

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-176/2015



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Время обращается с нами, как и с театрами, все более и более сурово, но мы все-таки еще приходим к вам, чтобы поделиться новостями, рассказать, что продолжается жизнь театра, несмотря на все преграды и сложности.

Мы еще живы и — надеюсь! — будем еще долго продолжать эту насыщенную, красочную и такую необходимую жизнь.

Наступает весна — а значит, вновь мы устремляемся на фестивали, премьеры, бенефисы, в каких бы «урезанных» условиях они не происходили. Потому что Театр дает нам силы чувствовать, думать, страдать и ощущать себя счастливыми. Так было и, хочется верить, так будет.

А в номере, который сегодня лежит на вашем столе, мы представляем новую рубрику, посвященную любительским театрам — детским, студенческим, взрослым. Это движение не исчезло в глубинах советской эпохи, оно продолжает развиваться, крепнуть. Множество фестивалей любительских театров проходит не только в нашей стране, но и в ближнем и дальнем зарубежье — согласитесь, это вселяет надежду!

В ставших привычными для вас рубриках журнала вы тоже найдете немало интересного — встречи с людьми, спектаклями, фестивалями, творческими проектами и инициативами достаточно ярко демонстрируют всю пестроту, все разнообразие театрального процесса и в России, и за ее рубежами.

Так что — читайте и верьте, что времена изменятся. Обязательно!



*Искренне Ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



На обложке: Сцена из спектакля «Высоцкий. Requiem». Большой Театр Кукол (Санкт-Петербург)

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Белгород. Н. Почернина	2
Златоуст. Ю. Светлова	7
Казань. А. Валиуллина	12
Королев. С. Носенкова	16
Тара. В. Кузнецова	20
Хабаровск. Т. Копытина	23
Ярославль. А. Иняхин	25

СОДРУЖЕСТВО

Интервью с директором Международного фестиваля детских театров в Сербии Слободаном Марковичем. Е. Бахарева	32
--	----

ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Театральные показы лучших любительских театров России на сцене Театрального центра «На Страстном» и в Боярских палатах СТД РФ. А. Овсянникова-Мелентьева	36
---	----

ФЕСТИВАЛИ

V ночной фестиваль альтернативных театральных форм профессиональных театров Урала (Озерск). Ю. Клепикова	40
XXXIII Международный оперный фестиваль им. Ф.И. Шаляпина (Казань). М. Файзулаева	46

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Забор» (Театр Антона Чехова). М. Фолкинштейн	56
«Безотцовщина» (Театр «Сфера»). Г. Степанова	59
«Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» (Московский детский музыкальный театр им. Н.И. Сац). А. Овсянникова-Мелентьева	62

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ-ПЕТЕРБУРГА «Высоцкий. Requiem» (Большой Театр Кукол). О. Шервуд	65
--	----

СОБЫТИЕ

«Век Камерного театра» в Центральном Доме актера им. А.А. Яблочковой. А. Горяинов	71
Проект «НЕДОСЛОВ» театрального факультета Специализированного института искусств (Москва). А. Равенских	74
Презентация сборника романов и пьес «Башня Веселуха» (Смоленск). С. Романенко	76

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Марк Розовский (Москва). О. Русецкая	79
---	----

ЛИЦА

Владимир Зельдин (Москва). Н. Старосельская	96
Инесса Муран (Чайковский). В. Бедерман	100
Валентина Соколова (Сыктывкар). О. Баженова	104
Александр Юшков (Арзамас). Б. Кондратьев	106
Рубен Затикиан (Москва). А. Иняхин	110
Ольга Лёгоньякая (Курск). И. Корневская	112

ВЗГЛЯД

Пушкинские премьеры в Московском театре «Апартэ». Б. Цекиновский	116
«На дне» (Московский театр «Откровение»). Е. Глебова	120

МАСТЕРСКАЯ

Лаборатория «По тропинкам И.С. Тургенева» в Новокузнец- ком драматическом театре. Г. Ганева	124
--	-----

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Кишиневский государственный русский драматический театр им. А.П. Чехова. В. Семенов	129
Московский драматический театр «Сопричастность». Л. Керчина	133

МИР МУЗЫКИ

«Так поступают все» (Большой театр), «Дон Жуан» (Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). Е. Артемова	138
Премьера оперы Эльмира Низамова «Черная палата» (Казань). М. Файзулаева	143

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Памяти педагогов Вахтанговской школы: Владимир Иванович Москвин. Л. Кареев	146
--	-----

ВСПОМИНАЯ

Ирину Демину (Москва). М. Фолкинштейн	154
Евгения Степанцева (Киров). Ю. Ионушайте	156

IN BRIEF

Москва	35
--------	----

ЮБИЛЕЙ

Владимир Рецетпер (Санкт-Петербург)	94
--	----

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Евгения Павлова (Оренбург)	160
----------------------------	-----

БЕЛГОРОД. «Ах, боже мой, что делает любовь!»

Художественный руководитель Молодежного театра на Фонтанке, народный артист России **Семен Спивак** никогда не ставил спектаклей в провинции. И по собственному признанию режиссера, соглашаясь на постановку в **Белгородском государственном академическом драматическом театре имени М.С. Щепкина**, сам не верил в успех этой затеи.

Знакомство щепкинцев с известным режиссером и театральным педагогом состоялось в октябре 2013 года, на **IX Всероссийском театральном фестивале «Актеры России — Михаилу Щепкину»**, в программе которого театр из Санкт-Петербурга показал спектакль **«Жаворонок» Ж. Ануя**. Тогда же была достигнута предварительная договоренность о сотрудничестве с белгородским театром. Позже родилось название будущего спектакля — **«Касатка» А.Н. Толстого**.

Доброжелательность и открытость белгородской публики известна, но такой искренности и непосредственности зрительских эмоций, таких долгих и громких оваций, как после премьерных показов «Касатки», зал Белгородской драмы не знал давно. Это неудивительно: публика соскучилась по ясным, прозрачным человеческим историям со счастливым финалом. Тем более что незатейливый, казалось бы, сюжет лирической комедии с почти водевильными положениями и ходами в спектакле Спивака превратился в удивительный коллаж из картин русской жизни, портретов русских характеров — живых, узнаваемых, окрашенных интонациями любви, сострадания и мягкого юмора.

«Касатка» из тех спектаклей, что принято называть атмосферными. Сценография народного художника России **Марта Китаева** и художника **Михаила Платонова** живописно воплощает две среды обитания героев: номер петроградской гостиницы словно погружен в тяжелую, прокуренную, пропитанную стильным пороком синеву

предутренних сумерек, а волжские сцены, точно картины русских импрессионистов, пронизаны солнцем, расцвечены в лазоревых тонах, напоены ароматами медоносного разнотравья и спелых яблок... И яблоневое дерево на заднем плане — кряжистое, ветвистое, раскидистое — воспринимается не просто как примета усадебного быта, но как древнее древо жизни, познания, любви, как символ обретенного рая...

А какими чудесными мелодиями наполнена музыкальная палитра спектакля (заслуженный работник культуры России **Иван Благодер**)! Мотив безысходности томных цыганских романсов неожиданно драматично отзывается в композиции **Эммы Шапплин «Погасшие звезды»**, слезливый же мелодраматизм мешанской песенки «Ах, боже мой, что делает привычка» вступает в противоборство с напряженной динамикой музыки современного французского композитора **Сен-Пре**.

Встреча столичного и провинциального миров воплощена и в костюмах **Михаила Воробейчика**. Словно птица с экзотическим оперением выглядит Касатка в изысканной шляпке, струящихся шелках с драпировками и кружевами среди льняной пестряди, вышивок и прошивок нарядов деревенских жительниц. Но какая невыразимая прелесть заключена и в хрупкой, увядающей красоте одинокой декадентской розы, и в скромном обаянии букета полевых цветов!

И как вышит самый мелкий цветочек на переднике деревенской тетушки — филигранно, любовно, без единого узелка даже с оборотной стороны — так же артисты Белгородской драмы вышивают точными и изящными стежками по канве Семена Спивака и его помощницы **Марии Мирош** образы героев «Касатки».

В белгородском спектакле две Касатки — **Оксана Бгавина** и **Вероника Васильева**. Обе красивые, изящные, женственные. Но какие разные и выразительные акценты в



Желтухин — Д. Евграфов, Касатка — В. Васильева, Бельский — В. Бгавин

звучании темы Марии Косаревой появляются в исполнении двух актрис! Вероника Васильева играет *femme fatale* с основательной псковской закваской. Эта Касатка, несмотря на блеск мишуры салонной певички, птички всхлипывания и театральные жесты, коня на скаку остановит, и страсти ей нужны, по выражению ее любовника, способные свалить быка. Маша Вероники Васильевой — натура сильная и цельная, и мужчина рядом ей нужен вровень силе ее чувств. Другая Касатка Оксаны Бгавиной. Ломкая, нервная, мучающаяся сознанием собственной греховности, но вынужденная играть сильную женщину. Она, скорее, ищет мужское плечо, на которое могла бы опереться. И ее тихие, обращенные к тетушке слова: «Я буду ему верной женой» — звучат и как оправдание, и как обещание счастья любимому.

Илья Ильич Быков в исполнении артиста **Игоря Ткачева** интересен размахом амплитуды русского характера — от мужицкой основательности и правильности к мужицкой необузданности, страстности, «разинщине», а потом к лопахинской «тонкой, нежной душе». Комизм поло-

жения жениха, вынужденного жениться в угоду покровительнице, Игорь Ткачев окрашивает в подчеркнуто серьезные, даже патетические тона. Встреча с Марьей Семеновной будит в герое смешную и вовсе несвойственную управляющему имением мечтательность; узнавание в ней Касатки, его юношеской любви, — мужскую злость, смешанную с желанием; невозможности переменить уготованную участь — стыдное опьянение, сменяющееся трезвой решимостью бежать с любимой; счастье обладания женщиной, о которой мечтал, — тихую, заботливую нежность.

Танец с хлыстами, поставленный балетмейстером, заслуженным деятелем искусств России **Сергеем Грицаем** как кульминация развития отношений Касатки и Быкова, ярко и динамично оттеняет историю чувств другой пары героев, застывших во мраке сцены с венчальными свечами.

Виталий Бгавин, премьер щепкинского театра, тонко и естественно ведет князя Анатолия Бельского к освобождению от морока столичной жизни. Казалось, шаг отделял князя от участи Барона из горьковской «На дне» (одна из блестящих ро-

Желтухин – Д. Евграфов,
Долгова – И. Драпкина





Быков — И. Ткачев, Касатка — В. Васильева

лей в репертуаре артиста). И эта параллель вносит острую ноту в драму безвольного человека, влекомого потоком жизни в пропасть. И только «простая жизнь и свет, прозрачный, теплый и веселый» пробудят в нем детскую, наивную душу, ощущение полноты и радости бытия. От избытка чувств, в совершеннейшем «телячьем восторге» он вспорхнет на райское дерево, а потом, словно испугавшийся высоты сытый домашний кот, осторожно сползет по лестнице. Однако сохранит княжеское достоинство, картинно, в подскоке, продемонстрировав свою прыть и ловкость. Вот только с таким же изяществом не удастся выйти князю из любовного многоугольника. Смешно, трогательно и благородно пытается он отказаться от забрезжившего счастья с Раисой — потому что не может предложить невинной душе себя, альфонса и картежника.

Но в Раисе Глебовне, этом чистом, светлом, юном ангеле, уже родилась настоящая русская женщина, способная пойти за любимым на край света и спасти его от само-

го себя. **Дарья Ковалевская**, всего второй сезон работающая в Белгородской драме, здесь не просто очаровывает свежестью и непосредственностью, но очень точно обозначает восхождение героини к осознанию силы своей женственности и любви.

Среди чудесных дуэтов «Касатки» особенно пронзительна пара Варвары Ивановны Долговой и Абрама Алексеича Желтухина. **Ирина Драпкина** в роли хозяйки волжского имения завораживает зрителя отточенным мастерством актерского рисунка. В невероятных стремительных перепадах от громкой, властной жесткости к мягким, сердечным краскам, в выразительных жестах чудаковатой провинциальной барыни, в трогательных намеках о неслучившемся и невозможном в ее женской судьбе, в смешном желании держать все нити событий в своих руках раскрывается дивный, теплый образ русской тетушки, скрывающей в суете будничных забот и хлопот драму одинокого сердца.

«Потомственный аристократ» Абрам Желтухин в исполнении **Дмитрия Евгра-**



«Касатка». Финал спектакля

Фова в спектакле становится эдаким локомотивом развития комического начала. Он забавно пытается пристроиться третьим на огромную кровать гостиничного номера Касатки и князя. Он в упоительном поэтическом азарте диктует Анатолю текст письма к тетушке. Он умиротелен в манипуляциях с бутылками, рюмками и прочей тарой, пригодной для распития алкоголя. Он смешон и жалок, когда пытается отплыть четвертым классом грузового судна от «пыльных дорог и диких некультурных людей» к сияющей мечте – Монте-Карло. Но Дмитрий Евграфов привносит в образ незадачливого и неудачливого пройдохы ноты безысходной горечи, окрашивает роль острыми трагикомическими тонами, делая нелепого Желтухина едва ли не символом одинокой, бездомной, несложившейся жизни «сына человеческого».

И второстепенные роли в спектакле Сливача прописаны с такой сочностью красок, что запоминаются не меньше «центровых». Это и тетушка Анна Аполосовна, сыгранная **Надеждой Пахо-**

менко ярко, гротесково и все же с нотками несбывшейся судьбы... И ее дочь Вера в исполнении **Нины Кранцевич**, что аж подпрыгивает в нетерпеливом ожидании каких бы то ни было вестей в провинциальной глуши... И матрос Панкрат **Андрея Терехова**, который и во хмелю видит всех насквозь, пряча усмешку в густые усы... И смешливая, юркая дворовая девка Дуняша **Алены Беседы** – словно залихватый звонкий колокольчик под дугой всей этой странной русской птицы-тройки...

«Действие происходит в 1916 году в Петрограде и в имении Долговой», – эта строчка в театральной программке и прощальные слова влюбленных пар о том, что вернуться к тетке через год, заставляют задуматься о призрачности и зыбкости счастья этих «глупых, смешных детей». И все же, говоря словами другого Толстого, «надо жить, надо любить, надо верить»... И быть счастливыми, когда судьба дает шанс...

Наталья ПОЧЕРНИНА

Фото предоставлены театром

ЗЛАТОУСТ. «Не погибай, смятенная душа!..»

В Златоустовском государственном драматическом театре «Омнибус» на малой сцене «Сфера» состоялась премьера драмы «На большой дороге» по пьесе **А.П. Чехова**. Режиссер-постановщик, главный режиссер театра **Борис Горбачевский** не впервые обратился к творчеству великого драматурга.

Б. Горбачевский: *«Еще пять лет назад музеи Ялты и Мелихова предложили нашему театру поставить спектакль “На большой дороге” Чехова, который ставится крайне редко. С Ялтинским музеем театр “Омнибус” связан с 2003 года: “Чайка” была показана на Международной конференции “Чеховские чтения в Ялте”, на IV Международном театральном фестивале “Мелиховская весна”, на Всероссийском театральном фестивале “ПостЕфремовское пространство” в Москве. В 2005 году на Международном Чеховском фестивале “Чеховские сезоны в Ялте” была показана “Свадебная феерия”, этот же спектакль на следующий год был представлен на VII Международном театральном фестивале “Мелиховская весна”. Это очень интересное творческое сотрудничество, которое продолжится и дальше. Особенность нашей новой постановки заключается в соединении психологического подробного существования актеров с режиссерской выстроенностью метафорической системы чеховского авангардизма».*

В сюжетной основе спектакля события, разворачивающиеся одной дождливой ночью в кабаке на большой дороге, где случайные путники находят свой временный приют. Праведники и грешники, у каждого из них своя дорога жизни, с поисками и метаниями, на которой они пытаются обрести свое счастье. Острая социально-бытовая драма представлена в спектакле гармоничным единством двух реальностей: земной, неприглядной, порой страшной, и небесной, идеальной, к которой молитвенно устремляются уставшие, отчаявшиеся души.

Начало спектакля — стоп-кадр, мгновенно переместивший зрителя в атмосферу будущего действия: решенная в темных то-



Марья Егоровна — А. Константинова

нах сценография представляет интерьер кабака (художник-постановщик — **Виктор Хлыбов**, Уфа), уставшие путники на скамьях, за стойкой — погруженный в свои дела содержатель заведения. По мере того, как «оживают» персонажи, перед зрителями раскрываются их характеры и судьбы. Каждый герой затронет зрительское сердце, ведь главное, что удалось актерам под руководством режиссера-постановщика — создать органичный слаженный ансамбль.

Начинает действие Савва, старик странник (**Александр Антонов**), и он же (по воле режиссера-постановщика) завершит его. Паломник, путешествующий по святым местам, он настолько утомлен дальней дорогой и болезнями, что богомолки боятся, как бы он не умер. Но умереть Савва хочет только в родной Вологодской земле, да и дел у него еще немало: в душе живет надежда добраться до святой земли «Еруса-

лим»... Праведник земли русской... Все-то он отличает по святости: «...где святых много, там везде хорошо...» Савва лишь физически немощен, но внутренние силы его велики. Он живо реагирует на все происходящее в кабаке: успокаивает богомол, рассказывает о своей жизни Федору, пытается разрядить назревающий конфликт. Александр Антонов создал цельный запоминающийся образ. Артист, которому удаются глубокие философские роли, и на этот раз сумел мощно, выразительно (а ведь роль-то по большей части статична) показать состояние души, в любых обстоятельствах устремленной к святости, к высшему. Это своеобразный стержень драмы, который ненавязчиво акцентируется еще и словно с небес льющимся церковным песнопением «Господи, помилуй, господи, прости...». Окружают заботой Савву две богомолки — Назаровна (**Ольга Семененко**) и Ефимовна (**Алена Михеева**). Ефимовна пытается советом помочь Борцову (**Максим Фаустов**), посадить Мерику (**Игорь Вершинин**), а Назаровна (в

заботе о Савве) чутко воспринимает происходящее, дает ему оценку немногословными, но точными репликами. Женское начало в лице двух богомол представлено в пьесе скупое. Это больше роли глубоких внутренних переживаний, в чем и заключается их сложность. Актрисам удалось создать светлые образы женщин сочувствующих, сострадательных.

Содержатель кабака на большой дороге Тихон Евстигнеев (**Юрий Чулошников**) много разного люда перевидал на своем веку. И до денег он жаден, и хитер, и, на первый взгляд, не больно расположен пожалеть ближнего. Только и в его облике чувствуется усталость, на всей его согбенной фигуре (несмотря на то, что круг бывает Тихон), словно гириями тяжелыми, лежат прожитые годы. Юрий Чулошников раскрыл интересный, сильный образ. По ходу действия, когда зритель узнает драму разорившегося помещика Семена Семеновича Борцова (**Максим Фаустов**, **Владимир Архипов**), он понимает, что и у Тихона Евстигнеева не зачерствела душа. Именно о

Назаровна — О. Семененко, Савва — А. Антонов, Ефимовна — А. Михеева





Семен Борцов — М. Фаустов

Борцове, вздохнув, он скажет: «Кому какую силу господь дал...»

С Борцовым связано главное событие драмы. С самого начала это опустившийся человек, страждущий рюмки водки, на все готовый ради спасительного глотка. Но в этой алкогольной ломке проглядывает измученная больная душа. И совесть не умерла («не мне их обирать! не мне!..») — это о просьбе пяточка у нищих); и любовь (как нарыв, как рана) жива к неверной жене; и спрятать хочется расхристанную свою душу от любопытных глаз, когда узнавший барина Кузьма начинает вдруг рассказывать о нем. Максим Фаустов до мелочей убедителен в этой роли. И больно, и тяжело смотреть на его героя, понимая, что вряд ли сможет он вернуться к прежней своей жизни. «Кому какую силу господь дал...» Кузьма, проезжий (**Руслан Серебrenников**), взволнованный встречей с Борцовым, ничтоже сумняшеся, начинает рассказывать о нем случайным встречным. Увлеченно. Взахлеб. Нисколько не щадя своего бывшего благодетеля. Руслан Серебrenников мастерски создал образ этакого люби-

теля быстрой езды, весельчака, балагура, души компании, который, правда, то ли по неразборчивости, то ли по злему умыслу, походя, может сильно ранить...

Путники, до этого момента остранным воспринимавшие убогого спившегося человека, прониклись другим чувством к Борцову — глубинной жалостью, тем более что у некоторых, как, например, у Егора Мерика (**Игорь Вершинин**), эта история растревожила и собственные душевные раны. Колоритнейшая фигура в кабаке — бродяга Егор Мерик. Лихой человек, с постоянной «пропиской» на больших и малых дорогах России, на сей раз идет на Кубань, ищет свое счастье, которое «за спиной ходит... Его не видать...». В его спокойствии чувствуется такая сила, что он невольно наводит страх на богомолка; он угрожающе-небрежен с Федором (**Денис Коломин**), вальяжно-циничен с Тихоном. Но в душе этого вольного человека, вора, бродяги — живой нерв в восприятии человеческих отношений, своя шкала ценностей пороков и добродетелей. Поэтому он и заставит Тихона Евстигнеева снять с себя, бродяги, сапоги, поэтому и



Сцена из спектакля. В центре Егор Мерик — И. Вершинин

поднимет в яростном ослеплении топор на Марью Егоровну, по его мнению, виновницу злой участи Борцова. Игорь Вершинин, в творческой копилке которого это совершенно новый персонаж, психологически точно создал образ неоднозначной, многогранной личности.

Осмеливается спорить с Мериком и не поддается ему Федор, фабричный (**Денис Коломин**), оригинально вписывающийся в систему персонажей. Федор — социальный герой, за которым стоят будущие пролетарии. У него четкие представления о жизни, свое понятие о справедливости. Денис Коломин очень органичен в этой роли, бережен к истории и судьбе своего героя.

Кульминационное событие в спектакле — неожиданное появление Марьи Егоровны (**Анастасия Константинова**) со своим кучером (**Андрей Плакунов**). Они — люди из иной среды, из другой жизни, что подчеркивается и цветовой гаммой костюмов (художник **Лилия Файзулина**). В отличие

от обитателей кабака, в одеждах которых преобладают приглушенные неброские тона, наряды нечаянных гостей насыщенного пурпурно-красного цвета. Волнующего, тревожного. Благодаря рассказам Кузьмы представление о Марье Егоровне сложилось как о весьма легкомысленной особе. Да и что можно подумать о сбежавшей из-под венца невесте? Героиня Анастасии Константиновой разрушает это представление. Роль небольшая, но по своему внутреннему эмоциональному накалу очень объемная. С ее появления действие начинает убыстряться и стремительно двигаться к развязке. И по тому, как переживает героиня встречу с Борцовым, понимаешь, что не только за внешнюю привлекательность полюбил ее Семен Семенович. В ее глазах, в каких-то бессильных и отчаянных жестках, отрывистых репликах, во всей обмеревшей от ужаса фигуре (когда узнала Борцова, когда поняла, что произошло с ним) видна натура глубокая, чувствующая.



Сцена из спектакля

Не нашлось у нее добрых слов для Борцова, как ни молил ее Егор Мерик. Но можно догадаться, с какой душевной маятой она будет жить после этой встречи. И уже боль Борцова воспринимается не как «малодушество», а как серьезная потеря, как трагедия. И это еще одна тема спектакля — противостояние мужского и женского начал. Гармонии здесь нет. Доминирует мотив мужского эго: оскорбленного чувства, недоверия к женщине, что проявляется и в отношениях (робких, внимательных, душевных богомолок можно резко оборвать, им можно нагрубить, лишь Савва общается с ними по-доброму), и в том, что женщины в принципе немногословны, словно автор пьесы намеренно лишил их слова. Вечное притяжение и противостояние...

Сцена свидания Борцова и Марьи Егоровны связала сильнейшие эмоции невольных свидетелей в такой тугий узел, что исход оказался страшным. Не почувствовав в Марье Егоровне ни капли сострадания к Бор-

цову, Егор Мерик заносит над ней топор. На этом высочайшем накале история подошла к концу. Финал в спектакле иной, нежели в пьесе А.П. Чехова. Словно какая-то сила подняла старца Савву с его тяжелого уютного ложа. В пьесе он тоже встает и становится между Мериком и Марьей Егоровной. В спектакле Савва — ходатай перед Богом. Он выходит на первый план, тогда как остальные герои уходят вглубь сцены. «Господи! Прости твоих детей неразумных!.. Ибо не ведают, что творят...» — молит старец. Последняя мизансцена, последний стоп-кадр: словно со старой фотографии смотрят они на нас, случайные попутчики, укрывшиеся от непогоды в кабаке на большой дороге. И мы чувствуем, какой впереди у каждого из них непростой путь, и сердце разрывается от жалости, и хочется заплакать очистительными слезами...

Юлия СВЕТЛОВА

Фото Владимира НАКОРЯКОВА

КАЗАНЬ. Гамлет на расстоянии вытянутой руки

Трагедия Шекспира звучит на сцене Татарского театра драмы и комедии им. Карима Тинчурин удивительно камерно. Нет ни большой сцены, ни громоздкой декорации, ни парадности происходящего. «Гамлет» Тинчуринского театра тих, несмотря на пронзительность страстей, интимен и чрезвычайно понятен. И в то же время по-шекспировски грандиозен, концентрирует в себе действие, в котором эпоха рвется наружу, обнажая язвы времени через поступки конкретных персонажей.

«Гамлета» играют в фойе, что сразу обволакивает действие воздухом настоящего, создавая дышащие декорации из каменных стен, нависающего над актерами балкона, мраморных лестниц, застывших где-то неподалеку от тронного зала зеркал. Под высокими сводами объемно звучит музыка Баха, исполняемая

на наших глазах Офелией — Резедой Салыховой на клавишине. Отдается эхом голос призрака отца Гамлета — Шамиля Фахретдинова, пришедшего с того света, чтобы воззвать к справедливости. Подобно подлинности камня, вдруг превратившего театральное здание на улице Горького в Эльсинорский замок, тяжести темноты, висящей за открывающимися то и дело дворцовыми дверями, которые ведут в укромнейшие закоулки, подлинными становятся чувства актеров. На расстоянии вытянутой руки не может быть декламационной фальши. Слезы, радость, страдание, просветление — все переживания героев происходят на наших глазах, все можно проверить и оживить откликом собственных эмоций.

В «Гамлете» тинчуринцев откликается и оживает все. Режиссер Рашид Загидуллин, как всегда, идет к построению своего

Гамлет — А. Пискунов, Горацио — З. Закиров



театрального текста от текста авторского, очень внимательно прочитывая его и выстраивая собственный мотивационный рисунок для каждого персонажа. Оправдать — не значит обелить, но понять и объяснить. Именно это делает режиссер вместе с актерами, шаг за шагом насыщая шекспировские реплики историей своих персонажей. Главный из них, конечно, Гамлет в исполнении **Артема Пискунова**. Вот он застыл перед портретом Клавдия, только что заменившим портрет его отца, которого предали мать и мир, развалившийся буквально у него на глазах. Вместе с гибнущим миром рассыпавшихся иллюзий о чести и верности гибнет его сердце, сжатое тисками физической боли. Он не может вздохнуть полной грудью, распрямить плечи, стряхнуть с себя омерзение от всего, что произошло на его глазах — мир, прежде всего в лице матери, перешагнув через память о великом человеке и сам опустился, почернел, стал мелким и жалким. Как и тот, кто заменил отца, — его никчемный брат Клавдий.

Вот Клавдий — **Ренат Шамсутдинов** — стоит на балконе, просматривая свою коронационную речь, полный тщеславного высокомерия. Он — никто, мундир с блестящими пуговицами, развязный чиновник, наслаждающийся вдруг свалившейся на него властью и на радостях приправляющий ее алкоголем. Рядом Гертруда — **Джамиля Асфандиярова**. Образ загадочный и интригующий, таящий в себе разгадку того, что же происходит с «прогнившим» веком. Королева-мать, никогда не сгибающая спину, вздрагивает каждый раз, когда слышит голос Гамлета, шокированная его бестактностью, резкостью, грубостью. Она — лицо холодное и бесстрастное. Она хочет сохранить власть для себя, для династии, для абстрактного сына-наследника, не замечая сына живого. Для нее он — не равный, а раздражающий нервы подросток, который должен слушаться и перед которым, как и перед подданными, нужно сохранять лицо и держать спину. Но именно ей, гордой королеве, суждено дать от-

Гамлет — А. Пискунов, Лаэрт — И. Хафизов





Гамлет — А. Пискунов, Офелия — Р. Сяляхова

вет на вопрос, чего стоил бунт Гамлета. Этот бунтующий подросток с кровоточащим сердцем сломает ее, заставит провиснуть ее плечи, на которые вдруг навалится груз совершенного и потерянного, заставит уже не вздрагивать, а замирать в смертном страхе, слушая его речи, грозящие ему гибелью. Он пробудит в ней мать, женщину, которая любила и любит, сама того не зная, и возродит к жизни, став причиной ее смерти.

Он будет виновен и в гибели Офелии, Полония и Лаэрта. Эти трое — семья, которую потерял Гамлет, и которую он, сам того не желая, разрушил. Офелия, девочка в розовом платье, и Лаэрт (**Ильфак Хафизов**) — дети любви, понимающие друг друга с полуслова. Она теребит в руках книжную закладку — синий цветок, а он уже знает, что мысли ее с Гамлетом.

Он играет с ней в догонялки, а потом читает нотации, и она прощает, понимая, чем вызваны жестокие слова — заботой и беспокойством о ее благополучии. И рядом с ними оберегающий их от всего отец Полоний, прочитанный режиссером Рашидом Загидуллиным и актером **Зуфаром Харисовым** с удивительной чуткостью и состраданием. Полоний в таких же мягких тапочках, как у Офелии, и в кухонном переднике складывает бутерброды Лаэрту в дорогу, заплетает косы дочери. Она — божество, с которого он готов сдувать пылинки, и в которой он, как свойственно всем отцам, отказывается видеть взрослеющую женщину. Он — корень их существования, обвитый ими ствол, без которого нежные побеги не могут противостоять ветру. Офелия пережила измену Гамлета, пов-



Гамлет — А. Пискунов,
Гертруда —
Д. Асфандьярова

зрослев и превратившись из ребенка в женщину. Но она не смогла пережить смерть родителя от руки любимого человека и, покинутая возлюбленным, ушла на зов отца, слышимый только ею и братом. Сцена встречи обезумевший Офелии с Лаэртом ассоциируется с картиной норвежского художника-экспрессиониста **Эдварда Мунка «Крик»** — застывший в горле безмолвный хрип. Режиссер заставляет нас взглянуть на Офелию глазами брата, окаменевшего от ужаса. Что стало бы с Гамлетом, если бы и он ее увидел такой? Смог ли жить?

Но он видит иначе. Его «Быть или не быть», как и следует по пьесе, звучит задолго до сцены безумия Офелии. Гамлет сидит в тени в углублении сцены. Его никто не слышит, голос обращен к самому себе. Только Призрак, который может дать

ответ, стоит рядом. Он молчит. Потому что ответ каждый находит сам и делает выбор. Как это сделали Офелия и Гертруда — уйти. Как это сделал Полоний — остаться и подстроиться. Точно так же, как Клавдий выбрал путь убийцы.

Свой выбор делает и Гамлет, голым телом бросаясь на режущую кромку окаменевших душ, обагрив их своей кровью и возвращая омертвевшую плоть к жизни. Свой выбор должны сделать и мы. Гамлет на расстоянии вытянутой руки становится одним из нас. Одиноким юноша, спаливший свое сердце, чтобы зажечь другие, живет точно так же, как бьется и трепещет где-то рядом голос обезумевшей Офелии.

Алсу ВАЛИУЛЛИНА
Фото предоставлены театром



Старик — А. Крючков

КОРОЛЁВ. Волшебство Пушкина

В репертуаре **Королёвского драматического театра** появился новый спектакль — «Сказки Пушкина» в постановке артиста театра **Владимира Беляева**, который в наступившем году отмечает 45-летие творческой деятельности. Он служил в различных театрах Москвы, Екатеринбурга, Петрозаводска, Краснодара, а с 1993 по 2012 год работал артистом и режиссером в Берлине.

В спектакле, получившемся очень камерным и лаконичным по сценографическому решению, Владимир Беляев объединил «Сказку о рыбаке и рыбке» и «Золотого петушка» А.С. Пушкина. Выбор не случаен. Во-первых, оба произведения имеют иностранные корни (чтобы убедиться в этом, достаточно пролистать померанскую сказку «О рыбаке и его жене» братьев Гримм и новеллу «Легенда об арабском звездочете» Вашингтона Ирвинга), отчего в них меньше национального колорита, но больше общечеловеческих проблем. Во-вторых, эти произведения Александр Сергеевич

выстроил на одном философском фундаменте. Главная мысль обеих сказок в том, что люди должны отвечать за свои поступки и желания, быть аккуратными в помыслах и обещаниях, держать слово, даже если не хочется платить по счетам.

Режиссер, с одной стороны, использует прием клиповости, который призван помочь современным детям, воспитанным на комиксах, мультиках и прочем, проникнуть во внутренний сюжет произведений А.С. Пушкина, а с другой, оставляет подготовленному зрителю место для раздумий, включив в музыкальное оформление спектакля музыку **Н.А. Римского-Корсакова** из опер «Садко», «Сказка о царе Салтане», сюиты «Шехеразада». В спектакле «Сказки Пушкина», жанр которого определен как фантазия, используются элементы теневого театра и кукольного, пантомимы и анимации.

По задумке Владимира Беляева, именно тени разделяют мир земной и потусторонний. Сказочный терем, придуманный художником-постановщиком **Гали-**

ной Карканицой, распахивает свои двери, и на дальней его стене зрители видят теневые сценки. Например, когда старуха, став царицей, совсем чернеет от непомерной жадности власти, или когда сыновья царя Дадона отправляются в свой последний поход. На это же полотно транслируется анимация, созданная **Кариной Шульженко, Антониной Скоробогатовой и Александрой Пискуновой**. Забавные картинки, нарисованные цветными карандашами, показывают сказки Пушкина глазами маленького ребенка, еще не впадающего в философские рассуждения, но зато безошибочно чувствующего, «что такое хорошо и что такое

плохо». Кстати, «Сказки Пушкина», пожалуй, первый спектакль Королёвского театра, который смело можно смотреть детям от трех лет. Во-первых, представление длится меньше часа и не утомит малышом. Во-вторых, им несомненно понравятся красочные костюмы героев и легко узнаваемые образы.

Заслуженный артист России **Александр Крючков** играет две антагонистичные роли, перевоплощаясь до неузнаваемости из простодушного Старика, безропотно терпящего обиду от своей сварливой жены, в хитрого таинственного Звездочета, заключившего с царем Дадонем обманный договор. А вот **Софья Цапко** в

Старуха — С. Цапко





Петушок — Т. Боканча



Царь Дадон — О. Казанин

образе Старухи вызывает целую гамму эмоций от раздражения до удивления и смеха. Нельзя без иронической улыбки наблюдать и за царем Дадоном исполнении **Олега Казанина**. Сцена со строем игрушечных солдатиков показывает, как мало значат чужие жизни для этого избалованного вечного ребенка, который совсем не вызывает сочувствия. Важен только личный комфорт, обеспеченный волшебным Петушком.

Роль пернатого вестника из потустороннего мира играет **Тимур Боканча**, сумевший без единого слова передать идущую от этого персонажа угрозу. Роковой тайной веет от Шемаханской царицы **Екатерины Пенько**. Даже ее изящный

восточный танец (хореограф **Маргарита Гудо**) вызывает у публики тревожные чувства, намекая на трагическую развязку сюжета. Нет, зрители не видят на сцене умирающего Дадона. Режиссер просто «уводит» его в мир теней, заполняя его государством ирреальными фигурами зла. Премьерный спектакль Королёвского драматического театра выявляет вневременной, а значит — классический подтекст сказок А.С. Пушкина: сколько бы ни прошло веков, человек все так же гонится за легкой жизнью, не думая, какой при этом урон наносит своей душе.

Светлана НОСЕНКОВА
Фото автора

ТАРА. Мечты и перемены

На родине **Михаила Александровича Ульянова**, в городе **Таре**, вот уже двенадцать лет существует **Северный драматический театр**, названный именем великого русского актера. Театр давно стал одним из ведущих центров культурной жизни Тары и получил широкую известность благодаря активной фестивальной деятельности. Его не обошли стороной экономические проблемы, и уже минул год с тех пор, как театр должен был решить — жить ли ему дальше... Возникла необходимость серьезных перемен как внешних, так и внутренних. К счастью, театр оказался готов к тому, чтобы эти перемены принять и, что самое важное, найти новые формы работы со зрителем. В частности, с молодым. Именно для него был создан спектакль **«Наташина мечта»**.

Постановка оказалась знаковой в контексте произошедших перемен, а выбор режиссера **Константина Рехтина**, несомненно, абсолютно верным и отнодио не случайным. Несмотря на то, что в настоящее время всё стремительно меняется (уже не записывают на видеокассету телепередачи, как это делал папа Наташи «второй»), проблемы внутренней и, как следствие, внешней жизни подростков неизменны. В любую эпоху. Всегда. Мало того, они, эти проблемы, неразрешимы. О чем и свидетельствует авторский текст **Ярославы Пулинович**, раскрывающий внутренний мир современных девочек-подростков. Причем ее героини носят одно имя (и эта одинаковость, к слову, не раз обыгрывается автором), но находятся в прямо противоположных ситуациях: одна из детства, другая растет в обеспеченной семье, где даже есть персональный психолог в качестве мамы. Однако внутренние проблемы от внешних условий совершенно не зависят.

Наташа «первая» — **Наталья Банина (Ксения Чернолуцкая)**, и Наташа «вторая» — **Наталья Верникова (Валерия Захарчук)** — явленная антитеза внешних параметров. Два крайних полюса, между которыми можно разместить великое множество «оттенков серого». Жизнь с этим размещением отлично справляется, что подтвержда-

ет множество примеров. Почему? Да просто потому, что детство, отрочество, юность человека — периоды, как минимум, очень трудные, если не сказать страшные, для любого человека. И с этим ничего не поделаешь. Но нельзя и не говорить о проблеме взросления, становления человека.

А какой разговор может получиться через барьер в виде рампы? Правильно. Очень условный. Мы играем — как бы разговариваем с вами, вы воспринимаете — как бы участвуете. А на самом деле никакой условности нет. Все, что рассказано в «Наташиной мечте», так или иначе происходило с каждым из нас. И режиссер **К. Рехтин** снимает последнюю условность — рампу. Более того, зритель лишен своего привычного места в зале. Он на сцене, внутри вращающегося круга, где будет помещен внутрь собственного пространства ментального, душевного, духовного — это у кого как получится. Круг — вполне объективный рабочий механизм — трансформируется в некий символ перехода от внешнего к внутреннему миру. Это очень сложный процесс, и нет никаких средств, которые бы ему способствовали. Нет декораций, да и костюмов, по большому счету, тоже. Нет ничего, кроме человеческого голоса, мимики, жеста, эмоции. Энергетики, наконец. Впрочем, без них ни костюмы, ни декорации, ни музыкальное оформление не работают.

Монолог «первой» Наташи в исполнении **Ксении Чернолуцкой** от начала до конца удерживает внимание зрителя. Какой бы внешне далекой ни была ее ситуация, каждый переживал состояние влюбленности, ситуацию выбора. Это вечная история, от библейского: «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, любовь не превозносится, не гордится, не бесчинствует...», до хрестоматийного: «А счастье было так возможно, так близко...»

Любовь вечная и всякий раз новая, как **Гераклиотова река**, в которую «нельзя войти дважды», и даже один раз нельзя, не обладая определенным духовным опытом. Но возможность дается. Эмоцией, голосом, актер-

Первая Наташа – К. Чернолуцкая



ской энергией являет эту грань между возможным/невозможным Ксения Чернолуцкая. Железная дверь в кирпичной стене за ее спиной, чуть приоткрываясь, становится знаком открывшейся возможности любви. Но что же с ней делать растущему человеку, этой любви не получившему в свое время от родителей, которых нет, занятому проблемой физического выживания, лишенного нравственных ориентиров? И тогда любовь оборачивается жаждой обладания: «Он мой, мой был, я его никому отдавать не собиралась...», «это мое, мое!». И дверь закрылась. И опять только кирпичная стена.

То же испытание проходит (точнее, не проходит) «вторая» Наташа Валерии Захарчук. Актриса передает тончайшие эмоциональные нюансы своей героини — благовоспитанной пай-девочки из хорошей семьи, загнанной в жесткий образовательно-воспитательный график. И мастерски переходит от эмоциональной глухоты зомбированного воспитанием ребенка до пробуждения в нем человеческого, душевного отклика и назад — к невозможности раскрыться, зазвучать душе в полную силу. Вновь столкновение с новым чувством приводит к трагедии — душевному срыву, к попытке суицида и необратимому потрясению: «Почему она там,

с ним, в этой передаче дурацкой, я лучше ее, я талантливей ее, это я должна была быть там! Позовите, наконец, врача!!! Ненавижу ее, всех вас ненавижу, хочу чтобы вы все сдохли, сдохните, сдохните, умрите, ненавижу, ненавижу, ненавижу, ненавижу...»

У «третьей» Наташи нет фамилии, да она и не нужна, поскольку ее трагедия носит характер эпидемии. Талантливая комическая актриса **Ольга Горбунова** превосходно работает в трагикомическом диапазоне заключительного монолога, переданного в виде письма к любимому сценическому образу. В данном случае к Диме Билану, но понятно, что это может быть кто угодно. Возникает еще одна реминисценция «Евгения Онегина» в авторском тексте, прежде звучавшая в монологе «первой» Наташи: «Даже сочинение на четыре написала, там про Татьяну надо было, из этого, как его... Не помню, короче». Прочитанный роман Пушкина дал бы шанс, но не дает. Не прочитан. «Мы ленивы и нелюбопытны...» Впрочем, Ярослава Пулинович не поучает мало читающую публику, как не поучают ни режиссер, ни актеры. Просто намекает. Выводы делать должны сами.

«Наташина мечта» — камерная вещь для камерной сцены. Но каким еще должно



Вторая Наташа – В. Захарчук



Третья Наташа — О. Горбунова

быть то, что обращено к глубоко личному? Несомненно, возможны иные способы подачи, жанровые реализации, и они есть... Все зависит от задач, которые ставит перед собой, актерами и зрителями режиссер. Задачи К. Рехтина в данном случае четко определены: контакт со зрителем на разных уровнях, создание пространства внутреннего диалога, погружение вглубь собственной души. Кажется, немногие театры выходят на такой контакт с нынешними шестнадцатилетними. Тем более в пространстве малого города. А необходимость в этом насущная. Поэтому в Северном драматическом театре, согласно новой концепции развития, началась работа со зрителем в разных форматах: «экспериментальная сцена», «основная сцена», «камерная сцена», «камерная сцена для детей», «театр под сценой». Причем работа ведется столь динамично, что премьеры на камерной сцене следуют одна за другой: через неделю после «Наташиной

мечты» — поэтический спектакль «Под бурей тягостных сомнений и страстей» по произведениям М.Ю. Лермонтова в постановке Светланы Заборовской, еще через неделю — спектакль «Есенин. Возвращение» (режиссер Константин Рехтин).

Всего же за 2014 год театру удалось выпустить 15 постановок в разных форматах. Это спектакли для взрослых и детей на основной и камерной сценах, а также на экспериментальной сценической площадке, где недавно с успехом прошла премьера спектакля «Как мне остаться с тобой?» по пьесе тарского драматурга Сергея Кириенко. Три репетиции в день, по словам Рехтина, это сейчас норма, а еще спектакли на стационаре или выезде. *«Я вижу, как заработали творческие мышцы актеров, как горят их глаза. Ради такого творческого темпа и ритма можно жить и в маленьком городке»*, — говорит режиссер.

Валентина КУЗНЕЦОВА

Фото предоставлены театром

ХАБАРОВСК. Sting, пирог-самолет и другие чудеса

НОВЫЙ спектакль **Хабаровского театра кукол «Облачко в пироге»** не просто «фантазия по мотивам английских сказок для детей с семи лет», как обозначено в афише. Точнее было бы написать: «...с семи лет до любого возможного возраста». И это не реверанс его создателям. Вообще кукольный театр как часть мирового театрального искусства давно уже вырос из узких штанишек «7+». К чести хабаровского театра можно сказать, что наряду с детским репертуаром в его афише появляются и спектакли для семейного просмотра, и сугубо взрослые постановки. «Облачко в пироге» как раз ждет детей вместе с их родителями.

