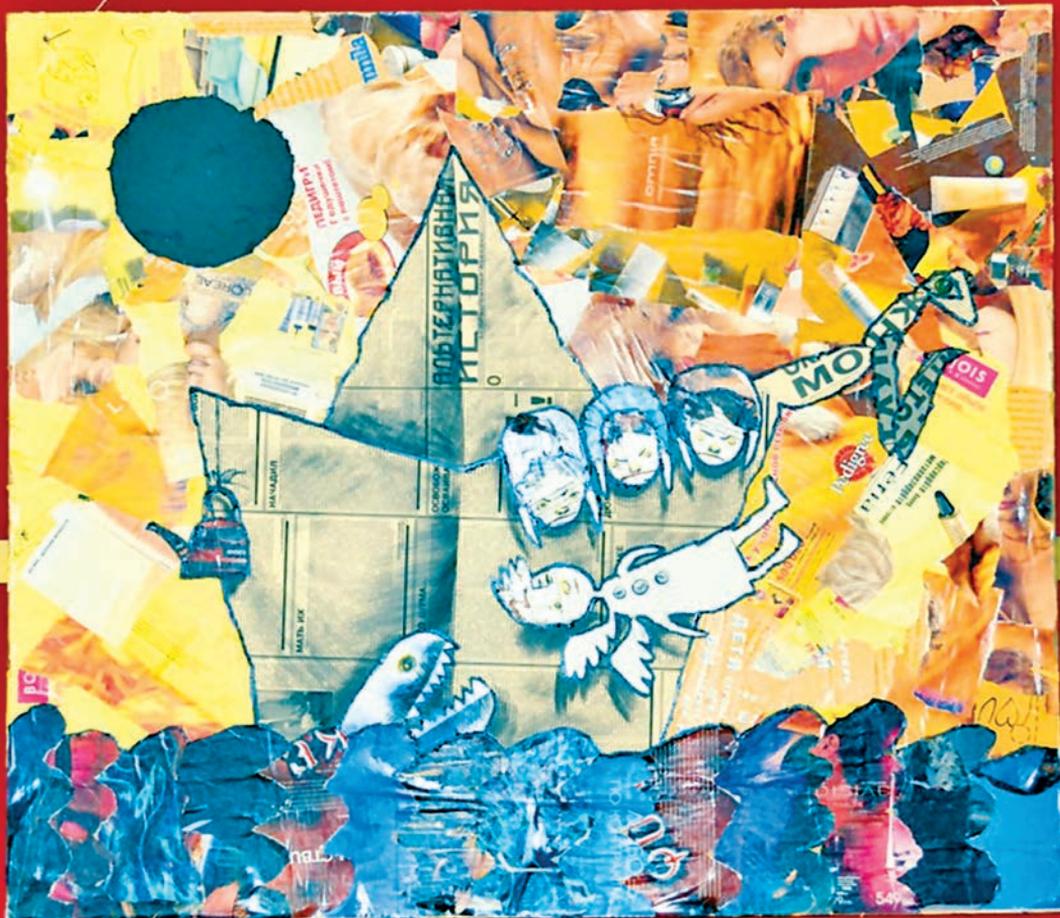


РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-148/2012



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



СЛОВО РЕДАКТОРА

А вот и апрель – прямо на его серединку по традиции приходится закрытие Национальной театральной премии «Золотая Маска», а значит – не только праздник (церемония), но и подведение итогов, независимо от того, кто какие награды получил или не получил. Впрочем, о ней и о них, тоже по традиции, – в следующем, майском номере.

На этот раз на эту же сердцевинку месяца попала Пасха. Праздничность апреля, чудо обновления вечной жизни совпали с послевыборным выдохом. Люди, поверившие, что что-то могут, ощутившие прилив сил и свободы, начали не

только о митингах и протестах-поддержках думать, но как-то расслабленно посмаковать по сторонам и радоваться солнцу, улыбаться зелени, вдруг, разом раскрывшейся, расцветшей. Весна долго задерживалась, а потом разом хлынула – только вчера чуть-чуть набухли почки на кустах, а сегодня сережки на березах, как в убыстренной съемке, на глазах сменились клейкими листочками, ветви засияли потоком зеленого света. Полетел зеленый шум – материализовавшись, в один из апрельских дней над Москвой пронеслось зеленое облако цветочной пыли. Высокие технологии природы ничуть не уступают, а порой дают подсказку технологиям театральным, о которых многие пишут в апрельском «СБ, 10» – кто восхищенно, кто опасно. И правильно – ведь сами эффекты мертвы, если не одушевлены человеческой мыслью и точной задачей.

Вдруг же возникло ощущение из прошлого, когда к концу апреля – в начале мая совершенно невозможно становилось заниматься в школе: даже сидя на уроке и силясь вслушаться в речи учителя, нежилась в лучах, льющихся из открытого впервые после зимы окна, и вдруг ловил себя на мысли: прогуливаю! Счастливая необязательность юности, где ты? Но тогда же осознавалось: уже ничего в сделанном изменить нельзя, что выросло, то выросло; пришло время сдавать экзамены – перед смертью не надышишься, можно, конечно, сутки зубрить, но ведь и не хочется – то узнал, выучил, то при тебе, надо было работать вовремя, когда работалось. Пропущенные уроки не восполнишь. Во всяком случае в этом году. И, напротив – на экзамене, кудаходишь в полуобмороке, думая, что ничего не знаешь, выясняется, что знаешь-то, оказывается, не так мало. Главное – собраться, сосредоточиться, несмотря на весну, вспомнить, не позволить себе понадеяться на то, что и так сойдет.

Рассуждения о том, как ставить классику, что такое актуальность текста и как добиться ее воплощения на сцене, какими средствами, – в материалах апрельского номера. И все же – есть во всем этом, даже в спорах и столкновениях мнений, некая необязательность, даже умиротворенность. Христос воскрес, театр не умрет, уйдем мы, придут на наше место другие, молодые, и вовсе не такие уж они безответственные циники и карьеристы – хорошие выросли дети. Мальчики будут повесничать, девочки – сентиментальничать, листочки зеленеть, технологии побеждать, а чувство – оставаться. О любви в декорациях истории, о любви на фоне роскошного видеоряда, о любви в окопах спектакли, про которые рассказывают наши авторы. Все повторится. И новые казенные квартиры будут получать солдаты. И Офелия опускаться на дно подводного царства. И театр открывать свои двери прогуливающим школьные занятия, офисную скуку, банковскую горячку или митинговые собрания. Там хорошо! В театре... Пропущенные уроки – это тоже уроки. Будем иметь это в виду.

*Александра Лаврова,
главный редактор журнала*

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-148/2012

Лауреат Премии Москвы / Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

С Е З О Н 2 0 1 1 - 2 0 1 2

СОДЕРЖАНИЕ



ПРОБЛЕМА.
«Село «С.»
пропущенные уроки

134

ХРОНИКА 2

В РОССИИ

Арзамас. С.Зобов, Е.Валеева	4
Калининград. Е.Романова	6
Калуга. В.Обухов	10
Киров. Ю.Ионушайте	12
Краснодар. С.Колесникова, А.Лаврова	16
Новосибирск. Е.Климова, И.Ульянина	23
Оренбург. Ф.Хаялина	31
Самара. Т.Журчева	35
Томск. Т.Веснина	37
Ульяновск. С.Гогин	41

ФЕСТИВАЛИ

XII Республиканский фестиваль профессиональных театров Удмуртии «Театральная весна -2012» (Ижевск). А.Иньхин	45
XVIII театральный фестиваль «Рождественский парад» (Санкт-Петербург). Е.Авраменко	50
Ежегодный конкурс Кировского отделения СТД РФ «Удача года». Ю.Ионушайте	56
V Фестиваль капустников «Соленые уши» (Пермь). С.Козлова	60
XXVII Международный театральный фестиваль «Липецкие театральные встречи». А.Соколянский	62

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ	
«Война и мир» (Музыкальный театр им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко). Е.Артемova	68
«Маленькие трагедии» («Сатирикон»). Г.Демин	70
«Пробка» («АпАрте»). Г.Вороневич	74

«Трактирщица» (Театр 111). А.Шульпин	77
«Пьеса для Аделаиды» (Областной Камерный театр п/р В.Якунина). Т.Короткова	80

ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Пешком» (Большой драматический театр им. Г.Товстоногова). М.Кросс	83
«Красавец-мужчина», «Палата № 6» («Русская антреприза» им. Андрея Миронова). Г.Степанова	85

МОНОЛОГ

Ирина Вакарина (Москва)	91
-------------------------	----

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Семен Спивак (Санкт-Петербург). М.Кросс	93
--	----

ЛИЦА

Людмила Лисиюкова (Смоленск). С.Романенко	96
Андрей Шавель (Москва). Я.Бобылкина	99

СОДРУЖЕСТВО

III Международный театральный фестиваль-лаборатория камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.Рампа.Ру» (Кишинев, Молдова). И.Ляхова	104
IV Международный фестиваль «Театр. Чехов. Ялта» (Украина). А.Лаврова	112

МАСТЕРСКАЯ	
Семинар «Технологические решения в современном театре» (МХТ им. А.П.Чехова, Москва). Т.Ладиакaйнен	118

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

О.Даль и А.Эфрос. Е.Сасим	121
---------------------------	-----

ВЗГЛЯД

Рыбинский театр кукол. В.Белая	128
«Жесть» Олега Меньшикова. Е.Раздирова	132

ПРОБЛЕМА

Короткое дыхание молодых режиссеров. «Село С.» в Саратовском театре драмы. Е.Чернова	134
--	-----

ВЫСТАВКА

«Владимир Фатеев. Живопись, графика, театр, ученики». С.Дроздович	142
--	-----

ВСПОМИНАЯ

Владимира Седова (Саратов). И.Крайнова	154
Людмилу Кравцову (Воронеж). В.Межевитин	157

КОЛОНКА ЮРИСТА

Работающие пенсионеры	160
-----------------------	-----

ЮБИЛЕЙ

Юрий Новожилин (Псков)	5
Наталья Ермакова (Королев)	79
Александр Петров (Москва)	90
Константин Ярлыков (Новосибирск)	103
Владимир Перевалов (Улан-Удэ)	153

IN BRIEF

Москва	49, 111, 120
Нижевартовск	131
Москва-Тула	115

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Юрий Копылов (Ульяновск)	158
Виталий Москвин (Ярославль)	159
Василий Щур (Оренбург)	160

Кабинет драматических и национальных театров

9-11 апреля состоялся семинар по актерскому мастерству «Практическое воплощение системы Михаила Чехова». Руководитель семинара – заслуженный деятель искусств России, Лауреат национальной премии Чехии и премии «Золотая Маска», художественный руководитель-директор Пермского театра «У Моста» Сергей Федотов. На семинар собрались актеры из разных уголков России. Семинары Федотова, которые проходят в Перми, Чехии, Польше, а теперь и в Москве, вызывают колоссальный интерес как у молодых актеров, делающих первые шаги в освоении профессии, так и у опытных мастеров сцены, преподавателей мастерства, режиссеров. На семинар в СТД приехали актеры из Тулы, Оренбурга, Ростова-на-Дону, г. Заречный Пензенской области, Челябинска, Казани, Элисты, С.-Петербурга, собралась московская театральная молодежь – всего 38 человек. Семинар включал в себя пластические, речевые упражнения, этюды. Сергей Павлович учил актеров, как «аккумулировать энергию от себя, партнеров, зрителей и передавать ее обратно, в зрительный зал», много говорил о необходимости сохранять традиции русского психологического театра. 12 апреля участники семинара посмотрели спектакль Мастера «Безрукий из Спокена», который был выдвинут на соискание Национальной театральной премии «Золотая Маска» в номинации «Лучшая работа режиссера», и приняли участие в его обсуждении.

5-9 апреля прошел семинар по сценическому фехтованию под руководством заслуженного артиста РФ, заведующего кафедрой сценической пластики РУТИ (ГИТИС) профессора Николая Васильевича Карлова. Семинар проходил в рамках III Российского фестиваля сценического фехтования «Серебряная шпага». В работе семинара приняли участие педагоги по сценическому фехтованию из Санкт-Петербурга, Уфы, Ярославля, Орла, Екатеринбургa, Новосибирска, Нальчика, Тамбова, Воронежа, Улан-Удэ, Краснодарa, Москвы. Специалисты обсудили актуальные вопросы преподавания дисциплины в вузах страны. В конкурсной программе фестиваля преподаватели представили работы своих учеников. 9 апреля в учебном театре ГИТИСа прошло награждение лауреатов и гала-концерт самых звездных номеров. Ведущие артисты рос-

сийской сцены – народные артисты РФ Борис Клюев и Владимир Кочан, артисты Алиса Богарт (председатель жюри конкурса) и Ирина Пегова и многие другие поздравляли студентов с замечательными работами и победой в конкурсе. СТД РФ обеспечил победителей призами – эксклюзивными шпагами, изготовленными специально к фестивалю. Фестиваль приветствовали секретарь Союза, народный артист РФ Игорь Костелевский и заведующая Кабинетов драматических и национальных театров СТД РФ, ответственный секретарь Гильдии театральных режиссеров России Марина Корчак.

Кабинет театров для детей и театров кукол

1-4 марта совместно с кафедрой сценической речи РУТИ (ГИТИС) провел в Москве лабораторию педагогов по сценической речи под руководством И.Ю.Промптовой.

13-16 марта командировал театрального критика Т.Н.Тихоновец для просмотра 7 спектаклей Кемеровского театра для детей и молодежи в рамках арт-проекта «PROFILь театра».

Кабинет любительских театров и Российский центр АИТА

5-11 апреля провели в пансионате СТД РФ «Звенигород» Всероссийскую творческую лабораторию режиссеров детских драматических и музыкальных любительских театров под руководством профессора РУТИ (ГИТИС) Михаила Чумаченко и доцента ВГУКа, заслуженного артиста России, художественного руководителя Музыкального детского театра юного актера (МТЮА) Александра Федорова. В проекте приняли участие 29 человек, режиссеры из Москвы и Подмосквья, Тувы, Новосибирска, Красноярска, Новороссийска, Анапы, Кировской, Владимирской, Самарской, Свердловской областей, Пермского края, Челябинска, Липецка, Екатеринбургa, Вологды, Тюмени, а также два режиссера русских театров из Эстонии и Финляндии.

7 апреля в рамках Всероссийской творческой лаборатории режиссеров детских драматических и музыкальных театров состоялось вручение Премии СТД РФ «Признание» за вклад в развитие любительского театрального движения России за 2012 год. Лауреатами Премии стали: В номинации «За вклад в развитие любительского театра России»

Светлана Васильевна РАХМАНИНА – режиссер театра-студии «Шанс» с.Поляны Рязанской области; Людмила Васильевна ФОКИНА – режиссер народного театра «Лицей» г.Заречный Свердловской области;

В номинации «За поддержку любительского театра России»

Евгений Зейликович КРАЙЗЕЛЬ – директор Международного фестиваля детско-юношеских любительских театров «Театральный перекресток», режиссер Театральной мастерской «Театр» гимназии № 5, г.Екатеринбург;

Любовь Юрьевна ЛЕШУКОВА – директор Всероссийского фестиваля молодежных и студенческих театров «Театральная революция», режиссер Молодежного театра «Мимикрия», г.Тюмень.

Премии вручил Председатель комиссии СТД РФ по любительским театрам, народный артист России Юрий Васильев.

Кабинет критики

4-8 апреля во Владимире был проведен семинар молодых критиков под руководством Н.Д.Старосельской.

9-15 апреля в Санкт-Петербурге прошел XIV международный фестиваль «Встречи в России». Кабинет направил критиков Р.Кречетову, П.Рудневу и Э.Макарову для просмотра и обсуждения спектаклей русских театров стран СНГ, ближнего и дальнего зарубежья и для участия в круглом столе «Русский театр за рубежом. Новый взгляд».

Отдел региональных и межрегиональных программ

28 марта – 13 апреля по проекту СТД РФ «Творческая командировка-2012» в Москве на фести-

вале «Золотая Маска» побывали 29 актеров, режиссеров и художников из 29 театров 26 регионов России:Маргарита Четверикова (Калуга), Мария Грачева и Алексей Замко (Краснодар), Артем Киселев (Томск), Анна Кондрашина (Сызрань), Ирина Майманова (Горно-Алтайск), Сергей Радьков (Курган), Геннадий Большаков (Чебоксары), Татьяна Адамова (Энгельс), Нина Радченко (Оренбург), Татьяна Гарькушова (Нижний Новгород), Олег Сальцин (Уфа), Лариса Афанасьева (Вологда), Людмила Беспальчая (Петропавловск-Камчатский), Татьяна Майнагашева (Абакан), Галина Зайнуллина (Казань), Валентина Яковлева (Омск), Светлана Сконженко (Саратов), Михаил Тулупов (Хабаровск), Олег Кузьминых (Йошкар-Ола), Валерий Жуков (Иркутск), Айдар Заринов (Стерлитамак), Екатерина Большакова (Воркута), Ирина Иванова (Красноярск), Олег Радченко (Таганрог), Антон Закирьянов (Новоуральск), Чечек Монгуш (Кызыл), Тамара Палтынова (Элиста).

Кабинет музыкальных театров.

Комиссия по хореографии

20-30 марта приняла участие в работе жюри фестиваля «Йошкар-Ола театральная-2012», г.Йошкар-Ола, Республика Марий-Эл.

5-15 апреля в Перми состоялся XII Открытый конкурс артистов балета России «Арабеск» им. Е.С.Максимовой, одним из учредителей и организаторов которого является СТД РФ. Присуждена Специальная премия СТД РФ дуэту Кристина Андреева – Олег Ивенко (Казань).

8-16 апреля в Москве комиссия организовала и провела «Школу хореографов» для постановщиков хореографии в драматических, музыкальных театрах, театрах оперетты и мюзикла. «Школа хореографов» работала на площадке, любезно предоставленной Международным центром современной хореографии «ВОР-ТЭКС».

23-29 апреля в Марийском театре оперы и балета им. Э.Сапаева, Йошкар-Ола, провела под руководством Председателя Комиссии по хореографии, секретаря СТД РФ, народного артиста России, художественного руководителя театра «Кремлевский балет» А.Б.Петрова творческие встречи, обсуждения спектаклей на Международном фестивале балета в честь великой русской балерины Галины Улановой.



Премия СТД РФ «Признание»

АРЗАМАС. Ликбез классики

В Арзамасском молодежном театре «Делий» состоялась премьера спектакля «Обманщик» по комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик». Спектакль вызвал живой интерес и доброжелательную реакцию зрителей. В зале были как люди старшего поколения, так и молодежь (студенты вузов, колледжей, школьники). Зал долго аплодировал молодым актерам стоя. Зрители не спешили расходиться, желая встретиться и пообщаться с исполнителями главных ролей Кириллом Филипповым и Александром Степановым. И, разумеется, с режиссером театра, почетным работником высшего образования Российской Федерации Ниной Николаевной Винокуровой.

Нина Николаевна и режиссер-постановщик, и сценарист, и заведующая литературной частью во всех смыслах молодого театра. На вопрос о своей творческой деятельности Нина Николаевна отвечает, что ее цель – «организовать досуг и тех, кто входит в состав актерской труппы, и тех, кто в зрительном зале, поднять их культурную планку».

Нина Николаевна придерживается принципов здоровой нравственности, человеколюбия и православной этики, стремится осуществлять некий «культурный ликбез» – популяризацию всемирной классической литературы хотя бы в форме спектакля. Мольер – великий морализатор и воспитатель, в совершенстве воплотивший принцип

«Развлекая – поучать». *«Была сохранена вторая часть авторского названия комедии, – комментирует Н.Н.Винокурова. – Во-первых, потому что современному среднему зрителю имя Тартюф, ничего не говорит, и, во-вторых, потому что сам текст пьесы несколько изменен, сокращены некоторые монологи, реплики действующих лиц, с учетом неподготовленности массового зрителя к выпренокной фразе классицизма».* Кроме того, «обманщик» – социальный тип нашего времени, знакомый практически любому.

Это не единственный случай в практике «Делия», когда название спектакля не соответствует названию произведения. Так, «Эмилия Галотти» Лессинга стала носить название «Иди в лучший мир!», а «Федра» Расина была переименована в «Житейскую ситуацию». Арзамасский молодежный театр ставил Аристофана, Менандра, Шекспира, Лопе де Вега, Гоцци, Ибсена, Лорку, С.И.Виткевича... *«Однако наиболее востребована комедия», –* отмечает режиссер. Как и во времена Мольера. Но комедия именно «поучающая», а не пошлая «развлекаловка».

Чем же Тартюф так очаровал Оргона? Ошибки доверчивости – это сюжет драмы, трагедии. Оргон – глуп и упорствует в своем заблуждении до самодурства, до абсурда. Сыграть роль Оргона непросто, здесь существует опасность создать фарсовое клише. Однако актер Александр Степанов сумел психологически достоверно по-

казать переживания обольщенного отца семейства, большого ребенка, который в итоге обретает так необходимый ему опыт непредвзятой, объективной оценки людей, делает правительные выводы.

Однако Тартюф, разумеется, оказывается уязвим. Обман, ложь, двуличие – проявление страсти. Тартюф на время снимает маску в сценах домогательства Эльмиры (**Алена Карпова**), а с момента его разоблачения необходимость в маске отпадает. Психологически верно, хотя и гротескно, в соответствии с поэтикой комедии как жанра воссоздаст поведение обманщика Тартюфа на сцене Кирилл Филиппов. Зрелищность комических сцен была подчеркнута при помощи арсенала средств народного площадного театра, неотъемлемой части эстетики театра Мольера (оплеухи, потасовки, «догонялки» и прочее). Действие было перенесено в наши дни еще и потому, что материальная база театра «Делий» не так велика, чтобы можно было позволить создание исторических костюмов, пышных декораций. «Делию» близко прочтение классики режиссером Марком Захаровым: деталь, характеризующая образ и вбирающая его в себя; гротескность легкой образов; смеховая культура, стихия веселья без пошлости и вульгарщины; сверхзадача как нравственный урок.

Какой же урок можно вынести из спектакля «Обманщик»? Нина Николаевна рассказала: *«Маленькая зрительница, пер-*



Тартиоф -
К.Филиппов



Оргон - А.Степанов.
Арзамасский молодежный
театр «Делия»

воклассница, дочь преподавателя пединститута, которая была со своим отцом на спектакле, по дороге домой на его во-

прос: «Ну и что ты поняла?» ответила: «Я поняла, что нельзя доверять каждому!» Этот неза-
тепличный вывод ребенка мож-

но уточнять, а можно принять как формулу, с помощью которой решаются многие нравственные вопросы.

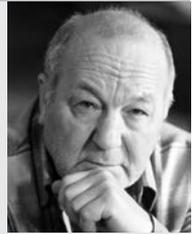
Перед участниками «Делия» не было задачи доказать нужность Мольера. Мольера не нужно оправдывать. Сама история театрального искусства тому подтверждение, его драматургия вошла в сокровищницу мировой культуры.

В целом постановка оказалась успешной. Нельзя не радоваться тому, что на сцене играет молодежь, творческая и интересующаяся театром. Радует, что классика в XXI веке ставится и что провинциальному любительскому театру это по плечу.

Сергей ЗОБОВ, Елена ВАЛЕЕВА
Арзамас

Секретарь СТД РФ, председатель Псковской региональной организации СТД, народный артист России **Юрий НОВОХИЖИН** в апреле отметил **70-летие**.

Он мог стать политиком, военным, секретарем обкома, директором завода, председателем колхоза, начальником, но стал актером и сыграл на сцене Ленина, короля Лира, начальников всех мастей – секретарей и председателей, военных, купцов и князей, просто людей! Как сам артист метко шутит: «И Шекспир не написал, сколько я переиграл!». С 1963 года Юрий Михайлович работал в Кемерове, Чите и Красноярске, с 1978 года и по сей день – в Пскове, здесь получил звание заслуженного, здесь в 1994 году стал первым на Псковщине народным артистом. «*Не верю, что я столько лет на сцене!*» – говорит артист. Да и некогда ему о годах думать: на его плечах общественная работа, работа помощника депутата Государственной Думы – все это кроме основной, артистической, деятельности! Он прекрасно водит машину, его «железный конь» давно вписался в интерьер театрального двора, так же, как и пушистая желтоглазая кошка Дымка, его особая привязанность. Он серьезно занимался конным спортом, что очень помогло в постановках на открытом воздухе. Он владеет техникой сценического боя и фехтованием. Он прекрасный партнер, который слышит, видит и понимает коллег на сцене. Артист Новохижин в каждой роли разный, но есть нечто объединяющее всех сыгранных им персонажей – его личная харизма, обаяние сильной личности, переходящее и на его героев. Подтверждение тому – роли, в которых он сегодня выходит на сцену: купец **Ахов** в комедии «**Не все коту масленница**» А.Н.Островского, **Дед** в семейной комедии «**4-й тупик Олега Кошетьева**» И.Буторина, **начальник полиции** в итальянской комедии Э. де Филиппо «**Человек и джентльмен**». В спектакле «**Убийство Гонзаго**» со всей болью и страстью он сыграл о себе и своих товарищах, об актерах. «*Порой нужно лишь одно слово, чтобы стать бессмертным, только нужно знать, когда его сказать*», – говорит его **Чарльз**, директор театральной труппы. И он это слово сказал – со сцены: *Искусство должно говорить правду!*



ЮБИЛЕЙ

Любовь НИКИТИНА, Псков

КАЛИНИНГРАД.

Декорации для любви

В Калининградском музыкальном театре первая премьера нынешнего сезона – «Королевские игры» по пьесе Григория Горина в постановке Елены Сафоновой. Ныне главный художник и режиссер Костромского театра им. А.Н.Островского, Елена Сафонова известна калининградскому зрителю еще с середины 1990-х – сначала как главный художник Тильзит-театра в эпоху знаменитого «царствования» там Евгения Марчелли, а затем – как главный художник Калининградского областного драматического театра. Для своего режиссерского дебюта на калининградской сцене Елена Сафонова выбирает знаменитую историю Анны Болейн и Генриха VIII в версии Григория Горина – и, с легкими реверансами на сторону ленкомовского тандема, осваивает очень мужскую драматургию – тонко, изящно и иронично. Ее костюмные и сценографические решения естественно и свободно взаимодействуют с режиссерскими, создавая живой многомерный мир спектакля. Этот мир устроен с любовью к деталям и тонким, невидимым связям между вещами и отношениями, на первый взгляд вовсе и не связанными. В этом мире так же легко и свободно существуют актеры. В спектакле ровный актерский ансамбль и очень яркий и прониновенный главный актерский дуэт.

На роль Генриха Елена Сафонова выбирает ведущего актера Калининградского музыкального театра **Михаила Ляхова**. Его Ген-

рих, прежде всего, игрок и не может быть заподозрен во лжи. Он естествен во всяком чувстве и в любом действии, поскольку он – король, а королевскую игру судит Высший Судия – и по правилам высшего порядка, непостижимым для простых смертных. Актер умело передает все возможные оттенки различных состояний искусной игры, в которой живет Генрих: от страстности – к отстраненности, от искренности – к коварству, от решительности – к усталости, от бешенства – к податливости. Намеренно сдерживаемая брутальность Генриха-Ляхова, мастерски владеющего искусством «наблюдения за наблюдающим», возвышает его естественным образом – не только над его народом, но и над его зрителем.

Недоумевает зал: что ж, и правда, так напился с радости, что не может мальчика от девочки отличить? Может. И то, что Анна (**Юлия Домаш**) не сумела родить наследника, знал еще до прихода в ее покои, – Кромвель бдит. Нужен был спектакль (имитация безумства?) для приближенных, а наедине с Анной он – без лишних проволочек – предлагает ей подменить дочь годовалым сыном ее сестры Мэри, рожденным от него же: «Я – трезв! Я дал зарок, и повода нарушить его не представилось. Я трезво все продумал!» (зарок – не пить до рождения наследника). Одновременно какие-то едва уловимые энергетические послылы актера в зал питают зрительское предчувствие: он признает дочь, даже

безо всяких условий. Впрочем, Анна в ответ его условие все-таки выполняет – и возвращает Джейн Сеймур ко двору.

В его коротком разговоре с новорожденной дочерью в колыбельке – весь трудный путь притяия: от ненависти: «Мерзавка! Дня еще не прожила, а сколько неприятностей успела доставить...» – до поцелуев со слезами на глазах: «Красавица моя!» (кому – дочери или Анне?) Явившийся по зову Кромвель, водя по воздуху стеклом, записывает королевский акт о признании дочери наследницей, Генрих уходит – и уже за сценой раздается истошное: «Счастлив... счастлив... счастлив...» Разбуженный Генрих, не желающий, но вынужденный смириться с обстоятельствами, ему не подвластными, тактично уведен Еленой Сафоновой за сцену: мы не видим ни битой посуды, ни перевернутой мебели, только звук – как будто об пол со всей силы разбивают маленькую деревянную лошадку на колесиках – королевский подарок наследнику, и она разлетается в щепы.

Ранее на этой лошадке Генрих, в золотом лавровом венке поверх темно-рыжего нелепого парика и с тремя искусственно-красными розами в руке, притворившись пьяным от счастья, въезжает в покои жены. Когда придворных, собравшихся в ожидании королевского гнева, выпроваживают, именно на этой лошадке уезжает за кулисы Кромвель – и на ней же возвращается записать королевский акт о признании доче-

ри. Дальнейшую судьбу подарка наследнику мы уже знаем – хотя Кромвель покажется на ней еще раз, в сцене со служанкой, между арестом и судом над Анной.

Деревянная лошадка – не единственный овестьественный образ-знак-символ в спектакле Елены Сафоновой. Есть еще королевский конь – точнее, сооружение, покрытое чешуйчатыми железными латами и установленное на платформе с колесиками. Сооружение многофункционально и присутствует на сцене в разных ракурсах, как будто подыгрывая Генриху. Впрочем, конь для тогдашнего рыцаря – не просто средство передвижения, а продолжение – или часть – самого рыцаря. Знак мужской королевской самости – железный вепрь, по габаритам, конечно, поменьше коня, но тоже в чешуйчатых латах. Кстати, аист, принесший наследницу, и тот как будто в латах?

Генрих демонстрирует Анне повергнутого вепря, в то время как ее жених Перси продолжает гоняться за своим кабаном, соблюдая условия невозможной между неравными – король и граф, – но все же дуэли. Путь свободен: хотя Перси – теоретически – пока еще жив, Анне предьявляется его кукла (артист – двойник Перси по одежде, но с белой маской на лице). Перси (**Станислав Ананин**), победив намеченную жертву, поспеивает как раз к развязке: «*Зачем нам чуело второе? У нас же есть одно...*» Чуело? Или – замаскированный, ожидающий своего часа убийца, подосланный Генрихом? Или – уже сам Перси? Неважно. В порыве вонзая нож в куклу, Перси умирает от удара этим же ножом. Жених Анны кажется обре-

ченным уже с первого своего появления на сцене. И выглядит как деревенский парень: просто подпоясанная рубаха, меховые голенища над грубыми ботинками – куда уж до желто-золотистых ботфортовых голенищ Генриха, правда, над такими же грубыми ботинками.

Вулси. Король – садовник, он разводит сад, а мы лишь в том саду – деревья!..

Анна. Он не садовник! Он, скорее, дровосек!

Генрих, по сути, уничтожает во круг Анны всех мужчин рода. Сначала убивают ее будущего мужа, потом от удара умирает ее отец, королевский казначей, за свое и – будем справедливы – семьи благополучие рассчитавшийся с королем женой и дочерьми, а во время суда умирает ее дядя лорд Норфолк, назначенный главой суда над Анной. Все женщины рода проходят через королевское ложе – но только Анне суждено стать королевой.

Елена Сафонова делает интересный ход, простирая за пределы пьесы тему Мэри, старшей сестры Анны. У Григория Горина Мэри фигурирует только в первой части, а в сцене суда всплывают ее показания против Анны. Сафонова раскрывает карты чуть раньше, чем это делает Горин, и весьма элегантно. Завершение сцены ареста Анны: мать отказывается подписать подсунутые Норфолком (**Станислав Сапачев**) показания на родную дочь, а Мэри – механическая баалерина, которая в течение всей сцены медленно вертелась во круг своей оси с вытянутыми вперед руками, вдруг оживает, подписывает показания против младшей сестры – и «кукольно»

удаляется со сцены, как заведенная, повторяя движение ставящей подпись руки. Здесь есть переключка с «кукольной» Анной, встречающей короля в первый раз. Вот только Анна – кукла застывшая, замершая, а Мэри – кукла испорченная, которую не может исправить даже совершенная месть: «*Что может быть после того, что было? Спившийся муж, ребенок – ублюдок... Тихое семейное счастье! Я его достигла! Теперь, сестренка, очередь твоя...*» (в начале пьесы, когда Болейны всем семейством уговаривают Анну ответить королю). Каждый образ-знак-символ, воплощенный в спектакле Елены Сафоновой сценографически, работает самостоятельно. В первой сцене вдруг возникает баскетбольный мяч – предвестник убийства Перси, предсказывающий также конец его несостоявшейся супруги. Сначала игривыми пасами его перекидывают друг другу Анна и Перси; перед разговором Вулси с Анной мяч со сцены уносит Кромвель, на тот момент «*ничтожный писарь*», прибывший к Болейнам в свите короля; и уже над распростертым телом Перси в мяч играют Норрис и Смитон, которые будут заколоты Генрихом во время суда над Анной.

Кромвель (**Антон Арнтгольц**) – высокий, худой, заостренное лицо, зачесанные назад волосы; черные кожаные митенки с заклепками, сине-серый длинный френч в мелкую полоску, с длинными же, от бедра, фалдами, разлетающимися как крылья мерзкой птицы, когда он – с грацией падальщика – танцует свой танец перед допросами. Он захватывает не только власть по ходу пьесы, но и – физически – простран-

ство сцены по ходу спектакля: его скупая и точная пластика в начале приобретает к концу уверенность и размахистость движений. Королю никогда не победить Кромвеля, потому что тот играет по другим правилам – или, скорее, вообще без правил.

Генрих (*внимательно оглядев его*). Вы – человек без совести?

Кромвель (*невозмутимо*). Я начисто лишен ее, милорд.

А как красиво обставлено его: «Раздавите гадину!» – совет Генриху самому возглавить английскую церковь в ответ на отказ Римского престола дать королю развод с женой. Генрих колеблется – Кромвель, гарцуя, то подходит, то отступает. Тем временем Анна, умело используя при убеждении факт своей беременности именно сыном, доводит дело до конца. Растерянный Генрих падает перед ней на колени: «Будь добрым божеством! Смирись и отпусти меня...» Но Анна вновь накрывает его искусно сплетенной сетью шантажа и соблазна. Он отступает («Устал») – и объявляет приближенным о своем решении. Его речь – маленький спектакль самореабилитации – идет кре-



«Королевские игры».
Калининградский
музыкальный театр

щендо: от неуверенного иронично-вынужденного изображения себя жертвой, сидя на полу, – через пафосное: «Если раб король, то вы – рабы раба!» – до громоподобного: «Он думал отлучить меня от церкви – я отлучаю эту церковь от себя!..» И уже на коне, возвышаясь над своим народом и расprostертой на авансцене полурасдетой Анной, театрально рвет папское послание.

Костюмные решения Сафоновой-художника рассказывают о прошлом, предсказывая будущее. Наряд Анны на первой встрече с королем отсылает к ее французским пристрастиям, которые лягут в основу обвинений в суде: расшнурованный корсет, пышно-оборчатые панталоны – юбку сняли предусмотрительные родственники, – красная перчатка на левой руке, красная лента – на правой лодыжке. Размазанный ярко-красный рот делает застывшую куклу, в которую превратилась Анна, еще более неживой. Анна Болейн, вулкан страстей в худенком теле, маленькая рыжеволосая бестия, позволившая себе отвесить оплеуху самому королю, а потом выторговавшая у него корону в обмен на обещание родить сына, – единственная, кто может быть равен ему в игре, единственная, кто превращает любовь в ненависть, а ненависть – в смерть. Анна Болейн – сначала в поистине королевском, шитом золотом темно-красном платье, а затем в ярко-красном белье – в сцене принятия решения о реформации... Анна Болейн в золотистой «трапедии» на бретельках – в сцене после рождения дочери и сцене своего ареста... Анна Болейн в черном одеянии с капюшоном – на суде... Анна Болейн в белом

платье-саване с длинными, до пола, рукавами – готовая взойти на эшафот... Избыточность цвета бессильна на границе миров, здесь всех объединяет белый. Наряды матери Анны (**Елена Моцалова**) и ее сестры Мэри (**Светлана Цыганчикова**) похожи – как и их судьбы. А платье Джейн Сеймур, как выясняется в сцене ее свидания с Генрихом в клетке в Тауэре, – королевский подарок, передаренный фрейлине Анной. Впрочем, как и перстень на руке Джейн: «Вот ее коварный план: присутствовать во всем!» Король, оказавшись некоторым образом несостоятельным, велит Кромвелю отправить Анну в тюрьму: «Проклятое создание: сперва сгубила душу мне, теперь и платье!..» – и покидает сцену в спущенных джинсах – неприглядно, неловко, жалко. А клетку с его будущей женой, с разведенными ногами распевавшей английский гимн под дирижирование Генриха, увозят за кулисы.

Свой охотничий наряд в начале (черные джинсы, черная майка, поверх – свободный коричневый мохнатый плащ, напоминающий бурку) Генрих далее меняет на белую рубаху и красную с золотом накидку с длинным шлейфом, оставаясь в высоких золотисто-желтых «ботфортах». Мохнатый плащ мы увидим на нем в сцене суда: укрывшись им с головой и отвернувшись от зала и сцены, Генрих будет лежать на спине своего железного коня, пока, взбешенный «признаниями» Смита об измене Анны, не начнет на него кидаться. В этом же плаще он будет после суда разыгрывать безумие, заставляя умерших приближенных имитировать голоса зверей и птиц (Анна: «Меня предупредили, что ты «сошел с

ума от горя»). В нем он будет разговаривать с Анной, мечтательно разыгрывая возможность иного исхода... Или все-таки веря в него?

Генрих. Тебя сошлют на дальний остров... Там будешь в замке жить и ждать меня. Недолго! Нас, безумных королей, лишают трона быстро! Вот сниму корону, и проживем, как добрая семья. Как Ева и Адам. Никем не властвуя! Лишь подчиняясь Богу, природе и своей любви! Ты хочешь жить в раю? Перекликающиеся по воле короля звериные и птичьи голоса (уже ушедшие в мир иной Норфолк, Норрис и Смитон) придают сцене некое запредельное звучание: все уже у черты, эшафот сколачивают не только для Анны, а над Генрихом держит раскрытый зонт будущий палач. Возникшая на этом фоне словесная перепалка «проклятой совы» Вулси и «презренного ворона» Кромвеля переходит во всеобщую ваханалию птичьих криков, которой дирижирует Генрих. Но вдруг – белое платье, последнее свидание с Анной, все решено, все прощено, никто не выиграл – никто не проиграл: «оба смеются». Эти двое – были, есть и будут, а история – лишь фон, и ее главная функция – создавать для любви предложенные обстоятельства. **Анна.** Пойдем, любимый! Что должно свершиться, то свершится... Историю назад не повернуть... Противиться бессмысленно! И надо лишь любовью помогать тому, что неизбежно... Они уходят вместе. Правда, он чуть медлит, поворачивается к залу, улыбается – и захлопывает дверь, возвращая обычную ее незаметность заднику сцены.

Евгения РОМАНОВА
Калининград

Фото Юлии Алексеевой

КАЛУГА. Театр с идеей

Двадцать лет тому назад в **Калужском театре юного зрителя** появился новый главный режиссер – **Михаил Алексеевич Визгов**.

В то время театр не имел ни одного актера, не было даже занавеса ... В таких условиях началась работа, благодаря которой мы знаем ТЮЗ таким, какой он есть сейчас. Впервые Михаил Алексеевич пришел в этот театр в 1960-х, когда ТЮЗ еще только возник, еще только формировался. К началу же 90-х казалось, что история Калужского молодежного театра завершилась. От него уже не осталось почти ничего, кроме названия да помещений. Всеобщая разруха той поры поставила ТЮЗ на самую грань существования.

Так что Визгову довелось отстраивать родной ему театр совершенно заново. Это было очень трудно, конечно, но, пожалуй, и увлекательно. Визгов, до того руководивший некоторое время театральной студией Дома учителя, вернулся в ТЮЗ не с пустыми руками. Остро, напряженно, нестандартно мыслящий человек, он отстраивал новый ТЮЗ планомерно, смело и азартно. И ныне очертания этой стройки, все еще, конечно же, продолжающейся, стали уже вполне определенными, приметными и внушительными.

Нынешний ТЮЗ – театр во многих отношениях не совсем обычный. Прежде всего это театр, начисто отрицающий принцип самодостаточной театральности. Вслед за Станиславским и Брехтом Визгов видит в театральном искусстве особенную, максимально дей-

ственную форму мышления. Он ни одного спектакля не поставил просто так, лишь для удовольствия почтенной публики.

Во всякой постановке, даже и в простеньких, казалось бы, сказках, всегда заключена некая идея, причем масштабная. А за каждой такой идеей сквозит нечто и того большее – то, что принято именовать уж слишком расхожим, но все еще не стертым словом «духовность».

Казалось бы, такой масштаб мысли как-то не совмещается с самым строем тюзовского искусства. Ведь и впрямь отнюдь не философы заполняют зал молодежного театра. Напротив, тут можно увидеть и дошколят, и школьников, и пэтушников, и ворчливых пенсионеров. Пестрая публика, чаще всего ни философски, ни эстетически не образованная. Но зато и не впитавшая в себя театральные шаблонов и канонов. Такая же примерно, как и та, что когда-то выполняла шекспировский «Глобус» – бодрая, раскованная, но с лету схватывающая все умное, дельное, подлинное...

Это вовсе не значит, разумеется, что те же дошколята или пэтушники могут сходу выявить идею спектакля. Но, уверен, они ее практически всегда усваивают – пусть не умом своим, но чувственно, душевно.

Театр для Михаила Визгова – это ведь не какое-то обособленное от повседневной жизни место. ТЮЗ не в отдалении и в отделении от быта живет. Напротив, в нем сосредотачиваются людские потоки и самые токи живой жизни. Другое дело, что он становит-



Режиссер М. Визгов

ся чем-то вроде фильтра: мутные потоки тут очищаются, чистые – еще более чистыми становятся. Но, разумеется, достичь такого – очень даже непросто. Надо было, прежде всего, взрастить единый в устремлениях своих актерский коллектив: чуть ли не все артисты театра – воспитанники Визгова. Все они талантливы, все они владеют своим ремеслом – и при этом умеют работать «в связке», осуществляя общие замыслы, общие цели.

Немалое мастерство требуется и для того, чтобы учить – не поучая, назидать – без назидательности... Это уже само по себе большое искусство. Визгов умеет растворить идеи – в образности. Умеет обратить реальность – в сказочность. Он не просто суммирует, а сливает в органическое единство жизнь красок и музыки, текстов и жестов.

То есть, разумеется, мастерит театральность – но отнюдь, повторюсь, не самодостаточную. А, напротив, удивительно прозрачную, не скрывающую, а раскрывающую содержательные богатства, заключенные в спектаклях. А вместе с тем завлекательную,



«Подарок феи». Калужский ТЮЗ

увлекающую воображение любого зрителя.

Театральное действие уподобляется народной песне. Нет в нем интеллектуальной напряженности, нет потуг «самовыражения». Течение театральных сцен захватывает публику, увлекает ее – к красоте и истине. Собственно, ничего нового в этом нет. Таким вот, живым и увлекательным, всегда было истинное театральное искусство.

В одном из интервью Михаил Алексеевич сказал: «Нужна ка-

кая-то сила, которая бы нам помогала, – и в театре, и в жизни. Можно вспоминать что-то, цитировать, а можно видеть то, что существует. Это самый трудный путь для режиссера – видеть то, что происходит каждый день. Что Бог разлит везде. Что в любом нашем поступке есть частица Бога. Иначе бы все давно хрюкали. Люди приходят в театр с томлением души – не хватает чего-то... Хотя купили холодильник, машину, квартиру. Так вот, моя задача – чтобы как можно больше по-

вернуть человека к тому, чем он был в начале».

В наши времена искусство все более и более становится индустрией и бизнесом, большим капиталоемким производством. Калужский ТЮЗ идет другой дорогой.

Вот и недавно здесь поставлен спектакль **«Подарок феи»** (пьеса **Федора Рожкова** по мотивам сказки Шарля Перро «Рике с хохолком»). Спектакль этот – о любви. Причем о сказочной любви, то есть самой что ни на есть настоящей. О ней ведь современные дети мало что знают. Это при том, что, вообще-то говоря, они знают многое такое, о чем мы, взрослые, выросшие в совсем иные времена, в их годы и слыхом не слыхивали. А вот о любви, связующей не только тела, но и души, говорить ныне как-то не принято. Уж очень, видимо, такая любовь старомодна.

И ведь действительно она стара, как мир. Более того – мир на ней как раз и держится. И если дети не узнают заранее, что это за необыкновенная субстанция такая, даже представить страшно, во что они могут обратиться, став взрослыми. Вспомните самых страшных злодеев прошлого века – ведь ни один из них, уверен, не знал, что такое настоящая любовь.

В театральной сказке, поставленной главным режиссером ТЮЗа **Михаилом Визговым**, любовь предстает как реальное волшебство, как обыкновеннейшее чудо. Конечно, ее персонажи пребывают в совершенно особом измерении. Это сказочный Король (роль эту поочередно исполняют **Кирилл Ланцев** и **Владимир Киселев**) и его Министр (**Алексей Соко-**

лов), Королева (**Евгения Гравит** и **Екатерина Семина**) и ее фрейлина (**Евгения Сухотина**, **Яна Потапова**, **Наталья Леонтьева**) и, конечно же, Фея (**Маргарита Четверикова**, **Евгения Одинцова**, **Дарья Труханович**). А главные герои сказки – прекрасная, но уж очень неумная Принцесса (**Екатерина Крохмалева**, **Алина Шелест**, **Анна Костина**) и мудрый, но уж очень некрасивый Принц Рике (**Станислав Горгалов** и **Алексей Алешко**). Именно их судьбы направляет и выправляет любовь. Именно она дарует красоте – ум, а мудрости – красоту.

Строя пространство чуда, соотнося с ним каждую сцену, ка-

ждое слово, каждый жест, Визгов вместе с тем постоянно демонстрирует естественность чудесного. У всякой роли – точные контуры. Любое чувство, даже и самое зыбкое, самое текучее, выверено, отточено, тщательно огранено. Любая театральная мысль подана во множестве своих оттенков. Чудеса крепко прилажены к сказочному бытию. А само действие слито с музыкальным строем спектакля – великолепно задуманным **Евгенией Хозиковой** и **Давидом Матюхиным**, проживающим ныне в Германии. Оно всецело, насквозь мелодично.

И потому – увлекательно. Скажем так, заразительно. Глядя на

это веселое и динамичное действие, нельзя не поверить, что любовь вечна и что «счастье в наших руках», как говорит сказочная Фея.

Эта светлая, умная и добрая театральная сказка и впрямь стала замечательным подарком тем детям, которым посчастливилось ее увидеть. Да и впредь, уверен, увидят ее еще многие и многие юные театралы. Уже прошли – и очень удачно – премьерные показы спектакля. И он занял прочное место в репертуаре ТЮЗа: ставится часто и при этом всегда – аншлаги.

*Владимир ОБУХОВ
Калуга*

КИРОВ. В поисках героя

Два театра – две пятницы (14 и 23 марта) – две премьеры. **Театр на Спасской** (ТЮЗ) и **Кировский драматический театр**. «Убийца» **Александра Молчанова** и «Красное и черное» по роману **Стендаля**. После традиционного постновогоднего затишья ожила Вятка театральная, вспенилась обсуждениями премьер на форумах и в социальных сетях, забурилась дискуссиями между адептами актуального искусства и поклонниками искусства классического.

При всей своей несхожести обе премьеры в чем-то, почти неуловимо, но пересекаются. Даже на уровне прилагательных, которыми можно описать сценографию этих спектаклей. Она, прежде всего, предельно графична. Но если в «Убийце» Театра на Спасской это эскиз, набросок, со

множеством летящих линий, без нажима, в одно касание сделанный легкой и талантливой рукой (художник **Елена Авинова**), то в «Красном и черном» сценография ближе к академической живописи – жадная до мелочей, vyplненная густыми красками – белой, красной, черной (художник **Валерий Фомин**).

Главные же точки пересечения этих спектаклей, казалось бы, созданных по разным законам, существующих каждый в своей эстетике, лежат в иной области. Одной из приоритетных задач современного искусства стали поиски Героя. Быть может, сегодня это вопрос номер один. Для драматургов, режиссеров, для театра и кинематографа, для живописи и музыки. Героя нашего времени искали в муравейниках офисных зданий и в бараках, набитых гастар-

байтерами, на помойках мегаполисов, в безликих хрущевках областных городов, в развалившихся колхозах, в медленно вскипающих котлах локальных конфликтов... Именно поиски современного героя объединяют два этих спектакля. Но если Театр на Спасской в своих розысках все пристальнее вглядывается в лица современников (в фокус внимания **Бориса Павловича**, художественного руководителя Кировского ТЮЗа, уже попадали город и горожане – в спектакле, созданном в формате Театра.doc «Так-то да», сегодняшние школьники – в спектакле «Я (не) уеду из Кирова»; и не светло «попадали», а становились соучастниками, сотворцами спектаклей), то Кировский драмтеатр в этот раз предпочел искать ответы на классическом материале.

Пьеса драматурга Александра Молчанова стала тем счастливым исключением из правил, которое случается в современном театре не часто: обладая всеми внешними признаками новодраматического текста (а большинству из них путь на сцену театров, и столичных, и региональных, заказан), она, тем не менее, оказалась очень востребована режиссерами. Пьеса получила грант Министерства культуры России, приз фестиваля «Новая пьеса», проходившего в рамках «Золотой Маски». На главную национальную премию номинирован в этом году и спектакль МТЮЗа по пьесе Молчанова. Ее уже поставили в Омске, Новосибирске, Хабаровске, Новгороде, Пскове, Абакане...

«Убийца» Театра на Спасской – спектакль честный и чистый – несмотря на мусор молодежного сленга, обилие физиологических и даже интимных подробностей. Режиссер и артисты говорят со своим зрителем о проблемах вечных, но на языке современном, близком и понятном школьникам и студентам, на которых рассчитан спектакль. А оттого разговор этот выходит волнующим, важным, обжигающим.

История студентов Дюши (**Иван Кандинов**) и Оксаны (**Екатерина Романова**), которых Сека (**Александр Андрюшенко**) отправляет в городок Оскол вытрясти карточный долг с некоего Маронова или убить его, – это история о поиске смысла и цели жизни, о поисках героями самих себя и Бога. История о любви и преступлении, которое волей случая так и не будет совершено. Случайность, рок, судьба – именно они часто становятся движущей силой сюжета. В преодолении

такого расклада, в попытках научиться самостоятельно принимать решения и нести за них ответственность заключен, быть может, главный месседж спектакля. От покорности обстоятельствам герои постепенно – шаг за шагом, километр за километром – приходят к желанию и способности делать свой выбор. Несколько инфантильный Дюша

вместо Оскола решает поехать в родную деревню к маме (**Марина Карпичева**), у которой надлежит взять денег, чтобы выплатить карточный долг Секе и не убивать Маронова. Но будь все так просто и однозначно, вряд ли такая история легла бы в основу удачных и пьесы, и спектакля... Десятки подспудных тем, сюжетов, нюансов, полифония мнений



Оксана – Е.Романова, мать Дюши – М.Карпичева



«Убийца». Дюша – И.Кандинов, Оксана – Е.Романова. Театр на Спасской

и взглядов (история эта рассказывается каждым героем со своей точки зрения, а из отдельных монологов выстраивается единый сюжет), дают «Убийце» и глубину, и актуальность, и ощущение подлинности.

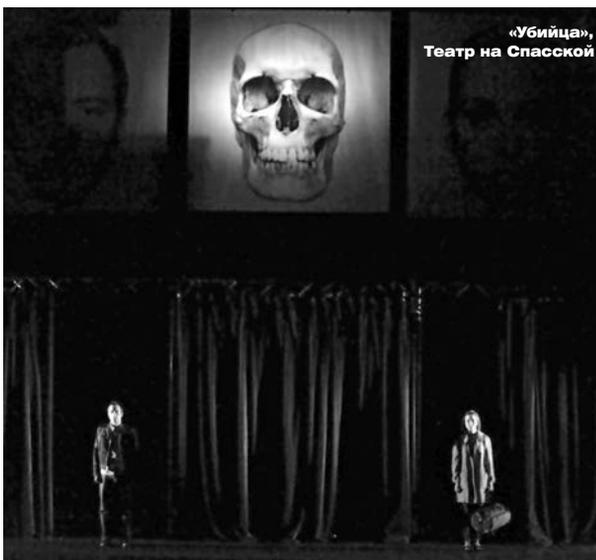
Новый спектакль Театра на Спасской живет по законам кинематографа. Из разрозненных «кадров» – кусочков жизни, воспоминаний героев о своем детстве, их сокровенных мечтаний, фрагментов реальности (от обшарпанных батарей и пустых бутылок в комнате общежития и синей автобусной остановки с надписью «Давыдов мудака» до старой клеенки на столе в доме матери и синего же почтового ящика) – режиссер и актеры сумели создать единое целое, построить какой-то отдельный, новый мир. Который, безусловно, очень похож на наш (в спектакле отчетливо ощущаешь дыхание современной жизни, ее ритм и пульс, ее боль), но все-таки им не является.

Одно из самых сильных впечатлений от «Убийцы» – финальная сцена, когда появляются фотороботы троих – юноша, девушка и смерть между ними. Смерть, которая весь непростой путь шла за героями по пятам. А кого-то, например, Секу или Сашку Тугаринова, одного из тех персонажей, что существуют в пьесе и спектакле только «за кадром», все-таки догнала.. Она одна здесь – величина неизменная. И все же спектакль больше о жизни, чем о смерти. Это временное преодоление смерти, пусть иллюзорное, пусть всегда обманчивое, дает надежду. Героям. Зрителям. Театру.

На постановку «сценической версии» (так создатели опреде-

лили жанр спектакля) известного романа **Стендаля «Красное и черное»**, которая должна была стать – и стала! – одним из главных подарков зрителям в юбилейном 135-м театральном сезоне, **Кировский драматический театр** пригласил постановочную группу из Москвы. Режиссер спектакля – **Юрий Еремин**, народный артист России,

режиссер, работавший в Моссовете, Центральном академическом театре Советской армии, Театре им. А.С.Пушкина, «Табакерке». Кировчане уже имели возможность познакомиться с ним: прошлым летом на сцене областного драмтеатра был показан спектакль РАМТа «Сотворившая чудо», поставленный Ереминым.

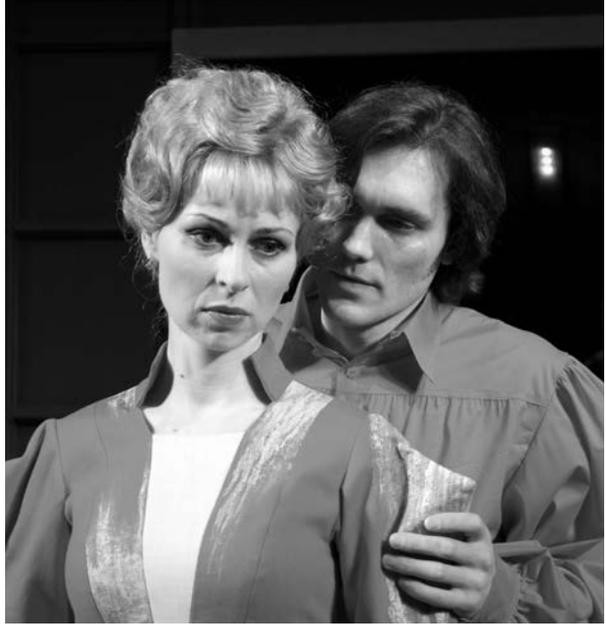


Очевидно, что узнать в герое староро романа черты нашего современника – не было сверхзадачей режиссера. Но так складывается история, что в персонаже французской книги, написанной чуть ли не двести лет назад, мы без труда видим вполне современного, амбициозного, честолюбивого молодого человека. Жюльен Сорель (**Иван Шевелев**) еще не знает, на каком поприще преуспеет – военном, духовном или еще каком-то, но твердо убежден, что его несомненные таланты не могут, не должны пропасть задаром. Нет! Он найдет способ добиться успеха. И как многим нашим современникам, Жюльену не так уж важно, каким путем он этого достигнет... Так получилось, что для него «ступеньками» в карьерной лестнице становятся женщины – госпожа Реналь (**Ольга Миронова**), Матильда де ля Моля (**Елена Шевелева**).

Сын плотника, он не имеет возможности иначе выбиться в люди, занять достойное место в высшем обществе, чем посредством обмана, лжи, соблазнения. При этом любой парижанин и аристократ без труда узнает в нем провинциала (как, например, граф Круазнуа – **Вячеслав Чистяков**), он постоянно бывает унижен. Не щадят его чувства и работодатели – господин Реналь, мэр города (**Александр Тетерин**), и маркиз де ля Моля (**Сергей Турицын**). Социальный аспект романа пусть и уходит в спектакле на задний план, но читается вполне отчетливо.

На первое же место в новой постановке театра выходят любовь и страсть, всепоглощающие, сжигающие, преступные, но от того не менее желанные...

«Красное и черное». Госпожа Реналь – О.Миронова, Жюльен Сорель – И.Шевелев. Кировский театр драмы



Мечтают о любви Жюльена Сореля и служанка Элиза (**Светлана Лаптева**), и Матильда. Но только в финале спектакля, практически на эшафоте, сам герой начинает понимать, что любил и продолжает любить он единственную женщину – ту, которой причинил больше всего горя, ту, в которую стрелял. Это понимание далось ему дорогой ценой – ценой жизни. И от того оно становится в тысячу раз ценнее.

Кажется, будто сам спектакль становится одой любви – неудержимой, неистовой, из-за которой происходят дуэли, из-за которой идут на эшафот. Не случайно, художник Мале, персонаж спектакля, которого нет в романе (**Владимир Смирнов**), альтер-эго главного героя, большинство из своих афоризмов-цитат посвящает именно этому чувству.

Звучат в «Красном и черном» и темы преступления и наказания, раскаяния и веры. А постепенная смена красок (в оформлении, в костюмах, в настроении спектакля) – от белого, цвета невинности, к красному, цвету страсти, и черному, цвету смерти, придает постановке особый шарм, яркость, глубину.

«Красное и черное» – один из самых стильных и красивых спектаклей драмтеатра, с жестким режиссерским рисунком и сильными актерскими работами (хочется особенно отметить работы **Никиты Третьякова**, исполняющего роль юре Шалана, и **Сергея Пахомова** – Норбера де ля Моля), несомненно, займет особое место в репертуаре театра.

Юлия ИОНУШАЙТЕ
Киров

Фото Сергея Бровка
и Алексея Лихачева

КРАСНОДАР. Глухонемой Шекспир

Краснодарский академический театр драмы им. М.Горького

продолжает пристально следить, а главное следовать тенденциям современной русской сцены. Его желание быть «в теме» понятно и оправдано: хочется стряхнуть стотонный слой академизма (в плохом смысле слова) и, наконец, завлечь молодого зрителя в лоно современной драмы. А то и трагедии. Так и возникли сначала «Ревизор» в стиле группы «Gogol Bordello» в постановке Александра Горбана, затем проект «Лаборатория современной пьесы», несколько разнообразивший афишу одноактной чернухой.

Нужно ли говорить, что Европа давно переболела и пережила приступы натурализма, искажений смысла ради эпатажа как такового? И вот европейская волна постмодернистского классического бреда только что вкатилась в стены недавно отремонтированного театра в Краснодаре. Последняя постановка – «Гамлет» – выявляет все симптомы и обязательные атрибуты «мейнстрима»: голый Гамлет, Офелия в майке-алкоголичке, гробы, венки, аквариумы, популярные музыкальные треки от Петра Налича до классики рока.

Подобного «Гамлета» российская публика видела не так давно на гастролях в Москве знаменитого Берлинского театра «Шаубюне ам Ленинер Платц» в постановке Томаса Остермайера. Нынешний, краснодарский, поставлен **Александром Огаревым** (недавно возглавив-

шим театр), естественно, в версии лайт. Все же русский менталитет в отличие от немецкого не выдержал бы группы полуголых трансвеститов, людей, роющихся в могилах, и Карлы Бруни в образе Гертруды. Однако надо признать – в своей ожесточенности и грубом фарсе «Шаубюне» дошел до края, за которым разверзается пучина человеческих низменных страстей и трагедий духа.

