

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 3-163/2013



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Я искренне благодарна всем вам за отзывы о колонках, предвещающих каждый новый наш номер. Мне всегда казалось, что их не читают вообще или читают в последнюю очередь — оказывается, это не так, и ваше неравнодушие дает силы и право писать, словно я обращаюсь к каждому из вас, членам единой театральной семьи, разбросанной по огромным пространствам некогда необъятной родины.

Осень щедра на фестивали, а значит — на встречи и общение, которых нам так не хватает в обыденной реальности. Помогает этому общению и наш журнал, на страницах которого мы пытаемся с помощью многочисленных корреспондентов наиболее достоверно отобразить эту пеструю фестивальную действительность. Но в некое единство, целостность складывается она все-таки с трудом.

Я часто думаю: почему Снежная королева повелела мальчику Каю сложить из льдинок слово «Вечность»? Потому ли, что ей было жаль отдать ему полмира и пару коньков в придачу или потому, что она заведомо обрекла ребенка на непосильный труд — ведь понять смысл и значение этого слова можно только тогда, когда основательно повзрослеешь или даже постареешь.

Так и наша театральная Вечность — она складывается десятилетиями и веками из крошечных льдинок, в которые превратились пролитые слезы, охлажденные сердца, раненые души. А для нас еще непонятно все это — мы стремимся как можно мельче разбить льдинки, свергнуть кумиров, очертя голову нестись к новым формам и новым смыслам вместо того, чтобы остановиться, оглянуться, задуматься...

Может быть, потому и не складывается это загадочное слово?

Мне довелось недавно услышать от одного молодого режиссера довольно пренебрежительный отзыв о спектакле того, чьим любимым учеником он себя называет. Мол, постарел, не тот стал, утратил многое... И это — о своем Учителе. О человеке, который научил всему, чем ты владеешь... Наверное, как ни кощунственно это прозвучит, не очень хорошо научил, уделяя больше времени профессиональным тонкостям, а не человеческим. А без них, оказывается, нельзя и профессией владеть — то одно, то другое в поставленном спектакле выдает, колет глаз и ухо внутренней готовностью к предательству, если это потребуется.

Эту готовность мы часто наблюдаем сегодня и в жизни, и в театре. А потому и не складывается никак слово «Вечность».

Не стоит ли посоветовать перечитать если не всю сказку Андерсена, то хотя бы несколько ее страниц тем, кто считает, что входит в вечность своими экспериментами и безразличием ко всему, что было до них?..



Ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 3-163/2013

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2013-2014



На обложке: Е.И. Еланская

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Арзамас. Е. Валеева	2
Армавир. Е. Пачина	8
Балаково. Е. Сперанская	11
Белгород. Н. Почернина	13
Волгоград. Г. Беспальцева	16
Омск. Е. Зарецкая	20
Саратов. И. Крайнова	26

СОДРУЖЕСТВО

«Кабала святош» на сцене Севастопольского русского академического драматического театра им. А.В. Луначарского. Е. Смирнова	30
--	----

ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный фестиваль современной драматургии им. Александра Вампилова (Иркутск). В. Попов	36
Молодежный театральный фестиваль-форум «АРТмиграция» (Москва). В. Сердечная, Ю. Шумова, Д. Хованский	45
VIII Международный театральный фестиваль «Встречи в Одессе» (Одесса). Ю. Волчанский, С. Гогин, В. Калашникова, С. Колесникова	64

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Последние свиданья» (Мастерская П. Фоменко). Г. Демин	82
--	----

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Татьяна Сельвинская (Москва). Е. Владимирова	86
--	----

ЛИЦА

Олег Волощенко (Днепродзержинск). А. Карапыш	92
Ирина Баженова (Москва). Н. Кильпе	99
Юрий Бурэ (Курск). В. Кулагина	102
Алла Смирдан (Москва). Т. Каверзина	106
Вера Семенова (Волгоград). Ю. Белянский	112

МОЛОДАЯ РЕЖИССУРА

Столичная площадка молодняка Г. Демин	121
---------------------------------------	-----

ГОСТИ МОСКВЫ

Чувашский государственный академический драматический театр им. К. Иванова. Н. Старосельская	126
--	-----

МАСТЕРСКАЯ

Дипломный спектакль студентов Оренбургского института искусств им. Л. и М. Ростроповичей по повести Н.В. Гоголя «Шинель». Е. Павлова	129
--	-----

МИР МУЗЫКИ

«Аида» и «Щелкунчик» в Государственном театре оперы и балета Удмуртии. Н. Пузанова	132
«Тристан и Изольда» в «Новой опере», «Итальянка в Алжире» в Музыкальном театре им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, «Три Пинто» в Камерном музыкальном театре им. Б. А. Покровского. Е. Артемова	137

ВСПОМИНАЯ

Екатерина Еланская (Москва). О. Русецкая	146
Борис Зон (Ленинград). М. Фолкинштейн	150
Сергей Савченко (Москва). Т. Каверзина	152

ЮБИЛЕЙ

Калмыцкая театральная студия	143
------------------------------	-----

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Геннадий Храпунков	157
Ольга Симонова	158
Эдуард Марцевич	159
Ольга Аросева	160

АРЗАМАС.

В погоне за идеалом

Постановка пьесы А.П. Чехова «Дядя Ваня» в Арзамаском драматическом театре совпала с юбилеем театра. Зрители увидели спектакль-исповедь. Спектакль, в котором все персонажи ищут свой идеал. Для героев Чехова, так или иначе разошедшихся с христианской традицией, желание излить перед кем-то душу стало некой «житийской» исповедью, своеобразным замещением церковного таинства. Исповеди чеховских героев разряжают нравственную атмосферу, как гроза, которую зритель наблюдает через открытое на сцене окно.

Как верно заметил А. Белый, Чехов обнаружил в «Дяде Ване» «не драму в жизни, а драму самой жизни». Быт и события меняются местами. Отвергая старую драму, построенную на событиях, Чехов развернул действие пьесы вне и помимо событий. События — это ведь только случай в жизни человека. События приходят и уходят, а будни остаются, испытывая человека до самой смерти. Вот это испытание буднями — наиболее трудно переносимое — и составляет основу драматизма нового типа. Трагедия и в том, что человек всю жизнь ищет

идеал, потому что его нет в сердце.

«Дядя Ваня» впервые ставится на Арзамасской сцене. Режиссер-постановщик **Аман Кулиев** уточняет, что эта пьеса — «квинтэссенция творчества Чехова, затрагивающая все пласты русской жизни... Глубоко мыслящий и чувствующий персонаж, именем которого названа пьеса, грешен — завистью».

Кулиева, как и Чехова, интересуют скрытые пружины душевных движений, характер человека, запечатленный в жесте, мимике, интонации, поэтому и дядя Ваня в исполнении **Юрия Рослова** получился подчер-

Сцена из спектакля



кнута рефлексирующим, на грани нервного срыва, разрушитель по своей сути. Любовь Войницкого к Елене Андреевне не стала поворотной в событийном плане, но повлияла на внутреннее состояние дяди Вани, стала открытием себя, дала новые впечатления. Герой-интеллигент, склонный к рефлексии, к самоанализу, к психологическим и философским обобщениям, не просто говорит о своей неудавшейся жизни, не просто признается Елене Андреевне в любви, но и исследует собственные переживания. Психологическая подоплека его бурных речей и необъяснимых поступков — уязвленное самолюбие, чувство стыда и унижения, ко-

торые он, повторяя одно и то же, переживает заново. Порой исповеди Войницкого напоминают бормотание, словно это озвученная внутренняя речь. Кулиев открыл глубокий драматизм и эмоциональную чуткость в актере Юрии Рослове, для которого это была первая серьезная роль. При всей гонимости, потерянности, неадекватности дяди Вани в исполнении Рослова, его переживания образуют важнейшую часть нервной системы постановки. И отчасти именно через него зрители воспринимают то, что происходит на сцене. Его исповеди-сожаления и исповеди-мечтания часто совершаются ночью или под покровом темноты, что не случайно. Чехов знал «мис-

тику ночи», открывающей человеческие сердца.

Астров (**Сергей Столяков**) — полная противоположность дяди Вани в интонациях, в пластике, в паузах, в ритме. В этом персонаже больше реалистического взгляда на мир и на себя. Именно он заявляет Войницкому после отъезда четы Серебряковых: «Наше положение, твое и мое, безнадежно». Процесс трагического протрезвления, который только что мучительно пережил дядя Ваня, у Астрова далеко позади. Он не обманывает себя спасительными миражами. Честно признается, что нет у него «огонька вдали» (в отличие от своего предшественника из «Лешего» — Хрущева, который утверж-

Марина — Н. Тешина, Иван Петрович — Ю. Рослов





Соня – Е. Быстрова, Астров – С. Столяков, Елена Андреевна – Е. Главатских

дал, что этот огонек у него есть, и даже обещал «отрастить себе крылья» героя). Астров уже не способен любить, в чем он честно признается Соне. Обстоятельства жизни меняют человека. Единственное, что его еще увлекает, что способно заставить снова мечтать – это красота, которая его так привлекает в Елене Андреевне. Елена на мгновение смогла вернуть его в его молодость. Однако ухаживает за Еленой Андреевной Астров «от нечего делать». Здесь нет и следа внезапно вспыхнувшей страсти – только изрядная доля цинизма.

Елена Андреевна (**Екатерина Главатских**) стала отправной точкой как для развития всего спектакля, так и для событий, характе-

ров героев. Исповедь Елены Андреевны «прорывается» тогда, когда нарушается автоматическое течение жизни, когда обостряется чувствительность восприятия. Однако через собственные эгоистические переживания она оказывается не способной прочувствовать чужую беду. Как много в исполнении Екатерины Главатских от современной женщины, которая, по словам американского писателя М. Каннигема, – «женщина бездонной печали и ослепительного обаяния... и палач, и жертва, и муза...» Елена Андреевна словно из нашего времени. Ее образ стал своего рода «означаемым» по отношению к Астрову, Серебрякову и к дяде Ване. Для первого она – жертва, для

второго – муза, для третьего – палач. Много вопросов вызвала ее игра руками, что невольно ассоциировалось с героиней пьесы Островского Катериной, мечтающей улететь. Современная женщина, как и чеховская героиня, жаждет убежать в одиночество, ощутить свободный полет птицы, чтобы ничего не держало на этой земле: ни муж, ни ребенок, ни цветы, которые в спектакле так нелепо дарит Елене Андреевне дядя Ваня. Удивительно, но и эта чеховская героиня переживает собственную трагедию: не знает, как распорядиться собственной красотой Екатерина Главатских наполнила образ Елены новыми смыслами, открыла простор для иной интерпретации чеховской героини.



Сцена из спектакля

Самым светлым образом спектакля стала Соня **Елены Быстровой**. Нечасто можно увидеть эту актрису в постановках арзамасского театра. После ее Сонечки понятно, что работа над образом была кропотливой. Именно она в спектакле по-настоящему любит и способна на подлинное милосердие. Быстрова своей игрой словно погружала зрителя в другой мир, в атмосферу чеховских героев. Наверное, именно такую русскую женщину и воспела русская литература. Соня в исполнении Быстровой – некая тоска по идеалу сегодня. Не имея собственных детей, только она способна на материнское чувство и по отношению к Астрову, и по отношению к дяде Вани, и по отношению к

своему отцу. В ней сочетается все, что пророчески завещал человеку Чехов: вера, трудолюбие и милосердие.

Трагедия Серебрякова (**Александр Юшков**) приобретает в спектакле новое звучание. Эта трагедия старого человека, который чувствует себя выкинутым из жизни близких и из своего привычного столичного окружения. Чтобы выжить, надо быть молодым и успешным. Серебряков не умеет достойно стареть, и в этом его трагедия. Он сумел себя сохранить, дожив до старости, правда, забыв при этом о собственной дочери. Трагедия Серебрякова – и в его предельном эгоизме. Однако он, несмотря ни на что, снова и снова пытается писать. Роль образа профессора в спектакле

неоднозначна. С одной стороны, Серебряков явился «фальшивым кумиром» дяди Вани, поломавшим ему всю жизнь. С другой стороны, Серебряков сам игрушка в руках судьбы и мучительно переживает крушение собственного идола.

Нередко актерский талант особенно раскрывается в небольшой роли. Персонаж Телегина предоставляет своему исполнителю **Александру Егорову** такой простор для развития этого образа чудака, что восторг зала обеспечен. Как только Телегин появляется на сцене, линейное течение времени приостанавливается, события и слова персонажей получают неожиданный ракурс изображения, а в подтексте постановки возникает тема судьбы. Ее со-



Иван Петрович – Ю. Рослов, Елена Андреевна – Е. Главатских

проводит не только визуальный образ Марины (**Наталья Тешина**), фоновый, всегда находящейся рядом с остальными героями, но и звук гитары Телегина, соответствующего, как и Марина, течению собственной жизни. Неслучайно в финале спектакля звучит идея победы неизбежности над индивидуальной человеческой волей: «Телегин тихо наигрывает; Мария Васильевна пишет на полях брошюры; Марина вяжет чулок». Молчание остальных персонажей – лишь мгновенная остановка в однонаправленном движении их жизни, не изменяющая основного маршрута. Разумеется, следует при этом учитывать комичность образа Телегина, посколь-

ку для Чехова такое «отстранение» от серьезной и даже трагической темы принципиально. Оно является частным проявлением его важнейшего художественного принципа – отсутствия категорически однозначных оценок человека, жизненной ситуации, самой жизни.

В спектакле есть и мистический образ бывшей жены Серебрякова (**Елена Лупачева**), которую все называют «ангелом». Это дух некогда сплоченной семьи, к которому попеременно обращаются герои в тот или иной сложный для себя момент. На сцене много вещей, которые напоминают о ее незримом присутствии.

Спектакль Кулиева – это психологические и социологические этюды в лицах,

событиях, исповедях. «Дядя Ваня» словно соткан из ситуаций исповеди, сцен, когда герой ищет или сожалеет о том, чего нет в его жизни: красоты, любви, веры. Когда один персонаж открывает другому душу, позволяет выявить «подлинное» не только в том, кто исповедует, но и в том, кто слушает. Однако, как это часто бывает у Чехова, герои изливают душу в случайных, совершенно не подходящих для исповеди местах. Вид «Троицы» А. Рублева, с которой начинается видеоряд спектакля и сам спектакль, служат знаком, напоминающим не только героям, но и зрителям, что пришло время освободить душу от всего наносного, о раскаянии.



Иван Петрович – Ю. Рослов

Визуальный поворот, наблюдаемый в культуре XX и XXI веков, проявляющийся в возрастании роли образности в повседневной жизни современного человека, осуществляется в особом интересе к визуальным формам общения. Спектакль сопровождается видеорядом, иллюстрирующим переломные моменты нашей истории. Трагедийно-героическая симфония видеоряда от времен Чехова до наших дней охвачена душевной болью режиссера о погрязшем человеческом достоинстве, пронизана глубоким сочувствием к людям и пониманием того, что исторический прогресс как неравномерно-экспериментальное совершенствование не исключает, к сожалению,

попятных движений, катастрофических поворотов. После таких видеопараллелей зрителя охватывает синдром страха перед сценой. К счастью, актеры ведут себя в высшей степени свободно и самовыражаются в соответствии со своим творческим почерком и мерой дарования.

Нельзя забывать, что «...у произведения искусства есть всегда свое собственное настоящее, что оно лишь очень отчасти привязано к своему историческому происхождению и является прежде всего выражением правды, вовсе не обязательно совпадающей с тем, что конкретно имел в виду... создатель произведения». Очевидно одно: никакие реформы не способ-

ствовали улучшению человека. Очевидно, что пьесы Чехова могут быть вписаны в значительно более широкий идейный контекст. При таком рассмотрении его творчество предстает перед нами как предвестие эстетических и философских поисков XXI века, как пророчество грядущих исторических трагедий и катастроф, оказавших огромное влияние и на индивидуальное переживание человеком своего бытия в мире. Спектакль открывает перед зрителями Чехова-драматурга и мыслителя, во многом опередившего свое время.

Елена ВАЛЕЕВА

Арзамас

Фото предоставлены театром

АРМАВИР.

Театральная бессонница

«**Т**еатральная бессонница» в Армавире стала большим праздником для многих горожан и гостей города. Закрытие 104 театрального сезона, ласковая июньская ночь, море развлечений... С 14 на 15 июня возле театра яблоку негде было упасть. И на улице, и в стенах храма искусств театралы стали свидетелями незабываемого представления.

— Душу в нашу «Театральную бессонницу» вложил

каждый сотрудник театра, — рассказывает директор **Армавирского театра драмы и комедии**, заслуженный работник культуры РФ **Александр Абелян**.

— Развлекательную часть придумывали артисты. Перед спектаклем зрителей порадовали большим театральным концертом-капустником. Актеры дарили всем пришедшим задорные и смешные, лирические и трогательные номера, общались с публикой, раскрывались по-но-

вому, становились зрителям ближе и роднее. Наши театралы теперь точно знают, что армавирская труппа может блистать все новыми и новыми гранями.

Артисты, надо сказать, любовь своих зрителей почувствовали сразу, как только вышли на уличную площадку. С каждой минутой июньского вечера публики становилось больше, и кураж охватил всех. Много адреналина подарила «**Сцена в Таверне**», ко-



торая развернулась сразу после концерта на площадке перед театром. Постановочные бои прошли на «Ура!» и настолько потрясли зрителей, что у некоторых невольно возникал вопрос – а не помочь ли в потасовке, уж не по-настоящему ли колотят друг друга разгулявшиеся парни? Физически сложный номер раскрасили шутки и юмор, добавив легкости и радостного возбуждения.

— Кроме уличных представлений мы запланировали много других событий, — продолжает Александр Абелян. — Экскурсия по театральному закули-

сью начиналась за пределами театра, а после вела заинтригованную публику в самое сердце закулисья. За вечер состоялось пять театральных экскурсий, посетить которые смогли почти 200 человек! А еще гости праздника с удовольствием гримировались с помощью театральных художников, чтобы узнать, как создают свой образ артисты; участвовали в фотосессиях, переодевшись в театральные костюмы и позируя в театральных же декорациях. От того, что каждый сотрудник театра – артист, художник, костюмер, администратор –

с душой подошел к организации и проведению «Театральной бессонницы», она получилась действительно фееричным и незабываемым зрелищем!

Одновременно с театром и зрителями в эту ночь на улицу вышли энтузиасты, чтобы интриговать публику и приглашать на праздник. Театру помогали ученики гимназии, музыканты и артисты цирка, детвора из театральной студии, городская команда КВН.

Второй частью праздника «Театральная бессонница» стало представление в зале, где тоже было чему удив-

Участники «Театральной бессонницы»





«Театральная бессонница»



ляться. Зрители (несмотря на позднее время, был аншла- лаг!) с огромным удовольствием продолжали наслаждаться бессонной ночью, участвуя в театральном аукционе. Некоторые унесли домой подарки – театральные артефакты из спектаклей, годовые абонементы. И апогей праздника – спектакль «Много шума из ничего» по пьесе **Уильяма Шекспира**. Это единственное представление, которое театр подарил своей публике летней ночью, когда весь город уже спал.

Не проспать «Театральную бессонницу» оказалось очень важно. Это была ночь эксклюзивных номеров и незабываемых импровизаций. Ночь, когда театр приоткрыл дверь в свои неразгаданные и бесконечные тайны.

Елена ПАЧИНА
Армавир

БАЛАКОВО. Про любовь

Многослойные литературные и театральные аллюзии, ощущение увеличительного стекла и боль от препарирования твоей собственной души – все это вызывает премьерный спектакль **Балаковского драматического театра им. Е.А. Лебедева**.

Трагикомедия «**Я стою у ресторана**» поставлена главным режиссером театра **Леонидом Алексеевым** по пьесе **Эдварда Радзинского** «**Я стою у ресторана: замуж – поздно, сдохнуть – рано**». Эта пьеса имеет свою историю, своих замечательных и талантливых поста-

новщиков и исполнителей, но – не о них сейчас речь.

«Вопль женщины всех времен» на сцене Балаковского театра прозвучал в исполнении ведущей актрисы театра **Надежды Гурьевой**. Того, к кому направлен этот «воплъ», убедительно сыграл любимец публики, актер и режиссер **Владимир Чернов**. Завзятый ловелас и умирающая от любви к нему женщина, многое потерявшая в этой печальной love story, – вот тандем действующих лиц. Спектакль держится в основном на героине, ее практически непрерывном монологе, ее легком юмо-

ре и высоком трагизме. Эти два чувства, взаимоисключающие, но постоянно присутствующие рядом в жизни, и задают нерв, создавая эффект увеличительного стекла. А сценический прием театра в театре это только усиливает. Видите ли, герой – известный актер, а героиня – несостоявшаяся актриса. Не состоялась она, опять же, как считают и автор пьесы, и создатели спектакля, – по вине своего любимого. А потому к букету общечеловеческой неудовлетворенности и несовершенства отношений примешивается еще и ощущение острой профессио-

Мужчина – В. Чернов, Женщина – Н. Гурьева





Женщина – Н. Гурьева

нальной недостаточности. Все это ведет в конечном итоге к обесцениванию жизни... В общем, история сложная, на первый взгляд запутанная, но чем больше погружаешься в ее психологические коллизии, тем отчетливее видится извечный диалог-конфликт, без которого отношения между Мужчиной и Женщиной, наверное, немислимы. Ведущие актеры Балаковского драматического театра Надежда Гурьева и Владимир Чернов буквально живут на сцене в этом невероятно трудном материале, как будто это их собственная история. Безусловно, они справились, создав свой, непо-

хожий на другие, спектакль по известнейшей пьесе Эдварда Радзинского.

По словам режиссера Леоныды Алексеева, он вполне осознанно пошел на соавторство с Радзинским. Ведь драматург явился достойным продолжателем темы, поднятой Бергманом («Супружеские сцены») и Олби («Кто боится Вирджинии Вульф?»). А эта тема всегда интересна и актерам, и зрителям. И потом, как известно, «Я стою у ресторана: замуж поздно, слохнуть рано» – это последняя пьеса Радзинского из серии «про любовь». Видимо, все, что он хотел сказать о взаимоотношениях мужчины и

женщины, он здесь сказал, сфокусировав самое главное. Так что пройти мимо этого ощутимо выпуклого экскурса в психологию (если не сказать физиологию) чувства было бы непостижимой ошибкой. Тем более что пьеса великолепно вписывается в линию хорошей серьезной драматургии, которую режиссер ведет на протяжении всей своей творческой профессиональной жизни. Спектакль «Я стою у ресторана» живой, нервный, пронзительный. А чего еще желать?..

Евгения СПЕРАНСКАЯ
Балаково

БЕЛГОРОД. Наивная мудрость поморского сказа

Премьера спектакля «Ваня Датский» состоялась в Белгородском государственном театре кукол. И в этом же, 47-м сезоне спектакль белгородских кукольников был представлен в программе VIII Международного фестиваля театров кукол «Подільська лялька», проходившего в мае 2013 года в Виннице (Украина). На международном театральном форуме были показаны лучшие работы двадцати двух театров из семи стран мира. «Ваня Датский» имел

в Виннице большой успех: долго не отпускали зрители заслуженную артистку России Татьяну Семейкину, артисток Ольгу Авилову и Елену Булахову, наградив их долгими аплодисментами и криками «Браво!». С не меньшим воодушевлением фестивальная публика восприняла единогласное решение международного жюри — присудить Гран-при «Подільской ляльки» белгородскому театру. — *Этот спектакль очень мудро построен,* — сказал председатель жюри фестива-

ля, заслуженный деятель искусств Украины Ростислав Коломиец. — *В нем нет эффектов ради эффектов, нет нацеленности на дешевые зрительские аплодисменты. Зато есть наивная мудрость и человечность. Именно этой не громкой, не показной человечностью он и подкупает.*

Конечно, автор спектакля, главный режиссер Белгородского государственного театра кукол имел в своем распоряжении изумительный литературный материал — поморский сказ Бориса Шергина. Но

«Ваня Датский». Т. Семейкина, О. Авилова и Е. Булахова



важно было найти для него оригинальное, интересное решение, чтобы и певучую интонацию северного сказа сохранить, и придать эпическому произведению динамику действия. В спектакле «Ваня Датский» историю о «блудном сыне», материнской любви и зове родной земли проникновенно, тонко, женственно разыгрывают три архангелогородские рассказчицы.

... В деревенской избе бабы зажигают свечи, молятся у иконы, принимают за пражу, поют «Ничто в полюшке не колышется»... Из ничего, из подручного материала — клубочков пряжи, пучков соломы, предметов домашнего обихода — рассказчицы мастерят кукол; на наших глазах рождаются одушевленные герои спектакля и начинают действовать. Театральная игра возникает естественно, и зритель с интересом следит за тем, как короб для хранения клубков становится вместительным семейного круга крепкой, широкой, ухватистой булочницы Аграфены; как старинный уют превращается в заморский корабль, в брюхотрюме которого прячется маленький Ваня; как поворотом колеса прялки исчисляются кругосветные плавания датского моряка Ивана; как полет гагар «рисует» взмахами кончиков бабьих платков...

Но в какой-то момент игра рассказчиц становится больше чем игра, и в переходах от кукольного плана

к живому, во взаимодействии актрис друг с другом и каждой из них со своей куклой, — во всей этой виртуозно выстроенной магии театра вдруг возникает живая правда жизни, характеров, отношений, поступков. Когда Татьяна Семейкина бережно прижимает к себе куклу Аграфены, и, раскачиваясь с ней в скорбной окаменелости, начинает плач, звучание спектакля достигает пронзительно-высокой интонации. Плач Аграфены — это и традиционный фольклорный женский плач, и «воплъ женщин всех времен», теряющих своих сыновей...

— В этот момент все внимание переключается на актрису Татьяну Семейкину, — делится впечатлением Ростислав Коломиец. — Господи, тут обо всем забываешь и начинаешь следить только за ней. Как она берет на себя эту историю, судьбу своей героини — харизма колоссальная! Во многом благодаря актрисе Семейкиной этот спектакль состоялся.

И как тонко решена сцена плача Аграфены! Рассказчицы накрывают подругу белым покрывалом, свет софита выхватывает из темноты сцены ее фигуру, а две другие отступают в тень, словно боясь нарушить своим присутствием священный материнский плач. Артистки Татьяна Семейкина, Ольга Авилова и Елена Булахова очень деликатны и чутки в партнерском взаимодействии, про-

живая и переживая вместе каждую сцену, улавливая и поддерживая каждую реплику друг друга, с музыкальной точностью откликаясь на каждую интонацию коллеги. Красивый, женственный, высокопрофессиональный ансамбль трех замечательных актрис!

Но ведь и сколько юмора, озорства в «Ване Датском»! Вот, скажем, рассказчицы ведут речь о том, что Ваня в трактире чай пьет и на маму глядит... А к вящей радости взрослой публики, особенно пап и дедушек, кукольный Ваня в огромном штофе чай распивает. Или летят над Белым морем аисты, как водится, младенца несут, а бабы-рассказчицы им: «Куда, здесь же матросы!» А как смешно дородная Аграфена подгребает к себе датскую сноху, как складывает в короб, точно яйца в корзину, своих датских внуков! Именно в соединении смеховой народной стихии с народной же лирико-драматической интонацией спектакль **Сергея Балыкова** обнаруживает и душевное, и сочное русское обаяние.

«Главной задачей нашего творческого коллектива было желание как можно бережнее донести авторское слово Бориса Шергина и возродить сам дух народного творчества, бытовавшего на Руси», — говорит о замысле своего спектакля Сергей Балыков. А я позволю себе дополнить и домьслить слова режиссера. Ведь очевидно, что белгородский «Ваня Датский»,

кроме культуртрегерской, несет в себе и огромную воспитательную задачу, очень четко артикулирует, что есть для человека два святых слова — Мать и Родина. Правда, наследники Венеровского (из спектакля «Завороженное семей-

тво» Белгородской драмы — старшего брата Белгородского театра кукол) убеждают нас, что «любить женщину, за то, что она произвела вас на свет, не имеет никакого смысла», правда, потомки Смердяковых и лакеев Яшек брезгливо на-

зывают Россию «этой страной» и вопят о том, что надо «валить из Рашки»... Но мы-то с вами точно знаем: «Где лодья не рыщет, а у якоря будет».

Наталья ПОЧЕРНИНА
Белгород



«Ваня Датский». Т. Семейкина,
О. Авилова и Е. Булахова

ВОЛГОГРАД. «Просто наступает новый день...»

Спектакль Волгоградского ТЮЗа «Фронтовичка» вызывает особое волнение у зрителей разного возраста и жизненного опыта. Кто-то не сдерживает слез – чаще люди старшего поколения, у других, что помоложе, на лицах сосредоточенность, удивление. Им показывают, в принципе, обыкновенную историю фронтовой любви и предательства. При этом чисто театральными, очень скупыми

и точными выразительными средствами глубоко погружают в атмосферу таких уже далеких послевоенных лет – конец сороковых. И здесь, пожалуй, один из существенных факторов сильнеешего эмоционального воздействия спектакля на людей.

... В темноте, через потрескивание старой пластинки, звучит голос Сталина, объявляющего об окончании войны, и следом вступает тема поезда. Измученный,

разбросанный по всей огромной стране народ возвращается к родным домам или, наоборот, устремляется дальше от пепелищ. Этот поезд, перестукивающий колесами, сжимающий сердце дорожной тоской, будет постоянным рефреном, знаком встреч и разлук, поиска своего места и своего счастья.

А еще песни, которые исполнятся вживую, всеми участниками спектакля. Не военные, не победные,

Мария – Т. Доронина, Матвей – И. Дедов



а те, полузабытые, полуна-родные, что пелись в поездах дальнего следования да по рабочим баракам. Задушевные и страстные, где «огнем пылает в крови вино любви», где цветут роковые «васильки, что соби-рались для Оли», про ка-леку у дверей ресторана да про «начальничка – клю-чик-чайничка»... В этом выборе нет сознательного снижения святой для всех темы воинского подвига. Просто речь о другом. «В войне люди не побежда-ют, и страны не побежда-ют. Просто наступает но-вый день, и он такой сол-нечный, что можно, на-

ми заботами, радостями, устремлениями, она ко-веркает судьбы, оставя-ет трудноизлечимые отме-тины в душах. «Побеждает Бетховен или что-то вро-де того...» Выжить после войны фронтовичке Ма-рии, потерявшей ребен-ка и свою любовь, помога-ют ее девочки из хореогра-фического кружка и собс-твенная внутренняя сила. Даже удар ножа в живот, полученный от бывшего возлюбленного, не лиша-ет ее жизни, заставляет сделать новый поворот в судьбе.

Молодой уральский дра-матург **Анна Батурина** на-

По своему строю пье-са больше похожа на ки-носценарий – в ней много мест действия, много пер-сонажей, включая детей. Сцена в госпитале сменя-ется дорогой, по которой везет героиню влюблен-ный в нее мотоциклист, дом матери жениха, куда она приезжает ждать его возвращения с фронта, становится танц-классом Дворца культуры, затем ра-бочим бараком, вагоном поезда... Эффект дости-гается не переменной де-кораций, их здесь вообще нет. Есть фактически пу-стое пространство, отме-ренное глухой стеной с ме-таллическими скобами от низа вверх и зрительно ми рядами. Но параллель-но действие происходит на конструкциях по сторо-нам сцены, внутри и снару-жи которых деревянные лестничные переходы и площадки. Персонажи мо-гут быть и за пределами ви-димости, лишь голосами обозначая свое участие в событиях. Все это создает сценический и жизненный объем, с горизонталью и вертикалью обзора, разно-образием мизансцен, не-ожиданных и ярких.

... Слепой боец в госпита-ле лезет по скобам к заколо-ченному окну, и бьют по нер-вам его удары и крик: «Вы-пустите меня отсюда!» На этой же «шведской стенке» разминаются девочки-бале-рины. А дальше, под вспо-могающей лампы, она ста-новится «ложем» в ночной

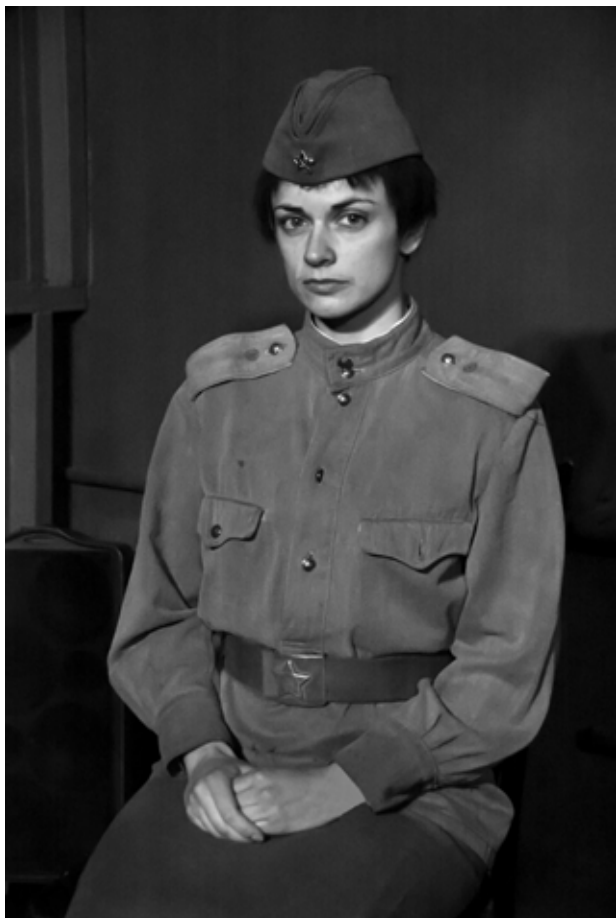
Марк – О. Шулепов, Галина – В. Гриднева



конец, вынести на улицу и высушить все подушки, валенки, перины, поста-вить граммофон на подо-конник и услышать Бетхо-вена..., – говорит главная героиня, бывший сержант Мария Небылица.

Война нарушает чело-веческое течение жизни с ее простыми, понятны-

писала «жесткую», не па-фосную пьесу. В чем-то, возможно, не совершен-ную, но насквозь прони-занную приметам под-линности, что и явилось вдохновляющим импульсом для постанов-щика спектакля заслужен-ного артиста РФ **Альбер-та Авходеева**.



Мария Небылица – Т. Доронина

любовной сцене Марии и Матвея – как будто видишь их сверху...

Для постановки этого технологически и содержательно непростого спектакля понадобилось отстроить в буквальном смысле своими силами новую малую сцену. Теперь, наконец-то, сюда приходят, чтобы увидеть нечто новое во всех смыслах, зрители, коллеги и друзья.

Посмотрела «Фронтовичку» и ветеран ТЮЗа, заслуженная артистка РФ **Валентина Ивановна Кашаева**. Как человек сугубо эмоциональный и беззаветно любящий свой театр, она захотела поделиться своими впечатлениями.

– Прежде всего, меня поразило то, что автор – совсем молодая женщина, ей 24 года – столько же и ее героине. Откуда она знает

про ту жизнь, тех людей?.. Конечно, книги, фильмы, но, видимо, сработала еще генетическая память и талант. То же я могу сказать и о режиссере спектакля, Альберте Авхондееве, родившемся в конце 50-х. Хотя, может, он и застал отголоски войны: толк и молодых, что воевали, те квартиры и дворы, неустроенное житье-бытье, разного вида калек на улицах... Я родилась в 42-м, но многое помню из тех лет – мы тогда очень быстро выросли...

Спектакль меня потряс правдой. Она во всем: как одеты люди, как разговаривают, веселятся, скандалят, танцуют, дерутся, поют, пьянствуют...

Девочек из танцевального кружка застают за игрой в пуговицы – это мое детство. А во что было играть? Сразу скажу: замечательно существуют на сцене дети – ведь зрители совсем рядом – сколько в них непосредственности, искренности! Эти дети и оказались для Марии главной опорой, смыслом существования в новой мирной жизни. Одна из лучших сцен – уборка в танцевальном классе. Чувствуется, что наступила весна, Маша полна надежд на скорый приезд любимого, она лихо работает тряпкой и поет, задавая ритм моющим полы девочкам! А следом – драматический слом, приезд ее Матвея с юной беременной женой...



Нина Кравчук – Н. Мелещенко. Мария – Т. Дороница

В спектакле ярко показано, как непросто жилось после войны именно женщинам-фронтовичкам. Ведь многие относились к ним с недоверием и даже презрением, считали «солдатскими подстилками»... Как вороны с дерева (в спектакле с лестницы) «каркают» свои оскорбления в адрес Марии общественно-активные работники ДК, в ответ на ее вопрос «почему они не воевали?» И то, что мужики после войны были нарасхват, за них могли «горло перегрызть». В этом смысле показательна парочка:

директор клуба и его невеста, буфетчица Галина (замечательные актерские работы **Олега Шулепова** и **Вероники Гридневой**). Кстати, эта Галина напомнила мне нашу бывшую соседку по коммуналке. Вообще, по большому счету, я увидела в этом спектакле судьбу своей матери. Она ведь тоже была на фронте (Сталинградском), работала в военном госпитале, там и влюбилась в раненого лейтенанта, моего будущего отца. А после войны он не вернулся. Написали, что «пропал без вести», а потом выяс-

нилось, что живой, но у него другая семья в другом городе...

Я благодарна Альберту Авходееву за выбор пьесы и прекрасный спектакль, такой человечески пронзительный и необычный по форме. Благодарна **Татьяне Дорониной** – «фронтовичке» за ее игру, такую глубокую и самоотверженную. Всем нашим молодым ребятам-актерам, которые вкладывают душу в свою работу на сцене.

Галина БЕСПАЛЬЦЕВА
Волгоград

ОМСК. Музыка на все времена

66-й сезон в Омском музыкальном театре завершился премьерой оперы **Андрея Семёнова «Омский пленник»**, литературной основой которого стали произведения известного российского поэта, родившегося в городе Омске, **Леонида Мартынова**. Театр посвятил масштабную постановку, в которой была занята вся труппа, грядущему 300-летию города Омска.

Сезон оказался богат на события: участие в трех фестивалях и организация

собственного, посвященного 100-летию со дня рождения народного артиста СССР Тихона Николаевича Хренникова, большие гастроли в Алтайский край, поездки по районам Омской области в рамках Губернаторской программы «Театр – селу», четыре премьеры.

Первым событием стал не просто Большой юбилейный концерт, а целая череда мероприятий, посвященных этой круглой дате. Старт юбилею был дан еще 15 октября. На сборе труппы Почетными грамотами и Благодарностями Ми-

нистерства культуры Омской области за многолетний труд были отмечены 40 работников творческих и технических цехов, проработавших в театре более 25 лет. На Театральной площади перед центральным входом состоялось открытие уникальной «Аллеи звезд Музыкального театра». Открыли Аллею звезд имена деятелей Омского театра музыкальной комедии, стоявших у истоков создания Музыкального театра и внесших особый вклад в историю искусства Сибири: главного балетмейсте-

Лауреаты премии Губернатора Омской области за героический балет «Карбышев». Солисты балета А. Матвиенко, В. Царьков, С. Флягин, А. Маркова, Д. Дерябин и балетмейстер-постановщик Н. Китаева (в центре)



ра заслуженного деятеля искусств РСФСР **Валентины Тулуповой**, главного режиссера театра заслуженного деятеля искусств РСФСР **Арнольда Павермана**, главного дирижера Музыкального театра заслуженного деятеля искусств РФ **Эриха Розена** и заслуженных артистов РСФСР **Владимира Володина** и **Надежды Блохиной**, которая проработала в театре почти 60 лет. Директор театра заслуженный работник культуры РФ **Б.Л. Ротберг**, подавший идею создания Аллеи звезд Омского музыкального театра и успешно воплотивший этот замысел в жизнь,

пообещал собравшимся на открытии, что аллея без сомнения будет пополняться новыми именами. И уже весной, в Международный День театра, в присутствии творческого коллектива, зрителей, представителей прессы были открыты еще четыре звезды, с именами народных артистов, работающих в театре сегодня, известных всем омским театралом.

Кроме этого, в рамках мероприятий, посвященных 65-му юбилею театра, а затем и Международному дню театра, новыми картинами пополнилась портретная галерея Музы-

кального театра. Художник **Игорь Левченко** создал четырнадцать новых живописных портретов ведущих солистов, и сегодня галерея насчитывает уже 27 картин.

Трепетное отношение к своей истории – одна из самых главных традиций Омского музыкального театра. Не забывает театр не только важные даты, но и людей, которые внесли немалый вклад в его историю. 7 декабря состоялся вечер памяти «Надежды негасимый свет...», посвященный 90-летию легенды омской сцены, почетного гражданина Омской облас-

Пресс-конференция, посвященная открытию Фестиваля им. Т.Н. Хренникова. Балетмейстер Г. Абайдулов и директор Омского государственного музыкального театра Б. Ротберг





«Он и она». Константин – В. Невзоров, Вера – И. Гелева

ти, ветерана Великой Отечественной войны, кавалера Ордена Дружбы, заслуженной артистки России **Надежды Андреевны Блохиной**. Шестьдесят лет отдала она Омскому государственному музыкальному театру (1949 – 2009), сыграв за эти годы более 160 разнохарактерных ролей в опереттах, водевилях, музыкальных комедиях, музыкальных драмах. 2 декабря 2012 года ей исполнилось бы 90 лет. Помимо концерта, администрация театра увековечила память великой актрисы, открыв на доме, где жила Надежда Блохина, мемориальную доску.

В марте в Омском государственном музыкальном театре состоялся Юбилей-

ный вечер «Легенды омской сцены», заслуженной артистки РСФСР **Маргариты Лавровой**. Юбилейный вечер открылся сценой из музыкальной трагикомедии **В. Казенина «Забывчивый жених»** по повести **Ф.М. Достоевского «Дядюшкин сон»**, где юбилярша вновь блистательно сыграла одну из своих любимых ролей – помещицы Марии Александровны Москалевой, которой радовала зрители более 25 лет. Маргарита Лаврова отметила свой 85-летний юбилей, более полувека беззаветно служила любимому театру и дарила омскому зрителю свое большое сердце и высочайший творческий профессионализм.

В 66-м театральном сезоне на сцене музыкального театра было поставлено пять спектаклей, четыре из которых стали первыми постановками в России. Первой премьерой сезона стал шоу-мюзикл «Он и она» известного композитора заслуженного деятеля искусств России **Александра Журбина** (режиссёр-постановщик из Санкт-Петербурга **Светлана Фелькер**). Драматургия спектакля, в основе которого лежит пьеса **Александра Марданя**, строится на оригинальном сочетании жанров шоу-мюзикла, комедии, музыкальной феерии и элементов циркового искусства.

Премьера балета-сказки на музыку русских композиторов «**Настенька**» стала



«Золотой теленок». Остap Бендер – М. Дeргилёв, Шура Балаганов – А. Серков, Михаил Паниковский – А. Палицын

подарком юным зрителям к зимним каникулам. Автор либретто и балетмейстер-постановщик – молодой хореограф из Москвы **Надежда Китаева**, превратила сюжет известной русской народной сказки «Морозко» в волшебное представление с яркой хореографией, основанной на острых характерных изображениях русских фольклорных персонажей.

В июне театр презентовал еще две премьеры. Мюзикл-буфф «**Золотой теленок**» в постановке известного режиссера, актера и хореографа из Санкт-Петербурга лауреата Государственной премии РФ, лауреата Национальной театральной премии «Золотая Маска» **Гали Абайдулова** был посвящен

100-летнему юбилею композитора **Т. Н. Хренникова**.

22 июня, ко Дню памяти и скорби, в театре был осуществлен выпуск вокально-хореографической фантазии «**Светлая грусть**» (на музыку поэмы **В. Гаврилина** «**Военные письма**»), ставшей седьмой военно-патриотической постановкой в репертуаре театра.

И, наконец, последняя премьера сезона – опера современного московского композитора Андрея Семенова «**Омский пленник**». Спектакль стал первым в России музыкально-театральным воплощением творчества известного российского поэта Леонида Мартынова, который, как известно, родился в Омске. Литературной ос-

новой спектакля послужила поэма «Правдивая история об Увенькае, воспитанике азиатской школы толмачей в городе Омске» и другая лирика поэта. Режиссером-постановщиком оперы стал режиссер МХТ имени А.П. Чехова **Николай Скорик**, он же автор либретто. Действие музыкальной были происходит в Омской крепости, в 1836–1837 годах.

В декабре балетная труппа Омского музыкального театра приняла участие в конкурсной программе X Международного театрального форума «**Золотой Витязь**». Героический балет «**Карбышев**», созданный на музыку **Дмитрия Шостаковича**, был показан на сцене **Московского академичес-**



«Светлая грусть». Сцена из вокально-хореографической фантазии



«Омский пленник». Увенькай – Г. Режепа, солисты балета С. Флягин и А. Маркова

кого **Детского музыкального театра им. Н.И. Сац** и по итогам форума удостоен двух наград: «Серебряного диплома» за героический балет «Карбышев» и Диплома «Дебют» балетмейстеру-постановщику спектакля **Надежде Китаевой**.

Успешное выступление омской балетной труппы на форуме в Москве не про-

шло незамеченным – театр получил приглашение на III Федеральный фестиваль «**Театральный Олимп**» в Сочи. По итогам фестиваля Омский музыкальный театр удостоен специального приза Зимнего театра и двух дипломов: «За верность патриотической теме» и «За многолетнее эффективное взаимодействие с органами

власти региона».