Режиссер и художник спектакля (а еще и автор пьесы) **Сергей Иванников** личность в театральном мире достаточно известная. Заслуженный деятель искусств Республики Хакасия, лауреат премии «Золотая Маска», он сотрудничал с театрами кукол и драматическими театрами Иркутска, Омска, Томска, Северска, Набережных Челнов, Барнаула, Красноярска. И вот, наконец, добрался до Хабаровска. Сюжет его спектакля прост и ясен.

Жили-были Дед и Баба. Загрустила как-то наша Баба, закручинилась о быстротечности своей жизни. Дед, как настоящий джентльмен, постарался свою любимую утешить и развлечь. Баба развеселилась и решила испечь пирог с яблоками. И пока она возилась с тестом и печкой (а Дед ей в этом помогал), с улицы влетело Облачко и нырнуло в пирог. Когда после томительного ожидания пирог торжественно выгнали из печи, он повел себя несколько странно. Не хотел лежать тихо, как и положено свежеспеченному изделию, а норовил приподняться над столом и воспарить. Как ни старались старики, пирог все-таки взлетел и поднял нашу пару в небеса. А дальше начинается история путешествия Деда с Бабой на пироге-самолете.

Первое, что стоит отметить, говоря о спектакле, это куклы. Они завораживают своей человечностью. Не сразу понимаешь, что у кукол живые человеческие руки, руки артистов — такие красноречивые, выразительные. Лица артистов, а среди них **Юлия Владимирова, Татьяна Листопадова, Мария Нестеренко, Наталья Овчаренко, Наталья Федосейки-**



Сцена из спектакля



Сцены из спектакля

на, Александр Гаврилов, Олег Грицаев, Алексей Лобачёв, Виктор Скоморошко, Сергей Чижов, зритель увидит лишь в самом финале, но присутствие каждого будет ощущать весь спектакль. Их виртуозное мастерство, техника владения куклой создали на сцене волшебство одушевления. Игрушечные персонажи задыхались, заплакали, засмеялись. Такой вот коллективный Пигмалион...

Во-вторых, музыка (звуковое оформление спектакля сделал Александр Хромов). На протяжении всего действия звучит только фортепьяно, и это напоминает эпоху немоего кино, когда тапер, играющий, что называется, онлайн, «комментировал» происходящее на экране, создавая нужное настроение.

...Вот тихо грустит Sting, пока Бабка плачет о быстро пролетевшей жизни, а Дед нежно и ласково утешает ее. А вот аккомпанемент выдает экспрессивную «Богемскую рапсодию» группы Queen, под которую Дед и Бабка самозабвенно коло-

тят по пирогу, как по клавишам рояля, пытаюсь «приземлить» это чудесное творение. Но тот не покоряется и взмывает в небо, заодно унося с собой и наших героев. И тут же музыка откликается «Лестницей в небо» Led Zeppelin. А еще The Doors и Pink Floyd... Родителям будет что «дешифровать», пока их чада смотрят сказку о колобоке-теремке (он же коверсамолет), который, летая по свету, подбирает всех нуждающихся в помощи на свою гостеприимную поджаристую корочку.

Эта сказка, какой бы простой и наивной она ни казалась, несет в себе философскую глубину притчи. Нам, взрослым, предлагают поразмыслить над ней. Каждому человеку нужно *облачко*, которое однажды поднимет его над жизнью, оторвет от суеты, покажет, что чего стоит на самом деле, все расставит по местам.

Татьяна КОПЫТИНА

Фото предоставлены театром

ЯРОСЛАВЛЬ. Шесть уроков русской литературы

Объявленный в России Год литературы начался в **Ярославском театре юного зрителя имени В.С. Розова** своеобразным мини-фестивалем спектаклей по произведениям русской классики. Шесть постановок прошли за три дня, сопровождаясь подробными обсуждениями театральных критиков из Санкт-Петербурга и Москвы. Школьники и молодежь активно заполняли оба зрительных зала ТЮЗа. (В огромный театральный комплекс входит еще и Театр кукол, у которого свои творческие задачи и постоянные зрители.)

Все шесть спектаклей ТЮЗа, сведенных в афишу смотря, поставил главный режиссер театра **Игорь Ларин**, взяв на себя заботы инсценировщика, сценографа, а порой и автора музыкального

оформления. Должен сознаться, что памятные актерские и режиссерские работы Игоря Ларина в питерский период его творчества провоцировали нынче некоторую настороженность, поскольку постановки «раннего» Ларина — пример сугубого артауса, не слишком, кажется, уместного в Ярославском ТЮЗе. «Вишневый сад» он мог превратить в эклектичное зрелище минут на сорок, свести в одном лице Александра Вертинского и горьковского Барона, а в «Пиковой даме» эксцентрично смешать трагикомедию и лирику. Но, вполне по Пушкину, Игорь Ларин смолоду был молод и ко времени созрел. Нынешнее его творчество, оставаясь вполне авторским, развивается более уравновешенно, но не менее насыщенно.

«Станционный смотритель». Минский — И. Колесов, Дуня — А. Сеньюшкина





«Евгений Онегин»

Сам выбор авторов на удивление гармоничен: **Пушкин, Толстой, Гончаров, Тургенев, «Слово о полку Игореве»**. Разнообразны жанровые определения постановок, их интонационная специфика – меланхолический вальс, рисунки на полях и т.д. Труппа, обеспеченная содержательной работой, пребывает в хорошем творческом тоне. На критику режиссер и артисты реагируют не только спокойно, но, что бывает крайне редко, еще и заинтересованно. А это неоспоримый показатель коллективного творческого здоровья.

Пушкинские сюжеты начались со «**Станционного смотрителя**». Магия гениальной прозы неспешно рождается из постепенного включения в беседу временных обитателей постоянного двора, каждый из которых не без иронии как бы вспоминает уже прошедшую и всем

известную историю. **Юрий Иванов**, артист тонкий и внимательный к деталям, внешне вполне соответствующий типу человека XIX века, не сразу «превращается» в Самсона Вырина, а двигается к его душе осторожно, сохраняя строгость и бережность. Трагизм его натуры раскрывается постепенно. Артист, не теряя тонов драматической лирики, помогает почувствовать противоречивость душевной природы Вырина, его неустойчивость и беспомощность, боязнь на что-либо претендовать. Дуня **Алины Сенюшкиной**, увы, постепенного преобразования из диковатой девушки со станции в женщину, забывшую себя, лишена. В ее облике сразу заявлена «дамочка» без иллюзий.

Илья Богатырев в роли Молодого человека не просто рассказчик (тут, повторю, «рассказывают» все). Он чуток к пси-



«Обыкновенная история». Александр Адуев — И. Богатырев, Петр Иванович Адуев — И. Баранов

хологическому пейзажу и житейским сюжетам эпохи.

Ротмистр Минский в темпераментном исполнении **Ильи Колесова** — соблазнитель, не лишенный романтического флера (хорошо читает вполне уместные здесь стихи **Дениса Давыдова**). Его легко представить на маскараде в венецианском стиле, который режиссер придумал, характеризую равнодушную и провокативную столичную среду. Сама же повесть воспринимается «зимней сказкой» с вовсе не счастливым финалом.

«**Евгений Онегин**» решен в эскизном ключе, как рисунки на полях «энциклопедии русской жизни». Двумя квартетами, мужским и женским, подробно пересказана лишь первая глава романа, а далее действие развивается весьма стремительно и живо. Эскизность — ключевое определение стиля постановки. На фо-

не панорамы Летнего сада или «живых» строк поэта сюжет дается в узловых эпизодах, взгляд скользит по основным его событиям, бегло отмечая решающие повороты. При этом самые существенные этапы и события западают в память своей яркой образностью. Дуэль происходит... на веерах, садовая скамья превращается в могилу Ленского, бальные барышни становятся то ли статуями Летнего сада, то ли балетными нимфами, письмо Татьяны читают поочередно все участники спектакля и так далее. Современное юношество, общаясь с великим романом, поражено тем, что, едва дожив до двадцати шести лет, человек с уже остывшею душой оказывается перед бездной одиночества.

Судьба другого молодого человека в центре «**Обыкновенной истории**» **И.А. Гончарова**. Знаменитую инсценировку **Виктора Розова** в Ярославском ТЮЗе играют,



«Пьер Безухов». Андрей Болконский — А. Виноградов, Пьер Безухов — И. Баранов

явственно соотнося родство восторженных душ юноши XIX века и «розовских» мальчиков недавнего нашего времени. Строгое напутствие «Береги платье снову, а честь смолоду» одинаково важно и для большинства персонажей Пушкина, и для несостоявшегося «победителя» столицы, инфантильного героя романа Гончарова. Самоутверждаясь, он вырождается.

Илья Богатырев играет Сашеньку Адуева существом нежным и поначалу ждущим от жизни, как ему кажется, уже заслуженного счастья. Так и должно быть, если у тебя такая маменька. Героиня **Евгении Засухиной**, словно наседка, нежно, но мучительно непрерывно кудахчет над Сашенькой, не теряя при этом обаяния, драматизма и природной лиричности.

Но восторженность Саши улетучивается при первых столкновениях со скепсисом и цинизмом (пусть напускным, но впечатляющим) петербургского его дядюшки Петра Ивановича. Молодой артист **Иван Баранов** исполняет роль дядюшки, точно соответствуя возрастному спектру типажа и драматической сути характера. Упитанный и полнокровный, внимательный и скрытный, умный и пронизательный Петр Иванович хранит в душе никому не ведомую тайну, становясь героем не менее драматичным. Не успевая спасти любимую жену от болезни и смерти, он теряет смысл жизни, но вовсе не как романтический герой. Его напускной эгоизм, оказывается, был весьма слабым прикрытием внутренней беззащитности.

События лирической драмы **И.С. Тургенева «Нахлебник»** развиваются в белесо-бесцветном, почти пустом пространстве. Дворяня, отвыкшая от работы, вяло рабелепствует перед внезапно возникшими хозяевами, заглывая своею суетой и пустословием драматичное общение основных героев. По сути, весь первый акт — усложненная и безразмерная экспозиция конфликта, который изливается в огромном монологе Кузовкина лишь во второй части спектакля. Поскольку нарочито деятельная дворяня со сцены почти не уходит, зрители лишены возможности вникнуть в суть происходящего. Насладиться тургеневской словесной вязью им тоже не удается.

Кузовкин в исполнении замечательно-го мастера **Виталия Стужева** предстает существом потерянным, живущим в каком-то тумане, под гнетом несбывшихся мечтаний и напрасных надежд. Его убежденность, что он отец молодой хозяйки, кажется то ли идеей-фикс, то ли формой тихого безумия. Так или иначе, сочувствия к нему нет, хотя трагическая сущность очевидна, ибо такой Кузовкин явный «перпендикуляр» пушкинскому Вырину. Невнятными персонажами выглядят супруги Елецкие. Зато эксцентричная пара соседей-помещиков Тропачева и

Карпачева, упивающихся собственным хамством, пугает своей очевидной современностью. Артисты **Иван Баранов** и **Илья Богатырев** находят в этих наглетцах специфическое отрицательное обаяние, внятно объясняя природу этого явления, его вечное присутствие в жизни.

Завершением праздничной театральной программы стали две исторические фрески, равно подробные, глубокие и драматически насыщенные. **«Слово о полку Игореве»** идет в переводе **Дмитрия Лихачева** (с использованием текстов русских летописей). Поскольку старославянские речевые обороты при всем их «окультурировании» трудны для восприятия, в какой-то момент, подчинившись чеканному ритму, оказываешься в силовом поле патетического и чувственного напряжения, из которого рождаются первородные мысли о родине, долге, жизни.

Воины в белых одеждах (так древние славяне одевались на смерть) предстают единым целым в мыслях и чаяниях, общих и высоких, но интимных для каждого. Пластическая партитура зрелища тоже разработана внятно и для каждого индивидуально. Единство образа возникает из частных проявлений. Даже плач Ярославны звучит из уст нескольких актрис поочередно, а потому воспринимается индивидуально, поскольку каждая находит свою интонацию. Индивидуализирован, по существу, князь Игорь — **Илья Колесов**. Облечившись в черное, под гнетом цепей, князь кается истово и вдохновенно. Красивы некоторые пластические композиции, например, танец половчанок, вовсе не услаждающих хана или Игоря, а похожих на шемаханских царь, провоцирующих неизбежное горе. Сквозь этот чувственный экстаз, кажется, «просачивается» мелодика языческой «Весны священной». Взаимосвязи позднего язычества и раннего православия обретают в ярославском «Слове...» черты искомого единства.

Наконец, **«Пьер Безухов»**, спектакль по мотивам **«Войны и мира» Л.Н. Тол-**



«Слово о полку Игореве». Сцена затмения

стою, где идеи национального духа и борьбы во имя человеческого самостояния куполом накрывают все частные интересы людей, помогая, как ни странно, их утверждению. Многие конфликтные линии судьбы и жизни Пьера Безухова простроены в инсценировке Игоря Ларина последовательно и внятно. Увлекательные интеллектуальные споры с Андреем Болконским, нелепая дуэль с Долоховым, его дурная женитьба на Элен Безуховой и хождение в масоны, явление Пьера при Бородине и в пылающей Москве, наконец, светлое чувство к Наташе Ростовской — всю судьбу своего героя артист **Иван Баранов** проживает объемно и страстно. Органическое простодушие Пьера, его наивность и чистота, медвежья грация и стремление к добру, приступы буйства и готовность к смирению — противоречия духа и плоти Пьера ар-

тист показывает, увлекая множеством оттенков и смыслов.

Смешанные чувства вызывает, пожалуй, лишь сценография. В насквозь распахнутой глубине сцены просматриваются некие странные сооружения, напоминающие декорации к фантастическим фильмам вроде «Путешествия на Луну» Жоржа Мельеса. Вместо гимна русскому ампиру какие-то крашенные бронзовкой железные колонны и «кружева». Зато многие персонажи представлены объемно и смело. Артист **Андрей Виноградов** видит Андрея Болконского жестким, но не черствым, бескомпромиссным, по мужски зрелым, сердечным и темпераментным. Горечью пронизан эпатаж Долохова — **Ильи Колесова**. Библейским воином, Солдатом всех войн воспринимается Платон Каратаев, блестяще сыгранный **Юрием Ивановым**.



«Нахлебник». Кузовкин — В. Стужев (в центре)

Завсегда таи светских салонов выглядят не менее впечатляюще. Вдохновенно стерегущая устои своего клана Анна Павловна Шерер **Аллы Кормаковой** в шикарной чалме из змеиной кожи, аспидно лоснящемся платье, с шелестящим голосом сытой пантеры. Старый князь Василий Курагин **Юрия Клипа** — наглый «обломок империи» в камзоле времен Екатерины, настырный и лживый. Весьма зрелая княжна Катись с засаленной девической косой и в трауре, язвительно сыгранная **Татьяной Гришковой**. Молодой артист **Сергей Кожевников** бесстрашно показал выжженную душу Анатоля Курагина. Суетливая Анна Михайловна Друбецкая **Евгении Засухиной** на пару с пышущей здоровьем беззлобной сплетницей Перонской **Марины Мартыновой** ведут свою ежедневную газету светских событий. Но лишь

бездушная красавица Элен **Ольги Калыбкиной** чувствует себя уютно в золотой клетке сценической среды. Вне реальности, внутри болезненных видений Пьера Безухова оказался не убитый им Наполеон **Олега Челнокова**, похожий на механическую куклу с обломком кинжала в груди. А хорошим людям тут тягостно: тоскливо милой Наташе Ростовской — **Ольге Соловьевой**, смущенная улыбка блуждает по лицу княжны Марьи — **Алины Сенюшкиной**, страшится своей неизбежной судьбы хрупкая и обреченная Лиза Болконская **Екатерины Гуляевой**. Но так или иначе, даже в самой развернутой исторической фреске интереснее всего живые люди, их жизнь и судьба.

Александр ИНЯХИН
Фото предоставлены театром

ИГРАТЬ ДЛЯ «ВЕЛИКИХ МАЛЕНЬКИХ ЛЮДЕЙ»

Международный фестиваль театров для детей в Суботице (Сербия) — один из старейших и престижных фестивалей Европы. Традиционно туда приглашаются лучшие кукольные и детские театры, а также театры, в репертуаре которых есть спектакли для детей. Из огромного числа заявок отбирается только 20, формируется афиша, а фестивальные показы проходят в Открытом университете Суботицы.

О том, как в условиях всеобщего кризиса организовать подобный фестиваль, а также из чего складывается история успеха этого уникального культурного события беседа с директором Международного фестиваля для детей в Суботице **Слободаном Марковичем**.

— *Господин Слободан, в этом году Международный фестиваль детских театров в Суботице прошел в 21 раз. Но если мысленно вернуться к его истокам, какие чувства вы испытываете? С чего все начиналось?*

— Это было очень давно. Шел 1994 год. Раскол Югославии. У нас была уникальная страна и уникальное культурное пространство. У нас были хорошие театры для детей. Большинство из них гастролировали по всей Европе. А потом случилось так, что этой страны не стало, нас поссорили и разделили, а в нашу страну ввели политическую, экономическую и культурную блокаду. Когда случилась эта великая трагедия Югославии, и наша культура исчезла, мы вынуждены были сделать все возможное, чтобы изменить сложившуюся ситуацию. С тех пор я нес в себе идею показать Европе и миру богатство и роскошь творчества театров на территории Сербии и Черногории. Я был или безумно смелым, или не понимал ту ситуацию и последствия, которые могли произойти. В далеком 1994

году, несмотря на эмбарго и культурные блокады, мы пригласили театры из разных стран Европы и стран Союзной Республики Югославии. В первом фестивале приняли участие театры из Венгрии (Театр «Колибри», Будапешт), России (Государственный академический театр комедии им. Н.П.Акимова, Санкт-Петербург), Словакии (театр кукол «Нитра»), Болгарии (Государственный театр кукол «Силистра»), Румынии (театр кукол «Крайова»), Югославии и других стран. Я боялся, что таможенные службы остановят их на границе, или вернут туда, откуда они приехали. Но нам повезло. Бог или разум были на нашей стороне. Все приглашенные коллективы пересекли границу и приняли участие в Первом Международном фестивале театров для детей. Было радостно осознавать, что культура не имеет оков, для нее не существует блокады. В те первые годы фестиваль был для нас защитой от бессмысленности, страдания, потери всех ценностей, а также способом сохранить здоровое ядро нашего общества, обеспечить высокое качество искусства для наших детей, обогатить и облагородить их детство. Таким образом, Международный фестиваль театров для детей существует уже 20 лет.

— *Какими особенностями должен обладать спектакль, чтобы попасть в число участников фестиваля?*

— Фестиваль в Суботице ежегодно получает более 200 заявок почти со всех континентов. Это свидетельствует о его завидной репутации, но выбор 15 или 20 пьес, которые в конечном итоге должны быть включены в конкурсную программу, является задачей не из легких. На фестивале представлены все виды театров для детей, но преимущественно к кукольников. Конечно, в первую очередь



Слободан Маркович

важно качество спектакля независимо от его жанра. И все же особенность кукольных постановок в их визуальной выразительности, что делает их понятными всем.

Все спектакли идут на языке оригинала, без перевода, что очень важно для международного фестиваля. Кроме того, во время показа обязательно должна быть задействована аудитория, независимо от ее возраста, знания языка или особенностей театра. Конечно, бывали и драматические спектакли, которые благодаря режиссуре и композиции устанавливали контакт со зрительным залом. Тем не менее, наш опыт подтверждает, что для детей язык никогда не был препятствием вжиться в события на сцене. Моя цель — увидеть и показать в Суботице лучшие достижения театров для детей, будь то драматические или кукольные спектакли. К моему удовлетворению, этой цели удавалось добиться в течение всех этих лет.

— *Какие еще цели ставит перед собой ваш фестиваль?*

— Самые глобальные — сближение различных народностей и сохранение спе-

цифики каждого языка и самобытности каждой культуры в качестве источника нашего общего богатства, создание и презентация различных международных программ для детей разных возрастов и разного социального положения.

— *А чему посвящена нынешняя фестивальная встреча?*

— Ни один из наших фестивалей не был тематически ограничен, и выбор никогда не зависел от тематической структуры. У нас есть программа «Национальное кукольное искусство в фокусе», в рамках которой каждый год, начиная с 2005 года, особое внимание уделяется кукольному искусству какой-то конкретной страны. Оно представляется на выставке, научной конференции на тему прошлого, настоящего и будущего национального кукольного театра, участием театров данной страны в конкурсной программе и сопроводительной программе, выступлением студентов театральных училищ на открытии фестиваля и так далее. В рамках этой программы широкой общественности была предоставлена возможность ознакомиться с кукольным искусством Болгарии, Венгрии, Хорватии, России, Словакии, Румынии, Польши, Сербии и Словении.

— *Расскажите подробнее о театрах и спектаклях, которые принимали участие в нынешнем фестивале. Наверняка гости приготовили немало сюрпризов.*

— Несмотря на значительно сокращенный бюджет, фестиваль собрал большое количество отечественных и зарубежных художников, театральных экспертов, любителей театра и своей богатой и разнообразной программой дал возможность обменяться профессиональными знаниями и опытом, а также ввести детей в мир искусства, показать собственные достижения и узнать достижения других. В течение шести дней фестиваль представлял художников, театральных экспертов и студентов театральных школ из 18 стран: Болгарии,

Бразилии, Черногории, Эстонии, Грузии, Хорватии, Индии, Японии, Венгрии, Мексики, Нигерии, Польши, Румынии, России, Словения, Сербии, Украины и Великобритании.

В конкурсной программе 21-го фестиваля участвовало 15 пьес разных жанров и стилей из 13 стран для целевой аудитории в возрасте от 3 до 18 лет. Зрители насладились и традиционными спектаклями (к примеру, постановка из Индии), и театральными работами по классике детской литературы («Пиноккио», «Принцесса на горошине»), и современными произведениями для детей (польский спектакль «Ленка», венгерский «Борибон и Анипани»). Были и спектакли на метафизические темы, один из которых, решенный с помощью современных средств выражения и отличной анимации представил театр из Японии. С чувством благодарности хочу сказать о Новокузнецком театре кукол «Сказ». Это замечательный театр, мои друзья. Они приезжали в качестве почетных гостей со спектаклем «Приключения Петра Ивановича Уксусова», прекрасно показали и влюбили в себя участников фестиваля. Я не раздумывая предложил «Сказу» почетное право закрывать фестиваль. После показа в церкви Василия Острожского коллектив получил предложение приезжать с новыми работами каждый год. Надеюсь, что театр кукол «Сказ» станет частым гостем фестиваля.

— *Какая аудитория собирается на фестивальных спектаклях?*

— Весь фестиваль основан на любви к детям и на традиции, рожденной в Суботице 80 лет назад, когда впервые стали играть на сцене для «великих маленьких людей». Аудитория фестиваля так же разнообразна, как и его программа. Мы приглашаем детей и взрослых всех возрастов, и каждый находит для себя что-то интересное и полезное. Помимо конкурсной программы, в рам-

ках которой ежегодно зрители могут посмотреть 20 спектаклей, есть и другие значимые события — выступления на площадях и улицах Суботицы, творческие мастерские для детей, кукольные семинары для молодежи, научные конференции для специалистов театра, фильмы, выставки. Совместно с Театральным музеем Воеводины мы готовим книги по вопросам театра кукол и детских театров, а также произведения разных авторов, впервые переведенные на сербский язык, и в свет уже вышли 13 изданий.

— *Господин Слободан, каковы планы по дальнейшему развитию и расширению фестиваля?*

— Несколько лет назад я инициировал создание Академии для кукольного театра или Департамента кукольного искусства в одной из существующих академий, имея в виду потребности сербского театра кукол и театра для детей, а также тот факт, что в Сербии кукольному мастерству не учат ни в одном вузе, а предлагаемые другие формы образования в этой области слабы и неудовлетворительны. Во-вторых, важной целью является создание первого музея кукол в Сербии. И то и другое, к сожалению, во многом зависит от воли политиков и экономических условий, но мы от этих идей не откажемся. Кроме того, со следующего года вместе с сербской УНИМА объявляем конкурс на лучшую пьесу для театра кукол. Надеемся, что это станет стимулом для молодых талантливых драматургов. То, что точно ждет нас в ближайшем будущем — 22-й Международный фестиваль детских театров, который пройдет в Суботице в мае 2015 года.

— *Господин Слободан, позвольте пожелать вам дальнейших успехов в работе и творчестве, здоровья и реализации всего задуманного!*

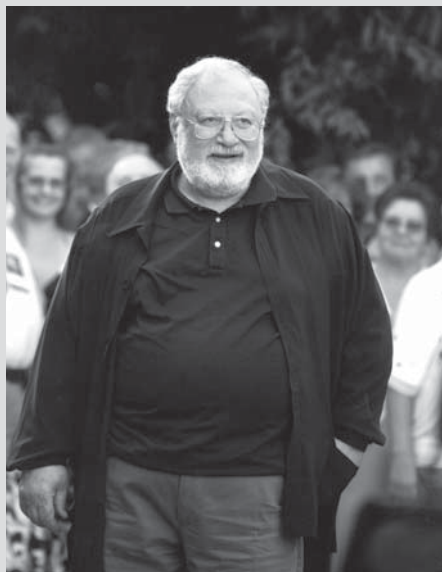
Беседовала Екатерина БАХАРЕВА

РУСТАМ ИБРАГИМБЕКОВ. ВЕРЯЩИЙ В УДАЧУ

В **Московском драматическом театре «Модернь»** прошел удивительно душевный и по-домашнему теплый вечер. Чествовали именинника — **Рустама Ибрагимбекова**. Человека-легенду в мире театра, кино, литературы и драматургии. Личность, рядом с которой можно себя чувствовать, если только обладаешь вкусом. К жизни, к театру, к кино, к литературе.

Каждая его пьеса вызывала неподдельный интерес и желание многих театров ее поставить. Как результат — пьесы Рустама Ибрагимбекова идут с неизменным успехом в более чем ста театрах мира. Его прозу читают и перечитывают. И каждый раз открывают новые смыслы. Его киносценарии народ разбирает на цитаты (вспомните лишь **«Белое солнце пустыни»**), спродюсированные фильмы входят в десятки лучших, а созданный более десяти лет назад **театр «Ибрус»** (аббревиатура Ибрагимбеков РУСТАМ) знают и любят во многих странах мира как явление поистине уникальное и во многом (если не во всем) неповторимое. Именно ему, «Ибрусу», посвящена книга **Натальи Старосельской «Похожий на льва»**, написанная к 75-летию юбилею Рустама Ибрагимбекова. В ней шаг за шагом с огромной любовью «к предмету» пройден весь творческий путь этого коллектива и его создателя. «Ибрус» существует «в двух пространствах» — Баку и Москве — и является местом межнационального общения. Здесь актеры свободно владеют русским и азербайджанским, а его создатель является еще и автором идущих на его подмостках пьес, и режиссером-постановщиком.

Книга «Похожий на льва» — это сплав авторских эмоций, рецензий и размышлений, интервью и цитат из многочисленных печатных материалов о театре. Листая ее красивые страницы (эстетическая и визуальная сторона издания тоже заслуживает особой оценки и упоминания художника **Людмилы Сорокиной**), остается только сожалеть,



что нет возможности самому увидеть эти спектакли-легенды (а каждый становился именно таковым), ощутить и пережить подобные (или другие) эмоции, сделать собственные открытия и услышать то особенное, что умеет передать посредством слов и театральных образов Рустам Ибрагимбеков.

И возвращаясь к нашему вечеру, скажу, что некруглая дата тоже может быть поводом для встречи самых дорогих сердцу людей — одноклассников, коллег и проверенных временем друзей. А собравшись вместе, они, конечно же, вспоминали о детстве и юности, о совместной театральной работе, о том, что ни в каких книгах не прочитаешь и ни в каких интервью не скажешь. Много шутили и смеялись, были искренни и щедры на положительные эмоции. А значит, сделали еще один день нашей жизни подарком судьбы.

Многая лета Вам, Рустам! Добра и удачи!

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

«ГУПЁШКА — ГЛУПЁШКА»

В начале февраля 2015 года по инициативе **Кабинета любителейских театров СТД РФ** состоялся первый показ в рамках цикла «Спектакли любителейских театров России — победителей всероссийских и международных фестивалей — на сцене Театрального центра “На Страстном” и в Боярских палатах СТД РФ».

Первооткрывателем цикла стал **Молодежный театр-студия «Галерка»** со спектаклем «Гупёшка» по пьесе **Василия Сигарева** в постановке **Ольги Макутёне**. Театр успешно работает уже тринадцать лет как репертуарный, признан лучшим екатеринбургским театром по результатам голосования пользователей социальных сетей на городском портале, интересен и известен, кроме всего прочего, проводимой им большой лабораторной и фестивальной работой.

Паша — Д. Сергеев, Тамара — И. Сальникова

Спектакль «Гупёшка» не единожды отмечен фестивальными наградами: на международном фестивале Коляда-plays (2011) — лучшая женская роль; на межрегиональном фестивале «Идиллиум» (Москва, 2011) — лучшая женская роль, лучшая режиссура, лучший спектакль; на фестивале «Живые лица» (Тюмень, 2011) — Гран-при и лучшая женская роль; на фестивале «Театральный куфар» (Минск, 2011) — Гран-при и лучшая мужская роль; на Международном фестивале «Авангард традиции» (Гатчина, 2012) — лучший спектакль и лучшая режиссура; на фестивале «Весна УПИ-2012» — лучшая женская роль и лучший спектакль. И судя по всему, это только начало, поскольку постановка действительно стоит нашего внимания.

Первая ассоциация, когда я прочитала название спектакля, была о «Глупёшке». И как потом оказалось, не далека была от истины. Сразу оговорюсь, что гупёшка, или



гуппи — это аквариумная рыбка, совершенно неприхотливая, живущая в любых условиях (даже в канализации). И главная героиня Тамара тоже неприхотливая (даже чересчур) и может жить в любых — как материальных, так и моральных — условиях. На первый взгляд она немного странная. Начнем с внешнего вида: бесформенные, надо полагать, мужские спортивные штаны, такая же бесформенная вязаная кофта, чудная шапка, на ногах — спущенные не по размеру носки. И это «чудо» разбирает какие-то тряпочки, напевая себе под нос... песню Тухманова «Я, ты, он, она — вместе дружная страна». И к этому «чуду» приходит, в принципе, такое же «чудо». Только мужского пола. И начинается череда комических, переходящих в трагедию, событий.

По чистоте мысли, эмоциональному посылу и смыслу с пьесой Сигарева и спектаклем Макутенене мало какое драматургическое произведение может стать вровень. Спектакль настолько плотен по эмоциям (от смеха до слез), по тексту, по застройке

мизансцен, что лишний раз вздохнуть не успеваешь для переключения на следующую картину. Только в начале зрителю дают время «устроиться» в этом пространстве (о нем чуть ниже), присмотреться, свыкнуться с главной героиней, которая так до начала и останется человеком в некотором роде с другой планеты, но тем не менее, изменившим пространство вокруг себя. Жаль, что сама так и не позволила себе измениться и не смогла изменить людей, окружающих ее. Хотя именно этого хотелось больше всего.

Зритель глубоко вдыхает и... буквально ныряет с головой в вихрь событий. Наверное, сложно будет поверить, но по ходу спектакля мы переживаем все присущие человеку эмоции: смех, умиление, смятение, сочувствие, сострадание, ненависть, злость, боль и отчаяние от того, что Тамара так и не смогла вырваться из замкнутого круга в этот раз, а значит, уже не вырвется никогда. А если и вырвется, то только ценой большой и непоправимой трагедии.

Паша — Д. Сергеев, Леня — А. Жиганов, Тамара — И. Сальникова



Тамара в исполнении **Ирины Сальнико-вой** — девушка из села, которую в свое время Леонид (**Антон Жиганов**) вывез в город, за что, по его мнению, жена должна ему быть благодарна всю жизнь. Она и благодарна. Да так, что все для нее хорошо и всему она находит оправдание. Муж не дарит цветы? Так это потому, что «я некрасивая». Забывает про день рождения? Так это потому, что у него много работы на заводе, а «я стесняюсь напомнить». А вытащил он ее из села по одной причине: приехал на картошку, вскружил наивной деревенской девчонке голову и уехал. А она возьми, да и забеременей. Вот радость-то! Отец Тамары в процессе мужского разговора сообщил будущему зятю эту радостную весть, после чего Леонид с синяком под глазом приехал делать предложение. И его, естественно, приняли.

Так и мучают друг друга уже много лет. Хотя, почему мучают? Тамара живет в благодарности, во всем угождая (наготовлено, прибрано, всегда сидит дома, и обувь снять поможет, и пепельницу подаст, а нет под рукой пепельницы, так ладошкой протрянет), а Леонид, в принципе, живет в свое удовольствие. Вот только этому удовольствию очень уж мешает несуразная, некрасивая, во всем раздражающая жена.

Появление Паши (**Дмитрий Сергеев**) могло бы все изменить, если бы не правильности воспитания Тамары (муж для жены и царь, и бог. Более того, как же Ленечка без нее жить-то будет? Пропадет ведь). Одним словом, не случилось.

А теперь об обещанном сценическом пространстве. Боярские палаты представляют собой помещение с кирпичными стенами и сводчатыми потолками. В выездном варианте спектакля не было развешенного белья и привычных для актеров предметов мебели, а лишь реквизит, из которого делалось все необходимое: стол, табуреты и т. д., что, на мой взгляд, еще больше подчеркнуло прописанный в тексте Сигарева контраст нищеты материальной и богатства духовного главной героини.

На сцене не было выгородок, а лишь расчерченный на бумаге на полу план квартиры (комната, коридор, кухня, входная дверь).

И на протяжении спектакля актеры ни разу «не зашли за черту». Разве что «третий лишний», такой себе Хор, правда, не комментирующий происходящее, а дополняющий его и привносящий в действие элемент комичности. Например, когда нужно было черной краской обозначить на полу след на линолеуме от горячего чайника и т. д.

Классический любовный треугольник. Но что-то не заладилось с самого начала. Свидание было странное во всем. Паша — неуверенный в себе молодой человек, стесняющийся, чувствующий, что выглядит нелепо, своим появлением вызывал исключительно вопросы. Кто он, как вообще такой Паша мог прийти к такой Тамаре на свидание к ней домой?

Но постепенно приходило осознание, что Паша и Тома — ягоды одного поля: обоих не назовешь красавцами, а внешний вид не позволяет такой мысли даже зародиться (только когда Тамара надевает белое платье и снимает с себя шапку, видишь в ней очень симпатичную молодую женщину). Но же приходит на свидание в порванном носке. К слову, очень симпатично выстроена сцена под музыку Бреговича, когда Паша, пританцовывая, старается прикрыть дырку, а Тамара, естественно, заметив ее, быстро зашивает (благо, что швея). Таких людей называют «не от мира сего». А на самом деле, как правило, это люди самые открытые, самые доверчивые, самые искренние, от чего страдают и становятся несчастными. Хотя, как в нашем случае с Тамарой, этого зачастую не понимают или не хотят понимать. Потому что на такие мелочи, как «вытирание об них ног» и наглое использование и издевательства, просто не обращают внимание.

От неуверенности и неловкости романтическое свидание так и не получается: вино, оказывается, нечем открыть, а заменив его чаем, от налитого в бокалы кипятка в хоззайстве становится на два бокала меньше. Впрочем, чаю тоже так и не написли, поскольку Ленечка «всегда забирает заварку с собой на работу» — пришлось пить кипятков с сахаром. И со свечами в доме не сложилось... А когда в прямом смысле из шкафа



Паша — Д. Сергеев



Тамара — И. Сальникова

появляется муж и зритель получает ответы на все свои вопросы, когда становится понятно, как такой Паша мог оказаться в этой квартире с Тамарой и как после этого будет дальше жить героиня, комедия становится даже не драмой, а трагедией.

Этот спектакль не оставляет с «холодным носом». Невозможно не прожить происходящее на сцене, входяшь в эмоциональное состояние героев, вместе с героиней переживаешь смерть ее ребенка, пытаешься ощутить сладкий вкус примороженной картошки или хлеба, который Тамара ест вместо... конфет, «шьешь» вместе с ней платье из старой шторы — единственной красивой вещи в ее гардеробе, и сжимаешь кулаки от отчаяния, когда она делает неправильный выбор (нам ведь со стороны видней и понятней, как нужно поступить). А ведь счастливый финал был так возможен или нет? Кого в этом обвинить? Автора пьесы? Нет. В данном случае он даже приукрасил правду жизни. Режиссера-постановщика? Тоже нет. Спектакль должен встряхивать зрите-

ля, по возможности, переворачивать сознание и менять мироощущение, заставляя думать и анализировать. И за это Ольге Макутенене отдельное спасибо. Потому что вместе с актерами она осуществила именно такую постановку — взрывоопасную для сознания и осознания. В ее спектакле было намного больше мелких и точных подробностей, нежели в пьесе. В частности, меня поразили, казалось бы, простые движения пальцев героини. Но именно они передавали внутренне состояние Тамары. Они завораживали, гипнотизировали. Возможно, это находка актрисы. Не суть важно, кто привнес этот штрих. Важно, насколько он на своем месте и насколько красноречив.

В финале, когда понимаешь, что в жизни Тамары все теперь будет намного хуже, снова звучит песня Тухманова «Я, ты, он, она...». И ей надо будет с этим жить. Она справится. В этом нет сомнений. А другие?

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА
Фото автора

НОЧЬ В ТЕАТРЕ ГОРОДА ОЗ

У ночной фестиваль альтернативных театральных форм в Озерске

Пятый год подряд в гостеприимных стенах **Озерского театра драмы и комедии «Наш дом»** собираются профессиональные театры со всего Урала. Они приезжают сюда только на одну ночь, но уникальность проекта заключается вовсе не во времени суток. Театральные ночи нынче в моде. Редкий театр в России еще не проводит у себя нечто подобное. А вот по насыщенности событий и содержательности озерская **«Ночь в театре»** не знает себе равных. Семь часов театральной программы и два десятка театров со всего Урала. Дважды за ночь зрители фестиваля расходятся по восьми локальным площадкам, чтобы посмотреть спектакль по собственному выбору. Трижды общий

сбор в большом зале театра на общее гала-представление хозяев и участников фестиваля.

Объединяя под одной крышей театральные эксперименты малой формы, «Ночь в театре» представляет собой своеобразный срез театральной жизни Урала, а зритель маленького уральского городка получает единственную в своем роде возможность самостоятельно разобратся в бурном потоке современного театра. Мы живем в эпоху перемен, когда поиски новых средств выразительности охватывают буквально все направления современной театральной жизни. Не случайно в программе фестиваля представлены разные виды и жанры театрального искусства, новая драма и

Театральный рассвет. Финальное гала-представление. Фото Г. Сотникова



ГОРИЙ СОТНИКОВ



«Устрица и Роза».
Верхнеуфалейский
театр «Вымысел».
Фото С. Гвоздевой



«Лейтенант с острова
Инишмор».
Озерский театр драмы
и комедии «Наш дом».
Мейрид –
К. Приснонова,
Падрайк – А. Сюськин.
Фото Е. Николаева

классика, театр развлекательный и актуальный, придерживающийся традиций и рвущийся в резкий отрыв.

Отчетливо проявляется в программе «Ночи в театре» тенденция взаимопроникновения видов театрального искусства, смещения форм и жанров. По правилам фестиваля зритель уже при покупке билета выбирает, какой спектакль он хочет посмотреть — драматический, кукольный, пластический, музыкальный и т. д. Но, выбрав, например, оперу, он мо-

жет попасть на спектакль с элементами театра кукол (Екатеринбургский театр «Шарманка», опера «Орфей и Эвридика», где оперное пение сочетается с кукольным действием в красивейшей уменьшенной копии театра Гранд-опера). Предпочтя музыкальный жанр, зритель увидит спектакль, сочетающий в себе театр танца и драматический (Новоуральский театр драмы, музыки и комедии, спектакль «Кармен, Хосе и Автор» по А. Володину). Купив билет на спектакль извес-



Театральная полночь. В. Зуев. Центр современной драматургии, Екатеринбург. Фото И. Старука

тного своими пластическими постановками екатеринбургского «**Slavтеатра**», вдруг окажется свидетелем рождения первого в жизни этого коллектива драматического спектакля, в котором, впрочем, драматическая игра практически неотделима от выстроенного режиссером сложного пластического рисунка («**Редчайшая история любви**», П. Хирч).

Сам процесс формирования афиши фестиваля — уже своего рода мониторинг окружающей театральной среды на творческую подвижность, готовность к эксперименту. Не каждому по силам и не каждый отважится играть спектакли ночью, да еще в условиях живой конкуренции, когда параллельно идет еще семь показов. И, тем более, не каждый театр пойдет на риск работать в «стрессовых» условиях: в трюме под сценой, на чердаке, на лестнице, в декорационном кармане и на других весьма экзотических площадках.



Театральная полночь. Нижнетагильский колледж искусств. Фото Ю. Клепиковой

Но тем и привлекателен этот фестиваль для уральских театров. Многие из них не только охотно заявляются, но и ставят спектакли специально для этого проекта. Более того, зачастую театры-участники сами становятся первооткрывателями нового театрального пространства — в этом отношении организаторы всегда открыты любым, даже самым неординарным предложениям. Так, в 2013 году впервые был сыгран спектакль в гардеробе, когда главный режиссер **Серовского театра драмы им. А. Чехова Юлия Батурина** специально для «Ночи в театре» на этой площадке поставила пьесу **Нины Садур «Замерзли»**.

Порой точное попадание в нужное театральное пространство помогало раскрыть в спектакле новые грани. Так случилось, например, с «**Методом случайных чисел**» **Владимира Зуева**. Одиночество. Письма самому себе. Маленький

мирок человека, укравшегося в стенах некой радиостанции. На родной площадке, в Центре современной драматургии, нужное пространство и атмосфера создаются технически, ограничивая светом «рабочее место» актера. В театральном трюме сама площадка работает как выразительная декорация, зритель сидит насколько близко, что актер может заглянуть ему в глаза, а откуда-то сверху доносятся неясные звуки чьей-то отдаленной жизни. И тогда спектакль вдруг обретает дополнительные краски, смыслы, новое пронзительное звучание...

«Ночь в театре» открывает новые возможности развития не только для приезжих коллективов, но и для хозяев фестиваля. В первой же театральной ночи молодежь «Нашего дома» открыла для себя театральный чердак — художественную мастерскую, расположенную под самой крышей. С тех пор это рабочая площадка для экспериментов молодого режиссера **Никиты Золина** и его команды актеров-

энтузиастов. В этом пространстве с успехом идет «**Убийца**» **Александра Молчанова** («Лучшая режиссура» и «Лучшая женская роль» по итогам фестиваля Росатома, 2013 год). В театральную Ночь-2014 здесь же состоялась премьера еще одного спектакля в постановке **Н. Золина** — «**Лейтенант с острова Инишмор**» по пьесе **Мартина МакДонаха**.

Поскольку Озерск географически находится в центре Урала, на стыке между Екатеринбургом и Челябинском, то фестиваль, соответственно, объединяет по большей части эти два региона. Свердловская область и Екатеринбург здесь явный центр, театральная столица Урала, аккумулирующая новейшие экспериментальные течения театрального процесса. «Ночь в театре» привлекательна для этого региона, прежде всего возможностью громко заявить о себе тем многочисленным театральным подвижникам-энтузиастам, что ютятся в каморках, скитаются по случайным площадкам. Охотно и сразу от-

Театральная полночь. Озерский театр драмы и комедии «Наш дом». Фото Е. Николаева





Театральные сумерки. Озерский театр драмы и комедии «Наш дом». Фото С. Гвоздевой



Театральная полночь. Челябинская академия культуры и искусства. Фото Е. Николаева

кликнулся на предложение принять участие в фестивале молодой, но, с обретением собственного здания, активно набирающей силу и мощь Центр современной драматургии. Не раз принимал участие в фестивале и Коляда-театр. Не пропустил ни одной «Ночи в театре» молодой «Slav-театр» и **Нижнетагильская драма**. Не раз потрясали консервативного озерского зрителя эпатажные постановки Серовского и Первоуральского театров. В 2014 году впервые приняли участие в програм-

ме «Ночи в театре» **Новоуральский театр музыки, драмы и комедии** и **Свердловская государственная филармония**. С каждым годом предложений из Екатеринбурга становится все больше, круг участников расширяется. В этом огромная заслуга **Отдела развития Свердловского Дома актера**, чутко откликающегося на малейшие веяния театральной жизни своего региона.