В краснодарской же постановке все половинчато: будто режиссер не может полностью отжаться на художественную провокацию. Она локальна. Клавдий (**А.Катунов**) классически декламирует текст, как бы держась за него, чтоб уж совсем не растерять роль, ломано танцует с Гертрудой под электроджаз; голый Гамлет пересекает сцену лишь как иллюстрация итога его путешествия в Англию, а не как носитель хотя бы «идеи обнажения»; кого-то поливают водой из ведра; вальсируют... Не прекращает греметь роуля, под ним обессиленный Горацио (**А.Мосолов**) – это вроде как запущен и не остановим процесс саморазрушения. Розенкранц (**А.Бабчук**) и Гильденстерн (**Е.Тарасенко**) – современные, продвинутые парни и люди своего века — играют рок-композиции. Ну а Гамлет наш запрыгивает на гроб Офелии...

И все это на фоне достаточно классических Гертруды (**М.Грачева**), Полония (**С.Калинский**), Лаэрта (**А.Фогелев**). Шекспировская нимфа, русалка Офелия больше напоминает мальчика-подростка, ин-

фантильно растягивает монологи про поверженный гордый ум. Актриса **Е.Крыжановская** последовательна во взятом за основу амплуа и во втором действии, обезумев от горя и спрятав белое платье под грубой шинелью, бросает датскому двору монологи уже не ребенка, а обманутой падшей женщины, далекой от наивных грез. Сцена с бродячей трупной артистов, призванная открыть весь ужас преступления Клавдия, становится фарсом в стиле «Камеди клуб»: девушки в костюмах белых зайчиков под бутафорскими елками поют а ля Eurovision на фоне утрированно смешного действия об отравлении датского короля. Эпизод смерти Полония вообще вызывает смех в зале. Как и заключительная сцена, где датский принц образно поражает мечом всех присутствующих, а глухонемая девушка пытается нечленораздельно объяснить происшедшее. Финальная реплика пришедшего мальчика: «Уберите трупы!» не оставляет сомнений, что «Гамлет» Шекспира в Краснодарской драме – все что угодно, но не трагедия: бытовой фарс, грубая пародия, каша из трюков и пр.

На фоне всего происходящего Гамлет **Андрея Харенко** так и не определился: вменяемый или сумасшедший, страдающий или равнодушный. Актер, читая монологи о смерти, любви, вдруг будто соскакивает с серьезной ноты, сам не верит в «слова, слова, слова...» и декламируемое обращает в легкую насмешку. В одном он проявляет ясность, в том, что заявлено

режиссером и полностью прочиталось: принц безумно любит отца и не сомневается в праведности своей мести. Полет сына Гамлета на страховочных тросах перед огромным транслируемым видеоизображением отца становится настоящим гипнотическим ритуалом: с каждым словом Призрака (**А.Горгуль**) принц все глубже погружается в транс и приближается к пониманию трагической необходимости возмездия.

Лучший эпизод спектакля – сцена с могильщиком. В ней сошлись усилия сценографа **В.Мартыновой** и актеров. И, наконец, текст был прочувство-

ван как гениальный и услышан во всей возможной полноте экзистенциального откровения. На заднике сцены – гигантская тень могильщика, он размахивает лопатой, захватив кладбищенской земли, и едва не засыпает маленькие тени Гамлета и Горацио. В голосе Могильщика – Анатолия Горгуля не осталось надежды, он гремит и безапелляционно приговаривает к смерти всех, будь то Великий Александр или придворный шут Йорик. Вот оно – воплощение истины всеуравняющей смерти. Можно сказать, здесь, в этом месте спектакля, Шекспир был подлинный, не глухо-

немой, не тот, которого все чаще прячут за маской насмешки, превращая его пьесы в буффонадное комедийное шоу, не в силах поднять или приподнять самого интеллектуального груза этих строк.

«Уберите трупы!» – финальная реплика мальчика (у меня есть несмелая догадка, что это Фортинбрас) среди гор убитых и нечленораздельной речи глухонемой девушки убеждает нас в том, что Шекспир писал, оказывается, отличные сценки для КВН.

*Светлана КОЛЕСНИКОВА
Краснодар*

Отцы и дети по Шекспиру

В последние годы **Краснодарскому академическому театру драмы**, который славится традициями и сильной труппой, фатально не везло с главными режиссерами. Они в театре не уживались. Театр скоро начинал подзревать режиссеров, даже тех, кто успешно начинал, в халтуре, режиссеры – упрекать театр в плотоядной привычке есть чужаков. Причины несовпадений, обманутых ожиданий и несостоявшихся свершений, думаю, всякий раз были разные, страдали из-за этого все, но не об этом сейчас речь. Так или иначе, каждому следующему претенденту становилось все труднее преодолеть психологический дискомфорт, а театру – принять пришлеца.

Недавно возглавивший Краснодарскую драму известный мо-

сковский режиссер **Александр Огарев** начал с лаборатории современной драматургии и режиссуры. Такая заявка для консервативного южного города была смелой, но безрезультатной – режиссер стремился расширить представления труппы и публики о театре, и это удалось. В результате один из эскизов – **«Наташина мечта» Ярославлы Пулинович** в ее же постановке – вошел в репертуар (см. «СБ, 10» № 4-144-2011).

Первой работой самого А.Огарева на краснодарской сцене стал **«Гамлет» Шекспира**, который, по театральному поверью, не проваливается никогда. Конечно, поставленный отнюдь не в исторически-костюмной манере. Резкие отзывы местной прессы на премьеру свидетельствуют о том же театральном консерватизме. Мне же показа-

лось продуктивным столкновение традиционного психологизма зрелых мастеров, мобильности молодых и смелого взгляда на классику режиссера, обладающего неповторимым почерком: результат получился ярким, на краснодарской сцене родился необычный, художественно убедительный, цельный спектакль. И зрители (а зал был полон) следили за происходящим на сцене с напряженным вниманием и сочувствием.

Начинается история из-за такта – с немой сцены похорон, возникающих во вспышках света как кадры светской хроники: изысканные венки, просветленно-печальные лица, благородные статуарные позы придворных, одетых в траурно-деловые костюмы – через мгновение, увлеченный красотой зрелища, забываешь думать о том, почему шекспиров-

ские персонажи в костюмах XX века. Продуманная гламурная массовка влечет зрителя, как читателя развлекательного журнала, которому позволили заглянуть за кулисы недоступной ему жизни, но и отторгает – вторжение возможно лишь в строго обозначенных рамках протокола. Похоже, и Гамлет ощущает себя здесь чужим. Но он, выпавший из гнезда, сам отторгает эту жизнь как безжизненную. Ему помнится в ней другое, и память, возможно, переиначивает прошлое.

Гамлет один. Сцена полна воздуха и света (художник **Вера Мартынова**, уже работавшая с А.Огаревым, вновь использует ясные, чистые цвета, активно и очень органично привлекает видео). На заднике – контур дома, слева в воздухе зависла семейная фотография: счастливые, красивые отец, мать и мальчик-сын. Сразу задается режиссером и без труда считывается зри-

телем *семейная тема* – она последовательно будет развиваться, когда юный Гамлет, тоскуя по прошлому *своему дому*, каким помнится ему Дания, через эпидиаскоп (он стоит как домик на авансцене, и крыша его повторяет контур дома на заднике) будет прогонять слайды из семейного архива. И те отразятся, как на экране, на белой расправленной юбке Офелии, явившейся оттуда же – из детства.

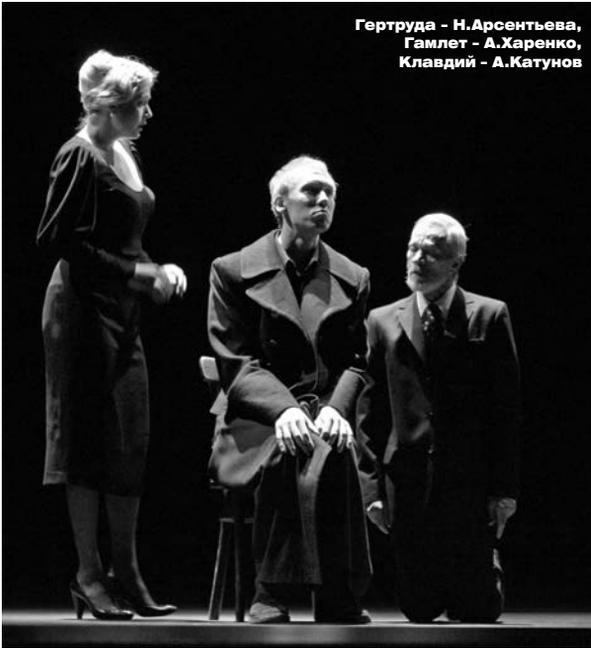
Высокий, худой, нескладный, чуть внутрь поворачивающий носки больших ступней, внешне покойный, но внутренне взнервленный, Гамлет – **Андрей Харенко**, напоминающий молодого Евгения Миронова, весь – не отсюда. Гертруда – **Наталья Арсентьева** (ее играет и **Мария Грачева**) и Клавдий – **Александр Кацунов** (какая красивая благородная пара, как трепетно они любят друг друга, надеясь на позднее счастье!), стоя за спиной сидя-

щего лицом к залу Гамлета, уговаривают его остаться – и, обманутые внешним спокойствием принца, уплывают под джазовую мелодию. Его музыка – другая, это рок (и Розенкранц с Гильденстерном – из одной с ним команды, позже появятся они не с флейтой, а с гитарами).

Но вернемся к началу. Висящая в воздухе семейная фотография оживет, и возникнет момент подлинного театрального волшебства: это был стоп-кадр памяти Гамлета – и вот из кадра удаляется мать Гертруда, убегает мальчик, а лицо отца начинает едва заметные мимические движения, увеличивается, зловеще ползет с предназначенного ему места на задник-экран, медленно, как-то неправдоподобно разворачивается, вращается, множится, отбрасывает разбегающиеся тени. Образ отца, живущий в памяти Гамлета, превращается в призрак. Блестяще! (Образ



«Гамлет». Сцена похорон



**Гертруда – Н.Арсентьева,
Гамлет – А.Харенко,
Клавдий – А.Катунов**

отца-призрака изощренно, дьявольски значителен, детали его лица преувеличенно ясны, начинают жить какой-то своей «насекомой» жизнью; этот же артист, **Анатолий Горгуль**, затем явится столь же нереальным, но зримым Могильщиком – вернее, его чудовищной тенью, отброшенной на экран-занавес). И вовлеченный в подступающее безумие, Гамлет взлетает на тросах к устрашающему изображению, маленький, беспомощный мотылек, неловкий скалолаз на бесплодном и бесплотном утесе.

Режиссер, рассказывая свою историю, конечно, сильно сократил шекспировский текст, убрав из него многие значимые фрагменты, многие нивелировал, боясь, что они слишком уж «заиграны» и не прозвучат естественно (монолог «*Быть или не быть*», например, Гамлет-Харенко произносит как бы в угоду придвор-

ным, толпой сопровождающим его, не дающим остаться одному – дескать, хотите от меня хрестоматийного философствования – пожалуйста). Чего-то жаль, но следить за режиссерской мыслью интересно, и ею оправданы не только купюры. В этом спектакле Клавдий не убивал отца Гамлета, Гамлет спускается в пучину безумия, ревнуя мать к новому мужу, но более того – из-за несовпадения формальной холодности настоящего и своих представлений об идеальном доме, семье (которых, по-видимому, в реальности не существовало), о пережитом счастье, разрушенном Клавдием. И еще глубже – из-за того что новое свободное сознание не может примириться с миром родительского (общественного, мирового) конформизма. Харенко играет состояние раздирающей душу Гамлета раздвоенности: любовь к иде-

алу и отторжение неидеального. Так когда-то пел Джим Моррисон и вызвал всеобщее возмущение. («– Отец. – Да, сын? – Я хочу убить тебя. – Мать! Я хочу тебя изнасиловать...») Умерший отец здесь вне критики, его место занял заведомо ненавистный отчим.

Ясность режиссерского высказывания очевидна, но здесь есть и магия – спектакль не заставляет себя разгадывать, как ребус, а погружает в себя, гипнотизирует, колдует с подсознанием. Социальность, семейность не исключают мистического оттенка происходящего – как это бывает и в жизни, когда сознание человека оказывается на грани, между сном и явью, реальностью и безумием. Это играет актерами. Это создается с помощью эффектных мизансцен, роскошного видео. (Свет — **Мария Панютина**, **Вячеслав Тимченко**, видео — **Александр Маленков**, **Оксана Лукович**.)

Заснувшая Офелия видит себя погружающейся в подводное царство, за ней плывет, мощными гребками рассекая воду, Гамлет... Что такое реальность? Что такое безумие? (Вспомнился давний спектакль Валерия Фокина «Еще Ван-Гог», там это состояние пограничности виртуозно передавал уже упомянутый Е.Миронов, здесь – пронзительно точно А.Харенко.)

Семейная история в спектакле разыграна на двух уровнях. Семья Гамлета распалась. А вот другая семья – живет. Полония (**Олег Метелев**), Офелия (**Екатерина Крыжановская**) и Лазарта (**Арсений Фогелев**) связывают искренние, доверительные, радостные отношения. В озорной, остроумно придуманной и сыгранной сцене отъезда Лазарта



явлено, как горячо Офелия любит старшего брата, рассказано без слов, как она подрастала, играя с мальчишками. Кажется, в этой компании был и Гамлет – это прочтется в любви Офелии и Гамлета, явно имеющей предысторию – а они в этом спектакле любят друг друга. Он – борясь с еще подростковой закомплексованностью, она – невольно используя свою власть над его подавляемой сексуальностью. Это видно во встрече Лаэрта и Гамлета, в их поединке – сражаются насмерть не враги, а бывшие друзья.

Прощаясь, Офелия запрыгивает на Лаэрта, не хочет отпустить, шалит, прячется в огромный сундук-гардероб. Видно, как она гордится братом, на которого хотела походить, угадывается, что в ней, пацанке, оторве, пробуждаются кокетство, желание нравиться, женственность – она уже научилась ею пользоваться, но пока что боится и не очень ее в себе осознает.



Отец-Призрак - А.Горгуль, Гамлет - А.Харенко

Лаэрт ласков (и видно, что это ему непривычно – вот, отмахивался от девчонки, чтоб не лезла под ноги, а она выросла...). Нравоучения Полония не выглядят ни банальными, ни занудными – артист наделяет своего героя пониманием детей, любовью к ним, снисходительностью и самоиронией. Произносятся напутствия Лаэрту, а позже – Офелии, он подшучивает над собой, педантом.

Этот спектакль в каком-то смысле о разрушении, гибели двух равноуважаемых семей – пусть стоящих на разных социальных ступенях, но самодостаточных. Клавдий, занявший трон и ложе, всеми силами стремится занять и место отца, но Гамлет агрессивно провоцирует его враждебность. Стремясь своей воли уничтожить Гамлета, Клавдий отстает не только свою любовь к Гертруде, но и

Офелия -
Е. Крыжановская



Сон Офелии



установленный миропорядок. Он по-своему прав, как Креонт, осуждающий Антигону. Но симпатии режиссера, а за ним и зрителей – на стороне детей, которым суждено вырваться из плена детства, в том числе и детских иллюзий, и юность которых – всегда возмездие миру. Недаром явившийся в финале Фортинбрас – подросток, почти дитя, а косноязычная детская душа, девушка с гладко зачесанными волосами и огромными глазами, всегда жившая в замке Эльсинор, пытается промычать свою правду о происшедшем.

Горацио (**Алексей Мослов**), в этой истории циничный трикстер, всячески подталкивающий Гамлета к безумию (почему? Да ни почему! Потому что равновесие – любое – ненавистно) – придумавший призрак, организовавший местными силами, без всяких бродячих комедиантов, «Мышеловку» (пропали наставления Гамлета актерам и его возглас про Гекубу, зато неожиданно сильно прозвучало, что в мыше-



ловку попал сам Гамлет – бунтарь становится объектом манипуляций). Продажны и мелки Розенкранц и Гильденстерн, вроде бы друзья Гамлета – рубахи-парни. Правда, для них не найдена или молодыми артистами органично не усвоена речевая интонация, эти образы не вполне ясны. (В скобках замечу, что большинство актеров великолепно овладели шекспировским стихом — в основном, в пере-

воде **Б.Пастернака**, — который звучит в спектакле ясно, красиво, осмысленно – и современно, задает упругий ритм действию. При этом речь характеризует героев – слышно, кто есть кто.) Вернувшийся из Англии Гамлет лишен иллюзий и земных связей, готов к смерти – голый, он пересекает сцену вдоль задника-экрана, голый во все времена человек на голой во все времена земле. В «семейной» исто-

рии возникает подлинная трагедия разрушенной жизни. Трагедия далекого Принца Датского, разыгранная на большой, кажущейся огромной сцене, вдруг приближается к каждому.

...Краснодарский «Гамлет» не безупречен, но видно, что работа над ним продолжается. Главное же случилось: рассказана ясная, важная история; создан художественный мир, который будто бы сам по себе живет, развивается на сцене, вовлекая зрителей в свое поле; видно, как артисты и режиссер идут навстречу друг другу, ищут и находят общий язык, вслушиваются, договариваются друг с другом, постигая великую трагедию и восстанавливая в этом постижении связь времен, которая всегда распадается и всегда требует усилий по восстановлению.

Александра ЛАВРОВА
Фото Светланы Нефедовой



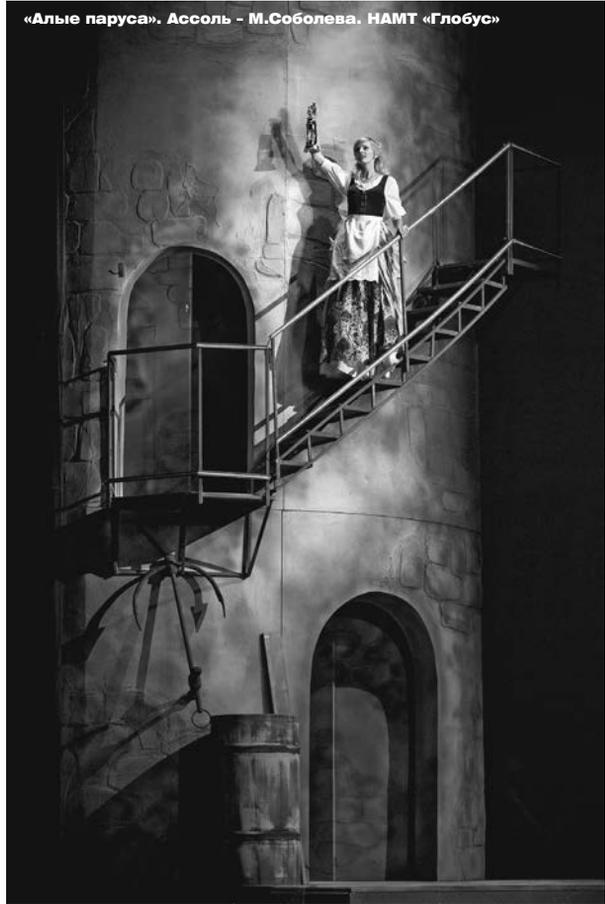
**Горацио – А.Мослов,
Гамлет – А.Харенко**

НОВОСИБИРСК.

Куда приводят мечты

Мюзикл «Алые паруса» на музыку **Максима Дунаевского** поставили в **Новосибирском академическом молодежном театре «Глобус»**. Музыкальный руководитель и дирижер – **Алексей Людмилин**, режиссер – **Нина Чусова**. Ранее премьеры мюзикла состоялись в Москве и Орле, Екатеринбурге и Перми. Когда из непроглядного тумана, поглотившего задник сцены, где до этого так естественно бушевали волны, возник нос корабля с ликующе алыми, раздутыми и подсвеченными изнутри парусами – честное слово, захватило дух. Тем более, что предшествующий этому долгий и томительный обряд венчания Ассоль (**Мария Соболева**) с нелюбимым Меннерсом-младшим (**Алексей Архипов**) просто обязан был по логике жанра завершиться чудесным избавлением.

Возле светлого маяка, жилища Ассоль и ее отца, священник (**Александр Варавин**), словно фра Лоренцо, покровительствующий любви, все оттягивал произнесение финальных слов. А хор городских кумушек с гримасами возводил очи, выпевая: «Почему он медлит?!» И в тот самый момент, когда зрители уже готовы были предположить, что эти «Алые паруса» завершатся репликой «Слишком поздно, я обменана», на сцене победительно возникли сияющие полотнища. И Ассоль каким-то отчаянным движением рванулась вперед, к своей воплощенной мечте. Вот тогда и захватило дух.



Этот момент был прямым попаданием в жанр.

Но потом большой корабль деловито выплыл на сцену, туман рассеялся. И на палубе во всей красе застыли мужественный Грэй (**Алексей Кучинский**) в безукоризненном белом кителе и прекрасная невеста Ассоль в белом платье. И пока они так стояли, захотелось поискать глазами свадебного фотогра-

фа. Красота по-американски – из гляцевых журналов и голливудских мелодрам.

Новый мюзикл «Глобуса» постоянно качало, как на тех волнах, что бились на заднике, – от эмоционального накала, подхваченного и усиленного музыкой в исполнении **молодежного симфонического оркестра театра**, до отточенно и иногда комично исполненных концертных номеров. От

захватывающего спектакля до ревью, которое смотришь расслабленно и вполглаза.

Хотя, казалось бы, чего еще надо зрителю? Спецэффекты есть. Мультимедийность – пожалуйста! А костюмы, а неяркий, мягкий и подвижный, «волшебный» свет, а сильный и слаженный хор, а прекрасный оркестр!.. О масштабной сценографии (**Анастасия Глебова, Владимир Мартиросов**), соединенной с инженерными чудесами, скажу отдельно. Слева – в стороне от города, тот самый светлый маяк с наружной лестницей, сидя на которой Ассоль ждала своего капитана. Справа – обломки кораблей, словно омываемые волнами с экрана. Ну и апофеоз современных сценических возможностей, соединивший высокие технологии с чудом театра, – дождевой занавес. Когда небо над городом проливалось печальным или очистительным дождем, струи скрывали от

нас сцену, не касаясь сидевших в яме оркестрантов.

Иногда справа же выкатывали прилавок таверны, и тогда сцену заполняли столы, где пьянствовали жители городка. Между столиками скользил сутулый и длинноногий скрипач с пейзажами (**Иван Басюра**) и пытался смягчать нравы музыкой и угворами.

Ну, так чего же на самом деле еще ждать от мюзикла? Как

ни странно – персонажей, которым соперечаешь. Для меня в этом спектакле главным героем, не упустившим нерв действия ни на минуту, оказался Меннерс-младший. Его пение рождалось по законам жанра – словно бы герою от избытка чувств уже невозможно говорить, только петь. Его интонации были то яростны, то наполнены спокойной силой, то надрывны и горьки. Меннерса-младшего сжига-



Ассоль – М.Соболева, Меннерс-младший – А.Архипов



ла неразделенная любовь, и он пел о ней небесам. Жаль, что за бортом спектакля осталась тема преданности, которую не замечаешь, когда она рядом. И доброты, за которую надо держать ответ: утешитель маленькой Ассоль, бродяга Эгль (**Илья Пань-**

ков) пообещал ей сказку, которую не в силах воплотить. Или... Никаких «или»! Спектакль создан не для меня. Он для тех, кого будут водить сюда целыми классами и кто не читал Грина. Чтобы удостоверились – мечты приводят на палубу лайнера,

а там капитан, весь в белом. «Ты плакала?» – спросила мою красивую юную соседку ее подруга. И та ответила: «Да!»

*Елена КЛИМОВА
Новосибирск*

Фото Владимира Дубровского

Материал требует зрелости

В Новосибирском театре музыкальной комедии в текущем, 53-м сезоне состоялись две премьеры, которые выходят за рамки обычного «рабочего репертуара», делающего кассу, являющиеся художественными событиями и истинными праздниками для меломанов. Это новые версии **«Мистера Икса» Имре Кальмана** и **«Белой акации» Исаака Дунаевского**. И то, и другое название уже значились в афише НГТМ, причем «Мистер Икс» ставился трижды – в 1962, 1978 и 1995 годах. Новая постановка – уже четвертая. «Белая акация» украсила афишу во второй раз, спустя более 45 лет, минувших с 1966 года. Общее для спектаклей – протяженность в три действия, развернутость музыкального и драматургического материала в полном объеме, в том временном формате, от которого уже отвыкли зрители. Второе объединяющее начало то, что над созданием сценических произведений работал один и тот же питерский режиссер-постановщик **Александр Лебедев**. Его сотрудничество с Новосибирской музкомедией сложилось еще в прошлые сезоны, проверено выпуском сложнейшего мюзикла «Дубровский» по мотивам

повести Пушкина на музыку Кима Брейтбурга и стихи известного поэта-песенника Карена Кавалеряна. Раньше казалось, режиссер горазд внедрять новации под грифом «Впервые в России». Но во взаимоотношениях с Кальманом и Дунаевским он доказал, что умеет все – тонко чувствовать природу европейских и советских классиков, не забывая о зрителях, об увлекательности. Казалось бы, театр шел на риск, ставя подряд два длинных спектакля в трех действиях, однако риск оправдался качеством новых трактовок.

Безусловно, оперетта «Принцесса цирка», которую именно в России после экранизации 1958 года с Георгом Отсом в главной роли называют не иначе, как «Мистер Икс», относится к произведениям, обреченным на успех – благодаря красивейшему, разнообразнейшему музыкальному материалу. К либретто, подвергнутому многократным переделкам, вряд ли возможно отнести те же похвалы. Но режиссер Александр Лебедев виртуозно нивелировал все проблемы текста. Реплики, воспринимающиеся плоскими и примитивными при прочтении, в обыгрывании становятся

единственно уместными, более того, обретают некий шарм благодаря наивности архаики. Лебедев предложил вниманию публики экскурс в старый Париж, пригласил на Монпарнас, в среду цирковой богемы, жившей бедно, но весело, упивавшейся страданиями и радостями любви, восторженными аплодисментами публики, своим кочевым артистическим братством. Едва открывается занавес, при первых тактах увертюры зритель поглощает атмосфера увлекательного, невероятно зрелищного циркового антре. Пролог спектакля – это яркая интермедия, представляющая парад-алле с клоунами, силачами, магом и заклинателем золотой змеи, дрессировщиком четверки белогривых нарядных лошадок (артисток балета). Практически каждый сантиметр сцены обжит и плотно декорирован – здесь и арена со светящейся рампой, и раковина суфлерской будки, и бар, и ложи для беспечных богатых господ (артисты хора), и простолудины, в числе коих троица пасынок судьбы – раненых солдат, жмущихся в сторонке безбилетников, жаждущих приобщиться к чуду. Режиссер и сценограф соблюли единство места и времени, точно обозначив его



«Мистер Ико».
Новосибирский театр
музыкальной комедии

концом 20-х годов прошлого века (оперетта написана в 1925 году). В этой плотности, густонаселенности содержится соответствие реальности. Кто бывал в Париже, тот знает, как узки старые улочки, как тесны номера в старых отелях и камерны кафе. Зато всюду жизнь!.. Премьера в театре музыкальной комедии доказала, что для актуализации материала вовсе не обязательно перемещать события в недавнее время, аранжировать в эстетике скупого минимализма сценорафию и костюмы, кардинально править текст, внося цитаты сегодняшнего дня. Сложнее визуализировать обаяние безвозвратно утраченной belle époque в полноцветной палитре деталей, вдохнуть в них жизнь и позволить современному человеку насладиться иными впечатлениями, историческим контекстом и коннотациями настолько, чтобы ему захотелось сравнивать времена и нравы. Новая трактовка «Мистера Икса» по вербальному ряду получила пиришеством для глаз и для слуха с серьезной культурологической подоплекой.

Оркестр театра под управлением дирижера-постановщика **Александра Новикова** играл воодушевленно, разворачивая лирические мелодии с большим чувством, проникновенно и взволнованно, заостряя комические темы, словно направляя восприятие, не давая слушателям шанса на дуальность мнений. Это оправдано, ведь что такое оперетта? Сказка для и про взрослых, доступная и детскому пониманию. Потребность в сказке с ее приключенческими коллизиями и подспудным моралитом, потребность в вымышленных

терниях с неизбежным хеппи-эндом испытывают и дети, и взрослые. «Мистер Икс», избежавший тени, намек на пошлость или вульгарность, кроме психотерапевтического эффекта однозначно ласкает и развивает музыкальный слух, вкус. Его и надобно слушать бездумно, легко.

Интересная деталь – под колонниками, под надписью «Gare Montparnasse» висят символические часы – циферблат без стрелок, намекающие на то, что истории любви и обмана, верности и предательства, битвы чести с бесчестьем существовали и повторяются во все времена. Сценорафию выполнил **Сергей Александров**, художник из Екатеринбурга, предусмотревший смену декораций к каждому действию. Например, во втором действии бал, устроенный коварным бароном де Кривельяком, оборачивается маскарадом. Все гости одеты как крестоносцы – в белые шлемы и белые плащи. Из жерла четырех крепостных башен вырывается пламя, а между ними льет прохладные струи фонтан. Задник являет панораму Парижа, увенчанного Эйфелевой башней, снятой с высоты птичьего полета. Перед ней на постаменте – муляж Троянского коня, обращенный в сидение, в подобие трона. Гости веселятся и ликуют – дивно звучат хоровые номера, искрометно исполняют гопаки украинские хлопцы, томно качают бедрами грациозные бабы. Праздество полно такой неподдельной витальной энергии, что на ее фоне происки барона (**Дмитрий Суслов**), считающего любовь утомительным чувством, выглядят бессмысленными. Царит ночь, созданная для

откровений и наслаждений. Мистер Икс (**Алексей Штыков**), назвавшийся графом Анри де Шатоннефом, впервые на маскараде является без маски, в белом костюме. И в белом платье его возлюбленная Теодора. Одна из башен оборачивается укромной беседкой, увитой плющом, для их объяснения. **Дарье Фроловой**, исполнительнице роли Теодоры, к сожалению, не хватило драматического мастерства и природного темперамента. Во всем, что касается игры, ведения диалогов она несколько не уверена, не органична, зато вокальные партии ведет отменно, особенно в дуэте с Алексеем Штыковым, которому убедительно удаются все оттенки страдания, горечь отверженности, а любовь его робка, в ней – безнадежность, все же расцветенная искрами надежды.

Как ни странно, массовые сцены в целом в спектакле удались лучше, выразительнее сольных и дуэтных номеров, сложилась подлинная ансамблевость, не возникло ни технических погрешностей, ни досадных смысловых сбоя. Артисты хора и балета увлеченно взаимодействовали между собой, а солисты порой отстранялись в застылых позах – думается, это не режиссерская установка, а исполнительская манера, вызванная стремлением вытянуть высокие ноты или не утопить низы. Впрочем, у каждого из исполнителей в премьерном спектакле был свой «звездный час», вернее, момент изумительного исполнительства, освобождения от жирных красок и старомодных опереточных штампов, спетых с той же искренней увлеченностью материалом, которую излучал оркестр. **Владимир Вальвачев** в

образе директора цирка Станиславского наделен властной волей, он столь царствен и непререкаем, что, думается, чувствительному Косте Станиславскому, влюбленному в наездницу (прототипу героя «Принцессы цирка», написанной Кальманом после знакомства с «Моей жизнью в искусстве»), с подобной должностью ни за что бы не совладать. Мари (**Дарья Шувалова**), прообразом которой была возлюбленная подлинного Станиславского, не наездница, а акробатка. Как положено, тонкая и гибкая, вся в розовом на арене, а вне цирка негибкимо-решительная, отчаянная девчонка, нашедшая и отстаивающая свое счастье с недотепой студентом Тони (**Андрей Дорошенко**). У молодых артистов дуэт получился безупречным, но вполне достоверным и, что немало важно, вполне сегодняшним. А подлинный блеск каскадной, острохарактерной игры выдала **Марина Кокарева**, появившаяся в небольшой, отнюдь не главной роли мадам Каролины, хозяйки ресторана «Зеленый попугай», в третьем действии и своей заразительностью затмившей абсолютно всех. Ей, ее дуэту с Пеликаном (**Андреем Пашенцевым**) кричали «браво!» и заставили повторить озорные куплеты на бис. Кстати, немало знатоков «Мистера Икса» приходят именно на третье действие, чтобы послушать дуэт Каролины и Пеликана (или на первое действие, чтобы услышать арию «Всегда быть в маске – судьба моя»), из трех составов исполнителей Кокарева – number one. Впрочем, премьерный результат, свежая версия оперетты Кальмана – тот редкий случай, когда абсолютно не хочется никого критиковать. В ней даже прома-

хи оборачиваются достоинствами. Однако однозначное «браво» надо, кроме режиссера и художника, воскликнуть хореографу **Геннадию Бахтереву** и хормейстеру **Татьяне Горбенко**. Игра, как и драматургия, в спектакле чистая условность, такая же, как часы без стрелок, висящие над сценой. Важней всего торжественно музыки, ее то тоскующее, то ликующее звучание, попадающее непосредственно в сердце. «**Белая акация**» **Исаака Дунаевского**, несомненно, одна из лучших советских оперетт, трудно найти более светлый, дивный, волнующий материал. Недаром в разные годы отдельные фрагменты из «Белой акации» украшали концертные программы Новосибирского театра музыкальной комедии, а «племя младое» – новое поколение солистов труппы воспитывалось на их исполнении в консерватории. Режиссер Лебедев счел, что купировать музыку преступно, и с той же бережностью отнесся к либретто Владимира Массы и Михаила Червинского, которые проявили изрядную драматургическую изобретательность, перенося действие с одесских дворишек и улиц на океанские просторы, выписали отношения сразу в нескольких любовных многоугольниках. Лебедев выпустил спектакль, который погружает зрителей-слушателей в 50-е годы прошлого века, весьма живописно представленные в костюмном оформлении, доподлинно переданные в ментальных движениях героев. Авансанавет подобен ретро открытке. На блеклом фоне надпись «Привет с Одессы!» и черно-белое фото молодого Исаака Осиповича, на груди которого красуется орден Трудово-

го Красного Знамени. Декорация же, напротив, современная – шесть гигантских букв, снабженных колесиками, вместе складываются в название города у Черного моря, а разъезжаясь, напоминают домики с проемами окон или арок. Художник-постановщик **Александр Лютов** выполнил буквы – функциональные элементы сценографического решения – в коллажной технике, облепив фотоизображениями достопримечательностей Одессы – статуи Дюка, лестницы, набережной, Оперного театра. Естественно, присутствуют и цветущие ветки акации. И все же эта пестрота вкупе с современной формой вносят стиливое диссонанс. Сценография далеко не лучшая составляющая нового спектакля. Гораздо эффектнее весеннее цветение акации выразил балет, женская группа на пуантах, в пачках-шопенках, с цветами в прическах и в руках. Плавность движений, юная грациозность. Танец акаций – прекрасная находка хореографа **Геннадия Бахтерева**, как, впрочем, и танец экзотических рыбок, и задорные мужские чечетки. В целом балет блеснул артистизмом, его солистки **Елена Вершинина** и **Елена Рыбак** являли то озорство, то лиризм, солисты **Родислав Саражаков** и **Игорь Сырчиков** сверкали улыбками, козыряли идеальной осанкой и матросской выправкой, основанной на умении балансировать на шаткой палубе. Большинство действующих лиц «Белой акации» – моряки китобойной флотилии во главе с бравым молодым капитаном Костей Куприяновым (**Роман Ромашов**), в которого влюблена смешная девчонка Тоня Чумако-

ва. А он предпочитает «верхивостку» Ларису Штепенко, считает ее невестой. Надеется, что девушка дождется его из долгого рейса, хождения за экватор. Обворожительную, чуть капризную, жадную до развлечений и нарядов Ларису в исполнении **Марии Беднарской** сегодня вряд ли кто обвинил бы в легкомыслии – в свете изменившейся морали девушка имеет право на ротацию женихов, на гибкость

представлений о верности до замужества. А «Белая акация» возвращает нравственные основы на круги своя, и это удивительным образом трогает. Оперетта, заказанная Дунаевскому как ода трудовым свершениям китобоев, на самом деле посвящена настоящей любви и дружбе, преданности, чистоте помыслов. Самая яркая сцена «из жизни гарпунеров» – это праздник Нептуна на палубе, под палящим зноем

экваториальных широт. В этом фрагменте «спектакля в спектакле» и музыка достигает симфонических, оперных высот, требует совсем иных вокальных модуляций и оркестрового исполнительства, что вполне удалось. А как раз трудности добычи китов показаны вскользь, не лишены юморных ноток. Произведение по сюжету, по следованию традиции «чего хочет зритель, того хочет Бог» напоминает старую



«Белая акация». Новосибирский театр музыкальной комедии



добрую голливудскую продукцию – смесь комедии и мелодрамы, где уже в зачине действия легко догадаться, чем дело кончится. Разумеется, все будет хорошо, благородство и добродетельность победят. Однако мелодическое богатство, обеспеченное Дунаевским, приподнимает историю, придает ей незаурядность. В этом его последнем произведении смешались фольклорные мотивы: на одесских улочках поют и говорят на русский, украинский и еврейский манер, с колоритными акцентами. На палубе танцуют под стандарты раннего джаза. Да и все действие темперировано изменчивыми, разнообразными, но непременно сильно воздействующими, увлекательными ритмами. Вернусь к образу Тони, воплощенному молодой солисткой **Анной Фроколо**, – это, пожалуй, самая сложная роль в спектакле, поскольку девушка непрерывно меняется, вырастая из гадкого утенка в прекрасного лебедя. Тоскует, отчаивается, и вновь поет: *«Не могу расстаться я со своей мечтой»*, и устраивается на судно радисткой ради счастья постоянно видеть возлюбленного капитана. Героиня хорошеет на глазах, недаром обретает сразу двух поклонников, и их танцевальное трио, ее припев в куплетах: *«Ах, Леша! Ах, Саша! Я боюсь, что третий лишний – это я»*, – вершина второго акта. **Евгений Дудник**, **Вячеслав Усов** и Анна Фроколо сыграли на бис, причем вокалисты отплясывали, не уступая артистам балета. В «Белой акации» масса актерских удач. В частности, невозможно хранить равнодушие, когда на сцене **Вадим Кириченко** –

снабженец-спекулянт Яков Петрович Наконечников по прозвищу Яшка-буксир, имеющий большой запас коробок с конфетами «Тузик» для милых дам. Актер фонтанирует обаянием, выдавая и в пластике, и в мимике ежесекундную смену хитромудрых реплик, – то соблазняет Ларису, то торит путь к сердцу поварахи, очень верной жены Серафимы (**Марина Ахмедова**), а в результате в соответствии с жанром оказывается в проигрыше. На то и «советский Голливуд», что проходимцам – по pasaran! Как известно, Исаак Осипович Дунаевский не успел дописать несколько номеров к «Белой акации», над которой работал в последний год своей жизни, в 1955-м. Режиссер-постановщик спектакля Александр Лебедев сделал свой финал – попури из наиболее популярных песен композитора, и лучше выдумать не мог. Зрители, проверенные на усидчивость тремя действиями, встали, аплодируя. Звонче всего звучало: «А ну-ка песню нам пропой, веселый ветер!» В самом деле, словно вольный веселый ветер по залу промчался... Репертуару Новосибирского театра музкомедии, в котором все есть – и нетленная классика, и мюзиклы ныне здравствующих российских композиторов, очень не хватало спектакля советской эпохи, где не одни воспоминанья, не одна ностальгия, а присутствует живая жизнь и эстафета времен. Эстафету времен и поколений в этом театре поддерживают и **бенефисами**. С разницей в три месяца чествовали юбиляров, двоюродных сестер Титковых. Общее для них, кроме детства и тесных родственных связей (они

– дочери братьев-художников Ивана и Василия Титковых, которых в Новосибирске шутиливо называли Ван Вас и Вас Вас) – учеба в московском ГИТИСе у Бориса Покровского. **Элеонора Ивановна Титкова**, заслуженный деятель искусств РФ, главный режиссер НТМК, кстати, недавно поделилась личными воспоминаниями о мастере, опубликованными в сборнике к 100-летию со дня рождения Покровского. Оказывается, он учил ее не только приемам режиссуры, а приемам выживания в мужском мире, где женщине не прощается превосходство. В марте Элеонора Ивановна – профессор Новосибирской консерватории, ведущая кафедрой музыкального театра, отметила **75-летие**: в программе творческого вечера ее ученики, составляющие большую часть солистов и артистов хора, сыграли отрывки из десятков поставленных ею спектаклей. С особым трепетом она относится к музыкальной драме «А зори здесь тихие», которую не просто поставила, а выверила буквально по нотам и слогам на момент создания произведения новосибирскими авторами – композитором Андреем Кротовым и либреттистом-дебютантом Нонной Кротовой. Элеонора Ивановна излучает такое тепло и доброту, от которого и самые зажатые, закомплексованные студенты расцветают, обретают не только вокальную культуру, но перенимают этические нормы, необходимые для актерской профессии. Бенефис народной артистки России, лауреата национальной премии «Золотая Маска», профессора консерватории **Ольги Титковой**, приуроченный к ее **70-**

тию, проходил в рамках спектакля «Сильва» Имре Кальмана, где она уже в который раз играла княгиню Цецилию Воляпюк. За 50 лет на сцене ярчайшая актриса воплотила более ста образов, и призналась: «Из театра можно только счастье унести». Ее счастье сопряжено с жесткими ди-

етами, со многими травмами, которые она преодолевает, постоянно плавая в бассейне, делая гимнастику, ни на день, ни на минутку не позволяя себе расслабиться. Воистину, служить театру – очень трудное счастье, обязывающее постоянно быть в творческой форме. Но в театре муз-

комедии оно знакомо всем, кто пришел не ради 15 минут славы, а ради счастья творчества, освоения материала, который требует человеческой и профессиональной зрелости.

Ирина УЛЬЯНИНА

Новосибирск

Фото Дмитрия Худякова

ОРЕНБУРГ. История у моря

Как давно я не дышала бризом! Полжизни. Тем радостней стала «морская» премьера в **Оренбургском драматическом театре им. М.Горького** по пьесе итальянского драматурга **Карло Гольдони «Кьоджинские перепалки»**. Наряду со «Слугой двух господ» эта комедия считается одной из самых ярких его пьес. Впервые она была сыграна на венецианском карнавале 1761 года и стала прощальной, так как вскоре Гольдони навсегда покинул родину, чтобы поселиться в Париже. А спектакль о жителях Кьоджи, что в восьми милях от Венеции, до сих пор радует зрителя.

Старинная классическая комедия – серьезное испытание для любого театра. Но она оказалась востребованной в России. География ее постановки обширна – от Сибири до Москвы. Каждый театр находит в ней свою «ракушку». Константин Райкин как-то сказал, что в этой комедии его привлекло обилие молодых и красивых героев, ни один из которых не является злодеем. Это замечание, возможно, пояснит выбор и для нашего города, в драматическом театре которого много начинающих актеров. Они действительно хороши собой, в

них задора не меньше, чем в горячих парнях и в задорных девчонках из далекой Кьоджи.

Это третий спектакль, который ставит на оренбургской сцене **Валерий Кове**, художественный руководитель Сухумского драматического театра. Мастер на то и мастер, что обладает только ему присущим стилем. Работы Валерия Михайловича критики давно прозвали «минималистическими». В них нет ни одного лишнего слова, движения, вещи. В оренбургских «Перепалках» зритель не найдет атрибутики венецианских карнавалов, ярких костюмов комедии дель арте, музыки Нино Роты, так подходящей к спектаклям на итальянские темы. Кове принципиально отказывается от «спагетти», «тарантеллы» и других стандартных приемов, при помощи которых легко достигается налет итальянской романтики. Великая, туристическая, гламурная Италия режиссеру не интересна. Фантасмогорические filmy Феллини ему ближе. Приглушенный колорит, словно выцветший от времени, отдаленный звук печальной шарманки, жизнь провинциального городка, где на десять тысяч мужчин тридцать тысяч женщин – вот визуальный ряд этого спектакля. Среди современной эстетики богатства, так

по-особенному смотрится придуманный в XX веке стиль «пул-арт» – «бедное искусство», доказывающий, что красота может существовать в простом и скромном. Кове смог прочувствовать того Гольдони, которого такой строгий судья, как Вольтер, называл человеком, «очистившим итальянскую сцену», восхваляя чистоту и ответственность его стиля.

Итак, жили кьоджинцы и кьоджинки у самого синего Средиземного моря. Мужчины десять месяцев в году ловили в море неводом рыбу. Женщины «пряли свою пряжу». Жили они в гармонии с природой. Народ почему-то всегда так живет. А как же иначе, ведь от направления ветра зависит, будет ли удачным улов и будет ли легким возвращение домой. Возможно, именно сирокко – знойный юго-восточный ветер – и разжег из пустынной ссоры нешуточные страсти.

Источником для комедии послужили наблюдения Гольдони над бытом рыбаков. «В дни моей молодости, – писал он в мемуарах, – я занимал в Кьодже должность канцлера по уголовным делам. Мне приходилось иметь дело с многолюдной и шумной толпой рыбаков, матросов и кумушек, которые проводят все свое время на улице. Я хорошо изучил их

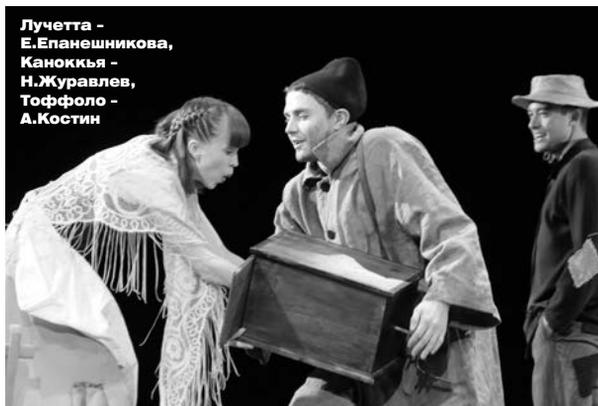


**Орсетта - Л.Толпышева,
Лучетта - Е.Епанешникова,
мадонна Либерта - А.Шамсутдинова,
Кекка - С.Горшенина**

нравы, их своеобразный язык, их веселый и лукавый характер, и мне нетрудно было изобразить все это». С успехом ведя процессы, Гольдони продолжал сочинять. Его произведения сделали скромного венецианского адвоката великим драматургом.

Нельзя сказать, что сюжет «Перепалок» наделен глубоким смыслом. Пьеса проста, но тем самым и хороша. Что сложного, например, в комедиях Гайдая? Режиссерские и актерские находки, шутки, ставшие афоризмами, сделали эти фильмы бестселлерами на все времена.

Наш спектакль начинается сценой, в которой девушки плетут кружева. Как это мило оренбургскому сердцу! Какие узоры выводити итальянки? Скорее всего, морские мотивы, влюбленную парочку или дерево счастья. Работали, болтали о погоде, ждали скорого прибытия своих мужчин. Весь сыр-бор разгорелся из-за паренька Тоффоло, который в



**Лучетта - Е.Епанешникова,
Канокья - Н.Журавлев,
Тоффоло - А.Костин**

отсутствие рыбаков клеится то к одной, то к другой невесте-рыбачке, угощая девушек печеной тыквой, которая и стала яблоком раздора. На сцене тыквы на самом деле нет. Валерий Кове легко обходится без лишних предметов. Обжигающее руки, только что испеченное лакомство без наличия такового актеру играть интереснее, а театру экономнее. Профессионал должен изобразить и то, чего нет.

Тоффоло вскоре ушел, а между доннами начались перепалки. Перепалки – не перестрелки, но шума от них много. По замыслу режиссера, исполнительский ансамбль запрограммирован на громогласный хаос. Недавно театр Гольдони сравнивали с ярмаркой. Некоторые критики сравнивают «Кьоджинские перепалки» с шекспировским «Много шума из ничего». Но разве рыбацкая деревушка – безмолвная



Мадонна Паскуа - М.Губанова, Антонио - Б.Круглов



деревушка? Во всплесках волн и южного темперамента ее прелесть. Мадонна Паскуа, мадонна Либера, Орсетта, Лучетта, Кекка – эти имена звучат как мелодия. Но стоило им «вступить на тропу войны», как «мадонны» превратились в Лучетту-балаболку, Орсетту-галушку, Паскуа-сковородку, Либеру-занозу. Кто же мог предположить, что женские сплетни и ссоры приведут к разладу любовных пар? Злые языки как были опасны для любви и семейного благополучия, так и остаются.

Временное перемирие перед приездом рыбаков положение не спасло. Едва встретив их, женщины проговорились про свои обиды и секреты. А ведь клялись, что ничего никому не скажут! Но разве можно заставить замолчать стаю чаек, кружащих над морем? Режиссер сделал так, что женщины и девушки Кьоджи, в своих охристых платьях с белыми фартучками и ажурными платками, очень похожи на птиц. Когда, глубоко наклонившись, они что-то ищут на земле, когда взмахивают руками-крыльями, буквально летая по сцене, кажется, что находишься в колонии морских птиц. Валерий Кове поставил свою «Чайку».

Мужчины поселка похожи только на себя. Рыбаки, узнав о мнимой измене, тут же взялись кто за ножи, кто за бульжники – вечное орудие пролетариата. Бывалым «морским волкам» что рыба, что обидчику брюхо вспороть – ничего не стоит. Начавшаяся комедия могла бы закончиться трагедией. Благо, что среди них оказался один «господин в парике» – помощник судьи Исидоро, который взялся уладить конфликт почти без всякой выгоды для се-

бя. Распутать подобную интригу – дело нехитрое, поскольку проты все втянутые в нее герои. Для него это развлечение. Нельзя же жить одной работой. Всех приглашенных в суд женщин он опрашивает по-разному. Самую юную и «аппетитную» Кекку приглашает присесть на раскладушку. Но для добропорядочного господина эта девушка – еще «зеленый виноград». Может быть поэтому он так горячо принялся хлопотать о ее будущем замужестве? И все же, оренбургский Исидоро благороден и совсем не похож на того же персонажа в спектакле «Сатирикона». Последний непрерывно поглощал всевозможные снеди и напитки, хранящиеся тут же в судейском столе, но хитроумно замаскированные: огромные тонкие куски колбасы были разложены между страницами свода законов; вино спрятано в боковой тумбе стола, где для разлива существует специальный кран; нечто съедобное обреталось даже в чернильнице. Что-то горячительное скрывалось и в статуэтке Фемиды. Для Валерия Кове остросатирический режиссерский ход неприемлем. Он окрашивает свой спектакль совсем другими чувствами. Несмотря на все перипетии, на сцене зритель видит сообщество близких людей.

«Кюджинские перепалки» – из тех пьес, которые помогают собирать труппу и подружить актеров. Если мысленно отключить громогласные звуки спектакля, можно увидеть, как кюджинцы составляют одну большую семью. Посмотрите, как мужчины подставляют свои сильные руки, поддерживая девушек в одном случае и с трудом удерживая их, как разбушевавшееся море, в

другом. Несколько раз за спектакль они вместе встают в символический круг и вскидывают «хором» руки к небесам! Что это, всплеск волн? Да, у Кове нет ничего лишнего, но зато есть главное – богатые ассоциации, рожденные продуманной пластикой актеров. Как и положено в настоящем произведении, они раскрываются постепенно, не сразу.

Один из героев говорит чистую, как омытый морем камешек, правду: *«Тита-Нане! Она вас так любит. Когда вы уходите в море, она не знает, куда деваться от тоски. А поднимется буря, так она чуть с ума не сходит; все за вас дрожит. Среди ночи встает, выскакивает на балкон, чтобы посмотреть, какая погода. Прямо как потерянная: на все вашими глазами смотрит, не иначе»*. Вернувшись домой, «морские волки» забывают тяготы долгого путешествия. Удачный улов и милые подарки своим любимым делают еще ярче и долгожданной радостью свиданий.

Пьесы Гольдони стали знамениты своей жизненностью. В создании «комедии характера» и заключается его реформа в драматургии. Завещанные итальянской комедии еще древнеримским театром так называемые «четыре маски» Гольдони заменил реальными персонажами. Какие разные, например, две главные невесты пьесы. Гордая Лучетта разборчива в выборе партнера: *«Пускай я уродина, пускай бедная, пускай все, что хочите! Но чтобы я стала якшаться с каким-то лодочником! Ну, уж нет!»* Вот что по этому же поводу говорит Кекка: *«Все равно выйду замуж, даже если бы пришлось идти за голоштанника, что раков*

ловит». Приданое этих девушек, несмотря на бедность, может получиться роскошным, почти от «кутор». Венецианские кружева до сих пор применяются в своих коллекциях знаменитые дизайнеры. Из них можно сделать воротнички, блузки и юбки, вее-ра, зонтики, скатерти, постельное и нижнее белье и, конечно же, подвенечное платье, что делает счастливой любую девушку. Стремясь создать полное представление о народной жизни, Гольдони использовал в комедии местное наречие. В этом отношении интерес представляет речь падрона Фортунато, лопотуна, который, заикаясь, не выговаривает не только некоторые звуки, но и проглатывает целые слова. Фортунато – самый комичный персонаж. Его забавная походка, преувеличенная жестикация и смешная дикция не раз срывали аплодисменты публики.

Все, что происходит в «Кюджинских перепалках», возникает из-за ревности, а ревность – из-за любви. Пусть простой, незамысловатой, но искренней, овеянной ароматом и шумом моря. Эти люди будут жить мирно, пока будет штиль. Такова жизнь, подчиненная рыбацкому делу. Такковы здешние женщины, чей удел – дожидаться своих рыбаков, влюбляться в них, рожать им детей, которые подрастут и тоже станут рыбаками. А когда они снова поссорятся, то целебная сила моря успокоит их. Да минуют их шторма и акулы. Ах! Санта Лючия, они мне нравятся!

В комедии финал обязательно должен быть счастливым. «Кюджинские перепалки» стали своеобразным гимном брачным узам. Стремление создать семью взяло верх. Зрителя ждут приго-

товления сразу к трем свадьбам. Счастливые невесты от души благодарят великодушно-го Исидоро, который всех примирил. При этом девушки просят его не распускать в Венеции слухов о том, что кьоджинки, якобы,

склочны. «Сказать правду, – обращается к нему Лучетта, – то, что вы видели и слышали, – чистая случайность. Мы женщины хорошие, честные. Но веселые». Исидоро, быть может, и не сказал, а вот Карло Гольдони сочи-

нил пьесу на все времена про то, что люди только в любви обретают настоящее счастье.

Фаина ХАЯЛИНА
Оренбург

Фото Ларисы Терентьевой

САМАРА. Шестой сезон актерского театра

Театр актерской мечты – это «Актерский дом». Представьте: актеру не хватает занятости в своем театре, или его занимают совсем не в тех ролях, а он мечтает о СВО-ЕЙ роли... И вот он приходит к людям, которые говорят ему: пожалуйста, найдем денег, найдем режиссера, подберем исполнителей, дадим сцену и даже обеспечим зрителей. Правда, только на три спектакля. Если публика пойдет, будешь играть дальше. Не пойдет – обидно, конечно, но СВОЮ роль ты все-таки сыграл. Такой театр был создан Самарским отделением СТД РФ в 2006 году. Первый, пятилетний, юбилей уже позади, идет шестой сезон. За пять с небольшим лет – девятнадцать премьер. И до конца сезона ожидается еще две. У театра есть уже свой зритель. Свои традиции. Одна из них – помогать молодым. Молодым актерам, молодым режиссерам. Гоголевские «Игроки» – дипломный спектакль выпускника режиссерского курса Самарской государственной академии культуры и искусства Станислава Полихина. Блестящий показ для Государственной аттестационной комиссии – и приглашение в «Актерский дом». Кстати, и акте-

ры в этом спектакле – выпускники актерского курса, а ныне – артисты театров Самары и Сызраня. «Жалобная книга» по рассказам А.Чехова поставлена преподавателем кафедры актерского искусства СГАКИ Ириной Сидоренко, а играют в ней студенты, теперь уже тоже профессиональные актеры самарских театров.

Вот и последняя премьера «Актерского дома» продолжает эту традицию. Только что закончивший режиссерский курс СГАКИ Игорь Катасонов был принят в «Актерский дом» на работу и получил предложение поставить спектакль. Он выбрал пьесу Александрo Касоны «Дикарь».

Касона – драматург в России известный. Его «Деревья умирают стоя» – одна из самых репертуарных пьес на отечественной сцене. В ней замечательно сошлись и мелодраматический сюжет, и две бенефисные женские роли – молодая и возрастная. Редкий театр в разные годы устоял против этой пьесы. «Дикарь» известен меньше. Да и пьеса вроде бы ослабее. И устарела как будто. Но вот странно: первый же запрос в интернете выдал около десятка премьер по всей стране за минувшие год-полтора.



Режиссер И.Катасонов

А странно ли на самом деле? Сюжет вполне сентиментальный, даже, я бы сказала, сентименталистский – в духе Жан-Жака Руссо. Призыв «Назад к природе!» звучит в пьесе неприкрыто и очень пафосно. Открыто сталкиваются чистый юноша, выросший в горах, на лоне природы, и представители так называемой цивилизации – жадные, корыстные, глубоко безнравственные, жесткие люди. Очередной вариант истории Маугли. Мужчину покинула женщина, которую он любил безумно и преданно. Он проклял всех женщин и вообще весь род людской и вместе с малюткой сыном удалился в горы, где жил отшельником и умер буквально накануне

того дня, когда сын его, достигнув совершеннолетия, должен был вступить в права наследства. То есть войти в мир довольно сложных социальных, экономических и прочих человеческих отношений. Он все знает о жизни природы и ничего – о жизни людей. И его тетки, старые девы, взявшие на себя заботы о племяннике, пытаются «встроить» его в социальные обстоятельства. Для этого они нанимают учителей одного за другим, пока не появляется в поместье девушка Маргарита, которой удается, наконец, завоевать сначала просто интерес, а потом и подлинную любовь своего великовозрастного ученика. С ее приезда и начинается пьеса, в которой перемежаются лирические и сатирические, драматические и комедийные повороты сюжета.

Спектакль Игоря Катасонова – «театр в театре». Некий Эусебио (**Иван Глухов**) легко, весело, играючи создает условный сценический мир, наводит порядок на сценической площадке, объясняет зрителям, где и что будет происходить: проигрывает-проговаривает что-то вроде увертюры перед отдельными картинами. Хлопочет он потом и по ходу действия, заменяя собой «сценические эффекты» (дождь, гром), а заодно еще и выполняя (отчасти) функции реквизитора и одевалящика, а иногда и режиссера, который своим вмешательством подталкивает «забуксовавшее» было действие. Игровой прием настраивает на легкую комедию, что не вполне оправдывается. Видимо, поэтому чем ближе к финалу, тем реже Эусебио появляется на сцене.

С самого начала зритель заинтригован, потому что вся рас-



«Дикарь». Маргарита - Н.Попова, Пабло - П.Макаров

сказанная мною предыстория на самом деле становится известна лишь много позднее. А поначалу мы никак не можем понять вместе с юной Маргаритой (**Надежда Попова**), чего добиваются две немолодые чудаковатые дамы Матильда (**Елена Ивашечкина**) и Анхелина (**Елена Туринская**). Окончившая университет барышня очень хочет получить хорошую работу и изо всех сил пытается понравиться: она старается выглядеть серьезной и опытной учительницей, однако страх и неуверенность нет-нет, да и прорвутся. А дамы, в свою очередь, очень стараются понравиться учительнице, чтобы она, не дай Бог, не сбежала и не отказалась от места. И тоже страх и неуверенность, за которыми скрывается пока неведомая нам тайна, сквозят в их движениях, в мгновенных обменах взглядами,

в недоговоренных репликах. Наконец, они рассказывают девушке правду: ей придется учить не ребенка, а уже вполне взрослого парня. И вслед за этим появляется на сцене сам предмет их тревог – Пабло (**Павел Макаров**). Он проходит через зрительный зал, громко возвещая о своем приближении. Красивый, молодой, сильный – мечта любой девицы. Вот тут-то и начинается вечная, но неизменно новая история любви – от первого столкновения, почти вражды, до глубокой привязанности в финале. Конечно, зрителю предстоит узнать и об интригах корыстного управляющего Ролдана (**Юрий Земляков**), который к тому же приходится герою родным дядей, братом его непутевой матери. Медлительный и вроде такой добродушный Ролдан – себе на уме и благополучно обворо-

ывает племянника, заботясь о собственном сыне Хэлио (**Алексей Елхимов**), циничном, но обаятельном проходимце. Ближе к финалу появляется эдакий карикатурный профессор (**Олег Белов**) с гламурной дочкой (**Анастасия Пысина**), в псевдоученых речах которого, если вслушаться, звучат откровенно фашистские идеи. И, конечно, кульминацией должна была бы быть сцена, когда Пабло гневно обличает пороки цивилизации: дикарь оказывается подлинным гуманистом, на радость своим смешным, но глубоко искренним и любящим теткам. И все-таки этот триумф руссоизма в спектакле не становится настоящим событием. Потому что социально-нравственные проблемы молодого режиссера волнуют далеко не в первую очередь. Игорь Катасонов ставил спектакль о любви – открыто лирический. Даже романтический. На протяжении всего спектакля настойчиво повторяется один и тот же прием: посреди бурных, громких разговоров вдруг гаснет свет, все бы-



Матильда - Е.Ивашечкина, Анхелина - Е.Туриная, Маргарита - Н.Попова, Роланд - Ю.Земляков

товые предметы как бы исчезают, и лишь в призрачной глубине сцены в пластическом рисунке движутся тени – затаенные мечты, сокровенные чувства молодых людей. Герои беззащитны в своей юности и наивности, но и сильны ею. Не умные слова, не гневные обличения – любовь и чистота юности только и могут противостоять грязи и пошлости цивилизованного мира. И противостоят. И побеждают. Любовь

возвращает Пабло к людям, к миру, к жизни.