Фестивальная жизнь Омского театра не заканчивается поездками на фестивали в другие города. В июне Омский музыкальный стал организатором собственного фестиваля «**Музыка на все времена**», также посвященного 100-летию юбилею композитора Тихона Николаевича Хренникова. Омский музыкальный театр связывали с Тихоном Николаевичем долгие годы творческого сотрудничества и дружбы. На сцене театра в разные годы было поставлено семь сценических произведений композитора: музыкальная хроника «Белая ночь» (1967); опера «В бурю» (1982); комическая опера «Золотой теленок» (1986); героическая музыкальная комедия «Давным-давно, или Гусарская баллада» (1995); первая постановка в России – балет «Капитанская дочка» (1999), на премьеру которой приехал сам Тихон Николаевич и художник-постановщик балета, его дочь Н.Т. Хренникова; первая постановка в России – героическая музыкальная комедия «В шесть часов вечера после войны» (2003), созданная по одновременному киносценарию В. Гусева; комическая опера «Доротея» (2005).

В программу фестиваля, помимо открывавшей его премьеры «**Золотого теленка**», были включены музыкально-сценические произведения, которые сегодня идут на сцене театра:

комическая опера «Доротея» и героическая музыкальная комедия «В шесть часов вечера после войны», а также две концертные программы «О любви немало песен сложено...», составленные из различных популярных произведений композитора.

То, что Омский государственный музыкальный театр всегда уделяет огромное внимание патристическому репертуару, не требует особых доказательств. Достаточно посмотреть театральную афишу – только о событиях Великой Отечественной войны в ней представлено шесть спектаклей различной жанровой направленности от оперы и балета до героической музыкальной комедии и драмы.

Логичным и закономерным результатом этой большой и важной работы, включающей в себя помимо постановок спектаклей многочисленные творческие встречи и концерты в различных воинских частях региона, стало награждение коллектива театра высокими наградами Российской Федерации: Почетным знаком и Дипломом «За активную работу по патристическому воспитанию граждан Российской Федерации», а также медалью «Патриот России» – режиссеру и солисту театра заслуженному артисту России **Владимиру Миллеру**.

Отмечена патристическая направленность репертуарной политики Омского

театра и на региональном уровне. На церемонии подведения итогов XIX областного фестиваля-конкурса «Лучшая театральная работа года» специальным дипломом Омского отделения СТД РФ «За верность военно-патристической теме в репертуаре театра» был награжден директор Омского государственного музыкального театра заслуженный работник культуры РФ **Борис Львович Ротберг**. А летом Омский государственный музыкальный театр стал обладателем премии губернатора Омской области «За заслуги в области музыкального искусства имени Виссариона Шубалина» по итогам 2012 года за первую в России постановку героического балета «Карбышев». Высокую награду получили балетмейстер-постановщик Надежда Китаева, главный художник театра **Сергей Новиков** и солисты балета, исполнители главных партий – **Андрей Матвиенко, Анна Маркова, Валентин Царьков, Сергей Флягин** и **Дмитрий Дерябин**.

В начале сезона Омский музыкальный театр провел большие гастроли в городе Барнауле, показав на сцене Алтайского государственного театра музыкальной комедии 27 разножанровых спектаклей утреннего и вечернего репертуара. А потом театр дал еще 13 представлений на других сценах Барнаула и в других городах Алтайского края. В Барнауле отпраздновали 200

сотрудников театра, представители и творческих, и технических цехов. Поездки приурочили к празднованию 75-летия Алтайского края, и этой знаменательной дате был посвящен концерт-открытие гастролей. Концерты и спектакли были приняты барнаульскими зрителями с овациями и прошли с огромным успехом, что подтверждают многочисленные отзывы, а также почетная грамота коллективу театра от губернатора Алтайского края **А.Б. Карлина**.

Театр по приглашению главы администрации города Тюмени А.В. Моора побывал в Тюмени, где в рамках торжественного приема главы администрации города ветеранов Великой Отечественной войны, представил на сцене Драматического театра героическую музыкальную комедию **В. Соловьёва-Седого, М. Самойлова «Небесный тихход»**. А летом труппа театра совершила традиционные гастроли по Омской области в рамках программы «Театр-селу». Жителям Колосовского и Азовского районов Омской области артисты представили концертную программу «**Незабываемый вечер с Омским музыкальным**», а юной аудитории показали детский мюзикл **А. Араратяна «Фант! Гав! Гав!»**.

Екатерина ЗАРЕЦКАЯ

Омск

Фото предоставлены театром

САРАТОВ. Ужасный век... прекрасные сердца

В Саратовском академическом драматическом театре премьера – дипломный спектакль по повести **А. Пантелеева и Г. Белых** «Республика Шкид».

Не припоминаю, чтобы спектакль будущих актеров имел у наших зрителей такой бурный успех. Написал инсценировку и поставил ее педагог театрального института Саратовской консерватории заслуженный артист **Виктор Мамонов** (руководитель курса – народная артистка России **Татьяна Кондратьева**). Это первая серьезная режиссерская работа известного театрального актера. Он же

сыграл Викниксора – «отца-основателя» школы.

Роль эта у Виктора Ивановича была вынужденная. Перед самой премьерой случилось ЧП: какие-то недобряки прямо у театра напали на студента – исполнителя роли директора школы им. Достоевского – и жестоко его избили. Произошло это не на заводских окраинах, не глухой ночью – вечером в центре города. Парень попал в больницу, перенес сложную операцию. Его роль сыграл его учитель. История про разношерстную, бурлящую, вороватую массу беспризорников, превращаемую волей и талантом педагогов

в сплоченную, энергичную группу интеллигентов, приобрела новую актуальность. Она мудро озаглавлена «педагогической поэмой». И в наши относительно мирные дни полным-полно брошенных или «запущенных», мающихся от безделья подростков. Но нет до них дела ни государству, ни нынешним Макаренко.

Викниксор – Виктор Николаевич Сорока-Росинский – не был никаким «Макаренко». Не перевоспитывал он трудом. Самостоятельность своим воспитанникам давал большую, это точно (первое школьное самоуправление в истории педагогики слу-

«Республика ШКИД». Викниксор – В. Мамонов





«Республика ШКИД»

чилось именно в Шкиде), а также сумел всерьез увлечь их учебой. Недаром столько творческих людей вышло из школы Достоевского, и среди них писатели Григорий Белых и Леонид Пантелеев.

Как писал Пантелеев в письме школьникам, главное там «было то, что позволило С.Я. Маршаку в докладе на Первом съезде советских писателей сравнить нашу школу Достоевского с Царскосельским пушкинским лицеем. Мы учились — и учились охотно, без принуждения — по десять часов в день. Мы много и с увлечени-

ем читали. Изучали иностранные языки. Писали стихи. Было время, когда в нашей крохотной республике на шестьдесят человек «населения» выходило около шестидесяти газет и журналов. В течение целого месяца Гриша Белых и я выпускали газету «День» в двух изданиях — дневном и вечернем, причем в вечернем выпуске печатался изо дня в день большой приключенческий роман «Ультус Фантомас за власть Советов». В школе существовали издательства — «Факел», «Вперед», «Комар», «Зеленое кольцо» и др. Был музей, театр, где ста-

вили «Бориса Годунова» и современные революционные пьесы».

В спектакле дипломников удалось воссоздать насыщенную культурную жизнь шкидовцев (в отличие от замечательного, всеми любимого, но более «хулиганского» фильма). Разлив самиздатской стихии, театральная эпопея с «Годуновым», немецкие уроки, танцевальные и физкультурные занятия показаны отдельными сценками, часто — на языке пластики. Пластика, как известно, один из самых выразительных языков, он запоминается. Лаконично и точно постав-

лены сцендвижения **Алексеем Зыковым** и **Ириной Борисовой**. Ученическая масса слита в единый, синхронно движущийся организм.

Викниксор в исполнении Мамонова разнится с экранным героем. Здесь директор нерешительней, видны его колебания, сомнения. Он вообще не хочет браться за эту школу «для малолетних правонарушителей» и решается лишь под давлением железной «красной леди» Златы Ионовны. Остро играет ее студентка **Настя Слосарева**. Директор Виктора Мамонова (как и сам актер) обладает такой харизмой, что при его приближении стихают самые буйные воспитанники. Правда, не совсем ясно, как остальным «халдеям» (воспитателям) удастся эту буйную вольницу усадить за парты. Сокращения неизбежны при переводе прозы на язык сцены.

Отлично показана «великая буза» в самом ее разгаре, когда школяры мстят за увольнение «русачки». Красочно описана она и в книге: *«А после обеда начался ад, которого не видела Шкида со дня основания школы. Во всех залах, классах и комнатах закрыли двери и устранивали из скамеек, щеток и стульев западни. Стоило открыть дверь, как на голову входившего падало что-то внушительное... Подставляли ножки, швыряли в голову книгами и чернильницами, били кулаками и дергали во все стороны...»*.

Малый зал саратовской драмы мгновенно превратился в арену баррикадных боев, свет погас, вой и крики усиливались. Мы сразу почувствовали себя внутри действия. Временами становилось так страшно, будто и мы, зрители, относились к племени «халдеев». А вдруг не разберут в темноте, кто есть кто?..

Викниксор с кучкой учителей прекращает бунт без вмешательства милиции. Конечно, хулиганы в жизни не перевоспитываются мгновенно, как в плохих фильмах. Впереди еще много конфликтов в спектакле (куда больше их в книге), подростки будут разрешать их сами, как в случае с Великим Ростовщиком (нигде не пережал в роли «жилы» Слаенова **Александр Степанов**), или с помощью директора, как в эпизоде с «лукулловыми лепешками». Трогательно показаны весна, первое весеннее тепло и первые шкидовские влюбленности (Девочки — **Тони Маркони** и **Наталья Небалуева**).

Нынче слова «комсомол» боятся, как черт ладана. И переростки из ШКИДы ходят по залу с пионерскими атрибутами, но никакого юнкома, как было на деле, они не создают. А ведь почти все там стали комсомольцами. Союз молодежи только зарождался в то время, и был еще очень романтизированным. Из них вырастут замечательные ребята — поколение мечтателей, которое крепко любило

свою страну и верило в ее идеи. Многие погибнут за нее: кто на фронте, кто — в блокадную ленинградскую зиму, а кто — и в застенках НКВД.

Песни, написанные к спектаклю педагогом (бардом и гитаристом Виктором Мамоновым) и студентами, так хорошо вписались в эпоху, что кажется, будто они из тех лет. Хотя нет здесь одной, «коронной», как в фильме. Душеурадирующе сиротская песня «Ах, зачем меня мать родила» в постановке выглядит бледнее.

Пал Ваньча, сильно заигравшегося с учениками педагога, в дипломном спектакле заменили Полиной Ивановой (превосходно справилась с ролью **Мария Сумарокова**). Есть другие неизбежные «женские» замены на курсе актеров театра кукол, где всего-то шесть мальчиков. Чтобы показать хотя бы главных шкидовцев, понадобились две труппы. И **Кристина Топчева**, и **Екатерина Репина** играют замечательно. Однако схожие кепи и одинаковые повадки уподобляют друг другу колоритных Воробья и Мамочку, чего, конечно, быть не должно.

Удачно вписались в актерский ансамбль студенты других отделений. Запоминающиеся характеры создают темпераментный Солян (**Антон Козлов**), импульсивный Японец (**Мурат Абулкатин**), задумчивый Янкель (**Богдан**



«Республика ШКИД». Финальный поклон

Илларионов), беспокойный Гога (**Александр Овчинников**), да и остальные ребята. Вернувшийся из больницы **Илья Слюдачев** (Викниксор) уже сам играет эту роль.

Печальной нотой отдает финал, когда директору сообщают о закрытии его школы и рассказывают о судьбе выпускников. То, чего не могли знать авторы увлекательной, приключенческой «Республики ШКИД». Взгляд через эпоху. Ведь Пантелеев и Белых написали свой эпизод через три года после создания повести, когда все шкидовцы были еще

живы и здоровы. Спектакль дипломников получился смешным и грустным, трогательным и забавным — словом, настоящим, как настоящими были эти замечательные ребята, ставшими усилиями одного русского интеллигента из париев общества цветом его.

«Республику Шкид» показали на гастролях в Тамбове — переполненный зал (многие стояли) принимал ее с восторгом. В Саратов аншлаги в драматическом театре был все время, когда в афише значилась «Республика». В жизни все связано невидимыми нитями.

Сейчас многие вообще не слышали о замечательной книге, ее авторах и героях. Но в Петербурге недавно открылась мемориальная доска на стене бывшей школы-коммуны имени Ф.М. Достоевского (Старо-Петергофский проспект). Восстановили-таки историческую справедливость. Спектакль же наших дипломников — как венок памяти великому Викниксору и его славным ученикам.

Ирина КРАЙНОВА

Саратов

Фото Василия ЗИМИНА

предоставлено театром

ТОРЖЕСТВО ТЕАТРА

Михаил Булгаков написал пьесу «Кабала святош» не столько о Мольере — он написал ее о себе. И о себе же поставил спектакль **Владимир Магар**: о собственном противоборстве с государственной властью, которое было предметом долгой и жгучей полемики, сопровождавшей любое упоминание в прессе **Севастопольского русского академического драматического театра им. А.В. Луначарского**. Поскольку художник может противостоять властям лишь с помощью своего искусства, то так делает в пьесе Мольер, а в театре — Магар.

В недавней премьере нашла выход, как кажется, вся сверхтеатральность, годами концентрировавшаяся в постановках **В. Магара** и **Б. Бланка**. Постановщики — режиссер и художник — во многом используют собственные наработанные методы, что особенно видно в сценическом оформлении. Сцена имеет, как в любом спектакле **В. Магара**, нижний и верхний уровень, хотя в «Кабале святош» оркестровая яма задействована не так активно, как, скажем, в «Отелло». Декорации из этого спектакля вспоминаются первыми: тогда сце-

на была погружена в темноту и обрамлена горящими по периметру огоньками, лишь ярко светился удлиненный серебристо-золотистый лик наверху — стилизованная маска драматурга. Из тьмы постепенно выступали крупные золотые буквы надписи: «Театр Шекспира». Взгляду открывался обширный многоярусный помост-подмостки, тянущийся из кулисы в кулису и оказывавшийся благодаря горящим лампочкам, будто в рамке.

Сейчас сцена оформлена по такому же принципу, но со значительным его усилением: выстроенные ам-

«Кабала святош». Людовик — А. Порываев





«Кабала святош». Людовик — А. Порываев, маркиз д'Орсиньи — Е. Журавкин

фитеатром театральные кресла создают эффект отражения зрительного зала — и появляется уже новый, третий уровень действия. Лампочки внизу тоже есть: ими обрамлены гримировальные столики из «Любовного хоровода». На сцене висит огромная люстра, копия той, что украшает зрительный зал, а также «играет» в спектакле «Маскерад, или Заговор масок». Из этого же спектакля в «Кабалу святош» вошли люстры из сцены бала, здесь появляющиеся в особо торжественные моменты.

Подобно оформлению «Дон Жуана», слева от зрителя над порталом виден стилизованный портрет Мольера, а справа — изящ-

ная рука, держащая фонарь. Присутствие автора в том или ином виде — некий «фирменный стиль» Б. Бланка, взявший начало от «Доброго человека из Сезуана», поставленного в соавторстве с Ю. Любимовым в Театре на Таганке, когда название спектакля и пьесы так же располагались над порталом, а справа лукаво улыбался Б. Брехт. Думается, здесь использование фрагментов декораций спектаклей прошлых лет, а также повторение основных их мотивов является особым театральным знаком, своего рода квинтэссенцией театральности. И в подтверждение этого наверху, большими буквами — надпись: «Театр г-на де Мольера»,

а внизу, по подножию зрительского амфитеатра, выстроенного на сцене, — «Театр г-на Булгакова».

Все действие определяется этим своеобразным двоимирием. Дело даже не столько в том, что в спектакле присутствуют и Булгаков, и Мольер, хотя это тоже является серьезным сюжетообразующим моментом, а в противопоставлении власти имущих и обычных людей. Властители и свита поставлены режиссером и художником на котурны и облачены в нарочито театральные, вызывающе яркие костюмы, а Булгаков и комедианты труппы Мольера — люди обычного роста, одетые в костюмы своего времени. Их наряды — более скром-



«Кабала святош». Мольер — А. Бронников, Бутон — Н. Абелева

ных цветовых оттенков, в то время как представители власти «приговорены» постановщиками к золотисто-красно-белой гамме. Ее самый яркий представитель — Король (**А. Порываев**) в сверкающем белом костюме, пурпурной с золотом мантии, размахивающий пышным веером, гордо несущий на золотых котурнах гибкое тренированное тело, увенчанное прекрасной головой в пурпурном парике. Суть власти не исчезает с отказом от внешних атрибутов, и последний приговор Мольеру Король выносит, постепенно разоблачаясь, сняв парик, отложив веер и закурив, как простой смертный, но его мнимая демократичность никого не может обмануть.

Литературная основа у спектакля — тоже двойная: В. Магаром используются фрагменты романа «Жизнь господина де Мольера», откуда вошла, например, первая сцена — появление акушерки, здесь — няньки Ренэ (з.а. Украины **Н. Белослудцева**) с новорожденным Мольером на руках и комментарию Булгакова (з.а. Украины **В. Таганов**). Несколько небольших, но важных монологов автора — также из романа. Постановщику удастся создать целостность действия, объединив в финале эти сюжетные линии: Ренэ закрывает глаза умирающему Мольеру, а Булгаков, выразив сожаление о том, что никогда не встретится

со своим героем, через несколько мгновений садится напротив него за стол, и оба драматурга поднимают бокалы.

Действию изначально задается повышенный эмоциональный градус: на сцене под торжествующе-победную мелодию вихрем движется вся мольеровская труппа в роскошных костюмах, стремительно извлекает из прозрачного клавесина браваурные звуки Шарлатан (**О. Лукашевич**), бросаются в объятия влюбленный Мольер (з.а. Украины **А. Бронников**) и Арманда (ее роль исполняют **Е. Василевич** и **М. Кондратенко**). Как обычно строит действие В. Магар, камерные лирические эпизоды чередуются



«Кабала святош». Муаррон — А. Аккуратов, Арманда — М. Кондратенко

ся с массовыми. Их праздничная театральность еще усилена за счет появления дополнительных атрибутов — и пышных платьев, дожидаящихся актрис на сцене и надеваемых ими в процессе представления, и движущихся стеклянных тронов-колесниц Короля и Архиепископа. Велика разница в световом, музыкальном и пластическом оформлении этих сцен. Никогда еще хореографу **Ирине Пантелеевой** не удавалось достичь такой графической четкости танцевального рисунка, как в этой постановке, особенно в начальных и финальных сценах — выходе трупы, появлении Короля на спектакле, представлении «Мнимого больного». Так

же точна световая партия **Дмитрия Жаркова**, колеблющаяся от гнетущего полумрака до полного, ликующего света.

Режиссерская амплитуда простирается от нежной серьезности, переходящей в настоящий драматизм в сценах с Мольером или Мадленой (**Л. Дашивец**) до откровенного шутовства эпизодов, подобных появлению Справедливого сапожника или приема Мольера Людовиком в первом действии. Во втором действии трагикомический окрас усиливает тревожное чувство, предвещающее трагическую развязку истории жизни Мольера: перед последним королевским приемом его встречает пере-

одетый шут, к которому адресует свои горькие слова терпящий крушение драматург. Слово неотвратимая судьба, приспешники власти кружат и швыряют его, мажут гримом и лишают опоры под ногами. Как отмечает А. Бронников, эта сцена требует особых актерских усилий, потому что физическое унижение героя здесь сопряжено с моральным: его, больного и измученного, оскорбляют сильные и здоровые люди, но он, несмотря на это, пытается вырваться и продолжает оставаться Человеком, более того — Художником. Контрастно сопрягаясь со сценой «разоблачения» Короля, этот момент постановки усиливает ее главную тему.

Чтобы подчеркнуть эту тему пьесы, постановщиком переставлены некоторые сцены, а кое-что сокращено, как, например, основные эпизоды с участием Маркиза д'Орсиньи (з.а. Украины **Е. Журавкин**), но от этого еще более очевидно, что спектакль о другом, и что режиссера главным образом волнуют именно отношения Мольера с определенными людьми.

Тема противостояния творчества и власти еще сильнее определена с помощью музыкального элемента спектакля. Подобно спектаклям Мейерхольда, музыка составляет конструктивное начало этой постановки, и это очевидно на всем протяжении сценического действия. Каждому из двух миров — живых людей и властных мертвецов — дана своя музыкальная тема, под которую герои выходят или выезжают. Феерическое начало спектакля — «О Fortune» из кантаты «Кармина бурана» Карла Орфа — сменилось более легковесным, но не менее ликующим «Венецианским рондо» (автор музыкального оформления, как всегда, **Борис Люля**). Странные африканские мотивы — тема участников Кабалы — кажутся пришедшими из средневековой Инквизиции, они завораживают и пугают.

На смещение смысловых акцентов и усиление тревожной атмосферы «рабо-



«Кабала святош». Арманда — М. Кондратенко, Мольер — А. Бронников

тает» и то, каким образом на сцене появляются представители власти. Как уже было отмечено, выезд Короля и Архиепископа де Шаррона происходит на прозрачных тронах-колесницах, стремительный выезд которых заменяет движение поворотного круга, использующегося почти в каждой постановке. Эти движущиеся элементы обрамлены лампочками, которые создают

своего рода вторую светящуюся сценическую раму, заключенную внутри портала сцены. Вся мебель, представляющая перед зрителем, прозрачна — не только колесницы и клавесин, но и длинные составные столы-ящики. Постановщиком построены мизансцены с активным участием этого стола: по обе его стороны сидят Король и Маркиз де Лессак в сцене карточной игры, за ним



«Кабала святош»

Людовик оба раза принимает Мольера, за ним заходит Кабала. Это одна из самых впечатляющих сцен в спектакле: созданная как шутовской ужин, она происходит за столом, в котором, словно в стеклянном гробу, лежит Мольер, и создается ощущение, что члены Кабалы пируют на его поверженном теле.

Разделение столом и вообще «разведение» персонажей по всему пространству сцены подчеркивает их общее и, в первую очередь, именно свойственное Мольеру одиночество и бессилие перед лицом власти, когда он остается, как на краю пропасти, один на один с теми, кто причиняет ему боль и пытается его уничтожить.

Свою роль Андрей Бронников развивает в повышенном эмоциональном диапазоне, заданном первой массовой сценой, бесспорно лидируя в ансамбле, который всегда был одной из самых сильных творческих сторон театра. О таком исполнении говорят иногда, что все сценическое время переживается как последняя минута существования. Его герой стремительно и подчиняюще правдиво проходит жизнь от наслаждения успехом, славой и любовью к полному крушению, совершая сам и перенося предательства других.

Главным, как уже было отмечено, является для Бронникова-Мольера творчество, тесно связан-

ное с отношениями с властью. Лучший его монолог, обращенный к Королю в финале, снова напоминает о недавних событиях в театре. Но тем и отличается театр от жизни, что может сам моделировать действительность, и в финальной сцене драматурги встречаются: им наливают вино Людовик и де Шаррон. Мольер, который не умер, участвует в представлении «Мнимого больного», пышное театральное действие продолжается, а воскресение автора бессмертных пьес свидетельствует о самовозрождающей силе театра.

Елена СМИРНОВА
Севастополь – Санкт-Петербург
Фото из архива театра

ПОД ЗВУКИ «САРАФАНОВСКОГО» ОРКЕСТРА

Вампиловский международный театральный фестиваль современной драматургии в Иркутске

С 1987 года в Иркутске проводятся театральные праздники, связанные с именем и творчеством уроженца Кутулика, выдающегося драматурга **Александра Вампилова**. Очередной **Вампиловский международный театральный фестиваль современной драматургии** прошел в сентябре 2013 года.

В основном, конечно, театралы уже давно пропи-

сали «сибирского Чехова» в классиках русской драматургии. И все же у новых поколений, да и у некоторых старых скептиков могут возникнуть вопросы: почему все же Вампилов? почему именно этот — вечно молодой автор, успевший написать четыре больших и несколько одноактных пьес, получил право на международное признание? На постоянно действующий фестиваль?

На все новые постановки своих пьес на многих театральных сценах России и других стран?

Интересный ответ на эти вопросы прозвучал в выступлении на нынешнем фестивале главного режиссера одного из приглашенных в Иркутск театров. Маститый, убеленный сединами художник заявил, что по его убеждению вся мировая драматургия имеет лишь несколько имен,

Открытие фестиваля





Министр культуры Иркутской области Виталий Барышников открывает фестиваль

определяющих пути развития драматической литературы и театра на столетия. И назвал эти имена: Эсхил – Шекспир – Чехов – Вампилов. Заключение, конечно, не бесспорное, скажем, наши два главных столпа советской драматургии – Арбузов и Розов, определявшие репертуар сотен театров более полувека – в этот короткий перечень не попали. И все же резоны в таком мнении есть. Не случайно в театральной критике 70-х годов родился и утвердился термин – «поствампилловская» драматургия. Именно после пьес Вампилова, как известно, очень не просто пробивавшихся на сцены в подцензурной стране, поставлен-

ных в Москве и Ленинграде лишь после смерти автора, те же маститые авторы стали в чем-то писать иначе. С иной степенью творческой свободы. Думаю, что появление острых социальных пьес «Гнезда глухаря» в конце 70-х и «Кабанчика» в 80-х у моего учителя по Литинституту драматурга Розова как раз феномен поствампилловского этапа в драматургии. Собственно, и сам автор «Вечно живых», породивших театр «Современник», и фильма «Летят журавли», и других пьес, по которым создавались театральные шедевры, связанные с именами самых значительных режиссеров и актеров XX века, незадолго до своего ухода в 2004 году

назвал Александра Вампилова лучшим драматургом современности.

Мне довелось побывать уже на четырех вампиловских фестивалях, три раза добирался и до Малой родины сибирского гения – села Кутулик, где давно открыт прекрасный музей автора «Утиной охоты» и «Старшего сына». На стене обычного жилого дома типичного сибирского райцентра удачно размещен огромный портрет Вампилова, встречающий гостей из разных стран и народов. В самом Иркутске власти выделили и капитально отремонтировали для Вампиловского центра прекрасный старинный особняк, где про-



Легендарный спектакль «Старший сын», в постановке которого участвовал Вампилов. 1969 г.

ходят выставки, презентации, театральные вечера. Любят сибиряки своего классика, на все спектакли вампиловских фестивалей билеты раскупаются задолго до приезда театров. **Иркутский театр юного зрителя** давно носит имя А.В. Вампилова, а основные события фестиваля проходят на нескольких сценах **Иркутского академического драматического театра им. Н.П. Охлопкова**. Директор этого театра, неутомимый театральный деятель **Анатолий Стрельцов** по добровольному совместительству уже много лет возглавляет и оргкомитет Вампиловских фестивалей. Почетным гостем на

этих праздниках с 1987 года является друг и соратник Вампилова по Иркутской «писательской стенке» **Валентин Распутин**. Открыл 9-й Вампиловский фестиваль живо и неформально министр культуры областного правительства **Виталий Барышников**.

В нынешнем году, за неделю до официального открытия фестиваля в Иркутске уже громко зазвучала вампиловская нота. На гастроли в столицу Прибайкалья пожаловал **МХТ им. А.П. Чехова**, привезший в короткой гастрольной афише и спектакль «**Прошлым летом в Чулимске**». На самом фестивале свои спектакли показали **Малый театр,**

«Гоголь-центр», Вахтанговский театр, театр «Модернь» и «Театр Натальи Когут» из Москвы; **Вологодский театр для детей и молодежи, Новосибирский драмтеатр «На левом берегу»,** актеры из **Петербурга и с Камчатки, Братский драматический театр, Архангельский молодежный театр, Канский драматический театр, Государственный русский драмтеатр им. Н.А. Бестужева** из Улан-Удэ. Разумеется, свои работы представили иркутские театры, а «международность» фестиваля на этот раз подтверждали спектакли и актеры из **Австрии, Польши, Южной Кореи, Германии.**

*Глава оргкомитета фестиваля
Анатолий Стрельцов*





Круглый стол по книге «Свет Розова»

На фестивале мастер-классы, семинары и «круглые столы» проводили: профессор **В.М. Фильштинский** из Санкт-Петербурга, известные московские критики **Вера Максимова**, **Ольга Сенаторова** и **Елена Стрельцова**, иркутские театроведы **Светлана Жартун** и **Виталий Нарожный**. На одном из «столов» 16 сентября посчастливилось и мне быть «именинником» со своей книгой «Свет Розова», включенной в официальную программу фестиваля. О книге говорили названные выше критики, к сожалению, пришлось начать «круглый стол» с горькой минуты памяти. Буквально в ночь на 16 сен-

тября ушла из жизни **Вера Сергеевна Филиппова**, известный иркутский и читинский журналист и критик, бывшая завлит театра им. Охлопкова, яркая представительница вампиловского дружеского круга вместе с мужем, известным поэтом Ростиславом Филипповым. Она прочитала «Свет Розова» заранее, звонила мне в Москву по этому поводу, готовилась выступить на «Круглом столе», мы виделись с Верой Сергеевной за три дня до «стола» – она выглядела блестяще в своей элегантной широкополой шляпке – и вдруг... «музыка играет на танцах и похоронах».

На 9-м фестивале соблюдались прекрасные тради-

ции вампиловских праздников. Все театральные коллективы имели возможность поехать на Байкал, а вечерами после спектаклей гости Иркутска обретали веселое настроение на театральных «капустниках» в «Чайной», которую уже 18 лет открывают в дни фестивалей три неистощимых актера-остроумца – **Николай Дубаков**, **Яков Воронов**, **Владимир Орехов**.

Конечно, главным на драматургическом фестивале всегда были и остаются спектакли театров-участников. Каждый вечер игралось по три, а то и четыре спектакля. Подробно их разбирали на следующий день на встре-



У памятника на Байкале

Сарафановский вальс



час с участниками спектаклей московские и местные критики, рецензии публиковались в областной прессе. В этом небольшом отчете коротко выскажу лишь личные впечатления о тех постановках, что довелось увидеть самому на большой сцене театра им. Охлопкова.

Братский драматический театр. Спектакль «Созвездие Пегаса». Инсценировку написал режиссер, он же постановщик спектакля, **Валерий Шевченко** по пяти рассказам «о любви, вине, космосе и смысле жизни» забытого русского писателя **Сигизмунда Доминиковича Кржижановского** (1987–1950). Режиссер задался благородной целью открыть зрителям, а затем и читателям забытое имя гениального, по его мнению, писателя. Насколько эта цель достигнута – вопрос дискуссионный. Спектакль получился внешне стильным, современным, изобретательным по режиссуре и актерским работам. Однако к драматургии есть вопросы. Все же инсценировка предполагает создание цельной пьесы, связанной общей темой, сквозным действием, выстроенным по найденному драматургическому ходу. Этого хода-компааса обнаружить не удалось. В «Созвездии Пегаса» каждый из пяти рассказов все же остался отдельным эпизодом на одну из тем размытого жанрового под-



Интерпретация «Старосветских помещиков» артистами из Кореи

заголовка спектакля. За мечу, что ставить увлекательные спектакли по собственным режиссерским инсценировкам прозы мало кому удавалось, разве что «Зори здесь тихие» и «Пять рассказов Бабеля» с молодой Таганки сумел оставить надолго в памяти зрителей Юрий Любимов. Но за попытку – спасибо и Валерию Шевченко. Хорошие слова о спектакле сказала Елена Стрельцова.

Свою инсценировку сделал по известному роману **Юрия Германа «Рос-**

сия молодая» опытный драматург и режиссер **Сергей Коковкин**. Спектакль по ней привез **Архангельский молодежный театр** в постановке режиссера **Искандера Сакаева** из Санкт-Петербурга. На сцене палуба корабля, с которой канаты ведут в трюм. Романтика! Однако и здесь, на мой взгляд, драматургия и режиссура не слились в победной гармонии. Молодые актеры, играющие героев петровского времени, должны были, как минимум, очень бодро лазать по канатам и



После спектакля «Вечерний звон»

демонстрировать прекрасную физическую подготовку. Не у всех это получается. Оставляет в недоумении и фарсовая фигура Петра Великого, которого автор и спектакль опускают почему-то ниже ватерлинии и упрощают до истеричной карикатуры. Столь субъективная трактовка неминуемо вызовет путаницу, а то и смятение в умах юных зрителей, к которым, думается, и должен быть адресован данный историко-познавательный спектакль.

Новосибирский драматический театр «На левом берегу» привез спектакль «**Причуды любви**» по пьесе **Алексея Слапов-**

ского. Это последняя режиссерская работа худрука театра **Валерия Чумичева**, ушедшего недавно из жизни. Как пояснил мне в кулуарах режиссер-педагог этого спектакля и исполнитель одной из главных ролей **Сергей Грановесов**, пьеса имела много авторских вариантов, что-то отбирал и выстраивал режиссер. Стройной истории все же не сложилось. Не все ходы и поступки героев органичны, художественно логичны и лично мотивированы. Часто «причуды», на мой взгляд, диктуетвольная авторская фантазия. Опять же заявленный жанровый подзаголовок «комедийная мелод-

рама», в которой «причудливо сплелись драматизм, комедийность и абсурд» слишком расплывчат. Но, несомненно, показанная работа имеет свои достоинства. Пьесу и спектакль украшают удачные репризы профессионального автора и сильная игра актрисы **Ольги Сибиркиной**, о которой в превосходных степенях отзывалась Вера Максимова.

Оригинальной краской фестиваля явилась «**Лавина**» **Т. Джюдженоглу** (драма-притча в 2-х действиях), привезенная **Канским драматическим театром**. Несколько монотонное, затянутое начало затем набирает динамичный тем-



«Елизавета Бам». Театр им. Охлопкова

поритм, увлекает зрителя ударной кульминационной сценой, и экзотический спектакль режиссера **Андрея Луканина** оставляет приятное эстетическое послевкусие.

В последний вечер фестиваля прозвучал **«Вечерний звон»** **Степана Лобозерова**. Новую пьесу известного автора из Улан-Удэ поставил худрук Государственного русского драматического театра им. Н.А. Бестужева, заслуженный деятель искусств России **Анатолий Баскаков**. Это жизненная комедия, подсмотренная зорким Степаном Лукичем в нашей трагикомичной жизни последних лет. Вечная проблема «отцов и детей» подается остро и

тревожно, вызывает зрителей и смех, и слезы. Не все пока в спектакле равноценно, он еще только становится на ноги, но обещает вырасти в сильное впечатление для многих и многих будущих зрителей.

Позитивные отклики от зрителей довелось услышать о спектаклях **«Дуэль»** по пьесе **А. Стародубцевой ТЮЗа им. А.В. Вампилова**, **«Старший сын»** **А. Вампилова** в исполнении **Вологодского театра для детей и молодежи**, **«Одесса»** **У. Брее** и **Р. Штенмец** театра **«Драхенгассе» из Вены**, **«Моя тихая Родина»** **Ваханговского театра**. Особо выделю мнение заслуженной артистки театра

им. Охлопкова еще **«вампиловского призыва»** **Елены Мазуренко** о спектакле **«Гоголь-центра» «Божьи коровки возвращаются на землю»** по пьесе **В. Сигарева**. По ее словам, это лучшее, что она видела на этом и многих других вампиловских фестивалях.

На открытии и закрытии вампиловского праздника как всегда играл духовой оркестр. И уже 10 лет стоящий близ театра бронзовый, вечно молодой Александр Вампилов приветливо смотрел на танцующие фестивальные пары под «сарфановский» вальс. Десятый Вампиловский фестиваль закрыт, через два года – десятый, юбилейный!

Владимир ПОПОВ

МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФОРУМ-ФЕСТИВАЛЬ «АРТмиграция»

Наступила осень, еще не все театры открыли новый сезон, а Союз театральных деятелей, который никогда не отдыхает, уже проводит форум-фестиваль «АРТмиграция», собрав небольшую компанию молодых провинциальных театральных деятелей, готовых обучаться чему-то новому. Название фестиваля, собственно, говорит само за себя, заглавные буквы словно кричат: «Давайте делать искусство! Экспериментировать! Мигрировать! ...независимо от местонахождения». И действительно, провинциальные театры нуждаются в помощи, в поддержке, в новых кадрах, в новых знаниях и идеях. Они нуждаются в молодых и отважных, для которых и организован данный фестиваль. Он имеет две составляющие. Первая из них — форум, в который входит множество встреч с известными театральными деятелями, обсуждений спектаклей, презентаций молодых успешных проектов. Это больше похоже на образовательную программу, нежели на площадку для общения, обмена опытом. Общение и обсуждения появятся между участниками непроизвольно, незаметно, во время перекура или перебежки с одного мероприятия на другое или во время обсуждения спектаклей. На форуме же участники больше слушают, мотают на ус и смело задают множество интересующих их молодые умы вопросов. Вторая составляющая «АРТмиграции» — фестиваль, на который привезли спектакли, в основном, из небольших городов молодые режиссеры, рискнувшие когда-то уехать туда, окончив столичные театральные вузы.

Творческая мобильность в действии

С 10 по 15 сентября в Москве, под эгидой Молодежного совета СТД, прошел форум-фестиваль «АРТмиграция». Его главными целями стали стимулирование театральной мобильности и налаживание творческих контактов между разными регионами. Постоянной частью аудитории форума стали представители провинциальных театров, члены Молодежного совета, критики-участники лаборатории под руководством Павла Руднева и театральная молодежь из регионов, выигравшая специальный грант СТД.

Фестивальную часть «АРТмиграции» составили спектакли, поставленные молодыми режиссерами, выпускниками столичных вузов, в провинции. Не менее значимую часть составил форум, в рамках которого были представлены семинары и презентации, лекции и мастер-классы от ведущих практиков расширения современной театральной реальности. Так, на семинаре «Творческая мобильность в России» Олег Лоевский рассказывал о «слоеном пироге» репертуарного театра и тотальном театре, а ре-

жиссер Борис Павлович — о том, «как придумать себе и другим интересную театральную жизнь», осветив интереснейший опыт работы в кировском театре. Продолжая разговор о возможностях театральной коммуникации, Артур Гукасян провел семинар «Творческая мобильность за рубежом», обрисовав схему работы многих ресурсов, которые могут быть использованы в международном театральном взаимодействии.

В рамках форума прошла масса презентаций. В частности, презентация про-



Б. Павлович и О. Лоевский



Дмитрий
Мозговой

екта «Startup» от Дмитрия Мозгового, который рассказал, чем СТД может быть полезен театральной молодежи: это и система грантов, и творческие командировки, и стипендии. Мария Бейлина и Елена Ковальская рассказали о направлениях деятельности «Института театра», исследующего и практикующего образ театра как социального института: это и взаимодействие театра и дизайнеров, и класс театральной критики, и театральная педагогика, и практика жанра сторителлинга. Презентация «Школы театрального лидера», проведенная Аленой Янкевич, показала интересный опыт подхода к реформированию русского репертуарного театра; также зри-



«Потрясенная Татьяна»

телей пригласили на одну из лекций в Центре Мейерхольда, на которой профессор **Манон ван де Вотер** (университет Висконсина, США) рассказывала о теоретических основаниях и практическом осуществлении принципов театральной педагогики в образовательной системе Америки, а также о социальной миссии театра.

Особенно интересен для аудитории был опыт независимых театральных коллективов, которых в регионах пока еще немного. Своим видением независимого театра поделились **Юрий Квятковский** («Цирк Шарля ля Танна»), **Ольга Коршакова** (Liquid Theatre), **Лиза Спиваковская** (vottebe), **Дмитрий Мелкин** («Огненные

люди»), **Александр Вайнштейн** (независимая площадка «Скорород»), **Елена Гремина** (Teatr.doc). Важнейшим условием создания театра были названы группа единомышленников, «банда», и выход из зоны комфорта. А ведь был еще и рассказ об Авиньоне, и концерты, и презентация актерского курса **Д. Брусникина**, и многое другое.

Фестивальная программа включила шесть спектаклей, поставленных столичными молодыми режиссерами в регионах. Созданные в рамках различных театральных школ, они показали, что сотрудничество молодого режиссера и труппы провинциального театра может приводить к сильным результатам. Осо-

бенно ценным форматом общения стало обсуждение, которое каждый раз проводилось после спектакля (модератор – П. Руднев); оно создавало пространство диалога спектакля с более или менее подготовленным зрителем, и это было для всех очень интересным опытом.

История о них

«Потрясенная Татьяна», режиссер Борис Павлович. Городской драматический театр г. Шарыпово

Спектакль с лабораторной родословной получился целостным размышлением режиссера об иной ментальности: грузин, горцев, вообще – их. Грузины, известные нам по советскому кино, да и вообще по кон-

цепции братства народов, оказываются совсем иными в этом скорбно-смешном отражении. Реальна здесь только война, кажется; она определяет действия и реакции героев и, главное, героинь.

Первая часть спектакля поставлена по абсурдистским минипьесам **Л. Бугадзе**. За нелепыми героями проглядывают живые и настоящие люди, вызывающие сочувствие. Сочетание смешного и страшного в обыденном, решенное в полном минимализме – черные костюмы, черный кабинет – достигает пика в финальной истории. «Хочешь, я расскажу тебе анекдот?» – спрашивает горец-ангел. И тот, кому анекдот рассказали, – сам становится ангелом. Нарастающая в отрывке идея «Все с ума сойдут!» кажется пророческой; все тут и вправду немного сумасшедшие: и бабушка, баюкающая внука грозными напугиваниями, и Татьяна, горящая, что не ее муж так красиво, героически погиб.

При всей культурной и жанровой дистанции тексты **Лермонтова** оказываются о той же ментальности, о тех же принципах – всепоглощающего патриотизма, необходимости умереть за родину (лучше, чем жить за нее), свободы. С нарастанием поэтического текста нарастает и вещность в спектакле: множественные ковры, шинели, затем – на фоне экрана – ярко-оранжевое дерево и девушка с кувши-

ном. И – финал спектакля: на фоне чтения «Демона», – летит дух, видя Грузию и ничему не умиляясь, – нарастает вертолетный гул, заканчивая действие бомбежкой.

Спектакль по столь разным текстам явил собой целостное художественное высказывание, в точной мере шокирующее и в точной мере красивое.

Это Гильберт так сказал
«*Ночь Гельвера*», режиссер **Кирилл Вытоптов**. *Новошахтинский драматический театр*.

В центре истории – понятие Другого, иного, отчуждаемого, инородного; он отражается и в образе неполноценного Гельвера, и в рефренных криках «Бей сволочей», в рассказе Карлы. Вместе с тем, раскачивая психологические «качели», драматург и режиссер оборачивают ситуацию войны – ситуацией семейной любви; а ситуацию спасения – убийством. Уютный дом с фарфором и застекленными шкафчиками зиждется на непрочной основе – дверях, которые угрожают раскрыться; и в дом входит война – с омерзительно членистоногими игрушечными солдатиками, с потешным и страшным учением Гельвера, с рассказом Карлы (отличная работа **О. Агрызковой**). Оба героя истории вызывают сочувствие.

Образ Гельвера, неполноценного парня, удался **М. Сопову** потрясаю-

ще. Вначале кажется, что спектакль – анатомия нездорового сознания (*приду-рок! идиот! орангутан!* – начинает кричать Карла, – и вдруг сама становится почти орангутангом). Гельвер, не понимая закономерностей мира, пытается заменить их матрицами поведения и тщательно (и страшно) учит приемную мать военному делу, из слабачки обращаясь тираном. Слово тоталитаризм и насилие – это зараза, ментальная болезнь, неизвестно как передающаяся. Гельвер, удивительно легко превращающийся из жертвы в командующего, и Карла, травящая его из жалости, – яркие иллюстрации того, что строй живет не вне тебя, а в тебе самом.

Постановка стала подробным и последовательным воплощением хорошей пьесы. Но в этом отточенном актерском спектакле могло бы быть, пожалуй, чуть больше изобразительной яркости, изобретения по форме.

Богатая «Бесприданница»
«*Бесприданница*», режиссер **Артемий Николаев**. *Камensk-Уральский театр драмы «Драма N3»*

Спектакль, отмеченный на региональных фестивалях, оказался масштабным по всем параметрам: много декораций, много героев, музыки, длительность почти три часа. Очевидно, что молодой режиссер старательно осваивал большую сцену, раскидывая то



«Ночь Гельвера»

тут, то там веревки и канаты, корзины с яблоками, ящики и шкафы, бак с водой, стулья и столы, музыкальные инструменты от гитары до пианино, «струны» натянутых веревок, качели...

Самое главное достоинство спектакля – он был не скучным; обаяние слова Островского оттенялось живой игрой актеров, режиссеру удалось создать историю не о *тогда*, а о *сейчас*, и зрители, в общем, спектакль приняли хорошо. Необходимо отметить актерские работы **Геннадия Ильина** (Кнуров) и **Владимира Скрябина** (Робинзон, неожиданное прочтение): каждая из этих ролей стала

мини-спектаклем. Были и другие очень хорошие работы, к актерам минимум вопросов.

Вопросы нарастают к режиссеру, художнику. Вероятно, режиссер ставил себе задачу решить разные образы в разных эстетических системах: Робинзон – смешной, Лариса – отчаянная (трагедийная), и т.д. Но если такая задача и была поставлена, она не была выполнена полностью. Получился микс. То же можно сказать и об иллюстративной музыке, и об избыточных декорациях. Неясна была задача размещения такого количества музыкальных инструментов на сцене: две гитары, пианино – и контрабас, ко-

торый таскают по сцене, заколачивают и застреливают в итоге. Излишне говорить, что инструменты практически не звучат, – два перебора на гитаре и пара аккордов на пианино. Это преизобилие изобразительных средств, а также крайняя открытость аллегорий мешали наслаждаться тем спектаклем, который, несомненно, мог стать источником наслаждения.