За пять лет существования «Ночи в театре» в ней успели принять участие поч-



Моноспектакль А. Фукалова «Хопца-дрица-лам-ца-ца». Центр современной драматургии, Екатеринбург. Фото С. Гвоздевой

ти все профессиональные челябинские театры, но «кардиограмма» фестивальной активности все же свидетельствует о том, что в Челябинской области жизнь течет более размеренно, а верность традиции здесь намного крепче, чем тяги к экспериментам. В афише пятой «Ночи в театре» Челябинская область была представлена лишь группой студентов из **Челябинской государственной академии театрального искусства и Новым художественным театром**. Спектакль НХТ по сказам **П. Бажова «Малахитовая шкапулка»** представлял собой, может быть, и вполне традиционную, но филигранно и мастерски выстроенную работу, в которой удивительно красиво, тонко, будто в малахитовом узоре, переплетались мастерство инсценировщика, режиссера и двух актрис, неуловимо быстро меняющих образы своих персонажей. Событием фестиваля в этом году стал и эскиз по пьесе челябинского драматурга **Константина Рубинского «Письма Пе-**

чорину», созданный тремя актрисами **Озерской драмы** в поддержку первого, пилотного семинара **Центра челябинской драматургии**. Эта молодая организация являет собой эксперимент двух энтузиастов — **Олега Мясникова и Майи Брандесовой**.

Открытый фестиваль альтернативных театральных форм, созданный в закрытом городе, сам по себе своего рода смелый эксперимент. Более того, он создается озерским театром исключительно на собственные средства, без малейшей поддержки коммерческих организаций или властей. И все же год от года проект не только привлекает к Озерску внимание всего Урала, но и раздвигает горизонты замкнутого в собственном мире пространства, переворачивает, расширяет устоявшиеся представления о видах и формах театрального искусства, о его возможностях вообще.

Юлия КЛЕПИКОВА

ТРИУМФ

XXXIII Международный оперный фестиваль им. Ф.И. Шаляпина

Шаляпинский фестиваль, состоявшийся в Казани в феврале, был посвящен 140-летию Казанской оперы. Первые оперные постановки в Казани появились в конце XVIII столетия, а в начале XIX века публика посещала драму и оперу в Казанском театре в исполнении труппы П.П. Есипова. В середине XIX века Казань впервые посетили итальянские мастера – профессиональные исполнители оперных жемчужин. Ключевой фигурой в становлении оперного театра Казани стал блестя-

щий антрепренер, выдающийся организатор русского театрального дела **Петр Михайлович Медведев**. Ему удалось собрать постоянную оперную труппу и представить казанской публике 26 августа 1874 года оперу Глинки «Жизнь за царя». Именно с этого времени начинаются регулярные оперные представления силами собственной оперной труппы под руководством П.М. Медведева. Ее репертуар украшали оперы **Россини, Верди, Гуно, Бизе, Даргомыжского, Чайковского, Рубинштейна**. На рубеже XIX–XX

«Риголетто». Джильда – В. Протасова



веков процветала антреприза **М.М. Борода** и **Н.И. Собольщикова-Самарина**, художественное руководство осуществляли дирижеры **У.И. Авранек**, **И.О. Палицын**, **В.И. Сук**. Замечательным искусством пленяли певцы **Н. и М. Фигнеры**, **И. Тартаков**, **Ю. Закржевский**, **А. Давыдов**, **М. Максаков**, **Э. Боброва-Пфейфер** и другие. В 1899 году на гастроли в Казань приезжает Федор Шаляпин и поражает зрителей искусством трагического прочтения роли в партиях Мельника («Русалка»), Сусанина («Жизнь за царя») и других.

До октябрьской революции в Казанской опере было осуществлено более 130 премьер, и Казань постепенно завоевывала славу оперной столицы. Оперные певцы, театральный оркестр, хор оказа-

ли сильное воздействие на все стороны культурной жизни города. Казань называли «Поволжскими Афинами». После пожара в 1919 году старый Казанский театр прекращает свою деятельность, оперные спектакли идут на сцене различных театров города. Лишь в 1939-м открылся Татарский государственный оперный театр – обновленный театральный организм с большими творческими возможностями в постановке мирового репертуара и лучших национальных оперных сочинений.

Богатая событиями история становления Казанской оперы отражена в новом документальном фильме режиссера **Алексея Барыкина**, показанном на открытии юбилейного фестиваля. Гостей и организаторов Шаляпинского фестиваля приветствовал президент Республики

«Риголетто». Риголетто – Б. Стаценко





«Борис Годунов». Марина Мнишек – А. Кулаева, Самозванец – А. Голубев

Татарстан **Рустам Нургалиевич Минниханов**, он отметил высокий уровень форума, инициирующего процесс интеграции республики в международное культурное пространство. Президент вручил награды за плодотворную творческую деятельность солистам оперной труппы, музыкантам оркестра, хора ТАГТОиБ им. М. Джалиля.

С 1 по 17 февраля 2015 года на казанской сцене выступили 50 исполнителей и дирижеров из стран ближнего и дальнего зарубежья. Программа фестиваля включала 11 качественных по художественному уровню постановок и два гала-концерта с участием рейтинговых солистов, востребованных в лучших театрах мира. Праздничная, феерическая атмосфера царила во время Шаляпинского фестиваля, сравнимая разве что с балетным фестивалем

им. Р. Нуриева. Зал полон до отказа, у театра толпы страждущих попасть на спектакли. Кстати, о билетах. В разгар кризиса руководство театра сумело сохранить стоимость билетов прошлых лет (от 600 до 1500 рублей), трезво оценивая экономическую обстановку в России и республике и понимая, что театр без публики функционировать не может. Длительная подготовка к фестивалю всех цехов и многочисленных служб театра окупились сторицей: каждое из направлений оперной фиесты было преподнесено на высоком уровне. Театральные коллективы – оркестр (главный дирижер **Р. Салаватов**) и хор (главный хормейстер – **Л. Дразнича**) давно снискали славу первоклассных музыкальных величин. А сотрудничество с дирижерами **Марко Боэми** (Италия), **Винсент де Корт** (Нидерланды), **Аллой**



«Борис Годунов». Борис – М. Казаков

Москаленко (Украина) помогло в полной мере раскрыть пульсирующий нерв и сложную музыкальную драматургию спектаклей. Весьма удачным оказалось приглашение **Стефано Романи** (Италия) на «Риголетто» и **Василия Валитова** из Новой Оперы на «Бориса Годунова». Их подход к осмыслению музыкальной концепции спектаклей был серьезным и убедительным.

Глубоко продуманным со стороны художественного руководства театра оказался кастинг вокалистов. На отдельные спектакли («Турандот», «Любвиный напиток», «Кармен», «Севильский цирюльник», «Порги и Бесс», «Мадам Баттерфляй») приглашались апробированные актерские составы, с блеском подтвердившие класс мастерства еще на предыдущих фестивалях. Речь идет об

Оксане Крамаревой (Турандот), **Ахмеди Агади** (Калаф), **Жаннат Бактай** (Лиу) в «Турандот»; **В. Морозе** (Фигаро), **В. Яровой** (Розина), **А. Татаринцеве** (Альмавива), **М. Светлове-Кругикове** (Базилио), **Д. Овчинникове** (Бартоло) в «Севильском цирюльнике»; **А. Татаринцеве** (Неморино), **Е. Афанасьевой** (Адина), **О. Диденко** (Дулькамара), **Ю. Ившине** (Белькоре) в «Любвином напитке»; о **Сишенг Йи** (Чио-Чиосан), **Г. Ониани** (Пинкертон) в «Мадам Баттерфляй». На концертное исполнение «Порги и Бесс» также приглашены лучшие исполнители оперы Гершвина, блиставшие уникальным вокалом и сценической свободой в Казани на Универсиаде и Шалаянских фестивалях. Не могу не назвать их имена. Это **Деррик Лоуренс** – Порги (США), **Лестер Линч** –



«Евгений Онегин». Татьяна – Е. Гончарова, Онегин – В. Ладюк

портовый грузчик (США), **Рональд Самм** – Спортинг Лайф (Великобритания), **Нейл Нельсон** – Джейк (США), **Селия Сотомайор** – Клара (США). Украшением этого состава явилась блестящая певица **Мириам Кларк** из Германии в партии Бесс. Кстати, «Порги и Бесс» оставляет удивительное ощущение сценической постановки, а не концертной, видимо, благодаря редкому драматическому дарованию и пластике афроамериканских вокалистов. Вершиной кастинга оказалась плеяда молодых талантливых артистов, способных украсить своим искусством лучшие сцены мирового музыкального театра – **Василий Ладюк** (Московский театр Новая Опера им. Е.В. Колобова), **Михаил Казаков** (Большой театр России, ТАГТОиБ им. М. Джалиля), **Алексей Тихомиров** (Большой театр России), **Владимир Мороз**, **Екатерина**

Гончарова, **Виктория Яровая** и **Оксана Шилова** из Мариинки. Благодаря их участию ряд таких спектаклей, как «**Евгений Онегин**», «**Борис Годунов**», «**Севильский цирюльник**», «**Травиата**» и другие обрели новое качество, идентифицирующееся с богатейшей вокальной природой и актерской самоотдачей певцов. К примеру, «Евгений Онегин» в превосходном составе – В. Ладюк (Онегин), Е. Гончарова (Татьяна), С. Семишкур (Ленский), Е. Сергеева (Ольга), М. Казаков (Гремин) под управлением дирижера **Р. Салаватова** – впервые со дня постановки 2012 года (режиссура **М. Панджвидзе**, музыкальный руководитель **М. Плетнев**) достиг чудной органики и оперной магии в сценическом действии.

Обладательница дивного сопрано, переливающегося благородными оттенками, Екатерина Гончарова явила публи-



«Евгений Онегин». Онегин – В. Ладюк, Гремин – М. Казаков

«Евгений Онегин». Татьяна – Е. Гончарова, Онегин – В. Ладюк





«Порги и Бесс». Порги – Д. Лоуренс, Бесс – М. Кларк



«Порги и Бесс». Спортинг Лайф – Р. Самм

ке широчайший спектр эмоциональных переживаний в партиях Татьяны («Евгений Онегин») и Микаэлы («Кармен»). Редкой экспрессии, выразительной силы и красоты мощное меццо **Агунды Кулаевой** (Большой театр России), исполнившей партию Марины Мнишек в «Борисе Годунове», покорило казанскую публику, определившую ее в разряд неординарных исполнительниц.

Шаляпинский фестиваль по традиции ежегодно открывает новые имена, которые в будущем, возможно, составят славу современной оперы. Одно из таких имен – **Венера Протасова**, выпускница Казанской государственной консерватории, лауреат Международного конкурса вокалистов им. М.И. Глинки (Москва, 2014

год), солистка ТАГТОиБ им. М. Джалиля. Пока в ее активе всего три партии, одну из них – Джильду – она с блеском исполнила на фестивале в тандеме с **Борисом Стаценко** в партии Риголетто, певцом мирового масштаба, и **Сергеем Скороховым** (Герцог) из Мариинки. Именно спектакль «**Риголетто**» в режиссуре **Михаила Панджavidзе** признан критиками как лучший фестивальныи спектакль по роскоши голосов, ансамблевой стройности и ощущению вердиевского стиля.

Не менее впечатляющими были оперные шедевры «Турандот», «Борис Годунов», «Евгений Онегин», «Севильский цирюльник», «Порги и Бесс» в концертном исполнении, «Травиата», «Любовный напиток», «Кармен». Менее повез-



«Турандот». Сцена из спектакля

ло «Аиде» (постановка **Ю. Александрова** 2013 года). Приглашенные на ведущие партии Аиды, Радамеса и Амнерис итальянские певцы не достигли подлинной глубины в прочтении образов, кроме **Сусанны Бранкини** (Аида), владеющей техникой актерского перевоплощения, но не впечатляющей природой своего вокала. Не будем строги и к **Дарио ди Ветри** (Радамес), так как это его дебют на оперной сцене, сложнейшая партия Радамеса требует длительного совершенствования в будущем. Положение спасли великодушные мастера оперной сцены **Лестер Линч** – Амонасро (США) и Михаил Казаков – Радамес (Большой театр России, ТАГТОиБ им. М. Джалили).

Фестиваль венчали два блистательных гала-концерта. Это был фейерверк голосов, роскошь уникальных дарований. Программа учитывала самые взыска-

тельные вкусы: шедевры оперной классики, русское народное песенное творчество, итальянская популярная музыка, современные образцы хорового искусства и джазовые импровизации. Меломанам пришлось по вкусу фрагменты опер «Дон Карлос», «Отелло» Верди, «Сельская честь» Масканы, «Ромео и Джульетта» Гуно, «Самсон и Далила» Сен-Санса в исполнении А. Кулаевой, Р. Самма, В. Ладюка, А. Агади, Г. Ониани, О. Шиловой, А. Тихомирова, С. Скороходова. Фуорор произвели **Альбина Шагимурадова** (ТАГТОиБ им. М. Джалили – Метрополитен Опера, США), и **Василиса Бержанская** (Приморский театра оперы и балета, лауреат премии конкурса шоу телеканала «Россия – Культура» «Большая Опера»). Любители джаза насладились виртуозным искусством джазменов – уникального пианиста **Даниила Крамера** (Моск-



«Турандот». Турандот – О. Крамарева, Калаф – А. Агади

ва) и кларнетиста **Джампьеро Собрино** (Арена ди Верона). Дирижировали концертами Ренат Салаватов и Марко Бозми, режиссуру осуществила **Светлана Смирнова**, видеопроекции – **Д. Шамова**, ведущий – **Эдуард Трескин**.

Интерес к фестивалю растет год от года, он давно утвердился как оперный форум международного класса, включающий в свою афишу знаменитые шедевры зарубежной и отечественной классики, а также раритеты оперного жанра, подобные «Турандот» Пуччини, «Дон Кихот» Массне, «Порги и Бесс» Гершвина и т. д. Шаляпинский фестиваль завоевал известность во всем мире. Его высокая планка сохраняется и по сей день. Неослабевающий интерес к нему испытывают звезды мировой оперной сцены, к примеру, Рене Папе (Германия), Михаил Светлов-Крутиков, Владимир Огновенко (Мет-

рополитен Опера, США), Лестер Линч (США), Рональд Лайф (Великобритания), Мириам Кларк и Борис Стапенко (Германия), Хибла Герзмава, Альбина Шагмуратова, Михаил Казаков, Василий Ладюк и другие замечательные артисты.

Главное качество казанского фестиваля – его удивительная атмосфера триумфа непревзойденного искусства великого русского баса Федора Ивановича Шаляпина. Фестиваль его имени находится сейчас на новой волне интеграции ТАГТОиБ им. М. Джалиля в мировое музыкальное пространство, эта идея полностью поддерживается президентом Татарстана, выделившим на креативный проект более 155 млн рублей.

Маргарита ФАЙЗУЛАЕВА

«ЛЮБВИ НАВСТРЕЧУ СДЕЛАЙ ШАГ...»

В 2014 году Театру Антона Чехова — первому частному театру, родившемуся на территории еще Советского Союза, исполнилось четверть века. Свой юбилей он встретил тихо, без помпы. Так, как, по большому счету, видимо, и надо отмечать «круглые» творческие «даты». В рабочем порядке, то есть — премьерой. На сей раз основатель и художественный руководитель театра Леонид Трушкин обратился к пьесе Нормы Фостера «Забор».

С именем этого современного канадского драматурга семь лет назад нас познакомил Валерий Шейман, который поставил в Театре «У Никитских ворот» его лирическую комедию «Выпивая в одиночестве», сосредоточив зрительское внимание исключительно на «делах семейных».

По сути, о том же и «Забор» с его камерным сюжетом, затрагивающим тему основных жизненных ценностей. И главными из них для Леонида Трушкина — стойкого приверженца принципов психологического театра, по-прежнему остаются любовь, дружба, умение понять другого человека и в критический момент подставить ему свое плечо. Об этом спектакли Трушкина разных лет: «Там же, тогда же...» (1991, вторая редакция — 2001) и «Смешанные чувства» Б. Слэйда (2003), «Морковка для Императора» И. Губача (2005). И, конечно, «Цена» А. Миллера (2001) — одно из самых сильных, самых личностных режиссерских «высказываний» Леонида Трушкина.

И вот теперь «Забор» Нормы Фостера, где, как и в «Цене», центральные дей-

Дрю — И. Добронравов, Гарри — Ф. Добронравов



твующие лица — родные по крови люди. Отец и сын — Гарри и Дрю, которые в силу ряда обстоятельств не виделись достаточно долго. Поэтому в течение почти двух часов сценического времени нам предстоит стать свидетелями их взаимного узнавания со всеми присущими данному нелегкому процессу эмоциональными «американскими горками» — конфликтами и многочисленными обвинениями. Недаром по жанру «Забор» — «скандальная история», по ходу которой пресловутый забор (о нем не единожды упоминается в тексте) оборачивается едва ли не метафорой. Неким символом разобщенности между изначально близкими существами (в результате чего по задумке режиссера и сценариста **Игоря Макарова** и стены дома Гарри оказываются похожими на гигантские деревянные калитки с огромными щелями).

Роли Гарри и Дрю Трушкин доверяет соответственно артистам **Федору** и

Ивану Добронравовым, тоже состоящим в отцовско-сыновьем родстве. И в этом дуэте пока лидирует Добронравов-младший, в игре которого больше смысловых оттенков и драматического наполнения. А Добронравов-старший стремится по большей части комиковать, что полностью соответствует его экранному имиджу. Хотя роль Гарри позволяет актеру попытаться «рамки» этого имиджа расширить. Ведь в ее «партитуре» есть и трагические, и лирические (соответствующее настроение усиливает и музыка постоянного соавтора Леонида Трушкина композитора **Владимира Давыденко**) «ноты», связанные и с горькими воспоминаниями Гарри о несложившемся семейном союзе родителей, и его романе с соседкой по имени Джин.

Кстати, именно Джин (**Инга Оболдина**) подталкивает Гарри и Дрю поскорее сделать шаг навстречу друг другу, все простить и начать новый виток отношений, основанный на доверии и симпа-

Гарри — Ф. Добронравов, Джин — И. Оболдина





Гарри — Ф. Добронравов, Джин — И. Оболина, Дрю — И. Добронравов

тии. И этот простой, даже в чем-то примитивный «призыв» может адресовать себе едва ли не каждый сидящий в зале, наверняка, находящийся в соре с кем-нибудь из своих родственников. Подобный «эффект сопричастности» происходящему на сцене, справедливости ради стоит заметить, сегодня редко возникает в театре, и за возможность его испытать мы должны быть постановочной группе спектакля «Забор» признательны.

К сожалению, позитивное впечатление от увиденного портят сомнительного вкуса речевые обороты, которыми буквально изобилует пьеса Норма Фостера (иногда и вовсе напоминающая литературно не обработанный подстрочник, что, вероятно, объяснимо — все-таки перевод осуществлен не профессионалом, а не так давно переехавшей в Канаду бывшим директором Театра Ан-

тона Чехова **Мариной Оболенцевой**). Да и артисты, особенно Федор Добронравов и Инга Оболина (к слову, неизменно неприятно поражающая преувеличенно громкой манерой подачи текста своих ролей, и роль Джин в «Заборе», увы, — не исключение) произносят их, как говорится, со вкусом, как будто нарочно провоцируя смеховую реакцию зала. Причем, реакцию довольно грубую, какую-то даже «утробную».

Последнее — нечто новое для славящегося высокой исполнительской культурой и интеллигентностью своих спектаклей Театра Антона Чехова. Будет очень грустно, если такие «игры» в «поддавки» с публикой станут для него традицией.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН
Фото предоставлены театром

СТО ПУДОВ ЛЮБВИ

«**Б**езотцовщина» — «24 эпизода до, после и вместо любви». Так обозначил молодой режиссер **Владимир Смирнов** жанр своего спектакля в **Московском драматическом театре «Сфера»**. Спектакль режиссера-дебютанта по первой пьесе **Антон Павловича Чехова**, написанной автором в возрасте 18 лет, получился трогательным, ироничным, легким, но не легковесным. Без нажима и лишнего пафоса театр рассказывает простую дачную историю со сложными, запутанными отношениями, где «сто пудов любви», все невольно, по словам Чехова, «враздробь».

Возглавив театр «Сфера», **Александр Коршунов** привлек к сотрудничеству молодых режиссеров, выпускников РУТИ — ГИТИСа — ученицу **Леонида Хейфеца Юлию Беляеву**, удачно дебютировавшую на основной сцене спектаклем «**Афродита**» по рассказам **Платонова**, и вы-

пускника мастерской Сергея Женовача **Владимира Смирнова**, поместившего актеров и их чеховских героев в камерное пространство малой сцены. Пьеса Чехова, написанная еще во время учебы в гимназии, была опубликована через 19 лет после смерти автора. Ее название восстановлено по письму Александра Чехова от 14 октября 1878 года. Большинство постановок прошло под названием «Платонов» и со значительными купюрами. Режиссер Смирнов из 170 страниц пьесы оставил всего 30, сохранив основную сюжетную линию и основных действующих лиц, придал действию больше динамики и страсти.

Художник **Дмитрий Разумов** заполнил комнату, в которой происходит действие, пустыми стеклянными банками, заставляя актеров перемещаться в этом пространстве по совершенно невероятным траекториям и необыкновенно осторожно. Ощу-

Войницева — С. Рудзевич, Софья Егоровна — А. Халилулина. Фото В. Майорова





Платонов — А. Смирнин. Фото С. Милицкого



Саша — Е. Казарина. Фото А. Хрупова

щение хрупкости и нелепости пустой бессмысленной праздной жизни передается визуально и почти физически. Иногда открывается дверь, ведущая в длинный театральный коридор, по которому убегают чеховские персонажи. Кажется, в сад. А где-то в других комнатах слышны звуки фортепьяно и домашнего пения, и вибрирующая гамма всех настроений передается зрителям, словно пришедшим в гости к чеховским героям. В интервью режиссер рассказывал, что, придя на первую репетицию, он предложил актерам вместо традиционной читки придумать этюды из жизни героев, и на следующей репетиции они уже вдохновенно импровизировали на предложенную чеховскую тему.

Актерам «Сферы», привыкшим к особому театральному пространству, к круговой арене, где зрители окружают их со всех сторон и нет четвертой стены и привычных декораций, пришлось существовать в иной театральной среде. Такой экспери-

мент явно пошел им на пользу. Удивительно глубоко и пронзительно **Анатолий Смирнин** в роли Платонова. Неожиданно эксцентрична **Нелли Шмелева** в роли Анны Петровны Войницевой, трогателен **Вадим Борисов** в роли Глаголева, удивляет широтой своего актерского диапазона **Сергей Рудзевич** в роли Войницева. Все герои, говоря словами чеховского Фирса из пьесы «Вишневый сад», — «недотепы». Неплохие, смешные люди, и у каждого жизнь складывается неладно, неуклюже. Главный отчаянный вопрос, который мучает Чехова во многих его произведениях — отчего мы так живем, когда же кончится эта наша нелепая, нескладная жизнь — звучит тут весьма громко.

Спектакль «Безотцовщина» Смирнова хорошая рифма к спектаклю «Вишневый сад» Александра Коршунова, идущий на основной сцене «Сферы». Что же в нас есть такое, что не позволяет нам слышать друг друга? Это то, что тревожит героев и пер-



Войницева – Н. Шмелева. Фото Е. Люлюкина

вой, и последней пьесы Чехова. Молодому режиссеру удалось взять верную чеховскую ноту. После вереницы острых живых зарисовок «из дачной жизни» в духе тонкого юмора Антоши Чехонте вдруг пронзают полные драматизма сцены, словно подслушанные у позднего Чехова. Войницев, а затем и Платонов, в двух шагах от притихшей публики мучительно пытаются покончить с собой. Режиссер изменяет знакомое чеховское «если висит ружье, то оно должно выстрелить...», а также финал пьесы. Выстрел так и не звучит, а Платонов, бессильно прижавшись к стене, выдохнет: «А жить-то хочется...» И если в «Вишневом саде» неизбежность гибели этой жизни, которая идет от нерешенности внутренних человеческих проблем, в «Безотцовщине» — ее первое смутное тревожное предчувствие.

Галина СТЕПАНОВА
 Фото предоставлены театром

Кирилл Глагольев – П. Степанов. Фото Е. Люлюкина



НОВАЯ ВЕРСИЯ ПРИКЛЮЧЕНИЙ ОЛИВЕРА ТВИСТА

Московский государственный академический детский музыкальный театр им. Н.И. Сац к своему 50-летию поставил мюзикл «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» на музыку Александра Чайковского. И это только первая премьера в рамках празднования юбилея.

В предисловии к одноименному роману Чарльз Диккенс писал, что изобразив реальных членов преступной шайки, нарисовав их во всем уродстве и со всей их гнусностью и показав убогую, нищую их жизнь, он сослужит службу обществу. Будем надеяться, что так оно и случилось. Но прошло уже двести лет. И к огромному сожалению, беспризорики сегодня встречаются и на наших улицах, поэтому как ни крути, а в актуальности в этом смысле сюжета не откажешь.

«Оливер Твист» уже давно стал классикой, привлекающей творцов во всех видах искусства. По этому произведению и фильмы снимали, и мультфильмы создавали, и драматические спектакли, и мюзиклы ставили. И вот появилась еще одна оригинальная сценическая версия. Режи-

сер-постановщик **Георгий Исаакян** вынашивал идею мюзикла достаточно долго, поскольку роман о взрослении и становлении человека прекрасно вписывается в концепцию Театра им. Н. Сац — театра для всей семьи. В итоге получился технически сложный спектакль с огромным количеством участников — хора, балета, оркестра и... детей на сцене, в чем и заключается изюминка постановки.

Сценограф **Алексей Вотяков** переносит зрителя в чопорный Лондон XIX века. На сцене — два кирпичных двухэтажных дома, которые легким поворотом превращаются то в шикарную гостиную, то в облезлую ночлежку, а кажущиеся статическими элементы декораций — в мостики между зданиями. Все очень симпатично и компактно. Как и должно быть в мюзикле, где ничто не должно мешать актерам петь и танцевать. Атмосферу Англии подчеркивают и костюмы эпохи Диккенса, созданные **Марией Кривцовой**.

Конечно же, подробности жизни попрошаек в спектакле остались за кулисами, поскольку для автора стихов и либретто **Льва Яковлева** и композитора важным



Оливер —
Н. Кайдалова



Сцена из спектакля

было в первую очередь показать человеческие отношения, враждебно настроенный мир взрослых и убедить всех нас в том, что в каждом есть ростки добра и сострадания, которые могут взрасти даже в самой неблагоприятной для этого среде.

На главные роли Оливера, Ловкого Плути и Красавчика было назначено по несколько исполнителей — воспитанников детской студии театра. Я увидела спектакль с **Наташей Кайдаловой** в главной роли. Смешной и трогательный паричок, кепка не по размеру, коротковатые штанишки, непонятного цвета пиджачок. Худенькое создание, которое хочется обогреть и защитить от всех невзгод. Трогательный, милый ребенок, который сумел в непростых жизненных обстоятельствах остаться чистым и искренним. Юная актриса создала образ мальчика, которым, я уверена, был бы доволен и сам Диккенс.

Для Наташи это уже не первая работа на большой сцене (в ее репертуаре в том числе и мюзикл «Звуки музыки»). Но каждый раз это новое испытание и новые волнения. Я не устаю восхищаться вокалистами, ведь пропеть чувства куда сложнее, нежели сыграть по написанным драматургом репликам. И нужно не только чисто спеть свою партию, но и драматургическую линию держать, оставаясь при этом органичным и правдивым. А ведь вокальная партия дик-

тует и построение мизансцен. Тут уже не станешь, где тебе удобней, и не выйдешь откуда логичней. И к чести юных артистов — они справляются с этой задачей на все сто, в чем им очень помогает и музыкальный руководитель и дирижер **Алевтина Иоффе**, тонко чувствующая исполнитель, и профессиональные артисты: омерзительный Феджин (**Николай Петренко**), корыстный и злобный Монкс (**Олег Банковский**), Роуз (**Олеся Титенко**), Нэнси (**Анастасия Юдина**), ужасный в своем цинизме мистер Бамбл (**Александр Цилинко**), спаситель Оливера Твиста Бранлоу (**Николай Косенко**) и другие. И именно они — тот костяк, на котором держится вся постановочная конструкция.

Некоторые рецензенты уже отмечали, что спектакль смело можно назвать оперой (все-таки авторы тяготеют к классическому жанру), а в чистом жанре мюзикла работают только дети. На них построены массовые сцены, которые детвора окрашивает своей непосредственностью, игривостью, озорством, у них сольные и хоровые партии, танцевальные номера (даже бьют четечку!). И пусть не во всем идеальная синхронность и слаженность, но это даже придает постановке определенный шарм.

Юные зрители поверят своим сверстникам быстрее, нежели взрослым. И найти



лучший вариант воспитания молодого поколения, наверное, невозможно.

Каким сегодня должен быть детский театр, чтобы быть интересным, увлекательным, удивительным, восхитительным? В первую очередь он должен быть честным и настоящим. Дети не терпят фальши. С ними нужно говорить серьезно. В отличие от взрослых, не всегда чувствующих эту тонкую грань, сверстникам найти общий язык куда проще. Вот и получается, что лучше всего, когда с детьми говорят... дети.

И еще об одном важном моменте. Чарльз Диккенс затронул немало социальных проблем — криминал, детский труд, сиротство, равнодушие взрослых. Как это

ни прискорбно, но все они существуют и сегодня. И не только в Англии. И если для детей постановка «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста» — это знакомство с классикой, приобщение к театру, общение и, возможно, даже поиск ответов на очень важные детские вопросы, то взрослых спектакль заставляет задуматься о том, как сделать, чтобы у нас было как можно меньше детей с исковерканными судьбами. Ведь далеко не у каждого ребенка возможен такой счастливый финал, как у Оливера.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА
Фото Елены ЛАПИНОЙ

ПЛАХА ДЫБОМ

В петербургском Большом Театре Кукол сыграли премьеру — «**Высоцкий. Requiem**», срединную часть трилогии о поэтах XX века. В 2011-м главный режиссер театра **Руслан Кудашов** поставил спектакль «Башлачёв. Человек поющий». Впереди — Иосиф Бродский.

Звуки характерного хриплого голоса, в отличие от аккордов Цоя, уже не услышишь в подземных переходах: фигура Высоцкого переместилась в другие пространства. Современники, наткнувшись где-то на портрет, вздохнув, вспоминают. Последние журналисты «старой школы» о Высоцком, к датам, напоминают. Телеканалы рады в сотый раз показать все возможные кадры с Высоцким: цензура давно сняла перед ним флажки — не опасен. То там, то сям молодые амбициозные актеры складывают из песен Высоцкого и кусков его/о нем прозы что-то вроде моноспектаклей. Фильм Петра Буслова «Высоцкий. Спасибо, что жи-

вой» (2012) воспринят как конъюнктура и курьез и почти забыт.

Да, имя Высоцкого известно абсолютному большинству российского народа, о чем говорят статистические опросы. Но из шестисот его песен в оперативном обиходе разве что десяток-полтора (те самые, что звучат два раза в год с экранов телевизоров), а остальное уж точно как в музее — в запасниках.

Не уверена, что Руслан Кудашов «счел своим долгом донести до зрителя, особенно молодого...» или что-нибудь в таком роде, но его и **Павла Григорьева** постановка реально встряхнула, например, мое восприятие личности и поэзии Высоцкого.

Принадлежа к поколению «поздних шестидесятников», я видела Владимира Семёновича дважды — на сцене в момент ленинградских гастролей «Таганки» и один раз в ленфильмовском коридоре, когда отдавала накопленные рубли на два красных самиздатовских тома стихов. Заездила до хрипов

«Высоцкий. Requiem». Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

глоцеровскую пластинку «Алиса в стране чудес» и периодически склеивала магнитофонную ленту. И откровенно ужаснулась, услышав в час ночи о его смерти по Радио Свобода.

Все эти встречи в моем мозгу относили Высоцкого к разряду гениев несомненно и однозначно. Его крупные планы в «Плохом хорошем человеке» Хейфица или «Арапе Петра Великого» Митты не выдавали особых примет избранности — ну, нимба какого-нибудь, — что казалось даже и странным. Тем не менее, было понятно: Высоцкий — как Пушкин. Поэт из разряда тех, кого следует изучать в школе «по полочкам»: детство и юношеские годы, ранняя лирика, идейное содержание, образ народа, образ Родины в тоталитарную эпоху, тема войны, тема театра, ирония и юмор, личная жизнь, позднее творчество, историческое значение.

Самое удивительное, что спектакль, в котором нет ни грана выхолощенного школярства, в своей структуре почти дословно совпал со всеми этими «главками», вдруг намекнув, что наши древние учебники пи-

сались неглупыми, но спеленытыми идеологией людьми.

Оттуда же, из школьных лет, мы знаем, что такое Requiem и Черный человек в отечественной поэзии. Выведя слово Requiem в заголовок, Кудашов задал высокую ноту действию, которое, отправив поэта *на тот свет*, заставляет зрителя нервно оглядываться вокруг себя: в какой стране живу?

И это главное художественное открытие спектакля. О личности он больше, чем о биографии, а еще больше — о народе, о времени и пространстве нашей Родины примерно за три послевоенных десятилетия. Когда Реквием по жертвам войны, кроме нескольких дней в году, был постепенно заменен оглушающей песней «День Победы», а жертвы ГУЛАГа и вовсе оставались без траурной мессы.

То есть, даже не отдельные персонажи, а народ словно вырос из строчек зарифмованного Высоцким времени. Народ представлен, разумеется, хором, а иногда двумя — мужским и женским. Музыка Высоцкого концертмейстером **Региной Чертовой**



Сцена из спектакля

подана как переплетение многих и многих голосов, которые высказываются то поодиночке, то в яростном или согласном диалоге, то в отчаянном споре или даже скандале.

А что же поэт? Он с первого такта — антагонист, он «испортил песню»: спектакль начинается ликующей музыкальной строчкой про олимпийский огонь, который не погас, и землю, которая будет счастливой и молодой.

Ликованию не место, звучат цитаты из речей у гроба; гроб — это три сколоченные белые доски посреди зала, а зрители сидят с двух сторон, еще раз концентрируя постановщиками на главном: оно — в центре. Еще можно смотреть на свою же, публики, вторую половину. Я вот вижу напротив молодых людей, которые родились после смерти Высоцкого, их лица непроницаемы. Для этих красивых ребят Высоцкий, как и страна дедов, — далекое прошлое.

А может, и наши лица такие же? А может, мы просто напряжены, потому что спектакль трудный, многозвучный, многомета-

форичный — к словесной игре самого Высоцкого добавлены актерская игра (здесь нет кукол, и даже предметы, что обычно у Кудашова, не оживают) и упомянутая искусная аранжировка. А также многообразные па и жесты населяющих стихи персонажей человеческой комедии. А сверх всего — еще и совершенно неожиданная игра режиссера с образами поэта. Ну вот вам для примера, для понимания: «Сэр, возьмите Алису с собой!» — тоненько поет-умоляет девочка в вагнике и белом платочке, поселенка или заключенная.

Играют и три доски (художник **Марина Завьялова**). Они и помост, и погост, и стол яств — и экзаменационный в Школе-студии МХАТ. Подмостки и плаха, набатная «рельса», даже канат с четырьмя четвертями пути (совсем под другую песню, между прочим, но вспоминаешь и эту; подобный ввод дополнительных текстов — прием). Нары. И щит, которым забивают окна в мертвых брошенных домах. А еще три доски, прибитые наискось к стене, овеществляют запрет — на выход из тюрь-



И. Солнцев

мы, на путь с востока на запад (читай: из лагерей), на выезд из страны.

И весь спектакль — стук: карандашиками в стол — как пишмашинки на допросе, ладонью в грудь — как сердце, по фибровым чемоданчикам — как перестук колес... Одежды актеры в универсальное — черный верх, черный низ: традиционная театральная униформа, особенно кукольников, а также стиль интеллектуальных бо-х, из которых Высоцкий как артист и произошел. Еще девушки в маленьких черных платьях время от времени носят какие-то нелепые без рукавов пальто-шinelи, длинные, с большими английскими воротниками. А юноши периодически в ватниках.

Есть буквально парад исключений — добавлений цвета: ярко-красный кусок ткани развевается в руках, пестро-цветочные халаты коммунальной кухни в изумительном номере на песню «Я несла свою беду...», шелковые косынки и темные очки француженки «новой волны» вмиг сменяются платочками русской девахи (и вот вам все про Марину Влади — Полякову-Байдарову)...

Такие же цветовые акценты на черном/черно-белом фоне были в «Зримой песне» — легендарной постановке товстоноговских студентов в ЛГИТМиКе (1967), от которой на пленке, судя по всему, остался один лишь номер «До свидания, мальчики» на песню Окуджавы. Руслан Кудашов, напоминающий зрителям в возрасте о том спектакле, в своем идет дальше: подробностью, детальностью этой «зримости», неожиданностью трактовок, связностью подспудного сюжета (как в фильме «Бал» Этторе Сколы).

И очевидным стремлением не ограничиваться хитами, максимально обойтись без хрестоматийного. Может, поэтому тема «Военные песни» отсутствует. А «Кони привередливые» и без того прозвучат в очередном концерте для телевизионной записи, где симпатичные вроде артисты и певцы уж сколько лет резко портят свою репутацию, не в силах наполнить собой ни одну песню Высоцкого, ни тем более спеть ее как-нибудь отстраненно, просто показав-напомнив. Исключения редчайши.

Кудашов отважно выбирает не песни из кинофильмов, а сложные длинные стихи.



Д. Чупахин, С. Беспалов

Высоцкий — мастер баллад, в них, кроме лирического Я, действует множество персонажей — или таковые, повторю еще раз, счастливо обнаружены режиссером. Вот почему актеры у Кудашова не поют (хотя поют) и не иллюстрируют песню. Это пластический полноценный театр, пантомима; режиссер, кажется, может вытащить по несколько героев из любого четверостишия (понятно, что зависимость обратная), оживить их действием; в других спектаклях он то же самое делал с Книгой Книг; не знаю, что легче.

Вдруг подумала: в середине 90-х Кудашов служил верстальщиком на горячем наборе в газетном цехе, что теперь ему помогает: столбики отлитых в свинцовые строчки слов, фраз и абзацев надо было, причем быстро, ставить на место в большую железную рамуполосу — не потеряв «хвосты» и без заверсток, то есть, не перепутав места. Он буквально держал тексты в руках, он чувствует их вес и норов...

Портрет страны получается (это ж Реквием) мрачным, но отчаянным и веселым. Ближе всего ассоциация с фильмом Алек-

сея Германа «Хрусталева, машину!», тоже набитом под горло деталями и акцентами. Особенно финал, где спрятавшийся в неизвестность от судьбы бывший военврач, стоя на платформе открытого грузового вагона, ухарски водружает себе на бритое темя стакан водки до краев — и не расплескивает его на стыках.

А у Кудашова зеки идут и идут по кругу в тюремном двореке (разве что без лая собак), и вдруг они обязаны передвигаться на корточках. Вертухаю так захотелось, безопаснее так ему кажется: если что — успеет ствол достать. А переваливаются они с ноги на ногу, как утки — под наяриваемый вертухаем на аккордеоне знаменитый гордый полонез, название которого «Прощание с Родиной» не очень-то звучало в расцвет застоя по радио. Впрочем, возможно, что память подводит; телевизор же с просветителем Бэлзой был тогда далеко не у всех, а по радио диктор объявлял специальным голосом: «Полонез Огинскаво».

Заметим: кроме «олимпийской» музыкальной строчки и этого полонеза, про-



Е. Белевич, М. Сумарокова

звучит еще мелодия «Манчестер — Ливерпуль» из прогноза погоды в эмблематичной программе «Время»: три точных знака того времени, контрастных накалу Высоцкого.

А потом этот безнадежный расцвет застоя так всем осточертел, что появился анекдот про Колю, который много лет просил передачу «В рабочий полдень» исполнить для него «Полонез» Огинского, но однажды внезапно заказал Шнитке. На что радио все тем же голосом сказал: «Слушай, Коля, свой “Полонез Огинского” и не выпендривайся»... Так вот, Кудашов и зеков заставляет на карачках под панскую музыку переваливаться, искупая свой якобы грех пред Родиной, и Колю этого, вполне себе обывателя, «знакомца» многих персонажей Высоцкого, делает — на его месте у радиоприемника в рабочий полдень — фактически, зеком...

И тогда уже строчки «Сосед мой слева — грустный арлекин, другой — палач, а каждый третий — дурень» из песни «Маски» —

не просто знаменитая шекспировская метафора всей жизни как театра, а способность/неспособность прикинуться, чтобы выжить, не сойдя с ума. Более чем понятно, не нужно и оглядываться по сторонам...

Театр, конечно же, присутствует в спектакле и «сам собой». В начале мы видим острогротесковский эпизод поступления в институт под репрессированную «Балладу о детстве», а ближе к концу случается незаметный сдвиг, и из бластной романтики и зековской печали вдруг кристаллизуются и Шут, и Гамлет.

Я вдруг подумала, что этот необъяснимый момент и есть невысказанная, неформулируемая загадка России. Плаха из трех белых досок поднимается вертикально, вот она уже подвешена, раскачивается и гудит, как колокол.

Не давая забыть.

Ольга ШЕРВУД

Фото предоставлены театром

ВЕК КАМЕРНОГО ТЕАТРА

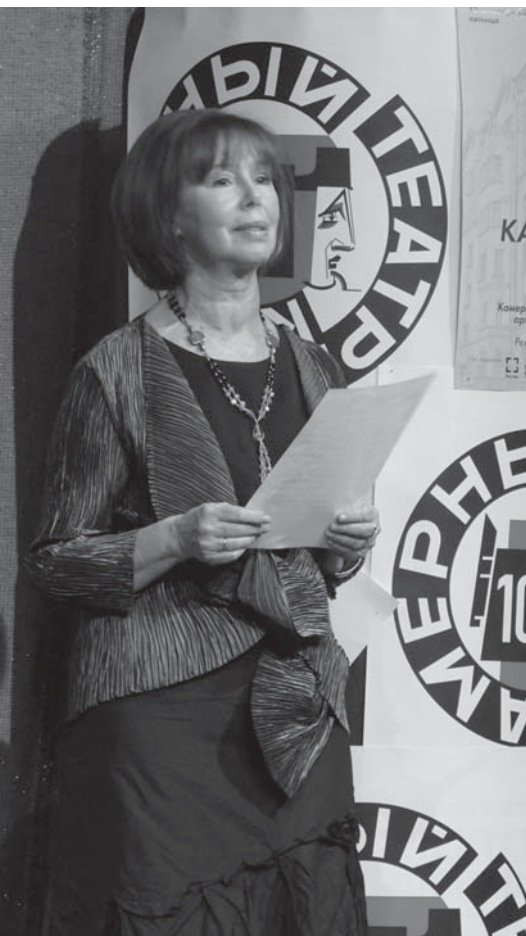
Минувший год был отмечен 100-летием Московского Камерного театра, основанного Александром Таировым. Мимо этой даты, естественно, не прошли Театр им. Пушкина, так называемый приемник Камерного, и Центральный Дом актера им. А.А. Яблочкиной.

Пушкинский театр поставил спектакль-посвящение «Камерный театр. 100» Елены Греминой (режиссер-постановщик Евгений Писарев), в котором занята почти вся труппа. Дом актера на Арбате сделал вечер «Век Камерного театра» (авторы сценария Алла Садовская и Павел Тихомиров, режиссер Павел Тихомиров) с участием ведущих артистов разных театров.