Наверное, в этом и вопрос, почему вдруг эта пьеса сегодня оказалась так востребована. В ней открытое, сильное чувство, в ней – торжество любви и правды. Молодой режиссер это понял. Молодая аудитория, заполняющая зал на каждом спектакле, благодарно приняла.

Татьяна ЖУРЧЕВА
Самара

ТОМСК. Любить, чтобы искупить?

В Тюзе сыграли премьеру – «Наказание». Малая сцена оказалась совсем не мала для режиссерского высказывания по поводу романа **Ф.М.Достоевского** «Преступление и наказание». **Александр Загораев** сумел так поставить философскую проблему, что, оставив за скобками преступление и укрупнив линию наказания, дал простор тем самым «проклятым» вопросам, которые задал писатель.

Собственно, из-за них Федора Михайловича считают гением, а вовсе не из-за умения строить почти детективные сюжеты. Он, как никто другой, смог выразить мятущую русскую душу, спустившись в «подполье» человеческой души и показал путь наверх. Один из вопросов, которые мучают героя Достоевского, хорошо знают даже те, кто не читал роман: *тварь я дрожащая или право имею?* Хотя представить, что кто-то в зале может быть не знаком с первоисточ-

ником, трудно. Даже молодые люди, на 90 процентов заполнившие зал в день предпремьерного показа, знают и сюжет, и вопрос, и даже то, к чему привели попытки решить его в пользу «право имею». Прошло сто лет, и он снова на повестке дня.

Проклятый вопрос, как ржавый гвоздь, вбит в голову Раскольникова. Зритель встречается с героем уже после свершения преступления. Застает его в горячечном бреду. Грубо сколоченная дере-

вянная кровать явно не по росту Раскольникову (**Антон Черных**). В ней можно спать только скрючившись. Голые доски напоминают нары. Это – прокрустово ложе идеи. *«Мелочи, мелочи главное. Вот эти-то мелочи губят всегда и всё»*, – твердит Раскольников. Но губят не мелочи, а та самая идея «право имею». Смерть одного ничтожного человека в обмен на свободу и счастье многих других – вот что прельстило бывшего студента-юриста и заставило взяться за топор.

Преступление воплотилось в визуальный образ – деревянную чурку с топором. Эта чурка, залитая краской (намеренно не красной), стоит в углу в течение всего спектакля. И напоминает не только об убиенной старухе-процентщице (и не столько о ней), сколько о соблазне решить одним ударом дилемму, вернее, разрубить одним махом гордиев узел проблем. Да, «право имею» – это смущение ума, высокомерие ума, страсть ума, гордость ума. Неслучайно именно со словами *«воля и разум»* Раскольников – Антон

Черных обрушивает топор. Лихорадочный озноб, заставлявший до этого Раскольникова сбивчиво произносить речи, срываясь на крик или в нервный смех, именно в это мгновение прекращается. Движения точны и тверды. Но спустя еще одно мгновение решительность сменяется ужасом, который искажает лицо актера. Антон Черных играет на грани нервного срыва. Градус напряжения в этой сцене достигает такой отметки, что кажется – еще немного, и уже не Раскольников, но

актер окажется на грани помешательства.

Акт возмездия, свидетелем которого становится публика, всего лишь воспоминание. И все, что зрители видели раньше и увидят позже, – свершается в мозгу героя. Режиссер будто вытаскил на свет его страхи, сомнения, мучения, любви и привязанности. Вот почему число персонажей в спектакле сокращено до пяти: сестра Дуня – **Мария Суворова**, Сонечка Мармеладова – **Ольга Райх**, Свидригайлов – **Александр Вин-**



Раскольников – А.Черных





Раскольников - А.Черных, Порфирий Петрович - В.Трунов



Раскольников - А.Черных, Свидригайлов - А.Винниченко

ниченко, Порфирий Петрович – Всеволод Трунов и сам Раскольников. Вот почему все, кроме самого Родиона Романовича, выходят из стен каморки. Они – духи, привидения. Сценография **Леоныда Пантина** – холстина, натянутая полукругом, с нарисованными на ней скошенным потолком и такими же скошенными окнами-щелями – визуально уменьшает и без того малое пространство сцены. Поэтому выходящие из стены призраки людей оказываются в непосредственной близости к герою, как будто нависают над Раскольниковым. Режиссерский ход с привидениями – замечатель-

ный, опирающийся на текст. Недаром Свидригайлов спрашивает Раскольникова, являются ли ему привидения, самые обычные привидения?

Но почему именно они? И сестра, и Соня, и следователь, и Свидригайлов – все они смущают ум и душу Раскольникова. Перед Дунечкой он чувствует свою вину и невозможность помочь ей, когда она ровным голосом рассказывает о домогательствах Свидригайлова. Свое намерение убить процентщицу, как будто паука раздавить, Родион оправдывает для себя именно желанием помочь сестре и матери.



Сонечка - О.Райх

Свидригайлов смущает Раскольникова тем, что все время напоминает ему: *«Вы такой же, как я»*. И это напоминание злит Раскольникова до трясушки. Потому что виновник несчастий сестры даже не намекает, а говорит открытым текстом – ты тоже грешен. Причем Александр Винниченко наделяет своего персонажа обаятельной и в то же время глумливой улыбкой, вкрадчивыми движениями змея-искусителя (что подчеркивается тростью с ручкой в форме змеи). Он то кается и оправдывается, то обвиняет брата Дуни. Раскольников хочет ненавидеть этого господина в элегантном модном костюме цвета беж с бордовым кантом, но... не может. Ибо чувствует правду в словах Свидригайлова.

Порфирия Петровича Раскольников-Черных заметно боится. Но не потому, что тот следователь, а потому, что и в нем он видит... себя. В каком-то смысле Порфирий Петрович – альтер-эго Родиона Романовича. Он – зеркало, в котором автор теории об «обыкновенных» и «необыкновенных» людях видит отражение своих мыслей. Умышленно или по стечению случайностей, но внешне Порфирий Петрович в исполнении Всево-

лода Трунова напоминает Виссариона Белинского. Что-то в этом есть. Недаром именно статья Раскольниковы вызывает такую дискуссию между ним и Порфирием Петровичем.

Сцена допроса – одна из лучших в спектакле. И оба актера в ней хороши. Герой Трунова радостно возбужден, в таком бодром состоянии он провоцирует собеседника на признание. По ходу допроса Порфирий дергается за ниточки, на которых держится абзац. Но на самом деле – это ниточки души Раскольникова. Неслучайно тот всякий раз вздрагивает, когда звучит музыка и нить начинает колебаться. Но и Антон Черных мгновенно преображается, как только его герой начинает говорить о главном. Куда-то исчезают озноб, лихорадочный бред. Раскольников мыслит ясно, говорит четко. Он контролирует свои действия и слова. И все-таки уверенность Порфирия Петровича и усмешка, кото-

рая не сходит с его лица, смущают Родиона Романовича.

Но человек больше идеи, больше умственной конструкции. Поэтому Раскольников так мучается. Антон Черных эти муки играет порой преувеличенно нервно. И хотя роль позволяет срывать в вопль отчаяния, все же в таком малом пространстве кричать можно и не так громко. Можно объяснить крик режиссерским замыслом, а не только волнением молодого артиста, для которого эта роль – первая по-настоящему большая и серьезная.

Гораздо сложнее сыграть любовь. И тут, надо признать, актер идет по поверхности роли. А режиссерская мысль (как, впрочем и мысль Достоевского) состоит в том, что Раскольников, даже ответив на проклятый вопрос действительным, не избавляется от него. Муки совести – самое страшное наказание, от них и каторга не спасет. Избавить может только покаяние. Вот почему в руках главного героя оказывается Евангелие.

Но в отличие от христианской заповеди: покаяйся – и будет тебе прощение, у Загораева другая мысль: покаяйся – и будет тебе любовь. Что, в принципе, не расходится с христианской трактовкой, но... Как же свежо прозвучала мысль, высказанная Раскольниковым в начале спектакля: *«Действовать, жить и любить!»* Вот она, жизненная установка, которая могла бы исключить преступление. И она рифмуется с вопросом-мольбой: *«За что вы меня полюбите?»* Этот вопрос герой обращает к Сонечке – Ольге Райх в финале спектакля.

Как мы помним, именно Сонечке признается Раскольников в преступлении. Ибо в ней, грешнице, видит чистоту и спасительную любовь. Появление героини Ольги Райх всегда действует на него успокаивающе. Ее глаза, полные печали, тихий покорный взгляд, робкие жесты – все, все в Ольге Райх соответствует нашим представлениям о Соне. Антон Черных в силу молодости играет пер-



вую и трогательную в своей наивности любовь-поклонение. Он завороченно слушает голос Сонечки, когда та читает Писание. Эпизод с чтением Евангелия – тоже один из лучших. По сути, это и есть объяснение в любви. Хореограф **Эдуард Соболев** так выстроил эту сцену, что признание происходит пластически, без слов, все доверено жестам, взглядам, мимике. Любить, чтобы искупить. Вот

путь наверх, из подполья, куда загнала Раскольниковка «гордость ума». Но этот путь нелегок. У каждого свой крест – крест выстилается белыми лентами, выкинутыми из стен, эффект усиливается перекрестными лучами прожекторов. Наказание – покаяние – любовь. С этой триадой, только в другом порядке, томский зритель встречается и в другом спектакле Александ-

ра Загораева, который играет на подмостках Томской драмы – в «Старике». И то, что молодой режиссер предлагает молодому зрителю (он в зале превагирует) думать над взаимосвязью этих, казалось бы, трудно совместимых понятий, – уже благо.

Татьяна ВЕСНИНА
Томск

Фото Сергея Захарова

УЛЬЯНОВСК. О доминанте массового вкуса

За последние месяцы в ульяновских театрах состоялось несколько премьер, но среди них не было ничего, что потянуло бы на откровение или, тем более, потрясение. Театры словно сговорились начать активное завоевание зрителя, сосредоточившись на зрелищной стороне, но при этом куда-то задвинули психологизм. Зрители, действительно, стало больше везде, и не только в театрах: на мартовском музыкальном фестивале «Мир, эпоха, имена» залы тоже были полны, но настораживает «качество» нового зрителя. Это люди, которые, помимо всего прочего, приходят, чтобы во время концерта поболтать о своем, как следует прокашляться, даже всхрипеть, снять происходящее на цифровую «мыльницу», причем со вспышкой. Чтобы зрители лупили вспышкой в лицо исполнителю во время спектакля или концерта – еще пару лет назад такого не было.

Московские критики, побывавшие на последнем Гончаровском фестивале, обратили внимание на то, как быстро и легко измени-

лась публика в театральном Ульяновске и «как искренне и с удовольствием подстраивается под нее театр». Еще недавно ульяновский зритель игнорировал гастрольную антрепризу, предлагавшую бесшабашного **Рэя Куни**, а сегодня вездесущий Куни «зашел» в драмтеатр со служебного входа.

«Особо влюбленный таксист» – последняя премьера **Ульяновской драмы**. Постановщик – заслуженный артист РФ, старейший актер драмтеатра **Евгений Редюк**. У него легкая рука: все комедии, которые он ставил, неизменно пользовались зрительским успехом, он едва ли не самый кассовый постановщик в театре, такая «палочка-выручалочка». «Таксист», этот драматический ситком, поставлен в расчете на комедийный талант **Владимира Кустарникова** (Джон Смит), в этом спектакле он – как рыба в воде: яркий, пластичный, подвижный как ртуть. Это спектакль из тех, на которые люди приходят «отдохнуть», но которые мало что оставляют в душе. Мне, например, к концу было уже труд-

но припомнить, кто, кому и что солгал в этом многоугольнике из персонажей. Однако – полный зал, люди остались довольны.

В последнее время Ульяновский драмтеатр явно не перегружает зрителя интеллектуальной пищей. В конце прошлого года в его репертуаре появилась комедия **Вебера «Ужин с дураком»** – тот же легкий ситком, впрочем, не без морали («не рой другому яму»). Работу можно было бы признать совершенной «проходной», если бы не молодой артист **Виталий Злобин**. Он играет Франсуа Пиньона, того самого «дурака», которого приглашают на ужин, чтобы посмеяться над ним. Замечательно то, что Злобин играет не кретина, а доброго и искреннего человека, пусть и не отягощенного интеллектом и чувством юмора. От этого роль, а вместе с ней и спектакль приобретают определенную глубину, второй, гуманистический план.

Дальше всех в толерантном отношении к зрителю пошел, пожалуй, режиссер **Акоп Казанчян**, который в марте выпу-



«Провинциальные анекдоты». Калошин - Ю.Чукин. Ульяновский областной драматический театр им. И.А.Гончарова



«Человекообразные».
Граф - А.Курчатов.
«Небольшой театр»



Натурщица Катя -
О.Кашкарова

стил «Провинциальные анекдоты» Александра Вампилова, а вернее, первый из двух анекдотов – «Историю с метранпажем», к тому же в усеченном виде. Спектакль идет чуть более часа без антракта. Таков принцип Казанчяна, руководителя Ереванского ТЮЗа, где даже «Гамлет» идет 1 час 5 минут. По словам режиссера, его вечерние спектакли всегда короткие, потому что ориентированы на зарубежные фестивали, к тому же он не любит антракты, которые считает вещью такой же абсурдной, как и рекламу во время фильма. «История с метранпажем» – это советский вариант «Ревизора»: администратор провинциальной гостиницы Калошин (**Юрий Чукин**) принимает одного из постояльцев, с которым он накануне бесцеремонно обошелся, за важного человека из Москвы. Желая избежать возможного наказания, Калошин разыгрывает помешательство. Утверждая, что по части человековедения Вампилов – это советский Чехов, режиссер почему-то отсек концовку акта, всего-то минут на пять-семь текста, отчего оказался не доведенным до логического конца экзистенциальный кризис Калошина, оборваны линии взаимоотношений молодой жены Калошина с любовником и мужем. В итоге получается – «жизнь-то прошла, словно и не жил», но виноватым в этом остался – метранпаж? Когда спектакль окончился и отзвучали аплодисменты, мне показалось, что люди остались в недоумении и были готовы после антракта вернуться в зал и досмотреть вторую часть «Анекдотов», тем более что второе действие происходит в той же са-

мой гостинице. Но режиссер посчитал, что объема нашего внимания на большее не хватит, чем лично меня он уязвил.

До этого отчасти уязвило мое самодлюбие и «Горе от ума» в постановке **Аркадия Каца**. Ульяновский драмтеатр гордится тем, что люди раскупают билеты на этот спектакль чуть ли не за месяц, настолько он популярен. Боюсь, однако, что у Каца получился спектакль из серии «классика для чайников»: в результате сокращений пьеса потеряла значительную долю гражданского пафоса и превратилась в почти что водевиль с романсами, в центре которого – любовный треугольник Софья-Чацкий-Молчалин. Да, хрестоматийный монолог Чацкого «А судьи кто...», наверное, длинноват, но в школе мы его учили целиком, и никто не умер от измождения, а здесь даже этот монолог дается в сокращении, против чего протестует память о школьных уроках литературы, которую преподавала нам замечательная Ольга Игоревна Солнцева. По ходу дела режиссер зачем-то занимается адаптацией Грибоедова, словно тот писал не по-русски. В не менее хрестоматийном монологе Фамусова вместо «На куртаге ему случилось обступиться...» слышим из уст актера: «На одном приеме ему случилось обступиться». Мало того, что ломается размер стихотворной строки, но зрителям тем самым как бы говорят: «Не парьтесь, ребята, вы все равно не знаете, что такое куртаг, и в словаре Далея уж точно рыться не станете, вы устали на работе, отдыхайте, а так мы вас хотя бы к классике приобщим». Вот такими, в частности, средствами грибое-

довская поэзия перетирается в прозу. И если такая вещь хорошо продается, то не есть ли это, по выражению обозревателя «СБ, 10», «игра в поддавки с кассой»? Что заставляет театр играть в поддавки со зрителем – объективные причины или субъективные? Облдрамтеатр, отпущенный в автономное плавание, вынужден постоянно думать о пополнении своего бюджета, и ему это пока удается. С другой стороны, после того, как художественный руководитель театра Юрий Копылов отошел от дел, должность худрука была упразднена, коллективный разум худсовета заменой одной, но сильной личности худрука не стал, а с новым главрежем Линасом Зайкаускасом роман у театра не сложился... Пока репертуар продолжает креститься в сторону Куни, что происходит со зрителем, которого два десятка лет «вылепливал» недавно ушедший из жизни Копылов? И делал это, по выражению нового регионального министра культуры **Татьяны Мурдасовой**, «вопреки доминанте массового вкуса». По словам министра, благодаря проводимой худруком репертуарной политике, этот зритель «привык ходить в театр «на Копылова» как в храм, – чтобы духовно совершенствоваться и расти, думать и переживать, иногда мучительно размышляя о вечном поиске Смысла. Материал, который он брал в работу, всегда был непрост, но зритель позволил вовлечь себя в интеллектуальную игру и увлеченно посещал эти постановки». Интересно, как скоро этот зритель заместится «новыми русскими театрами», не читавшими «Горе от ума»? Да ведь и

молодым актерам не на чем будет расти. Все это в итоге может сказаться на кассе. Грань здесь тонка, и перейти ее легко.

Эти соображения заставляют присмотреться к другим ульяновским театрам, которых немного. ТЮЗ «Небольшой театр» выпустил спектакль «Человекообразные» по мотивам грустно-веселых рассказов **Аркадия Аверченко, Тэффи и Аркадия Бухова**. Этот спектакль – лирико-сатирическая иллюстрация апокрифического списка пороков нового времени: глупость, назойливость, слепое преклонение перед модой, зависимость от чужого мнения, пошлость... Выбранные рассказы легко монтируются в общую историю, карусель сюжетов вращается, исполнители ролей словно впрыгивают на нее, чтобы вовремя соскочить. Лидерами труппы по-прежнему остаются молодые актеры **Артемий Курчатов и Николай Авдеев**, которые лет через пять, пожалуй, войдут в разряд маститых. Труппа играет азартно и размашисто, местами, пожалуй, слишком «театрально» и прямолинейно, что делает спектакль чуть более контрастным, чем хотелось бы, лишая его приятных полутонов. Но постановщик спектакля **Марина Корнева** предлагает не искать подтекста там, где его нет. А мне показалось: местами чуть больше сдержанности, чуть меньше комизма, чуть гуще дымка недосказанности – и спектакль приобрел бы особые тени и очарование декаданса прошлого века. Но, как ни крути, полный зал!

Театр-студия «Enfant Terrible» сыграл премьеру спектакля «**Волшебное кольцо**» по одноименной сказке **Бориса**

Шергина – история про Ваньку, который выручает из беды животных – собаку, кошку и змею, а потом те помогают Ваньке. Спектакль заявлен как балаган-экспромт, и в нем действительно происходит смешение жанров: пантомима, танец, цирк, немое кино, комедия с переодеваниями – и все это на фоне архангельского говорка: *«Жили Ванька двоима с матерью. Житишко было само последно...»* С этой фразы сказка начинается, этими же словами спектакль и заканчивается. Волшебный круг жизни совершен: Ванька, вмиг разбогатевший благодаря волшебному кольцу, вмиг же и обнищал из-за человеческого коварства, но возвращается вместе с матерью не к разбитому корыту, а к новой мудрости. Вернее, к старой, но по-новому открывшейся: не имей сто

рублей, а имей сто друзей. В финале – дождь и «великий потоп», Ванькин домишко становится ковчегом, на который он, как библейский Ной, собирает всякой твари по паре. Дождь символизирует очищение и начало новой жизни, актеры даже «причащают» водой зрителей из ближних рядов.

В спектакле изумительно подобрали музыка: инструментальный дуэт «Белый острог», неожиданные аранжировки известных произведений – «Либертанго» Пьяццоллы, «Чардаша» Монти, битловской песни «I give her all my love»... На областном фестивале «Лицедей» эта работа взяла приз за лучшее музыкальное оформление. Этому зрелищному и пластичному спектаклю пока мешают, пожалуй, только две вещи: неравноценная игра актеров – от силь-

ной до... не очень, что является следствием «студийности», и еще то, что где-то со второй половины темп местами теряется, действие начинает «тормозить», поэтому некоторые пластические интермедии хочется сократить.

На состоявшемся в марте областном театральном фестивале «Лицедей» жюри решило не отмечать ни один из представленных спектаклей как лучший. Это соотносится с мыслью, высказанной в начале этой статьи, об отсутствии потрясений. Очевидно, театральный Ульяновск вошел в период «стабильности». Неизвестно, насколько стабильность способствует открытиям и открытиям. Во всяком случае, ждем.

Сергей ГОГИН
Ульяновск
Фото автора



Король - Н.Забожко, Ванька - В.Злобин



«Волшебное кольцо». Мать - Б.Абашин.
Театр-студия «Enfant Terrible»



Собака — Н.Ляхова,
Ванька - В.Злобин,
Кот - А.Кизязкова

ИГРА ИСКУССТВА И СУДЬБЫ

Во второй половине марта профессиональные театры Удмуртии двенадцатый раз демонстрировали свое искусство на сценах столицы республики в рамках фестиваля «Театральная весна – 2012».

Самому празднику уже четверть века (его периодичность – один форум в два года).

Нынешняя афиша была весьма разнообразна: Шекспир и Гоголь, Гайдар и Рошин, Поляков и Гоцци, а также балетный триптих по мотивам «Русских сезонов».

Только программу Глазовского театра «Парафраз» (фантазийное зрелище для детей «Просто игра» и романтическую драму Гоцци «Чудовище») жюри смотрело на выезде. Остальные спектакли шли в самом Ижевске, в частности, шекспировская «Зимняя сказка», которую привез на фестиваль Сарapulьский театр.

Удмуртии кое-кто и в Центральной России может позавидовать: крупные коллективы края работают в новых зданиях, а другие спокойно ждут гарантированного улучшения трудовых условий. К примеру, в Театре оперы и балета давно пора поменять мебель в зрительном зале и отрегулировать акустику. Неважная слышимость и в только что открытом новом здании Русского драматического. Но хочется надеяться, что эти сложности устранимы.

Спектр острых художественных впечатлений неожиданно подарил Ижевский зоопарк. Это целое государство на одиннадцати гектарах роскошного сосно-

вого бора со сказочными дворцами, обжитыми множеством крайне общительных обезьян, с открытыми вольерами, населенными томными дикими кошками, страусами и медведями. А в закрытых бассейнах грациозно и бесшумно, подобно балетным персонажам «Русских сезонов», плавают, словно танцуют, будто паря в пространстве, изысканно пластичные морские котики.

Глубокое впечатление осталось и от Мемориального музея П.И.Чайковского в Воткинске, где не только чувствуешь присутствие «гения места», но и насыщаешься любовью, которой пронизано служение ему чудесных музейщиков, с трогательной старательностью театрализирующих новеллы о жизни знаменитого рода Чайковских.

Еще одно чудо Удмуртии – архитектурно-этнографический музей-заповедник «Лудорвай». Там, всего в семнадцать верстах от Ижевска, живут, сохраняя древний бытовой уклад, се-



Русский драматический театр Удмуртии

мьи удмуртов, для кого традиции предков не пустой звук.

Этника этого мира не экзотична, а узнаваема тайной памятью души. Просторная и ласковая земля с ее перелесками и родниками, мельницами и усадьбами наполняет сердце тихой радостью, но и провоцирует творческий дух на воплощение именно здесь великих языческих сюжетов вроде «Снегурочки».

Творческая логика фестиваля была все же иной и не всегда последовательной.

В частности, довольно сложно складывались отношения жюри с практиками театра. В Ижевске существует мощное



Выступление театра оперы и балета в конкурсе капустников

искусствоведческое «крыло»: из 14 членов жюри фестиваля 8 – доктора и кандидаты наук, опытные филологи и «профильные» журналисты, чьи суждения по поводу тех или иных постановок были серьезны и доказательны. Но некоторые режиссеры порой воспринимают любую критику в лучшем случае снисходительно или настороженно, а часто попросту в штыки, выдавая свою невоздержанность за посильную защиту от журналистского «невежества». Столь откровенного антагонизма наблюдать давно не приходилось.

Однако началось все вполне мирно и благополучно, с русской классики.

«Женитьбу» Н.В.Гоголя в постановке приглашенного авторитетного режиссера **Владимира Чигишева** и декорациях художника **Сергея Скоморохова** показал на фестивале **Русский драматический театр Удмуртии**.

Спектакль получился в равной степени темпераментным и академичным. Актеры одинаково свободно чувствуют себя как в пределах классического текста, так и в «сетях» режиссерской метафоричности, довольно обильной, но культурной и внятной. Персонажи комедии метались тут из двери в дверь, но каждая, что становилось ясно в финале, вела в пустоту.

Самой яркой фигурой предстал здесь Подколесин в эффектном исполнении **Михаила Солодянкина**. К привычной «обломовщине» (герой нехотя поднимается с дивана и редко снимает уютный халат) добавилось сходство с Бальзаминовым. Страх женитьбы у Ивана Ильича так же бес-



«Женитьба». Русский драматический театр Удмуртии

плоден, как мечты Мишеньки про невест.

Возникло, кроме прочего, родство и сходство главного героя даже с inferнальными героями европейского абсурда.

Пластичкая жизнь Подколесина остроумна и оригинальна.

Долговязый и костлявый, он свои руки и ноги постоянно и бессистемно разбрасывает в разные стороны, сразу же напрасно пытаясь их собрать вместе, напоминая этим странное существо вроде паука.

Внутренняя жизнь Подколесина столь же хаотична, бес-связна и обаятельна. С Агафь-

ей Тихоновной – **Зоей Остановной** они душевно «параллельны», а потому соединиться им не дано.

И для каждого жениха, даже если он видит ее впервые, Агафья Тихоновна невеста уже «семнадцатая», в чем сознается самому себе только несчастный старик Жевакин, блистательно сыгранный **Николаем Ротовым**. Артист дарит своему моряку-отставнику неповторимо лиричные, удивительно трогательные интонации, что может превратить его «впоследствии» в Ревунова-Караулова из чеховской «Свадьбы».

Слугу Степана артист **Александр Баров** тоже поначалу увидел греком Дымбой из того же шедевра. Но позже Степан убедительно перекалфицировался в черта, взяв себе в сообщницы лукавую Дуняшку – **Дарью Гришаеву**.

В том же **Русском театре** пьеса «**Валентин и Валентина**» **М.Рощина** воплощена режиссером **Виктором Прокоповым** и художником **Светланой Лукашенко** как метафорическая история любви вне времени и пространства. При всей серьезности намерений постановщиков пьеса «космической» нагрузки не выдерживает, будучи привязана к конкретной эпохе, где было свое «давление обстоятельств» и своя борьба за выживание, окрашенная в тона социальной драмы.

В спектакле вперед вышли персонажи второго плана.

Темпераментно и ярко сыграна артисткой **Ириной Дементовой** мать Валентина Лиза – страстная, искренняя, живая. Интересно меняется характер ее случайного гостя, забулдыги Володи. Во второй части герой **Андрея Демешева** неожиданно предстает лиричным и человечески значительным.

Балетный триптих **Музыкального театра «Виват, Дядилев!»**, составленный из «**Весны Священной**» **И.Стравинского**, «**Половецких плясок**» **А.Бородина** и «**Шахерезады**» **Н.Римского-Корсакова**, соревновался по сути сам с со-

бой, а мог бы стать спектаклем открытия (или закрытия), поскольку в афише других музыкальных постановок не было.

Достойна уважения самостоятельность подхода к материалу балетмейстера **Николая Маркелова**, его стремление создать суверенный образный сюжетный мир на основе знаменитого балетного мифа.

Перспективным артистом заявил себя молодой солист **Ильшат Умурзаков** в партии Золотого лучника из «Половецких плясок». Эффектна в партиях Весны и Избранницы балерина **Елена Овечкина** в балете Стравинского. Загадочной и страстной предстала Зобеида **Ирины Поповой** из «Шахерезады».

В балете есть значительность, благородство стиля и культур-

ный фон, существенный при воплощении замыслов подобного рода.

Смелым показалось соединение в спектакле двух оркестров. Дирижер **Николай Роготнев** и хормейстер **Людмила Елисеева** сделали многое, чтобы изысканная музыка триптиха звучала, не теряя страстности и ритмической активности.

Действие перемежалось глубоким и доходчивым историко-культурным комментарием музыковеда **Юрия Толкача**, что тоже редкость для балетных постановок.

Смешанные чувства вызвали два других фестивальных спектакля.

«**Зимняя сказка**» **Шекспира** в постановке режиссера **Романа Родницкого** и художника **Натальи Зувович** из Сарапула повторяла модные у нас нынче «зады» европейской режиссуры 20-летней давности.

«Перпендикулярно» классическому сюжету режиссер выстраивает свой радикалистский сюжет, призванный «обновить» действие, сместить и обострить оценки и акценты.

В Сарапуле «поверх Шекспира» придумали новогодний маскарад в казенном месте вроде больницы. Оправдано это тем, что сын короля Леонта и королевы Гермiony Мамиллий – мальчик болезненный и нелюбимый. Сумеречность лирико-философского смысла этой грустной сказки получает дополнительное обоснование:



«Просто игра». Мальчик – И.Васильев. Глазовский театр «Парафраз»

Мамиллий в исполнении юного артиста **Игоря Голдина** несет трагическую тему Судьбы, Рока, Совести, даже после смерти пристально «надзирающая» происходящее.

Сильные сцены есть во второй части у **Сергея Дувовикова** – короля Леонта. Замечательно точно в роли Паулины, наперсницы королевы, **Галина Есырева**. Но при наличии интересных деталей спектакль кажется вымученным.

Еще более тяжелые ощущения оставила постановка **Удмуртского театра «Одноклассника»** по пьесе **Ю.Полякова** (так она названа в переводе **И.Григорьевых**).

Испытывая дефицит национальных пьес, театр перевел пьесу русского автора, по природе своей журналистскую, репортажную, написанную в духе модных нынче «расследований». Словно в ковчеге, здесь собраны вместе «яркие представители» современного пестрого общества: олигарх, бомжующий поэт, священник, «добродетельная шлюха»... Все они изъясняются декларациями. Действие развивается как задачка из учебника, в котором ответ известен заранее. Кроме того, сюжет сдобрен мелодраматическими пассажами, что на зрителей всегда действует безотказно.

Молодой режиссер **А.Ложкин**, не придавая содержанию объема, разводит простые мизансцены, а роли строит, следуя легко узнаваемой типажности.

Пожалуй, лишь художнику **Ольге Глухой** удалось найти свою тему. Следуя репортажной интонации автора и пользуясь аскетичной черно-белой гам-



«Принцесса Турандот». Турандот – **Г.Шевякова**, Альтоум – **С.Чирцев**. Государственный театр кукол Удмуртской Республики

мой, она создала среду драматически насыщенную, графически четкую и строгую.

Интереснее показались на фестивале театры, ориентированные на новое поколение.

В **Ижевском театре «Молодой человек»** молодой режиссер **Андрей Опарин** по своему сценарию поставил спектакль-игру «**Мальчиш-Кибальчиш**», где рассказ **Аркадия Гайдара**, написанный летом 1931 года в хабаровской... психбольнице, стал поводом для драмати-

ческого исследования эпохи и судьбы предвоенного поколения «оторванных» подростков.

Спектакль поражает свободой и цельностью замысла. В нем не только трагическая патетика знаменитого сюжета, но и жесткая историческая ирония параллельного комментария.

Действие развивается в двух смысловых потоках. Детдомовская молодежь под надзором фанатичной училки игранет основной сюжет, а в это время юные артисты из нынешнего

детского ансамбля в чистеньких цветных костюмчиках сладостно поют «старинные» пионерские песни про счастливое детство, создавая сложный контрапункт сюжету.

Сам же Мальчиш – это тряпичная кукла, до святости простая и беззащитная, которую ребята замечательно оживляют в прологе и, явно не ведая, что творят, отпускают в финале на крестные муки.

Другая игра, на сей раз для детей от трех до шести лет, придумана в Глазовском театре «Парафраз» режиссером Дамиром Салимзяновым по своей пьесе «Просто игра» (сценография Инны Ивановой).

Театр сочинил волшебное развлечение в уютной темноте для детей, склонных верить в чудеса.

Фокусы, которые со странной улыбкой вытворяет молодой артист Иван Васильев, качаясь на облаке или зажигая звезды, изобретая неведомых зверушек или устраивая домашний театр теней, явно способны вселить творческий дух в кого угодно.

Не всякий фестиваль может предложить зрителям целых два полноценных спектакля по пьесам Карло Гоцци. В Удмуртии это случилось.

«Принцессу Турандот» в Театре кукол поставили режиссер Федор Шевяков и художник Геннадий Аверкин. Спектакль вышел избыточно красивым, что принципиально для постмодернистских фантазий Гоцци, где переплетаются роскошь, ирония и страсть.

Работая в сложной стилистике «человек – кукла», артисты виртуозно интонируют, ведя интригу, смело общаются со зрителями, ухитряясь вплетать в действие комментарии по поводу нынешних событий.

Прежде всего нам явлена изощренная борьба двух эгоизмов, где побеждает, прежде всего, саму себя, принцесса Турандот – изумительная Галина Шевякова.

Ее героиня – женщина с прекрасным лицом и мучительно чувственным мозгом — сама себе организует немислимые препятствия, чуть ли не упиваясь отчая-

нием. Следить за этим «женским мазохизмом» – наслаждение.

Второй спектакль по Карло Гоцци, признанный, кстати, лучшим на фестивале, «Чудовище Глазовского муниципального театра «Парафраз» в постановке Дамира Салимзянова.

Это романтическое зрелище покорило зрителей и жюри молодостью, свежестью интонаций, радостной свободой во владении стихом, лукавым озорством в обращении с сюжетом, где есть, однако, лирическая энергия и вовсе не шуточный баланс над бездной ужаса и смерти.

Молодые артисты с завидным и заразительным удовольствием «играются» в комедию дель арте, не заморачиваясь насчет каких-либо теоретических выкладок.

Смелую, радостную и страстную игру искусства и судьбы можно, наверное, счесть девизом любого театрального праздника.

Это в очередной раз доказала «Театральная весна – 2012» столицы Удмуртии.

Александр ИНЯХИН

Фото предоставлены СТД УР

IN BRIEF

Москва

НОВОЕ ОБЩЕСТВЕННОЕ ПОДРАЗДЕЛЕНИЕ СТД РФ

Решением Секретариата СТД РФ от 12 марта был утвержден состав **Молодежного совета СТД РФ**, куда вошли представители разных театральных профессий из Москвы и регионов России. Выбор был очень сложным и трудным. В Союз поступило около двухсот заявок на вступление в Молодежный совет. СТД благодарит всех откликнувшихся на это предложение и призывает продолжить сотрудничество.

Первое расширенное заседание совета состоялось 24-25 апреля в Москве. СТД важно слышать голос творческой молодежи, Союз надеется на конструктивный, живой и непосредственный диалог, предлагает вместе разрабатывать и осуществлять молодежную политику СТД РФ. Важно создать платформу для общения, понять и помочь друг другу. Совет призван стать инициаторами новых проектов.

Пресс-центр СТД РФ

МИФОЛОГИЯ «ПАРАДА»

В Санкт-Петербурге прошел XVIII театральный фестиваль «Рождественский парад».

Этот питерский фестиваль по традиции проходит во второй половине декабря. Как шуточно заметила Елена Горфункель, председатель жюри, название его может привести в недоумение: ну почему «Рождественский парад»? Если близость Рождества – то скорее католического, если и «парад» – то где же «фейерверки», та помпезность, которой организаторы как раз избегают? Но название это стало таким привычным и обрело свои смыслы, что представить себе другое невозможно.

«Рождественский парад» – фестиваль негосударственных театров, объединяющий различные студии, лаборатории и даже частные проекты. Этот форум, открывший и поддерживавший за годы своего существования не-

мало будущих звезд (среди них А.Могучий и Ю.Бутусов, В.Крамер и Г.Дитятковский), сегодня стойко сохраняет форму подробного и открытого обсуждения каждого спектакля членами жюри. В жюри входят известные театроведы, их совсем молодые коллеги, а также практики театра. Так, народная артистка России, одна из старейших актрис Александринки Галина Карелина, чья творческая жизнь давно связана с фестивалем, в этом году была объявлена его президентом.

XVIII «Парад» прошел без Олега Мендельсона, скоропостижно скончавшегося в мае, создателя и худрука театра «За Черной речкой». Олег Юрьевич состоял в фестивальном жюри не один год и для всех оставался воплощением интеллигентности и преданности своему делу.

В большинстве случаев у коллективов-участников скромный бюд-

жет, отсутствие громкой рекламы, люди работают на энтузиазме. И как зритель ждешь от спектаклей «Парада» самобытности, открытости эксперименту или просто трепетного отношения к театру, когда рождение спектакля обусловлено личной заинтересованностью, а не «планами и заказами». Поскольку «негосударственный театр» – понятие в эстетическом смысле размытое, форум представляет совершенно разные спектакли: как «традиционные» драматические, так и балансирующие между разными формами театра (театр пластики, перформанс, визуальное искусство); как для широкой аудитории всех возрастов, так и элитарные, рассчитанные на узкий зрительский круг.

Несмотря на разнообразие сценического языка, можно обозначить тенденцию: в основе спектаклей часто лежит мифологический, фольклорный, эпический



«Театр Медеи». Школа драматического искусства, Москва



«Зангези (доски судьбы)». Театр «Lusoges», Санкт-Петербург

материал, подразумевающий обращение к архаичным формам искусства, к «детству» культуры. Все это, конечно, условно и вряд ли зависит от воли организаторов. Но можно предположить, почему так получается. Сама форма свободного, не зависящего от государственных дотаций театра допускает эксперимент, обновление сценического языка таким искусством, которое многим большим театрам просто невыгодно. А сегодня обновление языка часто реализуется как раз в архаике, в «хорошо забытом старом». И потом, постоянными участниками «Парада» становятся коллективы, относящие себя к авангарду. А ему свойственно обращение к основам, культуре, авангардисты пользуются принципами примитивизма, фольклора, ритуала, иконописи. Элементы этого видны в работах театров «Lusoges», «Театральная лаборатория под руководством Вадима Максимова», «Жуки» и др.

И в этот раз отдельную линию составили спектакли, сюжетная основа которых связана с мифологией. Открылся фестиваль постановкой, которая, предполагалось, станет ключевой: это моноспектакль **Оксаны Мысиной «Театр Медеи» (Клим)** режиссера **Владимира Берзина («Школа драматического искусства», Москва)**. Были две **«Антигоны»**: режиссеров **Евгения Чистоклетова (донецкий Камерный театр «Жуки»)** и **Евгения Сазонова (Театр Юношеского Творчества)**. Ряд трагических героинь продолжила **«Офелия – волновая форма № 4» (питерский театр звукопластики «Shakin'manas)**. И, например, главный персонаж спектакля **Александра Савчука «Зангези (доски судьбы)» театра «Lusoges»** также – трагический герой в пространстве мифа.

Проблематичность **«Театра Медеи»** – в противоречии между пьесой и ее исполнением.

Текст дает актрисе возможность резких переходов от одного образа и состояния к другому (вообще пьеса рассчитана на двух актрис, но вариант с одной оправдан, ведь Клима в принципе интересует монологическое высказывание героини с внутренним конфликтом). Героиня – актриса некоего плохого театра, закомплексованная неудачница, мечтающая сыграть Медею. Действие предполагает прорыв к трагедии, когда персонаж в самом деле осознает себя Медеей, внучкой Солнца, держащей с высоты небожителей судить о смертных. Для Клима трагедия – бесплотна, абстрактна и не требует психологических мотиваций. Она магическим образом соткана из музыки слов. То, что это близко и режиссеру В.Берзину, ученику Анатолия Васильева, видно хотя бы по рисунку роли – с его вычерченной и остраненной пластикой, металлической манерой речи.

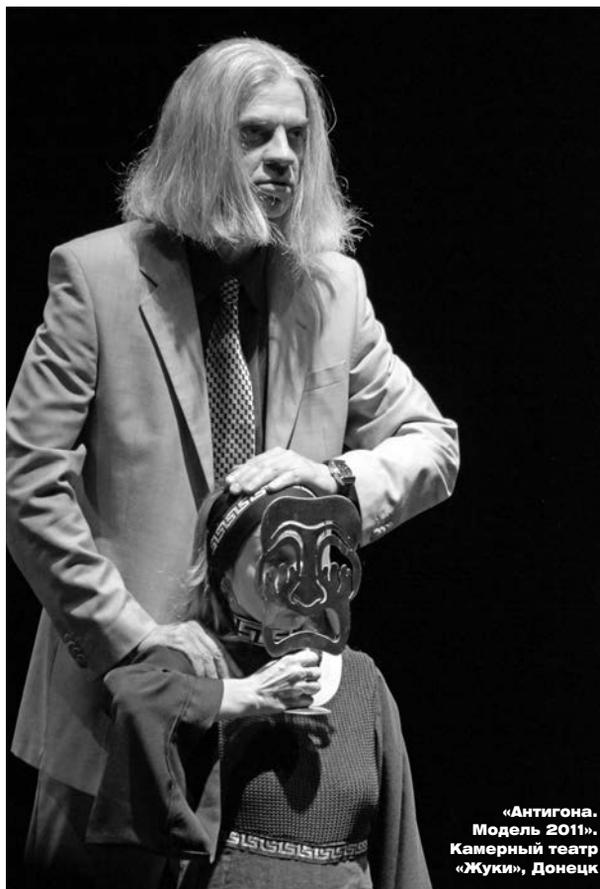
Но изумительная О.Мысина все же актриса иной эстетики. Скажем, ее Катерина Ивановна тоже была трагическим персонажем, но – что важно – персонажем Достоевского, когда оправданы психологическая вязь, характерность, даже бытовые черточки (пусть и в сочетании с игровым началом). Вот и здесь текст для актрисы – не абстрактная «музыка слов», а почва для создания конкретного и вполне земного характера. Подсознательные выписки Мысина оправдывает законами жизнеподобия. Исполнение ее густо, зримо и «телесно», а жесты-иероглифы, остранный

речь и попытка играть энергиями пока выглядят чужеродно.

У молодого театра «Lusores», любимица «Парада», ситуация кардинально иная. Там нет пригласенных со стороны, и кажется, что все артисты в плане эстетики одной группы крови. В основу спектакля легли сверхповести Хлебникова «Зангези» и «Сестры-молнии». Организация пространства и структура действия напоминают о греческом театре. Конструкция – этаким сектор амфитеатра – делит пространство на верх и низ: мир горний и мир человеческий. Зангези (Александр Кошкидько) высту-

пает как протагонист; сестры-молнии, стоящие на возвышении три девушки в черном, – как хор; и есть еще герой в исполнении режиссера, которого назовем антагонистом.

Сестры-молнии – воплощение высшей сферы. В самом начале они издают непонятные, но прекрасные звуки, которые оформляются в мелодию, этакое космическое воркование. Сестры сверху наблюдают за Зангези: как человек обретает свой облик, как звук, прорезавшийся в его устах, становится словом, а слова связываются в фразы. Звук в этом спектакле – как основа, импульс действия, так что на наших глазах происходит не только становление человека, но и «рождение трагедии из духа музыки». Потоки слов, извергаемых сестрами и Зангези, различаются: лексический «запас» сестер ограничен природой, они говорят «гром», «дождь», «небо». Текст протагониста – с признаками цивилизации: упоминаются Рюриковичи и Романовы, «железный обод телеги», дворцы и города. Логика сюжета – в общении между двумя измерениями, а герой Савчука выступает в качестве проводника. В одном эпизоде сестры передают Зангези диски – «скрижали», зарождающие в дольнем мире культуру (после этого герой еще более «очеловечивается»). Это словно огонь, переданный Прометеем людям. Сестры-молнии смотрят со своей вершины вниз с некоторой целью: они способны передать человеку высшее знание, но им недоступны его чувства и деяния. Сценический путь Зангези – как будто концентрат тех путей-дорог, которыми идут трагические герои. Косноязычное существо,



«Антигона. Модель 2011». Камерный театр «Жуки», Донецк



поднявшись с четверенек, обрета человеческий облик, вышагивает куда-то вперед, навстречу препятствиям, будто стремясь к истине. Здесь даже предполагается катарсис – в иступленном монологе (не только вербальном, но и телесном), после чего герой гибнет, и его худое тело мученически распластывается на крохотном «просцениуме».

Ориентация на античность есть и в донецком спектакле **«Антигона. Модель 2011»**. Это второй приезд коллектива **«Жуки»** на фестиваль, и по двум спектаклям можно говорить о специфике театра, поиске своего стиля (недаром жюри придумало для «Жуков» номинацию: **«За создание модели современного театра»**). В прошлом году на «Парад» привозили моноспектакль «Метаморфозы» по рассказам Зощенко, весьма смелый: советская сатира была поставлена в духе каких-то древних действий, когда актер выступал едва ли не шаманом, проводящим ритуал. В этот раз – «Антигона» **Софокла**, поставленная тем же **Е.Чистоклетовым** и

«Антигона» ТЮТ,
Санкт-Петербург



разыгранная на двоих (играют сам режиссер и **Ольга Чистоклетова**). Замысел схож: поставить историю средствами «живого театра»: действие здесь и сейчас «озвучивается» различными предметами; ритм задается головами и движениями артистов; визуальный образ спектакля создают стихии, огонь и земля, а также маска – как первооснова театра. Функции актеров строго разделены. Чистоклетов играет Креонта, а его партнерша – множество персонажей (она и Антигона, и Стражник, и Тиресий, и как будто хор). Он – центральная фигура, что подчеркнуто его гордой статуарностью; она же – пластически вычерчивает круги вокруг Креонта, как бы становясь вспомогательной силой для развития сюжета. Костюм актрисы отсылает к греческой архаике, а герой одет по-современному: пиджак, брюки, галстук. Актриса эмоциональна, а он по-резонерски рассудочен: ему словно дано взглянуть на древний сюжет с позиции нас, людей XXI века. В спектакле немало уязвимых сторон, в том числе «зависающий» темпоритм и утомительная монотонность, но он вызвал интерес. Здесь не спеша пытаются ответить на вечные вопросы – своеобразным и неадаптированным для масс языком.

По понятной причине в **«Антигоне»** Театра юношеского творчества режиссер **Евгений Сазонов**, напротив, стремился адаптировать сюжет, приближая его к реалиям подростков. Поэтому и выбран был **Ануй**, чья драматургия – с ее простодушным гуманизмом и четкостью смыслов – как будто создана для юношеского театра. В работе с ребятами ощущается стремление режис-



«Офелия - волновая форма № 4». Театр «Shakin'manas», Санкт-Петербург



«Почти рай». Театр «Особняк», Санкт-Петербург

сера дать им «попробовать» миф через личный опыт: возможно, это опыт общения со сверстниками или воспоминания о детстве. Наверное, в период комнатных репетиций такие моменты звучали еще трогательнее, но при переходе на сцену режиссер устремился к «большому стилю» с оглядкой на античность. Отсюда разреженное пространство, условные туники, колонна и урна, персонажи с функцией хора. В общем, текст и актерская игра

здесь больше тянутся к камерности, задушевности и почти этюдному освоению мифа; сценография же – к некоей «Древней Греции». Но чуткая работа Сазонова-педагога делает это противоречие вполне допустимым. Схожая проблема в спектакле **Учюбного театра на Моховой «Кысь»** по роману **Т.Толстой** (режиссер **Михаил Ильин**). Вначале он игрался в камерном пространстве, и видевшие оба варианта говорят, что при пере-

носе на большую сцену размылись смыслы и цельность актерских образов. Но студенты класса **Юрия Красовского** играют с таким азартом и отдачей, что компенсируют это. Постановка по роману «Кысь» и ее участники получили диплом **«За освоение современной литературы»**.

Мифологическую панораму (уже в смысле мифологии театральной) продолжил спектакль **«Офелия – волновая форма № 4»** питерского театра **«Shakin'manas»** (в переводе – «танцующий разум»). Идея этого проекта смела. В последнее время кажется, что режиссеры, опасаясь множить штампы, избегают тех сцен мировой драмы, что стали культурным мифом. Как, например, «Быть или не быть» или сумасшествие Офелии. Больше внимание забирает «постмодернистский» сверхсюжет поверх шекспировской канвы, а хрестоматийные сцены либо подвергаются жесткой иронии, либо микшируются (как в «Гамлете» В.Фокина или О.Коршуноваса). А создатели этой «Офелии» как бы растянули момент сумасшествия (или гибели?) героини на весь «спектакль». Спектаклем это можно назвать условно. Сложно сказать, это что: бессюжетное зрелище, звуко-пластическая импровизация, сценическая инсталляция? Конечно, сцена, на которой это игралось на фестивале, не подходила: хотелось какого-то клубного пространства (а не «сцена – рампа – зрительный зал»). Чтобы захотел – повернулся вокруг своей оси – понаблюдать за потолком, на который проецируются световые фигуры, захотел – опять обратил взор на сцену.

Фигуры на потолке – «волновые формы» – красивые зеленые-синие-лиловые круги: как будто кто-то погружается в пучину. Пространство сцены тоже охватывается зелеными лучами, становясь ирреальным. А дальше можно гадать. Например, это Офелия идет ко дну, а все, что мы видим, – ее видения, образы, пришедшие в момент смерти. Актриса МДТ **Елена Калинина** исполняет на длинном помосте странные витиеватые танцы «модерн», иногда появляясь с бутафорией и в причудливых костюмах. Это действие озвучивается пением вживую и чтением различных текстов, среди которых и «Офелия» Рембо в оригинале; причем слово произносится размыто: как бы тонет в просторах вод. Задумавшись о параллелях в искусстве, можно вспомнить про театр символистов, световой театр, перформансы... «Офелия» стала на «Параде» особым явлением, которое сложно сопоставить с другими спектаклями.

На спектакль **Юлии Паниной «Почти рай» в театре «Особняк»** (Санкт-Петербург) можно посмотреть в ракурсе библейской образности. Взяв за основу пьесу австрийца **Х.Бергера** и дополнив ее другими текстами, Панина вместе с артистками **Наталией Эсхи** и **Кириллом Утешевым**, по сути, создали свою пьесу. Он и Она, отправившись отдохнуть, попадают в аварию. Можно предположить, что все действие спектакля (до финального столкновения обоих с ослепительным светом) – нахождение героев между мирами, на пути в «рай». Персонажи выясняют отношения, то

проявляют нежность, то, передохнув, вновь вступают в спор. За бесконечным конфликтом между героями режиссеру удается высветить их неизбывную тягу друг к другу. Их отношения доказываются в разных ракурсах: от кокетливых заигрываний под считалочку «Вышел зайчик погулять» – через агрессивно-страстный танец – к проявлению истинной нежности. Спектакль «разношерстен» по стилистике, в плане и актерской игры, и текстов. Многократное повторение слова «жогла» здесь сочетается с напевным чтением «Песни песней»: *«Вся ты прекрасна, возлюбленная моя, и пятна нет на тебе!»*. Герои здесь, показанные разной оптикой, кажутся обобщенными Мужчиной и Женщиной. В одной из сцен Он протягивает Ей яблоко: ироничный возврат Адамом запретного плода?

Все эти спектакли только наметили «мифологическую» линию фестиваля. Были и постановки, которые не получаются отнести к ней, пусть даже пьеса и предполагает это. Среди них постановки откровенно развлекательные, с оттенком антрепризы и бенефиса, рассчитанные на самого широкого зрителя. Но это еще раз показывает, что «Рождественский парад» – фестиваль жанрово разнообразный, и то, что он не отбирает участников по тематике или принципам режиссуры, исходя из строгой концепции, позволяет каждому зрителю видеть собственный сверхсюжет.

Евгений АВРАМЕНКО
Санкт-Петербург

Фото предоставлены
организаторами фестиваля
«Рождественский парад»

КУДА НАШ КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ?

На излете марта три профессиональных театра Вятки – драматический, кукольный и Театр на Спасской – подвели итоги ушедшего года. В виде корабля с алым парусом «приплыла» в этот раз «Удача года» режиссерам, художникам, артистам (каждый год, а конкурс проводится Кировским отделением СТД РФ с 1996 года, художник **Марина Селезнева** придумывает авторские символы, синонимы «Удачи» – в разное время эта капризная и непостоянная дама являлась то в виде театральной маски, то изящной раковины, тарелочки, чаши, в форме листа и рыбы).

По сложившейся традиции каждый год церемония награждения и празднование Международного дня театра проходят на разных сценах. В 2012 году гостей принимал Театр на Спасской, в 2011-м – драма, в 2010-м – кукольный театр... И это не просто установленная кем-то очередность: конкурс нацелен не на соревнование и спор, а на объединение, союз, создание единого пространства... И хотя «Удача» подразумевает и тайное голосование, которое проводится в профессиональном сообществе накануне праздника, и награждение в четырех основных номинациях («Удача» режиссера, художника, актера и актрисы), это, прежде всего, попытка наметить тенденции, подвести определенные итоги работы, понять, что стало самым важным, существенным, значимым за ушедшие двенадцать месяцев.

Сейчас объявят очередного лауреата



Н.Исаева, бессменная ведущая «Удачи года», председатель Кировского отделения СТД РФ, народная артистка России



Оценили коллеги, но не зритель

Пять премьер состоялось в 2011 году в Кировском драматическом театре. По итогам голосования все призы в основных номинациях получил один спектакль – «Парящая лампочка» по пьесе культового кинорежиссера, сценариста, актера **Вуди Аллена**. Самое интересное, что мнения коллег и зрителей в этом случае разделились: если профессиональное сообщество сочло этот спектакль несомненной удачей



Б.Павлович на церемонии награждения

театра, то зритель на «Парящую лампочку» находится с трудом, в репертуаре ее увидишь не часто, залы – полупустые.

Поставил спектакль приглашенный режиссер **Алексей Зимин («Удача режиссера»)** в тандеме с художницей **Ксенией Малайцевой («Удача художника»)**, которая создала необычную и выразительную сценографию с использованием элементов театра теней.

Удивительно, но в спектакле ощущается гораздо больше мотивов, тем, характеров, как будто вышедших из-под пера Теннесси Уильямса, нежели привычной иронии и своеобразного алленовского юмора. Сквозными в спектакле становятся темы одиночества и неизбывной жажды любви уже молодой, выпивающей женщины, матери двух шалопаев.

Главная героиня, Энид Поллак, в исполнении **Светланы Золотаревой («Удача актрисы»)** постоянно, ежесекундно пребывает в предельных состояниях – от полного отчаяния и ощущения бессмысленности бытия она почти мгновенно переходит в состояние радости и надежды, спустя миг вновь кидается в бездну отчаяния. Надеждам Энид, ее мечтам и планам – и все это понимают – никогда не суждено сбыться. И хотя Поллак, ее старший сын, очень хочет оправдать надежды матери, ничего у него не выйдет.

Говорят, в характере и поступках этого молодого фокусника Вуди Аллен изобразил самого себя. Но, в отличие от своего создателя, персонаж Аллена никогда не поднимется к вершинам шоу-бизнеса. Поллак в исполнении **Павла Каныгина**

(«Удача актера») не столько смешон, сколько жалок и беспомощен. В нем совсем нет обаяния, изящества, шарма, необходимых фокуснику. Есть только страх и неуверенность в себе. Собственно, каждый из героев обречен влачить довольно жалкое существование. Надежды нет и быть не может. Но герои спектакля все равно надеются. За свою мечту, за первую подвернувшуюся иллюзию каждый из них готов хватиться, как утопающий – за соломинку.

Первый спектакль Алексея Зимина на профессиональной сцене (он окончил режиссерский факультет Щукинского театрального училища) оказался очень честным и жестким, пронзительным и трогательным. У спектакля иная, непривычная для театра и его зрителя эстетика. Здесь изящный и четко очерченный режиссерский рисунок сочетается с подробными работами актеров и детальной проработкой характеров. «Парящая лампочка» – это простая история о непростых человеческих взаимоотношениях. Спектакль о том, как самые близкие люди постепенно становятся чужими, посторонними, ненужными, и об отчаянной попытке преодоления той пропасти, которая разделяет всех нас.

Быть может, именно высокий градус сопереживания, невозможность несочувствия героям, определенный путь, который ты вынужден пройти с героями, разделяя их боль и отчаяние, страхи и неуверенность в завтрашнем дне, в поддержке близких и смущают зрителя. И, тем не менее, «Парящая лампочка» – это несомненная удача. Не

только постановочной группы, но и театра.

«Я очень рад, что наш областной драматический театр становится такой счастливой стартовой площадкой для молодых режиссеров, – сказал Евгений Степанцев, худрук драмтеатра, поднявшись на сцену после объявления победителей в номинации «Удача режиссера». – Этот кораблик отправится в Москву. При первой же возможности передадим заслуженную награду Алексею Зимину».

Из множества Ассолой не выбрать одну

Лучшей из работ **Бориса Павловича**, художественного руководителя **Театра на Спасской**, в 2011 году была признана феерия **«Алые паруса»** по одноименному произведению **Александра Грина**, который для Вятки был и остается знаковым писателем (в центре города сохранилось здание гимназии, где учился писатель, работают музей и библиотека им. Грина, проводятся международные «Гриновские чтения»). Именно за этот спектакль Борис Дмитриевич получил **«Удачу режиссера»**.

«Алые паруса» – спектакль о море и Грине, об истоках мечты и рождении иллюзий, о поиске смысла и смысле поисков. Но, прежде всего, это спектакль о Книге. О тексте и неисчислимых возможностях его интерпретации, о том, как порой наплаиваются и дробятся смыслы, как искажается, рассыпается на мириады осколков художественный мир и смысл, а потом вновь обретает целостность. Как текст может начать жить своей жизнью, неподвластной воле автора.

Впрочем, и сам спектакль полон многочисленными ассоциациями, которые рождаются и мгновенно исчезают подобно бликам на поверхности моря в солнечный день. И что самое удивительное – при всей вариативности его прочтения, при обилии смыслов и подтекстов, аллюзий и «ссылках», он остается легким, как бриз, праздничным, ярким.

В феерии Грина, прочитанной актерами Театра на Спасской, и Ассоль, и Грей представлены во множественном числе. Несколько пар героев (артистов) ведут свой рассказ, и каждая пара, каждый персонаж и артист (в спектакле разговор течет, скользит, меняет темп и перескакивает с прямой речи артистов, которые говорят от первого лица, на речь героев, актеры постоянно то входят в образ, то остраиваются) немного смещают акценты, ищут свою интонацию, свой пластический рисунок. Быть может, это и стало одной из причин, почему в этом году в Театре на Спасской не было выделено «Удачи актера» и «Удачи актрисы».

За годы проведения конкурса подобные ситуации, пожалуй, не раз случались с каждым из театров.

Это вовсе не говорит о том, что у труппы в сезоне не случилось ярких, удачных актерских работ. Возможно, что по итогам голосования не удалось выделить какого-то безусловного лидера, голоса могли распределиться равномерно. Собственно, и зрители расходятся во мнениях: каждому нравится «своя» Ассоль, «свой» Грей. И в этом тоже есть глубокий смысл. Режиссер дает нам уникальную возможность по-новому взглянуть на знакомую с детства историю,

посмотреть на нее с разных сторон, увидеть вариативность...

«Удачей художника» в Театре на Спасской признана сценография **Елены Авиновой** к спектаклю «Сон в летнюю ночь» Шекспира. Спектакль задумывался создателями (режиссер **Борис Павлович**, художник по костюмам **Катерина Андреева**, балетмейстер **Ирина Брежнева**) как подарок своему театру и зрителям к юбилею (в декабре ушедшего года Театр на Спасской отметил 75-летие). И это



«Парящая лампочка». Кировский драматический театр



«Алые паруса». Театр на Спасской

действительно подарок – значимый, знаковый, уникальный! Не просто подарок, а признание Театру в любви. По всему выходит, что этому театру, вопреки известному тезису, везет и в любви (прежде всего зрителей), и «Удача» к нему благосклонна.

Кукольная «Удача»

По итогам 2011 года большую часть наград в театре кукол завоевал спектакль «Палата № 9» по повести А.Чехова «Палата №6». Режиссер спектакля Борис Константинов (лауреат национальной театральной премии «Золотая Маска», театральной премии «Золотой софит») пригласил к работе художника Валида Дакруба. И обе работы были признаны коллегами по цеху, получили награды «Удача режиссера» и «Удача художника» соответственно. «Удачей актера» названа роль Почтмейстера, которую сыграл в этом спектакле артист Владимир Грязев.

«Палата № 9», безусловно, занимает особое место в репертуаре кукольного театра. Хотя бы по-

тому, что на сегодняшний день – это единственный спектакль театра для взрослых... Не раз слышала, как у театральной кассы зрители спрашивали билетик на другие вечерние спектакли – спектакли, которых пока нет, но которые, будем надеяться, еще появятся. Благо, возможности у театра есть – в этом году он получил грант на развитие театрального дела от правительства Кировской области в размере трех миллионов рублей (половина от этой суммы должна быть направлена на проведение второго всероссийского фестиваля театров кукол «Ковчег» в сентябре этого года).