Пшеничный двор, или Облако в кальсонах

«Облако-рай», режиссер Вячеслав Тышук. Лысьвенский театр драмы им. А.А. Савина

Спектакль стал одним из главных событий фестиваля, благодаря не только



«Облако-рай»

хорошему материалу, постановке и игре актеров, но и не в последнюю очередь – работе художника. Придуманый **Е. Галактионовой** желто-серый мир, напоминающий о гамме «Кин-дза-дзы», безысходен по цвету, но и в рамках этого колорита художник находит источник разнообразия оттенков, структур, форм.

Сцену покрывают барханы пшеницы – символ многозначный: это и манна не-

бесная, в которой бестревозно живут обитатели глубинки, и пески провинциальной пустыни, и желтый снег, который, как известно, есть нельзя. Пшено всеильно, но персонажи как бы не замечают этого: один тщательно протирает его шваброй, второй повторяет: «А пол подмести ничего не стоит». Покорение сцены пшеном сразу изменяет движения актеров, происходит остранение пластики.

Система костюмов крайне иронична, последовательна и по-своему красива: нелепость фасонов (кальсоны с футболками и пиджаками) причудливо сочетается с богатством фактур, а пуховые кепки (и платки, и шапки), у каждого – на свой манер, – удачно найденный символ провинциальной гордости.

На сцене развивается история выдавливания героя из провинции: где родился – там не пригодился. Это и история мнимой смерти; и, несомненно, история осуществления героя, который на протяжении спектакля обретает скорбное богатство рефлексии. **Кирилл Имеров**, играющий главную роль, отлично справился с этим превращением. Вначале его герой отличается обаятельностью бессмысленной активности жизни – Иванушка-дурачок. Но выдуманная им история с отъездом закружилась, разрослась, – и вот уже сдвигается стена, вытесняя Колю из пространства здешней жизни. Перемены в герое, – единственном, кто здесь меняется, – разительны, и это особенно заметно в сцене, где он фактически встречается с самим собой, когда в его комнату приводят нового съемщика. Это сопоставление поистине страшно, недаром старичок (хорошая работа **А. Миронова**), приводящий нового жителя с го-



«Осенняя
скука»

ворящей фамилией Саратов, говорит о Коле: «Он как бы есть, но его нет».

Как нередко бывает в новой драме, комедия обретает сакральное измерение: отъезд кажется смертью героя. Мечта о социальной мобильности, которая кроется во всех обитателях пшеничного двора, беспощадно воплощается в герое, который к этому и не готов, но ведь общество так ждет! Сколь-ко бы Коля не хоронил в пшене облезлый глобус, путь перед ним уже не закроется.

Из пшеницы и пуховых фактур, из пятнами крашенной стены, из провинциальнейшего социума рождается правдивая, высокая и берущая за душу история, которая становится в итоге не только сказкой изгнания, но и сказкой рождения человека, историей инициации. Иван-дурак

не становится царевичем, но зона комфорта для него уже закрыта.

Смирительный кентавр Некрасова

*«Осенняя скука», режиссер
Артем Терехин. Мотыгинский районный драматический театр*

Пьеса Некрасова, ставшая уже жертвой антрепризы, полностью реабилитирована молодым режиссером. Локализованный во времени и социальном пространстве текст Некрасова стал текстом внебытовым, текстом о внутреннем конфликте и в итоге о шизофрении.

Спектакль, поставленный с бюджетом в 5000 рублей, исполнен театральных чудес, вызывающих у зрителя когнитивный диссонанс ровно до тех пор, пока тот не прочувствует тему больницы. Исчезающие люди, летающая по-

душка, самоходные тапочки, самостоятельная рука на двери, кентавр... Ряд гротесков множится и множится, раскрывая абсурдистский потенциал текста Некрасова.

Разгадка очевидна и печальна. Нелепые вопросы героя (*а у тебя есть глаза? ты что такое?*), обзывание слуги каждый раз новой кличкой, очевидное нарушение коммуникации (разговор с высунутым языком) – все это приметы распада личности. И, когда создания фантазии героя, фантазмагорические слуги, разбегаются, в дело вступают медсестры.

Спектакль являет собой оригинальную технологию работы с драматическим текстом, подкрепленную и изобретательной сценографией, и отличной работой со светом. То, что в малом населенном пункте театр сохраняется и зовет

молодых режиссеров, – уже удача. А такие спектакли – настоящий праздник театрального творчества, диалога с классиком.

Фестивальная программа привела к нескольким важнейшим заключениям. Ее составили почти полностью спектакли, привезенные из малых городов России. Это означает и то, что молодому режиссеру проще поставить спектакль в театре маленького города, а не районного центра; и то, что программа Театра Наций по поддержке театров малых городов приносит свои зримые плоды. А отбор для фестиваля сразу двух спектаклей теат-

ров Красноярского края (Мотыгино и Шарыпово) стал свидетельством краевой поддержки театральной культуры в регионе. Кроме того, свой потенциал показали многообразные театральные лаборатории, проходящие по всей России и ставшие невиданной площадкой для творческой мобильности. Наконец, очень важен тот факт, что встреча молодой режиссуры и региональных трупп способна породить крайне интересные, нестандартные, яркие спектакли.

В рамках форума и фестиваля театральной молодежи из регионов была представлена широчайшая кар-

тина современного театра, далеко выходящая за пределы представления о театре-храме. Это новое видение возможностей театра отличается поистине революционной энергией, которая обладает потенци-ей вдохнуть жизнь во многие традиционные и проблемные формы театрального существования. Создание этой картины, как и общего информационного поля, стало важнейшим итогом «АРТмиграции» как молодежного театрального форума. Форума, который обязательно будет иметь продолжение.

Вера СЕРДЕЧНАЯ

Все мы – дети

Как часто мы задумывается о чудесах? И как часто эти чудеса случаются с нами? **Новосибирский академический молодежный театр «Глобус»** (единственное исключение из списка малых городов, приехавших на фестиваль) привез на «АРТмиграцию» спектакль **«Чук и Гек»**, весь пронизанный теплым волшебством и настоящей сказкой в сценической адаптации и постановке молодого режиссера **Полины Стружковой**. Эта незамысловатая история очаровала и детей и взрослых, которых в зале Театрального центра «На Страстном» было подавляю-

щее большинство. Да и время показа было совсем не детское. Хотя спектакль изначально предназначен детской аудитории. Или нет?

С первых минут спектакля на сцене задается интерактивная условность, а благодаря декорациям становятся понятны и другие правила игры. Ход, который использует режиссер, можно назвать «звукозаписывающей студией». Сверху развешаны таблички из советского прошлого со словами «Тишина», «Идет запись» и «Аплодисменты». На сцене – комнатка со старомодными узорчатыми обоями. Справа – микрофон, ударная установка, фортепиано,

клавесин и другие предметы, которые могут издавать звуки или шумы. В центре стол, слева – деревянный помост и множество непонятных на первый взгляд деревянных и железных конструкций. Там же развешаны колокольчики, на полу коробочка с различными мелкими предметами, которые пригодятся в ходе спектакля. Актеры выходят на сцену без особого энтузиазма – как на работу, неторопливо готовя реквизит, хотя одновременно и заигрывают со зрителем. Идет проверка микрофонов, звукозаписывающей техники, залу объясняются «правила игры» (когда молчать, ког-



«Чук и Гек».
И. Басюра и М. Кондратьева

да хлопать, когда мобильные телефоны выключить, дабы не помешать рабочему процессу) и вот все готово – идет запись: один из актеров начинает читать сказку с листа.

Сейчас бы мы назвали аудиокнигой тот «продукт», который в идеале должен получиться по завершении процесса. Но это все-таки театр, поэтому никакой аудиокниги мы не получим. Двое других актеров – молодой человек и девушка – помогают в озвучке по ходу текста.

Спектакль начинается очень скромно, если не сказать стеснительно. Артисты, исполняющие роли Чука и Гека (**Иван Басюра** и **Наталья Тищенко**) неохотно выполняют «приказы» тещи (з.а. России **Илья Паньков**), словно они на рутинной работе, которая им приелась. Теще же то и дело пытается их растормошить, увлечь сказкой (не потому, что она увлекательна, а потому что нужно выполнить свою работу!), увлечь в игру. И вот, медленно «раскачиваясь», мальчики (хотя Гека играет девушка) входят во вкус, актеры – в роль и чисто техническая звукозаписывающая студия в нашем сознании рассеивается, растворяется. Мы начинаем видеть настоящих Чука и Гека – двух смешных ребятшек в нелепых штанишках, курточках и шапках, а не актеров; начинаем сочувствовать им, сопереживать, когда телеграм-

ма теряется в сугробе, или радоваться, когда мальчики находятся в предвкушении поездки к папе.

Такой ход постепенного включения важен для театра, работающего с детской аудиторией. Ведь детей не обманешь, ложь они чувствуют сразу. Но нужно брать во внимание сегодняшних детей, иное поколение, выросшее на приставках X-box и компьютерных играх, на всевозможных гаджетах. Это техническое поколение, где и сознание ребенка запрограммировано. Дети меньше обращают внимание на окружающую красоту, не привыкли фантазировать, размышлять, экспериментировать, нестандартно думать.

Тогда режиссер, словно подстроившись, делает ход конем, используя звукозаписывающую студию. Здесь все технично, отработано, слаженно, все «по сценарию». Нет попытки мгновенного вовлечения в спектакль, а есть попытка вовлечь в игру, чтобы потом ты сам же забыл про эту игру. И незаметно режиссер сводит эту игру, техничность «на нет», превращая условность в реальность (театральную, конечно). И ты уже не обращаешь внимания на то, что слова произносит теща, что сверху горит табличка «Идет запись». Сам не замечаешь, как уже увлечен историей Чука и Гека и тоже хочешь увидеть их папу, и тоже обрадоваться.

Но сказка, волшебство

этого спектакля состоит вовсе не в приеме «вовлечения» зрителя. А в методе (способе) работы актеров, в задумке режиссера. Создатели спектакля словно изолируют действия одно от другого, расщепляя от их. Текст отделен от побочных натуралистичных природных шумов, а звуки, в свою очередь – от визуального восприятия. Они воспринимаются порознь, как бы в маленьких дозировках. Сначала текст тещи – реакция, затем действие актеров на этот текст – звук, потом визуализация. Порядок может варьироваться в разных ситуациях, сценах, но всегда текст остается главенствующим, диктующим правила игры, следующий ход. Но, несмотря на это «расщепление», образ получается более эффективным. Разрозненность, кажется, создана для лучшего восприятия, чтобы зритель ничего не упустил, все впитал как губка.

Артисты не только исполняют роли Чука и Гека, но и сами создают звуки (и природные, и бытовые), которые мы слышим на каждом шагу. Здесь нужно отметить **Ольгу Шайдуллину**, которая была ответственной за музыку и шумовое оформление. Дети начинают распечатывать телеграмму, которую получили от почтального – слышен звук бумажного шестеста. Или в дом Чука и Гека постучали – слышим стук по дереву,

дети открывают множество замков и засовов – Чук открывает дверь (ПФД), девочка тем временем, используя всяческие непонятные предметы, действительно имитирует звуки замков и защелок. Видя, как появляется стук колес поезда или хруст снега под ногами, вспоминается замечательная выставка «Реконструкция шума» Политехнического музея, где в открытом доступе предоставлены все простые и не очень конструкции из советским времен, с помощью которых до появления технической звуковой аппаратуры в театре и в кино создавались шумы и звуки, будь то шелест листьев или морской прибор, ливень или топот копыт.

Но театр не может ограничиться одним звуком, а точнее озвученным текстом, который произносит чтец. Должен присутствовать художественный визуальный ряд, а не только технические действия

и хождения по сцене. Актеры, исполняющие роли Чука и Гека, входят в роль не сразу, как уже было сказано выше. Сначала они ведут себя отстраненно, неохотно, часто не соглашаясь на действия, которые диктует им текст сказки, а за ним и голос чтеца. В этих ситуациях появляется много интересных и смешных моментов. Например, когда читающий говорит, что Гек поет, актриса, играющая Гека, не имея возможности произносить лишних звуков (ведь запись идет!) без звука, губами «произносит»: «Я не умею петь», делая при этом удивленное лицо и в растерянности разводя руками. Но что же делать? Петь приходится, и она нудно начинает напевать себе под нос простую мелодию. Или когда Чук и Гек по велению голоса должны подражаться, актеры не дерутся и не имитируют драку, а создают звуки драки, сама ударяя по столу или по

собственному лбу, тем самым создавая диссонанс в действиях, которые видит зритель, в звуке, который слышит, и в тексте, из которого понятно, что должно происходить на самом деле.

Можно много говорить о прелестях этого спектакля, который создает сказочное пространство в открытую, не скрываясь за сценографической конструкцией или другими техническими новшествами. Здесь все просто, все на виду. Кажется, словно спектакль создается прямо при тебе. Это прекрасное чувство – ощущать себя свидетелем создания волшебства. Улыбаешься шире ребенка, смеешься громче, наслаждаешься не только тем, *как* идет спектакль, но и *о чем* он. Частичку счастья от незамысловатой доброй истории Чука и Гека получают все, от мала до велика. Оказывается, все мы – дети.

Юлия ШУМОВА

В театре теперь можно...

Скажите, как вы можете продолжить фразу, вынесенную в заглавие статьи? Например, «реализовать проект», «организовать выставку» или «создать для зрителей особую атмосферу, пространство, способствующее общению». Может быть, «провес-

ти мастер-класс ведущего отечественного или зарубежного специалиста». Или «организовать презентацию нового проекта». Последнее время в голову приходят эти или подобные слова – виной всему слово «теперь». Из-за него становится как-то неудобно говорить: «в теат-

ре теперь можно создавать и играть спектакли», кажется, что это очевидно. А некоторым, – что скучно и недостаточно. На первое место вышло слово «можно», и фактически ему был посвящен **Всероссийский молодежный театральный форум-фестиваль «АРТмиграция»**, ор-



Открытие фестиваля

ганизованный Союзом театральных деятелей РФ и проходивший в Москве.

Часть первая. Форум

— Не хотели бы вы создать школу вербатима?

— Я агитирую вас за то, чтобы вы все делали своими руками. Почему вы хотите, чтобы мы создали школу вербатима, если вы сами можете это сделать? Есть «читадель» британского вербатима – театр Ройал-Корт. Вы просто пишете им: «Хотим, чтобы вы приехали к нам, например, в Нижний Новгород». А потом пишете в Британский совет: «Поддержите приезд специалиста».

— То есть это реально, вызывать специалиста из Ройал-Корт?

— Конечно.

Примерно такой диалог состоялся на одном из семинаров форума. На вопрос из зала ответила арт-директор **Центра им. В.С. Мейерхольда Елена Ковальская**, но ответ ее касался не только и не столько техники документального театра – вербатима. Главное в том, что «можно». Молодые режиссеры, актеры, художники, критики и просто равнодушные съехались со всех концов страны на этот форум, чтобы пообщаться друг с другом о своих очень конкретных проблемах и вместе поверить (а для иных – только утвердиться) в то, что в театре сегодня возможно если не все, то многое. Особенно, если речь идет о молодых деятелях театра.

Председатель СТД РФ **Александр Калягин**, выступивший перед участниками на открытии форума, обозначил его цель и дал напутствие: «Весь этот форум-фестиваль создан только для одного: чтобы вы общались как можно больше. Чтобы художник находил режиссера, режиссер находил актеров, менеджеров и так далее. Рассчитывайте на свои силы. Рассчитывайте на помощь людей с добрым сердцем. В искусстве можно работать только с добрым сердцем, как бы ни было революционно ваше слово».

За те пять дней, что длился форум, его участники успели побывать на многочисленных семинарах, посвященных самому широкому кругу вопросов. От

семинара «Творческая мобильность в России, или Тотальный театр, как придумать себе и другим интересную театральную жизнь в России» (ведущие **Олег Лоевский** и **Борис Павлович**) до встречи «Творческая мобильность за рубежом» (ведущий **Артур Гукасян** из Армении). О молодежных проектах СТД РФ рассказал **Дмитрий Мозговой**, о проекте «Открытая сцена» – его директор **Филипп Лось**. Участники форума узнали о независимых театральных коллективах и их проблемах, побывали на открытой лекции **Манон ван де Вотер** (США), посвященной социальным проектам в театре, впитали последние новости с Авиньонского фестиваля и перспективы (не проблемы, конечно) современного европейского театра на встрече с **Мариной Давыдовой**.

В один из дней форума прошли два семинара, посвященные презентации «Школы театрального лидера» (ШТЛ) и программы «Институт театра» (совместный проект фестиваля «Золотая Маска» и ШТЛ) – ведущие **Алена Янкевич**, **Елена Ковальская** и **Мария Бейлина**. Эти проекты занимают особое место в театральном мире, прежде всего, столицы. Впрочем, выпускники ШТЛ принимают более чем деятельное участие в работе не только московских театров, таких, например, как Театр

на Таганке или Театр им. Вл. Маяковского, но и провинциальных: театра «18+» (Ростов-на-Дону) и Псковского академического театра драмы. Участникам форума было крайне полезно узнать тот путь, который прошли «молодые лидеры». От «для меня и для многих моих однокурсников во время студенчества встал вопрос о работе в классическом репертуарном театре, и очень мало, кто ответил согласием» (Алена Янкевич), через полтора года обучения: четыре сессии напряженных занятий (по десять дней каждая) за один год и полгода на реализацию проектов – к заветному лидерству в театрах.

Впрочем, вдаваться в подробности каждого конкретного семинара нет нужды. Любую информацию при желании очень легко получить в Интернете. Главным преимуществом форума стало именно живое общение его участников и личная встреча с ведущими семинаров, возможность задать им вопрос и получить в ответ лишнюю толику уверенности в своих силах. В том, что «я могу».

Часть вторая. Фестиваль

После дневных семинаров планом форума-фестиваля были предусмотрены вечерние показы спектаклей молодых режиссеров – выпускников столичных вузов, которые осуществили



«Потрясенная
Татьяна»



«Ночь Гельвера»

свои постановки в провинции. В конкурсе участвовало более сотни заявок, но в итоге отобрано было только шесть. Шесть очень разных спектаклей.

Спектакль **Городского драматического театра (г. Шарыпово) «Потрясенная Татьяна»** в постановке **Бориса Павловича** был построен на текстах современного грузинского драматурга **Лаши Бугадзе** и отрывках из поэмы **Михаила Лермонтова**. Необычное сочетание этих авторов в одном спектакле на деле разделило действие на две неравные части. Первая – серия небольших анекдотов-эпизодов, талантливо сыгранная пятеркой артистов

(**Хольгер Мюнценмайер, Снежана Лобастова, Сергей Юнгман, Ксения Коваленко и Андрей Глебов**). На абсолютном серьезе, в легкой гротесковой манере и с грузинским акцентом зрителю были рассказаны истории современного грузинского драматурга, призванные, казалось, развенчать миф о благородстве, твердости характера и темпераментности этого народа. На деле же, анекдоты остались анекдотами, с одной стороны, так и не дотянув до более серьезных тем, чем простые и нелепые сцены из жизни с легким налетом абсурда, а с другой – так и не достигнув спасительного юмора. После этого

вторая часть, основанная на поэмах Лермонтова, оказалась лишь механической вставкой в спектакль, тем более что режиссер, кажется, даже не потрудился разобрать с артистами тексты поэта. Ложный пафос, звучавший в этой части спектакля, никак не мог стать контрапунктом к только что сыгранным анекдотам. Равно как и неожиданный финал – обрыв – смерть всех героев от какого-то взрыва и звук летящего вертолета – все это оставило ощущение механического, безжизненного и формального монтажа.

Удивительным образом в чем-то сочеталась с этим спектаклем постановка

«Ночь Гельвера» **Новошахтинского драматического театра**, режиссер **Кирилл Вытоптов**. В некотором роде этот спектакль также претерпел разрыв – на этот раз двух основных сюжетных линий. Известная пьеса польского драматурга и критика **Ингмара Вилквиста** построена на взаимоотношениях двух персонажей: женщины Карлы (**Олеся Агрызкова**) и ее слабоумного приемного сына Гельвера (**Михаил Сопов**), подпадающего под влияние националистических, фашистских идей. С другой стороны, в пьесе поднимается тема их отношений, связанная с трагической историей родной дочери Карлы – также больной девочки, от которой мать отказалась. Но если в пьесе эти две ли-

нии тесно переплетены друг с другом, то в спектакле они перестали дополнять и усиливать друг друга. Более того, совершенно открытая, наклонная к зрителю площадка, сделанная из старых дверей, с несколькими предметами мебели на ней (художник **Нана Абдрашитова**), диктовала актерам свои правила и часто играла против них, заставляя зрителей еще пристальней наблюдать за каждым жестом, движением, эмоцией актеров. Внешний мир, из которого доносились крики погромщиков: «Бей сволочей!», очень быстро перестал существовать для каждого из персонажей, из-за чего действие из трагедии превратилось в подобие семейной драмы. На обсуждении режиссер спектакля признался,

что его целью было «уйти от концепции» и создать «намеренно архаичный» актерский спектакль. Но вот проблема, для «архаичного» актерского спектакля тем более нужно было разобрать текст.

По словам зрителей, обсуждавших каждый спектакль после его окончания, оторваться от «архаики» в детском театре смог спектакль **«Чук и Гек»** по рассказу **Аркадия Гайдара** **Новосибирского академического молодежного театра «Глобус»** в постановке **Полины Стружковой**. Более того, было сказано, что эта постановка – «противоположность типичному детскому спектаклю». Во многом так и было. Спектакль был решен как история, рассказанная по радио, и сцена превратилась в радиосту-



«Чук и Гек»

дию с огромным количеством предметов для создания шумов, микрофонами и прочее (сценография **Марии Кривцовой**). Но очень интересный ход, найденный режиссером, так и остался не более чем фактом, заявленной идеей. На деле же, текст рассказа Гайдара оказался только поводом для извлечения звуков всевозможными способами. Удивительно монотонное чтение текста рассказа (**Илья Паньков**) больше походило не на советский радиотеатр (как решили некоторые из зрителей), а на современный, записанный на скорую руку, коммерческий аудиоспектакль. Ни события рассказа, ни особенности чудесного языка

Гайдара не нашли отражения в этом чтении. Однако режиссер, похоже, такой задачи и не ставила. Главными были звуки, создаваемые двумя другими актерами (**Иван Басюра** и **Марина Кондратьева**). Но звуки эти так и остались самоцелью, не объединившись в единую ритмическую картину, а спектакль распался на десятки маленьких эпизодов. **Павел Руднев** – член экспертного совета фестиваля и модератор обсуждений сказал, что речь здесь идет о «наслаждении машиной, эстетикой машины». Видимо, так и было, только наслаждения я почему-то не почувствовал.

Спектакль «**Осенняя скука**» по пьесе **Н.А. Не-**

красова привез **Мотыгинский районный драматический театр**, режиссер – **Артем Терехин**. Этот спектакль – совсем короткая, но при этом яркая история. Режиссер изменил основное обстоятельство главного героя Ласукова (**Роман Полуэктов**) – скуку, превратив ее даже не в блажь помещика, заставляющего всех своих крестьян развлекать его, а в мистические кошмары, сны душевнобольного. Огромное количество режиссерских придумок, юмор и яркие артисты – все это создавало на практически пустой сцене с кроватью посередине и качающейся лампой над ней (художник – **Роман Полуэктов**) атмосфе-

«Осенняя скука»





«Облако-рай»

ру веселого сумасшедшего дома, где все остальные артисты (Александр Еремеев, Татьяна Федорова, Лев Бестужев, Сергей Ханков и другие) играли роли не то видений героя, не то врачей этой клиники.

Две безусловные удачи фестивалю – два совершенно разных спектакля «Облако-рай» по сценарию Георгия Николаева Лысьвенского театра драмы им. А.А. Савина и «Бесприданница» по пьесе А.Н. Островского Каменск-Уральского театра драмы «Драма номер три». Первый из этих

спектаклей – история Коли (Кирилл Имеров) – жителя маленького абстрактного провинциального городка. Атмосфера этого места прекрасно передана художником Екатериной Галактионовой: высокая старая стена во все зеркало сцены, маленькая дверь, и песок на планшете, под ногами артистов. Абсолютно бесцельное существование буквально каждого из жителей города прерывается случайной выдумкой Коли на своем отъезде. С этого момента ритм спектакля неудержимо растет, каждый из персонажей (все

без исключения яркие образы: Федя – Игорь Безматерных, Вали – Светлана Тихомирова, Наташи – Елена Елькина, Филиппа Макарыча – Александр Миронов и других) обретает смысл жизни, надежду на то, что хоть кто-то вырвется из этого их мира. Но их надежда быстро перерастает в одержимость, которая заключается только в одном: «проводить Коло», а по сути – «выгнать», что и происходит в финале спектакля, когда стена, двигаясь на героя буквально выдавливает его из того мира.

Спектакль же «Беспри-



«Бесприданница»

данница», как никакой другой на этом фестивале, требует отдельного и долгого разговора, к сожалению, невозможного из-за ограниченности и тематики данной статьи. Молодому режиссеру **Артемию Николаеву**, ученику Сергея Голомазова, удалось посмотреть на знакомую каждому пьесе Островского под совершенно иным, современным углом зрения. Однако эта «современность» была выражена в спектакле не во внешних приемах, а в линиях каждого из персонажей. Сегодня уже не так просто представить себе, что творилось в душе главной героини Ларисы Дмитриевны (**Инга**

Матис), насколько сильны были в XIX веке традиции, нормы морали, этой общества. То, что Лариса переступила через это, перешла черту – привело к трагедии. Сегодня же Лариса оказалась не жертвой, но сильной, яркой и умной женщиной, почти аристократкой. Именно такой увидел ее Сергей Сергеевич Паратов (**Вячеслав Соловиченко**), только такая женщина смогла вновь пробудить в нем жажду жизни. Их история превратилась в историю любви немолодого мужчины и яркой решительной женщины, переступающей словно не через нормы общества, а через саму себя. Режи-

сер дал возможность актерам почувствовать острую современность каждого персонажа. Так Юлий Капитоныч Карандышев (**Иван Шмаков**) – по-прежнему «маленький человек» – обретает в спектакле защиту от окружающих – защиту через нападение. Он, кажется, готов вызвать на дуэль или просто ударить каждого, кто хоть как-то косо посмотрит на него или на Ларису. Василий Данилыч Вожеватов (**Максим Цыганков**) – человек нового поколения, делец, готовый на все ради денег, сохранивший тем не менее где-то в глубине души воспитание, полученное от родителей. Именно поэто-

му так страшно смотрится сцена, в которой он отчаянно играет на пианино, внутренне сопротивляясь финальной поездке на «Ласточку» с Ларисой. Робинзон (**Владимир Скрябин**) превратился в циничного шута, с одной стороны, обрел черты и манерность Дориана Грея, а с другой – яркого скомороха... И так можно рассказать буквально о каждой великолепной актерской работе, других в этом спектакле нет. Выразительные образы неиграющих музыкальных инструментов, контрабас, который то достают из огромного ящика, то вновь кладут обратно и заколачивают, финальный выстрел Карандышева... белое пространство пристани, канаты, ящики, стулья (художник – **Анна Федорова**) – поэзия внешних образов в тесной связи с внутренней современностью и остротой действия, конечно, заслуживают отдельной и очень подробной статьи...

Часть третья. Обсуждения после спектаклей

Эти обсуждения оказались не менее интересной частью форума, чем две предыдущие. Помимо обычных зрителей, на них присутствовали специально приглашенные участники лаборатории молодых критиков (куратор – **Павел Руднев**). Именно они взяли на себя самое сложное – выступать

первыми, часто задавая тон дальнейшему обсуждению. Помимо них были и просто студенты театроведческого факультета ГИТИСа, и простые зрители, в значительной степени – участники форума-фестиваля. Впечатление от этих выступлений оказалось крайне противоречивым. С одной стороны, начинающие критики активно рассуждали о символах, идеях и актуальности, охотно находили мифологические мотивы, трактовали аллюзии, объясняли намеки, живо рассуждали о жизни и смерти и так далее, и тому подобное. Однако зачастую толчком к подобным рассуждениям был лишь конкретный факт, конкретная сцена в спектакле. Не изменение, не течение самого спектакля, часто не игра актеров, не эмоциональная, энергетическая, эстетическая сторона спектакля в целом, а мысль, рожденная более чем конкретным указанием режиссера, отдельным эпизодом. Так произошло, например, со спектаклями «Потрясенная Татьяна» и «Чук и Гек». Бросившись живо обсуждать проблемы «национального развоплощения» в первом случае и нового слова в детском театре – во втором, они начисто забыли о ритме действия, о его разрывности, о формальном соединении отдельных эпизодов и о соотнесении других особенностей

спектакля как единого целого. И это уже не говоря о том, что часто выступавшие, ограничившись формальными словами благодарности и уйдя в философские размышления, забывали об актерах и режиссере, сидящих напротив них.

Мелочи ли это? Конечно. Тем более для начинающих критиков. После этих выступлений, после некоторых спектаклей, в соответствии с двумя главными словами форума-фестиваля «АРТмиграция»: «общение» и «возможность», начинало казаться, что в какой-то из вечеров ты видел не совсем спектакль. Ты видел «возможность молодого и талантливого режиссера поставить спектакль в провинции». Или «возможность театра из какого-нибудь маленького города приехать в Москву на фестиваль». Или «возможность выступить перед аудиторией и создателями спектакля со своим мнением о нем». Это прекрасные возможности, необходимые многим как воздух! Только вот получилось, что «не спектакли, а их возможность», «не критика, а ее возможность»... Наверное, так и должно быть, если речь идет о молодых деятелях театра. Ведь, в конце концов, теперь в театре можно...

Дмитрий ХОВАНСКИЙ

VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ «ВСТРЕЧИ В ОДЕССЕ»

ПОСВЯЩЕННЫЕ ТОВСТОНОГОВУ

Вот уже восемь лет подряд начало сентября в Одессе ознаменовывается масштабным театральным праздником: в город приезжают служители Мельпомены из разных уголков бывшего Советского Союза. Охвачено и дальнее зарубежье: след в истории одесского фестиваля оставили театры из Германии, Австрии, Израиля, Болгарии. «Встречи в Одессе» – на сегодняшний день, самый крупный фестиваль русских театров за пределами России. 58 театров из 37 городов 12 государств – таков статистический результат восьмилетней жизни фестиваля.

Прошедший в сентябре этого года **VIII Международный театральный фестиваль «Встречи в Одессе»** имел весьма любопытную особенность: организаторы с истинно одесской лихостью и бесшабашной смелостью посвятили его **100-летию Георгия Александровича Товстоногова**.

Посвящая ему фестиваль в целом, одесситы, тем самым, поставили в определенное положение и каждый театр-участник. В то самое положение, которое обязывает. И обязывает весьма серьезно.

Товстоногов сегодня оз-

начает очень многое. Это и великое имя в истории советского и мирового театра. Это и неповторимый режиссерский почерк. Это и эталонный для большинства из нас стиль художественного руководства театром. Это и образцовый пример театральной педагогики. Наконец, это целая философия осознания сути и смысла театрального искусства.

Если одним словом – Товстоногов – это **явление**.

И, значит, каждый спектакль-участник нынешнего одесского фестиваля, таким образом, волей-неволей оказался **посвященным**.

Я предлагаю рассмотреть четыре из девяти спектаклей нынешних «Встреч в Одессе» именно в данном контексте – «посвященности Товстоногову».

Первое место в этом ряду, безусловно, следует отдать спектаклю **Киевского Национального академического театра русской драмы им. Л. Украинки «Жирная свинья»** по пьесе американского драматурга **Нила ЛаБюта**, ибо над ним в качестве постановщика работал творческий наследник Товстоногова по прямой линии – его ученик **Михаил Резникович**. Впрочем, слово «ученик» в отношении прославленного худрука главного русско-

го театра Украины, выдающегося режиссера и педагога **Михаила Юрьевича Резниковича**, отметившего в этом году 75-летний юбилей и удостоенного буквально накануне «Встреч в Одессе» звания «Герой Украины», звучит не вполне корректно – он сам давно уже Учитель. Учеником, точнее, ученицей в данной ситуации уместней называть режиссера спектакля **Ольгу Гаврилюк**. Да и весь состав спектакля – живая талантливая молодежная команда – ученики **Михаила Резниковича** в плане актерского мастерства и способа существования на сцене.

О способе актерского существования в этом спектакле стоит сказать в первую очередь: актеры здесь являются не столько персонажами пьесы «Жирная свинья», сколько рассказчиками поведенной в пьесе истории из современной американской жизни, воспитанными в русской культурной традиции. И потому исполнительницы центральной роли **Эллен (Ирина Борщевская и Анна Гринчак)**, не как героини, а именно как рассказчицы, имеют полное моральное право проиллюстрировать или иронически прокомментировать перипетии пьесы песнями на стихи **Булата Окуджавы**. Именно

поэтому из уст актеров в качестве своеобразного эпиграфа к последующей главе может неожиданно прозвучать фрагмент стихотворения **Александра Блока**. Дистанция между персонажами и рассказчиками подчеркивается в начале спектакля и визуальным приемом: назначенную на главную роль стройную актрису превращают в обладательницу чрезмерно пышных «рубенсовских» форм ее партнеры прямо на глазах зрителей. В соответствующие места ее просторного наряда закладываются четыре баскетбольных мяча. И нам, зрителям, начинают рассказывать-играть историю о проблемном любовном романе чрезмерно пышнотелой девушки со среднестатистическим во всех отношениях, в том числе и в плане телесных пропорций, офисным работником.

Кстати, о статистике: она в данной постановке довольно любопытна. В киевской «Жирной свинье» есть 7 актеров, 4 персонажа и 3 героя – Она, Он и Офис. Роль Офиса не просто как места действия, а как основного катализатора конфликта пьесы подчеркнута и выразительным сценографическим решением (художник-постановщик **Елена Дробная**) и персонажным дуэтом сослуживцев главного героя. Офисные работники Картер (**Алексей Полищук** и **Евгений Авдеенко**) и Дженни (**Любовь Тищенко** и **Еле-**

на Нещерт) сами по себе личности вполне индивидуальные и люди, в общем, неплохие. Но офис не просто как место работы, а как место насаждения и культивирования определенных общественных стандартов, превращает их в единого зловещего героя, разрушителя человеческих судеб.

Киевляне показали свой спектакль дважды и в двух разных актерских составах. В спектакле всегда участвует 7 человек – но три пары от показа к показу меняются местами – трое играют персонажей, трое участвуют в массовых сценах. Не имеет дублера лишь исполнитель роли главного героя Тома **Станислав Бобко**. Но, что любопытно, в зависимости от партнеров он существует на сцене по-разному. Так, например, когда в день первого одесского показа спектакля роль Картера исполнил **Алексей Полищук** (им Картер представлен как веселый разгильдяй и балагур), Том выглядел по отношению к этому персонажу «старшим братом» – более опытным и умудренным. А в отношениях с Картером в исполнении **Евгения Авдеенко** (он представляет своего героя обаятельным демоном офисного масштаба с мощной и явственно зловещей энергетикой) Том смотрелся как «младший брат». Но в общем образ, создаваемый Станиславом Бобко – «никакой не герой – обычный среднестатистический парень» является явной удачей спектакля.

Сослуживица Тома Дженни в исполнении **Любовь Тищенко** завоевала симпатии одесских зрителей ненавязчивой эксцентричностью образа и актерской самоиронией по отношению к своему персонажу. В варианте **Елены Нещерт** Дженни получилась более серьезной и циничной стервой, убедительно действующей в предлагаемых обстоятельствах. Отдать пальму первенства кому-то из этой пары трудно.

Как трудно выделить и лучшее исполнение в случае с Эллен. И **Ирина Борщевская**, и **Анна Гринчак** работают с полной самоотдачей, создавая убедительный образ девушки, осознающей свои недостатки и имеющей надежду на счастье. Начиная в прологе спектакля «игру в пышку-толстушку» отстраненно, с улыбкой и песенками под гитарный аккомпанемент, в финале актрисы сливаются со своей героиней в единое целое. И невозможно дать однозначный ответ, у кого в финале перехватывает горло от подступивших рыданий – у актрисы, или у героини – в этот момент они едины. Игра превратилась в жизнь, театр стал реальностью. Создатели спектакля – **Ольга Гаврилюк** и **Михаил Резникович** убедительно доказывают свои права на наследство товстоноговской традиции.

Следующий фестиваль-спектакль, имеющий лидерский статус в ряду



«Пошли мне, Господь, второго...»

«посвященных Товстоногову» приехал в Одессу из Москвы. Уникальный по своей природе и творческому методу театр неслышащих актеров «СинематографЪ» привез на «Встречи в Одессе» спектакль «Пошли мне, Господь, второго...», посвященный творчеству **Владимира Высоцкого**. Главный элемент данной постановки – жесты, понятые каждому человеку, на каком бы языке он ни говорил, какой бы процент слуха ни имел (на одесском показе спектакля значительную часть зрительской аудитории составили люди с проблемами слуха, в том числе глухонемые).

Одна из основных особен-

ностей поставленного театром «СинематографЪ» пять лет назад (и приуроченного к 70-летию юбилею Высоцкого) спектакля «Пошли мне, Господь, второго...», отличающая его от многих других – выбор материала для звукового ряда. Режиссер **Илья Казанков** использовал не только авторские произведения Владимира Семеновича, но и произведения других поэтов в его исполнении. За счет этого памятный посыл постановки значительно расширяется, создается более объемная картина времени, в котором жили и творили оба вышеназванных гения: адресат посвящения данного спектакля – Высоцкий, и ад-

ресат посвящения фестиваля – Товстоногов.

Даже само название постановки – это строка, принадлежащая перу не Владимира Высоцкого, а **Андрея Вознесенского** – цитата из его «Песни акына», которую Владимир Высоцкий исполнял в спектакле Театра на Таганке «Антимиры». Запись данной песни вошла во многие аудиосборники Высоцкого, часто – без примечания об авторстве, поэтому многие слушатели считают ее авторским произведением Высоцкого – уж очень органично легли эти строки в ряд его творчества. Ведь тема поиска своего «второго я», надежного друга, родной души – для Вы-

соцкого программная. Особенно важно, «если другом надежно прикрыта спина» в часы самых тяжелых испытаний, таких, как война.

Визуальный ряд спектакля лаконичен: полное отсутствие декорации и мебели на сцене, черный кабинет из кулис и задника, черные одежды исполнителей, схожие с нарядом Гамлета-Высоцкого в легендарном спектакле Таганки. Простой, но весьма емкий образ до времени сокрыт в костюмах исполнителей – лоскуты красной ткани, появляющиеся из потайных карманов в моменты темы войны как образ крови и ран. Данный прием не нов – но в данном случае он оправдывает себя стопроцентно, эмоционально мощно воздействуя на зрителя.

Единственный активно используемый исполнителями предмет реквизита – канат с петлями на обоих концах – отсылает сразу к нескольким песням Высоцкого, не прозвучавшим в спектакле, но явственно присутствующим в визуальном образе постановки. Это и канат альпинистов из «Песни о друге» («Пусть он в связке одной с тобой...») и канат канатоходца, которому «очень нужно пройти четыре четверти пути», и отсылка к балладе «Горизонт» («Я голый грудью рву натянутый канат – я жив, снимите черные повязки»). А в мизансцене, иллюстрирующей песню-беспокойство «Парус», режиссер использует этот канат,

как цитату из еще одного легендарного таганского спектакля «Пугачев»: актер **Алексей Знаменский** виснет на натянутом его партнерами канате грудью, как Хлопуша на цепи.

С этим актером лично у меня связано самое мощное ощущение подлинного сценического чуда на фестивале. Совершенно не похожий внешне на Высоцкого и не использующий никакого портретного грима Алексей Знаменский, переходя звучащий в записи голос на язык жестов, в некоторые моменты настолько преображался, что просто брала оторопь и бежали мурашки: на сцене – живой Высоцкий!

Партнер Знаменского, обаятельный светловолосый актер с невероятно выразительными глазами **Максим Тиунов** воплощает в постановке альтер-эго героя, идеального друга, того самого «Второго», которого так страстно просит у Господа герой заглавной песни спектакля. Особенно эмоционально дуэт Первого и Второго сыгран Знаменским и Тиуновым в кульминационной для этой постановки песне «Он не вернулся из боя». Момент ее исполнения-воплощения невозможно полностью передать словами: мистическое ощущение того, что персонаж Знаменского здесь, с нами, зрителями, а находящийся на сцене рядом с ним персонаж Тиунова уже там, далеко, где «убиенных щадят, отпевают и балуют раем» в бук-

вальном смысле пробирает до сердечной боли.

Не менее выразительны и женские образы спектакля в воплощении **Анастасии Несчастновой** и **Ольги Мельниковой** – они сопровождают действие от начала до конца. Специально для них режиссер включил в постановку песни в исполнении **Марины Влади**, в том числе шедевр творчества Высоцкого «**Я несла свою беду по весеннему по льду...**». Не сыгранная, а прочитая, пропущенная через сердца исполнительниц эта песня – еще одна эмоциональная кульминация спектакля.

Теме войны вообще и Великой Отечественной в частности посвящены 9 из 16 произведений, звучащих в спектакле. Помимо песен, Илья Казанков включил в спектакль и сохранившиеся аудиозаписи чтения Владимиром Высоцким двух стихотворений фронтового поэта **Семена Гудзенко** – «Перед атакой» и «Мое поколение». Строки второго из них в контексте данной постановки приобретают двойной смысл:

Нас не нужно жалеть – ведь и мы б никого не жалели...

Эти слова звучат не только от имени фронтовиков Великой Отечественной, но и от имени актеров-исполнителей театра «СинематографЪ», словно его своеобразный манифест. Да, эти актеры лишены возможности слышать звуки окружающего мира так, как их слышат здоровые

люди – но они полноценные творческие личности.

Еще одной фестивальной работой, «идущей от сердца» и вызвавшей ассоциации с товстоноговской традицией, стал спектакль «Надежда, Вера и Любовь...» Московского театра «Et cetera».

Работа режиссера **Екатерины Гранитовой** изначально была приурочена к очередной дате Великой Победы – премьера состоялась в мае 2010 года. Но качество данного спектакля позволило ему стать не просто одноразовой «датской» постановкой, а занять подобающее место в основном репертуаре.

Жанр постановки определен создателями спектакля как «музыка Победы». Но зрителей ждут не только музыка, песни и танцы – в

ткань спектакля органично вплетены и подлинные тексты выступлений фронтовых театральных агитбригад, и народный фронтовой фольклор – анекдоты, частушки и т. д. Звучат в спектакле и знаменитые песни военных лет («Вставай, страна огромная», «Соловьи», «В землянке» «О друзьях-товарищах», «Случайный вальс» и др.), и написанные позднее военные песни Булата Окуджавы и Юрия Визбора и даже фрагменты «Слова о полку Игореве». Из всего этого набора режиссер выстраивает последовательный сюжет о Великой Отечественной и ее людях, об их боли, страданиях и потерях, об их надежде, вере и любви.

Из одиннадцати актеров спектакля трудно выделить кого-то особо: они составляют слаженный ансамбль,

практически у каждого есть свои яркие моменты существования. Спектакль лишен нарочитого псевдопатриотического пафоса – в нем много юмора, шуток, неожиданных перевоплощений. Есть и моменты, когда ком поступает к горлу и мурашки идут по коже (лично для меня таким моментом стала интерпретация песни Визбора «Виталий Пальч» – уже ради одного этого простого по форме, но сильнее всего по внутреннему наполнению эпизода стоит смотреть данный спектакль).

Приехавшему в Одессу из далекой Бурятии – города Улан-Удэ **Государственному русскому драматическому театру имени Н.А. Бестужева** в плане одесских рецензентов очень сильно не повезло. Показанный театром спек-

«Надежда, Вера и Любовь...»



такль «**Жанна**» по пьесе **Ярославы Пулинович** получил в прямом смысле разгромные оценки профессиональных критиков на нескольких ведущих одесских интернет-ресурсах.

Режиссер спектакля (он же художественный руководитель театра) **Анатолий Баскаков** взял в работу новую пьесу Ярославы Пулинович сразу же после ее написания. И, конечно же, его привлекла не «сериальность» фабулы. Это действительно мощная и глубокая пьеса. Да, с понятными зрителю перипетиями, да, с антуражем жизни «новых русских». Однако данная история совсем не о любовных проблемах успешного бизнес-вумена балзаковского возраста. Она о нашем сегодняшнем дне, в котором слова «добро», «зло», «любовь», «порядочность», увы, изменили свою семантику. И не важно, где происходит действие – в Бурятии или на Украине, в России или Белоруссии – важно лишь то, что это бывший Советский Союз. Важно то, что те самые «обыкновенные люди», которые «в общем, напоминают прежних» сегодня испорчены не столько «квартирным вопросом», сколько «пентхаусным ответом». Увы, но осуществленный многими представителями нынешнего поколения «рожденных в СССР» 40-50-летних людей путь из хрущбы в пентхаусы невозможно пройти без потерь. И в первую очередь, при этом теряются нравственные ориентиры, теря-

ется вера в людей, теряется чувство сострадания. Причем испорчены не только владельцы (или как в случае с главной героиней, владелицы роскошного пентхауса). Испорчены и все те, кто просто проходит мимо, и, тем более, заходит в гости, и уж тем более приезжает сюда «по вызову». В плане роскоши пентхауса – троекратное «браво» художнику-сценографу спектакля **Александру Плинтю** – впечатляющая, досконально продуманная, функциональная декорация, привезенная театром на фестиваль в полном объеме, заслуживает самых высоких оценок.