Надо сказать, что Дом актера обращается к воспоминаниям о Камерном театре, встречаю с участием его артистов и студийцев с 2004 года. Именно тогда Павел Тихомиров поставил «Однокамерников», где играли Вера Васильева, Ольга Остроумова, Людмила Касаткина, Николай Цискаридзе, Дмитрий Кошмин, Денис Баландин, Светлана Коркошко, Наталия Красноярская, Инна Кара-Моско, Антонина Кузнецова, Виктор Богаченко, Татьяна Константинова, Наталья Кургина, Владимир Гончаров, Маргарита Эскина. Кульминацией того вечера стал выход на сцену тех, кто непосредственно участвовал в спектаклях театра — тогда в живых было около сорока чело-

Ведущие вечера Д. Кошмин и А. Равенских

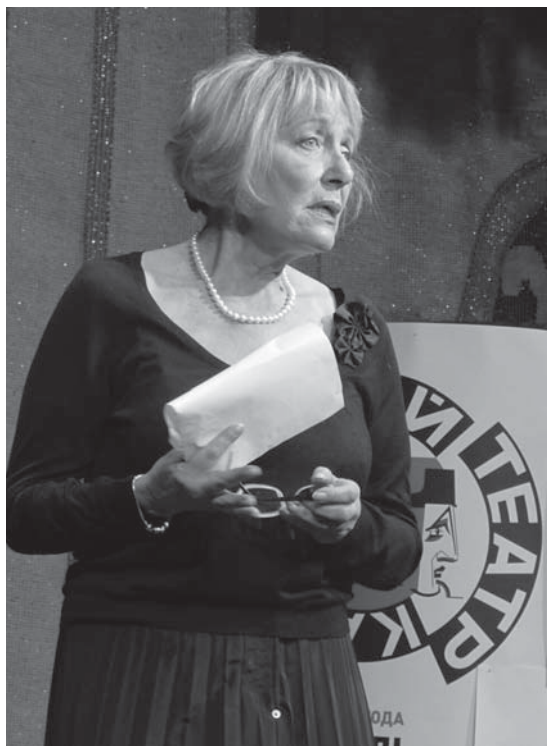




Е. Симонова

век. Потом Павел Тихомиров в Доме актера организовывал декабрьские «Традиционные сборы».

Прошло десять лет. Небольшая сцена в уютной гостиной, тумба с афишами, три венских стула и рояль. Здесь артисты читали воспоминания **Алисы Коонен**, **Фаины Раневской**, **Александра Таирова**, протоколы и... намеком сыгранный репертуар того, легендарного театра. **Нил Кропалов**, молодой артист Театра им. Моссовета прочи-



Н. Попова

тал стихотворение О. Мандельштама «Я не увижу знаменитой Федры...», а в финале мы услышали монолог самой Федры – Алисы Коонен. Круг замкнулся! На экране – кадры из спектаклей Камерного театра, сопровождаемые музыкой в исполнении **Елены Жуковой** (Большой театр). Вели вечер-спектакль **Александра Равенских** (Театр им. Вл. Маяковского) и **Дмитрий Кошмин** (Театральная академия г. Санкт-Петербурга).

Особая страница этого вечера – дети Камерного театра. **Василий Немирович-Данченко**, **Елена Самохина**, **Валентина Сова**, **Андрей Торстенсен**, **Ирина Мирошниченко**, **Марина Хмельницкая**, **Алексей Ковален-**



Выпускники студии Камерного театра В. Горюнов и М. Ивашкевич

ко, Александр Чижов, Наталья Крачковская, Максим Леонидов, Александр Кухта, Елена Сафонова, Нина Попова, Мария Абрикосова, Павел Конёк... На вечере эту страницу представляли актриса и режиссер **Наталья Кенигсон**, дочь блистательного артиста **Владимира Кенигсона**, и артистки театра **Нины Чернышевской**. Самым трогательным было то, что в зале присутствовали три выпускника студии Камерного театра – **Кима Чупахина**, **Виктор Горюнов** и **Майя Ивашкевич**. (**Анна Глазова**, **Людмила Лысова**, **Тамара Тихомирова**, **Антонина Зиновьева**, **Галина Демиденко**, **Владимир Гансон** по состоянию здоровья не смогли быть на вечере.) Надо ска-

зать, что **Майя Сергеевна Ивашкевич** – единственная актриса Камерного театра, которая до сегодняшнего дня играет в спектаклях. Последний монолог **Заречной (Евгения Симонова)** из чеховской «Чайки» звучал, как прощание артистов с театром, который мы никогда не увидим.

Финал. На сцене участники вечера и «камерники». На мгновение они стали единым целым, тем Камерным театром, о котором зрители, благодаря филигранной работе **Павла Тихомирова**, узнали так много нового.

Андрей ГОРЯИНОВ
Фото Алексея ТРЕМАСОВА

СОТВОРИВШИЕ ЧУДО

16 января 2015 года. Москва. Арбат. На Большую сцену Дома актера выходит **Евгения Симонова**. Волнуется больше, чем если бы играла премьеру. В зале необычно много лиц известных московских актеров. Она представляет проект «**НЕДОСЛОВ**» и рассказывает о неслышащих актерах, говорящих жестами, но способных играть полноценные спектакли для широкой публики.

Волнение передается залу. Начинаешь ощущать себя не просто зрителем, а готовишься стать свидетелем, может быть, и участником сотворения чуда. Чуда обращения привычной понятной реальности в непостижимое ирреальное пространство. Пространство повышенной чуткости: к миру, друг к другу, к сценическому искусству, к поэзии, к музыке. Да-да, к музыке, из которой, кажется, сотканы сами не слышащие актеры, их тела и души. Это высокие профессионалы, уникальные личности, красивые, светлые, жизнеутверждающие люди. Люди с ограниченным слухом, но как сказал присутствовавший в зале **Андрей Максимов**, «идеально слышащие искусство».

Это последний выпуск **театрального факультета Специализированного института искусств**, единственного высшего учебного заведения в России, готовящего профессиональных драматических актеров с проблемами слуха.

В Доме актера они представляли спектакль «**Поэзия и музыка HANDMADE**». Первое действие — завораживающий «**Бахчисарайский фонтан**» **А.С. Пушкина**. Постановка **Елены Багровой** и **Ольги Викторовой**. Второе действие — полная лирики и эксцентрики пластическая и музыкальная феерия «**Оркестр**» (песни из репертуара великих мировых исполнителей XX века). Постановка и дирижирование **Екатерины Мигицко** и **Максима Тиунова**. И, конечно, великолепный ансамбль разноликих, ярких индивидуальностей: **Алена Молоснова**, **Ани Абрамян**, **Мария Янковская**, **Игорь Стрелкин**, **Алексей Лемешев**, **Вадим Николаев**, **Павел Родионов**, **Руслан Коловский**.

В самом начале спектакля где-то высоко над зрительным залом зазвучал чистый красивый голос **Варвары Ромашкиной**, словно камертон увиденного на сцене. Это трепетное, проникновенное исполнение поэзии Пушкина, превращающее тишину зрительного зала в атмосферу спектакля, невозможно назвать голосовым переводом. Спектакль был сыгран нежно, с затаенной страстью, на удивительно изысканном языке рук и точно выверенной пластике движений, со щемящей интонацией душевных порывов и открытий. В финале «Бахчисарайского фонтана» возникло пронзительное чувство —

Сцены из спектакля-концерта «Оркестр»



Фото Дм. Преображенского
Финал спектакляФото Дм. Преображенского
Аплодисменты участникам проекта «НЕДОСЛОВ»

Пушкин создал шедевр! И это услышали, именно услышали пристальным, чутким слухом своих душ прекрасные молодые актеры и преподнесли нам в дар, как чудо, которое на наших глазах ожило и засверкало струями пушкинского экзотического фонтана. Спасибо за сей бесценный дар, он останется в наших сердцах.

Спасибо и за восторг, испытанный во время танцевально-музыкального концерта второго действия. Именно тогда вспомнилась поразительная строка Н. Огарева:

*В восторге полный, светлый час
Перестает нам быть загадкой –
Что было тайного для нас.*

Конечно, останется тайной для зрителя, как с такой филигранной точностью и технической, и эмоциональной, соблюден синхрон певцов и актеров, и то, что люди на языке танца и пластики могут говорить точнее и пронзительнее, нежели с помощью слов. И тогда язык актерских глаз и жестов проникает в души стремительно и властно! Пусть эта тайна останется неразгаданной, ибо это тайна искусства. Разгадать ее может только очень чуткий художник. Это божий дар!

Низкий поклон всем авторам спектаклей проекта «НЕДОСЛОВ». Хочется, чтобы союз педагогов, режиссеров и актеров, союз бесценный, уникальный был сохранен на долгие годы. Берегите друг друга и ваши общие создания. То, что было сыграно в Доме актера, не может быть одноразовой акцией. Потому что создан-

Фото Дм. Преображенского
Е. Симонова и В. Ромашкина

ное вами — есть культурный фонд нашей земли, ее душа и гордость.

Особая благодарность **Евгении Симоновой** и **Павлу Тихомирову** — людям, которые дарят возможность увидеть этот уникальный театр, которые любовно и настойчиво зовут зрителей на встречу с искусством не слышащих актеров. Пусть все больше становится новых преданных друзей у этих бесконечно талантливых, трудолюбивых, щедрых людей, которых стоя благодарил зал, высоко подняв над головой руки, чтобы не слышащие криков «Браво!» актеры, выдели аплодисменты своих коллег и счастливые глаза зрителей. Спасибо, «НЕДОСЛОВ», за счастье творчества. Спасибо вам, сотворившие чудо!

Александра РАВЕНСКИХ
Фото Дмитрия ПРЕОБРАЖЕНСКОГО

«БАШНЯ ВЕСЕЛУХА» — РОМАН И ПЬЕСЫ

В Смоленске состоялась презентация однотомного сборника «**Башня Веселуха**», недавно изданного и вышедшего в свет в серии «Библиотека журнала «Край Смоленский».

В книгу вошли три тесно связанные между собой произведения. Среди них роман «**Башня Веселуха, или Смоленск и жители его двести тридцать лет назад**», созданный в конце 30-х годов XIX века и опубликованный в 1845 году в журнале «Современник». Автор романа выступил под псевдонимом «Смоленский старожил Ф. ф. Э.». Смоленский историк литературы **В.Е. Захаров** в предисловии к книге пишет, что через год после выхода романа псевдоним был раскрыт как «**Федор Андреевич Эттингер**» в извест-

ном «Реестре русским книгам» М.Д. Ольхина (СПб., 1846).

Фон Эттингеров — российский дворянский род лифляндского происхождения — трудно причислить к знаменитым смоленским фамилиям. Однако в «Дневнике» священника Никифора Мурзакевича, почитаемом как едва ли не самый достоверный из дошедших до нас исторический источник, есть упоминание, что в конце 80-х годов XVIII столетия фон Эттингер был обер-комендантом Смоленска. Именно он встречал Екатерину II во время ее визита в город в 1787 году. Так что нельзя не согласиться с В.Е. Захаровым, который полагает, что один из персонажей романа — смоленский обер-комендант генерал-майор Андрей Иванович фон Э. — не кто иной, как отец

Сцена из спектакля «Башня Веселуха»



автора романа Федора Андреевича Эттингера. А восьмилетний сын обер-коменданта по имени Фриц (или по-русски Федор), который также появляется на страницах произведения, — сам автор. Это придает повествованию оттенок особой доверительности, ведь, как известно, история, культура, вера воспринимаются совсем иначе, если срослись с историей личной, семейной.

Главное достоинство романа Эттингера собственно в том и состоит, что писателю удалось передать атмосферу, нравы и быт провинциального города екатерининской эпохи, причем не города вообще, а конкретно — Смоленска. В начале 1990-х годов основательно позабытый роман Эттингера был опубликован в только что учрежденном журнале «Край Смоленский», а вскоре вышел отдельной книгой. Роман настолько понравился, что был включен в программу курса «Литература Смоленщины».

Писарь — Д. Кулешов, поручик Зырянов — П. Пирожков

Кроме романа в сборник вошли две пьесы, написанные по его мотивам. Одна — комедия в шести действиях «**Башня Веселуха, или Жители г. Смоленска в конце XVIII столетия**» — принадлежит перу **Василия Ивановича Грачева** — историка и краеведа, одного из основателей Смоленского городского исторического музея. Составителям книги удалось обнаружить рукопись пьесы в личном фонде Василия Грачева, хранящемся в Государственном архиве Смоленской области. Судя по резолюции цензора на титульном листе рукописи, написана пьеса в начале XX столетия, в 1904 году. Опубликована она не была, но в 1908 году ее поставили в Смоленске на сцене Народного дома. Играли пьесу в театре Народного дома или представление состоялось всего один раз, об этом история умалчивает, но афиша о том, что 18 декабря 1908 года драматической труппой Н.Н. Ме-





Граф Змеявский — Н. Парасич

рьянова будет разыграна комедия «Башня Веселуха, или Жители г. Смоленска в конце XVIII столетия», сохранилась и воспроизведена в сборнике в предисловии к пьесе В.И. Грачева. Главный редактор журнала «Край Смоленский» **Юрий Шорин** в предисловии выражает надежду, что публикация пьесы привлечет к ней внимание театральных режиссеров Смоленска. «Авантюрная комедия, — пишет он, — яркая по языку, типажам героев, вечно актуальным жизненным сюжетам просто просится на современную смоленскую сцену!»

Вторая вошедшая в книгу пьеса — драма **Ольги Сергеевой** — является литературной основой выдержавшего уже две сценические версии спектакля **Смоленского камерного театра**, который также называется «**Башня Веселуха**». Режиссер-постановщик спектакля — художественный руководитель театра заслуженный артист РФ **Николай Парасич**. Художник-постановщик **Юрий Каштанов**. О нем хотелось бы особо сказать. Знарок исторического военного костюма, Ю.Е. Каштанов известен в Смолен-

ске не только как театральный художник и книжный иллюстратор, но и как постоянный участник реконструкций исторических сражений 1812 года, которые проводятся вблизи деревни Лубино в Краснинском районе Смоленской области. Рисунки и фрагменты сценографии Юрия Каштанова, а также фотографии эпизодов из спектакля использованы как иллюстрации к книге. Нелишне заметить, что мундиры, в которые одеты персонажи, изготовлены в строгом соответствии с военной атрибутикой времен правления императрицы Екатерины II.

Разыгранные актерами Смоленского камерного театра во время презентации книги «Башня Веселуха» сцены из одноименного спектакля послужили впечатляющим дополнением к разговору. Вел презентацию Юрий Шорин. Выступили драматург Ольга Сергеева, которая рассказала, как у нее возник замысел написать пьесу по увлекшему ее воображение историческому роману, представитель спонсора издания (**Смоленского филиала ОАО «АтомЭнергоСбыт»**) **Александр Школьников** и другие. Учительница русского языка и литературы гимназии им. Н.М. Пржевальского **Татьяна Шубнякова** поделилась наблюдениями, как современные школьники воспринимает историческую литературу.

Разговор шел о том, как важно знать историю своего края, и сколько еще тайн хранит в себе детище великого зодчего **Федора Коня** — смоленская крепостная стена. Николай Парасич, выступавший последним, поскольку был занят в сценах из спектакля, сказал, что с большим любопытством прочитал ранее не известную ему пьесу В.И. Грачева. Кто знает, возможно, в репертуаре Камерного театра суждено появиться третьему спектаклю о жителях Смоленска XVIII столетия?

Светлана РОМАНЕНКО

Фото из архива Смоленского камерного театра

МАРК РОЗОВСКИЙ:

«Что можно, что нельзя»

Интервью с художественным руководителем театра
«У Никитских ворот»

Над вашим столом в рабочем кабинете в театре висит портрет Станиславского. Этот факт говорит сам за себя. Вы часто бываете в Доме-музее Константина Сергеевича, водите туда своих актеров. Есть ли моменты в его учении, которым вы не следуете сегодня? И не потому, что вы их не принимаете по каким-то принципиальным соображениям, а потому, что не позволяете вам этого делать современная театральная ситуация.

— Станиславского приемлю полностью. Вместе с его детскостью, наивностью, некоторым даже занудством и оторванностью от реальной жизни.

Да, у него была исключительная, по-рыцарски возвышенная преданность правдивому Театру, но знание жизни при этом хромало, в борьбе идей он был чужд всяким классовым схваткам. Его суть — человеколюбие в мясорубке истории. При этом буржуазность, профессорская внешность и потрясающая русская интеллигентность контрастировали и с эстетством Серебряного века и, позже, с кошмаром сталинщины. А ведь в эту кровавую эпоху надо было творить, как говорится, здесь и сейчас.

Парадокс истории, впрочем, сознательно подготовленный советской пропагандистской машиной, состоял в том, что Константин Сергеевич был принят в политическую систему и провозглашен культовым вождем театрального искусства нового времени. Размышления и поиски художника оказались объявленными официозными догмами, имя Станиславского канонизировано и получило золотую краску на любой этикетке. Это было невыносимо и когда-нибудь должно было кончиться!..

В наше время, надо честно признать, современная театральная ситуация Станиславскому явно не благоволит.

Сегодня о Станиславского вытирают ноги. Кто? Да все, кому не лень. Он — враг № 1. Почему? Да потому, что Станиславский — это профессионализм. Естественно, все, кто профессией в должной мере не владеет — не умеет работать с актером, сценографом, музыкой, светом — видят в Станиславском не своего учителя, а своего разоблачителя. Станиславский — это тот самый андерсеновский мальчик, который может сегодня прийти на любой спектакль какого-нибудь модного фестиваля и громогласно сказать: «А король-то голый!»

Вот почему Станиславский неудобен сегодняшнему театральному дню. Он раздражает своей дотошностью и въедливостью, своей культурой, ибо несовместим с поверхностностью. Многим хочется, чтобы его вообще не было!.. Устарел!.. Забыть!.. Не знаем такого и знать не хотим! Но есть и другая, я бы сказал, иезуитская форма его почитания. Придумывается, к примеру, «Премия Станиславского» или «Сезоны Станиславского», конфеты «Станиславский» и т.д. и т.п. То есть имеет место лукавое использование «бренда», если не сказать, прикрытия, спекуляция торговой маркой. Ведь премируются при этом, демонстрируются и получают поддержку во многих случаях спектакли, от которых Станиславский переворачивается в гробу.

Конечно, Константин Сергеевич был в искусстве своем достаточно разнообразен и широк. Его нельзя подвести под какой-то один-единственный стиль и язык. Он умел и озоровать на сцене, и мыслить свободно. Но это вовсе не значит, что он подписался бы сегодня под всякой ерундой и бессмыслицей.

Да, театр безграничен в возможностях своего изъяснения, он бывает чрезмерен и в своей поэтичности, и в бытовой определенности, но вопрос всегда в другом — насколько правдиво представление, насколько естественна загадочная игра.

Что бы я ни делал, Станиславский смотрит на меня. И если он покачал укоризненно головой, я обязан уловить этот сигнал и далее сделать все, чтобы то, что я сказал, Учителю понравилось.

Школа переживания — великая русская театральная школа — в наше время оказывается зачастую попорченной. И с этой бедой театр живет последние годы, пренебрегая основами, предавая на практике анафеме то, что Станиславский открывал по крупицам и утверждал как метод.

Я знаю коллег, которые над Станиславским смеются. Между тем сами не показывают ни выстроенных ролей, ни выстроенных спектаклей. Почему? Потому что не могут. Не умеют. Не владеют методом.

Освоение наследия Станиславского еще как-то худо-бедно происходит в наших театральных училищах, где еще, слава Богу, сохранились традиции живого преподавания СИСТЕМЫ (например, в непревзойденном опыте Марии Осиповны Кнебель, Левертова и др.), но после выхода из училища молодой выпускник сегодня попадает в совершенно другую атмосферу, где Станиславского нет и в помине, где царят сплошь и рядом совершенно другие моды, дуют иные ветры... Зачем следовать тому, чему тебя учили?.. Покорнее отринь от себя основополагающие законы мастерства и дуй по дороге дилетантства — никто тебя не осудит, наоборот, все вокруг тебя будут хвалить... Ты будешь интересен как раз тем, что молод и нагл — свое неумение ты выдашь (и тебе помогут выдать!) за достижение. Мода на непрофессионализм поощряется, нули прикидываются единицами.

Вы спрашиваете, чему я не следую, пользуясь методом Станиславского. Отвечаю: не следую некоторым фетишам

Торцова (alter ego К.С.), касаемым, скажем, перспективы роли и перспективы самого артиста — тут, мне кажется, нет никакого разделения, в хорошей игре обе «перспективы» едины, и не стоит, по-моему, лишать исполнителей этого синтеза. Сегодня изменилась скорость реакций, да и скорострельность речи стала другой. Оценки — быстрые нужны, нельзя жить на сцене, как колымага, ползущая в гору. Стремительность претила Станиславскому, а мне она помогает при постановке мюзиклов, к примеру. Зигзагообразная темпоритмика очень плодотворна, я занят ее организацией в каждом своем спектакле. Наконец, ставшая расхожим термином знаменитая «жизнь человеческого духа» чаще всего не бывает однолинейной, ее исследование в наше время стало гораздо более многосложным — благодаря, в первую очередь, Фрейдю с его проникновением в глубины человеческого подсознания. Первопричины самых затаенных внутренних миров человека сегодня ищутся не только с помощью наших интеллектуальных догадок и жизненного опыта, но еще и с помощью методов психоанализа, без которого в современном театре не обойтись.

Таким образом, Станиславского можно сегодня дополнять и развивать, обогащая его обращенность к личности персонажа знанием новейших объяснений и научных представлений о поведении человека. Чем, собственно, лично я доволен часто занимаюсь по мере сил.

Слабостью Станиславского (если вообще позволительно говорить о слабостях гения) является его пренебрежение условной формой, что, конечно, обеднило театр, привело его в будущем в болото быта. Когда Мейерхольд заговорил о режиссерах-копиистах, он, несомненно, был прав в своих намеках на практику МХАТа, но справедливости ради надо признать, что сам К.С. был достаточно широк в восприятии чужого — программная театральность Вахтангова, к примеру, его восхищала, а поэтика Шекспи-

Марк Розовский



ра звала и бередила его творческое воображение. Так что нельзя Станиславского считать врагом игрового изъяснения. В репертуаре МХТ случались весьма яркие представления. «Синяя птица», к примеру, о которой К.С. сказал: «Наша цель — передать в театре непередаваемое». Во как!

Скажу больше: в физике есть теория относительности Эйнштейна. Система Станиславского для театра имела и имеет такое же значение. Она перевернула представления об искусстве театрального выражения, о самой сущности актерского мастерства. Как без Эйнштейна нет современной физики, так без Станиславского нет современного театра.

— Вы, говоря о Станиславском, вскользь упомянули Мейерхольда. Ваше отношение к нему?

— Станиславский — мой Учитель, а Мейерхольд — мой Бог. О Боге нельзя вскользь. Сын Серебряного века, Мейерхольд уловил новое видение реальности как ирреальности и перенес ее в театр, вся его практическая деятельность до революции базировалась на поисках так называемого сновидческого театра. Хотя, может быть, он сам так не формулировал. Увлечение масками комедии дель арте только поддерживало, если не сказать, обслуживало веру во внебытийное происхождение игры. Сама ставка на игру, а не на буквальное изображение жизни, была абсолютно революционной по отношению к этой самой жизни, по сути отрицала и отменяла допотопный «реализм на подножном корму».

Пространство театра делалось Мейерхольдом местом фантазмагорий и визуальных эффектов. Сновидческий характер нового сценического искусства требовал от художника предложений, уводящих зрителя от достоверного, в зубах навязшего, глазам надоевшего низкого быта. На сцену пришли настроения с их переменами и переживаниями, фантазмы с их удивлениями и бесконтрольностью.

«Кружу в химерах мысль мою...» Державинская строка, сигналившая Серебряно-

му веку из своего времени, — концепт наслаждения жизнью воображения, отрицанного от земных признаков. Это тоже «жизнь человеческого духа», но не в пространствах природы, а в сферах запредельного. Мейерхольд вывел нас в космос. В космос театра!

Только что царившие на троне Толстой и Чехов пока не свалены (все-таки трудно свалить неподъемное), но уже чутко отодвинуты. Во всяком случае наше сознание отклоняется от правды и человечности как семиотики русской культуры XIX века и приходит к другим нормам и формам, по которым изнывал Треплев (кстати, недаром Мейерхольд был первым исполнителем этой роли). Серебряный век выдвигает вперед совсем другие фигуры, каждая из которых искрит безумными талантами фигляров и игрунов. Андрей Белый и Валерий Брюсов соревнуются каждый в своем образе за право быть первым.

То же и в Театре. Уйдя из общедоступного МХТ Станиславского и Немировича-Данченко, благодарно прикинув к Чехову, уехав на время в Херсон, чтобы нарастить «режиссерскую мышцу», Мейерхольд делает абсолютно правильные шаги в своей вступительной фазе, а затем приступает всерьез к выполнению своей главной жизненной миссии — реформированию Театра.

Ставка на условность с опорой на историческую мистериальность, маскарадность и античную мифологизацию, где реальность и фантазия слиты воедино — это было ново, и это обновление ошарашило театральный мир. Отныне в театре торжествует режиссерское решение и главным действующим лицом оказывается его Величество Режиссер — впервые в Истории! И не просто режиссер как должность, а как главный творец — Автор спектакля. Так он подписал афишу «Ревизора», так оно было на самом деле. Так оно должно у каждого из нас быть и сейчас, и во веки веков!

— Каковы ваши взаимоотношения с литературой? Есть ли у вас свои, особые

приемы, присущие только вам при переносе прозы и поэзии на сцену?.. И вообще, какие проблемы обнажаются в связи с таким переносом? Что такое «верность классике» и в какой мере театр может от этой верности отходить?

— Старые вопросы, хорошие вопросы... И хорошо, что Вы ими задаетесь и потом задаете... Но на старые вопросы нет новых ответов. Ибо новые ответы будут ошибочными. В сегодняшнем театре оказалось возможным этими вопросами не задаваться, вообще их от себя откидывать и... результаты налицо: бесплодное экспериментирование приносит тщедушные результаты. И что самое страшное: классическое литературное произведение, оказавшись в лапах шарлатанов и дилетантов, выталкивается на помойку — вне искусства, вне искусства.

Приведу несколько жутковатых примеров. Описания спектаклей даны здесь цитатно, почти безоценочно — критики не полемизируют с псевдорежиссурой, а всего лишь констатируют немощь и безобразие образов.

Несколько живых примеров мертвого театра. Статья критика в «Новой газете» называется выразительно — «Скучный Онегин», а заканчивается — от Пушкина к Бродскому — цитатой из прозы нобелевского лауреата: «Национальная катастрофа низвела умственные способности человека до уровня, когда потребление отбросов сделалось инстинктивным». Критик комментирует эти слова так: «Гениальная формула, обнимающая тенденции к нынешней жизни и российского театрального мейнстрима». Что же, очень даже справедливый вывод, поскольку «Скучный Онегин» рецензирует лучшие спектакли «Золотой Маски», которая, как сказано в подзаголовке, «пытается взлететь». «Если трактовать “Онегина” Тимофея Кулябина из новосибирского “Красного факела” как историю превращения многообразного мира в мир одноклеточный, он, пожалуй, любопытен».

Как Вам, Александр Сергеич, такой блистательный пассаж: «Его Онегин

(Павел Поляков) пьет пиво и вино, трахает девиц, а друга Ленского, стреляя как-то снизу, убивает как собаку. А главное, сильно скучает. Он даже в постели не активен: ложится на спину и принимает очередную порцию секса. Скучно ему все время. Но он и сам очень скучный: вялый, тусклый. Взяв *живущий собственной жизнью* (курсив мой. — М.Р.) пушкинский текст, режиссер как бы помимо него, на сильных мифологических корнях выращивает героя нашего времени, полого внутри, мающегося с самим собой, по сути глубоко неинтересного. Иллюзия, что он заслуживает внимания, окончательно пресекается в момент, когда он, простой обитатель “Фейсбука”, переходит на “презренную прозу” и “от себя” описывает Татьяну с ее письмом. Это Онегин, обитающий в сером минималистском пространстве, имеет к пушкинскому такое же отношение, как пластиковый стул к вольтеровскому креслу».

Если все это так, зачем показывать сие произведение на «Золотой Маске», не понимаю. Кроме порчи театрального сознания ничего иного такой спектакль в русскую культуру не привнесет. Но, видимо, «конец театральной эпохи» кому-то надобен, чтобы доказать: классику обнулили...

Критик «Новой газеты» прекрасно чувствует глубину театрального падения «краснофакельного» Пушкина, иначе не были бы написаны в статье столь неприятные слова: «Этот спектакль как в фокусе, собрал характерные черты режиссуры, отвоевывающей место на подмостках: очевидная растерянность перед текстом и неспособность работать с его объемом (“свободный роман” сокращен радикально), стремление “вести время” спектакля, заполняя его переживаниями и переносами столов и стульев, как бы обозначающими монотонность жизни героя (а по сути, утомительным постановочным мусором), некий “общак” заимствованных приемов, наконец, единственный способ передать ге-

рою современные черты — его крайнее опрошение».

Диагноз убийственный, ибо поразительно точный.

— Есть ли спрос на русскую классику? Способен ли сегодняшний театр держать планку культуры на высоте?

— Не знаю. «Конец театральной эпохи» занизил эту планку — художники часто работают без макетов, «почеркушки» выдаются за эскизы, актеры — даже самые талантливые — оказываются вовлеченными в какую-то дьяволиаду, заголяются, матерятся, выглядят беспомощными — ни техники, ни дикции, крик и кривлянье, кривлянье и крик... Обилие примеров таково, что можно продолжать бесконечно.

Многим кажется, что классику ставят лишь потому, что, мол, новых хороших пьес нет (или мало!) и, дескать, надо заполнять репертуарную нишу. Внешне, может, картина так и выглядит, но на самом деле театр постоянно находит, что ставить, и отнюдь не страдает от отсутствия идей и проектов. Во всяком случае, наш театр, который «У Никитских ворот». Были б деньги — и мы завалим вас новыми выплесками художественной энергии!..

Дело в другом — в умении осуществлять отбор, организовывать чередование премьер, исходя из реальных возможностей труппы и сцены. Вялая театральная политика обрекала бы нас на одиночные выстрелы в пустыне — нет, не для того дано нам счастье делать что-то свое в бесцензурном пространстве, чтобы сидеть в застойном болоте и копошиться для вида — мы, мол, не в безделье пребываем. Поэтому театр склонен постоянно дерзить, сигнализировать обществу — я живой, я с вами, не забывайте, что я есть!.. А общество это самое сегодня каково?.. Это существо достаточно ленивое, малоподвижное, — зачем и к чему ему театр, взывающий думать и страдать?.. Такой публике классика, даже самая живая, самая отменно сыгранная и поставленная, на фиг не нужна.

Из искусства ушла боль, а без боли нет искусства, нет классики. «Не востребовано» — этот страшный вердикт сегодня почище цензуры. Он разрушает, а цензура запрещает. Но цензуру можно обойти, а как работать без публики?

Вот театр и принялся изготавливать всякого рода заменители. Им потребовались площадка с софитами и рукоплескания с восторгами. Индустрия моды приступила к культивированию своих вкусов и стандартов — и опять классика в них не вписалась, не вошла в новейшие реестры и регламенты. «Вы не в тренде», — стали нам говорить. И правда — в «тренде» нынче попсовый Достоевский и перекуроченный Шекспир. Вот всего два примера.

Трудно поверить, но «Гамлета» сегодня играют... «в баре спортивного клуба, между мужским сортиром (слева) и женским (справа). Монолог “быть или не быть” Гамлет произносит в писуаре слева, а Офелия, напиринимавшись таблеток в сцене безумия, запирается в женской кабинке (справа), чтобы “умереть” (*Журнал «Планета красота». № 03-04, 2014, стр. 71*). Клавдий здесь моет посуду, смотрит по телеку футбольный матч и хлещет виски... Гильденстерн не человек, а собака Розенкранца, а роль Розенкранца исполняет за двоих актер-чревоушитель. И все это не где-нибудь, а на сцене главного Театра Франции — в «Комеди Франсез».

Недавно удалось посмотреть новую «Бесприданницу», где Робинзон-актер нетрадиционной ориентации нечаянно целует Паратова в губы и, отвергнутый им, долго стучится головой и телом о деревянный забор. Так передано его страдание и несчастная судьба. Александр Николаевич Островский, присутствуя в зале, наверняка прибил бы палкой и режиссера, и исполнителя. Но нет, все сходит сегодня с рук! Впрочем, критик Геннадий Демин в своей статье издает риторический вопль: «Театральный терроризм распространяют на другие неповинные труппы. Сумеют ли театры

противостоять профанам?» Ответ ясен: уже не сумели.

Надо учиться на чужих ошибках, чтобы не делать свои. Надо анализировать, а не просто осуждать, отворачиваться и скрипеть зубами. «Нет, мы пойдем другим путем», — плодотворная фраза, которая нужна всякому творцу, знающему, что «другой путь» тоже может быть ошибочным. Поэтому следует отвечать за свое решение, исследуя первоисточник тотально, внедряясь в смыслы, постигая их дух и букву. Только после этого этапа (его можно назвать литературоведческим) я начинаю ставить.

На репетициях происходит воскрешение мертвых слов, описаний, повествований, превращение их в живой объемный мир, литература, лежащая на книжной полке, преобразуется в театр. «Сцена — не книга», — сказано Ф.М. Достоевским, который понимал, что тысячестраничный роман невозможно воплотить в сценическую явь с помощью семидесятистраничной пьесы. Следовательно, моя режиссерская задача — выбор сущностных составляющих первоисточника...

Мейерхольд однажды красиво объяснил, что ставя «Ревизора», он ставил всего Гоголя. Вот это как раз и мой метод! Через кропотливое филологическое исследование творчества Автора пытаюсь найти сценический эквивалент в организации зрелища, стиль и язык которого находится в корреспондирующей поэтической (ни в коем случае не иллюстративной) связи с классическим текстом. Для этого Театр должен стать вровень с Автором, с его мирознанием.

Смею думать, что успех «Истории лошади» объясним как раз тем, что относительно короткая повесть «Холстомер» явилась на театре вместе со всем «толстовством», без которого «весь» наш Автор — непостижим. И этот подход дал результат, схожий с успехом «Бедной Лизы», где воспроизводится не собственно блестящий авторский сюжет и текст, а

еще и карамзинское благонаправленное представление о ценности любой человеческой жизни и личности.

Мне нравятся слова Питера Брука, что любой текст есть шифр. Расшифровка текста — и есть режиссура. «Новое толкование» приходит вместе с проникновением в структуру пьесы, в область невидимого, но угадываемого. И тут многое зависит от культуры нашего гения, от нашего с вами гражданского и художественного чутья. От вкуса, наконец. И в этом плане я решительный сноб. Есть вещи лично для меня совершенно непоколебительные: например, перемена пола персонажа. Гамлет — женщина, Бобчинский и Добчинский — геи, Отелло — среднего рода, а Раскольников — педофил только потому, что сказал: «Я очень люблю детей». Такую режиссуру считаю шарлатанством, модой на низкосортную стряпню, которая у кого-то вызывает восхищение, а лично у меня — омерзение. В таких случаях хочется крикнуть «Окститесь!». Как Толстой кричал.

Или — немотивированная «обнаженка». Этот прием презираю прежде всего за его коммерционный характер. Будто никто не видел «порнухи», — так давайте раздеваться и раздевать всех подряд ни к селу ни к городу. Тот же Питер Брук еще в 50-е годы прошлого века после своего «Марата-Сада» говорил об обнаженной натуре в театре «старо» и был, несомненно, прав. Наша же провинциальность и безвкусица по этой части нашли в театре полнейшее подтверждение нашего же безумия в значении «без ума».

— Как сделать так, чтобы классика — смотрелась, чтобы не портить ее пресловутой актуализацией, но чтобы при этом она не выглядела банальной и скучной?

— По поводу так называемой актуализации скажу просто: классика потому и классика, что всегда актуальна. Вот, скажем, спектакль «Убивец» по «Преступлению и наказанию» я заканчиваю болезненной гресой Раскольникова. Там

звучат строки Достоевского о «трихинах, существах микроскопических, вселявшихся в тела людей»: «Целые селения, целые города и народы заражались и сумашествовали. Все были в тревоге и не понимали друг друга; всякий думал, что в нем одном заключается истина, и мучился, глядя на других, бил себя в грудь, плакал и ломал руки. Не знали кого и как судить, не могли согласиться, что считать злом, что добром. Не знали, кого обвинять, кого оправдывать. Люди убивали друг друга в какой-то бессмысленной злобе. Собирались друг на друга целыми армиями, но армии уже в походе вдруг начинали сами терзать себя, ряды расстраивались, воины бросались друг на друга, кололись и резались, кусали друг друга. В городах целый день били в набат... Начались пожары, начался голод. Все и всё погибло». Тут все актуально без всякой актуализации. Пророчества Достоевского воспринимаются нами, его потомками, как зловещее и точное предупреждение, адресованное в сегодняшний день, в котором сатанинство сплетено с бесовством и творит свою дьяволиаду.

Мы должны следовать авторскому духу, оглядываясь на буквы, — таково дело распознавания классика, умеющего что-то скрывать и таить, и могущего, если надо, что-то сказать и в лоб, лишь бы его правильно поняли. Но есть авторы, которые поначалу кажутся совершенно непостижимыми. Например, Кафка. Однако войдя с головой в его стихию, я испытал великое чувство преодоления страха перед глубиной или глыбой. Спектакль «PRO Процесс» дался мне и актерам не сразу, не с наскака, а путем полнейшего погружения в таинственные и зовущие к себе кафианские миры. Надо было стически совместить свое «я» с одиноким и жертвенным «я» главного героя, некоего г-на К. Иначе ничего не получилось бы. Но и тут обошлось без прямой актуализации, ибо — зачем она, если каждый сидящий в зале чувствует: невиновный у

нас беззащитен и никогда никому ничего не докажет. В нашей стране, познанием Большой террор и ГУЛАГ, в этом плане ничего не надо дополнительно объяснять.

Когда-то давно, в середине тридцатых годов, в связи с пушкинским юбилеем, во МХАТе Владимир Иванович Немирович-Данченко решил ставить «Бориса Годунова». Представляете исторический контекст?.. В стране «Большой террор», а они там у себя на великой сцене затеяли нечто про убийц — царя, Самозванца и про то, как «народ безмолствует». Замысел оказался неосуществленным, хотя работали года три и, кажется, как раз подошли к «генералкам» в середине 37-го года, того самого... Неоконченности способствовали так же привлечению к «черной работе» С.Э. Радлова и Н.Н. Литовцевой (чтение стиха, разбор сцен, педагогика), которые обязаны были «сдавать» Куратору свой труд по частям. Сомнительная, чисто мхатовская практика, болезненная и чреватая конфликтами коллективная режиссура (нонсенс изначальный).

И вот на репетицию приходит мэтр, смотрит, слушает и вдруг заявляет: «Для того, чтобы поставить этот спектакль, надо круто повернуть руль и скрестить Пушкина с Художественным театром». И дальше началось. Никто не понимал, что значит «повернуть руль», да еще «круто», и что такое «скрестить». Ведь Пушкин утверждал, что «драма родилась на площади». И что будет, когда выяснится, что театр как таковой «исключает правдоподобие».

В стенах МХАТа это звучало, так сказать, поперек всему, всей истории МХАТа и его основной концепции реалистического искусства. А тут вдруг приходит один из двух Корифеев и с порога провозглашает: «Все это для чтения с эстрады», «это старый театр», «мы должны решить очень важный вопрос: работать ли нам по-новому или по нашей обычной линии». И — самое удивительное: «Если это новое будет интерес-

нее Художественного театра, я готов принять его». Тут же честный Радлов признал: «Образы сейчас еще не совсем живые, накрахмаленные».

О чем говорит этот опыт? О том, что новое есть живое. Что «перевоплощение Художественного театра в Пушкина», по выражению Исаака Рабиновича, сценографа спектакля, возможно. Что «подъемность» Качалова мешает «простоте» и т.д. и т.п. Голая декламация или переживание? Все это не праздные вопросы конкретной режиссуры конкретного Автора. Все поиски направлены к Автору, его поэтике, стилю, деталям, музыке слов...

Режиссерский театр, надо понимать, ни в коем случае не замыкается на чисто постановочных усилиях, — более того, основная энергия нашей профессии направлена на программирование Актера, которого мы загружаем по полной своими видениями и концепциями. Его Величество Актер — главный передатчик моего и Автора мирознания и от того, влел он внутренне или наполнен, зависит наш общий успех.

Я знаю знаменитых актеров, которые одновременно заняты в 4, а то и в 5 проектах. О каком сосредоточении на роли может идти речь?.. Впрочем, если роли — ерунда на постном масле, — почему бы нет?.. Актер востребован и — слава Богу!.. Популярность — превыше всего!.. Мелькать, мелькать, мелькать — и все будет о'кей. Тебя знают, тебя узнают, ты — гений. Этаким пирок во время чумки! Потеря вдумчивого, сосредоточенного на Искусстве Актера сделала Его Величество нищим. Духовно искалеченным существом, продавшим свой талант за паршивую мзду.

Я предпочитаю свою труппу, которая выстрадала театр вместе со мной и которая выросла невероятно и способна сегодня решать художественные задачи любой сложности — и в любом жанре — от мюзикла, цирка, фокусов и акробатики до самого изощренного, изысканного

психологического театра. Во всех спектаклях они разные, потому что спектакли разные.

— **Говорят, классика сегодня плохо продается. Некассовое искусство!..**

— Сегодняшний театр по-рабски сдался на милость победителя — кассы. Классика действительно плохо продается, поскольку общество деградирует. А общество деградирует, поскольку классика не востребована. Замкнутый круг. Проблема в том, чтобы сделать классику продаваемым продуктом. А как? Зритель, как известно, голосует ногами. И никто не может эти ноги заменить на искусственные костыли. Догма «зритель всегда прав» порочна, потому что если смотреть честно на все, что происходит, гораздо правильнее сказать более-менее мягко — «зритель не всегда прав», или допустить совсем уж радикальный вывод: «зритель всегда не прав».

Вечный театральный вопрос: ради кого мы работаем — ради себя или для публики? — и сегодня злословен, ибо театр, какое бы эгоцентричное изваяние ни демонстрировал, всегда мечтает о заполненности своего зрительного зала. Но не любой ценой. Во все времена цирк более посещаем, чем Шекспир.

— **Должны ли режиссеры присягать на верность своему Автору, или...**

— Лично я испытываю некий шок на премьере, когда вроде бы все готово, но я не уверен, что моя присяга верности Автору — выполнена со всей творческой свободой и находится в ранге культуры, а не бескультурия. Я волнуюсь еще и потому, что, еще приступая к работе, рассматриваю свою постановку как личное поручение от Гоголя, Пушкина, Достоевского, Толстого, Платонова, Набокова... Может быть, это звучит несколько нескромно, но когда удастся увязать свое «я» с Шекспиром или Чеховым, чувствуешь и себя маленьким титаном. При этом любая недоработка по линии этого соответствия переживается мной как личная художественная катастрофа

фа. Ни больше, ни меньше. Поручение не выполнено — сиди в трауре и молчи, стыдливо прячась в тени, а ежели сумел выполнить поручение — возьми с полки пирожок и выпей на радостях рюмку водки со товарищи!..

Поручение от классика состоит не в том, чтобы буквально, слово в слово, воспроизводить его произведение на сцене, а в том, чтобы дать поэтически живой аналог сути и стиля плюс собственное ответственное толкование авторского мирознания — тут работает не принцип сходства, а конкретизация личного прочтения. Ставя классику, мы генерируем связь времен в прорве мертвечины — и воскресает погасшая жизнь, и предки становятся нашими современниками. А ведь это действительно — чудо, если вдуматься.

— Станиславский говорил о театре: «Здесь все должны улыбаться, так как здесь делается любимое дело. Пусть об этом помнят не только сами актеры, но и администрация с ее конторами, складами и пр. Они должны понимать, что здесь не амбар, не лавка, не банк, где люди из-за наживы готовы перегрызть друг другу горло. Последний конторщик и счетовод должен быть артистом и понимать сущность того, чему он служит». Насколько заповеди Станиславского соотносятся с вашими представлениями о сегодняшней ситуации в нашем театре? Какое внимание уделяете лично вы «второму составу»? И вообще, важно ли это для вас?

— Так называемый второй состав сегодня необходим. Прежде всего из-за обеспечения проката, его надежности и бесперебойности. Наше время придумало для бедствующих актеров множество искушений, у каждого появилась некая возможность высокооплачиваемых работ на стороне — съемки в кино, на телевидении, самоутверждение на эстраде... С каждым годом трудней и трудней сохранить первозданный состав, театру мучают постоянные вводы, и эта суета меша-

ет искусству быть искусством. Ибо нарушается целостность, неизбежно теряются драгоценные, ранее наработанные смыслы, да и форма, так сказать, мусорится, размывается...