В номинации «Удача актрисы» отмечена роль Цу Надежды Стрижак в спектакле «Девушка-журавль» по мотивам известной японской сказки.

Награды вручены, позади остался День театра с традиционными капустниками. Впереди – новые премьеры, фестивали, проекты. Будем надеяться, что для всех, кто стал обладателем «Удачи», и в этом году ветер будет попутный. Семь футов под килем! –

так, кажется, говорят капитанам и команде... Частливого плаванья под алыми парусами!

Юлия ИОНУШАЙТЕ
Киров

Фото Виталия Лучинина,
Алексея Лихачева,
Сергея Бровка

Спецпризы Кировского отделения СТД РФ вручены:

Дарье Сосновской, актрисе Театра на Спасской, за роль Елены в спектакле «Сон в летнюю ночь»;
Екатерине Андреевой, художнику Театра на Спасской, за создание костюмов к спектаклю «Сон в летнюю ночь»;

Анне Кривошеевой, художнику театра кукол, «За яркий творческий эксперимент в художественном решении спектакля «Медведь, который не верил в Деда Мороза»;
Андрею Матюшину, артисту Кировского драмтеатра, за роль Виктора Чермета в спектакле «Соврешь - умрешь» («Одноклассники»), приз – творческая командировка в Москву;

Захару Пантелееву, актеру театра кукол, за роль Никиты в спектакле «Палата № 9» («Удачный дебют»);
Ирине Стародубцевой, актрисе Кировского драмтеатра, за роль Манюшки в спектакле «Зойкина квартира» («Удачный дебют»);
Маргарите Коньшевой, Кировский драмтеатр («Сердце, отданное театру»).

КУЛЬТУРНАЯ РЕВОЛЮЦИЯ СМЕХУ НЕ ПОМЕХА

Пермский фестиваль капустников «Соленые уши» отметил пятилетие.

Театральный капустник – обычно жанр приватный, «для своих», для людей театра. И к тому же вполне миролюбивый и щадящий восприимчивую натуру театрального люда. Долгое время в Перми именно так и было. Но сначала **Пермский ТЮЗ** рискнул вынести на зрителя свои довольно острые капустные шутки и скетчи. И эти представления даже превратились в фирменный хит, на который с трудом можно было достать билеты. А затем в Перми грянула «культурная революция». Театральное сообщество, публика, да и все пермяки от мала до велика, кто хоть краем уха слышал о культурных преобразованиях, кинулись в оживленные дискуссии, разошлись на тех, кто «за» и кто «против». Конечно, это противоборство, проекты культурреволюционных вождей и повседневные проблемы театров на фоне грандиозных замыслов – все это стало вкусной начинкой для театральных капустников. Острые выпады и пародии находили горячие отклики в зале, наиболее удачные острооты долго смаковались и бродили по городу, желающих насладиться остроумием артистов становилось все больше и вечер капустников пришлось перевести из камерного зала ТЮЗа в зал **Пермского театра оперы и балета**. В итоге **V Фестиваль капустников «Соленые уши»** собрал аншлаги и в академическом зале.



На пятом фестивале авторы капустных скетчей немного размякли, все-таки и авторы культурной революции за последнее время немного отступили и смягчили свои позиции. Фестиваль традиционно проходит под эгидой Пермского отделения СТД РФ и на его же Правлении обычно выбирается главная

тема для очередного потока остроумия. В этом году таковой было выбрано творчество драматурга А.Н.Островского, пьесы которого имеются в репертуаре едва ли не всех театров Пермского края. Впрочем, и этот мирный классик оказался вполне современным и подходящим для театральных остросло-



Рэп от театра оперы

вов. Фестиваль отразил то, чем живут люди за стенами театров – выборы, ситуация с финансированием культуры, противостояние площадей, полных митингующих. Да и в театрах полно больных тем – от смены художника до отсутствия самого здания театра.

Например, актеры **Коми-Пермского драматического театра им. М.Горького (Кудымкар)** представили, как бы ставили «Снегурочку» авторы сериала «Реальные пацаны». Драматург Островский, он же мэтр театра **Василий Макатерский**, наблюдал за зрелищем из портретной рамы, сползал в глубоком обмороке и, в конце концов, разгонял эту самодеятельность. Конечно, артисты погоревали и о здании театра, строительство которого тянется уже добрый десяток лет. За это время театр растерял труппу, остался лишь небольшой костяк, который кочует с фестивалей на фестиваль, стал весьма известен театрам России. Но, молодежь театра даже не

представляет, как играть на нормальной площадке.

Пермский ТЮЗ Островского смешал с Квентином Тарантино. Театральный вахтер, словно портье из «Четырех комнат», бродил по гримеркам, натыкался то на героев пьес Островского, то на актеров, озабоченных новыми ролями и вечным отсутствием денег. Гвоздем тюзовского капустника стал молчаливый выход главного художника театра **Юрия Жаркова** в образе одного из пермских богов, которые вдруг оказались бездомными. Это был ответ на скандальную ситуацию, взбодоражившую город – здание пермской галереи, где почти сотню лет жили пермские деревянные боги, вдруг вернули церкви, не предоставив ничего взамен.

Актеры **Лысьвенского драматического театра им. Анатолия Савина** поиграли с фамилией главного возмутителя спокойствия Бориса Мильграма и задались вопросом: «В чем все-таки изме-

рять пермскую культуру, в милях или граммах?» Артисты **Пермского театра оперы и балета им. П.Чайковского** исполнили «Снегурочку» как рэп-оперу, а все та же Снегурочка, но уже от театра из города **Чайковского**, решила сгореть на костере из бревен, которые в виде гигантской буквы сложили на въезде в город продвинутые скульпторы. Фестиваль «Соленые уши» обычно проходит в виде конкурса, и остроумие театров оценивает жюри. На этот раз его возглавил известный сатирик и сценарист **Вадим Жук**. Жюри определилось с победителем только после споров и дебатов – сразу несколько театров показали одинаково остроумные программы и выбор был нелегким. Однако пальма первенства досталась **Пермскому ТЮЗу**. Все-таки сказался многолетний опыт выступления в жанре капустника.

Светлана КОЗЛОВА
Пермь

Фото Евгения Малышева

ФЕСТИВАЛЬ БЕЗ КОНЦА И НАЧАЛА

В силу обстоятельств, которые ни от кого не зависели, и никого, кроме меня, не касаются, я опоздал к началу **XXVII «Липецких театральных встреч»**. Разумеется, мне сразу же сообщили, что я пропустил самое интересное (только так и бывает в подобных случаях), а именно **«Власть тьмы» Орловского государственного академического театра им. И.С.Тургенева**.

Ни видео, ни фото еще, конечно, не было. Сам театр, отыграв, сразу же уехал: теперь чаще всего так и делают, экономя денег и сил получается большая, это важно. Нет ничего более противного самой идее фестиваля, идее связности театральной жизни, идее кругового знакомства, творческого сотрудничества, сопоставления «своего» и «чужого», чем эта самая экономия – ну так что же.

Чем же был так интересен спектакль из Орла, спрашиваю. Ну, говорят, такой яркий, бодрый, вообще хороший. «Власть тьмы», да? Она самая. Стоп.

Пьесу **Льва Толстого** привычно считать одной из самых мрачных в русской драматургии, и на то есть основания. *«На погребнице доской ребеночка ее задушил. Сидел на нем... душил... а в нем косточки хрустели»*, – это ведь ужас какой-то. И для советского, насильственно социологизированного, сознания в ней все ясно, то есть все мрачно. Вот она, ужасная жизнь крестьян при царизме, вот злодей Никита, которого так и хочется назвать «кулаком», вот подкулачица Матрена, вот зеркало русской революции, отразившее... избличившее... заклеимившее...

Тем самым, то есть, все мрачное и ужаснувшее Толстого в крестьянской жизни понимается как норма этой жизни, а виной всему, конечно, капиталистическая собственность на землю.

На самом деле все не так. Все помнят, что Толстой относился к земледельческому труду как к самому естественному, самому честному и достойному из человеческих занятий. Преступление Никиты – чудовищный вывих крестьянской жизни, морок, неправда, которая должна быть признана, преодолена и уничтожена покаянием. Оно не только исцеляет грешную душу, оно, личное покаяние, восстанавливает пошатнувшийся миропорядок. Вспомним последние слова праведника Акима, столь дорогого автору: **«АКИМ (в восторге). Бог простит, дитяtko родимое. Себя не пожалел, Он тебя пожалеет. Бог-то, Бог-то! Он во!»** – и обратим внимание на ремарку. Вот именно: в восторге. Отсюда и бодрость, и яркость; на душе – праздник.

Разумеется, все это только предположения – игра ума, до которой критики падки. Надеюсь, что когда-нибудь сподоблюсь увидеть

спектакль **Ирины Кондрашовой** (постановка, сценография) и **Бориса Голубицкого** (художественное руководство), и мои догадки оправдаются хотя бы отчасти.

«Липецкие встречи» – фестиваль со щадящим режимом: играется по одному спектаклю в день, никаких призов нет, обсуждения формально не предусмотрены. После каждого спектакля – ужин для всей труппы, и любое суждение об актерах, режиссере и т.д. имеет право быть озвученным только в том случае, если оно завершается тостом. Слов нет: все это очень и очень приятно (а уж готовят в театральном кафе так, что пальчики оближешь). Насколько продуктивно – не знаю.

На второй день фестиваля **Театр «Самарская площадь»** показал **«Долгий рождественский обед» Торнтон Уайлдера** (1931). Эту умилительную пьесу у нас хорошо знают и часто ставят (памятен спектакль Малого драматического театра – Театра Европы, 1998, режиссер – Сергей Каргин). Действие пьесы, напомним, длится девяносто лет, с 24 декабря 1870 по 24 декабря 1960 (последнее, придуманное трид-



«Власть тьмы». Орловский государственный академический театр им. И.С. Тургенева

цатилетие Уайлдеру удалось не слишком – он мало что угадал в будущем), сюжет пьесы – течение времени. Или течение жизни, что для Уайлдера почти одно и то же. Место действия – дом, который молодая семья Бейярдов построила в 1870, и комната, где теперь, год за годом, будут встречать Рождество – 1870 года, 1871, 1872... 1880... 1900 и так далее. В 1960 за столом уже не останется никого, кроме отдаленной родственницы, кузины Эрменгарды (**Людмила Суворкина**): с ее смертью история рода Бейярдов заканчивается, время истекло.

Проследить, как от поколения к поколению передаются семейные традиции и привычки, как меняются при этом жизненные установки, вкусы, манеры поведения, почувствовать течение времени так, как пловцы чувствуют воду, найти точные черты и знаки – превосходная и благодарная задача для театра психологического реализма. Есть где разгуляться фантазии, есть зачем копаться в старых журналах, примеряя неизвестные осанки, жесты, пиджаки – все это может стать полезно для актера и в высшей степени увлекательно для зрителя. Первые минуты спектакля, поставленного **Евгением Дробышевым**, вселили робкую надежду: неужели?

Вот на праздничном столе стоит бутафорский окорок (стоять ему все девяносто лет без малого), вот его начинают резать и раскладывать по тарелкам – очень быстро, но очень осторожно, чтоб не капал горячий сок – как хорошо работает нож, как ловко вилка подхватывает невидимые куски: заглядеться можно. Оно конечно: «работу с невидимым предметом» в актерских вузах проходят на первом курсе, но здесь эта техни-

ка (которую к третьему курсу, как правило, уже забывают) – как раз то, что надо. Точно выверенный, «натуральный» жест лучше всего работает именно в сочетании с откровенной, из папье-маше сделанной бутафорией. Вещи неважны, важны люди и их дела – это очень по-уайлдеровски: «Самарская площадь», похоже, нашла хороший ключ к пьесе. Стало очень интересно, а что будет дальше? Увы, оказалось, не так уж и много. Сохранять точность жестов, предъявленную вначале, для актеров «Самарской площади» оказалось слишком утомительно, в дальнейших застольях от нее не осталось и следа. Что же до точности исторической, театр свел ее к знаковому минимуму: менялись детали антуража, но не интонации разговора. (В скобках заметим: апологет спектакля мог бы сказать, что в этом и суть: времена, мол, меняются, а люди всегда одни и те же. Апологет, однако, лукавит: даже если не меняются человеческие сущности, меняются привычки и повадки, а о них и речь. Скобка закрыта.) Из спектакля ушло дыхание времени, действие свелось к полусловному обозначению мелодраматических ситуаций, к выжиманию эффектности, драматургом не планировавшейся. Хороший театр проиграл больше, чем выиграл: обидно.

На третий день случилось то, без чего не обходится ни один фестиваль. **Донецкий камерный театр «Жуки»** (это, разумеется, в честь битлов) показал **«Антигону» Софокла**, вернее, собственное сочинение **«Антигона. Модель 2011»** (это, разумеется, в честь Кортасара, «62. Модель для сборки»). Жареным запахло уже от программки. «В 1989 году в Донецке была сделана попыт-

ка обновления театрального языка. На основе русского андеграунда (Даниил Хармс) и британского рока («Битлз») возник спектакль «Клуб одинокие сердца сержанта Пелпера» в стиле модерн (исходя из составляющих), который открыл... До настоящего времени театр прошел путь в постмодернистском направлении, расширяя...». И потом, конечно, святы: «К любимым писателям-«жуковцам» также относятся: М.Булгаков, Д.Хармс, А.-де Сент Экзюпери (sic!), А.Введенский, А.Вампилов, С.Довлатов, М.Зощенко, Саша Соколов». Я не говорю уж о том, что фамилии любимейших писателей полагалось бы писать правильно (напугали в типографии, так ручкой исправи), но сам перечень вызывает некоторое содрогание. Он был бы вполне понятен и уместен лет тридцать тому назад, но уже для конца 80-х этот синодик выглядит несколько старомодным. Возникает подозрение, что режиссер **Евгений Чистоклетов** однажды попросту бросил читать – неужто его никто так и не порадовал за последние десятилетия? Умберто Эко? Джозеф Хеллер? Ирвин Уэлш? Том Шарп? Томас Пинчон, наконец-то переведенный как следует? О, бедный, бедный Чистоклетов. Воображаю, как у него совокупились Хармс и «Битлз», но все равно никак не могу придумать, исходя из составляющих, при чем здесь оказался стиль модерн. М.б., в виду имелся не модерн, а модернизм, т.е. не стиль, а художественная эпоха? – так это же разные вещи, понимать надо...

«Антигона. Модель 2011», как и следовало ожидать, оказалась контаминацией общеупотребительных штампов: исполнители, т.е. сам Евгений и его сподвижники



«Долгий рождественский обед». Театр «Самарская площадь»

ца **Ольга Чистоклетова**, вероятно, жена или сестра, при плохом поставленном свете поплясали в масках, поиграли с водой, огнем, песком и тенями (четыре стихии, а то как же!), подекламировали текст, беспощадно изрезанный. У Ольги получалось звонче, у Евгения – угрюмее. Обсуждать, в общем, было нечего.

С гостями из зарубежья фестивалю вообще не повезло: дальше порадовало не больше, чем ближе. (В скобках спросим: интересно бы узнать, кому Липецк обязан их появлением? кто взял на себя обязанности фестивального скаута и выполнил их так, как выполнил? Ну да ладно.) **Итальянский театр Ateliercuncheon**, по-видимому, у себя на родине не слишком известен – не более чем «Жуки» на Украине. Из какого он города, программка умалчивает: вероятнее всего, театр вообще не имеет своего здания. В Европе, особенно в южной, где потеплее, таких много. Они колятся по городкам и городишкам, показывают свои представления, преимущественно детские, в гимназиях и летних лагерях, зарабатывают на хлеб и бензин, все довольны, всем приятно – и причем здесь, татта тта, какие-то фестивали?

Спектакль, или, как сказано было в программке, «средиземномор-

ская утопия», показанная в Липецке, называлась «Плате...». Руководитель Ateliercuncheon'a **Андреа Бенальо** поставил ее по мотивам знаменитой элегии в прозе «Платеро и я», которую испанский поэт **Хуан Рамон Хименес**, нобелевский лауреат, не очень известный в России, написал перед Первой мировой войной. «Плате...» – это сокращение от «Платеро» – «Серебряный»: так зовут ослика, с которым лирический герой Хименеса ведет душевные беседы. Ситуация, конечно же, обязывает вспомнить «Дон Кихота», но еще более – «Перелетный кабак» Честертона, в котором поэт Дориан ведет ночную беседу с трогательным длинноухим слушателем. (*«Поэт и осел идеально подходят друг к другу. Большинство поэтов, которых я знал, были настоящими осликами»,* – скажет рыжий герой романа Патрик Делрой).

Театр Андреа Бенальо может играть свой спектакль на пяти языках. Будь в «Плате...» побольше стихов, произносящихся по-русски (у актрисы **Алины Фофановой** они звучали чисто и ясно, у остальных исполнителей – очень мило, хоть и с несколько фантастическим произношением), спектакль имел бы шанс прийтись по сердцу липецким театралам. Однако театр Бенальо – это театр,

прежде всего, визуальный. Действие для него осуществляется в игре знаков, никогда не имеющих точного значения, а иногда, пожалуй, загадочных и для самого их сочинителя (подсознание там, архетипы разные – знаем, знаем). Можно сказать, что перед нами не система, не язык образов, а попытка превратить набор образов в некий язык. Разумеется, это далеко не первая попытка в европейском искусстве (вспомним, хотя бы, «Амаркорд» Федерико Феллини, вспомним «Зеркало» Андрея Тарковского); режиссер работает в прекрасной традиции, но у него самого, увы, мало что вышло. То ли образное мышление Бенальо оказалось смутным и скудным, то ли у небогатого Ateliercuncheon'a не хватило умений и средств, чтобы придать своим фантазиям сценическую эффективность – спектакль оказался ничуть не заразителен и в целом невнятен. Он даже и не рассердил никого: слишком уж вялым был его тонус.

С зарубежьем, стало быть, все, теперь вернемся чуть назад. Четвертым на фестивальную сцену вышел театр им. **А.Н.Островского** из г. **Кинешмы (Ивановская обл.)**. Если я правильно понял, то нынешняя Кинешма – это город-спутник при великом городе советских и постсоветских тка-

чих, т.е., совсем уж провинциальная провинция. В которой, однако, обязанности почетного мирового судьи некогда исполнял Александр Николаевич Островский, драматург и дворянин. При нем и был открыт театр, существующий уже сто лет с гаком.

Главный режиссер, молодая **Людмила Исмаилова**, нисколько не тяготится тем, что работает в захолустье. Если ей верить, именно там она чувствует себя достаточно свободной. Если ей верить, она полагает, что именно в российской театральной глубинке (разумеется, не сплошь) до сих пор сохранились старые интеллигентские вкусы и интеллигентское уважение к театру; оно освобождает от необходимости ставить развлекуху, делая выбор между фарсами Рэя Куньи и патетическими мелодрамами Николая Коляды. Если ей верить – ну а почему бы, черт возьми, ей не поверить? Исмаилова ставит Чехова, и Чехов идет на аншлагах.

Оформить «**Вишневый сад**» она пригласила художника **Алексея Киселева**. Придумать некую новую сценографическую идею для этой пьесы – дело трудное, но у Киселева, кажется, получилось. Стволы вишен, непомерно вытянувшихся в длину (и, стало быть, переставших плодоносить, выродившихся) художник упрятал в решетчатые короба. По всему видно, что деревянные рейки сколачивали не так уж давно – два, три года назад, но никак не десять: заботиться о саде не переставали до тех самых пор, пока хозяйка не уехала в Париж, да и потом как могли, продолжали. Забросили совсем недавно, но ясно, что навсегда: сил нет, и вообще, ни к чему теперь.

Зарешеченные деревья выглядят так, словно их не берегут, а стерегут в неволе. За короткое время изменилось очень многое, в том числе и значение человеческого труда, а о любви мы даже говорить не будем. «– *И не узнаешь вас, Яша... – Гм... Огурчик!*». Все это очень внятно и очень здорово. Я был бы рад и далее говорить о кинешемском спектакле в самых хвалебных интонациях, но своим домашним успехом он, видимо, более обязан добросердечию публики, нежели достоинствам труппы. Режиссерский анализ Исмаиловой разумен и подробен. Она работает, совсем не гонясь за экстравагантными находками, и упреки типа «это уже было» не принимает как упреки: ну и что же, что было, если для нас это правильно, пусть снова будет. Перипетии чеховского сюжета разбираются ею добросовестно, обстоятельно, но чересчур флегматично, что ли. Чураясь избыточной лихости, Исмаилова словно бы стесняется проявить собственный режиссерский темперамент: действие тормозится совершенно без всякой нужды. Добро бы оно было насыщено неожиданными подробностями, пленительными мелочами, ра-

достаями театрального гурманства (в котором нет ничего плохого), так нет же, оно просто течет себе и течет, как непомерно затянувшаяся *andante*. Даже монолог Лопухина (**Павел Касаткин**) в третьем акте звучит как-то не по делу застенчиво. Программка сулила нам «*трагикомедию*»; никакой трагикомедии, как ни толкуй законы жанра, тут нет, не было и рядом не стояло.

Возможно, прибавив яркости, Людмила Исмаилова понудила бы своих актеров к фальши; сейчас из них не фальшивит никто или почти никто, и уже за это стоит сказать спасибо. Возможно, кинешемцы так любят своих артистов, что готовы хоть поселиться в театре. Для меня же спектакль, не имеющий никаких сверхобычных достоинств, поставленный в нарочито стускленном колорите, идущий в ровном темпе и длящийся три часа тридцать минут – это, извините, перебор, как говорил кот Матроскин по поводу ездовых животных. Впрочем, перебор не самый страшный, не заставляющий критика в зале томиться: и зачем я, бедолага, выбрал такую изнурительную профессию?

Спектакль **Курского театра им. А.С.Пушкина «Женитьба Белу-**



«**Вишневый сад**». Кинешемский театр им. А.Н.Островского



«Плате...». Театр Ateliercuncheon, Италия

гина», шестой по нашему счету, был на сорок минут короче; это не значит, что он был сколько-нибудь динамичней. Юрий Бурэ, народный артист РФ, лауреат Госпремии, кавалер ордена Знак Почета и пр., руководит этим театром уже тридцать лет. Как менялись за это время его творческий почерк и художественные пристрастия, я не знаю, но если судить по спектаклю – не слишком резко. Юрий Бурэ давно уже определил свои приоритеты, ему незачем меняться и нечего менять, он производит впечатление человека, который «знает как надо», и в своих знаниях уверен твердо. Режиссура Марины Есениной, которая уже ставила комедию А.Островского и Н.Соловьева в своей родной Рязани, видимо, полностью отвечает его консервативному вкусу. Островский времен «Женитьбы Белугина» не очень похож на автора «Грозы» и «Леса». Он сильно сдал, ему все труднее придумывать новые сюжеты, соавторство становится для него творческой нормой. Отяжелел на подъем, он сохраняет, однако, чувство языка, и по-прежнему любит потешить зрителя осанистой забавностью слога. Та же «Женитьба Белугина» всегда была популярна, осо-

бенно в провинции: заранее ясно, как что делать, и придумывать ничего не надо.

Стандартный театральный павильон в светлых тонах – ну а что же еще? Не психологический разбор, простая разводка – ну а разве этого недостаточно? Она встала с банкетки, гордо повернула голову, ушла в правую кулису. Он всплеснул руками, задумался, вышел на авансцену, нахмурился и заговорил. Хорошо заговорил, отчетливо.

Это отнюдь не стилизация, не игра в «старинный театр», это вполне серьезное и честное желание держаться в лоне традиции – или того, что под традицией понимается. Однако вспомним еще раз

Честертон: подлинный традиционализм, подлинный консерватизм – это всегда дерзость, это вызов, брошенный искривляющемуся и искривлявшемуся миру. Защита каких-либо ценностей, писал Честертон, требует большей смелости и большей ловкости, чем нападение; защитник обязан быть более изобретателен, чем те, кто его атакует, иначе он обречен на поражение. Добавим от себя: в наше время разложение традиции чаще всего начинается изнутри. Мы говорим: традиция, традиция – а вот она и рутина. И никаких врагов не надо. День седьмой: праздник. Московский театр «Бенефис», А.Чехов, «Невеста», инсценировка и режиссура Анны Неровной. Спектакль начался с двадцатиминутным опозданием: переаншлаг. Директор Липецкого театра Людмила Должикова чуть ли не сама таскала в зал банкетки из фойе и была несказанно довольна происходящим: «Я всех посажу!» Переполненный зал был наэлектризован предчувствием чего-то необычного, а я, признаюсь, несколько струхнул. Анна Неровная, святая женщина, построила свой театр с нуля, и это неплохой театр, и сама она режиссер не-



«Женитьба Белугина». Курский театр им. А.С. Пушкина

плохой, но ведь люди в зале – они чуть ли не мессию ожидают, не сплеховали бы актеры...

Они не сплеховали, ровно напротив. Вздурораженные не меньше, чем зрители, они заиграли так, что режиссер Неровная должна была плакать от счастья. Она любит острую и сложную геометрию мизансцен, в ее театре отношения между людьми – это, прежде всего, соотношения пространств, занимаемых людьми. Можно сказать, что по природе своего дарования Анна Неровная – режиссер-график. Точность рисунка, которой она добивается от актеров, как правило, недостижима.

А вот и достижима, еще как достижима! «Невеста» – один из двух последних рассказов Чехова, в нем уже чувствуется та особая пронизательность отрешенного взгляда, которая свойственна тяжело болящим или умирающим людям: мир прозрачен как стекло, и весь строен, и до конца ясен... а впрочем, какая разница. Графичность «Невесты» – и рассказа, и спектакля – это графичность изломов стекла: в этом секрет, который Неровная открыла, может быть, ненароком. Но эта прозрачность и хрупкость, и режущая острота граней – как сумели все это понять, как сумели уцепиться за это актеры (в первую очередь мои восторги адресуются **Елене Игнатъевой** и **Дмитрию Сидоренко** – Наде и Саше)? Когда они сделали столь умны и тонки – и как у них это получилось?

А вот так: чудом. Может быть, еще когда-нибудь получится, но не обязательно. После спектакля, на банкете, входящем в фестивальную регламент, они выглядели несколько ошалевшими – да, конечно, от оваций (вот это действительно были овации!), но и от са-

мих себя тоже. Успокоиться они не могли часов до трех ночи, это я знаю наверное, поскольку наши номера в гостинице, к несчастью, находились по соседству.

Последний спектакль фестиваля, чеховская же «Моя жизнь», инсценированная и поставленная главным режиссером **Липецкого театра Сергеем Бобровским**, был отменен. Большую и важную работу (три десятка действующих лиц, не считая массовки) сорвала болезнь ведущей актрисы, а заменить ее оказалось некем: спектакль играется без второго состава. Чрезвычайно жаль: режиссера Бобровского, который пришел в Липецкий театр после смерти Владимира Пахомова, я в деле еще не видел. То, что он сумел сжиться с труппой, укротить интриганов (многие попросту ушли из театра), восстановить рабочий настрой в кратчайшее время, конечно, говорит в его пользу, но вот еще бы спектакли посмотреть... Пока что пришлось удовлетвориться «**Чмориком**», идущим на Малой сцене, или, точнее, на оборотном круге. Эту пьесу **Владимира Жеребцова** еще в позапрошлом сезоне под общим ру-

ководством Бобровского поставили молодые артисты-энтузиасты **Егор Корнев** и **Александр Скачков**.

Жеребцов, как и многие драматурги из числа нынешних пятидесятилетних, никогда не мог понять, чего ему больше хочется: отразить жестокую правду жизни или прочитать проповедь о любви, красоте и своей роли в великой симфонии бытия. В его «Чморике» рядовой Новикова (**Евгений Власов**) ссылают ласти свиной – за веру в Бога и общую непригодность к здоровой солдатской жизни. А он, тихий и кроткий, как Алеша Карамазов – ну и так далее, с легкой примесью ханжества в наиболее рискованных эпизодах (превращение трехрублевой солдатской шлюхи Ани в кающуюся Магдалину – это нечто такое, что и сыграть нельзя в здравом рассудке).

Так что будем считать «Чморика» чем-то вроде необязательного приложения к чудесному фестивалю, каковой я энергично рекомендую вниманию всех театров и театралов. Сам я – если позовут – приеду в Липецк обязательно.

Александр СОКОЛЯНСКИЙ
Фото предоставлены театрами



«Невеста».
Надя –
Е.Игнатъева,
Саша –
Д.Сидоренко.
Московский
театр
«Бенефис»

ГИМН ИСТОРИИ РОССИЙСКОЙ



Наташа Ростова - Н.Петрожицкая, Андрей Болконский - Д.Зуев. Фото Олега Черноуса

Постановка грандиозной музыкальной эпопеи **С.С.Прокофьева «Война и мир»** в Музыкальном театре им. **К.С.Станиславского** и **Вл.И.Немировича-Данченко** символична в год российской истории, каким объявлен 2012-й. Так же, как символичен сам факт того, что отметить этой постановкой 200-летие победы над Наполеоном решил именно этот театр, на сцене которого «Война и мир» прозвучала в Москве в 1957 году впервые в постановке Самуила Самосуда, Леонида Баратова, Павла Златогорова и Бориса Волкова. Нынешнюю постановку осуществили сегодняшние корифеи театра – **Феликс Коробов** (музыкальная часть), **Александр Титель** (режиссура) и **Владимир Арефьев** (сценография).

Масштабность партитуры Сергея Прокофьева, над которой он трудился более десяти лет, соответствующая величию замысла романа Льва Толстого, традиционно вызывала к жизни постановки столь же масштабные и стремящиеся к достоверному сценическому воплощению исторических событий. Таковы и постановка театра 1957-го, так и две постановки Мариинского театра. Не лишена подобного стремления и новая работа Театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко: герои ее одеты в красивые стилизованные исторические костюмы **Ольги Поликарповой** и вполне освоили манеры времен Александра I, массовые военные сцены впечатляют своей мощью, хотя и лишены динамичности. Но динамичность, как и точная историческая реконструкция событий

романа-оперы, и не входит в замысел авторов постановки. Спектакль, тринадцать картин которого разделены на две части – мир и войну, наделен особой романтической атмосферой и полон условных символов. Его действие разворачивается в абсолютно белом пространстве, и лишь по-классицистски симметрично увлекательные в глубь сцены квадратные колонны, выделяющиеся прямо из стен, отсылают к эпохе оперного сюжета. Условно-символически наполняется это пространство хаотично расставленными стульями и огромными лежащими люстрами в первой части, где показана история взаимоотношений Наташи Ростовой и Андрея Болконского. И столь же символично решаются сцены военных действий во второй части спектакля – как сменяющие друг друга грандиозные статич-

ные фрески, напоминающие монументальные полотна художников XIX века. Среди грандиозных военных массовок, задействовавших не менее трехсот человек, на первом плане выделяются фигуры Кутузова в величавом исполнении **Дмитрия Ульянова** и Наполеона в сосредоточенном исполнении **Арсена Согомояна**. Точно и рельефно артистам и авторам этого величественного сценического полотна удается «прорисовать» каждый отдельный образ из многочисленных персонажей, одно перечисление которых в программке занимает три страницы. В военной части особое внимание привлекают повар Наполеона господин де Боссе (**Вячеслав Войнаровский**), капитан Рамбаль (**Дмитрий Степанович**), генералы Беннигсен (**Денис Макаров**), Ермолов (**Феликс Кудрявцев**), Барклай де Толли (**Наджмиддин Мавлянов**). В первой, мирной части замечательны бесшабашные Элен (**Ксения Дудникова**) и Анатолий (**Сергей Балашов**), благородные Ахросимова (**Наталья Владимировская**) и Пьер Безухов (**Николай Ерохин**). Отдельного внимания заслуживают исполнители главных персонажей – очаровательно-женственная и утонченно-хрупкая **Наталья Петрожицкая** в роли Наташи Ростовой и умудренно-романтический **Дмитрий Зуев** в роли Андрея Болконского. Их безупречный вокал заслуживает самых высоких эпитетов. Лирическая линия особо акцентирована интересными режиссерскими приемами. Экспозиция героев, изливающих свои романтические чувства в первой картине, дана где-то «меж небом и землей» – в кущах ночных деревьев, созданных сред-

Натasha - Н.Петрожицкая, Пьер Безухов - Н.Ерохин.
Фото Вадима Лапина



Фото Олега Черноуса



ствами видеоарта. Звучание знаменитого лирического вальса, символизирующего чувства Наташи и Андрея, иллюстрировано в сцене знакомства во второй картине пустой белой залой, постепенно заполняющейся легко скользящими кружащимися парами, а в предпоследней картине – кульминационным вальсированием влюбленных, во время войны сливающихся в своем последнем танце...

Блистательно поставлена Феликсом Коробовым музыкальная часть спектакля: точность прочтения авторского текста сочетается в его интерпретации с необычайной легкостью и динамичностью звучания этого монументального сочинения, которое воспринимается на одном

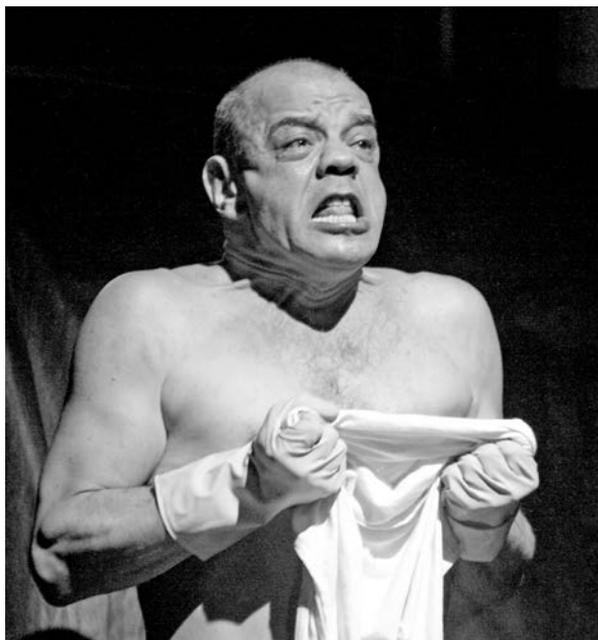
дыхании. Великолепно выверенная музыкальная архитектоника сложнейшей прокофьевской партитуры сложилась в законченное целое с лирическими и патетическими кульминациями, последняя из которых – финальный народный хор – так глубоко затронула за живое, что благодарная публика стоя приветствовала артистов.

Желающим услышать новый монументально-оперный шедевр Театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко стоить поторопиться: спектакль столь трудоемок, что принято решение сыграть его еще только восемь раз – четыре будущей осенью, и четыре следующей весной.

Евгения АРТЕМОВА

ПОСЛЕ ПУШКИНА

На программке «Сатирикона» название «Маленькие трагедии Пушкина» словно выцвело. В знак подлинности представления: именно первый поэт России и непременно пожухлый текст – мол, с момента создания шедевров прошло более полутора веков, теперь знаменитый цикл воспринимают (и играют) иначе. По спектаклю понять не только композицию целиком, но и строение каждой из трагедий трудно: они порезаны кусками и перемешаны с демонстративной небрежностью. Если кто-то из зрителей поэта не читал (а таких в зале все больше), то сообразить, о чем идет речь, например, в «Скупом рыцаре», тяжело. Альбер во время гневного монолога внезапно теряет голос и лишь



«Маленькие трагедии Пушкина»,
Театр «Сатирикон»

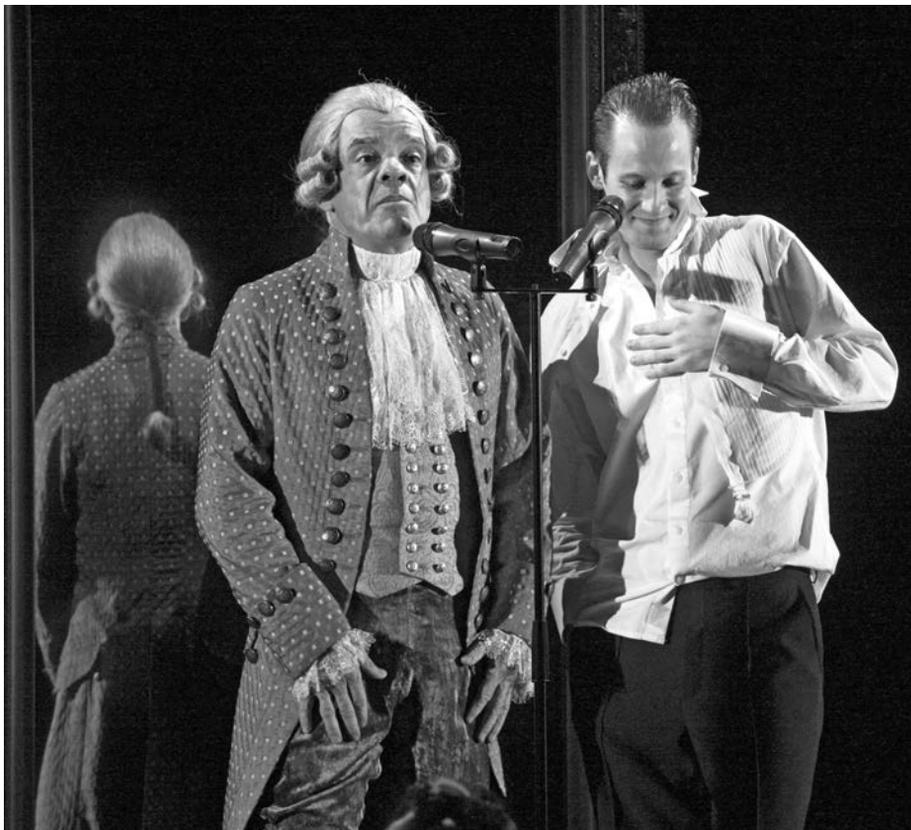


шевелит губами, артикулируя слова, которые озвучивает Иван. Это еще объяснимо: дескать, простыл – денег нет на теплую одежду. Но когда с подвижного помоста спрыгивает другой дуэт (на ходу надевая вязаную шапочку и повязку на глаз) и раздаются те же реплики, сюжет становится загадочней: никак скупость отцов повсеместна и у всех молодых жизнь невыносима?

Режиссер-постановщик **Виктор Рыжаков** и его К^о (в программе постановочная команда дана списком – как в памятной миниатюре Аркадия Райкина о пошившей пиджак бригаде) полагают «Маленькие трагедии» вошедшими в гены россиян: указаний, из какой пьесы явлены персонажи, залу не дано. Но даже искушенный театрал растеряется, увидев взамен одной Доны Анны полдю-

жины. Раздваивается Лаура, дублируется Мэри... А если действующее лицо удастся опознать по репликам, то оно выйдет – в сопоставлении со своим тезкой у автора – неизмеримо стандартнее. Герцога из «Скупого рыцаря» вряд ли кто из зрителей запомнит, и даже Дон Гуан «Каменного гостя» оказался заурядным ходяком. Как отдельные фигуры, так и истории в целом сильно по-





тускнели: осколки реплик, обрезки фраз, обломки фрагментов – увечной видится жизнь. Возможно, у режиссера было трудное детство или горькая юность, но – зачем тут «наше всё»?

Рыжаков вроде бы ставит диагноз современному обществу, которому не дотянуться до поэта (помните звонкое: Пушкин – русский человек, каким он явится лет через двести). Параллельно в спектакль встроены сюжет Мастер-ученики: представление начинается с выхода худрука, долгого его стояния, пока в другой части сцены группируются прочие исполнители. Красивые, статные, динамичные, ритмичные воспитанники Констан-

тина Райкина внешне много выигрышной педагога, но и по отделимости (когда тот – Соломон, а бывший студент – Альбер; когда тот – Моцарт, а напарник – чувствительный и успешный Сальери), и в массе уступают своему наставнику.

Логика замысла привела к мизерабельному результату. Последовательное разрушение ценностей захватило все: принцип построения зрелища, постановочные приемы, пребывание актеров на сцене. Примитив мысли возведен в бесконечную степень. Сказалась приверженность постановщика новой драме, но что подходяще для текстов Вырыпаева, в случае Пушкина выгля-

дит неуместно неумным. Стеб нынешнего автора о десяти заповедях достаточно разложить на два голоса, а текст маньяка-убийцы дать стильной деве – но в предельно концентрированных сценах поэта трюки не проходят. Скрежещущее ощущение пустоты артистов (равно как и линейности режиссерской задумки) нарастает, вынуждая постановщика нагнетать внешние эффекты.

Режиссер дивно изобретателен в гэгах, хохмах, приколах, взятых у «Даешь молодежь» или Comedy Club. Соскучиться глазу нельзя ни на минуту: когда устают от акробатики актеры, в ход пускают видеопроекцию (за ста-

ями птиц плывут высотки мегаполиса), белая роза в руках персонажа оборачивается черной (как в пошловатом романсе), концертные одеяния оттеняют обнаженность тел, помост преобразуется в пиршественный стол (заимствований много, они не случайны). Бесперывна настырность звуковой партитуры: хоры сменяют соло, песни Мэри и Лауры заглушаются иными мелодиями. Радиомикрофоны уродуют лица. Агрессивный фон вынуждает артистов форсировать голоса, переходя на монотонный и невразумительный крик. В мега-супер-гала-дробном представлении пушкинскому тексту остается функция то ли связок, то ли заставок. Так постановщик жаждет добиться впечатления прекрасной картины, ныне неразличимой за напластованиями грязи. И попадает в им же поставленную ловушку. По Рыжакову, сегодня высокая трагедия невозможна. Ему следовало бы самому доказать те-

зис: наряду со сниженным, «опущенным» Пушкиным дать хоть намек масштаб его героев. Что чрезвычайно трудно: нужны крупные актеры. Но, пусть в одиночестве, такой актер есть – сам Райкин. Увы, он тоже попал в костемолку: по фрагментам можно представить актерский диапазон (от Барона до Моцарта), но осколки никак не складываются – не могут сложиться – в целое: они от разных характеров. Что их объединяет – остается лишь гадать. Не дырявая же майка, которую стирает в медном тазу Барон, и не маска, которую однажды надевает артист – в напоминание о великом основателе «Сатирикона». У Райкина-старшего за мгновенно явленными и без-ошибочно узнаваемыми типами стояла общая мысль. У младшего в этом спектакле оторванные от контекста островки не образуют континента, даже архипелага. Режиссер подтасовывает. В современности (кто спорит?) немало явлений скверных, а то и тошнот-

ворных. Но бесстрастно констатировать – а то и сладострастно смаковать – означает расширять зараженное пространство. Такова ориентация постановщика? А виноват – как по старому анекдоту – автор. Обращение актеров и режиссера со строчками так вольно, что нарастает подозрение: а в принципе-то они понимают связь между стихом и жанром? Даже поклонники могут на «Маленьких трагедиях» в даре поэта усомниться; а непосвященным ясно: очевидный спам. Похоже, к тому и стремились Рыжаков с командой. Нечаянно лучшее в постановке – «Сцена из «Фауста»»: пока толпа исполнителей лакействует вокруг стола, по экрану плывет божественный текст. Непопулярный времени и спекуляциям.

Геннадий ДЕМИН

Фото Михаила Гутермана

P.S. Досаднейшая ошибка – посвятить премьеру юбилею Аркадия Райкина.



И ГЛУХОЙ ПАРОМЩИК НА ДРУГОМ БЕРЕГУ...

На столичной сцене впервые поставлена нашумевшая «Пробка» Ксении Драгунской, за которую автор в свое время получила престижную литературную премию имени Ильи Кормильцева в номинации «Драматургия» с формулировкой «За социальное высказывание». Спектакль с одноименным названием в Московском драматическом театре «АпАрТе» – режиссерский дебют ведущего актера театра **Ивана Косичкина**.

Ксению Драгунскую, сценариста, детского писателя, искусствоведа, автора трех десятков пьес, представленных в театрах России и зарубежья, однажды назвали «наиболее рыжим сочинителем из последнего (по хронологии и ощущению) поколения отечественных сказочников». Рыжий – это значит особенный, абсолютно искренний и свободный. В одном из своих интервью она говорит, что стала писателем от одиночества и не относит себя ни к какому движению – потому что любые такие образования загоняют в рамки и задают ненужные критерии. Свое поколение называет поколением «последних комсомольцев», пишет о нем роман и с удовольствием вспоминает: «Мы постоянно куда-то шли. Я помню, как однажды мы сидели на заседании комитета комсомола во ВГИКе, кто-то принес «траву», мы покурили и пошли на демонстрацию.

Мы шли, шли, шли, наступил конец восьмидесятых, и мы разошлись на все четыре стороны: в алкоголизм, в эмиграцию, в бизнес, а кто-то остался рассказывать про остальных трех, писать книжки, ставить спектакли, снимать кино. Прочитав книгу воспоминаний об отце, который учился на актера, потом работал в Театре транспорта (сейчас это Театр им. Н.В.Гоголя), потом организовал свой маленький театр литературных и театральных пародий «Синяя птичка», – поняла, что выполняет какое-то поручение от папы, главной страстью и любовью которого был театр.

Не прочь поработать «над черной кровавой комедией». Считает, что в «новой драме», которая позиционирует себя как нечто новое, слишком много слов и драматургам нужно искать какие-то новые способы выражения, способы рассказывать. Потому что «замена слова «КПСС» словом из трех букв не может быть чем-то новым». Не откликается на всякие сериальные предложения, потому что «если бы сосиски могли разговаривать, они бы говорили, как персонажи наших женских сериалов. Такие все розовенькие, натянутые, целлулоидные»... Называет себя обладателем гормонального оптимизма и верит, что «силы, которые вызвали наше появление на свет, дали возможность что-то сочинять, не оставят нас и помогут реализовать

самые невероятные проекты». Надо лишь оставаться самой собой – и обязательно победишь.

Социальная антиутопия «Пробка», самая обсуждаемая пьеса Драгунской, вызвала острейшую реакцию, вплоть до обвинений в фашизме. Однако, по мнению самого драматурга, «Пробка» – патриотичнейшая вещь, а театр – трибуна, с которой можно говорить о проблемах общества и быть услышанным.

Когда-то в «АпАрТе» с постоянным аншлагом шел спектакль «Все мальчишки – дураки» – сказочная история о добром царе, залихватски-веселая, усыпанная жизнерадостными афоризмами. Ныне история у корифея подростковой драматургии вышла совсем иная. Безусловно острая тема расхождения российского общества, достигшего, как кажется, точки невозврата – из разряда «не могу молчать», предельно жесткий текст, мрачный юмор, суровые афоризмы: «Какая, в сущности, жалкая слабость – жить. Когда жить незачем, да и невозможно»; «Собаки видят все черно-белым. Смотрят, смотрят, смотрят черно-белое кино про людей. Людям надо бы жить так, чтобы собакам не было скучно и стыдно смотреть это кино».

В спектакле пять персонажей. Мама Лиза (**Юлия Голубева**), застрявшая, как бабочка в янтаре, в Серебряном веке с его «сиреневыми трупиками» де-

вушек Вертинского, «расплетых кокаином», – надломленная, странная, безвольная. Бабушка Лина Петровна (великолепная работа **Елены Старостиной**), отчаянно марширующая в дебрях окаменевшей идеологии, скандируя Маяковского: «Вперед, отряды сжатые, по ленинской тропе! У нас один вожатый – товарищ ВКП». Внук Филипп (**Дмитрий Ефремов**), когда-то мечтавший исследовать океаны и покорять вершины и тоже застрявший – в тоскливом ничегонеделании... Его, возможно, антипод – адвокат Максим, желающий сделать все и даже больше. И весьма оригинальным способом – путем насильственной стерилизации недостойных членов общества. Режиссер спектакля изображает его поклонником японской культурной традиции, что весьма ярко и по сути уместно контрастирует с вязкой обыденностью окружающей жизни и оттеняет философскую составляющую нетривиальных воззрений героя: **Александр Орловский** в роли Максима в самом деле кажется шагнувшим с другого берега или, если угодно, с другой стороны экрана. И, наконец, Романенко (**Полина Кондратьева**) – типичный продукт дешевых телешоу и сезонных распродаж, дрессированная, как называет ее автор, «чистоплотная макака, которая утром побрызгалась дезодорантом из рекламы и пошла, куда надо, которая ест то, что модно, смотрит то, что модно»... старший менеджер, кому, по замыслу автора, прямая дорога стать менеджером Верховным. То есть руководить обществом,



Лина Петровна - Е.Старостина, Максим - А.Орловский

продавшим душу за «металл» автомобиль, обществом, как сейчас принято говорить, «циников и жестянщиков», в котором акты агрессии и насилия – повседневная правоприменительная практика.

Насилие порождает бессилие: у деспотичной женщины, привыкшей давить сопротивление в зародыше, выросла дочь, чье ощущение жизни полузадушено, но все-таки она страдает, а значит, живет. Ее же отпрыск, в свою очередь, уже и не страдает... и не живет. Слово превратилось из бабочки в куколку, обратно, как в замечательной сказке той же Драгунской «Кот Барбосный». Утонченный интеллект Максимум призывает насильственно прекратить воспроизводство маргиналов. А «чистоплотная макака» Романенко – не угрожает, она уже действует, ничтоже сумняшеся, как примат с дубиной. Каждый из героев существует в своей ипостаси несправедливости и отчаяния, каждый из них не слышит и не понимает другого, не совпадает, как не совпадают печальные изящнейшие хокку с адски энергичными ритмами агитатора-горлана-главаря... Каждый – глухой паромщик из стихотворения Масаока Шики, глухой паромщик на другом берегу. И грядет катастрофа, война всех со всеми, всех неслышащих со всеми невидящими...

Между тем, спектакль Косичкина получился вовсе не мрачным. Это захватывающий, динамичный, насыщенный артахаус, напоминающий сводку с поля битвы, пересказанную волшебником, ироничным и за-

гадочным. Талантливый актер, став в свое время самым молодым Ричардом Третьим в истории мирового театра и покорил московскую публику интеллигентным Гамлетом (спектакль «АпАрте» в постановке Г.Стрелкова) и поэтичным Хлестаковым («Ревизор. 1835», поставленный А.Любимовым по первой редакции комедии), выстроил свой режиссерский дебют поистине филигранно. Он поразительно точен в организации сценического пространства, деталях, мизансценах, где жест, походка, поворот головы суть движения души и, как говорил Йос Стеллинг, идут прямо в сердце. Как водяные знаки, разобщенность и одиночество героев проступают сквозь чеканный шаг несгибаемой бабушки, ее командную осанку и зоркий взгляд, сквозь неровную, шаткую пластику Лизы, невнятно и постоянно напевающей, как мантру, трагическую «Кокаи-нетку», сквозь тигриную грацию новоявленного самурая Максима – вполне самоуверенную, но с едва уловимыми симптомами обреченности...

Тесное, впритык сосуществование на сцене гротескной полуразрушенной квартиры Лины Петровны, со стенами, оклеенными обрывками старых газет, с пустыми глазницами оконных проемов без окон, и изысканного адвокатского интерьера, составленного по правилам средневековой японской традиции Ваби, выражающей одновременно любовь к строгой красоте и категории одиночества и печали, – отчетливее любых слов говорит о расслоении, скатываю-

щемся в классовый конфликт. А череда бюстов прадедушки неблагополучного семейства, героя соцтруда и академика общественных наук, бюстов, вкладывающихся друг в друга как части сюрреалистической матрешки, наводит на мысль о невеселом, в сущности, процессе восхождения прадеда к вершинам карьеры, которой так гордится Лина Петровна: в самом деле, смена одной пустой головы на другую, большего размера, но тоже пустую, – что может быть безнадежнее?

Мир пожирает нас, говорит нам автор, пожирает независимо от того, живем ли мы под его диктовку или пытаемся изменить его к лучшему, теряя по дороге и правду, и смелость, и любовь, и веру. Не понимаем и проклиная друг друга, когда не можем перетянуть на свою сторону. И все-таки, вопреки всему, похоронив и любовь, и веру, упрямо храним надежду. Великолепный монолог под занавес спектакля, произнесенный голосом маленькой девочки, уцелевшей после катастрофы вселенского масштаба, удивительным образом переключается со стихотворением английского поэта и мистика XVIII века Уильяма Блейка: люди в заботах о собственном благополучии позабыли об участии и сострадании, и тогда «... ливень хлынул с неба/ На копны сжатого хлеба./ Пришла нищета в одночасье./ С ней – Благодать, Жалость, Согласье». Суждено ли нам пройти и через это?

Грета ВОРОНЕВИЧ

Фото предоставлены театром

ОН УШЕЛ. И НЕ ВЕРНЕТСЯ

На спектакль «Трактирщица» в Театр «111» надо идти, чтобы посмотреть, как популярную, основательно заигранную комедию можно сыграть не только свежо, но и проникновенно. То есть затронув какие-то сокровенные уголки и струны зрительской души, не избалованной сценическими откровениями.

Не хотелось бы противопоставлять скромный спектакль театра на Первомайской громоздкую «Хозяйке гостиницы» Театра сатиры на Триумфальной, оснащенной достижениями популярной (кое-кто утверждает – популярной) сцены. Просто стоит обратить внимание публики, что сегодня существует и другое отношение к комедии, интерес к ее глубинным смыслам, заложенным драматургом, живому на них отклику современного человека. Признаться, ранее я довольно прохладно относился к большинству постановок знаменитой комедии Гольдони. Уж очень простецкой представляла она на подмостках. И с точки зрения сценической реализации сюжета, и по комедийно-игровому оснащению интриги. Как правило, не так уж много усилий и изобретательности требовалось исполнительницам Мирандолины, чтобы покорить женоненавистника Кавалера, чтобы в конце подвести зрителя к немудрящей морали. В пик популярности пьесы Гольдони на обширном театральном пространстве страны содержание постановок практически не выходило за пределы сюжета, где Мирандолина, «благодаря своему уму, хитрости и женскому



Мирандолина -
Е.Шашкова

обаянию, дурачит увивающихся за ней знатных богатых мужчин, предпочитая им простого слугу Фабрицио». (См.: Театральная энциклопедия. М., 1963, т. 2, с.51). В Театре «111» Мирандолина (**Екатерина Шашкова**) тоже покоряет женоненавистника Кавалера Рипафратта (**Александр Страхов**). Однако в этой постановке действие от сцены к сцене трансформируется, обогащая однолинейное, одномерное комедийно-фарсовое звучание. Мотивы поступков Мирандолины и Кавалера усложняются. Возникает напряженное, противоречивое, психологически емкое взаимодействие (притяжение – отталкивание) героев. Раскрываются и нарастают лирический, а затем и драматический смысловые слои вроде бы бесхитройной комедии положений.

Постановщик спектакля **А.В.Гребенкин** расчищает начало дей-

ствия от многословных объяснений ситуации. Две-три реплики Графа (**А.Шаменков**) и Маркиза (**В.Столярук, А.Вичканов**) – и вот наши герои, Мирандолина и Кавалер, оказываются лицом к лицу.

Мирандолина с ходу начинает осаду Кавалера, не сомневаясь, что быстро заставит спесивца искать ее любви. В согласии с развитием интриги хозяйка гостиницы (именно так она обозначена в программке), изменяя своим правилам, является прямо в номер Кавалера с бельем из дорогого фламандского полотна. Сюда же приносит собственноручно приготовленное рагу, с необыкновенно аппетитными приправами, умоляя в ее присутствии попробовать блюдо. Неумеренно льстит Кавалеру, якобы преклоняясь перед его свободолюбием, одобряя его отношение к женщинам. Уверяет, что сама

ценит выше всего независимость и исключительно дружеские отношения между мужчиной и женщиной. Не отказывается выпить вина и, будто бы «перебрав», падает в обморок. Словом, актриса исполняет все предусмотренные комедией приемы.

Но как исполняет!

Мирандолина Шашковой рожденная актриса, непревзойденный импровизатор. Е.Шашкова пластически одарена, реактивна, диапазон ее внутренних и внешних перевоплощений широк и непредсказуем. Кавалер буквально ошеломлен фейерверком преображений Мирандолины, порывов, жестов, контрастом эмоций, интонационных перепадов. Вот она решительно, по-мужски, пожимает руку Кавалера в знак полнейшего одобрения его презрения ко всему женскому роду. А вот с непринужденностью усаживается на одном с ним стуле, естественно прижимаясь и как бы вынужденно, чтобы не упасть, обнимает его. Ее ладошка нежно покоится на мужской груди. Упав в обморок, она, тем не менее, протягивает руки к растерявшемуся, не знающему, что предпринять, Кавалеру, давая знать, что не следует очень уж беспокоиться о ее состоянии и звать на помощь. Когда же коленапреклоненный Кавалер пытается подняться, Мирандолина буквально повисает на нем, крепко обхватив руками его шею. Однако не только экспрессия и богатство приемов в достижении цели привлекают внимание к исполнительнице роли.

В каскаде предлагаемых актрисой игровых пассажей обнаруживается некий парадокс, просматривается нечто такое, что выводит героиню за пределы преследуемой прагматики. Миран-

долина увлекается любовной игрой. И неожиданно для себя обнаруживает, что до сих пор, до встречи с Кавалером, окруженная воздыхателями, не знала, что такое любовь. Богато одаренная всеми возможными качествами женского существа, эта «спящая красавица» вдруг очнулась. Глаза Мирандолины вспыхивают то восторгом, то тревогой. В стремительно развивающемся действии возникают неожиданные, вроде бы не предусмотренные сюжетом паузы. Мужчина и женщина всматриваются друг в друга, как бы прислушиваются к себе, пытаются понять, что же с ними происходит. Взгляды, прикосновения начинают о многом говорить, поражая разрядами скрытой эротической энергии. Каждый раз, расставаясь, Мирандолина и Кавалер чувствуют, как усиливается напряжение связывающих их незримых нитей. Начинается борьба не друг с другом, а с чувством, которое все более охватывает и подчиняет их обоих. Кавалер решает немедленно покинуть гостиницу. Мирандолина бросается к Фабрицио (**Д.Алексеев**), предопределенному ей отцом в супружии. Но... Кавалер не в силах уехать. А Мирандолина, встречаясь с не теряющим надежду Фабрицио, ясно осознает, что ждет ее, когда она отдаст руку славному, но заурядному и не любимому мужчине. Нет! Только не сейчас! Самые сильные и, что греха таить, до глубины души трогательные сцены происходят в финальной части спектакля. Мы видим Кавалера в парадной одежде, при шпаге, готового бежать из гостиницы, но вместо этого оказывается в гладильной, среди белья и утюгов, которыми в смя-

тени орудует Мирандолина. И в этой прозаической обстановке он признается в любви и умоляет о сострадании. Широко раскинув руки, как бы принимая весь мир, связанный с Мирандолиной, он произносит слова, способные перевернуть судьбу двух людей: *«Вы можете располагать мною, как вам заблагорассудится».*

Другая мизансцена: Кавалер обнимает Мирандолину со спины. Их руки скрещиваются на ее груди. На лице Мирандолины, обращенном к залу, страдание. Она в отчаянии. Ей хотелось бы послать к чертям весь свой благоустроенный мир ради любви. Но... Она кричит. Кричит, призывая Фабрицио. Собираются постояльцы гостиницы. Следует сцена, в которой одновременно явлены вызов и смирение, торжество любви и ее поражение. На глазах у всех Мирандолина подходит к побежденному и победившему Кавалеру. Мужчина и женщина не видят и не слышат окружающих. Они принимают друг к другу, ощущая всю силу мощного взаимного притяжения и одновременно осознавая несбыточность желаемого. Мирандолина нежно гладит лицо любимого. Этот жест – одновременно признание, прощание и мольба о прощении.

К сожалению, спектакль не во всем одинаково убедителен. Речь прежде всего о сценах, где две заезжие актрисы пытаются изобразить благородных дам. А потом, разоблаченные, предаются столь свойственным их профессии флирту, интригам, стремятся облапошить богатейших покровителей. Так вот, в спектакле нет свойственной комедии Гольдони игры: игры масок, игры кокетства, игры эротики, игры обмана. Нет свойственной игре ув-

леченности и вдохновения. А что без всего этого Гольдони? Знаки жеманства, стереотипы кокетливых ужимок... Однако режиссеру и актерам многое прощадешь. Ибо из популярной комедии Гольдони они извлекли неординарные смыслы и игровой потенциал. Без потуг на морализаторство, в лучших своих сценах оставаясь верными жизнелюбивой стихии комедии Гольдони, режиссер и актеры Театра «111» возвращают нас к непреходящим ценностям. Мы весело смеемся, горько улыбаемся, искренне сопереживаем. Мы благодарны актерам за минуты общего погружения в атмосферу сильной, страстной любви. За то, что они заставили оглянуться вокруг и еще раз осознать, как трудно в жизни сохранить искреннее чувство, как легко гибнут мечты и благородные порывы в царстве необходимости. Есть когда-то популярная песня, которая начиналась такими словами: «Что так сердце, что так

сердце растревожено, словно ветром тронуло струну. О любви немало песен сложено, я спою тебе, спою еще одну». Пожалуй, вот это слово – «растревожено» – вернее всего передает обобщающее впечатление от спектакля. В Театре «111» «спели» еще одну песню о любви...