В плане актерской игры – нижайший поклон исполнительнице главной роли **Жанны Марии Ланиной** – это одна из сильнейших женских работ на фестивале: она создает полнокровный живой образ «хозяйки жизни», очень сильно битой этой самой жизнью и в прошлом и в настоящем. Ее характер далеко не однозначен – она способна и на поступок, и на каприз, и на жестокость, и на сострадание. Но, увы, первое в итоге побеждает второе – хотя зрители до последнего надеются, что героиня поступит иначе.

Из других актерских работ не могу не выделить маленькую, но мастерски сыгранную (да что там сыгранную – прожитую) роль Женщины на кладбище в исполнении **Галины Шелковой**. Серьезным актерским успехом стоит назвать исполнение роли Вики – подчиненной

Жанны, поставленной своей хозяйкой в мерзкую ситуацию – актрисой **Татьяной Беловой**. В дуэте с ней прекрасно смотрится и создает нужный контраст **Екатерина Белькова** – исполнительница роли Ольги. Уверенно солирует в своей сцене актер **Евгений Винокуров**, исполняющий роль бизнес-партнера Жанны Виталия Аркадьевича. Достоинство держат себя молодые актеры театра – как исполнители больших ролей **Артур Шувалов** (Андрей) и **Анастасия Турушева** (Катя), так и сыгравшие эпизодических персонажей **Петр Прозоровский**, **Роман Третяков**, **Станислав Немчинов**.

Анатолий Баскаков определил жанр своего спектакля как «драма». Но его можно было бы сформулировать как «сигнал тревоги». Этой постановкой театр из Улан-Удэ отчаянно сигнализирует зрителям: будьте осторожны – мир изменился в скверную сторону. Оглянитесь вокруг себя – и постарайтесь сделать себя хоть немного лучше.

Мир театра тесен. География театра широка. Люди, прямо или опосредованно пересекавшиеся с Товстоноговым, сегодня служат во многих городах. Творцы, преклоняющиеся перед товстоноговской традицией, продолжают его дело. И одесское посвящение фестивалю Товстоногову предстало поводом убедиться в этом на конкретных примерах.

Юрий ВОЛЧАНСКИЙ
Одесса

МИСТИЧЕСКАЯ «ЖЕНИТЬБА» ПО-ГРУЗИНСКИ, НО БЕЗ АКЦЕНТА

Зачем Подколесин решил жениться? Бес попутал! Так считает режиссер **Авгандил Варсимашвили**, поставивший гоголевскую «Женитьбу» в **Тбилисском русском драматическом театре им. А.С. Грибоедова**. Спектакль, открывший одесский фестиваль, заявлен как мистическая комедия. И в самом деле: при словах «черт паршивый» на сцене появляется дьявол-искуситель Кочкарев. Это не первая «Женитьба» с бесовщиной и Кочкаревым в виде черта: например, похожим образом трактуется этот персонаж в спектакле Саратовского академического театра драмы (в постановке Антона Коваленко). В спектакле Тбилисского театра присутствуют атрибуты мистического триллера: зловещий свет и затемнения, тревожная партия фагота, вращающиеся двери-зеркала отделяют реальный мир от потустороннего. Но здесь же начинается смешение жанров: женихи – вполне земные люди – появляются из зазеркалья и как один начинают толковать о приземленных материях, то есть о приданом. Гоголь уступает место Островскому с его бытописанием купеческих нравов, мистическая комедия превращается в бытовую. Жевакин в исполнении **Валерия Ха-**

рютченко – маленький несчастный человек, которому отказала уже семнадцатая невеста, и высокая степень сочувствия, которое он к себе вызывает, характерна для персонажей из Достоевского. В одном спектакле нам устроили экскурсию по золотому веку русской литературы, а вот жанр мистической комедии не нашел развития и завершения, и финал получился вполне «островский»: по воле режиссера Агафья Тихоновна сдается на милость купца Старикова, который «покупает» ее, как Ларису Огудалову из «Бесприданницы». Да, режиссеру не откажешь в изобретательности, но спектакль оказался сотканным из кусков разного цвета и фактуры, и особо разборчивый зритель посчитал бы эту ткань чересчур пестрой для человека с изысканным вкусом.

Агафья Тихоновна в исполнении **Марим Кития** – пожалуй, самая интересная актерская работа в этом спектакле. Мы привыкли видеть ее героиню этакой рыхлой плюшкой, незрелой, недалекой ума девицей, заикленной на замужестве, потому что так требует обывательская традиция. Здесь Агафья Тихоновна – стройная девушка в очках, похожая больше не на купеческую дочь, а на отличницу-институтку. Она отнюдь не торопится замуж, она расчетлива и умна, ее незатейливые реплики кажутся пре-

исполненными глубокого смысла. Она понимает, что женихи интересуются не ею, а ее приданым. Поэтому она ведет сложную шахматную партию, даже переставляет на сцене огромные шахматные фигуры, но в действиях ее нет паники. Бегство Подколесина не становится для нее ни шоком, ни трагедией, ведь у нее есть «запасной вариант». В этом много реализма, даже – прагматизма, а мистики нет совсем. Знаменательно, что в ключевом диалоге Подколесина с Агафьей Тихоновной пропала реплика об умном русском народе: при нынешнем состоянии российско-грузинских отношений она, видимо, пока невозможна.

В составе труппы Тбилисского русского театра значительная часть актеров – грузины. Поэтому любопытно, что грузинские актеры вместе с образом героев русской классики принимают на себя и образ русского языка: на сцене не слышно акцента, хотя в обстановке традиционного фуршета он вновь появляется. Может быть, именно в этом и состоит мистика этого спектакля.

«МОРФИЙ»: ИСТОРИЯ БОЛЕЗНИ ИЛИ ПОРОКА?

Спектакль московского театра «Et Cetera» **«Морфий»** по рассказу **Михаила Булгакова**, возможно, стал головоломкой для консервативного и разборчивого одесского зрителя. «Мор-



«Морфий»

фий» в постановке **Владимира Панкова** – спектакль во многом элитарный и, пожалуй, будет более понятен людям, знакомым с рассказом Булгакова и его же «Записками юного врача». Здесь яркая форма превалирует над содержанием, во многом отделяясь от него и становясь самостоятельной эстетической сущностью. В силу специфики жанра (это саундрама: *sound + drama*) спектакль оставляет яркое впечатление, но по этой же причине зрителю приходится абстрагироваться от логики повествования. Постановка получилась во многом новаторской, в

ней, пожалуй, больше Панкова, чем Булгакова. Работа по осмыслению этого новаторства требует аудитории, не боящейся экспериментального театра. Очевидно, это вопрос к теоретикам, социологам и психологам театра: что для театрального зрителя важнее – импульс понимания, когда есть внятная история, или импульс впечатления, когда, может быть, не все понятно, но все равно – интересно?

Саундрама – особый синтез драматургии, звука, света, хореографии, способный превратить любой спектакль в завораживающее действие. Ос-

новоположником жанра в России как раз и является актер, музыкант и режиссер Владимир Панков, чьи спектакли создаются при участии его **студии SoundDrama**. В «Морфии», как и других спектаклях Панкова, акцент сделан на музыкальном и световом оформлении: на сцене действует группа «живых» музыкантов, есть «хор» актеров, для которого написано либретто (**Ирина Лычагина**). Специально созданный студией SoundDrama звук – едва ли не главный герой спектакля. В частности, звук и свет помогают создать галлюцинаторный эффект от воз-

действия наркотика. При всей силе эмоционального воздействия спектакль не является антинаркотической агиткой, это – «саундраматическая» история болезни, и поскольку абсолютно здоровых людей не бывает, тема способна вызвать отклик у любого зрителя. «Морфий» Булгакова автобиографичен: известен рецепт на дозу наркотика, выписанный Булгаковым-врачом самому себе. Но, в отличие от доктора Полякова, доктор Булгаков с собой справился.

«Морфий» – это история человека, который совершает преступление против собственной личности, отдаваясь стойкой зависимостью, и несет за это наказание. Морфий здесь – развернутая метафора любой угнетающей личностью зависимости, например, от женщины, от игры, от власти. Стал ли доктор Поляков (**Антон Пахомов**) морфинистом вынужденно или добровольно (хотя при разнице мотиваций результат один)? Избавляясь от болезненной любви к оперной певице, Поляков прибег к другой зависимости, которая стала роковой. В этом спектакле он – слабый духом человек, вышедший из контакта с реальностью, сломленный как своей страстью к бывшей жене-певичке, так и придавленный унылой обстановкой земской больницы.

Антон Пахомов средствами актерской пластики показывает, как наркоти-

ческая зависимость уродует человека, искажает данный ему Богом лик, парализует волю, превращает его в деспота по отношению к другим людям, в частности, к любящей его медсестре Анне Кирилловне. Актриса **Татьяна Владимировна**, которая играет эту роль, создает целостный, наполненный искренними чувствами образ женщины с трагической судьбой: она ведь своими руками готовила для Полякова первую инъекцию и тем самым толкнула его к распаду и гибели. Ее знания и интуиции не хватило, чтобы понять, что при здоровом организме физическая боль Полякова имела психическую природу, что это человек слабой воли, вот почему он с такой легкостью соскользнул в новую зависимость.

Жанр саундрамы благодатен для иллюстрации видений морфиниста: пение райских птиц, катание на лодке и пикник на природе с возлюбленной, «кислотная» дискотека... В видения Полякова вылетает линия Амнерис (**Ирина Рындина**), персонажа оперы Верди «Аида». Амнерис из оперы также становится роковой страстью для героя, приводящей его к смерти, так что музыкально-драматическая параллель здесь очевидна, а сочное, насыщенное меццо-сопрано Рындиной в сочетании с ее кроваво-красным платьем становится ключевым компонентом саундрамы.

Отдельно стоит разобрататься в эпизоде, когда безнадежно больного Полякова бросают в кузов машины и везут в спецлечебницу. Люди в этой сцене – в телогрейках, ушанках и с лопатами – похожи на зэков из ГУЛАГа. Дан ли Полякову этот гулаговский ад с собачьим лаем в наказание за то, что он травил свою бессмертную душу наркотиком? В сцене видится намек на трагическую историю страны, «подсевшей» на наркотик коммунистической идеологии, которая привела к истреблению собственного народа по классовому признаку. Власть, даже если это власть рабочих и крестьян, способна отравить общественное сознание целого народа, а левая идеология чревата «глюками» всеобщего равенства и братства, абстиненция же ужасна – это ГУЛАГ, колючая проволока, собаки, телогрейка и лопата. Впрочем, любая власть обладает наркотическим действием, она не для слабых духом, и спектакль об этом предупреждает. Финал спектакля скорбен: от доктора Полякова остается лишь его оболочка в виде одежды, над которой горюет преданная ему Анна Кирилловна. Зрителю предлагается самому решить: власть морфия – это болезнь или порок...

Сергей ГОГИН

Ульяновск

Фотографии предоставлены театром «Et Cetera»

АТТРАКЦИОН ДУХА

Появление на фестивале «Встречи в Одессе» новосибирского театра «Красный факел» – событие как минимум по двум причинам. Во-первых – пластический спектакль «Без слов» – сильный, красивый, стильный, который одесситы оценили по самому высокому стандарту, аплодируя артистам стоя. Во-вторых, важен сам факт этого визита. Удивительно, но театр из Сибири родился здесь, в Одессе. И лишь спустя 12 лет, в 1932 году, переехал в Новосибирск. Визит на фестиваль стал его возвращением на «малую родину» – впервые за почти вековую историю.

Пластический спектакль «Без слов» дорог театру.

Как любой новый опыт, давший хорошие результаты, как риск, безусловно стоивший того, как плод совместного творчества, рожденный в насыщенном творческом поиске. Сегодня это самая кассовая постановка театра, которая идет сразу на двух сценах – основной и малой. В Одессе новосибирцы сыграли «Без слов» в 99-й раз. Для спектакля, которому всего три года, это почти рекорд.

То, что драматический театр переводит свое общение со зрителем в бессловесный режим движения, жеста, танца, – далеко не новинка. Да и исследование всех стадий человеческих взаимоотношений по формуле «он плюс она

умножить на время» – зреть не оригинальная. Таких примеров в современном театре множество. Весь вопрос в том, как уравниваются в этой истории пластическое и собственно драматическое. Одно дело найти в талантливой труппе восьмерых молодых и красивых актеров, на которых даже просто смотреть приятно, и дать им возможность почувствовать, что такое современный танец. Беспроигрышный, по сути, вариант на универсальную любовную тему. В прессе после таких премьер появляются восторженные заголовки типа «драматические актеры затанцевали». И совсем другое – сделать так, чтобы у зрителя за два

«Без слов». Фото А. Шапрана



с лишним часа действия ни разу не мелькнула мысль разделить его на части – танцевальные, драматические, сюжетные, музыкальные. Не зря режиссер **Тимофей Кулябин** вместе с хореографом **Ириной Ляховской** обозначили жанр как авторский спектакль (а не пластический или танцевальный) – цельное художественное полотно, емкое и понятное в своих метафорах, интересное в деталях и насыщенное самыми разными эмоциями. В него, как в мощный поток, погружаешься в начале первого акта и выныриваешь где-то уже за пределами финала.

Два действия. Восемь актеров. Четыре цвета и четыре истории, представляющие в лаконичном черном пространстве (художник **Ирина Долгова**) этапы взаимоотношений между двумя равными величинами – мужчиной и женщиной. Все просто и понятно. Белый – самое начало, попытки диалога, сомнения, неуверенность и наивность, поиски общего ритма. Желтый – уже позволительный флирт, более уверенный и свободный, ощущения «я все могу» и «я ничего не боюсь». И уже пущенные корни страсти, которые прорастают глубоко и больно в красной истории, звериной, дикой, грязной, плотской, насквозь электрической, когда взаимоотношения превращаются в охоту, поединок, дуэль.

И, наконец, финал черного цвета. С мудростью и пониманием сути, недоступным раньше, с выбившейся из сил страстью, от которой теперь осталась лишь тихая бесконечная нежность, с чувствами, которые выжгли душу, превратились в золу воспоминаний.

В спектакле смело соединяется, казалось бы, несоединимый музыкальный материал – от танго 30-х годов до классических опер (музыкальное оформление – **Владимир Бычковский**). Причем использование последних в черной истории с ее несколько гротесковой, карикатурной хореографией под арии из «Травиаты» или отрывки из «Дон Кихота» и вовсе выглядит как пародия на высокий жанр. Финал чувств, финал отношений – и мы уже ничего не повторим и не «исполним» так, как раньше. Мы можем лишь вспоминать и фантазировать на тему, неизбежно искажая изначальную «технику».

Для каждой истории и для каждой из четырех пар – своя пластическая палитра, свои стилевые решения, сочные детали, индивидуальные штрихи. Подчеркнутое великолепной световой партитурой (художник по свету **Денис Солнцев**), актерское существование на сцене приобретает дополнительный, почти метафизический объем. У персонажей, разумеется, нет имен. Но каждая из актрис (**Дарья**

Емельянова, Ирина Кривонос, Валерия Кручинина и Антонина Кузнецова), как и актеры (**Виталий Гудков, Константин Колесник, Павел Поляков и Константин Телегин**) наполняют героев жизнью, выстраивают судьбу. С одной стороны, каждый типаж – безошибочно узнаваем зрителем. С другой, в них напрочь отсутствуют шаблоны, поэтому наблюдать за ними бесконечно интересно. И юмор. Много юмора, а точнее, мягкой и светлой иронии, в которой просматривается непосредственно актерское отношение к цветным историям и их героям.

«Без слов» относится к тем спектаклям, которые, вовлекая зрителя в свой ритм, еще долго заставляют пульс биться на одной частоте. Объективно – таковы законы эмоционального восприятия, для которого визуальные образы и звуки говорят больше, чем слова. Однако в приготовлении столь изощренного театрального блюда достаточно легко ошибиться с ингредиентами и их пропорциями. И тогда все это может свестись лишь к эффектному аттракциону для глаз. История, рассказанная без слов актерами «Красного факела» – стопроцентный аттракцион духа.

МЕЧТА БЕЗ ШАНСА НА ЖИЗНЬ

Спектакль **Одесского русского академического драматического театра**

«Одесса у океана» по пьесе **Виктора Шендеровича** вызывает целый спектр чувств – какого-то настоящего человеческого тепла, бесконечной грусти и удовольствия от наблюдения за великолепным актерским существованием на сцене, больше похожем на жизнь, меньше – на театр. В афише постановка не так давно, но уже успела стать настоящим театральным хитом, который сами одесситы с удовольствием смотрят снова и снова.

Спектакль по пьесе Виктора Шендеровича, поставленный режиссером **Михаилом Чумаченко**, – о многом. О том, как из одной встречи выросли истории двух судеб, которые, кажется, никогда бы не

смогли пересечься. О потере корней – вынужденной и необходимой, чтобы выжить. О поколении без родины и об «одесситах навсегда». Об одиночестве как плате и за первое, и за второе, и отчаянном поиске себя в лабиринте вечно заманчивых американских декораций.

Молодая американка **Джейн Уотсон (Гуллер Полякова)** имела несчастье сбить на своей машине старого одессита-эмигранта (народный артист Украины **Олег Школьник**). Как добропорядочный и законопослушный гражданин своей страны, она пришла к нему исполнить решение суда: 80 часов общественных работ, которые она должна

потратить на уход за невыносимым стариком, упорно не желающим учить английский язык.

Комизм завязки довольно быстро переходит в теплые взаимоотношения между Джейн и Гольдиным. В них есть место юмору, иронии, трогательной заботе и пониманию друг друга, чего, как выясняется, так не хватает им обоим. Гольдинера 20 лет назад перевез в Америку сын, но вместо счастливой жизни с семьей (жена умерла, сын ушел в свои дела, для внуков он и вовсе – инопланетянин) Гольдинер получил 24-часовое одиночество, нищету и грохочущие поезда метро, проходящие в двух шагах от его комнаты на Брайтон Бич. Джейн

«Одесса у океана»



Уотсон, или просто Женья, – «новая американка», родители которой вынуждены были уехать из Одессы, когда ей был год. Она ценит время, законы своей страны и почти устроилась на работу – будет изучать ацтеков. Она благодарит семью за то, что у нее есть возможность жить в свободном, демократическом государстве безо всех этих «парторгов», «коммунистов» и «вождей», которые для нее – не более чем непонятные слова. Но в глубине души чувствует: изо всех сил стараясь влиться в среду, повторяя, как мантру, «я – американка», она так и не смогла до конца стать здесь на сто процентов своей. На завоеванной у индейцев земле уже генетическая отстраненность от «новых американцев».

С ролью бенефисного объема Олег Школьник справляется, как высококлассный ювелир, рассыпая мельчайшие нюансы эмоций и переживаний Гольдинера. Чего стоит только сцена с поеданием яичницы под увертюру из фильма «Дети капитана Гранта», звучащей из приемника. Ни одного слова – и целая палитра красок для того, чтобы передать внутреннюю жизнь своего персонажа в тот момент, когда он отправляет в рот кусочек хлеба, бережно и аппетитно вымазанный в глазунье. Гулдер Полякова подает свой образ тонко, деликатно, словно помогая своему партнеру, «подсве-

чивая» его. В результате получается спектакль-дуэт, существующий на актерском балансе, в ряде мизансцен выводящий в соло «партию» Гольдинера.

Однако их судьбам суждено было переплестись не в Америке, а раньше, в Советском Союзе, в Одессе, когда Гольдинер вынужден был выступить против отца Женьи – или ты, или на тебя. Ведь именно из-за этого и вынуждены были уехать из Одессы ее родители. «Ничего нельзя было сделать», – повторяет он, как заклинание, узнав в Жениной истории свое прошлое и свою ошибку, стоившую ему душевного покоя. Чувство вины и попытки открыть девушке правду, освободив совесть, обостряют градус этой «комедии и немножко себе мелодрамы» до драмы бытия отдельно взятого человека, в которой то, что было, не вернуть, ошибка не исправить, жизнь не поменять и историю не переделать.

Стирая в финале Женин телефонный номер с холодильника, на котором она еще в начале написала его «на всякий случай», Гольдинер словно пытается стереть из собственной души этот мучительный знак прошлого, то, о чем он так и не смог ей рассказать. Боль, обостренная пониманием, что, вероятно, она больше никогда не вернется в его квартиру. Зачем? Она – «новая американка». Долг перед законом выпол-

нен, часы отработаны, «отжиты» с этим человеком. Чего еще? Дальше своя жизнь. Манхэттен. Ацтеки.

Хотя какие там ацтеки?.. Жили себе не пойми когда. А тут – реальные судьбы, нуждающиеся в «изучении» и сбережении куда больше вымерших индейских племен, еще не канувшая в Лету история семей, поколений. Видя, как Гольдинер изо всех сил стирает цифры, так хочется надеяться, что когда-нибудь американка Женья поймет это.

А пока каждый из героев остается со своими мечтами. Финал с прохождением Гольдинера по берегу «океана», который – всего лишь проекция, «запись воды», настолько силен, что бороться с комком в горле уже нет никаких возможностей. Вдоль чужого берега бьется черноморская волна. Одесса у океана. Мечта о простом человеческом счастье, которой не суждено сбыться.

Валерия КАЛАШНИКОВА
Омск

**ВСЕ ТОТ ЖЕ ЛЕС,
ВСЕ ТЕ ЖЕ ЭЛЬФС**
Санкт-Петербургский Академический драматический Театр им. В.Ф. Комиссаржевской на VIII Международном театральном фестивале «Встречи в Одессе» давал Шекспира. Пьеса-магия, пьеса-аллегория «**Сон в летнюю ночь**» в последнее время трактуется психоделически, уг-

лубляясь в методы психоанализа, ища в метафорах и символах извращенные смыслы. Но постановка **Александра Морфова** предстала перед одесским зрителем довольно классической, несмотря на некоторые внесюжетные элементы и созданные специально для этого реплики (пролог спектакля, например). Все тот же лес, все те же эльфы. Сценография **Тино Светозарева** не отличается оригинальностью, но, как мы знаем, и белая коробка пространства сцены (как, например, у Питера Брука в его «Сне») может рождать волшебство. В спектакле сокращены, но сохранены сюжетные пласты: любовная путаница молодых афинян, мифические лесные существа, но все же на первый план выходит театр, создаваемый уже не шекспировскими ремесленниками, скорее «морфовскими». Эти афинские простакни остроумны, непосредственны, они убедительны в своем наивном желании создавать искусство, и поэтому их особенно жалко и радостно в момент, когда счастливые влюбленные пары вместе с Тезеем (**Александр Большаков**) и Ипполитой (**Ольга Арикова**) равнодушно покидают в их честь приготовленное представление. И тогда смешные простолоудины становятся творцами, несмотря на пустые кресла, они ощущают себя «сужителями».

Мода на когнитивный диссонанс естественно не обошла и сию постановку театра Комиссаржевской. Излюбленный прием современного театра, будто бы без него ставить классику скучно и не ново! И вот уже **Деметрий (Евгений Иванов)** лезет на Елену (**Евгения Игумнова**), а манеры **Гермии (Анна Варганян)** и **Лизандра (Родион Приходько)** антипатичны в противовес произносимым репликам.

Спектакль пронизан любовью и хаосом. Оберон льет любовное зелье, Титания целует ослиные уши, влюбленные молодые афиняне бьются в припадке ревности, страсти и непостоянства, но все это не имеет связанности. Причина в том, что шекспировский слог не идет, царит неразбериха подобная проделкам Пэка (**Юрий Ершов**): о чем говорят герои, куда идут, зачем и где музыка шекспировских речей, восстанавливающих целостность пьесы? Улетила с эльфами!

*Светлана КОЛЕСНИКОВА
Краснодар*

ФРАНЦУЗСКИЕ ЛОДКИ ПОД СЕРПУХОВСКИМ ФЛАГОМ

Заключительные дни фестиваля были отданы его строителями **Серпуховскому музыкально-драматическому гортеатру**, который привел в Одессу два спектакля.

Нет, нет, никакой ошибки или опечатки, как вы могли подумать, в предыдущем предложении нет – ибо, как вы помните, Костя-моряк не ПРИВОЗИЛ, а именно ПРИВОДИЛ в Одессу свои шаланды. Поэтому в данном конкретном случае позволим себе воспользоваться именно этим глаголом – ведь один из представленных серпуховчанами в Одессе спектаклей так и называется – «**Шаланды, полные кефали**».

Хочу сразу отметить, что правило капитана Врунгеля: «Как вы яхту назовете – так она и поплывет» в нашем морском городе актуально на все сто процентов. Броское, вызывающее у одесситов самые позитивные ассоциации, название данной постановки стало причиной того, что Серпуховский театр еще задолго до начала фестиваля стал уверенно лидировать в плане предварительной продажи билетов.

И считаю необходимым напомнить о том, что слово «шаланда» в значении «плоскодонная парусная рыболовная лодка» пришло в одесский лексикон из французского языка. И это не случайность, а закономерность – ведь Одесса исторически связана с Францией прочнейшими семейными узами – прямым родством по отцовской линии: легендарный отец-основатель Одессы **Арман Эммануэль дю Плесси де Ришелье** (для одесситов – просто папа



«Мадам и месье»

Дюк) был чистокровным французом. Поэтому закономерно и то, что второе (точнее, – по фестивальной хронологии – первое) представленное серпуховчанами название спектакля – «**Мадам и месье**», в сочетании с именем автора литературной основы – французского классика **Ги де Мопассана** и заявленным исконно французским жанром «**варьете**», «сделало кассу» и вовсе с рекордным для нынешнего фестиваля результатом. В день показа этого спектакля характеризующие аншлаг выражения «яблоку негде было упасть» и «зрители висели даже на люстре» были отнюдь не фигурами речи.

Вот тут, вслед за признанием первой тактической

победы серпуховского десанта в Одессе, я вынужден констатировать и факты его явных просчетов.

Явный промах серпуховчан – заявленный жанр, точнее, его несоответствие действительности. Называть серпуховских «Мадам и месье» спектаклем-варьете – явное режиссерское преувеличение: варьете предполагает смесь элементов театра, эстрады и цирка в соразмерных пропорциях – а в данном случае мы увидели чрезмерно продолжительное драматическое действие, изредка перемежаемое музыкальными номерами.

Музыкальное оформление спектакля также местами вызывает серьезное недоумение: так, к примеру, первым из десяти зву-

чащих в спектакле «шлягеров французской эстрады» почему то является... «Бесаме мучо» – знаменитая песня авторства мексиканки Консуэло Веласкес Торрес, вызывающая у зрителя явно не французские, а латино-испанские ассоциации. И это не единственный пример: звучащие в спектакле песни «Джонни» бельгийской группы «*Vaya Con Dios*» или «Чао, бамбино, сорри» итальянца Тото Кутуньо тоже связаны с французской традицией весьма опосредованно. Кроме того, само сочетание мопассановских новелл, действие которых происходит в XIX веке (что подчеркнуто костюмным решением спектакля) со шлягерами второй половины XX столетия в данном

случае выглядит как наивное стремление «впрячь в одну кибитку коня и трехпетную лань».

Ну а теперь перехожу от минусов к плюсам – и делаю это с удовольствием – ибо в этом плане, по счастью, тут тоже есть о чем говорить.

Рассматривая отдельно драматическую составляющую спектакля – инсценированные новеллы Ги де Мопассана, нельзя не отметить своеобразие режиссерского почерка постановщика и худрука театра **Павла Цепенюка**. Работа с прозаическим текстом, включающим в себя, помимо прямой речи персонажей, реплики «от автора», требует особого навыка – и режиссер демонстрирует его наглядно. Каждая отдельно взятая новелла (их в спектакле пять – «**Знак**», «**Избавилась**», «**Признание**», «**Неосторожность**», «**У постели**») решена остроумно, изящно и озорно. Исполнители не просто перевоплощаются в персонажей, придуманных Мопассаном, – они являются рассказчиками историй. И это рассказывание подано в иронической манере «*игры во французство*» (данную формулировку позволяю себе по аналогии с определением «*игра в англичанство*» – так кинорежиссер Игорь Масленников в одном интервью назвал стиль постановки своих фильмов о Шерлоке Холмсе).

Очень удачной подержкой этого «француз-

ства» является работа художника по костюмам **Галины Ивиной** – костюмы в спектакле впечатляюще театральные, красивые, стильные и функциональные. А вот сценографическое решение спектакля оставляет желать лучшего: хотя составляющие основу оформления передвижные разноцветные ширмы в отдельных моментах работают весьма интересно – все же Павлу Цепенюку (режиссер является одновременно и сценографом спектакля) явно не помешал бы в качестве соавтора профессиональный художник-постановщик.

Ну и самое главное – половину своего названия спектакль оправдывает на сто и даже более процентов – и особенно приятно, что в данном случае речь идет о прекрасной половине серпуховской труппы.

Все *мадам* в спектакле просто загляденье – и в плане женской красоты, и в плане актерских проявлений. Первый акт спектакля является бенефисным для актрисы **Екатерины Гвоздевой** – она предстает в трех ярких колоритных образах и настолько привлекает к себе внимание зала, что ее отсутствие в новеллах второго акта становится легким разочарованием для зрителей. Подлинным «французистым» шармом и чувственным эротизмом отличается игра красавицы **Татьяны Чуриковой**, которая также на протяжении спек-

такля перевоплощается трижды. Убедительный «французистый» аристократизм, красоту и тонкое чувство стиля демонстрирует в двух разных образах актриса **Виктория Дроньева**. Заметное и весьма достойное место в спектакле занимают образы, воплощенные актрисами **Ольгой Синельниковой** и **Евгенией Матвеевой**.

А вот с *месье* ситуация несколько иная – но не по актерской вине. Просто избранные режиссером для постановки новеллы Мопассана посвящены в первую очередь женским характерам – поэтому на фоне фейерверка работы актрис их коллеги-мужчины невольно оказываются в некоторой тени. Но все же образы темпераментных месье – участников и жертв коварных женских интриг, весело и азартно воплощенные **Дмитрием Глуховым**, **Сергеем Кириюшкиным**, **Рамаелем Азиевым**, **Сергеем Ургансковым** и **Алексеем Дудко** работают на успех спектакля.

Не скрою – причина, по которой мне, члену оргкомитета фестиваля «Встречи в Одессе» особенно приятно находить «плюсы» в спектаклях Серпуховского театра носит характер землячества: его худрук Павел Аркадьевич Цепенюк по происхождению является одесситом – творческую карьеру он начал в одесском ТЮЗе. А в каждом настоящем одессите живут

черты Остапа Бендера: веселый авантюризм и уверенность в собственных силах, несмотря на все проблемы. Последних у Серпуховского музыкально-драматического театра, увы, хватает: ведь этот коллектив создан недавно – театр в своем нынешнем виде является ровесником фестиваля «Встречи в Одессе» – ему всего восемь лет. Проблема финансов, проблема формирования труппы и, конечно, проблема гастролей – любой выезд из Серпухова является для театра событием и испытанием, а стремление попасть на достигшие сегодня достаточно высокого фестивального уровня «Встречи в Одессе» может расцениться, как легкая авантюра. Но коллектив серпуховчан, при всей своей молодости, является живым организмом, который излучает позитивную творческую энергетику. А его руководитель Павел Цепенюк – человек, равняющийся на подлинных мастеров театра и культуры.

Это в полной мере подтвердил заключительный спектакль фестиваля – «Шаланды, полные кефали». Данный спектакль, по моему мнению, сам по себе является большим плюсом фестивальной программы – ибо сегодня Одессе, увы, свойствен «дефицит памяти» по отношению к традициям и культуре прошлого. А серпуховчане этой своей постановкой продемонстрировали наглядно: лю-

ди, приходящие сегодня в театральные залы, готовы настраиваться на «волну благодарной памяти». Символично и то, что нынешний фестиваль «Встречи в Одессе», посвященный столетию со дня рождения Георгия Товстоногова, завершился спектаклем, посвященным аналогичному юбилею его ровесника и современника – выдающегося советского композитора **Никиты Богословского**.

Спектакль-концерт «**Шаланды, полные кефали**» предельно прост по форме: на сцене поются и разыгрываются 26 песен Никиты Богословского – от известнейших, ставших практически народными «Ты ждешь, Лизавета», «Любимый город может спать спокойно», «Три года ты мне снилась» до порядком подзабытых и а то и вовсе малоизвестных (вроде первого, запрещенного в свое время советской цензурой варианта песни для легендарной гайдаевской короткометражки «Самогонщики»). Лирические и юмористические песни сменяют друг друга, в паузах между ними включается экран с видео-проекцией – и участниками действия, наряду с серпуховскими актерами, становятся личности, навсегда ушедшие в легенду, великие дети XX века – сам Никита Богословский, Юрий Никулин, Георгий Вицин, Евгений Моргунов, Фаина Раневская,

Марк Бернес, Леонид Утесов, Муслим Магомаев...

Сценическое время – два часа с антрактом – пролетает незаметно, оставляя в памяти зрителей множество ярких образов и ассоциаций. Каждая песня – это талантливый мини-спектакль, хотелось бы рассказать обо всех – да рамки статьи ограничены. Но не могу не упомянуть милейшую **Татьяну Чурикову** с песней «Иванушка-дурачок», задорную **Алексея Дудко** и **Сергея Кирюшкина**, трогательную «Кукушку» из репертуара Аллы Пугачевой в исполнении фаворитки симпатий одеситов **Екатерины Гвоздевой**, задушевный «Мужской разговор» в искреннем исполнении **Рамиля Азимова** и **Сергея Урганскова**, написанную для экранизации стивенсоновского «Острова сокровищ», но ставшую в итоге гимном женщин Великой Отечественной песню «Я на подвиг тебя провожала» в исполнении **Ольги Синельниковой** (она же является постановщицей вокала во всем спектакле). И, конечно же, завершающую первый акт «Темную ночь» не просто спетую, а поистине прожитую **Сергеем Кирюшкиным** в образе современного солдата – бойца из «горячей точки». Именно от любви и почтения Павла Цепенюка к этой великой песне, которая по своей энергетике и пронзительности близка к



«Шаланды, полные кефали»

молитве, родился замысел данного спектакля.

Ну а те самые «Шаланды, полные кефали» прозвучали в самом конце, и режиссерское решение подачи этой культовой для одесситов песни, с одной стороны, удивляет своим минимализмом, а с другой – своим величием. Она начинает звучать с видео-экрана – сначала в исполнении Марка Бернеса, затем ее подхватывает Леонид Утесов, затем (посредством монтажа) эстафета переходит к Муслиму Магомаеву и Иосифу Кобзону, и лишь в самом финале припев подхватывают все участники спектакля на сцене. И, конечно же, зрители в зале.

Найти минусы можно и тут: все то же отсутствие интересной сценографии, имеющий огрехи монтаж экранного видео-ряда (эту функцию, как мог, выполнил актер театра **Дмитрий Глухов** – конечно, профессиональный видео-монтажер справился бы лучше), сбой музыкально-технического плана. Но в целом этот искренний спектакль, являющийся не просто данью памяти композитору Богословскому, а почтительным поклоном навсегда, увы, ушедшей эпохе Песен с большой буквы, а не сюминутных хитов, заслуживает самых добрых слов. И очень хорошо, что нынешний одесский фестиваль завершился именно им.

Да, уровень фестиваля растет – и постановки Павла Цепенюка в сравнении с многими другими представленными на «Встречах в Одессе» работами, возможно, выглядят скромными лодками-шаландами на фоне больших кораблей. Но все же они держатся на плаву, и капитан Цепенюк всеми силами старается вывести их в район караванных путей современного театра. Во всяком случае, сентябрьский рейд серпуховчан на Одессу – тому подтверждение.

Юрий ВОЛЧАНСКИЙ
Фото Никиты ЕРМАКОВА
Одесса

ПРО АРОМАТНОЕ СОЦВЕТЬЕ

Странной болезни подвержены начинающие постановщики. Вроде и учителя у них хорошие, и работают они в настоящем театре, а все клонятся куда-то в сторону. Общая, что ли обстановка вокруг режиссерской профессии провоцирует на облегченные или недостаточные варианты – в самом начале их творческого пути.

Юрий Титов, стажер в «Мастерской П. Фоменко», выпустил первый свой спектакль. Выпускник Шуки, он учился еще и в Нью-Йоркской Фильмоакадемии на факультете кинорежиссуры, почему и оказался на стажировке в качестве и актера, и режиссера. Для

дебюта взял рассказы Бунина, что уже настораживает: с легкой руки Дмитрия Крымова и вахтанговцев персонажи Нобелевского лауреата полноправно ступили на столичные подмостки. Позднее были и другие постановки, так что оригинальностью идея Титова не отличается – в «**Последних свиданьях**» сплетены четыре рассказа из знаменитых «Темных аллей».

Учитывал ли новичок опыт предшественников? Возможно, но, если так, то сделал это не лучшим образом. Прежде всего, начинающий взвалил на себя ношу не по мускулам, взявшись за инсценировку рассказов: получилось ученичес-

ки робко и не слишком понятно. Начинает он с «Речного трактира», в котором почти дословно воспроизводит монолог одного из двух собеседников, а действие сводит к тому, что рассказчик напивается. Вроде бы принцип постановки понятен – иллюстрация, литературный театр; но тут внезапно начинается быстрое мелькание кратких эпизодов из следующих рассказов – «Генрих» и «Натали». Они и в самом деле перекликаются: в обоих идет речь о потерянной любви, которую герои-мужчины слишком поздно оценили, обе истории оканчиваются смертью героинь. Но тогда какое место отводится первому рас-

Генрих – И. Горбачева, Глебов – Ю. Титов





Натали –
Н. Мартынова,
Виталий
Мещерский –
А. Кабанян

сказу? Который ни по фактуре, ни по теме не соотносится с новыми? Может, это подзатынутый эпиграф – на этой мысли придется остановиться, поскольку действие развивается, а исполнители привлекают внимание свежестью и искренностью. Но вот оба финала сыграны, зрительские ладони уже складываются для аплодисментов, как вдруг на сцене начинается новая история – к счастью, вспоминаешь, что «Мадрид» короток, а то спектакль тянется уже около двух часов без антракта. Почему создана такая композиция, что было на уме у инсценировщика, сказать трудно.

Подозрения падают на его кинематографическое образование – действие по большей части дробится на мелкие фрагменты, которые играют то на планшете, то на втором этаже, в не-

жданых местах, подготовленных изобретательным сценографом **Валентином Останьковичем**. Почти гладкие стены, окружающие планшет Старой сцены, то и дело взрываются внезапными окнами, дверцами и дверями, сдвижными панелями и выдвигаемыми ящиками со всякого рода реквизитом и даже мебелью. А художник по свету **Владислав Фролов** искусно дополняет выразительные детали вспышками фонарей, полумраком коридоров, блеском летнего солнца... Словом, динамика обеспечена, осталось разумно ею распорядиться. Но тут опять недоумение.

Почему одного из собеседников в первом рассказе зовут Иван Алексеевич – неужто в силу того, что текст написан от первого лица? Но даже школьникам известно, что ставить

знак равенства между героем повествования и автором недопустимо; а для сцены это катастрофа: просвещенный зритель тут же начинает оценивать великого эмигранта, не обращая внимания на второго, который излагает сюжет. Глухота постановщика разительна и дальше: роль Виталия Мещерского («Натали») поручена замечательному мацо по имени **Амбарцум Кабанян**. Природа наградила его не только яркой внешностью, внушительным ростом, но и талантом: в других спектаклях (от «Дара» до «Моряков...») он вызывает интерес. Но для Бунина артист решительно не подходит. Не только по внешности – хотя у автора есть слова, что герой похож на молодого грузина, но все же нация другая (хоть и кавказская). Гораздо важнее – иная мелодика речи, кото-



*Сергей Владимирович –
В. Свирский,
Поля – С. Огарёва*

рая нет-нет, да и прорвется у Кабаняна, важнее гортанные звуки, которые мгновенно перечеркивают все его усилия: все равно, как если бы Арина Родионовна заговорила с акцентом. Тут уже прочие ошибки – неточно взят возраст персонажа, смазана его неопытность в любовных делах и т. п. – отступают на задний план; в насквозь пронизанном русским духом повествовании возникает очевидно инородное (и в буквальном смысле тоже) тело.

Другим героям также не повезло: исполнители играют много эпизодов, естественно, стараются запастись в память зрителю за минуту, а то и секунды пребыва-

ния, отчего нещадно плюсуют, преувеличивают и комикуют. А то идут против автора: дядя Мещерского, у которого тот гостит, выезжает на велосипеде, мастерски кружась вокруг гостей. Но, по Бунину, он передвигается на костылях, почему его дочь несчастна: не может бросить калеку, выйди замуж. Про что тогда играть актрисе? И ведь тот же **Владимир Свирский** прекрасно сработал героя «Мадрида», дав всю гамму мужских ощущений, от распаленной похоти и отторжения от чересчур болтливой девки с панели до удивительной к ней нежности. Так что неудача (за описанным исключением) муж-

ского состава вызвана не недостатком способностей, но установкой на развлекательность любой ценой (модный тренд захватывает и «Мастерскую»).

А может быть, сам постановщик взял фальшивый камертон: он оставил себе роль Глебова, героя «Генриха». Как известно, трудно играть в собственной режиссуре, это удавалось немногим – неудивительно, что Титов скорее показывает, нежели перевоплощается. Но еще удивительнее, что он понимает своего героя пустым фатом, которому и в начале главное – лавировать между несколькими своими женщинами, и в конце неприбытие лю-



Сергей Владимирович – В. Свирский, Поля – С. Огарёва

бовницы он воспринимает лишь уколом воспаленному самолюбию (у Бунина герой осознает, что потерял смысл жизни). И не только центрального героя, но почти всех персонажей Титов сделал дурными карикатурами, вроде портъе, который нарочито скверно говорит на французском и немецком, зато пьет (!) с постояльцем.

Но спектакль спасен вопреки всем нестыковкам и нелепостям, плоскости инсценировки и безвкусной картинности режиссуры – спасен квартетом исполнительниц. Они тоже выходят в массовках и эпизодах, но то ли память о Мастере не

дает впасть в пошлость, то ли чуткость к чудному слову автора. А, может, в этом доказательство, что русский театр жив актрисами, – ведь только «Золотая Маска» однажды не смогла по всей стране найти достойных артисток. Когда они берут на себя роли, пусть маленькие, то демонстрируют всю пленительность своего дарования. Миниатюрная **Роза Шмуклер** (на нее рекомендовал обратит внимание покойный Петр Наумович) умудряется в двух маленьких сценах, вторая – буквально из пары фраз, дать изумительно полнокровные и совершенно разные об-

разы Нади и Гаши. У **Ирины Горбачевой** ее Генрих не только элегантна и умна, но (как, каким образом сыграно?) принадлежит к интеллигенции, живущей собственным – нелегким – трудом переводчицы. **Наталье Маргтыновой** единственно чего недостает для совершенства ее Натали, так это разработанного голоса, способного дать те оттенки, что читаются в ее мягкой мимике и грациозной пластике. А **Серафима Огарёва**, что выступает в трех ипостасях – ревнивой стервозы Ли, трагически смятенной Сони (той, с отцом-калекой) и сохранившей чрез все несчастья кротость и доброту Поли, – чудится фигурой, сошедшей со страниц какой-то давней театральной летописи. Не верится, что в эпоху скороспелых звезд, о которых забываешь сразу после сериала, а то и во время его, вероятны такая строгость, такая точность в деталях, такая собранность. Чудится, что актриса меняет для новой роли не только костюм и грим, но – рост, овал лица, форму рук... Чудо русского психологического театра – рождение другого человека на сцене – явлено у нее и ее напарниц с ослепительным блеском.

Надо понимать, основатель Мастерской с хитрой своей и радостной улыбкой смотрит свыше на успехи молодого пополнения.

Геннадий ДЁМИН

Фото Ларисы ГЕРАСИМЧУК

САМЫЙ СЧАСТЛИВЫЙ ВОЗРАСТ

Лауреат Государственной премии России, почетный член Российской Академии Художеств **Татьяна Сельвинская** – человек не просто известный, но легендарный. За свою долгую творческую жизнь она оформила около 200 спектаклей по всей стране – «от Москвы до самых до окраин». Воспитала множество учеников. «Школа Сельвинской» – это, как принято сейчас говорить, бренд.

Татьяна Ильинична не скрывает своего возраста – ей 85. Но по-прежнему, какая бы погода ни стояла на дворе, она неизменно отправляется в мастерскую. Работает каждый день. Ее картины приковывают к себе взгляд, завораживают. В них резкость контрастов и страстность линий. Но есть нечто, что их объединяет – все они необычайно театральны. Татьяна Ильинична и сама признается: «В театре – я живописец,

а в живописи – театральный художник».

Наверное, каждый человек встречает в своей жизни самых необходимых ему людей – любимых, друзей, единомышленников. О необходимых людях, соединенных с ней родством, профессией и обстоятельствами мы и поговорили с Татьяной Ильиничной.

– *Татьяна Ильинична, можно сказать, что вы родились в семье очень известного поэта?*

– Известного – не то слово. В 1927 году, когда я родилась, у папы была слава. Его пьесу ставил Всеволод Мейерхольд. Его очень ценил Владимир Маяковский, с которым у них хоть и были разногласия, но чисто литературные.

– *А с кем дружили ваши родители?*

– Они были очень близки друг другу. А когда супружеская пара по-настоящему близка, потребность в друзьях очень невелика. Летом мы жили в Переделкине, и там круг общения был очень широким. В Москве же он резко сужался. Родители дружили с Верой Инбер. Это целая история: когда-то отец и Инбер были любовниками, но, когда появилась мама, Вера Михайловна повела себя благородно и сразу ушла в сторону. Но дружить они продолжали.