Сегодня сохранить спектакль не менее сложно, чем его создать. Приходится прибегать ко второму составу, имея гарантию, что теперь спектакль не сорвется ни при каких обстоятельствах. Это вынужденная работа и далеко не всегда художественно оправданная, плодотворная. Мой учитель Товстоногов категорически отрицал вторые составы и как художник был абсолютно прав. Но время изменилось — вести дело так, как это было при советской власти, сегодня стало совершенно невозможно. Рыночные отношения! Их приход в театральное дело подорвал студийность и коллективизм нашего труда, привнес в него совершенно новые вредные качества. Невыносимость этих обстоятельств достигла критической точки, когда создатель Таганки Юрий Петрович Любимов объявил о своем уходе по простой причине: не могу собрать актеров на репетиции. Сегодня тот «не может», завтра «этот»... А работа со вторым составом, разумеется, двойная работа, требующая, грубо говоря, двойных усилий и двойного времени. В результате — идите все к черту! И — хлопнула дверь.

Театр оказался на грани распада. Чтобы избежать этой реальной опасности, некоторые опытные театральные директора стали сращивать свои государственные театры с антрепризой — в поисках оптимального варианта ведения театрального дела. Несомненно, это разрушительная тенденция, временно спасающая и временно приемлемая — одних звезд меняем на других, касса не страдает и слава Богу! Но страдает замысел, страдает Искусство.

Правда, и тут торжествует цинизм: и пусть его страдает, зато дело выжило! Впрочем, как всякая беда, второй состав бывает и не так страшен. Ибо нет

худя без добра — и театр, если изначально строит свою игру с двумя, а то и с тремя составами, нередко и выигрывает. Существенно! Ибо второй состав предполагает в этих случаях нормальную творческую конкуренцию в труппе, а это уже совсем другое дело. Режиссер, изначально работающий с двумя исполнителями одной роли, получает дополнительные возможности для реализации своего видения. Один талант хорошо, а два лучше! И если они еще и взаимодействуют, товарищески помогают друг другу в работе над ролью — что ж в этом плохого? Студийность торжествует. Когда коллеги болеют друг за друга, не подсиживают друг друга, ведут себя не по-сальеревски, а по-моцартиански. В Театре «У Никитских ворот», смею думать, именно так и происходит.

— Режиссируете ли вы ситуацию в околотеатральном пространстве?

— Ни в коем разе. Какое я право имею на такую деятельность? Да никакое. Пусть все течет своим потоком, в котором свой путь каждый выбирает для себя. Я что — цензура?.. В искусстве нельзя ни на кого давить, даже если тебе что-то не нравится у кого-то. Не дай Бог быть ментором с указующим перстом: это запретить, а этому приказать. Это не мое — судить невеж и прохвостов. Это лишнее. В эту сторону хорошо бы не отвлекаться, голова заболит...

Однако это не значит, что свое собственное дело и понимание Театра (что в нем можно, а что нельзя) не следует отстаивать. Я должен сам отчетливо знать, что именно лично для меня неприемлемо. Не хочу ни с кем «бороться». Но сам акт моего творческого изъяснения может (и должен) становиться открытой для всех позицией. Ее не надо никому навязывать, но все должны видеть, что она — есть. Ты творишь в одиночку, так знай, что в одиночку будешь отвечать за содеянное перед Богом, перед зрителем, перед самим собой. Этого достаточно.

Делай свое дело, ставь спектакль за спектаклем — так, как считаешь нужным — и все!.. Повторяю, наше дело — одинокое. Но с другой стороны, зритель все видит и все в конечном счете правильно оценивает. Если он взволнован, если он после спектакля о чем-то задумался — это и есть невидимая награда тебе, самое драгоценное, что может дать театр как искусство. Люблю повторять однажды сказанное: наш театр — конечно, театр для избранных, но вся прелесть в том, что этими избранными могут быть все.

— Лично для меня театр всегда был тайной. И знаком этой тайны, ее символом был театральный занавес, скрывающий от глаз непосвященных то, за чем пришел в театр зритель. Занавес был чрезвычайно важным эстетическим моментом, но из современного театра он исчезает. Да и декорации, костюмы — сегодня все это сходит на нет. Не есть ли это знак гибели классического театра?

— Занавес — признак старомодного, заскорузлого театра. Это несомненно. Занавес (как и рампу) первым отменил Мейерхольд, и правильно сделал. Тайна театра совсем в другом — в недосказанности, в волшебстве превращений и преображений, в тонкостях авторского мироощущения и множества переливов настроений и ритмов того или иного действия... Театр, родившийся на площади, отказался от занавеса именно потому, что хотел подчеркнуть открытую театральность зрелища в «пустом пространстве». Интерьерный театр уступил условностям «мест действия» благодаря единой установке сценографического решения — и это была своеобразная визуальная революция в эстетике театра-коробки. Глаз современного человека уже не требует закрывания-открывания пространства для игры, поскольку сама игра настаивает на своей живой правде. Сам язык театра меняется в сторону нарастающей условности, другое

дело — фальшь тоже при этом усиливается и становится иногда совершенно нестерпимой. Наша задача как раз в том и состоит, чтобы любая условность делалась средством подчеркивания смыслового содержания, служила раскрытию этого огромного, неиссякаемого содержания, а не противоречила или даже вовсе уничтожала его. В этом, простите, весь секрет режиссерского мастерства. И только благодаря ему никакой гибели классического театра не произойдет.

— Когда тебе предлагают «фарсы с порнографией, и мюзик-холл со всякой смесью искусства, искусности, гимнастики, шутовства и гнусной рекламы» (это все тот же Станиславский!), то хочется бежать прочь и уже больше никогда не возвращаться туда, где все это происходит.

— Как я понимаю, вы говорите о девятом вале пошлости, которой захлестнуло современный театр. Но эта пошлость возникает не сама по себе. Она востребована коммерческой тенденцией в выборе определенного репертуара, бульварный характер которого задается уже в самих названиях, предлагаемых прежде всего антрепризой. Это театр из сферы обслуживания. Дешевка, чья себестоимость искусственно вздувается надутыми «звездами» и, к сожалению, часто звездами настоящими, не перестает быть дешевкой с их сверкающим и хорошо оплачиваемым участием. Больно смотреть на эти имена, которые торгуют своим имиджем без зазрения совести. Все на продажу — путь тупиковый, для культуры угрожающий, для бескультурия очень даже фэйковый.

— Классику сегодня режиссеры используют чаще не потому, что она близка им. Классиков уже давно нет, и потому с ними можно делать все, что угодно. Они не воспротивятся. Как вы относитесь к такого рода спекуляциям и как определяете те границы, нарушать которые, по вашим представлениям, непозволительно?

— Мораль и театр — эти два понятия всегда были неотделимы. Сегодня театр становится демонстративно аморальным. Правомерно ли в связи с этим называть так называемый «новодел» анти-театром? Только театральная критика способна изменить положение вещей и сделать что-то полезное в области театральной политики. И есть ли она сегодня, эта самая театральная критика в России?

Не думаю, что критика в сегодняшнем виде способна стать панацеей от всех театральных бед. Однажды произошел анекдотичный случай, а может, это только молва. К Косте Райкину пришла в «Саатирикон» юная критикесса. Просит дать интервью. Костя спрашивает:

— А вы спектакли наши видели?

— Нет.

— Вот посмотрите сначала спектакли, потом поговорим.

Через месяц она снова приходит. Говорит, посмотрела все. Вынимает магнитофон, включает и обращается к Райкину:

— Итак... Э-э, Константин... простите, не знаю вашего отчества...

— Вон отсюда! — завопил Костя и был прав: у нас есть критика, которая о театре ничего не знает, но о театре пишет. А если серьезно... У нас есть преимущественно информативная критика (далеко недостаточная для такой огромной страны, как наша), настоящей аналитической критики маловато, а театроведения, кажется, вообще нет, оно реликт, которого днем с огнем не сыщешь. Рецензия как жанр практически исчезла со страниц центральной печати, в Интернете великое множество непрофессиональных оценок, неточностей, неграмотностей, абсолютно своевольных инфантильных суждений... Искусство стало полем болтовни об искусстве. Но главная атака произошла в средствах массовой информации, где восторжествовал этакий провинциальный снобизм, превозносящий всякого рода малохудожественные мнимости. Целая ку-

ча фестивалей была придумана с целью подсаживания на пьедесталы разного рода лиц, не владеющих профессией и оборзевших в бесцензурном пространстве. Вместо заслуживающих порицаний и разгромов опытов псевдоискусства критика (в основном критикессы с большим самомнением) вознесла пустоту и кривлянье, вторичность и штампы на недостижимую высоту. Под видом эксперимента нам подсовывают всякий театральный «сэконд хэнд». Шарлатаны получили поддержку, и театральный мир разделился на своих и чужих. Печальная картина — в испорченной театральной атмосфере искусство стало задыхаться, а критика как ни в чем не бывало, не чувствуя своей вины за происходящий и углубляющийся в яму процесс, продолжает нести свою разрушительную функцию. Стало трудно приглашать на премьеры — есть критики, и весьма известные, — которые вообще не ходят в театры по принципу «я вас в упор не вижу», или ходят выборочно, за деньги, которые им театр платит. Стыдно? Не стыдно, ибо — рыночные отношения. Часто создается впечатление, что иные критики вообще не любят театр, не любят артистов, не уважают ни автора, ни создателей спектакля. Пугают имена, несведущи в сценической истории, делают ляпы, от которых волосы встают дыбом. К примеру, почитайте собранные умным и тонким критиком Геннадием Деминым фразы из статей коллег по цеху — обхохочетесь!..

Конечно, не все, не все... Есть редкие золотые перья, их труды интересно и полезно читать. Лично я часто бываю в восторге от Петербургского Театрального журнала, от московского «Страстного бульвара», где есть всегда материалы, написанные, как говорится, с умом и сердцем... Но сколько раз приходилось слышать от тех или иных театральных людей: «Хотим о вас написать, да негде, никто не напечатает!» Интернет, да, может спасти, но и там бывает —

главенствует помойка. Сегодня у нас нет человека, который бы любил театр, как «неистовый Виссарион». Нет знаменитой в 20-е годы «Гвоздевской школы», нет современных критиков-мыслителей, таких как Рудницкий, Юзовский, Свободин, Виленкин, Бачелис... Ответственная, объективная и мессиански действующая Культура с большой буквы критика канула в прошлое. Ее место заняла полная псевдоинтеллектуального позерства высокомерная модная дамочка, пропагандирующая театр пустоты и выпендрежа. По отношению к искусству она слепоглухонемая, а по отношению к себе крайне влюблена. Пушкин писал «Опровержение на критику», да и в стихах не жаловал эту братию. Булгаков их ненавидел. Эфрос, говорят, отвечал им гневными письмами. Но по адресам не отправлял, складывал в стол. А все почему? А потому, что художник сам себе наилучший судья. Вся штука в том, что я знаю про себя больше, чем кто бы то ни было. Хвалить хвалите, а если ругаете, мол, вы всегда не правы. Уж так в театре все устроено! Поэтому с некоторых пор я деланно равнодушен по поводу того, что обо мне говорят и пишут. Просто делаю свое дело якобы без оглядки по сторонам.

— Почему вы — не только режиссер, но и журналист, писатель, поэт — не издаете газету своего театра? Ведь это как проводник между театром и зрителем. Как наставник для несведущих... Как ориентир...

— На свою театральную газету сейчас нет денег. Но подобный опыт у нас был: мы выпустили в свое время три номера: к премьере «Романа о девочках» — посвященный Высоцкому, к премьере «Говорит Москва, или День открытых убийств» — посвященный Даниэлю и Диссидентам, и к премьере «Ромео и Джульетты» — посвященный Шекспиру... Все три опыта были чрезвычайно эффективны — зритель раскупил тиражи и сейчас эти экземпляры стали

раритетами. Они полны неожиданными творческими выплесками. Считаю, что любой спектакль — это подводная часть айсберга, восемь девяток которого спрятаны в глубине и не видны. Газета эти восемь девяток показывает...

Так что Вы правы. Этот хороший опыт при первой же возможности мы продолжим.

— Эгоизм, тщеславие, демагогия стали правилами жизни; благородные и высокие намерения — исключением. Вы же понимаете, что общество, в котором нет культа эстетических и нравственных ценностей, обречено. Одним словом, осуществляется тотальная политика дебилизации общества. Кому это выгодно? В чьих интересах все это творится?

— Во всяком случае не в интересах зрителя. Отсутствие здоровой культурной политики в нашей на самом деле высококультурной стране — сознательный удар по обществу, ибо Шариковыми легко управлять, проще манипулировать. То, что в каждый дом в России ежедневно посылает ящик с экраном, — призвано дать человеку некую «жвачку для глаз», заставить его перестать думать самостоятельно, снабдив всякими примитивными идеологемными клише. Только высокое искусство не позволяет стереть в пыль индивидуальность. Кому-то нужна вместо народа «чернь», по точному слову А.С. Пушкина. В эпоху гламура заменителем искусства становится «кич» — отсюда ставка на качественное попсовое развлечение, уводящее мало-мальски мыслящего и свободного человека в тенета разнообразной чепухи и чуши. В этой обстановке классика — белая ворона. «Ставить Чехова — что я, больной, что ли?» — такая вот откровенность высказывания одного из столпов новой драмы меня вовсе не удивила. Хотелось ответить: «Больной». Да и общество наше тоже больное — в нем все меньше потребности в боевом русском искусстве, а все больше привыкания к посредствен-

ным сериалам, фильмам, книгам, спектаклям, обрабатывающим людскую массу этими поделками. Целая индустрия работает только на то, чтобы отвлечь человека от реальных житейских и жизненных проблем любой ценой. Мы живем во времена, когда жизнь человека обесценивается, духовная прежде всего. Именно здесь первопричина того мерзкого явления, которое получило формулировку — дебилизация общества. Заморочить голову ложными ценностями, придать всякой дури хорошую упаковку, спутать ориентиры и тем самым ворваться в тайное тайных — во внутреннюю жизнь человека — вот в чем цель современного сатанинства: искаженный образ хотят сделать привлекательным и получить отклик прежде всего в молодежной среде, в которой нет устойчивых этических и эстетических взглядов. Мы сталкиваемся со своеобразным хунвэйбинством в интеллектуальной сфере, когда невежество начинает диктовать, что хорошо и что плохо. Критерии спутаны и можно украшать вседозволенное, утверждать и насаждать антихудожественное своеволие.

Между тем, истинная свобода форм и смыслов в большом искусстве носит глубоко выстрадаанный характер, требует внедрения в такие пласты и выси, которые кажутся непостижимыми, но которые следует изо всех сил пытаться постичь. Величие классика в том и состоит, что оно подпускает к себе не каждого, не первого встречного. Если режиссеру удастся сварганить зрелище без всякой опоры на огромные знания и открытия смысловых бездн первоисточника, то и спектакль по нему окажется «лажей». Чудес не будет. Будет авантюрное, точнее сказать, халтурное действие, для художника позорное. Единственный способ избежать позора — делать тяжелейшую работу по скрупулезному освоению образной системы Автора. Только такой путь подвигает тебя к удаче, достойной имени классика.

— **Вы действительно верите в то, что искусство, в частности, театр способен сделать человека лучше? И если да, то где же это самое «лучше»?**

— Театр не способен сделать лучше ни жизнь, ни человека. На этой утопической цели свихнулся соцреализм, который все воспитывал да воспитывал, а в результате оставил искусство у разбитого корыта. Ни Толстой, ни Шолохов, ни Чехов, ни Гете, ни Шекспир (могу продолжить список) не ставили перед собой задачу исправить Вселенную, которая сидит внутри каждого из говорящих и мыслящих существ. Их целью было сказать чувственную и философскую правду об этом мире с его противоречиями, заблуждениями, поисками счастья и гармонии. Великие Авторы и Театр вместе с ними давали и дают человеку всего лишь возможность через постижение этой неуловимой правды осознать себя и историю, по собственному желанию разобраться в своих метаниях и ошибках и, тем самым, в известной мере улучшиться. Кроме того, искусство способно причинить боль и наслаждение, возбудить сочувствие и сопереживание — вот что дорого, вот что выше всего на свете!

— **Есть ли в мировой литературе произведения, неподвластные театру? И не хотите ли вы в очередной раз рискнуть и доказать, что в театре возможно все?**

— Хочу поставить на сцене «В поисках утраченного времени» Пруста. Вы скажете: несценично, невозможно. Действительно, есть проза, великая проза, которая противостоит театру, как противостоит театру телефонный справочник. Но я и телефонный справочник с большим желанием поставил бы!

Однако вопрос «как», казалось бы, первый — для меня не стоит. Самым беспокойным оказывается «зачем?» Или то, что вообще не лежит в плоскости формулировки, а все равно тяготи и вызывает к своей тайне. С одной стороны, я тысячу раз убеждался, что в театре возмож-

но все, а с другой — все-таки есть что-то, что не поддается переводу в визуальный ряд. Или кажется, что не поддается. И вот именно в этот момент, когда литература видится абсолютно неприступной, меня начинает трясти от ее вида, возникает неимоверное желание нескенично сделать сценичным, оживить в образе то, что выражено в буквах и словах.

Враг театра — повествование, в котором описание — будто оно под пером классика — чрезвычайно выразительно, все равно делается основным препятствием, мешающим образной структуре сценического выражения. Все описания, как правило, задерживают действие и потому их надо беспощадно вымарывать из театральной игры. К чему это приводит? К обеднению прозы, к чувствительным потерям авторского стиля и смысла.

Где же выход? Только в одном — в поиске образного аналога прозы, который не должен уступить чисто словесному изъятию самого гениального текста. Следует обнаружить и организовать на сцене не тавтологию образов — литературного и театрального — а их таинственное родство. Проза самодостаточна, но и театр как другой вид искусства способен на чудо: строки при таком подходе могут быть театрально воплощены актерами без слов, их можно передать, не иллюстрируя, а созидая совершенно иной образ, в котором слова хоть и будут отсутствовать, но тем не менее их смысл будет читаться!

Театр в этом случае обретает свою непобедимость и доказывает, что ему бывает под силу «передать непередаваемое» (К.С. Станиславский).

— **И напоследок: что-нибудь доброе, светлое, желанное из любимой классики.**

— «Да здравствует солнце да скроется тьма!»

*Беседовала Ольга РУСЕЦКАЯ
Фото предоставлено театром*

ВЛАДИМИР ПЕРВОЙ СТЕПЕНИ

Свое **80-летие** отметил **Владимир Рецептер**, народный артист России, создатель театра **«Пушкинская школа»** и **Пушкинского театрального центра в Петербурге**, режиссер, педагог, писатель, поэт, исследователь-пушкинист. Юбилейное торжество проходило на сцене БДТ им. Г.А. Товстоногова, где Рецептер без малого четверть века проработал актером, сыграл **Петра в «Мещанах», Чацкого, барона Тузенбаха** и десятки других ролей. «Я был одной семидесятой его команды золотой», — написал сам Рецептер в стихотворении «А Гога не выходит в ложу».

Вечер проходил в буквальном смысле слова на сцене БДТ, где в эти часы уместились и актеры, и зрители, рассаженные на трех трибунах. Дважды в своей жизни бывший товстоноговский артист написал книги об этом театре: **«Прощай, БДТ!»** и **«Жизнь и приключение артистов БДТ»**. На самом деле, видимо, бывших артистов Товстоноговского Большого драматического просто не бывает: БДТ не отпускает, задает планку, ниже которой все кажется никудышным. Так и у Рецептера. Между тем, его романы об этом театре написаны абсолютным... альтруистом. И это для знающих судьбу и характер Владимира Эммануиловича факт поразительный. Казалось бы, все наоборот. Человек прославился моноспектаклем «Гамлет», где был сам себе целым театром. Всю жизнь писал стихи, большинство из которых выдают в нем не версификатора, но подлинного поэта. Вечно имел особое мнения. Конфликтывал. Вмешивался. Стоял особняком. Будучи незаурядным актером, годы потратил

на литературно-исторические изыскания. Занимается режиссурой. Из товстоноговского театра ушел. И при всем при этом книги Рецептера о БДТ — это удивительное свидетельство того, как выдающаяся личность могла «увязнуть по уши» в выдающемся театре, признать его безраздельным властителем своих дум и чувств. Какого таланта здесь больше: литературного (а он несомненный и яркий) или человеческого — понять невозможно. Кто-то назвал Рецептера ренессансной личностью, и был по-своему прав. Владимиру Эммануиловичу уже 80 лет, а он по-прежнему и поэт, и прозаик, и педагог, и артист, и режиссер, и руководитель театра. Все — сам, все предпочитает индивидуальное, в компании не вписывается, хотя дружить умеет.

Будучи буквально помешанным на Александре Сергеевиче Пушкине, он создал в Санкт-Петербурге Государственный пушкинский театральный центр. А спустя годы набрал в СПбГАТИ актерский курс «с углубленным изучением творчества Пушкина» и на его основе внутри Центра создал театр под названием «Пушкинская школа». Артист Владимир Рецептер, и прежде не раз занимавшийся режиссурой, нынче режиссирует в своей вотчине и спектакли, и исследования на ниве пушкинистики, и художественную идею пушкинского театра, и биографии своих питомцев-актеров, и, в конечном счете, свою собственную жизнь. Когда его студенты играли дипломные спектакли (создание театра-студии было еще под вопросом), в сомнениях театральных людей относительно пушкинского «флюса», т. е. слыш-



Владимир Рецептер

ком узкой специализации этих театральных артистов, появилась первая брешь. Молодые ребята уже на дипломе играли не только Пушкина, но и Грибоедова. А далее оказалось, что и Шекспир, и Мольер, и Гоголь, и Фонвизин, и Лермонтов вполне монтируются с системой интересов этого «театра-школы». Ну да, играют здесь исключительно классический репертуар. Но не только Пушкина. Пушкинское же понимание театра Рецептер считает реформаторским, чего, по его мнению, так и не оценил до сих пор российский театр. Владимир Рецептер, взяв не то что в союзники, а, как он считает, в поводьери Пушкина, с яростным упрямством отстаивает литературоцентричность подлинного русского театра, смысл велит извлекать исключительно из текста, не отвлекаясь на всякие там «штуки». Когда с ним говоришь о Товсто-

ногове, когда деликатно намекаешь, что Георгий Александрович, дескать, виртуозно владел искусством чтения текста и извлечения из него смыслов, но и «штуки» любил, Рецептер оставляет эти намеки без ответа. Однако его актеры виртуозно владеют сценической речью, образованны, интеллигентны, фактурны, они с редкой по нынешним временам сознательностью «присваивают» текст себе. «Пушкинскую школу» очень любят зрители, и в маленьком помещении в Доме Кочневой на Фонтанке (а театр вдобавок еще и делит его с Санкт-Петербург-концертом) всегда не хватает мест для желающих. Вот и на юбилее учителя его питомцы сыграли отрывок из будущего спектакля «А.С. Пушкин. История Петра». Это было интересно.

Наталья КАМИНСКАЯ

РЫЦАРЬ ЧЕСТИ И ЛЮБВИ

Почему-то очень ярко запомнился бо-летний юбилей **Владимира Михайловича Зельдина**, когда он в последний раз вышел на сцену Театра Советской Армии в легендарной роли **Альдемаро** в спектакле «Учитель танцев» **Лопе де Вега**. Огромный зал театра был забит до отказа — не только зрители, но и артисты других театров, кинематографисты, не говоря уже о труппе и техническом составе родного для Зельдина театра, заняли не только партер и амфитеатр, но и балкон, ступеньки, а кому не хватило места — стояли там, где можно было пристроиться.

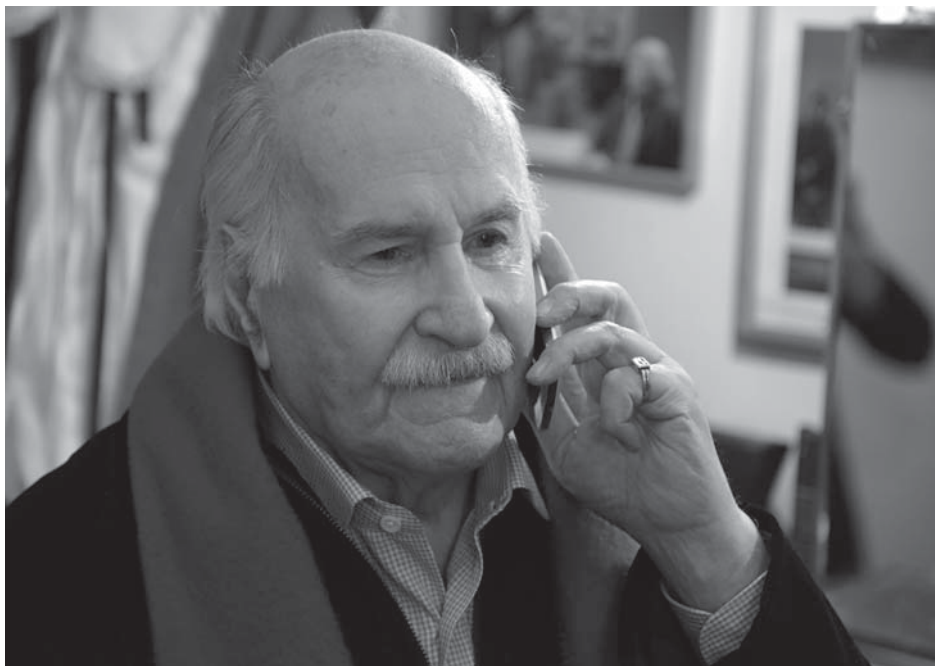
Невероятное возбуждение царило в зале и на сцене — уже несколько лет в спектакле «Учитель танцев» играл молодой состав, но в тот день на сцену вышли те, кто играл первые спектакли — Генриэтта

Островская, Марк Перцовский, Леонид Недович, Яков Халецкий, Михаил Майоров, Александр Петров... Если память не изменяет, только главные женские роли играли актрисы молодого состава — Галина Ляпина и Алина Покровская.

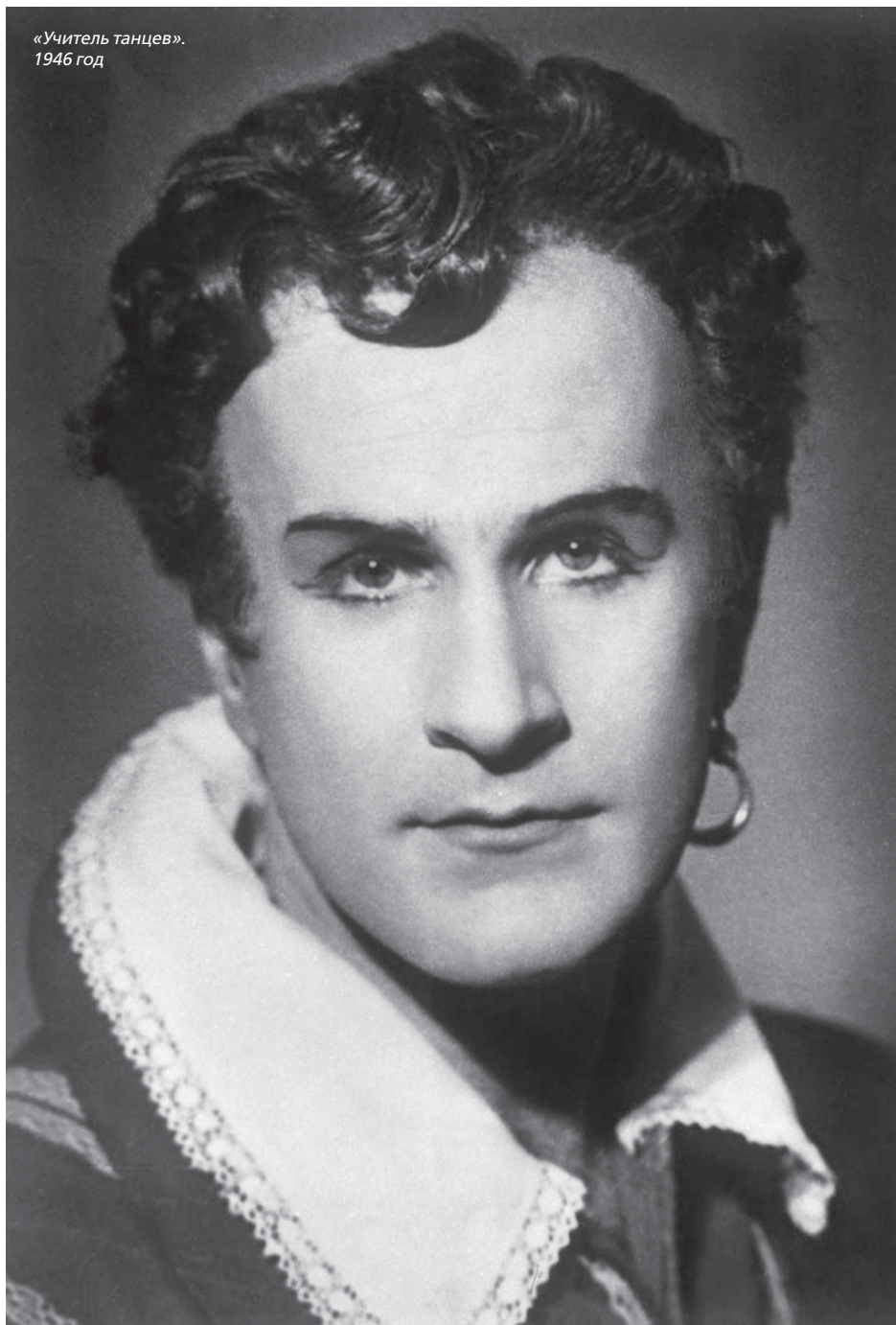
Это был удивительный спектакль — по энергетике, которая переливалась через рампу и захватывала зрителей, по огненному, горячему исполнению танцев юбиляром, по возвышенности романтических чувств. И до сих пор слышатся мне интонации Владимира Михайловича Зельдина в признании:

*Скажет пусть моя гитара,
Что зовусь я Альдемаро,
Что стоит мой замок старый
Близ Лирина на скалах.
Что мой род тебя достоин,
Что во Фландрии как воин
Отличался я в боях...*

Владимир Зельдин. Фото М. Громовой



«Учитель танцев».
1946 год





Творческий вечер В. Зельдина. Фото М. Громовой

И отчаянный крик в финале: «Что мне тюрьма, / Что смерть сама — / Флорелу отдадут другому!...»

Он играл эту роль 29 лет!..

С той поры прмелькнуло четыре десятилетия, и Владимир Михайлович Зельдин отпраздновал 10 февраля свое **100-летие!**

Все его творчество было освещено романтическим отблеском. Даже в фильме **Станислава Говорухина «Десять негрят»** по роману **Агаты Кристи**, где он сыграл роль злодея-судьи, в образе этом был своеобразный романтизм осознанной, справедливой, по его мнению, мести, свершаемой ради того, чтобы в финале покарать самого себя. Почти как граф Монте-Кристо, не побрезгавшего ради наказания человеческими жизнями, наверное, ради того же...

Что уж говорить о культовом когда-то фильме **«Свинарка и пастух»!**.. Владимир Михайлович Зельдин всегда был не просто востребован, а необходим театру, куда он пришел в 1945 году, потому что в самые раз-



«Человек из Ламанчи». Фото Н. Бухониной

ные времена не слишком много находилось героев возвышенной романтической темы — а этот артист мог и умел внести именно романтическую окраску во все, что он играл.

Наверное, потому что таковой была и осталась его личностная, человеческая суть. Даже персонажи, в которых, казалось бы, не могло быть ничего возвышенного, Владимир Михайлович Зельдин умудрялся наделять той непохожестью на других, которая могла выглядеть по-своему романтической.

Благодаря своим прекрасным вокальным данным, органично соединенным с драматическим даром, Владимир Михайлович Зельдин много выступал (и продолжает выступать) в концертах, и публика всегда встречает его восторженно, радуясь великолепной физической форме, которую артист умудрился сохранить.

Владимир Михайлович Зельдин и сегодня занят в репертуаре — он играет фельдмаршала **Кутузова** в восстановленном **Борисом Морозовым** знаковым спектакле



«Танцы сучителем». Фото Н. Бухониной

Театра Российской Армии «Давным-давно», Дон Кихота в мюзикле «Человек из Ламанчи» и Учителя в необычном спектакле-воспоминании «Танцы с учителем», поставленным специально для него Юлием Гусманом. А еще в театре «Модернь» Зельдин превосходно играет князя К. в «Дядюшкином сне» по Ф.М. Достоевскому — своей давней роли-мечте.

Когда-то Наталья Казьмина очень точно написана о Владимире Михайловиче Зельдине и — обо всех нас: «Наверное, все мы страшимся старости. Актеры, пожалуй, страшатся вдвойне. Но, глядя на Зельдина, старости перестаешь бояться. Понимаешь, что она может быть красива, элегантна, весела, заразительна. Что есть в ней чертовски восхитительное преимущество. Она лишает суеты и убивает страх. Может позволить себе безрасудства и полную откровенность. Дарит наслаждение жизнью, юности недоступное. И, конечно, сосредотачивает на деле. Боясь впасть в ритори-

ку, все же рискну назвать В.М. “национальным достоянием”, как делают японцы по отношению к своим старым мастерам. А что мы, в конце концов, хуже?»

Тем более что для Владимира Михайловича Зельдина на протяжении всей его долгой жизни нравственные ценности оставались неизменными — он верен чувствам долга и чести, верен памяти о войне, верен своей стране и армии, с которой тесно связала его судьба, приведя когда-то на подмостки Театра Советской Армии.

Он верен таким чувствам человеческим, как любовь, милосердие, умение прощать и творить добро. Эти черты и высокое актерское мастерство позволяют без преувеличения назвать Владимира Михайловича Зельдина нашим национальным достоянием. А еще — истинным рыцарем чести, достоинства, любви...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром*

«АКТРИСА БОЖЬЕЙ МИЛОСТЬЮ»

Этот титул **Инессе Муран (Васильевой)**, актрисе **Чайковского театра драмы и комедии** присвоили еще в далеком 1995 году. После Второго театрального фестиваля «Театр без границ» в Магнитогорске. Уже пять лет И. Муран носит почетное звание заслуженной артистки России. А среди коллег она — «актриса с божьей щедростью». Вместе с Новым, 2015 годом 31 декабря Инесса Викторовна встретила и свой золотой юбилей...

Щедроты этой инициативной, многогранной и «всеядной» артистки без ампула в эссе не опишешь. Потребуется сага в несколько десятков глав!

Судите сами.

Надо Чайковскому театру драмы и комедии принять участие в Международном фестивале-конкурсе актерской песни «Соломенная шляпка» в Перми? — Одним из соревнующихся на этом «ристалище» непременно будет дуэт Инессы Муран и **Галины Палеховой** с русскими и украинскими песнями — старинными и современными. Затеет краевая столица очередной фестиваль-конкурс театральных капустников «Соленые уши» — в дружине чайковских артистов-юмористов Инесса Викторовна под первым номером! И сыплются, сыплются в копилку родного театра звонкие регалии.

Отдельной главой о том, как уже известная актриса вдруг вернулась к профессии режиссера, которую она еще в 1985 году приобрела в **Томском культурно-просветительском училище**. После «первого блина» (и далеко — не «комом») — интерактивного спектакля «**Вы знаете?**» по **Д. Хармсу** (2008) на небосклоне театральных сезонов радужными звездочками загорелись-затрепетали детские спектакли: «**Айболит против Бармалея**» по пьесе **Р. Быкова** и «**Маленькая Баба Яга**» **О. Пройслера**, новогоднее представление «**Где-то в тридевятом царстве**» по сказке **Э. Успенского** «Вниз по волшебной реке» и «**Ищи ветра в поле**» **В. Лиф-**

шица. В текущем сезоне чайковской де-творе подарена сказка «**Как Настенька чуть кикиморой не стала**» **В. Илюхова**. Правда, на афишах и в программках режиссером-постановщиком указывается актриса **Светлана Тетенова**, близкая подруга Инессы Викторовны. Так оно и есть. Но...

— *При работе над постановкой мы обязанности между собой не распределяем,* — уточняет Светлана Геннадьевна. — *Режиссура, разработка костюмов, художественное и музыкальное оформление — все делаем вместе. Вместе и играем в своих сказках.*

Детские спектакли С. Тетеновой и И. Муран, как правило, гастрольные, выездные. Они полюбились маленьким горожанам и

Инесса Муран





«Калигула». Калигула – А. Палкин, Цезония – И. Муран

сельчанам Еловского и Куединского, Чернушинского, Бардымского и Октябрьского районов Пермского края, а также Удмуртии и Татарстана.

— Инесса Муран – это наш вечный двигатель! – с восторгом говорит о ней актер Чайковского театра драмы и комедии **Александр Ляйс**. — На какой «солнечной батарее» она работает – не знаю. Но этой творческой энергии ей хватает и для себя, и для каждого из нас. Во всех начинаниях! Представьте нас, актеров, готовящихся к спектаклю в гримерке у зеркал! Сосредоточенные, порой – угрюмые, мы наносим макияж, приклеиваем усы, бороды. И вдруг «солнышком» вкатывается Инесса Викторовна – с шутками-прибаутками, с подбадриванием. И все преображаются, встрепенутся и озарятся улыбками. И становится ясно: сегодня спектакль состоится вновь, а сценическую судьбу наших героев зритель сопереживает сполна.

Ощутимо, особенно ярко светит и греет солнышко – в апогее. Сродни светилу и гармония актерского мастерства, вдохновения и зрительского обожания – в зените!

— Среди актеров труппы театра последних лет Инесса Муран по праву обладает пальмой первенства по количеству убедительно сыгранных в спектаклях разнохарактерных ролей, причем – главных, – подчеркнул художественный руководитель театра **Валерий Эминов**. — А почему? Потому что она – зрелый, признанный коллегами мастер, превосходно владеющий сценической пластикой и культурой речи, обладающий тонким художественным вкусом и чувством меры.

Актриса широкого творческого диапазона, Инесса Муран придерживается принципа неповторимости художественного образа за счет его психологической детализации. Воссоздавая при этом и дух эпохи, и психологию самых разнообразных человеческих характеров. Отсюда – та яркая оригинальность и необычность ее героинь, которых так долго помнят прикамские зрители. Среди них – переспелая в девках Агафья Тихоновна в гоголевской «**Женитьбе**» (2011). Карикатурность образа дочери купца Купердягина достигнут И. Муран по-«гоголевски»: симбиозом утрированной жеманности, как подражание



«Скамейка». Она – И. Муран, Он – В. Чистый



«По щучьему велению». Царевна – И. Муран

светскости, с вульгарным просторечием. В «Калигуле» **А. Камю** актриса прожила на сцене судьбу Цезонии, преданной любовницы императора-тирана (2013), а в «Мышеловке» **А. Кристи** – эксцентричной резонерки миссис Бойл (2013).

У каждого актера есть свое перепаху «быть или не быть?» в творческой судьбе – его ли, театру? Зачастую в решение этого вопроса вмешиваются внешние могущественные силы. И дай Бог – добрые. Такой переломный момент был у Инессы Викторовны осенью 1995 года...

«Черные дыры» дефицита бюджета уже поглотили городской духовой оркестр и камерный хор духовной музыки. По слухам, на очереди был театр. В двадцатых числах октября 1995 года труппа Чайковского театра драмы и комедии вернулась из Магнитогорска с дипломом II степени Второго театрального фестиваля «Театр без границ», где отметили спектакль «Дом Бернарды Альбы» по трагедии **Гарсиа Лорки**. И с красочным картоном формата А4 его пос-

тановщик, главный режиссер театра **Людмила Журавская** стала обивать пороги высших инстанций. Однако в кабинетах она слышала один и тот же приговор: «Мы не можем собрать деньги для оплаты труда врачей и учителей, а вы – театр да театр!»

А по городу уже разносилась благая весть: 26 октября 1995 года в газете «Культура» опубликована статья **Натальи Старосельской** «Ее Величество Актриса» об успехе театра на магнитогорском фестивале. Через две недели она была полностью перепечатана в чайковской газете «Огни Камы». Московский театральный критик писала: «...подлинным открытием стала для меня молодая актриса Инесса Васильева – она играет горбунью Мартирию на таких нюансах, что ни на секунду нельзя оторвать глаз от этой актрисы: ласковая, какая-то вязкая улыбка, на которую страшно смотреть, но и не смотреть невозможно; постоянно горящие любовью-ненавистью глаза; серебряный смех, переходящий в истерический хохот; ни на миг не ослабевающее участие в жизни всех и каждо-



«Как Настенька чуть кикиморой не стала». Баба Яга – И. Муран, Леший – В. Брянский

го, кто вынужден существовать под крышей этого страшного дома, дома *Бернарды Альбьы*».

Кто сыграл первую скрипку в помилуовании чайковской Мельпомены – актриса И. Муран или столичный театральный критик Н. Старосельская? Быть может, режиссер Л. Журавская? До сих пор остается загадкой, по каким параметрам режиссер могла рассмотреть в Инессе Васильевой природную актерскую одаренность и редкую способность к полному перевоплощению на сцене. Ведь с ее приходом в театр в 1992 году до сложнейшей роли Мартирио она сыграла лишь Дочурку в опере-фарсе А. Колкера «Смерть Тарелкина» по комедии А. Сухово-Кобылина да двенадцатилетнего Артуро в «Призраках» Э. де Филиппо. Казалось, после этих работ актриса была просто обречена на роли *травести*, в лучшем случае – *инженю*!

Сейчас число сыгранных И. Муран на чайковской сцене ролей перевалило за сотню. Мать в «Аторкватто» А. Николаи, Наташа Рязанова в комедии «Соломенная сторож-

ка» Ю. Эдлisa и Джил Тэннер в «Этих свободных бабочках» Л. Герша (1995), Инна Семеновна в «Самозванце» Л. Корсунского (1998), Дочь в драме «Мать Иисуса» А. Володина (2000) и Марта-Изабелла в комедии «Деревьa умирают стоя» А. Касоны (2001), Крошка в спектакле «Прощай, овраг!» С. Сергиенко и А. Чутко (2002), Жаннина в «Забавном случае» К. Гольдони и Девушка в спектакле «Каждые семь лет» Дж. Эксельрода (2003), Мадлен в «Ужасных родителях» Ж. Кокто (2004), Софья в «Недоросле» Д. Фонвизина, Зоя Денисовна в «Зойкиной квартире» М. Булгакова (2007) – всего не перечислить! Обладая мощным темпераментом, сильным женским началом и необыкновенным лиризмом, И. Муран создает на сцене убедительные образы своих героинь. Разных: обольстительных и прекрасных, любящих, ревнующих и верных – всех их актриса наделяет всепобеждающей женственностью.

Вадим БЕДЕРМАН

БЛИСТАТЕЛЬНАЯ СУДЬБА ВАЛЕНТИНЫ СОКОЛОВОЙ

«**В** блистательной музыке и пении «коренных певцов» – Валентины Соколовой и Александра Ветошкина – было столько мудрости, непосредственности, юмора, любви к родному краю, северной удалы и вольной волошки, что они стали чуть ли не главными действующими лицами спектакля», – пишет в статье «Негаснувший очаг» Павел Подкладов (журнал «Страстной бульвар, 10», №5–155, 2013).

В феврале 2015 года ведущая артистка **Национального музыкально-драматического театра Республики Коми Валентина Соколова** отмечает свой юбилей.

Как вспоминает Валентина Владимировна, все ее детство было пронизано музыкой и пением. В семье пели все: и родители, и двое братьев, и младшая сестра (Виктория Пыстина, лауреат премии Правительства Республики Коми, дипломант Всероссийского конкурса «Голоса России»). – *Примеч. автора*). Отца Валентины приглашали работать в белорусскую филармонию, но он отказался, дескать, не мужская это работа. Он и дочь предостерегал от работы в культуре, хотел, чтобы она стала педагогом. Но Валентина мечтала о пении. В 1986 году поступила в Республиканское культпросветучилище и успешно закончила отделение «Режиссура и актерское мастерство». Хотя студентке удавались роли, но быть актрисой она зареклась. В 1987 году **Михаил Бурдин** предложил Валентине петь в только что созданном им **фольклорно-этнографическом ансамбле «Парма»**.

– *Я с радостью согласилась, потому что давно мечтала петь в маленьком коллективе. Михаил Николаевич спросил, говорю ли я по-коми. Я обещала, что выучу язык, тем более что мама у меня – коми. И я выучила, потому что очень хотела петь. Очень. И по сей день, стоит мне услышать многоголосье, как все внутри переворачивается. А когда я сама пою в ансамбле, то просто дух захватывает.*

В 1992 году на основе коллектива «Пармы» и группы драматических актеров был

создан **Государственный театр фольклора** (нынешний Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми), основателем и бессменным художественным руководителем которого является **Светлана Гениевна Горчакова**. Валентина Соколова работает в театре с самого его основания. Она исполняет вокальные партии во всех музыкальных спектаклях. Прекрасное лирическое сопрано помогает ей углублять и возвышать создаваемые образы. Кроме того, Валентина Владимировна воспитательно играет на коми народных музыкальных инструментах. Актриса успешно сочетает игру в драматической труппе театра с напряженной репетиционной и концертной деятельностью в ансамбле «Парма». По мнению ведущих хормейстеров Республики, ее пение отличают задушевность и чистота интонации.