«Тише, сеньоры, не надо оваций... тише, – говорит в финале Екатерина Шашкова (звучит слово от театра). – Он ушел и не вернется. И я уже не знаю, хорошо это или плохо... Фабрицио добрый мальчик, и у нас будет хорошая семья... вот и мое счастье. К сожалению, мне действительно удалось увлечь беднягу Кавалера, но игра оказалась почти смертельной...»

Я была свободной девушкой и никого не была обязана слушать. Теперь, когда я буду замужем, все пойдет по-другому. Выйдя замуж, женщина перестает быть тем, чем была...

А вы, синьоры, воспользуйтесь виденным, чтобы впредь не под-

вергать себя такой опасности... Если же когда-нибудь это случится с вами и вам будет угрожать беда, беда которую люди называют любовью, не забывайте о полученных уроках и вспомните некую Миранду – трактирщицу...» Слова звучат с нескрываемой печалью.

Еще одно впечатление от спектакля. В Театре «111» сформировалась актриса (я видел еще ее Валентину в спектакле «Прошлым летом в Чулимске»), способная сыграть сложнейшие драматические и трагические роли классического русского репертуара: Катерину в «Розе», Заречную в «Чайке», Ларису в «Бесприданнице», Веронику в «Вечно живых»... Ей нужно сыграть эти роли. Она внесет в них свое, неповторимое, только ей – Екатерине Шашковой – известное. Не надо откладывать. Так быстро проходит жизнь. Особенно творческая жизнь молодой актрисы.

Алексей ШУЛЬПИН
Фото предоставлено театром

ЮБИЛЕЙ

Международный день театра для главного режиссера подмосковного Театра юного зрителя г. Королева, заслуженного работника культуры России **Нatalьи ЕРМАКОВОЙ** совпал со знаменательной датой – **40-** лeтиeм творческой деятельности. И в этот день не только тюзовцы разных поколений, коллеги, но и зрители пришли, чтобы еще и еще раз объяснить ей в любви. На вечере были показаны отрывки из спектаклей, поставленных Натальей Николаевной в разные годы. Начиная от самой первой дипломной работы «Валентин и Валентина», которая являлась ее дебютом на профессиональной сцене, до постановок последних лет – «Портрет мадам-муазель Таржи», «Правда – хорошо, а счастье лучше», «На всякого мудреца довольно простоты», «Принцесса О-Цуру», «Сильвия, или Собачий вальс», «Поллианна» и многих других.

И, конечно же, в этот замечательный, праздничный день было много официальных и не очень официальных поздравлений, самых теплых пожеланий от коллег, друзей и самых юных – студийцев театра.

Юрий БЕРГЕР
Фото предоставлено Королевским ТЮЗом



С КОГО ОНИ ПОРТРЕТЫ ПИШУТ?

Сводевиля **Владимира Соллогуба «Сотрудники, или Чужим добром не наживешься»** стряхнули пыль в **Московском областном Камерном театре п/р Валерия Якунина**. Полтора века назад неумный граф-писатель предложил театру элегантную «партию» между «западниками» и «славянофилами», «партию», в которой сам предмет спора получает «детский мат» с первых же ходов. Старая игра оказалась неожиданно злободневной в новое время. Дух автора сатирического бурлеска – аристократа Соллогуба, наконец, удовлетворен: в хлесткой постановке под названием **«Пьеса для Аделаиды» Валерия Сторчак** разыграл остроумную политическую «ничью».

Водевиль Соллогуба «Сотрудники» постигла странная судьба: его просто проигнорировали после премьеры в 1855 году в Александринском театре. Впервые после долгого забвения пьеса была извлечена на свет лишь в 1996 году – ее инсценировали под «коммерческим» названием «Столичные любовники» в антрепризном театре «МЕЛ» (постановка «жива» до сих пор). В 1998 году водевиль был поставлен на сцене Щукинского театрального училища. Да еще, кажется, водевиль ставился в одном из Подмосковных драмтеатров... Вот, пожалуй, и все.

Пролежав под спудом забвения более сотни лет, пьеса свежести не утратила. Она симпатична как комедия положений. Но в постановке «вольтерьянца» Валерия Сторчака этот водевиль

приобрел чистую огранку маленького драматургического шедевра.

Почему же такой благодатный материал, как «Сотрудники», до сих пор был обойден вниманием режиссеров? Манкирование Соллогуба, плодового и талантливового писателя, непонятно, если не принимать во внимание одно обстоятельство. Владимир Соллогуб имел удовольствие жить в пору, когда литература вместе с реализмом начала обретать модную «социальность» и обличительность, демократизм наступал – чтобы вытеснить аристократизм. В ту эпоху разлома граф Соллогуб, как истинный аристократ, остался верен себе. Пережил славу, равную славе Пушкина, Лермонтова и Гоголя. Пережил и литературное бесславие – под прессом демократической критики. Пушкин погиб на дуэли, Лермонтов повторил его судьбу. Чем закончилась принципиальная размолвка Гоголя с набравшей силу демократической журналистикой, мы знаем... Писательское имя Соллогуба еще при жизни и после смерти старательно стиралось из анналов. Сегодня обывателю его имя почти неизвестно.

Режиссерский «раскоп» Валерия Сторчака не просто вынул скелет литературного произведения – случилась явная реабилитация крупного писательского таланта. Соллогуб, очевидно, был к тому же прозорлив. Водевильное «простодушие» в его саркастических афористичных текстах – лишь дань литературной форме.

Белинский писал, что Соллогуб – «...талант решительный и определенный». Добролюбов в своей статье назвал его «дилетантом литературы». Вероятно, удача после желчной статьи Добролюбова с графом Соллогубом не случилась. Но «социалистические» последствия дело довершили: из семи неравнозначных пьес ставится, как правило, одна, «лирическая» – «Беда от нежного сердца».

Служба при Венском посольстве, в Министерстве внутренних дел, председательство в госкомиссии по преобразованию тюрем и – особая честь – должность придворного историографа... Думается, Владимир Соллогуб обладал в равной мере целеустремленностью и самоконтролем, а к своему литературному дару относился с некоторой небрежностью. При незаурядных способностях литератора он явно был ориентирован на практические цели, это также способствовало затуханию его роли в отечественной литературе. Однако после просмотра спектакля «Пьеса для Аделаиды» становится понятно: поздняя драматургия Владимира Соллогуба, как и ранняя проза, – наследие, цена которого неизмеримо больше, чем принято считать.

В постановке «Пьеса для Аделаиды» в Камерном театре соблюдено равновесие: лирике и дискуссиям отмерено поровну.

О сюжете вкратце. Аделаида (актриса **Татьяна Губанова**) – дама сентиментальная, легкомысленная, но не чересчур. Она тайно и платонически встреча-

ется с модным петербургским журналистом Ухаревым (**Сергей Вершинин**). Муж Аделаиды Грознов (**Олег Курлов**) – чиновник. И ему, как уж в России заведено, «по карману» любая блажь, коль уж он решает ради жениных именин пригласить двух сотрудников – Ухарева и Олеговича (**Николай Басканчин**), московского литератора, в качестве «литературных рабов». Написать-то нужно безделицу: «...шутку, водевильчик или картинку с куплетами». Но не учел заказчик, что приглашенные «борзописцы» – непримиримые антагонисты. Питерец Ухарев – западник, демократ, либерал, интеллигент и, кажется, еврей. А москвич Олегович – славянофил, патриот, «охотнорядец», коллективист и, возможно, русский. Конфликт обостряется двумя факторами: полной литературной несостоятельностью «сотрудников» и захватившей всех любовной неразберихой. Поскольку в имени, находящемся ровно между Петербургом и Москвой, проживает еще и юная сестра Аделаиды



«Пьеса для Аделаиды». Камерный театр п/р В.Якунина

ды – Ольга (**Наталья Качалкина**). Катализатором интриги становится любовное письмо. Попадая не в те руки, пугает все карты. И – пошло-поехало...

Сценическая редакция Валерия Сторчака чуть расходится с авторским текстом: оба литератора лишились своих колоритных лакеев, остался лишь приказчик Грознова Прохор (**Андрей Исаенков**), персонаж франтоватый, в черной феске и черном длинном сюртучке, фигурально и функционально неоднозначный. Но об этом – ниже.

Сам текст просто просит буффонады. Режиссер целиком отдается на волю автора, демонстрируя при этом прекрасную осведомленность об эпохе и личности Соллогуба. В сценическое действие введены рыжий петух породы «маран» и целый выводок цыплят-переростков. Споры литераторов, таким образом, переходят в область веры: что появилось раньше, курица или яйцо? Да как вам будет угодно! Забавно наблюдать, как некоторые сцены дают «равнение» на дрессированного петуха, в то время как эта рыжая бестия с намерениями, понятными одному лишь Богу да режиссеру, прохаживается вдоль первого ряда, а то и прямо вскакивает на колени к ошарашенным зрителям. Публика понимает: постановка с эффектом интерактива.

Темп спектакля намеренно непостоянен, с растущей динамикой. Действие начинается – занавес неуклюже падает на пол. Зритель почти раздражен: что за ерунда?! Занавес (о котором режиссер шутит: перепал, мол, от Табакова) движениями фокусника «прибирает» приказчик Прохор. Публика отмирает: ну, пад-

но, ловко обыграли заминку. Пошел спектакль: Аделаида кормит цыплят, ведет женский тет-а-тет с сестрой Ольгой, все кажется как-то вяло, сбивчиво... Вот является Грознов – личность незаурядная, в том смысле, что чувствует, где можно потрафить, а где нужно взять за грудки... Действие переходит на новый виток: «курятница» Аделаида меняется на глазах, вот она уже грозная владычица, а муж-то ее, чиновник – домашний подкаблучник... А Ольга, вчерашняя институтка, искусством обмана, оказывается, владеет не хуже любой кокотки. Да и Аделаида – не промах, супруга оплести ей нетрудно даже в такой щекотливой ситуации, когда любовник, по собственной фантазии мужа, – как подарок на именины: с доставкой на дом.

Любовно-семейные перипетии истории при всей их водевильной глупости увлекают страшно. Захватывающе интересен каждый актерский образ и весь ансамбль в целом. То ли кастинг чрезвычайно удачный, то ли режиссер смог вытащить из трупы Якунина ровно столько, чтобы в результате сложений-умножений получился стопроцентно-идеальный персонаж для идеальной буффонады... Интересно наблюдать и за развитием «идейной» линии: в спорах западника и славянофила истина не рождается, а вот юмор высекается. Для трупы и режиссера текст Соллогуба – просто «море разлитое». Графу хвала: он был мастером речевых портретов. Чего стоит реплика Олеговича: «Тут трудолюбивый селянин, потомок славных варягов (подумав)... а может, и чудил... а может, и весил... а может, и мерил... как бы то ни было... рус-

ский селянин нагнулся над сохой и шепчет себе народные, коренные, неиспорченные слова»... Или летучая фраза в устах Ухарева: «*А вы думаете, что бездарность ученая – не та же бездарность?»* Или выверт Грознова, с чисто чиновничьей наивностью: «*Ведь я тоже в старину написал повесть. Правда, она не была напечатана. А дарование у меня должно быть. Все мои подчиненные в департаменте говорили».* А перлы: «*Плеть – это трогательный символ безусловного повиновения жены пред мужем...»*, «*Право, замечательно, какая у нас сновторная литература...»* и так далее?!

Веселиться – так на всю катушку! Чего только нет в этом спектакле: и цирк с бутафорией, и виолончелистка, и эксцентрика (Олегович, предлагает кулачный бой, подворачивает рукав – а рука по локоть – в наколках), и оглушительная пальба из пистолетов... И вот уж вихрь спектакля совсем окружил публику, подводя к итогу: все эти разговоры и интрижки – одна лишь неизбывная пошлость, господа... Но финальная сцена – как прыжок в космос. Здесь все: и наши, и не наши, и уж совсем-совсем не наши, поющие звучный мусульманский нашид, сливаются в одном гармонично аранжированном вокализе. Тема – «Ой, цветет калина». Красиво... Занавес.

Автор Владимир Соллогуб и режиссер Валерий Сторчак выступили «сотрудниками», говорящими на одном языке. Театральное взаимопонимание достигнуто – через полторы сотни лет.

Татьяна КОРОТКОВА
Серпухов

Фото предоставлены театром

АНДЖЕЙ БУБЕНЬ ПРЕДЛАГАЕТ ПРОЙТИ ПЕШКОМ

В Санкт-Петербургском Большом драматическом театре, спектакли которого из-за реконструкции здания идут сейчас на сцене ДК им. М.Горького, с конца ноября можно увидеть новую постановку **Анджея Бубеня**. Режиссер, известный в России спектаклями Театра на Васильевском (А.Бубень возглавлял этот театр, с нынешнего сезона его главреж – Владимир Туманов), на этот раз знакомит зрителей с пьесой «Пешком» польского абсурдиста **С.Мрожека**. Это первая постановка в России популярной в Польше пьесы, написанной в 1980 году.

Первое, что видит зритель, когда рассеивается тьма на сцене, – маленький человечек в грязном зимнем пальто с самодельным рюкзаком за плечами стоит спиной к залу, разглядывая декорации – череду «холмов», покрытых плотно пригнанными друг к другу кусками военных шинелей – немецких, польских, русских. (Автор сценографии – **Эдуард Кочергин**). Это Отец (**Е.Чудаков**), к которому вскоре присоединится Сын (**С.Галич**) – высокий, худой юноша с мальчишеским лицом. Оба они разыскивают потерявшуюся в военной неразберихе мать (кров, домашний очаг).

Звуковой ряд спектакля – глухие тревожные звуки войны и страха, взрывы, то ли человеческие, то ли птичьи тревожные крики, рев умерщвляемого живого существа – человека или зверя. Разнообразные музыкальные

фрагменты: народные песни и частушки, щемящий душу полонез, отрывок из богослужебной песни «Свентый Боже», дисгармоничные, визгливые звуки шарманки, на которой играет слепой Музыкант, символизирующий Смерть. И самая прекрасная, до мороза по коже, мелодия – в момент ухода философа Суперия, по-видимому, любимого героя режиссера, в Вечность.

Среди тех, кто шагает пешком по полной опасностей земле – крестьянки Баба (**Т.Аптиева**) и Девушка (**Е.Старателева**), «господа» Суперий (**Геннадий Богачев**) и преданная ему прекрасная Дама (**Е.Попова**), патриоты-экстремисты поручик Зелинский (**С.Концевич**) и Дылда (**А.Винников**), а также Учитель (**А.Петров**) и жутковатый Музыкант (**В.Дегтярь**) – почти полный срез общества. Поначалу герои описывают круги по сцене, похожие на круги ада, укрываясь от взрывов и других опасностей за задником.

Придорожную часовенку, возле которой Отец и Сын у Мрожека встречают поручика Зелинского, режиссер превратил в ритуальный столб, на верху которого находится знаковое для поляков древнее изображение Иисуса Христа Скорбящего. Зелинский подпирает собой этот христианский символ, апеллируя к нему, поручик добывается повиновения попутчиков.

Отношение авторов спектакля к героям одновременно и философское, и ироничное. Самой яркой фигурой получился Супе-

рий. Особое отношение к этому герою заложено уже у Мрожека – только ему предоставляется честь кратковременного возвращения с того света на этот, да еще в обществе прекрасной царицы Клеопатры. Геннадий Богачев блестяще передает ипохондрию, капризы, избалованность своего героя, его интеллект, эпатаж и темперамент, которые так выручают всех, когда Суперий ставит на место зарвавшихся Зелинского и Дылду. Невольно мы сочувствуем человеку, который в силу своего интеллекта обречен лишь на монологи. Однако переданный ему Зелинским столб с образом Христа Суперий не принимает, а откладывает в сторону.

Самый сложный эпизод спектакля – предкульминационная сцена народного гулянья, когда в каждом уголке сцены что-то происходит, так что даже не понимаешь, за чем в первую очередь стоит следить, на что обращать внимание. Слепой, сидя на авансцене, крутит ручку фальшивой шарманки. Под ее музыку три пары танцующих исполняют совершенно разные танцы, каждая под какую-то свою, только ей слышимую мелодию. Отец и Баба держат друг друга в объятиях, и оба от этого получают удовольствие. Баба даже не сопротивляется, когда Отец и поручик Зелинский укладывают ее навзничь, и Отец лезет ей под юбку. В правом углу сцены, ближе к заднику, Дама и Учитель танцуют свой скучноватый и чинный танец. Их пару вскоре



«Пешком», БДТ им. Г.А.Товстоногова

разобьет Зелинский, который начинает вульгарно щупать Даму. Дылда и Девушка тоже исполняют некий виртуозный танец – Дылда хватается за Девушку за платье, и она вынуждена двигаться вслед за ним, смешно семеня ногами и еле поспевая. Страдающий от забвения Суперий утешает Сына, расстроенного непредсказуемым поведением Отца. Нарушается эта «идиллия» громким звуком приближающегося поезда и криком Бабы: «Едет!» Все моментально хватают пожитки и выстраиваются в ряд, провоя глазами пролетающий мимо экспресс-невидимку. Поезд пролетает мимо, не останавливаясь, и герои вынуждены остаться ночевать на том самом месте, где ожидали его.

В конце спектакля Отец и Сын меняются обувью: Отец обувает Сыну свои просторные ботинки, надевая его тесную обувь. Так трогательно в спектакле обозначена смена поколений. Режиссер очень бережно передает авторский текст, вводя детали, которые разворачивают смысл многозначной пьесы в нужном ему направлении. В конце спектакля вместо гула пролетающего по небу самолета мы слышим нечто наподобие шепота ангелов. Отец перед уходом в сопровождении Смерти произнесет заключительные слова пьесы: «*Этим уж точно хорошо... А мы должны пешком...*». Он оставляет Сына одного, и тот должен будет взвалить столб с изображением Христа на себя, как крест. Крест оставаться по-

рядочным человеком, несмотря ни на что. Последнее, что видит зритель на сцене – выхваченная лучом света фигурка погруженного в скорбь Христа.

Сопереживая героям спектакля, понимаешь, что тема войны, страданий людей, оказавшихся в ее мясорубке, глубоко волнует и тебя. Видимо, въелось это в подсознание, в «родовую память» русского человека, так же как и в подсознание поляков. Понимаешь, что независимо от того, поляк ты или русский, не стоит надеяться в этой жизни на призрачные поезда, а нужно идти по ней пешком, преодолевая неудобства и страхи, страдая и терпя. Иначе ничего не получается...

Мария КРОСС
Санкт-Петербург

РУССКАЯ КЛАССИКА В «РУССКОЙ АНТРЕПРИЗЕ»

Спектакль «Красавец-мужчина» – заключительная часть трилогии по пьесам **А.Н.Островского** на сцене **Санкт-Петербургского театра «Русская антреприза» им. Андрея Миронова** (многие годы афишу театра украшают спектакли по редко ставящимся на современной сцене пьесам «Шутники» и «Пучина»).

В свое время постановки этой пьесы, написанной в конце 1882 года, в Александринском и Малом театрах успеха не имели. И это несмотря на то, что в премьерном спектакле Малого театра 26 декабря 1882 года в главной роли Зои Окаемовой вышла на сцену Гликерия Николаевна Федотова, а роль ее мужа – Окаемова исполнил М.Садовский. Кроме того, в спектакле были заняты знаменитые актеры Малого – граф Сумбатов-Южин, Садовская, Музиль, Макшеев. 6 января 1883 года премьера «Красавца-мужчины» состоялась уже в Петербурге на сцене Александринского театра. В главной роли выступила Мария Гавриловна Савина. Драматурга упрекали в «безнравственности» – из-за выведения на сцену морали эпохи новых банкиров и новых банкротов: красота – это тоже капитал, который должен приносить прибыль. До 1917 года пьеса прошла всего 39 раз.

По словам режиссера нынешнего спектакля **Юрия Цуркану**: «Незаигранная и нераскрытая пьеса ошеломила широтой русских характеров в исключительных проявлениях коварства



«Красавец-мужчина». Окаемов – Я.Воронцов, Зоя Окаемова – О.Семенова. Театр «Русская антреприза»



и самопожертвования. Интрига не уступает «Женитьбе Фигаро». Великая комедия Островского «Красавец-мужчина» разворачивается, как комедия русской жизни, извечно стиснутой двумя берегами, двумя стихиями: души и... денег. А в стремнине бьется любовь».

Мне же «Красавец-мужчина» в театре «Русская антреприза» напомнил другую пьесу и замечательный спектакль – «Бешеные деньги» в постановке того, чье имя носит театр. И тот и другой спектакль – стильное и поэтическое прочтение пьесы великого бытописателя, с тщательной проработкой сценических характеров, великолепными актерскими работами и поэтической воздушной атмосферой, присущей, скорее, не Островскому, а Чехову с его полутонами и перепадами настроений.

Спектакль начинается с красивой поэтической ноты. Странный синий небесный свет заполняет сцену. Странная музыка – звук падающих капель, падающих в воду, в пустом гулком пространстве.

Звук, отраженный зеркалом.

Вполне земная, почти опереточная пара, традиционные бездельники, прожигатели жизни – Пьер (**Роман Ушаков**) и Жорж (**Андрей Родимов**), кажется, прячутся под зонтиком от мелкого холодного, будто петербургского дождя. А рядом Ангел (**Лиза Фурманова**) – маленькая девочка в белом платье с крыльями за спиной.

Холодный серо-стальной мир выстроен по вертикали. Вверху – что-то вроде паровой палубы, на перилах спасательный круг с надписью «Красавица». Действие пьесы происходит

в городе Бряхимове, там же, где и действие пьесы «Бесприданница». Внимательный зритель сразу вспомнит: «Красавица» – один из парходов другого красавца-мужчины – Паратова. Видимо, пристала его «Красавица» к берегу, по виду совсем не волжскому, а одетому в серый гранит, невскому, питерскому (художник-постановщик **Владимир Фирер**). Внизу, на самой сцене, – двери, двери, постоянно открывающиеся и закрывающиеся, создающие ощущение ветра, пронизывающего все закоулки холдного пространства. Серебристо-серый цвет всех декораций, предметов и костюмов. Даже баранки, висящие на самоваре, и то какие-то «металлические», «настоящие».

Приоткроются двери, растворится в глубину странное, таинственное пространство, а там, в нише, то ли в дальней комнате, то ли в коридоре, – «живой оркестр», исполняющий живую музыку: «**Балалайкин-хор**», специально созданный для спектакля (музыкальное оформление – **Владимир Бычковский**). И затянута она то «веселенькое», то «грустненькое»: «*Не целуй меня*» (музыка А.Варламова, слова неизвестно автора), «*Юношу, горько рыдая, ревнивая дева бранила*» (музыка А.Даргомыжского, слова А.С.Пушкина), да с балалаечной трелью, да так душевно, так задорно.

Спектакль, определенный как «комедия русской жизни», то и дело превращается в драму. Как и сама русская жизнь, в которой от трагедии до комедии один шаг. Вот и полон спектакль то символичной, то ироничной символикой. То герои сосредоточенно-серьезно ловят рыбку в ста-

ром помятом тазики, то пытаются добыть серые стальные сапоги, висящие на гладком скользком столбе, как самый заветный приз (есть такая старинная русская забава). Да вот сапоги из рук все время ускользают, да заветный куш в виде миллионов новой невесты для красавца-подлеца Окоемова оборачивается подарком разыгравшей его предыдущей «воздыхательницы» в виде свертка с вяленой рыбой.

Какой неожиданный в этом спектакле **Сергей Дьячков** в роли незадачливого ухажера Олешунина! Актер с уникальным диапазоном, в списке ролей которого и Гаврош в «Отверженных» Гюго, и Хлудов в «Рыцаре Серафимы» Булгакова. Для развода с преданной любящей женой Окоемову нужно уличить ее в «неверности». Вот и придумывает он ей «самого нелепого любовника». Станный человек в огромных очках, похожий на недоучившегося студента. Этакий Петя Трофимов, закомплексованный до крайности, тем не менее, полный какого-то «нечеловеческого» достоинства.

Ярослав Воронцов (запомнившийся в роли простодушного «буфетного мужика Семена» в спектакле «Плоды просвещения») играет хитрого и ничтожного красавца Окоемова. Он искренне верит в свои принципы, весьма популярные в современном обществе, которые высказывает еще один циник – Лупачев (**Дмитрий Воробьев**): «*Любовь – пропорциональна деньгам: чем больше денег, тем больше и любви*».

Насколько мертвенно пагубна эта мораль, зарождавшаяся во времена Островского и общепринятая в новокапиталистическое

время, настолько и смешна. Вот и попадет Окоемов в комическую, почти водевильную ситуацию, в то время как его жена Зоя переживает нешуточную драму. От трагедии до комедии – один шаг. В роли Зои Окоемовой дебютировала внучка Кирилла Лаврова – **Ольга Семенова**. Молодая актриса обаятельна и непосредственна, ей удастся передать сложную гамму чувств ее героини – от преданной наивной влюбленности к горькому разочарованию и возможному прощению, кажется, что ее героиня взрослеет на наших глазах.

Невероятно красивы и обольстительно обаятельны женщины в этом спектакле. Не купчихи и не провинциальные тетушки уездного города Бряхимова на сцене, а кажется, что весьма стильные петербургские дамы: **Ольга Феофанова** – Сосипатра Семеновна, **Инна Волгина** – Апполинария Антоновна, **Кристина Кузьмина** – Сусанна Лундышева. А в остром гротескном рисунке **Евгения Баранова** в роли Наума Федотыча Лотохина вдруг промелькнули такие живые, человеческие штрихи и нотки, что влпору влюбиться не в красавца Окоемова, а в этого трогательного и нелепого старика.

И вроде бы все хорошо кончается у Островского – порок разоблачен и наказан. Но как быть с живыми человеческими чувствами, живой душой в этом серебристо-сером стальном, открытом всем ветрам мире... Замечательно, что театр ставит в финале не точку, а запятую, оставляя даже отрицательному герою право на любовь, право на надежду... Ведь не случайно в конце спектакля опять появляется Ангел...



«Палата № 6». Громов – А.Петров. Театр «Русская антреприза»



Рагин – А.Дежонов, Громов – А.Петров





«Палата № 6». Театр «Русская антреприза»

На спектакле «Палата № 6» (режиссер **Влад Фурман**) возникает какое-то удивительное единение сцены и зала, героев и зрителей. И вовсе не потому, что чеховская история необыкновенно актуальна и словно списана с сегодняшних российских будней. И не потому, что актеры, находящиеся на расстоянии вытянутой руки, сидящие на длинной красной скамейке на первом – нулевом ряду, на котором обычно сидят приглашенные, обращают свои монологи прямо к зрителям. Прямого банального хода в спектакле нет. Есть ирония, гротеск, сценическое заострение чувств и эмоций. Есть живое человеческое сострадание и сочувствие. И попадание в точку наших самых болезненных проблем.

Для режиссера Влада Фурмана лобовой ход прямолинейного осовременивания русской классики не приемлем. Тем не менее его спектакли всегда современны и актуальны. Может быть потому, что ставит он всегда только те произведения, которые действительно трогают и цепляют его ум и сердце. И это всегда передается в зал.

Он ставит Гоголя, Чехова, Гончарова, Толстого, Достоевского, Гюго, Уайльда и Моэма. Из современных драматургов лишь Василий Сигарев удостоился его внимания. В пронзительной «Гупешке» режиссер увидел историю, рифмой звучащую его любимому Достоевскому. Все спектакли Фурмана о любви, как в нежнейшем «Обломове» или пронзительном «Сорок первом». Иногда болезненной, доведенной почти до абсурда, как в той же «Гупешке». Или об ее отсутствии и абсолютной пустоте душевной, как в «Господах Головлевых».

«Палата № 6» – едва ли не первый спектакль, в котором полностью отсутствует любовная линия. А потому его мир жутковат и спасения героям дожидаться неоткуда.

Известно, что Чехов считал свое произведение «либеральным», ибо в нем необыкновенно остро прозвучала критика двух наиболее слабых звеньев российской действительности – медицины и судопроизводства. Вспоминается и знаменитое высказывание Лескова о том, что «вся Россия – «Палата № 6». Впрочем, с таким определением режиссер категорически не согласен. В интервью до и после премьеры он говорил, что поставил спектакль вовсе не об этом. Влад Фурман: «Основная тема произведения, то, что беспокоило Чехова тогда в России, и то, что необыкновенно актуально и сейчас, – формальное отношение в России к людям. А если мы будем проходить равнодушно мимо страдающего человека, то завтра так же пройдем мимо нас и втрут о нас ноги». По его же словам, когда он недавно перечитал это произведение, оно обожгло его своей остротой и болью так, что он понял: не может его не поставить.

Образ сумасшедшего, перевернутого вверх ногами мира возникает в спектакле вполне конкретно и зримо. Еще в фойе, на входе в зал, нас встречает пугающий, страшный персонаж в больничном халате, привязанный то ли к клетке, то ли к кровати. Только подойдя поближе, можно догадаться, что это все-таки не живой актер, а восковая кукла. Забор, который отгораживает обитателей чеховской палаты от свободного мира, режиссер вместе с художником спектакля **Олегом**

Молчановым помещает вверх, под потолок, как бы прикрывая намертво крышку склепа, у героев здесь нет выхода даже к небу. И кровати с железными сетками, похожие на клетки, привинчены здесь намертво не к полу, а к потолку. «Впечатление, что вы входите в зверинец», – эта фраза из чеховского рассказа воплощена тут почти буквально.

Обитатели «Палаты» – Громов (**Анатолий Петров**), Моисейка (**Сергей Бызгу**), человек с орденами (**Анатолий Горин**), паралитик (**Ян Галена**) – сыграны с предельной психологической достоверностью и сочувствием к героям. И не важно, одна это из главных ролей, как, например, роль Громова, за которую ее исполнитель Анатолий Петров уже получил Премию имени Евгения Лебедева, или роли душевнобольных пациентов, которые не имеют даже имени, питаются из железного тазика и которых санитар Никита «лечит», окуная головой в ведро.

Любопытная подробность – железные ведра и тазики словно бы перекочевали в этот спектакль из «Красавца-мужчины» Островского–Цуркану, так же как и сушеная рыба, которой закусывают «свободные» обитатели «Палаты» – доктор Рагин (**Андрей Дежонов**) и его приятель, почтмейстер Михаил Аверьяныч (**Николай Дик**). Конечно, такие параллели возникли тут не нарочно. Но тон – неожиданно гротесковый и даже провокационно ироничный – вдруг возникает и здесь – взрывая и переворачивая привычный взгляд на вещи. Вот перед доктором Рагиным появляется вереница чихающих, хромающих и высоко поднимающих перевязанные пальцы пациентов. Доктор,

как виртуозный дирижер, встав на красный пьедестал, дирижирует этим кашляющим «хором». Или ушедшие из спектакля эпизоды рассказа о попытке «побега» Рагина в далекую Варшаву, куда утащил его Михаил Аверьяныч, быстро осознавший бессмысленность этого поступка. От себя не убежишь. И заведомо неосуществимый «побег» в спектакле происходит в воображении героев, когда на сцене появляются полуголые девицы, вовлекающие их в сумасшедший бредовый танец. Весь мир – тюрьма, сумасшедший дом, бордель, которым правит санитар Никита. И превращают его в «Палату № 6» сами живущие в нем люди.

Рагин, ставший доктором по велению отца, мечтавший в юности о другой профессии – священника, приезжает в провинциальный город с желанием помогать людям. Но не имея призвания к своему делу, а главное – поддержки со стороны государства и земского общества, он невольно принимает циничные условия игры. Таким же сломавшимся человеком предстает перед нами и Громов – бывший судебный пристав.

Фурман почти не ставит пьес, и уже не первый спектакль ставит без инсценировки, прямо по тексту классического произведения, этюдным методом. Так было с «Господами Головлевыми», так же он работал и над «Палатой». В результате остались самые важные монологи героев – Громова, Рагина, которые они произносят с этого красного бархатного пьедестала, глядя нам в глаза.

Этот мир находится на расстоянии вытянутой руки и пробирает душу своими вечными вопросами. На том спектакле, на ко-

тором была я, пожилая женщина начала вслух общаться с чеховскими героями. И только когда к ней был отправлен санитар Никита с просьбой разобратся, она притихла. Выглядело это так игрово, что зрители не усомнились – это человек от театра. На мой шуточный вопрос режис-

серу, сколько он заплатил этой женщине за такое замечательное провокационное участие, он ответил: подсадных уток в зале нет. «Но когда мы репетировали, на самом деле предполагали, что в зале найдется человек, который откликнется на вопрос: «А кто больной?» Однако в этом

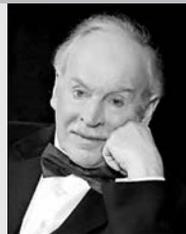
спектакле это не мешает, это допустимо. Надо сказать, что после выборов спектакль идет с большим оживлением и успехом», – добавил Влад Фурман.

Галина СТЕПАНОВА
 Фото предоставлены Театром
 «Русская антреприза»
 им. А.Миронова

ЮБИЛЕЙ

24

марта исполнилось **90 лет** народному артисту России **Александру ПЕТРОВУ**, одному из самых крупных современных российских актеров, каждая роль которого – событие не только для **Центрального академического театра Российской Армии**, которому он беззаветно служит вот уже **60 лет**, но и для всей отечественной культуры. Александр Алексеевич – участник Великой Отечественной войны, прошедший все ее тяготы. В 1952 году он окончил ГИТИС и сразу был принят в труппу театра Советской Армии Алексеем Дмитриевичем Поповым. С первых же шагов своей сценической деятельности молодой артист уверенно заявил о себе как яркий, одаренный исполнитель, которому одинаково подвластны и классический репертуар, и современная пьеса отечественной и зарубежной драматургии. Небольшие по объему, но емко и ярко сыгранные роли в таких спектаклях, как «Не было ни гроша...» (Ваклушин), «Давным-давно» (Васильев, Балмашов), «Учитель танцев» (Рикаредо) и целый ряд других утвердили за Александром Алексеевичем репутацию артиста, готового к освоению роли любой степени сложности. Сыгранная в 1957 г. роль Разметнова в инсценировке «Поднятой целины», отмеченная удивительным соединением эпической широты и углубленного психологизма, стала знаковой в жизни артиста. После нее начался период большого творческого расцвета дарования артиста. Он создает галерею крупных ролей в пьесах на военно-патриотическую тему, исполнив убедительно, глубоко, художественно целостно разномасштабные и разнонаправленные характеры своих персонажей – истинных патриотов своего Отечества, настоящих героев, таких как майор Кострамин в «Светлом мае» Л.Зорина, Платонов в «Океане» А. Штейна; образы врагов – Ставинский в «Барабанщице» А.Салынского, Шауфельд в «Песне о Черноморцах» Б.Лаврениева. Богатейший творческий потенциал артиста проявился в ролях классического репертуара: Винченцо («Укрощение строптивой» Шекспира), Бранцио («Отелло» Шекспира), Войницкий («Дядя Ваня» А.Чехова), Цаплин («Воевода» А.Н.Островского), Леонтий Козлов («Обрыв» А.Гончарова), Князь Мстиславский («Смерть Иоанна Грозного» А.Толстого), Епанчин («Идиот» Ф.Достоевского) и др. Режиссеры, работавшие с Александром Алексеевичем, всегда отмечали «отчаянный кураж, неистовство» актера.



За 60 лет работы на сцене Театра Армии Александром Алексеевичем сыграно более 50 разноплановых ролей. Высокий профессионализм, артистизм, сценическая выразительность, психологическая достоверность, масштабность личности, колоссальное трудолюбие, тщательная подготовка каждой роли, внимание к мельчайшим деталям создаваемого им характера, самобитность, прекрасные природные данные, страстность и полная самоотдача в работе – все это слагаемые харизмы артиста. В настоящее время он с успехом исполняет роли Потапа Потаповича Каркунова в комедии «Сердце не камень» А.Н.Островского, Григория Фомича Веревкина в «Севастопольском марше» по произведениям Л.Н.Толстого, Азарова в музыкальной комедии «Давным-давно».

Замечательны не только театральные работы Александра Алексеевича Петрова, но и его работы в кино. Коллектив Центрального академического театра Российской Армии поздравляет коллегу!

Марина АСТАФЬЕВА

ЗАВТРУППОЙ – ОБРАЗ ЖИЗНИ

**Ирина ВАКАРИНА –
завтруппой Московского
театра «Эрмитаж»**

Монолог, так монолог. Забавно – балерина в отставке вдруг развилась монологом. Влияние Его Величества Драматического театра. Итак. Родилась я в Новосибирске в семье простых инженеров. Ах, какое было детство! Я росла в атмосфере тепла, счастья и безграничной любви. Родители были людьми творческими: папа прекрасно пел, любил оперетту, музыкальный театр, а мама хорошо рисовала. Ее студенчество прошло в Москве, где она стала страстным театралом. Наверное, эта страсть передалась мне по наследству. Артисты всегда представлялись мне небожителями. Но одержима с детства я была балетом и в десять лет устремилась в хореографическое училище. Училась самозабвенно, радостно и легко. Мне повезло с педагогом – А.В.Никифорова была ученицей прославленной Вагановой, так что я получила очень хорошую школу. По окончании училища меня сразу приняли в балетную труппу Новосибирского академического театра оперы и балета. В этом театре я станцевала много сольных и ведущих партий. Творческая жизнь была интересной и насыщенной, но в 35 лет я получила травму, несовместимую с балетной профессией. Сложный был период. Кажется, все закончилось, оставилось. Расставание с танцем было слишком болезненным. Надо отметить, что, будучи студенткой хореографического



И.Вакарина

училища, а затем артисткой балета, в свободное время (его было очень мало!) я ходила на спектакли в драматический театр «Красный факел». И это всегда было праздником. Когда же в связи с болезнью времени появилось «хоть отбавляй», я зачислила в «сибирский МХАТ». Так заполняла возникшую пустоту и боролась с депрессией. Балетные спектакли совсем не могла смотреть года три – очень было больно. Моя знакомая, тоже бывшая балерина, работала в «Факеле» заведующей костюмерным цехом. Вот она-то и пригласила меня поработать костюмером. Я с удовольствием согласилась.

«Костюмерила» месяца три, но почувствовала, что чего-то не хватает – не мое. Ушла. И буквально через неделю получила приглашение на должность завтруппой в этот же театр. Почему? До сих пор остается загадкой. Я отказывалась категорически. Было страшно – такая ответственность! Так близко к «небожителям»! И все-таки согласилась. Авантюра... К своему удивлению, достаточно быстро освоилась. Приняли тепло, помогли, относились с пониманием и снисхождением – балерина все же, да еще «хромоножка». Еще раз о везении: в «Красном факеле» я познакомилась с

американской актрисой Кэтрин Кросби – она играла в ряде спектаклей. Однажды Кэтрин спросила (очень деликатно) о причине моей хромоты. Я отшутилась, приняв вопрос за простую любезность. Но любезность оказалась далеко не простой – через несколько месяцев меня прооперировали в Америке!

Поскольку после операции я стала полноценно двигаться, мне поручили несколько постановок как хореографу, помогала при-

глашенным хореографам. Они репетировали, обозначая хореографический рисунок, и уезжали. А я потом доводила танцевальный материал до кондиции, то есть творчеством я тоже в какой-то мере занималась. Вряд ли покинула бы полюбившийся «Красный факел», если бы не воля судьбы. Мой сын Иван тоже закончил хореографическое училище, стал артистом балета и работает в Москве. Каждое лето я приезжала к нему в гости. В театре «Новая опера» ежегод-

но проходит летний фестиваль балета. Я смотрела спектакли с участием сына. И вот однажды в саду «Эрмитаж» («Новая опера» и театр «Эрмитаж» расположены в этом замечательном, сказочном месте) я встретила знакомого по Новосибирску, который работал заведующим постановочной частью в театре «Эрмитаж». Он пригласил меня походить по закулисью этого театра, которое мне показалось необычайно атмосферным.

Уехала в Новосибирск. И вдруг – звонок директора театра «Эрмитаж» с приглашением на должность завтруппой. Согласитесь, неожиданно? Я, человек не очень уверенный в себе, сомневалась, трусила. Но когда встретила с художественным руководителем театра (это произошло в Новосибирске, где Михаил Захарович Левитин ставил «Ревизора» в оперном театре), сомнения мои буквально через несколько минут рассеялись. Он меня убедил, увлек, очаровал. И вот уже пятый год я здесь. Хочу признаться в любви театру «Эрмитаж», Михаилу Левитину. В театре очень важна атмосфера за кулисами. У нас она – замечательная. Мы все созвучны друг другу.

Какими качествами должен обладать человек на такой должности? Неверное, быть немного психологом, чутким, корректным, заботливым и, конечно, очень любить актеров. Театр – понятие круглосуточное, и завтруппой – это, пожалуй, не должность, а образ жизни. Я своим образом жизни очень довольна. «Эрмитаж» – моя религия, мой мир, моя музыка. Мне повезло! Я счастливый человек.



«Сильфида». Фото из музея НГТОиБ

«МЫСЛИ, КОТОРЫЕ МОЖНО НАЙТИ НА ЗЕМЛЕ»

Пожалуй, главная личностная черта художественного руководителя Санкт-Петербургского государственного молодежного театра на Фонтанке **Семена СПИВАКА** – доброе отношение к миру. Доброта – то, на чем замешаны откровения его спектаклей. Молодежный театр посылает в мир добро, и добро возвращается ему сторицей. В июне 2010 года было закончено строительство нового здания театра, произведена реконструкция Измайловского сада. Теперь Молодежный театр – это небольшой театральный городок, где каждый вечер спектакли идут на двух довольно вместительных площадках. О том, как удается создавать творческую атмосферу в этом «театральном городке», и состоялся разговор с Семеном Яковлевичем.

– Основные темы ваших спектаклей – это любовь, семейные ценности?

– Любовь – да. Мы ставим про простые вещи: любовь, семью. Много у нас спектаклей на тему призвания. Наши спектакли про простых людей, мы не ставим про выдающихся, святых...

– У вас есть спектакль о Дон Кихоте. В чем его месседж?

– Это спектакль о поэтическом ощущении, он направлен в защиту художника. Не все в нашей жизни подчиняется здравому смыслу, рассудку. Считается, что эти слова означают нечто положительное, по-



Новое здание Молодежного театра на Фонтанке

зитивное. А что делать людям, которые живут не здравым смыслом, а чем-то другим? Я думаю, что таких людей много и о них надо говорить. Гоголь сказал про свою «Шинель», что он написал эту повесть в защиту беззащитного, запуганного мышления. Вся русская литература, весь настоящий русский «культурный слой», он же всегда не за бойких, не за сильных, а за тех, кто победил в страдательности, добре, любви, верности, правде – в том, что сейчас является «отстоем». Я думаю, что это тема моего спектакля.

– Ваш спектакль «Три сестры», поставленный в 2005 году, ценит критика, любит публика. В чем секрет его успеха?

– Когда работали над спектаклем «Три сестры», мы думали, о чем вообще эта пьеса? Благодаря этюдам мы пришли к выводу, что Чехов, условно говоря, документалист и решил проследить



С.Спивак

за группой людей в течение пяти лет. Ясно, что, как у всех нас, у них случились какие-то приобретения и очень большие потери. Несмотря на это, как все мы, герои продолжают жить, работать и двигаться вперед. Не ахти какая большая мысль, но я так думаю, что, когда мужчина и женщина пытаются зачать ребенка, ими тоже руководит не ахти какая большая мысль. Я



«Семья Сориано»

люблю мысли, которые можно найти на земле, а не выдумать из головы. Всегда самое трудное – сделать простую историю. Мне очень нравится восточная философия. Так вот самое главное слово в восточной философии – слово «ясность». Ясности очень трудно достичь. Мы сейчас ставим «Доброго человека из Сезуана» Брехта, там есть душевная ясность, душевная, как говорил Достоевский, точность. «Тонкий человек душевно точен», – так сказал Федор Михайлович, и мне кажется, это классное выражение.

- Как при постановке спектакля вы используете этюдный метод?

- Театральный этюд можно сравнить с эскизом, не правда ли? Вы бывали в Русском музее и видели, сколько художник Иванов делал эскизов, чтобы написать «Явление Христа народу»? Почти две тысячи. Также и в театре. Для того чтобы здесь работать, нужно иметь огромное терпение: к режиссеру, к артистам. Нужно создать две тысячи эскизов и из них выбрать какое-то конкретное лицо. Отчего родилась так называемая «новая режиссура», которая в большей степени занимается формой? Да оттого, что в душе копаться некогда, лучше найти какой-то пластичский образ, и все. Это мое мнение. Ведь чтобы копаться в душе, нужно быть терпеливым – пробовать так, а на следующий день еще раз пробовать, иначе. Станиславский ставил «Горячее сердце» Островского пять лет, я ставлю два года, Лев Додин какие-то спектакли ставит три года. Я считаю, что это очень правильно.

– Вы и студентов приучаете к такому способу работы?

– Я теперь не беру в театр актеров со стороны. Те, кто приезжает показываться из других городов, не то чтобы обижаются, но отмечают, что наш театр – закрытое учреждение. На самом деле оно не закрытое, просто я считаю, что есть разница между тем, когда студент учится у мастера-артиста или у мастера-режиссера. Когда мастер-режиссер приучает его к тому, что надо искать... Я ввел такой порядок, что вначале идет «режиссерское время», когда артисты помогают режиссеру понять пьесу. Для артиста так психологически легче. «Режиссерское время» длится до премьеры. Ведь во время премьеры, даже если мне что-то не нравится, я не могу остановить спектакль, это уже «актерское время». И если режиссура – это творчество, то артист тоже не должен останавливать «режиссерский спектакль», а должен попробовать сделать то, что просит режиссер. Ведь режиссер «рисует». Нас же интересуют спектакли, которые воздействуют своей внутренней музыкой. Так что этюд – это свобода. Я не ставлю спектакль. Я набираю его – так я себе говорю.

– Актер-помощник – это здорово...

– Некоторым актерам нравится объяснять... В этот момент все и происходит – его вовлечение, соблазнение, искушение.

– У ваших спектаклей есть какое-то невыразимое обаяние. Понимаешь, что что-то происходит на уровне души.

– Теперь вы понимаете, как это трудно делается!

– Не так давно состоялась премьера вашего спектакля «Семья Сориано» по пьесе Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано». Почему вы решили взяться за эту пьесу? Ведь по ней поставлен замечательный фильм «Брак по-итальянски».

– Я считаю, что пьеса не похожа на сценарий этого фильма. В частности потому, что в фильме не выделены дети. А некоторые люди считают, что Сергей Барковский сыграл лучше (я сейчас скажу ужасную, кощунственную вещь), тоньше, чем Марчелло Мастоияни. Потому что он проходит больший путь, чем Мастоияни. XX век семью разбил, разлучил. Свою роль сыграло неимоверное стремление к большому деньгам. Мне хотелось показать, как мужчина возвращается к природе, что ли. Как он мудреет, как становится более тонким. Потому что до этого я всегда считал, что самое тонкое существо на свете – это женщина. Но я вдруг понял, что можно стать тоньше. На этом спектакле происходит нечто любопытное. Обычно в театр ходит больше женщин. На этот спектакль женщины тащат своих мужей. И все мужья почему-то сидят в одной и той же позе – как будто им со стороны показали что-то, и они смотрят, как дети. И жены очень довольны, они как-то, с огоньком, посматривают на своих мужей. Очень тепло... И еще, мне кажется, достижение этого спектакля в том, что не все так хорошо заканчивается. Ведь можно было сделать апофеоз – они поженились и так далее. Но мне было важно показать, что они уже не молодые люди. Понятно, что они будут мост друг к другу строить, но когда еще этот

мост построится... Вокруг дети. В общем, это долго разрешимая проблема.

– Но есть свет в конце тоннеля...

– Есть, да-да, он блестит, но пока не очень ярко. Его яркость впереди – я так думаю. Когда им исполнится 60, ведь героям пьесы 48 и 52, артисты младше. Когда герои увидят, что близится конец, я думаю, тогда свет станет ярче. Этот спектакль показывает процесс соединения и восхождения.

– Ваш диагноз в отношении мужчин не очень оптимистичен.

– Я считаю, что я прав, я уже это говорил, и никто из мужчин не обиделся. Они, я думаю, могут сказать себе: «Ерунда это все!» Но мне кажется, что мужчины – это мотыльки. Может быть, кто-то со временем сядет на цветок. Это природа так придумала – есть же такие виды насекомых, где самец нужен только, чтобы оплодотворить самку, после чего он умирает. Я очень жалею, что я не женщина, я был бы более мощный, более мудрый.

– Наверное, хорошо, когда есть соединение мужского и женского.

– Да, я поэтому йогой и занимаюсь, чтобы уравновесить. Ведь в нас же во всех есть и мужчина, и женщина. Агрессивность, рациональность – это мужчина, тепло, эмоциональность, взвешенность, разумность – это женщина. Я считаю, что этот спектакль я сделал благодаря йоге, потому что мои «весы» подошли к балансу. Сейчас они еще качаются, но скоро уравниваются.

*Беседовала Мария КРОСС
Санкт-Петербург*

Фото предоставлены театром

НИКТО НЕ ДАЛ БЫ МНЕ БОЛЬШЕ СЧАСТЬЯ

До Смоленского театра драмы Людмила ЛИСЮКОВА, заслуженная артистка России, играла в театрах Перми, Тулы и Пскова. Уже одна из первых работ актрисы в спектакле «Римская весна» отмечена дипломом Министерства культуры России. Людмила Лисюкова – лауреат конкурса «Российская панорама моноспектаклей-98» в Москве, дважды призер Международного фестиваля камерных работ по произведениям Ф.М.Достоевского в Старой Руссе, единственная актриса из России, которая была приглашена во Флоренцию с чтением дневников и писем Ф.М.Достоевского на симпозиум «Достоевский и Италия», участница многих фестивалей и творческих встреч.

Продолжая традиции лучших русских актрис отечественного театра, Лисюкова не боится даже несколько преувеличить душевное богатство своих героинь. Так, например, легко поверить, что **Нина Карнаухова** из «Конкурса» А.Галина (эта работа Л.С.Лисюковой признана лучшей женской ролью сезона 2001-2002 гг.) или **Татьяна** из комедии Н.Птушкиной «**Пока она умирала**» в трактовке Лисюковой способны пойти на какую угодно жертву ради спокойствия дорогих сердцу людей, причем поступают так не из-за экзальтированности, а из благородства души. Смелая метафоричность рисунка роли подкрепляется психологической про-



думанностью, выверенностью каждого жеста и интонации, а также присущими актрисе и в жизни добротой и романтизмом. За почти 30 лет на смоленской сцене Людмила Степановна Лисюкова сыграла десятки ролей. Многие из них отмечены местной и столичной театральной критикой. В репертуарном списке актрисы такие жемчужины мировой драматургии, как «**Осенняя соната**» И.Бергмана, где она играла **Еву**, «**Стекланный зверинец**» Т.Уильямса (**Аманда**), «**Кукольный дом**» Г.Ибсена (**Нора**), «**Маленькая девочка**» Н.Берберовой (**Ольга**). Играла Лисюкова и в спектаклях по произведениям современных авторов: в уже названных комедии Н.Птушкиной «По-

ка она умирала» (Татьяна), трагикомедии «Конкурс» А.Галина (Нина Карнаухова), сценической версии А.Ледуховского повести Б.Вахтина «**Одна абсолютно счастливая деревня**». Одна из последних удач актрисы на большой сцене – роль учительницы **Валентины Андроновны** в спектакле «**Завтра была война**» по одноименному произведению Б.Васильева. Во всех этих столь разных работах главная тема актрисы остается неизменной – пристальное изучение человеческой души.

Драматическая актриса и театровед Людмила Лисюкова – талантливый и увлеченный педагог. Она была куратором театрального курса Л.И.Касаткиной и С.Н.Колосова, выпущенного

в 2008 году в **Смоленском институте искусств**.

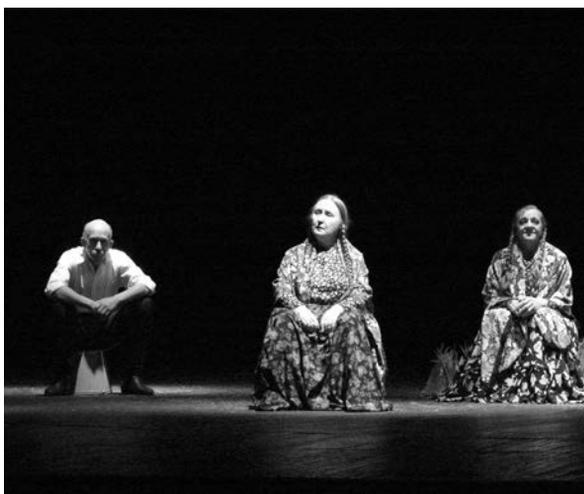
С легкой руки Лисюковой в областной детской библиотеке в Смоленске с 1996 года проводятся литературные чтения «**Достоевский и дети**». На них побывали директор Дома Достоевского в Старой Руссе Вера Богданова, старший научный сотрудник Санкт-Петербургского мемориального музея Ф.М.Достоевского Наталья Шварц, правнук писателя Дмитрий Достоевский. Побывал в Смоленске и праправнук Федора Михайловича Алексей Достоевский, который играл Колю Красоткина в художествен-

ном фильме «Мальчики» по 10-й главе «Братьев Карамазовых» (режиссеры Р. и Ю.Григорьевы). В свое время эта картина получила награду фестиваля «Золотой Витязь».

В год 500-летия рода Достоевских Фонд Достоевского проводил конференцию, в которой приняли участие и юные смоляне – призеры «Достоевских чтений». С Алексеем Достоевским и его отцом, Дмитрием Андреевичем, Лисюкова познакомилась много лет назад благодаря моноспектаклю по воспоминаниям и письмам Анны Григорьевны Достоевской **«Никто другой**

не дал бы мне столько счастья».

Сыгранный более 900 раз, моноспектакль этот принес смоленской актрисе и международную известность. С ним она побывала в Германии и Италии. В Италии, в административном центре Южного Тироля, Больцано, находится могила дочери Достоевского, Любви Федоровны. Магия имени великого русского писателя так сильна, что средства на памятник его дочери собирали даже во времена фашистской диктатуры. В наше время о поддержании в должном состоянии могилы Любви Дosto-



евской позаботился барон Эдуард Александрович фон Фальц-Фейн. Награжденный в 1994 году орденом «Дружбы народов», барон фон Фальц-Фейн, благодаря которому в Россию возвращено немало вывезенных в разные годы и выставляемых на аукционе Сотби произведений искусства, состоит с Достоевскими в отдаленном родстве (является племянником жены Федора Федоровича Достоевского).

По приглашению председателя южно-тирольской Ассоциации «Русь» госпожи Бьянки Марабини-Цеггелер осенью 2000 года Людмила Лисюкова приняла участие в торжествах, посвященных 100-летию театра Пуччини в Мерано, курортном городе, расположенном недалеко от административного центра Южного Тироля Больцано. В благодарственном письме в адрес руководителей города Смоленска и театра говорится: *«Спектакль «Никто другой не дал бы мне столько счастья» был очень тепло встречен зрителями, несмотря на то, что, может быть, только самая маленькая их часть знает русский язык.<...> Исповедь А.Г.Достоевской, переданная Л.Лисюковой, полна особого загадочного обаяния. Мелодия ее слов, сказанных без тени фальши, ее глаза, полные любви и страха, настоящие слезы страдания вызвали отклик в сердцах зрителей».*

К юбилею великого писателя в Италии вышла подготовленная Ассоциацией «Русь» книга «Любовь Достоевская: Санкт-Петербург — Больцано». Эта книга, а также южно-тирольские впечатления и встречи побудили актрису продолжить творческое осмысление истории семьи Достоевских. Родилась

идея сделать спектакль о Любови Федоровне. В результате получилась литературно-музыкальная композиция **«Я желала бы жить там, где побольше солнца»**. Название спектакля «подсказала» домашняя анкета, заполненная дочерью Достоевского во время летнего отдыха в Старой Руссе. На вопрос «Где бы вы хотели жить?» 19-летняя Люба ответила такими словами.

Премьера состоялась в день 180-летия Ф.М.Достоевского, 11 ноября 2001 года, в Старой Руссе. Литературной основой спектакля стала книга, изданная Бьянкой Марабини-Цеггелер и петербургским журналистом Михаилом Талалаем в соавторстве с сотрудниками литературно-мемориального музея писателя в Северной столице.

Главная идея спектакля Лисюковой в том, что судьба Любови Достоевской глубоко трагична, что она неотделима от судьбы многих русских, волею обстоятельств оказавшихся вдали от родины. Любовь Федоровна чтит память отца и сделала все, что было в ее силах как мемуаристки, для пропаганды произведений Достоевского в Европе и во всем мире. Будучи вдали от России, она работала над воспоминаниями, воскрешающими в памяти впечатления детства, рассказы матери и других родственников.

Как сказала после премьеры спектакля о дочери Достоевского синьора Бьянка, специально прибывшая в Старую Руссу, *«произошло маленькое чудо: из нашей, почти академической монографии выросло волнующее художественное произведение»*.

В прошлом году Людмила Лисюкова покинула «большую» сцену и целиком посвятила себя детскому театру и преподавательской работе. Занимается с учащимися младших классов по собственной авторской программе, что позволило открыть при областном музее-заповеднике **Тенишевский детский театр**, руководителем которого она является. Кроме того, ведет курс актерского мастерства и сценической речи в **Смоленском государственном университете**. За год ею подготовлено и показано несколько программ, в частности, по творчеству смоленского драматурга **Нины Семенович**. Студийцы с увлечением репетируют фольклорное действо **«Как француз Москву брал»**. В ближайших планах – **«Пещное действо» С.Полоцкого, «Звездочки» Е.Кульман**, а также **«Сказка о мертвой царевне» А.С.Пушкина** по партитуре княгини **М.К.Тенишевой**, которая в свое время ставила «Сказку» в своем театре в Талашкине.

В год 190-летнего юбилея Достоевского смоленская актриса выступила в семи городах России и Беларуси. А осенью она участвовала в **Международной научной конференции «Ф.М.Достоевский в современном поликультурном пространстве»**, которая проходила в **Бресте**.

6 февраля 2012 года в Доме актера в Смоленске состоялся творческий вечер заслуженной артистки России Людмилы Лисюковой, посвященный ее **60-летию**.

Светлана РОМАНЕНКО
Смоленск

Фото из личного архива автора

НИТЬ ЖИЗНИ, СПЛЕТЕННАЯ НА НЕБЕСАХ...

Говорят, у каждого человека есть свой, предназначенный только ему путь. И какими бы дорогами он ни шел, куда бы ни сворачивал, он все равно вернется к тому, что ему предписано свыше. В прошлом артист балета, а сейчас руководитель театра «Петрушка», **Андрей ШАВЕЛЬ** знает об этом как никто другой. Ведь его путь – искусство. Не так давно Андрею Милошевичу исполнилось **80 лет**.

Лекторий Театрального музея имени Алексея Бахрушина. Мягкий свет лампы, небольшая сцена, картины. Где еще можно провести творческий вечер артиста, как не здесь? Именинник немного переживает: ведь сегодня ему предстоит вспомнить всю свою жизнь.

«Это было 26 октября 1941 года, – рассказывает он о том, как все начиналось. – Мне – девять с половиной лет, осажженная Москва. Время устрашающее, бывало, бомбы падали без предупреждения. И вдруг однажды, сразу после отбоя очередного налета, ко мне подходит мама и говорит: «Мы идем на премьеру балета!» – «А что такое балет?» – «Одевайся, скоро увидишь!»... Через 15 минут, вслед за строем вооруженных красноармейцев мы входим в вестибюль Музыкального театра им. К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко...

В фойе – одни военные, кругом военные. Штатских очень и очень мало. Наши места в пятой ложе, наконец, темнеет, зву-



А.Шавель со своим героем. Фото Яны Бобылкиной

чит музыка Штрауса, а на сцене творится ЧУДО! Там шутят, улыбаются, танцуют! Вы не поверите, но, глядя на сцену, я забыл обо всем на свете и даже забыл про войну! С тех пор прошло уже много лет, а во мне так и живет благодарный девятилетний свидетель премьеры «Штраусианы», состоявшейся в осажденной Москве осенью 1941 года!»

О том, что было дальше, можно писать целые тома. Сначала **хореографический кружок и Хореографическое училище при Музыкальном театре** и участие в его спектаклях, после – **Хореографическое училище ГАБТ Всесоюзного комитета искусств** (ныне МГАХ), получение диплома и распределение в состав балет-

ной труппы **Музыкального театра им К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко**. Далее – служение искусству под руководством таких замечательных мастеров, как Владимир Бурмейстер, Федор Лопухов, Николай Холфин, Алексей Чичинадзе.

А еще – роли, много ролей, каждую из которых он исполнял «как в последний раз»...

«Это – спектакль «Лебединое озеро», а это – «Эмеральда», – комментирует именинник фотографии и видеозаписи. – А вот здесь я – Джотто Малатеста! Сюжет для симфонической поэмы «Франческа да Римини» издантова «Ада» нашел Петр Ильич Чайковский, а Алексей Чичинадзе выбрал его музыку и тему».

«Эсмеральда»,
1957-1958 гг.



«Корсар»,
1959 г.



«Золушка», 1971-1972 гг.



«Золушка», 1971 г.



«Па де катер», 1957-1964 гг.



После спектакля «Франческа
да Римини». Джотто, 1970 г.

Старый друг и коллега Андрея Милошевича, народный артист СССР, премьер балета Большого театра **Михаил Лавровский** загадочно улыбается. «Театр наш силен сиюминутностью воздействия! – обнимая товарища, говорит он. – Джотто Малатеста в спектакле «Франческа да Римини» – это как раз правда исполнения и правда больших чувств! Не красивость, а именно правда. У Андрея – большое сердце, – обращается он к зрителям, – и даже танцует отрицательный персонаж, он привнес в него доброту, которая дает людям отдохновение и очищение души. Я считаю, что это его лучший герой!»

Здесь же, в зале, и другие представители большой сцены. Профессор, заслуженный деятель искусств России **Геннадий Дадамян** зачитывает поздравительную телеграмму от министра культуры РФ **Александр Авдеева**: «...от всей души желаю вам, уважаемый Андрей Милошевич, здоровья и новых творческих успехов!» – и тепло поздравляет своего бывшего студента – выпускника 2005 года Высшей школы деятелей сценического искусства при ГИТИСе – с его юбилеем. А потомственный танцовщик **Антон Домашев** передает поздравления от всего коллектива Музыкального театра им К.С.Станиславского и Вл.И.Немировича-Данченко и его директора **Владимира Урина**. Они знают, что такое истинное служение! Кого бы ты ни играл – главную роль Пьеро или простого фонарщика – все надо делать с самоотдачей.

Но есть в жизни Андрея Милошевича и другой персонаж, ко-

торый повлиял на него ничуть не меньше тех, что были прежде. Ведь А.М.Шавель не только артист балета, но еще и директор **Русского традиционного театра кукол «Петрушка»**.

«Работать с куклами может не каждый, – делится **Наталья Кострова**, в прошлом директор, а ныне хранитель музея при Театре кукол имени Сергея Образцова. – **Сергей Владимирович любил говорить: «К нам может прийти только чокнутый!» В хорошем, конечно, смысле. В лице Андрея я такого человека и по-встречала!»**

Кстати, как выглядит традиционное петрушечное представление, каждый зритель вечера мог посмотреть воочию.

Представьте. Перед вами маленькая ширма, за которой прячется кто-то невидимый. По правую руку – женщина с шарманкой. Она хохочет и, кажется, озаряет своей улыбкой все вокруг. А сверху – смешной чело-вечек в красных штанишках, рубашке и колпачке. Вот он когото колотит, отчаянно, как из последних сил. Потом – балагурит и собирает монетки у разлюбившей публики. Именно о нем, о Петрушке, мы и разговариваем с юбиляром.

– Андрей Милошевич, как получилось, что вы, артист балета, вдруг увлеклись куклами?

– Это все любовь! Мог ли я представить три жены тому назад, что четвертая окажется по-настоящему шикарным театральным художником и даже сделает на меня дружеский шарж в кукле Карлсон – для спектакля «Малыш и Карлсон». Эту марионетку я потом осваивал в течение четырех с половиной лет,

в чем мне очень помогала моя приятельница Сусанна Павловна Серова – актриса, режиссер и поэтесса. Она потратила массу своего времени, чтоб я оказался на уровне задач и смог бы одолеть возникающие буквально из ничего трудности в кукловодении. Огромное ей спасибо за эту помощь!

Стоит сказать, что до пятидесяти лет моя жизнь складывалась весьма разнообразно. Но, как настоящий мужчина, я всегда откликался на призывы. За призывом следовал брак, потом – разочарование и понимание, что я снова обманулся! И вдруг я знакомлюсь с Валентиной Ивановой, которая вошла, нет! – просто вломилась в мою жизнь! Родители были в шоке: мне почти 48, а она – совсем молодая девушка, 32 года. Никогда не забуду своего первого публичного выступления с марионеткой, которое прошло 14 октября 1986 года в Московском Манеже. Вала в который раз проштудировала книжку Астрид Линдгрэн и на основе авторского текста придумала свой сюжет. Дебют удался! Надо было видеть, какими глазами дети смотрели на этого Карлсона. Как они пытались его удержать, когда он улетал!

А через полтора года в поисках работы мы пришли в Детский Фонд СССР... Удивленные менеджеры спросили: «А что у вас в портфеле?» На что мой главный художник произнесла: «Хочу сделать Петрушку!» Так началась наша новая жизнь в поисках путей к возрождению старинной русской уличной комедии.

Очень помогло и то, что Дмитрию Покровскому – светлая ему

память! – у которого в то время был свой фольклорный ансамбль, для одного народного праздника не хватало театра Петрушки, и перед отъездом на американские гастроли он поручил своим менеджерам найти людей, готовых его воссоздать. Этими людьми оказались мы. Наше первое выступление состоялось ровно через 14 месяцев – 11 июня 1989 года в Гребневском Парке подмосковного города Фрязино...

– А не страшно было вот так принципиально менять свою жизнь?

– Рассказу одну историю. Когда мне было 43 года, мой друг принес мне книгу «Техника. Этика. Астрология». Возьми, говорит, посмотри. Я обложил себя словарями – издание было на английском – и в конце введения читаю: «Если вы знаете минуту своего рождения, то вы даже не представляете, как интересно скалькулировать для себя гороскоп». Я бегал по квартире, как горилла в клетке. Дату я знаю, а вот все остальное... И тут заходит мама. Я спрашиваю: «Мааам, а ты не помнишь, в котором часу ты меня родила?» Она: «Помню, как сейчас! Вечером. В двадцать минут одиннадцатого. Я мигом заглядываю в книгу и читаю: «the lover legs», «влюбленные ноги!» Я уже больше тридцати лет отмолотил ими на сцене! С ума сойти! С этого момента я понял, что само ВРЕМЯ дает нам путевку в жизнь, и начал относиться к нему несколько иначе, чем раньше. Понял, что у меня есть свой собственный путь. Понял – делай, что умеешь, и будь, что будет. Так и случилось: одно ремесло подготовило почву для дру-

– Но Петрушка – это ведь не просто какой-то мифологический персонаж, это еще и социальность, высьмействие окружающей действительности...

– Скажу больше, это наша тысячелетняя история, чтобы постичь ее, мне приходилось часами просиживать за книгами. Находились и люди, которые мне в этом постижении помогали. Например, Наталья Кострова, человек фантастического профессионализма. Я приехал к ней на велосипеде, и она передавала мне свои знания. Петрушек же в 88-м не было, а те, кто ими увлекался, давно оказались за Колымским трактом. А про социальность... Понимаете, Петрушка – это и весь наш народ, и отдельно взятый человек. Глядя на него, каждый видит свое отражение. К тому же я просто люблю русскую тематику.

– Андрей Милошевич, когда вы держите его в руках, ваша задача, она какая? Рассмешить, утешить, заставить задуматься?

– Когда я держу его в руках, я думаю, что это кукла. А моя главная задача – проиграть за всех персонажей так, чтобы они прожили свою жизнь в каноне. Петрушка подобен дантову аду. Он дает каждому зрителю столько, сколько каждый может унести. В нем вечный поиск истины, добра и красоты, в нем есть служение, без которого нет ничего! Например, я четко понимаю, что каждому артисту должна сопутствовать удача, но если ее нет, это совсем ничего не значит. Так же и Петрушка. Никто не может сказать, что этот герой умер и больше никому не нужен! Почему мы должны выкидывать свою тысячелет-

нюю историю? То мы были внуками Павлика Морозова, то свято верили, что пионер всем ребятам пример. А свое, исконное где? Я в кабак идти не хочу.

– Скажите, а вот если оглянуться назад, есть такие вещи, которые вам бы хотелось изменить?

– Мне кажется, самое главное – это оказаться в своей среде. Если у вас это получилось, вы имеете возможность оттачивать свои самые лучшие качества. Мне повезло, я в нее попал. Я могу спокойно говорить о том, что я вижу. Я восхищаюсь мастерами, независимо от того, одаривали они меня своим вниманием или нет. Это совсем не важно. Они мастера, и я ими восхищаюсь! Я никогда не желал оказаться в качестве хозяина на празднике чьей-либо ДУШИ и никогда не дружил против кого-то. Это мой собственный путь.

Большие внимательные глаза. Необъяснимая детская открытость, искренность. Такой он, Андрей Милошевич Шавель, сын югославского коммуниста и передовика на заводе «Красный богатырь», успешный за свои семьдесят прожить столько, что другим и не снилось.

«Вы не поверите, но я даже в самом страшном сне не мог предположить, что доживу до такого возраста, – говорит он в финале своего творческого вечера. – Помните, как-то одна знакомая сказала моему отцу-воспитателю, которому на тот момент было уже 90: «Вот ты столько видел, столько войн пережил... Как все это было?» Он закурил и ответил: «Знаешь, быстро все очень!» Теперь это могу повторить и я!»

Яна БОБЫЛКИНА

Фото из личного архива А.Шавеля

В новосибирском **Городском драматическом театре п/р С.Афанасьева** отметили бенефисом **50-летие** ведущего актера, одного из ярких представителей первого поколения труппы **Константина ЯРЛЫКОВА**. О юбилеях принято говорить только прекраснодушные слова. Но в НГДТ другие традиции, ирония и дружеское подтрунивание заменяют лесть и почитания. Чествование юбиляра после показа **«Ханумы»** А.Цагарели, где актер исполнил роль **Акопа**, обернулось не менее эмоционально наполненной феерией. Замминистра культуры НСО **Владимир Миллер** изъяснялся стихами, директор **«Кобры»** – ДК Октябрьской революции – **Надежда Лобанова**, напротив, была лаконична, заменила долгие речи горячими поцелуями. Коллектив **«Театрального Яра»** – студии, организованной Ярлыковым, спел переделанные куплеты про Костюморяка, которого обожают не только Молдаванка, но весь Новосибирск и Новосибирская область. Младшее поколение «афанасьевцев» показало home video с размышлениями об особенностях круглой даты 50, в которой мужчина достигает расцвета сил и талантов.



К.Ярлыков

День рождения Константина Влаглиновича всего на один день разнится с днем рождения НГДТ. На вопрос, почему он никогда не изменял театру, которому служит практически с момента создания, Костя отвечает: *«Так мы под одним знаком Зодиака, одной крови»*. Мало кому известно, что до того, как окончательно и бесповоротно влюбиться в театр, Ярлыков получил образование физика, и вузовские преподаватели высоко ценили его аналитические способности, кропотливость в исследованиях. Однако эти способности пригодились совсем в другой области. Константин сыграл более 40 ролей. Остался незабвенным в образе **Треплева** из **«Чайки»** Чехова. Остается любим зрителями и поныне в роли душевнобольного **Самсона Стручкова** из **«Шуток в глухомани»** И.Муренко – спектакле-долгожителе НГДТ и радует экспериментальными работами, такими как драма **«Экстремалы»** Ф.Шмидта, где он сыграл вальяжного господина, типичного бюргера в нетипичной ситуации. Критики на международных и российских фестивалях, где показывались спектакли с участием К.Ярлыкова, отмечали, что он играет в манере крупного штриха, не лишая создаваемые образы детализации, нюансировки. На то и аналитическое мышление, чтобы уметь выделить главное и не забыть о составляющих «элементарных частицах».

На фуршете после бенефиса сменивший шаровары Акопа на стильные клетчатые брюки, виновник торжества открыл интимные тайны. Оказывается, своей день рождения он уже 17-й год подряд отмечает одновременно с любимой супругой Леночкой: они родились в один день и вообще ни по каким поводам не имеют разногласий. А вторым вечным двигателем, своеобразной батарейкой-энерджайзером для него является внук, пятилетний Максимка, который с большим восторгом бегал по закоулкам театра. Наверное, тоже метит в актеры. Его молодой дед берет выше – метит в режиссеры и театральные менеджеры. Недаром сразу после собственного юбилея К.Ярлыков организовал благотворительный показ спектакля **«Люди головы теряют»** своей студии «Театральный Яр» в бывшем помещении ГДТ – малом зале «Кобры» для... бомжей. Затеял социальный эксперимент по реабилитации посредством искусства. Благородный жест, сделанный от сердца, обрел соответственный резонанс. Ярлыков пригласил заниматься в студии людей, оказавшихся в сложной жизненной ситуации; он всерьез надеется на волшебную силу искусства.

Марианна ЯНОВСКАЯ
Новосибирск

ЛАБОРАТОРИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА И ЛЮБВИ

В Кишиневе (Молдова) прошел III Международный театральный фестиваль-лаборатория камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.Рампа.Ру». Название длинное. Каждое слово говорит само за себя. Однако стоит заметить, что одно из них появилось лишь на третьем фестивальном году, несмотря на то, что точно отражало суть этого форума и раньше. Это слово «лаборатория».

Фестиваль действительно – настоящая творческая лаборатория. Мастерская, где вдохновенно в поисках точек соприкосновения обсуждались с утра и до вечера многочисленные фестивальные спектакли, где сталкивались мнения представителей современного театрального искусства самых разных направлений и стилей. Где актеры, режиссеры, критики, окунувшись с первого дня в фестивальную круговерть, забывали «вынырнуть» из нее не только за завтраком, обедом или ужином, но и далеко за полночь, засиживаясь в арт-клубе, организованном для этого в одном из гостиничных кафе. Но, в отличие от многих других веселых посиделок, принятых в фестивальной среде, здесь царил атмосфера созидания и познания как друг друга, так и театральных процессов, происходящих в Молдавии и на родине многочисленных гостей фестиваля.

Отчасти тому «виной» инициатор и организатор фестиваля – Государственный молодежный

драматический театр «С улицы Роз», бессменным руководителем и главным режиссером которого является Юрий Аркадьевич Хармелин. Коллектив в большей степени молодежный, хотя в труппе состоят и артисты зрелого возраста, но главное – по духу молодой. Театр существует более 30 лет. Зарождался он на базе обычной средней школы № 55, располагавшейся на улице Роз. Так и называлась театральная студия при этой школе – «На улице Роз», а когда коллектив переехал в здание Городского театрального лица, поменяла в названии предлог. Теперь театр «С улицы Роз» не просто студия, а полнокровный театральный коллектив с государственным статусом. Впрочем, громкая приставка мало помогает ему. Театру, уже третий год подряд организующий фестиваль международного масштаба, до сих пор не обрел своего дома, ютится в небольшом помещении при театральном лицее, не способном вместить всех своих поклонников. При этом на спектаклях театра – неизменный аншлаг. А министерство культуры продолжает игнорировать существование и театра, и фестиваля.

Обретя профессионализм и мастерство, театр не растерял студийный дух и молодой запал. И эта его особенность отразилась на фестивальном настроении. Когда не жизнь – театр, а театр – это жизнь.

Артисты театра «С улицы Роз» не только выступали на сцене, они

участвовали во всем – от встречи гостей на вокзалах, в аэропорту до обслуживаний. Все работало четко, как часовой механизм, но в то же время с искренним интересом и заботой и как-то ненавязчиво, незаметно, давая гостям возможность полностью окунуться в фестивальный водоворот, не отвлекаясь на дела насущные. Ощущение любимого и важного дела, которое прочитывалось в заботе принимающей стороны, не могло не подкупить приглашенных.

А география фестиваля простиралась от Люксембурга, через всю Европу, до России, захватив в свою орбиту Израиль. На третий форум съехалось 18 театральных коллективов из 16 городов 7 стран мира. Это только артисты, занятые в спектаклях, но еще было немало приглашенных – артистов, режиссеров, театральных критиков – из Албании, Белоруссии, Болгарии, Германии, Грузии, Израиля, Литвы, Молдовы, России, Украины.

На фестивале работало сразу два экспертных совета – основной и – впервые – молодежный, состоявший из участников семинара театральной критики СТД РФ под руководством Н.Д.Старосельской. В этом качестве ее подопечные в разных составах принимают участие уже в пятом театральном форуме.

Фестиваль «Молдфест. Рампа. Ру» открывали его хозяева премьерным спектаклем «Маскарад» М.Лермонтова в постановке Юрия Хармелина.

На роль Арбенина был приглашен художественный руководитель харьковского театра «Ланжерон» **Виталий Бондарев**. Он старше кишиневских коллег, и главный герой явно выделяется на фоне остальных уже в силу возраста. Но по духу он един с одинаково одетой массовой игроками, дьявольских оборотней – жестоких и в то же время ущербных. Он вполне вписывается в мир одушевленных масок – странных и пугающих своей коварной сутью, но и страшщихся быть уязвленными, стать посмешищем, а потому сбивающихся в общую стаю черных воронов. Он – король карточной клики, но на деле – такая же пешка, позиция которой всегда уязвима.

Женитьба на молодой девушке – это попытка вырваться из адского круга. Влюбленность приходит позже, но по сути герой остается прежним, и злодеяние, которое он совершает, – не просто безумный шаг отчаявшегося ревнивца, а естественный исход. Он, как и вся масса пустосвятов, такое же непреложное бездушное зло, несущее лишь страдания.

А королем чертовой карточной компании становится князь Звездич (**Василий Павленко**), недавно попускаемый и гонимый ею. С появлением этого персонажа на бале становится немного не по себе – вдруг понимаешь, что зло имеет свою градацию. Звездич – изоциренное зло. Прожженный лицемер, он доказал свое право на особое положение и, в отличие от Арбенина, не сделает ошибки: не станет бежать из братского круга, но с удовольствием займет место главного подлеца.



«Маскарад». Молодежный драматический театр «С улицы Роз», Кишинев, Молдова

Восприятию спектакля мешало ощущение, что артистам неудобно в костюмах, они не всегда чувствуют текст, не в полной мере поняли дух лермонтовской эпохи. Можно было бы оправдать это тем, что созданная в спектакле история – универсальная. Но спектакль явно воссоздавал ситуацию прошлого времени в сопоставлении с современным, а значит, предполагалось полное соединение с материалом.

«Продавец дождя» Ричарда Нэша (режиссер **Нугзар Лордкипанидзе**) – история «обыкновенного чуда». Здесь Билл Старбак (**Василий Павленко**) – не

примитивный мошенник, не хитрый делец и даже не обаятельный авантюрист Остап Бендер, изобретший 400 сравнительно честных способа отъема денег. Он человек-волшебник, человек-метафора. Ирреальный персонаж, творец добра, тот, кто дарует надежду и помогает обрести веру. Он приносит в семью Карри чудесное, волшебное разрешение так давно назревавших проблем, пролив на души жаждущих дождь просветления, очищения. Блистательная работа артиста. А если вспомнить, что в «Маскараде» Василий Павленко удачно сыграл героя абсо-



«Продавец дождя». Молодежный драматический театр «С улицы Роз», Кишинев, Молдова

лютно другой природы – рационального, расчетливого, то вызывает восхищение, какой богатой артистической палитрой он обладает.

Чудо, которое снизошло на семью Карри, не случайно. Это прекрасная семья заботящихся друг о друге, любящих людей, каждый из которых зашел в тупик, с одной стороны, жертвуя собой ради своих близких, с другой – заиклившись на своих проблемах и комплексах.

Ольга Соффрикова (Лиззи) замечательно сыграла перерождение своей героини из угловатой, нелепо вытягивающей шею неказистой девчонки в обаятельную женщину, знающую себе цену, гордо и красиво несущую себя, сумевшую обратить на себя внимание того, кто ею любим.

Стоит отметить также замечательное сценографическое решение **Николая Андронати**. Все предметы – стол, стулья, барная стойка, дверь сделаны добротно, по-настоящему. Они – как олицетворение крепких уз этой славной семьи. Кроме того, если бы хоть на секунду возни-

кло сомнение в реальности обстановки, невозможно было бы и ощущение волшебства, потому что оно приходит только с искренней верой в то, что чудо существует. И правдой при этом должно быть пронизано все – каждая деталь интерьера, одежды, каждый нюанс слова, жеста и даже пролившийся, наконец-то, в финале дождь.

В «**Нюре Чапай**» **Николая Коллады** предстают, напротив, нелюбимые реалии современного быта – семья вроде бы бездушных, заикливых только на себе, использующих друг друга для получения собственной выгоды, жестоких людей. Эту семью впору назвать компанией, где слово «любовь» употребляется лишь в корыстных целях. Однако финал дает надежду. А для этого надо было хорошенько потрудиться и отшелушить заскорузлый налет обид, унижений, потерянных иллюзий. Режиссеру **Юрию Хармелину** удалось вскрыть истинное содержание семейной истории.

Спектакль этот – об отсутствии любви, вернее, о губительном неумении ее проявлять. Бабуш-

ка – женщина эмоциональная, взрывная, она всю жизнь «шашкой махала», забывая проявлять нежные чувства к своей дочери. Дочь Лана, недополучив любви, спряталась в своих взаимоотношениях с детьми за псевдопедагогическими наставлениями, и как результат – дочь и сын мало с ней считаются и обижены на весь мир.

Спектакль – настоящий бенефис **Людмилы Колохиной**, сыгравшей Нюру Чапай. У нее хорошие партнеры – **Елена Тендель** (внучка Лиляка), своим странным, дерзким смехом будто создающая музыкальный фон истории, **Максим Чеботарь** (внук Сашид), антипод сестре – пасмурный, вечно недовольный, и **Альбина Самарцева** (Лана), нервная, постоянно кружащая по сцене, будто создавая пластический образ семейного хаоса. Особая удача – многозначный финал спектакля, который каждый может трактовать по-своему.

Государственный театр драмы и комедии им. Н.Аронцкой из Тирасполя привез весьма сложный, глубокий спектакль «**Черный квадрат**», в основе которого – фрагменты из нескольких рассказов **Леонида Андреева** и его пьесы «**Жизнь человека**». Название отсылает к картине Казимира Малевича, и режиссерское решение **Дмитрия Ахмадиева** утверждает в этой аналогии. Спектакль – о поиске лучшей доли, счастья, любви в хаосе всеобщей истории.

Нет отдельного человека, отдельной жизни, все спаяно воедино черным квадратом, выстроенным из частиц – мелких кубов, даже кубиков. В принци-

пе, каждый – и черный квадрат со своим смыслом и правом жизни, и единица целого многозначного квадрата, в котором переплетаются сюжетные линии, судьбы и смыслы.

В спектакле использован особый художественный прием – запредельная эмоция; мысль рождается из бешеного ритма эмоции. Сначала появляется импульс в виде слова, крика, различных звуков, движения, потом они сходятся воедино. Речь героев быстра, движения стремительны – все это дает ощущение общего нерва, общей сути бытия, пульсирующего как одно целое, эпохи, которая складывается из разных поколений.

Показался только излишним выход артистов за сцену и обращение напрямую к зрителям, которые и без того находятся под очень сильным воздействием. Театр творится здесь и сейчас – искренне и по-настоящему. И в этом невероятном накале эмоций, который передается артистами в зал, существует правда жизни.

Самым масштабным спектаклем фестиваля стала постановка **«Сочинение на тему любви» Самарского муниципального театра драмы «Камерная сцена»**. Художественный руководитель театра, постановщик спектакля **Софья Рубина** инсценировала книгу **Михаэля Вика «Закат Кенигсберга»**.

Любовь – цементирующая основа и связь всех многочисленных персонажей этой постановки. Любовь здесь простая, неброская, без пафоса, но настоящая – именно такая, что может жить в сердцах людей, которым выпала доля родиться в страшное время войны.



«Нюра Чапай». Молодежный драматический театр «С улицы Роз». Кишинев, Молдова



«Черный квадрат». Государственный театр драмы и комедии им. Н.Дронецкой. Тирасполь, Приднестровье

Главный герой Курт Херрман (**Евгений Ключев**) – мальчик, живущий в Германии, его папа – немец, а мама – еврейка. К началу Второй мировой войны его изгоняют из школы, он обязан ходить со звездой Давида на груди. Двое его школьных друзей – из семей чистокровных арийцев, лишь один из них нашел в себе мужество остаться преданным дружбе с Куртом. Еще один одноклассник, в чью сестру нежно и по-юношески бесшабашно влюблен главный герой, поляк по происхождению. И Курту предстоит, видя, как его друзей-поляков отправляют на поездах невесть куда, осознать, что их везут на смерть.

Все сюжетные линии ведут к главному герою, будто концентрируя на нем ужас и дикость войны. Несмотря на то, что Курту приходится изменить своим принципам – воровать, прибегать к разного рода ухищрениям, чтобы добыть кусок хлеба для своих близких, в душе он остается тем же хорошим, добрым, славным пареньком. Это подчеркнуто и неизменностью костюма – как и в безоблачной юности, к концу спектакля герой остается в школьной форме.

Спектакль временами сентиментальный, иногда даже наивный, но в этом и его прелесть. Он сущностный. Каждому из героев этой постановки уготовано свое испытание, чей-то земной путь закончится, кому-то удастся выжить в адском месиве войны, но из разных сочинений на тему любви и войны, вобравших в себя истории многих судеб, останется одно, самое главное, самое правдивое, истинное и простое: «Любовь – это когда тебя понимают».

Практически треть постановок в фестивальной афише – моноспектакли. Не удалось увидеть **«Блистательный Санкт-Петербург» Ю.Томашевского** – судя по восхищенным отзывам, стоит только сожалеть, что знакомства не случилось.

«Соло» «Высоцкий. Жизнь без сна...» (Харьков) запомнился, в первую очередь, тем, что **Дмитрий Макляков** не пытался воспроизвести манеру Высоцкого, не дал повода упрекнуть себя в подражательстве. Он ходил на грани, «по лезвию ножа», но смог удержать свою высоту.

Московский музыкальный театр Ирины Евдокимовой привез на фестиваль сразу две постановки, предоставив публике возможность увидеть главную артистку в разных амплуа и жанрах. Театр существует благодаря интересному тандему творческих людей – певице, актрисе Ирине Евдокимовой и режиссеру **Алексею Злобину**. Они друг друга гармонично дополняют, кажется, будто только эти двое могут создать такие спектакли.

В спектакле **«И вот мне приснилось...»**, кроме Ирины, участвовали музыканты, во втором спектакле **«Посвящается Я...»** многоликость образов она воссоздала без чьей-либо поддержки. В обоих случаях артистка проявила многогранность своего таланта и как певицы, и как драматической актрисы.

«И вот мне приснилось...» – музыкальное ретро, начинающееся с конца XIX века и заканчивающееся в 1980-е. Это не просто песни, каждая из них – мини-спектакль, а вместе – история развития человека, женщины, тип которой меняется от хрупкой, тонкой, томной – к строгой, жесткой,

даже грубой. Смутило только исполнение пары песен в начале спектакля. Манерность, доведенная до пародии, как будто намаска над автором, над песней. Впрочем, наверное, это дело вкуса.

«Посвящается Я...» – композиция текстов Иосифа Бродского, которые объединяет 1969 год. Спектакль многосложный, объемный, построенный на хрупкой, как будто мелкими, точечными, как у импрессионистов, мазками передаче образов, рождающих масштабное полотно ассоциаций. В нем почти отсутствуют декорации. Колокол, стул, пальто – практически весь нехитрый инвентарий, который предоставлен актрисе для работы. Однако ее самой вполне хватает (пластики тела, голоса, способности секундного перевоплощения), чтобы ощутить присутствие не одного, а нескольких персонажей. Ведь в спектакле развивается настоящая детективная история. Главное, что покоряет в обеих работах – это ощущение сиюминутного перевоплощения, импровизации, тщательно продуманной и выверенной, как в джазовом произведении. В спектаклях, четко спланированных режиссером, ощущается некоторое пространство, оставленное Ирине для свободного парения, чем она с артистическим куражом и умением пользуется.

Мастерство перевоплощения в разные образы продемонстрировал и **Всеволод Чубенко («Свой театр», Вологда)**. В его лице от «своего» имени ведет удивительный, полный захватывающих событий рассказ кот Кысы. Спектакль назван по имени пушистого героя. И поставлен он **Яковом Рубиным** по одно-



«Посвящается Я...».
Московский музыкальный
театр Ирины Евдокимовой

менной повести **Владимира Кунина**, хотя отличается от оригинала.

Кот Всеволода Чубенко обаятелен. Он очеловечен и вочеловечен, ему в пору быть достойным примером для некоторых представителей рода человеческого. Дружба для него – святое! И ради своего нерадивого хозяина он готов пуститься в любую авантюру, готов на подвиг. Его поступки восхищают самоотверженностью и преданностью. Он – существо высшего ранга, инициатор действий, мужественный, дерзкий и в делах, и на словах, тот, кто за крепким словом не постоит и за крепким плечом которого спокойно не только его собратьям, но и человеку. Кыся – воплощение чести и достоинства, мушкетер–сорвиголова – страстный поклонник дам, но когда нужно, готов в любую секунду броситься на помощь, оставив нежности на потом. Очень интересно, увлекательно было наблюдать за актером и вместе с тем сопереживать герою.



«Кыся». В. Чубенко. «Свой театр», Вологда

«Женщина в песках». Театр Zero, Израиль



Всеволод Чубенко, ведя рассказ от лица Кыси, разыгрывает роли персонажей, встречающихся на пути кота, а их более десятка, и у каждого своя манера разговора, своя жизненная ситуация.

Единственная декорация – гамак, растянутый от одной до другой кулисы (сценограф **Яков Рубин**). Многочисленные растяжки на гамаке превращаются то в кузов машины для перевозки бездомных животных, то в проволочный

забор института физиологии, то в кабину фуры и т.д. и т.п.

Кысы – не просто кот, пусть и потрясающий. Это обобщение, некий идеал доброты, чести, порядочности и в то же время умения выживать в нелегких условиях конкретной жизни и общего мироустройства.

Каунасский камерный театр из Литвы представил моноспектакль «Коба» по одноименному произведению **Эдварда Радзинского**. *Монолог старого человека* – так определяет жанр писатель. Это монолог друга «вождя всех народов» по имени Фудзи (так окрестил его сам Сталин).

Актер **Александр Рубиновас** поначалу играет старика, но в процессе рассказа его герой будто бы забывает о своем возрасте, воспоминания о том, что пришлось пройти вместе с другом, вернули ему живость. Встав у руля страны, прежний друг не забыл о Фудзи – уготовил своему верному соратнику ужасы лагерей. Страх остался на всю жизнь. Впрочем, к нему примешана сентиментальная нотка обожания друга-палача. Фудзи словно по капле пытается «выжать из себя раба», но тщетно.

Ведя рассказ от имени Фудзи, временами артист предстает в образе Сталина.

Удивило в этом спектакле то, что в нем ничего не удивило. Блистательный материал в постановке, к сожалению, потускнел, многое казалось предсказуемым. Даже лампочка, которая зажигается в начале спектакля и ожидается – в конце. А хотелось чего-то большего.

Зато как оригинально высветил столь же затертый образ свечи **Вячеслав Рыбников** в моноспектакле «**Семен Захарыч**

из «Преступления и наказания» Достоевского» таллиннского **Русского драматического театра «Глагол»** из **Эстонии**. С ее сиротливого горения посредине сцены начинается спектакль, когда зрители только заходят в зал. Она встречает их, создавая атмосферу, и вскоре к ней приходит тот, кто свет своей души оставил во мраке черного кабинета сцены. Это Семен Захарыч Мармеладов. Ее он унесет под конец с собой, наверно, уже в чистилище своей души.

Заходит Рыбников в зал вместе со зрителями, но тихо, украдкой, походкой уличного артиста, чтобы не помешать, возможно, прохожему (читать – преходящему, непостоянному зрителю), он подходит к нескольким людям, будто прислушивается к биению их сердца, к душе, пытаясь понять, какой человек в зале, насколько случайно его присутствие здесь. И только наладив интимные, доверительные отношения с публикой, он переходит к своему шутковскому и трагическому рассказу.

Образ маленького человека, несчастливого и несчастного от того, что приносит столько горя и страданий своим близким, создан артистом с такой скрупулезностью, так искусно, что не видно швов, тонко соединивших внутренний мир артиста с плотью и душой персонажа. Актер до такой степени, что называется, попал в образ, что точно видится сияние «одушевленных глазок» Мармеладова сквозь свет поблескивающей свечи. И описание Достоевским образа Семена Захаровича вдруг на время спектакля становится явным, наглядным.

Рыбников-Мармеладов замкнул внимание и чувства зри-

телей. Он сам сокрушается, сетует на себя, на свою бесхарактерность, безбожность, ничтожность духа и в то же время будто ищет сочувствия у окружающих, а еще – прощения так измучивших его грехов. В какой-то момент даже возникает ощущение просветления Мармеладова, пришедшего к истине и готового ее нести.

История рассказана, артист уходит в зал, так же, как и зашел. Проходя мимо зрителей, он подходит к некоторым из них, что-то нашептывает, быть может, одно лишь слово: «Спасибо!».

Одним из самых ярких впечатлений на фестивале стал и спектакль «**Женщина в песках**» по роману **Кобо Абэ израильского театра «Zego»**. На сцене – всего двое: он и она – **Олег Родовильский** и **Марина Белянцева**.

Режиссеру-постановщику и сценаристу **Олегу Родовильскому** удалось «втиснуть» философский роман в узкое пространство сцены и чуть более чем в час действия, при этом не потерявшись в песчаных тайфунах метафизики, а предложив свой, не менее глубокий и метафоричный сценический рассказ о жизни, о любви.

Коварный песок проникает всюду. Он попадает в глаза, в уши, смешиваясь с потом, прилипает к телу. Ему в спектакле найден замечательный аналог – кусочки ткани. Они из всех частей одежды вылезают, как неутомимый песок просачивается из всех отверстий. И действительно начинаешь его ощущать, становится трудно дышать. Жуткое ощущение безысходности создает адский беспросветный труд, когда мужчина и женщина с точ-

ным ритмом одинаковых движений отгребают песок, словно рабы на рудниках. В песке увязают их мечты и надежды. Но все-таки остается любовь. Она становится основной темой спектакля, обосновывая другую, идущую параллельно теме свободы. Мужчина и женщина сосуществуют в тесном кругу ямы-тюрьмы. Борются с песком, несмотря на то, что он все равно беспрестанно засыпает их убогое жилище. Женщина уже свыклась с заданностью ситуации, а муж-

чина пытается идти против стихии, чтобы отвоевать право быть хозяином своей жизни, свободу своего выбора. Но позже так же смиряется с непреклонной волей кого-то свыше.

И именно чувство, вскормленное и вспоенное женщиной, заставляет мужчину, уже сумевшего выбраться из калкана песка, вернуться назад. Родина – это то место, где ты живешь, где живет любимый тобою человек. А родину, как известно, не выбируют. «Человека нельзя поса-

дить на цепь», – говорит главный герой в начале. Можно. Можно посадить и на цепь, и в яму, но цепь можно разорвать, а из ямы вылезти, что ему и удалось сделать. А вот от любви к ставшему родным человеку, от места, где родилось это божественное чувство, не сбежишь и позволишь себя, как «мешок», снова опустить в яму. Вот такая жестокая непреложная истина.

Ирина ЛЯХОВА
Кишинев, Молдова
Фото Евгения Слава

IN BRIEF

Москва

МАРТЕ ЦИФРИНОВИЧ ПОСВЯЩАЕТСЯ

На протяжении нескольких лет **Центральный дом работников искусств** становится главным местом празднования **Международного дня кукольника**. Так было и в этот раз. Однако праздник был посвящен одному конкретному человеку – легендарной представительнице кукольного цеха **Марте Владимировне Цифринович**, про-

жившей длинную яркую жизнь. Режиссер и педагог, народная артистка России, член Международного Союза деятелей эстрадного искусства с момента его создания в 1988 году, лауреат международных фестивалей и конкурсов... Многие кукольники считают Марту Владимировну своим учителем и наставником.

Зрительный зал был полон, пришли те, кто работал с Мартой Владимировной, помнит ее блестящие выступления на эстраде, на «Голубых огоньках».

О работе с Мартой Владимировной вспоминали художественный руководитель Мытищинского театра кукол «Огниво», Президент Российской ассоциации «Театр кукол – XXI век» **Станислав Железкин**, писатель-сатирик **Анатолий Росс**, который помогал готовить вопросы интервью для самой известной куклы Марты Владимировны – Венеры Михайловны Пустомельской, которая тоже появилась в этот вечер на сцене

Отрывки из спектаклей М.В.Цифринович «Завтра начинается вчера» и «Пикассо» показали актеры театра «Огниво».

На сцену ЦДРИ выходили актер Государственного театра кукол им. С. В.Образцова **Виктор Рябов**, артист эстрады, работающий в кукольном жанре, **Николай Зыков**, профессор **Анатолий Радомышленский**, артисты Театра кукол «Чудаки», Театра кукол, теней и актера «Отражение», руководитель музея В.Е.Цифриновича, отца Марты Владимировны, из г. Соликамска, **Р.Г.Серебрянникова**, выступление которой было посвящено не только родителям, но и самой Марте Владимировне — ее очень любили и уважали в городе.

Планируется учредить премию имени Марты Цифринович за достижения в области искусства театра кукол. Зрительный зал бурными аплодисментами встретил эту новость.

Юрий БЕРГЕР



ГИМН ТЕАТРУ И ЖИЗНИ

Нынешней осенью **Международный фестиваль «Театр. Чехов.**

Ялта» прошел в четвертый раз. А кажется, он был всегда. За четыре года этот южный город Украины, связанный с именем Чехова, стал притягательным не только для туристов, но и для театралов. А отреставрированный российским меценатом А.Е.Лебедевым Ялтинский театр, активно функционирующий круглый год как гастрольная площадка, и фестиваль, проводимый здесь дружной командой под руководством директора театра **Николая Рудника** и его супруги **Елены Рудник**, к стати, финансируемый тем же Лебедевым, стали брендом Ялты. Таким же, как южные ночи, Черное море и Дом-музей А.П.Чехова.

Разнообразная, сильная программа, красивое гостеприимное здание, атмосфера праздника притягивают в стены театра во время фестиваля и курортников, которые наслаждаются последними днями бархатного сезона, и местных театралов, гости съезжаются на спектакли из других приморских городов, из России и Украины. У фестиваля есть все возможности, чтобы стать градообразующим «предприятием» города, а символом культурного единения России и Украины он уже стал. Впрочем, в его программе традиционно представлены спектакли из разных стран – статус международного не является формальным и поддержан участием многих интересных, ярких коллективов (а не одним-двумя захудалыми, лишь бы из-за гра-

ницы, как это порой бывает).

На этот раз фронтон театра, кроме украинского и российского, венчали флаги **Азербайджана, Казахстана, Эстонии, Израиля, Испании, Франции.**

Если говорить о главных впечатлениях от фестиваля, то, в первую очередь, это, конечно, интенсивность общения, можно сказать, круглосуточного. Особенно это касается членов жюри, живших на этот раз на одной вилле «Парадайз» (в состав жюри входили драматурги, директора театров, продюсеры, режиссеры из разных стран – Украины, Польши, Молдовы и даже Албании, Россию, критический цех и женский пол представляла я одна). Участники фестиваля имели возможность побывать на спектаклях коллег, на обсуждениях (каковые проводились здесь впервые и проходили довольно бурно). На всех желающих была рассчитана культурная программа.

Второе впечатление – живая, шумная разногласица. Имено в виду не только звучание раз-



ных языков, но и присутствие разных жанров, разных направлений поиска на сцене. Некоторые спектакли просто сражали своей интернациональностью и единением вроде бы несоместимых разнонаправленных векторов в системе одного художественного целого.

Например, поэтический спектакль **«Верочка»** по рассказу **А.П.Чехова**, придуманный литовским режиссером **Линасом Зайкаускасом** и поставленный им в **Русском академическом театре им. А.С.Пушкина из Якутска**. Взгляд на Чехова из другой, западной культуры коррелировали артисты, среди которых были не только русские, но и якуты, хоть и игрался он, естественно, на русском языке. Впрочем, в этой «шутке» слов было немного – в основном она рассказывалась языком пластики, музыки и эмоции. Придумку





«Верочка». Русский драматический театр, Якутск

свою Линас воплощал на разных сценах (мне известны варианты в Новосибирске и Ульяновске). Якутский, пожалуй, получился самым раскованным, драйвовым, заразительным. Хотя некоторые члены жюри и были шокированы вольным обращением с классикой, именно «Верочку» тут же пригласили на другие фестивали, в частности в Албанию.

Или «Вишневый сад» А.П.Чехова Театра «Трибуене» (Испания, Мадрид) в постановке Ирины Куберской, понятное дело, уехавшей некогда в Испанию из России. Она же великолепно, роскошно сыграла Раневскую. А использовала в постановке русской классической пьесы элементы японского театра и японские маски. (Что, впрочем, ей самой не бы-

ло нужно – в какой-то момент ее прекрасное, полное муки лицо вдруг становилось бесстрастной маской. Обладающая личностным объемом, сильная, внутренне подвижная актриса: на протяжении одной фразы способна то плавно, то рывками переходить от истерики к игривости и заканчивать подлинным трагизмом.)

В этом спектакле множество цитат из разных культур и эпох, задействованы разные культурные коды, много сложных, вроде не чеховских подтекстов. Дуняша и Варя разливают чай под дирижирование Фирса, как будто совершают торжественную церемонию. Яша и Епиходов дерутся из-за Дуняши, будто исполняя самурайский обряд. Вообще много от ритуала.

Но много и смешного. Аня, ругаясь с Дуняшей, обнимает белый голевой ствол, и вдруг понимаешь, что это не дерево – весло: получается девушка с веслом. Милый кудрявый Епиходов в красных шароварах (то Петрушка, Арлекин, то Пьеро), хочет пнуть ненавистного толстяка-мошенника Лопухина (прохиндей-колбасник Труффальдино), вольничавшего с Дуняшей-Коломбиной, а тот ловит сапог – вот почему сапоги скрипят, эх... Гэг! Яша здесь брат-близнец Лопухина (тулым выражением лица, злобой), хотя и высокий красавчик, но все они – куколки. Впрочем, шутки рифмуются с печальными, безысходными образами, создаваемыми визуальными средствами: ближе к финалу первого акта элегантная Раневская и благородный Гаев, куколки Яша и Дуняша



«Вишневый сад». Театр «Трибуене». Испания, Мадрид

садутся в лодку и гребут веслами-деревьями – возможно, это ладья Харона. А Лопахин быстро вприпрыгает-выпрыгивает – по пути ли? Это только репетиция. Главный исход «по воде» – в главном финале.

А Петя Трофимов здесь настоящий герой, честный, самоотверженный, чистый, увлекающий за собой. Хотя беспомощный и нелепый.

В спектакле интересный, хотя, казалось бы, эклектичный звуковой ряд: музыка от Ваенги до Прокофьева, русские романсы, жутко кричащий гудок паровоза (звук лопнувшей струны), тупой скрежет пилы.

Незабываема кульминационная сцена – когда Лопахин сообщает о том, что он купил вишневый сад, все приходят в радостное возбуждение, смеются, тан-

цуют, сама Раневская пускается в пляс. Лопахин остервенело орет: Не смейтесь надо мной! Все цепенеют и на лице Раневской постепенно отражается понимание: он купил сад не для меня, и стыд от того, что она могла подумать иначе.

«Стулья» Ионеско в Ашдодском театре «Контекст» из Израиля поставил Михаил Теплицкий, он же вышел на сцену, заменив актера, который не смог приехать на фестиваль. Было интересно встретиться с постановщиком спектакля «Главное забыл» в питерском «Таком театре», показанном на прошлой «Золотой Маске» в Москве. В «Стульях» психологизм, казалось бы, чуждый театру абсурда, соединен с гротеском. Найден интересный ход: спектакль разложен не на двоих, а на чет-

верых актеров. Поначалу из зала появляется пара стариков-клоунов, которые начинают спектакль, разговаривая со зрителями с еврейским акцентом. Они запевают «Оду радости» Бетховена. Идиш, по сути, основан на немецком, когда слышишь это пение, вдруг воспринимаешь общеизвестный факт по-новому, происходит какой-то внутренний взрыв – переосмысление связи народов, один из которых истреблял другой. Вдруг мировой абстрактный сюжет обретает национальное звучание, возникают мощные социальные ассоциации. Разыгрывать пьесу продолжает молодая пара (видная красавица и полноватый, мягкий тетеха в очках), и это очень точно. Ведь мы стареем, но остаемся теми же, молодыми, близяся к смерти, идем к своему началу.



«Стулья». Ашдодский театр «Контекст», Израиль

«Дорога в Киото». Карагандинский областной казахский драматический театр им. С.Сейфуллина



«Прощай, оружие!» Криворожский театр «Академия движения»

Молодая пара будто бы все время видит свое будущее в старой, а старая – свое прошлое в молодой. Актеры работают превосходно (правда, старики все же переигрывают молодых). Найдена еще одна выразительная метафора: молодая актриса работает с алой тканью, которая поначалу прикрывает стул, потом превращается в ее руках в младенца, которого она баюкает. Когда речь идет о смерти ребенка, актриса бросает ткань, и плавное, бесшумное соприкосновение ее с полом кажется

громоподобным, на каком-то почти тактильном уровне зрители ощущают, что это падение гроба в могилу или горсти земли на крышку последнего человеческого дома. Потом эта же ткань превратится в вечернее платье, цепочка метаморфоз главного и обыденного тянется почти через весь спектакль.

Увы, таких ярких находок, так же как и узлов, неожиданных поворотов, парадоксов в спектакле слишком мало, постановщик и артисты слишком старались обнаружить психологиче-

скую логику в абсурдистском тексте – и обнаружили, но потеряли энергию посыла. И все же немецкие слова про то, что «все люди – братья», исполняемые клоунами-евреями, которые оказались у черты жизни и смерти, невесомая ткань, от приближения которой к полу ждешь грома небесного, – это дорогого стоит.

Певица **Лео Сарфати** из **Ниццы, Франция**, исполнявшая под аккомпанемент **Алин Бристоль** французские лирические песни о любви («Мелодрама в буду-



«Вкус меда». Донецкий областной русский театр юного зрителя. Украина, Макеевка



«Покаяние». Азербайджанский национальный драматический театр

аре», автор и постановщик **Грегори Ковэн** без претензии на оригинальность сумела сыграть «любовь и жизнь женщины».

А вот любопытная по замыслу «Дорога в Киото» (**Карагиндинский областной казахский драматический театр им. С. Сейфуллина**) оказалась между жанрами и традициями, как между двумя стульями, попытка показать японскую легенду как некую вненациональную притчу, отказ от казахской этники в пользу некоего востока вообще не дали художественного результата.

Азербайджанский национальный драматический театр привез на фестиваль социальную драму **Гусейнбала Мираламова «Покаяние»**. Пьеса представляет собой огромные массивы текста, никакая социальная острота не спасает спектакль, в котором отсутствует действие, а актеры превращены в автоматы для бесконечного говорения. Тем более изумило героическое мастерство опытных **Нуреддина Мехтиханлы** и **Рамиза Новруза** и

талант юной **Хадиджи Новрузлу**. Честное слово, стоят в памяти, как живые.

На этот раз огорчил **Донецкий областной русский ТЮЗ** из **Макеевки (Украина)**. «Вкус меда» **Шейлы Дилени** в постановке **Юрия Кочевенко** явно рассчитан на эпатаж, поставлен резко, вызывающе, с обманками и неожиданными преображениями героев. Занудная, потерявшая форму, несимпатичная **Элен (Алла Ульянова)**, нисколько не любящая свою дочь, уходя с Питером вдруг преображается в настоящую, хоть и грубоватую звезду – с шармом, обаянием, умением носить туалеты. Брутальный Питер (**Павел Бодров**), поначалу напоминающий низкопробного сутенера, явившегося за своей блудной подопечной, прикладывает **Элен** так, что, похоже, должен был выбить ей мозги первым же ударом. Но вот в финале первого акта, после всех подлостей, он выходит на сцену вальжным франтом и вдохновенно исполняет соло на саксе. Очень эффектно! Вот толь-

ко не поддержано текстом пьесы и остается ярким, будоражащим, но отдельным эпизодом. Трогательен **Джеф Евгения Попова** (роль почти беспроегрывшая). А вот **Джо – Мария Молодова** – увь, лишена внутренней подростковой энергетики протеста, слишком мила, слишком оформлена.

Зрителям и жюри очень понравилась пластическая драма **А.Бельского «Прощай, оружие!» (Театр музыкально-пластических искусств «Академия движения», Кривой Рог, Украина)**, понятное дело, по мотивам романа **Хемингуэя**, вызвал вопросы только исполнитель главной роли **Сергей Бельский**. Мне как раз он показался наиболее выразительным – слишком высокий и худой, с длинным узким лицом, наделенный отрицательным обаянием и хорошим нервом. Хореография (все же в большей степени именно хореография, а не пластика) **Ольги Бельской**, на мой взгляд вторична, эффекты слишком мелодраматичны, **Кэтрин – Руслана Бобер** – слишком миловидна, моло-



«СмраХ». Русская театральная школа, Таллин, Эстония



дым артистам не хватает мастерства. Но чего не отнять – так это эмоции. Они царили и на сцене и в зале. А история получилась связная и понятная – про войну и погубленную любовь.

Молоды и артисты **Русской театральной школы (Эстония, Таллин)**, замахнувшиеся на **Хармса**. В их умном, стильном, отточенном, хоть и не лишенном студийной старательности спектакле **«СмраХ»** (режиссер **Ирина Томингас**, режиссер-хореограф **Ирина Кротова**) слова подчинены пластике, причем оригинальной и созданной в аб-

солютном единстве с эстетикой великого оберюта, чувствуется жесткий тренинг и фанатичная преданность делу, единство устремлений и раскованность, которая достигается тяжкими упражнениями, трудом и потом. Не потеряны и социальные коннотации, и абсурдистские парадоксы, и мистические подтексты, и смеховая составляющая. Bravo! Не поверишь, что этот спектакль родился из просто дипломной работы. Впрочем, почему не поверишь – так часто и бывает. Мастерство нарабатывается, а глаз не потух.

Ну а приз за лучший спектакль получил скромный актерский спектакль из **Тюмени «Носферату» (Молодежный театр «Ангажемент»)**, режиссер **Олег Гетце**, о котором «СБ, 10» писал не раз. На основе далекой от совершенства (на мой взгляд) пьесы **Николая Коляды** артисты **Леонид Окунев** и **Игорь Кудрявцев** разыграли гимн театру и жизни. Гимн артистам. Это возможно сделать убедительно, только если сам – настоящий артист. И они сделали это. Блестяще.

Александра ЛАВРОВА

Фото с сайта www.theatreyalta.com



«Носферату». Молодежный театр «Ангажемент», Тюмень



ЗНАЕТЕ ЛИ ВЫ, КУДА НУЖНО ЛОЖИТЬСЯ НОГАМИ ПРИ ЯДЕРНОМ ВЗРЫВЕ?

Отвечить на этот вопрос смогли гости семинара «Технологические решения в современном театре», прошедшего на Учебной сцене Школы-студии МХАТ. Устроителями семинара стали Факультет сценографии и театральной технологии Школы-студии МХАТ в лице его декана Виктора Шилькрота и фирма «Система» – производитель театрального оборудования. В развернувшемся творческом диалоге приняли участие педагоги Школы-студии, сценографы, технологи, технические директора, художники по свету и те, кому предстоит в будущем внедрить в театральную практику самые свежие технические открытия, изобретения в световом, звуковом, художественном образном решении спектакля и в оборудовании сцены, – студенты театральных вузов, колледжей и училищ: будущие театральные художники, технологи, художники по свету, а также все, кто интересуется современными театральными технологиями. Семинар был посвящен новым стратегическим и, как нас заверили его организаторы, безграничным возможностям технологического оснащения театра. Не случайно время семинара совпало с открытием ежегодного смотра творческих работ московских сценографов «Итоги сезона» в Малом Манеже. На этой выставке традиционно представлены рядом работы мэтров и молодых художников, в данном случае – учеников Дмитрия Крымова и Олега Шейнциса.

День первый. «Театральный световой комплекс»

Современному художнику по свету необходимо быть настоящим знатоком новых световых приборов, создаваемых ими эффектов, световых пультов управления. Знать, как добиться поставленной цели, манипулируя цветами, эффектами, меняющейся освещенностью объектов. Световое волшебство сегодня востребовано повсеместно – будь то спектакль, концертное выступление солиста, группы, телепрограмма, оформление бара, дискотеки, просто подсветка зданий. Для воплощения творческих замыслов недостаточно создать проект, нужно понять, какие именно технические ресурсы будут использованы. И тогда на сцене возникает атмосфера зрелища: рассвет над Москвой-рекой в опере Мусоргского «Хованщина» или сеанс черной магии в «Мастере и Маргарите» М.Булгакова.

Приехавшие из Сарова (Нижегородская область) специалисты фирмы «Система» – бывшие «секретные» физики, многим из которых в ходе конверсий пришлось обрести более мирные профессии. Но заниматься изготовлением кастрюль, чайников и тазиков тем, кто знает секреты ядерных реакций и ядерных взрывов, унизительно! И выход был найден. В течение 20 лет саровская компания «Система» производит и устанавливает уникальное световое, звуковое и механическое оборудование для сцены. Конструкторы и программисты «Системы» по-прежнему

используют научный подход и самые современные технологические решения. Их фирма – единственный в России производитель приборов дистанционного управления светом.

Первый доклад-презентация убедил аудиторию в преимуществах светодиодного света в театральном освещении над обычными галогеновыми лампами. Оказалось, что, несмотря на высокую стоимость, их эксплуатация намного выгоднее – они компактны, меньше нагреваются, более безопасны, отличаются большим сроком службы, их регулировка намного удобнее.

Сейчас светодиодные прожекторы используют преимущественно в мюзиклах. Тем не менее театров, полностью перешедших на светодиоды, у нас нет. Но все к тому идет. «Эра галогеновых ламп кончилась, – гласила надпись в одной из слайд-презентаций, – началась светодиодная революция».

Из Мюнхена специально на семинар приехал Флориан Майер, представитель компании ETC, занимающейся изготовлением светового театрального оборудования. Он рассказал о сетевых протоколах, которые помогают устройствам «общаться» между собой. Поскольку в зале было немало тех, кому не всегда доступна сложная информация, Флориан нашел убедительный пример: «Я – немец, вы – русские, а сейчас мы общаемся на английском. Мы нашли для себя универсальный язык. Такой же язык нужен устройствам для общения между собой».



У каждого прожектора есть свое имя, на которое пульт посылает по специальному кабелю сигнал команды. Прожектор знает, когда ему включиться, выключиться или повернуться. Для посылки такого сигнала существует определенный стандарт, одна-

ко с его помощью можно только отдавать указания, но не получать ответы. Кроме того, по одному такому кабелю можно отправить лишь 512 задач, а в современных постановках этих задач требуется более 6 тысяч (!). Поэтому была разработана но-

вая, более современная система для дистанционного управления устройствами. Благодаря ей можно посылать команду и принимать ответ, а также получать от прожекторов предупреждающую информацию о неисправности или необходимости заменить лампу.

День второй. «Сценическая механика»

Как все изменилось за время существования театра! И за последнее время особенно. Дискуссия, захватившая зал, – какое управление сценической механикой лучше, ручное или компьютеризированное? Речь идет о механизации сцены и компьютерном управлении. И все же в современном мире заменить всю человеческую рабочую силу на механическую, машинную невозможно. Нет в мире ни одного театра, использующего только современные технологии. Человек незаменим – он чувствует, рассчитывает, подстраивается. Но театр не должен отказываться от новых удобных механизмов, которых в последнее время появилось так много!

Гости из Сарова представили наглядный пример театральных новшеств – фурку, работающую на аккумуляторе, – устройство, предназначенное для перемещения декораций, различных элементов спектакля или даже актеров. Такая фурка может двигаться без помощи ручной силы, разворачиваясь в разные стороны. Управлять ею можно дистанционно, при помощи пульта. Задав алгоритм, ее можно заставить двигаться в любых направлениях. Рассказали о видах поворотных кругов: оказывается, они могут быть разными – на-

кладными, встроенными, кругом с кольцом, кругом-фуркой. Накладные круги легко собираются и разбираются, что позволяет театрам при выезде на гастроли играть на площадках, не оборудованных поворотным кругом. Кроме того появились новые системы подъемно-опускных площадок, которые позволяют быстро менять ландшафт сцены и люков провала, незаменимых при создании эффектов неожиданного появления или исчезновения актеров или декораций. Участникам семинара были продемонстрированы возможности компьютерного управления системами верхней механики, а также различные типы декорационных подъемов, управляемых универсальным пультом. Для того чтобы осуществить «чистую перемену», сменить де-

корации, изменить визуальный образ спектакля, нужно лишь задать алгоритм. Говорилось и о том, что компьютерные системы и новые технологии идут на нас, как стихия, неудержимая и устрашающая. В этой буре нам поможет лишь хороший капитан. Грамотный театральный инженер, разбирающийся в современной театральной технике, понимающий все нюансы сценических технологий, одним словом – заведующий постановочной частью театра. Несмотря на то, что многие термины, которые использовали ведущие семинарские занятия специалисты, казались «птичьим языком» для некоторых присутствующих, раскрывать технические тайны театра было интересно и совсем не скучно. Тем более, что презентации сопрово-

ждались шутками, неожиданными веселыми картинками и музыкой, что создавало замечательную атмосферу. Ядерщики из закрытого городка поделились интересными фактами из жизни театра. После семинара те, кому ничего не было известно об оборудовании и свете в театре, по-новому взглянут на подмостки, будут с интересом вглядываться в техническое оснащение сцены. А те, кому это близко и знакомо, теперь вместе с новейшими технологиями шагнут в мир новой театральной техники. ...А при ядерном взрыве никакого значения не имеет, в какую сторону вы будете лежать ногами...

Таисия ЛАДИКАЙНЕН
Ярославль

IN BRIEF

Москва

И ВО ТЬМЕ – СВЕТ

На сцене Дома детей и творчества на Воробьевых горах тульский драматург **Вера ТРОФИМОВА** представила свою новую работу – мюзикл «**Мелькор**», написанный по мотивам «**Черной книги Арды**» известной русской толкиенистки, писательницы и поэтессы **Нatalьи Васильевой**.

Книга описывает события Предначальных эпох истории мира Толкиена (Арда) с точки зрения Темных сил. Главные действующие лица – падший айну Мелькор и его сторонники и ученики. Ключевая идея в том, что Мелькор действовал из благих побуждений.

Мюзикл же – сказка о сумасшедшем боге, посмевавшем стать человеком, не забыв о мужестве, героизме, любви к ближнему.

На этот раз Вера Трофимова выступила не только как автор музыки и стихов, не только как режиссер-постановщик, но и как исполнительница одной из главных ролей. Она мужественно отыграла премьеру, несмотря на то, что накануне сломала ногу.

Для участия в спектакле был проведен кастинг, отбирались только актеры с профессионально поставленными голосами. Ведь главное в спектакле – актеры, их вокальные данные, создатели отказались от декораций и костюмов. Аранжировки сделал **Роман Афанасьев**, неоценимую помощь в постановке оказала режиссер Московского театра «Комедианты» **Алена Чубарова**.

Присутствовавшая на премьере Н.Васильева очень высоко оценила работу Веры Трофимовой и актеров ее творческой группы. Спектакль имел большой успех у зрителей.

Юрий БЕРГЕР



«МОЙ РЕЖИССЕР»

Глава из книги Елены САСИМ «Мания совершенства» Олега Даля»,
которая готовится к печати

В Театре на Малой Бронной, куда Олег Даль пришел в 1977 году, его отношения с коллективом сложились более чем странно. Анатолий Васильевич Эфрос, выдающийся режиссер XX века, не будучи формальным руководителем театра, нес на своих плечах большую часть репертуара. Лучшую часть. Практически каждый его спектакль того периода становился большим театральным событием. И если в «Современник» ходили «на Далья», «на Табакова», «на Дорошину» и т.д., то на «Бронку» шли «на Эфроса». «Отелло», «Женитьба», «Три сестры», «Ромео и Джульетта», «Месяц в деревне» – эти спектакли, поставленные Анатолием Васильевичем в Театре на Малой Бронной, прочно вошли в историю русского театра. Повезло тем, кто успел их посмотреть. И еще. Эфрос очень любил актеров. Он относился к ним трепетно и нежно, пытался учитывать и применять индивидуальность каждого, умел выгодно подчеркивать их достоинства и скрывать недостатки. Он писал книги – не для потомства, а просто делал рабочие записи, фиксировал придуманные мизансцены, размышлял на бумаге о тонкостях мастерства, примеряя на каждого актера различные психологические ситуации, мечтая поставить спектакли специально для одного, другого, третьего... Он репетировал даже на бумаге. Потом записки были изданы и переизданы, став чуть ли не учебни-

ком режиссуры. Одна из книг так и называется «Репетиция – любовь моя». И в этих записках он никогда не критиковал своих актеров, хотя не со всеми ему легко работалось. Анатолий Васильевич Эфрос был большим ребенком, фанатически влюбленным в театр и обладал очень мягким характером. И вот к такому режиссеру (гениальному, между прочим) приходит работать в качестве актера другой гениальный большой ребенок – Олег Даль, который уже, как колобок, «и от дедушки ушел, и от бабушки ушел», а найти себя так и не смог.

В 1974 году Даль сыграл у Эфроса в телевизионном фильме-спектакле «Страницы журнала Печорина». Постановка, бесспорно, удалась, а сам актер очень гордился своим Печориным. Особенно когда его похвалил самый главный знаток Лермонтова Иракий Андроников. Казалось, сама судьба привела, наконец, Даля к тому, «своему», единственному режиссеру, с которым они, два равнозначных таланта, поймут друг друга. Из дневника Олега Даля: «Смотрел своего «Печорина»...

Хорошо!!

Иду правильно... Заполнена каждая секунда существования в обстоятельствах. Существую правильно.

МНОГОПЛАНОВО, НАПРЯЖЕННО И НЕ ЗАИГРЫВАЯ со зрителем.

Через 15 лет встретился вновь с А.В.Эфросом.

МОЙ РЕЖИССЕР».

Новый актер сразу получил роль студента **Беляева** в спектакле «Месяц в деревне» И.Тургенева. Надо сказать, сыграть ярко и выразительно этого самого Беляева практически невозможно. Коротко напомним сюжет: в имение очень милой барыни бальзаковского возраста приезжает молодой губернёр для занятий с ее сыном. У Натальи Петровны (так зовут героиню) есть юная и хорошенькая воспитанница Верочка. Обе дамы влюбляются в бедного студента, и разгорается сыр-бор со страстями и высокими отношениями, свойственными середине XIX века. Я отнюдь не издаюсь над классикой, просто пьеса создана для двух женщин (любопытно, что много лет спустя режиссер более молодого поколения поставил ее именно под названием «Две женщины»). Все мужские роли написаны довольно схематично. А уж убогому студенту, который даже не тянет по замыслу драматурга на амплуга героя-любownika, там просто играть нечего, если не поставить его на уши. Но Эфросу была чужда эстетика почтенного В.Э.Мейерхольда. И поэтому, похоже, он допустил непоправимую ошибку, сделав ставку на внешние данные Даля. Вот что писал сам Анатолий Васильевич: «В Театре на Малой Бронной он сыграл Беляева в «Месяце в деревне», и, конечно, был идеальным Беляевым. Даже внешность трудно было лучше подобрать. У него были такие удивительные,



А.Эфрос и О.Даль



О.Даль - Беляев. «Месяц в деревне». Театр на Малой Бронной



О.Даль на фоне афиши «Месяца в деревне»

редкие внешние данные – тонкая фигура, жесткое, резкое лицо, невероятные по выразительности глаза... Он был недоволен собой в этом спектакле. Роль казалась ему «голубой». Я тоже считаю, что у Тургенева в этой роли есть некоторая голубизна. Даль пытался с ней бороться, но что-то не получалось, и он очень сердился. Спектакль потом очень хорошо шел, но Даль все равно был недоволен».

В этих воспоминаниях мастера, написанных уже после смерти Даля, чувствуется глубокая, затаянная горькая обида на актера, которого он так любил. В режиссерских записках, ставших книгами, он подробно разрабатывает постановку «Месяца в деревне», пытаясь слепить что-то живое и из Беляева. Но Далю нечего было делать там, где мог сыграть любой стажер. И то, что он «очень сердился» и «был недоволен», – это было естественно для такого актера как Даль. А сам он, между тем, писал в своем дневнике: «Мне спектакль не нравится. Но я в нем. А что со стороны? Послушаем тех, кому доверяю... Им спектакль понравился. А мне...? В чем дело?... Я неудовлетворен?! Почему? Беляев – примитивен. Роль не моя... Уже довольно давно чувства мои спят... Я не испытываю в своих работах ни радости, ни удовлетворения. Могу больше – а не в чем. Даже Эфрос перестал быть открытием... Театр – тяготит... Внутритеатральные и около – взаимоотношения раздражают... Что дальше?..»

А дальше пропасть между режиссером и актером становилась все глубже. И если в письме Эфросу Даль писал: «Я понял, что Вы – мой режиссер и



А.Эфрос и О.Даль на репетиции

не дадите мне успокоиться как артисту...», то в дневнике у него сплошные сомнения и противоречия: «Эфрос ясен как режиссер и как человек. Просто ларчик открывался. Как человек – неприятен... Как режиссер – терпим, но боюсь, надоест...» А Эфрос буквально упрощает актёра сыграть роль **Следователя** в современной пьесе И.Дворецкого «**Веранда в лесу**». Даль и пьесу и драматурга не воспринимал категорически, но из уважения к Мастеру дал себя уговорить. Играл и мучился. Писал в заветном дневнике: «Пьеса Дворецкого «Веранда в лесу» – слаба до придури. Воровано у А.П.Чехова. Настоящие нынешние мелки, что и воруют-то по мелочи. Одним словом – «карманники»... Нельзя играть совдраму. Ложь. Половинчатость. Проституция. Лживая тенденциозность... Эфрос строит. «Строитель». Сколько желчи в последнем слове! Отношение к «своему» режиссеру меняется ежеминутно. Вот Даль пишет: «...мне с Эфросом легко работать. Он дает свободу и понимает». И тут же: «Нет! Не легко! Подмять хочет». К счастью, в театре открыли Малую сцену. Тогда, в конце семидесятых, их стали открывать повсеместно, чтобы, как пошутил Эдвард Радзинский, «убересть актёров... от радостей «большого» искусства». Малые сцены фактически стали экспериментальными площадками, где давали поработать молодым режиссерам или заслуженный мэтр мог попробовать себя в прогрессивной современной драматургии. Наконец-то на Малой Бронной нашлась подходящая роль для

Даля. Анатолий Васильевич на Малой сцене начал репетировать пьесу Радзинского «**Продолжение Дон Жуана**», где действие происходит в современной Москве. Дон Жуан – Олег Даль, Лепорелло – Станислав Любшин. Даль очень надеется на интересную работу, привычно коротко и конспективно доверяя свои мысли дневнику: «Дон Жуан» – Радзинского. Пьеса – хороша, сугубо театральна. Может быть, настоящий театр. Посмотрим...» И все идет прекрасно! Эдвард Радзинский в своей неповторимой возвышенно-романтической манере изложения с явным восторгом вспоминает репетиции его пьесы с Олегом Далем: «Хорошо помню, как я его первый раз увидел в театре. Было летнее утро, но вокруг все потемнело. Какая-то булгаковская туча нависла над Москвой. Готовилась гроза. Когда я пришел, репетиция была в самом разгаре. Стоял Даль – сухой, с лицом Керубино, в каком-то фантастическом костюме. Декорацией была арена, посыпанная песком, а вдоль арены висели платья, но вместо женских головок в них прятались черепа, напоминая о некоторой быстротечности красоты и жизни... Вышел Даль. Когда он начал играть, за окном стало совсем темно – и миг разразилась гроза. Я не помню такой грозы. Все было черно, и только во вспышках молний виднелись лица актёров. Партнером Даля был Любшин. Но он не отвечал Любшину. Он мгновенно включил грозу в репетицию. Он отвечал грому, он смеялся над громом, он боялся грома. И весь его рассказ о путешествии-

ях во времени... вся эта мистическая штука вдруг стала необычайно бытовой. Это был быт, это была правда. Все так же было темно, все так же вспыхивали молнии, и в их свете я видел лицо Даля и лицо Эфроса. Так и остались у меня в памяти эти два лица, освещенные жутким светом». Вот такие мистические воспоминания о репетициях «Продолжения Дон Жуана» у автора пьесы. А Анатолий Эфрос уйдет за Олегом Далем через шесть лет. Так же неожиданно, трагически, будучи в разладе с окружающими и с самим собой. А вот Лев Константинович Дуров со свойственным ему оптимизмом запомнил другие сцены: «Все началась с дурацкого шутки. Я шел за кулисами и вдруг у меня перед носом распахнулась дверь репетиционного зала и из него выскочил Станислав Любшин, а за ним, с веником в руках, Олег Даль. «Ах ты, мерзавец! – кричал Олег. – Он не помнит! Вот я тебе высьплю, так ты сразу вспомнишь! Негодяй!» Не раздумывая, я выхватил веник у него из рук и завопил: «Ты чего орешь?! Чего ему вспоминать?! Я тебе сейчас так врежу, что ты сам все на свете забудешь! Понял, сукин сын?!» И замахнулся на него веником. Олег бросился от меня бежать, а я, не переставая ругаться, за ним, пытаюсь достать его веником. Мы выбежали на большую сцену, сделали круг и влетели в другую дверь репетиционного зала, продолжая играть начатый этюд. В зале начался хохот. Наконец, я выдохся, бросил веник и предупредил Олега: «Еще раз повысишь голос – убью!» Я вышел. За моей спиной продолжали хохотать, и громче всех смеялся Эфрос. «Ду-ра-ки! Вот дураки!» –



А.Эфрос, О.Даль, С.Любшин на репетиции «Продолжения «Дон Жуана»

«Да не дураки, Анатолий Васильевич! – возразил кто-то. – Вот так надо играть, а мы, как дистрофики!» А через несколько дней ко мне в гримборную заглянул Эфрос. «Любшин уходит из театра, – сказал он. – А мне не хочется бросать работу. На, быстро прочитай, и сам все поймешь». И он положил на стол рукопись. Это была пьеса Эдварда Радзинского «Продолжение Дон Жуана» (Л.Дуров «Грешные записки»). Несмотря на уход Любшина, дело двигалось к премьере. Одновременно Даль готовил на основной сцене еще одну роль в другой пьесе Радзинского **«Лунин, или Смерть Жака»** в постановке главного режиссера театра А.Дунаева. Это был практически моноспектакль о последних днях Михаила Лунина – самого таинственного декабриста, и при жизни и после смерти окруженного ле-

гендами. По воспоминаниям того же Радзинского, Даль репетировал очень сильно и успешно. Оба спектакля должны были вот-вот выйти...

И вдруг происходит невероятное. Даль подает заявление об уходе. Он фактически сбегает из театра накануне премьер, как Подколесин из гоголевской «Женитьбы» накануне свадьбы. Эфрос, Дунаев, весь театр в панике! Радзинский летит к Далю домой и, не будучи даже его близким знакомым, чуть ли не на коленях умоляет опомниться! Для него очень дороги эти пьесы, автор прошел муки ада, чтобы они, наконец, увидели свет... Драматург буквально унижался перед актером. А тот *«косноязычно объяснял... что-то. Он говорил о каких-то несогласиях с одним режиссером, но у него было полное согласие*

с другим... Нет, все было бессмысленно. Но я понял – не хотел понимать, но понял. Он болен одной из самых прекрасных и трагических болезней – манией совершенства. Он знал, как это играть надо, но нельзя было на этом безумном темпераменте, на этой беспредельной боли и нерве, на этих слезах в горле провести всю роль – так можно было только умереть...» (Э.Радзинский. «Странная судьба»). Драматург не то чтобы простил Олега Далья. Он просто считает, что обижаться на актеров глупо и бессмысленно, потому что актер – существо особое, неподвластное простому суду, неподвластное не только режиссеру, но и самому себе. А уж о Дале он написал точнее некуда: *«Самое трудное для него было жить не с окружающими, а с самим собой...»*



Л.Добрянская и О.Даль в кинофильме «В четверг и больше никогда»

Оба спектакля в результате вышли. «Продолжение Дон Жуана» – с Андреем Мироновым и Львом Дуровым. В «Луние» главного героя сыграл молодой актер Олег Вавилов. Сыграл хорошо, и спектакль имел успех. Кажется, с А.Дунаевым все окончилось спокойно.

А вот Эфрос обиделся. Обиделся по-детски, расстроился по-стариковски: «Даль репетировал замечательно. Резко и страшно. Но потом в какой-то момент потерял интерес к роли, стал сердиться на партнера, на меня. Приходил мрачным. Стал бросать какие-то злые реплики. Я совершенно не понимал причины всего этого. И вдруг он неожиданно ушел из театра, даже не простившись. И когда Э.Радзинский его встретил на улице и спросил: «Как же

ты ушел, не попрощавшись с Анатолием Васильевичем, даже до свидания ему не сказал?!» – он ответил: «А надо?!»

Но все-таки со временем обида отступила на второй план. Эфрос снял с Далем фильм «В четверг и больше никогда» и телеспектакль «Острова в океане» – очень уж он любил и ценил актера. И если, по словам самого Даля, тот не понимал Эфроса, то великий режиссер все-таки понял основное об этом непредсказуемом человеке, принесшем ему столько хлопот и тревог: «Он был «отдельным» человеком. И в «Современнике», и при Ефремове, и без Ефремова, и рядом со мной – он всегда был «отдельным» человеком. В примерной всегда сидел один, зашторивал окна и сидел в темноте, и

скулы у него ходили, настолько он раздражался, слыша, как за стеной артисты болтают на посторонние темы, рассказывают всякие байки про то, как снимаются. Сам же он никогда не говорил о своих съемках и вообще очень мало говорил. А потом раздражался какой-то циничной фразой. Но он был душевно очень высокий человек. Очень жесткий, а за этой жесткостью – необычная тонкость, хрупкость» (А.Эфрос. «Максималист»).

Итак, побег Даля из Театра на Малой Бронной для всех остался загадкой. В какой-то мере на вопрос «Почему?» он пытался ответить только сам себе. И скапывал огромный запутанный клубок неудовлетворенности собой, режиссерами, драматургами, коллегами, репертуаром...

Прежде всего, он злился на самого себя за то, что сделал ставку на Эфроса. Цитирую самую жесткую запись Даля о «своем» режиссере. К счастью, Анатолий Васильевич не успел прочитать этого – впервые часть архива знаменитого актера была опубликована только в 1991 году, да и то с большими трудностями:

«Эфрос...

<...> *Наделенный ярким талантом видения.*

Умение почувствовать общий внутренний ритм пьесы и сцены. <...> Как человек. Примитивен и неинтересен, а иногда просто неприятен. Женский характер.

Как режиссер – все через себя. Требуется повторения. Отсюда раздражающий меня лично формализм. Решение у него найдено, и довольно легко...

Боюсь, что пользуется раз и навсегда найденный прием, который в сочетании с различным драматургическим материалом дает неожиданный эффект. С одной стороны, ему нужны личности, с другой – марионетки.

Вернее так: он мечтает собрать вокруг себя личности, которые, поступившись своей личной свободой, действовали бы в угоду его режиссерской «гениальности», словно марионетки. Он мечтает не о содружестве, а о диктатуре. Но это его мечта, тщательно скрываемая. Он весь заведомо ложен, но не сложен... Вот в чем для меня заключен основной момент раздражения к Эфросу, к его коллективу, к его искусству».

Не менее резок Даль и по отношению к коллегам по театру. Его все раздражают, даже те, с кем он «официально» дружит: «Актеры примитивны, я бы сказал, провинциальны». Особенно достается прима труппы, любимой актри-

се Эфроса Ольге Яковлевой, хотя в глубине души он понимает (и выносит это в дневник), что она-то в этой драме совершенно ни при чем. Просто Олег Даль не выносил «коллектива», а тем более закулисного, он был одиночкой по природе и всячески избегал попыток втянуть его в так называемую «общественную жизнь». Странно, а начинал он в «Современнике» со всеми на равных, любил всех. Все любили его... Тот театр жил по законам студенческого братства... И так быстро все изменилось. Прежде всего, изменились времена, но большинство приспособилось к этим переменам и даже их не почувствовало. А Даль не только кожей ощутил, но и не принял: не смог, не захотел.

Казалось бы, прочитав некоторые выкладки в его дневнике, можно сделать вывод, что Олег Иванович Даль, великий актер и всенародный любимец, был злым монстром, несправедливым мизантропом и неблагоприятным чудовищем. Но все это не так. «Мания совершенства» была прежде всего ЕГО крепостом, ЕГО трагедией. И предьявляя претензии к другим, требуя правды и честного применения таланта от окружающих, он прежде всего требовал этого от себя. Он был «самоедом», мазохистом в искусстве. Да и в жизни не терпел обывательщины. Чем дальше «Современник» из бунтарского экспериментального театра-студии превращался в сытый и добропорядочный государственный театр-учреждение, тем больше бунтовал Даль. Срывал спектакли, репетиции, сбегал то на съемки, то в другие театры... И вот итоговая запись:

«Март 9-го 76 г.

Сегодня ушел из театра «Современник»!

И ничего в душе не отозвалось...»

Но по поводу Эфроса его, похоже, мучила совесть. Радзинский рассказывал, что после побега Даля с Малой Бронной он столкнулся с ним случайно на улице. Тут невозможно не процитировать очевидца, драматург словеня снял кадр: «Он увидел меня как убийца убитого. Он заметался, затосковал, но деться было некуда – мы шли навстречу друг другу». Похоже, что именно тогда на вопрос, почему не сказал Эфросу «до свиданья», Даль дерзко ответил: «А надо было?!» В дневнике – злится. «Засилье карликов. Суетность. Наглость и претенциозность.

Перевертыши. Обман. Смещение акцентов. И все это выдается за «новые взгляды». А внутри пустота и эгоизм, и себялюбие, и шаманство, и полная неспособность к самостоятельности. P.S. Моя ошибка заключалась в моем поиске себя через режиссера (Эфрос)».

Вот такая любовь-ненависть людей, казалось бы, созданных для сотворчества. Еще выйдет (с большим опозданием) фильм «В четверг и больше никогда», еще они столкнутся на телевидении («Острова в океане» по Хэмингуэю, любимому писателю Даля), но главное уже произошло. В самом начале. Олег Даль сыграл у Анатолия Эфроса Печорина. И если бы даже это была единственная совместная работа – ради этого стоило бы встретиться.

*Фото из архива
Дмитрия Крымова*

СОВСЕМ НЕ КУКОЛЬНЫЙ ТЕАТР

Заметки педагога

Никогда не думала, что актеры этого театра больше всего обижаются, когда их альма-матер называют кукольным театром. Да, на фасаде ясно написано: театр кукол. Но какая, в принципе, разница: кукол – кукольный?! В слюварь, что ли, посмотреть?! В обиходе, кстати, все так говорят, и это с детства вошло в наше сознание. Впрочем, в наше стандартизированное сознание много чего вошло! Это я поняла очень отчетливо, когда неожиданно для себя оказалась на спектакле в **Рыбинском театре кукол**. Какое счастье, что это «неожиданно» произошло, хотя и с опозданием в пятьдесят лет!

Мне сразу вспомнилось, как я впервые была в театре кукол: в пионерском лагере, в то время как старших повели купаться, малышне на поляне показывали русскую народную сказку «Теремок». Так и появился необыкновенно живучий миф № 1 – театр кукол предназначен для детей дошкольного и младшего школьного возраста. Миф № 2 – это театр одного жанра: здесь ставят сказки. Логично? А что еще можно показывать детям от трех до десяти лет? Миф № 3 – на работу в театр кукол в силу разных причин приходят актеры, у которых не сложилась карьера в «нормальном», то есть драматическом, театре. Миф № 4 – пьесы для них никто из серьезных авторов не пишет, вернее, их сочиняют «по мотивам», то есть сами режиссеры или актеры на свой лад переписывают, а потом инсценируют известные произведения,



Рыбинский театр кукол

типа народной сказки «Гуси-лебеди» или чеховской «Каштанки». Уж в этом-то я была абсолютно уверена в силу своего филологического образования и читательского опыта! Миф № 5 – чаще всего театр ютится в приспособленном помещении, обычно дореволюционной постройки. (Представляю, как кипит сейчас в груди у тех, кто работает в «куклах»! Ради бога, не сердитесь: наше общество очень доверчиво, и часто, полагаясь на чужое, растиражированное мнение, люди усваивают как норму ложно-обиходные догмы. Не нужны никакие социологические исследования, чтобы убедиться, что так, к несчастью, бывает.)

А чтобы не впасть в расхожие заблуждения массовой культуры, чтобы не оказаться под прессом дилетантских понятий относительно наивности действия, ограниченности средств выражения, вторичности трактовки, есть только одно верное средство – посмотрите спектакль.

Рыбинский театр кукол – из числа старейших в России, в следующем сезоне он отметит 80-летие. Вот он, красавец, пря-

мо перед вами – на привокзальной площади! На афише читаем: «**Н.Шувалов. Мальчик-с-Пальчик... или Безумная ночь. Спектакль для семейного просмотра. Дети от 7 лет.** Режиссер-постановщик **А.Быков**. Художник **К.Булдакова**. Композитор **Д.Соколов**». «Афишка как раз в духе сегодняшнего рыночного времени! – возможно, подумаете вы. – Все вполне прилично: и название типичное, метафорически-привлекательное, в чем-то даже интригующее, и ориентация на семейные ценности актуальна». На этом, можете мне поверить (я и других зрителей опрашивала), ваша ирония закончится. Закончится потому, что на смену ей уже с первых минут действия придет другое душевное состояние: вы будете думать, сопереживать, примерять на себя, забудете, что спектакль для детей от 7 лет, и оцепенеете в финальной сцене. Если вы спросите о моих впечатлениях от увиденного, я отвечу одной фразой: «Пронзительный спектакль!»

Н.Шувалов, он же **Николай Боровков**, в мире кукольников весьма известен – литератор и

режиссер в одном лице. В интернете вы найдете более трех десятков его работ. Сам написал – сам поставил. И «Мальчика...», вошедшего в сборник «Театр любимых сказок. Семь пьес для кукольной сцены», датированный 2003 годом, в том числе. Так что пьеса не новая, и рецензенты успели над ней достаточно поработать, в частности, «подправить» ее жанр, смело объявив «песей-страшилкой», «веселым ужастиком», «очень страшных историй».

Главный режиссер Рыбинского театра кукол А.Быков за автора ничего домысливать не стал, напротив, он очень бережно относится к тексту, в котором и так довольно материала для творческих находок.

Во-первых, здесь люди и куклы играют вместе, но каждый за себя, органично дополняя друг друга, а живой план не порождает в зрителе, даже во взрослом, ни малейшего сомнения, что в жизни так не бывает.

Во-вторых, это пьеса в пьесе, или, как говорят в школе, рассказ в рассказе. Общеизвестный жутковатый сюжет о приключениях Мальчика-с-Пальчика – нечто среднее между немецким и французским вариантами, по замыслу автора, не является самостоятельным. Он включен в печальную историю пребывания в пансионате – вот тут-то и нужны пояснения взрослых! – двух далеко не молодых, всеми забытых одиноких фрау: Гензель и Гретхен. Язык не поворачивается назвать их «старухами», хотя у Н.Шувалова это так. Одна из них прикована к инвалидному креслу – и это режиссерский ход. Фрау Гензель (**Наталья Котова**), живая и расторопная, да

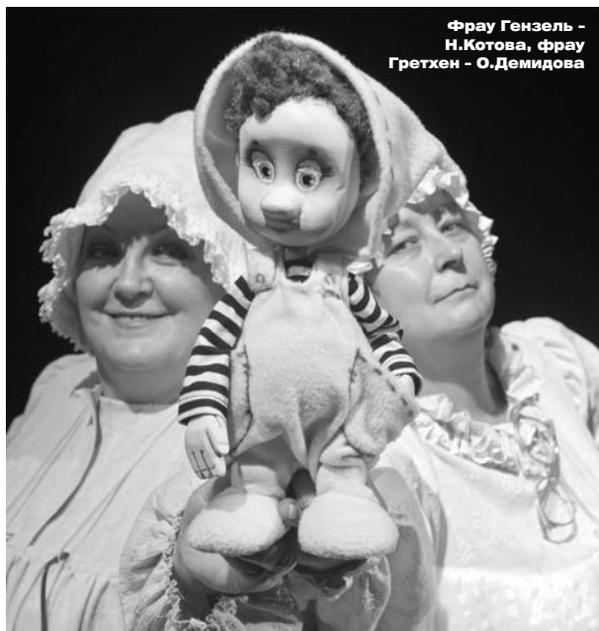
же в доме престарелых находит применение своему жизнелюбию и фантазии. В театральном зале при пансионате она обнаруживает хранилище кукол, привозит сюда свою компаньонку (подругу, соседку, товарища по несчастью) боязливую фрау Гретхен (**Ольга Демидова**), вовлекает ее в невероятную ночную историю, и бабушки в ночных сорочках и чепцах начинают играть... в театр. Эффект импровизации потрясающий, так как героини кое-что уже и подзабыли, а кое с чем принципиально не согласны. Они рассказывают, спорят, путаются, домысливают... и ловко управляют с пятью планшетными куклами, а потом еще с двумя тростевыми, а потом еще и превращаются то в дровосека, то в людоеда, то в лесную поляну. Дуэт этих героинь просто великолепен. Великолепен актерским мастерством, жизненностью, эмоциональной достоверностью, пластикой. Великолепен своим единством. Два часа

на сцене, от первой до последней минуты! Обе, бесспорно, украсили бы сцену любого драматического театра.

В-третьих, два параллельных сюжета, пересекаясь и объясняя друг друга, снимают тот психологический негатив, который все-таки оставляют страшные истории, хотя дети, в силу своего воображения и любопытства, их любят. Не зря же пугливая фрау Гретхен, которая предпочитает сюжеты про королей и принцесс, вспоминает, как она в детстве пряталась с головой под одеяло, когда мама рассказывала ей страшные сказки. То, что ни на афише, ни в программке жанровое своеобразие не подчеркнуто, а пьеса заявлена лишь как «спектакль для семейного просмотра», есть не столько свидетельство творческой свободы коллектива, сколько факт доброжелательного, психологически оправданного и грамотного возрастного отношения к зрителю. Ужасов и насилия в мировом фольклоре

«Мальчик-с-Пальчик... или Безумная ночь»





Фрау Гензель -
Н.Котова, Фрау
Гретхен - О.Демидова

предостаточно: милых героев рубят, режут, глотают, морят голодом, бросают в лесу и т.д. – можно «навпечатлаться» до психоза. Я думаю, и молодые мамочки, и умудренные опытом бабушки по-настоящему рады, что в этом спектакле на первый план выведено другое – не смекалка, не хитроумная находчивость сказочного героя, изначально самого маленького и слабого физически, не борьба со злом и даже не победивший оптимизм, а *лебящая человеческую душу гуманность*, которая во все времена была и есть в большом дефиците. Ужасы на сцене, конечно, есть, поскольку они есть в сюжетах и у Ш.Перро, и у братьев Гримм, и у Л.Толстого. Но исключительно важно то, как они реализованы, как они воспринимаются залом, как они превращены в условные, хотя и подчеркиваются подсветками и шумами. К тому же две тетеньки нет-нет да

и проглянут из-под своих масок-костюмов, напоминая детишкам: ведь это только игра! Вряд ли страшные сказки помогут кому-то стать храбрым, но различать доброе и злое, пробудить сочувствие они научат обязательно. Хочется поблагодарить всех, кто делал спектакль, еще и за его педагогический смысл.

К сожалению, многое мы вынуждены оставить за кадром, так как уже в заглавии этой статьи как главная определена сугубо педагогическая позиция. А поговорить есть о чем! Отдельного анализа заслуживает музыкальное сопровождение (композитор Дмитрий Соколов) – оно легко и гармонично. Разумный минимализм оформления сцены (художник Ксения Булдакова) рассчитан на выездные спектакли – это понятно. Стоит обратить внимание и на интонационный рисунок некоторых реплик – для кого-то их смысл только на спектакле и от-

крылся, например: *ругать себя никогда не поздно*.

Разумеется, все, о чем говорят тут взрослые люди, детям не интересно. Им интересно само действие, динамичное, увлекательное, яркое, музыкальное, заставляющее ахать от восторга. Да и взрослым, давно знающим сюжет, хочется видеть не просто очередную объемную иллюстрацию к сказке, а свежее решение. Оно, действительно, такое, потому что все сделано «к месту» и так, чтобы внимание ребенка было неотрывно направлено на сцену в течение всего спектакля, чтобы никто из зрителей не капризничал, не разговаривал и никого не увели. А некоторые чисто сценические эффекты, вроде улетающей через зрительный зал в сапоге-скороходе кукольной компании, вызвали живое «Ва-ау!» всей детской аудитории. И детвора не догадалась, что одним из отличий театра кукол от многих других детских учреждений культуры является размер зрительного зала и сцены. Когда начинается спектакль, просторный и вместительный зал удивительным образом превращается в маленький, почти домашний. Почему так происходит, не знает, наверное, никто. Тем не менее, есть принципиальные технические решения, помогающие создавать неповторимую и уникальную в своем роде атмосферу удивления, праздника, чудесного оцепенения. Это я уже о финальной сцене. Она меня просто потрясла. Нечасто в детском театре встретишь такое смелое решение – заставить весь зал замереть, преклонившись перед силой добра и искусства. Как на пьедестал, поднимается на свое инвалидное кресло парализованная

фрау Гретхен, и в абсолютной тишине повисает вопрос: «Что это было?»

Это был спектакль Рыбинского театра кукол, у главного режиссера которого – Александр Владимирович Быкова – в будущем году сразу три замечательные даты: личный юбилей, более 30 лет творческой деятельности и более 20 лет служения во вверенном ему театре.

А в словарь я все-таки заглянула. «Кукольный» – значит фаль-

шивый, неискренний, лицемерный, безжизненный. Есть на что обижаться – актеру, режиссеру, билетеру – любому сотруднику, когда его театр – его родной дом – так называют. Ведь в каждый спектакль вложены труд, талант и вдохновение целого коллектива, настоящие, а не кукольные чувства, обнаженные нервы, теплота души и огромное желание, чтобы в театр кукол ходили не только дошколята, но и взрослые люди и водили сюда

на совместные просмотры детей и внуков «изрядного возраста». И пусть здесь не начинала свой творческий путь Пелагея Стрепетова, не играли В.Качалов или В.Комиссаржевская, не писал о нем воспоминаний Аркадий Райкин, а идет лишь «Мальчик-с-Пальчик», но это работа, которой можно гордиться! Спасибо тебе, Рыбинский театр кукол!

Валентина Белая
Рыбинск

IN BRIEF

Нижевартовск

ЛИДЕРЫ ЮГРЫ

В апреле в **Нижевартовске** завершился **V Окружной театральный фестиваль «Белое пространство»**. За четыре фестивальных дня на суд зрителей и экспертного совета было представлено 16 спектаклей 8 различных театров Ханты-Мансийского автономного округа. Каж-

дый день на разных площадках города проходило до четырех спектаклей плюс обсуждение. Несмотря на то, что фестиваль был неконкурсный и не подразумевал наград, жюри выделило четыре работы: **«Месяц в деревне» И.Тургенева (Городской драматический театр, Нижевартовск)**; **«Лесная рапсодия»** по произведениям **С.Козлова (Театр кукол «Барабашка», Нижевартовск)**; **«Черная песня»** по повести **Т.Молдановой «В гнездышке одиноком» (Театр обско-угорских народов «Солнце»)**; **«Земля моя кружится, и я кружусь» (Сургутский музыкально-драматический театр)**, который был показан на открытии фестиваля.

«Мы увидели совершенно необычный спектакль, который произвел и на нас, и на зрителей – мы это видели – довольно сильное впечатление», – отметила по поводу последнего, поставленного режиссером **Линасом Зайкаукасасом**, председатель жюри фестиваля, критик **Татьяна Тихоновец**.

Сургутский театр получил также еще один, совершенно неожиданный диплом – «За лучшую работу, представленную на V Окружном фестивале «Белое пространство», по мнению делового журнала «Бизнес-Атлас».

*«В течение четырех дней, – рассказала главный редактор этого нижевартовского журнала **Мария Герасименко**, – мы задавали зрителям, приходившим на спектакли, вопрос: какая из постановок произвела на них наиболее сильное впечатление, что понравилось больше всего. В результате лидером зрительского опроса стал спектакль «Земля моя кружится, и я кружусь» Сургутского музыкально-драматического театра».*

В этом году фестиваль впервые проводился не в окружной столице: спектакли игрались не только на площадках Нижевартовска, но и в Мегионе, а также в поселке Излучинск. По словам директора департамента культуры ХМАО-Югры **Александра Кармазина**, жители округа должны иметь возможность знакомиться с работами профессиональных югорских театров, которым есть что показать, есть чем удивить зрителя, а не довольствоваться лишь спектаклями (зачастую – не самыми лучшими) столичных гастролеров. Поэтому было принято решение сделать фестиваль транзитным.

Марьяна МАРХИНИНА
Сургут



«Я ТОЛЬКО В НАЧАЛЕ ПУТИ...»

Недавние выборы наглядно показали, что наши люди перестали завидовать богатым и успешным и, мало того, стали им симпатизировать. Вряд ли это произошло потому, что россияне резко подобрали, а олигархи стали молодыми и симпатичными. Подсознательно каждый человек хочет быть успешным. Это как в известной пословице – лучше быть богатым и здоровым, чем бедным и больным. Каждый из нас пытается разгадать тот секрет успеха, благодаря которому можно достичь невероятных высот, а для этого хочется хотя бы издали наблюдать за этими везунчиками, – а вдруг и тебе повезет и ты поймешь, как они дошли до жизни такой.

Олег Меньшиков – яркий пример успешного человека. Может быть, когда-то звезды так сошлись, может быть, он обладает колоссальной интуицией и чувством стиля, но то, что у него получается в итоге, будь то в театре или в кинематографе, – это всегда интересно, ярко, обсуждаемо. Возможно потому, что он не работает на сопротивление, никогда не делает то, что ему неинтересно и скучно. Счастливого человека!

Последняя работа Олега Меньшикова и К^о называется «**Медь. Духовой оркестр Олега Меньшикова**». В программке он числится как художественный руководитель и генеральный продюсер оркестра. Во-первых, как красиво звучит! А во-вторых, не придерешься ни к чему. Даже самые вредные и острые на язык театральные критики могут не-



равно курить в сторонке. Потому что это оркестр Меньшикова – это его мечта, его любимая музыка, его воспоминания и никто не имеет права в них вмешиваться и диктовать какие бы то ни было условия и предложения.

Жанр сего действия трудно определить. Вроде не спектакль, не творческий вечер, хотя Олег Евгеньевич рассказывает много трогательных историй из своей жизни. Кстати, откуда значащийся в программке автор текста **Алексей Кабешев** так хорошо знает подробности жизненных перипетий известного артиста? Видимо, потому что уже много лет работает с ним бок о бок в качестве директора и личного помощника. В одном из интервью Михаилу Козыреву на телеканале «Дождь», рассказывая о том, как был задуман этот проект, Олег Меньшиков произнес нелюбимое многими слово «шоу». Да, в какой-то степени оно самое, но тогда уж в лучшем его понимании. Например, как Бродвейское шоу – яркое, музыкаль-

ное, запоминающееся на долгие годы. Порядка тридцати молодых профессиональных музыкантов (трубы и тромбоны, валторны и тубы, ударные и флейта, на которой играет единственная женщина в этом мужском цветнике – **Евгения Ярославцева**) под руководством главного дирижера, музыкального руководителя оркестра **Дениса Виноградова** и музыкального директора **Андрея Параничева**, на мой взгляд – главные действующие герои. Одетые в комбинезоны песочного цвета, в симпатичных кедах, они не сидят на месте, а играя на своих инструментах, одновременно выполняют хореографические па – легко и задорно! Чувствуется рука **Егора Дружинина** – главного хореографа-постановщика. И, к счастью его многочисленных и многолетних поклонниц, он и сам несколько раз появляется на сцене, в паре с актером **Никитой Татаренковым**. Они то спускаются в зал и страстно выдергивают из кресла первую подвернувшуюся красавицу и по очереди кружатся с ней в танце, то заразительно бьют на сцене четку – легко и непринужденно. Вообще, слово «легко» – наиболее точное определение всего музыкально-поэтического шоу воспоминаний Олега Меньшикова. Легко играют, легко танцуют, а уж как легко он сам поет «Танго Магнолия» А.Вертинского или «Одесский порт» Л.Утесова – позабывает любая суперзвезда нашего музыкального шоу-бизнеса. Единственный недостаток – мало поет. Что такое три песни? Можно было хотя бы четыре спеть.



Безупречно подобранная музыкальная составляющая отчасти компенсирует нехватку на сцене главного героя – Оле-

га Меншикова: отрывки из «Болеро» Равеля, «Полета шмеля» Н.Римского-Корсакова, «Набукко» Дж.Верди, главная тема из

знаменитого фильма Федерико Феллини «8 с половиной» композитора Нино Роты. Причем, судя по всему, эти мелодии иногда заменяются, и, если вы посмотрели спектакль-шоу один раз, второй может оказаться совсем не похож на предыдущий. Да, иногда мечты трансформируются. Какая-то мелодия может и надоесть, будь она трижды гениальна. И тогда на место Верди придет Кальман, как вариант. Стильный, в черной рубашке и черном пиджаке в тонкую вертикальную полоску, хорошо поставленным голосом с безупречной артикуляцией Олег Меншиков держит зал на протяжении двух часов, словно бы не напрягаясь, вальяжно расхаживая по сцене и как бы говоря зрителю: «Смотрите, мечты сбываются, главное – сильно захотеть!» И ведь веришь, потому что вот он, наглядный пример.

Вероятно, еще одной его мечтой было руководство коллективом единомышленников, товарищей по творчеству, отсюда и его **«Театральное Товарищество»**. Название коллектива меняется, но суть остается, идея со временем приобрела невероятный размах! Указ подписан и с апреля 2012 года народный артист Российской Федерации, трижды Лауреат Государственной премии РФ Олег Меншиков является художественным руководителем **Московского драматического театра имени М.Н.Ермоловой**. Он не побоялся дважды зайти в один и тот же театр и сделал это невероятно красиво!

Евгения Раздирова
Фото предоставлены
«Театральным Товариществом»

«СЕЛО С.»: ПРОПУЩЕННЫЕ УРОКИ

Дорога к закрытому городу Сарову долгая, проходит через леса – успеваешь помедитировать на тему премьерного спектакля. Что должно привлечь зрителей к названию «Село Степанчиково» сегодня, спустя 150 лет после написания повести? Даже если это название сокращено до детективного «Село С.»? Имя **Достоевского**? Ну да, интеллигентный город обязан «ходить на классику». А может, прямые аналогии с современностью? Фома Опискин ведь давно уже имя нарицательное, не имя – диагноз (к сожалению, вечный для России). Значит, возможна актуальная сатира? Политический памфлет? Или театр копнет глубже и попытается сказать об inferнальной природе зла, «заболтавшего», усыпившего – «обморочившего» – целую страну? Тогда, может, стоило нейтральному «Село С.» дать подзаголовок? Например, «Пропущенные уроки Достоевского»?

Ожидания

Интрига вокруг премьерного спектакля **Нижегородского областного драматического театра** в Сарове складывалась по нескольким направлениям. Известно, что театр в закрытом городе атомщиков в высшей степени классический, традиционный (хотя это не совсем так). В Нижнем Новгороде до сих пор помнят показанный несколько лет назад очень хороший спектакль «Дядя Ваня» – он удивил областной центр, уже пораженный «столичной горячкой», своей глубиной и принципиальной



Знакомство начинается еще в фойе... Выставка



Марина Ивина. «А корабль плывет»

неспешностью. Известно также, что зрители (среди которых большой процент кандидатов и докторов наук, сотрудников Ядерного центра) – искушенные, облегченной гастрольной опереткой их не покоришь. Недавно почти провалились по этой причине гастроли Нижегородского оперного театра, зато имел успех камерный спектакль из Нижнего «Посторонний» по прозе Камю. С другой стороны, в театре не скрывают, что самой большой популярностью се-

годня пользуется трюковая комедия «Примадонны». Молодой (25 лет) московский режиссер **Денис Азаров**, решивший поставить в Сарове «Село Степанчиково», неминуемо оказывался в непростой ситуации. Интригу поддерживали сообщения, долетавшие из саровской цитадели: местная журналистка назвала премьерный спектакль одной из самых интересных постановок за последние годы.

Знакомство с миром спектакля начинается в фойе, где развер-

нута теневая инсталляция: бегущие по крутогору домишки, заборчики, разнообразная флора-фауна, удивленно застывшая на пути следования зрителей. (Веселенькие, мультяшные козы и гуси пробегут потом на холщовой занавеске-экране в прологе спектакля.) Эта, утраченная почти традиция премьерного оформления, расширяющего границы зрительного зала, задает нужную тональность, «настраивает» зрителя. Возникают и неожиданные рифмы. Тяжко упавшая головой в пол голубая лягуха в короне («Не по Сеньке шапка»), ощипанная жар(ь)-птица, «Скованные одной цепью» – эти персонажи развернутой тут же, в фойе, выставки художника-декоратора театра **Марины Ивиной** вступают в ироническую переключку с бегущим теньвым зверьем. Возможно, они тоже родом из села Степанчиково? Игровая природа театра явлена талантливо, задорно.

Язык

Собственно, с той же заливчатой ноты начинается и спектакль, жанр которого режиссер обозначил как «анекдот». Молодого героя (**Евгений Цапаев**), приехавшего к дядюшке в село Степанчиково, окружает шумная веселая ватага «селян», которые безостановочно пляшут, как в фильме «Волга-Волга», беззастенчиво разглядывают и дергают прибывшего за рукав, азартно пересказывают ему местные сплетни, но чуть замечают особенный интерес к персонажу по имени Фома Фомич, тут же готовы проявить патристические чувства: руки упираются в бока, скрещиваются на груди – броня! Сплоченные «се-



Марина Ивина. «Жар(ь) птица»



Марина Ивина. «Скованные одной цепью»

ляне» теснят чужака. Пластическая партитура пролога настолько остроумна и настолько точно передает психологию «глубинки», что невольно улыбаешься: знакомо. И облегченно вздыхаешь: ясно, что режиссер талантлив, мыслит образами и исследовать он будет именно это – как, за счет чего вырастают в родимом отечестве и чем подпитываются степанчиковские деспотические культы.

Отдернется идилическая пейзажная занавесочка со степанчиковским вольным зверьем, и за ней наш герой обнаружит еще одну, перед которой «на часах» посажен старый камердинер Гаврила в несуразном цилиндре и лаптях, за чтением «французской тетради». Ласково-насмешливый взгляд режиссера еще не раз будет останавливаться на этой фигуре, перемещающейся по дому мелкими шаркающими шажками. В этом взгляде нет презрения, досады, раздражения, а есть бесконечная нежность – так выросшие дети вспоминают домового в отставке, из рук которого они не прочь принять красный леденцовый петушок.

Но юному петербуржцу Сергею не до петушков и сантиментов. То, что откроется ему в глубине сцены, поразит своей абсурдностью. Длинный обеденный стол, средоточие степанчиковской жизни, центр притяжения многочисленных гостей, приживалов и приживальщиц; сумасшедшая маменька во главе стола, вдруг ни с того, ни с сего начинающая швырять чашки, фрукты, все, что под руку подвернется. И участники этого хлебосольного праздника, домохладцы и гости, подающие бары-

не новые чашки и вазы с фруктами – охотно участвующие в эскалации ежедневных домашних конфликтов. Совершенно ясно, что в этом сумасшедшем доме не то что волю – здравый рассудок сохранить невозможно. И русоволосый, с тонкими печальными чертами и взглядом уставшего человека хозяин имения полковник Ростанев (**Максим Солнцев**), конечно же, истощен морально и физически и уже на все махнул рукой, со всем смирился. Чашки летят, напряжение растет, все, и новоприбывший, и аборигены, ждут появления главного человека в этом доме – Фомы Фомича. Крохотными, но точными штрихами постановщик раскрывает суть отношения домохладцев к Опискину. Они его, конечно, обожают, но одновременно испытывают почти мистический ужас, заставляющий людей делать судорожные, едва ли создаваемые ими самими движения: как будто они хотят спрятаться, хоть в соседнюю комнату, хоть под стол. И когда Фома Фомич наконец воцаряется в столовой, то, возможно, только Обносники – гости, не зависящие от него, – не чувствуют подавленности.

Фому Фомича играет звезда саровской драмы **Анатолий Наумов**. Его Опискин – не плюгавенький, ничтожный человечек, раздувшийся от неимоверного тщеславия. Нет, он может, конечно, и скорчиться, и плечи горестно опустить, и начать умолять на глазах у публики. Но это актерство. Настоящий, вот он: волевое жесткое лицо, уверенная походка, холодно посверкивают золотые очки, разлетаются полы узорчатого шлафрока: хозяин вошел! Заговорил – и

стал поразительно узнаваемый, очень похожий на героев современной политической сцены. За молчал – и все замерло. Хихикнул – все засмеялись. Демагогическое многословие перемежается с самым отвратительным юродством и шантажом. Артист психологически достоверен и точен в нюансировке. Увлеченность собой – полная; в какой-то момент его Опискин и сам, пожалуй, верит в то, что говорит.

И опять выразительный пластический рефрен. Молодой Обноскин (яркая, запоминающаяся работа **Александра Кочеткова**), как намагниченный, поворачивается за Фомой Фомичем, куда бы тот ни перемещался. Просто растекается теплым сиропом, бесконечно лорнируя кумира. Причем лорнеты его и его матери (**Светлана Киверская**) в какой-то момент так далеко отнесены от глаз и так эффектно «обрамляют» ораторствующего Фому Фомича, что начинаю напоминать... ну, конечно же – микрофоны! Но художественный прием строится на ассоциации, он не категоричен, не режет глаз. Жест, сшивающий времена: прообраз пресс-конференций будущего, которые будут штамповать медийных героев.

Но чем дальше, тем больше пробуковывает действие. Энергия уходит на глазах – не из действующих лиц (что было бы понятно), а из спектакля.

Режиссура короткого дыхания

Формально события еще не иссякли, но между персонажами уже ничего не происходит. Произнесение реплик по очереди внутри одной, растянутой во времени линейной мизансцены – это



«Село С.»

не театр. А практически все второе действие – это одна такая мизансцена, изредка разбиваемая сольными выходами. Не успев проявиться как следует, форма разваливается – намеченное в первом действии никак не реализуется. Приемы-призраки, витающие над спектаклем, так и не воплотятся в жизнь: актеры останутся стоять соляными столбами, сцены не связаны между собой ни простой, ни даже абсурдной логикой, визуальные образы абсолютно случайны.

Можно, конечно, въедливому зрителю поработать «за режиссера» и заполнить собственными измышлениями обнаруженные пустоты. Вот, к примеру, раскатились по полу яблоки. Много румяных красных яблок. Кто бы спорил – эффектно, красиво! Но почему обитатели усадьбы бродят ночью (судя по характеру освещения – ночь) и собирают эти яблоки? Слуги в том числе? Подворовывают у беспечного барина? Но вроде спектакль не про то, как руши-

лось предреволюционное натуральное хозяйство России. Или, может, к яблокам, как к символу свободной вольной жизни, припадают по ночам потому, что только ночью и ослабевает влияние Фомы Фомича, который диктует, что, как и на каком языке говорить, что и когда есть в этом доме? Недаром же влюбленные Настенька и полковник встречаются только по ночам и не могут поговориться. Кстати, перед их встречей промелькнет в ночном саду другая пара – как знак того, что только ночь спасает от гнета Опискина и высвобождает жизнь. Но только начнешь думать в этом направлении, как выйдет сам Фома Фомич в белых подштанниках и тоже начнет собирать яблоки! Это могло бы быть приемом, если бы не вялость, невнятность общей артикуляции, если бы не тотальная расфокусировка, присутствующая в спектакле и нарастающая по мере развития сюжета.

В театре меня убеждали, что молодой режиссер сознательно замедляет действие, принципиально уходит от авторских «подчеркиваний». Но возможно ли это в принципе в режиссуре? Случайная «сшивка» сцен, непростроенность отношений, желание сказать сразу и обо всем привело к тому, что, по замечанию доктора искусствоведения Нины Шалимовой, смотревшей саровский спектакль в составе жюри Нижегородского областного фестиваля «Премьеры сезона», у режиссера все линии существуют отдельно и все они – «главные»: картинку выстроить проще, чем связать их воедино.

То же замедление, замирание, вплоть до явного бесчувствия и



«Село С.»

засыпания на ходу (в кибитке во время погони за похищенной Татьяной Ивановной, за столом, в саду), могло бы быть осмыслено как результат губительной, всепроникающей радиации личности домашнего деспота Фомы Фомича. Это же он отбирает жизненные соки у всех обитателей села С. Это он, Опискин, «обморочил», «заворожил», «заговорил» всех, превратив жизнерадостное село С., «различных зверей и иные живые картины», в картину тотального умертвия, не-жизни. Но зритель должен понимать, что режиссер именно так думает: между ним и создателем спектакля должна установиться связь, и тогда посылаемые со сцены «знаки» будут считаны.

Актеры

В спектакле Дениса Азарова зритель оказывается дезориентирован. Про Фому Фомича он попросту может забыть: подарив актеру парочку эффектных выходов, режиссер сначала подменил его теневым театром, а потом вообще «сослал» за кулисы, вплоть до самого финала. Но и те, кто остался, не в лучшем положении. Хорошим актерам с ярко выраженной индивидуальностью отведена обидная роль массовки. Теряет свою почти карикатурную выпуклость Обноскин – Александр Кочетков. Проскакивает случайным метеором сквозь действие Мизинчиков – **Александр Лапшов**. Свою какую-то историю, слабо связанную с общим ходом спектакля, проживает на его периферии актриса **Ирина Аввакумова**, исполняющая роль трагической русской барыньки Татьяны Ивановны. Периодические выходы на авансцене

ну **Светланы Аникиной** не спа-сают положения ее героини Перепелицыной – персонаж так и остается лишним, «ненужным». Чисто декоративная роль отведена и **Наталье Ильинской**, молодой актрисе, обладающей всеми данными для того, чтобы создать образ сильной и любящей женщины, способной противостоять диктату Фомы. Мы, конечно, запомним строгий и чистый силуэт Настеньки, но ведь этого мало. Правда, генеральше Крахоткиной (**Эмма Арсеньева**) и того хуже – ей вообще остается только чашки кидать. Отсутствие внутренних связей между персонажами настолько разрушительно, что даже в момент помолвки, когда наконец решилось, что Настенька и Ростанев поженятся, счастливый герой «забывает» у правой кулисы свою не менее счастливую невесту-кариату и уходит с бокалом шампанского куда-то в глубь сцены (еле удерживаешься, чтоб не окликнуть актера!). Единственный, кто загадочным образом «не забывает» реагировать на все происходящее и на окружающих его людей, это Гаврила (**Константин Алексеев**). И эти реакции очень точные. Потерявший терпение Ростанев прогоняет Фому – Гаврила мгновенно снимает с себя ненавистный цилиндр: конец тирану! Возвращается Фома – и кряхтящий Гаврила снова напяливает фрак и цилиндр. Во всем этом безумии он – единственный оазис естественной и простой жизни: пусть там куражится Фома Фомич, пусть баре шгибаются в схватке – старый Гаврила расстилает на коленях салфетку, раскладывает нехитрый завтрак и даже готов угостить морковкой и огурчиком нервную Тать-

яну Ивановну. Но это его «противостояние» опять же не читается как осознанный прием – просто в какой-то момент всем остальным уже нечего играть, театр же (какими он мог быть в этом спектакле) сосредотачивается на крохотном пятнышке вокруг артиста Алексеева. Глазам не веришь, но это явь: все остальные актеры в это время просто стоят, ожидая своей реплики. Даже в самодеятельных театрах так уже не ставят...

Особого сожаления достоин **Евгений Цапаев**, играющий молодого племянника Ростанева. Нина Алексеевна Шалимова во время обсуждения спектакля напомнила, что в мире Достоевского рассказчик, причем рассказчик молодой, от лица которого ведется повествование, крайне важен: втянутый в непростые отношения, он и сам проходит ряд нравственных трансформаций, изменяется, взрослеет. По ходу дел в селе С. наш молодой рассказчик становится... совершенно невидимым. Режиссеру оказываются не нужными его чистота, свежесть, умение одновременно анализировать и сострадать. В первом действии юный петербуржец еще и сам не прочь принять картинную неестественную позу (в разговоре с Настей, например), тоже тщеславен, плоховато разбирается в людях. Но есть надежда на то, что для его внутренней жизни эта странная поездка по вызову дядюшки в село Степанчиково окажется важной. Эта надежда быстро исчезает, когда Сергей, волею режиссера, оказывается отнесен куда-то в глубину сцены и практически сливается с остальным «окружением», превращается в тень...

Теневой театр

Собственно, в той конструкции, которую пытается выстроить на сцене молодой и способный режиссер, заложены возможности для иного развития событий. Даже теневой театр, вызвавший неоднозначное отношение у тех же членов жюри фестиваля, мог бы оказаться полезен не только как визуальное новшество и подарок заскучавшим зрителям. В отличие от коллег веселое хулиганство с теневым театром (постановщик **Константин Терентьев**) мне очень понравилось. Именно теневой театр делает наглядным то, что иначе может ускользнуть от зрителя: фигурки разговаривающих Ростанева и Опискина все время меняются в размерах, видно, как благородный полковник сдает позиции, а Фома растет, разбухает, на глазах превращаясь в монстра, заглатывающего собеседника. Формально теневое действие объяснено тем, что Сергей и Мизинчиков параллельно тоже ведут беседу о степанчиковских обитателях и их судьбах, а разговор дяди с Фомой наш юный аналитик невольно подслушивает. В этой ситуации теневой театр не только оправдан – он может стать мощным визуальным образцом спектакля. Мне представляется, что в насмешливом послыле этого специфического театра нет претензий на какую-то «политическую смелость» и «актуальность». Когда изо рта непрестанно говорящего Фомы Фомича выплывают и растворяются во вселенной сначала звезда, гаечный ключ, еще множество самых разных рукотворных предметов, потом спутник с надписью «СССР» и наконец сани Санта-Клауса с эле-

ный упряжкой – это не просто театральное хулиганство молодых постановщиков. Это веселый привет Николаю Васильевичу с его бессмертным Хлестаковым: «*Мои, впрочем, много есть сочинений: «Женитьба Фигаро», «Роберт Дьявол», «Норма... по улицам курьеры, курьеры, курьеры... тридцать пять тысяч одних курьеров!»* Одновременно это и замечательно точный пробор в будущее, то есть в наше длящееся сегодняшнее, в котором смыслы, предметы и поступки заменены словами. «Увидеть» это будущее с патриархального косогора села С. конца XIX века мог бы (мог бы!) как раз любимый Достоевским молодой рассказчик. Усиленная диспропорция фигур, кариатурность, само содержание этого «сна» – это взгляд Сергея, это «прочтение» Фомы – Сергеем. Именно ему, «мальчику, приставшему на стременах», под силу увидеть то чудовищное развитее, которое может претерпеть в России явление под названием «Фома Опискин».

Говорю в сослагательном наклонении, потому что и эта идея оказывается не до конца реализованной: к моменту появления теневого театра в спектакле мы уже окончательно теряем молодого героя из виду... И получается: прием-то придуман, есть, но существует сам по себе, без сцепления с остальными сценами и персонажами и не помогает движению смысла. Спектакль оборачивается набором дивертисментных номеров разного калибра и разной ценности.

Не только Саров

Проблема режиссерского «короткого дыхания» вообще характерна для молодых постановщи-

ков и тесно связана с положением, когда театр вынужден делать ставку исключительно на приглашенных режиссеров. Заложниками такой «недодуманной» режиссуры уже не раз становился **Нижегородский академический театр драмы**, много лет живущий без главного. Особенно наглядно продемонстрировал это недавний спектакль «**Доходное место**», поставленный в Нижнем тоже достаточно молодым столичным режиссером **Григорием Лифановым**. По сути, мы увидели как бы и не спектакль, а прообраз спектакля. Талантливый эскиз!

«Доходное место» распадается на две неравные части – тяготеющий к гротеску, насыщенный музыкально и пластически пролог в канцелярии и все остальное. Во «все остальное» из первой части время от времени просачиваются персонажи и мизансцены, свидетельствующие о том, что режиссер Григорий Лифанов не только владеет профессией, но и мыслит живыми образами и умеет их извлечь из-под написанных слов. Перед зрителями предстает намеренно шаржированная канцелярия Вышневого: столы, за которыми, согнувшись в три погибели, сидят сплюснутые, почти плоские люди с незапоминающимися лицами и чуть не высунутыми от усердия языками. Полуметровые перья скрипят, стук костяшек счетов и шорох бумаг оглушительны. Бумажки от стола к столу порхают, круглая печать исправно работает, падая куда нужно. Печать висит на шнурке на шее румяного старичка-чиновника. Старичок, эта большая механическая игрушка, сидит на высоком пандусе –

дверном проеме и, весело болтая ножками, плюхает печать на подносимые бумажки. Длиннющие фалды чиновничьих мундиров метут пол, парадоксально напоминающая... крылья. Цель «полетов» здесь, материализуясь, витает под самым потолком в виде всевозможных раззолоченных стульев: метафора доходного места простая, но точная. Чиновники бегают, лестницы скрипят. Машина хорошо отлажена, ритм сохраняется. Деловой шум даже превращается в вальсок – всем здесь комфортно, хорошо, все при деле.

Эта пластическая увертюра настолько выразительна, что вызывает не то что «осторожный оптимизм», а почти восторг: режиссер одним росчерком создает великолепный собирательный образ всех канцелярий на свете! А уж когда от общей серо-зеленой массы отпочковывается Белогубов (**Юрий Котов**), одновременно надутый и подобострастный, опять же сплюснутый, без шеи, но с намекающимся животиком, и начинает буквально стелиться возле каждой разговаривающей группы, подслушивая, примечая, собирая не только упавшие бумаги, но и нужную информацию. Кажется, всё: Островский нашел достойного и современного режиссера-интерпретатора – будет что смотреть, будет о чем думать.

Увы, заявка так и остается заявкой. Показав на минуту зрителю неувядаемую гротесковую вселенную отечественного чиновничества, режиссер, будто сплывавшись, спешно возвращает нас в мир «реалистического» Островского. Все так пронизательно увиденное и обнаженное автором в прологе – провиса-

ет. Регулярное появление в «реалистическом» мире карикатурных, почти inferнальных фигур Юсова и Белогубова могло бы стать художественным приемом. Но не становится. Все так и остается эскизом. Здесь то же, что в премьерке Саровского театра: есть находки, есть удачные образы, но их встроенность в «полнометражный» спектакль – под вопросом. Как и у постановщика «Села Степанчиков», у режиссера Лифанова – короткое дыхание: самодостаточный микроспектакль сыгран в самом начале, и тема «закрыта». Там же, где нужно продолжение и развитие, энергия постановщиков покидает: они оставляют артистов без поддержки, а зрители пытаются убедить в том, что «анекдот» можно рассказывать на протяжении трех часов! Саровская премьера ставит непростые вопросы. Режиссер не додумывает и не доделывает потому, что спешит, связанный по рукам и ногам сроками контракта? Или потому что у него мало опыта, а «на выезде» рядом нет никого, кто бы помог увидеть все возводимое здание со стороны? Или потому, что он не доверяет провинциальному зрителю и заранее считает, что тот окажется неспособен к диалогу на равных? В условиях разовых постановок кто должен и кто имеет право «доводить до ума» незрелый спектакль? И может ли себе это позволить театр, всегда находящийся под гнетом «касс», особенно театр в провинции? Вопросы не новые, но каждый раз они встают заново и в полный рост.

Елена ЧЕРНОВА
Нижний Новгород

Фото Андрея Синельщикова



«Село С.»

ЕВА, ЧАПАЕВ, ЗЕВС И ЧУЙСКИЙ ТРАКТ

Выставочный экстаз в трех актах

В Новосибирском государственном художественном музее проходила выставка работ известного живописца и сценографа **Владимира ФАТЕЕВА** и его учениц, выпускниц театрально-декорационного факультета Новосибирского государственного художественного училища.

Акт 1. Ученики (девочки)

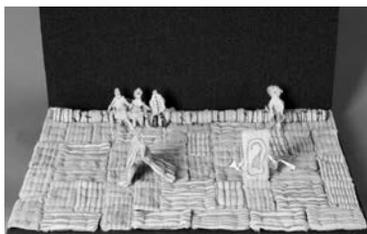
*Понять пространства внутренний избыток
И лепестка и купола залог.*

Большой, подобный флорентийскому Санта Мариа дель Фьоре, белый купол лишен основания. Он полусферой закреплен на стене и приземлен. Он – крышка, он – колпак, из которого не выбрать-ся. Белое на белом – цвет трагедии. Стена, купол, пол – все такое совершенное и стерильное, что не выпустит из тисков обреченных юных героев, **Ромео и Джульетту** – стерильно и безупречно. Правда, в одном из окон-иллюминаторов под куполом свободный, безотносительный к земной конкретике взгляд рафаэлевского ангелочка – важный знак безучастной вечности и в то же время святой солидарности. Это макет, сценографический образ будущей шекспировской постановки. Автор – **Ира Власенко**, всего лишь третьекурсница Новосибирского художественного училища (2009), но метафоричность, собравшая в пучок все смыслы миллионы раз осмысленной и профессионально простроенной сценической истории, впечатляет.



«Ромео и Джульетта».
И.Власенко

«Гамлет». Козинцев, Брук – все это есть в курсе истории искусства. Но перед нами замысел высокой трагедии, решенный профанными средствами и вдруг обретающий чудовищно болезненную интонацию.



«Гамлет». **С.Жукова**

Весь сценический помост и задник заблокированы плотно уложенными друг к другу полосатыми матрасами. Убогими, рыхлыми, кажется, что даже вонючими, плотно трамбуемыми все, что принадлежит миру внутри. Это глухой Эльсинор. Образ гамлетовской тюрьмы, мягкий по качеству, но удушающий по сути и по функции. Символика полосатой роботы заключенного и ватной непроницаемости фактуры – основное иносказание замысла. А на этой рыхлой ряби персонаж. К примеру, Клавдий – босховский синтез человека и монструозного конструкта, человек-ухо, держащий в корявой ручонке флакон с

Владимир Фатеев родился в Красноярске в 1951 году. Окончил Красноярское художественное училище им. В. Сурикова, затем Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. В Новосибирске живет с 1983 года. Плодотворно работает как театральный художник, оформил более 80 спектаклей в различных театрах России. Но не меньше Фатеев известен и как уникальный живописец и график, его работы находятся в российских музеях, в частных коллекциях в Австралии, Израиле, Польше, США, Японии. Отдельным разделом на выставке представлены работы его учеников – преподавательской работе Фатеев отдает много времени и сил, считая эту область своей деятельности не менее важной, чем собственно творчество.

надписью «Яд». Тот же третий курс того же художественного училища. (Автор **Света Жукова**, 3-й курс НГХУ, 2009.)

Макет к спектаклю **«Вкус меда» Ш.Дилени**. Дом, в который вселяются мать и дочь, похож на продырявленную насквозь картонную коробку. Его единственная «стена» насквозь пробита дырами. Сквозь эти дыры проникает призрачный внешний мир, образуя тревожные и завораживающие в строгой графичности полосы света и тени. В этой чересполосице будут двигаться персонажи. Если картонные продырявленные стены – метафора мучительно рушащейся любви и отсутствия понимания между героями, то второй план – пространство свободы – обозначен как набережная с пышными пальмами. В первом действии мать и дочь придут из этого мира в удушливые трущобы, во втором мать уйдет в него, а когда героиня встретит своего избранника – негра Джимми, стена упадет, появится столик в кафе – знак возможного выхода из тупика. Важны возможности мизансцен: кровать, которая перемещается в ходе действия, как основное место существования героев. А еще чемоданы, в которых заключен весь жизненный скарб героев – деталь художественного осмысления, концентрирующая смысл. А чего стоит остроумный контрапункт: горделивый американский флаг, привинченный в центре ущербной и болезненной обстановки выживания героев. (**Света Прищепа**, НГХУ, диплом 2010-го). Но не только эта работа С.Прищепы вошла в экспозицию. Удивительно стильны эскизы к **«Вестсайдской истории»**: музыкальные ритмы Бернштейна как будто получили зеркальное отношение в акварельных эскизах: ритмы музыки стали ритмами набросков образа спектакля. А еще гоголевская **«Шинель»** (эскизы Школы-студии МХТ, 1 курс) – трогательное, своеобразное чувство темы и атмосферы великой, все начинающей и все продолжающей петербургской повести. Гоголевское фантастическое и реальное в его «петербургском тексте» – предмет упоительный.

В композицию петербургского мира, созданного для спектакля **«Нос»**, входят арка, два шкафа, зеркало, биржа и ростральная колонна. Обыгрываются стулья, которые, с одной стороны, обозначают пространство «земного мира», с другой, становятся иносказанием разводимых мостов, а в одном из эпизодов мистически «стекают» из одного уровня пространства в другой.

До ухода Носа плоскость сцены – это основание мира в его обычной позиции, после ухода Носа мир перевертывается, и все элементы композиции висят в воздухе, становятся подвешенными, как знак небывалого, невозможного состояния вещей. Для череды мест действия (дом, трактир, Невский проспект, комната Ковалева) используются остроумные условные обо-



«Вкус меда». С.Прищепа



«Вестсайдская история». С.Прищепа

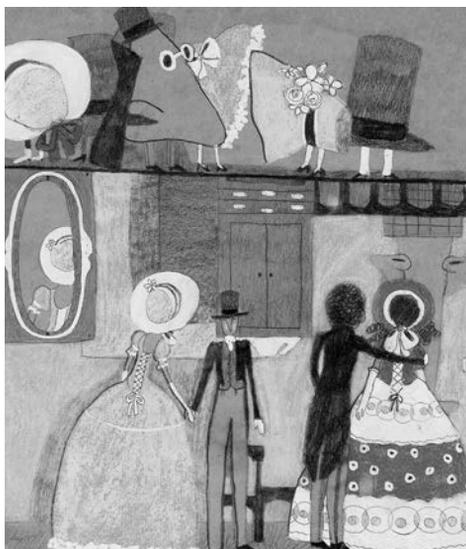


значения. Например, сцена в трактире обозначена определенной расстановкой стульев и вывеской «Трактир». Так фантазмагорически ощущает предмет в макете и эскизах **Света Жукова** (НГХУ, диплом 2010-го).

Григорий Горин, «**Поминальная молитва**» по мотивам Шолом-Алейхема. В центре макета старый, затертый помост, на котором располагается некое подобие дома, имитация дома, состоящего из намеков на строение: кривое окно, кресты перегородок. А вписано это жилище в центральный, стержневой образ – дерево как знак рода, племени, общечеловеческого древа. Дерево неизбежно, в то время как дом в финале будет разрушен. А ко всему этому смелое, даже рискованное решение: раскрытие еврейского мира через образы Шагала. Они поэтически наполняют атмосферу будущего спектакля, они в знаковых, узнаваемых элементах рассеяны в пространстве: это и синее дерево, и красные куры на ветках, и зеленая корова за загородкой, в свадебных костюмах они будут вписаны в наряды персонажей. При стильном лаконизме среды костюмы необыкновенно насыщены и говорящи. Прием с Шагалом не просто адекватен пьесе, он становится ключом для прочтения материала. Причем это не ассоциативный ход, а прямая цитация, обогатившая и цветовое и смысловое решения.

А еще белая печь с сажей заслонки по центру композиции, так же как черные с белыми деталями еврейские костюмы – жуткий и выразительный знак темы. В финале на дереве загорятся свечи, заиграет музыка и появится деревянная христианская церковка, внесшая столько трагизма в судьбу героев. (Автор **Марина Ивашкова**, НГХУ, диплом 2010-го.)

В основе решения **Альбины Ахметбаевой** (НГХУ, диплом 2010-го) – игра с заборами, с этим характерным знаком купеческого замоскворецкого мира. Именно он лег в основу конструкции – центрального станка, совмещающего в себе сразу несколько мест действия. При том что фактура одинакова, весьма разнообразными оказываются богатый забор купчихи Белотеловой, бедный, облезлый заборишка Бальзамино-



«Нос». С.Жукова



«Поминальная молитва». М.Ивашкова



вых, усыпанный пошлыми розочками заборчик сестер Пеженовых. Заборная конструкция динамично меняется по ходу действия: открываются окошки, вращается ось, а в финале, как метафора сумасшедшего дома, она завертится в безумном неукротимом вращении. Венчают станок из заборов мещанская пара любящих лебедей и коняжки.

Вторым элементом сценографического образа становятся сады – не менее точная метафора эдема женьтбы, усыпанного райскими яблочками. Эти сады статичны в положении кулис, но и мизансценируют отдельные эпизоды, меняя геометрию своего расположения. Костюмы в этом замысле выполнены в геометрической манере с адекватным стилистике пьесы орнаментальным насыщением.

Литературная сказка Лали Расеба «**Придет человек**» малоизвестна. Мир существ в этом сюжете странный и фантастичен: это семья домовых, из дома которых ушел любимый хозяин, это фантастическое существо из подполья, не любящее людей, это забредшие на огонек гости. Герои – ирреальные сущности, принявшие облик человека. Такая сценическая природа персонажей более всего раскрывается в эскизах костюмов. Они выполнены в технике «нетвердого рисунка», как бы имитирующего расплывчатость героев, при этом обозначающих интересность характера каждого из них.

Сценография, прогнозирующая этот спектакль, – некий дом вообще, существующий вне времени, вне каких бы то ни было национально-этнических характеристик. Автор придумывает конструкцию, которая обозначает и стены, и абрис дома. Очень созвучны теме пьесы цвет и фактура заброшенного в лесу дома: мертвенно-зеленый, линияльный, почти призрачный и печальный.

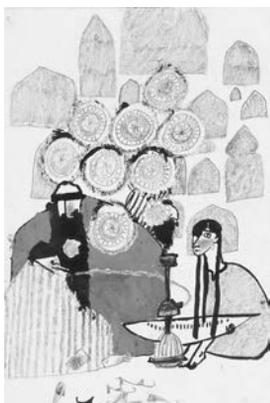
Композиция из нескольких ярусов: помост-пол, на котором минимум предметов (основной – кровать утраченного хозяина и его тапочки, бережно хранимые домовыми), вертикаль трубы, в которой обитатели постоянно несут дежурство ожидания человека, люк в подполье, из которого выходит соседствующая нечисть.

Смысловой центр дома – дверь, в которую нельзя выйти, но в которую может вернуться хозяин, а значит, важен его портрет рядом с дверью. Все это обволакивает атмосфера грустной поэтичности. При всей прозе жизни героев. (Автор **Ира Власенко**, диплом 2010-го.)

Макет и эскизы к Стивенсону, к инсценировке, сделанной для мюзикла. Жанр, современность интерпретации диктуют стиль, манеру, приемы. В основе сценографии этого «**Острова сокровищ**» знаковая деталь – условный нос корабля, располагающийся на старинной карте, отсылающей воображение зрителя к романтике дальних странствий и легендарных событий. Дополняют композицию ажурные снасти, создающие вертикальную наполненность пространства, и оригинальная графическая имитация морских волн. Лаконоизм среды оставляет возможности режиссеру решать задачи музыкально-пластической постановки, имеющей сцены массовки и многофигурных, групповых взаимодействий героев.

Но главное – современный, стилизованный способ видения сценической истории. Это, в первую очередь, Джими Хопкинс – современный человек, который во сне мысленно переносится в экзотические пиратские сферы. Отсюда в эскизах персонажей – синтез ключевых выразительных элементов исторического облика пиратов с чертами облика современных людей, а в связи с этим – более сложная характерность, адекватная современной стилистике музыки спектакля. Но главное, манера, графический способ: эти пираты – стилги, в их телах, физиономиях, позах – концентрат молодежной панк-культуры, абсолютно свежий взгляд на тему. (**Саша Павлова**, Диплом 2010-го.) Великолепны и ее эскизы, сделанные в смешанной технике, к «**Ходже Насреддину**», передающие стилевую экзотику восточного мира.

Чудный, теплый, лукавый кукольный Восток. Он возник в связи с инсценировкой известной восточной сказки «**Али-Баба и сорок разбойников**», сделанной Вениамином Смеховым. Стал основой для музыкального спектакля, имеющего свои жаровые особенности, музыкально-пластическую номерную структуру. Сценографическое пространство в этом макете заполнено частично движущимися, частично стационарными песочными горамы-холмами. Такие визуально-ассоциативные формы образуют палатки с прорезами, которые функционально становятся станками для работы актеров, изображающих как главных героев (Али-Бабу, его жену Зейнаб, его алчного брата), так и многоликую массовку. А еще прием, когда на фоне и с помощью метафорических декораций всю конкретику действия играют люди. Это люди-горы, люди-дома, люди-деревья и даже люди-дворцы. Их головные уборы – второй пласт декораций. Так действует остроумный ослик на человеческих ногах, так работает человек, являющийся халатом с сокровища-



«Ходжа Насреддин». А.Павлова

ми. Так забавно высовываются из холма-палатки комические физиономии разнообразных действующих лиц. Мизансценически замысел очень оживляет и разнообразит и без того заводное действие сказки. Нельзя не заметить игру художника с персонажем на авансцене – это суфлер-персонаж, точно так же обитающий в своей будке-холмике.

А эскизы к спектаклю – самоценные эстетические объекты с тщательным освоением восточной орнаментики, но не меньше – с игрой воображения по этому поводу: формы и краски восточных одежд столь пестрой и многонаселенной сказки – чудесный эксперимент обыгрывания традиционных мотивов.

И, конечно, еще одна метафора, заключенная в придуманном заднике: мутное неопределенного цвета полотно – синоним мутной, неразгадаваемой таинственности обстоятельств сказочного сюжета. **(Алина Ломенкова. Диплом 2010-го.)**

Заметны и еще два художественных почерка. Бунинские **«Сны**

Чанга» в интерпретации **Кати Швецово**й, которая так прозренически создает тонкий, атмосферный, лирический контекст этой проникновенной прозы. И несколько работ **Алисы Юфа**: **«Новая машинка»**, **«Полуостров Россияночка»**, **«Про моряков»** и совершенно потрясающие **«Тетки»** – образ того, что суть всего нашего русского мира, его приметы, его странная и страшная полнота в фигурах трех русских женщин, запечатленных в совершенно оригинальной манере письма.

Сегодня трое из учениц Владимира Фатеева учатся на факультете театральных художников в Школе-студии МХАТ, трое – в Петербургской академии театрального искусства. Но, будучи приверженными мастеру и родному училищу, нынешние столичные студентки приезжают домой на каникулы. Именно это частное, легкомысленное время вместе со своим учителем они посвятили созданию совместной выставки **«Владимир Фатеев. Живопись, графика, театр, ученики»**. И далее имена, такие любимые и памятные в Новосибирске, а вскоре, вполне возможно,



«Али-Баба и сорок разбойников». А.Ломенкова



«Тетки». А.Юфа



«Кабинет Николая II». А.Ломенкова



они украсят афиши самых интересных и событийных спектаклей страны: **Света Жукова, Марина Ивашкова, Алина Ломенкова, Саша Павлова, Юля Перминова, Света Прищепца, Катя Швецова, Алиса Юфа, Альбина Ахметбаева, Ира Власенкова, Диана Ачоян.** Окинув взглядом совсем недавние работы, а также новые, привезенные с собой из те-

атральных вузов (как хороши были учебные задания за 1-й курс по макету пространств «Эрмитажа» – «Белая столовая» Юли Перминовой и «Кабинет Николая I» Алины Ломенковой!), можно с удовольствием воскликнуть: «Матросики – на вахте!» или по-мандельштамовски:

*Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья,
И те, кому мы посвящаем опыт,
До опыта приобрели черты...*

Акт 2-й. Мастер

*Он опыт из лепета лепит
И лепет из опыта пьет.*

Отдав первый, парадный зал своим воспитанницам, известный живописец и признанный театральный художник **Владимир Фатеев** расположил свои работы последних лет в трех залах последующих. Отсюда



не в хронологии и не в тематическом подборе, но эта экспозиция кажется удивительно гармоничной, хотя и с лукавым колленцем, порой «вылезаящим» в этой концепции: непредсказуемо-невыразимые краски мироздания меряются значимостью с фантастическими композициями простых, казалось бы элементарных, общеизвестных сюжетов. Цвет-композиция, привычное-неожиданное, библейский момент-натюрморт, живопись-графика-театральные эскизы... Нет доминанты, нет очевидной логики, но есть бессознательное ощущение целостности: поиска, приема, мировоззрения, чутья. Путешествовать по такому «концепту» – занятие любопытное и приятное.

Первые шаги зрителя. Справа **«Карамельки»** (х.м., 2011). На белом фоне треугольные подушечки, замаскированные чередованием своих полос в целостность отдельностей. Фактурные, с надутыми брюшками, неброские по цвету, но так насыщенные своей материальной плотью, что возникает ощущение особого тугого смачного вещества. Следом **«Балерины. Репетиция»** (х.м., 2008). Пестрота низа, являющегося сценой, незаметно перетекает в черную с желтыми цветами гладь, хотя, скорее, массу озера, а по кайме его четыре лебедя, а сверху пестрый пейзаж, а еще сверху жирное закатное солнце... Такая композиция пластов организуется диагональю. Ее строят балеринки с комически искусственными восьмерками ручек и ножек. Болванки их кукольных головок обращены вправо, а четверка китчевых лебедей (ироничная пара пачкам танцовщиц – вечного «лебединого озера») плывет влево, уравновешивая движение центральных фигур в этом перенасыщенном мире театрального действия. Иносказание театра, со всей его пошлостью, которая и есть освященная суть его существования.

А слева завораживающе тихая **«Вечеря»** (х.м., 2006) Молочно-серая среда – среда печали, отрешенности от реального цвета жизни. По диагонали ее пререзает стол, за которым 12 библейских фигурок в какой-то спокойной энергетике пребывают в своем знакомом единении. Но важность символического момента разряжают два существа: слева кошка – атрибут простой домашности в столь монументальной ситуации, а справа в живой динамике, с раскрытым ртом и эмоционально поднятым хвостом домашний пес, не менее нарушающий мистериальную застылость застолья. Это одна из работ, дающая ключ к поэтике Фатеева, в которой миф воплощается как стихия жизни, новой воображенной, освященной теплотой чувства и собственным правом на изложение.

Рядом **«Иуда»** – пятичастная раскладка образа. Живописец использует прием фотографии: предмет, его деталь, вид слева, вид сбоку... Четыре квадрата – ипостаси этой натуры (лохматое чудовище, больной, отчаянный взгляд, фигура, отделенная от всего в одичалость какой-то странной природы), а пятый квадрат в верхнем ряду – простое зеркало: добавьте к осмыслению граней вечного греха свое отражение. Шутка творца. В смысле того, который склеил в свой «кубик-рубик» кусочки идеи, запечатленной маслом на холсте.

Его нескончаемый сюжет про Адама и Еву – нежнейший космос, трогательный и невинный. Именно из неведения этих детей потом произойдет все, но ни страха, ни грозы, ни греха – нет! Только беззащитный и неподсудный опыт милых куколок в чистоте их беззащитного неведения. Весь мир последствий ничто перед наивностью и безответственностью ребенка-Евы, ребенка-Адама, малышей-зверушек, населяющих Эдем и так забавно подсматривающих за главными героями. Эти львы, антилопы, медведи и птицы – детские игрушки с симпатичными мордашками, смешные звериные дети, равные обреченной на никому из них неведомый поступок библейской паре: малышам-людям.

Одна работа – **«Адам и Ева»** (х.м., 2000). Дерево, две ласковые детские фигурки держат с двух сторон яблоко-свечку, вокруг них полукруг мироздания, отмеченный уютными шариками-кронами деревьев райского сада, из-за них пугливо подглядывают за парочкой удивленные новизной события зверьки (лев, тигр, олень). Вторая – **«Ева. По яблоки»** (х.м., 2011). Белое тельце детеныша-Евы, взбирающееся по стволу как животное, застыло в момент середины пути – «остановись, мгновенье, ты...» Эта картина по названию и по способу изображения героя рифмуется с холстом **«Два медведя. По ягоду»** (х.м., 2010). Мишка с пышными, трогательными ресничками завис сбоку на дереве, как будто приостановив цель добычи сочных, красочных земляник, почти равных ему по размеру, смотря на нас, зрителей, ставших свидетелями его восхождения. Ева и Мишка застыли в одной позе, в плоской фиксации сбоку, подобно знаку, закрепленному на столбе – смешно, трогательно, даже катарсично – по умилению. А еще **«Ева»** (х.м., 2011) – самодовольная дурашка, выгуливающая свое тело среди цветов, равных ей по величине и по весомости красоты, **«Лев, павлин и Ева»** (х.м., 2010) – топографическая картина рая на троих.

К этой теме примыкает и **«Искушение»** (х.м., 2011). Та же полусфера космоса-сада, опять смешные и взволнованные соглядатаи. Ева сидит под деревом, которое остроумно обозначено нарочито примитивной веткой с тремя, выстроенными в ряд, как бы «всучаемыми», рекламно-агрессивными яблоками, собственно даже не яблоками, а знаками соблазна. А к тельцу не ведающей агитки Евы вытянул голову змей, и собственно даже не змей, а тоже некая смастеренная вещица-функция. Но при ироничной обобщенности составляющих сюжета поэтичность райского мира и развернувшейся в нем истории не уходит.

И, наконец, еще одна версия первоходного события – **«Любовники. Адам и Ева»** (х.м., 2011). Фиолетовая ночь, лимонные шарики яблок – они и звезды на небе, и плоды на ветвях – какое-то у них, у дерева и неба, свое созвездие. А внизу два тела: светлое Евы и темное Адама. Они слились в ниспадающую парную дугу: и двучастны, и неразделимы. Невероятно красивая пластика любовного соития, в котором не читается плоть, но звучит эстетизированное чувство союза, чистого и грациозного.

Другой ряд картин, причем не представленный вместе, а разбросанный в этой дерзкой



«Вечеря»



«Ева. По яблоки»

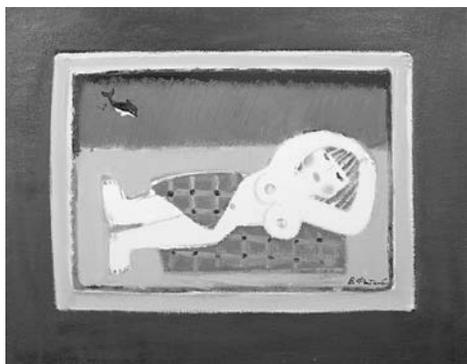
якобы безкомпозиционности экспозиции, – о другой мифологической паре. Вот **«Зевс и Европа»** (х.м., 2006). Это холст из двух пространств. Сверху Зевс – плотный бычок с отчаянно синими глазами, рыжей челкой, розовыми ушами и фиолетовыми губами. Цветная, аляпистая славная морда. Он лежит, приукрашенный еще и красной кисточкой своего хвоста. Снизу Европа – обнаженная дева (девка, телка, простолюдника того же милого крестьянско-бычковского сорта). Ее белотелая натура (Маха из совхоза!) приняла выгодную позу на красном клетчатом коврике, углом его прикрыв местечко пониже пупка. Уродки-шарики, мирно легли ее ножки с красными игривыми ноготками, ломливо расстелив в разные стороны лишь ступни. Ручки позерски обвили сияющую головку, на которой два румяна, две синих щелочки глаз. Вокруг пространства-жизни Зевса все темно-синие, но с бело-розовой зефировой каймой. Вокруг Ев-



«Лев, павлин и Ева»



«Зевс и Европа»



«Европа»

ропушки все темно-серо, но с нежно-розовым рантиком – «приятственной» охранностью девицы. И еще **«Зевс и Европа»** (х.м., 2008). Сюжет уже не статуарный, но в действии: красный телок Зевс выпятил внимательную, заинтересованную мордашку, а красotka (красная, как солнце) уже по пояс выходит из воды. Сзади этой встречи бушуют яркие сине-зелено-желтые краски ликующего мира. Миф перевернут, раскрашен, исполнен совсем иного судьбоносного смысла, но так праздничен и многозначен! Есть и другой вариант истории этих двоих – тоже **«Зевс и Европа»**. Он становится продолжением модели актуальной секс-самочки и бога-дурашки у нее на поводу.

Рядом – **«Чапаев»** (х.м., 2011) – снова перебивка, и снова перекраивание в наивно-трогательную форму привычно-будничного мифа. Полотно в темно-синей широкой кайме – знак запечатанности мифа. Внутри, внизу – черный треугольный угол берега у мутно-белого поля реки. В нем по пояс на поверхности раскинул руки нарочито усатый человечек. А из верхнего угла вражина-пулемет извергает три пули, и они, как в рисунке ребенка, пунктиром направляются в сторону гибнущего полутельца. Может, в такой лукавой бесхитростности каждому из нас дано заново на мгновение ощутить нотку детской солидарности со смертью героя? Другая версия всем столь знакомого мифа недавно ушедшей эпохи – **«Буденный и Чапаев»** (х.м., 2011). У закрытых, но манких по цвету дверей академии, жмут друг другу руки две легендарные кукляшки. Какой-то иномирно синеглазый Чапай

в неперменной бурке и красном революционном галфе, с неотменимой шашкой на боку, но уже с портфелем! И пышный, похожий на городского, красный командир Буденный, одной рукой указуя на светлый путь знаний, а другой прижимая книжку – новую вещичку в комплекте своего бравурного образа. Лубочная форма передает бесконечный комизм истории и детскость столь недавнего советского сознания. К этому опусу примыкают близкие по стилистике **«Буденный – слушатель военной академии им. Фрунзе»** (х.м., 2011) и **«Георгиевские кавалеры»** (х.м., 2010) – бравая компания немеркнущих героев далеких битв. Принцип «фото на память» здесь окрашен отсветом наивной значительности этих далеких судеб и живой плоти народного мироощущения. А еще **«Петька и Анка»** (х.м., 2010), утопающие в «райском» саду любви, колористически изобильно обволакивающим героическую парочку.

Еще два холста на выставке явно автономны, но, вывешенные рядом, образовали диптих, вступили в диалог. Это **«Влюбленный еврей»** (х.м., 2011) и **«Невеста»** (х.м., 2010). В первом симпатичная особь мужского пола с большущим выразительным глазом и невероятно выступающим носом, в профиль, устремлена к неведомому объекту, держа в руках уже практически даримые тюльпаны. Фон белый, рамка голубая. Во втором на желтом фоне, в золотой раме как-то сурово-самоохранительно смотрит прямо на мир немолодая дева – ее лицо округло в пику остроте черт мужчины, но выражение стойко и принципиально. Только в руках ее круглые, бесцветные, какие-то покойные цветы – ни шанса конкуренции с теплыми тюльпанами возбудившегося в неприступный адрес бесхитростного претендента.

Две работы посвящены столице Сибири: **«Новосибирск. Первомай»** (х.м., 2010) и **«Новосибирск. Праздник»** (х.м., 2010-11). У некоторых зрителей возникло созвучие с полотнами Николая Грицюка, не в смысле письма, а в буйстве хаотичной пляски красок, ярких, безумно свободных и динамичных. Но феномен здесь другой, сугубо фатеевский: в двуплановой композиции остроумно узнаваемы архитектурные знаки города, только переосмысленные манерой наивного изображения и комбинирования, а второй план – условный – это то самое скалисто-брусочное нагромождение цветочных деталей, из которого рождается и ощущение массива праздника, и чувство колористического изобилия жизни.

А еще **«Рождение игрушки»**, ряд натюрмортов, **«Сусанна и старцы»**, **«Иосиф»**, **«Волчица. Ромул и Рем»**, **«Ночной фонтан»**, **«Первый снег»**, **«Леда и лебедь»**, **«Самсон и лев»**, **«Ливень. Тропики»**, **«Сад ангелов»** – «открылась бездна, звезд полна...»

Но и, конечно, чудная народная, лубочная серия **«Есть по Чуйскому тракту дорога...»** В основе жалобная, но могучая по силе и вере в любовь песня. В основе песни легенда о Коле и Рае. Коля – коренной, у него полторка. Рая – приезжая, у нее Форд. Любовь полторки к Форду кончится трагедией. Рая, лихача, гибнет в обрыве, Коля – не тот, кто забудет, он станет птицей, он полетит над этим проклятым трактом, и память о ней не умрет... Именно потому, что он такой, в песне будет петься (а в композицию кар-



«Буденный и Чапаев»



«Георгиевские кавалеры»

тин впишутся рваные строчки, написанные корявой, малограмотной рукой): «С той поры неприступная Рая не летит над обрывом стрелой. Едет тихо, как будто устала, лишь штурвал держит крепкой рукой». А в серии сюжетов, запечатленных в шести холстах, эта тема получит сочное, трогательное, полетное воплощение... Словом, так и кажется, что этот Фатеев тихо, несомненно, про себя, но говорит: «Я понимаю тебя, мир, знаю. Так знаю. Посмеюсь... но все-таки люблю. И буду сочинять тебя сто раз... Но только с неподсудной свободой игры и импровизации!»

Отдельное достояние выставки, хотя опять же замешанное в калейдоскоп опытов, – театральные эскизы художника. В основном они связаны с **Новосибирским драматическим театром п/р Сергея Афанасьева**. Это больше десятка эскизов к «Хануме» (б. т. г., 2009): Акол, Ханума, торговец вином и торговец мясом – сочная пестрота кавказского мира освещена остроумным гротеском фатеевского зрения. Эскизы декораций к «Испанским страстям» и «Чудесной башмачнице» Ф.Г.Лорки (б. т. г., 2010) просто танцуют эстетическими знаками этой культуры, увлекают в карнавал испанского национального колорита, преломленного особым фатеевским юмором. Театр ли весь мир, Фатеев ли – театр без границ... – все на откуп умеющим видеть в замысле художника будущие спектакли, исполненные этого первичного, первопричинного азарта и фантазии.

Акт 3-й. Птицы

А птицы уже летят высоко



В.Фатеев



«Вифлеемская звезда»

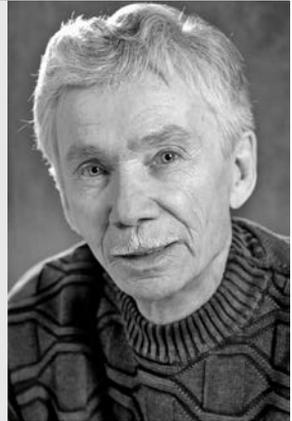
Ключевым местом в первом зале, отданном Владимиром Фатеевым своим ученицам, местом открытия и вообще акцентом первого знакомства публики с экспозицией стал плакат, сделанный с давней, известной картины Фатеева «Птицы».

В квадрате чисто голубого неба распластали крылья совсем не натуральные, но такие живые птицы, что, кажется, феномен мироздания именно в этой наполненности небес, именно в этом колорите, именно в этой свободной неправильности форм, именно в этой метафоре творчества и души. Выставка полетала. Выставка попарила. Разомкнутость, теплая космичность жизни была явлена миру в содружестве начинающих свой путь молодых художниц и их мастера. Может, именно такой порыв – залог будущего нашего наслаждения, несомненной алгебры и вдохновенной гармонии мастеров всех времен. В Новосибирске этот тезис получил полное и безоговорочное подтверждение.

*Светлана ДРОЗДОВИЧ
Новосибирск*

В Государственном русском драматическом театре им. Н.А.Бестужева прошел бенефис заслуженного артиста Республики Бурятия **Владимира ПЕРЕВАЛОВА**, посвященный **70-летию** артиста.

Почти полвека Владимир Алексеевич посвятил сцене. Кочевая актерская жизнь не раз испытывала его на преданность профессии. В его творческой биографии **Ирбитский театр Свердловской области, Коми-Пермяцкий драмтеатр (Кудымкар, Пермский край), Армавирский, Шадринский, Арзамасский, Ферганский, Черемховский театры**. Среди любимых ролей – Мишка в «Красных дьяволятах», Плужников в спектакле «**В списках не значится**», Паганини в «**Легенде о Паганини**», дед Щукарь в «**Поднятой целине**». «...хорошая сторона – Сибирь! Золотая сторона! Кто в силе да в разуме, тому там – как огурцу в парнике!» – говорит один из персонажей Владимира Алексеевича, Лука из «**На дне**» М.Горького. Эти слова



стали ключевыми и в жизни самого артиста. Он начинал свою карьеру артистом в Государственном русском драмтеатре после окончания студии при нем. И вернулся в родную Бурятию спустя тридцать с лишним лет. Не только потому, что тянуло в родное село Ара-Киреть Бичурского р-на, где он появился на свет. Именно здесь получил он азы сценической науки у ярких и самобытных артистов: Леонида и Ирины Панковых, Раисы Бенской, Георгия Стефанеску. Это их профессиональное кредо: «*искусству необходимо отдавать все, что мы имеем!*» – он запомнил на всю жизнь.

На сцене строг и сдержан – серьезное отношение к зрителям, требовательность к себе. Контакт с залом основывается на взаимном доверии. Умение властвовать собой – особая, упорством и трудом добытая форма поведения. За легкостью общения, естественностью и простотой – волевая установка, четкая актерская позиция.

В жизни артиста было два театра, куда Владимир Алексеевич возвращался, – Бестужевский и Черемховский (Иркутская обл.).

Там он сыграл много ролей, среди которых Сильвестр («Проделки Скапена»), Цифиркин («Недоросль»), Жевакин («Женитьба»), Священник («Самоубийца») и другие. Здесь артист попробовал себя в режиссуре – удачно поставил сказки. Вернувшись в Улан-Удэ, начинал с роли Луки. На Международном фестивале в Йошкар-Оле в 2000-м работу эту отметили как безупречную.

В.ПЕРЕВАЛОВ – мастер «малогобаритных ролей». В «**Маленьких трагедиях**» А.Пушкина он исполнял роли **Жида** и **Священника**, каждый образ рисуя по-своему, находя безошибочно характерный жест, поворот головы, мимику. Интересная актерская работа – **Москалев** в «**Дядюшкином сне**». Юмор, иронические краски в игре актера очень оживляли спектакль. «*Точно в жанр попал артист Перевалов. Элегантно и точно. В нем Достоевский и эпоха*», – так высказался в адрес артиста критик Александр Вислов на III Межрегиональном фестивале «Сибирский транзит». В.ПЕРЕВАЛОВ много играет в детских спектаклях. В его персонажей, чудокаватых, добрых и смешных, дети верят.

В Русском драматическом Перевалов поставил «**Кадриль**» по пьесе В.Гуркина – веселый, озорной спектакль, в котором было много светлого, доброго, как в характере самого Перевалова. Сказка «**Два Мастера**» была очень любима детьми, «**Царевна-лягушка**» более десяти лет в репертуаре.

Его роли надолго остаются в памяти. К примеру, фантазмагоричный Старик в спектакле «**33 счастья**» О.Богаева получился наивным, беззащитным и главное – убедительным.

Для бенефиса артист выбрал роль, в которой работает уже 13 лет, Луку – странника, неизвестно откуда пришедшего и неизвестно куда держащего путь. Он мягок и в речи, и в движениях, ко всем ласков и добр, не имеет и не хочет иметь врагов. Единственные слова, исходящие из его уст, – слова утешения. Сейчас Владимир Алексеевич работает над образом **Христофора Ивановича** из пьесы А.Арбузова «**Сказки старого Арбата**», ролью одинокого старика, преданного в любви и дружбе.

Лилия МАРКИНА
Улан-Удэ

НАШ ЖЕРАР ФИЛИПП

Много талантливых театральных имен дала России Саратовская земля, которая, кажется, сама дышит сценой, ее пьянящим воздухом. А если не родила, то вырастила, научила. Особое место в этом ряду занимает **Владимир СЕДОВ** – заслуженный артист России, замечательный театральный и киноактер.

Он был предельно убедителен на экране и неподражаем на подмостках. Равно потрясающе играл едкого и страдающего втайне **Сирано** в пьесе Ростана и трогательно-робкого **Новосельцева («Сослуживцы»)**, неггибаемого генерала **Карбышева** (фильм «Родины солдат») и глуповатого **князя Пантиашвили** (спектакль «Проделки Ханумы»), неотразимого **Дон Жуана** и рефлексиирующего **Иванова** в одноименной пьесе Чехова, рационального **Буша-старшего** (фильм «На Дерибасовской хорошая погода, на Брайтон-бич опять идут дожди») и совсем иначе – другого президента, прекраснородушного **Альенде**.

За эту театральную роль актер получил Государственную премию, чилийцы на гастролях в Москве вскакивали с места и скандировали: «*Это наш Альенде! No pasaran!*» Седов играл потрясающе и был очень похож на чилийского президента внешне. Как вспоминает жена Седова, актриса Инга Мысовская, складывалось впечатление, что он им и был. Оба – Альенде и Седов – были глубоко интеллигентными людьми. Очень требовательный, актер обычно сам себе не нравился. И только успех поста-



В.Седов



новки о Сальваторе Альенде вытянул из него скудную фразу: «Ну, наверное, что-то все же там произошло...»

Его Карбышева сравнивали – по мощи воздействия – с Чапаевым Бориса Бабочкина и Жуковым Михаила Ульянова. Саратов помнит Седова как ведущего актера **академического театра драмы**. Он играл у нас в молодости и после Волгограда – в зрелые годы. Отвага и честь, коварство и хитрость. Психологическая драма и высокая трагедия, лирическая комедия и пьеса плаща и шпаги, откровенная буффонада... Седов везде был органичен. А как он играл любовь! «Любить» на сцене умеет далеко не каждый, театральным людям это хорошо известно.

«Он в каждом театре был звездой», – писали рецензенты в бесчисленных статьях о Седове. Первая рецензия появилась еще на заре его туманной юности. Когда-то были у актерского сына Седова, как и у всех театральных детей, детские роли. Великая Отечественная война застала 13-летнего мальчика в **Златоусте**, он пришел работать в эвакуированный из **Орла театр**. Создавал шумовые эффекты, выходил в эпизодах. Со временем появились настоящие, «взрослые» роли. В драматическом театре **Великих Лук** Седов уже был занят в основном репертуаре театра. В «**Ревизоре**» и «**Двенадцатой ночи**», в «**Мещанах**», «**Машеньке**», «**Любови Яровой**». Озорно играл **Курочкина** в «**Свадьбе с приданым**», романтично – **Ивана-царевича** в детской сказке, героически, в рамках заданной роли – брата Ленина **Александра Ульянова**. Актера зовут

учиться в Школу-студию МХАТ, но в 18 лет он женится, заводит ребенка. В 1959 году семья Седова переезжает в Саратов.

За короткое время Седов стал любимым актером тогдашнего главрежа Саратовской драмы Николая Бондарева. В первый свой саратовский приезд сыграл удалого **Пчелку** в «**Стряпуче**», пел в спектакле – у него был удивительный голос, с легким тремором. Исполнил главную роль чудака **Ивана Каплина** в «**Маленькой студентке**». Играл, в основном, своих современников в забытых теперь пьесах. Из классики очень сильной была роль **Незнамова** в «**Без вины виноватых**» Островского. Потом играл в двух очень известных в то время провинциальных театрах: **Волгоградском им. М.Горького** и **Воронежском им. А.Кольцова**. Продолжая сниматься в кино (почти в сорока фильмах, что для нестоличного актера на редкость много) у Лизозновой, Бондарчука, Гайдая, Колосова и играть на сцене, актер создает подлинные театральные шедевры.

Критика восторгалась его **Новосельцевым** из «**Сослуживцев**». Тогда еще не было знаменитого фильма. «На его лице было выражение вежливой робости. Казалось, это родной брат гоголевского Акакия Акакиевича. Но это не так. Седов показывал, что в этом робком, застенчивом человеке живут и смелое достоинство, и активная доброта к человеку». О его **Плетневе**, председателе сибирского колхоза в военные годы, писали, что ведет артист роль без нажима, подчеркиваний: «Усталое, «заскорузлое» лицо. Но сколько в нем народной мудрости, истин-

ной доброты!»

Широта таланта Седова поражала даже его коллег. Кто-то считал его «героем-неврастеником». Но ведь с не меньшим блеском актер играл характерную роль или героя-любownika в пьесе плаща и шпаги. У седовского старого князя в «Хануме» «*переходы от важной речи к полной беспомощности были просто великолепны*».

С женой Ингой они потрясающе исполняют главные роли в спектакле «**Вызов богам**». Герой Седова силой духа и огромной любви спасет смертельно больную героиню Мысовской. Ее тоже звали Ингой. Играли они вместе любовь и в «**Каменном восточнике**» Леси Украинки. «*Можете за 13 дней выучить пьесу в стихах?*» – позвонили из Воронежского театра. Разумеется, могли. Инга на память никогда не жаловалась, а у Седова она была просто феноменальная: ему было достаточно несколько раз прочитать рассказ, чтобы запомнить его навсегда. Они сыграли «украинских» Дона Жуана и Дону Анну так, что разделили республиканскую театральную премию с Малым театром. Там эти роли исполняли Быстрицкая с Голубородько.

Образно характеризует партнерша и жена его **Лауренсио** в «**Дурочке**» Лопе де Веги: «Он там был потрясающе обаятельной сволочью. Все эти колеты и камзолы сидели на нем, как влитые, «*костюмные*» же роли он вообще играл божественно. И хотя спектакль был поставлен большим режиссером, но все равно все держалось на Володе».

Одно время он сильно переживал из-за роли **Иванова** в чеховской пьесе. Ему казалось, где-то

«не дотянул». Но когда спектакль сняли на телевидении, и пошли крупные планы, все увидели страдальческие глаза героя Седова. Это была потрясающая игра Мастера. Свой большой опыт работы с камерой он перенес на сцену.

Вернувшись в 80-е годы в Саратов, Седов играет главные роли в «**Законе вечности**» Думбадзе и «**Расплате**» Тендрякова. Срочно введен в спектакль «**Мы, нижеподписавшиеся**» Гельмана. Играл «**Комнату**» Брагинского в чудном дуэте с народной артисткой России Валентиной Федотовой. Приехавший на премьеру драматург Эмиль Брагинский во всеуслышание заявил, что «счастлив тот театр, который имеет такого актера».

Как-то Седов, большой мастер импровизации, неожиданно вызванный режиссером (репетировали «**Синие кони на красной траве**» Шатрова), моментально запахнул свой терракотовый шарф и выкатился на сцену так, что все наблюдатели чуть с ярусом не упали от хохота. «Как ты так сразу сумел сыграть?» – удивлялась даже жена. «В голове-то образ был», – пожал плечами актер.

Обстоятельства, ужас, сложились так, что им с женой пришлось уйти из драмы – в **областную филармонию**. Дзекун был не их режиссер. Но и там не потерялась эта блестящая пара. Седов оказался превосходным мастером художественного слова. Их спектакли на двоих «**Завтра была война**» по Васильеву, «**Пушкин в изгнании**», «**Рассказы О'Генри**» пользовались огромным успехом у публики. Их постановка повести Б.Васильева в Москве в ЦДРИ получила специаль-

ную премию. Теперь их дело продолжает жена, готовя литературно-художественные программы. Владимир Алексеевич очень хорошо писал – статьи и стихи. Этот дар передался сыну Алексею.

«Кто с ума не сходил по Седову! – цитирую одну из статей о нем. – Это же Седов, наш Жерар Филлипп. Как он ходил, разговаривал, общался с людьми! Он не способен был на грубость, на мелкие человеческие поступки». Зависти он никогда не знал: «Какая роль, а ты не получил! Дали такому-то, – говорили ему «доброжелатели» после распределения». «Да? Надо пойти его поздравить!» – добродушно отвечал Владимир Алексеевич.

О душевных качествах актера Седова говорит главная женщина его жизни Инга: *«Он был не из нашей «стаи». Театральные люди, что греха таить, любят посудачить о ближнем своем. И как-то я, переполненная закулисными впечатлениями, хотела поделиться с Володей. Он закрыл мне рот одной фразой: «А мне это не интересно!» Недаром он хотел стать летчиком-испытателем. Но так карта легла: родился в актерской семье, маленьким спал прямо в театре, на бутафорском столе. Алексея Седова – отца Володи называли очень сильным актером. И его сыну талант был дан большой – такой в землю не зароешь. Любимой его ролью в кино был летчик из фильма «Им покажется небо». Хоть здесь отвел душу, воплотил юношескую мечту о небе».*

Далеко не все поклонники Владимира Седова знают, как получил он травму, стоившую ему здоровья. Это было на съемках фильма о Циолковском. Прои-

зошла авария, автобус с артистами катился с насыпи, Владимир Алексеевич помогал из него выпрыгивать другим. Всем помогал, никто даже царапины не получил, только сам не успел – придавило упавшим автобусом. Он и жил, как его герои-романтики – военные, летчики, поэты, – честно и чисто.

Травма казалась поначалу не совместимой с жизнью, не то что с профессией. Однако беспощадно тренируя израненное тело (год ел стоя – сидеть не мог; изо дня в день, из месяца в месяц – бег, баня, сугроб), смог вернуться в кино и на сцену. Болезнь аукнулась, возвратившись и приковав его к постели. Но это будет много позже. А мы запомнили его сильным, харизматичным, ослепительно талантливым, с лучистыми синими глазами и – поразительным даром метаморфоз. Огромный, подлинно русский, глубинный талант, не доигравший свое, недооценный... Его звали в свое время в Ленинград – в Театр им. А.С.Пушкина, в Москву – в «Современник», в театр-студию Киноактера, в Самару – к замечательному режиссеру Монастырскому. Не сложилось. Седова все время хотели снимать. Американский консультант, который работал с ним над образом президента США, говорил с восторгом: *«Это Буш, это настоящий Джордж Буш!»* Как гениально сказано в одной рецензии про Седова, *«когда не было роли Гамлета, он играл президентов».* Как ни странно, лучшие слова благодарности три года назад ушедшему из жизни актеру появились на актерском сайте интернета. Высказывания молодых очень трогательны. Вот отзыв его ученика.

«К моему глубокому сожалению, узнал о смерти великого русско-го актера Владимира Алексеевича Седова только сегодня... Одно время я был с ним лично знаком, когда он руководил театральной студией Воронежского университета, где я тогда учился. Хорошо помню все его театральные работы в Воронежском академическом театре им. А.Кольцова. Он много снимался и в кино, но все-таки это был в большей степени АКТЕР театра. На нем и еще на Вадиме Соколове в 70-е годы, фактически, держался весь репертуар воронежского театра. Он, кажется, мог сыграть все – и отпетого негодяя, и масштабную личность государственного деятеля, и трогательного служащего, и героя-любownika. Владимир

Алексеевич в полной мере обладал удивительным свойством перевоплощения. А какой это был человек! Рассказывают, что на одном из спектаклей кто-то из подвыпивших зрителей стал катать по полу бутылку из-под пива. Продолжалось это довольно долго. И тогда Владимир Алексеевич, занятый в этом спектакле, вышел на авансцену и обратился к зрителям со словами: «Неужели в зале не найдется ни одного человека, кто смог бы вывести из зала этого хулигана?» Его слова возымели должное действие – дебошира вывели. Спектакль продолжился. В жизни это был глубоко порядочный человек, широко эрудированный, с необычайно большим кругом интересов. В моей памяти он навсег-

да останется добрым наставником и другом».

Закончу это воспоминание еще одной цитатой. О Седове пишет молодая москвичка: «Какой громада-актерище, один пронзительный взгляд чего стоит! Всегда с огромным удовольствием смотрел и смотрю фильмы с его участием – море обаяния и красоты! И работал ведь не в столичном театре. Огромная потеря для нас – уход Владимира Алексеевича Седова! В день рождения выдающегося Мастера хочу помянуть его добрым словом».

Помянем и мы. Богата земля наша именами славными...

Ирина КРАЙНОВА
Саратов

Фото из архива Инги Мысовской

СОЛНЕЧНЫЙ ТАЛАНТ

К 65-летию со дня рождения народной артистки России

У этой удивительной актрисы было все, чтобы стать настоящей звездой сцены – яркой и неповторимой. И она стала лидером не только знаменитого **Воронежского академического театра драмы**, но и всей театральной жизни Воронежа. Ее солнечное обаяние, профессионализм, потрясающая внешность, чувство юмора и уникальные организаторские способности сделали **Людмилу КРАВЦОВУ** личностью, без которой нельзя было представить жизнь воронежской сцены нескольких последних десятилетий. А также нельзя было представить без нее и работы городского Дома актера, который народная артистка России успешно возглавляла многие годы, будучи

председателем отделения Союза театральных деятелей...

Она дебютировала в 1965-м в постановке замечательного режиссера Германа Меньшенина по пьесе Лопе де Веги «Дурочка», где сыграла Нису. Потом были и другие роли в пьесах современного и классического репертуаров, в которых молодая актриса доказала, что способна на воплощение самых сложных режиссерских задач. Тем первым работам были уже присущи оптимизм, праздничность, пленительная женственность и дерзновенность, которые она пронесет через всю свою творческую биографию. Ее героини, обладающие незаурядной фактурой, запомнились зрителям возвышенной поэтичностью и завидной духовной силой.



Надо сказать, что творческому росту кольцовских актеров способствовала плеяда талантливейших режиссеров, работавших в Воронеже в 60–80-е годы. Среди них были Монастырский и Дунаев, Радун и Соловьев, Веригин, Кузнецов, Логвинов, Дроздов... В спектаклях по пьесам Кальдерона и Мольера, Горького и Уильямса, Чехова и Буглакова, Погодина и

Рощина, Васильева, Радзинского, Гельмана актриса Людмила Кравцова совершенствовала свое мастерство. Не довольствуясь лишь яркими внешними данными, красивым голосом и природным изяществом, стремилась она в каждой роли выявить внутреннее содержание образа, сильного и самостоятельного женского характера, которому могли быть присущи непокорность и простота, открытость и лукавство, искромётный темперамент, глубина и манящее очарование. Игру ее почти всегда отличали пластическая точность и завершенность формы.

Особым этапом в творчестве актрисы стали работы с режиссером Анатолием Ивановым, возглавившим театр в 1987 году. В его постановках «Все в саду» Э.Олби, «Венецианский карнавал» («Группа» А.Галина), «Барменша из дискотеки» В.Андреева, «Прости меня, мой ангел белоснежный» («Безотцовщина») А.Чехова, «Бег» М.Булгакова, «Малина в феврале» Р.Баэра, а также в спектаклях режиссеров Юрия Лактионова («Человеческий голос» Ж.Кокто), Вацлава Лаутнера («Наполеон и корсиканка» И.Губача), Владимира

Салюка («Не боюсь Вирджинии Вульф» Э.Олби, «Семья для женщины легкого поведения» Э. де Филиппо), «Сладкогослая птичка юности» Т.Уильямса), Валерия Тищенко («Спортивные сцены 1981 г.» Э.Радзинского, «Там, в замке, за маленькой рожицей...» Ж.-М.Риба), Евгения Марчелли («Лев зимой» Дж.Голдмена), Ваге Шахвердяна («Дом Бернарды Альбы» Ф.-Г.Лорки) – она предстала настоящим мастером перевоплощения с диапазоном ролей от острохарактерных до подлинно трагических, где ее героини часто балансировали на грани высокой одухотворенности и предельной исповедальности.

Когда рамки одного театра становились тесны, Людмила Александровна уходила на подмостки домактеровской «Антрепризы» (так назывался созданный ею новый театр). И в течение десятка лет (наряду с кольцовской сценой) восхищала зрителей там в спектаклях своего сокурсника по ЛГИТ-Мику Владислава Ширченко: «Послевкусие» Зорина, «Владемирская площадь» Разумовской, «Старомодная комедия» Арбузова.

Спектакли с участием Людмилы Кравцовой неизменно собирали полные залы, вплоть до нео-

жиданного и ошеломившего всех ухода актрисы из жизни в конце 2010 года. Многие зрители не знали, что она несколько лет стоически боролась с тяжелой болезнью. Когда ее не стало, все поняли, что замены ей нет.

Из многочисленных рецензий на постановки, в которых участвовала Людмила Александровна, запомнились такие слова: «*Воронежский театр драмы представил пьесы, достойные во всех отношениях... В спектаклях есть высокая постановочная культура и актерские работы редкой по нынешним временам добросовестности и профессионализма... Театр притягивает интеллигентностью, которая прежде всего выражается в полном отсутствии позы и аффектации, серьезно отношении к своей миссии, равнодушии, которое дает толчок к творческим поискам... Не к низменным инстинктам обращено его творчество, а к уму и сердцу современников*». Думаю, что все эти слова могли бы стать эпиграфом к творческой жизни народной артистки России Людмилы Кравцовой, чей солнечный талант продолжает согревать наши сердца.

*Владимир МЕЖЕВИТИН
Воронеж*

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ



Не стало **Юрия Семеновича КОПЫЛОВА**, выдающегося режиссера, создавшего в Ульяновске свой ярчайший авторский театр, который хорошо знали во многих городах России и зарубежья, в который стремились зрители без преувеличения всей страны.

Юрий Копылов никогда не шел на поводу у публики – он всегда вел ее за собой, предлагая сложнейшие произведения мировой драматургии, исследуя философскую глубину человеческой мысли и беспредельность человеческого чувства. Такие его спектакли, как «Шлюк и Яу» Г.Гауптмана, «Генрих IV» Л.Пиранделло, «Монархи» по трилогии А.К.Толстого, «Дьявол и Господь Бог» Ж.-П.Сартра, «Двенадцатая ночь» и «Король Лир» Шекспира, «Тартюф» Мольера, «Обрыв» И.А.Гончарова, поистине незабываемы. Их пом-

нишь в подробностях, возвращаясь то к одной, то к другой мизансцене, к четко и точно вылепленным образам.

Юрий Копылов работал в разных российских театрах – в Красноярске, в Орле, во Владимире, и в каждом из этих городов помнят до сей поры его спектакли, его особую «программу» воспитания зрителя, ту высокую планку, которую он ставил буквально каждым своим спектаклем.

С уходом Юрия Копылова перевернулась очень значительная страница истории русского психологического театра. Он останется в памяти всех, кто не просто видел, а глубоко переживал его спектакли. О Юрии Семеновиче Копылове будут долго вспоминать, о нем будут писать и рассказывать молодым поколениям, потому что таким режиссерам, как он, дано перешагнуть свое время и навсегда уйти в будущее, конца которому нет...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Актеры и сотрудники **Волковского театра** проводили в последний путь **Виталия Павловича МОСКВИНА**, легендарного художника-костюмера, ушедшего на 84-м году жизни. Простились с мастером, который вошел в судьбы многих актеров и до конца своих дней был предан театру и делу, которому он служил.

Виталий Павлович пришел в Волковский театр в 1953 году в швейный цех портным. Москвин специализировался на изготовлении мужского театрального платья. Работал старшим закройщиком-модельером по особо сложным костюмам. В течение многих лет был заведующим костюмерным цехом театра. В сотрудничестве с художниками по костюмам принимал участие в выпуске всех спектаклей репертуара театра, помогая художнику и артисту довести костюм до завершенности художественного образа. Он знал секреты создания театральных костюмов.

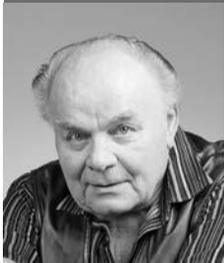
Как только художник приносил эскизы костюмов действующих лиц, в пошивочном цехе театра начиналась горячая пора. Целый штат мастеров под руководством Виталия Москвина принимался за работу. Он владел секретами подбора тканей, выбирая для фраков тонкое сукно, шерсть которого по фактуре напоминала жесткий шелк, и актеру было удобно двигаться и танцевать. Актеры Волковского запомнили его привычную позу – склонившись над необъятным столом, он раскраивал ткани на смокинги, фраки и сюртуки. Он создавал камзолы и кюлоты, шлафроки и охотничьи костюмы, ливреи лакеев и мундиры генералов.

Он облагораживал артистов не только созданием своих рук, но собственным личностным обаянием, необычайной скромностью. Его называли в театре волшебником костюмов и фрачным мастером. Москвин создал неповторимые фрачные ансамбли в спектаклях по пьесам Гоголя и Грибоедова, Тургенева и Островского, Булгакова.

Виталию Павловичу Москвину Волковский театр обязан созданной им уникальной коллекцией костюмов. Недавний студенческий спектакль «Сильва» на Волковской сцене проходил во фрачных парах от Москвина – в костюмах из коллекционных фондов театра. До последних дней Виталий Павлович приходил в швейные мастерские театра, посещал все театральные премьеры, придирчиво оценивал качество костюмов и актерской игры. Он был другом блистательных мастеров Волковской сцены, заслужил уникальную репутацию. Ему было присвоено Почетное звание заслуженного работника культуры РФ. В памяти тех, кто его знал и любил, он останется как один из тех редких мастеров, которые в полной мере жили жизнью театра, каждой его клеточкой и кровинкой.



*Маргарита ВАНЯШОВА
Ярославль*



Артисту **Оренбургского драматического театра им. М.Горького**, заслуженному артисту РФ **Василию Павловичу ШУРУ** 8 мая исполнилось бы 76. В прошлом мае в театре состоялся его веселый бенефис – юбиляр выступал в роли доктора Нельсона в «Клиническом случае» Р.Куни. Почему Василий Павлович выбрал именно этот спектакль? Да просто не хотелось ему грустить в свои 75, а лучшим подарком стал смех зрителей.

В актерском репертуаре были роли Ярослава Мудрого и Чернеца в драме «Ярослав Мудрый» П.Рыкова, генерала Белобородова в «Капитанской дочке» А.С.Пушкина, Сорина в «Чайке» А.П.Чехова, старика Антонио в драме по мотивам произведений Тонино Гуэрры «Берег неба». Последним стал Эдуард IV в «Ричарде III» Шекспира.

Однажды молодой артист Василий Шур в пору учебы в Школе-студии, читая книгу режиссера А.Д.Дикого, наткнулся на такую фразу: пока актер в силе, он должен, как летчик-испытатель, иметь как можно больше налетанных часов в своих творческих поисках. «Творческие поиски» Василия Павловича продолжались в Калининграде, Свердловске, Минске, Ижевске, Шахтах, Ульяновске, Магнитогорске, Серове, Махачкале, с 1993 года – в Оренбурге... Театр в жизни Шура занимал, практически, все пространство. К театру были обращены его помыслы последних дней жизни. Проводили Василия Павловича, по доброй традиции, аплодисментами. Светлая память!

Коллектив Оренбургского драматического театра им. М.Горького

КОЛОНКА ЮРИСТА

РАБОТАЮЩИЕ ПЕНСИОНЕРЫ

Трудовое законодательство не содержит никаких ограничений в части возможности работы для пенсионеров. Более того, ст. 3 Трудового кодекса Российской Федерации указывает на недопустимость дискриминации по возрасту и иным индивидуальным особенностям, не связанным с деловыми качествами работника.

Что следует понимать под деловыми качествами работника, сформулировал Пленум Верховного суда РФ в Постановлении от 17.03.2004 № 2: деловые качества – это способности физического лица выполнять определенную трудовую функцию с учетом имеющихся у него профессионально-квалификационных качеств (например, наличие определенной профессии, специальности, квалификации), личностных качеств работника (состояние здоровья, наличие определенного уровня образования, опыта работы по данной специальности, в данной отрасли).

Во многих отраслях работников, достигших пенсионного возраста, просто нечем заменить, поскольку новое поколение работников зачастую малочисленно и не все его представители обладают требуемой квалификацией.

Итак, максимального возраста для заключения трудового договора законодательство не предусматривает, и прекращать работу после наступления пенсионного возраста также не обязательно. Важный момент – работодателю при достижении работником пенсионного возраста не вправе расторгать трудовой договор. Но нужно иметь в виду, что существует определенный круг работ и должностей, для которых предусмотрен предельный возраст. Так, для государственной службы предельный возраст составляет 60 лет, который в отдельных случаях может быть продлен до 65 лет.

Срочный трудовой договор с пенсионером

Согласно ст. 59 Трудового кодекса Российской Федерации с пенсионером может быть заключен срочный трудовой договор. При этом он может быть заключен, во-первых, по согласию двух сторон (т.е. одной лишь инициативы со стороны работодателя недостаточно), во-вторых, только с лицом, вновь принимаемым на работу.

Законодательство не наделяет работодателя правом реформировать трудовой договор, заключенный с работником на неопределенный срок, на срочный трудовой договор в связи с достижением этим работником пенсионного возраста и назначением ему пенсии (Определение Конституционного суда РФ от 15.05.2007 N 378-О-П).

Здесь важно обратить внимание на следующее. Сам по себе факт достижения пенсионного возраста еще не означает, что гражданин является пенсионером. И тем более не означает, что отныне при поступлении на работу с ним будут заключаться только срочные договоры.

Дело в том, что к пенсионерам по возрасту относятся лишь те лица, достижение пенсионного возраста, которым в соответствии с пенсионным законодательством назначена пенсия по возрасту (по старости). Гражданин, достигший необходимого для назначения пенсии возраста, но не приобретший право на нее, либо пенсия которому не назначена в силу других обстоятельств, вообще не может считаться пенсионером.

Анастасия РУБИНА, юрисконсульт ЦА СТД РФ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 8-148/2012

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель: Союз театральных деятелей РФ / Шеф-редактор: Наталья Старосельская / Главный редактор: Александра Лаврова / Редакторы: Анастасия Ефремова, Евгения Раздрова / 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.



Министерство культуры Российской Федерации
Департамент культуры города Москвы
Союз театральных деятелей России

11-26 мая

**VIII Московский
международный
фестиваль
студенческих
спектаклей**

шанс

**Т
В
С
И**

Театральный центр
СТД РФ
«На Страстном»

Информация:
694 46 81

www.nastrastnom.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР,10

ФЕСТИВАЛИ

XVIII Национальная театральная премия «Золотая Маска» (Москва)

I Республиканский фестиваль профессиональных театров «Белая юрта» (Абакан)

I Фестиваль «Парад премьер» (Элиста)

ГОСТИ МОСКВЫ

Спектакли Дмитрия Волкострелова (Санкт-Петербург)
в ТЦ «На Страстном»

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Александр Петров, народный артист России, актер Центрального академического театра Российской Армии (Москва)

ЛИЦА

Алексей Людмилин, дирижер, заслуженный деятель искусств России, лауреат «Золотой Маски» (Новосибирск)

Андрей Бронников, артист Севастопольского театра им. А.В.Луначарского (Украина)

СОДРУЖЕСТВО

VII Международный молодежный театральный форум
«M.ART. КОНТАКТ» (Могилев, Беларусь)

VII Международный фестиваль русских драматических театров
«Соотечественники» (Саранск)

МАСТЕРСКАЯ

Научно-практический семинар «Театр и школа» (Самара)

ВЫСТАВКА

«Годунофф» Павла Каплевича в галерее «Триумф»

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Анатолий Папанов в спектакле «У времени в плену»

WWW.STRAST10.RU

Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089. E-mail: 5195886@mail.ru