Берта Яковлевна – жена Ильи Сельвинского





Илья Сельвинский, Берта Яковлевна и Корнелий Зелинский — один из основателей группы конструктивистов

В Переделкине жизнь была бурной. Ежевечерне поколения играли друг с другом в волейбол у Афиногеновых. После этого – танцы у Николая Погодина или у нас. Папа привез из Англии красный патефон с пластинками, а Погодин коллекционировал радиолы, о которых тогда и слыхом не слыхивали. А еще приходили семьями на первую читку пьесы, повести, стихотворения. Папа разрешал мне сидеть вместе со взрослыми. Говорил: «Что поняла – то твое». У нас собирались замечательные компании. Родители общались с Леоновым, Погодиным, Афиногеновым, Пастернаками. Мама играла с его женой в покер. Моей первой любовью стал Стасик Нейгауз, пасынок Пастернака. Я влюбилась в него в 6 лет. Со Стасиком мы ходили заниматься пластикой в Дом литераторов. Он ежедневно играл на пианино. Стал роскошным музыкантом. Я позже брала у него уроки.

Моим первым мужем был Миша Иванов – пасынок Всеволода Иванова. На самом-то деле он был сыном Бабеля, о чем даже не догадывался. Ему рассказали об этом только в шестнадцать лет – он пережил настоящую трагедию. Я в детстве умирала от страха, что мой папа окажется не моим папой.

Папа меня обожал и очень много занимался мной. Среди моих друзей полно любящих отцов, но мало кто из них настолько серьезно занимался своими детьми. Я начала рисовать в 2 года. С семи лет отец каждое воскресенье ходил со мной в Музей западного искусства, в Третьяковку, Пушкинский музей. Рассказывал о художниках, о картинах. А в 11 лет я стала учиться живописи у Роберта Фалька.

— *Как вы попали к нему?*

— Папа дружил с женой Всеволода Вишневского – художницей Софьей Касьяновной Вишневецкой – ученицей Фалька. Она ему и

посоветовала обратиться к Роберту Рафаиловичу. Некогда он являлся профессором и деканом живописного отделения ВХУТЕМАСа. 10 лет стажировался в Париже. Но в то время был в немилости у властей и едва сводил концы с концами. Он согласился давать мне уроки живописи.

Фальк жил напротив Дома на набережной, мы – в Лаврушинском переулке, поэтому в 11 лет я могла одна ходить на занятия. Мастерская у него была изумительная – большая, достаточно аккуратная, с пепельным светом. В ней стоял клавесин, он играл на нем. Ставил мне натюрморты, и я их писала. Он меня только хвалил и играл, а я под его музыку писала. Я два года училась у него, до 1941-го. В 1941 мы с мамой и сестрой (отец был на фронте) уехали в эвакуацию, вернулись через два года, и я снова пошла к нему. Но удивительное дело, до войны он с папы брал деньги, а после войны перестал, хотя был уже совершенно нищим. Тогда папа, чтобы помочь ему материально, заказал ему мой портрет. Фальк приезжал в Переделкино ежедневно: один день писал меня в красном платье, а другой – в голубом. Когда Роберт Рафаилович Фальк умер, я спросила вдову, почему он перестал брать деньги за уроки со мной, и она ответила, что он считал меня талантливой. То, что я была ученицей Фалька, потом осложнило мою жизнь –

его же считали «формалистом». И при Сталине, и при Хрущеве он был «в загоне». Меня дважды не принимали в Суриковский институт. И дело тут не в том, что я ученица Фалька. Просто я была им обучена, и это чувствовалось. Только вмешательство папы помогло мне стать студенткой. Среди друзей Роберта Рафаиловича были и Святослав Рихтер, и Евгением Габрилович. Святослав Рихтер брал у него уроки живописи.

— *Своим учителем вы считаете и Александра Тышлера. Его-то вы выбрали уже сами?*

— Это произошло тоже благодаря папе. Александр Григорьевич в свое время как художник оформил папину поэму «Уляляевщина». Он даже подарил ему свою единственную абстрактную картину. Услышав мою фамилию, он сразу же на нее отреагировал, и мы стали общаться.

Он был не только гениальным художником, но и изумительным человеком. Очень верным. Более двадцати лет ухаживал за парализованной женой. Об Александре Григорьевиче никогда нельзя было сказать «старик». Это как-то совершенно не вязалось с его обликом. Он всегда был человеком с молодой душой. И молодость его была незаменимая. Она — итог труда, опыта, сохранности чувств. Его интересовало все. Могу гордиться тем, что когда меня принимали в МОСХ, Тышлер голосовал за меня.



Илья Сельвинский с Татьяной Сельвинской

Татьяна Сельвинская



— *А почему вы выбрали специальность сценографа?*

— А я ее и не думала выбирать. Это достаточно драматичная история. После третьего курса, когда началось распределение по мастерским, на лето нам дали задание написать жанровую картину. Я этот жанр терпеть не могла и сейчас терпеть не могу. Вместо жанровой картины я написала портрет. Тогда меня «сослали» на театральное отделение. Полгода я прорыдала, потому что хотела быть живописцем. А через полгода поняла, как мне повезло. К какому замечательному мастеру я попала. Михаил Иванович Курилко – потрясающая личность. Теперь я каждое утро просыпаюсь и благодарю Бога за то, что так случилось. Это было чудо – по-другому не назовешь.

— *Чем же вас потряс Михаил Иванович?*

— Это был самый блестящий педагог института. Он знал все и все умел. Он выполнил самый большой и превосходный офорт в мире. Построил уникальный театр в Новосибирске, оснащенный новейшей техникой. Сочинил либретто и декорации к балету «Красный мак», а духи того же названия созданы египетским специалистом по запаху его кожи. Он охотился на тигров, скрывался в подполье, безошибочно отличал подлинник от фальшивки, был знатоком вин, экспертом всего и вся, страстным лекционером, замечатель-

ным садовником. Его собака подходила к телефону, а кошка (сама видела) подымала лапу с растопыренными когтями и просила еду.

Я до сих пор свято верю во все его рассказы о себе и легенды о нем. Он уверял даже, что знает, как зачать мальчика, а как девочку.

Я до смерти влюбилась в него, семидесятидвухлетнего, а ему нравилась наша смазливенькая секретарша. Он возил ей в элегантных чемоданах необычайную, им самим выращенную, махровую, всю в росе сирень, а она видела в нем только пошлого старика.

После третьего курса, при распределении по мастерским, когда в институте началось избивание младенцев, он подбирал всех двоичников и брал к себе. Он вел у нас театральную композицию, лепил наши души и формировал мышление. Он замечательно учил нас, относясь к нам, отверженным, с особым уважением.

Когда его спрашивали: «Как вы из таких отсталых делаете отличников?», – он отвечал: «А я им просто не мешаю». И это была единственная ложь, слышанная мной от него. Институт я окончила на «отлично».

— *Вы помните, какой первый спектакль вы оформили?*

— Конечно. Три года я сидела без работы – женщины-сценографов тогда в театре не признавали. А в 56-м году вышла замуж за человека, который жил в Одессе. Надо было уезжать из Москвы, и я была в панике от

того, что лишаюсь среды, к которой привыкла. Пошла к Фальку с моими портретами. Фальк посмотрел и сказал: «Очень хорошо, что ты уезжаешь. Не пиши ничего, пока не потянет», – гениальный совет. Я только потом поняла, в каком он был ужасе от тех работ, которые я ему показала. Полгода я не писала. Но не успела я еще выйти замуж, а мне из театра в Одессе прислали приглашение на работу. Часто говорят – талант на потомках отдыхает. Об этом твердили искусствоведы в МОСХе. Они утверждали, что я бездарна. А в театре меня сразу же приняли на ура. С первого же спектакля сказали, что чувствуется отец. На премьере моего первого спектакля – «12 стульев» – оказался Михаил Светлов, с которым мы были знакомы. Он ко мне подошел и сказал: «Вы лучший художник Союза Советских писателей». С тех пор я стала оформлять спектакли в огромных количествах – от Одессы до Магадана. Иногда по три одновременно. Каким образом? Ведь не было рекламы, пиара – я этому до сих пор удивляюсь. Вообще чудес на свете много.

— *Одесса сыграла особую роль в вашей жизни?*

— Безусловно. Три главных моих режиссера были связаны именно с этим городом. Там я познакомилась с Наумом Орловым. Он руководил в то время Одесским ТЮЗом и предложил мне быть там главным художником. Я отказалась – боя-

лась, что не смогу заниматься живописью, а мне хотелось быть живописцем. С Наумом Орловым мы потом проработали вместе 30 лет в Челябинском театре драмы, который он возглавил. Это был чудесный человек – широко образованный и глубоко порядочный. Порой Наум даже страдал из-за своей порядочности. Он часто назначал актеров на роль из жалости. Иногда ему говорили: «Зачем Вам такая большая труппа», – а он отвечал: «Если я их выгоню, они умрут под забром».

Благодаря Науму Орлову я познакомилась с Михаилом Левитиным (ныне художественный руководитель театра «Эрмитаж»). Мише было тогда всего 20 лет, но его уникальный талант уже был очевиден. Я сделала с ним дипломный спектакль в Казани, а затем, как только он приступил к постановке «О том, как господин Мокиньпот от своих злосчастий избавился» в Театре на Таганке, тут же позвонил мне (я оформляла спектакль в Киеве) и попросил быть у него художником. Мы долго говорили с ним. Время переговоров заканчивалось, но он так просил телефонистку, чтобы его не развешивали, что она не решилась этого сделать. Он уже тогда умел убеждать. Я стала художником этого спектакля. Наблюдала, как отчаянно он спорил с Юрием Любимовым (на такое мало кто способен).



Илья Сельвинский

Феликс Берман – тоже из Одессы. Это поразительный режиссер. Человек-оркестр. Шумный, экспрессивный, яркий. Он фонтанировал идеями. Он, как и Петя Фоменко, ученик Гончарова. Феликс пригласил меня оформить его дипломный спектакль «Четвертый» Константины Симонова. Гончаров узнал, что он приглашает меня, и стал его отгова-

ривать: «С женщиной никогда дела иметь не надо. У нее будет муж, будет ребенок». Феликс пренебрег этим советом. А у меня в это время действительно был 4-х месячный сын. Он лежал в коляске на балконе. Феликс качал коляску, а я в это время делала макет. Симонов был в восторге от спектакля. После этого мы сделали с Феликсом несколько постановок. Все

они были яркими, запоминающимися. Мне жаль, что он до сих пор недооценен.

Благодаря Феликсу жизнь свела меня и с Петей Фоменко. Они же учились на одном курсе, и Феликс много рассказывал мне об этом гениальном студенте. В свою очередь он много рассказывал ему обо мне. Не будучи со мной знакомым, Фоменко предложил мне преподавать сценографию на его курсе в ГИТИСе. Я страшно волновалась. Помню, стою на кухне, собираюсь варить курицу. На плите стоит кастрюля с кипятком, я беру курицу и вместо с ней опускаю в кипяток обе руки. У меня даже пятен не было, до такой степени я нервничала. Первый наш совместный, еще студенческий, спектакль «Волки и овцы». Затем мы сделали один из лучших его спектаклей – «Без вины виноватые». У него было обаяние бешеное. В него невозможно было не влюбиться. А как потрясающе он вел репетиции. Сам за всех играл. Потом говорил: «А теперь забудьте обо мне». И все актеры играли у него потрясающе.

Отношения у нас складывались по-разному. Нeskолько раз он меня «предавал» – приглашал делать спектакль, а потом брал другого художника. Потом извинялся, много раз повторял, что испытывает передо мной чувство вины. Ходил на мои выставки, а я смотрела все его спектакли. А однажды он ради меня совершил подвиг.

— *Какой же это подвиг?*

— Спектакль «Без вины виноватые» показывали в Женеве. Этот спектакль требовал каждый раз нового решения в пространстве. Петя попросил меня сделать дорожку цветов. Я сделала. Когда спектакль начался, я села в середине зала вплотную к этой дорожке цветов. Спектакль закончился. Публика была в восторге. Актеры вышли кланяться, а я не люблю выходить на поклонны, и Петя это знал. Вдруг вижу, что он идет на сцену по дорожке цветов с гордо поднятой головой. Доходит до меня и начинает меня тащить. Я говорю: «Петя, я не спортивная. На мне длинная юбка. Я не влезу». Он меня не слушает и продолжает тащить. Кончилось тем, что на глазах у изумленной публики я упала прямо к его ногам. Он меня поднял. А незадолго до этого он перенес инфаркт. Я потом ему сказала: «Вы же могли умереть». Он ответил: «Да, я себя очень плохо чувствовал». Это действительно был подвиг. Я его оценила.

— *А сейчас вы работаете в театре?*

— Я сейчас физически не могу делать декорации, заниматься цехами. Писать картины – пожалуйста. Но год назад судьба сделала мне подарок. Ко мне в мастерскую приехала Ника Косенкова. Я знаю ее давно, это совершенно потрясающая женщина – актриса, режиссер, известный педагог по технике речи, автор собственной методики постановки

голоса, поэт. А недавно она создала первый домашний профессиональный театр «НИКИНДОМ». Когда она увидела в мастерской мои работы по Шекспиру, то тут же предложила использовать их. Она купила ткани в цвет моих картин (мой любимый сценический материал) и иногда даже строила мизансцены по моим картинам. Все ее спектакли сейчас идут с моими картинами. Так я стала главным художником этого уникального театра.

У меня сейчас самый счастливый возраст в жизни. Я полностью свободна и ничего не боюсь. Я никогда ничего не боялась, но раньше подсознательно перед каждой выставкой происходило фильтрование собственных работ по идеологическому принципу «примут – не примут». Мне это всегда казалось унижительным. Тогда я решила совсем не выставляться и с головой ушла в театральную работу. Сегодня художникам, конечно, живется трудно, но нет давления сверху. У меня полная внутренняя свобода. Я делаю, что хочу. Я окружена замечательными друзьями, у меня прекрасный сын и ученики. Что же может быть лучше?

— *А если бы у вас вдруг появилась возможность пообщаться с кем-то из живших когда-то людей, кого бы вы выбрали?*

— Конечно, папу.

Беседовала
Елена ВЛАДИМИРОВА

СЧАСТЛИВАЯ МОНЕТКА

Гаснет свет. Тишина. Начинается спектакль. На сцене появляется обычный с виду парень в футболке, джинсах – такой как все. Он называет пьесу, которую зрителю сейчас предстоит посмотреть, и подбрасывает монетку в воздух (как некий символ изменчивости фортуны, ведь монетку так легко уронить, как и фортуны выпустить из рук). Этот человек ни секунды не сомневается, что поймает монетку, и в самом деле на лету ловким движением ловит ее, уходя вглубь сцены, унося с собой все внимание зрителя, незаметно погру-

жая его в атмосферу пьесы. Так начинается спектакль «Тартюф» великого **Мольера**. Парень с монеткой – **Олег Волощенко** – актер **Днепродзержинского театра**, любимец публики, обладатель многочисленных театральных наград, неоднократный победитель международного фестиваля «Классика сегодня».

Встретив Олега на улице, никогда не скажешь, что на сцене он – король. Там все принадлежит ему: восхищенные взгляды женщин, и не только: внимание мужской половины зала с не меньшей силой приковано к его игре. Зрители

увлеченно следят за сценической жизнью Волощенко, смеются искрометности его шуток во время концертов, ведь Олег неизменный ведущий большинства из них, проникаются силой чувства во время исполнения песен (он еще и прекрасный вокалист). Этот эффект режиссеры называют сценической харизмой, смело предлагая ему роли любого диапазона. Слово, жест, взгляд – актерская работа Волощенко обречена на успех. Под натиском его обаяния устоять сложно....

Решение стать актером пришло как-то само собой. За плечами девятый класс

Конферансье – О. Волощенко



– время определяться с профессией. Олег долго не думал, раздобыл газету с перечнем учебных заведений и устремил свой взгляд в будущее. Но на страницах печатного издания ничего окрыляющего не предлагалось, кроме разве что театрального училища. Подумалось, почему бы и нет. Ведь не случайно же чувствовал себя как рыба в воде, участвуя в многочисленных школьных мероприятиях. Да и математики здесь не предвидится, к этому предмету Олег не чувствовал склонности, куда лучше история и география. Неизведанные просторы будили фантазию мальчика, тянули ввысь, не потому ли в раннем детстве

мечтал стать летчиком. Эх, мечты, мечты... Об авиации пришлось забыть: в перечне вступительных экзаменов в летное училище была все та же коварная математика. Исходя из реальных обстоятельств и предпочтений, Олег поступает в театральный колледж. Не обошлось и без сомнений: в таком юном возрасте сложно быть в чем-то уверенным. Несколько раз порывался все бросить. Метался, раздумывал, но всегда возвращался. Преподаватели с пониманием относились к душевным колебаниям мальчика. Уже тогда видели в нем самобытного артиста.

«Но стоит увлечься, и все кардинально меняется»,

– говорит актер. Появляется неукротимая тяга досконально изучить все тонкости любимого дела. В детстве, например, тратил все свободное время и все карманные деньги, моделируя самолеты. Так и в театр ушел весь без остатка.

Первая роль – Лусиндо в пьесе Лопе де Вега «Изобретательная влюбленная». Свой старт на профессиональных подмостках вспоминает с легкой усмешкой: был тогда зеленым мальчиком, пытающимся убедить зрителя в том, что он благородный идальго. Похоже, самокритичность – отличительная черта Олега, если учесть, что эта роль принесла ему сразу две те-

«Дама-невидимка». Хуан – О. Волощенко



атральные награды.

И все же амплуа героя-любовника за Олегом так и не закрепилось. Сергей Чулков – режиссер, с которым Волощенко плодотворно работает уже больше 10 лет, вовремя увидел, что на этом поле актер не забьет своих решающих голов. Чувствуя в нем большой пока еще не до конца раскрытый потенциал, пробует в характерных ролях, которые должны проявить творческую индивидуальность Олега. Интуиция режиссера не подвела. Это было стопроцентное попадание.

Что дальше? – забываемые роли, яркие перевоплощения. Вот он блестящий дворянин в «Даме-невидимке» Кальдерона, преданный друг, ревностно охраняющий честь своей семьи, прекрасно владеющий собой, с глубоко укоренившимся чувством собственного достоинства, непревзойденный в своем благородстве. Но разве можно забыть и яркий образ, созданный Волощенко в спектакле-притче Марии Ладо «Очень простая история»? В пьесе мудрость домашних животных, наблюдающих за ошибками людей и трогательно сочувствующих им, по-настоящему берет за душу. Волощенко играет самолюбивого, но такого обаятельного Петуха. Каждый его выход сопровождается безудержным смехом зрителя. И публика ждет очередного рассвета – чтобы Петух снова вернулся на сцену и поприветство-



«Очень простая история». Петух – О. Волощенко

вал зарю. Спектакль этот я смотрела несколько раз. И не в последнюю очередь благодаря игре Волощенко. Запомнилось, как во время действия актриса, играющая Свинью, вскарабкалась на возвышение (того требовала роль), но не удержалась и стала падать. Олег молниеносно среагировал и бережно подхватил кол-

легу по сцене.

В спектакле «Ключ для двоих» комедийное дарование Волощенко находит свое ярчайшее выражение. Олег играет неожиданно вернувшегося пьяного в стельку мужа. Проснувшись, герой не понимает где он и что он собственно такое, бесцельно шарит рукой по кушетке и натывается на лисий



«Женитьба». Кочкарев – О. Волощенко

воротник, который принимает за лисицу в обмороке. С помощью искусственного дыхания и непрямого массажа сердца герой Волощенко пытается вернуть к жизни воображаемую лисицу. Сцена реанимации лисьего воротника была просто неподражаемой.

В «Хануме» по пьесе Авксентия Цагарели Волощенко играет Котэ – молодого человека, который радуется возможности просто видеть свою возлюбленную. Казалось, ну что здесь можно сказать нового. Но актер по-своему раскрашивает образ, облагораживая его нежной трепетностью, какой-то детской восторженностью. И опять становится лауреатом театральной премии Приднепро-

вья «Сичеславна».

Каждая роль – ответ самому себе: смогу ли я? А еще возможность открыть новые грани творчества, отточить свое мастерство. Работая над новым образом, Олег как бы вызывает себя на дуэль, и... всегда побеждает.

Масштабная роль Хора в спектакле «Антигона» по пьесе Жана Ануя, поначалу вызвала у актера массу вопросов, ведь ни с чем подобным еще не приходилось сталкиваться. Один человек должен был стать своеобразным гласом народа, комментировавшим происходящее театрализованное действие, а ведь в древнегреческой драматургии эти функции брала на себя целая группа танцоров

и певцов. Глас народа, созданный Волощенко, получился мудрым, назидательным, и... непримиримо жестким. Актер привнес в роль частичку себя. Вот так же он строг к самому себе, так же нетерпим и к проявлению фальши.

Среди любимых ролей Волощенко и образ Кочкарева в «Женитьбе» Николая Гоголя, и Аметистова в «Танго на закате» по пьесе «Зойкина квартира» Михаила Булгакова. Эти работы тоже увенчались успехом. Глубокое проникновение в роль и тонкий психологизм вызвали у зрителей эмоциональный отклик. В который раз профессиональное жюри отметило актерское мастерство Волощенко театральными премиями.



«Танго на закате». Аметистов – О. Волощенко

Получив роль, Олег, как правило, испытывает два рода чувств: или бешеный восторг – вот она новая возможность проявить себя, – или шок, который может даже вылиться в неприятие. Но вот что интересно и это уже стало правилом, отношение к роли «стерпится-слюбится» со временем превращается в искреннее и глубокое чувство.

Так было и с ролью Тартюфа. Еще Пушкин говорил «одна страсть, ведущая страсть образа раскрыта у Мольера всегда». Вот и выходило, что нужно было играть стопроцентное лицемерие без примесей, иначе не передашь стиль Мольера. Но перспектива быть на сцене только подлым обманщиком не слиш-

ком радовала.

Потом Олег отбросил в сторону эмоции и попытался ответить самому себе, что же подвигло драматурга на создание такого образа. Пришлось признать непреложную истину: в каждом можно найти частичку лицемерия. Нет человека, который не врет, каким бы чистым и светлым он ни был. В каждом неискоренимо желание приукрасить свою жизнь в чужих глазах, или беспричинно расхвалить окружающих, просто так, чтобы быть вежливым и приятным. И это в самом лучшем, в самом безвредном случае.

Осознав глубину этой роли, Олег сразу же почувствовал в себе прилив вдохновения и нашел необходимые

оттенки, чтобы выразить лицемерие как всеобъемлющую страсть наживы за чужой счет. Работа над «Тартюфом» принесла Волощенко очередной успех, звание лучшего актера на 9-ом Международном фестивале «Классика сегодня».

В игре Олега чувствуется ирония. Сам актер называет ее «улыбкой сквозь слезы». Неуловимая, она живет в его глазах, прячется в уголках рта. Своя призма таких непохожих ролей улыбка Волощенко бывает насмешливой, презрительной, нежной, светлой, простодушной, наивной, но всегда загадочной и всегда желанной.

На сцене он частенько хулиганит. К примеру, в роли Тартюфа немного шоки-



«Тартюф». Тартюф – О. Волощенко

рует зрителя откровенными проявлениями страсти. Возжелав Эльмиру, жену Оргона, в сцене признания герой Волощенко весь кипит, сексуальная экспрессия бьет ключом. Тартюф не в силах сдерживаться, изгибается, ползает, обволакивает женщину словно паутина. Но такое, казалось бы, форменное безобразие играет на руку актеру: подкупает зрителя, обезоруживает и покоряет.

Импровизация стала неотъемлемой частью творческой манеры Олега. В рамках рисунка роли позволяет себе некоторые вольности. Жест, поза, ужимка – эти рожденные во время спектакля находки еще убедительней и ярче раскрывают образ. Олег любит

создавать подобные ситуации, и видеть, как его коллеги принимают правила предложенной им игры, воодушевленно включаются в нее и в результате получается свежая оригинальная сцена. Выигрывают все: и актеры, которые выложились на полную и получили изрядную порцию адреналина, и зритель, наслаждающийся вдохновенным исполнением. Шанс заметить тонкие вариации в игре артистов, дирижером которых является Волощенко, у зрителя появится только, если он вздумает еще раз посмотреть тот же спектакль. В любом случае, цель достигнута. Ощущение неповторимости, чем театр отличается, от, скажем, кинематографа, сохраняется.

Волощенко ловко и смело экспериментирует, не сомневаясь в удачном исходе дела, так же уверенно, как в «Тартюфе» подбрасывает и ловит монетку.

«Важно не останавливаться на достигнутом, – раскрывает свою жизненную позицию Олег, – нужно ежедневно задавать себе вопрос, будешь ли ты сегодня лучше, чем вчера. Если что-то не нравится, выбор не богат: либо измениться, либо опротиветь себе».

Кого бы он ни играл, главного героя или второстепенного, злодея или благородного идадьго, – зритель не сводит с него глаз. В ожидании чего? – Предвиденной неожиданности. Вот такой парадокс, в духе самого Волощенко. Если в

рамках предложенной роли невозможно взлететь, актер будет ползать подобно змее, да делать это так, что публика взорвется от смеха. Олег из когорты тех, кто умеет удивлять. Все потому, что сам не разучился удивляться. Невозможно предсказать, что он выкинет в следующий момент: упадет на колени или скромно подарит залу свою великолепную улыбку.

Решение режиссера действовать Волощенко в характерных ролях помогло сформировать в итоге его неповторимый почерк. С каждой новой работой актерское своеобразие становится все заметней, талант сверкает более яркими, можно сказать, волшебными красками. Присутствие магии в своей жизни Олег не отрицает. Что-то движет им: проникаясь ролью, вживаясь в образ, становится орудием каких-то внешних сил. «Объяснить невозможно. Это химия сцены. Отдаешься чувствам весь без остатка, не понимаешь, что ты делаешь, а потом вдруг щелчок... и получается роль. Магия на запредельном уровне, не иначе».

Советский театральный режиссер Алексей Попов как-то заметил, насколько «это сложно найти актера, который свободно, радостно, легко, активно и убежденно бы работал. Чаще всего это или самодействие, или безынициативность, пассивность, послушное следование за режиссером». В Волощенко

замечаешь все те качества, которые когда-то искал и так ценил в актере мастер и теоретик театрального искусства. В Олеге чувствуешь творческую смелость: в нем, как вода в гейзере, бурлит актерская предприимчивость. О таких актерах говорят, что они способны сами сделать роль. «Стоит только задать направление, Олег тут же предлагает свое видение образа, находит нужные актерские приспособления для наиболее интересного его раскрытия», – так описывает характер совместной работы с актером режиссер Сергей Чулков.

Мнения режиссера и актера могут не совпадать. Олег снова неустанно ищет. «Вдохновение – это такая гостья, которая не любит посещать ленивых», – говорил выдающийся композитор Петр Чайковский. «Актер должен быть пахарем, работать только до седьмого пота. Если уходишь со сцены с сухой спиной, значит, можно было на нее не приходить, у тебя ничего не получится, чуда не будет, химической реакции не произойдет». В этом Олег уверен, а еще в том, что артист не должен подыгрывать вкусам зрителей. «Нужно вести за собой, своей игрой открывать новые миры, заставлять задуматься, посмотреть на себя со стороны, переосмыслить свою жизнь, и захотеть ее изменить во что бы то не стало, стать ну хоть чуточку лучше». Когда Олег видит го-

рящие восторженные глаза зрителей и понимает, что сумел несколько сотен людей увлечь за собой, – это и есть награда работе до седьмого пота.

Так в чем же все-таки секрет успеха? Олег на миг задумывается и тут же отвечает, – в свободе от негатива. Зависть, чувство соперничества – убивают актера: испепеляют внутренние ресурсы, помогающие ему творить. Олег благодарен судьбе за то, что лишен такого рода переживаний, ничто не мешает ему искренне говорить со зрителем. «А еще, – добавляет Олег, – в умении отрешиться, оставить всякие попытки понравиться. Актер должен быть честным перед зрителем: открыть свое сердце, обнажить свою душу и тогда возникнет эта магия, откроются живительные ключи, дающие силу, энергию, вдохновение, спектакль пронесется на одном дыхании – и как-то неожиданно раздадутся овации и на тебя обрушится любовь зрителя».

Жизнь актера – нескончаемая череда встреч с публикой. В этом смысл и в этом радости. Перед выходом на сцену Олег каждый раз сгорают от нетерпения: как если бы целую вечность не виделся с дорогим человеком и вдруг узнал, что свидание сейчас состоится. Свет гаснет. Тишина. Спектакль начинается... В воздух взлетает монетка.

*Алена КАРАПЫШ
Днепродзержинск*

НА СЦЕНЕ КАК В ЖИЗНИ

В Московском музыкальном театре «На Басманной» прошел первый бенефис. Героиней праздника стала **Ирина Баженова**, самая яркая и обаятельная актриса театра.

Когда-то бенефис устраивался не только ради чествования артиста, обычно заслуженного патриарха труппы, но и для оказания ему материальной помощи – весь сбор от представления шел бенефицианту. Теперь редко какой театр может себе позво-

лить столь красивый жест, но традиция заслуживает того, чтобы ее возродить. Это почти как день рождения: вроде тот же спектакль, много раз уже сыгранный, но букетов и аплодисментов в пять раз больше, а в финале зачитывают поздравительный паспорт и говорят хорошие слова.

Для бенефиса был выбран мюзикл «**Как жить замужем**» по пьесе **Островского** «**Доходное место**», где роль Фелисаты Кукушкиной, матери двух дочерей-бесприданниц,

закреплена за Ириной Баженовой уже больше десяти лет. Ирина спокойно относится к течению спектакля: «Если сегодня сцена идет на 30 градусов, пусть идет на 30. Не надо увеличивать – будет день, когда она пойдет на 100 градусов. Это и есть живой театр». Казалось, какие могут быть сюрпризы? Но в этот раз мюзикл сыгран 100 градусов на 200. Как потом признались актеры, волновались все ужасно. И монолог Жадова в исполнении **Владимира Ющенко** звучал особенно стра-

Ирина Баженова



тно, и **Михаил Гуро** в роли Белогубова показал чудеса импровизации, да и все были в ударе. Потом, на фуршете, поднимая в честь бенефициантки бокал, Михаил сказал: «Мы все любим Ирину, а она любит людей!»

«Группа как лакмусовая бумажка», — утверждает Ирина. Здесь проверку проходят и профессиональные и человеческие качества. Баженова умеет сгладить острые углы, подбодрить, утешить: «Куда бы вы ни шли — на деловую встречу, на репетицию, на переговоры — вы не должны прийти с кислой физиономией. Кому приятно смотреть? Старайтесь, чтобы людям после встречи с вами не было хуже». Хуже! Наблюдая, как Ирина оделяет коллег конфетами и выбирает для них самую спелую черешню, понимаешь, что ей важно, чтобы всем было лучше.

Она и на сцене легкая, как в жизни. Органичная, как кошка, пластичная, естественная, умеющая пользоваться всеми возможностями своего бархатного голоса. Когда Кукушкина нежно предлагает чиновнику Юсову: «Пойдемте, я вас наливочкой угощу», — весь зал готов за ней пойти, оттеснив Юсова. Сценическое мастерство Ирина постигала в ГИТИСе.

— Сначала у меня ничего не получалось, а потом сразу стало все получаться. Нас учили, что такое



Бенефис Ирины Баженовой

сценическое действие. Мне казалось, что я действую на сцене. А мне говорят: «Ты пустая». Я говорю: «Как это я пустая, если я внутри разорвалась?». А в ответ: «У нас нет рентгеновского аппарата, чтобы понять, что ты переживаешь». Я же не знала, что это нужно показать! Но все эти проблемы остались в юности, — рассказывает Ирина.

Заветная мечта публи-

ки, чтобы в каждый спектакль, где играет Баженова, включали «колесо», которое она крутит в «Роз-Мари». Трюк Ирина исполняет блистательно, с присущей ей легкостью и непринужденностью.

— Сейчас, конечно, перед выступлением разминаешься, разогреваешься. Заботы, усталость — все это накапливается с годами, и надо себе напоминать: спину держать, под-



Аплодисменты Ирине Баженовой

бородок поднять, носочек тянуть, животик в себя!

Ирина работает с наслаждением, ищет новые краски, думает, пытается определить, что бы ей еще хотелось сыграть. Она не отказалась бы в сериале сняться. «Не в дурном, нет, а в таком – романтическом, трогательном, с элементами комедии». Пусть будет и сериал, но в первую очередь сцена должна показать талант Баженовой.

Ей нужны новые роли, яркие и главные, она достойна, чтобы спектакли ставили «на нее». Иначе возникает ощущение, что Баженова уже переросла театр «На Басманной».

Одно время Ирина от Московской филармонии работала в Италии. И там ей сделали предложение, от которого трудно отказаться.

– Мы договорились, что я приду на пробу в Ла Скала.

Это называется там «пробаре» – проба. И чего-то я испугалась.

– *И не пошли?!*

– Нет. Я струхнула, мне показалось даже, что голос пропал...

Возможно, миланская публика много потеряла, зато московская, несомненно, приобрела. Крики «браво» и любовь зрителей это подтверждают.

Наталья КИЛЬПЕ

ЖИТЬ ПО СОВЕСТИ, ТВОРИТЬ ПО ТАЛАНТУ

Было это пять лет назад, в год 70-летия художественного руководителя Курского драматического театра имени А.С. Пушкина Юрия Валерьевича Бурэ. И трон, и объемный портрет – кукла, изображающий мэтра курского храма искусства, водруженный на крышу макета здания драмтеатра, вместо реально крадущейся статуи богини победы Ники. И очень даже органично смотрелся на троне коронованный худрук – «король режиссуры и зрительских сердец» (как окрестила его местная пресса). А он и впрямь король – и династия соблюдена, и эпоха «царствования» – 30 лет за режиссерским «пультом».

Родом он из театральной семьи: отец – Валерий Бурэ, одним из первых среди провинциальных актеров тех лет, удостоенный звания «народного», играл во многих городах: Куйбышеве (Самаре), Сталинграде (Волгограде), Свердловске (Екатеринбурге) и даже в Москве. Он и умер на сцене, в роли Отелло. Но успел еще раньше дать сынушкольнику наказ: «Ни в коем случае не ходи в театр. Это проклятое дело».

Он и не пошел. Тем более, что после внезапной смерти отца просто не мог оставить мать – актрису и театрального педагога Та-

мару Доросинскую без сыновней поддержки. Профессию получил в «спортивно-художественном вузе с небольшим строительным уклоном» (как, шутя, именовал Сталинградский институт городского хозяйства его ректор). И, кстати, помимо диплома архитектора, и первые актерско-режиссерско-сценарные навыки тоже в нем получил: вместе с товарищем создал студенческий театр миниатюр, существовавший многие десятилетия спустя. А для диплома выбрал проект здания драматического театра, да не простого, а с новациями!

И ГИТИС, и блистательная наука руководителя курса народной артистки РСФСР Марии Кнебель были позднее. Как и первая собственная инсценировка и постановка (еще в студенческие годы) «Маленького принца» Экзюпери на сцене Волгоградского театра драмы, и дальнейшая работа в нем, и феерия музыкальных спектаклей в музыкальной комедии того же города. Судьба распорядилась так, что он стал режиссером-постановщиком в Орловском драматическом театре имени И.С. Тургенева. А от Орла до Курска рукой подать. И добрая молва впереди шла.

Ему дважды доставалась весьма нелегкая ноша: тридцать лет назад, когда

он согласился возглавить коллектив Курского драматического театра имени А.С. Пушкина, работавший несколько лет до этого под руководством яркой и творческой личности – режиссера Владимира Бортко и насчитывающий в актерском арсенале немало талантливых и опытных лицедеев. И вторично, когда после трехлетнего перерыва он вернулся «в родные пенаты», значительно распатанные безвременьем и невнятным руководством случайных режиссеров.

«Справиться» помогли заложенная с детства и юности основа – традиции театральной семьи, подкрепленная далее неустанной учебой и общением с уникальным педагогом. Именно тогда, в бесконечных рассказах М.О. Кнебель о корифеях русской сцены, о старой театральной Москве, прикосновение к бесценным реликвиям, сохраненным современницей и ученицей самого Станиславского, помогли выработать в себе основные принципы будущей профессии, реализуемые шаг за шагом в течение 14 лет на сценах Волгограда, Орла и 17 – Курска.

Он пережил немало: вынужденное отлучение от сцены (режиссерской работы) и новые обретения на крутом изломе судьбы – в роли педагога и создате-



Юрий Бурэ

ля первого в театральной округе актерского курса в Курском колледже культуры. Внезапное закрытие (пусть и временное) пожарной службой здания театра (в 1996 году) и распахнутые двери и сердца для участников молодежного фестиваля «Будущее театральной России», родившегося в Курском драматическом театре. Катастрофическое безденежье на постановочные работы в смутные 90-е годы и с триумфом прошедший 220-й сезон в старейшем российском театре – курском. Более пятой части из этих трудных и счастливых сезонов выпали на его долю – художественного руководителя театра, заслуженного деятеля искусств РСФСР, народного артиста

та России, лауреата Госпремии России и премии МВД России, премии II степени ЦФО в области литературы и искусства, действительного члена Академии гуманитарных наук России Юрия Бурэ.

Его девиз: «Жить по совести, творить по таланту». И коли театр – это не только спектакли на сцене, но и все, что вокруг, есть смысл приглядеться, что и кто окружает все эти годы мэтра провинциального центра сценического искусства. Любящая семья, как и родительская, тоже сплошь театральная. Жена – народная артистка России Лариса Соколова – признанная прима курской сцены. Дочь Валерия и зять – актеры, живу-

щие и работающие сейчас в Санкт-Петербурге.

Традиции русского и курского театра, сформированные его многолетней историей и буквально «впечатанные» в сознание всех его творцов и худрука, в первую очередь. И, конечно, взлетные спектакли, создавшие славу театру соловьиного края и снискавшие любовь и признание зрителей. В Курске 30 лет существует «Театр Бурэ», а это время – «Эпоха Бурэ на курской сцене».

Его не зря называют театральным лидером. Прежде всего, по напористой направленности на возвышение человеческого духа, – как в спектаклях, так и в жизни. После позорного конфликта местных чиновников и части труппы с худруком и почти трехлетнего отлучения Бурэ от руководства и постановок, первое, что предложил вернувшийся в театр Юрий Валерьевич коллегам – все забыть и работать. А для «разбега» были намеренно взяты пьесы, посвященные героям-бунтарям, но – способным на самопожертвование ради высоких идеалов: «Сирано де Бержерак», «Эзоп», «Странная миссис Сэвидж». И эта линия продолжается вот уже без малого десятилетие после «второго пришествия» худрука, в спектаклях отнюдь не провинциального уровня и звучания. Лидерство же его еще и в том, что при ярко выраженной творческой индивидуальности он

не уходит от традиционных принципов построения действия, причем, в разных жанрах и при огромном разнообразии сценических средств.

Что отличает творческую манеру Бурэ? Психологизм и буйная, порой прямо-таки фантастическая аккумуляция действия. Массовость, «густонаселенность» спектаклей и тонко вычерчиваемая линия дуэтных мизансцен. Красочность, яркость, наполненность музыкой, танцами, порой карнавальность и при этом – глубина обнажения человеческих душ, восходящая к трагизму.

И бесконечное новаторство: то первыми в России куряне ставят спектакль французского автора Марселя Ашара «Ей нужен Франсуа» («Домино»); то на представлении Островского сыграют ярмарку и на сцене, и в зале. В «Соловьиною ночь» и «Сирано де Бержерак» смело вводятся пантомима, а в «Мою прекрасную леди» – симфонический оркестр, звучащий «вживую». «Крестного отца» играли... в два вечера (с продолжением), а в молодежном спектакле «Любви нет! Любовь есть?» сцендвижение полностью построено на танцевальной пластике. Теперь вот в «Обыкновенной истории» и в «Афинских вечерах» используется видеоряд на большом экране.

Причем, не всегда это постановочные работы самого Бурэ. Одна из черт его

творческого почерка – отсутствие боязни конкуренции. В театр всегда приглашались хорошие режиссеры – Анатолий Хасин, Михаил Резцов, Александр Смеляков, Владимир Кулагин, Владислав Метелица, Дмитрий Краснов, Марина Есенина, Борис Горбачевский, Сергей Коромщиков, Никита Ширяев.

Наверное, потому зрители (и не только курские) высоко оценивают театральные постановки курян: «Этот спектакль («Соловьиная ночь» – В.К.) я буду помнить. Это сильно, здорово, по-настоящему. Для режиссера такой спектакль выстрадан, прочувствован, выношен, как любимое дитя». А сколько их было – этих «детей» – рожденных в муках, выпестованных, отпущенных на свободу! И в каждом – частица собственного сердца.

Однако ему подвластны не только крупномасштабные формы – любя театр «объемный», а еще – музыкальный, фонтанирующий блеском чисто внешних эффектов, он в равной степени тяготеет к камерной драме, побуждая зрителя всмотреться и вслушаться, заглянуть в свое сердце, найти в нем отзвук тому, что «возможно, но не видано» (по выражению М. Кнебель), и все-таки случается с человеком. Потому так жизненно остры его постановки – от героико-романтических и комедионо-фарсовых до неприятельных вроде бы мелодрам.

И еще: все работы, как самого художественного руководителя, так и приглашаемых им режиссеров-постановщиков, современны – не эпатажным антуражем, а актуальностью поставленных проблем и представленных ситуаций, столкновением жизненных принципов героев. И Ю. Бурэ в каждой пьесе, принятой в репертуарный портфель, умеет нащупать важнейшие общечеловеческие проблемы, не утратившие своей актуальности ни в какое время, а героев сделать столь узнаваемыми, словно они живут среди нас и поныне. Так случилось и в недавних работах – «Соловьиной ночи», «Обыкновенной истории», и в более давних. И зрители понимают и принимают это – и в отнюдь не легкомысленной «Дурочке», и в умно-дурашливой «Принцессе Турандот», и в игривой «Хануме», и в полном горечи и раздумий спектакле «В день свадьбы»...

Что отличает человеческую манеру Юрия Бурэ?

Уважение к зрителю. Для него аксиома, что публика всегда права, а сверхзадача постановщика лежит в зрительном зале. И это не приспосабличество к разностороннему или невзыскательным вкусам, а четко выстроенная политика, что театром (по выражению любимого им В. Розова) нужно обязательно «омывать запачканную человеческую душу хотя бы изредка». А для этого дать людям (по Станиславскому) «раз-

влечение для глаз, для сердца, для ума».

Он спокойно относится к критике и никогда не оспаривает высказываемые критерии, даже самые ехидные и вздорные (случалось, увы, и такое). Считает, что главный оценщик – зритель (а не критик, даже трижды талантливый), и не припомнит случая, чтобы рецензенты хвалили то, что люди не хотят смотреть. Хотя бывало и наоборот – критики вовсю «шерстили» спектакль, а в зале неизменный аншлаг.

Он терпелив в общении с коллективом. Конфликт – не редкость в театральной среде, еще со времен первых сообществ комедиантов. Не обходит распри и нынешние труппы, даже в прославленных храмах искусства. Но, «воцарившись» в театре вторично, Бурэ ни разу не позволил себе ни публичного, ни «междоусобного» осуждения тех, с кем работал все эти годы. Он трезво оценивает творческие силы актеров, но много лет неизменен в убеждении: «С той труппой, которая есть, мы можем поставить практически любую пьесу». Но при этом: «Я могу работать только с теми людьми, с которыми нахожу общий язык».

Похоже, что с коллективом общий язык найден. «Утечки» талантов нет, наоборот, в последние годы труппа пополнилась отличными творческими личностями: заслуженные артисты России Александр Швачунов – Галина Халецкая,

заслуженная артистка России Елена Гордеева – актер Евгений Сетьков, молодая пара Елена Цымбал – Михаил Тюленев.

«Молодежная» политика худрука – разговор особый. С первого (в его бытность) прихода в театр целой плеяды выпускников Воронежского вуза и постановки «Джинсового бала» и последующего пополнения и ориентированного на его силы спектакля «Рыцарские страсти» до сего дня открыта дорога для любых творческих проявлений. Это и Малая сцена для самостоятельных работ (в свое время пользовавшаяся огромной популярностью). Это фестиваль-биржа для молодых талантов – выпускников театральных учебных заведений «Будущее театральной России», долгое время базировавшийся в Курске, а сейчас, увы, «перехваченный» Ярославлем. Это ежегодные показы дипломных работ студентов Воронежского института искусств на курской сцене.

Это безоговорочное доверие молодым и начинающим режиссерам (актерам своего театра) в постановке спектаклей. Последняя работа – Елены Гордеевой – волшебная и красочная «Золушка». Это, наконец, актерский курс, задуманный и осуществленный Юрием Бурэ для взращивания новой смены – его ученики уже успешно работают на сцене.

Он рыцарь и фанатик театра. И всей душой ощущает его боли. Нехватку качест-

венной современной драматургии. Отсутствие четкой законодательной базы по финансированию театра. Методичное «убивание» репертуарного театра и подмену его антрепризным. Проблема чисто курская – нет хозяйственных помещений для хранения сценического оборудования и декораций, по этой причине приходится до срока списывать спектакли, еще востребованные публикой. Невозможность возвращения фестиваля «Будущее театральной России» на курскую сцену, где он начинался...