Как ни отказывалась будущая артистка театра от предназначения актрисы, но судьба расставила все на круги своя. В 2006 году Валентина Соколова окончила Ярославский театральный институт по специальности «актерское искусство», и теперь она любимая актриса зрителей Национального театра.

Великолепные вокальные, пластические данные, отличный музыкальный слух и память – все это вместе с присущим ей даром синтетической актрисы позволяют Соколовой создавать выразительные образы на сцене театра. Трепетный лирический образ Матери в спектакле «**Куллерво**» в ее исполнении стал откровением для самых искушенных зрителей. Надолго запомнился поклонникам театра драматический образ любящей, мудрой женщины-матери в спектакле «**Гытсан**» («**Качели**»). Валентине Владимировне прекрасно удалась и роль Агафьи в спектакле «**Эзысь шабді**» («**Серебро льна**»). Эта бойкая на язык, задорная деревенская девушка, певунья и плясунья очень понравилась зрителям.

В мюзикле «**Гожся вой – муслун дой**» («**Летняя ночь**») в роли лирической героини



Валентина Соколова

ни Валентина Соколова создает образ любящей и нежной девушки, вызывая глубокое сочувствие и сопереживание зрительного зала. В то же время способность играть разноплановые роли позволяет актрисе создать в спектакле **«Макар Васык — сиктса зон»** («Озорник») **Геннадия Юшкова** запоминающийся комический образ Веры — до наивности открытой и смешливой сельской девушки, влюбленной в озорника Макара Васыку. Актрисе удаются как лирические, так и комедийные роли: дождавшаяся своего солдата Ивана мать повзрослевшей дочери Евдокия в **«Му югыдй менам»** («Свет мой земной»), нежная, но знающая себе цену Люба в **«Корк муса, корк абу»** («Любит — не любит»), юная жизнерадостная Маша в **«Но-о, биа бордаяс!»** («Ну-у, залетные!»), вдова Петыр Тоня, встретившая любовь своей юности, в **«Гётрась, пйё, гётрась»** («Женись, сынок, женись»), нашедшая свое счастье в молодости, но красивая и бойкая Павла в **«Прощай, любовь?!»** («Прощай, любовь?!»).

В опере-сказке **«Ручильёй да Кочильёй»** («Лисонька и Зайнык»), ставшей лауреа-

том Государственной премии Республики Коми, Валентина Соколова великолепно сочетает вокальные и актерские данные в партии Лисы. В масштабной эпической постановке в жанре музыкальной драмы по ижмо-колвинскому эпосу **«Ясвёй»** («Во-жак») актриса играет одного из двух героев-сказителей, «коренных певцов», чье пение и игра на народных инструментах сопровождают весь спектакль и являются неотъемлемой частью сюжета.

Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми не ограничивается спектаклями по пьесам коми авторов. В 2012 году на сцене театра в переводе на коми язык была поставлена комедия **Лопе де Веги «Йёкты, муслун!»** («Учитель танцев»), в которой Валентина Соколова великолепно исполнила роль Фелисьяны. — *Фелисьяна предупреждает свою младшую сестру Флореллу, чтобы та вышла замуж только по любви. Я глубоко убеждена, что любовь — это самое ценное, что есть в человеческой жизни.*

В 2013 году состоялась премьера мюзикла **Миклоша Дярфаша «Садьмы да сьыв!»** («Проснись и пой!»), где актрисе удалось

очень тонко прочувствовать и показать на сцене образ Эржи — любящей жены и матери. К финалу спектакля она преображается в прекрасную даму, знающую себе цену, создающую перспективу для новых открытий любимого мужа.

В 2014 году Валентина Соколова в неприличном для себя амплуа сыграла роль недалекой Анны Андреевны в мюзикле **Виктора Пleshака «Петербургсь инкогнито» («Инкогнито из Петербурга»)**.

— Конечно, во многом мне пришлось смириться и делать то, чего сначала делать не хотелось. Так жизнь учит меня принимать ситуации и разрушать стереотипы.

Из последних работ Валентине Соколовой больше всего нравится роль рабочей лесопункта, репрессированной поэтессы Валентины в спектакле **«Жизнь с привилегиями “навечно”»** по пьесе местного автора **Николая Волохова**. Когда в землянку врывается разъяренный мастер лесопункта и выгоняет женщин в непросохшей одежде на морозную делянку, ему неужи-

данно для всех противостоит Валентина. Она настолько пламенно, от всего сердца противопоставляет безликой тирании живую судьбу человека, настолько пронзительно читает в ответ на его обвинения стихотворение о великой силе жертвенности и настоящей Правде, что мастер ошеломленно отступает и предлагает женщинам приемлемые условия.

В 1999 году за большой вклад в музыкальную культуру и развитие искусства Республики Коми Валентине Соколовой присуждена Государственная премия им. В. Есевой. В 2004 году Валентина Владимировна удостоена почетного звания «Заслуженный работник Республики Коми». В 2011 году в составе творческого коллектива спектакля **«Ручильёй да Кёчильёй»** актриса стала лауреатом премии Правительства Республики Коми в области культуры, а в 2012 году ей присвоили звание народной артистки Республики Коми.

Ольга БАЖЕНОВА

АЛЕКСАНДР ЮШКОВ: «Наша профессия обязывает играть всё и всех»

Почетное звание «Заслуженный артист России» присвоено актеру **Арзамасского театра драмы Александру Юшкову**. Награду вручил во время торжественного приема в нижегородском Кремле глава региона В.П. Шанцев. Так было отмечено полвека служения театру, из которых последние 20 лет отданы Арзамасу.

А начинал свой творческий путь Юшков в 1964 году в Тюмени. Театральная студия при местном театре стала и первой школой: *«Мы учились у “стариков”. Опытных артистов обязательно ставили к молодым. Такое наставничество было нормой, своего рода “театральной школой”»*.

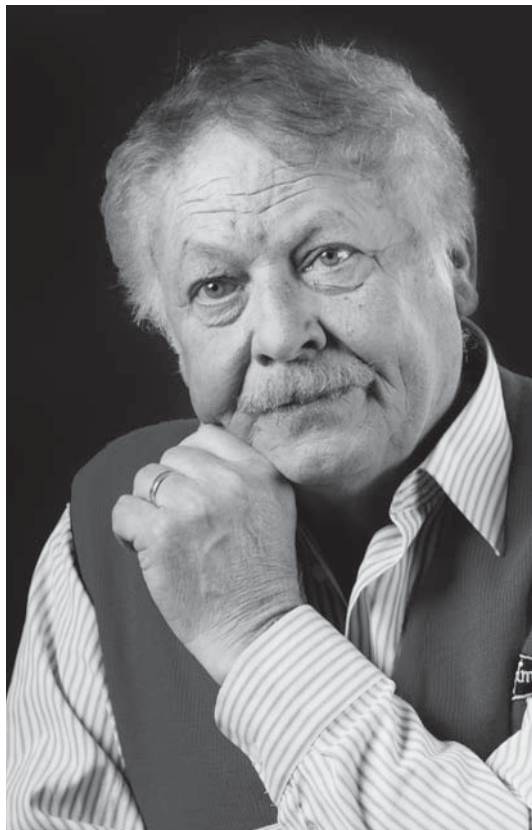
Именно «старики» дали Александру Юшкову совет, во многом определивший его дальнейшую творческую биографию: «Они говорили: Саша! Обязательно поезди по другим театрам. Чтобы не остаться навсегда Сашей... У каждого режиссера что-то возьмешь». И «Саша» немало поколесил по Союзу: после Тюмени — на Кавказ, в Армавир, затем на Урал, в Магнитогорск. На Украине, в Кривом Роге в музыкально-драматическом театре даже играл в оперетте, пел и танцевал (пригодилось юношеское увлечение балльными танцами). Далее — Бельцы. И вот здесь, в Молдавии увидел объявление в газете «Советская культура» о

том, что в самаркандский русский драматический театр требуются актеры. Решил, что надо побывать и на экзотическом Востоке. Приехал — и остался... на 22 года. Видимо, пришло время проститься с «Сашей». Именно здесь, на самаркандской сцене произошло становление Мастера. *«За 20 лет работы в театре, — писала в 1992 году газета “Самаркандский вестник”, — им сыграно более 100 ролей. Это Подколесин в “Женитьбе” Гоголя, Дантес в драме А. Глобы “Пушкин”, Ломов в водевилях Чехова, Раймонд в “Орлеанской деве” Шиллера, герои многочисленных сказок... Его амплуа — характерный простак. Может, потому, что родился и вырос он в маленькой сибирской деревне и был у матери одиннадцатым сыном “поскребышем”».*

Возможно, так и остался бы артист до конца верен Самарканду, если бы не пришли иные времена: распался Советский Союз, да и больно было видеть, что театр тихо умирает...

Но почему, возвращаясь в Россию, выбрал именно Арзамас? *«Тут такая история. Со мной служил когда-то в Армии арзамасец, у меня был его адрес. Получалось, что в Арзамасе, в отличие от других мест, я хотя бы одного человека, но знал!»* — вот на этом «сюжете» наш разговор с Александром Петровичем вернулся к дням сегодняшним. Может быть, душа его актерская затосковала по новым местам? *«Уехать? А зачем? На репертуар свой я не в обиде, ролями не обделен, взаимопонимание с руководством театра есть. А самое главное — есть ощущение, что ты у себя дома. Это вначале, после крупного областного города с его вычурным и пышным восточным колоритом, нелегко было привыкнуть к Арзамасу. Но сразу же отрадным показалось, что вижу на улицах не наскучившие тебе тейки, а родные открытые русские лица, от которых уже отвык. Иду по спокойным зеленым улочкам — и каждому встречному готов улыбаться».*

Пытаюсь вывести нашу беседу все-таки на главную тему: о сценических трудах артиста, о сыгранных и несыгранных ролях, о том, что выстрадала его актерская душа и что вместил репертуарный лист



Александр Юшков

за годы служения на арзамасской сцене. *«Главное для меня: артист должен быть неузнаваем, он не имеет права повторяться. Для меня даже маленькая роль увлекательна, интересна с профессиональной точки зрения, потому что в любом характере своя неповторимость».* Любимая роль? *«Каждая роль — праздник. И в этот момент она самая любимая».* Амплуа? *«Наша профессия обязывает играть всё и всех».* При этих словах мне вдруг вспомнились рассуждения Незнамова из поставленной нашим театром комедии **А.Н. Островского «Без вины виноватые»**: что есть профессия актера — искусство или ремесло. Незнамов, утверждая, что лишь ремесло, причем, «довольно низкого сорта», конечно же, ерничает. Но проблема, выражаясь



«Вечер». Мультим — А. Юшков

современно, очень актуальна. Без овладения ремеслом не может быть и искусства. И справедливо сетует на современную театральную молодежь «старик» Юшков: *«Они хотят всего и сразу. И на первое место при выборе театра после училища ставят материальные требования. Первый их вопрос – о зарплате и квартире, а не о репертуаре»*. Да, современное поколение вряд ли поймет артиста, искренне восклицаящего: *«Были бы интересные роли – ничего больше не надо. Про горбушку хлеба забываешь»*. Можно, конечно, посмеяться над чудачком, но вот ведь парадокс: потому Юшков и Мастер, переплавивший ремесло в искусство, что интересную роль за «горбушку хлеба» не продаст. Потому и умеет даже из эпизода, из роли второго плана создать психологически глубокий и выразительный характер. Как,

например, в той же комедии Островского «Без вины виноватые», где его Муров стал для меня откровением: артист не обличал персонажа, но при внешней скупости рисунка роли сумел увидеть и выразить глубоко запрятанные за жесткостью боль и страдание. Ну, а характер купца Большова в комедии **«Свои люди – сочтемся!»** выстроен на таком психологическом нерве, что у зрителя в финальной сцене на глаза наворачиваются слезы. Кстати, творчество великого русского драматурга Александр Юшков постигал еще в Тюмени, сыграв в **«Волках и овцах»**, **«Лесе»**, и уже тогда понял, что «на Островском» артисту нужно учиться в первую очередь. И зрителя воспитывать (или перевоспитывать?) – тоже на классике (*«Люди стали привыкать к “крови”. К жестокости. И это страшно. У театра иная миссия – духовная. К сожалению, порой ставим и на потребу...»*)

А. Юшков не любит играть Героев (*«Мне скучно»*), все-таки ближе его таланту и природной стихии роли трагикомического плана. Именно в таких ролях ему прекрасно удается использовать весь свой богатый арсенал средств смеховой культуры, приемов психологического раскрытия характера и способность к умной импровизации. И еще: все его персонажи несут в себе свет актерского обаяния, они заставляют сопереживать. Поэтому и любит зритель артиста Юшкова, и в театр идет «на Юшкова».

Актер занят практически во всех значимых постановках, при этом как в ролях ключевых, определяющих эстетику спектакля и его идею, так и в ролях второго плана, где артисту мастерски удается в пределах малого игрового пространства создать емкий, запоминающийся образ. В спектакле по пьесе **А. Касоны «Деревья умирают стоя»** – это яркий, гротескный образ Пастора, а в **«Метели» А.С. Пушкина** – проникнутый тонким юмором и задумчивостью образ Гаврилы Гавриловича. В комедии **А.П. Чехова «Вишневый сад»**, сценическая интерпретация которой стала в 2005 году событием всего нижегород-



«Дядя Ваня».
Серебряков — А. Юшков



«Свои люди — сочтемся!».
Самсон Силыч Большов — А. Юшков

ского театрального сезона, он сыграл Гаева, а в премьерном, опять же чеховском, спектакле «Дядя Ваня» — профессора Серебрякова, найдя в бесконечном чеховском подтексте те глубинные смыслы, ко-

торые и позволяют увидеть в этих персонажах наших современников.

Александр Петрович так и не назвал в нашей беседе свою самую главную роль из сыгранных в Арзамасе. Но, может быть, это его обаятельный Мультик в недавней премьере — комедии «Вечер А. Дударева»? Я смотрел на сцену и видел, как тонко чувствует своего персонажа артист, как он «купаются» в этой роли. И вспомнились слова Александра Петровича, сказанные в одной из наших бесед: «Когда выходишь на сцену, смотришь в глаза партнеру и чувствуешь его без слов — это счастье». Нет, не годами все-таки определяется возраст артиста, а сыгранными ролями, прожитыми и пережитыми чужими судьбами, но без которых и своя собственная потеряла бы смысл. А их, этих ролей (и прожитых жизнью), уже, пожалуй, более полутора сотен. Вот вам и истинный возраст артиста Юшкова!

Есть актеры, которые великолепны на сцене, но без грима скучны и неинтересны. Юшков скроен иначе. Он и в миру открыт для общения, являя собой тип прекрасного собеседника: умного, умеющего не только говорить, но и слушать. А для арзамасского зрителя он уже давно и Заслуженный, и Народный.

Борис КОНДРАТЬЕВ

РУБЕН ЗАТИКЯН.

Эскиз портрета на фоне музыки

Музыку к драматическому спектаклю редко сочиняет специально обученный человек с музыкальным образованием. Обычно в штате театра есть заведующий музыкальной частью, подбирающий, на основе собственного вкуса, музыкальный материал, в той или иной степени соответствующий жанровой природе спектакля.

Центральному Академическому Театру Российской Армии несказанно повезло. Должность завмузы и главного дирижера здесь занимает настоящий композитор, выпускник Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (класс профессора А.И. Пирумова) **Рубен Затикиян**, человек, тонко чувствующий как специфику каждой пьесы, принятой к постановке, так и природу театра вообще.

У Рубена Затикияна, человека артистичного и обаятельного, свое авторитетное место в музыкальном мире. Академический пианист с серьезной сольной карьерой, автор симфонических сочинений, музыки к телепередачам, детским сказкам, кинофильмам и телесериалам, создатель дуэта импровизаций «Классик-Эклектик», преподаватель в родной консерватории по классу полифонии и инструментовки, Рубен Затикиян сочиняет к спектаклям ЦАТРА и других театров столицы музыку сугубо авторскую, интонационно богатую и благородную.

Эта музыкальная аура может быть ажурно-мелодичной, «призывая сердца к наслаждениям», как в **шекспировском «Сне в легкую ночь»**. Тревожной и строгой, как в новой версии **«Вечно живых» В. Розова**. Глубоко лиричной, как в спектакле **«Саня, Ваня, с ними Римас»** по пьесе **В. Гуркина**, где действие, начавшись перед самой войной, развивается и завершается уже после Победы. Может отражать драматизм лихой эпохи 90-х или «нулевых», как в **«Одноклассниках»** по **В. Полякову**. Но она всегда конкретна и внятна, всегда актуальна и содержательна.

Музыка в спектаклях ЦАТРА многие годы звучала в исполнении живого оркестра. Последний раз вживую он играл на первых показах трагедии **Шекспира «Гамлет»**, где звучит музыка Дмитрия Шостаковича. Нынче саундтреки к спектаклям записываются на фонограмму, что, упрощая процесс, вряд ли обогащает сценическое действие. И все же композитору Рубену Затикияну удается создавать богатую музыкальную фактуру и среду, где в нужный момент возникает и томная лирика, и смелая жанровая красочность, соответствующие природе той или иной пьесы.

Работая над спектаклями для детей, композитор никогда не теряет «серьеза», не «подакивает» специфической аудитории, а, напротив, открывает для нее нечто новое в самом содержании театрального действия.

Жанровые особенности и сложности всегда стимулируют творческую активность композитора. Благодаря особенностям музыкального строя трагедия **«Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого** пронизана «гулом истории», дыханием «забытых предков». А музыкальные темы, звучащие в **«Скупом»** по комедии **Мольера**, полны болезненного сарказма (эти спектакли поставил главный режиссер ЦАТРА **Борис Морозов**).

Особенно ярко внимание к сути воплощаемой эпохи проявилось в спектакле по роману **Ярослава Гашека «Похождения бравого солдата Швейка»**, решенного режиссером **Андреем Бадуйным** в остром жанре политического кабаре. В блистательном финале первого акта, озорном, остроумном и яростном, именно из музыки рождается лукавая, беспощадная и хлесткая сатирическая тема, собирающая в энергетический поток музыкальные краски спектакля – фольклор Южной Европы, пряную страстность романса и «окультирующее» хулиганство солдатского анекдота. Разумеется, все это есть в «недрах» романа Ярослава Гашека, герой которого может говорить правду лишь потому, что прикидывается дурачком.



Рубен Затикиан

В новой версии «Сна в летнюю ночь» музыкальная фактура сюжета пронизана каким-то беззащитным озорством в сочетании с прозрачным и искренним лиризмом.

Жанровая природа комедии вновь очень сложна, что объясняется «многомирием» сюжета: персонажи разной природы живут на разных ярусах бытия – бытовом, творческом и фантастическом.

Тут музыка снова берет на себя роль не только настроенческую, но и смыслообразующую. Мужественно отказавшись от всеми ожидаемых мелодий Ф. Мендельсона, включая даже его канонический «Свадебный марш», композитор Затикиан, благодаря самостоятельно разработанной музыкальной драматургии, насытив действие тонкой иронией, нашел суверенный ход к лиризму Шекспира, к жанровым тайнам волшебной феерии.

Настоящим хитом стала Колыбельная для королевы фей Титании, которую поет своей госпоже фея Паутинка. Мелодия ее, хрупкая и прозрачная, полна чувственной энергии. Это истинный «напев счастья и тоски», который в комедии многое определяет и оправдывает. Радость театральной игры не менее существенна здесь. Ею заряжены все, в том числе труппа ремесленников, наивно мечтающих о сценическом успехе. Их беззащитный авантюризм тоже окрашен музыкой вдохновения.

Совершенно очевидно, что и сам композитор Рубен Затикиан движим в искусстве властной энергией вдохновения, радостным азартом творчества, всегда увлекающего и полного надежд.

Александр ИНЯХИН
Фото предоставлено театром

СИЛА ЖЕНЩИНЫ

Актерскую профессию часто называют уделом слабого пола, однако сами ее представители отмечают, что труд это тяжелый, требующий огромных затрат, и потому не всякая женщина способна выдержать подобный груз. Не зря же в Древней Греции, которая и стала прародительницей театра, все роли — и женские и мужские — исполнялись только мужчинами. К счастью, время внесло свои коррективы, и современный театр без прекрасных дам представить просто невозможно.

И это неудивительно: ведь если по силе физической слабый пол уступает мужчинам, то по душевной стойкости очень часто показатели равны. Женщины-актрисы могут казаться трогательными и

беззащитными, но под наивностью и беззаботностью скрывается стальной стержень и сильный характер. Актриса **Курского драматического театра Ольга Лёгонькая** подтверждает это своими работами в многих постановках. Например, в «Школе соблазна» **В. Азерникова** она показала чудо перевоплощения в рамках одного спектакля. Ее героиня Кира каждое воскресенье гуляет в парке со своим ребенком. Здесь она встречается с другими мамами и бабушками, которые проводят время в беседах, делятся житейской мудростью и дают друг другу советы. Сама Кира в раздаче мудрых наставлений участия не принимает и на все обращения к ней лишь мило улыбается. Она органична в образе молодой матери, которую, кажется, кроме

«Жертвы века»



ее младенца ничто не интересует. Но в какой-то момент скромная простушка становится хищной акулой, демонстрируя расчетливость и давая понять, что ради своей цели способна на многое. И такой образ настолько разнится с прежней Кирой, что остается лишь удивляться, как прежде героиня ничем себя не выдала, не намекнула на свою истинную сущность?

Искусство перевоплощения — одна из граней актерского таланта. А умение продемонстрировать две совершенно разные личности, не выходя за рамки одного персонажа, без сомнения, наивысшее проявление мастерства. Но не только этим удивляет Лёгонья. В ее работах всегда поражает сила чувств, которые транслируются актрисой. Она настолько искренна, что в подлинности ее эмоций не приходится сомневаться. Так происходит в «Жертвах века» («Последняя жертва», А.Н. Островский). Здесь Лёгонья исполняет роль Юлии Павловны Тугиной, молодой вдовы, беззаветно влюбленной в заядлого игрока. Трогательность, наивность и незащищенность Юлии Павловны удивительно сочетаются с желанием помочь любимому, готовностью пожертвовать ради него всем. Наблюдая за актрисой, не приходится сомневаться в высшей степени любви ее героини, в искренности тревоги за Дульчина и в решимости, с которой она, слабая женщина, готова защищать своего мужчину и бороться за него. Нежная и трогательная Юлия Павловна производит впечатление беспомощной женщины, но это обманчиво. За ангельской внешностью, мягким голосом и наивным взглядом скрываются отчаянная решительность и твердый характер. Впервые это можно увидеть в сценах, где героиня изо всех сил старается помочь любимому человеку. Актриса умело сочетает слабость с готовностью совершить поступок и наделяет этими качествами свою героиню. И вот уже перед нами,



«Жертвы века»

та, которая способна на многое ради счастья любимого. Героине Ольги Лёгонькой присущи также сострадание и милосердие, однако всему есть предел. Когда Дульчин в очередной раз предает ее, она находит в себе силы отказать от него. И эту силу наравне с затаенной болью очень хорошо чувствует зритель. Тугина, обманувшись в своих ожиданиях, все же держится с большим достоинством. В этот момент вполне понятно восхищение ею Дульчина. Ольга Лёгонья показывает нам женщину, которой не возмущаться невозможно.

Среди персонажей актрисы — прекрасные дамы, женщины, наделенные не



«Сирано де Бержерак»

только красотой, умом и невероятной силой духа. Это проявляется и ее **Роксане** в спектакле «**Сирано де Бержерак**». Поначалу возлюбленная поэта может показаться легкомысленной и даже слегка надменной. Но первое впечатление, как известно, обманчиво, и вот перед нами сообразительная девушка, которая не боится признаваться в своих чувствах, предпочитая открытость пустому жеманству и кокетству. К тому же она, как и другие персонажи Лёгонькой, может быть очень разной. Общаясь с Сирано, Роксана будто возвращается во времена своего детства, становится отважной и храброй девочкой. С Кристианом она — нежная и любящая, трепетная дама. При личной встрече с де Ги-

шем Роксана проявляет удивительную расчетливость и хитрость. Многогранность характера и реакции героини на происходящее заставляют следить за ее жизнью с особым интересом.

В героической комедии **Ростана** меняются годы и страны, персонажам приходится жить и действовать на достаточно большом временном и пространственном отрезке, узнать и радость, и горе. Роксану Ольги Лёгонькой сложно назвать канонической прекрасной дамой того времени. Она не стала ждать, пока ее возлюбленный вернется домой, а бросилась следом за ним, презрев опасность. Ее героический поступок продиктован любовью, отвагой, и становится понятно, что Сирано и



«Школа соблазна»

Кристиан были очарованы не только ее красотой, но и силой, которой обладает эта прелестная женщина. Прибыв в лагерь гвардейцев, Роксана не растеряла отваги и оптимизма, но заметно повзрослела. Теперь она ценит не только красоту, но и ум, искренние чувства. Это обновление хорошо заметно как внешне, так и внутренне. Повзрослевшая Роксана, может быть, меньше реагирует на происходящее внешне, но более остро делает это внутренне. Например, в сцене, где ее настигает известие о смерти любимого. В монастыре Роксана кажется и вовсе забывшей про все земное, отказавшейся от чувств и тревог. Но в сцене невольного признания Сирано все ее эмоции достигают пи-

ка. Здесь восхищение поэтом и его благородством, раскаяние по поводу собственной слепоты, огорчение и сожаление о потерянных годах.

В актерской профессии нет места слабости, служителям Мельпомены приходится пропускать через себя не только чужие слова, но и мысли, чувства, жизни. Это дано не каждому. Но, наблюдая за Ольгой Лёгонькой, можно с полной уверенностью утверждать: как и ее героини, она обладает удивительной силой, которая помогает ей и в жизни, и на сцене.

Ирина КОРЕНЕВСКАЯ

Фото предоставлены театром

ЛИЦО АВТОРА

Среди трех последних премьер в **Московском театре «Апартэ»** — две по **Пушкину**. Можно, конечно, вспомнить, что в 2014 году Александру Сергеевичу исполнилось 215 лет. Но дата не самая круглая, и, разумеется, побудительные мотивы для театра не были внешними. **«Собрание пестрых глав»** поставил главный режиссер театра **Андрей Любимов**, **«Станционный смотрителя»** — **Гарольд Стрелков**.

В основе спектакля Любимова «маленькие трагедии», но режиссеру понадобились еще и другие сочинения Пушкина — **«Монах»**, **«Гаврилиада»**, **«Сцена из Фауста»**, **«Фавн и пастушка»**. Собственно, этот перечень уже дает возможность получить представление о том, какими глазами смотрит Любимов на «маленькие трагедии», какие смыслы он хочет извлечь из знаменитой пушкинской тетралогии. Трудно не заметить, что все эти тексты объединяет тема искушения.

Она интересует режиссера и в «маленьких трагедиях». Спектакль начинается и заканчивается **«Пиром во время чумы»**, внутри которого и умещается все остальное. Любимов меняет привычную хронологическую последовательность трагедий. За возникшей репликой Моцарта — «Нас мало избранных, счастливых праздных, единого прекрасного жрецов» — следует «Монах», затем «Скупой рыцарь», «Гаврилиада», «Сцена из Фауста», «Каменный гость», «Фавн и пастушка», потом «Моцарт и Сальери», после которого мы возвращаемся в пространство «Пира во время чумы».

Зрителей встречает импровизированный одр, сооруженный из черных и белых стремянок. Белый саван накрывает очертания тела, которое оказывается собранием бюстов. Бюсты обретают пристанища на полках по стенам и колоннам (художник **Николай Шаронов**). Как и зрители, они становятся свидетелем

«Собрание пестрых глав». Дон Гуан — А. Орловский, Донна Анна — А. Комисарова

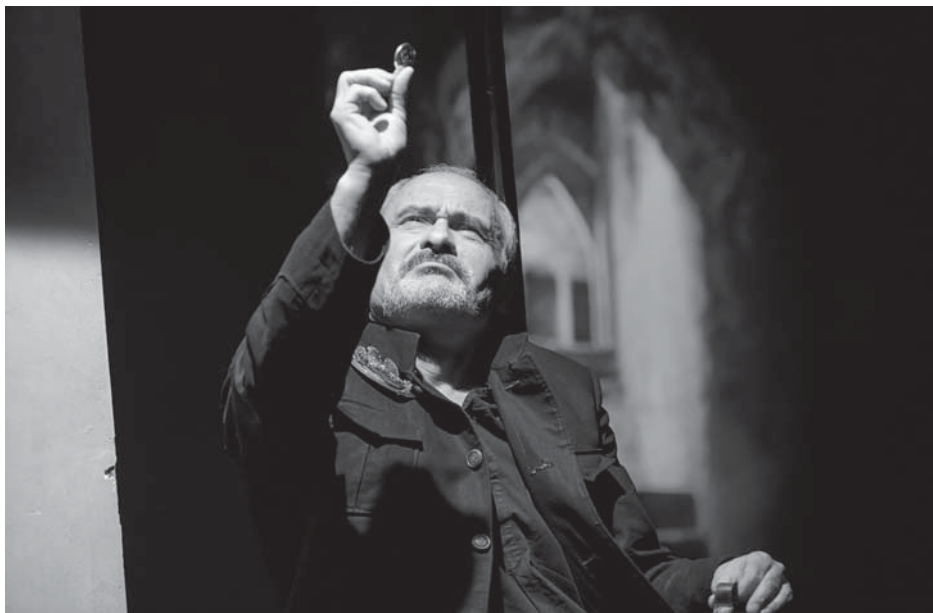


лями разыгрывающегося действия. Контрастом черно-белой гамме вспыхивает вытянутый во всю стену цветной экран, на котором проецируются картины дворцовых развалин. А позже на нем возникнут красочные образы полотен великих мастеров — **Рубенса, Тициана, Альбани, Пуссена...** Все они также пронизаны темой искушения и соблазнов. На протяжении всего спектакля с экрана будут звучать стихи Пушкина в завораживающем исполнении **Иннокентия Смоктуновского**. Но это не просто дань традиции и поклон мастеру. В контекст создаваемой сценической реальности голос Смоктуновского вносит тревожную и будоражащую душу ноту.

Кажется, что все в этом спектакле, вернее, непосредственно в «маленьких трагедиях», сделано наперекор пушкинскому тексту. Мери поет свою песню вовсе не «уныло и протяжно», а в бодром стиле рэпа. Главный герой «Скупого рыцаря» — не Барон (**Иван Сигорских**) и не Альбер (**Виктор Степанян**), а искуситель Соломон. Это подчеркнuto и тем, что ро-

ли Жида и Герцога поручены одному актеру — **Антону Долгову**. И именно Соломону отдана знаменитая фраза, которую у Пушкина произносит Герцог: «Ужасный век, ужасные сердца!» А ведь она — про то же, что и Гамлетовское: «Порвалась связь времен». В устах Соломона она звучит гипериздевательски. Дон Гуан в исполнении **Александра Орловского** явлен охотником, с нюхом, как у пойнера. Конечно, он никого из соблазненных женщин не любил, ни тени любви нет в его воспоминаниях о «бедной Инезе». Да и не Гуан в этом спектакле главный соблазнитель, а сама донна Анна! Переодетая монахом, донна Анна (**Антонина Комисарова**) ищет приключений и провоцирует Гуана. Роняет платочек, запахом которого упивается Гуан. Потом он без труда по нему узнает донну Анну. Один из бюстов играет каменного Командора. Дерзкое приглашение статуе пожаловать к донне Анне и стать удвери на часах оказывается лишь продолжением деяний уже подавшегося искушению Гуана. Но самое неожиданное ждет зрителя в финале «Каменного гос-

«Собрание пестрых глав». Барон — И. Сигорских





«Станционный смотритель». Авдотья-ключница – А. Комисарова, Иван Петрович Белкин – А. Орловский, Трифон-слуга – А. Долгов

тя»: к донне Анне является вовсе не тот самый бюст, который в сценах на кладбище побывал в руках и Лепорелло, и Гуана. На экране возникает и увеличивается в размерах посмертная маска Пушкина! Андрей Любимов не боится представить в качестве судии и палача самого Александра Сергеевича, уже перешагнувшего границу земной судьбы... Карающим Командором становится посмертное «лицо автора». Это позволяет сделать крамольное предположение, что для режиссера *такой* Командор (читай – сам автор!) и «Черный человек» из «Моцарта и Сальери» – «родственные» сущности. Моцарт (**Денис Лапега**) приводит к Сальери не просто «скрипача слепого». Из невинной шутки вырастает настоящий шабаш. Можно было бы подумать, что он разыгрывается лишь в сознании Сальери (**Александр Орловский**), но похоже, и режиссер видит что-то дьявольское в природе гениальности Моцарта. И тут вспоминаешь ту самую фразу: «Нас мало избранных...», которой и приостановил «Пир во время

чумы» А. Любимов. И начинаешь думать о гордыне Моцарта, которая видится режиссеру искушением гения.

Я не помню, чтобы при постановке «Моцарта и Сальери» режиссеры использовали музыку Антонио Сальери. Любимов делает это подчеркнуто. Моцарт не просто вспоминает «Тарара», сочиненного Сальери на либретто Бомарше. У Пушкина Моцарт лишь какие-то секунды напевает мотив из оперы, а Любимов дает внятный и весьма продолжительный отрывок из оперной фонограммы, по которому уж точно можно судить о незаурядном композиторском даре Сальери. Не думаю, что в режиссерский замысел входила апология Сальери, но создается ощущение, что смерть Моцарта театр воспринимает как наказание сродни тому, которому подвергся и Дон Гуан.

Возвращение к «Пиру во время чумы» преподносит свои плоды искушений. Здесь Вальсингам (**Александр Орловский**) наотмашь бьет Священника (**Михаил Пярн**), здесь гимн чуме звучит вовсе

не как свидетельство высоты человеческого духа, а как тот самый дьявольский шабаш, прообраз которого уже был дан в пляске под «скрышача слепого». Глумление над людскими страданиями достигает апогея. Призыв Священника покинуть «пир чудовищный» на Вальсингама не действует, и с экрана на зрителя обрушиваются потоки огня, мир гибнет в «геленне огненной», после которой наступает вечный холод, ассоциирующийся у современного человека с ядерной зимой...

Чтобы поставить спектакль-предостережение, театр увидел в Пушкине черты, которые, смею предположить, автор «маленьких трагедий» в себе едва ли бы обнаружил. Но у театра есть право на «своего» Пушкина, яростного и беспощадного...

«**Станционный смотритель**» для меня был интересен, прежде всего, тем же вопросом о лице автора. Каким в этом спектакле театр видит Пушкина? Сам Пушкин в своем знаменитом цикле повестей спрятался за добросердечным и простодушным Иваном Петровичем Белкиным. Режиссер **Гарольд Стрелков** выстраивает еще более сложную конструкцию. Он вводит в спектакль ту самую ключницу, которую упоминает друг Ивана Петровича в своем письме, помещенном в предисловии «От издателя». Ключница, как и сказано в этом письме, демонстрирует «искусство рассказывать истории». Мы видим Белкина (**Александр Орловский**) в домашнем халате и ночном колпаке, с пером в руке. Понимаем, что истории про метель и про выстрел ключница ему уже рассказала, и теперь предстоит повесть о смотрителе, которую Белкину предстоит лишь записать. И тогда возникает своеобразная авторская «Матрешка». Пушкин прячется за Белкиным, Белкин — за ключницей. Режиссер намеренно дает ей имя — Авдотья, то же самое, что и у главной героини «Станционного смотрителя», которую зовут Дуня. Да и две эти роли играет одна актриса — **Антонина Комиссарова**. Дальше разыгрывается действие, в котором, как и положе-

но, в соответствии с текстом, участвует сам Белкин — ведь повествование идет от первого лица. Это он, Белкин, трижды оказывался на той самой почтовой станции, это он, Белкин, помнил поцелуй девочки — подростка — четырнадцатилетней Дуни. И тогда возникает вопрос: а с кем же происходили все эти события? Если перед нами — записанный за ключницей Авдотьей рассказ, то кто был свидетелем происходившего?

Белкин Орловского настолько мощно включен в действие, что не остается сомнений: театр именно в нем видит главного героя повести. Пространство обитания Ивана Петровича сливается со средой обитания зрителя и его дочки Дуни. Из кровати с железными спинками вырастают уличные фонари пушкинской эпохи, с кроватью сопряжена увешенная хомутами дощатая стена с дверью — то ли сарая, то ли сеней (художник **Александр Боровский**). Хрестоматийная тема маленького человека, которая неотделима от Самсона Вырина (**Юльен Балмусов**), уходит на периферию спектакля. Главными становятся переживания самого Белкина — истории его любви. Вначале он видит довольно разбитую Дуню и отчаянно в нее влюбляется. Испытывает мучительные приступы ревности к тому самому гусару Минскому (**Антон Долгов**), который увез Дуню. Белкин поглощен страстью и оказывается на грани безумия. В какой-то момент даже вспоминается сумасшествие другого пушкинского героя — Германа. Спектакль, начинавшийся, почти как анекдот, обретает черты трагедии.

Хотел ли режиссер окончательно запутать зрителя? Возможно, ровно в той мере, в какой это делал сам Пушкин. Ведь в том же предисловии «От издателя» его автор пишет в примечании о Белкине: «Смотритель рассказан был ему титулярным советником А. Г. Н.»

Вот и гадай: то ли ключница рассказала, то ли титулярный советник...

*Борис ЦЕКИНОВСКИЙ
Фото Дмитрия ДУБИНСКОГО*

ВСЯ ГЛУБИНА ДНА

«**П**одвал, похожий на пещеру». С этих слов начинается пьеса **Максима Горького «На дне»**. Далее автор дает подробнейшее описание ночлежки, где «потолок — тяжелые каменные своды, закопченные, с обвалившейся штукатуркой», а в левом углу большая русская печь, затем указывает точное расположение дверей, нар, стола, занавесок. На фотографиях 1902 года, сделанных 18 декабря по старому стилю на премьере в МХТ, можно разглядеть все детали горьковской сценографии. Художественный руководитель **Московского театра-студии «Откровение» Алексей Казаков**, создавая свой новый спектакль **«На дне»**, сознательно придерживается этой схемы и даже помещает в программку тот знаменитый снимок, запечатлевший мхатовских актеров. Но, делая прямой отсыл к истокам пьесы,

к началу ее большого творческого пути на театральной сцене, режиссер еще сильнее углубляет рисунок горьковского «дна», и это становится метафорой.

Все четыре картины, даже те, что у Горького происходят на пустыре, а значит, на воле, под открытым небом, играют среди мрачных и облезлых стен. Сделав небольшое пространство сцены двухуровневым, Алексей Казаков компановал его таким образом, что выбраться из ночлежки можно лишь по крутой лестнице. Там, в верхнем мире, кипит жизнь, оттуда приходят хозяева, чтобы еще сильнее затянуть удавку на своих постояльцах, туда время от времени отправляются на заработок или в трактир постояльцы. В нижнем мире и воздух гуще, и движения медленней. Здесь обитают души, лишенные нервных окончаний и поэтому уже не способные сострадать.

Актер — П. Наркунас, Лука — В. Скоросков





Сатин — В. Пашковский

Васька Пепел — О. Лабозин, Клещ — В. Ильин-Королев,
Лука — В. Скорососов

Подняться по лестнице, покинуть это место навсегда — значит спастись. Поэтому всякий раз возвращение персонажей к своему пристанищу воспринимается как все большее и большее погружение в темноту. Анна в последний раз выходит в «тот» мир глотнуть свежего воздуха. Клещ (**Владимир Ильин-Королев**), похоронив жену и продав последний инструмент, все реже и реже покидает ночлежку, которая уже не кажется ему такой отвратительной, и здесь, как он теперь понимает, тоже люди живут. Он играет в шашки с Медведевым (**Алексей Тимошин**), который к финалу прикроет полицейский мундир бабьим платком, и его уже не отличить от других ночлежников.

Контуры спектакля проступают из темноты — так проявляется фотография, на-

полняясь постепенно отчетливыми линиями, красками. Потом, в финале, когда уже будет понятно, что все шансы изменить свою жизнь упущены, сцена вновь погрузится во тьму. И возникнет острое ощущение, что вместе со светом выключили жизнь. Но сейчас ночлежка просыпается — под визгливые крики Квашини (**Земфира Арсланова**), злобные выпады Насти в адрес Барона, под скрежет станка Клеща. В какой-то момент эта концентрированная ненависть становится невыносимой, но все стихает с появлением Костылева. Персонаж **Магомеда Сурхатилова** движется бесшумно, потирает руки, напевает «Боже, царя храни», в голосе смирение. Он одет в красную вышитую косоворотку, и эта нарочитая ярмарочность как нельзя лучше оттеняет его



Клещ — В. Ильин-Королев, Медведев — А. Тимошин

фарисейство. Так же как и за внешней оболочкой Насти (**Анна Попова**), которая напоминает красивую фарфоровую куклу, нет ничего, кроме пустоты. И потому абсолютно прав Бубнов, холодно осадив ее порыв уйти от них: «Ты везде будешь лишняя!»

Впрочем, все они лишние. И не только у Барона «уже все было», а потому ждать нечего. По инерции живет и скоряк Бубнов (**Сергей Баровский**), у которого руки давно уж отмылись от краски, и теперь они просто грязные. И девица Настя, роняющая слезы на истрепанную книжку «про любовь» и при этом едва ли понимающая, что означает это чувство на самом деле. Лука никого не осуждает, потому как «...всё — люди», но уйти из этого страшного, затягивающего места настоятельно убеждает лишь Наташу с Васькой Пеплом и Актера. Словно бы читает в их линиях жизни шанс начать новую жизнь. Пепел еще может спасти свою душу с помощью Наташи, Актер не забыл, что такое талант и как важна вера

в себя. Но Васька Пепел **Олега Лабзина** до такой степени зол на весь свет, что этот гнев рано или поздно прорывается наружу и разрушает все. Даже слабую надежду Наташи (**Елена Ашаева**) зажить нормальной жизнью вне стен этой тюрьмы. Актер **Павла Наркунаса**, наивный и добрый, слишком слаб для кардинальных перемен. А может, наоборот, осознав, что сил выплыть не хватит, принял крайнее решение — уйти самому, чтобы не деградировать окончательно.

Лука, самая знаковая фигура горьковской пьесы, в этом спектакле столь многослоен, что остается только восхититься актерской работой **Валерия Скорокова**, сумевшего так тонко и точно соединить в своем персонаже мельчайшие срезы человеческой природы. В ночлежке появляется добродушный и неконфликтный мужичок, но в стычке с Бароном, когда тот спрашивает Луку о паспорте, в долю секунды добряк превращается в человека с темным прошлым, который уже не раз преступал черту и потому не оста-

новится и теперь. Появляется Василиса (**Елена Сортова**), и на страннике новая маска — этот явно беглый каторжник превоплощается в юродивого, который где-то недослышал, что-то недопонял, но на самом деле открыто издевается, абсолютно не боясь наказания.

Лука Валерия Скорокосова каждого обитателя «дна» видит насквозь, это бесспорно. Поэтому какой бы облик ни принимал, постепенно открывается его истинная суть — он ведун. Убеждая Актера лечиться от пьянства, искать специальную лечебницу, Лука крепко сжимает плечи страждущего и через себя пропускает его боль, вдыхает в него жизненные силы, веру, надежду. И только потом, совершенно обессиленный, отступает. За этой странной, почти магической сценой с изумлением следит Анна (**Ирина Нефедова**) и страстно восклицает: «Дедушка, поговори со мной!» Она явно просит избавить ее от страданий, что и происходит — Лука настраивает измученную женщину на неизбежность ухода, на освобождение от мук, и она тихо покидает этот мир.

Странник всколыхнул «дно», взбудоражил, и, возможно, в этом и заключалась его миссия. Не случайно ведь в самом начале действия, когда ночлежники долго препираются, кому мести пол, именно Лука берет в руки метлу. И не только останавливает ссору, но и символически расчищает затхлое пространство. Когда Лука уходит, а правильное сказать незаметно исчезает, растворяется в воздухе, у всех возникает ощущение потери. И особенно остро это переживает Сатин — интересная и очень непростая актерская работа **Валерия Пашковско**го. Его персонаж и дьявол-искуситель, и беспринципный шулер, и благородный рыцарь. Этот Сатин страшен в своем знаменитом монологе о человеке. Произносит его шепотом, словно бы с трудом выдыхая слова, и мы ощущаем, как по капле уходит жизнь, душа, которую он давно заложил. Пожалуй, Сатин единственный, кто до конца понял по-



Васья Пепел — О. Лабозин, Василиса — Е. Сортова

нял миссию Луки, и оттого ему тяжелей остальных.

В финале спектакля, когда ночлежники узнают, что Актер повесился на пустыре, а значит, и песню испортил, после недолгой паузы вдруг с новой силой вспыхивает пьяное веселье. В пляске участвуют все, включая даже вполне благополучных Квашню и Медведева. Это напоминает воронку, затягивающую персонажей все глубже и глубже, в самые глубины темноты. И шанса выбраться наружу теперь уже точно не представится. Во всяком случае, для них.

Елена ГЛЕБОВА

Фото Михаила ВОРОНЦОВА

«ОСТАНЬСЯ В МОЕЙ ПАМЯТИ»

Театральные лаборатории — это своего рода вдох готовности к головокружительному дивертименту: получится или нет. Как правило, получается, поскольку сгущенная атмосфера эксперимента и его кратковременность дают невероятное вдохновение и бешеную энергию. Театральный народ впадает в некий экстаз — и действительно начинаются чудеса. Внутри этого благодатного лабораторного поля **Новокузнецкий драматический театр** основал свою нишу, чтобы «лица не общим выраженьем» как-то себя же и поддержать. Лаборатории в Новокузнецке проводятся не по новой драматургии, а по классической литературе. И возникает к ней острый интерес — как со стороны творящих, так и со стороны воспринимающих.

2015 год — Год литературы в России — театр открыл в январе лабораторией «По

тропинкам **И.С. Тургенева**». Несмотря на изысканность тургеневского стиля и прозрачную ясность языка, Ивану Сергеевичу все же не принадлежат столбовые дороги, подобные дорогам Толстого, Чехова и Достоевского. В жизни, в любви и в литературе он ходил тропинками (правда, иногда — с ружьем), а нередко оказывался на обочине. Что само по себе ничуть не менее интересно. И драматично. И тургеневские тропинки привели театр к прекрасным открытиям — новых имен, новых встреч и новых впечатлений. Самым ощутимым результатом лаборатории стало включение в репертуар двух экспресс-спектаклей: тонкой и проникновенной постановки «**Аси**» **Антон Безъязыкова** и дерзкой, художественно безупречной проекции на сегодняшний день рассказа «**Муму**» — в постановке **Талгата Баталова**. Впрочем, как ни

Эскиз «Ася». Господин Н. Н. — А. Левченко, Гагин — Е. Котин, Ася — А. Якутина





Эскиз «Муму». Катя — Е. Санникова, Юля — Ю. Костенко, Саша — А. Шрейтер, Учительница — Н. Каллерт

странно для лаборатории, безупречными оказались оба эскизных варианта — и «Ася», и «Муму» — столь целостно и захватывающе выстроенные, что не понадобилось никакой доработки. По уже сложившейся лабораторной традиции Новокузнецкого театра, все три варианта зрительских оценок для голосования были выражены цитатами из произведений автора. Так вот оба эскиза более всего подошли под самую положительную формулировку: «Останься в моей памяти, как улыбка счастья».

Собственно, улыбкой счастья была и вся лаборатория, которой руководил известный театровед **Александр Вислов** (Москва) при участии **Евгении Тропц**, критика и театроведа из Санкт-Петербурга. Молодые режиссеры из Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска поставили пять произведений Тургенева: лихую и противоречивую сценическую адаптацию романа «Дым» **Степана Пек-**

тева, балаганную и спорную интерпретацию пьесы «Месяц в деревне» **Ивана Орлова**, полную истинно тургеневской поэтики «Асю», «Муму» в виде школьного урока, а также ностальгическое, тонкое, «романсовое» прочтение рассказа «Часы» **Александра Вислова**.

Эскиз по повести «Ася» в программе лаборатории оказался первым. И сразу зрители были буквально ошеломлены уникальным сочетанием тургеневского беспощадного драматизма и чистой лирики. И, что самое главное, талантливый и глубокий. Хорошо известный постановками новой драмы, участием в самых смелых экспериментах, он прекрасно чувствует природу классических жанров, сообщая им сегодняшнее звучание. Незвизирая на эскизность, его «Ася» легко и грациозно передает зрителю тургеневский философский посыл тайны вокруг челове-



Эскиз «Дым». Эмигранты — А. Шрейтер, А. Нога, В. Заика, Д. Нагайцев, Автор с микрофоном — В. Туев

ческой судьбы и любви. Безошибочное чувство вкуса даже в лабораторных условиях не позволило режиссеру бездумно смешать низкое с высоким. Артист **Артур Левченко** в роли господина Н. Н. на наших глазах проходит духовную эволюцию — от флиртующего жуира до человека, трагически осознавшего — «крепка как смерть любовь...». К финалу не остается и следа от его иронии, и герой понимает, что к роковой утрате привела его собственная нерешительность. Драматизмом и предвидением судьбы сестры веет и от нездешней печали в глазах и облике Гагина (**Евгений Котин**). Режиссер в своей виртуозной партитуре оставил юной исполнительнице Аси (**Алиса Якутина**, воспитанница студии «Юность» при театре) лишь функциональную чистоту и очаровательный облик, мастерски переложив энергию внутреннего движения на ее партнеров. Если это и был литературный театр, заявленный режиссером, то он явно вышел за эти рамки, на-

столько объемно была выстроена вся партитура спектакля, детали, роли и мизансцены. И тургеневские интонации, и тургеневская девушка, и вечная нерешительность тургеневских мужчин — мотив, кстати, очень сегодняшний.

И еще одна работа прозвучала с характерными тургеневскими интонациями, вполне вписанными в сегодняшний день, — читка рассказа «Часы» театроведа Александра Вислова, вполне успешно выступившего режиссером. Ностальгическая, несколько выморочная история с элементами детектива была представлена актерами, время от времени менявшими внешнюю атрибутику — соответственно смене персонажей. Они читали текст, преобразованный в реплики, все проживая и переживая. Каждый актер исполнял несколько ролей. И каждый был удивителен: и протагонист этого действия **Анатолий Смирнов**, и трепетная Черногубка в прекрасном исполнении **Алены Сигорской**, и непо-



Эскиз «Месяц в деревне». Наталья Петровна — И. Литвиненко, Вера — М. Захарова

колебимый Давыд **Анатолия Иванова**, и молодой бесхарактерный Алексей **Евгения Котина**, и колоритная тетка **Ирины Шантарь**, и отставной «сражант» **Вячеслав Туев**, и нелепый Транквилилатин **Евгения Лапшина**, и все-все-все... Время от времени они негромко пели романс «Утро туманное, утро седое» — и возникало нечто волшебное и невидимое, что делает театр священным, а нас — приобщенными к свету.

Эскиз Талгата Баталова «Муму» (по его инсценировке в соавторстве с **Николаем Берманом**) прозвучал как бескомпромиссное и острое режиссерское высказывание. Формат школьного урока литературы в 5 классе, где изучается рассказ Тургенева «Муму», позволил режиссеру наглядно и внятно отразить сразу несколько пластов — эстетический, этический, социальный. Во-первых, изучение художественного текста на этом «уроке» превращено в идеологический пассаж против крепостного права. Во-вто-

рых, происходит нечто парадоксальное: ученики (в колоритном исполнении **Александра Шрейгера**, **Юлии Костенко**, **Олега Лучшева**, **Анатолия Ноги**, **Марии Захаровой**, **Екатерины Санниковой**) прилежно читают рассказ, отвечают на вопросы, на «уроке» постоянно звучит тургеневский текст, но звучит он формально, проходит стороной, вне какого-либо осознания. В-третьих, учительница (блистательная работа **Натальи Каллерт**), декларируя осуждение крепостного права, сама изощренно тиранит детей, поработав их души. Использование в финале материала социальных форумов, политических видеорепортажей придает спектаклю дополнительный объем. По признанию режиссера, в основу инсценировки положен реальный урок в одной из школ Санкт-Петербурга. А спектакль становится уроком метафорическим: невозможно воспитать гуманизм антигуманными средствами, бороться с деспотиз-



Эскиз «Часы».
Тетушка — И. Шантарь

мом деспотическими методами. Как и изучать Тургенева, будучи далекими от его живой вселенной. Спектакль обращает к нам множество вопросов, мастерски используя текст Тургенева в качестве отправной точки.

Вопросов было множество, иначе эксперимента бы не получилось, и это была бы не лаборатория. Недаром на обсуждении своего эскиза «**Месяц в деревне**», где конфликт и все рефлексии героев представлены как сумасбродный балаган с парниковым эффектом и толпой ряженных, режиссер **Иван Орлов** усомнился, возможна ли такая фарсовая форма по отношению именно к этому материалу. Степан Пектеев предпринял очень инте-

ресную попытку открыть происходящее в романе «Дым» разными ключами, используя высокие и низкие жанры, но к роману Тургенева подошел далеко не каждый из этих ключей.

И, тем не менее, сам процесс театрального исследования, погружения в глубинные пласты смыслов и эстетики писателя духовно обогатил режиссеров. Да и не только их. И артистов, и зрительскую аудиторию, и весь коллектив театра, в дни лаборатории единодушно живущий тургеневскими реалиями, обновленными и преломленными современностью.

Галина ГАНЕЕВА
Фото Сергея КОСОЛАПОВА

«НА КАЖДОЙ ГОРНОЙ ВЕРШИНЕ ТЫ ОКАЗЫВАЕШЬСЯ НАД ПРОПАСТЬЮ»

В начале ноября в Молдове отметили 80-летие Кишиневского государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова. Днем рождения театра можно считать 5 ноября 1934 года, когда приказом правительства был образован русский театр в городе Тирасполе. В 1941 году, в связи с началом Второй мировой войны, театр эвакуируется в туркменский город Мары, а в 1944 году возвращается в Кишинев. В разрушенном городе имеется только одно помещение бывшего театра «Экспресс» (ныне Молдавская филармония), где и располагаются сразу три коллектива: молдавский музыкально-драматический, молдавский передвижной и русский. Несмотря на отсутствие жилья, общежитий, материальной базы труппа активно включается в работу по выпуску спектаклей. Актеры сами мастерят и расписывают декорации, шьют костюмы, изготавливают парики, распространяют билеты. Репетируют там, где находят свободное место. И играют, где их ждет зритель: на фермах, на стройках, на грузовиках, в полях. Понемногу жизнь налаживается, театр обретает свое помещение, где он и располагается до настоящего времени.

За прошедшие годы в первом русском театре Молдовы накопился гигантский

опыт, выросла плеяда прекрасных артистов и режиссеров, художников и музыкантов. Было создано много великолепных спектаклей, вошедших в золотой фонд истории искусства республики, на которых выросло не одно поколение настоящих любителей театра. И не удивительно, что эта любовь передается по наследству.

До сих пор в памяти его поклонников остаются имена выдающихся режиссеров: **Евгения Венгре** и его спектакли «Воскресенье» и «Анна Каренина» по Л. Толстому; **Юрия Соколова** — «Пигмалион» Б. Шоу, «Безымянная звезда» М. Себастьяна, «Обрыв» по И.А. Гончарову; Надежды Аронецкой — «Счастливый день» А.Н. Островского, «Школа жен» Мольера; Игоря Петровского — «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса, «Варшавская мелодия» Л. Зорина; Модеста Абрамова — «Пять вечеров» А. Володина, «Старший сын» А. Вампилова, «Банкрот» А.Н. Островского, «Свалка» А. Дударева; Наума Бециса — «Чайка» А.П. Чехова, «Мария Стюарт» Шиллера, «Колыма» И. Дворецкого, «Взрослая дочь молодого человека» В. Славкина; Вениамина Апостола — «Рыжая кобыла с колокольчиком» И. Друцэ, «Страх и отчаянье в третьей империи» Б. Брехта, «ОБЭЖ» Б. Нушича, «Женский стол в охотничьем зале» В. Мережко;

Нина Масальская



Юрий Соколов

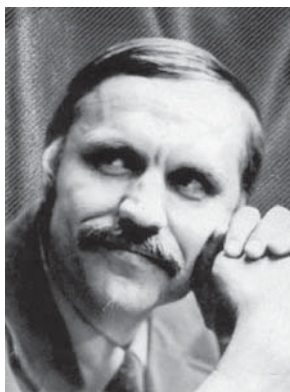


Виталий Левинзон





*Бэно Аксенов,
Виктор Бурхарт,
Марта Бабкина*



*Владимир Стрельбицкий,
Вениамин Апостол*

Бэно Аксенова — «Сказка о царе Салтане» А.С. Пушкина, «Любовь и ненависть» по В. Гюго, «Остановите самолет, я слезу!» по Э. Севеле, «Чужая жена и муж под кроватью» по Ф.М. Достоевскому.

Помнят зрители и имена актеров, отдавших большую часть своей жизни этому театру, виртуозно игравших в этих и других спектаклях: **Нины Масальской, Юрия Соколова, Владимира Стрельбицкого, Евгении Ретневой, Ивана Датского, Виктора Бурхарта, Виталия Левинзона, Нелли Каменевой, Владимира Круглова, Анатолия Умрихина, Марты Бабкиной, Михаила Миликова, Михаила Геженко, Ларисы Хромовой, Бэно Аксенова, Людмилы Колохиной, Сергея Тиранина, Михаила Геженко, Геннадия Зуева, Всеволода Гаврилова, Владимира Кирюханцева** и других. В настоящее время эстафету достойно подхватило новое

поколение замечательных актеров: **Зинаида Чеботарь, Петр Пейчев, Константин Харет, Юрий Андрущенко, Ольга Мадан, Марина Сташок, Вера Марьянчик, Геннадий Бояркин** и другие.

Заметную страницу в историю русского театра Молдовы вписали многие талантливые художники **Борис Соколов, Константин Лодзейский, Анатолий Шубин**, преобладающие музыканты и композиторы **Владимир Сливинский, Александр Сокирянский, Артур Аксенов, Геннадий Чобану...**

80-летие театра — это дата не только в истории коллектива, но и в истории и культуре Молдовы. И жители страны по праву могут гордиться Государственным русским драматическим театром им. А.П. Чехова. Десятки тысяч спектаклей сыграны во многих городах и селах Молдовы и далеко за ее пределами. Тысячи концертов и творческих встреч



*М. Бабкина, Ю. Соколов
и Н. Масальская в спектакле
«Марсельеза»*

проведены на фабриках и в сельских клубах, в школах и институтах, в больницах и армейских казармах, в детских домах и интернатах. За годы своего существования театр прожил бурную, с взлетами и падениями, насыщенную, творческую, динамичную жизнь. Русский театр — особенная сфера духовной жизни Молдовы. В современном мире, когда атаки на духовные ценности, оставшиеся от наших великих предков, все усиливаются, возможно, только театр является последним бастионом в этой неравной борьбе. И эта борьба и есть главная задача театра, его предназначение. Благодаря этому, наверное, он так необходим и востребован сегодня. И хотя в нем, к сожалению, порой и появляются довольно слабые и откровенно коммерческие спектакли, все же эти вещицы можно отнести к издержкам производства, а не к магистральной линии. А как говорится — за театр голосуют ногами. То есть, количеством пришедших на спектакль зрителей. А в этом наш юбилей — один из бесспорных лидеров в Республике. Но, несмотря на это, а возможно и потому, за последние годы здание театра не раз пытались купить, приватизировать, переквалифицировать, перевести труппу в другое здание. Избивали, запугивали и подкупали тех, кто стоял стеной против этих набегов. Театр исчез из списка культурных организаций Республики, не подлежащих приватизации. И только благодаря истинным ценителям ис-

кусства в Молдове, театр снова был включен в этот список. Хотя осадок остался. Прав Станислав Ежи Лец: «На каждой горной вершине ты оказываешься над пропастью»

И, наверное, не случайно на праздничном вечере было так много публики. В театр съехались руководители Парламента Республики, Министерства культуры, представители посольств, видные деятели культуры, науки, бизнеса, члены различных национальных общин и просто поклонники. В фойе — песни, танцы, заинтригованные зрители. Много улыбок, цветов, поздравлений, как и подбавляет в столь торжественный день. А затем на сцене был разыгран «капустник». И что греха таить, местами он получился довольно традиционным, не очень убедительным, но все же исполнители попытались донести до присутствующих хоть какие-то узнаваемые проблемы жизни коллектива. Правда, проблем слишком много. Это и отсутствие в труппе театра по настоящему интересной, креативной режиссуры, и возникающие периодически угрозы существованию, и нехватка финансирования и спонсоров, и плохая материальная база, не говоря уже о том, что весь этот юбилейный вечер зрителям и актерам пришлось достаточно померзнуть в связи с очередной поломкой отопительной системы. Из года в год одно и то же. Привыкли.

Перед зрителем на сцене один за другим предстали клоуны, персонажи спектаклей и даже сам Антон Павлович Чехов, имя ко-



*В. Левинзон, Б. Аксенов,
А. Васильев
в спектакле «ОБЭЖ»*

торого носит театр. Какие-то сценки вызвали оживление в зале, какие-то воспринимались равнодушно, но желание актеров в этот вечер увлечь зрителя, не осталось не замеченными.

Действие «капустника» прерывалось выступлением гостей, которые поднимались на сцену не с пустыми руками. И если многие были узнаваемы, то появление на сцене министра культуры было для всех большой неожиданностью. Не так уж часто посещает госпожа **Моника Бабук** культурные мероприятия. Она поздравила всех присутствующих с юбилеем и выделила небольшую сумму на нужды коллектива. Затем вручила грамоты и произнесла добрые слова о театре, напомнила слова Антона Павловича о том, что доброму человеку стыдно даже перед собакой, а вот всем нам не стыдно даже друг перед другом. «Поэтому необходимо ходить в театр», — вынесла свой вердикт министр. Правда, эту истину она должна была бы как-то сама реализовывать на протяжении всей своей службы на посту министра. Но не получилось.

А вот выступления и подарки от Чрезвычайного и Полномочного Посла Российской Федерации в Республике Молдова **Фарита Мухаметшина**, директора «Молдовагаз» **Александра Гусева** и главы представительства Россотрудничества в Молдове **Валентина Рыбичко**го надолго запомнятся театру и зрителям. На театр посыпались царские подарки — деньги на премирование работников, материальная помощь ве-

теранам сцены, путевки в санатории и дома отдыха, грамоты, а для стимулирования артистов на следующие четыре спектакля куплены все билеты. Заключительным аккордом этих подношений было вручение сертификата на новый комфортабельный автобус марки Хендай. Со вниманием было встречено театром и поздравление председателя Парламентской комиссии по вопросам культуры, образования, науки, молодежи, спорта и средств массовой информации **Кирилла Лучинского** и его обещание обновить разрушающуюся сцену театра.

Отгремели аплодисменты и дифирамбы, розданы награды и обязательства, осушены бокалы вина и съедены последние бутерброды, и коллектив театра, на мгновение застыв, остался один на один со всеми своими проблемами и надеждами, радостями и неудачами, проектами и решениями... и задумался. Франц Кафка писал: «Есть решения, которые отрезают путь назад. Их непременно надо принимать». И театр, безусловно, найдет необходимые решения. Верится, что взяв эту паузу, все служители Кишиневского государственного русского театра им. А.П. Чехова, склонив головы перед богатым прошлым, засучив рукава, снова бросятся, как уже не раз бывало, в новую схватку за свой Театр-Дом, за свое будущее, за зрителя, за Человека. Так что «сейте разумное, доброе, вечное». Сейте! Спасибо вам скажут сердечное истинные читатели вашего дарования.

*Виктор СЕМЕНОВ
Фото из архива театра*

ЧУВСТВО СОПРИЧАСТНОСТИ

Для **Московского драматического театра «Сопричастность»**, который отмечает свое рождение 27 марта, Всемирный день театра — двойной праздник. Жизнь длиною в четверть века кажется мгновением в масштабах вечности. Но для театра, который впервые открыл занавес в трудном 1990-м, это значимый этап творческой судьбы.

Наверное, все хорошее рождается в муках, и в этом есть некий первоначальный смысл. Художественный руководитель театра «Сопричастность», заслуженный артист РСФСР и заслуженный деятель искусств России **Игорь Михайлович Сиренко** принадлежит к поколению детей Великой Отечественной войны, которые умеют держать удар. Одних трудности ломают, других делают сильнее. Игорь Сиренко, несомненно, относится ко вторым. Он созидатель, любую проблему воспринимает как стимул к действию.

Двадцать пять лет назад Сиренко получил под театр здание по улице Радио, 2, которое предстояло полностью перестроить: не было ни фойе, ни зрительного зала, требовалась серьезная реконструкция. Невероятная работоспособность и безграничная любовь к своему делу помогли Игорю Сиренко вдохнуть в театр жизнь. Поддержали, не только словом, но и делом, соратники, которые впоследствии составили основу труппы театра «Сопричастность». В первую очередь это бесменный помощник руководителя по труппе, заслуженная артистка России и почетный работник культуры Москвы **Наталья Куликина**, заслуженные артисты России **Николай Тырин**, **Михаил Жиров**, **Мария Зимина**. Невозможно переоценить и поддержку примы, музы и жены Игоря Михайловича, народной артистки РСФСР — легендарной **Светланы Мизери**.

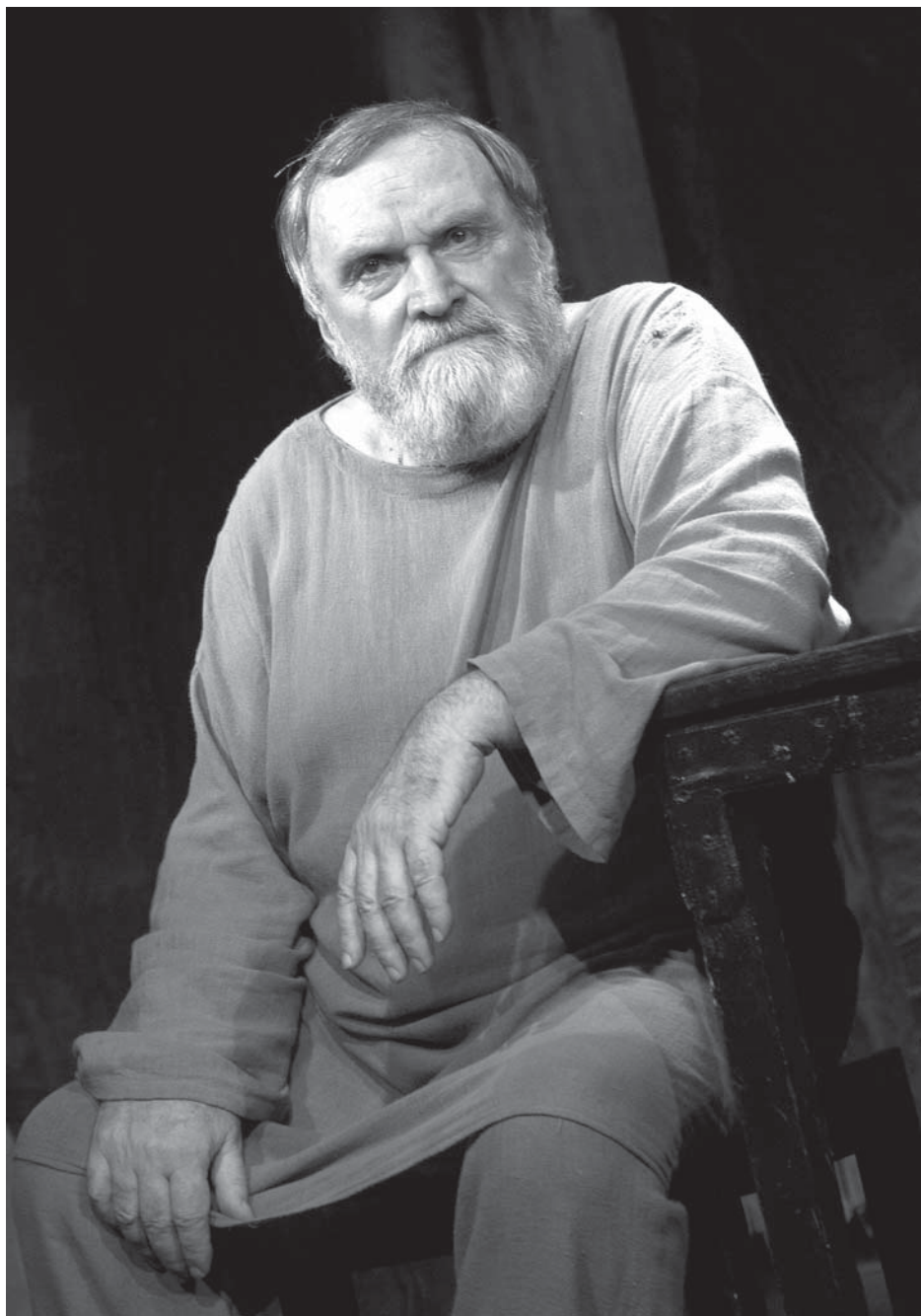
Однако театр мало создать, нужно взрастить труппу. Талантливый актер и режиссер, опытный администратор стал еще

и педагогом. За 25 лет он воспитал не одно поколение ярких профессионалов, составивших прекрасный творческий коллектив. Здесь вырос в зрелого мастера **Владимир Баландин**, постигшая актерскую профессию **Вера Лофицкая**, **Александр Шишкин**, **Екатерина Яцына**, **Тамара Хлебникова**. А вслед за ними талантливое пополнение — заслуженный артист РСФСР **Владимир Фролов**, **Вадим Долгачев**, **Алексей Булатов**, **Венцислав Хотяновский**, **Александр Фастовский**, **Людмила Фигуровская**, **Владимир Шихов**, **Александр Батрак**, **Ульяна Милюшкина**, **Роман Камышев**, **Светлана Власюк**. Труппа постоянно обновляется.

«Вишневый сад».

Петя — В. Баландин, Раневская — М. Зимина





«Без солнца». Лука – И. Сиренко

В разное время в театр пришли **Руслан и Юлия Киршины, Александра Солянкина, Мария Рассказова, Мария Донская, Антон Бугаенко, Елена Алиева, Анастасия Науменко, Алексей Пугачев, Александр Трубин, Дмитрий Негреев, Вячеслав Вилейко, Александр Спиридонов, Дарья Пушкарева, Юлия Смирнова, Игорь Сыхра.**

К великому сожалению, в труппе не обошлось без потерь. В разные годы ушли из жизни заслуженный артист России **Николай Тырин, Борис Панин, Василий Савинов**, трагически погиб заслуженный артист России **Владимир Михайлов.**

Театр брал для постановки пьесы, в основе которых всегда лежала любовь к человеку, рождающая неподдельный интерес к его проблемам и чаяниям. Игорь Сиренко поставил пьесу «**Без солнца**», которую **Горький** принес во МХАТ именно под этим названием, и лишь позднее Немирович-Данченко назвал ее «На дне». Он вернул на сцену **Николая Гумилева**, который долго был под запретом, поставив его «**Отравленную тунику**». **Алексей Толстой**, вошедший в репертуар театра старинным водевилем «**Любовь — книга золотая**», по сей день не сходит с афиш. Затем был патриарх русской драматургии **А.Н. Островский**. Его «**Таланты и поклонники**» оказались вновь необычайно актуальными. Этакое востребованное событие — как продать талант подороже.

Далее последовал «**Вишневый сад**» **А.П. Чехова**, который до сих пор собирает аншлаги. Потом — **Кальдерон** и его «**Молчанье — золото**». Эта превосходная пьеса впервые была переведена в России и впервые поставлена именно в театре «Сопричастность». Громкий успех сопутствовал постановке «**Кровавой свадьбы**» **Гарсиа Лорки**, первой в Москве. За роль Матери **Светлана Мизери** получила **Премия мэрии Москвы в области литературы и искусства.**

Особое место в репертуаре театра занимает спектакль «**Тот, кто получает пощечины**» символиста **Л. Андреева**, где авто-

рская модель мира в интерпретации режиссера предстает перед зрителем в аналогии с цирковой ареной. Опираясь на знаменитый перевод пьесы **Г. Фигейреду** «**Лиса и виноград**», а также на традиции бразильского музыкально-сатирического ревию, Сиренко поставил спектакль о жизни Эзопа. Постановка пьесы «**Королева-мать**» итальянского драматурга **М. Сантанелли** была отмечена Дипломом **Международного театрального форума «Золотой витязь»** и приглашением на Дни России в Италию, где спектакль подробно осветила итальянская пресса.

И опять успех! За роль Молли Иган в спектакле «**Белые розы, розовые слоны**» **У. Гибсона Светлана Мизери** была удостоена **театральной премии «МК» «Итоги театрального сезона 2008/09»** в номинации «Мэтры» — лучшая женская роль. Затем художественный руководитель «Сопричастности» обратился к **Достоевскому** и поставил спектакль «**Фома Фомич соиздает всеобщее счастье**» по повести «**Село Степанчиково и его обитатели**», которую счел очень современной для второго десятилетия XXI века. Мастер сам сыграл Фому Опискина, вложив в этот образ яркую суть парадоксальности человеческого сознания. А какой театр без Шекспира? Сиренко обращается к «**Королю Лиру**». В его трактовке это не семейная драма, а социально-философская трагедия, дающая повод каждому из нас задуматься о сущности человека, его месте в жизни и в обществе. После елейного миротворца Луки из «Без солнца», воплощения эпохи — Фирса из «Вишневого сада» и предсказуемого в своей парадоксальности Фомы Опискина режиссер вышел на сцену в образе всемогущего и беспомощного короля Лира. А потом вновь неизменно современный Островский... Пьесу «**Горячее сердце**» Игорь Сиренко воспринимает как «обобщение всего нашего исконно-русского, в котором присутствует авторское понимание нации: все равно перебеситесь, сбросит с себя все зло и очистится».



«Лиса и виноград». Клея — Н. Кулинкина, Эзоп — М. Жиров

Однако Игорь Сиренко — не единственный режиссер-постановщик в театре «Сопричастность». Как драматическую актрису Светлану Мизери можно без преувеличения назвать легендой в масштабе не только отдельно взятого театра, но и российского театрального искусства в целом. Ее незаурядному дару подвластны гротеск и фарс, глубокий психологизм и тонкая лиричность. Стремление передать молодому поколению артистов понимание значительности и глубины классической театральной школы привело Светлану Николаевну к режиссуре. На сцене театра «Сопричастность» она поставила «Провинциалку» Тургенева, «Два эпизода из жизни женщины» Хенли, «Сверчка на печи» Диккенса, «Девочка, где ты живешь?» Рощина, «Поросенка Кнока, или Историю доброй

копилки» Ворфоломеева, получившего в 2007 году на Московском театральном фестивале Золотой Диплом в номинации «Лучший детский спектакль», а также пьесу «Эти свободные бабочки» Герша, премьера которой прошла в начале этого театрального сезона. Постановки Светланы Мизери отличаются особой романтической атмосферой и пронзительной эмоциональностью.

Итак, основу репертуара театра «Сопричастность» сегодня, как и много лет назад, составляет классика. Но дело, собственно, даже не в количественном ее содержании, а в качественном отношении к ней. В наше время некоторые режиссеры считают неприличным ставить классические произведения в первоизданном виде, не превращая «беленьких» персонажей в «черненьких» и не предлагая зри-



«Таланты и поклонники». Домна Пантелеевна — С. Мизери

телю полюбить их именно такими. Игоря Сиренко можно смело назвать хранителем традиций русской театральной школы. Творческая деликатность, безупречный вкус, профессионализм да и просто талант не позволяют ему заигрывать со зрителем, искажая автора.

Когда-то, в трудное для нашей страны время, он назвал свой театр «Сопричастность», подразумевая под этим отношение не только к сложной и противоречивой истории государства российского, но и к русскому литературному наследию. С тех пор он ни разу не изменил своему принципу. Игорь Сиренко не озабочен поиском новых форм, он учит актеров классическим основам драматургии. А зритель отвечает театру неизменным чувством благодарности за сопричастность его духовным потребностям и

душевным переживаниям. Он знает, ради чего идет именно в этот театр.

На протяжении 25 лет Игорь Сиренко поддерживает удивительно семейную атмосферу внутри творческого коллектива. И зритель, перешагнув порог этого уютного храма искусства, чувствует себя как дома почти в прямом смысле этого слова.

Юбилей театра — не только большой праздник, но и стимул к новым творческим достижениям. В репертуаре «Сопричастности» 22 спектакля. Как и в любом репертуарном театре, здесь идет ежедневная напряженная работа — репетиции, вводы, спектакли, прогоны, премьеры.... Но главное, что над всем над этим парит неистребимый дух высокой драматургии.

Лариса КЕРЧИНА

Фото предоставлены театром

И СНОВА МОЦАРТ

Оперные шедевры великого австрийского классика практически каждый серьезный музыкальный театр считает своим долгом иметь в репертуаре. А такие сочинения, как «Так поступают все» (*Così fan tutte*) и «Дон Жуан» (*Don Giovanni*) претерпели на ведущих мировых сценах столько интерпретаций, что сказать новое слово в их постановках — дело не из простых. Но это удалось сделать молодому голландскому режиссеру **Флориссу Виссеру**, поставившему «Так поступают все, или Школа влюбленных» в Большом театре, и **Александру Тителю**, впервые представившему «Дона Жуана» на сцене **Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко**.

«Так поступают все» — последняя оперная премьера Большого в этом сезоне —

«Так поступают все». Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

подтверждает не так давно взятый курс театра на традиционные постановки. Популярный шедевр **В.-А. Моцарта** на либретто **Л. да Понте** в версии постановщиков из Голландии, Италии, Англии без преувеличения великолепен.

Так редко встречающееся сегодня соответствие постановки исторической эпохе, казалось бы, потому и перестало быть модным в современной режиссуре, что в нем трудно быть оригинальным. Однако Флорисс Виссер сумел не только по-своему «вписать» театральный сюжет в законы эпохи классицизма, но и проникнуть в суть моцартовской партитуры, «пересказав» ее своим языком. Поклонник системы Станиславского, актер и музыкант по образованию, полагающий оперу самым увлека-





«Так поступают все». Дорабелла — А. Кадурина, Фьордиллиджи — А. Крайникова. Фото Д. Юсупова

тельным и универсальным видом искусства, он тщательно изучил партитуру и взял за «точку сборки» своей постановки драматическую «подкладку» этой *dramma giocoso*, вынеся на сцену «правду эмоций и правду музыки». А правда заключается в том, что в этом, на первый взгляд, веселом «любовном прямоугольнике» с переодеваниями и путаницей, на которых большинство постановщиков и делают акцент, весьма печальный финал — он и стал ключом к новому спектаклю. В постановке Виссера героини истории с обманом и подменой женихов проходят серьезную Школу влюбленных, созданную циником Доном Альфонсо. В этой Школе нет победителей и побежденных, а есть повзрослевшие и смирившиеся с всеобщим устройством молодые люди. Пережив нешуточные чувственно-драматические коллизии, они приходят к финалу с разбитыми сердцами, понимая, что счастлив может быть лишь тот, кто принимает все как есть, руководствуясь разумом.

Дон Альфонсо, меж тем, являя в своем роде образ мефистофелевский, в этом

спектакле — главный персонаж: он инициирует игру «наивными юнцами», как марионетками, «жонглирует» влюбленными, перетасовывая их, а в конце говорит: «Соедините руки, вы же теперь женаты», хотя уже непонятно, кому с кем руки соединять... Кстати, в том, как Моцарт распределил голоса пар в опере, режиссер видит ее главный смысловой стержень: если в начале оперы тенор влюблен в меццо-сопрано, а баритон — в сопрано, то в конце все меняются местами. Но по эстетике оперы того времени это неверное сочетание, поскольку тенор, как правило, — это герой, которому положено воссоединиться с сопрано, а меццо-сопрано — чаще отрицательный персонаж (он и здесь быстрее поддается соблазну). Так, Моцарт «правильным» образом складывает пары только в перетасованном виде. И вопрос о всеобщем счастье остается открытым. У любого счастья есть оборотная сторона. Что и становится тем универсальным смыслом, который пытается донести режиссер, помещая вместе со сценографом Ги-



«Так поступают все». Феррандо — Ю. Городецкий, Фьордиллиджи — А. Крайникова. Фото Д. Юсупова

деоном Дейви действие в условный театр Дона Альфонса, у которого есть своя «изнанка». Весь первый акт мы смотрим через просцениум в зрительный зал, размещившийся на сцене, а во втором, когда перспектива переворачивается, мы видим привычную сцену. Это «театр в театре» со всеми атрибутами и чудесами машинерии XVIII века — ангелочками и демонами, искусственными волнами, вращением кулис, потайными люками — место магии и волшебства.

По-классицистски симметричные мизансцены включают динамичную и страстную игру, идеи которой блистательно воплощены командой молодых артистов с яркими голосами: **Анной Крайниковой** (Фьордиллиджи), **Александрой Кадуриной** (Дорабелла), **Александром Миминашвили** (Гульельмо), **Юрием Городецким** (Феррандо), **Алиной Яровой** (Деспина), **Николаем Казанским** (Дон Альфонсо).

Музыкальный руководитель постановки и дирижер **Стефано Монтанари**, мастер аутентичных трактовок, создал воз-

душную и прекрасно сбалансированную музыкальную конструкцию без надрывов и мелодраматических страстей: умеренный тон в ней сочетается со стремительным темпом, с которым легко справляются исполнители.

Судя по бурным овациям публики, спектакль, соединивший мир условной «игры в театр» с неподдельными драматическими чувствами, обещает быть одним из популярнейших в афише Большого театра.

Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко закончил свой оперный сезон яркой премьерой «Дона Жуана». Автор спектакля, главный режиссер театра Александр Титель пригласил осуществить свой замысел художника **Адомаса Яцовскиса** из Литвы и дирижера **Уильяма Лейси** из Великобритании, который не так давно поставил на этой сцене «Сон в летнюю ночь», отмеченный «Золотой Маской».

Для Уильяма Лейси, за плечами которого уже восемнадцать моцартовских постановок, «Дон Жуан» на московской сцене —



«Дон Жуан». Донна Анна – Х. Герзмава. Фото О. Черноуса

четвертый. Полагающий Моцарта своим «проводником в мир музыки», дирижер не перестает искать новые смысловые оттенки в его интонациях, предлагая слушателю каждый раз новую интерпретацию сочинений великого австрийца. Московский «Дон Жуан» У. Лейси – это по-классицистски равновесное сочетание ярких эмоций и прозрачного строя, изысканной нюансировки и контрастных темпов. Требовавший от музыкантов «честности исполнения», он добился звучания, захватывающего искренностью с первых аккордов. Оркестр точен и виртуозен. Солисты, двойной состав которых отобран Лейси на специальном кастинге, как нельзя лучше соответствуют намерениям постановщиков, составляя прекрасный вокально-актерский ансамбль: напористый жизнелюбивый Дон Жуан (размашистый бас **Дмитрия Ульянова**), полная трагедийной страсти Донна Анна (изысканное сопрано **Хильды Герзмавы**), ее не менее страстный жених Дон Оттавио (**Сергей Балашов**), уставший от

проделок хозяина Лепорелло (**Денис Макаров**), страдающая брошенная Донна Эльвира (**Наталья Петрожицкая**), легкомысленная Церлина (**Евгения Афанасьева**) со своим деревенским женихом Мазетто (**Алексей Шишляев**), грозный Командор (**Дмитрий Степанович**).

Правда отношений и чувств – вот «краеугольный камень» новой постановки. Это то, что не имеет исторической давности. Любовь и месть, радость и страдания, грех и возмездие – все эти чувства и мотивы вне времени, сегодня они столь же актуальны, как и в эпоху Моцарта. Именно по этой причине сценография и костюмы также вне времени: они условны и относятся в равной мере к эпохе классицизма и к нашим дням. Ничто не отвлекает слушателя от детально прописанных режиссером взаимоотношений. Этому служит и концепция минимализма, принятая авторами: минимум декораций, наполненных скорее символическим, нежели реальным смыслом. Отвечая мистической идее оперы, из темных



«Дон Жуан». Дон Жуан – Д. Ульянов. Фото О. Черноуса

недр сцены проявляется единственная конструкция – многоярусное нагромождение старых черных пианино. Некоторые из них являют свое оголенное многострунное чрево, на некоторых периодически загораются канделябры, подобно звездам, и, в конечном счете, одно из отверстий, зияющих в этой мрачной конструкции, поглощает «наказанного развратника», увлекаемого в нее железной рукой Командора.

Эта черная, многоярусная «музыка» Дона Жуана – одна из составляющих его мира. Другая же ее часть проявляется, когда конструкция оборачивается иной стороной, обнаруживая стену ярко-красного сочного винограда – символа сладкого изобилия и дурманящей роковой страсти, в которой тонет главный герой, затягивая туда попутно всех, встречающихся на его дороге. На финальном роковом ужине, куда Дон Жуан пригласил статую Командора, орудие собственного возмездия – вино и виноград, в котором меж тем оказывается и одна из его страстей Донна Эльвира, переполняют стол.

Главный герой оперы Моцарта в интерпретации Александра Тителя подобен лаве вулкана из любовной страсти, сметающей все на своем пути: он – наиболее цельный персонаж, который совершенно точно знает, чего хочет и не останавливается ни перед чем. С юмором и жизнелюбием он несет миру одновременно радость любви и боль разрушения, наслаждаясь все новыми впечатлениями и не страшась кары ни людей, ни Бога. Он бросает вызов миру и противостоит сразу всем – не случайно дружный ансамбль персонажей оперы, за исключением главного, открывает и закрывает сценическое действие синхронным «фортепианным ансамблем», воспевая в финале победу добродетели над коварством порока. Но побежден ли порок на самом деле? Ведь, вопреки финальному тексту либретто, у слушателя этого спектакля остается ощущение, что образ рокового Дона Жуана и по сей день владеет душами людей.

Евгения АРТЕМОВА

ОПЕРА-ЛЕГЕНДА О ДРЕВНЕМ БУЛГАРЕ

В Казани по легендарному сюжету поставлена новая татарская опера «Кара пулат» («Черная палата») Эльмира Низамова.

Эльмир Низамов вырвался на молодежную орбиту, заявив о себе как о личности редкого самобытного таланта. В настоящее время он занимает ведущее место среди композиторской молодежи Татарстана. Автор уверенно себя чувствует во всех направлениях профессиональной музыки: симфонической, камерно-инструментальной, вокальной, но особый интерес он проявляет к сценическим музыкальным жанрам. По его мнению, музыкальный театр — это удивительное соединение музыки, сюжета, драматургии, хореографии, сценографии и др., что всегда будет привлекать и зрителя, и авторов.

Заказ на национальную оперу поступил от главы Республиканского фонда возрож-

дения памятников истории и культуры Республики Татарстан **М.Ш. Шаймиева**. Автор либретто **Ренат Харис** за основу взял события драматической легенды о сожжении болгарских красавиц воинами Тамерлана. Кстати, этот сюжетный мотив встречается и в других эпических сказаниях, к примеру, в «**Повести о несгораемой царевне**» о разрушении города Булгара и др.

Либретто получилось драматическим, емким и динамичным. Стихи Хариса легко ложатся на музыку, рождая особую ауру одухотворенной оперной интонации. Поэт высоко оценивает молодого композитора, характеризуя его одной из самых значимых фигур своего поколения музыкантов, сумевших вобрать в себя лучшее от предшественников. По его словам, в музыке Эльмира Низамова красиво соединяются татарская мелодия и современная мировая музыкальная культура.

«Кара пулат». Сцена из спектакля





Сказитель — З. Харисов

Карабатыр — А. Исламов



Музыка оперы завораживает, проникает в душу, вызывает яркие ассоциации с трагическими переломными периодами истории, богатой культурой предков татарского народа, с сильными жизненными коллизиями и переживаниями главных героев сочинения.

По сюжету воины полководца Тимура (основателя государства со столицей в Самарканде, впоследствии разгромившего Золотую Орду) захватили при взятии Булгара девушек-красавиц. Одна из них была дочерью болгарского хана и предназначалась Тамерлану в наложницы. Девушки скрывают от врагов ханскую дочь, помогая ей избежать позора. Воинам становится известно, что Наргиза не горит в огне. Коварный Карабатыр, так и не определив, кто же из них Наргиза, отдает приказ закрыть девушек в Черной палате и поджечь ее. Неистовый огонь дотла уничтожил палату. А вскоре возникает видение: в белых одеждах, живая и невредимая появляется ханская дочь в окружении стаи белых птиц (это души сожженных девушек прощаются с Наргизой и взмывают в поднебесье).