Но, несмотря на все его боли (суть боли театра), главным в жизни Юрия Бурэ остается то, чему он посвятил всю свою жизнь: «Суметь сказать то, что интересно тебе, на языке, интересном зрителю».

Его мечта – разножанровый, синтетический театр (наиболее приемлемый для небольших провинциальных городов), в штатном расписании которого должны быть, помимо традиционных структур, балетная труппа, хоровой ансамбль, оркестр. Чтобы публике было понятно и ярко, пусть даже парадоксально, но радостно. И обязательно все ляло надежду.

Для него же театр – это «радость и крест». И ноша – тяжелая и легкая одновременно, но очень для него дорогая, потому что с рождения и до 75-летнего рубежа несет он ее под знаком Любви.

Валентина КУЛАГИНА

Курск

«ЛЮБОВЬ И РАЗЛУКА» АЛЛЫ СМИРДАН

«Две вечных подруги – любовь и разлука – проходят сквозь сердце мое», – так строками Б. Окуджавы можно обозначить творческую биографию актрисы театра на Таганке Заслуженной артистки России **Аллы Смирдан**. Она играет женщин сильных чувств и воли, хотя за небольшой рост и хрупкую фигурку Юрий Любимов дал ей прозвище Маленькая. Двадцать лет в сотрудничестве с Любимовым были для актрисы желанным счастьем творческого риска. Горестная участь многих ее героинь отозвалась в судьбе Аллы разлукой со «своим» режиссером.

«В пятом классе у нас состоялся набор в театральную студию, – вспоминает Алла. – Я была ужасно стеснительной, но пошла за компанию. Я даже не знала, нравится мне или нет. Раз приняли – надо ходить». В школе успехов у девочки не было, зато в студии она с удивлением услышала похвалы. Серьезное увлечение определило со временем и выбор профессии. Но попасть в престижные театральные ВУЗы оказалось непросто; Алла поступила в Институт культуры. И тут друзья позвали ее в Щукинское училище подыгрывать в

отрывках. Кафедра заметила яркую, пластичную девушку, и Аллу зачислили в ряды «щукинцев». Она попала на курс Ю. Любимова, набранный для театра на Таганке. Актрису такой фактуры могли легко обречь на узкие рамки трагедии, но к чести педагогов этого не случилось. Л. Ставская подготовила со студенткой отрывок из «**Вассы Железновой**», где та сыграла Анну – наперс-

ницу Вассы, не менее властную и умную, чем сама Железнова. После показа стало ясно: на курсе растет героиня.

Иногда она спрашивала: «Почему я?» – «Кто, если не ты?» – отвечал вопросом на вопрос режиссер. Кто еще сыграет мальчишку в восстановленном «**Добром человеке из Сезуана**»? Кому поручить роль болезненной юной Лизы в «Братьях Карама-

Юрий Любимов и Алла Смирдан. Фото А. Стернина





«Братья Карамазовы». Лиза – А. Смирдан, Алеша – Д. Муляр. Фото А. Бутковского

зовых»? Кому как не миниатюрной, подвижной, хрупкой Алле?.. А между тем, две эти роли разделяет пропасть! Брехтовский мальчишка-оборванец требует от актрисы более «показа», чем «проживания». С отношением, остраниая образ, исполняет А. Смирдан зонг о хлебе, обращая в зал призыв к милосердию. В «**Братьях Карамазовых**» тот же мотив приобретает глубокое метафизическое звучание. «Давайте за людьми, как за больными ходить!» – восклицает Лиза – сама еще беспомощный ребенок. Алла создает образ «маленькой юродивой», точно передавая пог-

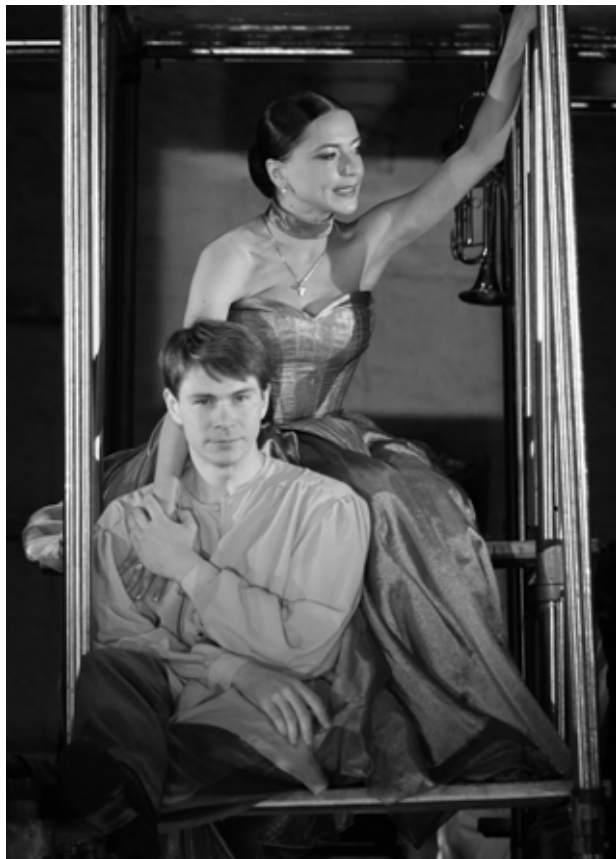
раничное состояние молодого организма с обостренным ощущением жизни. Не Алеша (Д. Муляр) в монашеской рясе, все же кровно наделенный «силой низости карамазовской», а Лиза в белом кружевном платице – чистое, ангелоподобное существо – способна любить искренне и безоглядно человечество вообще и каждого человека в отдельности.

Не ставя перед собой намеренно педагогических задач, режиссер «растил» актрису. Не потому ли так широк диапазон ее ролей, что Любимов почувствовал способность Аллы брать высоту, не идти по

проторенной дороге. Алла Смирдан умеет быть разной и в тоже время оставаться верной своей теме. Искорки жизнелюбия так и летят от ее деятельной Дорины в «**Тартюфе**». С первых минут взяв бешеный темп, Смирдан предстает перед публикой то в роли ловкой служанки, то в образе французской актрисы; и при этом не забывает заручиться поддержкой зрителей от своего лица. Маленькая, юркая, она, как и положено служанке – истинной хозяйке дома, всюду успевает вернуть острое слово, устроить свидание или вывести обманщика на чистую

воду, блистательно справляясь с ролью дельартевской фантески. Эта первая большая работа стала серьезной победой Аллы и заявкой на будущее, обнаружив в актрисе огромный запас энергии, позволяющий «вести» действие.

В начале 2000-х Ю. Любимов вновь обратился к персонажам традиционной комедии масок, «населив» ими спектакль **«До и после»**, посвященный поэзии Серебряного века и шире – судьбе поэтического слова в России. Фантеска Дорина подарила фантеске Коломбине стремительную пластику, но лишила наследницу своей веселости. В поэтике времен «века-волкодава» (и в творчестве позднего Любимова) комическая маска приобрела гротескный мистический абрис, став всеведущим персонажем от театра, метафизически связанным с миром теней. На узкой площадке – «у бездны мрачной на краю», как в каком-нибудь домашнем театрике 1910-х годов Коломбина – А. Смирдан и Арлекин – Т. Бадалбейли разыгрывают фрагмент поэмы М. Цветаевой **«Феникс»**, преображаясь в юную Франческу и постаревшего Казанову. Фигурный пластический рисунок, положенный актерами на музыку слова, создает впечатление гипнотического сновидения. «Я к Вам пришла, чтоб стать счастливой!» – заяв-



*«Хроники». Король Генрих VI – Д. Муляр, Королева Маргарита – А. Смирдан.
Фото А. Стернина*

ляет Франческа–Коломбина, бросая вызов фатальному разминовению сердец.

В репертуаре Таганки мы не найдем спектаклей о любви. Но этой темой «и личной, и мелкой» тонко пронизаны многие работы Ю. Любимова. В шекспировских **«Хрониках»** довелось Алле подняться до роли «высоких страстей» – королевы Маргариты. Легкий акцент выдавал «инакость» фран-

цузенки при английском дворе и делал жестче фразировку. А к роскошному платью был найден характерный жест – актриса поправляла подол, словно взмахивала бичом. Теме противостояния «Наполеона в юбке» враждебному миру вторила тема запретной любви, к финалу выходящая из подгolosка в лейтмотив. Притворная влюбленность в мужа-короля (Д. Муляр) – лишь способ управлять. Серд-



«Мастер и Маргарита». Маргарита – А. Смирдан. Фото А. Стернина

це королевы отдано лорду Сеффолку (А. Трофимов). Порыв-падение Маргариты–Смирдан в руки Сеффолка–Трофимова – не только сыгранная сценическая страсть, но и доверие актрисы партнеру. Завершала сцену ария-исповедь, которую Алла исполняла с присущей ей музыкальностью. Оставшись одна во враждебном мире, не исцеленная разлукой, Маргарита умирает с дорогим именем на

устах: «Десять лет я любила и нынче люблю лорда Сеффолка больше, чем всех».

Не наследница ли шекспировской королевы взлетает сегодня на маятнике над зрительным залом? Не об этих ли «вопросах крови» твердит Фагот? В спектакль «**Мастер и Маргарита**» Алла вошла еще студенткой, сыграв домработницу Наташку. «Упростите их меня ведьмой оставить!» – заклинала она

хозяйку, женским чутьем угадав, к кому та направляется. «Я никогда не хотела играть Маргариту, – говорит Алла. – Мне казалось, тут должна быть сногшибательная красавица». Режиссер и актриса рисковали, посягая на внешний стереотип, созданный самим же Любимовым. Но так высок эмоциональный градус А. Смирдан, что на первый план выходит строгая красота ее искреннего и открытого порыва. Того и гляди, ее Марго, от горя и бед ставшая ведьмой, без всяких щеток вылетит из окна навстречу Мастеру (Д. Щербаков). Лирическая героиня, она лишена у Аллы всякой приторности. Ее любовь обожжена как листы рукописи, спасенные из огня. В финале, запродав душу дьяволу ради «настоящей верной вечной любви», Маргарита-Алла смотрит торжествующе, отвовав свое право «разделять участь того, кого любит».

По-особому звучит тема разлук и встреч в поэтическом реквиеме «**Владимир Высоцкий**». «В юности я не увлеклась творчеством поэта, – признается актриса. – Но когда стала работать в спектакле, я его по-настоящему услышала! Сегодня, когда Таганка переживает очень трудные времена, его стихи звучат для меня особенно отчаянно и актуально». Ее Офелия – символ чистоты чувств и па-



«Суф(ф)ле». Йозеф К. – В. Черняев, Лени – А.Смирдан. Фото А. Стернина

мяти в обезумевшем мире. Исполняя в дуэте с Е. Манышевой «Притчу о правде и лжи», Алла напоминает о коварной склонности лжи к маскарату.

«У Юрия Петровича спектакли строятся по музыкальным законам, – рассказывает актриса. – Главное – внимательно слушать его и постараться найти верную ноту». В лабиринте спектакля «Суф(ф)ле» Алла протянула нить от Лени из «Процесса» Ф. Кафки к Молл, героине романа С. Беккета «Мелони уми-

рает», сыграв вариации на тему Ариадны. В ней ищут спасения и Йозеф К. (В. Черняев), и Мелони (Ф. Антипов). Но по законам театра абсурда, путеводная нить направляет «лабиринтного человека» к смерти как к единственному выходу из жизни. Актриса вспоминает: «Както на репетиции Любимов начал «лепить» нас с Володей – «поворот головы, рука сюда, подбородок выше»... А. Смирдан и В. Черняев стали для Ю. Любимова опорой в его последних блиста-

тельных победах. Между актерами и режиссером возникло доверие и понимание, основанное на невербальном общении, что во многом и определило успех спектакля.

Многoletний опыт работы с Ю. Любимовым отнюдь не боится актрисы от «падений». На выпуске «Антигоны» Алла решила буквально следовать каждому слову Любимова и поплатилась за свое послушание «кровавыми» репетициями. Формальное исполнение задач никогда не устраивало режис-



«Антигона». Антигона – А.Смирдан. Фото А. Стернина

сера. В самой сложной и строгой форме ему важен «человек за образом». Спустя некоторое время после премьеры, отчаявшись, Алла сыграла от себя. «Вот так и надо!» – тут же оценил «взлет» Ю. Любимов. Школу античной трагедии актриса прошла еще в «**Медее**», в роли одной из девушек в хоре. «Это был огромный опыт в плане владения голосовым аппаратом», – вспоминает она. Даже в драматических сценах Смирдан-Антигона работает как вокалистка – ритмичные

строки стиха «отбиты» вдохами. Тяжелое прерывистое дыхание, переходящее в хрип – надсадный сбивчивый пульс трагедии. «Как он пишет, так и дышит, не стараясь угодить», – пел Б. Окуджава. Антигона-Алла упрямо и открыто отстаивает право личности жить по законам совести вопреки сиюминутным прихотям правителей. «Я рождена не для вражды взаимной, а для любви», – утверждает Антигона заповедь любви к ближнему как основу мироздания. Это последнее,

трудное восхождение они совершили вместе – режиссер и его актриса.

«Значит, нету разлук – существует громадная встреча», – звучат в «До и после» строки И. Бродского. Встреча с Юрием Любимовым определила творческий путь Аллы Смирдан. В его спектаклях она сыграла разноплановые роли, став для режиссера трагической героиней, сумевшей воплотить идеи мастера в период его последнего триумфа.

Татьяна КАВЕРЗИНА

ЕЕ ВЕК

На спектакле Волгоградского молодежного театра «Мой век» по пьесе Мишель Лоранс аншлаги. Как только люди узнают, что после десятилетнего перерыва занята заслуженная артистка РСФСР **Вера Семенова**, билеты просто улетают. Кассиры перестали удивляться, когда зрители говорят: «Ну что вы, это же настоящая старая школа!». А Вера Павловна недоумевает: «Старая, новая... Органика и искренность на сцене необходимы всегда».

Сколько она себя помнит, постоянно была тяга к выступлениям, сцене, музыке. Отец – дирижер симфонического оркестра, брал с собой на репетиции, на концерты: Пятигорск, Кисловодск, Ессентуки, Железноводск. Детство осталось в

памяти сплошным звучанием музыки. Старушки, студентки, интеллигенция – на концерты попасть было трудно, все места на открытых площадках в парках были заняты, масса букетов, овации. Она жадно вслушивалась в разговоры публики, впитывала обсуждения. Артисты, музыканты были для нее небожителями. Только к этому надо было стремиться. Однажды папа повел на «Севильского цирюльника» приезжего оперного театра. И она поняла, что есть не только музыка, но и люди, которые поют, двигаются, что есть какой-то сюжет, действие, костюмы. Тогда-то и решила для себя: только этим и буду заниматься! Проблема была одна: как сказать папе: «Я не стану скрипачкой! Я буду актрисой!». Ведь к тому време-

ни уже всюду шли занятия на скрипке.

Когда родителей не было дома, она наряжалась в мамины накидку, шляпу, привязывала к ногам сваливающиеся туфли, брала в руки сумочку, зонтик и начинала буквально драть горло. Ведь ей в шесть лет казалось, что она поет тихо, а чем громче, тем лучше. А пела ни много ни мало арию Татьяны «О, как мне тяжело, опять Онегин встал на пути моем». Номером два программы было «В лесу родилась елочка», номером три – «Кукарача». Такое вот жанровое разнообразие. Однажды это усердие привело к потере голоса. Родители были в шоке: уходили – девочка ручейком журчала, а пришли – только шипит.

Следующим большим со-



Заслуженная артистка РСФСР Вера Семенова



Отец
В. Семеновой –
П.В. Клочков

бытием стал приезд на гастроли в Кисловодск какого-то театра с постановкой «Дети Ванюшина». Запомнилось, как мама в моменты происходивших на сцене объятий и поцелуев хватала за затылок и пригибала ее голову ниже бордюра логи, в которой сидели. После этого спектакля к песням прибавились пробы в разговорном жанре: учила и декламировала стихи. Но озвучить родителям свою мечту смогла только в седьмом классе. Уже шла война, и Вера с друзьями выступала перед ранеными в госпиталях. Перед самой войной приехал Театр революции, где блистали Бабанова, Лукьянов, Самойлов. Мария Бабанова ее совершенно сразила. Таня в пьесе Арбузо-

ва, Джульетта – это было волшебство, которое сделало мечту еще желаннее. Однажды, придя с папой в филармонию, встретили Марию Ивановну, и отец представил Веру, как будущую скрипачку. Про скрипачку девочка пропустила мимо ушей, но взгляд Бабановой, ее голос, ее протянутая рука остались в памяти навсегда.

Отец, Павел Васильевич Клочков имел до революции звание «Свободный художник России». Он играл на корнет-а-пистоне и был солистом Придворного оркестра. Но отнюдь не являлся аристократом или какой-то белой костью. Происходил из простой бедной семьи. Детство его прошло под Екатеринодаром в долине Шкуринская в долж-

ности чистильщика банных котлов. Голод, жуткие сквозняки в этих сумых котлах – порой четырех-пятилетний ребенок терял сознание и отлеживался на голой земле. Он окончил всего два класса приходской школы, но тяга к музыке была столь велика, что Паша вешал на веревочках пустые бутылки и выстукивал на них разные мелодии. На заработанные 50 копеек купил самодельную скрипочку. За покупку настоящей скрипки согласился стать чочегаром. Попросил дядька, и тот обучил его греческому церковному пению. Счастливое участие дядька, регента, церковного органиста явилось отправной точкой, дало сделать первые шаги в познании музыки. Его научили слегка играть на скрипке и несколько лучше – на трубе. Однажды прочитал объявление о том, что в Ростове-на-Дону идет набор юношей в музыкальное училище для игры на духовых инструментах. Он повесил это объявление над своей кроватью и буквально молился на него. В возрасте 15-16-ти лет отправился в столицу Дона и поступил в то самое училище. На жизнь зарабатывал в драмтеатре Асмолова. Когда из-за утренних репетиций стало трудно совмещать работу в театре и учебу, перешел в ночной кафешантан к дирижеру Цимбалисту, отцу будущего известного американского скрипача. Недостаток общего образования он возмещал уже во время учебы в консерватории в Москве. Пос-



«Стрекоза», г. Томск. Маринэ Перадзе – В. Семенова

тупил он туда при удивительных обстоятельствах. Будучи принятым на платную вакансию, что для него было равносильно отказу, вышел из консерватории и разрыдался. Неожиданно встретил своего попутчика по дороге в Москву, некоего Колчина. Тот, узнав, в чем дело, наказал прийти на следующий день. А когда Павел пришел, отвел его в канцелярию, где отец получил студенческое удостоверение. Колчин оказался библиотекарем при директоре консерватории М.М. Ипполитове-Иванове. Скорее всего, именно Ипполитов-Иванов оплачивал обучение Павла Клочкова. Михаил Михайлович тщательно следил за успехами своего протеже, частенько подкармливал, ссужая «золотым». Ведь питаться по

бедности приходилось так: в студенческой столовой, где хлеб давали бесплатно только при покупке какого-либо блюда, брался стакан чаю, и уминалось вволю «ситного». Фото композитора Ипполитова-Иванова с дарственной надписью Клочкову хранится теперь в Кисловодском музее музыки и театра. Профессор Брандт, чье имя ныне носит кафедра духовых инструментов Саратовской консерватории, подарил отцу свой корнет-а-пистон Кортуга с разборным мундштуком. Выдержав конкурс из 50-ти претендентов, Павел Васильевич был зачислен в Придворный оркестр. Потом была вторая консерватория, Петербургская, по классу теории композиции. Клочков общался с Комиссаржевской, Качаловым,

Москвиным, Юрьевым, бывал дома у Глазунова и Шаляпина.

Видимо от папы многое передалось. Но и другие родные не чужды были искусству. Бабушка тоже хорошо пела и самоучкой играла на гитаре. Дедушка со стороны мамы был человек образованный, учитель, почетный гражданин города Старобельска. Он играл на скрипке, писал стихи. Вера Павловна глубоко чтит своих предков за тягу к искусству и считает, что многое досталось ей от этих талантливых людей. Она всегда любила петь. Какое-то время пела даже на эстраде. Но в Томское музыкальное училище не приняли. Сказали: как актриса, пойте, но на более профессиональное качество вокала не рассчиты-

вайте. Однако мечта работать в музыкальной комедии осталась, и однажды Вера чуть было не сбежала из театра драмы в Омскую оперетту. Но, как сама сейчас говорит, правильно сделала, что не сбежала, иначе могла потерять и голос, и профессию.

А пока на дворе 41-й год. Вера танцует «Музыкальный момент» Шуберта, ходит в драмкружок, поет в хоре «Страна моя, Москва моя! Ты самая любимая!», изучает немецкий язык, собирает марки и фото артистов, с подружкой сочиняет и разыгрывает «пьесы на исторические темы». Но уже нависает черная тень нацистского нашествия. Вот как сама Вера Павловна вспоминает об этом в мемуарах «Два пути одной дороги»: «Август 42-го. Враг приблизился к Кавминводам. У папы было несколько сердечных приступов, ему уже 58 лет. Маме – 52. По ее тогдашнему состоянию врачи предполагали рак. Мне четырнадцатый год – такой я поздний ребенок. Родители собрали, по их мнению, самое необходимое для эвакуации: швейная машинка, на которой никто не умел шить, два фрака, белые манишки, галстуки, жилеты, вольчо шубу и завернули все это в очень красивые, массивные старинные портьеры. Я собрала учебники, портреты актеров, пакет с фотографиями детства, вернула в шерстяной платок скрипку и уложила ее в футляр. Папа ушел в филармонию оформлять документы на эвакуацию. Вскоре вер-

нулся и сообщил: «Транспорту не будет. Брать только то, что сможешь унести. А еще говорят, что немцев сюда не пустят – ведь это же курорты мирового значения! Музыканты все решили с места не трогаться, иначе погибнем в горах, без еды, без повозок. Надюша, что делать? Ведь мы с тобой никуда не дойдем... И радио призывает: «без паники»...»

Через пару дней проснулись от жуткой тишины. Молчащее радио, запах гарни... Началось мародерство. Когда Вера измучилась зубной болью, и отец повел ее к врачу, появились гитлеровские мотоциклисты, передовой отряд оккупационных войск. Выходит приказ о трудовой повинности. Ключок его игнорирует, затем сказывается больным, но на третий раз его увозят в филармонию. Под угрозой голодной смерти, гибели близких и музыкантов оркестра приходится дирижировать на концертах русской и мировой классики. Кто мог предположить, что это обернется фразой наотмашь: «сотрудничество с оккупантами»? Приходит радостный день освобождения, но полгода спустя приходит и страшная ночь высылки. Тех, кто способен осилить описание всех кругов ада, отсылаю к упомянутым воспоминаниям Веры Павловны в сборнике «Петля». Здесь же скажем о двухдневной стоянке на разрушенном вокзале Сталинграда, как предвестье будущей судьбы. Тогда они мокли в дыря-

вых вагонах под проливным дождем. Но мытарства только начинались. Долгая дорога по Сибири: в трюме судна, пешком. Потеря отца, оставшегося с сердечным приступом прямо в грязной колее среди тайги. А им не дали даже задержаться с ним. Потом счастливое обретение его, подобранного случайной машиной и попавшего в больницу. Ночевки в чистом поле, в сараях, сбор картофельных, свекольных и морковных очисток, чтобы хоть что-то есть, унижения и насмешки людей, не знавших ни войны, ни оккупации.

Вера налегает на учебу, без конца делает программы для клуба, ставит спектакли (все чеховские водевили, «Вынужденная посадка», «Перестаралась», «Билет в Ейск», «Сказка о правде»). Возможно, только это спасло от очередного переселения вглубь тайги на пустое место, что практиковалось тогда с обжившимися, потратившими все средства ссыльными. Денег, конечно, не платили, зато время от времени перепали награды: то кирзовые ботинки, то бязь на белье. Правдами и неправдами достала разрешение на поездку в Новосибирск. Очень хотелось в театральное училище! Ужасы этого путешествия, потеря сознания от голода, все оказалось напрасным: в этот год приема не было. Вот страничка из дневника, написанная по возвращении: «Пока я отсутствовала, запустились мои дезинфекторские дела в райздраве. (Я рабо-

тала там летом по распоряжению комендатуры.) Надо срочно выходить на подворные обходы, подменить сменщицу на выжаривании телогреек от вшей, таскать в мешках щепу с МТС для подтопки печей. Теперь я понимаю, как жутко быть на службе тому делу, которое не любишь. Да, только на сцене я могу находить радость и удовлетворение»...

И Вера добивается-таки своего. На следующий год, обойдя все препоны несправедливого отношения при выпускных экзаменах (ее активно пытались «завалить» и оставить работать в Пихтовке), получает прекрасный аттестат и поступает в студию при театре «Красный факел». Слово самой Вере Павловне:

– Перед комиссией я сыграла абитуриентку в шоковом состоянии от «экзаменационных нервов». В. П. Редлих, худрук театра и студии, попросила меня выйти за дверь и успокоиться. «Вы ведь хотите быть актрисой, значит надо уметь владеть собой». Тогда, дойдя до двери, я вытерла слезы и спокойно сказала: «А это и был мой этюд – «экзаменационные нервы». Была пауза, а потом все стали смеяться. Казалось, самое страшное в жизни уже позади и только ежемесячная отметка в комендатуре да отсутствие приличных вещей на мне, да страх за сокрытие в студии моего специоложения омрачают и тревожат мою душу и сердце...

Увы, это было еще не все.

Письма отца с просьбой вернуть свою нотную библиотеку (оцененную до войны в сто тысяч рублей) в виду того, что он выслан без конфискации имущества, возымели обратное действие. Чтобы официально оформить эту конфискацию, соорудили новый арест, начались требования признания с помощью всех известных теперь средств. (Добились только угрозой выслать семью на верную гибель в тайгу.) Судилище и чудовищный приговор – 25 лет исправительно-трудовых работ. После шести лет и девяти месяцев заключения последовало освобождение по актировке, а затем, в 55-м году полная реабилитация, которой добиваться пришлось невероятными усилиями.

В студии она долго играла старух. Однажды концертмейстер «Красного факела» предложил ей помочь загримироваться. Легкий грим, изящная прическа, и внешность Веры заиграла новыми красками. С этого момента она стала востребована в ролях более юных созданий. Ей запомнилась госпожа Кокнар из «Мизантропа» Эжена Лабиша. Учиться было очень интересно. Главный педагог – Вера Павловна Редлих, впоследствии профессор Минского государственного театрально-художественного института. Преподавали и ее муж Сергей Сергеевич Бирюков, и Николай Федорович Михайлов, народный артист СССР, позднее уехавший в Ленинград и работавший у Товс-

тоногова. Вера много пела. Евгений Матвеев, будущая знаменитость, числившийся в студии, но практически не посещавший занятия, так как был занят в театре дни и ночи, аплодировал ей после исполнения «То было раннее весной...» Чайковского. – Я любила всех своих преподавателей, всех однокурсников. Не любила только одну студентку. Ее папа был директором продуктового склада, и она приносила и поглощала в перерывах апельсины, бутерброды с икрой. До сих пор не могу понять, как можно было все это есть на глазах у тех, кто на обед имел пару корок черного хлеба!

Вера выходит замуж за однокурсника Владимира Семенова, после долгих мытарств, благодаря письму Молотову, получает разрешение на работу в Томском театре драмы. Расчет на то, что смена фамилии принесет послабление, не оправдался. Мужа отправили в глухой городок Татарку, дипломы не отдали, а ведь у нее диплом с отличием! Путешествие с матушкой в трюме, намеки в театре, что нужна актерская пара, а не одинокая актриса, наконец, приезд Семенова с документами, выбитыми у начальства.

Вот так, через слезы, унижения и несправедливость, через тяжкий труд, волю и терпение началась ее актерская карьера.

– Я очень много играла комедийных ролей, – рассказывает Вера Павловна, – зал хохотал, а у меня в душе



«Якорная площадь», г. Орджоникидзе. Сергей – В. Бондаренко, Татьяна – В. Семенова

всегда была тяга к драматической теме. Ведь мое сердце было с детства напитано драматическими событиями. Чего стоит только одна ночь, когда наши долгожданные, дорогие солдаты вошли в нашу комнату и стали сапогами давить мамыны бусы и сережки, совать по карманам папины британские принадлежности со словами «тебе это больше никогда не понадобится», объявлять 20 минут на сборы. Смешное тоже случалось, но через горькое. Нас спасла швейная машинка, на которую, добавив кое-что из вещей, мы выменяли корову. Одна женщина приобрела папин фрак. Уморительно выглядело, как она облачалась в него на дойку.

Добавим, что жизнь и в дальнейшем не щадила актрису, испытывая личными

драмами. Первой в этом ряду – смерть 18-тилетней дочери.

В Томске много пришлось играть мальчишек и девочек. Любимыми были Петяка в «Именем революции» Шатрова, разбитная гимназисточка Хesia в «Морали пани Дульской» Запольской и Раиса Ковригина в «Когда цветет акация» Винникова. Было много наград. За Раису Ковригину Вера стала дипломантом второй степени на Всесоюзном смотре драматических театров. Знаменитый критик Константин Рудницкий, посмотрев спектакли в Томске, подошел после обсуждения и, положив руку на плечо, произнес:

– Деточка, откуда в вас все это? Это природный дар или адский труд?

– И то, и другое, – улыбнул-

ся оказавшийся рядом режиссер.

Рудницкий оставил свой столичный телефон и предложил помощь с устройством в театр в Москве. Но природная скромность, накатившие семейные проблемы помешали воспользоваться столь лестной протекцией. Развод, подоспевшая реабилитация отца, желание двигаться поближе к родным местам – все это проложило маршрут в Орджоникидзе. Критик Элеонора Матвеевна Красновская познакомила с главным режиссером русской труппы Северо-осетинского драматического театра Еленой Гавриловной Марковой, которая набирала молодых актеров. Там-то, в Орджоникидзе, и состоялось знакомство с ведущим актером труппы Владимиром Петро-

вичем Бондаренко, сначала ставшим партнером по сцене, а затем любимым человеком и мужем. Сама она говорит об этом не без юмора:

– Было много ролей. Полюбились и запомнились Фын Ер в «Тайфуне» Цао Юя. Владимир Петрович мне там партнерствовал, играя Пин Ера. Бурные любовные сцены в спектакле привели нас к созданию семьи. После сыгранной мной Аленушки в «Аленьком цветочке» в одной из рецензий написали: «Ей бы Джульетту сыграть!». Но на Джульетту я не тянула. Для внешности молодой героини или социальной героини мне не хватало роста, фактуры. Нутром-то я все чувствовала и, прячась за китайским костюмом или японским кимоно и гримом, передавала внутренние борения своих персонажей. А вот в «Якорной площади» Штока, где мы также играли вместе с Бондаренко, должна была быть стопроцентная красавица, влюбленная в матроса, который ради нее опоздал на подводную лодку. Его заменил другой, а лодка затонула. Тут я понимала, что как бы я не играла, зритель считает сантиметры роста, оценивает густоту волос, красоту рук и ног. Да и не было у меня никогда некой «руки», которая проталкивает в примы. Поэтому мои роли по амплу в подавляющем большинстве – роли характерных героинь. Уже по приезду в Волгоград были Дуэнья в «Дне чудесных



«Испанский священник», г. Томск. Асканио – В. Семенова

обманов» Шеридана, Ольга Павловна в «Неравном браке» Рацера и Константинова, актриса Марьяна Владимировна в алёшинской пьесе «Другая». На мою долю вообще выпало много ролей актрис, балерин, певиц. А вот к старости пришли роли героинь. Скажем, «Ретро» Галина, где я сыграла балерину на пенсии Розу Песочинскую. Эта роль как-то сразу у меня пошла, я ее очень любила, и ее прекрасно принял зритель. Это было большое творческое счастье. Спектакль шел лет 12. В этом же ряду Кира Кокошникова в «Звезде немого кино» по пьесе Ольшанского, моя последняя роль в Театре им. Горького. Особо нужно сказать о спектакле «Про-

ходной балл» Рацера и Константинова – с этой постановкой мы объездили Волгоградскую область вдоль и поперек очень много раз. Чернышки, Средняя Ахтуба, Светлый Яр, Алексеевка, Елань – где мы только не были. Слух об очень смешном и интересном спектакле шел впереди нас. Местная пресса, не стесняясь, присваивала нам звание народных артистов. Однажды в Елань не доехал вагон с реквизитом, просто потерялся – ни декораций, ни костюмов. Евгений Мельмонт, бывший тогда администратором, бросил клич в массы: спектакль может не состояться. Что тут началось! С утра люди несли диваны, кресла, стулья, сервизы.



«Мой век», г. Волгоград. Малу – В. Семенова, Марель – З. Соколова

В Волгоград она попала вслед за мужем. Владимир Петрович написал целый ряд писем по разным театрам: Астрахань, Калуга, Рязань, Казань и т. д. Самый первый отклик пришел из Волгограда: к вам придет наш завлит Александр Михайлович Шейнин. Шейнин смотрел Бондаренко в «Иркутской истории» Арбузова и в «Острове Афродиты» Парниса. В обоих спектаклях тот играл блестяще. Сохранилась фотография из «Острова Афродиты», где он грызет настоящий лимон и сквозь соответствующую гримасу произносит монолог. Шейнин доложил худсовету, что актер очень понравился, и последовало приглашение в Театр драмы имени Горького. Вера Павловна

приехала с ним, но в театре пока не работала. Сколько она не говорила, что высшую категорию получила еще в Томске, реакция была одна: у нас своих актрис полно. Случились гастроли в Днепропетровск, на которые она поехала только в качестве жены Бондаренко за свой счет. Да еще и приболела: горло дерет, глаза слезятся. Вдруг стук в дверь гостиничного номера. На пороге администратор:

– Вы артистка по профессии? Выручайте! Все разъехались по выездным. На стационаре идет «Каменное гнездо». В главной роли Мязина. Одну характерную роль играет артистка Болдырева. А ее при выходе из автобуса хватил радикулит, не может ни ходить, ни сидеть.

Скорая увезла в больницу. Через час начало спектакля.

Далее рассказ Веры Павловны:

– Я сама больна, но про себя думаю: такой шанс нельзя упускать. Или пан, или пропал! Привозят меня в театр. С одной стороны Мязина, с другой – помреж. Мязина рассказывает, кто такая моя героиня, помреж читает мой текст, а я быстренько гримируюсь. Кое-как запомнила текст первого акта, отыграла, ухожу за кулисы – в зале аплодисменты. Я даже толком не поняла, что мне: ведь не очень в материале плюс температура. В антракте учу второй акт. Меня опять провозаюют аплодисментами. После спектакля подходит директор Поладий Васильевич Меринов

и говорит: «Я беру вас в театр». Так я и попала в труппу. Роли пошли очень быстро. Не сразу большие. В «Чернобурке и винограде» играла секретаршу без единого слова. Но я нашла для нее свои краски. Она у меня крутила хула-хуп и была загримирована под афишу популярной тогда мексиканской актрисы. А афишу я сама принесла из кинопроката и повесила на сцене.

Но не театром единым... На счету Семеновой более тысячи выступлений с лекциями-концертами от общества «Знание», Клуба книголюбов, множество шефских выездов. Как она сама говорит, проезжая по городу, то и дело замечаешь предприятия и организации, где выступала. А участие в жюри конкурсов агитбригад, когда многие километры накручены по полевым станам? Много и успешно Вера Павловна занималась педагогической деятельностью. С особой теплотой вспоминает шестилетнюю работу в Обществе слепых.

– До меня они в основном пением занимались. А мы сразу начали ставить драматические отрывки. Конечно, было нелегко. Приходилось по шагам отмерять мизансцены, они все это заучивали. Но зато какой был успех, какая радость у этих людей от прикосновения к классике! Я уже не говорю о многочисленных лауреатствах на смотрах.

Долгая и счастливая в целом сценическая жизнь закончилась с закрытием Те-

атра имени Горького. ПерIOD безвременья в стране больно ударил по культуре. После этого были только разовые включения. «Фиалка Монмартра» в Центральном концертном зале, где Вера Павловна, играя вместе с мужем, смогла, наконец, реализовать свой опереточный потенциал. Поставленный Владимиром Морозовым и продюсированный сыном, Владимиром Бондаренко-младшим, на сцене НЭТа к ее 75-летию спектакль «Дорогая Памела». За эту работу и за книгу воспоминаний «Встречи и представления» Семенова стала в 2004-м году лауреатом «Провинциальной музыки». В этом же ряду и литературно-музыкальные композиции, создаваемые и читаемые ею на конкурсе «Сталинград – город героев». За «Далекое, близкое» Вера Павловна получила вторую премию, а через год с композицией «Не для войны рождаются дети» по стихам советских поэтов стала первым лауреатом. Стихотворения перемежаются песнями в ее исполнении на десяти языках народов мира! С этим багажом она объехала почти все волгоградские санатории, выступала в библиотеке Общества слепых. Везде с неизменным успехом. И вот теперь сын, возглавивший Волгоградский молодежный театр, поставил для нее «Мой век». Пьеса, где героиня, во многом списанная с Коко Шанель, встречает столетний юбилей. Спектакль получился о

женщинах, о женской судьбе, о веке XX, жестоком и удивительном, о людях, которые время превращают в эпоху. Нужно видеть, как зрители встречают и провожают Семенову, чтобы понять, насколько они соскучились по тонкой, изящной актерской работе, работе с полной отдачей.

– Я считаю эту работу семейным проектом: сын поставил, я сыграла, а в финале звучит мелодия с пластинки начала XX века в исполнении моего отца. Свои воспоминания о нем я назвала «Два пути одной дороги». У наших путей разное время, разные точки преодоления, но дорога одна: преданность любимому делу, целеустремленность, честность, одержимость в служении искусству. Звучит в конце спектакля мелодия отца, а я думаю: «Вот и сошлись наши пути...». Иногда слышу от зрителей: «Как жалко, что Вы раз в ю лет играете!». Да, сколько пропущено, сколько упущено ролей! Конечно, и возраст навалился, и перенесенные операции сказываются. Но когда появляется возможность выйти на сцену – забываю обо всем.

26 сентября заслуженная артистка РСФСР Вера Павловна Семенова встретила 85-летний юбилей. Встретила на сцене, занятая любимой работой, в лучах зрительского успеха и признательности! Многия лета, Актриса!

Валерий БЕЛЯНСКИЙ
Волгоград

СТОЛИЧНАЯ ПЛОЩАДКА МОЛОДНЯКА

В сезон 2012-2013 молодые режиссеры развернулись. Не только те труппы, которые ранее уже участвовали в программах поощрения дипломников и студентов, но и другие театры представили недавним выпускникам шанс проявить свои способности и реализовать творческие замыслы. Широкая палитра дает возможность рассмотреть уже не отдельные постановки или конкретных новичков, но говорить об общих тенденциях, свойственных поколению вступивших на профессиональный путь.

Наиболее масштабно молодые проявили себя в двух столичных труппах – **Театре имени Маяковского и «Современнике»**, хотя и по-разному: в первом ставка сделана на дуэт постановщика и драматурга (о плачевных результатах – капустнике «Девятьподесять» и подмененном «Враге народа» уже писал «Страстной»), во втором выступило сразу три режиссера, с разными пристрастиями и с разным материалом, но схожими итогами. Поскольку случай Театра имени Маяковского довольно прост (там еще взят в репертуар давний дипломный спектакль **Имамутдинова**, что

вообще недопустимо для профессиональной сцены), имеет смысл подробнее рассмотреть коллизию в театре на Чистых прудах; она и более серьезна, и несравненно показательнее.

«Современник», оставив в дальнем прошлом тревожный Чусово-Серебряниковый период, похоже, решил отказаться от глобальных потрясений и вспомнить славное свое прошлое, когда главными козырями были классическая литература и великолепная актерская команда. Три постановщика – **Вытоптов, Половцева и Перегудов** – словно по заказу взяли кардинально отличных авторов, **Камю, Островского** и нашего современника прозаика **Бенисена**. Прекрасный повод разобратся в пристрастиях нового поколения (постановщики примерно одного возраста) и различиях: когда еще заявлять о своей непохожести, как не в молодые лета. Однако, здесь сразу же сталкиваешься с иным: замени во всех постановках одну фамилию другой, вряд ли кто заметит. Почему так получилось, разобраться чрезвычайно интересно – результат можно сопоставить и с работами других режиссеров нового поколения.

Начать придется с литературной первоосновы: из трех постановок одна представляет собой инсценировку современной повести, хоть и с фантастическими включениями, но основанной на сегодняшней – знакомой и узнаваемой – действительности. Авторство сценической версии под названием **«ГенАцид. Деревенский анекдот»** в программке приписано постановщику **Кириллу Вытоптову** в содружестве со сценографом, так что малейшего зазора между режиссерским замыслом и текстом быть не должно: выбраны фрагменты, которые понадобились постановщику, изменены характеристики так, как того захотел режиссер. Тут и первая неожиданность: смысл всей истории деформирован. У автора эксперимент по созданию национальной идеи (больное место всех правителей России последних десятилетий) запущен в отдаленный поселок с самого верха – тогда становится понятным и масштаб опыта, который в случае удачи будет распространен на всю страну, и вложенные в него финансы, и жуть начальников низшего звена, на которых легла ответственность по проведению

акции. Даже откровенную условность автору можно простить – местные жители почему-то получают сведения исключительно из районной прессы, не пользуются не только мобильниками, но даже радио и ТВ, не говоря уже об Интернете. Но вся ответственность построения никнет перед нешуточным интересом – как воспримет население очередную инициативу сверху и что произойдет с великой русской литературой, насильственно внедренной в массы. Ибо суть нацидеи в том и состоит: обявав каждого гражданина выучить на память отрывок из классического произведения (а если оно невелико по объему, то и целиком), сплотить на этой почве не поддающееся никаким другим реформам вредное население.

Теперь представьте, что грандиозный проект рожден не в комфорте правительственных кабинетов, но в голове скромного местного библиотекаря (впрочем, им герой стал, чтобы проверить какие-то свои теории на практике – с его не слишком вразумительного доклада и начинается спектакль). Значительная доля интереса сразу же уходит – мало ли в России чудачков, одержимых блажными мечтами? Что так испугало юного постановщика, который даже о цензуре знает лишь со слов старших, – оста-

ется только гадать. Но переориентация жестоко отомстила режиссеру, спектакль сразу же стал клониться в сторону эстрады. Жаль автора, написавшего далеко не столь плакатную историю; жаль классиков, в переизбытке пародируемых; жаль актеров, за неимением серьезных задач солирующих с отдельными номерами (порой блистательными). Особенно жалко исполнителя главной роли **Илью Древнова**, артиста чуткого и не склонного к фальши, но которому приходится с помощью того же текста играть совершенно другого человека, чем тот, что написан автором.

Жаль и постановщика: в первой своей (не считая лабораторного опыта) работе в «Современнике», объединившем два чеховских рассказа «Сереже» на Другой сцене, Вытоптов уже выказал неумение связывать литературный материал, несогласованность первой и второй частей повествования очевидна, только за счет зажигательности и энергии актеров зрелище привлекало. Думалось, что первый блин научит режиссера требовательнее относиться к собственным вторжениям в литературную сферу, чего опять не произошло. Или сыграла свою разрушительную роль работа с «новой матерной драмой» в Центре драматургии и режиссу-

ры, где он тоже выпустил мало притягательную премьеру? А может быть, постановщик решил оправдать фамилию?

Екатерина Половцева – человек более опытный, две постановки в «Современнике» у нее за плечами (тоже не считая пробы в рамках спецпроекта), на основную сцену она не претендовала, благо Другая, поменьше, предоставляет возможность подробного рассмотрения актеров. Да и сама история требует пристального внимания: Альбер Камю – автор суховатый, а его «**Посторонний**» словно специально демонстрирует авторский лаконизм. Замечательно, что Половцева решилась на дерзкий шаг, – сколь помнится, повесть не шла в Москве; однако надо ведь рассчитывать свои силы. Тем более, когда речь идет о театре, традиционно полагающемся на актерские возможности.

Поскольку суть конфликта «чужака» (вариант перевода того же названия) в инаковости реакций, несовпадении его чувств с тем, что положено (когда? кем?) испытывать в данных обстоятельствах. Задача, для исполнителя увлекательная, но от постановщика требующая особых средств. К чести Половцевой, она не стала кардинально переписывать французского философа, напротив –

постаралась максимально сохранить его структуру повествования. Действие дробится на множество эпизодов и даже мгновенных зарисовок, вроде проносимого через всю сцену силуэта яхты или вывешивания на перила балюстрады восточного ковра (действие происходит в Алжире). Дело даже не в том, что малоинформативные подробности истощают зрительское восприятие (главное от второстепенного отличить тяжело), но картинка в целом тяготеет не к театру, а к кино. Оттуда взят и монтаж фрагментов, но главное – совершенно не театральный принцип работы с актером.

Несколько служительниц, одетых в восточные костюмы, встречают уже при входе в зрительный зал (вспыхивает подозрение – не шахидки ли? история «Норд-Оста» осталась в памяти надолго), те же красавицы появляются в массовых сценах, работают в качестве дзанни, воспринимаются знаком экзотики в лучшем случае. Но то же и с другими исполнителями, которым даны по несколько ролей; понять, кто сейчас перед тобой, можно, но доля неуверенности остается. Главного героя, разумеется, играет один актер, весьма привлекательный, что даже вредит: сочувствие он вызывает сразу и безоговорочно.

Тем более, что окружение его, напротив, симпатий не вызывает. Всеми силами и находящимися в ее распоряжении средствами постановщик подчеркивает ненормальность среды, в которую попал чужак: в доме престарелых обитают уроды в масках (под масками оказываются точно такие же застылые физиономии), похоронная процессия движется галопом и т.д. В чем особость постороннего – неясно, реакции его адекватны, точно так же вел бы себя на его месте любой зритель.

Увлеклась ли Половцева идеей прочесть французского экзистенциалиста по-новому, оправдывая целиком героя (а как тогда объяснить совершенное им убийство?), или у нее не оказалось достаточных профсредств для выявления авторской мысли, равно как и стиля, но результат однозначен – неудача. Усугубленная, пожалуй, еще и нерациональным использованием пространства, случайным подбором реквизита и заимствованием приемов – прыжки на батуте в качестве иллюстрации плаванья – фокус, давно затертый.

Пояснение: использование чужого, увиденного где-то рисунка – ни в коем случае не преступление, хотя в начале творческого пути плагиата лучше избегать. Профессия поста-

новщика публична, пред полагает, что находки одного тут же становятся достоянием всего цеха, каждый может их употребить, но с условием – переработки в своих целях, для конкретных обстоятельств, так, чтобы заимствования выглядели органично. У молодых, увы, часто происходит обратное: стремление выказать себя передовыми играет с ними дурные шутки, чем больше режиссер настаивает на своей причастности мейнстриму, тем более стандартным выглядит. Жажда современности языка оборачивается рабством перед модой.

Поражение **Егора Перегудова** особенно обидно: «**Горячего сердца**» давно не видели в российской столице, а пьеса Островского из тех, что вселяют гордость за нацию и заставляют задуматься о ее представителях и ее судьбе. Перегудов тоже не обошелся без переделки текста, причем сразу в двух направлениях: сократив число персонажей и усложнив конструкцию пьесы. Воспользовавшись набросанным автором персонажем – «баринном, помешанным от театру», постановщик заключил всю историю Параша и ее любви в рамки спецпредставления: театр в театре. Этого то на авансцене выстроено несколько зрительских рядов, не занятые в данном

эпизоде актеры там сидят, наблюдая игру своих товарищей, сбоку стоит столик, за которым сидит дежурный пожарник, и т.п. Общую картину нововведение не проясняет – скорее, запутывает, свободное течение событий у Островского наталкивается на искусственные препятствия.

К уже общим для молодых лакунам – отсутствию глубины постижения текста и невыстроенности пространственной и ритмической партитуры – у Перегудова больше, чем у коллег добавлены еще сложности общения с актерами. В пьесе пять молодых персонажей: героиня, ее возлюбленный, молодая ее мачеха, той любовник, наконец – безответно влюбленный в героиню скромняга. Достаточно, чтобы создать коллективный портрет молодежи или, по крайней мере, его абрис. Но на пьедестал почета поднялись представители старшего поколения.

Перераспределение получилось блестящим: не герои, еще только вступающие в жизнь, горят желанием перемен, но напротив – действительность презирают те, кто много взрослее, да еще достигшие определенного положения, знающие цену успеха. Мысль оригинальная, к сегодняшнему бытию имеющая непосредственное

отношение, одна беда – постановщиком не запланированная.

Заслуга ярких образов, бьющей через край энергии и заразительности принадлежит самим актерам, которые смогли в запутанной режиссуре создать поразительные характеры. Используя, конечно, собственный опыт и мастерство: чем иначе объяснить, что молодые, таким опытом не обладающие, играют много слабее. Таким образом, дефекты постановщика (как и названных и не названных его коллег-ровесников) суммируются, достигая критической величины: затруднения с литературой, вялое распределение во времени и пространстве, непонимание силы воздействия даже одного отдельно взятого артиста, не говоря уже об актерском ансамбле, одном из кардинальных завоеваний отечественного театра. Не слишком ли много пробелов для начинающих, но все же профи, работающих в столице страны? А без прочного фундамента, что смогут поведать они граду и миру?

Речь идет о воспитанниках уважаемых учителей. Было бы неразумно брать в рассмотрение учеников Серебрянникова: **«Портрет Дориана Грея» в Театре имени Ермоловой и «Демон» в Центре драма-**

тургии и режиссуры доказали, что в построениях **Созонова и Ромашко** претенциозность состязается с беспомощностью. Последние еще и дебютанты (один – на большой сцене), так что сравнивать их с «современниковцами» некорректно. Те поработали и не в одной труппе, что свидетельствует: ошибки неопитов связаны не только с дебютом, но и следующими их шагами и обстановкой вокруг.

Последняя нехороша. Басмаческий наезд на Театр Гоголя, псевдоконкурсы худруков в ЦДР и в Театре имени Станиславского, порожний год ермоловцев, бег на месте в Маяковке и прочие того же ряда явления – приметы нового внутреннего застоя при запыленной внешней суете. Столичный департамент культуры (к последнему слову подошла бы приставка анти-) тщится превратить театры в пастбища для жвачных и непарнокопытных; у кого из молодых (читай – незащищенных) достанет мужества противостоять функционеру-футболисту и его свите?

Критика, которая могла бы объяснить молодым их ошибки, достоинства и слабости, по большей части погрязла в групповых и фестивальных «масочных» играх, хвала молодых, пытается уго-

дять худрукам, превзойдя даже несравненного Моментальникова. Вот лишь несколько цитат из бумажной и электронной прессы:

«Постановка превзошла все ожидания» (Ваш Досуг); *«Спектакль идеально придуман концептуально и воплощен технически»* (Газета.ру); *«Спектакль явно экзотический для наших широт, но ожидаемый и востребованный»* (Новые Известия); *«Нельзя не отметить мастерскую работу режиссера и сценариста по переложению романа для сцены: многие линии романа изменены, многое сокращено и привнесено»* (Интернет-портал Театрон); *«Режиссер демонстрирует блистательную выучку – ни единого провисания по ритму, все на своем месте, отлажено»* (Афиша); *«Каждый отдельный эпизод спектакля – талантливо изобретателен и филигранен»* (Вечерняя Москва); *«Это прыжок в философские глубины с театральными подмостков»* (Культура). Надо иметь весьма крепкую голову, чтобы та не закружилась и не съехала – «Не поздоровится от таких похвал!»

То же и с театральными премиями: разудалый «МК» назвал «лучшей» постановку молодого режиссера, который только что с треском провалился, – должно быть, в знак поддержки; но забавно, что отмечен спектакль пре-

дыдущего сезона, который по всем правилам не должен даже участвовать в конкурсе. А худрук театра имени Ермоловой учредил новую премию – имени Лобанова, вручив ее тоже потерпевшему провал постановщику. Единственное утешение: Меньшиков уже учреждал премию имени Кугеля для критиков, в скором времени та благополучно исчезла.

Есть еще, конечно, старшие товарищи, особенно те, кто не в подчинении департамента: Туминас, Бородин, Женовач – пример последнего показателен: ищущим не только материальных благ интересней создавать свои, не зависимые от начальства компании. Пока это еще возможно, новые адреса появляются каждый сезон. Впрочем, первая работа Вахтанговской студии – **«Птицы» по Аристофану** – отмечена тою же недостаточей профессионализма у молодого режиссера **Михаила Милькиса**.

Если же постановщиков привлекает собственное благополучие, то еще не поздно переосмыслить род занятий, сменить ориентацию, уйти в варьете или мюзик-холл (эти тоже в ведении департамента). Но не стремиться под вывеской драматического театра «щекотать нервы и гениталии», как

говорил покойный Александр Соколянский. Не лишать подмостки их достоинств «питомника общественной мысли и чувства», функции института гражданского общества, существующего и тогда, когда самого гражданского нет и в помине. Для того не надо кончать Школу лидера в Центре Мейерхольда (возникшую взамен курса биомеханики – зачем она в центре, носящем имя Мастера?), но хорошо бы отграничиться, не именовать себя словом «режиссер», вызывающим ненужные ассоциации – с тем же Мейерхольдом, Станиславским, Таировым, Вахтанговым и прочими, трудившимися во славу русской сцены. Лучше создать свою АТС (Ассоциация зо-ти Серебрянников) или ОГО (Общество голых октябрат) и забавляться в них мультимедийными технологиями, модернизированной комнатой смеха.

А может, грешно бедных упрекать: все просчеты – это всего-навсего синдром какого-то неизвестного профзаболевания, пациентов срочно надо отправить на обследование. Предлагалось же кандидатов в президенты проверять на вменяемость, может, для режиссеров процедура еще более насущна?

Геннадий ДЕМИН

ДВАДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Спектакли **Чувашского государственного академического драматического театра им. К. Иванова** в постановке **народного артиста СССР, лауреата Государственных премий РФ и ЧР Валерия Яковлева**, возглавляющего этот коллектив три с лишним десятилетия, я помню спустя долгие и долгие годы. В начале 90-х мне посчастливилось видеть во время фестиваля в Москве незабываемую «Ежевнику вдоль плетня» Б. Чиндыкова, а потом в Чебоксарах оставившие сильное впечатление спектакли «Власть тьмы» Л.Н. Толстого и «Идиот» по роману Ф.М. Достоевского.

С той поры минуло два десятилетия, но навсегда остался в памяти особый, мало на кого похожий почерк режиссера, органично соединяющего в пространстве своих спектаклей, казалось бы, далекие один от другого пласты — насыщенный быт и высокую поэтическую метафорику. Почти каждый из спектаклей Валерия Яковлева выстроен на сочетании сугубо «приземленной» сценографии с явным любованием подробностями быта чувашской деревни и высокой классической музыки, которую режиссер умеет расслышать очень точно и тонко. Да и труппа Чувашского драматического

необычна в том плане, что увлеченно идет за режиссером, разделяя во всем и всегда его пафос, эстетические и этические устремления. Сильная, очень интересная труппа!..

На этот раз театр привез в Москву два спектакля — семейную мелодраму «**Деньги глаза слепят**» **А. Партта** и драму **Д. Гордеева и Г. Кириллова** «**Голос печального вяза**». Режиссером и сценографом этих спектаклей выступил Валерий Николаевич Яковлев.

Спектакли очень разные, сравнивать их трудно, хотя в обоих случаях речь идет о таких внятных вещах, как человеческое до-

«Деньги глаза слепят»





«Деньги глаза слепят». Сцены из спектакля

стоинство, умение старшего поколения противостоять «веяниям времени» и слышать голоса предков. «Деньги глаза слепят» — незатейливая комедия с элементами мелодрамы, придуманная режиссером и сыгранная прекрасными актрисами весело, разительно, «вкусно». Достаточно вспомнить, как органично обживают они пространство выстроенной на подмостках избы, как каждая деталь реквизита находит свое естественное место. И какой смешной и грустной однове-

менно контрапункт возникает в сочетании этой истории о деревенской целительнице, ставшей популярным и модным врачомателем от всех болезней под влиянием соседской внучки, с музыкой Моцарта, очень тихо сопровождающей все действие, начиная с того волнующего момента, когда Альтук, уставшая от одиночества (поистине ювелирно ведет роль **Вера Кузьмина!**), готовится к смерти, а ворвавшаяся к ней соседка и подруга Матьусь (блистательная **Нина Яковлева**) звонит

ее сыновьям, обманом заманивая их к матери.

К тому моменту, когда они приезжают, Альтук уже всюю занимается врачеванием и сколачивает немалый капитал, на который и покушаются любящие детки, готовые на все, вплоть до воровства. Немалую изобретательность проявляют сын Гриша (**Геннадий Большаков**) и его жена Роза (**Валентина Иванова**). Зрительный зал радостно и открыто участвует в происходящем, немало веселясь от нелепых коллизий, но потом... Бросив на стол увесистую пачку денег, Альтук уходит в другую комнату — полная достоинства и горечи по несбывшимся мечтам о выросших детях, любовно поддерживающих мать и бабушку. А они, зачарованные видом купюр, и не смотря на ее лицо, не осознают, что произойдет через несколько секунд: там, в невидимой нам комнате старая Альтук умрет, навсегда покинув этот жестокий мир, где царят не любовь и привязанность, а лишь корысть и деньги. И вновь зазвучит вечная музыка Моцарта...

После этого спектакля еще больше захотелось увидеть драму с таким поэтическим названием — «Голос печального вяза», но, к сожалению, пьеса Д. Гордеева и Г. Кириллова показалась досадно несовершенной: многое не выписано, не доведено до ло-



«Голос печального вяза». Сцены из спектакля

гического конца, а усилия режиссера, пронизавшего действие музыкой Дж. Верди и мифологическими мотивами (лесные духи-балерины, изумительная по выразительности старуха Шерпустан, замечательно сыгранная **Любовью Федоровой**, кажущаяся Духом леса, призрак убитого Симуна) не во всем оправдались. Слишком многое попытались втиснуть драматурги в свою пьесу: и далекое от нас время, 1953 год, и историю любви, и детективные элементы... Когда действие сосредоточивалось на характерах и судьбах, все становилось на свои места — четко и точно проявлялись характеры Ануки (превосходная работа **Нины Яковлевой**), Майки (очень разнопланово и интересно сыграла **Елизавета Хрисанфова**), Маркися (**Сергей Иванов**)...

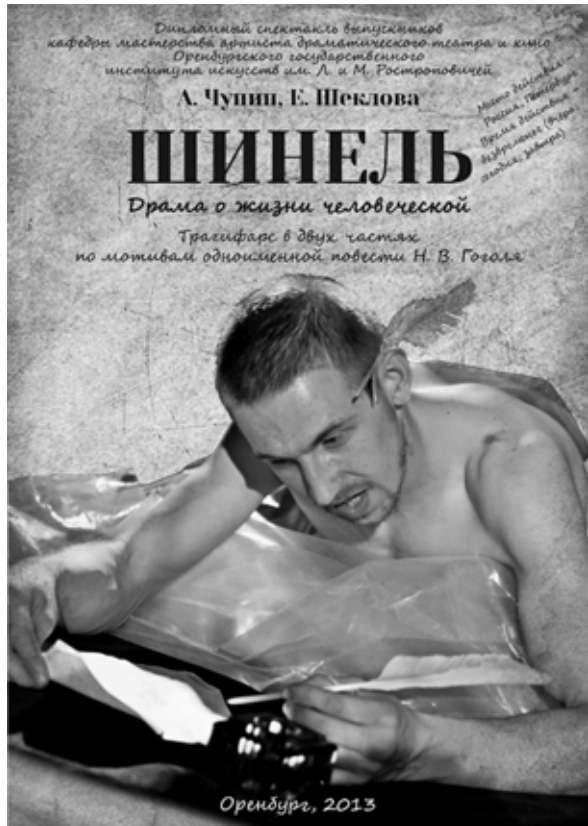
Но то, что театр после перерыва вновь приехал в Москву и собрал полный зал зрителей, долго и тепло аплодировавших после каждого спектакля, обменивающихся оживленными комментариями в фойе в антракте и по окончании, — самое главное событие. А для меня лично очень важной стала новая встреча с режиссером и артистами, которых я помнила и любила все десятилетия после первых наших встреч...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

БАШМАЧКИН, БАШМАКОВ, БАШМАЧИЩЕВ...

Помните свой детский ужас перед гоголевским Вием? «Поднимите мне веки...» И я не забыла. Более того: с годами ощущение мистической загадки, связанное с каждым творением Гоголя, обратилось в твердое убеждение: мучавшие его мысли, рожденные его пером образы наделены несомненными точками роста, которые в любое время способны прийти в движение. Конечно, не само собою: нужна еще и другая творческая воля.

Событие, вызвавшее эти строки, произошло там, где менее всего ожидалось. Был зенит **V Международного театрального фестиваля «Гостинный двор»**, прошедшего в Оренбурге минувшим летом. Его программу представляли пять академических театров столицы и других крупных российских городов, на равных соперничавшие с ними сценические коллективы республиканских, областных и городских центров, еще не увенчанные почетными званиями. За рамками же программы (off!) зрители и авторитетная коллегия критиков увидели два дипломных спектакля студентов **Оренбургского института искусств им. Л. и М. Ростроповичей**. Один из них – гоголевская «Шинель».



Собственно, «Шинель» была не вполне гоголевская. В основе спектакля, поставленного художественным руководителем курса выпускников народным артистом РФ **Рифкатом Исрафиловым** и режиссером-педагогом **Дмитрием Гладковым** лежит инсценировка **А. Чупина** и **Е. Шекловой** «по мотивам одноименной по-

вести Н. Гоголя». Скажем сразу: мотивы в студенческой работе зазвучали существенно по-новому. Разумеется, перевод гениальной прозы в иной жанр невозможен без потерь, зато, к сожалению, бывает и без приобретений. Но это не наш случай. Авторы сценической версии дали театру неожиданные возможности, которыми

тот интересно воспользовался. Более того, в спектакле зазвучала музыка **Альфреда Шнитке** и уже одним этим «драма о жизни человеческой» (такой подзаголовок дан в программке) вышла за границы Петербурга, России, вообще за пределы определенного места и времени, и поднялась в надмирные высоты.

В студенческом спектакле Башмачкину выпало родиться дважды. И не как у Гоголя («Ребенка окрестили, причем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярным советником»). Да и сам Акакий Акакиевич – **Андрей Иванов** непривычен. Он молод, пышет здоровьем и по-своему привлекателен. Верится, что его квартирная хозяйка Ани-сья (отнюдь, не 70-ти лет, как в повести) заинтересована в Башмачкине не как в постояльце, а как в потенциальном супруге или на худой конец «бой-френде» (шутка сослуживцев). Чтобы покончить с этой стороной оригинальности студенческой постановки: «женская» тема звучит на сцене вызывающе темпераментно (это не критика, мы – за!) и отлично вписывается в ткань спектакля. Ведь у нас есть все основания считать, что кошмар мира у Гоголя не полон без дам «просто приятных» и дам «приятных во всех отношениях»? Рядом с простодушной и



Акакий Акакиевич – А. Иванов

Репетиция



обольстительной Анисьей – **Юлией Тоненко** существует искусственная в особенностях российского образа жизни Фекла Ивановна – **Ольга Савельева**, жена Петровича, она же его успешный менеджер и сваха, у которой в околотке «все схвачено», а «проекты» рождаются буквально налету. «Приятельница для дружеских отношений» «значительного лица» (**Лейла Гусейнова**) прозрачно намекнула, что в иных обстоятельствах и «значительное лицо» (**Дмитрий Хозин**) подвержено робости и банальному страху.

Но вернемся к нашему герою. Итак, Башмачкин приходит в мир людей счастливым, без тени подозрения, что жизнь окажется не добра к нему: не просто так Акакий Акакиевич родился «в рубашке». Как к первой игрушке потянется он к Букве – «одна, но пламенная страсть» вспыхнет в нем сразу и на всю жизнь – разве это не удача? Каверзы сослуживцев принимает как досадные мелочи и, кажется, ни разу не произносит каноническое «зачем вы меня обижаете!?». Как будто прозревает, что наш век (да и только ли наш?) к тихому слову глух... Но вот чего не думалось про гоголевского героя: ведь он и сам глух ко всему, что лежит за границей его чистописания. Вот кстати выпорхнула на подмостки (на подмостках, ас-

социирующихся с мостами Петербурга, разворачивается действие) миловидная, как ртуть живая и добрая, добрая! – Анисья. Нет, все ее женские штучки напрасны, не нужна этому Акакию Акакиевичу живая душа. Так сказать, не дух, но Буква... Вынужденная мечта Башмачкина тоже никак не связана с «братом вашим» – это, как известно, новая шинель. Она и впрямь стоит немого восторга хозяйина: хороша! Случалось видеть спектакли, где шинель была возлюбленной Акакия Акакиевича. Или ступенью социальной лестницы. Но в нашей версии она для героя – весь мир: удобный, надежный, красивый, теплый. Мир, каким прозревал его Акакий-ребенок. И каким он не был... То была иллюзия, и утрата ее стала причиной второго рождения героя. Невосполнимая утрата преобразила Башмачкина-Иванова: он вырос на наших глазах, плечи его развернулись, налились силой. Оказалось, Башмачкин может быть гневен, угрожающе гневен! Но в какое русло хлынет этот гнев? Что-то подсказывает, родился отнюдь не благородный Дубровский. Тогда кто же? Спектакль оставляет зрителя с этим вопросом. Но молодые – еще не актеры даже, а студенты – дали пишу для размышлений. Прежде всего тем, что не скатились к повторению

пройденного, сохранив сострадание Гоголя к «маленькому человеку». Они попристальнее вгляделись в его обидчиков, обнаружив меж ними Черта-искусителя, правда, без особых изысков (**Даниил Сайфуллин**), и сослуживцев Башмачкина, которые и самого рогатого научат кое-каким проделкам. А уж «значительное лицо», при ближайшем рассмотрении никакого лица не имеющее, прямо отсылает ко множеству современных прототипов.

Итак, все, «имеющие похвальное обыкновение налегать на тех, которые не могут кусаться» (Н.В. Гоголь) против нашего героя. И нет рядом даже того безымянного сослуживца, который расслышал-таки в жалобе Акакия Акакиевича «я брат твой» и устыдился, поняв «как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной образованной светлости и, о боже! Даже в том человеке, которого свет признает благородным и честным». Да, остается только умереть. Но экспрессивный голос музыки Шнитке, преодолевающей ужас непоправимости, не позволяет герою уйти в небывтие: вспомним, ему подарено второе рождение. Однако кто теперь родился?

*Евгения ПАВЛОВА
Оренбург*

ОПЕРНЫЕ «РЕДКОСТИ» В МОСКВЕ

Подзанавесуходящего сезона московские музыкальные театры предложили зрителю сразу три любопытные оперные постановки. Две из них впервые в своей истории появились на сценах столицы – это одна из самых проникновенных музыкальных драм о любви «**Тристан и Изольда**» великого оперного реформатора **Р. Вагнера**, чей 200-летний юбилей празднуется в этом году во всем мире, и комическая опера «**Три Пинто**», авторство которой принадлежит сразу двум немецким романтикам разных эпох – **К. Веберу** и **Г. Малеру**. Еще одна комическая опера-буффа **Дж. Россини** «**Итальянка в Алжире**» была поставлена на отечественной сцене лишь однажды – в далеком 1922-ом.

Оперы Вагнера из-за известности трудностей музыкального языка – редкость на русских сценах. «**Новая опера**» по части вагнеровских постановок – театр исключительный: его репертуарный список за короткий срок пополнился уже вторым вагнеровским спектаклем, и в этом заслуга главного дирижера **Яна Латам-Кёнига**, дебютировавшего в театре пять лет назад ярчайшей музыкальной постановкой «**Лоэнгрин**». «**Тристан и Изольда**», созданная приглашенным из Ев-

ропы коллективом по его инициативе и под его руководством, – не менее яркое музыкальное впечатление. Несмотря на достаточную популярность этого сочинения в мире, со времени его создания в 1865 году в России эта постановка – четвертая, а в Москве – первая.

Одержимый, по собственному признанию, творчеством Вагнера, Ян Латам-Кёниг по-особому чувствует музыкальный мир композитора, и удивительным образом формирует сложнейшую музыкально-драматургическую пластику, «заряжая» ею и артистов, и слушателей. Под его управлением известные вагнеровские длинноты теряются в захватывающей дух экспрессии, и вполне стройная для премьеры вокально-оркестровая симфония уносит в ирреальный мир средневекового мифа, вместившего целую вселенную размышлений о жизни, смерти и всепоглощающей любви.

Стройность музыкально-театральной концепции, инициированной Яном Латам-Кёнигом в этом проекте, – одно из важнейших достоинств нового спектакля. Руководствуясь в первую очередь музыкой и взяв за основу спектакля идею венской постановки **Г. Малера** и **А. Роллера** 1903 года, режиссер из Германии **Никола Рааб** и худож-

ник из Великобритании **Джордж Суглидес** постарались рассказать историю Тристана и Изольды так, как представлял ее сам Вагнер. Не вдаваясь в исторические детали, они создали спектакль современный, поставив во главу угла вагнеровскую идею мук любви и избавления от любовных страданий в смерти, воспетую в этой опере под влиянием знакомства композитора с философией **А. Шопенгауэра**. Зачарованные «любовным зельем», Тристан и Изольда балансируют между миром реальным, от которого их отстраняет собственная страсть, и ирреальным, в котором они воссоединяются с помощью смерти и вопреки ей.

Переосмыслив лучшие дизайнерские решения Роллера, Суглидес отказался от конкретных деталей и, следуя за музыкальными ассоциациями, создал на сцене замкнутое полумрачное пространство, символизирующее мир Тристана и Изольды. В абстрактных плоских изображениях угадываются очертания корабля, средневекового замка, моря, звездного неба, на фоне которого влюбленные сливаются в кульминационном дуэте второго действия. Закругленный пол, по мысли художника, – линия горизонта, символизирующая бесконечность, путь к смерти. Цвет костю-



«Тристан и Изольда». Изольда – К. Итен, Тристан – М. Баба. Фото Д. Кочеткова

мов Тристана и Изольды – фиолетовый, как и указывал в своих письмах Вагнер, – тоже символизирует всепоглощающую страсть, сливающую их с волшебной ночью и бескрайней Вселенной. Оригинально и эффектно окончание спектакля – во время знаменитого финала «Смерть Изольды» она не падает подле мертвого Тристана, а, уходя вглубь сцены, становится тенью, погружаясь в бесконечность и соединяясь с Вселенной.

Надо отдать должное артистам театра, на достойном уровне овладевшим сложнейшей парти-

турой Вагнера. Среди вокалистов Новой оперы качественную работу показали **Анастасия Бабичева** (Брангена), **Виталий Ефанов** (Король), **Артем Гарнов** (Курвенал), **Александр Скварко** (Мелот). Заглавные роли в премьерном спектакле исполнили приглашенные **Майкл Баба (Германия)**, психологически точно уловивший образ Тристана, и обладательница мощного голоса, искренняя выразительница вагнеровских страстей **Клаудиа Итен (Швейцария)**. В дальнейшем спектакль будет идти с артистами Новой оперы, осваи-

вающими эту оперу сразу в нескольких составах.

Одна из сложнейших опер-буффа, задорная «Итальянка в Алжире», написанная Дж. Россини в 1813 году и поставленная в Москве лишь однажды, в 1822-м, в год своего двухсотлетия вновь «поселилась» на московской сцене. **Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко** изложил историю о женском остроумии в виде комичной шахматной игры, где алжирский бей Мустафа терпит поражение от очаровательной



«Итальянка в Алжире». Линдор – М. Миронов, Изабелла – Е. Максимова. Фото О. Черноуса



«Итальянка в Алжире». Фото О. Черноуса

итальянки Изабеллы, придумавшей, как обвести вокруг пальца самодовольного хана, пресыщенного женой, а заодно и воссоединиться с томящимся у него в плену любимым.

В мир увлекательных интриг заывает уже «шахматный» занавес, на фоне которого оркестр начинает игру – и музыкальную, и театральную. По всему заметно, что **Феликс Коробов**,

вышедший к дирижерскому пульта, по ходу непременно болтая с уже начавшими без него играть оркестрантами, «заразился» музыкальным юмором Россини, несмотря на первый опыт постановки опер итальянца, – столь азартно и легко он ведет спектакль. С точностью уловив стилистические тонкости авторского музыкального слога, он выбрал звучание прозрачное и ажурное, в мягких динамических полутонах которого хорошо прослушиваются выверенные фиоритурные и искрящиеся пассажи, блестяще освоенные музыкантами. Отдадим должное профессионализму театра – тех-

нически сложнейшая музыка, за которую нечасто берутся на мировых сценах, звучит в этом спектакле столь непринужденно, что, казалось бы, и не вызывает трудностей у исполнителей, при этом фееричные темпы российских ансамблей-скороговорок почти не влияют на точность исполнения.

Съехав в оркестровую яму после увертюры, настроившей слушателя на веселый лад, оркестр уступил место артистам... Режиссер драмтеатра **Евгений Писарев**, мастер комедии положений, впервые и сразу блистательно вошел в оперный мир – отталкиваясь от текста и музыки, он создал спектакль по-настоящему комичный, где каждое движение соотносено с музыкальной интонацией и смыслом. Он поместил героев этой оперной истории в почти пустое сценическое пространство, в котором, по идее художника-постановщика **Зиновия Марголина**, на орнаментальном ковре, условно обозначившем алжирскую территорию, присутствуют только огромные шахматные фигуры. Евгений Писарев выстроил эту оперную комедию положений, совмещив «резонирующее» с музыкой изящество движений с яркими сюжетными находками. Не обошлось без пародийных элементов, в особенности по части обрисовки алжирской стороны. В этом не-

мало поспособствовала художник по костюмам **Виктория Севрюкова**, разместившая на голове у служанки Зульмы клетку с птицей и одевшая усатых приспешников бея с тагуированными торсами в шаровары и красные колпаки, а напыщенного самодура Мустафу в многослойные восточные наряды и инкрустированное камнями нижнее белье. Вид итальянцев, решенных в черно-белых тонах и отличающихся элегантною, явно говорит о расстановке смысловых акцентов – цивилизованная Европа противостоит дикому Востоку, изобретательность женского ума побеждает мужскую настырность и самодурство.

Очаровательная Изабелла, бойкая и умная в игривом исполнении **Елены Максимовой**, становится центром спектакля. Легко управляясь с влюбленными в нее Линдором, Мустафой и Таддео, она успевает попутно научить восточную жену бея, как себя вести, чтобы не быть отверженной. Сыграв на самовлюбленности Мустафы, она обводит его вокруг пальца и сбегает из дворца с итальянской командой. В итоге, благодаря ее находчивости, черные начинают, но белые выигрывают. Победа Изабеллы над беем символизируется возвышающимся на сцене белым ферзем и поверженной фигурой короля, на которой итальян-

цы, как на корабле, отплывают в родные края.

Артисты, включившиеся в свои комические роли с увлеченностью, помимо высочайшего уровня вокала, демонстрируют еще и замечательную игру. Необыкновенно колоритен Мустафа в исполнении **Дмитрия Степановича**, смешон мечущийся от проблемы выбора Таддео (**Евгений Поликанин**), элегантен приглашенный на премьерные спектакли **Максим Миронов** в роли возлюбленного Изабеллы Линдора.

Новый спектакль – безусловная удача театра. Он гарантированно обеспечит театру сбор кассы, а публике – изрядную порцию хорошего настроения.

Комическая опера **К. Вебера – Г. Малера «Три Пинто»**, поставленная на сцене **Камерного музыкального театра им. Б.А. Покровского** по инициативе музыкального руководителя театра **Геннадия Рождественского**, впервые появилась на российской сцене.

Само сочинение имеет необычную историю. Начатая в 1821 году Вебером, вдохновившимся либретто друга Теодора Хелля по напечатанной в дрезденской газете новелле Карла Зейделя «Битва за невесту», эта опера осталась неоконченной на долгие годы. И лишь к столетию композитора, в 1886-ом, внуку Вебера удалось уговорить Густава Малера ее закончить. Малер,



«Три Пинто». Фото И. Мурзина

воспользовавшись не только эскизами Вебера, но также неопубликованными сочинениями, развил его музыкальные мысли и удивительным образом сохранил и дух, и стиль композитора. Так, «Три Пинто», оказавшаяся единственной комической оперой Вебера и единственным сочинением Малера-симфониста в оперном жанре, стала детищем двух выдающихся немецких романтиков. А премьера оперы, прошедшая в Лейпциге в 1888 году под управлением Малера, принесла ему славу как композитору и дирижеру. Тем не менее, после смерти Малера «Три Пинто» постепенно исчезла из репертуара театров и лишь в последние годы стала изредка появляться в некоторых европейских городах афишах.

Между тем, музыка оперы очаровывает пластикой чувственных мелодий, прозрачностью изящных пассажей, «моцартовскими» ансамблями и интересной музыкальной прорисовкой характеров. Геннадий Рождественский, поставивший с любовью это сочинение, ведет спектакль легко и вдохновенно. Масштабность музыкального мышления мастера, охватывая на едином дыхании крупные драматургические линии, в то же время доносит до слушателя красоту тембровых нюансов оркестровой партитуры и тонкие изгибы мелодических рисунков.

Выпукло подаются оркестрово-вокальные характеристики героев: громогласный Дон Панталеоне в колоритном исполнении

Германа Юкавского, его возвышенно-романтическая дочь Кларисса (чувственное сопрано **Татьяны Конинской**), ее воздыхатель – не менее романтический и наделенный теми же музыкальными характеристиками Дон Гомес (вдохновенный тенор **Михаила Яненко**), неповоротливый и смешной претендент на руку Клариссы Дон Пинто в исполнении характерного баса **Анатолия Захарова**, озорной и запутавший всех студент Дон Гастон (звонкий и веселый тенор **Алексея Сулимова**) и его колоритный, не менее веселый слуга Амброзио, переходящий с баритона на фальцет в момент изображения фальшивой невесты (**Алексея Морозов**), очаровательная дочь трактирщика Инес с кошачьими повадка-

ми (мягкое сопрано **Александры Мартыновой**).

Незамысловатый сюжет, повествующий о комичной борьбе трех мужчин за одну богатую красавицу, располагает к легкому и веселому восприятию. И постановщики придумали легко-веселую, игриво-балаганную версию спектакля.

Оригинально визуальное решение, созданное **Михаилом Кисляровым** (режиссура и хореография), **Сергеем Бархиным** (сценография), **Светланой Лехт** (костюмы), **Владимиром Ивакиным** (свет) и **Асей Мухиной** (компьютерная графика). Постановщики заимствовали идеи и костюмы легендарного парижского мима Марселя Марсо, 90-летие

со дня рождения которого отмечается в этом году. Знаменитый сценический образ его белолицего клоуна Бипа в полосатом свитере и потрепанной шляпе стал основой для создания и художественного, и пластического облика всех героев спектакля. Собственно комический элемент оперы реализован через эстетику клоунского миманса, соединенного с утонченным фарсом разговорных диалогов на русском. Кстати, создатели спектакля решились на эксперимент – впервые опера, исполняемая на немецком языке, лишена овертитров на русском, помогающих слушателю проникнуть в смысл пропеваемого. Дескать, в диа-

логах и так все разъясняется на русском, а искусство миманса предполагает умение выразить на языке пластики и мимики все, что хочет сказать артист. И почти везде артистам это удавалось.

Интересны режиссерские пластические решения ансамблевых и массовых сцен. Изысканна вся атмосфера спектакля, помещенного в воздушно-белые декорации с изображением испанской архитектуры, которые «оживают» с помощью компьютерной графики. Проникнутый духом Марсо и любимого им Чаплина, спектакль очаровывает непринужденностью и декоративностью.

Евгения АРТЕМОВА

О ВЕЧНОЙ ЛЮБВИ И СВОБОДЕ

Сезон 2012 – 2013 года оказался для **Государственного театра оперы и балета Удмуртии** плодотворным. Если для столичных коллективов залогом этому является исключительно хороший творческий тонус всего коллектива, включая постановочную группу, то для скудно финансируемого ижевского театра решающим обстоятельством стал выигранный грант президента Удмуртской Республики. На эти средства удалось реализо-

вать два крупных проекта – оперу «**Аида**» и балет «**Щелкунчик**».

«Аида» – одна из самых популярных названий на всех театральных афишах мира. Ижевская публика имеет теперь возможность оценить на собственном опыте, чем так хороша и почему стала классикой эта музыкальная история, написанная по заказу египетского правительства к открытию Суэцкого канала.

Эта опера имеет огромный список интерпретаций. Молодой постанов-

щик **Филипп Разенков**, выросший за кулисами ижевского оперного театра и получивший театральное образование в РАТИ (ГИТИСе) в мастерской **Дмитрия Бергмана**, известного новаторским подходом к оперной режиссуре, подошел к партитуре Верди отнюдь не в духе своего учителя, выстроив вполне традиционный спектакль. Однако он прочел оперу с позиции молодого современника, которому интересна в большей степени не социальная подоплека



«Аида». Амнерис – И. Самойлова, Радамес – М. Гаврилов

драмы героев, а их личное отношение к ней. Он отодвинул на второй план противостояние египетских жрецов и влюбленной пары. В результате на ижевской сцене с первых же тактов увертюры мы слышим и видим в первую очередь влюбленных, которые борются за свое счастье.

Дирижер-постановщик заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики **Николай Роготнев** предьявляет слушателям лейтмотив жрецов, следующий за нежной лирической темой любви Аиды не как злобную силу, а как объективную реальность, с которой нужно считаться. И

в дальнейшем постановочная группа не педалирует грозный характер власти, выводя на первый план личную трагедию Аиды (на премьере ее пела заслуженная артистка России **Татьяна Силаева**) и Радамеса – египетского военачальника (его партию исполняет заслуженный артист Удмуртии **Максим Гаврилов**). История их любви и становится центром притяжения внимания.

Каждый человек знает, а искусство это зафиксировало, что иногда события сплетаются таким узлом, что ничего не остается, как смириться. В Древней Греции это называли

Роком. Любовь сильнее смерти, потому что в крайнем случае влюбленные, как Аида и Радамес, как Ромео и Джульетта, готовы умереть вместе, но не сильнее непреодолимых обстоятельств жизни. Потому «Аида» – не что иное, как трагедия в чистом виде.

В ижевском спектакле сошлось многое. Прежде всего это касается удачного кастинга на главные партии. Восхищает безупречный вокал Татьяны Силаевой, создавшей образ влюбленной, мятущейся в тисках судьбы эфиопской царевны, попавшей в египетское рабство и мечтающей о любви и свободе, что

оказалось несовместимым. Поражает глубинный драматизм и яркая игра заслуженной артистки республики **Ирины Самойловой** – Амнерис, привыкшей повелевать и не сумевшей добиться любви Радамеса (запоминается, как на едином дыхании она проводит сцену суда над Радамесом, комментируя происходящее своими отчаянными возгласами). Чувственный Радамес Максима Гаврилова с его красивым волнующим тенором, в первую очередь, – герой-любовник, а не воин, именно потому он делает выбор сердцем, невольно став предателем родины. Здесь никто не виноват. Люди становятся жертвами обстоятельства.

Слушатели премьерных спектаклей, конечно же, заметили и оценили нового баса – **Андрея Какошкина** в партии Рамфиса – верховного жреца. Он создал мощный образ человека, повелевающего от имени богов и вершащего судьбы людей. Крепкий глубокий мощный голос, величественная осанка, полное актерское слияние с персонажем обеспечили ему убедительность на сцене. В театре появился еще один новый певец – баритон **Дмитрий Караваев**, спевший партию Амонасро – царя эфиопов, отца Аиды. Он предстает человеком власти, для которого счастье дочери стоит не на главном месте. Пружинистая походка и пластика актера, рубленые короткие фразы

его партии, где он убеждает Аиду выпытать у Радамеса военную тайну, рисуют бескомпромиссный и сильный характер.

Режиссер-постановщик предложил подробный пластический и мизансценический план каждому персонажу. Аида постоянно на коленях. Она раба и привыкла к подчинению. У Амнерис гордая походка, высоко поднятая голова, ее жесты свободны и широки. Хор – также активно живет на сцене. В пластике актеров подчеркиваются позы, знакомые нам по древнеегипетским рисункам.

Традиционности в хорошем смысле этого слова вера и главный художник театра заслуженный деятель искусств России **Владислав Анисенков**. Зрители ахают, когда поднимается легкий прозрачный суперзанавес и перед восхищенным взором предстает дворцовая площадь в Древнеегипетском царстве с видом на пирамиды, сфинксов, стелы с высеченными фигурами богов и изречениями. Костюмы фараона, жрецов, Амнерис, приближенных блестят золотом и слепят глаза. Все залито гучим солнцем пустыни. Можно посоветовать, что сцена очень плотно и тесно заставлена декорациями: сверху, от кулис, сзади, на планшете. Чувствуется перебор, все это великолепие лишает представление дыхания большого пространства, задвигает актеров. Зато замечательно по-

лучилась сцена свидания Аиды и Радамеса в пустыне за дворцом с атмосферой теплой, чарующей, но тревожной южной ночи.

Художник особо выделяет образ Аиды костюмом, одев ее в широкое, вполне современное драпирующее платье. Очевидно, подчеркивается, что ее история – на все времена. Драматургия костюмов видна в переодеваниях Амнерис, которая меняет их в каждой картине. За одним роскошным нарядом – другой, и в финале актриса появляется в ярко-красном облачении, предвещающем смерть любимого Радамеса. Запоминается глаз бога Гора – древний знак всевидящего ока. Он открывает спектакль, это – последний символ, который видят живо замурованные Аида и Радамес. Нежно и светло звучит их финальный дуэт. Он набирает силу и постепенно затухает. Их души уносятся туда, где вечная любовь и свобода. Замечательно спели ее Т. Силаева и М. Гаврилов.

Образы героев «Аиды» создавали не только актеры и художник, но и оркестр театра под управлением главного дирижера **Н. Роготнева**. За каждым персонажем Верди закрепил темы – лейт-мотивы, которые предвещают их появление, рассказывают об их чувствах и драме. Так, в оркестровой партии разворачивается свое действие, которое на деликатном нервном импуль-

се провел оркестр. Запоминающийся спектакль – вечная тема, великая музыка. Вскоре после премьеры главные партии в спектакле спели приглашенные итальянские певцы – **Кьяра Таиджи** и **Франческо Цингарелло**.

Новое, уже второе явление «Щелкунчика» **П.И. Чайковского** в Государственном театре оперы и балета Удмуртии на родине композитора – очередная, более высокая ступень, на которую поднялся коллектив в стремлении освоить глубины музыки гениального земляка.

Нынешний «Щелкунчик» в авторской хореографии главного балетмейстера, заслуженного деятеля искусств республики **Николая Маркелова** родился в исторически насыщенном окружении многочисленных постановок этого знаменитого балета, который по традиции идет во всем мире в новгодние и рождественские праздники. Только известных у нас в стране и за рубежом – более сорока, а сколько хореографов второго и третьего ряда обращались к этому названию? Не счастье. И все они пытались разгадать непростой код этой партитуры, где в звучащих образах зашифрованы представления о двойственности природы человека, о борении добра и зла, о взрослении и силе любви, о творчестве и возможностях сочинителя, о мире взрослых и детей, и многое другое... Вот в та-



«Щелкунчик». Мари – Т. Павлова, Принц-Щелкунчик – И. Умурзаков

кое нелегкое соревнование вступил театр.

На сцене – лаборатория волшебника, мага и алхимика. Им может быть Фауст или Коппелиус. Но на этот раз – Дроссельмейер, который сродни им, – один из героев сказки **Э.Т.А. Гофмана «Щелкунчик и мышиный король»**. По ней Мариус Петипа, который мечтал поставить этот балет, но не смог из-за болезни, создал либретто. Крутятся шестеренки, кипит, булькает в ретортах и перегонном кубе неведомое зе-

лье. Гномы помогают волшебнику создавать нечто невиданное доселе. Мир Дроссельмейера – затемненное пространство, и потому на сцене сумрачно, сквозь суперзанавес поначалу едва различимо происходящее. Мастер-чародей – не приносит с собой свет, он всего лишь много знающий и умеющий человек. Не может вдохнуть душу в Щелкунчика – это по силам только мощной созидательной духовной инстанции. Но об этом балет расскажет дальше.



«Щелкунчик». Дроссельмейер – П. Овчинников

Мы привыкли, что в спектакле, рассчитанном исключительно на детей, главные герои – Щелкунчик в облике куклы, а потом – Принца, и Мари. Н. Маркелов адресует постановку взрослой публике (детский сокращенный вариант «Щелкунчика» показывался зимой на новогодних каникулах) и обращает внимание на Дроссельмейера – фигуру загадочную, таинственную, владеющую тайными знаниями. По его плану происходит вся эта волшебная история. Он движет действием, он создает куклу Щелкунчика и заставляет ее двигаться, приводит в дом войско мышей. Он верит в силу любви Мари и сопровождает молодых героев на протяжении всего испытания.

Партия Дроссельмейера насыщена пантомимой. Артист **Петр Овчинников** вместе с балетмейстером нашел для своего героя элегантною позу, повторяющуюся

на протяжении спектакля, ставшую его пластической характеристикой – наклоненная немного назад спина с поднятой рукой. Поза создателя, демиурга, дирижера событий. Он напоминает в какой-то степени самого Гофмана – романтика, мечтателя, автора немислимых таинственных историй, возникающих из обыденности. Танцовщик уже замечен балетоманами как замечательный артист, мастер создавать запоминающиеся яркие образы. Например, Гамаша в «Дон Кихоте». Здесь он предлагает многомерный, более сложный, двойственный, но хорошо читаемый портрет героя, который поставлен в центр событий и осознается как главный персонаж. Именно он придумал и ведет этот сюжет, а любой творец – волшебник.

Балетная сказка застает Мари в переломный момент – уходит детство, явля-

ется со всеми своими тревогами и радостями первая любовь. В доме президента Зильбергауса светло и празднично, наряжена елка, собираются гости – дети и взрослые. Настает час подарков. Танцуют ожившие куклы, которых дарит детям чародей Дроссельмейер. А где-то за дверью в темноте собирается мышинное войско.

Дуэт Мари и Принца – романтическая история зарождающейся первой любви. Оба еще подростки, только осознают свои возможности. Принц в исполнении **Ильшата Умурзакова** – почти ребенок с едва пробивающимся пушком над губами. Танцор – очень легкий, естественный. Он не подчеркивает те или иные сложные па танца, выполняя их на одном непрерывном дыхании. Мари **Татьяны Павловой** – классична, строга, несколько отстранена. Адажио второго акта, отданное этой паре, центр выражения чувств. Хореографический язык его, как и всего балета, за исключением дивертисмента во втором акте, основан на классическом танце, обогащенном традициями двадцатого века. Здесь целая энциклопедия разнообразных поддержек, в которых героиня Т. Павловой взлетает вверх и замирает на руках партнера в красивых позах.

Обращают внимание эффектные построения кордебалета в сценах метели,

перестроения танцовщиц-снежинок следуют за изменяющимся характером музыки. Борьба с мышами и победа над ними – не единственное испытание, которое преодолевают Мари и Щелкунчик. Снег, мороз – второе. Снежинки вначале – грозная сила, которая пытается закружить и погубить героев, но постепенно мороз спадает, они оттаивают и становятся друзьями влюбленной пары. Стройно и светло прозвучал хор театра, усиливший впечатление от снежного вальса (хормейстер – заслуженный деятель искусств Удмуртии **Людмила Елисеева**). За несколько лет работы Н. Маркелова в театре кордебалет приведен в приличное состояние, что подтвердила эта премьера.

Огромная, выросшая на глазах ель охватывает всю сцену. Это уже не рядное праздничное дерево, а трудный путь наверх. Главный художник театра заслуженный деятель искусств России **В. Анисенков** создал соотносимую с хореографическим и музыкальным образом балета – сценографическую картинку, которая активно участвует в действии. Впечатляет проход героев через четыре зеркала в Зазеркалье. Отменным цветовым и композиционным вкусом отмечены театральные костюмы. Прочерчена динамика их появления в соответствии с взрослением Мари: во

втором акте она вначале в длинной «шопеновской» пачке, потом в укороченной и в финале – в короткой «лебединой».

Н. Маркелов – воспитанник санкт-петербургской хореографической школы – ориентирован именно на ее стилистические особенности. Это видно и в «Щелкунчике»: по округлым рукам, по стремлению выработать у солистов и кордебалета «жесткую» спину. Большая часть балета доверена детям-танцорам. Это тоже традиция, идущая от первого представления балета в 1892 году в Мариинском театре, где были заняты учащиеся императорского хореографического училища. Сегодня театр вместе с министерством культуры, печати и информации готовит для себя кадры в республиканских школе-интернате и училище искусств. Балетоманы, аплодирующие юным танцорам, должны благодарить педагогов-репетиторов – **Я. Осееву, П. Овчинникова, Л. Устюжанину**. Дети в «Щелкунчике» достойно исполняют сольные партии (кукла Щелкунчик – **Елизавета Мокрушина**) и пантомиму (мышь).

Обычно в балете оркестры подстраиваются под «ноги» танцовщиков, ускоряя или замедляя темпы, обозначенные в партитуре композитора. Заслуженный деятель искусств Удмуртии Н. Роготнев, главный дирижер театра, в союзе с балетмейсте-

ром-постановщиком решили максимально сохранить оригинал Чайковского, испытывая пиетет перед ним. Танцовщикам были предложены темпы и ритмы, соотносимые с музыкой. И потому оркестр в одной эмоциональной тональности с тем, что происходило и показывалось на сцене..

Герои прошли испытания. Любовь Мари вдохнула в безобразную куклу Щелкунчика душу, и он превратился в прекрасного Принца. Эта страница останется в ее памяти на всю жизнь. Как останется вера в то, что любовь – великая сила, которая посылается людям свыше.

Две премьеры показали как сильные, так и слабые стороны оперно-балетной труппы театра. Так, стало в очередной раз видно, что театр не в состоянии удержать балетных солистов, которых сам же воспитывает и растит. В результате они уезжают в другие города – очередные потери обогатили астраханский балет. И снова главный балетмейстер ставит к зеркалу мальчишек и девочек, из которых начнет готовить этулай. Обидно! Но что бы там ни было, – опера и балет живут в провинции, на родине Петра Ильича Чайковского, и заказывать по ним панихиду рано.

Нина ПУЗАНОВА
Ижевск

КАК МОЛОДЫ МЫ БЫЛИ

К 50-летию калмыцкой театральной студии

1957 год. Жизнь спецпереселенцев-калмыков резко изменилась, это был год возвращения нашего народа из Сибири на родину после тринадцати лет депортации.

В эти бурные годы восстановления нашей автономии правительство республики, опираясь на энтузиазм всего народа, за долгие годы проголодавшегося по своему национальному искусству (песням, танцам, фольклору, художественной литературе, драматическому театру), направляет группу молодых людей на учебу в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМИК).

Это было незабываемое событие. Ничего более величественного, красивого и запоминающегося мы, девушки и парни из степной Калмыкии, не встречали. Институт был богат своими традициями, замечательной плеядой педагогов, которые являлись гордостью советского искусства. Мы на всю жизнь запомнили замечательных педагогов: народного артиста СССР, профессора Георгия Александровича Товстоногова, Розу Абрамовну Сироту, заслуженного деятеля искусств РСФСР Григория Израилевича Гуревича, Оду Израилевну Альшиц, Зинаиду Семеновну Стасову, Ивана Эдмундовича Ко-

ха, Кирилла Николаевича Черноземова, Бориса Александровича Смирнова и, конечно же, нашего преподавателя родного калмыцкого языка Константина Эрэндженовича Эрэндженова, народного поэта республики. Всех имен педагогов, разумеется, не перечислить, но все равно — им наш низкий поклон за неиссякаемый багаж знаний, за огромную культуру, за их умение делиться своим багажом с нами, еще неоперившимися степняками. Некоторые из нас впервые увидели театры, музеи и сам город Ленинград.

Набрать абитуриентов на месте было сложно, поэтому педагог

Студенты калмыцкой студии ЛГИТМИКа с преподавателем сценической речи О.И. Герасимовой, Ленинград, 1959 г. Слева направо: Б. Очиров, Б. Бадмаев, М. Доржина, Ю. Ильянов, К. Кокшунова, Д. Сельвин, О.И. Герасимова, Е. Буджалов, А. Бадмаева, Т. Алексеев, И. Уланов, И. Киреев





С преподавателями Львом Владимировичем Шостаком (актерское мастерство) и Ольгой Ивановной Герасимовой (сценическая речь)

О.И. Альшиц дважды приезжала в нашу республику. С помощью местных артистов старшего поколения и других работников культуры удалось укомплектовать калмыцкую студию. Сложности заключались в том, что все ребята были с разным уровнем подготовки. Некоторые уже имели среднее специальное образование (Александр Сасыков, Валентина Арсанова, Зоя Манцынова). У кого-то уже был опыт работы в других отраслях (Иван Уланов, Егор Буджалов). Были и просто эрудиты (Иван Киреев, Дорджи Сельвин), а кто-то пришел прямо со школьной скамьи. Все мы были очень разные, но всех нас объединяло одно желание – стать артистами. Настоящими!

Пять лет в Ленинграде прошли не зря. Мы познакомились с замечательными людьми, с культурой и архитектурой этого города. Занятия по изобразительному искусству проводились в Эрмитаже, Русском музее. По памятным нам контрамаркам мы посещали все театры города, а утром, на занятиях, педагоги обязательно интересовались: в каком были театре, что смотрели? Тут уж слукавить было нельзя, честно гово-

рили: кто что смотрел, что понравилось, а что нет.

Помимо театров мы посещали концерты знаменитых зарубежных эстрадных коллективов: «Марино Марини» (Италия), «Черные утки» (Япония), «Панчо Алонсо» (Куба), слушали Имму Сумак и многих других исполнителей, успевали еще во Дворце искусств посмотреть вечер ветеранов сцены Гайдебурова, Скарскую и других знаменитостей.

Жили впроголодь, но жизнь эта была наполнена событиями, встречами с интересными людьми. В процессе учебы мы взрослели, и у нас в студии появились три семейные пары – Сасыковы, Сельвины, Ильяновы. Трудно было материально, так как среди нас не было детей «из крутых», как теперь принято говорить. Приходилось подрабатывать. Юрий Ильянов, как самый красивый в студии, изображал в цирке космонавта, Дорджи Сельвин, как более смуглый, в том же цирке был «негром», разрывающим тяжкие цепи... Валентина Арсанова, имеющая среднеторговое образование, подрабатывала в булочной. Алла Эрдниева, получившая кандидата

в мастера спорта по художественной гимнастике на соревнованиях среди студентов творческих учебных заведений Ленинграда, в свободное время пела в церковном хоре, как и многие другие студенты ЛГИТМИКа. Семья Сасыковых работала в концертном зале, а я и Зоя Манцынова трудились в пекарне, неподалеку от общежития. После смены нам давали полный рюкзак хлеба, который тут же поделся в общежитии с большим студенческим аппетитом.

Но, как говорится, не хлебом единым, по вечерам мы еще ходили на танцы в актовъый зал общежития. Какие же мы были счастливые! Жаль, что педагоги не разрешали нам ходить на Ленфильм, боялись, что перестанем быть наивными и неиспорченными детьми. Но некоторым из нас удавалось иногда попадать в эту «запретную зону», и тем самым наша студия «маленьким эпизодом» вошла в славную историю советского кино.

Курс был дружный. Жили в общежитии по семь девушек в одной комнате, а ребята размещались в двух комнатах. Педагоги не ограничивали занятия с нами только учебными часами. Они отдавали свои знания и во внеурочное время, очень ценили в студентах преданность будущей профессии. Этим отличались Роза Абрамова Сирота и Ода Израилевна Альшиц. Они приглашали на курс уже состоявшихся мастеров, таких как, например, Иннокентий Смоктуновский.

Наш дипломный спектакль «Слуга двух господ» К. Гольдони, совпал с приездом в Ленинград итальянских артистов. Вся их труппа была приглашена на наш спектакль. Волновались все

– и педагоги, и студенты. Но результат превзошел все ожидания. Итальянцы были восхищены нашей игрой. Наш спектакль стал событием в жизни института. Всем студентам, занятым в спектакле, подарили буклеты с памятной надписью. Мы гордились своим институтом, своими педагогами. И это чувство мы сохранили на всю жизнь.

В калмыцкий драматический театр мы пришли с хорошим творческим зарядом. Вся студия достойно влилась в труппу театра, актерский стержень которого в то время составляли артисты старшего поколения (ГИТИС, выпуск 1941 года и астраханский техникум искусств, выпуск 1936 года). Они были рады молодому пополнению, так как за 13 лет депортации калмыцкого народа многие потеряли здоровье да и актерскую практику.

Из семнадцати выпускников нашей студии имеют звания заслуженных артистов РСФСР четверо, Александр Сасыков – народный артист России. Звания заслуженных артистов Республики Калмыкия удостоились десять человек, из них три артиста тоже покинули нас. Двое имеют звания народных артистов Республики Калмыкия, один – заслуженный работник культуры России.

Все выпускники активно работали не только на сцене, но и на радио, телевидении, в редакциях газет, в учебных заведениях, они органично влились в творческую элиту республики. Иван Уланов, Юрий Ильянов, Сергей Яшулов, Дорджи Сельвин, Тимофей Алексеев успешно работали в разное время директорами театров. Мне посчастливилось проработать многие годы актрисой, потом в Калмыцком



Наш педагог по актерскому мастерству Роза Абрамовна Сирота и народный артист СССР Иннокентий Смоктуновский

обкоме КПСС, заместителем министра, а затем министром культуры Республики Калмыкия.

После ухода на пенсию многие из наших студийцев продолжают служить Мельпомене: Юрий Ильянов – ведущий актер Русского театра драмы и комедии, Иван Уланов и Сергей Муциряев – ведущие актеры Национального театра.

К сожалению, из этого выпуска нет уже на свете народного артиста России и заслуженного артиста Республики Калмыкия Александра Сасыкова, народного артиста Республики Калмыкия Бориса Очирова, заслуженного деятеля искусств Хонгра Сангинова, заслуженного работника культуры Республики Калмыкия, народного поэта Республики Калмыкия Егора Буждалова, заслуженного работника культуры России и Республики Калмыкия Тимофея Алексеева, заслуженного деятеля искусств Калмыкии Владимира Ханташова, артиста Дорджи Сельвина. Светлая им память...

Нам дорог ЛГТМИК не только прекрасной плеядой артистов, но и выпускниками других отделений: с нами начинал, а затем

перешел к народному артисту СССР, профессору Леониду Сергеевичу Вивьену на режиссуру Борис Шагаев. За эти пятьдесят лет он осуществил постановки национальной, русской и зарубежной классики, открыв калмыцкий театр для других регионов России. Ныне он, заслуженный деятель искусств Калмыкии и Монголии, находясь на пенсии, посвятил себя творческой деятельности, является автором многих пьес, пишет книги, занимается газетной журналистикой. Другой выпускник ЛГИТМИКА – заслуженный деятель искусств Калмыкии, театральный художник Владимир Ханташов, оформил в театре не один спектакль как художник, но и был режиссером многих спектаклей этого театра.

Все выпускники ЛГИТМИКА внесли заметный вклад в развитие театрального искусства, многие из них и по сей день продолжают творческую деятельность.

*К. СЕЛЬВИНА,
заслуженный работник культуры
Республики Калмыкия,
заслуженный деятель искусств
Монголии*

«ОДНОЙ ЗВЕЗДЫ Я ПОВТОРЯЮ ИМЯ...»

Осень пришла в Москву быстро и неожиданно. Впрочем, как всегда. От лета осталось лишь приятное послевкусие, которое еще долго хочется смаковать — в нем сладость счастливой жизни, тепла и солнца.

Сад «Эрмитаж» прекрасен в любое время года. Да-да, в нем и теперь по-прежнему прекрасно! На пожухлую траву лениво падают красно-желтые листья, суетливо моросит мелкий дождь, и потому самым стойким посетителям «Собрания», расположившимся на открытой веранде, уже давно любезно предлагают теплые пледы... Я сижу за чашечкой горячего кофе, кутаясь в плед, и наслаждаюсь тишиной и прохладой. Нынче здесь как-то особенно вдохновенно и спокойно. И кажется мне, что вот-вот на одной из тропинок появится знакомый силуэт — по-девически тонкий, хрупкий, изящный... Присядет привычно на скамеечку у фонтана и устремит мечтательный взгляд в сторону театра... Увы, теперь уж не появится... Нынешняя осень пришла к нам без Еланской.

16 июля сего года Екатерины Ильиничны не стало. В последний путь Еланскую проводили кра-



Екатерина Ильинична Еланская

сиво и достойно. Было много учеников, друзей, родных и близких, было море цветов, были такие слова, которые заставят плакать даже камни... Проникновенные слова! И Евгении Симоновой, и Натальи Хорохоркиной, и Александра Алексева, который очень верно подметил, что Еланская втя-

нула в сферу своих интересов, принципов и духовных ценностей целую плеяду замечательных людей, которые и после ее ухода не покинут орбиту театра. Звучала живая музыка — и это было прекрасно. Виктор Иванович Коршунов, ее муж, был плох, едва стоял, опираясь на палочку. Ему даже поставили крес-

ло в церкви при отпевании. Но он все-таки мужественно отстоял всю службу. Я не заметила у него на лице ни одной слезы, но лицо его, несмотря на возраст и хворь, очень красивое и чистое, вдохновенное и спокойное, выражало глубокую скорбь и невосполнимую утрату. Александр Викторович, сын, тоже был сдержан внешне, и только грусть и печаль во взоре были

то возвышенное состояние духа чувствовалось в каждом из присутствующих. Наверное, мы все равнялись на нее: такую маленькую, хрупкую, красивую, но одновременно мужественную, сильную, волевою. Мне кажется, ей бы не понравилось, если бы в эти минуты плакали. Ей куда важнее было осознание того, что мы все по-прежнему останемся в ее «сфере».

Еланская воспитала прекрасных актеров, создала не только оригинальный, ни на один другой не похожий театр, но и счастливую крепкую семью, родила и вырастила удивительного сына — достойного продолжателя славной актерской династии; у нее остались замечательные взрослые внук и внучка, которые при ее жизни уже успели стать интересными актерами. Но главное, она



Театр «Сфера»

свидетельством страшного горя. Потом все поехали на кладбище: там, под зеленым шатром, священник продолжил службу. И там не было слез, стенаний, всхлипываний... Все было удивительно сдержанно, достойно и одновременно очень значимо. В воздухе витало нечто, чему нет названия. Какое-

Я смотрела на происходящее и думала о том, как несоизмеримо то, что она нам оставила, с ее внешней миниатюрностью. А оставила она нам ох как много! Во-первых, множество замечательно сыгранных ролей в Малом и в Театре им. Вл. Маяковского, огромное количество режиссерских работ.

оставила нам свою философию. И не только философию театра, но жизни! Философия эта бесценна по своей сути. Если коротко, то ее можно выразить двумя словами: преодоление непреодолимого. Своим примером, своей жизнью, своей силой духа она нас учила делать именно это. Она продолжала ра-



Е.И. Епанская с сыном, А.В. Коршуновым

ботать (вдохновенно работать!) практически до самой смерти — а это, согласитесь, великое и редкое явление. И потому, провожая ее в последний путь, я думала: какая счастливая судьба! Она полностью реализовала себя! Правду говорят: если женщина красива, она будет красивой и в старости. Она была красива во всех отношениях: вдохновенный образ, женственность, интеллигентность, тонкий ум... При жизни ее смелые наряды — джинсовый костюм, длинные белые хлопковые юбки — свиде-

тельствовали об оптимизме, молодости духа, утонченном вкусе и... независимости. Элегантность навеивает скуку — ей это было не к лицу даже в преклонном возрасте. Все свои с небольшим (она не дожидала до дня рождения ровно два месяца) восемьдесят четыре года она оставалась молодой и прекрасной. А это удается только избранным. И потому тихое, умиротворенное, прекрасное выражение ее застывшего навеки лица — знак полного удовлетворения этой жизнью.

Третьего сентября со-

стоялась встреча актеров и друзей театра. «Первый сезон без основателя театра — это непросто», — грустно начал Александр Коршунов.

«При всем сегодняшнем театральном многообразии Москвы «Сфера» — явление уникальное», — напомнила Евгения Сиимонова.

Вспоминали Екатерину Ильиничну, смотрели документальные фильмы о ее молодости, говорили о планах, а планы, надо сказать, серьезные и интересные; один Платонов чего стоит! А еще и «Бала-



ганчик...» Олеси планируется вывести в сад накануне Рождества — это для детей; возродить клубные вечера, привлечь к работе в театре молодых режиссеров... Было очень приятно, что в зале чувствовалось присутствие Еланской — фотографии, цветы, воспоминания... И верилось, что все будет так, как хотела она. А она хотела, чтобы ее театр никогда не становился статичным, заскорузлым, замшелым. Чтобы он все время развивался, менялся, экспериментировал, а значит оставался неизменно молодым. «Мы будем верить в лучшее!» — вдохновенно напутствовал присутствующих Александр Коршунов.

*Среди миров в мерцании светила
Одной Звезды я повторяю имя.
Не потому, чтоб я Ее любил,
А потому, что я томлюсь
с другими.*

*И если мне сомненье тяжело,
Я у Нее одной ищу ответа,
Не потому, что от Нее светло,
А потому, что с Ней не надо
света.*

Этот замечательный романс Вертинского на слова Анненского прозвучал как нельзя кстати. В какое-то мгновение в глазах сына Екатерины Ильиничны я увидела слезы. Но я уверена, что это были не слезы бессилия, а слезы великой грусти.

Ольга РУСЕЦКАЯ

ПИГМАЛИОН ОТ ПЕДАГОГИКИ



Борис Вольфович Зон (12.01.1898 — 10.06.1966). Его имя и аристократический, подчеркнuto театральный внешний облик у людей, причастных к миру искусства, невольно ассоциируются с городом на Неве. И мало кто сомневается, что этот человек — не уроженец северной столицы и не потомственный служитель Мельпомены и Талии. Однако он, большую часть своей не слишком длинной, всего-то 68-летней биографии, действительно проведший в Ленинграде, родился на берегах Волги, в Сызрани, в семье врача. К театру пристрастился с раннего детства, когда на чердаке своего дома вместе с ровесниками устраивал для соседей любительские спектакли. Профессионально же начал общаться к актерству в

Москве, под руководством Федора Комиссаржевского, Василия Сахновского и Иллариона Певцова в студии при Театре имени Комиссаржевской, на подмостках которого дебютировал в 1917 году.

Играл на сцене Ленинградского ТЮЗа. Постепенно увлекся режиссурой. И в 1936-м организовал свой коллектив — Новый ТЮЗ. И хотя яркие, зрелищные и, вместе с тем, психологически тонкие постановки этого театра — «Музыкантская команда» Д. Дзюла, «Борис Годунов» А.С. Пушкина, «Снежная королева» Е. Шварца и др. — гремели на всю страну, по-настоящему раскрылся лишь в педагогической деятельности, выпустив в Ленинградском театральном ин-

ституте одиннадцать (девять актерских и две режиссерских) мастерских. Николай Черкасов и Николай Трофимов, Борис Чирков, Павел Кадочников и Борис Блинов, Лев Додин и Александр Белинский, Зиновий Корогодский и Давид Карасик, Игорь Владимиров, Зинаида Шарко и Эмма Попова, Алиса Фрейндлих и Ольга Антонова, Леонид Мозговой и Александра Назарова, Наталья Тенякова и Эммануил Виторган... Каждый из перечисленных персон — целый театр. Но, думается, что самое ценное их звание — это ученик Бориса Вольфовича Зона, которого Георгий Товстоногов называл «лучшим театральной педагогом в СССР». А Олег Ефремов — «одним

Борис Зон (третий справа) со студентами, 1951 год





Борис Зон.
Портрет Н. Акимова

из последних и наиболее толковых учеников Станиславского».

Кстати, на занятия Мастера Зон по собственной инициативе специально ездил из Ленинграда в Москву, переняв, как говорится, непосредственно «из рук» Константина Сергеевича основные положения его знаменитой «системы». И главное — учение об этике театра, предполагающее отношение к нему, как к чему-то святому, что сам впоследствии стремился, прежде всего, привить своим воспитанникам, в которых изначально видел неповторимые индивидуальности. Эти индивидуальности Борис Зон мог разглядеть и в самых неказистых на вид абитуриентах и, поверив в них, взять к себе на курс,

в результате чего получил от коллег негласный титул «гения набора».

А еще Зона так и тянет назвать «Пигмалионом от педагогики», способным вдохнуть жизнь в любой заинтересовавший его природный «материал» и, вооружив будущих артистов необходимыми, по-хорошему ремесленными навыками, во многом облегчить их дальнейшую повседневную практику. За это все питомцы Бориса Вольфовича Зона безмерно ему благодарны.

Благодарны они и за «университеты мудрости и высокой культуры», которыми зачастую оборачивались уроки Зона, по единодушному признанию современников, воплощавшего собой ставшие сегодня почти формальными по-

нятия интеллигентности, чести и достоинства. Эти качества Зону удавалось сохранять и в тяжелые для него жизненные моменты закрытия Нового ТЮЗа в 1945-м, изгнания из института в 1950-х...

Умение не изменять себе в критических обстоятельствах — вообще редкость. Особенно среди представителей творческих профессий, склонных к компромиссам. Но, как уверяют абсолютно все, кто лично знал Бориса Вольфовича Зона, его характер в основном и состоял из раритетных качеств. Поэтому и вспоминать о Зоне стоит не только в дни, на которые выпадают связанные с ним юбилейные даты.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

АКТЕР С ДУШОЙ «БРОДЯЧЕГО ФИЛОСОФА»

Героями русского эпоса часто являлись «калики перехожие» – странники и рассказчики народных преданий. Много выдавшие и размышлявшие в пути, они были допущены в «царство истины». Актер **Театра на Таганке Сергей Савченко** создал на сцене целую галерею людей «с идеей». Да и в жизни Сергей неустанно стремился «добраться до глубин». Его упрямый вопрос «зачем?» порой ставил друзей в тупик. Прошло десять лет с момента трагической гибели актера.

Жажда познания была главной движущей силой в жизни Сергея, с детства заставляя его тянуться к книгам и природе. Походы с удочкой на прудку с годами переросли в поездки на Онежское озеро и увлечение яхтами. А любовь к слову позволила легко поступить в театральное училище. Одиночка, он искал в театре не тщеславия, а жизни такой, «какая она представляется в мечтах»: постигая души своих героев, он приближался к пониманию «мировой души».

Уже в Щукинском училище наметилась основная тема Сергея. Режиссер-педагог В.Г. Кольцов доверил ему роль Левши в дипломном спектакле «**Блоха**». Характерно замечание актера А. Граббе: «Кольцов, слегка картавя, всегда говорил: «Серенькой красочкой, серенькой». Такая сдержанная манера исполнения была органична для Сергея. Лубочная, сказочная пьеса решалась в ключе мягкой лирики. Легкая фактура, пластичность и генетическое чувство народной

Сергей Савченко на Онежском озере





«Борис Годунов». Борис – В. Шаповалов, Юродивый – С. Савченко. Фото А. Стернина

души помогли Сергею создать обаятельный образ бесхитростного мужичка с золотыми руками, превзошедшего заморских техников. Савченко сам любил возиться с инструментами, все время что-нибудь мастерил. А ближе к весне каждый год начинал плести сети – готовился к отпуску на Онеге. Познание мира через его сотворение уравновешивало творчество нематериальное.

Издредка снимаясь в кино, Сергей и в экранные роли привносил свою тему. Его Карлик Нос в одноименном фильме Г. Орловой – худенький, с изломанными жестами и огромными полными боли

глазами – находил в себе силы противостоять насмешкам судьбы. Трагизм образа подчеркивал удлиненный рукав костюма, напоминавший одежду Пьеро. В фильме «Свеаборг» (реж. С. Колосов) военная муштра не убила в неказистом матросике Клячкине исконный народный дух. Герой Савченко лихо постигал науку революции, судил обо всем уверенно и просто. Сплавом творческой интуиции и чудаковатости наделил актер художника Красавина в фильме «Советь» (реж. Ю. Кавтарадзе). Художник легко набросал по памяти портрет подозреваемого, схватив внешность и характер

человека, а время встречи уточнить не смог, улыбаясь, заметив, что «время – категория относительная».

Придя на Таганку в 1970 году, Савченко опоздал участвовать в большинстве поэтических представлений. Наверстать упущенное помог телеспектакль по поэзии Н. Некрасова, сделанный силами таганских актеров – «**Первые песни – последние песни**» (реж. В. Смехов). Сергей читал за поэта-лирика, чуждого социальных проблем. На контрасте с порывистым Л. Филатовым (поэтом-гражданином) С. Савченко элегически мягок. Но за мягкостью читается спокойная уве-



Спектакль «Братья Карамазовы (Скотопригоньевск)». На репетиции с Ю. Любимовым. Фото А. Бутковского

ренная позиция. Коллег актера и вне игровой площадки поражала редкостная «упертость» Сергея. Не считая нужным шумно доказывать свою правоту, он, бывало, сожмет губы до белизны и стоит на своем.

Едва принятый в труппу, актер примерил на себя «терновый венец» в роли студента, изображающего плотника из Галилеи в спектакле «Под кожей статуи Свободы». С символической роли-плаката началось «восхождение» Сергея к своим лучшим образам метафизического исповедального характера.

Несправедливость мира

сделала философом столяра из «Доброго человека из Сезуана». Мягкая, чуть враскачку, походка уличала Лин То в поисках истины на дне бутылки. Забитый нищетой и бедами «маленький человек» неожиданно потрясал зрителей трезвым вопросом, обернувшись к залу: «А кто будет снисходителен к *моим* детям?»

В небольшой роли старости в спектакле «Перекресток» Сергей нес идею неприметного героизма. Деревенский старик вставлял спасительным буфером между оккупантами и селом, встречая смерть тихо и терпеливо. Через

много лет в «Хрониках» Норфолк-Савченко, изгнанный по ложному обвинению, с достоинством принимал горький жребий. Он знал, что верен монарху, а противник – лжец и предатель, и этого было достаточно. В образе Норфолка было много от личности актера. Никогда не претендуя на ведущее положение в театре, Сергей смиренно брел маленьким, но гордым пилигримом по стране под названием Театр на Таганке.

Очевидно, что Ю. Любимов прозревал тему Сергея, и его назначение на Иешуа в «Мастере и Маргарите» было закономер-

ным. Но первым сценическим Иешуа стал А. Трофимов. В основе трактовки роли постановщик и оба исполнителя были единодушны, ориентируясь на обобщенный образ странников-философов. Но Любимов выстраивал мощное эпическое полотно, и Сергей оказался слишком земным для этой сверхпритчи. Роль Иешуа Га Ноцри из тех, что сами выбирают себе актера. И в конце 80-х Савченко сыграл Иешуа, имея на то внутреннее право, создав образ бродячего философа, понимающего и принимающего мир в его несовершенстве.

В «Мастере...» Сергею пришлось вписываться в готовый рисунок, отчасти поступаясь индивидуальностью ради цельности замысла. Зато в легендарной постановке «**Бориса Годунова**» он оказался незаменим в роли Юродивого. Здесь-то – в народной драме, где главным действующим лицом становился хор, и пригодилась его «народность», соединение детской чистоты со способностью к фатальным прозрениям. Пластичный, юркий, он выныривал из толпы, словно играл с хором в «ручеек» и «обжигал» Бориса обвинением в убийстве царевича. В убогом Николке открывались духовные силы, способные противостоять физической силе разгневанного Годунова. Слово



Спектакль «*Братья Карамзовы*».
Старец Зосима – С. Савченко. Фото А. Бутковского

актрисе Т. Жуковой: «Казалось, Сережу всякий может обидеть – хотелось его защитить. Но потом выяснилось, что такого не обидишь. Он сам мог за себя постоять». В образе Юродивого Сергей удивительным образом сочетал невестелую клоунаду и светлое обаяние.

Логическим продолжением мотивов душевных прозрений и мудрости стал старец Зосима в спектакле «**Братья Карамзовы**». Ю. Любимов трактовал Зосиму как «подвижника мысли». Разделял эту позицию и Сергей, видя в старце обычного человека с огромным житей-

ким опытом. С каким непоказным вниманием слушал Зосима-Савченко тех, кто приходил к нему! И для каждого находил нужные слова и верный тон – ироничный и утешающий, строгий и приветливый. Ю. Любимов советовал актеру: «С Лизой играйте весело. Выбросите свою «святость» в помойку. Он хочет, чтобы ребенок запомнил его улыбающимся». Зная, что «не только дни, но и часы его сочтены», Зосима делился сокровенными мыслями с молодыми людьми, надеясь, что «идущие за мною сильнее меня».

В **«Преступлении и наказании»** Сергею довелось создать образ идеи. Его не прописанный в романе персонаж в амплу Неизвестный воплощал призыв России к топору. Савченко существовал здесь на грани фола! Актер С. Трифонов поделился своими зрительскими впечатлениями: «Сергей ходил по залу с окровавленным топором. Ты сидишь, смотришь на сцену, и так весь в напряжении... А тут сзади рука, оборачиваешься: «Топор не нужен? Дешево продам!» Это был такой накал!» Для актера Достоевский был, что называется, его автором. О дипломной работе В. Фокина **«Чужая жена и муж под кроватью»** критик писал: «... мы узнавали персонажей Достоевского, <...> их взвинчен-

ность, легко доходящую до иступления. В таком состоянии живет на сцене С. Савченко – муж...». «Нерв» героя оттенялся мягким юмором актера. Яркая вахтанговская театральность преломлялась сквозь призму характера Сергея в теплый свет его таланта.

Для Таганки 70-х Савченко был нетипичной «краской». Не всегда востребованный Любимовым, он «пригодился» нетипичному таганскому режиссеру Е. Кучеру. Их связывала не просто дружба, но особый вкус к философскому общению. В работах Кучера Сергей становился полноправным «соавтором» своих ролей, раскрывшись как актер напряженного психологизма, владеющий изысканной формой. В **«Пяти рассказах Бабеля»** в новелле «История моей голубятни» он действовал от лица ребенка, воссоздавая детское сознание – прозорливое, незащищенное. Гибель голубей заслоняла для мальчика беду погрома, сузив Вселенную до клочка земли, к которой он прижимался, успокаиваясь от ее тишины и недвижности. Осознав себя частью природы, приходил к единению с сущим Кирпиков в спектакле **«Живая вода»**. «Мне надо понять, зачем я живу!» – заявлял Кирпиков-Савченко и с упреком в глубины познания. К со-

жалению, спектакль-пригласитель, столь близкий Таганке по духу, так и не вышел на публику – репетиции, начатые еще при Любимове, были приостановлены новым худсоветом во главе с А. Эфросом.

Последней совместной работой Кучера и Савченко стал спектакль **«Один»** по прозе А.П. Чехова. Команда спектакля «препарировала» ситуацию, когда всякое чрезмерное погружение в идею неминуемо ведет личность к катастрофе. Спектакль по рассказам «Палата №6» и «Черный монах» предварял пролог, где Сергей в роли чудака-комедианта предлагал «показать» утопленника, шутя играл со смертью. Скользящая пластика создавала впечатление и виртуозности игры, и мистического кружения Фатума.

Роль оказалась пророческой для актера. Уехав в очередной отпуск на Онежское озеро, Сергей пропал без вести, своей случайной трагической гибелью задав главный вопрос своей судьбы. Но так хочется думать, что процесс познания не заканчивается вместе с земным существованием, и душа бродячего философа постигает пространство и время, чтобы «добраться до глубин, до тех пластов, до самой сути».

Татьяна КАВЕРЗИНА



Не стало **Геннадия Владимировича ХРАПУНКОВА** – заслуженного артиста России, без малого тридцать лет послужившего в Московском театре «Эрмитаж». Его путь – это долгая дорога от народного театра в городе Оха на севере Сахалина, через множество замечательных и разноплановых ролей сначала в Хабаровском ТЮЗе, после в Хабаровском театре драмы, ТЮЗе Ростова-на-Дону – к театру «Эрмитаж», в который он пришел в 1985 году. Ни на секунду не останавливавшийся на достигнутом, требовательный к себе и к коллегам, он продолжал учиться всегда, в каждой новой роли. Невозможно забыть его блистательных, искренних и глубоких работ в спектаклях «Нищий, или Смерть Занда», «Уроки русского», «Вечер в сумас-

шедшем доме», «Живой труп», «Хармс! Хармс! Шаардам! или Школа клоунов» и десятках других. Последний раз, незадолго до смерти, Геннадий Владимирович вышел на сцену в роли Короля в премьерном спектакле Михаила Левитина «Моя тень» по пьесе Евгения Шварца. Так распорядилась судьба, что одной из первых его работ в Хабаровске была роль Ученого в спектакле по той же пьесе. Теперь уже это был Король, чей светлый и щемящий образ надолго останется в нашей памяти. Как и каждая из его ролей. Как и он сам – требовательный, светлый, чистый и удивительный человек, истинный Актер.

Светлая память!

Коллектив Московского театра «Эрмитаж»

Ушла из жизни **Ольга Алексеевна СИМОНОВА**, бывший директор Кировского государственного театра юного зрителя «Театр на Спасской», народная артистка РСФСР.

Ольга Алексеевна родилась в 1938 году в театральной семье. После окончания в 1961 году Кировского государственного педагогического института им. В.И. Ленина работала учителем математики в средней школе № 16 города Кирова, а в 1964 году ее приняли в труппу Кировского областного театра юного зрителя им. Н. Островского. Ольгой Симоновой было создано на сцене более 70 ролей русского и зарубежного современного и классического репертуара: Софья («Горе от ума» А. Грибоедова), Офелия («Гамлет» У. Шекспира), Огудалова («Бесприданница» А. Островского), Весна («Снегурочка» А. Островского), Мамаша Кураж («Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта), Варвара Ставрогина («Бесы» по Ф. Достоевскому), Ключница («Дон Кихот» М. Булгакова). 15 лет на сцене театра шел спектакль «Сотворившая чудо» У. Гибсона, в котором бессменным исполнителем роли Кэт была Ольга Симонова. Одна из последних ролей – царица Екатерина Великая в спектакле «Ночь перед Рождеством» по Н. Гоголю. В 1974 году Симоновой О.А. было присвоено звание «Заслуженный артист РСФСР», а в 1986 году – звание «Народный артист РСФСР».

Большая творческая и общественная работа О.А. Симоновой отмечена многочисленными дипломами и благодарностями ЦК профсоюза работников культуры, Департамента культуры: Почетный диплом редколлегии журнала «Советская женщина», Дипломом Малого театра СССР, знак «Отличник культуры», занесена на Областную Доску почета. В 1996 году О.А. Симонова была награждена Орденом Почета, а в связи с 60-летием со дня рождения и 35-летием творческой деятельности — Почетными грамотами администрации Кировской области, города Кирова, Первомайского района города Кирова.

С 1985 по 2001 год О.А. Симонова успешно руководила «Театром на Спасской». В первый год своей деятельности на посту директора провела капитальную реконструкцию здания театра. За период с конца 80-х – начала 2000-х театр показывал свои лучшие достижения в Москве, Екатеринбурге, Киеве, Ярославле, Самаре, Омске и др. Совмещая работу директора театра и актри-



сы, Ольга Алексеевна пробовала себя еще в качестве режиссера-постановщика. С 1984 по 2000 год О.А. Симоновой на сцене «Театра на Спасской» создано 13 спектаклей как для детей, так и для взрослого зрителя: «Пари» А. Баранова, «Принцесса на горошине» по Г.Х. Андерсену, «Понедельник после чуда» У. Гибсона, «Грибной переполох» В. Даувальдер, «Юбилей» А. Чехова, «Средство Макропулоса» К. Чапека, «Белоснежка и семь гномов» Л. Устинова, О. Табакова и др.

Оставив в 2001 году пост директора театра, О.А. Симонова продолжала заниматься активной общественной работой: являлась Первым заместителем Председателя правления Кировского отделения СТД Российской Федерации, членом комитета по культуре Общественной палаты Кировской области, с 1987 по 1992 год – Председателем правления, а с 1992 года – членом правления Кировского областного отделения Российского детского фонда.

Ольга Алексеевна Симонова останется в памяти коллег и друзей как человек большого энтузиазма, творческой мысли, не успокаивающийся на достигнутом,двигающийся вперед, способный увлечь интересной идеей других, доводящий любое дело до конца. Человек с большим сердцем и открытой душой...

*Коллектив Кировского государственного театра «Театр на Спасской»,
Правление Кировского отделения СТД РФ*

В Малом театре горе – 12 октября на 77-ом году жизни скончался **Эдуард Евгеньевич МАРЦЕВИЧ**. Один из последних аристократов нашего искусства, интеллигент, он был подлинно народным артистом, которого знали и любили несколько поколений зрителей.

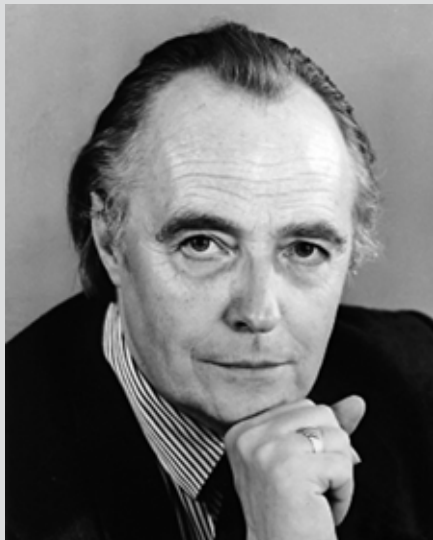
Его дебют – из числа самых ярких и ошеломляющих в отечественной культуре. По окончании Щепкинского училища Эдуард Марцевич был принят в труппу театра им. Маяковского, где в двадцать два года сыграл Гамлета, став самым молодым исполнителем роли принца датского в истории. «Это сама юность мира, перед которой отступает все грязное, низкое, вчерашнее», – писал драматург Александр Штейн о Гамлете-Марцевиче. Мало кому удавалось столь блистательно заявить о себе первой же работой.

Марцевич служил в театре Маяковского в течение десяти лет, сыграв, среди прочего, в таких спектаклях, как «Иркутская история» и «Нас где-то ждут» Алексея Арбузова, «Проводы белых ночей» Веры Пановой и софоловском «Царе Эдипе», где артист исполнил заглавную роль.

Еще будучи студентом ВТУ им. Щепкина, Эдуард Марцевич впервые снялся в кино – он сыграл Аркадия Кирсанова в экранизации «Отцов и детей». Пройдут годы, и эту же роль артист воплотит на подмостках Малого театра, куда он перешел в 1969 году.

Около сорока работ за сорок четыре года работы в Малом. Конечно, Эдуарду Евгеньевичу довелось играть и в не всегда сильных с точки зрения драматургии советских пьесах, но большая часть его ролей принадлежит к лучшим образцам отечественной и мировой классики.

Почувствовав в какой-то момент, что ему тесно в рамках одной лишь актерской профессии, он решил заняться режиссурой. В течение года Эдуард Евгеньевич обучался в литовском Паневежисе у известного режиссера Юозаса Мильтиниса. На сцене Малого театра Марцевич выпустил спектакли «Яков Пасынков» по Ивану Тургеневу, «Отец» Августа Стриндберга, «Не было гроша, да вдруг алтын» Александра Островского и «Воскресе-



ние» по Льву Толстому. Инсценировки «Якова Пасынкова» и «Воскресения» Эдуард Евгеньевич сделал собственноручно.

Его жизнь в кино оказалась на редкость удачной. Камера любила Марцевича – органичного, обаятельного, изумительно красивого артиста. «Война и мир», «Красная палатка», «Идеальный муж», «Женщина в белом», «С вечера до полудня», «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты», «Зеленый фургон», «Продлись, продлись, очарованье...», «ТАСС уполномочен заявить...» – эти и другие фильмы с участием Эдуарда Марцевича составляют золотой фонд отечественного кино.

Великий артист, наделенный поистине божественным талантом, Эдуард Евгеньевич принадлежал к числу тех мастеров, которые прекрасны и в комедийных, и в трагических ролях. Марцевич – один из лучших представителей русского психологического театра. Уход мастера такого уровня – колоссальная, невозможная потеря не только для Малого театра, но для отечественной культуры в целом. Выражаем искренние соболезнования родным и близким Эдуарда Евгеньевича. Светлая память и вечный покой.

Коллектив Малого театра

13 октября, на 88-м году жизни, ушла от нас замечательная актриса, народная артистка России **Ольга Александровна АРОСЕВА**. Это большая потеря не только для Московского академического Театра Сатиры, где Ольга Александровна работала с 1950 года, но и для всего российского искусства.

Таких актеров, как она – истинно народных – сейчас очень мало. Ведь одно лишь ее появление на сцене или на экране вызывало нашу счастливую улыбку. Ее искусство – высший пилотаж. За это ее любили миллионы зрителей, знавших ее роли, начиная с «Кабачка «13 стульев» и заканчивая «Реквиемом по Радамесу» – последним спектаклем, в котором она блистательно играла. Сколько было у нее чудесных ролей на сцене, сколько в кино! И все ее роли были сыграны с комедийным блеском и удивительной точностью. Она сумела найти свой стиль в искусстве. И была актрисой высокого интеллектуального класса. При всем ее внешнем театральном эпатаже, при ее бесконечном чувстве юмора, которым она наполняла свои работы, она отличалась редкой образованностью, знанием русской культуры и чувствовала все проблемы и боли человеческой жизни. Ее радостная раскованность на сцене и в жизни, ее светлый темперамент и острый ум, ее человеческое и женское оба-



яние привлекали к ней зрительскую любовь всей страны. Она навсегда останется для нас неподражаемым примером большого таланта, женской неотразимости и житейской мудрости.

Ольга Аросева за свои заслуги в искусстве была награждена орденом Почета и орденом «За заслуги перед Отечеством» IV степени. Она – лауреат Государственной премии РСФСР 1977 года.

Ольга ИГНАТЮК

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 3–163/2013

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Анастасия Ефремова, Евгения Раздирова, Елена Глебова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089/ E-mail 51955866@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.

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ И ФОТОГРАФИЙ ДЛЯ ЖУРНАЛА «СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10»!

ТЕКСТ

- Текст должен быть оформлен шрифтом **Times new roman, 12 кеглем** – без каких бы то ни было выделений цветом.
- Интервал полуторный.
- В тексте **нельзя использовать букву Ё**.
- В тексте **не нужно использовать** двойные пробелы, многократные пробелы для формирования отступов, а также табуляторы и принудительные переносы.
- Тире и дефисы должны стоять на своих местах.
- Тексты принимаются в расширении doc, docx.
- Название статьи дается строчными буквами.
- Кавычки используются в виде «елочки».
- В конце статьи необходимо указать имя и фамилию автора и город.

ФОТОГРАФИИ

- Фотографии принимаются весом не менее 1 мегабайта в расширении jpg, tif.
- Фотографии **не нужно** вставлять в текстовый файл!
- Саму фотографию **не нужно** подписывать словами, только цифрами 1, 2, 3 ...
- В отдельном файле, в формате MS Word пишем подписи.
- Например:
фото 1 – Спектакль «Иванов», г. Иваново. Иванов – Петр Сидоров
фото 2 – Спектакль «Дядя Ваня», г. Петровск. Дядя Ваня – Николай Петров
- Сам файл называем «Подписи к фото к статье «Театр в Иваново»

Благодарим за сотрудничество!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Сирано де Бержерак» в Омском государственном академическом театре драмы

«Чайка» в Тольяттинском драматическом театре «Колесо»

ФЕСТИВАЛИ

Всероссийский театральный фестиваль «Актеры России — Михаилу Щепкину» (Белгород)

Международный театральный фестиваль «ПостЕфремовское пространство» (Березники)

СОДРУЖЕСТВО

VI Международный фестиваль театрального искусства «ТЕАТР.ЧЕХОВ.ЯЛТА» (Ялта, Украина)

ГОСТИ МОСКВЫ

Гастроли театра «Самарская площадь»

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Краснодарский музыкальный театр

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 5195886@mail.ru