Действующие лица оперы: Наргиза, дочь болгарского хана (**Гульнора Гатина**), жених Наргизы Турыбатыр (**Рузиль Гатин**), Карабатыр, военачальник Тамерлана (**Артур Исламов**), Мамат, приближенный Карабатыра (**Денис Ханбаба**), Сказитель (народный артист РТ **Зуфар Харисов**), а также девушки, подруги Наризы, воины Тамерлана.

Сюжет, достойный театрального и кинематографического воплощения, нашел блестящее отражение в музыке Эльмира Низамова. Композитор находит новые подходы к развитию татарской мелодики через переосмысление древних культурных слоев Востока эпохи Средневековья, органично сочетая их с современной эстрадной музыкой, обогащенной национальными музыкальными традициями.

Опера изобилует красивыми лирическими мелодиями арий, дуэтов, ансамблей, изысканными женскими и темпераментными, динамичными мужскими танцами в зажигательных хореографических



Турыбатыр — Р. Гатин, Наргиза — Г. Гатина

сценах (в постановке **Г. Ковтуна** и **Ф. Исмагилова**). В ней есть истинные открытия, связанные, в первую очередь, с музыкальными характеристиками образов ханской дочери и ее жениха, а также жуткими трагическими сценами в финальной части. Много творческих находок и в жанровых танцевальных сценах, а речитативы в интонационном плане решены по-новому. Основные музыкальные темы необычайно красивы, вдохновенны и выразительны, например потрясающая тема лирического дуэта влюбленных, из которой берут начало и другие важные темы; или ария Наргизы, оплакивающей Турыбатыра. А колоритнейшая тема увертюры, обрисовывающая болгарскую эпоху, вообще достойна особого анализа. На мой взгляд, это настоящее открытие в современной подаче национального материала.

Мargarита ФАЙЗУЛАЕВА
Фото Гузель НУРЕТДИНОВОЙ

СПАСАТЕЛЬ.

Владимир Иванович Москвин

Памяти педагогов Вахтанговской школы

Окончание. Начало — см. «Страстной бульвар, 10», 5-175/2015

Наставникам, хранившим нашу юность

Артист и педагог Владимир Иванович Москвин (1904–1958) был учеником Евгения Вахтангова, более 20 лет служил в Вахтанговском театре и сыграл около 50 ролей. Много лет он преподавал в Щукинском училище и, по воспоминаниям его учеников, обладал «взрывной силой» — способностью заставить заиграть любого мало-мальски способного человека.

После второго курса из Вахтанговского училища еще отчисляли из-за профессиональной непригодности. Это могло произойти и после первого курса, но уже по причинам несоответствия внешних данных и сценических, проявившихся за год. Или по состоянию здоровья. Отчисление после второго курса означало — КОНЕЦ! А вот после третьего курса никому и никогда не указывали на дверь, разве что за хулиганство. Словом, рубеж второго курса определял судьбу, а дальше — как сложится. Однако существовал один способ преодолеть непростой рубеж — вернейший, хоть и отчаянный. Он был известен студентам всех курсов, но являлся тайной для педагогов. Заключалась она в следующем. Чтобы уверенно перейти на третий курс (а значит, стать актером!), нужно было обязательно на втором курсе сделать учебный отрывок с Владимиром Ивановичем Москвиным. И все. Потому что тех, кто работал с Москвиным, не выгоняли!

С другими педагогами эта тайна связана не была, хотя они, конечно же, обладали знаниями, темпераментом, юмором, памятью и бесконечной добротой, а главное, стремлением защитить нас, несмышленишек, достаточно несведущих

и искренне наивных в представлениях о жизни в театре. Отрывки и спектакли получались удачными и очень удачными у Мансуровой, Орочко, Толчанова, Кольцова, Ремизовой, Полевицкой. Работы студентов в отрывках и спектаклях тоже оценивались как удачные и очень удачные, но бывали и те, о которых говорили — «это мы забыли». И только у Москвина никогда не было неудачных отрывков. У него не было бездарных студентов. Ни одного! Вот в этом и заключалась тайна, это и притягивало к Москвину всех студентов.

Не хочу и не стану пересказывать легенды о парадоксальных педагогических приемах этого мастера. Иногда они неправдоподобны, иногда верны, но пересказ есть пересказ. Буду писать лишь о том, что видел сам, в чем участвовал сам и что осознал сам. К сожалению, слишком поздно, когда уже не у кого спросить, правильно ли я понял... Это предисловие к памяти. Нет, пожалуй, еще одно. Мы никогда ничего не знали о своих педагогах, их личной жизни, конфликтах, трагедиях (чем так увлечены нынешние студенты и журналисты). Мы были в хорошем смысле непосвященными и верящими. «Душой беспечные невежды». Наверное, это правильно.

Итак, январь 1956 года. Второй курс, четвертый семестр. Дальше — распутье. Четверо второкурсников, равно дрожащих за будущее, решают: надо просить, вернее, написать к Владимиру Ивановичу Москвину. Тогда точно не отчислят. От старшекурсников узнали, что, вопервых, он не любит работать со студен-

тками, поэтому «женских» отрывков не предлагать. Во-вторых, не любит западную литературу и драматургию от Шекспира до Брехта и более поздних — не предлагать. И в-третьих, любит русскую классику, поэтому современных авторов не предлагать. Четверо второкурсников нашли у Горького повесть «Трое» и отыскали в ней почти готовую сцену — из юности главного героя Ильи, когда он был учеником приказчика (или что-то в этом роде) у купца в лавке. Переговоры с Москвиным поручили мне.

На лестничной площадке третьего этажа стоял Владимир Иванович и глядел в окно на зимнюю Москву, на Собачью

Владимир Москвин



площадку. Курил. Кряжистый, с низковатым лбом, с рыхлыми прямыми, непокорно торчащими волосами. Глаза глубоко посажены. Рот твердый.

— Владимир Иванович, отрывок возьмите, пожалуйста!..

— У меня и так много...

Москвин затаился папиросой.

— Владимир Иванович, женщин нет, четверо парней...

— У меня много...

— Владимир Иванович, Горький, «Трое», давно не ставили...

Затаился папиросой.

— А кто Илья?

— Сорокин Паша.

— Да какой же он Илья? Ты книжку-то прочел?

— Владимир Иванович, сцена из детства, из юности. Там Илья еще подросток. У купца в лавке...

— А купцом кто будет?

— Алик Беренштейн...

— С ума сошел! Еврей — и русского купца?!

— Парик наденем, бороду, грим, нам уже можно...

Молчание. Москвин снова затаился папиросой.

Уже потом пришло понимание, какими мы были эгоистами. Мы не знали, почему он раньше всех приходит в училище и позже всех уходит, почему он не в театре. Мы не интересовались, что он играл на сцене. Мы думали только о себе и своих страхах. Много позже я узнал, что Владимир Иванович играл Незнамова, Дениса Давыдова, Дикого и еще около 50 ролей. В кино у Москвина была только одна роль — стремянного Степана Хорошева в фильме «Минин и Пожарский», но исполнил он ее гениально. Он сумел передать, казалось бы, невозможное — предчувствие неизбежной смерти, которая произойдет, как только остановится мотор кинокамеры...

А тогда, в январе 1956-го, разговор происходил как-то странно: он все время глядел в окно и курил, я тоже смотрел в окно. И все же после очень долгого молчания Москвин произнес:

— Ну, иди, скажи в учебной части, пусть в расписание вставляют...

Наверное, «спасибо» я сказал. Не помню. За углом коридора меня поджидали трое товарищей. Мы вихрем понеслись в учебную часть и заявили гордо и хором, что Владимир Иванович Москвин просил включить в расписание отрывок «Трое» Горького, в котором заняты студенты Беренштейн, Гошев, Кареев и Сорокин. Значение произошедшего перед этим разговора, надеюсь, объяснять не надо: мы уж на третьем курсе, нас не выгонят, мы работаем с Москвиным и будем актерами!

Наш отрывок был у Владимира Ивановича тринадцатым. Эта цифра для всех нас стала счастливой. Беспечные... Другие педагоги брались за два-три отрывка в течение семестра, Елена Александровна Полевицкая вообще делала всего один за семестр, работая почти все время дома и приезжала в училище только на заключительные репетиции и показ. А у Москвина было тринадцать! И он, повторюсь, каждый день приходил раньше всех и уходил позже всех.

Как проходили репетиции не помню. Единственное, что удивляло, — не было «действенного анализа роли» (в левой, пустой стороне тетради полагалось записывать деление текста роли, расположенного только на правых страницах тетради, а также фиксировать смысл каждой фразы, ее действительную направленность на партнера, замечания педагогов и многие другие, необходимые и важные для постижения роли мысли). Так вот: эта система, принятая у других педагогов, у Москвина отсутствовала. Были разговоры, один из которых врезался в память. У кого-то из нас в тексте была реплика: «Ах ты, негодяй...». Владимир Иванович остановил говорящего и произнес:

— Если в тексте роли написано: ах, эх, ого, угу и подобное, никогда не произносите этих букв. Они только сигнал, подсказка вам, что в это мгновение у персонажа рождается новое чувство. Причем, неожиданное даже для него. Запомните...

Запомнил. Позже начались поиски мизансцен — как обычно. Потом поиски молчания. Доверительность возникла на репетициях необычная, редкостная. Однажды Владимир Иванович неожиданно остановил репетицию из-за неудачной походки или поворота Димы Гошева.

— Что вы на ватных ногах ходите? И мышцы ваши словно из киселя!

Мы молчим.

Москвин подошел к Диме и приказал:

— А ну, толкни меня!

Мы опешили. Толкать педагога, хотя и по его просьбе...

Владимир Иванович даже рассердился: — Говорю же — толкни меня!

Дима осторожно, вежливо слегка прикоснулся к плечу Москвина, и тот вдруг с грохотом упал навзничь на пол и затих. Лежит перед нами, закрыв глаза, раскинув руки. Страшновато стало. Только решились наклониться, как он открыл глаза и спокойно сказал:

— Вот как надо падать на сцене!

И, легко встав и посмотрев на потрясенных студентов, добавил:

— Актер не может быть мямлей — ни физически, ни голосово, ни нравственно.

Постепенно выучивался текст, делались привычными мизансцены, переходы, взгляды, интонации... Все складывалось как бы само собой. Сейчас, после многих многих лет, почти догадываюсь, как достигалось, образовывалось это «само собой», но тогда все происходило естественно и незаметно для нашего разума.

Не знаю, беседовал ли наш педагог вне репетиций с другими участниками отрывка, они не рассказывали. А со мной разговор состоялся, но я тоже не рассказывал о нем никогда. Незадолго до экзамена мы оказались с Москвиным наедине в учебной комнате. Стоим, смотрим в окно на Москву. По стенам портреты гениев театра. Других свидетелей нет.

Владимир Иванович спокойно спрашивает:

— У тебя деньги есть?

— Есть...

— Сходи в магазин, купи четвертинку.

— Что?!

Оглядываюсь на портреты — они смотрят осуждающе.

— Четвертинку водки. В зарплату отдам.

Да я не сомневался, что отдаст. Я был потрясен простотой просьбы, ибо в самом страшном сне не смог бы такого себе представить... А Владимир Иванович спокойно продолжал:

— Да когда мимо вахтера будешь идти, бутылку-то в руках не носи. И в карман не клади. А под мышку. И рукой прижми к боку.

Здесь я, наконец, пришел в себя. Конечно, студенты тогда пили водку, и даже в училище. Поэтому, как пронести бутылку мимо вахтера, знали. Я почти с обидой ответил:

— Что я, Владимир Иванович, не знаю как?

— Ну, иди тогда.

И я «послушно в путь потек». Все путешествие заняло минут десять. Поднимаюсь на четвертый этаж, вхожу в тридцатую комнату. Владимир Иванович выглядит беспокойным:

— Ну как, удалось?

— Да.

— Вахтер не остановил?

— Нет.

Владимир Иванович извлек откуда-то стакан, я откупорил четвертинку. И вдруг Москвин остановился:

— А как же ты? Стакан-то один...

С ужасом непередаваемым понимаю, что мне придется пить водку с педагогом! А портреты смотрят на меня уже почти с возмущением. Но с необычайной (и непривычной для самого себя!) смелостью говорю:

— Да я из горлышка могу!

— Это выход. А умеешь?

Молча наливаю в стакан грамм 180, остальное — в бутылке... Владимир Иванович коротко говорит: «Будь здоров!» и, не торопясь, выпивает. Я тоже. Он внимательно смотрит и одобрительно говорит: «Умеешь». (Да не умел я ничего, и до сих пор не очень умею!) Закурили. Смотрим в окно. Портреты на стенах расплылись.

Потом Москвин спокойно начинает:

— Твой Карп, он кто?

— Приказчик. В лавке у купца.

— А откуда он на сцену приходит?

— Не знаю...

— Он от всенощной идет. А это означает то, что после всенощной всегда сначала шли в кабак и выпивали шкалик. Если не знаешь (я, конечно, не знал) — это граммов 60. И потом уже на работу, на службу, в контору. И хозяева это знали и не попрекали. Так вот, я хочу, чтобы ты на экзамене, перед выходом на сцену, шкалик выпил.

— Чего? Шкалик? — растерянно спросил я, догадываясь и не смея, не позволяя себе догадываться о смысле услышанного.

— Водки. Я хочу, чтобы ты на экзамене, перед выходом на сцену, выпил шкалик водки. А лучше 100 граммов. Ведь твой Карп появляется в лавке после кабака.

Я не то провалился в бездну, не то взмыл в бездонное небо — от страха. А портреты «основателей», кажется, уже пылают гневом. «Этика» Станиславского вспомнилась, почему-то привиделся вытрезвитель, я в нем... Но самое ужасное, что говорит это мне, студенту, педагог! Говорит спокойно, твердо, будто задает очередное упражнение.

Набрался смелости и говорю:

— Владимир Иванович, а зачем водку пить?

— Твой выпивши приходит.

— Так я это сыграю... («и без водки» — не выговорил!)

— Не сыграешь.

Так уверенно, спокойно сказал. На том разговор и кончился. Не оборвался, а закончился. Как заканчивается спор о чем-то важном, но не высказываемом прямо. Каждый из собеседников выразил свою точку зрения, каждый остался уверенным в своей правоте. Не было словесных упражнений, взаимных упреков, псевдоинтеллигентских интонаций. Просто обсудили принципиальную часть внутренней техники актера. Но я не понял задания. И Владимир Иванович это почувствовал.

Но кто работал с Москвиным, того не выгоняли. Нас не выгнали, и меня тоже не отчислили. Экзамен второго курса я выдержал. Водки перед выходом не пил, но чувства правоты не появилось. Вроде сыграл, но ведь «не сыграл». Осталась какая-то тайна, о которой Владимир Иванович мне не сказал. Не объяснил. Не посвятил. Много лет я постигал эту тайну, так возмущившую портреты. Кажется, понял. Понял и то, почему мой педагог ничего не объяснил словами. Видимо, любые слова были бы неточны, даже фальшивы, и могли бы нанести необратимые повреждения психике и актера и человека. А Владимир Иванович, при всей своей твердости, чрезвычайно бережно относился к студентам, не ломал их, а лишь указывал путь, задавая задачки на всю жизнь.

Иногда мне казалось, что я решил задачу, понял, о чем хотел сказать Владимир Иванович, когда предложил мне выпить водку перед выходом на экзамен, решавший мою судьбу. Потом опять осознал, что тайна не раскрыта. Но я ни минуты не сомневался, что Владимир Иванович не хочет, чтобы меня отчисляли. Но почему он дал мне такое задание, которое было вне этических рамок? И вот до чего я додумался. В то время я был непопулярно, неприлично, непрофессионально зажат. И сто граммов водки могли меня раскрепостить. Позже мне открылось, что смысл задания был глубже.

Приказчик Карп, которого я играл, уличен подростком Илей в воровстве. На вопрос хозяина, правда ли это, я отвечал: «А что такое правда? Если вам угодно будет, вы слова этого мальчика примете за правду. Если не будет угодно — нет». При этом я сжимал в руке сушку, и она с громким треском ломалась. Слышно было на весь зал! (Моя наивная «находка».) Приказчик Карп виноват, но не сознается в краже. Требовалось сыграть виноватого. Это я и сыграл. А Москвин желал, чтобы я не играл виноватого, а был виноват. Поэтому и предложил мне «принять» перед выходом на сцену шкалик. Опьянеть

я не опьянею, но правила школы нарушу и буду виноват в любую секунду, стану отчаянно скрывать свою вину, используя при этом слова Максима Горького.

Я не буду играть роль, а стану тем персонажем! Только так возникает *театр* и рождается *артист*.

До нынешнего года эти долголетние размышления устраивали меня, но только сейчас, приводя в читаемый вид свои мысли, я вдруг сообразил, что рано «загордился». Прояснилось (почти через бо лет!), что тайна этого педагога более глубока, чем мне казалось. Шкалик водки перед выходом на сцену я не пил. Значит, вины за мной, студентом, не было. Значит, я хорошо сыграл виноватого. Но я же не выполнил педагогическое задание, а значит, был виновен! Я ведь не поверил своему наставнику! Это ощущение владело мной и во время экзамена (потому и получилась роль Карпа такой правдивой, органичной), и позже, и, как видно, останется во мне навсегда.

Итак, за семестр у Владимира Ивановича Москвина бывало до тринадцати отрывков, а значит, 30–50 студентов получали от него и «направления», и «рецепты», и сами «лекарства». Эти средства бывали горькими, иногда небезопасными, но они всегда излечивали и спасали юные организмы и их психику. Москвин помогал всем, с кем работал. Спасал от стеснительности, неуверенности, «зажима» и других недугов начинающих артистов. Он знал, что и как надо играть, кому можно сказать, а кому нельзя говорить ничего. И в этом случае молчание педагога становилось подвигом. Медленно, не торопясь, как бы невзначай, Москвин подвигал неумелый актерский организм к существу жизни, бытия другого человека. Добивался слияния, наложения чувств и мыслей исполнителя на чувства и мысли роли, образа.

В том же 1956 году, в тех же обстоятельствах возможного «вылета» судьба подарила мне еще один урок Владимира Ивановича Москвина. Он длился всего 40 минут. Мой однокурсник, исполнитель

роли Ильи в отрывке «Трое» Паша Сорокин попросил меня подыграть ему еще в одном отрывке, чтобы показать его на том же «вылетном» экзамене. Все бы ничего, но он выбрал отрывок из «Собора Парижской Богоматери» и намеревался сыграть его на языке оригинала. По-французски! В этом отрывке Клода Фролло, архиепископа собора, навещает беспутный и веселый брат-школяр Жан. Еще до его появления происходит сцена, когда Клод читает книгу Мажестри, но внезапно в его сознание врывается облик цыганки Эсмеральды и разрушает философские размышления. Затем входит братец Жан, просит денег, поет разудалую песню и окончательно разрушает мир Клода. В итоге тот выгоняет брата. Занавес.

Преподаватель французского А.В. Брискидова долго учила нас говорить на языке Виктора Гюго. Потом пришел Евгений Рубенович Симонов и стал учить нас общаться и ходить, не переставая говорить по-французски, а Пашу еще и петь по-французски. У брата Жана все складывалось нормально. А у меня нет. Я понимал, что я не Клод Фролло, не священник, не парижанин. Хотя по-французски лепетал. Видя мою беспомощность, Евгений Рубенович однажды спросил: «Чем ты, Лёня двадцати лет, отличаешься от сорокалетнего Клода?». После долгих раздумий я «дошел» до мысли, что движения, жесты, походка у сорокалетнего более замедленны, чем у меня. Евгений Рубенович поддержал эту мысль: «Вот и двигайтесь несколько медленнее, чем обычно». И все.

Так и покатились репетиции вплоть до генеральной. Поскольку отрывков было много, на каждый выделялось только 40 минут. И все равно генеральная заканчивалась в 2–3 часа ночи. Подошло наше время. Я установил на сцене конторку из какой-то пьесы Островского, табурет из московской коммуналки и еще что-то, напоминающее камин. Словом, создал обстановку кельи Клода Фролло в соборе Парижской Богоматери. Потом, загри-

мированный, в сутане встал за конторку и, как только раздвинулся занавес, запричитал по-французски: «Le soleu naie du feu, la lune — du soleil...» («Солнце рождает огонь, луна — солнце...») и т. д. Гляжу в полутемный зал и вижу, входит Москвин. Постоял, посмотрел на сцену, потом обратился к Симонову: «Жека, дай я ему объясню». Тот как-то энергично согласился. Он еще не знал. И я тоже...

Владимир Иванович подошел ко мне и сказал:

— Стоишь неправильно. Переставь эту... мебель поближе к занавесу. Встань, ноги пошире, руки возьми за эту... мебель. Сожми ее, как будто хочешь сломать. Понял?

Я начал: «Le solei naie du feu...». Москвин останавливает:

— Плохо стоишь! Встань чуть боком. Левую ногу на полступни вперед. Старайся сломать руками конторку эту. Понял? Приготовься. Говори!

Все начинаю заново, но Москвин опять останавливает, приказывает повторять еще и еще. Так продолжается все 40 минут. Краем глаза вижу, как в полутьме зала нервно шагает Евгений Рубенович. Время уходит, а дальше моей первой фразы отрывок не движется. Паша Сорокин тоже нервно ходит за кулисами. К сожалению, его персонаж на сцене так и не появился, потому что наше время вышло, и однокурсники попросили освободить пространство для своего отрывка. Мы ушли, прогон не состоялся. Евгений Рубенович Симонов ничего не сказал по-русски, а Владимир Иванович Москвин по-французски. Так и пошли на экзамен. Сдали. Отрывок был рекомендован для дипломных показов. Но тайна так и осталась тайной. Почему все 40 минут Москвин потратил на мое «установление» за конторкой и в итоге так и не дал Паше выйти на сцену? Почему не позволил произнести даже вторую фразу моего текста? То, что Владимир Иванович добивался правды, в этом сомнения никогда не было, но зачем он выбрал именно такое «лекарство»? Сейчас я не сомневаюсь в том,

что мы были «беспечными невеждами» и что трагедия Клода Фролло тогда мне была не по силам. Да и вообще мало кому из артистов она по силам, в чем я позже убедился, просмотрев и кинофильмы, и мюзиклы. И все же педагог пытался добиться от меня невозможного и, заставляя до предела сжимать конторку, надеялся, что эти движения хоть как-то будут соответствовать отчаянным попыткам Клода соединить свою разорванную, раздираемую душу? Может быть... Но спросить уже не у кого. Снова не у кого...

Знакомство с Москвиным не прервалось и на третьем, и на четвертом курсах и осталось навсегда самым сокровенным из многого позже осмысленного учебного счастья. Да, я счастлив, что учился в училище имени Б.В. Шукина при театре имени Евгения Вахтангова. Тогда оно еще не было «шуккой». Чем бы ни мотивировалась новомодная лингвистика, она не перестает быть пошлостью, которая вымывает из мозгов и душ нынешних студентов не только память о великих артистах и педагогов, но даже и простое понимание творческого подвига Вахтангова, Шукина и всех вахтанговцев.

Когда я был на третьем курсе, четверокурсница Аня Голубева попросила подыграть ей в самостоятельном отрывке из «Последней жертвы» Островского. Аня – Тугина, я – Прибытков.

– Аня, ты не соображаешь! Ему же за бо! Я не смогу...

– Ничего, парик с бородой приклеишь.

– Нет, не буду...

– А мы Владимиру Ивановичу покажем.

И я сдался. Немедленно, с радостью предвступая новую встречу с тайной. Выучили слова. Походили. Посидели. Повставали. По коридору шел Москвин.

– Владимир Иванович, не посмотрите отрывок?

– Пошли.

Он сел за стол, облокотившись, и, глядя вниз, спросил:

– Что играете?

– «Последнюю жертву», – произнесла Аня.

Голова резко поднялась, колючий взгляд почти обжег зачинщицу идеи. Потом негромко сказал:

– Ты, значит, вместо Алки...

Такой же пронизывающий взгляд перешел на меня:

– А ты, значит, вместо отца... Ну, валяйте...

Мы и отвалили. Проговорили все слова, перемещаясь по комнате. Закончили. Замерли. Ждем...

Вообще-то мы знали о спектакле МХАТа, где в «Последней жертве» блистательно играли народные артисты СССР Алла Константиновна Тарасова и Иван Михайлович Москвин. Они создали шедевр забываемый. Так говорили и писали об этом спектакле. А резкость Владимира Ивановича оказалась настолько необъяснимой, что обескуражила нас, слова Островского говорить было трудно, а уж думать в «образе» вообще не под силу. Мне, по крайней мере.

Ждали мы не долго. Владимир Иванович встал и, не сказав ни слова, ушел. Мы немного посидели и тоже вышли. Месяца два не могли друг с другом разговаривать. Конечно, показывать отрывок на кафедре не стали. Догадались. Сначала пообижались на себя и педагога: «Мог бы что-нибудь сказать, объяснить...». Со временем поутихло. Да и Москвин разговаривал с нами так, словно ничего не случилось. Как будто мы ему ничего не не показывали. Много лет спустя я понял, что не мог он ничего говорить, не должен был. И его молчание тоже стало для меня уроком. Он не мог сказать нам, что мы выбрали сцену, которая находится вне нашего жизненного опыта, а, значит, мы были обречены на вранье. И что мхатовский шедевр основывался не только на таланте Тарасовой и Москвина, но в точности совпадал с их личными переживаниями и жизненной ситуацией. Не мог он нас хвалить, ибо мы были врунами. Не мог ругать, ибо мы не могли не врать. И еще потому, что есть вещи, которые лучше не знать. И в искусстве, и вне его. Москвин об этих вещах к свое-

му горю знал и оберегал нас, несмышлённейшей. А таких не ругают и не наказывают в надежде, что когда-нибудь сами помнеют.

И еще один урок, тоже короткий, меньше часа. Иду я по коридору, навстречу Владимир Иванович.

— Что делаешь?

— Ничего, Владимир Иванович.

— Пойдем, отрывок посмотрим.

Зашли в комнату, там моя партнерша по «Последней жертве» и ее муж собирались играть последнюю сцену из трагедии «Уриель Акоста». После первых слов Владимир Иванович остановил студентов и попросил принести из реквизита колонну. Принесли белую деревянную колонну, метра два высотой. Москвин стал не объяснять, не руководить, не командовать, а «устанавливать» актеров. (Я вспомнил сейчас же Клода Фролло, но, слушая педагога, тут же забыл об этом.) Этот процесс, увиденный со стороны во всех стадиях, помог мне впоследствии понять, чего хотел от меня Владимир Иванович, когда «устанавливал» меня у конторки. Это потрясло меня и направляло потом и в актерской, и в режиссерской работе.

— Аня, встань спиной к колонне вплотную... пятки прижми к колонне и задницу, и спину. Голову закинь и тоже прижми ее к колонне. Запрокинь голову еще больше. Руки опусти вдоль тела, расслабь их до предела. Хорошо. А ты, Уриель, встань перед ней на одно колено, да нет, не на то! И чтобы твое колено «внутреннее» касалось ее колена. Вторую ногу отставь. Да не так далеко! Колено вровень с пяткой. Так... Голову опусти, смотри на носки ее туфель... А теперь говори те слова...

Может быть, за давностью некоторые слова воспроизведены неточно. Но возникшая, вернее, выстроенная мизансцена — картина предсмертного отчаяния, невозможности героев не только быть вместе, но и просто жить — до сих пор стоит перед глазами. Дурацкая колонна,

женщина, принявшая яд, мужчина, того не ведающий, но сам готовый к смерти — причем здесь какие-то слова. Подойдут любые. Сама смерть вошла в комнату, стоит за колонной и ждет. Стало страшновато... Редко удавалось мне за 40 лет работы придумать такое положение «тел», когда смысл происходящего на сцене выявлялся без помощи слов. А тогда... Тогда исполнитель Уриеля вдруг поднял голову и сказал:

— Владимир Иванович, у меня здесь пристройка не такая задумывалась, а в этой мизансцене я ее не могу осуществить.

Трезво так сказал, уверенно, с глубоким пониманием теории. Владимир Иванович помолчал, потом неожиданно обратился ко мне:

— Ты видишь?

— Вижу...

— Ты понял?

— Понял, Владимир Иванович...

— Ну, тогда пошли отсюда.

Так же спокойно, как говорил, поднялся и пошел к двери. Я за ним. Он вышел. Я тоже. Слов не было. Не нужны были.

Вот и все мои встречи с Владимиром Ивановичем Москвиным. Я твердо знаю, что не я один сохранил память о репетициях педагога. Твердо знаю, что многие поколения актеров берегут как самое дорогое эти редкие (до боли редкие!) минуты, когда студент начинал ощущать себя *актером* во время самых обычных уроков в училище — уроков Москвина.

В 1979 году училище отметило 75 лет со дня рождения великого педагога-вахтанговца Владимира Ивановича Москвина. И хотя со времени кончины его прошло более 21 года, зал был переполнен. Ученики почтили память своего учителя. Я же просто хотел передать на бумаге то, что помогало жить эти годы. И еще потому, что настанет время, когда некому будет рассказать о великой вахтанговской школе, о настоящем человеческом подвиге ее педагогов.

Леонид КАРЕЕВ

«ИМЯ ЭТОМУ ГРИМУ — ДУША»

Известие о кончине **Ирины Ивановны Деминой** пришло 2 июля 2011 года, в самый разгар московского межсезонья. Видимо, по этой причине почитатели ее таланта не смогли как следует проститься с актрисой, которую, к тому же, и похоронили не в Москве, а в ее родном Саратове. Здесь 5 февраля 1945-го она появилась на свет и в стенах местного театрального училища впервые всерьез приобщилась к театральному искусству. Несмотря на чувство горечи от невозможности отдать актрисе последний долг, такой тихий жизненный финал выглядел абсолютно логичным в случае Ирины Деминой, не принадлежавшей к числу «медийных» персон, будучи чуждой шумихе и пафосу, увы, нередко присущих поведению ее коллег.

Помнится, кто-то из них однажды называл Ирину Ивановну «непризнанной

Гретой Гарбо». И это высказывание показалось не совсем точным — актрису ЦАТРА Ирину Демину в зрительских и профессиональных кругах знали и ценили, но в то же время, вопреки его ярко выраженной ироничной интонации, вовсе не лишенным смысла. Так как и у Ирины Деминой каждая роль тоже представляла собой некий айсберг, и у любой ее героини была непрменная сердечная тайна. Во всех ролевых партитурах Деминой ощущалось мощное личностное начало, идущее от внутренней содержательности самой актрисы.

Только у Ирины Ивановны все эти редкие качества были утеплены неизменной душевностью. Но при всей своей эмоциональности, она, тем не менее, сохраняла чувство меры и такта, с особой тщательностью подходила к отбору выразительных средств, в

Ирина Демина



Ирина Демина. 1970-е





Мария — И. Демина



«Дама с камелиями». Маргарита Готье — И. Демина, Арман Дюваль — А. Балув

различных предлагаемых обстоятельствах сохраняя естественность. И — играла, как бы ничего не играя, что, наверное, было отчасти необычным для выпускницы Вахтанговской театральной школы (а Демина, помимо Саратовского училища, окончила еще и столичное училище имени Б.В. Щукина, где ей посчастливилось учиться на курсе легендарного педагога **Веры Константиновны Львовой**) с ее непременной, какой-то даже вызывающей театральностью.

Вдобавок почти все артистические создания Деминой отличались благородством и внутренней чистотой. И это касалось и ассоциировавшейся с Мадонной **Марии** из спектакля «Святая святых» **И. Друцэ** в режиссуре Иона Унгуряну, и парижской куртизанки **Маргариты Готье** из «Дамы с камелиями» **А. Дюма-сына** в поста-

новке **Александра Бурдонского**. Эти роли, думается, относились к самым значительным достижениям Ирины Деминой — актрисы разноплановой, которая органично воплощала на сцене (а Ирина Ивановна, имевшая в своем активе ряд работ в телевизионных фильмах и постановках, была актрисой, прежде всего, театральной) и драматические, и характерные образы. Свидетельство тому ее «послужной список». И хотя он достаточно солиден (а здесь и роли в спектаклях по пьесам **А.Н. Островского** «Бесприданница» и «Поздняя любовь» — **Лариса** и **Шаблова**, и роли в спектаклях по пьесам **М. Горького** «Васса Железнова» и «На дне» — **Наталья** и **Квашня**, и **Ив** в «**Боже, храни короля**» по **С. Мюмю**), можно с уверенностью сказать, что ЦАТРА обошелся с Деминой более чем жестоко.

Все-таки в пору своего актерского расцвета Ирина Ивановна почему-то оказалась на периферии интересов театра. Вследствие чего играла она редко, подолгу ожидала новых ролей. Да и о жизненных и творческих юбилеях актрисы руководство ЦАТРА (куда она после нескольких лет службы в Театре на Таганке под руководством Юрия Петровича Любимова пришла в 1971-м) с завидной настойчивостью забывало.

Но Демина не роптала. И во всех сложных, порой безнадежных ситуациях, когда стоило бы проявить чуть большую твердость, как-то настоять на своем, предпочитала не бороться. Наоборот, избегала конфликтов, не теряя при этом то, что считала главным, — собственное достоинство. И это не могло не вызывать восхищения.

В результате общение с Ириной Ивановной Деминой в жизни оборачивалось таким же подарком судьбы, как и возможность видеть ее на сцене. Ведь не так часто мир театра позволяет встретиться с людьми, одаренными и творчески, и человечески.

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

Фото предоставлены музеем ЦАТРА



«Святая святых». Мария — И. Демина

ЭПОХА УХОДИТ. ЭПОХА ОСТАЕТСЯ

Табличку с двери кабинета сняли давно. Когда Евгений Степанцев еще боролся за жизнь. Болезнь оказалась подходящим поводом вспомнить Трудовой кодекс, согласно которому худрук и был уволен из театра. Театра, служению которому он отдал три десятилетия. Театра, который стал его судьбой, его жизнью, его домом. Театра, откуда его проводили в последний путь.

Трагическая новость, что после продолжительной болезни ушел из жизни Евгений Степанцев, художественный руково-

дитель Кировского областного драматического театра им. С.М. Кирова, лауреат Государственной премии РСФСР, заслуженный деятель искусств России, пришла 27 августа. Накануне традиционного сбора труппы после летнего отпуска. Как шептали в коридорах театра — он дождался своих актеров. Он дождался...

А до этого были девять месяцев борьбы за жизнь: в минувшем декабре с гастролей в Москву, где Кировский драмтеатр со спектаклем «Люби меня, как я тебя!» по повести писателя-земляка Владимира Кру-

пина принимал участие в Международном театральном фестивале «Золотой Витязь» (два золотых диплома), он вернулся тяжело больным. Прямо с поезда попал в больницу. Вскоре – остановка сердца. И врачи уже не давали никаких прогнозов, а он продолжал бороться. Он не умел иначе.

Сейчас уже не узнать, кто и когда – по-тихому, будто так и надо – снял эту самую табличку с дверей его кабинета. Да и, конечно, не важно. Просто очень тяжело становится на сердце, когда проходишь мимо. И знаешь, что никогда там, на своем рабочем месте, ты уже его не заставишь. А бывало как? День рабочий в театре только начался, а он, конечно, уже у себя. В кабинете включена трансляция: слушает, как монтировщики готовят выгородку к репетиции. Но это – фоном. Основное же – дела, дела, заботы.

Внимательно просмотрит рапортчики за прошлую неделю. Сколько зрителей было, какой процент наполняемости зала, сколько приглашенных. Короткая планерка с завтруппой. Служебные записки, приказы, эскизы афиш, резюме от режиссеров, артистов, художников, пьесы... Ни одного процесса внутри театра он не пускал на самотек. Так или иначе, все в этих стенах было под его контролем. Конечно, он был диктатором. Диктатором, который несет внутреннюю, прежде всего, перед самим собой ответственность за то, что здесь происходит. За настоящее, за будущее этого театра. Вверенного ему судьбой.

Будучи профессионалом, Евгений Степанцев прежде всего ценил в людях именно профессионализм. Владение профессией. Он строго спрашивал. Но он – и доверял. Доверял роль. Спектакль. Проект. Давал возможность попробовать свои силы. В театре всегда работали приглашенные режиссеры. Буквально со всех уголков страны. С кем-то складывались долгие творческие отношения. Так, в последние несколько лет в театр не единожды приезжал на постановки режиссер из Нижнего Новгорода Владимир Червяков. Его спектакли знают и любят Кировские зрители. Дважды в течение трех минувших театральных



Евгений Степанцев

сезонов Евгений Кузьмич приглашал к сотрудничеству молодого режиссера, выпускника Щукинского театрального института Алексея Зимина. На малой сцене в качестве самостоятельных работ ставили спектакли артисты театра Галина Мельник, Наталья Исаева, Сергей Турицын. Попробовал силы в режиссуре на большой сцене артист Никита Третьяков. Режиссером, чьи работы отмечены не одной фестивальной наградой, стала артистка Елена Одинцова. А начинала как раз с самостоятельных работ на экспериментальной сцене. Потом – первая постановка на большой сцене. Еще спектакль, и еще, и еще. Затем получение профессионального режиссерского образования. Карт-бланш при Степанцеве мог получить любой. Для этого требовались всего два условия – профессионализм и



На фестивале «Золотой Витязь» в Москве.
2013 год

безграничная любовь к своему делу. Дилетантизма он не терпел. Да и могло ли быть иначе с той школой, которая была у него за плечами? Родившись в Москве в первый послевоенный год, он с юности увлекся театром. Занимался в любительской театральной студии у Стратилатовых. Известный режиссер Виктор Александрович Стратилатов и его супруга, легендарная актриса Екатерина Николаевна Стратилатова вместе с Брянцевым работали в Ленинградском ТЮЗе, старейшем детском театре страны, открывали ТЮЗ в Новосибирске, а после переезда в Москву решили не возвращаться в профессиональный театр и посвятили себя театральной педагогике. Кто знает, тот поймет, что это была за школа — школа Стратилатовых. В 1968 году Евгений Кузьмич поступил в ГИТИС на курс Марии Осиповны Кнебель. В 1973-м с отличием окончил институт. Дипломный спектакль «Дом Бернарды Альбы» был поставлен им на сцене Кировского драматического театра, а в 1974-м он стал главным режиссером Кировской драмы.

Степанцев принял за работу взахлеб, жадно. Вскоре стал самым молодым главным режиссером всего СССР. Придумал спектакль в два вечера — тогда это было в новинку — по роману М. Алексеева «Ивуш-

ка неплакучая». После чего стал опять же самым молодым лауреатом Государственной премии РСФСР.

Как он позже признавался культурному обозревателю известного федерального издания, считать точное количество своих спектаклей перестал, когда их число перевалило за пятьдесят. Каждая его работа становилась событием в театральной жизни Вятки. Города, который не был ему родным, но который на многие десятилетия стал для него *своим*.

В 1987 году по инициативе Министерства культуры России Степанцев был приглашен возглавить Ярославский академический театр им. Ф.Г. Волкова — первый отечественный театр. Здесь он поставил целый ряд спектаклей, ожививших театральную жизнь старинного русского города. Затем последовали годы работы в Министерстве культуры СССР, где в качестве главного специалиста по международному культурному сотрудничеству Евгений Степанцев успешно координировал гастрольную деятельность театров от Ашхабада до республик Прибалтики. Но режиссера никогда не оставляла мысль о возвращении в профессию. И после развала СССР он принимает приглашение возглавить **Воркутинский государственный**



Евгений Степанцев
на репетиции

ный театр драмы. А потом последовало — как он шутил после — «второе пришествие» в Кировский драматический. С 1997 года он фактически бессменно возглавлял наш театр. Нет, было, по совести говоря, и «третье пришествие» Степанцева, когда после незаконного увольнения суд восстановил его в должности. Но об этом эпизоде (а подобные, к сожалению, не так уже редко случаются в нашей новейшей театральной истории) не место и не время вспоминать. Пусть он останется на совести тех чиновников от культуры, кто принимал это решение.

В 2013 году исполнилось 40 лет творческой деятельности Евгения Степанцева. Он стал для театра и города целой эпохой, которая войдет в историю, как эпоха Степанцева. Он разделил с этим театром свой успех и награды. Был с ним и в хорошие, и в непростые времена. Он всегда брал на себя ответственность. Перед театром, труппой. Перед зрителем. И в этом смысле кировским зрителям повезло. Именно наша публика первой в стране увидела на подмостках театра спектакли по пьесам и прозе сейчас уже известных далеко за пределами Вятки писателей-земляков Ситникова, Крупина, Лиханова, которые Степанцев взял в репертуар

театра. Фестиваль «Земляки», инициатором и идеологом которого выступил Евгений Кузьмич, получил серьезную поддержку на уровне Министерства культуры России. Он первым в России поставил и «Сонату призраков» Стриндберга. Это было его творческое кредо — не брать «замысленных» пьес, не ходить проторенными дорогами, а идти на риск, создавая уникальный репертуар. Как любил повторять сам Степанцев, постановка спектакля — всегда плавание в неизведанное. Поэтому в его работах, брал ли он новых авторов или обращался к вершинам мировой драматургии — Толстому, Чехову, Салтыкову-Щедрину, Булгакову, Горину, О'Нилу, Уильямсу, Дюрренмату, — присутствовал поиск уникального «ключа» к каждому автору, неповторимый режиссерский почерк.

Новый театральный сезон в Кировском драматическом театре начался с траурной ноты. Капля за каплей уходит в прошлое эпоха Степанцева. Но пока идут на сцене театра его спектакли, пока работают здесь те, кого он привел в этот театр, кто вместе с ним делил успехи и горести, эта эпоха будет продолжаться. Светлая память.

Юлия ИОНУШАЙТЕ

Ушла из жизни **Евгения Ароновна ПАВЛОВА** — оренбургский журналист, театровед, заслуженный работник культуры РФ.

Она несла так много добра и света в своем творчестве, в общении. Широта ее познаний, мудрость, опыт и особый склад характера позволяли Евгении Ароновне быть компетентной во многих сферах нашей жизни — политике, науке, экономике, культуре, искусстве. Но театру она доверяла больше всего.

«... Все новые и новые голоса и судьбы вступают в этот вечный бой духовности — умения сострадать, болеть, радоваться за все человеческое разом — и тупого эгоизма. Бьется мысль в постижении смысла человеческого присутствия на земле. Театр работает», — писала Евгения Павлова в одной из рецензий.

Глаз Евгении Ароновны видел то, что иные могли только подсознательно почувствовать, едва ощутить. Благодаря ей многие спектакли и имена артистов оренбургских театров остались в истории. Евгения Ароновна автор книг «Театр во времени и время в Театре», где собраны рецензии на спектакли Оренбургского драматического театра им. М. Горького за полувековой период, и книги «Льются реки, веют ветры...», посвященной истории и развитию татарского театра в Оренбурге. Е. Павлова стала одним из соавторов книги «Оренбургские театральные сезоны», которая вышла в свет уже после ее ухода.

Оренбург потерял человека, в котором никто никогда не сомневался. Слово Павловой всегда было метко, по существу и с добрым посылом. Евгения Ароновна запомнилась нам своей интеллигентностью, добродушием, особым чувством юмора, тонкой



душевной организацией, профессионализмом высокого уровня. Ее любовь к Театру, артистам пронизывали каждую рецензию, словно она в равной мере несла ответственность за то, что происходит на сцене. Ее доверие и вера в молодежь окрылила многих. Писать так, как Павлова, наверное, невозможно. Но учиться у нее можно многому!

Коллектив Оренбургского государственного областного драматического театра им. М. Горького выражает соболезнование родным, близким и всем, кто любил и ценил Евгению Ароновну Павлову.

Мария РЯБЦЕВА

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 6–176/2015

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова, Ассоль Овсянникова-Мелентьева / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@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 / Тираж 1000 экз.

ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №1(37) 2015



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Черная курица» в Серовском театре драмы им. А.П. Чехова
«Вышел ангел из тумана...» на сцене Нижегородского
академического театра драмы им. М. Горького

ПРЕМЬЕРЫ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«Братья Карамазовы» в театре «Мастерская»

МИР МУЗЫКИ

Парад премьер в Московском театре «Новая опера»

ВСПОМИНАЯ

Эдуарда Марцевича

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru