

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 4-204/2017



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО



ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Я счастлив поздравить вас всех с Новым Годом и Рождеством!

Очень надеюсь, что 2018 год будет для нас удачливым и успешным. Давайте верить, что мы преодолеем все трудности, решим проблемы, которые беспокоят нас всех. Уже сделаны какие-то шаги, которые дают нам надежду, что ситуация изменится, что, наконец, даже самые твердолобые поймут, что театр — это общественное благо, а не услуга в числе прочих.

И моя уверенность связана, прежде всего, с тем, что наше театральное сообщество остается единым и сплоченным, что каждый из нас знает: он не одинок, он — член большой и дружной семьи.

Когда возникает любая трудная ситуация, я всякий раз думаю, как мы должны быть благодарны тем потрясающим людям, которые создали наш театральный Союз. Прошло уже столько времени, а мы продолжаем быть вместе и в праздники, и когда трудно, когда надо помочь, когда нужно отстоять свое дело.

Я верю, что всех нас в Новом году ждут успех и удача, победы и свершения, что воплотится все задуманное. Будут премьеры, спектакли, новые роли!

Счастья вам в Новом Году! Будьте здоровы, мои дорогие коллеги!

Ваш Александр КАЛЯГИН



На обложке: Вера Васильева

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗ ЖИЗНИ СТО Р Ф

О законодательных и нормативных актах, регулирующих деятельность организаций культуры и искусства 2

ДАТА

Юлия Борисова — 70 лет служения Вахтанговскому театру. В. Александрова 4

В РОССИИ

Волгоград. В. Фёдорова 9
Вологда. Л. Салимова 11
Казань. С. Коробков, Е. Глебова 15
Краснодар. Н. Тен-Ковина 24
Нижний Новгород. Н. Оськина 27
Химки. А. Иняхин 31

СОДРУЖЕСТВО

Санкт-Петербургский ТЮЗ на фестивале детских театров в Пекине. Е. Ронгинская 34

ФЕСТИВАЛИ

27-й Международный фестиваль «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге. Е. Соколинский, В. Желтов 40

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Двенадцать» (Театр музыки и поэзии п/р Елены Камбуровой). Н. Старосельская 54
«Проклятый Север» (Мастерская Петра Фоменко). Д. Андреева 57

«Чайка. Мюзикл» (Московский театр Луны). Т. Бродецкая 62

СОБЫТИЕ

Открытие мемориальной доски актрисе Л. Фетисовой (с. Ступино Тульской области). М. Фолкинштейн 67

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Вера Васильева (Москва). Г. Смоленская 70

ЛИЦА

Ольга Широкова (Москва). Н. Старосельская 84
Людмила Сичкарёва (Смоленск). С. Романенко 87

МАСТЕРСКАЯ

Метод Театра Наций. А. Игнашов 92
Экспериментальная лаборатория в Саратовском ТЮЗе им. Ю. Киселева. И. Крайнова 96

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Курский драматический театр им. А.С. Пушкина. Н. Старосельская 103
Рубцовский драматический театр. А. Алешкевич 112

ВЫСТАВКИ

«Театр настоящего» Екатерины Спасоломской. Е. Глебова 120
«От К.С. Станиславского до Л.А. Додина. Уроки режиссуры». М. Фолкинштейн 122

ВЗГЛЯД

«Женщина, которая не умеет плакать» в Московском областном театре драмы и комедии (Ногинск). Н. Старосельская 126

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Театр Юрия Киселёва. В. Левиновский 134
Революционные идеи в Оренбургском драм театре. М. Рябцева 142

МИР МУЗЫКИ

Фестиваль «Видеть музыку». Е. Артёмова 148

ВСПОМИНАЯ

Олега Есауленко (Тула). О. Кузмичева 156

IN BRIEF

Москва 131

ЮБИЛЕЙ

Анатолий Смелянский (Москва) 3
Надежда Гуртовенко (Ногинск) 7
Василий Бочкарев (Москва) 39
Николай Коляда (Екатеринбург) 53
Борис Манджиев (Элиста) 68
Евгений Поплавский (Курск) 99
Владимир Витько (Москва) 100
Татьяна Григорьева, Валерий Кухарешин (Санкт-Петербург) 117

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Нина Акулова (Кинешма) 158
Леонид Броневой (Москва) 159
Виталий Шаповалов (Москва) 160

Аналитическая записка, подготовленная рабочей группой, сформированной на расширенном заседании Секретариата СТД РФ. Этот материал будет направлен в Администрацию Президента РФ.

О ЗАКОНОДАТЕЛЬНЫХ И НОРМАТИВНЫХ АКТАХ, РЕГУЛИРУЮЩИХ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ОРГАНИЗАЦИЙ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

Напомним, что главной юридической базой функционирования сферы искусства являются конституционные нормы, которые, по идее законодателя, получают дальнейшее развитие и конкретное воплощение в специальных и общих законах. При этом, если внимательно присмотреться к этой детализации конституционных норм и положений «Основ государственной культурной политики», утвержденных Президентом РФ, то можно увидеть ряд тревожных фактов недружественного отношения к культуре и искусству со стороны большинства законодательных и нормативных актов, принятых в последние годы.

Во-первых, следует отметить неоправданное стремление к унификации нормативно-правовой базы, без всякого учета специфики различных отраслей и видов деятельности и, главное, особенностей творческого труда. Попытки распространить на искусство нормы социальной сферы или государственных услуг проявились в ряде законодательных актов (№83-ФЗ; № 210-ФЗ; №44-ФЗ; №256-ФЗ), осложнив и даже ухудшив условия деятельности организаций культуры. Искусство принадлежит народу и служит ему, но не в тех правовых формах, которые свойственны, скажем, для социального обеспечения или патронажной службы.

Во-вторых, творческая деятельность – это труд особого рода, это уникальный интеллектуальный, если не сказать интимный процесс, не поддающийся нормированию. И дело не только в том, что вдохновение не приходит по графику. Творческие трудозат-

раты (если уж пользоваться такими терминами) зависят от таланта, настроения, созвучия внутри творческого коллектива, задач, которые ставит его художественный руководитель. Никак не учитывая этот феномен и вступая в противоречие с провозглашенной в Конституции и Основах государственной культурной политики свободой творчества и стремлением к культурному разнообразию, предпринимаются попытки причислить под одну нормативную гребенку условия и результаты деятельности всех государственных учреждений (№44-ФЗ; №210-ФЗ; Постановление Правительства РФ №640). В итоге мы имеем почти анекдотичные подзаконные акты, в которых организациям культуры и искусства установлены абсурдные нормативы для каждого элемента творческого труда (!), затрудняющие и без того непростую жизнь творческих людей.

В-третьих, государственные учреждения в сфере искусства – организации особого рода, традиционно существовавшие в условиях разделения управленческих функций, когда творческая и хозяйственная деятельность не мешали друг другу, каждой из них занимались профессионалы в своем деле. Изменения законодательства последних лет (№ 7-ФЗ) не допускают двуначалия в учреждениях и тем самым предписывают театрам подчинить одну деятельность другой. Следствием этой неоправданной нормы стало стремление некоторых учредителей превратить театр в «директорский театр», подчиняя творческую деятельность хозяйственной.

В-четвертых, творческая деятельность — это не предпринимательская деятельность, хотя призывы (в том числе со стороны учредителя) сделать ее все более доходной, а также эфемерные предпочтения творцам, имеющим статус индивидуального предпринимателя (например, сокращенная и упрощенная система налогообложения), фактически, «выталкивают» в рыночную среду, чуждую творчеству.

Подводя итоги сказанному, хотим обратить внимание на задачи правового обеспечения условий творческой деятельности, предусмотренные Конституцией РФ и Основами государственной культурной политики, с обязательным учетом особенностей организаций культуры и искусства. С этой целью необходимо внести соответствующие изменения в ряд действующих законодательных и нормативных актов, в

числе которых следует выделить №44-ФЗ; №83-ФЗ; № 7-ФЗ; № 210-ФЗ; №256-ФЗ, Постановление Правительства РФ №640.

И самое последнее. Четверть века прошло с тех пор, как были приняты «Основы законодательства о культуре». За эти годы тогда прогрессивный закон морально устарел и физически обветшал; история его «совершенствования» — это сплошная история потерь. Сделав первый шаг, связанный с утверждением Основ государственной культурной политики, необходимо продолжить эту работу и создать правовое обеспечение ее реализации. Речь идет о разработке новой версии закона в виде «Кодекса законов о культуре и культурной деятельности», в котором бы нашли отражение как особенности культурной деятельности, так и стоящие перед культурой задачи.

ЮБИЛЕЙ

ХРАНИТЕЛЬ ТРАДИЦИЙ

Под занавес уходящего года редакция журнала «Страстной бульвар, 10» поздравляет с юбилеем известного искусствоведа, историка театра **Анатолия Мироновича СМЕЛЯНСКОГО**.

Для нескольких поколений зрителей и театралов он стал человеком, помогающим постичь и открыть прекрасный мир под названием ТЕАТР. Интереснейшие передачи об искусстве, каждая из которых стала ярким событием культурной жизни Москвы и других городов. Книги об актерах и режиссерах, театральные встречи — все это плоды его многолетней кропотливой работы, в которой он бережно хранит традиции и память, открывает новые имена и страницы. Страницы истории Московского Художественного театра.

Анатолий Миронович, примите самые искренние и сердечные поздравления с **75-летием**. Всего Вам самого доброго! Пусть Вас окружают близкие и дорогие лю-



ди, на которых всегда можно положиться в трудные минуты и разделить радость успехов. Мира Вашему дому, согласия в семье. Крепкого здоровья, солнечных дней, радости! Творческого вдохновения в работе и благодарных учеников.

БОЛЬШАЯ АКТРИСА — НЕВЕРОЯТНАЯ ЖЕНЩИНА!

Единственная запись в трудовой книжке **Юлии Константиновны БОРИСОВОЙ** датируется 1947 годом — тогда в театр была принята выпускница Театрального училища имени Б.В.Щукина, ученица тех, кто работал с самим Вахтанговым.

Ее первыми ролями стала **Магда** в «Заговоре обреченных» **Н. Вирты** и **Геро** в «Много шума из ничего» **В. Шекспира**.

Но поразила Москву она в роли **Анисьи Молоковой** спектакле по роману **Д. Мамина-Сибиряка** «На золотом дне» (1955). Именно тогда случилось открытие большой актрисы с уникальной индивидуальностью. Борисова играла не бытовую мелодраму, а трагедию богато одаренной души, поруганной и изувеченной укладом купечества Сибири, с

удивительной психологической тонкостью, мощным темпераментом и яркой театральной выразительностью.

Юлию Константиновну Борисову никогда не сковывали ни рамки амплуа, ни жесткие требования к типажу, она не поддавалась никакой «классификации» и была органичной, создавая характеры женщин из самых разных социальных слоев, оставаясь убедительной в ролях реальных и придуманных цариц (Клеопатра, Турандот), благородных матерей, гетер, рабочих, колхозниц, миллионерш, манерных иностранок и простых русских женщин, комсомолок, деревенских простушек, известной певицы и продавщицы в магазинчике.

Темперамент, напор, гротеск и рядом — акварельная тонкость, многообразие



Юлия Борисова



«Принцесса Турандот»

нюансов, многозначность и подтекст.

Озорная, очаровательная, искрящаяся, наделенная несомненным комическим даром, кокетливая, непоседливая, она могла потрясти силой переживания, высоким трагизмом и заворочить лирической тонкостью...

Она уверенно влилась в труппу Вахтанговского вместе с вторым поколением актеров. Их знаковым спектаклем стала «Иркутская история» **А. Арбузова**. Борисова убедительно показывала путь, который проходит молодая женщина от разбитной Вальки-«дешевки» до настоящей сибирской Мадонны, матери и жены, верной любящей женщины.

Спектакль «**Варшавская мелодия**» по пьесе **Л. Зорина**, поставленный **Р. Симоновым**, стал настоящим откровением. Юлия Борисова в роли очаровательной, кокетливой и серьезной польки Гели проходила свой крестный путь — от радости влюбленности до трагической невозможности быть рядом с любимым. Сила и подлинность чувств заво-

живали, нешуточный драматизм не оставлял равнодушным.

Откровением не только на сцене, но и в кино, стала ее Настасья Филипповна (фильм «Идиот» **И. Пырьева**, спектакль **А. Ремизовой**). Молодая актриса передала всю сложность, психологическую глубину, противоречивость, изломанность характера Настасьи Филипповны, получила мировое признание.

В 1963 году она появилась в роли **принцессы Турандот** и выдержала сравнение с легендарной первой исполнительницей, ученицей Вахтангова, **Ц. Мансуровой**, получила ее благословение.

Играла она много, и роли были разноплановые, открывающие новые грани ее незаурядного дарования.

В начале 90-х Юлия Константиновна Борисова приняла участие в двух работах, ставших этапными для нее и театра.

В 1993 сыграла Кручинину, актрису и несчастную мать в спектакле **Петра Фоменко** «**Без вины виноватые**». Она спела свой гимн театру и профессии — жес-



«Пристань»

токой и прекрасной, дарующей восторг и упоение, позволяющей и свое горе претворить в радость творчества. Через год в спектакле **А. Шапиро** по пьесе **Дж. Килти** стала знаменитой адресаткой **Б. Шоу**, актрисой **Патрик Кэмпбэлл** в «**Милом лжеце**». Пьеса дала возможность сыграть сцены из пьес Шоу, и уже не юная Борисова предстала феерической хулиганкой Элизой Дуллитл, легко делала кувырок, проявила чудеса внутренней актерской свободы.

Новых работ у Борисовой не было с 1994 года. Премьеры она ждала 17 лет и... дождалась. В «**Пристани**» **Римаса Туминаса Юлия Борисова** сыграла роль жертвы и палача, униженной, одержимой жаждой мести, растоптанной и так и не разлюбившей своего мучителя **Клары Цаханассьян** из пьесы **Ф. Дюрренматта** «**Визит дамы**», ставшей ее абсолютной победой. Эффектная, в роскошном золотом платье, открывающем стройную ножку, завораживающая своим необыкновенным голосом, чуть с

хрипотцой, со своими фирменными борисовскими интонациями, она сыграла жизнь, судьбу, надежду и боль, сумела быть и молодой оторвой, и нежной возлюбленной, и циничной старухой. Не была только холодной и равнодушной.

В ее судьбе есть определенное изящество и закольцованность. Больше полувеска назад, на приемных экзаменах в театральное училище, она читала сон пушкинской Татьяны.

В 2013 году Римас Туминас именно Борисовой поручил прочитать сон Татьяны в спектакле «**Евгений Онегин**». Около кровати заснувшей героини садится благородная величественная дама, которая читает пророческие строки фантастических видений, посетивших юную девушку.

К своему юбилею в 2015 году Юлия Борисова сыграла мадам **Готье** в спектакле, поставленном **В. Ивановым** «**Возьмите зонт, мадам Готье**». Сыграла тонко, иронично, пряча за улыбкой горечь и боль, поражая сердечностью и благородством своей героини.

Многолетний партнер, друг, руководитель театра **Михаил Ульянов** писал о ней: «Она сама — праздник. И в этом смысле Борисова — эталон нашего театра. Ведь она наделена не только Божьим даром, но Божьим отношением к этому дару, и Божьим отношением к родному театру-дому.

...Однажды она присягнула Театру имени Вахтангова, и служит ему всю жизнь....

Таких актрис, как она, принято называть звездами, но Юлия Борисова не звезда Вахтанговского театра. Она его планета!»

Народная артистка СССР, Герой Социалистического труда, Юлия Константиновна Борисова удостоена всех возможных наград и званий, перечисление которых займет не одну страницу.

Главное — счастливо прожитая жизнь на подмостках любимого театра, чудесная семья, любовь зрителей и восхищение коллег.

РИМАС ТУМИНАС:

Прима театра, актриса-легенда... Я видел ее и в роли Кручининой, и в блис-

тательной Стелле Патрик Кэмбелл. Меня восхищало ее мастерство и то, что важнее мастерства — ее женственность и сила, ее талант и тонкость, особая душевная организация...

И когда возникла возможность работать с нею — я воспринял это событие как подарок судьбы. И вот тогда я понял, что такое по-настоящему большая Актриса. Ее чуткость, ее готовность подчиняться, оставаясь самой собой, ее импровизация, воля и послушание — потому что сцена для нее — служение. И восторг.

То, что она будет читать сон Татьяны, возникло спонтанно и, как я понимаю, глубоко осознанно. Ее выход, горделивая осанка, неповторимые, чарующие интонации придали судьбе Татьяны особый объем.

Я счастлив, что мы встретились, что работаем вместе. Юлия Константиновна, я преклоняюсь перед Вами как огромной Актрисой и невероятной Женщиной!

Валентина АЛЕКСАНДРОВА

ЮБИЛЕЙ

ДЕВИЗ — ДАРИТЬ СЧАСТЬЕ!

Почти 50 лет выходит на сцену **Московского областного театра в Ногинске Надежда Ивановна ГУРТОВЕНКО**, актриса, которую можно и десятилетия спустя узнать по удивительно богатому и красивому голосу, благородному облику и отточенному психологическому рисунку каждой роли.

Закончив Театральное училище имени М.С. Щепкина, Надежда Гуртовенко начала свой творческий путь в **Рижском молодежном театре им. Ленинского комсомола** под руководством **Павла Хомского**, где сыграла одну из поистине звездных своих ролей — Энн Салли-

ван в спектакле **«Сотворившая чудо» У. Гибсона** (это был дипломный спектакль **Леонида Хейфеца**). Наученная прославленной школой Малого театра, заветом Щепкина «влезать в шкуру своего героя», юная Надежда Гуртовенко провела ради этой роли долгое время в коррекционной школе для глухонемых, общаясь с ее воспитанниками.

А потом судьба занесла молодую актрису в Ногинск — здесь ее талант раскрылся, окреп, сформировался в глубоко индивидуальное дарование, опирающееся на основы школы русского психологического театра и верное ему до доньшка.



Надежда
Гуртовенко

Именно эта школа и убежденность в ее неотъемлемости ни в какие времена позволили актрисе создать запоминающиеся, яркие роли не только в спектаклях по отечественной и мировой классике (А.Н. Островский, А.П. Чехов, Мольер, Ф. Дюрренматт, Б. Брехт, Ж. Ануй, Э. Ионеско), но и в современных пьесах, ставших сегодня классикой второй половины XX века – А.Н. Арбузова, А. Галина...

Те, кто видел спектакли, вряд ли смогут забыть ювелирную игру Надежды Гуртовенко в **«Визите старой дамы»**, **«Король умирает»** (спектакль был с огромным успехом показан в Москве на одном из первых фестивалей Театров малых городов), **«Приглашении в замок»**. Удивительно богатый оттенками, мелодичный голос актрисы наполнял каждую из ее ролей разнообразными интонациями-характеристиками, даруя возможность увидеть в образе то, что не выразить словами

и мимикой. И везде, во всех городах, куда театр ездил на гастроли или фестивали, у актрисы появлялись горячие поклонники, не забывающие ее и много лет спустя...

Человек щедрый, доброжелательный, Надежда Ивановна с радостью воспитывает молодых артистов Ногинского театра, делясь с ними своими такими простыми секретами соединения личных и профессиональных черт в искусстве. По ее собственному признанию, Надежда Гуртовенко – счастливый человек! Счастливый, потому что девизом своим считает дарить людям радость в жизни и на сцене.

Мы от всей души поздравляем Надежду Ивановну с 80-летним юбилеем и желаем ей крепкого здоровья, счастья творчества, той светлой энергии, которая сопровождает ее по жизни и озаряет нас!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ВОЛГОГРАД. Другие

Волгоградский ТЮЗ — коллектив работающий интересно и осмысленно. Его проблемы те же, что и у других коллективов — отсутствие средств на новые постановки, попытка сохранить свое лицо, наполнить зал, не обмануть ожидания преданных зрителей. В начале октября 2017 я попала на открытие очередного, 47 сезона. В фойе нарядных зрителей встречали первокурсники института искусств в образе мимов с набеленными лицами, они играли на гитаре, дурачились, раздавали пришедшим конфеты с прикрепленными к ним пожеланиями на разноцветных бумажных лентах. Давали премьеру — поставленный руководителем театра **Альбертом Авходеевым** спектакль «**Неформат**» по пьесе **Нила Лабюта** «**Жирная свинья**».

Простенькая на первый взгляд история — симпатичный офисный клерк случайно знакомится с толстой библиотекаршей Элен, которая привлекает его внимание. Дружеские встречи перерастают в настоящую любовь. Они нашли друг друга, им хорошо вместе и как друзьям, и как возлюбленным, но... Общество диктует свои правила. В мире молодых с размером S, а в крайнем случае L, человек XXXL оказывается изгоем.

Все это откровенно излагает герою Тому его друг Картер, который говорит о ДРУГИХ — инвалидах, толстых, стариках, некрасивых. О тех, кто нарушает гармоничную картину мира, где живут спортивные, подтянутые, симпатичные и вечно молодые. Я не буду стариком — утверждает Картер (**Альберт Шайдулов**). Но и у него есть своя история. И когда он с болью и каким-то детским отчаянием рассказывает о том, как стеснялся очень толстой матери, понимаешь, что насмешник Картер, каким его играет Шайдулов, — человек так же тотально зависимый от общественного мнения и принятых стандартов.

История и ее мораль просты, но не отменяют происходящего в реальном ми-

ре, из которого уходят сострадание, искренность, понимание права человека быть иным. Ты должен вписаться в картину прекрасного мира любой ценой. Даже если растоптаны человеческое достоинство, право на счастье и саму жизнь.

Глобализация, унификация, нетерпимость под маской толерантности. Так история любительницы с удовольствием поесть обретает черты притчи. Постановщик расширяет пьесу, делая конфликт наглядным. В спектакле участвуют не только четыре главных героя, но и еще пять пар актеров — красивые молодые подтянутые юноши в костюмах и белых рубашках и девушки в коротеньких узких черных юбках и белых блузках. Длинные стройные ноги, высокие каблукки, четкие отработанные движения. Партнеры легко поднимают девушек на руки, переносят как застывших кукол. В четком общем ритме они изображают любовь — поднял руки, положил на талию или грудь партнерши, прижал,

Том — И. Гришалевиц, Элен — И. Талай





Сцена из спектакля

в ритме танца двинулся в общем хороводе, повторяя заученные движения. Отточенность и холод привычного ритуала сквозят в отношениях этих очень похожих, таких правильных и обезличенных униформой, соблюденными параметрами фигур и внешних проявлений людей (балетмейстер **Елена Прокопьева**).

Том **Игоря Гришалевича** поначалу кажется одним из них, только в нем чуть больше человечности и природной мягкости. Актер убедительно показывает определенный человеческий тип. Его движения кажутся незавершенными, он словно перед всеми все время извиняется и пытается ускользнуть от прямого разговора и неудобного вопроса. Он слабо «отбивается» от насмешек энергичного Картера. Том покорно сносит претензии своей бывшей напористой подружки Дженни. **Татьяна Чернявская** изображает эту современную настырную девицу, чуть утрируя ее манеры и поведение, но точно передавая определенный женский тип хищницы.

Но наиболее полно Том раскрывается в сценах с Эллен, где тонко показывает и зарождающееся влечение к смешной девушке, пришедшей в кричаще ярком платье, которое только подчеркивает ее полноту. Наиболее сильные в его исполнении сцены любви. Режиссер решил их деликатно и целомудренно, и теплота отношений и глубина чувств Тома и Эллен резко контрастируют с холодными безликими механистичными движениями других пар, ловко имитирующих любовь.

В легких прикосновениях, в дуновениях, поворотах и неспешном разговоре столько нежности, ласки! Режиссер не ставит точку в отношениях героев. После пронзительного объяснения они садятся рядом и глядят в зал... Зрители сами додумывают их судьбу.

Актриса **Ирина Талай** награждает свою толстушку Эллен обаянием и какой-то детской отвагой. И если в первой сцене актриса пока еще ищет точные интонации, то в последующих появлениях убедительно и тонко раскрывает сложный комплекс чувств, сомнений и страданий, которые овладели ее героиней. Встре-

Том — И. Гришалевич, Эллен — И. Талай



ча в кафе это еще игра, это еще привычная готовность к обиде и к отпору, пока еще не сделали больно, бравада и отвага. В сцене любви — пронзительная искренность и лиричность. Кульминацией роли и спектакля является сцена последнего объяснения Эллен и Тома. Актриса смело играет на зал, она не боится показать ни свою боль, ни свое отчаянье — все то, что так тщательно скрывала на протяжении спектакля, свою непохожесть, воспринятую как проклятье. Она готова меняться, но понимает, что все равно для большинства останется другой...

В Волгоградском ТЮЗе получилась история любви и мужества. Рассказ о том, как не просто пойти поперек мнения других, отстоять свою любовь, право на неординарность поступков, уйти от давящего гнета общественного мнения и молвы, регламентирующих жизнь и убивающих любовь.

Во всяком случае, на спектакле много смеются, размышляют и уходят, задумавшись об очень простых, в сущности, вещах, которые и есть жизнь.

Валентина ФЁДОРОВА

Фото предоставлены театром

ВОЛОГДА. Театральная иконопись Зураба Нанобашвили

«Святая обитель» — это повесть о жизни одного человека, «рассказанная» на свирели, в ее протяженном звучании. Спектакль словно своеобразная неканоническая икона, сцепление клейм, оживающих на театральных подмостках, искусно зарисованных картин из жизни одного из самых почитаемых святых земли вологодской Преподобного Димитрия Прилуцкого. Эпизоды жизни, обрамленные библейскими притчами, полны лиризма, ощущающегося в наиболее пронзительных сценах, тонко разработанных переложениях житийных сцен. Текст спектакля прозрачен и понятен, не перегружен сценическими метафорами, отличается яркой концептуальной формой и композицией, что ничуть не умаляет его художественной ценности.

Особо надо отметить музыкальное оформление в стиле фолк (композитор **Дина Бортник**). Таинственная фигура, вдыхающаяся в бескрайнюю даль истории

сквозь бойницу (**Никита Рехов**), приоткрывает дверь в прошлое. Он, этот негласный проводник, будет выводить на своей свирели тончайшие мелодии июньской ночи, заряженные энергетикой наших предков.

Спектакль художественного лидера **Вологодского драматического театра Зураба Нанобашвили** можно назвать своеобразным списком, одним из числа двухсот известных изложений жития святого Димитрия со смещенным акцентом в сторону «очеловечивания» образа Преподобного, снижения религиозного пафоса. Он приобретает индивидуальные, «земные» черты, которые не вписываются в устойчивые литературные формы канонического жития и отличают спектакль. Будущий вологодский чудотворец происходил из Переславля-Залесского, из богатого купеческого рода. Димитрий был одарен телесной красотой и старался скрывать ее, пряча лицо под куколом, подвизаясь в посте и молитвах, дабы красота его увяла. Свя-



Инок — Д. Бычков

той почти не беседовал с мирянами и никогда — с женщинами, кроме необходимых случаев духовного наставления (женщина, пытавшаяся против воли святого увидеть его лицо, была наказана расслаблением тела и исцелилась по молитве Димитрия). Хоть этот эпизод, естественно, и не включен в житие святого, но он стал одним из узловых моментов в становлении личности святого в спектакле Нанобашвили. У Димитрия будет три таких судьбоносных встречи.

Первый переломный момент — это встреча с женщиной (**Оксана Киселева**) где-то на пустыре или большой дороге. Она красива в своей телесности: небрежно приоткрытая грудь, длинная русая коса, даже усталость и какое-то отчаяние, согнувшее ее, чувственные плечи и те прекрасны. Всего лишь в одной проходке по сцене актрисе удается передать скучными средствами выразительности множество оттенков чувств — это и смиренное повиновение судьбе, и усталость, и отчаяние, и пылкость чувств в каждом

движении. Вся она — воплощение женской цветущей и жаждущей красоты, погибающей от одиночества. Услышав болезненные стоны где-то позади себя, она опасно приближается к почти бесчувственному чернецу, деловито укладывает его к себе на колени и протирает торс холодной водой, приговаривая, чтобы он остался с ней. В этой женщине чувствуется недюжинная сила, которая в какой-то миг чуть не прельстила утомившегося, избитого авнежскими мужиками, чернеца.

Случайная путница произносит одну из ключевых фраз спектакля: «Людам вместе быть надобно. Любить надо...». Тема любви осмысливается режиссером на разных уровнях: на физическом бытовом и мировоззренческом религиозном, и даже обрядовом. Искушение плотью Димитрий стоически переносит, будучи сам телесно и духовно слаб. Невольно вспоминается отец Сергей Льва Толстого, заглушающий плотскую страсть физическим увечьем.

На вологодчине Димитрий был почитаемым чудотворцем, исцеляющим беснова-



Инок —
Д. Бычков,
Женщина-вдова
— О. Киселева

тых и умалишенных. Режиссер Нанобашвили вводит в спектакль глубоко драматичную, наполненную лиризмом сцену исцеления молоденькой девушки, потерявшей нежеланного ребенка, мечущейся в послеродовой горячке. **Наталья Абашидзе** создает образ растерянного, одинокого в своем горе и потере существа, напуганного лишь отцовским наказанием, а может и отречением. Эта сцена являет психологизм в деталях — пластике, жестах, интонировании. Любовь к детали, тонкая разработка душевных переживаний отличают режиссуру автора спектакля. Для отца Димитрия это был, возможно, первый опыт принятия на себя чужого греха.

Третья встреча у Димитрия случается с молоденькой девушкой-язычницей (**Полина Бычкова**). Где-то недалеко от города на поле язычники поют песни, водят

хороводы, плетут венки, зажигают огни. На контрасте с тонкой свирелью звучит живая, взрывная, заряженная дикой природной энергией музыкальная тема язычников. Гаснет свет, в темноте горит лишь факел, который стал уже узнаваемым знаковым предметом в спектаклях Зураба Нанобашвили. Он встречается и в «Ричарде II», и в «Гамлете». Сильнейшая энергетика и свобода врываются на сценическую площадку вместе с языческим вихрем в образе юной рыжеволосой девушки в венке. В этой сцене вновь сталкиваются две силы — христианское созидующее начало и языческое чувственное. Обнаруживается конфликт между горожанами, язычниками и монахами (книжниками).

Получив благословение идти на север, Димитрий всюду натывается на глухоту и жестокость, его душевные силы истоще-

ны. И вот в отчаянии он обращается к Богу. Димитрий Прилуцкий в исполнении **Дмитрия Бычкова** в этой сцене буквально одержим — весь в дорожной пыли, грязи, склоненный своим горем к земле, он возроптал на Бога, не понимая промысла Его, прося помощи, наставления, укрепления духовных сил. Отчаяние, боль, потерянности и стойкое желание следовать Божьему персту выражает охваченный чувством верности чернец в своих монологах, направленных к небу. Великая духовная любовь настигает Димитрия, когда он, наконец, обретает уверенность в себе, в своей вере. К нему приходит видение — его учитель, прообразом которого в спектакле стал Сергей Радонежский. Все деяния Димитрия отныне проходят под знаменем Божиим и с этих пор оказываются плодотворными. Слово его приобретает необыкновенную силу, умиротворяющую, просвещающую. В устах Димитрия библейские цитаты растворяются в будничной повседневной речи, так что любая притча становится понятна простому народу.

Отдельно можно говорить об обрядовом характере любви. Встреча чернеца с язычниками проявляет их особое мировоззрение — любовь может быть такой же вселенской, такой же почитаемой, как и христианская, но иметь чувственный идолопоклоннический характер. Но по силе своей они равновелики.

Со своим учеником Пахомием (**Александр Чупин**) чернец в спектакле знакомится при драматичных обстоятельствах. Режиссер оформляет эту сцену в виде библейской притчи, что становится не просто красивым, но концептуальным приемом. Это позволяет ему с одной стороны расширить художественные возможности довольно скупого жития, а с другой — дать жизненный аналог библейскому тексту.

С каждой новой встречей главный герой чернец Димитрий набирается силы, смелости и уверенности в себе, делает новые открытия. Режиссер Зураб Нанобашвили говорит, возможно, даже не столько о религиозной вере, сколько о вере в себя, свои принципы и идеи, о доверии к друго-

му и возможности его воодушевить, о духовном подвиге в широком смысле слова.

Режиссер создал уникальный духовный сценический текст, который, увы, жил всего лишь два дня на сцене фестиваля «Голоса истории». «Святая обитель» имеет необычное композиционное оформление — это клиповые эпизоды-клейма, монтирующиеся в единое полотно своеобразной «театральной иконы» за счет мистериальных мотивов. Если раньше театр возникал внутри храма и на паперти, то теперь в театральное пространство врывается обрядовое действие. Если средневековая мистерия отличалась стихийностью, местным колоритом, в ней свободно могли существовать возвышенные, патетические сцены вместе с житейскими эпизодами, то спектакль Зураба Нанобашвили полон откровений. Бытовая сторона жизни и религиозная проникают друг в друга, растворяясь и тем самым как бы говоря, что Бог в каждом из нас. Обрядовость в таком случае можно воспринимать как условность сакрализации театрального действия. Финал, он же и кульминация чувств и эмоций, провозглашает торжество соборности, истинного духовного всеединства людей. Здесь стираются границы между добром и злом, ведь звучит очередной псалом, в котором говорится о пришествии Господнем, низложении мысленных врагов и окончании духовного плена, завершающийся светлыми колокольными перезвонами. Режиссер создает вневременной сценический текст, проводя эстетические и этические параллели между двумя мирами прошлого и настоящего. Спектакль, обращающийся к первоосновам жизни, раскрывает тайны тернистого, нередко кровавого пути вхождения христианства в русскую культуру. Остается двойное ощущение от финала, где точка наивысшего напряжения и одновременно отпущение всего трагического, что было лишь несколько минут назад. Истинное слияние религиозного обряда и театрального катарсиса.

Лейла САЛИМОВА

КАЗАНЬ. Авлабар на Булаке

В Казани, снискавшей репутацию «третьей» столицы России, театров, что называется, раз два и обчелся. Зато какие. Три академические сцены (Театр оперы и балета имени Мусы Джалиля, Татарский театр имени Галиаскара Камала, Большой драматический театр имени Василия Качалова) три детские (театр кукол «Экият», татарский — имени Габдуллы Кариева и русский ТЮЗы), еще один — Театр драмы и комедии имени Карима Тинчурина). И по большому счету — все. Театральных событий, включая крупные фестивали, здесь происходит немало, но новые труппы образуются редко, следят за ними в полурки, пишут немного. Это вовсе не означает, что туда не находят дороги местные театралы и приезжие — туристы.

Молодежный театр на Булаке, собранный в 2010 из выпускников местного

театрального училища, прячется под аркой, соединяющей искусно отделанные дома вдоль Право-Булачной улицы: словно сторонится разделенной шестью мостами водной протоки, что делит город на две половины — нижнюю и верхнюю. В начале Булака, возле озера Кабан, с широкой площади открывается вид на современное здание Татарского академического театра имени Галиаскара Камала. На его сцене в один из майских дней 2017-го удастся «поучаствовать» в диспуте, устроенном режиссером Фаридом Бикчантаевым по пьесе Ильдара Юзеева «Мой белый калфак». «Вдоль» знаменитого в перестроечные времена телемоста, когда звездами телеэкрана были Фил Донахью и Владимир Познер, разворачивается цепочка историй людей, сделавших некогда судьбоносный выбор. Одни предпочли переселиться в тихоокеанскую бухту

«Ханума». Сцена из спектакля





«Безумный день, или Женитьба Фигаро». Розина — Е. Ряшина, Граф Альмавива — И. Петров

Сан-Франциско, другие остались жить на Булаке. На протяжении двух с половиной часов со сцены, мерцающей светом телевизионных экранов, персонажи ищут самодоказательств: кто спустя годы в том самом выборе оказался прав и кому улыбнулось счастье. Пьеса, написанная в самом конце 1980-х, сегодня кажется определенно маломерной для режиссерского вывода о том, что самого себя победить невозможно, как невозможно, оторвавшись от корней и отринув родственные или дружеские связи, взять да сделаться счастливым. Страдают все, и годы не лечат душевных ран ни в небоскребах, смотрящихся в пучины океана, ни в двухэтажных усадьбных постройках, за чьими окнами давно не слышать шума некогда полноводного Булака. Камаловцы играют чуть преувеличенно, упреждая акцентами ключевые выводы и обороняя от недомолвок авторские смыслы, спектакль производит впечатление важного социального высказывания, хотя по мере развития действия утрачивает ту театральную легкость и ту степень остранения, без каких гражданский пафос рискует обратиться в плакат.

В Большом драматическом театре имени Василия Качалова, что на главной пешеходной улице Баумана, идущей параллельно и повыше Право-Булачной, — другая история, и, конечно, прописана она там, где меж маленькими музейчиками, охраняемыми домами-памятниками, магазинами, сувенирными лавками и бесчисленными кафе и ресторанчиками, планирует так или иначе целый город, неслучайно: «**Безумный день, или Женитьба Фигаро**» Пьера Бомарше. В постановке худрука качаловцев **Александра Славутского** и художника **Александра Патракова** спектакль, сверкающий витринами дворцовых зал и атласом выбеленных костюмов всех персонажей, обманчиво настраивает на моцартовский лад и обещает, начиная с развернутых хореографических композиций (**балетмейстер Сергей Сентябов**), погружение в веселый водевиль, где сметливый цирюльник выберется невредимым из всех передряг, отвоюет у плотоядной вельможи свою Сюзанну и устроит под фейерверки и овации собственную свадьбу в финале. Фейерверки и овации есть, но счастья здесь ищут не по водевильным указателям и не в беспеч-

ных ритмах короля оперы. Фигаро (**Илья Славутский**) держится особняком, со стороны поглядывая на окружающую его камарилью. Интригу же ведет Розина Альмавива (**Елена Ряшина**), виртуозно сплетающая сети вокруг неверного Графа (**Илья Петров**) и не желающая менять мир комфорта и гламура на что-либо иное. Ночные забавы недалекого мужа только обостряют ее вкус к заговорам и приключениям. В таком «пасьянсе» скептику и мизантропу Фигаро, режиссерски уравненному в правах не больше и не меньше, как с самим автором Пьером-Огюстеном Кароном де Бомарше, места практически не находится, отчего монологи героя в исполнении Ильи Славутского обретают неприторный гражданский пафос. К комедии, привычно похожей по вкусу на шампанское, добавляются темные ноты похмелья. За белой, как снег, пеленой беззаботства, сделавшегося образом жизни испанского поместья и его обитателей, проступают пасмурные пятна времени, впадающего в болезнь. На то и классика...

Фигаро – И. Славутский

В то время, как камаловцы дискутируют, а качаловцы – рвутся сквозь ажурные своды комедийного сюжета к басовым ключам от эпох минувшей и нынешней, в Театре оперы и балета имени Мусы Джалиля блистают балерины и танцовщики, ведущие репертуар традиционно приходящегося на май Фестиваля классического балета имени Рудольфа Нуриева. Эту аль Парижской оперы **Доротея Жильбер** тонкими нитями собирает в печальную повесть историю крестьянки Жизели, а непревзойденная звезда казанской сцены **Кристина Андреева** поет грустную песню своей Джанике в балете-эпосе хореографа **Георгия Ковтуна** «Золотая орда» на музыку **Резеды Ахияровой**.

А на Право-Булачной, в Молодежном, дают премьеру «Ханумы» по пьесе **Авксентия Цагарели** с музыкой **Гии Канчели**, с диалогами **Бориса Рацера** и **Владимира Константинова**. В небольшом зальчике, развернутом в помещении бывшего ночного клуба, яблоку негде упасть. В антракте воодушевленная представлением





«Ханума». Ханума – Н. Фаткуллина

публика высыпает прямо на улицу, чтобы обсудить увиденное: никаких увешанных люстрами фойе и парадных буфетов у частного театра, конечно, нет. Перед началом к зрителям выходит **Виктор Степанцов** (вместе с **Евгением Аладинским** и **Рустамом Фаткуллиным** он и создавал «Молодежку» семь лет назад) и довольно бойко настраивает их на премьерный лад. Говорит, что «Хануму» просили давно, интересуется, кто на Право-Булачную пришел впервые, удивляется, что в публике много приезжих — не меньше, чем коренных казанцев. За спиной руководителя теснится похожая на эстраду крохотная сцена: в центре две шпалеры, обвитые виноградской листвой, наверху, где в академических театрах таятся колосники, под низким глухим потолком надпись: «Тифлиси. Авлабар» (художник **Зульфия Марданова**). Все не так, как в «академиях». Ни площади перед театром, ни занавеса, как у них, ни дистанции меж залом и игровой площадкой.

Они и начнут играть, что называется, «на кончиках пальцев», близко, спускаясь по ходу действия в ближние ряды и устра-

ивая там веселые потасовки, будто вовлекая в свой мир тех, кто тут оказался впервые, кто пожаловал с визитами из других городов и выждал очередь в узеньком кассовом пролете, подпираемом лестницей на вход, за оставшимися от брони билетами.

Начиная, актеры пристраиваются друг к другу долго и не всегда ловко. Видны тяжелые гримы на лицах (хотят выглядеть старше — по возрасту персонажей), дрожащие руки, несвобода в движениях. Чуть взрывает спокойное, как Булак, действие яркая **Надежда Герасимова** (Кабато), хлопочет, чтобы задать верный тон, заразительный **Александр Озеров** (Акоп), начинает заводить массовка, где каждый, слушая другого, нащупывает собственный мотив наперед, чтобы постепенно взять внимание зала (**Кристина Ишбулатова**, **Айгуль Мухтарова**, **Снежана Яковлева**, **Леонид Волошин**, **Дмитрий Сенатов**). Так же, от первых созвучий — к летящей лезгинке, заводит лирическую мелодию дуэт влюбленных **Соны** и **Котэ**. Свою песнь талантливые **Динара Сайфутдинова** и **Азиз Ахме-**

дов вписывают верхней строчкой в шумный хор Тифлисского квартала. Высоко паря над горой и Курой, складывается в праздничные октавы жизнь обитателей Авлабара — не знающих измен и охраняющих свое неделимое счастье, бегущих обманов и защищающих добро и любовь как хлеб и вино, подаренные щедрой природой. Рустам Фаткуллин ставит спектакль, похожий на многоголосую грузинскую песню, какую не спеть без приязни участников друг к другу. Песне этой — на то и расчет — хотят подпевать и подпевают в зале. В том числе те, кто не знает, не умеет вписать свой необученный голос в ансамбль, сплошь состоящий из солистов и дарящий от сцены к сцене дорогое по нынешним временам ощущение редкого дружества и братства. При нескорой настройке в действии абсолютно нет фальши: авлабарской истории подпоет любой, и даже неважный слух, как кажется, делается абсолютным, если есть желание разделить радость творчества с молодыми актерами и созидать с ними сообщца.

А уж когда в диалог с публикой вступает **Найля Фаткуллина**, чья Ханума заботливо декорирована художником по костюмам **Татьяной Сатдиковой** в традиционные грузинские одежды (на ярко вишневом платье белеет расшитая шелковая гулспири, а из-под тонкой лечаки выются

огненно-медные локоны), театральный Авлабар начинает ликовать не на шутку.

В костюмной роли Фаткулина намеренно не скрывается за маской почтенной матроны, умеющей интриговать и получать выгоду, одного приласкать, а другому дать зуботычину, чтобы добиться для себя желаемого. Ханума Фаткулиной больше похожа на современную горожанку, слегка засидевшуюся в девках, но определенно уверовавшую в то, что нельзя ныть, унывать и гневить судьбу. Надо все делать ровно наоборот: жить, петь, танцевать, влюбляться, помогать тому, кто ждет помощи, спасать того, кто умудряется пропадать в одиночестве. Лучше нее знаменитого девиза «Грех одному пить, / Грех холостым быть. / Без супруги, без подруги, / Грех одному жить» никто не знает, и все, что творится в Авлабаре, — ее, Ханумы, дело. Ее театр, где она автор, режиссер и первая актриса одновременно.

Из небольшого зальчика, спрятанного под аркой здания Молодежки на Правобулачной Ханума-Фаткулина зовет обитателей рукотворного тифлисского квартала на просторы Казани. Туда, где академические сцены могут прислушаться к недавним студийцам и к их молодым тембрам. К голосам абсолютного счастья.

Сергей КОРОБКОВ

Девятая новелла

Каждый год **15 сентября** в **Казани** отмечают день рождения **Карима Тинчурина** — основателя профессионального татарского театра, актера, режиссера, драматурга, театрального педагога. На сцене **Татарского государственного театра драмы и комедии**, уже почти 30 лет живущего под его именем, в этот день всегда играют спектакль по одной из тинчуринских пьес — традиция. Не прервалась она и на открытии нового театрального сезона,

который проходит под знаком **130-летия** со дня рождения Карима Тинчурина. Специально к этой дате поставили **«Последнюю пьесу»**.

В основе спектакля автобиографическая новелла драматурга **«Тридцать три дня»**, инсценировку которой сделал **Ильгам Гали**. Премьера **«Последней пьесы»**, осуществленная **Рашидом Загидуллиным**, без преувеличения стала событием в Татарстане. Спустя почти 80 лет Тинчурин предстал в новой ипос-



Карим Тинчурин

таси талантливого прозаика и, благодаря автору инсценировки и режиссеру, вышел на театральные подмостки с уникальным историческим материалом. В сборнике «Коралловые бусы» девять новелл, но Загидуллин выбрал последнюю, как наиболее знаковую — «Тридцать три дня», потому что в ней отразились многие болевые точки того времени.

За свою недолгую жизнь Карим Тинчурин (1887–1938) создал 27 пьес. Многие из них уже классика, ставятся на разных сценах и неизменно собирают полные залы в Казани, Уфе, Альметьевске, Нижнекамске, Набережных Челнах, Атининске, Оренбурге. В сегодняшнем репертуаре Тинчуринского театра их две — «Привередливый жених» и «Угасшие звезды», а до этого были «Берегись — взорвешься», «Страна», «Американец», «Казанское полотенце», «Без ветрил», «Странный доклад» и другие. А «Голубая шаль» оказалась просто на все вре-

мена. Пьеса с незатейливым сюжетом, созданная в 1926 году, обладает удивительной притягательностью и всякий раз открывается новыми гранями для режиссеров и зрителей. Бесценный подарок драматурга всем национальным театрам Татарстана, символ татарской драматургии.

Жизнь Карима Тинчурина пришлось на такое время, когда за взлетами следовали падения, вчерашние друзья превращались в предателей, а бурлящая революционными идеями жизнь резко обрывалась в застенках НКВД. Его судьба сама как сюжет, расписанный по ролям, без тени вымысла. Тинчурин был неутомимым театральным деятелем, талантливым и востребованным литератором, удостоенным в 1926 году звания «Заслуженный артист ТАССР», основателем театральных студий в городах Поволжья и Урала, ставших впоследствии основой для организации театров. И, что самое главное, беззаветно преданным своей стране человеком. За создание во время гражданской войны национальных театральных студий Тинчурина наградили почетной грамотой Реввоенсовета Восточного фронта и именными часами. Эта реликвия, как и многие другие его личные вещи, исчезла во время обыска в 1937 году. Через год, после жестоких пыток, его расстреляли и похоронили в общей могиле на Архангельском кладбище Казани. Сегодня доподлинно известно, что Карим Тинчурин, испытывая невероятные мучения, не подписал ни одного сфабрикованного дела против своих знакомых и не признал своей вины. А вменяли ему шпионаж в пользу Японии и вредительство на культурном фронте.

Жене Карима Тинчурина Загиде ханум в день ареста чудом удалось спрятать рукопись «Коралловых бус». Сегодня его последняя книга, пожалуй, самая честная и выстраданная, вернулась к нам. Новелла «Тридцать три дня» охватывает события гражданской войны и пред-



Выставка памяти Карима Тинчурина. Фото Е. Глебовой



ставляет собой исторический документ. С высоты прошедшего столетия многое видится иначе, но остроты не теряет. В 1918 году в Казани в борьбе за власть схлестнулись белочехи, белогвардейцы, большевики. Невольным свидетелем и участником этого стал молодой журналист и писатель Сулейман (персонаж проходит сквозь все девять новелл, он автобиографичен). Его разрывают сомнения, он не может примириться с тем, какой ценой завоевывается право быть первым. Образ, созданный в спектакле молодым актером **Артемом Пискуновым**, позволяет понять и личность Карима Тинчурина, и все его поколение, жившее на изломе эпох. Режиссер Рашид Загидуллин выбрал для своей постановки строгий, лаконичный язык документа. Для него «Последняя пьеса» — историческая правда, которую он стремится донести, прежде всего, до молодого зрителя. Потому что свою ис-

торию, какой бы противоречивой она не была, нужно знать.

В подробном текстовом пространстве спектакля печальной метафорой воспринимается большой корабль — без парусов, идущий в никуда (художник-постановщик **Сергей Скоморохов**). Он становится трибуной то для красных, то для белых, но никакие громкие лозунги не в состоянии подавить сомнения и метания Сулеймана. Потому что замешанная на крови новая жизнь вряд ли может стать счастливой. Очень точно работают на идею постановки световое решение **Рашида Загидулина**, музыка **Евгения Глухова**, хореографические картины **Венеры Галимовой**. Существовая в формате исторического документа, актеры вдыхают жизнь в своих персонажей, и потому изломы их судеб воспринимаются так болезненно. Например, нелепо оборвавшиеся жизни Учителя (**Ильгизар Хасанов**) и его Дочери (Ли-



Сулейман – А.Пискунов

«Последняя пьеса». Сцена из спектакля





Торжественное открытие бюста Карима Тинчурина

лия Камалиева). Чтобы как-то снять эмоциональное напряжение, режиссер вводит комический персонаж Служанки с ее вечным вопросом: «Чай принести?». Прекрасная работа одной из старейших актрис театра **Зулейхи Хакимзяновой**.

Конечно, этот спектакль нужно смотреть не один раз. Он сложен по содержанию, информативно насыщен, он заставляет думать о людях в мясорубке войны и революции и невольно подводит к мысли об агрессивном поле, окружающем нас сегодня. Рашид Загидуллин посвятил свою новую работу Кариму Тинчуру — его портрет мы видим на протяжении всего спектакля. Это приношение режиссера своему выдающемуся коллеге — важная нить, связывающая судьбы и поколения.

В день премьеры в фойе Тинчурино-го театра торжественно открыли бюст Карима Тинчурина работы скульптора,

члена Союза художников России **Рустама Габбасова**. В церемонии открытия приняли участие руководство театра, представители **Государственного Совета и министерства культуры Республики Татарстан, Союза театральных деятелей РФ**. В театральном музее представили совместную с **Национальным музеем Республики Татарстан** выставку редких экспонатов и документов, связанных с деятельностью Карима Тинчурина. Среди них фрагменты декораций, костюмы и реквизит из спектаклей по его пьесам, фотографии, личные вещи драматурга. И отдельная страница — сегодняшняя творческая жизнь Татарского государственного театра драмы и комедии имени Карима Тинчурина, который продолжает традиции, заложенные его основателем.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены театром

КРАСНОДАР. Без слов

Премьерой спектакля «25» Краснодарский молодежный театр отметил юбилейный сезон. Во время основного юбилейного «блюда» артисты не произнесли ни одного слова.

..Длинный стол, накрытый красной скатертью, чайный сервиз. Словно затянувшийся «файф-о-клок» Безумного Шляпника. Чехов, Толстой, Достоевский, Гоголь, Пушкин, Тургенев, Горький – в каждой чашке спрятался классик (Шекспир залез в сахарницу) – «Молодежка» не без оснований позиционирует себя как театр большой литературы. Над столом инсталляция в духе супрематизма. Тема: «Мы 25 лет назад». В гардеробе небрежно (до миллиметра выверено) развешены театральные костюмы. На каждом шагу, как ловушки для пытливых зрителей, представлены загадки. («А мне паровоз снился. Всю ночь: ту-у! ту-у! Ту-у!» – конечно же, это «Сцены в доме Бессемёнова» М. Горького, действие которого происходит в вагоне!)

Спектакль сделан в форме кинохроники, артисты, как и положено в жанре немого кино, не произнесли ни одного слова. Как не вспомнить, что любимый интеллектуалами всех возрастов театр располагается в здании бывшего кинотеатра «Смена». В этом – вся Молодежка. Вместо пафосного юбилей-

ного славословья о себе, любимом, – черно-белая хроника о театральном житье-бытье. О том, как жили эти четверть века, как в Нижнем Новгороде (не в Краснодаре!) состоялась премьера первого спектакля «Трипичная кукла». О первых знаковых постановках, после которых о театре заговорили как о явлении – «Над пропастью во ржи» (режиссер Михаил Бычков, спектакль был показан на II Международном Волковском фестивале в Ярославле), «Датская история» (режиссер Адольф Шапиро) и «Убийвец» (режиссер Владимир Рогоульченко). О том, как ездили на фестивали «Радуга» в Санкт-Петербург, «Молодые театры России» в Омск, «Мелиховская весна» в Музей-заповедник А.П. Чехова «Мелихово», фестиваль искусств «Мир Кавказу», «На родине А.П. Чехова» в Таганрог, современного театрального искусства «Верю!» в Астрахань, «Светлые души» в Тольятти, «Артмиграция» в Москву... И, конечно, как участвовали в нашем родном региональном фестивале «Кубань театральная» имени народного артиста СССР М.А. Куликовского.

Павел Хомский, Владимир Мирзоев, Юрий Иоффе, Александр Мацко, Лариса Малеванная – театру во все времена везло на режиссеров. Как и на художников.



«25». Сцена из спектакля



Труппа Краснодарского молодежного театра

А. Замко и П. Шипулина в спектакле «Гроза»





*П. Шипулина
и Ю. Макарова
в спектакле
«Звезды светят
на потолке»*

Неповторимый стиль спектаклей «Молодежки» создавали художники **Вадим Майоров**, **Сергей Аболмазов**, **Андрей Климов**, **Ольга Резниченко**, **Юрий Гальперин**, **Николай Симонов**, **Мария Рыбасова**, **Даниил Ахмедов**, **Владимир Ковальчук**, **Алла Коженкова**, **Михаил Кукушкин**, **Максим Обрезков**, **Надежда Осипова**, **Настя Васильева**. Везло и на композиторов: **Игорь Роголев**, **Алексей Шельгин**, **Ольга Шайдуллина**...

После антракта, в котором добрым словом вспоминали заслуженного артиста России **Станислава Гронского**, чья многолетняя идея создания в Краснодаре профессионального ТЮЗа воплотилась в «Молодежке», слово взяли гости. Коллег поздравили артисты **Новороссийского драматического театра**. Символическую арию «Шум кулис» исполнила солистка Музыкального театра и звезда спектакля «Попугайка и цыпляенок» **Карина Петровская**. Председатель краевого отделения СТД **Анатолий Дробязко** зачитал письмо от **Александра Калягина**. Видеопоздравления прислали режиссеры **Михаил Чумаченко** (спектакль «Миледи»), **Константин Демидов** («Событие») и «Гедда Габлер»), **Павел Пронин** и художник **Ольга Галицкая** (последняя премьера театра «Звезды светят на потолке»), композитор **Артем Тульчинский** («Гроза»).

Овацией зал приветствовал первого главного режиссера театра заслуженного артиста России **Владимира Рогольченко**. Шестнадцать лет его руководства стали временем становления труппы и эстетической позиции театра. Генеральный директор творческого объединения «Премьера» заслуженный работник культуры Кубани **Тина Лысова** вспомнила **Леонарда Гатова**, народного артиста России, Героя труда Кубани, лауреата премии им. Ф. Волкова, лауреата премии «Грани Театра масс». Дорогого нашего Леонарда Григорьевича, с которого все началось и чья любовь, как пепел Клааса, стучит в сердце каждого работника «Премьеры».

...В Молодежном театре мест меньше, чем желающих посмотреть спектакль. Молодежный театр – это стиль. Это стремление в каждом отдельно взятом моменте, проживать на сцене, быть честным, беспристрастным и по-юношески звонким. В новом театральном году зрителей ждет премьера комедии **Эдуардо де Филиппо** «Человек и джентльмен» в постановке главного режиссера театра **Даниила Безносова** и другие наталкивающие на размышления спектакли. Молодежный театр, как никто другой, умеет быть молодым.

*Нелли ТЕН-КОВИНА
Фото Марины БОГДАН*

НИЖНИЙ НОВГОРОД. Любовь или деньги?

В самом начале нового сезона Нижегородский театр оперы и балета им. А.С. Пушкина представил интригующую премьеру — мюзикл в водевильных тонах «Красавец мужчина» Э. Фертельмейстера.

Жизнь современного театра — как драматического, так и музыкального — сегодня похожа на красочный калейдоскоп, где смешались классические и экспериментальные формы. Молодые режиссеры говорят о том, что традиционные постановки изживают себя — «театру требуется обновление!» Одни берутся за «осовременивание» классических произведений. И появляются скандальные спектакли Дмитрия Чернякова (опера «Руслан и Людмила»), Тимофея Кулябина (опера «Тангейзер»), Юрия Бутусова (постановка «Три сестры»), Игоря Ларина (опера «Пиковая дама»), за которыми, кажется, стоит только коммерческий рас-

чет и самопиар. Другие обращаются к новому материалу и стремятся создать интерпретацию, которая бы сформировала традицию его исполнения.

Уже никого не удивляет обилие сленга, звучащего со сцены, излишняя откровенность поведения актеров, которая часто оказывается непристойностью, и даже полубнаженные тела не воспринимаются как оригинальная «фишка» режиссера. Кажется, современный зритель перенасытился этой мнимой «свободой» от нравственных ценностей и хочет увидеть театр, где есть вдумчивые человеческие лица и еще осталось место душевным переживаниям. Очевидно, эта потребность мотивировала появление в Нижегородском театре оперы и балета им. А.С. Пушкина мюзикла «Красавец мужчина» по мотивам одноименной пьесы классика русской драматургии XIX века Александра Николаевича Островского.

«Красавец мужчина». Сцена из спектакля





Зоя — Н. Маслова, Аполлон Окоёмов — А. Кошелев

Легкая водевильная комедия, написанная 135 лет назад, знакома многим не только своей, пусть и не слишком активной, жизнью на театральных подмостках, но во многом благодаря фильму-мюзиклу режиссера Маргариты Микаэлян с музыкой Владимира Дашкевича (1978), где роль обольстительного красавца Аполлона Окоёмова исполняет блистательный Олег Табаков. Идея создания нового музыкального прочтения пьесы принадлежит директору Нижегородского оперного театра **Анне Ермаковой**. Два года активной творческой работы команды нижегородцев и москвичей над этим спектаклем — и, наконец, долгожданная премьера.

Литературный первоисточник буквально дышит иронией и острой сатирой. В музыкально-сценическом воплощении этот живой «нерв» постановщики старались сохранить. Автор либретто **Маргарита Каминская** отметила, что «работать с классикой не просто, поскольку главное, не навредить замыслу автора». Динамичность спектакля создавалась не только благодаря сокращению побочных сюжетных линий, пространных

диалогов и ритмизации прозы (автор стихов **Сергей Плотов**), но и закручиванию драматургии вокруг главной конфликтной «пружины» мюзикла: любовь и деньги.

Перед режиссером-постановщиком **Ильей Можайским** (Московский академический Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко) была поставлена непростая задача — создать интерпретацию, которая бы соответствовала как замыслу драматурга, так и идеям авторов музыкального и литературного материала. Можайский уже известен нижегородскому зрителю самобытной постановкой оперы «Казачи» Ширвани Чалаева, и вот его новая режиссерская работа: «*Я старался показать конфликт более компактным. Сейчас другое время и требуются другие темпоритмы*», — считает режиссер.

Действительно, темпо-ритмы мюзикла звучат очень современно. В этом, безусловно, главная заслуга композитора — **Эдуарда Фертельмейстера**. Вальсовые интонации сменяются шутивными куплетами, романсами, песнями, остроумные диалоги и мо-



Сусанна — Е. Ефремова, Аполлон Окоёмов — А. Кошелев

нологи «поддерживают» точно стилизованные гротесковые интонации в оркестре. В этом круговороте всевозможных музыкальных аллюзий, которыми «пропитан» весь мюзикл, даже композитору сложно определить его точное жанровое «лицо»: *«Водевиль свойствен времени Островского. А время мы пытались сохранить. Значит, сохранить жанр, который тогда существовал. И мы решили, что все-таки это будет «тона» водевилья, который просвечивает сквозь мюзикл и сквозь оперу, — рассказал Э. Фертельмейстер. — Сегодня зритель привык к необычным вещам. И мы хотели сделать так, чтобы ему было интересно. Поэтому получили такой микстовый жанр между мюзиклом, водвилем, опереттой и оперой».*

Сложность жанра диктовала и новые «правила игры» на сцене. Для певцов этот спектакль стал своеобразным шансом выйти за рамки сдержанного оперного «тона» и попробовать себя в ином амплуа. В роли Красавца — молодой солист театра **Алексей Кошелев** (баритон) выглядел так органично и легко, что даже щегольские подскоки и водевильные па не смотрелись нарочито и же-

манно. Обворожительный авантюрист и оболъститель дам в финале мюзикла — униженный и всеми отвергнутый — герой Алексея Кошелева пусть и отрицательный, но удивительно обаятельный персонаж. Не лишнее молодого азарта исполнение певца увлекло зрителей, и в развязке спектакля он смог вызвать мимолетное чувство сопереживания к его герою.

Неудивительно, что под это обаяние попадает наивная, словно ребенок, его жена Зоя. На эту роль режиссер пригласил двух солисток — **Надежду Маслову** и **Диану Чепик**. И каждая по-своему хороша. Маслова уже работала с музыкой Э. Фертельмейстера в мюзикле «Коко Шанель. Страницы жизни» в роли главной героини — легендарной женщины-кутюрье XX века. Возможно, этот опыт сказался и на трактовке образа Зои. В исполнении Надежды Масловой персонаж приобретает почти трагедийную окраску. В самом сильном музыкальном эпизоде мюзикла (финал первого акта), который ломает характер Зои на «до» и «после», с ней происходят большие изменения, свойственные, скорее,



Сосипатра — Т. Гарькушова

лучшим образам лирико-драматической оперы. Из милой наивной простушки она превращается в героиню, страдающую от невосполнимой потери и предательства близкого человека. И до конца спектакля актриса сохраняет образ глубоко несчастной, но нравственно не сломленной женщины.

Совсем иначе трактована роль в исполнении Дианы Чепик. Она сумела сохранить образ чистой, наивной, влюбленной девушки на протяжении всего спектакля. Безусловно, ее героиня также проживает всю драму, но при этом остается в рамках одной «раски». Если Маслова в финале мюзикла оставляет впечатление сильной, умной, повзрослевшей женщины, то Чепик удается сохранить по-детски наивный образ героини. И даже в последнем романсе «Я Вас любила...» она выглядит не надломленной, а скорее разочарованной в своем супруге.

Спектакль получился острым и азартным во многом благодаря увлеченной и яркой игре молодых солистов. Жорж (**Дмитрий Лазарев, Александр Зубаренков**) и Пьер (**Александр Гостев, Дмитрий Белянский**) — искатели красивой жизни и легких денег — исполняют водевильные куплеты, при этом ловко крутят «колесо» и легко взбираются на «танцующие» лестничные марши.

Точно найденные водевильные интонации и манеры героинь талантливой солистки театра **Татьяны Гарькушовой** будто возвращают зрителя в театр А.Н. Островского. В мюзикле актриса исполняет две роли (в разных составах): наивной Сусанны и предприимчивой Сосипатры. И несмотря на столь разные характеры персонажей певица покрывает удивительной органикой и естественностью исполнения в каждом амплуа.

Постановщики не стали помещать героев мюзикла в современные реалии, ведь такой прием сегодня используют многие. Все действие происходит в декорациях в «русском стиле» (художник-постановщик **Станислав Фесько**) — купеческие дома, купола церквей и огромные самовары — эти преувеличенно-искаженные формы стилизованного провинциального городка, а также скрытый подтекст происходящего на сцене явно намекают на гротесковость решения всего спектакля. Но меж сатирических строк читаются современные будни, повседневные проблемы, а в лицах и поведении героев мюзикла многое кажется до смешного знакомым.

Надежда Оськина
Фото Ирины Гладунко

ХИМКИ. В пестрых сумерках

Химкинский драматический театр «Наш дом», получивший недавно роскошное новое здание, активно осваивает его большую сцену, ставя на ней даже такие сугубо камерные пьесы, как знаменитая дуэтная мелодрама У. Гибсона «Двое на качелях».

Когда-то в культовом спектакле театра «Современник» с Татьяной Лавровой и Михаилом Козаковым история о том, как два человека, встретившись, благородно пожертвовали своим счастьем ради покоя другого, была пронизана тонкими энергиями взаимной и умелой игры персонажей «на клавишах души». Незабываемый тот дуэт был откровенно чувственным, чарующе интимным и драматически страстным.

Со временем обстоятельства театральной повседневности превратили эту драму в антрепризный «верняк», от которого зрители ждут мелодраматической «преживательности» и демонстративного мастерства пары авторитетных звезд.

Однако почти через полвека режиссер **Сергей Постный** и художник **Ирина Уколова** нашли к пьесе новый подход. Они ставят спектакль крупной формы, темпераментный и подчеркнuto яркий.

Нью-Йорк, мегаполис из мегаполисов, становится одним из героев этой истории. Блеск его заманчив и опасен. Город сверкает фейерверками, пульсирует будоражащими джазовыми ритмами, вовлекая персонажей в свою круговерть,

Сцена из спектакля





Гитель –
А. Карпова

оставаясь провокативным и холодным. Блеск его заманчив, но опасен. В его пестроте есть странная сумеречность.

И все же неудачливая танцовщица Гитель Моска (**Алена Карпова**) и самолюбивый адвокат Джерри Райан (**Михаил Белов**) не без азарта откликаются на эти соблазны: он неожиданным соло на саксофоне, она старательными пластическими импровизациями. Правда, у обоих то и другое не слишком получается. Однако авторам спектакля важно, что герои его стараются возродить в себе творческое начало, для каждого крайне существенное.

В программке есть определение жанра: «комедия двух одиночеств». Действенной пружиной сюжета становится все же весьма специфическая «взаимопомощь по-американски», когда, даже заботясь друг о друге, каждый старается сохранить суверенитет, проще говоря, уберечь собственное самолюбие.

На той же программке яркая фотография моста, сверкающего огнями, но она

же намекает на историю, рассказанную другим драматургом в «Смерти коммивояжера». Тягостная зависимость Джерри от бывшей жены, точнее, навязчивых благодеяний ее отца, близка «предлагаемым обстоятельствам» драмы «Кто боится Вирджинии Вульф». Режиссер, не мешая подобным ассоциациям, мягко, но настойчиво дает понять, что при всей родственности «сопредельных» сюжетов, у героев Гибсона, к счастью, есть возможность относительно хеппи энда.

Оба они стараются противостоять безжалостному давлению обстоятельств, все же обретая, пусть временную, опору друг в друге. Хотя, в силу взаимного эгоизма, им очень трудно «держать баланс». Однако именно эффект «качелей» помогает каждому удержаться в жизни и осознать ценность взаимной поддержки.

Всю эту жесткую логику упрямо пронизывают как лирические, так и эксцентрические токи. Причем, лириком искренне старается быть Джерри. Михаил Белов слож-



Джерри –
М. Белов,
Гитель –
А. Карпова

ность характера своего героя видит в природном противоречии аналитического ума, обязательного для талантливого адвоката, и острого интереса к сумбурно живущей обаятельной и беззащитной женщине. Он все старается объяснить словами, предъявляя каждый довод с профессиональной четкостью. Несколько пространственные монологи Джерри намеренно контрастны эмоциональным всплескам Гитель, уязвимой не только тем, что она порой целиком зависит от сиюминутного настроения, но и тем, что артистичность ее, мягко говоря, проблематична. Адская смесь порывистости и депрессивности увлекает и почти смешит в характере Гитель. Алена Карпова остроумно выстраивает характер на сложном контрасте драматизма и комедийности.

Если Джерри – типичный представитель все-таки лидирующей группы американского истеблишмента (есть убеждение, что Америку вообще «сделали» адвокаты), то Гитель – существо явно иноприродное. В России таких нынче называют «понаехавшими».

Она постоянно напряжена ожиданием провала, но столь же настойчива в поиске новых возможностей самовыявления. Хочется верить, что с течением времени и обретением опыта она найдет свое место под солнцем.

Зарядившись взаимной поддержкой, герои оказываются способны задуматься о благе другого человека. Жена Джерри, развод с которой его «сверхзадача» в течение большей части сюжета, поначалу некая непреодолимая преграда, незримая, но постоянно присутствующая между ними и Гитель. Но постепенно она обретает внятный облик и достойный характер, хотя на сцене не появляется.

Что же касается основных героев, то, оставшись на разных «полюсах», они сохранили незримую, но полезную связь и постоянную готовность к взаимопомощи, на что раньше не были способны. Их научила любовь.

Александр ИНЯХИН
Фото предоставлены театром

«КИТАЙ – ЭТО СОВЕРШЕННО ДРУГАЯ ПЛАНЕТА»

Театральный сезон в Санкт-Петербургском ТЮЗе официально к тому времени еще не открылся, но труппа уже успела совершить творческую поездку в Пекин. Спектакль «**Волшебник Изумрудного города**» стал участником «**Китайского фестиваля детских театров**», который проходил в **Китайском Национальном театре** в течение 45 дней. В конце фестиваля состоялся театральный форум по международному сотрудничеству. Неофициальное открытие сезона и путешествие в восточную страну наполнило артистов энергией и яркими впечатлениями, которыми они с радостью поделились.

– *Это первая поездка ТЮЗа в Пекин?*

Алексей Титков: Да, до этого несколько раз мы были в Шанхае со спектаклями «Белоснежка и семь гномов» и «Волшебник Изумрудного города». Театр в Китае имеет прочную национальную традицию, но они пытаются, как и во всех других сферах, приблизиться к мировым стандартам, поэтому наши гастроли, помимо всего прочего, несут и некую образовательную миссию.

– *Каковы самые сильные впечатления?*

Анна Мигицко: Это были мои первые гастроли, и я запомню их на всю жизнь! Очень здорово, что мы поехали именно в Пекин и именно такой компанией. Мы попали в совершенно другой, параллельный мир, который поражает. Я в первый раз оказалась на столь далеком расстоянии, в основном путешествовала по Европе. Такое ощущение, что мы очутились в другой вселенной! Пагоды, храмы, природа... Все иное. Там очень много людей – я такого не видела нигде! Европейцев почти не видно, только китайцы.

У пекинцев нарушено понятие дистанции: они очень близко подходили к нам, все время фотографировали – кто-то исподтишка, кто-то в открытую. Русские не

очень любят контакты с чужими людьми, а у них это считается абсолютно нормальным. Может быть, сначала это было для нас как-то немного дико, но потом я привыкла. Конечно, были сложности с взаимопониманием – они нас совершенно не понимали, на английском никто не разговаривает, даже молодежь. Поэтому иногда нам приходилось спрашивать что-то на языке жестов. Китайцы открыты для общения, но у них оно ближе к какому-то детскому. У нас есть маски, мы и играем, и блефем, а у них все начистоту. **Артемий Веселов:** Там живут совершенно другие люди, мы как с разных планет. Причем, в Шанхае эта разница была в меньшей степени заметна, потому что там привыкли воспринимать европейцев. В Пекин многие приезжают из деревень, они смотрят достопримечательности, и в театр их, скорее всего, привозят централизованно, знакомят с искусством. Нас разглядывали на улице, потому что мы для них – диковинка. Мы для них – тайна, а они тайна для нас.

Нам было интересно наблюдать за людьми: мы начали понимать, как они разговаривают, как едят, как двигаются, какая у них культура общения. Это абсолютная Азия, хотя мы с ними чем-то похожи: отношением к старости, например. Когда в вагон метро входит пожилой человек, все сразу вскакивают и усаживают его. В Европе это не принято: старик на тебя обидится, прежде всего потому, что ты посчитал его слабым.

Китайские водители все время сигналият друг другу. Автобус на пустой дороге сигналит перед поворотами, не включает поворотники. Когда машины приближаются друг к другу – водители тоже «библикают», как будто предупреждают: «я рядом». Они все время существуют в диалоге.

Долго в Пекине находиться тяжело – китайцев очень много, и они ведут себя

достаточно шумно. Когда у них была программа одного ребенка в семье, детям разрешалось все. Их никак не воспитывали — они не знали, что такое говорить потише. И когда эти дети выросли, они точно так же стали воспитывать своих детей. Они очень громкие. Может быть, это особенность языка, где очень много гласных. Порой кажется, что им самим трудно понять друг друга...

Анна Слынько: Это богатый мир, совершенно другой, начиная от жестов и заканчивая языком. Даже контакт между людьми какой-то иной. У азиатов, опять же не у всех, немножко нивелировано свое эго. Они не пытаются выделять себя: был случай, когда мы опаздывали, и девушки на ресепшен очень долго пытались нам помочь. У нас возникло ощущение, будто мы не с одной девушкой разговаривали, а с массой китайцев.

Алексей Титков: Китай — это совершенно другая планета: как они себя ведут, разговаривают, что они едят — к этому всему нужно привыкнуть. Поначалу ты не всегда понимаешь, что имеется в виду. Их очень много, для них один человек не так важен, насколько важна общность людей. Почему у них коммунизм так расцвел? Ты идешь в толпе, они пройдут по тебе и не заметят, что ты упал. Для них важнее некие общие вещи — и так во всем. Их кухня сродни их мироощущению — они не смотрят на частности, их интересует общее, индивидуальность не очень важна. Слово «мы» для них ярче, они чувствуют себя в этом комфортно. Я думаю, если один китаец будет ходить в одиноком пространстве, ему станет нехорошо. Русские более обособленные люди, конечно, не такие, как европейцы, но тем не менее.

Конечно, люди околотеатральные разговаривают примерно на одном языке — нас пригласил на ужин директор театра, и общение было очень интересным. В городе же на нас постоянно смотрели, потому что мы — другие.

— Как пекинские зрители воспринимали спектакль?



Китайский национальный театр

Артемий Веселов: Они пытались понять, что мы играем, потому что для них европейский театр — это неизвестность. Дети периодически разговаривали на спектакле, потому что не всегда понимали, что происходит на сцене, и родители читали им подстрочник. Но когда они хлопали, у них были искренние, улыбающиеся лица, поэтому, мне кажется, им было интересно.

Мы часто бываем в европейских городах и способны понимать, как на нас реагирует публика, мы уже знаем, какая будет реакция в зале, потому что мы выросли на одних ценностных вещах — на Астрид Линдгрэн, Жюле Верне, Дюма. На чем выросли китайцы — это для нас потемки. Их детский опыт нам неизвестен: на чем их обучают? На Конфуции? Благодаря гастролям и дальнейшему культурному сотрудничеству это можно будет узнать.



«Волшебник Изумрудного города»

Анна Мигицко: В Пекине очень специфический зритель, и реакции совершенно другие. Они очень внимательно смотрели спектакль. Когда звучала музыка, дети начинали танцевать — это, наверное, объединяет наших юных зрителей с китайскими. Они аплодируют, но очень сдержанно. Это достаточно странно, потому что в жизни они совершенно другие. Они не такие сдержанные, как европейцы: они всех трогают, у них отсутствует личное пространство. Я думала, что в театре они будут вести себя громче — но они очень интеллигентно слушали, не шумели. Может быть, это происходило из-за того, что спектакль игрался на незнакомом для них языке, а они читали субтитры. Но вообще их можно было подключить к творческому процессу, они отключались на то, что происходило на сцене. — *Что удалось увидеть из достопримечательностей?*

Анна Слынько: Мне очень понравился Запретный город, благодаря ему мне удалось погрузиться в китайский мир. В день пускают только 80 000 посетителей, поэтому попасть туда не так-то просто. Практика путешествия подсказывает, что необходимо получать удовольствие от того, где ты находишься, не пытаться объять необъятное и не бежать осматривать все достопримечательности. Культурные объекты — это здорово, но важнее получить какой-то эмоциональный опыт, все остальное можно увидеть в Интернете. У меня очень яркие впечатления от Запретного города — это потрясающая резиденция династий Мин и Цин, куда простым смертным вообще было нельзя заходить. Из современной архитектуры мы видели пятиэтажное здание оперы, напоминающее разрезанный пополам футбольный мяч: часть сделана из стекла, а часть — из дерева.



Встреча с китайскими зрителями

Алексей Титков: Самое сильное эмоциональное впечатление возникло от Великой Китайской стены. Ее масштабы и история, понимание того, что это творение рук человеческих, осознание, сколько людей погибло при строительстве, вызывают грандиозные ощущения.

Анна Мигицко: В последний вечер я отделилась от ребят и пошла гулять одна. Я сидела в парке около Запретного города, у водоема. Вокруг плачущие ивы, виднеется Запретный город, рядом на дудочке играет какой-то начинающий музыкант... Я присела на скамейку и на 40 минут отключилась от жизни, познала, что такое восточное созерцание мира. И, конечно, мне очень понравилась Великая Китайская стена.

— Любите ли вы гастрольи?

Анна Слынько: Мне это доставляет огромное удовольствие: я всегда за смену картинок, событий. С детства мне нравилось ходить разными дорогами в школу,

чтобы как-то разнообразить путь. Так же и в театре: играть репертуар — это прекрасно, но когда ты выезжаешь, — это настоящий праздник. Происходит узнавание коллег, это уникальный опыт. Пекин — патриархальный город, с ярким местным колоритом. Он очень отличается от Шанхая, где все постоянно меняется, строятся новые кварталы, а старые сносятся.

В городе очень суетно и много людей. С нами случилась забавная история: мы шли по улице и искали гипермаркет. На перекрестке встретили молодых людей, и девушка нам объяснила, куда идти. Парень услышал, что мы разговариваем на русском языке, и спросил нас: «Вы говорите по-русски? А я был в Питере, учился в Университете кино и телевидения». Я отвечаю: «Ваш соотечественник Му Цзя снимал меня в вашем кино». А он говорит: «Я знаю Му Цзя». Это был шанс на миллиард, потрясающая встреча:



На Великой Китайской
стене

словно мы попали в какую-то воронку в определенный момент времени. Мы со звонились с Му Цзя, он приехал к нам в театр, это была абсолютно неожиданная встреча. Я знала, что он живет в Пекине, но как было его найти? Все западные социальные сети в Пекине запрещены, а телефоны давно потеряны... Цзя сказал, что они тоже устают от такого количества людей. Может быть поэтому город рано вымирает: вечером уже никого нет на улицах, все расходится по домам.

Алексей Титков: Я очень люблю гастроли, они заряжают энергией. Когда мы играем спектакли на родной сцене, особенно долгое время, восприятие стирается. Мы привыкаем к реакциям, и в какой-то момент перестаем развиваться вместе со зрителя-

ми, потому что предугадываем их реакции. Когда ты приезжаешь в любой другой город, необязательно европейский, там возникает совершенно другая зрительская реакция. Ты начинаешь ее анализировать, и тебе по-актерски это очень помогает. Без гастролей спектакль не будет жить долго — обязательно нужна подпитка, чтобы возникло новое дыхание. К тому же, гастролы — это всегда проверка, живой ли спектакль или нет. В октябре мы едем в Липецк с «Бешеными деньгами», чему я очень рад, потому что это мой родной город. Там живет моя мама, на спектакль наверняка придет много учителей, одноклассников, и это очень приятно.

Записала Елизавета РОНГИНСКАЯ

ДВАЖДЫ 75-ЛЕТИЕ

22 ноября народному артисту России актеру Малого театра **Василию БОЧКАРЕВУ** исполнилось 75 лет. В этот день его поздравили друзья и близкие, а празднование в родном театре артист отложил до середины декабря.

По традиции Василий Бочкарев отметил юбилей на сцене Малого театра – он выбрал комедию **«Сердце не камень» А.Н. Островского** (режиссер **Владимир Драгунов**). Главным героем пьесы купец Каркунов в исполнении Василия Бочкарева — не просто капризный самодур, а делец, оригинал и коллекционер, наживший богатство благодаря мудрости, азарту и хитрости. В честь артиста спектакль на один вечер перенесли с Большой Ордынки на Основную сцену Малого театра.

В 1964 г. Василий Бочкарев окончил ВТУ им. М.С. Щепкина (курс В.И. Коршунова). Один сезон (1964–1965) проработал в Театре на Малой Бронной, затем в течение 15 лет — в **Театре им. К.С. Станиславского**. Тогда же началось сотрудничество Василия Ивановича с режиссером **Анатолием Васильевым**: артист сыграл Павла (**«Первый вариант «Вассы Железновой» М. Горького**), **Владимира Ивановича («Серсо» В. Славкина**).

Помимо Васильева Бочкарев работал с крупнейшими театральными режиссерами: Борисом Львовым-Анохиным, Андреем Гончаровым, Леонидом Варпаховским, Борисом Морозовым, Леонидом Хейфецем, Сергеем Женовачем, Адольфом Шапиро, Иосифом Райхельгаузом и др. С 1979 г. Василий Бочкарев — артист Малого театра, и уже 38 лет с Василием Ивановичем связана одна из ярких страниц в его истории. К настоящему времени Василий Бочкарев сыграл 35 ролей, позволяющих судить о многогранности его таланта. Каждая новая работа — это событие в жизни театральной Москвы. Накануне своего 75-летия артист пополнил копилку ролей еще одной — **Альфреда Илла** в пьесе **«Визит старой дамы» Ф. Дюрренматта**.

Кроме родного театра, где сосредоточена вся жизнь, Василий Иванович активно работает на радио, в кино и на телевидении. Среди картин с его участием — **«Уникум»**, **«Безумный день ин-**



женера Баркасова, **«Потому что люблю»**, **«Кто заплатит за удачу?»**, **«Владивосток. Год 1918-й»**, **«Безобразная Эльза»**, **«Полевая гвардия Мозжухина»**, **«Голос»**, **«Летаргия»**, **«Акселератка»**, **«Три дня вне закона»**, **«Кооператив «Политбюро»**, **«Арктур — гончий пес»**, сериалы **«Такая короткая долгая жизнь»**, **«Следствие ведут ЗнаТоКи»**, **«Дети Арбата»**, **«Спас под березами»**, **«Ди-версант. Конец войны»**, **«Галина»**, **«Иван Грозный»**, **«Зоя»**, **«Дом образцового содержания»**, **«Нечаянная радость»**, **«Крик совы»**.

Бочкарев известен и как мастер дубляжа. Голосом Василия Ивановича говорят Стеллан Скарсгард, Кристофер Ли, Джон Хёрт, Малкольм МакДауэлл, Лесли Нильсен, Стив Мартин. Василий Бочкарев озвучил двух выдающихся волшебников в кино: профессора Альбуса Дамблдора (серия фильмов про Гарри Поттера) и Гэндальфа (трилогия «Хоббит»).

Сердечно поздравляем нашего дорогого юбиляра и желаем ему больше ролей на радость зрителям!

*Коллектив Малого театра
и редакция журнала «Страстной бульвар, 10»
Фото Ивана НОВИКОВА-ДВИНСКОГО*

ИМИТАЦИЯ ЖИЗНИ — НЕ ИМИТАЦИЯ ТЕАТРА

Международный театральный фестиваль «Балтийский дом»

Итак, 27-й «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге. Статистика: 12 спектаклей основной программы из Хорватии, Венгрии, Дании, Германии, Грузии, Латвии, Казахстана, Беларуси. И немного России. Понятно, в офф-программе встречи, обсуждения, выставки, награждения. Режиссура: от зарубежных Эймунтаса Някрошюса и Люка Персиваля до наших Михаила Левитина, Юрия Погребничко, белоруса Олега Жюгжды и, конечно, «латвийско-го» Кирилла Серебренникова.

Девиз нынешнего фестиваля – «Имитация жизни». Для буклета объяснение: «Всякий театр есть имитация жизни». Если рассуждать согласно эстетике прошлого века, бесспорно. Если вспомнить, скажем, Андрия Жолдака (представление «4,5»), то к жизни это не имеет отношения. Подобный театр самоценен и отражает только душу режиссера. На пресс-конференции прозвучала и другая, публицистическая трактовка девиза: «Почитайте нашу прессу – это сплошная имитация жизни». Согласен на все сто.

Впрочем, оставим философско-обличительный аспект. Бывает, сидишь на каком-нибудь спектакле (вне фестиваля) и думаешь: это же не театр, это имитация театра. На сей раз, никакой подстановки. 27-й фестиваль – один из лучших. Не только разнообразен, но и значителен. Значителен по проблематике, по серьезности, по художественности. Не буду врать, будто видел фестиваль целиком, но то, что видел, задевает. Хочется об этом думать и говорить. Увы, обзор – жанр скучный, перечислительный. Однако постараюсь сказать концентрированное «А». «Б» при случае.

Для начала замечу: фестивальные спектакли выстроились попарно, как в по-

лоне. Одни по автору, другие по теме, третьи по виду театрального искусства. Скажем, хорватский «Иванов» и гродненский «Чехов. Чайка» вокруг Чехова. Два «Дон Кихота» вокруг М. Булгакова и отчасти Сервантеса. Вопрос отцов и детей: якутский балтдомовский «Тарас» по Н.В. Гоголю и казахский «Последний экзамен» (бывшая «Дорогая Елена Сергеевна» по классической уже пьесе Л. Разумовской), лагерные «А.Л.Ж.И.Р.» (Акмолинский лагерь жен изменников Родины) из Тбилиси и «Магадан/кабаре» – Театр Около Дома Станиславского. Прибавим к этим парам два кукольных экзота: «Железное кольцо» и «Чайка», хотя эпитет «кукольный» требует оговорки, как, впрочем, и «лагерный» по отношению к «Магадан/кабаре». Однако у Погребничко и «Винни-Пух» – про лагерь.

Открытие фестиваля – «Иванов» Эймунтаса Някрошюса в постановке Хорватского национального театра в Загребе. Без Някрошюса нельзя. Это знамя, гордость, камертон фестиваля. Но все удивительно! Почему «Иванов»? После грандиозных «Божественной комедии», двух работ по Библии, «Фауста», шекспировской трилогии, «Идиота» – ждешь, по меньшей мере, шекспировских хроник, античного цикла, «Неистового Роланда». И вдруг «маленький» «Иванов», причем, по тексту автора, без «всего Чехова». Разве что на балу у Лебедевых среди гостей появятся две дурочки (Нина Заречная, Ирина Прозорова) и дурачок Тузенбах. Впрочем, это так, шалость. Даже в программе не обозначены, в отличие от обильных «добавок» к чеховскому списку персонажей Генриетты Яновской (давний «Иванов и другие» в МТЮЗе).



«Иванов». Хорватский национальный театр в Загребе

Второе удивление: в 1978 году Някрошюс сделал свою третью в жизни постановку: «Иванов» (Каунасский драматический театр). Мы видели спектакль в записи, на фестивале «Весь Някрошюс» (2007. Видео-ретроспектива), а некоторые и на гастролях театра в Ленинграде (1979). Был еще итальянский «Иванов» (Театр «Арджентино, Рим. 2002). Чем-то эта пьеса Чехова режиссера затронула.

Такого Эймунтаса Някрошюса, как в 1978 году, мы не знали. Тот «Иванов» был поставлен в традициях сугубо психологических, с нюансами, «настроением», то есть Чехов по-старомхатовски. Някрошюс снял спектакль специально для телевидения, исключительно на крупных планах, с «шорохом ресниц». Никаких метафор, если не считать чучела тетерева. Мог бы режиссер остаться в рамках традиционного реалистического искусства, благополучно получать советские награды, но произошел переворот в сознании художника, и появились «Квадрат», «Пирсомани, Пирсомани» – это уже совершенно иной путь.

Иванов – первый в череде героев близких характеру Някрошюса. У Чехова есть знаменательный диалог между Ивановым и Лебедевым. «Живи проще», – уговаривает мятушегося Николая друг юнос-

ти: «Снег белый, сахар сладкий...». Не получается. Ни Иванов, ни Едигей с Буранного полустанка («И дольше века длится день»), ни Пирсомани, Отелло, Гамлет, Фауст, Мышкин не могут воспринимать мир элементарно, легко. Как и сам Някрошюс. Они всегда особняком, ощущают жизнь во всей ее противоречивости. Режиссер (настоящий режиссер) всегда задумывает спектакль про себя. Как я понимаю, «Иванов» (2017) сочинен, грубо говоря, про то, как тяжело быть гениальным. В конце концов, и он – человек. Каждый год нужно выпускать шедевр. Это невозможно, это разрушает душу, тело! Мы не гении, но тема безмерной, болезненной усталости близка многим в зрительном зале. Филологи и программисты начинают безумствовать, делать жуткие глупости. Не спят. Помню, как одна юная критикесса мне призналась: «У меня сейчас 7 работ. Если знаете, где найти восьмую, буду очень благодарна». Это, конечно, не к вопросу о тяготах гениев. Это к вопросу о безумствах. Весь мир устал! Каждый безумствует по-своему. Скажем, высушенная от экономии Зюзюшка (Зинаида Савишна) – **Алма Прица** отрывает от полотенца для гости микроскопическую тряпицу.

«Иванов», пожалуй, самая психологически современная, острая пьеса Чехо-

ва. Это на уровне понятийном. Замысла, насколько он может быть реконструирован. Если Иванов ничего не хотел (ему, словно Вию, веки поднять тяжело), то остальные интенсивно чего-то хотят. Даже почтенные супруги Лебедевы при гостях впиваются друг в друга поцелуем – их с трудом растаскивают. Шабельский с Боркиным впиваются вдвоем в обширное декольте Бабакиной. Но весь этот внешний эротизм – оборотная сторона ухода в никуда Иванова. Ноль, умноженный на ноль, получается нулевая жизнь или имитация жизни. Два типа отношения к действительности: по одну сторону жизни – уход от нее (Иванов), по другую – гротескная свистопляска (Боркин, Марфуша и другие).

На уровне реализации замысла все сложнее. «Иванов» Някрошюса – представление гибридное. Странный гибрид эстетики 26-летнего Някрошюса, поставившего пьесу Чехова в 1978 году, и художника накануне 65-летия. То есть театрального психолога-традиционалиста и режиссера-метафориста. Есть знакомые лейтмотивы, немного загадочные образы, но есть и вполне жизнеподобные эпизоды, без режиссерских приспособлений (скажем, сцена объяснения Саши с отцом во 2-м действии). Чисто фарсовый кусок Лебедева, Шабельского и Боркина в начале 2-го акта.

Не берусь объяснить, где грань между сознательным конструктивным приемом и чисто организационной проблемой. Някрошюс ставил в незнакомом театре, без своих актеров. Другой менталитет. Впрочем, Някрошюс «играет» и на различных в менталитете. Идет игра на тему «русский-иностранец», Боркин (**Душан Бучан**) нарочито итальянист. Начало второго акта (третьего, по Чехову) – пир грузинских князей (привет «Пирсомани, Пирсомани» (1981)!). Шабельский (**Драган Деспот**) больше всего похож на Альфреда Дулитла перед свадьбой («Моя прекрасная леди»). Кому-то из актеров удалось объяснить свою мысль, манеру, кому-то нет.

Хорватский язык на русский слух звучит тоже непривычно. Какая-то смесь русского, польского, болгарского, украинского. Ну, и чисто хорватский. В Хорватии есть еще диалекты: штокавский, кайковский, чакавский. Представители диалектов с трудом понимают друг друга, хотя много общих, славянских корней. Но я уже забирюсь в лингвистические дебри, к спектаклю отношения почти не имеющие.

Вернемся к исполнителям. **Боян Навоец** (Иванов) играет человека заторможенного, с тяжелым подбородком. Заторможенный не потому, что перед нами неумелый исполнитель. Иванов – заторможен концептуально. Женщины-актрисы более «подвижны» творчески и даже физически. Они напоминают някрошюсовских звезд-литовок (**Элжбиету Латенайте, Эгле Шпокайте**). Особенно **Луца Анич** (Саша) похожа на Латенайте, когда молодая пассия Иванова выскакивает на площадку в танце (смесь ритма кантри с ирландской джиггой) и «обмахивается», «оббивает» себя, словно лошадка, длинным хвостом волос.

Собственно, главный герой, alter ego автора, режиссера, – не совсем главный. Он – точка приложения сил энергичнейших женщин, будь то Сара, Саша, Зюзюшка Лебедева. Так было у М. Захарова (1975 год, с Е. Леоновым, И. Чуриковой), у Г. Яновской (1993 год, с С. Шакуровым), у Л. Эренбурга (2007). Я вспоминаю спектакли оригинальные, а не «правовверные», мхатообразные (скажем, «Иванова» с И. Смоктуновским).

Из женщин главный подарок загребских гастролей – Сара (**Лана Барич**). Актриса играет иступленно, ее Сара живет из последних сил. Грубоватая, неженственная женщина, из сумасшедшего дома. Она рубит воздух руками, пытается «реанимировать» любимого, поднять ему руки – они бессильно опадают. Любит Иванову безумно, а он Сару, лежащую после истерики у рампы, мимоходом сталкивает ногой в оркестр. Она еще живая, хотя периодически «сдувается», словно шарик. Сара безуспешно пытается



«Чехов. Чайка». Гродненский театр кукол

ся привлечь внимание Иванова, погложивает по рукаву. Потом, уже с пола, тянет за брючину. Барич замечательно показывает бешеную беспомощность Сары. Во втором действии она из последних сил лезет по спинкам сценических кресел маленького театрала (4 ряда по 4 кресла) на нас, как будто плывет брасом. Женщины постоянно пытаются разорвать свои «цепи»: резко разводят руки с характерным щелчком, но кому это под силу?

Шурочка принимает у Сары эстафету ненужной возлюбленной Иванова. Пытается строить ему позы, чтобы соответствовал идеалу (в том числе, эстетическому). Поняв, что не может его «присвоить», бьет любимого «хвостом» по лицу.

Някрошюс многим обязан «Балтийскому дому», но почему-то вспомнились слова председателя петербургского Комитета по культуре К.Э. Сухенко, открывающего фестиваль перед «Ивановым»: «Чем больше от нас отделяется Прибалтика в политическом отношении, тем гостеприимнее мы ее встреча-

ем». И вот на сцену выходит человек-лейтмотив, грязный бомж, который многократно внедряется в действие со словами: «Позвольте, могу я пройти здесь?» В начале спектакля и в финале он тащит на веревке тяжелую колобашку, подобно някрошешевскому Отелло-Гулливеру, тянущему деревянные лодки. Някрошюс – человек в себе, носит все свое с собой. Някрошюс временно принес свое искусство в Хорватский театр, и унес обратно. Так Иванов отрывает качельную доску из дома Сары (Анны Петровны), где он временно проживал, и уносит в дом Саши, где он чуть было не поселился.

Вообще-то фестиваль получился со сквозным мотивом: «Я от девушки ушел, я от бабушки ушел». Антифеминистский получился фестиваль. Итог фестивалю как бы подвел Кирилл Серебренников, режиссер последнего спектакля в программе фестиваля: «В целом же это спектакль (имеется в виду «Ближний город» М. Ивашквичюса в постановке Национального театра Латвии) про силу жен-



«Дон Кихот». Дон Кихот — Б. Романов, Московский театр «Эрмитаж»

щины и невозможность ее убить. И про то, что все мужчины являются жертвами, обслуживающими мощную женскую природу». Мы еще вернемся к этим тезисам и убедимся: именно про то.

Белорусская «Чайка» Олега Жюгжды начинается с того, что не две женщины (как у Някрошюса), а вся женская часть труппы кричит, словно чайка: «А! А! А!», и все мужчины палят в них из дробовиков. Это живые, большие люди, а не куклы. Расстрелять «чаек» не удастся, и оставшуюся часть действия (1 час 55 минут) женщины разбираются с мужчинами, которые и не мужчины вовсе. Ревущего белугой Костю (**Александр Ратько**) Аркадина, манерная «боцман» в тельняшке (**Лариса Микулич**), запаковывает в куколку-кокон бинтами. Потом берет сушеную воблу-Тригорина с человеческой головой (**Виталий Леонов**, это уже кукла) за хвост и бьет об пол. Бьет, как размягчают воблу к пиву. Понятно, беллетрист после такой обработки на все готов.

Что объединяет два чеховских спектакля в Загребе и в Гродно? **Нина Заречная (Ксения Маринкович и Татьяна Евтух)** – дурочка. Это вовсе не мешает Нине из дружественной державы (Беларуси) сделать из Треплева котлету. Забавно, что текст Чехова у Жюгжды становится чем-то вроде сценария для комедии масок. Аналог — даже не Гольдони, а, в каком-то смысле, Гоцци. Конечно, без сказочности. На сей раз, спектакль талантливого режиссера вряд ли уместно назвать кукольным. Это спектакль живого плана с игрой в куклы-игрушки.

Однако двинемся от итальянских ассоциаций (Гоцци, Гольдони) к испанским, хотя спектакль **Семена Спивака** нарочито антииспанский («Испания, понимаешь», — по-деревенски иронизируют персонажи). У Михаила Левитина — нарочитая, пусть и пародийная, испанскость. Если кто-то думает, что «**Дон Кихот**» в Петербурге и Москве про Дон Кихота, он наивен почище Рыцаря печаль-

ного образа. Спектакль Семена Спивака в Молодежном театре на Фонтанке про истребление естественного, природного (природное, детское воплощает Дон Кихот — **Андрей Шимко**). Спектакль Михаила Левитина в «**Эрмитаже**» — про уничтожение истинной культуры (ее воплощает **Борис Романов**). В Борисе Романове я вижу наследника старой интеллигенции — мне удалось кое-кого заставить (А.А. Мгеброва, В.А. Мануилова, А.В. Февральского, С.В. Гиацинтова).

Настоящие Дон Кихоты с волнением следят за действием из зала. Это Спивак и Левитин. Оба, не обращая внимания на окрики критиков, отстаивают, уже несколько десятилетий, право на собственный авторский театр, лезут на вполне ощутимые ветряные мельницы. Левитин к тому же без всякого щита, кольчуги борется с рейдерами, желающими захватить «вкусное» здание «Эрмитажа», в центре Москвы, посреди сада.

В московском спектакле много мотивов и «мотивчиков» (название одного спектакля М. Левитина в защиту оперетты). Как и в других фестивальных работах, увядающие мужчины детского и старческого возраста поддерживаются (или убиваются) активными женщинами. Скажем, у Левитина это Росинанта (**Дарья Белоусова**), которая и вынесет на себе мужчину, и унесет собственную берцовую кость (в начале действия). Чуть живая, но истинная испанка. Один всплеск рукой, и вот уже фламенко. Солоненная мини-шляпка на ухе (от Лабиса). Серый ослик (**Алла Черных**) — симпатичная юная выпивоха с всклокоченной прической не может пить из бурдюка без родного Санчо Пансы с гармошкой (**Сергей Олексяк**). А у кого еще есть такой громоподобный, стенобитный голос, как у ключницы (**Галина Морачева**)?! Она требует все книги в книгохранилище сечь и двери заложить кирпичом. Кстати, петербургская ключница, **Татьяна Григорьева**, отмечает в октябре свой юбилей. Наша ключница в спектакле добра и сентиментальна.

Не агрессивна у Левитина одна Альдонса, возможно, потому, что у **Ольги** фамилия **Левитина**. Напуганная русская девушка в черном платке с ужасом кричит: «Не надо!» (в смысле, называть ее Дульсинеей). И добивается-таки, своего. Правда, ценой смерти платонического поклонника. Почему-то вспоминается хорватский доктор Львов из «Иванова» (**Лука Драгич**). Он кричит по-русски: «Нэ могу», воеет и содрогается в рыданиях под виолончель. А вот Альдонса с Фонтанки (**Наталья Паллин**), напротив, расплакалась, когда ее из Дульсинеи разжаловали в крестьянки.

Вечера фестиваля «читаются» словно единый художественный текст. Я еще вернусь к «Дон Кихоту». А сейчас — к **Люку Персивалю**, спектаклю по **Эмилю Золя**. Фелисите Ругон (**Барбара Нюссе**), злобно требующая уничтожить бумаги доктора Паскаля, раскрывающие историю семьи, — вылитая ключница из левитинского «Дон Кихота». Но уже в образе маленького, сморщенного графа Мюффа (из второй части трилогии «Деньги») Барбара Нюссе уничтожается жадной и наглой актрисой Нана (**Майя Шёне**). По отношению к графу Нана именно такова. По отношению к актеру Гектору (Паскаль Хоудус) она — жертва.

Вторая сквозная тема. Что такое «имитация жизни»? Это смерть или восковые персоны. Смерть всегда рядом с героями фестиваля. Минуя польский спектакль «**Песочница**» из театра города **Гнезно** и венгерский — «**Имитация жизни**» из **Будапешта (Театр «Протон»**). Режиссер **Корнель Мундруцо** — оба, вероятно, вполне достойные — я очутился на **Датской кукольной постановке** из **Копенгагена** «**Железное кольцо**». Вряд ли эта работа могла бы где-нибудь прозвучать более уместно, чем в Петербурге. Спектакль рассказывает о ленинградской блокаде. **ВААД-театр** (то есть «Корабль-театр») на родине помещается в старом грузовом судне, пришевартованном в центре Копенгагена.

Спектакль поразительный. Прежде всего потому, что музыкальный. Многие современные оперные постановки не столь



«Железное кольцо». Датский театр кукол

музыкальны. Музыкой «Ленинградской», военно-блокадной симфонии **Дмитрия Шостаковича** спектакль датчан рожден. Режиссерский сценарий симфонией определяется. **Рольф Хайм** чувствует мелодию, ритм, звуки инструментов. Действие начинается с того, что мужчина-полускелет (актер в маске) под звуки пластинки на патефоне начинает дирижировать, и заканчивается сценой, когда блокадник из смерти «выплывает» к музыке (как Сара у Някрошюса плывет к публике). Я еще застал Карла Элиасберга за дирижерским пультом – он первый исполнил «Ленинградскую» в блокадном городе, но знаю и Мариса Янсонса. Янсонс записал симфонию в 1988 году (эта фонограмма звучит в «Железном кольце»). У главного персонажа нынешнего спектакля в лице-черепе есть что-то от нынешнего австрийско-нидерландского латыша Мариса. Пренуже всего, губы, которые вытягивает трубочкой Янсонс, когда дирижирует.

Разумеется, куклы сегодня могут все. По масштабу, спектакль на малой сцене

(продолжительность один час 15 минут) «Железное кольцо» сопоставим с «Песней о Волге» Резо Габриадзе. Был еще спектакль «Ленинградка» Бориса Константинова, тоже про блокаду (перенесен в 2015 году в Центральный театр кукол им. С.В. Образцова), но я его не видел. Можно догадаться: датский спектакль, в основном, о смерти. Смерть жила рядом с жителями блокадного Ленинграда. Либо смерть от голода, либо бомба. Я говорю об этом не отвлеченно. Мои мама и бабушка пережили блокаду, дедушка умер от голода. Он лежал две недели на столе посреди комнаты – коллеги слишком ослабели, чтобы быстро срубить гроб. Датчане, конечно, во многом абстрагируются от конкретики. Чего-то не знают. Скажем, не могли блокадники спастись от голода водочкой. Ее тоже не было. Датчан волнует таинство смерти, символика смерти. Жизнь и смерть, мертвое тело и кукла, маска – грань между этими понятиями была в блокаду зыбкой.

Впрочем, «Железное кольцо» многообразно по жанровой палитре, ассоциациям. Здесь и политическое ревью, и хоррор (ужас), и лирика. Когда-то, занимаясь гротеском А.В. Сухово-Кобылина, я уверял: трагический гротеск – это нон-сенс. Теперь, после «Кольца», в этом не убежден. Разумеется, люди, оказавшиеся в безвыходной ситуации, превращающиеся в трупы и животных (по спектаклю, в собак) трагичны, но и гротеск с первой минуты присутствует на сцене. Хайм и четыре его актера (из них одна русская) глубоко сочувствуют жертвам блокады, но они ненавидят Сталина и Гитлера. Гитлер, по крайней мере, – бесноватый, а Сталин, улыбчивый, манящий блокадников миражами, и выдул из «мутной воды» фигуру Гитлера (то ли меч-рыбу, то ли каракатицу). Гитлер-маска держит перед собой череп, отнюдь не Йорика, а того ленинградца, которого уморил.

В образной форме нам показывают, как скелет, поначалу еще с мясом на костях рук и ног, превращается в «очищенный» скелет. Спектакль, в основном, лишен натурализма, однако я давно не испытывал такого ужаса и омерзения, как в эпизоде, когда появляются две большие крысы и начинается погоня. Трудно понять, кто гонится за кем, хотя люди «побеждают» и съедают за тошнотой крыс. Также Сталин гонится за Гитлером. Или Гитлер за Сталиным? Нет, это спектакль не погонь и карикатур. Есть тихие моменты под скрипичный ансамбль, когда жизнь медленно вытекает из человека, когда девочка пишет прощальное письмо... За час с небольшим происходит столько событий, катаклизмов, метаморфоз – концентрированность художественного содержания настолько велика, что хватило бы на сериал. Никто не говорит ни слова – говорит лишь музыка и руки актеров. Благодарен за свое потрясение маленькому датскому театру.

Впрочем, кого-то «Кольцо» не затронуло, и жадные до новых впечатлений побежали смотреть второй акт многолюдного, шумного «Тараса» по Гоголю на

большой сцене – поставлен молодым якутским режиссером **Сергеем Потаповым** с труппой «Балтийского дома». Об этом можно будет поговорить потом, когда разъедутся гости.

А мне через день после датчан захотелось сравнить двух «Дон Кихотов». Уж извините за собой композиции. Спектакль начался с того, что «исследователи» в серых плащах и гигиенических повязках на лице разбирают «мемориальные», разноцветные кости Сервантеса, Росинанта, Санчо Пансы. Переключка с датским спектаклем! Это смешно, фантазмагорично? Нет. Месяц назад я узнал, как хоронили, теряли, выкапывали, закапывали, снова теряли и раскладывали по конвертикам прах Данте Алигьери в Равенне, Флоренции. И это не выдумка!

Кому-то покажется: Левитин сочинил фарс-гротеск, а я убежден – из всех виденных мной шестнадцати спектаклей режиссера-прозаика это самый исповедальный, хотя есть и фарсовые сцены. Оба Дон Кихота несопоставимы, но каждый Дон Кихот (Шимко, Романов) отражает своеобразную личность режиссера (Спивака, Левитина) в полной мере. Семен Спивак – романтик, идеалист. Он мечтает всех и все связать. Например, двух «Дон Кихотов». Предложил после спектакля, на актерской встрече двух трупп, поменяться исполнителям «шапкой» нимбом и тазиком цирюльника. До этого вздумал связать все версии «Дорогой Елены Сергеевны» Л. Разумовской. В 2007 году (в Молодежном на Фонтанке) он собрал на «Фестивале одной пьесы» спектакли из Франции, Южной Кореи, Испании и Петербурга. Сам Спивак поставил три версии пьесы. И на фестивале «Балтийский дом» 2017 года по предложению **Марины Беляевой** (арт-директора «Балтийского дома») собрались первая исполнительница роли Елены Сергеевны **Татьяна Корнишина**, исполнительница двух последующих редакций Спивака **Наталья Леонова** и нынешняя гостья из Алматы **Тогжан Таханова**. Правда, в казахском спектакле (режиссер **Барзу Абдуразаков**) Елену



«Голод. Трилогия моей семьи II». Театр «Талия» (Гамбург)

Сергеевну зовут Роза Галиевна. Действие перенесено в Казахстан, пьеса сокращена примерно наполовину.

Наши современники спешат. Им некогда рассуждать и долго самообнажаться. К чему? Так же, как Олегу Жюгжде, не кажутся важными разговоры Треплева, Тригорина, Аркадиной про новые и старые формы в искусстве. Все нынче свободны. Авангард победил, хотя не возбраняется сходить и в московский Малый театр. Нет проблемы. Пьеса Чехова тоже сокращена в два раза. Жизнь – только игра в куклы, то есть опять-таки имитация жизни.

Что же говорить об эпопее Золя в постановке фламандца Люка Персиваля (в 2017 году он справил 60-летний юбилей), ставящего в гамбургской «Талии»? Здесь концентрация колоссальная! 20 романов о семействе Ругон-Маккаров, романов, написанных за 22 года. Они уместились в шестичасовое трехчасовое действие «**Любовь. Деньги. Голод**». Зачин из последнего романа цикла, «Доктора Паскаля» (Паскаль – **Стефан Бис-**

смайер). Потом сюжет перемещается к роману «Западня» с историей простой, но сексуальной прачки Жервезы (**Габриэла Мария Шмайде**). В следующей части («Деньги») прекрасная актриса Шмайде играет графиню. Романы взаимопроникают друг в друга, персонажи плывут, обгоняя друг друга, по морю житейскому. Конечно, Персиваля не интересует проблема генетики, наследственности, передачи болезней. Краткий пересказ того же «Доктора Паскаля» живо напомнит моим современникам пародию Александра Иванова «Красная пашечка» – каждый герой романа и классической сказки в пародийном отражении неизлечимо болен. У Персиваля дело не в страшных семейных скелетах в шкафу, а в том, что мир изначально обречен на разрушение: сексуальными (первая часть «Любовь»), социальными (вторая часть «Деньги») или политическими средствами (третья часть – «Голод»). Впрочем, эта концепция не исключает экспрессивно-натуралистическую закуску, близкую как Золя, так и Персевалю. Режиссер в

петербургском интервью рассказал: с помощью йоги справился с болезнью – мог в 35 лет оказаться в инвалидной коляске. Да, физически режиссер вылечился, но его спектакли, особенно последний, самый масштабный, говорят о неизлечимой болезни общества. Выхода из ситуации Персеваль не видит.

Любопытно, как та же тема разрушения трансформируется в переделке пьесы талантливейшего литовского драматурга Марюса Ивашквичюса. Мы познакомились с его великолепным «Мадагаскаром» (режиссер Р. Туминас, 2004) на фестивале «Радуга» в ТЮЗе. Зрители фестиваля «Золотая Маска» познакомились с «Русским романом» (режиссер М. Карбаускис, 2016). Наконец, сегодняшний «Ближний город» (комедия, поставленная в Литве, Италии, Финляндии, Париже, теперь в Риге).

В пьесе 2005 года рассказывают про мост. Эресунский мост и в самом деле, существует, соединяет шведский Мальмё и датский Копенгаген. По мосту следуют навстречу друг другу король Швеции и король Дании. Конечно, они говорят политические благоглупости, но все-таки проявляют добрую волю. Параллельно с реальными персонажами (правда, короля Швеции не существует, а есть Маргрете II) добродушнейший Карлсон с пропеллером разговаривает с датской Русалкой, запутавшейся в сети. И не только разговаривает.

Обратимся к варианту Кирилла Серебренникова в Латвийском национальном театре драмы (бывший А. Упита). Спектакль, заметим, вызвал, по понятным причинам, самый большой ажиотаж у петербургской публики. Раньше так рвались на Някрошюса. В латышском спектакле короли заменены двумя мэрами городов одной страны, секс-туристами, а сказочный Карлсон, порождение А. Линдгрена и М. Ивашквичюса, превратился в Била (бывшего Джека) Потрошителя. Русалка – в жертву маньяка. Вот такие метаморфозы. Единственно, что объединяет и разъединяет людей, по Серебренникову, в этом спектакле – секс, постель.

Секс-туризм – сегодняшняя реальность, но не панацея от всех бед. Скорее, свидетельство бессилия достигнуть понимания на других уровнях.

«Ближний город» – не другая страна, а пространство свободного секса (о любви нет речи). В одном монологе Била из 1-го акта маленькие скандинавские страны заменяются Америкой – о ней все помыслы. «Открытие Америки – это открытие клитора. Америка защищает свой клитор». Мысль интересная. Может быть, Министерству иностранных дел РФ стоить взять ее на вооружение?

«Ближний город» – спектакль камерный, в основном, спектакль диалогов. У Ивашквичюса (в том варианте, что доступен через интернет) есть словесный комизм, игра слов. Серебренникову слова не нужны или почти не нужны. Важны секс-двусмысленности, секс-жестокость, секс-абсурд. Вот стоит на подиуме женщина-манекен (по крайней мере, так ее воспринимается маньяк) в роскошном свадебном платье (Сиренета – **Дита Лурина**). Как Аркадина у Жюжжды «запаковывает» куколку Треплева бинтами, так Бил (**Каспарс Звигулис**) заклеивает скотчем женщине рот, лицо, ноги и другие части тела, обрывает одежду. Обычно мы узнаем в уголовной хронике, детективе о последствиях «работы» сексуального маньяка – в спектакле имеем «удовольствие» следить за процессом садистической деятельности маньяка-философа. Действительно, получается очень трудно убить женщину. В реальности, давно бы задохнулась в скотчевой маске, а вот, гляди-ж ты, жива, постанывает. С другой стороны, многодетная мать Анника-Майя Довейка (детей мы, кроме одного, не видим) спокойно «вырубает» шлюху Ларса (**Артурс Крузкопс**). Он изнемог, предлагая весь свой ассортимент и тело в стрингах, а она не хочет ни вагинального, ни орального, ни анального секса, а хочет джема. В конце концов, он изнемогает от рабочего простоя и засыпает. Во второй части Анника «дозрела» в плане сексуальном, и удержу ей уже нет.

По сцене бегают голые мужики, с которыми успешно спит многолетняя мать. В конце концов, выясняется: убить женщину сложно, но можно. Муж Иво (**Гундарс Грасбергс**), начавший путешествия в «свободный» город, убивает жену, чересчур освободившуюся.

Тандем Ивашкявичюса и Римаса Туминаса в «Мадагаскаре» был прекрасен — о тандеме Ивашкявичюса и Миндаугаса Карбаускаса («Изгнание») будем судить, когда в Петербург, в середине ноября, придет «Золотая Маска». Однако режиссерские приемы в латышском спектакле столь однообразны, ритм столь тягуч, что эпатажное, по идее, зрелище оказывается необыкновенно скучным. Мы поняли из постановки: найти контакт между людьми, полами — нереально. Возможно только взаимоуничтожение. Об этом когда-то толковал и Август Стриндберг, Оскар Уайльд и другие, но более талантливо.

Закономерно также, что «непродвинутая» часть зала, так рвущаяся на новинку, с той же страстью в антракте рвалась на свежий воздух Кронверкского проспекта. Хорошую пьесу жаль, хотя автор, Ивашкявичюс, судя по интервью, доволен. Я оставляю в стороне все привходящие обстоятельства, соображения корпоративной

солидарности. Меня интересует конкретный спектакль и конкретный фестиваль.

Фестиваль «Балтийский дом», живущий уже 27 лет энергией и фантазией **Сергея Шуба** и Марины Беляевой, — детище двух Дон Кихотов. Создатели «Балтийского дома» пытаются поддерживать национально-художественную гармонию на отдельно взятом участке Петроградской стороны. Какие удары им приходится выдерживать, знают только они. Каждый год социально-политическая ситуация в мире, стране меняется, разорванную «ткань» приходится сшивать вновь. И в этот раз сделано очень много. Надо было собрать интереснейшие работы, ярких режиссеров, но каждая постановка кричит о страшной дисгармонии в жизни. Наиболее последовательно показал крушение всех и всяческих связей Люк Персеваль в трилогии по Э. Золя. А Шуб, Беляева, театр-фестиваль «Балтийский дом» будут вновь крепить культурные связи (в условиях политической разрухи). Простите за банальность и патетику, вспомним Пьера-Жана Беранже (в переводе В.С. Курочкина): «Честь безумцу, который навеет человечеству сон золотой».

Евгений СОКОЛИНСКИЙ

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

РЫЦАРЬ ПЕЧАЛЬНОГО ОБРАЗА НА ФОНТАНКЕ

Один из самых авторитетных театральных форумов — Международный фестиваль «Балтийский дом» — не перестает удивлять и радовать даже искушенных петербургских зрителей. На недавно завершившемся 27-м фестивале два вечера подряд они спешили в Молодежный театр на Фонтанке... так и хочется сказать: на один спектакль. Нет, конечно же, спектакли были разные, крайне не похожие и по подаче материала, и по фор-

ме, и, главное, по режиссерскому почерку, но назывались одинаково — «**Дон Кихот**». Спектакль поставил в Молодежном театре на Фонтанке художественный руководитель народный артист России **Семен Спивак** в 2008 году по пьесе **Михаила Булгакова**. На следующий день шел «**Дон Кихот**» **Московского театра «Эрмитаж**» — премьерный. Его постановку осуществил художественный руководитель театра народный артист России **Михаил Ле-**



«Арт-поход» в Измайловском саду Санкт-Петербурга. С. Спивак и М. Левитин

витин, как сказано в программке, «по Мигелью де Сервантесу Сааведра, Михаилу Булгакову и Михаилу Левитину».

Эту необычную «диологию» в Молодежном назвали арт-походом «Путиами Дон Кихота» и посвятили его 470-летию со дня рождения Сервантеса.

Арт-поход начался с того, что в сумеречном Измайловском саду у скульптурной композиции-фантазии «Дон Кихот» режиссеры рассказали зрителям, почему решились на столь неожиданные для нашего времени постановки.

Семен Спивак признавался: «Сервантес писал «Дон Кихота» как пародию на рыцарские романы. Вместе с тем, эта пародия содержит великую мысль, может быть, самую современную сейчас. Меня потрясла идея, что в столь серьезное время, такое же, как наше, когда все вокруг так озобочены, так целенаправлены, прагматичны, рождается свободное мышление... Мы очень серьезные, практичные люди, которым надо делать дело, входим в конфликт с ребенком, находя-

щимся внутри нас и желающим жить совершенно иначе...»

Михаил Левитин отметил, что «фигуры Дон Кихота и Санчо Панса – самые популярные во всем мире. Нет личностей и образов более популярных. Я искал равных им и... не нашел». Кстати, Михаил Захарович в недавнем интервью, отвечая на вопрос корреспондента: «Думаете, сегодня кому-то нужен спектакль «Дон Кихот»? Время сейчас, увы, не рыцарское», сказал: «Наблюдая за тем, как спектакль играется, думаю: разве это может быть хоть кому-то не нужно? А с другой стороны, улица такая бездумная, не желающая читать, размышлять. Роман не прочитают, увы. Спектакль же должен заинтересовать публику».

Режиссерам и исполнителям заглавной роли «по старой испанской традиции» вручили «на ход ноги» по бутылочке настоящего испанского вина, буханку хлеба и головку сыра. Хлеб тут же был преломлен московским Дон Кихотом – народным артистом России **Борисом Романо-**



Два Дон Кихота — Б. Романов и А. Шимко

ВЫМ. Столичные гости поспешили занять места в зрительном зале. Михаил Левитин не скрывал удивления: он знал, что «Дон Кихот» в Молодежном уже девять лет идет с аншлагами, но давно не видел, чтобы зрители сидели и на ступеньках.

— Мы хотели, чтобы в спектакле звучал смех, — говорил Семен Спивак. — Известно, что в сердцевине комедии лежит трагедия, юмором прикрыта боль. Один из лучших современных драматургов Александр Володин замечательно сказал, что театр — это трубить во все трубы души. Мы в каждом спектакле пытаемся это делать, иногда бывает две-три трубы, а в «Дон Кихоте» — целый духовой оркестр. Дон Кихот у нас — солнечная фигура...

По окончании спектакля наш, петербургский, Дон Кихот **Андрей Шимко** передал худруку «Эрмитажа» — как некую эстафетную палочку — часть древка копья Дон Кихота. Заключительным аккордом арт-похода стали дружеские посиделки. Генеральный директор театра-фестиваля

«Балтийский дом» заслуженный работник культуры Российской Федерации **Сергей Шуб** преподнес собравшимся в Актерском клубе Молодежного театра огромный капустный пирог — явный намек на знаменитые театральные капустники. Хорошо подготовленные москвичами и петербуржцами, а то и совместно, импровизации чередовались веселыми актерскими байками «на заданную тему». Дон Кихоты (Борис Романов и Андрей Шимко) в знак дружбы обменялись своими «шлемами». Не обошлось и без подарков — куст роз из Измайловского сада, даст Бог, приживется в московском саду «Эрмитаж».

Москвичи предложили Молодежному театру продолжить Арт-поход — сыграть на сцене театра «Эрмитаж» спектакль «Стакан воды», который вот уже 19 лет идет в Молодежном, а с 2016 года — на сцене театра «Эрмитаж».

Владимир ЖЕЛТОВ
Фото Юлии КУДРЯШОВОЙ

ВЕЧНОЕ ДЕТСТВО И ВЕЧНЫЙ ПРАЗДНИК

4 декабря отметил свой **60-летний** юбилей **Николай КОЛЯДА** — актер, писатель, драматург, сценарист, режиссер, создатель «Коляда-Театра» (Екатеринбург).

Вскоре после своего литературного дебюта завоевав подмостки не только советского пространства, но и ближнего, и дальнего зарубежья, Николай Коляда стал без преувеличения одним из самых востребованных драматургов той самой «постмодернистской волны», что несла новые темы, новые характеры, новое отношение к миру и людям, получив в 80–90-е годы название «чернуха». В этом же ключе работали и его ученики, становившиеся все более популярными и востребованными на различных театральных площадках. Но, пожалуй, именно Николай Коляда стал одним из первых драматургов, кто оказался настолько чуток и внимателен к изменявшемуся времени, что в пьесах его все более и более отчетливо начинали звучать иные мотивы — некие лучики света, просветления в неизбывно черном пространстве быта и бытия.

Проследив внутренние изменения драматурга по написанным им пьесам (которых около 100!), можно из дня сегодняшнего увидеть, как менялись мир и каким образом происходил процесс «взросления» и позна-

ния себя самого у этого талантливого драматурга и режиссера. Как все более крупные и значительные задачи ставил Николай Коляда перед собой и перед теми театрами, что брались за решение заданных им художественных, этических проблем.

Для меня чрезвычайно показательным оказался спектакль «Ромео и Джульетта», поставленный Николаем Колядой и показанный на фестивале «Золотая Маска» в Москве. Он сыграл в нем брата Лоренцо, и шекспировская трагедия оказалась проникшей в душу и в память на несколько десятилетий не только неожиданностью решения темы любви между «детьми помойки», но и образом монаха, вдохновенно, сильно режиссирующего происходящим.

И несколько постановок в разных театрах страны «Персидской сирени», «Бабы Шанель» утверждали яркий и самобытный талант драматурга, не похожего на других. В одном из интервью Николай Коляда сказал, что любит театр «за вечное детство и вечный праздник». И пусть надолго он сохранит в себе эти ощущения на радость многочисленным поклонникам!

Здоровья, успехов во всем, много сил для осуществления всего задуманного!

Н.С.



«ЧЕРНЫЙ ВЕЧЕР. БЕЛЫЙ СНЕГ...»



7 ноября, в 100-летнюю годовщину Великой Октябрьской социалистической революции, **Театр музыки и поэзии** под руководством **Елены Камбуровой** показал премьеру — оперу **Владимира Дашкевича** в концертном исполнении «**Двенадцать**» **Александра Блока** (сценическая версия **Олега Синкина, Ивана Поповки, Елены Камбуровой** и **Оксаны Глобы**). Это было символически сразу в нескольких смыслах — и в том, что опера прозвучала в вечер того дня, который на протяжении долгих десятилетий праздновался пышно и пафосно, а потом с легкостью был отменен; и в том, что наше отношение к этой дате коренным образом изменилось, когда на

нас обрушились факты и возникли, и окрепли кричащие противоречия; и в том, как услышал замечательный композитор, создавший некогда незабываемый цикл «Балаганчик», звучавший в исполнении Елены Камбуровой, «музыку революции» — а именно ее призывал слышать Александр Блок...

Только не услышали — вернее, услышали искаженно: кто-то с отторжением и отвращением, кто-то с восторгом вседозволенности. Только одного не было — равнодушия, потому что мир почти в одночасье поделился непримиримо и жестоко, не особенно задумываясь об истинном смысле того, что мы называем сегодня не Великой революцией, а переворотом.

Спектакль начинается с фрагментов дневниковой прозы И.А. Бунина, отца Сергея Булгакова, З.Н. Гиппиус, которые (не разделяя, что именно и кем именно написано) очень просто и от того трагически горько читает **Александр Бордуков**. А далее вступает камерный оркестр в так хорошо знакомом и любимом зрителями этого театра составе **Олега Синкина** (фортепиано), **Вячеслава Голикова** (гитара) и **Евгения Алтудина** (аккордеон). И звучит поистине волшебный, завораживающий голос солистки, Елены Камбуровой, не просто поющей, а играющей все роли — Поэта, Катьки, красноармейцев, старушки, буржуа, голодного пса. Сменяют друг друга регистры, кажется, что и все действующие лица, меняясь, проходят перед нами, разудалые красноармейские лозунги: «Мы на горе всем буржуям мировой пожар раздуем!..», «Вся власть Учредительному собранию!» перебиваются горестными запевками по убитой Катьке, печальными раздумьями Петьки, но сквозь все это звучит скрепляющий гимн шагающего вперед пролетариата, которому «на спину надо б бубновы туз».

Кажется, все противоречия Александра Блока в эти революционные дни сошлись воедино в поэме «Двенадцать», вызвавшей бурю гнева и непонимания у большинства тех, кто составлял круг его общения. Но, читая дневники поэта того времени, января 1918 года, когда создавалась поэма, листа «Записные книжки», можно понять то, по выражению Ф.М. Достоевского, «горнило сомнений», через которое мучительно проходила его душа, через которое Блок вел себя самого, пытаясь примирить многие и многие противоречия. Ему были чужды своекорыстные цели — он искал свой путь, пытаясь многое оправдать, на что-то закрыть глаза во имя того, что зовется будущим.

И каким-то непостижимым образом это звучит в музыке Владимира Дашкевича и исполнении Елены Камбуровой мощной, поистине завораживающей двойственностью существования Александра Блока в последние годы жизни в той реальности, в которой невозможно было просто существовать — необходимо было либо оправдать ее, либо осудить. От этих внутренних метаний —

неровность музыки, ее попытки отыскать своеобразную гармонию хаоса, иными словами, пристальное следование за поэтом во всех его смятениях и сомнениях в пору, когда исчезло понятие цены человеческой жизни и начали, только еще начали смещаться со своих координат нравственные, духовные ценности...

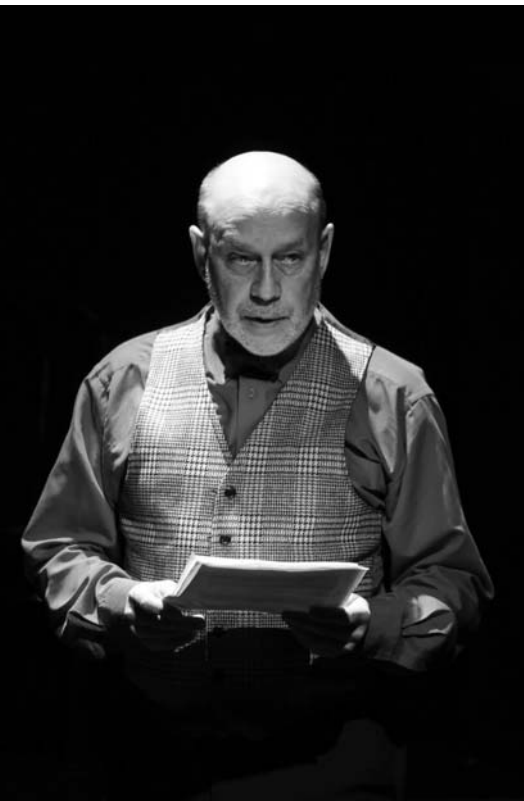
Елена Камбурова и хор ее уникальных артистов исполняют оперу, практически, в «черном кабинете», что придает действию дополнительную эмоциональную силу. Лишь в финале сдвинутся со своих мест створы задника и возникнет светлый провал. Куда? Может быть, туда, где слышны чеканные шаги двенадцати апостолов революции, впереди которых «в белом венчике из роз» Иисус Христос? А может быть, в неведомое, но предчувствованное Александром Блоком время, о котором он писал в неотправленном письме к Зинаиде Гиппиус: «... Нас разделил не только 1917 год, но даже 1905-й, когда я еще мало видел и мало сознавал в жизни. Мы встречались лучше всего во времена самой глухой реакции, когда дремало главное и просыпалось второстепенное. Во мне не изменилось ничего (это моя трагедия, как и Ваши), но только рядом с второстепенным проснулось главное...

...Не знаю (или — знаю), почему Вы не увидели октябрьского величия за октябрьскими гримасами, которых было *очень мало* — могло быть во много раз больше.

Неужели Вы не знаете, что «России не будет» так же, как не стало Рима — не в У веке после Рождества Христова, а в 1-й год I века?.. «Старый мир» уже расплавился...»

Поражает в этом письме, не дошедшем до адресата, не сила убеждения в своей правоте, а отрицание «безродного пса» старого мира и — растерянностью перед неведомым новым миром, в который так необходимо верить, потому что его ждали, на него надеялись...

Очень сильно, эмоционально, в резких музыкальных и голосовых перепадах выражены все эти мотивы в музыке Владимира Дашкевича и исполнении Елены Камбуровой, повторяю это еще и еще раз. Может быть, специалисты в области музыкально-



А. Бордуков



Е. Камбурова

го театра будут сосредоточены в своих разборах на других, специфических для них моментах, но для меня органическое слияние музыки и голоса не только с поэмой, но и с настроениями, мучительными размышлениями поэта и столь же мучительными попытками выстроить особую, трагическую гармонию хаоса стали подлинным открытием, новым взглядом на «Двенадцать» Александра Блока — поэму, которую вот уже столетие обсуждают, осуждают, воспринимают с точки зрения дня нынешнего. Порой забывая о том, насколько он изменчив и прихотлив в своих оценках, этот день.

На программке к спектаклю напечатаны слова Александра Блока, написанные спустя два с лишним года после того, как поэма была завершена: «Оттого я и не отрекаюсь от написанного, что оно было писано в со-

гласии со стихией... Моря природы, жизни и искусства разбушевались, брызги встали радугою над нами. Я смотрел на радуго, когда писал «Двенадцать»; оттого в поэме осталась капля политики. Посмотрим, что сделает с этим время. Может быть, всякая политика так грязна, что одна капля ее замутит все остальное; может быть, она не убьет смысла поэмы; может быть, наконец — кто знает, она окажется бродилом, благодаря которому «Двенадцать» прочтут когда-нибудь в не наши времена».

И вот они наступили, эти совсем другие времена. И к нам пришел удивительный спектакль, не отпускающий и долгое время спустя после того, как выходишь из театра...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Жени СИРИНОЙ

ФОМЕНКИ СПЕЛИ ПЕСНЬ ПРО СЕВЕР ДАЛЬНИЙ

На старой сцене **Мастерской Петра Фоменко** состоялась премьера, подготовленная 3-й стажерской группой, — «**Проклятый Север**» по рассказам **Юрия Казакова**. Автор идеи — **Денис Аврамов**, режиссер — **Полина Айрапетова**, она же — исполнительница нескольких ролей. То, что стажеры Мастерской решились перенести на сцену рассказы Юрия Казакова, имя которого не встретишь в афишах театров, — само по себе событие, а то, что им это удалось на все сто процентов — большая удача для зрителей.

На сцене — многослойная деревянная декорация (художник **Константин Лебедев**), компактная и мобильная не потому, что она вращается и кружится, а

потому, что служит для обозначения различных мест действия: и комнат, и сараев, и чердаков, и гостиниц, и кафе, и номеров крошечных отелей, и пристани, и берега, и улицы.

Север. Белое море. Зритель видит растянутую рыболовную сеть и мостки, но по ходу спектакля очень живо представляет себе и бескрайнее море, полное рыбы, и паромы, причаливающие к берегу, — целый мир распаивается перед ним. Мир незнакомый и далекий. Тут небо какое-то особенное, ночи темные-темные, а жизнь течет размереннее. И люди какие-то необычные, как будто оторванные от нормальной привычной жизни, со своим укладом и бытом, хотя любят и ненавидят они точно

Бабка Марфа — П. Айрапетова, Соня — М. Большова





Николай – А. Михалев, Соня – М. Большова

так же, как мы с вами, обижаются, мстят своим обидчикам, пьют со страшной силой, ухлестывают за девушками, ловят рыбу, в тайне мечтают отсюда уехать или, наоборот, прикипели к этому месту всей душой. И хоть он и «проклятый» этот Север, а все равно здесь так много прекрасного, неожиданного и честно: природа, чистый воздух, особая атмосфера, северное сияние, в конце концов. Кого сюда занесло случайно или по работе – тоже как-то незаметно «пропитывается» этим отрезвляющим воздухом, с ним как будто случается озарение, он вдруг осознает и понимает что-то очень важное и значительное.

Юрий Казаков значит своими рассказами про Русский Север, написанными в бо-е годы прошлого века, в спек-

такль же вошли «Некрасивая», «Осень в дубовых лесах», «Адам и Ева», «Траливали» и фрагменты других новелл (действие некоторых из них происходит не на Севере, но так или иначе с ним связано). Один рассказ плавно перетекает в другой, они скреплены какими-то невидимыми глазу нитями, но создают впечатление единого целого, одного мира – одновременно большого и маленького. Сюминутность рифмуется с вечностью: все это могло произойти сегодня, вчера или позавчера. Как говорят люди, знакомые с жизнью в Поморье, – там веками ничего не меняется.

То, что спектакль получился таким органичным и глубоким – во многом заслуга артистов. Именно они сделали этот мир «объемным». Переживания героев,



Алена – М. Большова, Егор – А. Анциферов, Алексей – А. Мичков

их внутренняя жизнь — как будто на ладони, на расстоянии вытянутой руки. С невероятной легкостью перевоплощаются они из одного персонажа в другого, со страстью и удалью, отличающей молодых артистов.

Мария Большова тому, наверное, самый яркий пример. Появившись в начале спектакле в каком-то нелепом платье, которое она специально берегла и надела на праздник (свадьба все-таки!), ее героиня нервно тербит сумочку — неуклюжая, зажатая, неуверенная в себе учительница, мечтающая о большой и светлой любви. И подворачивается ей разбитной, простоватый и хамоватый Николай, сильно напившийся на свадьбе и явно готовый на короткую, необременительную связь с трепетной девуш-

кой. Соня на один вечер и на одну ночь поверила, что вот она любовь, пришла, ворвалась в ее жизнь, она ждет завтрашнего свидания, бережно разглаживает оставленный Николаем пиджак. Конечно, ее мечтам не суждено было воплотиться в жизнь... Удивительно, как эта некрасивая, скромная, тихая девушка в другом рассказе предстает перед зрителем совершенно в другом образе. Официантка в кафе — с ярко-рыжими волосами, повидавшая виды женщина, ни во что светлое давно не верящая и способная соблазнить любого, кто ей подвернется. Третья роль Большовой — жена Алена, обожающая своего мужа, заботливая, понимающая, гостеприимная, готовая прийти на помощь. И, наконец, сторожиха — вылупившая свои огром-



Официантка –
М. Большова

ные глазища старуха, укутанная с ног до головы, не произносящая по сути ни слова, но даже в этом полумолчании-полумычании поразительно колоритная.

У **Александра Мичкова** — шесть ролей, пять из которых короткие, эпизодические, но не менее важные. Он и проводник, и администратор, и дежурный, и портье, и таксист. То он невозмутим, своеволен и неприступен, ни в какую не желая сдавать номер молодым людям, то вдруг проявляет понимание и даже сочувствие (в роли таксиста) к тем же самым влюбленным и отвозит их за город, правда, за вполне себе кругленькую сумму. Тот же Александр Мичков появится

в следующей новелле робким студентом с фотоаппаратом, приехавшим на Север делать снимки и неожиданно для самого себя раскрепостившийся под воздействием водки и разговоров с бакенщиком Егором. Как поезд, сошедший с рельсов, он «мчится» в неизвестном самому себе направлении.

Режиссер спектакля Полина Айрапетова тоже совершенно неузнаваема в различных своих «ипостасях». Бабка Марфа, сторожил этих мест, покоряет своей теплотой, желанием помочь и каким-то удивительным внутренним спокойствием. Как так получается, что та же Айрапетова, сняв с себя невзрачные старуше-



Вика – П. Айрапетова, Агеев – Д. Аврамов

чьей одежды, становится молоденькой северянкой Леной, которую угораздило влюбиться в столичного жителя. Леной, которая и стесняется своего чувства, и запретить себе его не может. Но и это не все. Айрапетова станет еще и Викой – элегантной москвичкой, приехавшей к своему возлюбленному художнику на Север и абсолютно не ожидавшей увидеть его, Агеева (**Денис Аврамов**) таким изменившимся под влиянием здешних мест.

Андрей Михалев кажется очень убедительным в роли Николая, которому приглянулась простенькая учительница Соня, и не менее убедительным в женской роли – хозяйки гостиницы, так заботящейся о нуждах ее постояльцев. **Анатолий Анциферов**, играющий бакенщика Егора, производит мощное впечатление – вроде бы мужик мужиком, такой и убить

чего доброго может – а тут как запоет, так все вокруг замирает от его поразительного голоса. На самом деле, все артисты выкладываются по полной, им сразу и до самого конца безоговорочно веришь.

Третья стажерская группа может по праву гордиться своей работой: при самом минимуме сценических спецэффектов им удалось сразу очень много – рассказать о Русском Севере, передать атмосферу прозы Юрия Казакова, создать запоминающиеся и глубокие характеры. В этом году писателю исполнилось бы 90 лет. Этот спектакль – наглядное подтверждение того, что его проза до сих пор актуальна и интересна, причем, совершенно новому поколению зрителей, читателей и актеров.

Дарья АНДРЕЕВА
Фото Анны БЕЛЯКОВОЙ

«...ЗДЕСЬ КАЖДЫЙ МЕЧТАЛ О ПОЛЕТЕ...»

Свой 25-й сезон **Московский театр Луны** открыл необычно, на целый месяц превратившись из театра драматического в музыкальный. «**Чайка. Мюзикл**» — совместный проект театра с продюсерским центром «**Че**» (**Южная Корея**). В спектакле заняты как звезды мюзиклов, так и актеры театра Луны.

Прожектор из темноты выхватывает одну за другой фигуры, расположившиеся в разных уголках усадьбы. Звучит метроном. Люди неподвижны и молчаливы. Их отдельные реплики мягко, неспешно произносит в записи доктор Дорн голосом одного из исполнителей этой роли **Игоря Каргашева**. Право слова дано лишь Треплеву: «Вы только что сказали, что вы слишком просты, чтобы понимать меня. А что тут понимать?» Так драматическим прологом вместо увертюры начинается мюзикл «Чайка».

Музыкальная драматургия спектакля выстроена неровно. Вероятно, причиной тому наличие трех композиторов — **Георгия Юна, Сергея Капацинского и Татьяны Солнышкиной** (она же музыкальный руководитель постановки). Надо отдать должное Солнышкиной — она сделала все возможное, чтобы привести материал к единому знаменателю. К сожалению, создать из разрозненных сочинений единое произведение, каковым в идеале должна быть партитура музыкальной постановки, так и не удалось. Спектакль воспринимается как ряд номеров, соединенных сюжетно, но не композиционно. Отчасти лейтмотивом можно назвать «Хор одиноких душ», тревожный стаккатируемый «наш с этим озером общий мотив». Та же тема возникает и в кульминационный момент спектакля, когда Тригорин сочиняет «сюжет для небольшого рассказа», и в финале, где к хору присоединяются главные герои со своими сольными фрагментами.

В стихотворную форму пьесу переложил актер **Борис Рывкин**, сохранив сюжет и

характеры, но не осилив высокой простоты чеховского слога. Это особенно заметно на контрасте с романсом Дорна на стихи Владимира Набокова «Забудешь ты меня...», который предательски выбивается из общего ряда. Ценно то, что в инсценировке соблюден основной принцип чеховских диалогов: герои не слышат друг друга, а если и слышат, то не решаются откликнуться на зов ближнего. «Простите, я отказываюсь Вас понимать!» — восклицает Нина в ответ на признания Тригорина в том, что «эта жизнь невыносима, и, поверьте мне, она скучна». «Мне пятьдесят пять лет! В этом возрасте поздно менять свою жизнь!» — отвергает Дорн мольбы Полины Андреевны: «Доктор, прошу, заберите к себе!»

Режиссерский дуэт в лице **Те Сик Кана** и **Артема Каграманяна** поместил чеховский сюжет вне времени, избежав как чрезмерной историчности, так и пошловатой актуализации. На сцене спокойно сосуществуют антикварный Underwood и современный спиннинг. Рок и блюз легко сочетаются со старинными словечками. Костюмы (художник **Евгений Власов**) тоже работают на идею «вечности»: как будто в одной временной точке встретились персонажи разных эпох и стилей — «кофточный» Сорин и похожий на современного атлета-олимпийца Тригорин в стильном форменном пиджаке, светлых брюках и теннисках; нелепый Медведенко в кургузых брючках и готка-Маша в ботах на толстом каблучке и с черной бархаткой на шее, рокер-Треплев и одега в классику Полина Андреевна.

Однозначной удачей спектакля можно назвать сценографическое решение **Софии Егоровой**, безупречное как с технической, так и с образной точки зрения. Металлический дом-клетка («Дом обернется тюрьмой...» — поет Нина), установленный на поворотном круге, легко меняет место действия, оборачиваясь то усадьбой, то театром Кости, то беседкой у озера. Контраст оголенной металлической



*Полина
Андреевна –
А. Савицкая,
Дорн –
И. Карташев*

конструкции с деревянным полом создает смешанное ощущение тепла и дискомфорта. Лестница, ведущая на второй этаж, обогащает действие вертикальными мизансценами, дает простор для фантазии режиссера и балетмейстера.

Дмитрий Масленников показал себя не только как постановщик номеров современной хореографии. Его пластические решения укрупняют образы, дарят актерам возможность существовать в подтексте. Скрупулезно выстроена сцена «Лото», где под бит и мерный счет Маши, называющей числа на бочонках, участники игры существуют в рапиде, каждый в своей траектории. В начале второго акта в пластическом

ключе проигрываются взаимоотношения всех героев. Эта многоплановая композиция, в которой занят весь состав от танцоров до солистов, — самостоятельное высказывание балетмейстера внутри спектакля, которое не нарушает его цельности.

В решении образов постановщики повели себя деликатно: несмотря на то, что герои изъясняются вокальными партиями, они воспринимаются как вполне классические чеховские персонажи. Актерский состав подобран так, что все исполнители не только «попадают» в свои образы, но и смотрятся прекрасным ансамблем. Актеры работают в составах, и каждый привносит в спектакль свои интонации.

Бывший покоритель женских сердец, сохранивший свой шарм и в пятьдесят пять лет, доктор Дорн шутя замечает, что «лет десять-пятнадцать назад во всей губернии я был единственным порядочным акушером». Он и сейчас продолжает принимать «роды души» у обитателей поместья. **Игорь Карташев** создает образ лирический, философский. **Владимир Ябчаник** привносит элемент хитринки, в глазах его Дорна скачут чертики. Деспота Шамраева играют **Андрей Клюев** и **Михаил Бабичев**. Бабичев работает в напористой агрессивной манере, Клюев наделяет своего героя обаянием, делая образ менее однозначным. В роли его жены Полины Андреевны — **Оксана Костецкая** и **Анастасия Савицкая**, актрисы разные по типуажу и темпераменту. Тоненькая Полина-Костецкая, как травинка, льнет к Дорну, ища защиты от топчущего ее жизнь супруга. Фактурная Полина-Савицкая рвется к Дорну как пламя, не желая погибать под тяжелым сапогом мужа. Маша то и дело прикладывается к фляжке, заливая «траур по своей жизни». **Мария Милешкина** играет несчастную безвольную девушку. **Ольга Ершова** работает жестче и даже злее, в ее Маше есть и характер, и страсть. Влюбленный в Машу Медведенко — **Сергей Со рокин** и **Евгений Кириллин** — персонаж трагикомический. Если в первом акте свою

песенку про «23 рубля» актеры исполняют с намеренно преувеличенным трагизмом, то во втором дуэт учителя с Машей «Поедем домой» звучит уже с подлинным надрывом. Трагикомическую нотку вносит и Сорин. **Грант Каграманян** играет его в немного карикатурной манере, у **Владимира Халтурина** это человек, по-настоящему страдающий от своей несостоятельности, «человек, который хотел». Нельзя не упомянуть **Александра Космачева** в роли работника Якова. В фактически служебной роли актер интересен и разнообразен в оценках.

Аркадина в исполнении **Анастасии Стоцкой** — «звезда», немного капризная, немного снисходительная, переменчивая в настроениях и ревнивая, если внимание окружающих не принадлежит ей всецело. Ей и ее «богемному» обществу одиноко противостоит Треплев (**Евгений Зайцев** и **Никита Пресняков**), так и не сумев составить конкуренцию Тригорину ни в сердце матери, ни в душе Нины. Костя-Пресняков дает волю эмоциям только в вокальных партиях, для его героя это своеобразные апартаменты. В драматических фрагментах его Костя сдержан, замкнут. У Зайцева вокал органично возникает из диалога, открывая весь спектр юношеских переживаний — от почти детского доверия до острого неприятия. Треплев единственный,



Аркадина — А. Стоцкая,
Тригорин — И. Ожогин



Треплев – Е. Зайцев

у кого есть своя музыкальная манера: его арии написаны в стиле рок, и эта музыкальная характеристика уже сама по себе формирует цельный образ.

Нина **Вероники Лысаковой** и **Анфисы Калимуллиной** – чистое существо, дитя, неуместное в этой среде со своими наивными рассуждениями и вопросами. Даже перенесенные несчастья не делают ее старше. При всей точности «чистой» Нины, образу не хватает трагического слома, который не выражен ни музыкально, ни постановочно.

В роли Тригорина – лидер отечественного музыкального театра **Иван Ожогин** и актер театра Луны **Дмитрий Новицкий**. Для Новицкого это «скачок» в профессии: в своем театре его вокальные данные не востребованы. Тригорин Новицкого – человек нервический. Актер несколько форсирует роль, но в целом такая подача уместна для образа известного беллетриста. Для Ожогина роль интересна другим. Мюзикловая драматургия (равно как оперная и опереточная) – довольно узкий круг наименований, и появление в списке героев мюзикла такого персонажа как Тригорин

– само по себе событие. А с учетом закеанского происхождения жанра, это еще и возможность стать первым в мире исполнителем роли, что в зарубежных хитах для российского актера априори невозможно. Тригорин-Ожогин сосредоточен на происходящем вокруг, он как будто не живет своей жизнью, а только наблюдает и обращает все, что его окружает, в рассказ, в пейзаж, в сюжет. Ожогин свободно существует в музыкальной структуре не только вокально. Он идеально «попадает в ноты» в пластике, в эмоциях, в интонациях.

Центральной становится сцена Нины и Тригорина. Борис Алексеевич удит рыбу, а Нина так и норовит клонуть на его крючок. Взаимоотношения героев как игра в «рыбаки и рыбки». Вслед за тем раскрывается и ключевая метафора чайки: никакого чучела птицы на сцене нет, а Нина, стоящая на самом верху лестницы в своем легком белом платье с широкими рукавами и есть та самая чайка. И это про нее, оттолкнувшись от образа убитой птицы, Тригорин на ходу сочиняет «сюжет для небольшого рассказа». Он пишет их с Ниной буду-



*Нина – А. Калимуллина,
Тригорин – И. Ожогин*

щее – «случайно пришел человек, увидел и погубил». Порывистый поцелуй Тригорина подобен выстрелу. Он движим любовью, но несет даже не предчувствие, но абсолютное знание грядущей трагедии.

В этой истории любят без взаимности, живут с нелюбимыми. «Каждый несчастен вполне», — поет Аркадина-Стоцкая. Оттого финальный «Гимн любви» звучит диссонансом ко всему спетому и сыгранному до этого. Настоящий итог подводит Дорн в предфинальном «Хоре одиноких душ»:

«Подобно птице здесь каждый мечтал о полете,

Из собственных жил, из несказанных слов
Каждый себе свои крылья сплетал...»

Подобно своим героям, спектакль остается только мечтой о мюзикле. Кроме актерского ансамбля практически ничто не дотягивает до заявленного жанра. При всем благородстве и дерзости замысла воплотить Чехова в мюзикловом формате, постановке явно не хватает динамики, размаха, зрелищности, чего-то неувлимого, что так и не позволяет ей набрать высоту.

Татьяна БРОДЕЦКАЯ

Фото Наталии и Елены КИСЕЛЕВЫХ

ПРИНОШЕНИЕ ЛЕГЕНДАРНОЙ ЗЕМЛЯЧКЕ

В Тульской области увековечили память Людмилы Фетисовой.

Произошло это 31 октября, в селе Ступино Ефремовского района, где 7 октября 1925 года и появилась на свет актриса, прожившая всего тридцать шесть лет, не снимавшаяся в кино, но, тем не менее, подобно комете оставившая яркий след в памяти всех, кому довелось увидеть ее на театральных подмостках.

Да и тем, кто в силу возраста разминулся с Людмилой Фетисовой во времени, доставляя волнующие воспоминания очевидцев о той, что своим выразительным, с низкими обертонами голосом, искренним, самоотверженным, совсем не актерским в привычном понимании этого слова сценическим существованием, особенно в ролях героического плана, была способна зажигать зрительские сердца. Пробуждать в них самые добрые, светлые чувства, а главное — сбивать так называемый «хрестоматийный глянец» с понятий настоящего товарищества, необходимости борьбы за справедливость, любви к Родине. Недаром созданные Фетисовой образы **Женьки Шульжен-**

ко в «Фабричной девчонке» **А.М. Володина**, **Шуры Азаровой** в «Давным-давно» **А.К. Гладкова**, **Нилы Снижко** в «**Барабанщице**» **А.Д. Салынского** вошли в историю отечественного искусства.

И естественно — в летопись **Центрального академического театра Российской** (в период, когда там служила Людмила Михайловна, — **Красной, Советской**) **Армии**, в труппу которого актриса была принята сразу после окончания Училища имени **Б.В. Шукина** в августе 1947-го, и откуда ее проводили в последний путь в апреле 1962-го.

Собственно говоря, к печальной, 55-й годовщине кончины Людмилы Фетисовой и было приурочено **открытие памятной доски** на родном доме актрисы. И это стало знаменательным событием для местных жителей, и, конечно, для родных Людмилы Михайловны. Более чем красноречивым доказательством чего стало признание ее сына, известного поэта **Сергея Львовича Таратуты**: «Я счастлив, свершилось!»

Майя **ФОЛКИНШТЕЙН**



КАЖДЫЙ ДЕЛАЕТ СВОЮ СУДЬБУ

В ноябре 2017 года художественному руководителю **Национального драматического театра им. Б. Басангова (Республика Калмыкия) Борису Наминовичу МАНДЖИЕВУ** исполнилось **60 лет**. Список его регалий солиден — заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, почетный работник культуры Азербайджана, лауреат Всероссийской Премии «Грани театра масс», член Секретариата Союза театральных деятелей России, Председатель Совета наци-

ональных театров СТД РФ, член Совета Гильдии режиссеров России.

Свой юбилей режиссер решил отметить не просто показом своих работ, а подготовил концертную программу из собственных музыкальных произведений. А еще Борис Наминович решил подвести кое-какие итоги, и родилась книга «Белой дорогой жизни!», где он вспоминает тех замечательных людей, встреча с которыми определила его творческий путь.

В театр Борис Наминович пришел сразу же после завершения актерского факультета Государственного института театрального искусства им. В. Луначарского (ГИТИС). Тогда в республике остро стоял вопрос режиссерских кадров, как, впрочем, и сейчас. Недолго думая, артист вернулся в альма-матер, но теперь уже на режиссерский факультет. В творческой мастерской легендарных режиссеров-педагогов М.М. Буткевича и А.А. Васильева он постигал не только азы режиссерской профессии, но и набирался постановочной практики, что качественно обогатило его жизненный и творческий опыт. Возвращения Бориса Наминовича в родной коллектив особенно не ждали. За время его учебы республиканские театры успели укомплектоваться приглашенными режиссерскими кадрами. И начался долгий путь скитания «по городам и весям» — Якутск, Саранск, Йошкар-Ола, Черкесск, Вышний Волочок, Томск, Великий Новгород, Уфа... Работа с разными коллективами в разных национальных театрах стала настоящим университетом жизни. Этот бесценный опыт в будущем дал Манджиеву возможность держать удар и крепко стоять на ногах. Он возмужал, получил реальное пред-



ставление о театральной ситуации в регионах страны, расширил круг своих профессиональных интересов и деловых контактов. Единственным беспокойством его странствующей жизни была оставленная на малой родине семья — жена и малолетние дети.

Природная одаренность, оптимизм и упорство в достижении цели отчетливо проявились уже в первых работах Бориса Манджиева, что не осталось без внимания театральной общественности, критиков. Были и успешные постановки, за что-то «били». Не заметить растущую популярность режиссера не могли и в родной Калмыкии. И вот — судьба? — в 1994 году в Элисте открылся ТЮЗ, и перед руководством республики вновь встал вопрос режиссерских кадров. Приняли решение пригласить Бориса Манджиева на должность художественного руководителя вновь созданного молодежного театра. Главное ощущение того времени — радость от возможности работать в собственном театре, лично формировать его «лицо», воспитывать молодежь, которой просто необходимо учиться, получать полноценное профессиональное образование. Со всем своим энтузиазмом Манджиев взялся за дело и добился очно-заочного обучения своей труппы в СПбГАТИ.

Самой большой удачей той поры стала встреча с директором ТЮЗа, замечательным специалистом театрального дела **Галиной Шураевой**, ставшей на долгие годы его коллегой, соратником, другом, наставником. Годы их совместной работы — лучшие страницы истории республиканского театра и профессиональной деятельности самого режиссера. Постановки **«Израненная судьба» Н. Асанбаева, «Араш» Б. Манджиева, «Стая» А. Манджиева, В. Хаптаханова** шли с неизменным успехом, подталкивая коллектив к дальнейшему

творческому росту и развитию.

В 2011 году в рамках оптимизации были реорганизованы два республиканских театра — ТЮЗ и Калмыцкий драматический театр и создан Национальный драматический театр им. Б. Басангова. Творческий тандем пригласили к руководству нового учреждения, так Борис Манджиев и Галина Шураева стали художественным руководителем и генеральным директором Национального театра Калмыкии. За шесть лет его узнали в театральном пространстве России, а коллектив заявил о себе на всевозможных театральных форумах.

В багаже театра гастроли по регионам и странам ближнего зарубежья, участие в федеральных программах и грантах, организация собственного Межрегионального фестиваля спектаклей для детей и подростков национальных театров «Кеда», проведение творческих лабораторий и мастер-классов. Руководители не забывают о подрастающем поколении, ведь в республике нет своего детского театра и ответственность по обслуживанию детей и подростков полностью ложится на коллектив Национального театра. В прошлом театральном сезоне совместно с СТД Калмыкии реализованы два творческих проекта: «5 вечеров с живой классикой» и «Мастера сцены — школьным театрам!». В силу своих должностных обязанностей секретаря СТД РФ, председателя Совета Республик СТД РФ Борису Наминовичу приходится посещать те регионы и города страны, в которых много лет назад он работал очередным режиссером.

Впереди — новый театральный сезон, новые проекты и постановки и долгая счастливая жизнь в творчестве. Как любит повторять Борис Наминович, «каждый делает свою судьбу, и каждого она делает».

Людмила ТУРЧЕНКО

СКАЗАНИЕ ОБ АКТРИСЕ МОСКОВСКОЙ

Вера Кузьминична ВАСИЛЬЕВА. Народная артистка СССР. Актриса Московского театра Сатиры. О себе, о друзьях, о других. О театре, в котором прожила всю жизнь...

— Почему вы так часто переходили из одного театра в другой?

— Искала настоящее искусство.

— Нашли?

— Да.

— Где?

— В Третьяковской галерее.

Из интервью Фаины Раневской

Галина Смоленская: *Вера Кузьминична, в первый раз говорю с актрисой, играющей на сцене семьдесят лет!*

Вера Васильева: Да, действительно, люди работают в театре, но они уже не играют чаще всего в таком... серьезном возрасте. Не дают ролей или нет подходящих. Поэтому я, конечно, — редкий случай. (*Смеется.*) И приятно это очень, потому что люблю свой театр, и семьдесят лет пролетели как один день.

— И каково это, прожить всю жизнь в одном театре?

— А почему не в одном? Вот этого я не могу понять! Характер у меня очень робкий — это раз. Верный — два. Терпеливый — три. И я бы никогда не рискнула сама бросить все, поменять. Может, если бы меня кто-нибудь переманивал и предлагал что-то очень заманчивое в смысле творчества... Но меня никто не переманивал. Я в прекрасном коллективе, среди чудесных людей. Не всегда у меня те роли, о которых мечтала, но все-таки роли... понимаете? Так что, хоть это и удивительно, но, по-моему, это хорошо — всю жизнь в одном театре. Мне нравится! Это так же, как если бы вы жили, любили своего мужа, прожили с ним всю жизнь, и даже на старости лет чувствовали, что хорошо с ним живете, понимаете друг друга. Вот так и я с моим театром!

— И с мужем ведь тоже?

— Ну да, и с мужем. Так было, действительно... Главное, мне нравятся люди! Атмосфера, мне кажется, у нас вполне приличная или даже хорошая. Я ведь очень редко влезаю в жизнь, поэтому мало знаю, а когда мало знаешь, то все кажется хорошим. Я вижу спектакли; если репетирую — счастлива, если не репетирую — надеюсь, жду...

— А много лет подряд играть одну роль? Вы ведь в «Женитьбе Фигаро» графиню играли лет двадцать, а Анну Андреевну в «Ревизоре» — пятнадцать, кажется?

— Прекрасно! Замечательно! Вы знаете, когда играешь одну роль по многу лет, то такое ощущение, что вот, допустим, я начала играть графиню, мне было тридцать с чем-то, прошло двадцать лет, а я себя такой же в точности и чувствовала! Главное, что и костюм все так же годился! Ну, наверно, я меняюсь, но все-таки внутренне — та же! У меня всегда впечатление, что роли очень молодят. Если играешь героиню моложе себя. (*Улыбается.*) А еще, знаете, как говорила французская актриса кино Николь Курсель, «борьба не старит, старят компромиссы!»

И потом мы же часто импровизируем на сцене, все по-живому идет, характеры только остаются. Какая-то основа есть, канва, а на ней узоры можно рисовать. И когда пар-



В роли Графини. Спектакль «Женитьба Фигаро». Театр Сатиры, 1969

тнер чуткий, то это большое удовольствие. Вот я чуть-чуть другая — сегодня более сердитая, завтра более капризная, более затаненная. И все это не планируется, а происходит внезапно. После спектакля думаешь: а что, она и такая может быть, моя героиня. Поэтому скучно не было никогда, ни в одной роли, которую я играла подолгу. Наоборот — очень тяжело расстаться с ролями, как будто ребенка, которого вырастила, и он куда-то уезжает навеки...

— *И вот однажды вы выступили в новой для себя роли — автора книги «Продолжение души. Монолог актрисы». Начиналась она так:*

«Вдруг, совершенно неожиданно для себя самой я поняла, что жизнь прошла... Мне исполнилось шестьдесят, а моя профессия — актриса. Я хочу играть, хочу на сцене любить, страдать, быть любимой, брошенной, быть дерзкой, быть счастливой. Я хочу, я страстно, одержимо все еще хочу играть... Но не уйдешь от того, что большинство ролей, большинство чувств ушли от меня, я буду их видеть только у других и с болью осознавать, что я в своей жизни что-то не досказала, что во мне кричат погребенные за семью замками чувства и мысли...»

Я чувствую тихое, спокойное одиночество. Никто не делает мне ничего плохого, просто все несется куда-то со своими страстями, желаниями, обидами... Сердце плачет... Даже нет желания пожаловаться, поделиться... Я одна.»

— *Вера Кузьминична, что за горькая исповедь?! Вас ведь воспринимают все...*

— *(Перебивает):* Как счастливого человека? Да, понимаю вас. Но я это писала тогда в полном ощущении, что больше ничего хорошего в моей жизни не будет, и мне было безумно печально, безумно! И то, что я стала писать, для меня это было облегчением. Я свои записи даже не перечитывала. Я вообще к этому относилась непрофессионально совершенно, не задумываясь, правильно ли я фразу строю. Как будто говорила сама с собой или с человеком, который меня очень понимает, просто как душа просила, так и писала.

Я, понимаете, неактивный человек! Не могу, не в моем характере пойти, сказать:

«Дайте мне сыграть!» Я просто думала: «Ну что ж делать, значит, не судьба». Но все равно ждала... Может быть, какой-то случайности, знаете, будто птенец такой, вот мимо него летит птица сильная, вдруг — раз и говорит: «Давай я тебя подхвачу!» — «Ну подхвати!» И полетели вместе. Но, в общем, попыток что-то изменить у меня не было никогда.

— *Считаете, это правильно?*

— Я считаю, правильно! Верю, что мой ангел-хранитель за мое кроткое отношение к жизни мне помогает. Иногда думаю — начну стараться, а он скажет: «Что-то ты, Верочка, стала совсем другая, ты ведь не такая!» Ха! И отвернется. И улетит. Вот видите, какие смешные бывают чувства у взрослого человека.

— *А сейчас, если писать ваш монолог «тридцать лет спустя»?*

— Да ведь у меня уже третье переиздание, и там, кстати, нет этого грустного вступления, которое так вас огорчило. Появились новые роли, неожиданно началась новая жизнь, и это уже не минор — это мажор! В финале спектакля «Странная миссис Сэвидж» моей героине позволяют покинуть сумасшедший дом, ей говорят: «Вы можете идти», а она отвечает: «Я не знаю, может быть, я сошла с ума, но мне не хочется уходить отсюда!» И я, когда писала концовку к своей книге, закончила словами: «Вот я все рассказывала, и чувствую, что мне не хочется уходить отсюда — из этой книги, из этой жизни.»

— *А театр Сатиры сильно изменился за столько лет?*

— Конечно! Во-первых, нет уже очень многих актеров... Папанов, Миронов, Менглет, Мишулин, Ткачук — огромные потери! Иметь пять таких великолепных артистов, на которых можно строить весь репертуар, и все они ушли... Пережил это театр очень тяжело. Все мы понимали, что обезглавлены. Молодежь, конечно, чудесная, но они не могут еще так чувствоваться, и мастерство им еще надо накапливать, чтобы на свои плечи взять репертуар. Спектакль можно, конечно, выпустить, но ведь никто же не пойдет! Пойдут сегодня только ес-



«Священные чудовища». В роли Эстер. Театр Сатиры, 1996

ли это скандал, а если просто искусство, то никто не ходит на незнакомые имена. У нас нет таких актеров, которые бы привлекали публику, как Женя Миронов, Чулпан Хаматова или Константин Хабенский, — таких имен у нас нет.

— А помните главный парадокс Театра Сатиры в советские времена? Публика его обожала, билеты были валютой, ими взятки давали нужным людям, а критики и академические театры посматривали снисходительно, как-то свысока.

— При Плучеке к нам относились еще не так пренебрежительно, как сейчас. Сейчас вообще не относятся, как будто этого театра нет. Я имею в виду пишущую братию и считаю, что это очень несправедливо. Я чувствую, что их интересует то ли модерн теперешний, то ли скандалы, ну, в общем, что-то совсем другое. Не знаю, не очень понимаю, в чем прелесть таких спектаклей, я, наверное, человек очень старомодный. Люблю театр психологический. Комедия, драма, что угодно, но чтобы это был рассказ о Человеке. Я считаю, к нашему театру

отношение незаслуженное. Но что делать, мы боремся за зрителя, и когда зал бывает полон, то про себя думаем: «Ну не пишут и не надо!» А публика, которая хорошо принимает, — это дорогого стоит.

— *Стиль спектаклей «Сатиры» прежних времен — эзопов язык, зал ловил каждое слово, готовый взорваться хохотом и аплодисментами...*

— Конечно, время теперь совсем другое. Раньше театр был глотком свободы. Текст, казалось бы, совсем другой, но говорили и слышали то, о чем болит душа. А сейчас — говори ради бога! Но то ли душа больше не болит, то ли души нет вовсе, все получается как-то «развлекательно».

Мои роли в том русле, как я люблю, были сыграны «на стороне»: «Странная миссис Сэвидж» в Театре Образцова и спектакль «Однажды в Париже», который поставил Юра Васильев в театре «Модерн». Это малая сцена, всего сто двадцать мест, и можно было слышать буквально каждый вздох, видеть каждую ресничку. Я очень люблю, когда хорошо играют и когда есть что играть. Люблю малые сцены. Этот спектакль,

он был такой трогательный и смешной, но больше все же трогательный, многие плакали. Да вы же видели!

— И плакала... Но вернемся в «Сатиру». С вами играла ваша сокурсница Ольга Александровна Аросева. Вы ведь учились вместе? Так всю жизнь рядом и прожили?

— Да, да! Она только чуть меньше прослужила в нашем театре, потому что начинала у Акимова в Ленинградском театре комедии, но, наверное, лет шестьдесят здесь проработала. А может, даже шестьдесят пять. Она всегда была очень талантливой, очень обаятельной, жизнелюбивой, остроумной, такой и оставалась, как в училище — заводная, крепкая, сильная, страстно любящая театр и успех у зрителя. Умела дружить, по-моему. Но не могу сказать, что мы были близки, как говорится — «не разлей вода». Мы были как бы доброжелательно спокойны, вот я бы так сказала. Мы антиподы, она и я, как люди. И по ролям очень разные, поэтому не конкурировали ни на сцене, ни в жизни. Ольга Александровна любила брать власть в свои руки, любила сказать: «Это отвратительно!» А я сижу себе тихо. Внутренне мне что-то может не понравиться, но тогда я говорю: «Может быть, это не мой мир, не то, что волнует меня, поэтому я могу ошибаться...» Но всегда в очень деликатной форме. Врать, что это хорошо, не могу, но и ругать резко тоже не могу. Почти всегда говорю: «Наверно, я чего-то недопонимаю».

«И сегодня, прожив столько лет в нашем театре, войдя в круг его старшего поколения, я совсем не ощущаю себя маститой. Я не представляю, что от моего предложения может что-то измениться, что с моим мнением кто-либо посчитается. Одиночество свое собственное и каждого из нас я с великой печалью ощущаю».

(Из книги «Продолжение души. Монолог актрисы»)

— Как же так, прожить с людьми всю жизнь и сказать: никто со мной не считается?

— Ну подумайте, господа! Не все ли равно! Не то чтобы даже все равно, конечно, нет! Но значит, так должно быть. Вот меня час-



В роли Дженни Герхарт.
Брянский драматический театр. 1949

то спрашивали: «Почему вы не хотите преподавать»? А я очень стесняюсь подсказывать. Думаю, а вдруг я собью человека. Не могу делать замечаний. Могу только «восторгнуться», если что-то очень нравится. Тогда мне не страшно и не стыдно сказать, что это очень здорово. А когда плохо, чаще молчу. Потому что понимаю, что это такое для актера, который выходит на сцену, услышать: «Ты плохо играешь» или «Ты не подходишь».

— Необыкновенный вы человек!

— Почему?

— Очень хороший!

— Да бог с вами! Кто его знает, просто с таким характером родилась. На вопрос: «А вы советуете жить так, как вы живе-

те?» — я отвечаю: «Я не могу советовать. Как я могу сказать человеку энергичному, который хочет что-то изменить в своей жизни: “Не надо ничего! Хоти, готовь себя, но пусть будет, как решит судьба!”». Так можно, если мне кто-то поверит, и судьбу поломать. Да никто и не поверит, что так надо... Конечно, иногда бывает немножечко обидно, что мои лучшие роли в театре никто не видел — нет интереса друг к другу, понимаете? Много хороших ролей, даже, может быть, лучших, но о них никто никогда не узнает, к сожалению, они не сняты для телевидения, и это грустно!

— У всей страны остался образ вашей героини из «Свадьбы с приданым» — вбежав с мороза, прижалась щекой к печке, на плечах белый пуховый платок... такая нежность во всем облике забываемая!

— Да, это очень хорошо было! Как хорошо, что вы запомнили! Это ведь подсказал Борис Равенских. Потому что он так чувствовал роль, деревню! Помню, он говорил: «Пусть у нее будет такой белый свитерочек, такая юбочка, белый полуплечечек, валеночки, и чтобы она прижалась бы!» И я это делала с удовольствием, как хорошо, что вы это заметили, потому что это настолько точно, в этом есть и деревня, и какой-то морозец, и вообще все в этом спектакле было замечательно!

— А еще вы так здорово рассказывали о великом Эрасте Павловиче Гарине...

— Гарин — чудесный актер! В жизни абсолютно беспомощный, бессребреник, не борец, какой-то отступающий и уступающий, но принципиальный — творческих позиций никогда не сдавал. Очень любил Мейерхольда, хотя однажды я прочла в его письмах к жене Хесе Александровне Локшиной: «Опять этот Мейерхольд чего-то выкаблучивается». Но он ему всегда верил. Гарин — человек сказочной доброты, такой чудак-романтик. Мы бывали у него дома, комната как у солдата, очень аскетическая, простая железная кровать, покрытая серым сукном. А у Хеси — роскошный будуар, французские ду-

хи, кружевные ночные рубашечки. Вся такая изнеженная, благоухающая, а он ей кричал: «Хеська, собака, дай что-нибудь поесть!» Это было очень колоритно. Люди они были добрые необычайно, к нам относились как к птенцам, принесли на репетицию огромный термос, бутерброды, чтоб мы ели, пили. Гарин — исключительного обаяния человек. И очень непрактичный, сейчас, мне кажется, бомжем был бы! Потому что не боец, и очень мне этим нравился!

— А Татьяна Ивановна Пельтцер?

— Хм... Пельтцер... Мне всегда казалось, что Татьяна Ивановна очень похожа на Олю Аросеву, они одной группы крови, так ведь говорят? Обе самостоятельные, дерзкие, сильные, палец в рот не кладут. Пельтцер могла послать кого угодно, могла выпить как следует. Но при этом очень хорошая актриса. А Плучек равнодушно к ней относился, у нее не было с ним такого творческого романа, как с Марком Захаровым — это и «Проснись и пой», где она прелестно сыграла, и «Мамаша Кураж» Брехта. Пельтцер целиком была поглощена талантом Захарова. И когда они с Плучеком поссорились, а Захаров все повторял: «Приходите ко мне всегда», она и ушла к нему в Ленком. По-моему, все закономерно. Смелая женщина! Да и потом все-таки он ее звал, а когда человек зовет, он за это отвечает. Она понимала, что не будет сидеть там без ролей.

— О режиссерах поговорим? Давайте начнем с Пырьева, с вашей первой роли в фильме «Сказание о земле Сибирской». Про Ивана Александровича очень много разного рассказывают. Вроде того, что для актрис он был человеком опасным.

— Он был разным. Кому-то, как волшебник, создавал судьбы, а кому-то ломал. Он мог и погубить, и спасти. Он был безумных контрастов человек. Но невероятно талантливый.

«Наутро, не спав всю ночь от волнения, нарядившись во все чужое, со взбитыми немилыми кудрями я появилась на киностудии «Мосфильм». Меня привели к Пырьеву. Долго

смотрел он на меня, не стараясь быть любезным, потом коротко предложил: «Давайте-ка расчешем ее как следует»... С ужасом увидела я в зеркале простейшее деревенское лицо с маленькими глазками. Не понравилась я себе ужасно! снова пристальный взгляд Пырьева сквозь меня и короткий приказ: «Принесите два простых чулка». Я с ужасом смотрю на ноги, думаю, что же ему не нравится? Иван Александрович берет чулки, комкает в два толстых узла. Подошел ко мне, как к предмету, сунул в мое декольте по чулку, в те места, где должна быть пышная грудь, которой у меня не было, затем отошел в сторону, внимательно посмотрел и сказал: «Ну теперь все в порядке, а то фигура тощая, лицо стлстое – не поймешь ничего... Теперь можно снимать».

(Из книги «Продолжение души. Монолог актрисы»)

— Там была какая-то история со Сталинской премией...

— Знаете, публика и журналисты ужасно любят цепляться, особенно если касается Сталина. В какой-то беседе, однажды, вот как мы с вами сейчас, я вспомнила, что в гримерной после окончания съемок «Сказания о земле Сибирской» актеры говорили: «Вот Верочка-то! Ведь никто ее не представлял к званию, а Сталин, когда посмотрел, сказал: “Какая прелесть!” И сразу все документы были оформлены».

А ведь действительно, предполагалось, что премия фильму будет дана, и документы у всех собирали, паспортные данные и т.п., а про меня и слова не было. И вдруг — дали! Так что какая-то доля правды в этом рассказе была, а может быть, и вся правда. А может, и неправда, я так и не знаю, но история в народ пошла... из интервью в интервью. Так что опровергать не буду! Вообще-то на него похоже. Во-первых, Сталин, по-моему, любил такой типаж — открытой русской девушки, простой, счастливой. Такое олицетворение советской мечты. Тем более что Марина Ладынина уже по возрасту чуть-чуть была взрослой для студентки консервато-

рии. На ее фоне я более-менее выгодно отличалась своей непосредственностью, деревенскостью, что ли.

— Следующим вашим режиссером стал Борис Равенских. Больше чем режиссер?

— Ну, о Равенских что говорить... Я считаю, он гениален! Он гениальный во всем. И в том, как он ставил, как чувствовал жизнь, как умел подать женщину, подать любовь. Как он мог это воспевать, как он мог это в нас воспитывать, и мы всегда верили, что это его религия! Вот такое отношение. Что если существует любовь, то это любовь глубокая, чистая, верная, такая, когда человек может пойти на смерть ради любви. Вот он такой, каких нет! Он такой, о каких можно только мечтать! Хотя как характер жизненный он был, наверное, очень неудобен для людей, которые с ним вместе жили. Потому что по ночам не спал, никогда в жизни вовремя не приходил на репетицию, никогда не отпускал ни на какие перерывы. Рабочие умоляли, чтобы его актеры ушли со сцены, потому что надо было ставить декорации к спектаклю, а он никак не мог закончить репетицию. Причем настолько все увлечены были, что от него не отходили. Влюбленные, хохочущие, любящие. Я большего обаяния в своей жизни не видела ни у кого. Поэтому, мне кажется, он был такой всемогущий! То, что он поставил, — «Власть тьмы» в Малом театре и нашу «Свадьбу с приданым», — вошло в историю русского театра. А наш спектакль до сих пор любим! Каждый актер играл прелестью, хотя это не были самые первые артисты, кроме Доронина и Пельцер, но все играли великолепно. Относился он ко мне очень хорошо... Ну, «хорошо» это скучное слово, сложно говорить...

«Расстаться после репетиции для Бориса Ивановича было невыносимо трудно, и мы все ходили дружной стайкой, но однажды он проводил меня домой, на Чистые пруды... Прощаясь с ним у ворот, отдавая лицо свое его любящим рукам, я впервые в жизни почувствовала, что такое смотреть гла-



«Пролитая чаша». Ван Ши-фу, Цю — Т. Пельтцер,
Ин-Ин — В. Васильева. Театр Сатиры, 1952

за в глаза, что такое ласковая рука на моей щеке, что такое властные любящие губы... В театре вскоре все заметили, что что-то произошло. Я, очевидно, излучала, как радиацию, счастье женщины, которую любят... Окутанная, опутанная его любовью, я, как тайна, влекла других...»

(Из книги «Продолжение души. Монолог актрисы»)

— А Валентин Николаевич Плучек? Как с ним было?

— Плучек — талантливый. Он сделал наш театр. Ко мне относился равнодушно. В лучшем случае. Или совсем никак. Так

что жизнь моя была немножечко грустна при нем. Я была на обочине. Спектакли, которые он ставил, знаменитые и хорошие, в них я не участвовала. Я только видела этот успех... Плучек — ученик Мейерхольда, как и Борис Иванович Равенских, но они очень разные. Борис Иванович для меня — мощного духовного заряда человек, который умел построить мизансцены, музыку, оформление спектакля очень мощно выбрать. Валентин Николаевич тоже этим обладал, но главная его сила была в фантазии, в том, чтобы сменой ритмов, сменой действия сшибать что-то привычное. Он был такой немножко хулиганистый. Мне даже кажется, что он предвещил то, что потом пришло в наш театр, — абсолютно авангардное искусство. Потому что спектакль «Клоп» Маяковского больше соответствовал не психологическому, а мейерхольдовскому театру. Это было абсолютно новое искусство.

Я не годилась для него как актриса — я была мягкая, чувствительная, а там надо было играть плакатно, остро, быстро, и поэтому выпала из сферы его творческого внимания. Мне давали роли, но это были спектакли с небольшими режиссерами или с актерами, которые пытались найти себя в режиссуре. Так что я не могу похвастаться, что много с ним работала, но я видела все, что он ставил. Был роскошный спектакль Назыма Хикмета «Дамоклов меч», где все говорили и чувствовали очень по-новому, в те времена считалось — «по-западному». Это была не психологическая, русская актерская школа, это была сдержанность, безинтонационность, но внутри — огромный заряд эмоциональный, умственный. Потрясающе играл Анатолий Папанов, уже там он себя показал драматическим артистом; он великолепно умел молчать на сцене — это великое искусство, и оно возможно только у больших артистов. Героиню чудесно играла Зоя Зелинская, и, кстати, впервые в нашем советском театре на сцене «Сатиры» появилась женщина в купальнике. В то время это было



«Вишневый сад». Калининский драматический театр

очень смело. В туфлях на высоком каблучке, с очень стройными ногами — это производило сильнейшее впечатление на публику.

Потом пришла Таня Васильева. Она была очень любима Плучеком, и тринадцать лет он давал ей самые прекрасные роли, которые сделали из нее, по-моему, превосходную актрису, хотя она от природы была награждена талантом большим и очень эксцентричным, трагическим, комедийным, она очень разнообразная актриса.

У нас была масса интересных спектаклей. Приходили потрясающие люди, мы все дружили... Евтушенко, Вознесенский, Ахмадулина были в орбите нашего театра. Приезжала Эльза Триоле; из-за того, что у Валентина Николаевича в родственниках были Питер Брук, его знакомства были уже европейские. Он вообще обладал, по-моему, амбициями ве-

ликого режиссера. О себе понимал, что очень талантлив, очень дерзок, — и это не значит, что он хвастался, но себе цену знал и вел себя соответственно. Хотя у нас снимали, запрещали много спектаклей, а это обычно людей «подсекает», надламывает, Плучек оставался бойцом и был всегда в хорошем настроении, не унылый, не запуганный. Дали ему по носу, а он пойдет опять в бой. Вот такой был человек.

Моя жизнь с ним складывалась трудно, потому что я не была предметом его заботы или творческого увлечения. Достались мне две роскошные роли за нашу сорокалетнюю совместную жизнь — графиня в «Женитьбе Фигаро» и Анна Андреевна в «Ревизоре». По-моему, это была удача для меня. Я была счастлива, когда играла, и мне нравились оба спектакля, а «Фигаро» я просто считаю шедевром и после нашего «Фигаро» смотреть другие не могу! Не хочу!

Плучек создал Андрея Миронова. Он ему подбирал репертуар от роли к роли все разнообразнее и глубже. Андрей становился и драматическим актером, и трагедийным. Живи он сегодня, стал бы уже звездой мирового класса, потому что был очень талантлив. И очень трудолюбив. Кроме того, он был, мне кажется, соавтором тех спектаклей, которые ставил Плучек. Потому что очень чувствовал современность. И хотя не был политически активным, но через роли говорил о свободе, о презрении к любому лизоблюдству. У него был совершенно потрясающий Жадов, да он все играл прекрасно, и Лопахина, и Дон Жуана. Андриуша — это было чудо нашего театра!

Так что театр при Плучеке очень высоко стоял. Когда мы потеряли Миронова и Папанова, еще при жизни Валентина Николаевича, это был удар страшнейший, после которого люди просто иногда не могут выкарабкаться, но Плучек в свои восемьдесят или уже под девяносто поставил «Укрощение строптивой», где не было уже наших корифеев. Чудесный, совершенно очаровательный спектакль!



«Однажды в Париже». Театр «Модернь»

Я сильно его хвалю, и это действительно дань тому, что он сделал. Но, повторяю, моя жизнь в театре была очень печальной и трудной. Хотя мы никогда не выясняли отношения и ни о чем не говорили. Я себе работала, играла, что давали, и ни на что особенно не жаловалась.

— *Может, он ждал, чтобы вы его попросили?*

— Однажды в жизни попросила. Роль Раневской в «Вишневом саду», когда ушла Таня Васильева и не было никого на замену. Он даже всерьез со мной не говорил. Шутливо сказал: «Ну, Вера, эту роль хочет и Нина Архипова, и Оля Аросева. Я лучше дам какой-нибудь молодой...» И все. Больше я никогда ни о чем не просила.

— *Тактичный какой Валентин Николаевич! Хотя, впрочем, режиссеры не бывают тактичными.*

— Да, они бывают разными. И сумасшедшие, и злые, и бессердечные. И влюблен-

ные рабски совершенно! Потому что если кто-то выполняет их замысел, они любят этого актера бесконечно!

Валентин Николаевич не занимал меня, не давал ролей шесть лет. Спасло то, что вдруг художественный руководитель Тверского театра драмы Вера Андреевна Ефремова пригласила меня на роль Раневской. Приблизительно тогда же, что и у нас в «Сатире», в Твери шел «Вишневый сад». Я репетировала, вошла в спектакль и десять лет приезжала в Тверь на два спектакля в месяц, испытывая огромное счастье. А главное, я поверила — мои мечты были не беспочвенны. Я ведь так мечтала о серьезных ролях. Я поняла, что я это могу! «Вишневый сад» возили в ФРГ, там роскошно нас приняли, потом в Греции был большой успех.

Потом меня пригласил в Орел режиссер Борис Голубицкий на роль Кручини-



«Мольер». Мадлена — В. Васильева, Мольер — А. Ширвиндт. Театр Сатиры, 2010

ной, ее я тоже играла двенадцать лет. А потом сыграла «Воительницу» с режиссером Борисом Александровичем Львовым-Анохиным, и эта работа покорила даже Плучека, он перевел спектакль с малой сцены, на которой он шел, на большую. Этот знак его расположения помог мне выйти на большую сцену с совершенно изумительной ролью.

После этого вдруг пошли предложения на старости лет... Но все роли роскошные! О каких только может мечтать актриса: «Священные чудовища» Жана Кокто в постановке Александра Вилькина, «Таланты и поклонники» А.Н. Островского, где я сыграла Домну Пантелеевну, тоже, по-моему, достаточно свежо, чудесный режиссер Борис Морозов ставил. Так что жаловаться мне не на что. Невозможно! Я могу только сказать: «За что такое счастье!?»

— Наверное, за терпение. А потом еще был «Реквием по Радомесу» с Романом Виктюком...

— Я ведь поначалу отказалась от роли! Почитала ее незначительной. Но однажды в театре около лифта он ко мне подошел и спросил: «Верочка, а вы любите такого-то человека?». «Да». Он говорит: «Вот то, как вы мне сейчас ответили... Я вам клянусь, вашу роль заметят. В ней есть любовь, о которой героиня не рассказывает, но которую пронесла через всю жизнь. Поверьте мне». И я поверила. И мы стали репетировать. Более божественных репетиций я не помню. Мы были влюблены все друг в друга, и в режиссера, конечно. Виктюк кричал, ругал нас невероятно. А так как все было радиофицировано, то на весь театр раздавался очень неприличный ор. Он называл нас девочками. На репетицию приходила Елена Образцова всегда невероятно красивая, в прекрасных одеж-



С Ольгой Аросевой

дах. У нее на руках была собачка, которую она звала Манон. И однажды во время репетиции нам нужно было запеть, я начала свою партию, вдруг собачка Манон завывала очень тоненьким голосом. И мы все хотели... А потом вышел спектакль. И это был гимн искусству.

— А «Пиковая дама» с Андреем Житинкиным? Да еще в Малом театре!

— Графиню репетировала Элина Быстрицкая. Уже были сделаны костюмы, декорации. И вдруг она взяла отпуск до Нового года. Я всегда стараюсь как можно меньше знать о том, почему человек принимает то или иное решение. Видимо, не желая подводить театр, Быстрицкая порекомендовала Житинкину на эту роль меня. И руководство Малого театра рискнуло. Я позвонила Элине Авраамовне. Она подтвердила, что играть не сможет и пожелала мне успеха.

Знаете, Малый и МХАТ — на эти два театра я Богу молилась. Еще девочкой сидела на галерке Малого театра и мечтала — вот бы мне...

— Пиковая дама — фигура мистическая. Не боялись?

— Сначала не думала. Но вы же помните о том кошмаре. В ноябре прошли первые премьеры, а уже в декабре... Я отыграла сцену и пошла к себе в примерную, переоделась на финал. Шла в прекрасном настроении. Только оказалась за кулисами, сделала шаг... В общем я зацепилась за платье — мне бы его приподнять, как я это делала всегда, а тут... Чувствую, падаю плашмя. И сразу адская боль. Меня подхватили, помогли дойти до примерной.

— Но вы еще спектакль доиграли!

— Да, вышла на последнюю сцену. Но не смогла переодеться и играла в неподхо-



«Странная миссис
Сэвидж»

дящем для финала платье. Помните, я там пою колыбельную а капелла Герману, но боль была настолько сильной, что мне пришлось просто проговорить эту колыбельную. Да сама бы я, без помощи, и подняться с колен не смогла бы. И тогда Лиза подошла ко мне и через всю сцену провела в кулисы. А зрители решили, что, наверное, так и надо.

Да... Пиковая дама за что-то на меня рассердилась. Может, за то, что взялась ее играть? Меня вообще вначале очень сму-

щало, что роль эта хоть по возрасту мне и подходит, но не соответствует представлению обо мне зрителей. За мной ведь идет шлейф добродушных героинь, графинь. Я опасалась, что это может помешать. Видимо не того боялась...

Понимаете, актрисам в моем возрасте вообще не дают ролей! Ждать-то я ждала, или правильнее было бы сказать, уже даже и не ждала... Но жила! Не умерла! И счастлива, что играла, потому что старость сама по себе очень печальное явле-



Верочка Васильева

ние. А когда играешь роли, которые любишь, в которые вкладываешь все, что понимаешь о жизни, а именно этим и дорог театр, то большего счастья представить невозможно! Я за это судьбу благодарю. Такая свалилась на меня удивительная награда божеская.

Как я живу? Мы теперь мало встречаемся. Не знаю никаких событий, не знаю интриг, не знаю ничего, я и раньше ничего этого не знала, но сейчас живу совсем просто — дом и сцена. И все. Я одна-одинешенька, и то, что мне посылает судьба, это она посылает, а не чьи-то связи или хлопоты. Связей у меня нет. И не было никогда. Но жаловаться мне не на что.

— *Ве́ра Кузьми́нична, есть что-то главное, самое важное, чего я не спросила у вас?*

— А знаете, мне кажется, в любой беседе есть внешняя сторона жизни, кото-

рую мы с легкостью раскрываем, и потаенная — ее можно только угадать. Интервью, ваши вопросы и мои ответы... Это скорее талант собеседника. Самое сокровенное почти невозможно рассказать. У меня есть зрители, которые относятся ко мне, как к своему исповеднику. Мой разговор с ними проникнут душевным доверием, оно мне дороже всего. Это результат целой актерской судьбы. Если говорить о том, что главное — вот это! Актера нужно почувствовать. Так что, даже если бы вы задали тот самый «главный» вопрос, я бы ответить не смогла. Не смогла бы раскрыть душу. Но она раскрывается везде — и в нашем разговоре, и в моей книге, и, главное, в моих ролях. Значит, она есть, душа!

Галина СМОЛЕНСКАЯ

СИНЯЯ ПТИЦА ОЛЬГИ ШИРОКОВОЙ

Очень сложно поверить в то, что эта хрупкая, воздушная актриса с детской улыбкой, широко распахнутыми глазами и острыми реакциями на все происходящее, вот уже **полвека** выходит на подмостки. И не просто выходит — завораживает, вовлекает в жизнь своего персонажа, втягивает, словно в воронку, в события далекие и близкие, вызывающие у зрителя волну сопричастности, сомыслия и сочувствия.

Да, **Ольга Широкова** начала свою творческую деятельность в 1967 году во **МХАТе**, где прослужила до 1995 года, пройдя путь классической «травести», чтобы уже позже, на подмостках **Театрального центра «Вишневый сад»**, приобретя в общении с старшим поколением артистов прославленного театра опеределенный опыт, вырасти в мощную актрису не только драматического, но и

— что встречается сегодня крайне редко! — трагедийного уровня.

А начиналось все со спектакля знаменитого, прославленного во многих поколениях, с метерлинковской «Синей птицы», где юная Ольга Широкова сыграла и Тильтиля, и Митиль — детей, переживших множество приключений в своем пути за волшебной птицей для больной маленькой девочки. Каждая встреча — с Хлебом и Огнем, Водой и Сахаром, с Феей Ночи и с другими действующими в этой великой сказки лицами — становилась шагом на пути познания жизненных радостей и невзгод, а значит — на пути к себе. Самом главном пути, свернуть с которого нельзя.

И не менее важной стала роль девочки Суок в «Трех толстяках», готовой пожертвовать собой, чтобы пробудить в мальчике с железным сердцем, наслед-

О. Широкова в спектакле «Как быстро кончается жизнь...»





«Старомодная комедия». Лидия Васильевна Жербер — О. Широкова, Родион Николаевич — В. Райкин

нике Тутти, человека, способного творить Добро.

Может показаться, что эти первые роли актрисы не столь уж были важны с точки зрения «высокого искусства», о котором мы так любим рассуждать. Но это только с одной стороны. Не зря гласит народная мудрость: «Посеешь привычку — пожнешь характер, посеешь характер — пожнешь судьбу». Пристально всматриваясь в неокрепшие детские характеры, в процесс их взросления, что называется, на глазах у зрительного зала, Ольга Широкова, как представляется, обрела собственную тему, бесстрашно «ныряя» в самую глубину детской души, находя в ней первые ростки, даже не ростки, а зернышки тяги к добру и красоте.

В ее поздних ролях это качество актрисы, эта глубина постижения определенного характера, неотрывного от своей

среды, а нередко и открыто противостоящего этой среде, — станут определяющими, проявив одно из главных личностных и профессиональных черт Ольги Широковой: щедро делиться тем, чем наделил тебя Господь, полностью растворяясь в этом чувстве и ни на миг не задумываясь о собственной выгоде. Черта, которая становится тем удивительнее и дороже, чем дольше живем мы на свете, оглядываясь вокруг...

В Театральном центре «Вишневый сад» под руководством **Александра Вилькина** талант Ольги Широковой раскрылся настолько разнообразно, что очень трудно окинуть мысленным взглядом созданный ею мир совершенно непохожих друг на друга женщин: Раневская в «Вишневом саде» и Мурзавецка в «Волках и овцах», Аманда в «Стеклоном зверинце» и Этель в «На золотом озере», Служанка и Старуха в



Этель в спектакле «На золотом озере»

«Играем с Ионеско» и Ольга Берггольц в моноспектакле «Как быстро кончается жизнь...», Лидия Васильевна в «Старомодной комедии» и Эдда в «Танце бабочки»... И это лишь часть ролей, сыгранных замечательной актрисой.

Она являлась всякий раз другой, ни в чем не повторяясь. Умеет быть резкой, ярко гротесковой, лирически мягкой, задумчивой, бесцеремонной, веселой, смешливой, дарящей радость и непременно какое-нибудь, пусть совсем маленькое, но — открытие в душе другого человека. Ее задача — не изменить мир, а заставить людей быть более чуткими, тонкими в проявлении своих эмоций, более деликатными и умеющими слышать и видеть мир вокруг себя. И потому в любой из своих ролей Ольга Широкова умеет оставаться собою самой — многоплановой, многогранной актрисой, одаривающей зрительный зал своим талантом...

В одном из интервью актриса сказала, что каждую роль пропускает через себя даже когда играет персонажа с чертами, ей не присущими. «Любую роль нужно пропустить до последней ниточки через себя, прожить ее вместе со зрителем». Потому что, по мнению Ольги Широковой, все, что доводилось ей играть, было всегда про жизнь и про любовь.

А значит, найденная в самой ранней юности Синяя птица, вылечив больную девочку, прилетела к актрисе, чтобы остаться у нее — ни в коем случае не в клетке! Мне кажется, она свободно парит по квартире, потом садится на плечо к Ольге Широковой и отправляется с ней в театр, чтобы не расставаться никогда.

Вот уже полвека...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром

ТЕАТР НАЧИНАЕТСЯ С АКТЕРА

Народная артистка России, актриса Смоленского драматического театра им. А.С. Грибоедова Людмила Александровна Сичкарева отметила юбилей.

В театре прошла вся ее жизнь. Она родилась в семье артистов оперетты в Алма-Ате. Театральное образование получила в студии при Красноярском драматическом театре имени А.С. Пушкина, знаменитой тем, что в свое время ее окончили Иннокентий Михайлович Смоктуновский. Закончив студию в 1962 году, работала в Красноярском театре им. А.С. Пушкина, затем в Новокузнецком драматическом театре, а в 1964 году была приглашена в труппу Смоленского государственного драматического театра.

Первая роль, сыгранная на смоленской сцене, стала для молодой актрисы серьезным экзаменом на мастерство. В

трагедии «Дом Бернарды Альбы» по пьесе испанского поэта Фредерико Гарсия Лорки (режиссер Л. Щеглов) 27-летняя Сичкарева исполнила роль **Хосефы** — 80-летней матери главной героини. Играла она Хосефу в очередь за служившей артисткой РСФСР Тамарой Александровной Калачевской — бесконечно любимой зрителями смоленской актрисой. И, следует признать, с ролью справилась.

За 50 с лишним лет на сцене Смоленского драматического театра сыграно очень много. Людмила Александровна может часами рассказывать о спектаклях, своих партнерах, режиссерах.

ДИАПАЗОН АКТРИСЫ НЕОБЪЯТЕН

Многие актеры легко снимаются с места и уезжают вслед за своим режиссером. Или переходят в другой театр. А Сичкарева — нет. Как-то я ее спросила, почему? Ответ был неожиданный. «Актеры всегда ждут и ищут чего-то нового: новой пьесы, нового режиссера. А в нашем театре режиссеры меняются часто, так что зачем уезжать?» — то ли в шутку, то ли всерьез сказала она.

Диапазон Сичкаревой-актрисы широк, можно даже сказать, необъятен. Ей приходилось играть как комедийные, порой откровенно фарсовые, так и исполненные тончайшего психологизма роли. За главную роль в спектакле конца 80-х годов «**Арестуй меня, потом я тебя...**» по пьесе **В. Котенко** актриса была представлена к званию «Заслуженный артист РСФСР». Было это в 1990 году. Спектакль был вызывающе гротескный, в духе времени, с явным, хотя и слегка запоздалым политическим подтекстом. Впрочем, сделан он был мастерски. А уж выбор от природы эксцентричной Сичкаревой на роль главной героини — **бабы Фени** — просто большая удача.

Что поразительно в судьбе Людмилы Александровны, в советское вре-

«Акомпаниатор». Сверчкова — Л. Сичкарева





«Одна абсолютно счастливая деревня». Старуха – Л. Сичкарева

мя она была выдвинута на звание заслуженной артистки РСФСР не будучи членом КПСС. Разумеется, если бы не горбачевская перестройка, без членства в партии звание ей могли бы и не присвоить. Тем не менее попыток вступить в партию, несмотря на то, что ей неоднократно это предлагали, Сичкарева не предпринимала никогда, следуя примеру собственного отца, который говорил, что творческому человеку главное – сохранить независимость.

Из работ Людмилы Сичкаревой 90-х годов хочется вспомнить **Серафиму Ильичичну** в потрясающем, не побоюсь этого слова, спектакле «**Самоубийца**» режиссера Сергея Черкасского по только-только тогда возвращенной из небытия пьесе **Николая Эрзмана**.

А в трагикомедии того же режиссера «**Девки, в круг!**» по пьесе смоленского драматурга **Нины Семенович** Сичкарева играла **Антипьевну** – одну из обита-

тельниц дома престарелых. Спектакль возили в Москву в Театр Дружбы народов (ныне Театр Наций). В то время провинциальные театры приглашались для показа своих спектаклей на столичной сцене. «Девки, в круг!» смотрела Марианна Строева – в тогда одна из ведущих столичных критиков. И надо сказать, при довольно сдержанном отзыве о спектакле в целом она высоко оценила работу Людмилы Сичкаревой. Что, конечно, неудивительно.

КАЖЕТСЯ, ЕЕ ГЕРОИНИ ЖИВУТ РЯДОМ, В СОСЕДНЕМ ПОДЪЕЗДЕ

Внешняя экстравагантность рисунка роли у Сичкаревой всегда психологически оправданна. И потом ей удастся находить точные жизненные штрихи, мастерски обыгрывать детали. Думаю, многие помнят не так давно сошедший со сцены спектакль «**Аккомпаниатор**» по пьесе **Александра Галина** с ее участи-



«Горе от ума». Хлёстова – Л. Сичкарева, Софья – И. Лисенкова, князь Тугоуховский – Г. Черкашин

ем. Сичкарева играла там пенсионерку **Сверчкову**, бывшую железнодорожницу. Характер получился настолько узнаваемый, что, несмотря на всю серьезность проблем, поднимаемых в спектакле, чуть ли не каждое слово актрисы сопровождалось взрывом смеха.

Звание народной артистки России Людмиле Сичкаревой присвоили в 2007 году. Кроме упомянутой уже Сверчковой из «Аккомпаниатора» в ее репертуарном списке в то время было не менее десяти ярких работ. Назову лишь некото-

рые: **Софья Ивановна** в комедии «Пока она умирала» Н. Птушкиной, **Попадья** в «Простом средстве» В. Ольшанского, **Хлестова** в первой редакции «Горя от ума» А.С. Грибоедова. Выход Сичкаревой в роли Хлестовой обставлен был эффектно, и зрители, чувствуя это и узнавая любимую актрису, неизменно встречали ее первое появление на сцене аплодисментами.

Но даже если бы ничего этого и не было, звание Людмиле Сичкаревой следовало бы присудить уже за то, что она бо-



«Пока она умирала». Софья Ивановна – Л. Сичкарева, Татьяна – Л. Лисюкова, Игорь – Н. Коншин

лее чем полвека выходит на сцену Смоленского драматического театра. Ее имя знают даже те, кто в театре бывает редко, только в связи с каким-нибудь торжеством.

ОСОБАЯ ТЕМА — АКТЕРСКАЯ ПАМЯТЬ

Незадолго до личного ее юбилея мы с Людмилой Александровной вспоминали прежние времена, говорили о знаменитых смоленских «стариках» — народных артистах РСФСР Сергее Чередникове, Анатолии Юкляевском, заслуженных артистах РСФСР Тамаре Калачевской, Карле Завистовском, Василии Кабанове, Марке Александрове и других, с кем судьба подарила ей счастье играть на одной сцене. Невольно я затронула в разговоре тему увольнения из театра заслуженного деятеля искусств РСФСР А.С. Михайлова — главного режиссера театра. Случилось это в 1968 году. Формальным поводом послужили шекспировская комедия «Много шуму из ничего» в постановке Михайлова и спектак-

ли нынешнего худрука РАМТ Алексея Бородина, а в ту пору студента-дипломника ГИТИСа, который поставил на смоленской сцене «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса и «Два товарища» по одноименной повести Войновича. На самом же деле причиной грубой расправы с режиссерами были события 1968 года в Чехословакии. После «пражской весны», закончившейся вводом советских танков в столицу теперешней Чехии (в советские годы Чехия и Словакия составляли одно государство — Чехословакию), в СССР повсюду мерещился двойной смысл и волюндузмство. Не сомневаюсь, что название пьесы «Много шуму из ничего» было истолковано совершенно по-другому, чем у Шекспира.

Но это я отвлеклась. Я про актерскую память. Вспоминая о тех премьерных спектаклях Михайлова и Бородина, Людмила Александровна сказала, что в «Двух товарищах» у нее была комедийная роль учительницы. Спектакля я не видела. Но повесть Войновича читала и сразу дога-

далась, что она играла экзаменаторшу, которая проверяла сочинение главного героя спектакля Валерия Важенина. Юноше не хотелось в пединститут, куда убеждали его бабушка и мама. И он надеялся, что провалился, потому что специально написал сочинение не по теме. А преподавательница поставила ему «отлично», восхитившись литературным даром абитуриента. Странная, надо сказать, была экзаменаторша... Отгадка же состояла в том, что эта героиня Сичкаревой и сама писала, была графоманкой...

ЛЮБИМ И ЖДЕМ НОВЫХ РОЛЕЙ

Последние несколько сезонов подряд у Людмилы Александровны довольно напряженные. Она играет **Шаблову** — мать главного героя в спектакле «**Поздняя любовь**» и **Мавру Тарасовну** в комедии «**Правда — хорошо, а счастье — лучше**» А.Н. Островского, главную роль в спектакле «**Видеть надо душой**» Л. Агулянского и **Клавдию** в драме «**В лунном сиянии...**» по пьесе самарского драматурга А. Игнашова «**Стояние Зои**», получившей грант Общественного фонда поддержки современной драматургии. Все перечисленные спектакли поставлены главным режиссером театра заслуженным деятелем искусств Республики Беларусь Виталием Барковским.

Людмила Александровна так любит Марту — героиню спектакля «Видеть надо душой», что во время фестиваля «Смоленский ковчег-2016» решила играть со сломанной рукой, за что была удостоена специального приза жюри «За неувыдающее мастерство и актерскую отвагу».

В спектакле «В лунном сиянии...» у народной артистки России Сичкаревой роль Клавдии Болонкиной — матери главной героини. Не так часто актрисе выпадает играть столь подходящую ей и по мастерству, и по темпераменту роль. При всей заданной режиссером скупости изобразительных средств ей удается не только воссоздать характер Клавдии, но и показать нелегкую судьбу этой всег-



«В лунном сиянии...». Клавдия Болонкина — Л. Сичкарева

да готовой к обороне продавщицы пива и подпольной самогонщицы. Содержательный и, кстати, очень интересный по форме спектакль.

Вся жизнь народной артистки России Людмилы Сичкаревой — жизнь в искусстве. Она с благоговением относится к делу, которому служит. Как истинная хранительница лучших традиций оберегает театр от губительной для творчества жизненной прозы, и, надо признать, почти всегда ей это удается.

Светлана РОМАНЕНКО

Фото из личного архива автора

МЕТОД ТЕАТРА НАЦИЙ

В театральном пространстве Самарской губернии Сызрань всегда считалась вотчиной отдаленной во всех отношениях. Провинция в провинции, чуть ли не Тьмутаракань. А между тем именно в Сызрани работали такие режиссеры, как Александр Ривман, Анатолий Болотов, Андрей Ермолин, Виктор Курочкин. Но какие бы яркие спектакли здесь ни появлялись, в областном центре к ним относились в лучшем случае снисходительно-удивительно.

Актеры одного из старейших театров губернии и сегодня не стесняются называть себя провинциалами. По статистике, едва ли не каждый третий профессиональный театр в России находится в так называемом малом городе, а проще говоря — в райцентре. Поддержка этих театров входит в круг приоритетных задач Государственного Театра Наций под руководством народного артиста России Евгения Миронова. Министерством культуры России и Театром Наций разработана программа, в рамках которой проходит Фестиваль театров малых городов России и выездные творческие Лаборатории современной драматургии с участием режиссеров, педагогов, критиков. Шестого и седьмого октября 2017 года в Сызранском драматическом театре им. А. Толстого состоялись показы и обсуждения эскизов, созданных за пять дней участниками Лаборатории.

Еще в марте арт-директор Лаборатории Олег Семенович Лоевский прислал главному режиссеру Сызранского театра более шестидесяти пьес современных драматургов. Олег Шахов выбрал из них три и предварительно распределил роли так, чтобы в работе над эскизами, не пересекаясь, были заняты все актеры. В расписании работы Лаборатории кроме репетиций были мастер-классы и занятия с педагогом Московского театрального колледжа Олега Табакова Мариной Гарсия Солано, заведующим кафедрой пластического выразительности актера Екатеринбургского театрального института Вячеславом Белоусовым, куратором театральных проектов, помощником художественного руководителя Государственного

Театра Наций Еленой Носовой, шеф-редактором журнала «Театрал» Виктором Борзенко. Все они вместе с публикой приняли участие в обсуждении эскизных работ.

В Сызранском театре время от времени были попытки играть в камерном пространстве, но Малой сцены здесь не было и нет. Дело не столько в отсутствии специально оборудованного помещения, сколько в твердом убеждении, что для местного зрителя привычен большой зал и репертуар, в большинстве своем заточенный под культурный отдых. Оттого из года в год основу афиши составляют комедии, зачастую непритязательные по содержанию и форме. В сезоне 2016–2017 годов исключением в этом плане стал разве что спектакль Олега Шахова по пьесе Александра Володина «Дульсинья Тобосская» (в сентябре 2017 года Екатерина Елифанова отмечена за роль Альдонсы призом «Надежда» на Третьем региональном фестивале «Волга театральная»).

99-й театральный сезон Сызранский театр традиционно открыл премьерой комедии. На этот раз — «Блэз» Клода Манье. Но не прошло и двух недель, как в театре началась совершенно другая жизнь — здесь словно подменили всех и всё! Лаборатория Государственного Театра Наций стала не только стрессом для артистов и цехов, вынужденных в непривычно сумасшедшем темпе работать сразу над тремя сценическими проектами. Лаборатория дала возможность сделать то, чего здесь не было очень давно: не репетировать мизансцены с оглядкой на прием у публики, а искать, пробовать, делать и переделывать. Вместо того, чтобы зажаться в ожидании показов и их разборов, труппа раскрепостилась и выдала эскизы такого уровня, что зрители аплодировали стоя, скандировали «браво» и подробно анализировали увиденное.

Первым возмутителем спокойствия стал Михаил Заец. Главный режиссер Ростовского-на-Дону академического молодежного театра совместил в своем видении «Метода Грэнхольма» Жорди Гальсерана детектив, социальную драму, сатиру. Взяв высоту не эскиза, а полноценного спектакля, он су-



«Метод Грэнхольма». Эскиз

мел раскрыть новые грани дарований психологически точных **Владимира Калялина** (Карлос) и **Татьяны Костюниной** (Мерседес), сконцентрировавшись на отрицательном обаянии **Евгения Морозова** (Фернандо). **Артемий Кондрашов** дебютировал на местной сцене в роли Энрике столь удачно, что не раз и не два заслужил сравнение с юным Роланом Быковым. Публика на сцене, в двух шагах от героев «Метода Грэнхольма». Кажется, все мы — заложники ситуации, все внутри сюжета. Но в финале по воле режиссера рабочие сцены освобождают от минимального реквизита пространство, занавес открывает провалившийся во тьму зрительный зал — жизнь превращается в театр с его сценарием событий и переживаний.

Модератором всех обсуждений эскизных показов был Олег Лоевский. Созданные в рамках лабораторий эскизы, как правило, становятся основой будущих спектаклей. Вот и в Сызрани зрителям предложили голосовать за или против продолжения работы. За «Метод Грэнхольма» было подано девяносто четыре голоса, против — четыре.

В фойе театра, в окружении мрамора, позолоты и блеска хрустальной люстры стилистически изысканно и психологически глубоко **Викторией Печерниковой** был представлен «Камень» **Мариуса фон Майенбурга** (**Лидия Дымова** — Вита, **Татьяна Дымова** — Вита в прошлом, **Любовь Сазонова** — Хайдрун, **Анастасия Землянская** — Хайдрун в прошлом, **Нина Барковская** — Стефани, **Олег Егоров** — Вольфганг, **Ольга Дроздова** — Киса). 1993-й, 1935-й, 1978-й, 1945-й, 1953-й, и вновь 1935-й, 1978-й, 1993-й, — годы проносятся, течение тихой семейной жизни нацита-палача раздавлено кошмаром тайн, которые скрывает с виду обычный дом обеспеченной еврейской семьи. По-немецки аналитическая пьеса-поединок, где от актеров и зрителей требуется личное мужество, чтобы взглянуть в лицо самым нелицеприятным вопросам, связанным с природой создания мифа в современном обществе. В нашей стране не было общественного покаяния и люстрации, и, видимо, поэтому на обсуждении мнения публики разделились: от неприятия истории о нацизме и еврейском воп-



«Нужен перевод». Эскиз

росе до восторга от перемещения героев во времени и развенчания идеологической мифологии. Из 102 присутствовавших на эскизе за продолжение работы проголосовали девяносто, против — двенадцать.

Магистрант Школы-студии МХАТ **Никита Бетехтин** вместе с художником **Анной Митко** поместил героев пьесы **Брайана Фрила** «Нужен перевод» в трюм под сценическим механизмом, расположив зрителей вдоль стен так, что никто из них физически не мог на сто процентов увидеть все мизансцены этой самой многонаселенной и сложносочиненной работы (**Виталий Боневур** — Манус, **Оксана Аксакова** — Сара, **Анатолий Карпов** — Доулти, **Юрий Андрухович** — Хью, **Александр Кочудаев** — Оуэн, **Владислав Штиль** — Лэнсэй, **Андрей Бурнаев** — Джимми). 1833-й год. В утопический мир ирландской деревушки, где странные аборигены изучают греческий и латынь, входят военные англичане. На составленных ими топографических картах вместо колоритных местных названий «Лис ней мук», «Бун ней хабхан», «Махайре Бан» появятся «Свиной форт», «Ключевой источник», «Белые равнины».

Лейтенант Йолланд (**Никита Константинов**), влюбившись в местную красотку Мейре (**Мария Зинова**), исчезнет, за что ее соседям будет грозить уничтожение одного поселения за другим. Проникновенно прозвучала история о том, что любовь не знает границ, а под напором так называемой цивилизационной женщины исторически сложившаяся этническая культура обречена на гибель. Ценность любой цивилизации не в ее технологическом и экономическом развитии, как нет в человеческом сосуществовании народов младших и старших. Пьеса «Нужен перевод» не о буквальном переводе с одного языка на другой, а о проблеме необходимости взаимопонимания с инакомыслящими, инакоживущими во всем — и в большом, и в малом. Из тридцати семи зрителей все, кроме одного, проголосовали за продолжение этой сценической работы. На обсуждении эскиза звучали искренние восторги игрой актеров и проблемами, поднятыми в пьесе. По мнению шеф-редактора журнала «Театрал» Виктора Борзенко, пьеса «Нужен перевод» из числа произведений, опережающих время, и потому, спустя без малого четыре десяти-



Оргкомитет и участники Лаборатории Театра Наций

летия после написания она остается современной по замыслу, сюжету и языку. Работая в русле русской психологической школы, режиссер Никита Бетехтин нашел свой ключ к раскрытию пьесы Фриля, сконцентрировавшись на вопросах, а не на ответах.

Как драматург, участник ряда лабораторий и семинаров, не могу не отметить на редкость корректное отношение всех трех режиссеров к текстам: принятые ими сокращения работали на творческий замысел, помогая актерам в довольно стрессовой ситуации быстрой подготовки эскизов и в решении образов, и в общем темпоритме. Навероятно интересно было прислушиваться к тому, о чем говорили зрители: не только об актерах (понравилось, как играли, или нет), но, во-первых, о проблемах и вопросах, коими были переполнены все эскизные показы. В субботу, в трехчасовую паузу между дневным и вечерним показами группа театралов отказалась уходить из театра, оставшись в фойе — и в этом еще одна, высокая и искренняя оценка случившегося! Отчаянная смелость и профессионализм молодых, жадных до работы режиссеров, умно-

женные на поддержку Елены Носовой, Олега Лоевского, труппы, всех служб и руководства Сызранского драматического, дали возможность увидеть, казалось бы, от и до знакомый театр с совершенно нового ракурса. Хочется верить, что театр воспользуется этим примером творческого ускорения.

Провожая участников Лаборатории, руководитель **Управления культуры Администрации городского округа Сызрань Ольга Дидык** заметила, что зрителям интересен не только привычный репертуар, но и неординарный, глубокий, сложный материал, предложенный творческой командой. В свою очередь Олег Лоевский, отметив существовавшие в каждом показе актерские ансамбли и огромное желание артистов играть сложный материал, пожелал Сызранскому театру активнее работать с современной драматургией не в развлекательном, а в концептуальном направлении. На основе одного из эскизов будет создан спектакль, увидеть который смогут зрители не только Самарской области.

Александр ИГНАШОВ
Фото Елены ДЕМИДОВОЙ

СВОЯ ВЫСОТА

Сто лет цифра большая, для театра – очень большая. Поэтому в **Саратовском ТЮЗе имени Ю.П. Киселева** (юбилей приходится на октябрь 1918 года) готовиться к ней начали задолго, собрали внеочередную лабораторию по современной драматургии под руководством **Олега Лоевского**, назвав ее не совсем привычно – «**Четвертая высота. Саратов документальный**».

ТРАВЕСТИЙНЫЕ ИСТОРИИ

Тексты к трем эскизам написаны в жанре документального театра. В их основу легли воспоминания, архивные материалы, живые рассказы «стариков» и молодых актеров. Что-то подобное уже делали в Красноярском ТЮЗе постоянные участники проектов Театра.doc режиссер **Талгат Баталов** и драматург **Марина Крапивина**. Их эскиз шел первым. На Малую сцену с молодым задором выскочили буденовцы из того далекого прошлого, когда театр для детей существовал только в форме идеи. Один из красноармейцев вскоре превратился в легендарного **Юрия Петровича Первого (Киселева)**, тогдашнего художественного руководителя ТЮЗа, и принял вступительные экзамены у **Юрия Петровича Второго (Ошерова)**, сегодняшнего худрука. Второй трогательно вспоминал, как шести лет от роду мама впервые привела его на знаменитый «Аленький цветочек»... Тут истории детского театра перетекала в историю жизни его главных актеров – травести. Потому что у **Ошерова** в трудовой книжке именно это ампула записано. Профессия требовала «исполнения переодетым лицом роли другого пола – девочек, мальчиков, подростков». Век, травести, увы, недолог. К счастью – не для народного артиста России **Юрия Ошерова**. Он плавно перешел на взрослые роли, и я не помню лучшего Вечного мужа,

Князя из «Дядюшкиного сна», Мнимого большого...

Другое дело женщины-травести. Одна за другой на сцену выходили актрисы и рассказывали истории своих героинь. Как те сурово следили за весом, не решались иметь детей, а к 40 годам вставали перед выбором – либо менять ампула, либо профессию. И так получилось, что главным в этом эскизе стала печальная история тюзовских травести – любимых актрис **Киселева**. И достойна она не беглого пересказа, а серьезной пьесы. Неслучайно показ закончился монологом актрисы. Не прячась за театральную маску, она рассказала о своей жизни, где были и звездные роли, и десятилетие вынужденного простоя, и нелегкий переход в иное актерское качество. Эскиз так и назывался – «**Переход**». На обсуждении отметили вовсе не юбилейную, но важную для детского театра тему.

РОЗОВСКИЕ СТРАСТИ

Театральную «бродилку» «**Между**» провел московский режиссер **Александр Созонов**, текст написала завлит ТЮЗа, драматург **Анастасия Колесникова**, а в роли провожатых выступили студенты выпускного курса профессора **Александра Галко**. Они уверенно вели зрителей по темным коридорам, опускали в сценические подземелья, поднимали в поднебесье гримерок, делили для микропоказов на группы, а к финалу выгнатица на сцену, закрутили хороводом героев пьес **Виктора Розова**, ослепили софитами. В круге света, за нежно-зеленой травкой гоголевской декорации, с алыми тюльпанами в руках оказались мы, зрители, а хлопающие актеры – в зале. Эффектно.

История была показана интерактивная. Нас все время во что-то вовлекали: надевали платки и парики, давали об-



Спектакль-эскиз «Переход»

рядовые горсти риса, поили чаем пополам... с монологами героинь, которые, негодуя и радуясь, обращались к нам за сочувствием. Театральные эскизы стали встречей с персонажами пьес **Виктора Розова**, что очень понятно. Розов был большим другом Киселева и театра, отдавал сюда все свои новые произведения.

Автор эскиза взяла за основу не только известные розовские тексты «**В день свадьбы**», «**С вечера до полудня**», «**Гнездо глухаря**», «**В поисках радости**», но и полузабытый теперь «**В дороге**». «Дорога», правда, поставлена в РАМТе, и, как отмечает критика, там сумели найти точки соприкосновения с нашим временем. Здесь, похоже, нет. Горячий монолог героини выглядел как иллюстрация чего-то бесконечно от нас далекого. Пластичнее решена мизансцена из «Глухаря». Влюбленные пары образуют единое целое при вращении сценического круга. В отрывке из «Дня свадьбы» с хорошо придуманными

двойниками невесты был здоровый театральный юмор – в отличие от «пересаливающих» сантиментами героев других сцен.

ВНУРИТЕАТРАЛЬНЫЕ ДРАМЫ

Последний эскиз – «**Все будет хорошо**» – оказался самым удачным. Здесь счастливо совпали превосходный текст, интересная постановка, актерская игра. Сделала его команда из Екатеринбурга – драматург, ученица Николая Коляды **Ирина Васьковская** и главный режиссер Екатеринбургского ТЮЗа **Илья Ротенберг**. Создатели расспрашивали тех же людей театра, и говорили они зачастую те же самые вещи. Но если в «Переходе» преобладал лирический настрой, то здесь документальный текст, облаченный в яркую форму, стал смешнее, острее, театральнее. На сцену вышли персонажи разных тюзовских спектаклей, от роковых красавиц до мятежных героев... с ушами сказочных зай-



Спектакль-эскиз «Все будет хорошо». Мнимый больной – В. Емельянов

цев, и создавалось впечатление, что их дергает за ниточки невидимый кукловод. Они говорят о традициях театра Киселева, и в итоге возникает нешуточный спор о том, может ли театр воспитывать, надо ли сохранять в репертуаре «культовые» спектакли и вообще «хранить заветы».

Изящно отсылая к «**Театральному роману**» **М. Булгакова** и вообще к расколам знаменитых театров, актеры спорятся, передают друг к другу заветную палочку с надписью «ТЮЗ Киселева», и, наконец, перепиливают ее пополам. И в Саратовском театре после великого Киселева разыгрывались свои драмы, и прекрасный режиссер и актер **Григорий Цинман** вынужден был искать пристанище в другом театре...

Харизматичный Зайчик **Алексея Кривеги**, энергично вылезая из служебного окошка, требует себе роль... Зайчика. Похожий на Карабаса Хозяин труппы отщелкивает на счетах КПД того или

иного артиста, а зайцы, красавицы и травести, вздрагивая при каждом ударе костяшек, продолжают бурно выяснять отношения. И только высокий Пьеро в коротком детском костюмчике печально стоит среди сцены, вспоминая Учителя. **Алексей Ротачков** переиграл тут всех. Он принес старое зеркало Киселева и развернул к залу...

Дух Учителя так упорно вызывали в тот вечер, что крупные куски штукатурки, обрушившиеся на головы зрителей первого ряда, воспринимались, как послание «оттуда». Но Учитель был добр и позволил в тот вечер своим детям похулиганить и поговорить о вещах серьезных. О том, что сегодня важно для Саратовского ТЮЗа, осознающего и непохожесть на другие театры, и свою с ними идентичность.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

ЛЮБИМЕЦ ДВУХ МУЗ... И НЕ ТОЛЬКО КУРЯН

Вспоминая народного артиста России **Евгения ПОПЛАВСКОГО** в знаменитой шекспировской пьесе, жалеешь об одном: почему его Яго подбросил платок только ревнивому мавру, а не каждому зрителю?.. Ведь в переполненном зале, когда шел «Отелло», слезы роняли, считай, все!

Много славных имен украшают театральную летопись, но место актера, отменившего свое **70-летие**, всегда пребудет под покровительством беззаботной хохотушки Талии и суровой Мельпомены с ее дубинкой — муз комедии и трагедии. Лишь избранным мастерам, и не только на курских подмостках, под силу и насмешить, и погрузить в раздумье, причем в одном и том же спектакле! Каждому театралу вспоминаются любимые роли в исполнении юбиляра.

Вроде бы на свете немало профессий и профессионалов, по праву считающихся более важными, чем любой лицедей, любое лицедейство, пусть и с печатью таланта. Когда у вас, не дай бог, заболел ребенок, вы терзаетесь отнюдь не гамлетовским вопросом. Когда прорвало канализационную трубу, все фибры вашей души пребывают в ожидании не загадочного Годо, а обычного сантехника. Но есть «на театре», как сказал бы актер былого времени вроде Льва Гурыча Синичкина, в столицах и провинции, от Керчи до Вологды лучшие служители прекрасного, чьих мнение народа ставит рядом с первооткрывателями истин, светилами медицины, героями сражений. Таков и Евгений Семенович Поплавский. Его дар даже третьестепенного, по замыслу автора, персонажа, к примеру, **Архидама** в «Зимней сказке» того же **Шекспира**, мог поднять на космическую высоту. Четверть века прошло, подзабыто, кто там с чьей женой согрешил или нет, но не затихает отзвук монолога, каждый



образ которого отдается в сердце: «Мне видеть нестерпимое достоинство, что просит подавня, над простотой глумящуюся ложь, ничтожество в роскошном одеянье...» Да что там, не забыта и пустяковая новогодняя сказка, нечто из жизни грибов. Замечательный наставник детворы во Дворце пионеров (была в его богатой судьбе и такая любопытная страница) вложил в примитивную, казалось бы, вещицу не меньше творческого огня, чем в любимые народными массами спектакли «Голодранцы и аристократы», «№13», «Правда — хорошо, а счастье лучше» и «Ктуба», его нынешние работы для **Курского драматического театра**. Так что уж говорить о классике? Его реплики из пьес Лермонтова, Островского, Чехова, Горького живут в благодарной памяти зрителей до последнего раската великолепно выразительного голоса. И кто бы мог

представить, что этот инструмент когда-нибудь не будет слушаться хозяина...

— *Театр — это каторга, добровольное издевательство над собой. Терзаешь собственную плоть и душу день и ночь, — признается артист. — А организм не прощает, изнашивается. Я больше не могу нормально передвигаться — подводит колено, и не могу говорить со сцены из-за паралича связок.*

И впервые за почти полувековое служение актер слышит от любящего зрителя: «Не верю!» Не соглашаются с вердиктом маститых врачей-фониатров не только курыне, но и почитатели дара Евгения Поплавского из **Барнаула, Брянска, Мариуполя, Челябинска**, словом, из разных уголков бывшего Союза, где люди наслаждались его актерской мощью. И так было с далекой юности, с элитного **Саратовского театрального училища**, с диплома

первой степени за первое же, считай, появление на большой сцене. Впрочем, бывает и так, что служитель искусства сам остается в закулисье в статусе постановщика, а его неповторимый почерк все равно чувствуется! Поистине праведный **Тевье-молочник** и апокалиптический злодей **Яго**; веселый мудрец **Насреддин** и **Глупый король**; юродивый божм **Хитрый** с местной свалки и бывший властитель мира **Наполеон**, тоже оказавшийся на свалке истории: что общего у столь непохожих героев и антигероев? Только одно — все они «прописаны» в сердце опытнейшего мастера сцены. Когда еще один персонаж, старый рыцарь подмостков, уверяет, что сыграет хоть младенца в люльке, — такому **Льву Гурычу** поверил бы и сам Станиславский.

Павел РЫЖКОВ

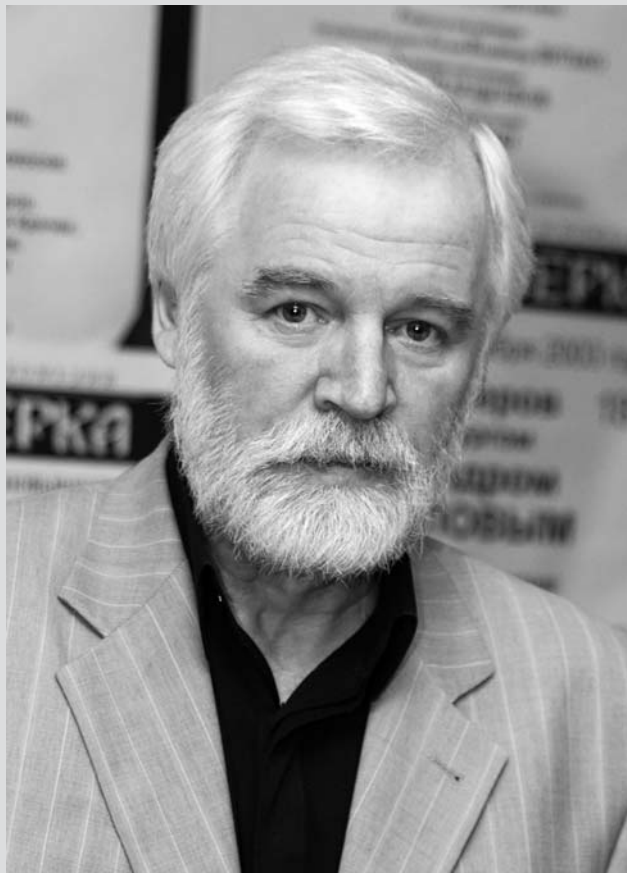
ОМСКИЙ РЫЦАРЬ РУССКОГО ТЕАТРА

Заслуженному артисту России **Владимиру ВИТЬКО** исполнилось **70 лет**. Из них полвека отдано театру, любимому до глубин души делу. Однако для самого юбиляра — актера, режиссера, основателя и бессменного руководителя **Омского драматического театра «Галерка»** — наступление этой большой круглой даты в ноябре 2017 года находится в тени другого события. События еще предстоящего, которое после двенадцати лет ожидания поневоле страшно вато сглазить и спугнуть. Зимой созданный им театр должен въехать, наконец, в свое пережившее масштабную реконструкцию здание и обоснованно стать одним из крупнейших культурных центров Прииртышья.

Прообразом этой уже прекрасно знакомой и любимой зрителем «Галерки» бы-

ла одноименная театральная студия под руководством артиста Алма-Атинского ТЮЗа, выпускника Школы-студии МХАТ **Анатолия Тарасова**, куда совсем еще юный Владимир Витько был приглашен из народного театра при местном гарнизонном Доме офицеров в далеком 1964 году. Она оказалась для будущего актера и режиссера первой по-настоящему серьезной профессиональной школой, во многом сформировавшей его творческое мироощущение.

В молодом коллективе, вспоминает Владимир Федорович, дисциплина была сумасшедшая. Занятия проходили каждый день, не взирая на выходные, праздники и личные обстоятельства. Иногда с раннего утра до позднего вечера. Как верный мхатовец, Тарасов не только вкладывал в учеников актер-



скую методику, основы существования на сцене и законы русского психологического театра, но и следил за их интеллектуальным ростом, развитием человеческих качеств.

Уроки мастера дали свои плоды. Когда Тарасов был назначен главным режиссером Кустанайского драматического театра имени Горького, значительная часть его студии органично влилась в труппу уже в качестве профессиональных актеров. В том числе и Владимир Витько, параллельно начавший учебу на филологическом факультете местного пединститута. Ведь отец молодого артиста, кадровый офицер развед-

ки и фронтовик своего благословения на учебу в театральном вузе в Москве не дал, считая, что у сына должно быть более основательное занятие в жизни. Однако филфак в итоге тоже оказал огромное влияние на формирование личности актера и режиссера. Научил чувствовать большую литературу, воспитал трепетное отношение к слову — важнейшему, по убеждению Витько, инструменту театра. На чистом русском слове, неподдельных человеческих эмоциях, глубокой внутренней культуре и ее неотъемлемой части — уважении к зрителю, его уму, чувствам, вкусу и основана эстетика омской «Галерки».

Впрочем, до того, как в самом начале 90-х Владимир Витько с единомышленниками создал собственный театр, были годы служения Мельпомене в **Алма-Ате, Норильске, Омске, Майкопе**. А затем учеба в ГИТИСе на курсе **Павла Хомского**, возвращение в полюбившийся Омск, работа режиссером на праздниках и массовых мероприятиях, формирование творческого коллектива при строительном кооперативе. В те трудные годы искусству приходилось пробиваться к людям самыми разными дорогами. Одна из них и привела к занятию в довольно бурной культурной жизни города на Иртыше самобытного явления — театра «Галерка».

Судьба театра отнюдь не складывалась безоблачно. Однажды из-за проблем с городским бюджетом коллективу пришлось поменять статус с муниципального на областной. Это дало стабильность, но не спасло от практически бездонного положения, когда из-за необходимости ремонта «Галерка» была вынуждена на двенадцать лет покинуть родное здание бывшего ДК «Юность». Но и все эти годы в театр, в основном работавший на мало приспособленных для репертуарных постановок подмостках омского Дома актера, все равно шел зритель — искренний, равнодушный, готовый к вдумчивому разговору о самом главном.

— *Эти годы были непростыми, — вспоминает сегодня Владимир Витько, — но они по-своему вырастили нас. Кто должен был уйти — ушел, кто должен был остаться — остался. Самое главное, что мы сами верны избранному пути. Пути классического, психологического, иными словами, старого доброго русского театра.*

Свой путь, свой почерк, свой зритель — то, что сегодня определяет успех «Галерки». И дома, и на гастролях, и на фестивалях по всей стране, где театр взял почти два десятка различных

наград. Здесь избегают бранной ругани, не злоупотребляют «обнаженкой», сторонятся сомнительных формальных экспериментов. Сюда, как говорит сам художественный руководитель, без опаски ходят всей семьей, потому что за происходящее на сцене стыдно не будет точно.

При этом «Галерка» — театр живой, не застывший в канонах, ищущий. Не замкнувшийся в рамках традиции, а творчески исследующий и продолжающий ее. Материалом же для поиска для Владимира Витько и его коллег является большая литература. Прежде всего, классическая, и в основном отечественная. **Островский и Есенин, Сухово-Кобылин и Шукшин, Розов и Крупин** — эти имена не сходят с афиши театра.

А еще «галерковцы» любят возвращать на сцену несправедливо забытые пьесы, как это было с **грибоедовским «Студентом»** и происходит сейчас с **«Игрой со смертью» Аверченко**. Или на целый сезон погрузиться в исследование миров какого-нибудь крупного автора. Как в текущем году, когда театр поставил сразу несколько текстов **Тургенева** в рамках масштабного проекта к юбилею великого русского писателя.

Грядущий переезд в свой полностью реконструированный и оборудованный по последнему слову театральной техники старый новый дом позволит коллективу работать еще интереснее. И хотя новые проекты и постановки, многочисленные заботы о повседневной жизни «Галерки», роли, а Владимир Витько по-прежнему с удовольствием выходит на сцену, отнимают массу времени, его мысли сейчас, прежде всего, о будущем новоселье. Возможность начать новый этап истории театра и служения зрителю он считает лучшим подарком к собственному юбилею.

Алексей НИКИШИН

ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ ТЕАТР?..

На этот раз поездка в хорошо, как казалось, знакомый и полюбившийся театр, **Курскую драму им. А.С. Пушкина**, оказалась необычной. В нескольких предыдущих поездках, на фестивалях в Саранске и Самаре, во время гастролей в Москве мне доводилось видеть спектакли, поставленные художественным руководителем, **Юрием Бурэ**, возглавляющим этот коллектив несколько десятилетий и пополняющий его своими учениками **Курского колледжа культуры**, выпускниками Воронежского и Белгородского училищ. Но Юрий Бурэ открывает просторство своего театра для приглашенных режиссеров, и на этот раз мне удалось увидеть спектакли не только самого лидера, но и приезжих мастеров.

Это было по-своему интересно, потому что позволяло многое сопоставить, рассмотреть черты различных школ, режиссерских почерков. За три дня, проведенных в Курске, я увидела шесть с половиной спектаклей (половину составила студенческая работа учеников Ю.В. Бурэ в Колледже культуры – первый акт «**Дорогой Елены Сергеевны**» **Л. Разумовской**, над постановкой которой режиссер и педагог трудится), остальные спектакли, о которых пойдет речь, поставлены как самим художественным руководителем, так и молодым курским режиссером **Алексеем Воронцовым** и приглашенными **Вячеславом Сорокиным** из Москвы и **Сергеем Корощиковым** из Берлина.

Настоящим подарком судьбы оказались студенческие спектакли: достаточно увидеть горящие глаза начинающих артистов, их темперамент, стремление максимально углубиться в материал, который они играют, чтобы простить «главный недостаток» – ту раннюю молодость, которая по определению не может дать ни безукоризненного владения профессией (они, в сущности, ей только еще учатся), ни некоторых издержек рвущейся наружу энергии, ни жизненного опыта. Но Юрий Бурэ (неда-

ром ученик М.О. Кнебель, верный ее принципам, методике обучения, профессиональным и личностным ориентирам в освоении материала!) находит точные пути к внутреннему миру своих учеников ключом детальнейшего разбора характеров, ситуаций, взаимодействий.

30 лет промелькнуло с той поры, когда появились самые первые спектакли по этой острой, злободневной пьесе у **Светланы Враговой, Семена Спивака, Евгения Лазарева**. Нередко после спектаклей происходили горячие диспуты, на которых спор шел о том, насколько соответствует реальной жизни тематика, этика и эстетика «Дорогой Елены Сергеевны». Три десятилетия – песчинка с точки зрения вечности, а вот настало время, когда понимаешь: это были увлеченные и запечатленные драматургом начала начал того распада совсем юных личностей, что пыльным цветом расцвели сегодня. И юные артисты понимают это. Понимают и – вкладывают в свои образы очень важные понятия: «тогда» и «сейчас». Именно от этого видишь словно некую протяженность пути: от популярной песни «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались...» с искренней у Елены Сергеевны и фальшивой у ее учеников радостью совместного пения до ужаса звучания этих слов в момент, когда все маски сорваны, и ребята начинают обыск в квартире учительницы. От пленительного вальса из фильма «Мой ласковый и нежный зверь», под мелодию которого они танцуют...

Они научились уже очень важному – слышать друг друга, взаимодействовать не только в диалогах, но и в «зонах молчания», ощущая малейшие душевные колебания того, кто рядом. **Наталья Беляева, Анастасия Окунева, Дмитрий Рыжиков, Александр Аве, Александр Курщик** играют так, что временами дух захватывает от их поначалу переглядываний, различного отношения к совершаемому поступку, порой откровенной нерешительности и – постепенного перехода



«Мысли в моей голове»

к искренним монологам о своих идеалах, о стремлении к беззаботной и сытой жизни, на которое все они, как мнится, имеют полное право.

Что-то еще не до конца получается в этом продолжающем репетиционный процесс спектакле, что-то не всегда складывается у юных артистов, не до конца, наверное, понимающих сложную пьесу Людмилы Разумовской, но не покидает ощущение, что точностью своего разбора опытный режиссер и педагог преодолел эти трудности, а спектакль займет свое место в афише Малой сцены театра.

И второй спектакль студентов, вот уже год идущий на Малой сцене как репертуарный, привлек внимание. Поставил его Алексей Воронцов по рассказам **А.П. Чехова**, озаглавив «**Мысли в моей голове**». Сыгран он теми же студентами (к которым прибавился и **Игорь Гонда**) ярко, темпераментно, с обилием вполне оправданной пластики и — главное! — с таким ощущением радости и энергии «через край», что испытываешь зрительское наслаждение.

...Сценическая площадка усыпана вырванными из книг листами, которые персонажи, перебивая друг друга, выхватывают как будто наугад и читают афоризмы Антоши Чехонте и Антона Павловича Чехова (не всегда подходящие именно к тому контексту, в котором выстроен спектакль). Разрозненные мысли постепенно переходят в сюжет того или иного рассказа, которые выбраны режиссером обдуманно (но не всегда в том порядке, в котором они могли бы сразу захватить зрительный зал). Рассказов восемь — «**Длинный язык**», «**Брак через 10–15 лет**», «**Толстый и тонкий**», «**Гость**», «**Антрепренер под диваном**», «**Психопаты**», «**Размазня**» и «**Хирургия**». Студенты предстают в каждом из них разными, щедро используя все навыки обучения профессии, их темпераменту, юмору, иронии можно позавидовать. И снова — эти сияющие упоением игры глаза, от которых трудно оторваться... Дай им Бог сохранить как можно дольше это ощущение ансамбля, эту жажду игры!..

На Малой сцене идут еще два спектакля



«Альпийская баллада». Джулия — В. Богдель, Иван — Д. Баркалов

— «Альпийская баллада» по **Василию Быкову** в инсценировке, постановке и сценографии **Сергея Симошина** и «Квадратура круга» **Валентина Катаева** в постановке **Юрия Бурэ** (художник **Александр Кузнецов**). «Альпийская баллада» прожила на этих подмостках долгую жизнь — спектакль был поставлен в 1990 году, затем восстановлен в 2004-м и возродился вновь к 70-летию Победы. Пронзительная история любви русского и итальянки, бежавших из плена, сыграна **Дмитрием Баркаловым** и **Вероникой Богдель** искренне, чисто, но порой чересчур темпераментно — на физические нагрузки у Баркалова (Иван) уходит так много сил, что на психологию их уже почти не остается в некоторых важных эпизодах и восполнять ее призвана Джулия, совсем молодая актриса, обладающая ярким темпераментом и отчетливым пониманием происходящего в пьесе и спектакле. Однако зрители воспринимают «Альпийскую балладу» не просто с благодарной памятью о погибших на Второй мировой, но и с искренним переживанием — звеня-

щая тишина в зале, слезы в финале свидетельствуют о том, что зал невымысленно захвачен театральным прочтением одного из лучших произведений о далекой войне.

Что же касается «Квадратуры круга», в этом спектакле сошлось многое и многое: романтика и ирония, музыкальное оформление **Ильи Сакина**, отсылающее к итальянскому неореализму, что оказывается неожиданным, но уместным и в чем-то трогательным контрапунктом к революционной поступи и суровым песням персонажей, к комнате, увешанной революционными лозунгами, к скудному быту и почти фарсовым перипетиям судьбы четырех молодых персонажей, поженившихся второпях, не успев подумать о том, что есть такое понятие как любовь. Их разговоры и размышления о том, что этично и что неэтично с точки зрения морали победившей революции, постоянное чувство голода, поиски совпадений друг с другом не «по-человечески», а «по-революционному», местами откровенно комичны, местами фарсо-



«Квадратура круга». Сцена из спектакля

вы, а порой и драматичны. И вот это незаметное, но очевидное переключение жанров, богатство приспособлений к ним — замечательная придумка режиссера, с энтузиазмом подхваченная артистами: Вася **Дмитрия Баркалова** с первых же минут дает понять, что устремлен к покою и уютному браку, хотя и произносит с пафосом лозунги. Потому и выбрал себе в жены мещаночку Людмилу (**Екатерина Прунич**), явно старающуюся попасть в ногу со временем (на ней красная шляпка как знак соответствия революционному настроению). Абрам **Сергея Малихова** (кажется, прошло совсем немного времени с той поры, когда я видела его в дипломном спектакле «Чморик», а он успел вырасти в интересного артиста!), этот вечно голодный, не умеющий заботиться о себе не слишком деятельный труженик комсомольской ячейки, выбирает подругу жизни Тоню Кузнецову (**Юлия Высочиненко**) исключительно по идейным соображениям. Кузнецова в красной косынке только и способна думать о книгах, работе, но никак не

о муже. И вот когда эти четыре персонажа оказываются замкнутыми в пределах одной комнаты, в каждом из них проявляется если не любовь, то душевнотяготение — Васи к Тоне, Абрама к Людмиле. Взаимное, теплое, живое чувство, о котором они, кажется, никогда не задумывались.

Есть и еще два персонажа в этой истории — поэт Емельян, сыгранный **Максимом Карповичем**, как говаривали в былые времена, сочно, вкусно. Его герой напоминает и Демьяна Бедного, и забытых сегодня поэтов 20-х годов, оттачивающих свое не слишком богатое перо на лозунгах и заказных «шедеврах», отлично (с точки зрения своей эпохи) экипированных, но мечтающих лишь о том, как бы поесть вволю и где бы переночевать. Он-то и закручивает интригу, доводя Васю и Абрама до решительных шагов и втайне радуясь тому, что жены их разбежались кто куда. А замороченный им секретарь комсомольской ячейки Флавий (**Алексей Поторочин**) и вовсе теряется от этого «несоветского» обмена же-



«Дон Жуан». Командор — В. Зорькин, Дон Жуан — А. Колобинин

нами, забыв свое твердое убеждение, что «питие разрушает сознание»...

Незатейливый, казалось бы, водевиль (или все-таки фарс) Валентина Катаева, написанный в духе литературы 20–30-х годов XX века, оказывается сегодня и смешным, и поучительным — ведь в наши годы брак впопыхах, но с непреренным расчетом, с целью удобно устроиться в жизни стал далеко не экзотикой и напомнить лишний раз, что без любви невозможно ничего, совсем неплохой урок, преподанный театром в смешении высоких и низких жанров, в переключениях регистров нашего восприятия того, что есть «вчера», а что может оказаться «завтра»...

И, наконец, переходим на Большую сцену Курского театра. В дни, когда я была там, шли спектакли разных режиссеров «Дон Жуан» Мольера (режиссер и музыкальный оформитель С. Коромщиков, художник А. Кузнецов), «Гамлет» Шекспира (режиссер В. Сорокин, художник А. Кузнецов) и премьеры «Месяца в деревне» И.С. Тургенева (постановка и идея музыкального решения Ю. Бурэ, ху-

дожник А. Кузнецов, художник по костюмам Г. Шадрина).

Мольеровский «Дон Жуан», пьеса, казавшаяся мне всегда стоящей особняком в творчестве французского комедиографа, заключает в себе некую тайну: ставший давно персонажем нарицательным, Дон Жуан переживает в ней сложнейшее состояние осмысления прожитой жизни и не просто нежелание, а невозможность отказаться от пути богоборчества, постоянного вызова судьбе, в которых протекала его жизнь. Предчувствие, может быть, бесплодности собственных усилий, а может быть, скорого окончания жизненного пути делают героя мольеровской комедии глубоко сосредоточенным страдальцем, который, словно по инерции, продолжает свои заигрывания с судьбой, все уже отчетливо понимая. Все — в том числе и невозможность сойти с избранной когда-то дороги...

Андрей Колобинин блистательно играет персонажа, в сущности, трагического, остро чувствующего приближение горькой развязки, мести судьбы. От его Дон



«Гамлет». Гамлет — М. Тюленёв

Жуана невозможно глаз отвести — каждая минута сценического существования становится шагом к гибели и возникает невольное ощущение, что кружащийся вокруг него карнавал лиц (порой чересчур кривляющихся, «плюсующих»), настраивающий зрителя на смех, вызывает не только мое, но и его раздражение. Человек, живущий в собственном «коконе», намеренно отрезает себя от всех бывлых привязанностей — к Эльвире (надо отдать должное **Ольге Легоноккой**, она играет свою роль в том же ключе, что и Андрей Колобинин), к отцу (**Эдуард Баранов** находит, если можно так выразиться, умеренно смешные краски для своего персонажа, помещенного в инвалидную коляску), но все, что происходит вокруг, становится, к сожалению, спектаклем вокруг моноспектакля. И даже один из замечательнейших артистов труппы, **Александр Швачунов**, играющий Сганареля, поддается этой стихии всеобщего разгула и импровизации далеко не всегда отличающейся высоким вкусом.

Режиссер Сергей Коромщиков много лет работал в Германии и, на мой взгляд, попытка его привить русскому психологическому театру «легкость в мыслях необыкновенную» успехом не увенчалась. Он облегчил себе путь, пройдя по первому, поверхностному плану (вырытая могила на авансцене, на которую присаживается Сганарель, кресты вокруг, приводящие мысль к тому, что действие происходит между карнавалом и кладбищем; пляски обитателей деревни в украинских костюмах и говорящих с украинским акцентом, пляска неких демонов ближе к концу жизненного пути Дон Жуана и многое другое), но в финале Мольер все-таки вынужденно вернул режиссера к тому, о чем писал.

Появление статуи Командора (**Виктор Зорькин**) лишено зловещей ноты: он открывает бутылку шампанского, наливает бокал Дон Жуану и увозит его в своей коляске в иной мир. Дон Жуан оглянется напоследок, в последние секунды до того, как коляска скроется за черным за-

навесом, и взгляд его будет полон горечи, но и торжества, а Сганарель бросится вслед, но остановится как вкопанный под звездным небом. И снова присядет на край могилы, но уже другим, совсем другим. А служители сцены начнут разбирать кресты, все аксессуары, словно показывая нам, что игра закончена...

Трагическая игра, упакованная в яркий комедийный фантик...

Тем не менее нельзя не отметить великолепную, как, впрочем, всегда работу балетмейстера **Галины Халецкой** и осмысленность сценографии Александра Кузнецова, порой куда серьезнее толкующей Мольера, нежели режиссер.

«Гамлет» в постановке московского режиссера Вячеслава Сорокина произвел впечатление, мягко говоря, странноватое. Так и осталось для меня загадкой, почему режиссер выбрал именно сегодня именно эту шекспировскую трагедию, но эта тайна сформулировалась лишь в финале, до которого все же напльвали тени ожидания. Но по ходу развития действия множились и другие, более мелкие загадки: почему лица кочующих актеров английской труппы скрыты венецианскими карнавальными масками (из тех, что узнаются мгновенно) и почему «Мышеловку» они разыгрывают дважды — пантомимой, на которую Клавдий (**Андрей Колобинин**) реагирует очень точно и сильно, и затем в словах? Не для того ли, чтобы еще и еще раз испытать нервную систему датского правителя? Почему так безлики и с первого же своего появления готовы к предательству Гильденстерн (**Максим Карпович**) и Розенкранц (**Сергей Тоичкин**)? Почему на сцене царит такое разностилье костюмов? Почему хрестоматийный монолог Гамлета (его выразительно и темпераментно играет **Михаил Тюленёв**) завершается вульгарным мордобоем? Почему в первом действии спектакля Гертруда (**Елена Гордеева**) парализована режиссерской волей и превосходно работает во втором действии, очерчивая все нюансы внутренней борьбы королевы после того, как сын открыл ей

тайну убийства короля? Почему так безлик Полоний (**Виктор Зорькин**)? Почему Марцелл (**Дмитрий Жуков**) и Бернардо (**Алексей Поторочин**) одеты в костюмы офицеров времен Петровской России и к тому же носят чудовищные парики и бороды? Почему Офелия (**Елена Цымбал**) на королевском балу украшена венком, а в сцене безумия его нет? Почему... почему... почему... столько необязательности, случайностей, того, что Бог на душу положил без какого бы то ни было осмысления... И, наконец, в финале Горацио (**Евгений Сетьков**) читает монолог «Быть или не быть...» (с которого спектакль начинается и который будет звучать и далее, особенно выразительно — перед «Мышеловкой»), когда никакого Фортинбраса в качестве угрозы Датскому королевству нет и в помине? Ведь эти слова звучат в данном контексте как размышление: захватить трон или еще подумать...

Ни на один из вопросов ответа мне найти так и не удалось. К тому же и артистам, и зрителям явно мешают передвижные ширмы, которые оправданы лишь в случаях появления Призрака (**Эдуард Баранов**) и убийства Полония.

Тем не менее хочется отметить серьезные работы Михаила Тюленёва-Гамлета, **Дмитрия Баркалова**-Лаэрта (этот персонаж привлекает, в первую очередь, тем, что звучащая в первой же сцене просьба Клавдию на разрешение уехать из Дании, воспринимается как желание бежать из этого королевства лжи, интриг и убийств, а поединок с Гамлетом решен артистом как преодоленное желание раскрыть своему противнику, что оружие отравлено), Евгения Сетькова-Горацио, Елены Гордеевой-Гертруды (второе действие спектакля за ней следишь неустанно: как она брезгливо стряхивает руку Клавдия со своего плеча, как явно знает, что вино отравлено, и просто сводит счеты с жизнью, которая уже ничего не стоит), **Александра Швачунова**-могильщика (он играет просто и естественно, остро реагируя на то, что неузнанный им принц знал бедного Йорика), Елены Цымбал-



«Месяц в деревне». Наталья Петровна — О. Лёгонья, Ракитин — Е. Сетьков

Офелии опять же во втором действии, в сцене безумия, сложного, многоликого Андрея Колобинина-Клавдия...

Эти работы заслуженно любимых курским зрителем актеров, полагаю, и привлекают на спектакль публику.

И, наконец, последнее, самое яркое впечатление — спектакль Юрия Бурэ «Месяц в деревне». Изысканно красивый в сценографии Александра Кузнецова (белый дом, вращающийся на круге, на фоне пронзительно синего неба последних летних дней) и костюмах Галины Шадриной, в звучащих романсах (режиссер опередил жанр спектакля как «Безжалостный романс в 2-х действиях», ему же принадлежит идея музыкального решения), «Месяц в деревне» вызывает какое-то пронзительное чувство прикосновения к ушедшему навсегда — в людях, в их отношениях, в их врожденной интеллигентности и «породистости» (да простят мне эти устаревшие понятия!).

Признаюсь: тургеневская пьеса никогда не входила в круг моих любимых про-

изведений, но Юрий Бурэ и его труппа открыли мне какие-то смыслы, никогда прежде не приходившие в голову. И, кажется, я впервые поняла и полюбила эту историю, действительно, схожую с безжалостным романсом, едва зазвучало в самом начале «Только раз бывает в жизни встреча, только раз судьбою рвется нить...» и появился в белом костюме с букетом белых роз Михайла Александрович Ракитин (**Евгений Сетьков**), и в задумчивости застыл на пороге дома, куда вот уже четыре года приводит его любовь к жене друга. Не платоническая, а вполне плотская, что тонко подчеркнута легкими поцелуями, прикосновениями — наверное, примерно так же вел себя Иван Сергеевич Тургенев в отношениях с супругами Виардо, кто знает... Все попытки литературоведов ответить на риторический вопрос: было или не было что-то между Тургеневым и Полиной — по сути своей бессмысленны. И внезапным откровением прозвучали слова Беляева (**Михаил Тюленёв**) о том, что надо бы достать порох, чтобы устроить фейер-

верк на именины Натальи Петровны, которые будут уже скоро. Натальин день — 8 сентября по новому стилю, значит, все происходит в последние недели августа, необычно жаркого, когда все изнемогают от зноя лета, которое никак не хочет переходить в осень, и обостряются все чувства. Наталья Петровна (замечательно играет ее **Ольга Легонькая!**) впервые появляется перед нами встревоженная, воспаленная неудержимым стремлением продлить, продлить свое женское лето, и не замечает той восторженности, с которой говорит о Беляеве — зато зорко подмечает это Анна Семеновна Ислаева (**Лариса Соколова** строит свою небольшую роль на очень точном подмечании всего происходящего в доме, на наблюдениях за всем и всеми). Так же исподтишка следит за всем и ее компаньонка Лизавета Богдановна (**Оксана Бобровская**). И только Аркадий Сергеевич Ислаев (очень точная работа **Александра Швачунова!**) погружен с одинаковой силой в две проблемы — хозяйство и нежная, всепрощающая любовь к жене, которая вызовет в финале совершенно оправданный взрыв этого мягкого и бесконечно доброго человека.

В этом спектакле Юрия Бурэ очень много воздуха — жизненного и театрального, при том, что мы видим с самого начала дом, в котором поселилась тревога. Кажется, все со сцены дышит «почвой и судьбой». Но главное увиделось мне в том, что тщательнейший разбор характеров и взаимоотношений персонажей, происходящих событий (а это своего рода фирменный знак Юрия Бурэ!) привел к удивительному результату — возможности иначе посмотреть на все и всех. Так Верочка (очень хорошо сыгранная **Еленой Цымбал**) становится «весной» — короткой и капризной, завершающейся изломанной в самом своем начале судьбой; Наталья Петровна — символом лета, которое хочется продлевать, сколько это возможно; Лизавета Богдановна — глубокой осенью, потому так отчаян ее последний шанс, попытка привязать к себе доктора Шпигельского (**Эдуард Баранов** играет сильно,

выразительно, подчеркивая в своем герое те черты, что, несомненно, роднят его с «подпольным человеком» Достоевского — болезненное самолюбие, презрение к окружающим, страх ощутить себя хотя бы на миг шутком). Так почти эпизодический персонаж сосед Большинцов в мастерском исполнении **Виктора Зорькина** вырастает до почти символической фигуры человека, никогда не знавшего себе цену, робкого, ведомого, куда ведут, жаждущего простого человеческого тепла...

Может быть, в акварельном рисунке режиссера чересчур жирно начертана сцена «грехопадения» Натальи Петровны, показавшая мне слишком «определенной» в чарующей «неопределенности», незавершенности общего решения, но нельзя не оценить точности одной детали, которая достаточно исчерпывающе характеризует возможный дальнейший путь Беляева: перед отъездом из усадьбы он присаживается за столик и берет в руки карты, демонстрируя себе самому немудреные фокусы — может быть, вспыхнувшая страсть Натальи Петровны указала студенту путь, на котором нанимающие его своим детям барыни обеспечат будущее?..

А когда в финале вновь звучит романс, возвращается на круге дом, в комнатах и на ступеньках которого замерли поодиночке или парами все персонажи, и бредет по кругу Верочка, прижимая к груди бумажного змея, сделанного Беляевым для сына Ислаевых Коли, погасшая, потерявшая все надежды и девичьи мечты, сердце сжимается от боли.

От той самой боли, которая когда-то, еще не так давно, неотъемлемой нотой пронизывала русский психологический театр, вызывая слезы и заставляя зрителя вновь и вновь приходить в большие и маленькие залы не для того, чтобы отдохнуть — для того, чтобы пережить вместе с придуманными персонажами непривычную жизнь...

Так любите ли вы театр?..

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром*

В ИНТЕРЬЕРАХ ВРЕМЕНИ

В ноябре 2017 года Рубцовский драматический театр отметил 80-летие.

История рубцовского профессионального театра началась в 1937 году, когда жители города обратились к руководству Алтайского края с просьбой об открытии профессиональной сцены. В результате было принято решение перевести труппу Бийского колхозно-совхозного передвижного театра в Рубцовск.

Для организации работы ему предложили здание, построенное по проекту, утвержденному президиумом Рубцовского окружного исполкома. В связи с празднованием годовщины Октябрьской революции клубу, для которого предназначалось построенное здание, дали название «12 лет Октября».

Здесь располагались кинотеатр, драматический кружок, радиостанция, проводились собрания и смотры художественной самодеятельности. На сегодняшний день здание принадлежит Рубцовскому драматическому театру и имеет статус объекта культурного наследия (памятник архитектуры и истории) регионального значения.

Первый спектакль, поставленный в Рубцовском драматическом театре, — «Гибель эскадры» **А. Корнейчука**. Следующий — «Овечий источник» по пьесе **Лопе де Вега**, — поставил первый директор и режиссер театра **Д. Котевич**.

Как пишет в своей работе «Мельпомена в Рубцовске» главный специалист по научной деятельности краеведческого музея **М. Кагикина**, в те годы клуб был центром культурной жизни города. Здесь шли кинофильмы и концерты, проводились собрания и конференции. Сейчас трудно представить себе те условия, в которых рождались спектакли молодого театра. Единственное производственное помещение — под сценой, где находились костюмеры и реквизиторы, парикмахеры и бутафоры. Здесь же располагалась единственная гримировочная комната, вернее — угол для актеров. Сцена для ре-



Станислав Спивак

петиций была свободна преимущественно в утреннее и ночное время. О механике сцены даже не мечтали.

А спектакли рождались. Они были нужны людям, и в театре это понимали все — от режиссера и актера до рабочего сцены, поэтому преодолевали все трудности ради тех часов, когда погаснет свет в зале, зажгутся огни рампы, и сотни зрителей, затаив дыхание, уйдут вместе с актерами в светлый и радостный мир. Теплый прием зрителей становился лучшей наградой за тяжелый труд: он давал силы, помогал творить.

Но занавес открывался не только на сцене клуба «12 лет Октября». Спектакли игрались в самых отдаленных районах Алтайского края и за его пределами. Целые месяцы подряд театр жил, что называется, «на колесах». Это были не только колеса грузовой полупортки, автобуса или вагона поезда, а нередко и колеса телеги, запряженной лошадь-



П. Луконин и Е. Мельников в спектакле «Золушка»

ми, а зимой — полозья розвальней. Спектакли шли на тесных сценах сельских клубов, на открытых площадках колхозных дворов, на полевых станах, на заводах, в школах.

Благодарностью зрителей искупались тряска на бесконечных проселочных дорогах, ночевки, подчас, где придется. В пути работа актеров продолжалась, готовились новые пьесы.

Великая Отечественная война — памятная страница в истории театра. 22-го июня в одном из алтайских сел шла подготовка к началу спектакля на открытой площадке. Но занавес тогда так и не открылся, потому что началась война. Труппа срочно вернулась в Рубцовск, который уже был отмечен печатью военного времени. Часть актеров ушла на фронт. Среди них — **Нина Григорьева**, молодая способная актриса, вместе с мужем, актером **В. Марковым**. Они не вернулись...

Рубцовский театр встал на фронтовую вахту. Нужны были спектакли, зажигающие сердца верой в грядущую победу, наполняющие души людей стойкостью и мужеством. Театр ставит «**Овода**» по роману **Э. Войнич**, пьесы **К. Симонова** «**Русские люди**» и **Л. Леонова** «**Нашествие**». На каждом спектакле в антрактах объявлялись сводки Совинформбюро о положении на фронтах, и часто выпускники пехотного училища или выздоравливающие в госпиталях сразу же после просмотра спектакля строем отправлялись на вокзал и уезжали на фронт.

Геннадий Кочетков в книге «Антракта не будет» так описывает впечатления о Рубцовске зимы 1942 года: «Вспоминая степной, мало кому ведомый в те годы городишко, я, прежде всего, словно бы ощущаю озноб и вижу костры — немилосердной была зима, лютовали морозы. А за го-



«№ 13»

родом, в степи, днем и ночью, горели костры, громадные, дымные, негасимые. Под открытым небом, промерзшим до седины, шумели станки, лязгал металл. У станков в полшубках и ватниках военного образца стояли рабочие бывшего Харьковского, а теперь заново рождающегося в Алтайской степи машиностроительного завода, и они были похожи на солдат.

Вечером рабочие приходили в театр. Запахнув поплотнее полшубки, они смотрели сквозь морозный, выдыхаемый десятками ртов туманец на сцену. На ней тоже солдаты: шла пьеса Корнейчука «Фронт»...

Нельзя не вспомнить тех, кто стоял у истоков театра: Д.М. Котевич — первый режиссер и директор, режиссеры **Б.А. Вахрушев**, **В.М. Володин**, **Г.М. Юрьев**, **Г.А. Немирович-Данченко**. К слову, вопреки легенде, бытующей в театре, тщательно поддерживаемой и охраняемой им самим, Глеб Александрович не был потомком знаменитого Вл.И. Немировича-Данченко, одного из основателей Московского Художественного театра. Заслуженный артист Республики Хакассии и России В.Ф. Шлык,

начавший свой творческий путь в Рубцовском драматическом в 1969 году, вспоминал: «Пожилые актеры мне робко говорили, что у Глеба Александровича была только одна фамилия, кажется, Немирович, а потом он добавил к ней фамилию своей жены — Данченко. Насколько это достоверно, выяснить мне не удалось, уж очень мало оставалось тогда свидетелей прошлого».

А какие здесь артисты служили! **Н.А. Гольмгрен** (основная героиня), **Д.К. Сухачев** (герой-любовник), **Ф.Ф. Версальский** (характерный комик), **Л.С. Державин** (режиссер и актер), **А.Г. Пиотровский**, **С.Э. Перкович**, **А.А. Комарова**, **Л.Л. Лидина**, **Ф.В. Морозов**, **М.А. Рассохин**, **П.М. Калинин**, **Б.И. Мизюкин**, **Е. Ершов**.

В военные годы театр, помимо работы на стационарной площадке, вел активную гастрольную деятельность. Он побывал практически во всех районах Алтайского края. В те далекие и суровые годы театральное искусство помогало людям жить, выстоять, не сломиться.

В годы Великой Отечественной войны, учитывая рост населения, связанный с эвакуацией промышленных предприятий из



«Последняя жертва»

европейской части страны, городской Совет обратился с просьбой в краевой отдел искусств о переименовании Алтайского (Бийского) колхозно-совхозного передвижного театра в Рубцовский драматический театр. Пожелания народных избранников учли, и в 1943 году решением СНК РСФСР хозрасчетный коллектив был переведен в государственную сеть театров и переименован в Рубцовский городской драматический театр.

И в послевоенные годы театр всегда был на передовых рубежах, ставя лучшие пьесы русской и советской драматургии: А.Н. Островский – «Светит да не греет», «Свои люди – сочтемся», Л.Н. Толстой – «Власть тьмы», М. Горький – «Последние», Н. Погодин – «Кремлевские куранты», К. Симонов – «Русские люди», Ю. Герман – «Дело, которому ты служишь». К 40-летию театра и 50-летию города Рубцовска М. Варфоломеевым была специально написана пьеса и поставлен спектакль «Сказ о городе Рубцовске».

В 60-е годы труппа драматического театра пополнилась яркими именами известных в Рубцовске актрис: Аллы Бородиной

и Галины Желоболовой. Галина Арсеньевна приехала в Рубцовск в 1965 году, до этого работала в Красноярской оперетте, была солисткой Винницкой филармонии. Алла Константиновна служила в Рубцовском театре с 1967 года – приехала из Саратовского драматического театра Удмуртской АССР. Заслуженная артистка России.

Большой вклад в становление Рубцовского драматического театра в разные годы внесли такие неравнодушные и творческие люди, как заслуженный артист России Юрий Серёгин, заслуженный артист Белоруссии Юрий Агеев, артисты Лилия Шумакова, Петр Авсянников и другие.

И сегодня в театре служат не менее талантливые и востребованные наши современники: Татьяна Фоменко, Лидия Ставицкая, Ольга Синеокая, заслуженный артист Казахской ССР Евгений Мельников, заслуженный артист Республики Марий Эл Игорь Кузнецов, Виктория Зяблицкая, Сергей Волобуев и еще целый ряд замечательных артистов.

С 1987 года по сегодняшний день бессменным директором и художественным руководителем Рубцовского драматического теат-



«Жена Президента»

ра является заслуженный работник культуры России **Станислав Федорович Спивак** – выпускник Кемеровского института культуры и искусств по специальности «Режиссура театра». В качестве режиссера он поставил более 150 спектаклей. Неоднократно награждался грамотами и дипломами управления культуры Алтайского края, Петербургской академии наук и искусств, по итогам 2010 года внесен в энциклопедию «Лучшие люди России» (удостоверение № 1238), награжден благодарностью министра культуры Российской Федерации (2010), Алтайским краевым отделением СТД Российской Федерации, награжден дипломом за четверть века служения театру (2012–2013). Лауреат премии администрации муниципального образования «Город Рубцовск Алтайского края» в номинации «ПРОФИ», награжден Почетной грамотой губернатора Алтайского края.

В 2005 году театр был отмечен Грамотой Петровской Академии Искусств (Санкт-Петербург) за большой вклад в развитие театрального искусства Алтайского края. В 2009 году принял участие во Всероссийском фестивале театров малых городов,

который проходил в городе Вышний Волочек. На этом представительном форуме (с участием театров из Вышнего Волочка, Москвы, Сызрани, Петрозаводска, Рыбинска и других городов.) Рубцовский театр победил в двух номинациях – «Лучший спектакль» и «Лучшая мужская роль».

Учитывая важность получения дополнительных внебюджетных источников, театр участвует в краевых и во всероссийских конкурсах грантов. В 2010 году он принял участие во Всероссийском грантовом конкурсе, который учредили Министерство культуры РФ, Союз театральных деятелей РФ под патронатом Президента России. В конкурсе участвовало около 80 профессиональных театров России, 20 из них стали победителями, в том числе и Рубцовский драматический театр – единственный среди театров Сибири и Дальнего Востока. На средства, полученные от гранта, был поставлен спектакль для детей **«Волчий маскарад»**.

В своей новейшей истории театр неоднократно становился победителем конкурсов грантов губернатора Алтайского края с проектами: **«Алтай театральный»**, **«Детский театр «Синяя птица»**, **«Рубцов-**

ский театр — малым городам Алтая».

И еще один интересный факт. В 2011 году актеры театра приняли участие в съемках документального фильма «Любовь и власть Раисы Горбачевой» Федеральной телекомпании «Первый канал», в котором были показаны фрагменты из спектакля по пьесе А. Зубовой «Жена Президента».

С 2011 года театр принимает участие в краевой Губернаторской программе «Эстетическое воспитание детей и молодежи средствами искусства», проводимой в рамках долгосрочной целевой программы «Культура Алтайского края» на 2011–2015 годы и государственной программы Алтайского края «Развитие культуры Алтайского края» на 2015–2020 годы. Благодаря

губернаторской программе школьники и учащиеся учреждений среднего профессионального образования получили возможность посещать театр бесплатно.

Разнообразна гастрольная карта театра: Семипалатинск, Павлодар, Усть-Каменогорск, Талды-Курган, Барнаул, Новосибирск, Фергана, районы и города Алтайского края.

В конце 2012 года Рубцовский драматический театр был включен в перечень восьмидесяти особо значимых социальных объектов, реконструкция которых приурочена к 80-летию Алтайского края в 2017 году (Губернаторская программа «80x80»).

Подготовил Андрей АЛЕШКЕВИЧ
Фото из архива театра

ЮБИЛЕЙ

ДВА ЛИКА ОДНОГО ТЕАТРА

В Санкт-Петербургском молодежном театре на Фонтанке с небольшим временным промежутком состоялось сразу два юбилея — **Татьяны ГРИГОРЬЕВОЙ** и **Валерия КУХАРЕШИНА**. Мы решили соединить две даты, потому что артисты труппы этого театра, точнее будет сказать — Дома **Семена Спивака**, — неотделимы, они существуют в едином ансамбле, в единой профессиональной и человеческой привязанности друг к другу и к своему руководителю. И сказать это можно обо всех, а отнюдь не только о двух сегодняшних юбилярах.

26 октября исполнилось **65 лет** замечательной актрисе театра и кино, почти четыре десятилетия служащей сцене **Санкт-Петербургского молодежного театра на Фонтанке** под руководством **Семена Спивака**, **Татьяне Александровне Григорьевой**.

Увидев актрису в ее ранних, почти прямо противоположных по характеру, темпераменту, идее ролях в спектаклях Спивака «Танго» **С. Мрожека** и «Гроза» **А.Н. Островского**, зрители мгновенно оценили

трагикомический талант актрисы и — полюбили Татьяну Григорьеву, как говорится, однажды и навсегда. Оценили ее яркое дарование и кинорежиссеры — послужной список Татьяны Григорьевой в кинематографе внушительен, и даже если играла она эпизодическую роль, запоминалась и коллегам, и зрителям — наивными и удивительно чистыми, распахнутыми глазами, отточенностью каждого жеста, музыкальным, богатым интонациями голосом.

В каждой роли Татьяны Григорьевой непременно присутствует наивность как мировосприятие, не наигранное, а искреннее, идущее от самой ее личности удивление человеческим несовершенством, способностью совершать низкие поступки. Таковы ее **Люлю** в «Священных чудовищах» **Ж. Кокто**, **Кормилица** в «Дон Кихоте» **М. Булгакова**, **Варвара Долгова** в «Касатке» **А.Н. Толстого** и большинство других персонажей. Но наивность эта — отнюдь не детская. Она рождена и сформирована собственным опытом и мудростью бесконечно доброго,



Татьяна Григорьева

открытого человека, готового всем помочь, щедро делиться тем, что есть в душе. Подобная «краска» актерского профессионализма и личности становится сегодня все более редкой, а потому — все более дорогой...

Коллеги влюблены в Татьяну Александровну, нередко называют ее «мамой» своего театра, потому что она энергична, деятельна, чувствует себя обязанной участвовать во всем, что происходит в родных для нее стенах в одном из красивейших мест Санкт-Петербурга — посреди Измайловского сада, на берегу Фонтанки. Счастливейший, нестареющий, большой талант! Мы от всей души желаем Татьяне Александровне Григорьевой новых свершений, больших и малых ролей, каждая из которых одаривает нас фейерверком счастливых впечатлений!

7 декабря отметил свой **60-летний юбилей Валерий Кухарешин.**

Бывают артисты, которых знают и любят, в основном, по театральным работам — и не только в своем городе, потому что каждый выезд на фестиваль или на гастроль расширяет круг поклонников. Бывают и те, кому поклоняются за их кинороли, искренне сожалея, что нельзя увидеть артиста на подмостках. Но случается так, что телезрители, увлеченно следящие за зарубежными фильмами и сериалами, влюбляются в голос артиста, дублирующего многих и многих голливудских звезд. Тем более, если эти артисты обладают красивым, богатым интонациями голосом, который сливается с исполнителем настолько, что возникает иллюзия, будто голливудская звезда говорит по-русски.

Валерий Кухарешин соединяет в своем мастерстве все названные три ипостаси: великолепный театральный артист, он привлекает внимание, даже на короткое время появляясь на экране (а сыграл



Валерий Кухарешин

Кухарешин более 100 ролей в кинематографе!), ну а количество озвученных им фильмов вряд ли удастся сосчитать.

После окончания ЛГИТМИКа, поступив в труппу Молодежного театра **Владимира Малыщицкого**, Валерий Кухарешин в своей юношеской ненасытности к профессии параллельно играл в других ленинградских театрах, но остался навсегда в Измайловском саду, с одинаковым увлечением работая после Малыщицкого с **Ефимом Падве**, возглавившим театр, с **Владимиром Тумановым** и вот уже более четверти века под художественным руководством **Семена Спивака**. В послужном списке артиста более 50 ролей. И каких! Все не перечислить, но для тех, кто видел, незабываемыми остаются (благо, что спектакли идут до сей поры, их можно пересмотреть, что и делают с удовольствием питерские зрители) Мальволио из **«Двенадцатой ночи»** и полковник Вершинин из **«Трех сестер»**,

король Генрих из **«Льва зимой»** и Архиепископ в **«Жаворонке»**, Виктор Мышлаевский в **«Днях Турбиных»** и Старик в спектакле **«Время для посещения»**.

Наблюдать за работой Валерия Кухарешина всякий раз — наслаждение. Казалось бы, он использует самые простые краски для обрисовки характера своего персонажа, но краски эти столь точны, что не вызывают никаких сомнений: таким и только таким должен быть этот герой! Настоящий ленинградский интеллигент, мягкий, обаятельный в общении, Валерий Кухарешин начисто лишен «звездной болезни», которая уже давно могла бы его поразить. Он не представляет для себя никакого другого дела в жизни, кроме того, которому служит верой, правдой и — всем своим существом.

Мы желаем дорогому юбиляру счастья служения на долгие, очень долгие годы!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

РАДОСТЬ ЖИЗНИ И ТЕАТРАЛЬНОСТЬ БЫТИЯ

Персональную выставку **Екатерины Спасоломской** в **Доме-музее М.Н. Ермоловой** можно сравнить с путешествием по радуге — она многоцветна, объемна, многомерна. В экспозицию, названную «**Театром настоящего**», вошло около 100 произведений живописи и графики, которые фрагментами изысканного витража составили творческий портрет художника.

Работы разных лет — от наивных детских рисунков, удивительных по форме и палитре, до взрывающихся энергией цвета больших холстов и монохромных графических листов — заполнили три музейных зала. Самая сдержанная

по форме часть выставки, но при этом требующая максимального всматривания, представила эскизы к театральным постановкам. Среди них эскизы декораций к спектаклям «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (1997, ГИТИС), «Любовь Карловны» О. Мухиной (1997, «Школа современной пьесы»), «Путешествия на краю» И. Савельева (1998, Театр Сатиры). Здесь же сценографические иллюстрации к ее авторскому курсу по гриму «Радужный портрет».

Екатерина Спасоломская училась на театральном отделении Московского художественного училища памяти 1905 года, курс Николая Меркушева. Окончила

Е. Спасоломская на открытии выставки



Фрагменты экспозиции «Театр настоящего»





Фрагменты экспозиции «Театр настоящего»



Эскизы декораций. Фрагмент экспозиции

факультет сценографии ГИТИС, а также Институт проблем современного искусства. В разные годы ее наставниками были такие признанные мастера, как Владимир Андрушкевич, Владимир Пастухов, Сергей Бархин, Наталья Нестерова, Станислав Морозов, Владимир Серебровский. В качестве сценографа и художника по костюмам она оформила ряд спектаклей в разных театрах, уже много лет проводит обучающие семинары и мастер классы по теме «Основы визуального оформления спектакля».

Екатерина Спасоломская — член Московского Союза художников и Международной федерации художников. Из 35 выставок с ее участием 15 — персональные. Работы Спасоломской представлены в музее ГИТИСа, в частных коллекциях, в том числе У. Джебраилова, М. Алшибая, принца Майкла Кентского. На

выставке в Доме-музее М.Н. Ермоловой самый большой зал представил живописную историю в творческой судьбе Спасоломской.

«В процессе творчества театральный художник погружает зрителя в пространство сказки, где человек вспоминает заложенную в нем мудрость и невинную святость...», — пояснял сопроводительный текст. И действительно, фантастические пейзажи и цветы на станковых полотнах Екатерины Спасоломской соединялись в сюжеты о гармонии природы и человека, о радости жизни и театральности нашего бытия. Отсюда и «Театр настоящего» — мир каждого из нас зависит от выбора палитры, режиссуры, сценографии...

Елена ГЛЕБОВА
Фото автора

АВТОГРАФЫ МАСТЕРОВ «От К.С. Станиславского до Л.А. Додина. Уроки режиссуры»

Заголовок материала об этом проекте, организованном в рамках столичной Биеннале театрального искусства, родился естественно, уже при беглом взгляде на пригласительный билет, на котором как раз и были изображены копии автографов героев выставочной композиции. Поначалу, правда, это вызвало недоумение подобно всякой эффектной и до поры не совсем ясной придумке. Но потом показалось, что именные росчерки можно воспринимать и как некие «знаки» ответственности мастеров режиссуры за свои творения, многие из которых признаны шедеврами, вошедшими в «золотой фонд» мирового театра. А это всегда было предметом гордости и служителей Мельпомены и Талии, и публики.

Возможно, ради того, чтобы мы еще раз испытали такое приятное чувство во время посещения выставки, ее и создавали при активном содействии дирекции Бахрушинского музея кураторы — театроведы **Ольга Егوشина** и **Марина Токарева**, которые вместе с художником **Василиной Овчинниковой** удивили и порадовали еще одним нюансом. Ньюансом существенным, заключавшимся в том, что на предварявшем экспозицию большом щите они поместили коллаж из портретов Константина Станиславского и Владимира Немировича-Данченко, Евгения Вахтангова, Всеволода Мейерхольда и Александра Таирова, Георгия Товстоногова и Олега Ефремова, Юрия Любимова и Анатолия Эфроса, Петра Фоменко и Марка Захарова,

Фрагмент экспозиции





Р. Тумина на открытии выставки

Анатолия Васильева и Камы Гинкаса, Валерия Фокина и Римаса Туминаса, Льва Додина, тем самым предприняв попытку «формирования» режиссерского, пусть и виртуального, но все же братства. А это действительно дорого. Потому что из исторических документов, мемуаров, рассказов очевидцев и личных наблюдений нам известно о многочисленных противоречиях между легендарными, уже покинувшими этот мир мэтрами режиссуры, и о различиях эстетических взглядов, имеющихся среди режиссеров — наших современников. И, увы, нередко вспоминается замечание Георгия Товстоногова, высказанное им в 1983 году, на памятном вечере в телевизионной студии «Останкино», что «больше всего его огорчает» именно «отсутствие профессиональной солидарности», которая сегодня иногда проявляется, но преимущественно по отношению к медийным лицам.

Однако в течение экскурсии хотелось думать не о негативе, а о богатстве, разнообразии и живучести русской режиссерской школы, о ее умении не останавливаться на достигнутых результатах, а постоянно раз-

виваться, сохраняя при этом главное — искренний интерес к человеку. Стремление средствами театра подробно изучать его внутренний мир и противоречивую природу, попытку понимать слабости людей и восхищаться силой их духа в критических, порой тупиковых обстоятельствах. И в этом неочевидную помощь оказывала классика, востребованная по сей день.

Так что недаром экспонаты (в том числе афиши, фотографии, макеты декораций, эскизы костюмов), связанные со сценическими интерпретациями классических произведений, преобладали и в настоящей, размещенной в Лужнецком зале и зале Восточного Фасада Главного здания ГЦТМ выставке, которая состояла из нескольких частей.

Частей достаточно объемных, призванных по идее авторов экспозиции познакомить посетителей с деятельностью и «основоположников режиссерских систем», и «титанов режиссуры советского времени», и режиссеров, «определивших переломную эпоху тысячелетий». Тех, чьи биографии, по замыслу организаторов выставки, сравнимы со своеобразными «уроками». «Уро-



Фрагмент экспозиции

ками» серьезного подхода к делу (на это указывали прикрепленные к отдельному стенду рукописные фрагменты рабочих режиссерских записей, отрывки из запечатленных на кинолентку репетиций, теоретических рассуждений, демонстрируемых на нескольких плазменных экранах), высокой культуры реализации замыслов, благородства намерений в приобщении зрительской аудитории ко всему светлому и прекрасному. И это особенно уместно сейчас, когда практически «размылись» критерии, относящиеся и к режиссуре, и к категориям нравственного толка.

Но помимо позитивных впечатлений выставка спровоцировала и вопросы. Например, об отсутствии ссылок на то, откуда кураторы брали выдержки из высказываний и самих «действующих лиц» экспозиции, и тех, кому довелось с ними сотрудничать. Ведь наверняка кого-то из посетителей приведенные цитаты заинтересовали настолько, что ему захотелось прочитать источник информации целиком. Впрочем, этот недочет присущ многим выставочным мероприятиям. Равно как и спорный, как правило, свойствен-

ный выставкам обзорного характера подход к подбору персоналий. Те, что попали в поле зрения авторов экспозиции в ГЦТМ, без сомнения, этого достойны. Но были же и другие, не менее значимые. Просто их имена, мягко говоря, не «на слуху». А жаль. Все-таки эти полузабытые крупные личности соединили бы различные эпохи и режиссерские поколения, как, собственно, и было в жизни.

К примеру, под влиянием творческих исканий Московского Художественного театра формировались режиссерские дарования Алексея Попова и Андрея Лобанова, которые в свою очередь, будучи ведущими педагогами ГИТИСа, воспитали немало видных режиссеров (один только Георгий Товстоногов чего стоит!). Единственное занятие провел Лобанов на курсе, где учился Марк Захаров, но этого было достаточно для того, чтобы Захаров считал себя его учеником. О магическом воздействии режиссуры Лобанова неоднократно рассуждал и забытый авторами выставки Андрей Гончаров, немало, кстати, сделавший для поддержки режиссерских дарований (тех же Марка Захарова или Петра Фомен-



Л. Додин на открытии выставки

ко). Гончарову же принадлежала заслуга и в сохранении эфросовского режиссерского наследия (в частности спектакля «Наполеон I» Ф. Брукнера). В связи с Эфросом нельзя не сказать и об Александре Дунаеве (между прочим, еще одном «птенце» лобановского «гнезда»), который в бытность руководителем Театра на Малой Бронной создавал благоприятные условия для того, чтобы Эфрос мог спокойно работать над своими выдающимися постановками. А в режиссерской судьбе Валерия Фокина большую роль сыграла Галина Волчек... И тоже «уроки» — человеческой этики, трепетного, бережного отношения одного таланта к другому. Обидно, что они не нашли свое отражение в экспозиции, где, увы, также не нашлось ничего, что касалось бы Николая Акимова, Бориса Равенских, Валентина Плучека, Бориса Львова-Анохина, Леонида Хейфеца, Адольфа Шапиро... Как ни странно, но нет и упоминания о наставнице Хейфеца, Шапиро, иных знаменитых режиссеров — Марии Кнебель, тоже «наследнице по прямой» от «отцов-основателей» МХТ. И — о перенявшем основы знаменитой «системы» также у самого

Станиславского Борисе Зоне, одним из питомцев которого является Лев Додин... Понятно, что нельзя объять необъятное и выставочное пространство не бесконечно, но все же, все же...

Любая выставка по определению имеет, прежде всего, просветительскую направленность. А как объяснить неопитам (к числу которых, судя по первым публикациям о выставке, принадлежат и некоторые журналисты) о значении для советской, российской режиссуры Леся Курбаса, Котэ Марджанишвили и Сандро Ахметели, Эймунтаса Някрошюса, Роберта Стуруа и Темура Чхеидзе. Может, следовало бы как-то обозначить присутствие этих и других знаковых персон в отечественном режиссерском контексте. И постараться намекнуть, что представленные на выставке в ГЦТМ «страницы» прошлого и настоящего режиссуры в России очень важны, но это «страницы» лишь избранные.

Похоже, с этим согласен тот же Лев Додин, не случайно заметивший на вернисаже, что «автографов, могло быть и больше».

Майя ФОЛКИНШТЕЙН

Фото предоставлены ГЦТМ им. А.А. Бахрушина

ЭТО СЛАДКОЕ СЛОВО «СЛЕЗЫ»...

Казалось бы, пьеса Эдуардо де Филиппо «Филумена Мартурано» настолько широко известна, что каждое новое обращение театра к ней может и не вызвать особенно интереса. Тем более в **Московском областном драматическом театре (Ногинск)**, где уже видели этот спектакль в блистательном исполнении Тамары Гавриловой и Юрия Стоскова. Мне он, по крайней мере, помнится и сегодня, более десятилетия спустя, именно «штучным», как принято говорить, мастерством артистов, игравших главные роли. Правда, тот спектакль был другим и про другое.

Но время течет неумолимо — выросло новое поколение зрителей, а поколению прежних, наверное, любопытно было посмотреть, что предложит театр на этот раз. Во всяком случае, зал был за-

полнен, реакции его были живыми и непосредственными, а актерский ансамбль сильной труппы театра захватил внимание, вызывая и смех, и слезы.

Что же сегодня увидел в этой давней истории режиссер **Валерий Якунин**, назвавший свой спектакль «**Женщина, которая не умеет плакать**»? Историю о людях, проживших рядом четверть века, но так и не сумевших понять, распознать друг друга. Существование под одной крышей по привычке, порой основательно раздражающей каждого из них, сделало эту жизнь приевшимся серым и густым бытом, менять который уже невозможно, казалось бы. Но вот Доменико Сориано, бонвиван и жуир, не утративший прихотей молодости и жадно цепляющийся за них, решил изменить все, женившись на молодой медсестре Диане и выгнав из дома Филумену. А она, борясь

Терезина — Т. Гаврилова



за свое место под солнцем этого скудного существования, притворилась умирающей, в агонии заставила его обвенчаться с ней и только после этого выложила свой главный козырь — у нее трое взрослых сыновей, которых она вырастила на деньги Доменико. И один из них — его сын, наследник. Но кто именно — Филумена не скажет никогда...

Спектакль начинается с повышенной тональности в духе памятных моему поколению фильмов итальянского неореализма: оба героя словно одержимы ненавистью друг к другу и, пока «воскресшая» Филумена с аппетитом ест кашу, Доменико бушует от ярости. Но... как только она начинает почти бесстрастно говорить о своем прошлом в борделе, где они встретились, о бессмысленности жизни, которую прожила рядом с ним, с Доменико что-то начинает происходить. **Владимир Ташлыков** отчетливо рисует внутреннюю борьбу, что происходит в нем — он словно впервые слышит то, что яв-

но не раз уже говорилось за прожитые вместе четверть века; он начинает что-то понимать в этой женщине, она кажется ему незнакомкой. Ощущая за ее бравадой подлинные горечь и боль, Доменико как будто открывает нечто и в себе самом, мысленно «пролистывая» 25 лет.

Валерий Якунин очень точно выстроил партитуру спектакля на переключении регистров, невидимых глазу, но попадающих в душу, словно меткая стрела в цель — и Владимир Ташлыков, и **Татьяна Телегина** безукоризненно органичны и естественны и в своих «зонах молчания», и в своих высказываниях наболевшего, потому что «итальянские страсти» на грани театра представления постепенно перетекают в русский психологический театр переживания, который не может оставить равнодушным. И когда Доменико в задумчивости отпивает из недопитого Филуменой стакана, эта мельчайшая деталь воспринимается многозначно — не только как рассеянность персонажа,

Доменико — В. Ташлыков





Филумена — Т. Телегина

но и как наше отечественное суеверное стремление узнать ее мысли.

У Владимира Ташлыкова очень верно намечен и исполнен путь постижения его героем, в первую очередь, себя самого. Поначалу он еще упрямо цепляется за какие-то моменты: принимает приведенного Дианой (**Ольга Сальникова** немного переигрывает страх своей героини перед Филуменой) адвоката (**Владимир Драковский** ведет свою роль уверенно и интересно), потому что расстаться с самозванной женой — дело его чести. Но что-то уже шевельнулось в душе. Повторяя: «Это мой дом!» — Доменико задумчиво выбрасывает в мусорное ведро розы, купленные для Дианы, убирает так и не съеденный ужин, закрывает двери прежде, чем покинуть на время этот дом. И он уже напряжен, потому что вступил на путь осмысления, не свойственного ему прежде.

А Татьяна Телегина сильно, ярко играет не торжество удавшегося обмана, а же-

лание через презрение, ненависть достучаться до сердца того, кого она любила и продолжает любить, несмотря ни на что. Не случайно верная помощница Розалия (очень хороша в этой роли **Татьяна Лиховид!**), чутко наблюдающая за всем, происходящем в доме, восхищенно говорит своей хозяйке после изгнания Дианы: «Как ты себя с ней вела!..» Исполненная достоинства, эта наперсница Филумены оправдывает и с восторгом примет все, что исходит от хозяйки-подруги, некогда подобравшей ее едва ли не на улице и сделавшей на всю жизнь главной помощницей во всем. Монолог Розалии во втором акте у многих зрителей вызывает слезы — отнюдь не без оснований, так играет Татьяна Лиховид. Розалия убеждена, что Филумена — святая, поэтому бросается без страха и упрека выполнять любое ее поручение. И не рабский страх движет этой женщиной, а именно человеческое достоинство и — женская солидарность...



Умберто — Д. Егоров, Лючия — М. Лукина

Немного недостает этих качеств (с мужской солидарностью, разумеется) верному слуге Доменико Альфредо (**Михаил Руденко**), он словно скован, не ощущается в нем открытого противостояния Розалии, заложенного в пьесе Эдуардо де Филиппо. И лишь в финале он робко подойдет к Филумене, вынет из внутреннего кармана цветов и вручит ей, оправдав этим жестом многое в своей роли.

Вообще, об актерском ансамбле этого спектакля надо сказать подробнее — Валерий Якунин выстроил, а артисты талантливо воплотили все оттенки взаимоотношений персонажей, сложную, многосоставную палитру их характеров, каждый из которых претерпевает по ходу развития сюжета различные, а порой и полярные чувства. Так **Марианна Лукина** (служанка Лючия) не просто исполняет свои, по сути концертные номера без слов, но живет всем, происходящем в этом доме, участвуя почти безмолвно, но всей своей сутью: как вслушивается она

в «выяснения отношений» своих хозяев, как встречает сыновей Филумены, каким участием горят ее глаза и скупые жесты.

Как проста и естественна в своем возмущении, что ее могут упрекнуть в краже ткани, из которой шила она платье Филумене, портниха Терезина (**Тамара Гаврилова**). Сегодня она, бывшая Филумена, играет эту маленькую роль с природным изяществом и высоким профессиональным мастерством. И сыновья Филумены — Умберто (**Дмитрий Егоров**), Риккардо (**Иван Баринов**) и Микеле (**Роман Чумаков**) — резко отличны друг от друга темпераментом, манерами, за каждым чувствуется выбранная или вынужденно полученная профессия, но в сцене венчания матери и Сориано они уже явно ближе друг к другу и единодушно называют Доменико «папой», хотя всего какой-то час назад говорили, что не готовы к этому.

Елена Троян изысканно, с большим вкусом подобрала музыку к спектаклю —



Филумена — Т. Телегина, Доменико — В. Ташлыков

она, с одной стороны, отсылает к неореализму, с другой же помогает артистам в настрое на выявление психологических оттенков их характеров. Художник-сценограф **Валерий Лиховид** выстроил на сцене декорацию, можно сказать, с тем же отсылком — поначалу немного смущает «захламленность» комнаты, висящие возле раковины простыни и одежда, но потом к ним привыкаешь, понимая, что подобное оформление становится еще одной, зримой метафорой быта, давно уже «свевшего» какое-либо напоминание о романтике первых лет отношений обитателей этих стен.

...Покидая дом, Доменико бережно снимает со стены свою фотографию в молодости — откровенно любит ее и берет с собой как самую большую ценность. А как пристально всматривается и вслушивается он в каждого из трех сыновей Филумены, пытаясь понять: кто же из них — его?

И как глубоко осознает слова женщины, не желающей раскрыть эту тайну: «Когда вырастают — либо равны, либо враги...»

Назвав свой спектакль «Женщина, которая не умеет плакать», Валерий Якунин исходил из слов Доменико, брошенных им в обвинение Филумене и подтвержденных ею. Но в финале, когда все разрешится, она все же заплачет и скажет изумленному мужу: «Я плачу... Как хорошо плакать...» И вместе с Филуменой плачет часть зрительниц женского пола. Может быть, не столько от счастливого финала этой хорошо знакомой истории, сколько от внезапно осознанного: слезы могут быть не только горькими и солеными — они бывают и сладкими. Наверное, ради этих слез и стоит переносить испытания...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Алексея САВОНИНА

ПРОДОЛЖЕНИЕ СЛЕДУЕТ...

Импровизация, как известно, королева среди дисциплин, которые преподают в театральном вузе. Мгновенно среагировать на шутку, обыграть ее, легко ответить оппоненту может далеко не всякий профессиональный актер. Ведь для этого нужно не только в совершенстве владеть мастерством актера, а значит голосом, телом и мимикой, но и быть, так сказать, теоретически подкованным.

В ноябре на сцене **Московского театра «Мастерская Петра Фоменко»** состоялся финал **Московского чемпионата по актерской импровизации**. Участие в нем принимали артисты **Театра Романа Виктюка, Театра им. М.Н. Ермоловой, Театра «Мастерская Петра Фоменко»** и **Театра на Юго-Западе**. Игра была нешуточная. Да и состав жюри серьезный: режиссер театра и кино, художественный руководитель театра **«Модерн» Юрий Грымов**, актриса театра и кино, телеведущая, тифлокомментатор высшей категории **Ирина Безрукова**, заслуженный деятель искусств РФ, профессор, завкафедрой режиссуры Театрального института им. Б. Щукина **Михаил Борисов**, актер театра и кино, режиссер, поэт **Влад Маленко**, а также постоянные члены судейской коллегии — заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедр режиссуры и мастерства актера ГИТИС **Михаил Скандаров** и актриса театра и кино, режиссер, педагог по импровизации **Анастасия Имамова**.

Отборочные туры состоялись в октябре на сцене Театра на Юго-Западе. По итогам игр определились лидеры: Театр на Юго-Западе и Театр «Мастерская Петра Фоменко». Они сражались за первое место, а в борьбе за третье сошлись ермоловцы и виктюковцы.

И хотя «Скульптурный» раунд рефери билта **Максим Драченин** назвал разминочным, команды взяли «с места в карьер». Задания, по традиции, придумыва-

вали зрители. Суть раунда в том, чтобы всякий раз при смене партнера кардинально менять и саму ситуацию. Руководит технической стороной рефери, а вот творческие порывы оценивает жюри. Но вот только об их оценках зрители и команды узнают лишь в финале, когда будут подводить итоги, а пока — это остроумные комментарии и пожелания.

«Сказочный» раунд, в котором артисты должны оправдаться перед судьей от имени сказочного персонажа. В качестве судьи выступает один из участников команды противника, он задает вопросы, а ответчики собирают детективные истории по слову, часто забывая правила русского языка и логику, но зато рождая абсурдные шедевры. Энергия, с которой артисты бросаются в омут импровизации, заряжает всех, кто находится в зале. Кажется, еще немного — и зрители, и жюри рванут на сцену импровизировать.

А дальше были уже знакомые актерам и полюбившиеся зрителям «Непредсказуемый», «Алфавитный» и «Вопросительный» раунды. «Кто придумывал слова — поднимите руки», — спросил у зрителей рефери. Несколько рук взметнулись над залом. «Вы видели этих людей?» Так начался «Непредсказуемый» раунд, где в рамках заданной ситуации нужно существовать все время, а сбить с курса может любое слово, предложенное зрителями.

В первой игре победу одержала команда Театра им. М.Н. Ермоловой. По признанию жюри, угадать, кто победит, было тяжело. Команды шли «ноздря», и отрыв был минимален. Раззадоренная судейская коллегия тоже пробовала себя в импровизации. Ирина Безрукова призналась, что «происходящее — дорогого стоит, поскольку тут нет заготовок, и все происходит прямо на глазах». Влад Маленко отметил, что порой так расстраиваешься за неудачный пассаж. «Ну, как же ты так, хочется крик-



Жюри

нуть участнику, а потом задумываешься — а сам-то ты так сможешь?» Михаил Борисов, оценивая «Сказочный» раунд сказал, что мы услышали «два детектива на зависть Агате Кристи и Конан-Дойлю».

Но главная битва была впереди. На сцену вышли мастера импровизации — «Фоменки» и югозападники. И если у Юго-Запада за плечами богатый опыт импровизации — первый турнир прошел еще в 2013 году, а с 2015 батл, как говорится, «поставили на поток», то для «Фоменок» это первый опыт.

Тем не менее уже после первого — «Скульптурного» — раунда Михаил Скандаров заметил, что «началась битва титанов». И точнее об этой игре не скажешь. «Немой» раунд превратил стекло в рыбу, после чего Юрий Грымов посоветовал сделать приз за этот этап — «Хрустальную рыбу» (позже обретшую название фуга). Он же не преминул заметить, что этими этюдами обе команды могут уже и деньги зарабатывать на выездях.

«Случайный» раунд подарил нам две чудные истории: о боцмане и матросе от Юго-Запада и бортпроводнике и пассажире от «Фоменок».

Изящно вплетая предложенные зрителями слова, актеры Театра на Юго-Западе привели своих героев почти к алтарю (боцмана играла **Вероника Саркисова**), а «Фоменки» устроили дуэль на борту самолета. Жюри практически рыдало от смеха, Михаил Борисов признался, что не верил в то, что «эта девочка сможет сыграть боцмана», а Юрий Грымов сказал, что с таким бортпроводником он бы полетел куда угодно.

«Эмоциональный» раунд — один из самых сложных, что и показала игра. Быстро переключиться на другую эмоцию и сделать ее максимально непохожей на предыдущую, нелегко. Особенно, когда часть из них выражают оттенки...

В вопросительном раунде по очереди блистали обе команды. Сначала **Дмитрий Захаров** вытянул на себе всю ко-



Скульптурный раунд. Театр им. М. Ермоловой

манду, даже не дав поиграть своим коллегам по театру, а потом **Олег Анищенко**, жонглируя словами, выстроил такую конструкцию по поводу Рыбы Фугу и фэн-шуй, что повторить это было бы крайне затруднительно. Победу в нелегкой борьбе одержали актеры Театра на Юго-Западе.

Рефери настолько увлекся происходящим, что не был строг в технических деталях, и игра превратилась в праздник творческой импровизации, безудержной фантазии и абсурдизма.

Кстати, на одном из отборочных туров было предложено устроить батл между худруками, но это пока лишь планы, а то, что произойдет наверняка, — «Батл двух столиц». Он пройдет **25 декабря** на сцене **Театра под руководством Олега Табакова**.

«Московский чемпионат по актерской импровизации» проходил при поддержке **Департамента культуры города Москвы**. Почетным гостем финальных

игр был министр Правительства Москвы, руководитель Департамента культуры г. Москвы **Александр Кибовский**. Он поздравил участников с праздником импровизации, наградил победителей, тоже попробовал себя в импровизации — не только пообещал поддерживать московский чемпионат, но и помочь в проведении регионального этапа. Так что, вероятно, в скором времени мы увидим актеров из разных городов России.

Завершился турнир награждением активных зрителей, победителя в номинации «Моя любимая команда» (в ней победу одержала команда **Театра Романа Виктюка**) и, конечно, песней, которую команды сымпровизировали при помощи слов, придуманных зрителями. Она стала гимном первого турнира — ведь в ней сплелись слова самых ярких этюдов батла.

Анастасия ПАВЛОВА

Фото Юлианны АСИНОВСКОЙ

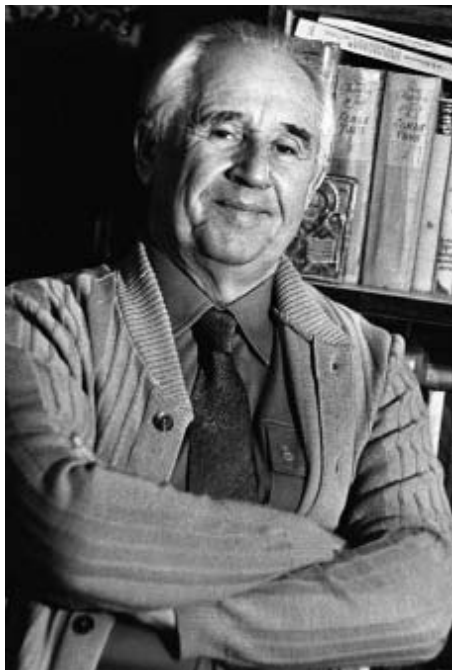
ТЕАТР КИСЕЛЕВА

Имя народного артиста СССР **Юрия Петровича Киселева** (1914–1996) неразрывно связано с историей российского театра для детей и юношества. Недавно отмечалось 100-летие со дня рождения Мастера. Более полувека тому назад состоялась премьера спектакля «**Осада Лейдена**» **И. Штока**, которым он дебютировал на саратовской сцене, отдав ей почти шесть десятилетий.

В течение полувека Киселев оставался центральной фигурой педагогического театра России, бессменно возглавляя саратовский Театр для детей и юношества. Имя Киселева по праву сегодня стоит рядом с именами А.А. Брянцева и Н.И. Сац — режиссерами «театра особого назначения». Нынешнее название его театра — «Театр Киселева» и саратовская улица его имени — достойно венчают театральный подвиг.

В театрах Саратова менялось многое. Ухо-

Ю.П. Киселев



дили и приходили режиссеры — руководители театров. С лета 1943 года до дня своей кончины Киселев оставался неизменным руководителем ТЮЗа. Он стал символом лучшего в театральном традиционном нашем городе. Это подтверждается не только долгожительством Киселева, но, в большей степени, его природным даром — быть *строителем* театра.

В интервью на ТВ-6 (декабрь 2001 года) О.П. Табаков назвал Юрия Петровича Киселева «достойным человеком» и добавил: «...на спектаклях которого я и возрос». Мне тоже пришлось быть не только многолетним зрителем его спектаклей, но однажды заменить тогдашнего завлиту Евгения Калмановского, покидавшего Саратов для работы в Ленинграде.

Е. Калмановский — ученик великого пушкиниста Ю.Г. Оксмана, замечательный филолог, театровед и мыслитель, мой сокурсник и ближайший друг по филфаку СГУ, — угворил меня в 1955 году, тогда молодого режиссера оперного театра, по совместительству «порулить завлитством» у Киселева, пока тот не найдет другого. Таково было условие Киселева. Так, в течение сезона в качестве завлиту я приблизился к Мастеру настолько, что мог наблюдать его личность и творчество изнутри. Эти наблюдения помогают мне глубже понять уникальный путь мэтра российского ТЮЗа, осмыслить природу его связи со школой Таирова, из которой он вышел.

Влияние и воздействие в искусстве вещи совершенно неустраимые. Таиров был в ряду тех гигантов советского театра, которые завещали нашей культуре продолжение «Серебряного» века. Его Камерный театр был явлением мирового порядка, и те, кто был облучен искусством Таирова, дышал атмосферой, которую он культивировал в своем театре, сами стали видными мастерами второй половины XX века.

Это становится очевидным, если вдуматься в аналогии и параллели, которые возникают в процессе осмысления творческого пути Киселева. В его судьбе многое было пре-

допределено школой А.Я. Таирова, в студии которого он учился с 1931 по 1935 год. Тогда она называлась ЭКТЕМАС — Экспериментальные театральные мастерские Камерного театра. Уникальность этого студийного образования заключалась в том, что студенты учились в стенах театра. Если отвлечься от «Фамиры Кифареда», «Жирофле Жирофля» и подобных «эстетских» изысков Таирова, но обратиться к «Федре», «Трехгрошовой опере», «Мадам Бовари», «Оптимистической трагедии» и другим — в них мы найдем то «таировское», которое органически усвоил Киселев от своего учителя.

Интерьер таировского театра напоминал вернисажи. Таиров был мастером, магом и волшебником театра. По установленным дням в фойе Камерного театра для труппы Таирова играл Святослав Рихтер и пела Нина Дорлиак. Тонкий знаток музыки и живописи, Таиров собрал все лучшее, что было в декорационной живописи 1920-30-х годов и временами устраивал выставки в фойе и в закулисной части театра. Тут можно было увидеть эскизы Экстер, Гончаровой, Ларионова, Судейкина, Якулова, Весенных, братьев Стенбергов. В помещениях, где занимались студийцы, стояли макеты старых спектаклей этих замечательных мастеров. Это — то незабываемое, что впоследствии будет подпитывать творческий процесс Киселева. В будущем он последует этому примеру. Выставки, представляющие эскизы, макеты оформления будущих и прошлых спектаклей стали постоянными атрибутами театрального интерьера Театра Киселева.

Киселев был поэтом праздничного театра. Он творил для детей волшебный мир, в котором краски и звуки музыки определяли суть его принципа. Многие его спектакли, созданные совместно с художником А.Н. Архангельским, возвращают к камерному театру. Феерия и круговерть волшебства красок, которые отличали таировские спектакли, как бы возрождались в интерьере и на сцене саратовского театра... Вот это, «таировское», в Киселеве было с избытком.

Нет нужды напоминать о том, что Таиров являлся из самых музыкальных режиссеров



Ю. Киселев после войны

1910–20-х годов. Ведь начинал он в «Свободном театре» Котэ Марджанишвили, где осуществлялись оперные и пантомимические спектакли. Спектакли Таирова были насыщены музыкой, в них занавесы работали музыкально — они или плавно опускались, или падали, или раздвигались в определенном ритме. Будущее театра Таиров связывал с ритмической организацией спектаклей и пантомимой. Это таировское Киселев органично усвоил. В его спектаклях пели и танцевали. И в этом ему многие годы помогал фанат детского театра композитор Е. Каменоградский, насыщавший постановки саратовского ПЮЗа прекрасной музыкой.

В начале 1933 года Таиров ставит «Оптимистическую трагедию», в которой участвуют Алиса Коонен, Михаил Жаров и другие. Киселев на сцене в массовке рядом с ними... Но студийные годы Киселева это не только учеба под руководством педагогов из московских вузов и участие в спектаклях Камерного театра. Театральная юность Киселева — это МХАТ, трагический отход Станиславского от театра и превращение его



Юрий Киселев в окружении артистов ТЮЗа

детища в сталинский питомник, в понятный сегодня неизбежный поворот Немировича в сторону Горького — «Дела Артамоновых», «Врагов» и так далее. Это было время, когда Всесоюзная режиссерская конференция в Москве (1939) открывалась под устрашающим председательством генерального прокурора СССР А.Я. Вышинского.

Выбор пути у Киселева был изначально связан с театром для детей. Не задумываясь, он принимает предложение Луганского театра (1936–1938) и затем переезжает в Тверской ТЮЗ, где актерскую работу совмещает с режиссурой. Актер острохарактерного плана, он создает яркий комедийный персонаж сказочного героя в «Похожении храброго Кикилья». Его сразу заметили. В 24 года он уже главный режиссер Тверского ТЮЗа. Его режиссура вырастает из актерской сущности. Это была эпоха, когда только налаживалась подготовка режиссеров в стенах ГИТИСа. Театры возглавляли актеры — Р. Симонов, Н. Охлопков, Ю. Завадский, А. Попов, А. Дикий, В. Плучек и другие.

Начало войны Юрий Петрович встречает в качестве руководителя Калининской фронтовой бригады. Зимой 1943 года Ко-

митет по делам искусств при Совете Народных Комиссаров СССР направляет его в Саратов для организации театра для детей. Киселев приезжает в Саратов с группой тверских актеров, участников фронтовой бригады, которые вливаются в труппу вновь организуемого ТЮЗа. Стояла задача возродить Саратовский ТЮЗ, который был основан в 1918 году и с большими паузами работал до начала германского нашествия. Здание на улице Вольской было передано Художественному театру, эвакуированному в начале 1942 года в Саратов. Одновременно с МХАТом СССР в Саратов эвакуируются Ленинградский университет и часть профессорско-преподавательского состава Московской консерватории. Всех нужно было разместить. Приходилось идти на жертвы. ТЮЗ временно закрыли. Саратов был прифронтовым городом.

После отъезда Художественного театра помещение довоенного ТЮЗа передали Киселеву, и он приступил к возрождению театра. В здании отсутствовала одежда сцены, осветительная аппаратура. Пришлось начинать с нуля и формировать труппу, технический персонал. В военное время —

задача почти что невыполнимая. И все же в короткий срок был подготовлен спектакль, и 20 февраля 1943 года состоялась премьера «Осады Лейдена» И. Штока. Спектакль отвечал тревожному времени прифронтового Саратова, зрители приняли его восторженно. Я помню первых актеров киселевского призыва — Лев Вилькович, Анна Колачёва, Семен Найхин, Лидия Колесникова, Галина Хлебникова и другие.

Тридцатилетнему режиссеру благоприятствовала ситуация. В 1944 году проходит Всероссийский смотр русской классики. В саратовской драме имени К. Маркса идет «Бесприданница» в постановке А.А. Ефремова. Киселев ставит редко идущих на русской сцене «Шутников» А.Н. Островского, а для постановки «Доходного места» приглашает из драмы молодого талантливого П.П. Васильева. Московская группа критиков во главе с режиссером А.Д. Поповым высоко оценивает спектакли саратовцев.

«Строительство» театра — повседневная забота Киселева. Это проявилось в утверждении режиссерского корпуса его театра, в коллекционировании труппы, в содержательности репертуарной линии, которую Киселев определил как «историю современного молодого человека». Он до конца выдерживал эту линию. Появление В.И. Давыдова стало ценным приобретением Киселева. В этом актере он сразу угадал будущего постановщика театра. Блистательный исполнитель Кикилы в спектакле «Похождения храброго Кикилы» Н.А. Нахуцришвили, В.И. Давыдов утверждал близкую Киселеву модель постановщика — режиссера, творчество которого выросло на базе его актерского мастерства. Таким образом, рядом с Киселевым на равных становится его главный «выдвиженец», строитель ТЮЗа Вадим Иванович Давыдов. Этот многолетний режиссерский дуэт стал главным обеспечением успеха театра Киселева.

Репертуар и воспитание актера — первоочередные задачи Киселева. Он строит многолетний союз с В. Розовым. Ставит все его 15 пьес. Драматурги С. Маршак, К. Симонов, В. Любимов, В. Каверин, С. Михалков, Е. Шварц, А. Галич, А. Арбу-



Ю.П. Киселев

зов, А. Володин определяют художественную и гражданскую позицию репертуарной политики Саратовского ТЮЗа.

Он строго дифференцировал драматургию в соответствии с возрастным цензом. Я помню, как Киселев с особой силой форсировал дефицит с пьесами для зрителей 2–5 классов. Пьеса Ю. Ренца «Истребители белых пятен» — сага о далеких странах по географической карте — стала пробным камнем для кардинального решения вопроса о пьесах для указанного возрастного состава зрителей. Для решения этой задачи Киселев подбирал особый тип актера. Те, кто впервые попал в зрительный зал Театра Киселева, ловил себя на мысли: «где он набрал этих детишек для работы на профессиональной сцене». Он умел селекционировать такие модели актерских индивидуальностей, которые позволяли делать бескомпромиссные назначения исполнителей. Он находил редкие «клавиши» для театрального инструмента, которые позволяли детской аудитории безоговорочно принимать то, что происходило на сцене.

Из этих целей вырастает его замечательная идея. Он по-гайковски будет воспитать

вать новую генерацию актеров в своем собственном театре. В 1944 году при ТЮЗе открывается драматическая студия. Вместе с В. Давыдовым и В. Начинкиным — прекрасным актером и педагогом — Киселев приступает к многолетней педагогической работе. Результат превзошел ожидания: Зоя Спирина, Валентина Строганова, Алексей Быстрыков, Валентина Ермакова, Николай Михеев, Валентина Немцова, будущие «заслуженные» и «народные» вливаются в труппу Киселева. Прибавьте к этим именам Александра Щеголева, воспитанника студии Камерного театра, Серафимы Фоминой, Павла Ткачева, Василия Ермолаева, Зинаиды Черновой, Доры Курляндской, Лидии Колесниковой и Галины Хлебниковой, работавшей в довоенном ТЮЗе, выпускников драматической студии при театре драмы — Надежду Шляпникову, Юрия Сагьянца, Сергея Антонова, и вы получите блистательную труппу послевоенного ТЮЗа. Новые выпуски студии приводят в театр новых артистов. В. Ломакин, Т. Лыкова, за ними О. Балакин, Ю. Ошеров, С. Лаврентьева, В. Краснов — будущие известные мастера театра.

По итогам Всероссийского смотра театров для детей в 1946 году Саратовский ТЮЗ, наряду с Ленинградским и Новосибирским, признан лучшим. В этом успехе значительная заслуга и Вадима Ивановича Давыдова. Его спектакли всегда совпадали с уровнем, который задал театру Киселев. Сказка С.Т. Аксакова «Аленький цветочек» — спектакль на котором выросло не одно поколение детей — один из лучших спектаклей В. Давыдова.

В 1946 году в театре появляется худощавый 28-летний фронтовик-«подранок» А. Дунаев, никак не походивший на режиссера. Запомнился его огромный лоб, пышная вздыбленная михоэлсовская шевелюра и неизменный военный китель, который он упорно не снимал. Это был необычный тип «военного» режиссера. Будущий худрук Театра на Малой Бронной органично вписался в режиссерскую триаду ТЮЗа.

Старейший директор саратовских театров А.П. Костин как-то сказал о двух сильных режиссерах саратовской драмы: «два

медведя в одной берлоге никогда не уживутся». Киселев опроверг эту народную мудрость. Он был щедрым художником. Содружество Киселева с очередной режиссурой своего театра — блестящий пример его художественного такта. Он умел коллекционировать лучших коллег, искал сильных помощников. Он действовал как строитель театра и не боялся конкуренции. Первое, что он сделал — выдвинул на командную позицию артиста Вадима Ивановича Давыдова. Давыдов — безусловная заслуга Киселева. За этим последовало приглашение очень сильного режиссера из театра драмы П.П. Васильева (будущего режиссера Театра имени М.Н. Ермоловой и главного режиссера Московского театра Сатиры), который поставил на сцене Театра Киселева ряд замечательных спектаклей. Киселев приглашает Л. Эйдлину на постановку мюзикла «Недоросль». Это был великолепный музыкальный спектакль, поднявший престиж театра в глазах зрителей. Спектакль Л. Эйдлины на четверть века опережал сегодняшние неудачные искания самозванных «продюсеров» в области мюзикла.

Чутье мастера редко подводит Киселева. Он смело выдвигает молодых постановщиков из актерской среды. Владимир Краснов, Григорий Цинман, Владимир Клюкин и другие получают возможность реализоваться как режиссеры. А Юрий Ошеров станет достойным преемником — Мастером школы Киселева.

Аналогии и параллели — вещь опасная. Но все же в личной судьбе Киселева повторилось многое таировское. Как и его учитель, Киселев не только ежечасно контролировал «дыхание» своего театра, но и являлся личным примером для окружения. Таиров всегда со вкусом одетый, свежий, праздничный — это был рабочий вид руководителя Камерного театра. Десятилетиями он сохранял этот стиль. Таким стал и Киселев.

Достоевский как-то признавался, что его жизнь как бы «самосочиняется» по определенному сценарию. Аналогичное «самосочинение» мы находим и у Киселева. Роль Женщины в судьбе художников подробно исследована историками. Таиров любил



Саратовский ТЮЗ имени Ю.П. Киселева

свою Алису Коонен, и ее появление на сцене было для него более чем явление жены. Она была его Музой, стала его главным художественным стимулом. Личность Киселева формировалась не только на эстетике Камерного театра. Это был театр великой «мхатовской» актрисы Алисы Коонен. Романтический дуэт Таирова и Коонен оведал мечтания театральной юности Киселева, служил эталоном. Любимая жена и любимая актриса, Алиса Георгиевна — плоть от плоти МХТ. Отрицающая Художественный театр, Таиров через Коонен впитывает его принципы. Этот необычный симбиоз окрашивал творческий союз режиссера и актрисы. Художественный театр навсегда оставался ее символом веры. Среди немногих, начинающая, она была принята в доме Станиславского, которому импонировал ее высокий нравственный императив. Ее неожиданный уход из МХТ был ударом для его основателя. Он не мог понять этого и плакал. Сраженная «стрелой» Василия Качалова, Коонен не выдержала напряжения юношеских чувств. Ушла в никуда — поверила в мощный замысел К. Марджанишвили, пригласившего Прокофьева и Стравинского к сотрудничеству в его «Свободном театре. Там она встретила Таирова...

Коонен определяла дух и атмосферу внутренней жизни Камерного театра, который негласно был посвящен великой актрисе. Их квартира находилась в театре на четвертом этаже и являла собой оазис угонченной культуры. Об этом в театре шептались, поглядывая на настенный плакат с двумя словами «Театр — это храм», который висел за кулисами.

Нечто подобное случилось и с Киселевым. Юрий Петрович скупо касался этой запovedной для него темы, но отметил, что «это» было самым мощным впечатлением его студийных лет... Он долго уговаривает выпускницу ГИТИСа, москвичку Лену Росс переехать в Саратовский ТЮЗ. Ее появление было замечено его близкими. Единственная из труппы, она в качестве «гостя» была допущена в его родительский дом. Строгие родители рассматривали ее появление как необходимое «увлечение», «игрушку» сына (выражение Е. Росс). Родительский эгоизм был безмерным, но сын, отличавшийся покорностью, вдруг вышел из-под контроля. Конфликт разросся до родительского потрясения. Киселев и Росс соединились.

Появившись в театре в начале 1950-х годов, Елена Росс возродила романтическую линию, господствовавшую в Камерном театре. В труппе были другие женщины — Ли-



Дом в городе Семенове, где родился Ю.П. Киселев



Мемориальная доска на доме, где родился Ю.П. Киселев

лия Толмачева, Раиса Максимова, Ирина Скворцова, Валентина Строганова, Вера Беляева, Галина Хлебникова, Валентина Ермакова. В российских театрах того времени едва ли можно было встретить такую «коллекцию» красивых и высокоодаренных актрис. Впоследствии некоторые из них перешли на московскую сцену. Не забудем, что все это Киселев культивировал в эпоху серого аскетизма и нормативной эстетики соцреализма. Подобно Коонен, Елена Росс оставалась вне конкурса. За это ей доставалось «на орехи», и она с честью держала удар в течение четверти века.

Многое в театре Киселева определялось творческим союзом главрежа с Еленой Росс, которая была не только хорошей и умной актрисой, но обладала внутренней культурой, умом и природным тактом. Поэтому здесь уместна аналогия с его Учителем. У Таирова союз с Коонен был союзом равного возраста. У Киселева с Росс разница была в четверть века, и она впоследствии многое окрашивала в жизни и творчестве Юрия Петровича. Но их объединяло главное — культура. Родители Росс с шотландскими корнями принадлежали к исконной московской интеллигенции. Отец Киселева был репрессирован, но выжил. Этот факт Юрий Петрович тщательно скрывал. Я видел его родителей и видел заботливое внимание сына к ним, жившим на первом этаже уютного двухэтажного дома на улице Революционной.

Сын жил с родителями. Он был разведен. Его первая супруга, замечательная актриса-трагедистки, прима труппы народная артистка РФ Серафима Фомина работала в ТЮЗ со своим бывшим мужем и не испытывала ни малейшего дискомфорта. Киселев был сверхтактичен, и эта сторона его личной жизни никогда не комментировалась.

Его скрытность была следствием сталинских репрессий, которые коснулись родительского дома и оставили определенный отпечаток. Не прошел бесследно и такой трагический факт, как закрытие театра Таирова. В 1949 году Камерный театр закрыли за «эстетство» и «формализм». По всему Тверскому бульвару еще висели афиши, а Таиров, потрясенный, сходит с ума...

«Фаина, если бы был жив Станиславский, неужели я бы осталась без театра?» — вспоминает Ф. Раневская о разговоре с Алисой Георгиевной Коонен. — Она сдерживала слезы, говоря это. Я умоляла Завадского пригласить Алису, он решительно отказал. Таиров был уже смертельно болен». Ю.А. Завадский, побывавший со своим театром в «ростовском изгнании», не решился бросить вызов власти, хотя прекрасно отдавал себе отчет в гениальности ученицы Станиславского.

Учитель и ученик — в искусстве особо взаимосвязаны. Что переживал тогда Киселев, не трудно представить. Испытавший горечь репрессий, обрушившихся на его

семью, знавший, что значит носить скудные передачи к тюремному зарешетчатому окошку, Киселев повел себя мужественно в 1948 году, когда в помещении ТЮЗа по команде партийных органов громили драматургов и театральных критиков, обвиненных в «космополитизме».

Для обсуждения известной статьи «Об одной антипатриотической группе театральных критиков» созвали совещание. Зал ТЮЗа был заполнен работниками искусств Саратова. Я сидел в последних рядах боо-местного зала и видел, как посредственный саратовский драматург Юлий Чепурин беспардонно обливал грязью известных театроведов Юзовского, Бояджиева, Альтмана, прихватив за компанию местную критику с подходящей фамилией Лейтес и других. В этот опасный час, когда каждое слово оценивалось, и в зале сидели представители «серого дома», стоявшего на той же улице, что и ТЮЗ, Киселев нашел те слова, которые не коснулись ни одной личности, обвиненной в «космополитизме» и «антипатриотизме». Есть та грань, через которую не может переступить порядочный человек. Киселев был таким! Эта черта с особой силой проявилась в его приверженности к драматургии В. Розова, А. Володина, пьесы которых Н. Охлопков верноподданнически называл «драматургией с черного входа».

Мало кому известны самодество и самокритичность Киселева. Он панически боялся «остановки» в своем развитии. Это понятно тем, кто забрался на вершину... Проблема удержаться — вечная забота большого художника. Он стремился, чтобы к нему приезжали московские критики, руководители Кабинета детских театров ВТО: режиссеры, театроведы — отсматривали его спектакли и представляли детальные анализы. Я говорю об этом потому, что с 1958 по 1964 год являлся председателем саратовского отделения ВТО и организовывал все приезды московских критиков в Саратов.

Как руководитель театра, Юрий Петрович имел право на персональный критический анализ своей работы и получал его. При этом он использовал два типа об-

щения с критиками. Первый был связан с просмотром спектаклей и обсуждением их в присутствии труппы. Второй — беседы с глазу на глаз. Он хотел знать, каким представляется его театр со стороны и получал информацию из первых рук. Временами к нему наведывались инкогнито О.Н. Ефремов, Б.А. Львов-Анохин, а также маститые критики, о приезде которых труппа не знала или догадывалась. Они смотрели спектакли и беседовали в директорском кабинете. Я помню его трехчасовой разговор с Б. Львовым-Анохиным после просмотра «Сирано де Бержерака» Э. Ростана. Львов-Анохин — энциклопедическая звезда советской режиссуры — выкладывал все, что он думал, а Киселев, покрываясь розовыми пятнами, сидел и, не прерывая, слушал. Это было прекрасно! Киселев жадно глотал этот «кислород» общения с коллегой. «Сирано» — один из триумфальных спектаклей молодого Киселева. А. Шёголев (Сирано) и Л. Толмачева (Роксана) — явили зрителю блистательные образцы актерского мастерства, но Киселев жаждал острого критического анализа «пятен» на солнце его блестящего спектакля...

В театре Киселева не было кабинета худрука. Были кабинет директора и смежный кабинет его заместителя. В последнем и «пристраивался» Киселев. Рядом в фойе — автономный прекрасный кабинет, который был предоставлен завлиту. Я предложил ему занять этот просторный кабинет. Последовал молчаливый отказ.

«Своими добротным спектаклями, складом характера, настойчивостью, подходом к людям и умением сохранить за собой «насиженное место» Юрий Петрович напомнил мне основоположника советского детского театра А.А. Брянцева», — писал в воспоминаниях ученик Мейерхольда А.Л. Грипич. Он вспоминает о Киселеве в годы своей работы главным режиссером Саратовской драмы имени К. Маркса. Грипич приехал в Саратов в 1948 году и полагал, что «всерьез и надолго», но в 1951 году ему пришлось покинуть город. С тогдашним «партийным губернатором» А.И. Шибяевым многие уживались. Киселев всегда помнил

о трагической судьбе своего учителя, и этот горький урок жизни оберегал его.

Практикант-лаборант Камерного театра В. Торстенсен вспоминает, как Киселев, участвуя «в сцене морского боя сорвался и вылетел за борт. А сцена была великолепно освещена. Таиров только что привез из-за границы новое светооборудование. И вот Юра за бортом. Вспоминаю все приемы акробатики, он начал «плыть», делая всевозможные кульбиты. Зал перестал смотреть... а следил теперь уже только за ним. А когда он скрылся в кулисе, раздался гром аплодисментов».

Творческая жизнь Киселева была подобна этому заплыву. Мало кто догадывался об усилиях и напряжении, которые испытывал мастер, преодолевая идеологический прессинг, господствовавший в советском театре. Он слыл «благополучным», но не был замечен в ложе советского конформизма. Увенчанный всеми регалиями советского режима, он прошел путь от артиста вспомсостава Нижегородского театра до народного СССР, став легендой «театра особого назначения».

Владимир ЛЕВИНОВСКИЙ

ТЕАТР И РЕВОЛЮЦИЯ

«**П**ришла революция... Революция сказала театру: «Театр, ты мне нужен. Ты мне нужен не для того, чтобы после моих трудов и боев я, революция, могла отдохнуть на удобных креслах в красивом зале и развлечься спектаклем. Ты мне нужен не для того, чтобы я просто могла свежо посмеяться и «отвести душу». Ты мне нужен как помощник, как прожектор, как советник. Я на твоей сцене хочу видеть моих друзей и врагов... Я хочу, чтобы ты прославил передо мной самой мои подвиги и мои жертвы. Я хочу, чтобы ты осветил мои ошибки, мои изъяны и мои шрамы и сделал это правдиво, ибо я этого не боюсь. Я хочу, чтобы ты со всей полнотой своих волшебных ресурсов, не придерживаясь никаких школок и никаких узких правилец, выполнил бы эту задачу. Фотографируй, концентрируй, стилизуй, фантазируй, пусти в ход все краски твоей палитры, все инструменты твоего большого оркестра и помоги мне познать и почувствовать мир и меня самое», — так сказал о Революции нарком А.В. Луначарский в своей книге «Станиславский, театр и революция». Запросы

понятны. Задачи поставлены. Ожидания должны быть оправданы.

От 1917 года все ожидали серьезных перемен, и они произошли. Октябрьская социалистическая революция 1917 года кардинально повлияла на развитие театрального процесса в Оренбурге. Театр приобрел новый статус, значительно отличающийся от антрепренерского. Антрепренерский театр в Оренбурге существовал к тому времени более полувека, имел свои традиции, определенное влияние на общество, однако после залпа «Авроры» все изменилось. Советская власть издала декрет, по которому театры поступили в ведение отдела искусств только что учрежденной Государственной комиссии, позднее ставшей Народным комиссариатом просвещения. 14 февраля 1918 года было проведено общее собрание артистов городского театра, участники которого высказались за его передачу в распоряжение местных Советов. Оренбургский Военно-революционный комитет принял решение: «Театр немедленно изъять из антрепризы и передать театральному коллективу совместно с представителями Совета рабочих депута-



Городской театр в Оренбурге. Начало XX в.

тов». 28 августа 1919 года В.И. Ленин подписал «Декрет об объединении театрального дела», по которому все театры страны объявлялись народным достоянием, приравнивались к школам, университетам и считались могучим средством просвещения и воспитания трудящихся масс. В 1921 году руководство театрами страны было передано художественному отделу Главполитпросвета. «Большевистская партия стремилась как можно скорее идейно перевооружить работников театрального искусства, приблизить их творчество к решению основных задач, стоявших перед молодой советской республикой», – вспоминал очевидец событий актер А. Сумароков. В 1920-е годы Оренбургскому городскому театру присвоили новое имя – Первый советский театр.

Жизнь в новой стране бурлила. Театр не только не оставался в стороне, но и постепенно становился центром пропаганды и становления новой революционной мысли. Как быть с репертуаром? Еще недавно со сцены не сходили легковесные комедии и водевили или душеспитательные бытовые драмы «Принцесса Греза», «Дети

Ванюшина», «Парижские нищие», «Генеральша Матрена», «Король, дама, валет», «Грезы старого замка», «Татьяна Репина» и другие. Конечно, репертуар антрепренерского театра в Оренбурге был представлен и произведениями классики – А.Н. Островский, Л.Н. Толстой, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь и другие имена. Волна революционно-го переворота существенно проредила привычные театральные наименования, новое время требовало новых героев.

В современной драматургии стали появляться пьесы «нового времени». Активизировались местные авторы, которые предложили театру свои пьесы: в 1919 году – «Борьба красного Урала» П.М. Родионова, «Ураганы» Н.П. Анненковой-Бернар, в 1920 году – «На пороге грядущего» В.Я. Буянова, «Злюка» М. Джалиля, в 1921 году – революционная пьеса В. Розина «На новый путь» и другие. В 1920-м поставили пьесу советского драматурга Д. Щеглова «Пурга».

В газете «Коммунар» от 17 июля 1919 года остались впечатления оренбургского зрителя от просмотра спектакля «Борьба красного Урала»: «Мы видели издыхающего на



Фотоколлаж к премьере спектакля «Земля», 1938

своих капиталах буржуа... который как белка в колесе бежит от красной заразы; видели палача-пристава, сменившего полицейский мундир на френч а-ля Керенский и потом расстреливающего десятками рабочих, беззаветно отдающих жизнь за правое дело; видели управляющего с прожженной совестью, готового лизать руки хозяйна, получая за это крохи с его стола; видели дружную рабочую семью, связанную порывом сбросить гнет пауков-богачей. Крик измученной души рабочего слышится в написанной им пьесе. Вера в торжество Труда пронизывает ее до конца».

В среде драматургов шли горячие споры о том, каким быть герою «новой драмы». Отличительными чертами «нового человека», по мнению Луначарского, должны были стать «настойчивость, трудолюбие, дух солидарности». В советской литературе появился новый художественный метод — социалистический реализм. Он был впервые воплощен в художественном творчестве А.М. Горького в его романе «Мать» и других произведениях. Мак-

сим Горький, по сути, стал главным «певцом революции». На сцене Оренбургского театра были поставлены практически все его произведения, причем, первая постановка, по нашим данным, осуществилась на сцене Оренбургского театра еще задолго до революции 1917-го. В 1902 году антреприза А.М. Каралли-Торцова представила повесть «Фома Гордеев и Маякин». Именно с этого произведения началось знакомство оренбуржцев с драматургией Горького. Со стороны антрепренера это был смелый и решительный шаг.

Горького часто ставили на оренбургской сцене: «Мещане» (1902, 1917, 1939), «Мальва» (1906), «Дачники» (1905, 1954), «Дети Солнца» (1905, 1906, 1938), «На дне» (1904, 1906, 1908, 1913, 1914, 1918, 1927, 1942), «Варвары» (1937, 1944), «Последние» (1919, 1921, 1949, 1968, 1984), «Васса Железнова» (1940, 1978, 1980, 2013) и другие. Был и такой эпизод в истории театра. В антракте спектакля «Дачники» в 1905 году внезапно погас свет и в раскаленный революционным накалом зрительный зал полетели проклама-

ции подпольной организации. На следующий день власти города запретили спектакль под тем предлогом, что в проходах партера скапливается много публики. В 1932 году Оренбургскому театру присвоили имя Максима Горького.

1920-е годы прошли под знаменем победы революции и утверждения ее идеалов на всех фронтах общественной жизни. Театр был признан рупором искусства на фронте культурной революции. Формировалась новая актерская школа, кардинально менялись основополагающие принципы театрального искусства. Требования к театру были серьезны. Под лозунгом «искусство в массы» взят курс на «целевые» спектакли, чтобы привлечь рабочих заводов и предприятий города. Призывали вернуть школьные утренники, которые в последние годы «игнорировались» театрами Оренбурга: двери театров были «фактически закрыты для жаждущей знаний учащейся молодежи». Более того, театр должен заботиться о молодежной смене артистов труппы. «Нам нужна молодежь, а не

молодые барыни!» – звучал призыв на страницах печати.

Режиссер театра Александр Оленин, выступая на страницах газеты «Смычка» с подведением итогов работы театра в первом полугодии, указал причины, мешающие возвести театральное дело в городе на высокий уровень. «На рельсы современности театр был поставлен еще в прошлом сезоне. В текущем сезоне прошлогодня линия проводится еще тверже и неуклонней, сбивая позиции обывательщины и утверждая диктатуру вкусов пролетарского, организованного зрителя. Основные препятствия для более широкой постановки всего дела – узость сцены, малая вместимость зрительного зала и отсутствие помещения для параллельной репетиционной работы». В эти годы в театре формируется художественный совет из 15 человек, который еженедельно собирается для определения художественного курса, обсуждения режиссерского плана, утверждения макетов. Появляются новые театральные формы – театр выходит на городскую площадь

Гастроли театра по районам Оренбургской области. 1960-е



Форштадта, показав «Сцены из жизни Емельяна Пугачева».

В репертуаре театра 1920–1930-х годов легендарный спектакль о коллективизации «Ярость» Е. Яновского, «Земля» Н. Вирты, «Кровь» С. Шиманского, «Яд» А. Луначарского, «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, «Альбина Мегурская» Н. Шаповаленко, «Конец Криворыльска» и «Огненный мост» Б. Ромашова, «Любовь Яровая» К. Тренева... Спектакль «Любовь Яровая», по воспоминаниям артиста театра Владимира Фомичева, «сквозил огнем внутреннего горения, взволнованностью, большой затратой актерских душевных сил». Он принес успех исполнителям главных ролей Ярового и Яровой – Андрееву и Садовской, Шванди – Агееву, а также Амантову, Дарвину, Волкову. Идеями революции была пронизана и романтическая трагедия Ф. Шиллера «Разбойники». Успехом у зрителей пользовались постановки пьес Н. Погодина «Темп», «Поэма о топоре», «Мой друг».

С 1933 по 1935 год главным режиссером оренбургского театра являлся Александр Семенович Верховский (настоящая фамилия Шишкин). В автобиографии он писал: «Вплотную изучая творческий метод и систему Московского художественного академического театра СССР им. М. Горького, а также осваивая глубокие мысли, знания и культуру этих крупнейших учителей-режиссеров, я в своей дальнейшей практике упорно добивался в работе с актером художественной правды и простоты...». Репертуар сезонов Александра Верховского был составлен так, что миссия театра социалистического искусства вполне выполнялась – «Чудесный сплав» В. Киршона, «Хорошая жизнь», «Тайная война», «Гибель эскадры» А. Корнейчука, «После бала» Н. Погодина. Также была достойно представлена классика – «Ревизор» Гоголя, «Гамлет» Шекспира, «Бедность не порок» Островского, «Вишневый сад» Чехова.

Говоря о сезонах А. Верховского, нельзя обойти, пожалуй, самую сильную его режиссерскую работу – спектакль по пьесе М. Фурманова «Чапаев». Для Оренбур-



В. Агеев в роли В.И. Ленина

га, стоящего на берегах Урала, в волнах которого 16 лет назад погиб великий Чапай, эта постановка была чрезвычайно важна. Взвываясь за этот материал, Верховский не прогадал. «Зрители, среди них много чапаевцев, – читаем в газетной публикации, – аплодируют участникам спектакля. Сочтением зрителей кажется, что они тоже там, на Уральском фронте, вместе с Чапаевым, Фурмановым, Еланью, Петьюкой, Исаевым, иваново-вознесенскими ткачами и партизанами. А это значит, исчезли грани между зрителями и сценой».

В 1935 году шла работа над пьесой Н. Погодина «Аристократы», изображавшей процесс «перековки» людей в трудовом лагере Беломорстроя. В финале пьесы главный герой Громов напутственно говорит: «Да, товарищи, наши судьбы пе-

репнулись, и в этом сплетении тысяч жизней много трогательного, высокого, истинно человеческого. Почему будет славен Беломорский канал? Здесь с невиданной смелостью, с большевистской суровостью, со сталинской широтой действуют силы приобщения к социалистическому труду таких людей, как Дорохов или Садовский. Отщепенцы, отверженные, потерявшие себя и даже прямые враги — сегодня они признанные люди на своей родине. Никто, может быть, не поймет этого с таким волнением, как мы, прошедшие славный путь Беломорстроя. Всем, с кем я дрался, кого я брал в работу, как мог, с кем побеждал и соединен глубокой дружбой, — привет и крепкое рукопожатие. Все!»

На сцене театра неоднократно ставилась пьеса Вс. Вишневского «Оптимистическая трагедия» — в 1938 и 1959 годах. Это произведение практически разошлось на цитаты. Оренбургский театр не раз обращался к фрагментам пьесы, показывая ретроспективу театральной истории. В «Оптимистической трагедии» наиболее ярко отразилась эпоха революционного движения, настроение, атмосфера. Но особое место занимает «Человек с ружьем».

Надо отметить, что оренбургский театр один из первых осуществил постановку пьесы с участием вождя революции. Роль Ленина тогда блестяще исполнил Виктор Иванович Агеев, ставший впоследствии первым Народным артистом РСФСР на территории области. Хотя изначально определенный риск в таком повороте актерской карьеры был. Известно, что актер, сыгравший в те годы Сталина, иной роли так и не сыграл. В.И. Агеев к исполнению роли Ленина отнесся очень серьезно. «Я понимал, что зритель не простит в моей игре малейшей фальши», — признавался артист. Спектакли «Человек с ружьем», «Ленин в 1918 году», «Кремлевские куранты» были наиболее значимыми и любимыми зрителями постановками театра. Ленинскую эстафету продолжил заслуженный артист РСФСР Леонид Семенович Ку克林 уже под режиссерским оком Ю.С. Иоффе.

В 1960-х на сцене театра появились спектакли «Кремлевские куранты» и «Третья патетическая». По воспоминаниям театральных старожилов, не было в Оренбурге ни одной школы, где бы не состоялись творческие встречи с Л.С. Куклиным. А областные гастрели без Ленина в те годы и представить было сложно.

В продолжение оренбургской ленинианы. Леонид Сергеевич Бронева, молодой, красивый и статный артист, в 1951–1952 годах исполнил на оренбургской сцене роль юного Володи Ульянова в спектакле по пьесе И. Попова «Семья» в постановке М. Куликовского. Роль матери будущего вождя сыграла Ирина Федоровна Щеглова. Этот спектакль остался в памяти многих оренбуржцев.

Пьеса Б. Лавренева «Разлом» не раз являлась в театральном репертуаре и чаще в связи с датами революционных юбилеев: 1927, 1937, 1949, а затем в 1967 году — к 50-летию Великой Октябрьской революции. Отдел по делам искусств области в 1949 году поздравил коллектив с выбором произведения: «Удачный выбор пьесы, продуманное политически целенаправленное разрешение спектакля, показанного на высоком художественном уровне, делают его достойным показа к этой Великой дате». Но постепенно постановки о революционных событиях сошли на нет. Завершилась Великая Отечественная война, и актуальными стали пьесы о подвиге русского народа, ратном труде тружеников тыла, национальном единении в борьбе с фашизмом.

Со своими спектаклями Оренбургский театр ежегодно выезжал на гастрели. До середины 1960-х сохранялась традиция возводить в чистом поле «зрительский Колизей», вмещающий всех желающих соседних районов. В такой гастрольный репертуар, как правило, входили наиболее любимые зрителями постановки о Ленине и революции, о жизни колхозников и современных взаимоотношениях людей советской эпохи.

Мария РЯБЦЕВА

СОБЫТИЯ, ОТКРЫТИЯ, АКЦЕНТЫ

Второй раз подряд Москва открывает театральный год, радушно принимая на своих сценах лучшие спектакли музыкальных театров России. Грандиозный театральный смотр — фестиваль «Видеть музыку», организованный в 2016 году Ассоциацией музыкальных театров при поддержке Министерства культуры РФ, в течение месяца представил 24 спектакля. География участников охватила самые отдаленные регионы страны: кроме известных столичных, московских и петербургских театров свои спектакли привезли коллективы из Краснодара, Новосибирска, Иркутска, Екатеринбурга, Барнаула и Улан-Удэ. Афиша фестиваля включила практически все музыкально-театральные жанры, представившие разнообразные направления поисков современного музыкального театра: оперы и балеты, оперетты и мюзиклы, музыкальные трагедии и лирические сцены. Отдельным блоком в афише фестиваля в этот раз были представлены спектакли, рассчитанные на детскую и семейную аудиторию, среди которых сказка «Хныка и Гыка» в исполнении Екатеринбургского «Живого театра», сделанная специально для слабослышащих детей, мюзиклы «Тарзан. Love story» В. Качесова (театр Г. Чихачева, г. Москва) и «Иосиф и плащ чнов», написанный Эндрю Ллойдом Уэббером и Тимом Райсом (театр «Карамболь», г. Санкт-Петербург). В этом году на фестивале внимание посетителей было занято не только лучшими работами театров, которые Ассоциация уже традиционно предоставляет право выбирать самим руководителя коллективов. Фестиваль пополнился новыми проектами — уникальными офф-программами. Два вечера были посвящены «Режиссерским чтениям» — проекту, посвященному вопросам современной музыкальной режиссуры. Своими размышлениями о профессии и ее состоянии сегодня поделились художественный руководители театров Дмитрий Бергман (Театр «Геликон-опера», г. Москва), Александр Петров («Зазеркалье», г. Санкт-Петербург), Геор-

гий Исаакян (МГАДМТ им. Наталии Сац, г. Москва), Александр Титель (МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко г. Москва), Юрий Александров (Театр «Санкт-Петербург-опера»), режиссер Дмитрий Черняков. Кроме того, на фестивале можно было познакомиться с деятельностью вновь созданных Академии барочной оперы OPERA OMNIA и Лабораторией для молодых композиторов и драматургов «КоOPERация». Последние два проекта, аналога которым в России нет, достойны отдельного внимания.

Академия старинной оперы OPERA OMNIA возникла как совместный проект Театра имени Наталии Сац и одного из самых авторитетных и именитых барочных арфистов мира, лауреата премий Grammy, Echo, Gramophone, основателя ансамбля The Harp Consort, композитора и дирижера, маэстро Эндрю Лоуренса-Кинга. Этот творческий тандем в рамках Первого фестиваля ассоциации музыкальных театров уже заявил о себе как о неординарном коллективе, миссией которого является реконструкция забытых или утраченных образов старинной музыки. В 2016-м этот творческий союз познакомил публику с постановкой оперы испанского барочного композитора Хуана Идалго де Поланко «Любовь убивает». Президент Ассоциации музыкальных театров и художественный руководитель театра имени Наталии Сац Георгий Исаакян так комментирует задачи Академии: «Мы сами создаем спектакли по операм эпохи Ренессанса и барокко. Маэстро приезжает в Москву регулярно, поэтому мы решили, что будет правильно организовать внутри театра Академию, которая, с одной стороны, будет носить аутентичный, исследовательский характер, а с другой — неразрывно связана с живым театром. Мы будем прорабатывать конкретные партитуры, давать мастер-классы для инструменталистов, вокалистов, режиссеров, музыковедов и театроведов — для всех практиков театра. Формат работы — ежеквартальные сессии». Итогом осенней



«Ариадна». Детский музыкальный театр им. Н.И. Сац. Фото предоставлено пресс-службой театра

сессии работы Академии стала мировая премьера утраченной оперы **Клаудио Монтеверди «Ариадна»**, показанная на фестивале.

Жанр новой постановки не случайно определен ее создателями как театральное исследование/реконструкция. Эта опера, написанная композитором по случаю празднеств наследника герцога Мантуанского двумя годами позднее его знаменитого «Орфея», была поставлена тогда же, в Мантуе, в 1608 году, в атмосфере потрясающей роскоши и помпезности, при огромном стечении публики (дворцовый летописец сообщал, что в театре было несколько тысяч зрителей). По свидетельству современников, музыка спектакля, длившегося 2,5 часа, потрясала души, да и сам композитор считал ее «своей лучшей работой для сцены». Однако до наших дней из нее не дошло ничего, кроме одного эпизода из шестой сцены — «Жалобы Ариадны». Ныне в проекте академии OPERA OMNIA Эндрю Лоуренс-Кинг использовал сохранившиеся фрагменты музыки «Ариадны» в сочетании с другими сочинениями композитора для реконструкции музыкального текста, и впервые с XVII века публика услышала это сочинение как законченную оперу. Безусловно, это не опера Монтеверди, а лишь попытка создать ее образ, в которой велика роль

Маэстро Лоурэнс-Кинга и как сочинителя, и как реставратора. Собственно, он сам подчеркивает относительность родившегося произведения по отношению к замыслу композитора: «Это лишь попытка представить знаменитый “Плач” в контексте целого, со всем должествующим смирением и пониманием, что подражание Монтеверди никогда не будет ничем большим, нежели исследование, набросок, размышление, поиск...». Однако сама эта попытка восстановить и исполнить практически полностью потерянную партитуру «Ариадны», приблизив ее звучание к тому, как она звучала во времена композитора, является уникальным профессиональным актом.

Путь поиска утраченного, статус реконструкции, мастер-класса заведомо снимает ответственность с создателей за качество постановки и позволяет вынести на сцену исполнение, ставшее результатом всего лишь недельной репетиции, с дословным, а не литературным подстрочным переводом, сделанным супругой маэстро, арфисткой **Катариной Кинг**. Но, не смотря на это, за столь короткий срок все же удалось представить публике законченный спектакль, хронос которого не уступает замыслу Монтеверди — пять актов с антрактом, 2,5 часа звучания му-



«КоОПЕРАция». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Фото С. Родионова

зыки, которая является главным достоянием нового проекта. Сочинение на либретто **Оттавио Ринуччини**, реконструированное по всем законам барочной оперы и состоящее из законченных номеров — арий, дуэтов, хоров, — связанных речитативами-сecco, основано на одной из версий известного древнегреческого мифа об Ариадне. Истрадавшись по бросившему ее Тезею, она находит утешение в объятиях Бахуса, одарившего страдальицу любовью в финале оперы. Множественные оттенки крайних эмоций — радости любви и горечи страдания — составляют, как и полагается по законам жанра эпохи, суть музыкального повествования.

Несмотря на репетиционный статус, постановка вполне выверена стилистически и дает возможность соприкоснуться с аутентичным исполнением музыкального барокко. Оркестр старинных инструментов, включивший не только уникальные арфы, клавицины и лютни, но также ударные и духовые инструменты исторической модификации, манера пения, сценическая атрибутика (нарисованные движущиеся декорации), движения и жестикуляция героев мифологического сюжета, одетых в античные тоги, — все это дает возможность публике «вживую» прикоснуться к барочной эстетике.

Добавим к сказанному, что Музыкальный

театр имени Наталии Сац сегодня становится центром барочной и ренессансной оперы в Москве: в его репертуаре уже не только разовые акции, представленные на фестивале, но и репертуарные спектакли в постановке худрука театра Георгия Исаакяна, знакомящие публику со старинной музыкой: «Альцина» Г.Ф. Генделя, «Игра о душе и теле» Эмилио де Кавальери, первая дошедшая до нас итальянская опера, и первая испанская опера «Любовь убивает» Хуана Идалго де Поланко на либретто Педро Кальдерова.

Еще один неординарный, независимый творческий проект, возникший совсем недавно на базе Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Лаборатория для молодых композиторов и драматургов «КоОПЕРАция», на фестивале впервые представил плоды своей творческой деятельности. Целью проекта, кураторами которого являются режиссер **Екатерина Василёва** и музыковед **Наталья Сурнина**, стало вовлечение молодых авторов в сферу музыкального театра и разработка инновационной модели работы над оперой — жанром, который с возникновением новой музыкально-эстетической парадигмы в XX веке переживает серьезный кризис. Есть ли у этого жанра будущее? Какой должна быть современная



«КоОПЕРАЦИЯ». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Фото С. Родионова

опера? На эти и многие другие вопросы попытались ответить организаторы первого этапа Лаборатории-2017, в котором приняли участие восемь композиторов и восемь драматургов в возрасте до 35 лет. Итогом его стало представление восьми творческих пар, каждая из которых сочинила за три летних месяца мини-оперу длиной до 14 минут для трех солистов и камерного ансамбля **«Галерея актуальной музыки» Олега Пайбердина**, который и руководил спектаклем. В постановке также приняли участие артисты театра **«Ла Гол»**.

Принципиальной позицией организаторов Лаборатории была заявлена непохожесть лаборантов друг на друга и неприверженность какому-либо одному направлению. Поэтому тематика опер охватила разные направления. Однако в целом постановщики спектакля – режиссер Екатерина Василёва, художники **Соня Кобозева** и **Александр Романов**, хореограф **Ярослав Францев** – объединили все мини-опусы молодых авторов единой стилистикой. Черное пространство Малой сцены Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, над которым видеотитры **Аси Мухиной** сообщали о начале нового мини-спектакля, стало оптимальной площадкой для визуализации идей мо-

лодых драматургов и композиторов средствами символической хореографии и режиссуры. Собственно авангардная музыка – а сочинения по преимуществу написаны в авангардной эстетике – и не предполагает иного визуального ряда, кроме условно-символического. Постановочные концепции создателей спектакля соответствовали текстам, в которых линейные сюжеты подменены метафорами, рожденными потоком сознания молодых авторов, а музыка изобилует шумовыми эффектами и нестандартными звуковыми решениями. Таково большинство спектаклей Лаборатории: попытка постигнуть творческую природу графоманства **«Смерть автора» Андрея Бесоногова** на либретто **Валерия Печейкина**; сюрреалистическая зарисовка об угрожающей экспансии глаголов **«Оборона» Дмитрия Суворова** на текст **Даны Сидерос**; триллер о столкновении человека с потусторонним **«Иное» Натальи Прокопенко** на либретто **Марии Зелинской**; лирико-фантастическая драма **«Аппное» Алины Подзоровой** на текст **Гульнары Сапаргалиевой** о девушке-фридайвере, занырнувшей на критическую глубину и встретившей в измененном состоянии сознания Русалочку; опера-печаль об избегании **«Элементы» Кирилла Широкова** на либретто **Наташи Боренко**, представив-



«Упражнения и танцы Гвидо». Детский музыкальный театр им. Н.И. Сац. Фото предоставлено пресс-службой театра

шая «тонкие линии на временной сетке распада»; математическая задача **«Aftermath» Ивана Абрамова** на либретто **Артема Золотарёва**, декларирующая переход из физической реальности в реальность сакральную, «сдвиг сознания и выход за существующие рамки мировосприятия».

Пожалуй, немного выбиваются из этого абстрактно-метафорического ряда сочинения **Эльмира Низамова** на либретто **Евгения Казачкова «Коллонтай»** о русской революционерке, образ которой представлен в трех лицах, воспроизводящих внутренние сомнения феминистки, ее неразрешимые противоречия и любовные переживания, а также опера **Игоря Холопова** на либретто **Марии Огневой «Путешествие голубой стрелы»** — сказка для детей и взрослых о сбежавших из магазина игрушках, чтобы подарить себя мальчику из бедной семьи на Рождество. Эти два сочинения, в основе которых оказались первоэлементы жанра — мелодическое, гармоническое и декламационное начало, — напомнили о том, что и в «постдраматическую эпоху», коей многие именуют современное время для оперы, возможны творческие опыты, не исключающие драматический контент и эстетическое музыкальное начало.

Резюмируем, что сама попытка создать новое поле на территории оперного театра для встречи молодых композиторов и драматургов — весьма продуктивный шаг в стремлении реанимировать жанр, и попытка эта безусловно удалась. Плоды эксперимента вызвали большой интерес музыкальной общественности. Послужат ли они стимулом для оживления и обновления сегодняшнего оперного театра, и способен ли оперный жанр развиться в обозначенном направлении — покажет время, а мы будем с интересом ждать дальнейших открытий Лаборатории.

Представим читателю также две московские премьеры, прошедшие в рамках фестиваля: это оперы **«Уроки и танцы Гвидо» Владимира Мартынова** в постановке **МДМТ имени Наталии Сац** и **«Обручение в монастыре» Сергея Прокофьева** в постановке **МАМТ имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко**.

Опера Владимира Мартынова «Упражнения и танцы Гвидо» на григорианский кантус, созданная композитором в 1997 году по заказу фестиваля «Сакро-арт-97» в Локкуме (Германия), затем не раз была представлена российскому слушателю в концертной версии. Однако только в 2017 году она



«Обручение в монастыре». Музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.
Фото С. Родионова

обрела сценическую жизнь на сцене Музыкального театра им. Н.И. Сац в оригинальном решении главного режиссера и руководителя театра Георгия Исаакяна. Композитор, определивший жанр своего сочинения как «опера об опере», вернее даже о том, «как литургия превратилась в оперу, а церковный кантор — в оперного артиста» — это авторское теологическое размышление о музыке, о ее божественном происхождении и разрушении.

Сюжет оперы условен. В ней нет ни привычной сюжетной линии, развивающейся во времени, ни привычной оперной драматургии. Однако сюжет все же присутствует, и направлен он не на горизонтально-линейное развертывание во времени, а, подобно шести ступеням гексахорда, изобретенного главным героем, итальянским монахом Гвидо Аретинским в XI веке, устремлен в вертикаль. Символически в нем раскрывается история музыкального искусства, движущегося, по концепции автора, сначала ввысь, к своему сакральному началу, а затем удаляющегося от него.

Либретто, написанное композитором, основано на нескольких источниках: это фрагменты двух средневековых латинских

трактатов — св. **Бонавентуры** «Путеводитель души к Богу» XIII века и стихотворного **Миланского трактата об органуме** анонима XI—XII веков, первая строфа из известного латинского **гимна святому Иоанну Предтече**, «**Письмо Гвидо d'Arezzo монаху Михаилу о неизвестном пении**». Под «неизвестным пением» подразумевается пение с листа, изобретенное Гвидо вместе с современной пятилинейной нотацией, ставшей основой всей последующей музыки.

Идейно-структурную основу оперы составляет «Путеводитель души к Богу» средневекового ученого-францисканца св. Бонавентуры, в котором путь души описан как шесть ступеней восхождения к Богу. Цифра 6 приобретает концептуально-символическое значение: шесть строк в строфе гимна св. Иоанну, шесть глав (шесть ступеней) трактата св. Бонавентуры определяют шестичастное строение центрального раздела оперы, названного «Упражнения», который выстроен в соответствии с открытой Гвидо звукорядной лестницей («Гвидоновым гексахордом» ut-re-mi-fa-sol-la), ознаменовавшей новое музыкальное мышление.

Текст каждого первоисточника сопровождается своим музыкальным материа-

лом: фрагменты трактата св. Бонавентуры — псалмодческим пением григорианского хора в жанрах гимна и антифонов. Тексты Гвидо и Миланского трактата раскрываются в оперном стиле: шесть арий Гвидо и шесть дуэтов сопрано. Эти стили ведут слушателя от зарождения ранних образцов гармонии, через барочные, классические и романтические образцы мелоса к интонациям рока, знаменующим, по мысли композитора, конец жанра и разрыв с первоисточником. Но все оперные интонации разных эпох есть не что иное, как вариации на средневековые кантусы, основанные на шестиступенном гексахорде, который, растворяясь в музыкально-стилевых вариациях разных времен, все время напоминает о себе восходящим до-мажорным минималистическим рисунком.

Ритмы рока, врывающиеся в музыку оперы в финале («Танцы»), бросают вызов академической традиции предшествующих веков. Этот экзистенциальный контраст с предыдущей стилистикой знаменует конец — «конец оперы», конец сакрального происхождения музыки. Однако сохраненный в основе новой музыки все тот же восходящий шестиступенный мажорный паттерн напоминает о том, что источник неизменен и всегда открыт...

Идея Владимира Мартынова и «сакральное пространство» его музыки обретают зримый сценический образ в постановке Георгия Исаакяна, который рассматривает это сочинение не только как концептуально-философское, но и просвещенческое. Режиссер приглашает зрителя в «потусторонний» мир театра — в закулисы, пространство живописного цеха, где делается декорация — именно там разворачивается театральное действие, столь же условно, как сам сюжет, обозначающее философские и музыкальные искания Гвидо. Огромный, вытянутый цех декорирован витражами готического собора, а продуманный **Евгением Ганзбургом** свет и впрямь создает эффект соборного пространства (художник **Валентина Останькович**). Мужской хор (монахи), женский дуэт сопрано **Альбины Файрузовой** и меццо-сопрано **Юлии Мака-**

рьянц (Музы), тенор **Сергей Петрищев** составляют ансамбль безмолвному Гвидо (**Михаил Богданов**), который является центром режиссерской композиции.

Создать действие в концептуальной музыке, не имеющей привычного сюжета, — задача не из легких. Георгий Исаакян наполняет сценическое пространство атрибутикой, символизирующей опыты Гвидо: металлические трубки, белые ленты, старинные манускрипты, ладонь, пальцы которой обозначают ноты, естествоиспытательные приборы, на которых монах делает химические, физические и анатомические опыты. Все это создает главное — атмосферу, резонирующую музыке Владимира Мартынова, которая погружает в состояние созерцания. Действие столь же многогранно, как музыка. Оно разворачивается так же неторопливо, как музыка, словно бы обращая сегодняшнее стремительное время в средневековое, замедленное и сосредоточенное, словно бы переключая внимание слушателя из внешнего мира во внутренний — мир бесконечности и Духа. По словам дирижера **Алевтины Иоффе**, прекрасно «выстроившей» исполнительскую архитектуру этой сложнейшей партитуры, это созерцание растворяет человеческое эго и помогает «войти в состояние потока, Абсолюта, в котором мир становится единой сферой, где ты — часть Земли, Космоса, Вселенной».

Еще одна премьера — комическая опера «Обручение в Монастыре» С.С. Прокофьева на либретто композитора по комедии **Р. Шеридана «Дуэнья»** — была представлена в рамках фестиваля Музыкальным театром имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Если быть точными, то это реконструкция спектакля Александра Тителя и Людмилы Налетовой 2000 года, вызвавшего тогда восторженное приветствие публики и превосходные отзывы прессы. Вообще это сочинение имеет в театре свою постановочную историю. Именно в этих стенах планировалось осуществить первую его постановку в 1941 году. Спектакль был уже практически создан, но премьерные планы разрушила война. Следу-

ющая постановка «Обручения в монастыре» в этих стенах возникла 28 декабря 1959 года. Нынешний спектакль-реконструкция, ставший уже четвертым опытом театра по отношению к этому прокофьевскому сочинению, явился одним из этапов подготовки к фестивалю сочинений Сергея Прокофьева, который пройдет в следующем сезоне. На фестивале театр планирует представить свои лучшие спектакли по произведениям композитора. В афишу вернутся оперы «**Любовь к трем апельсинам**», «**Война и мир**», балеты «**Золушка**» и «**Каменный цветок**».

В новом спектакле, музыкальной частью которого руководил **Александр Лазарев**, сохранена эстетика постановки 2000 года. Эту самую веселую и самую лирическую оперу Прокофьева постановщики не стали привязывать к месту действия — Севилье XVIII века. Спектакль в значительной мере следует принципам условного театра, который вдохновлял композитора. Белое пространство сцены заполнено игрушечными пропеллерами, скорость вращения которых отвечает разнообразным ритмам музыки Прокофьева. В значительной мере символические костюмы героев погружают в атмосферу середины XX века — время создания оперы: хор представлен группами летчиков, врачей, полицейских, поваров, торговцев рыбой. По сцене разгуливают рыбы и русалки, прислуга в карнавальных костюмах комедии дель арте. Все это создает условия игры, бурлеска, в которых разворачивается основная интрига. Ее главные героини — жадный торговец рыбой Мендоза (**Денис Макаров**) и севильский дворянин Дон Хером (**Валерий Микицкий**) — заключают сделку, открывающую дорогу к запутанным сюжетным комбинациям молодых людей (детей Дона Херома) с переодеваниями, обменом возлюбленными и хитроумным обручением в монастыре во имя счастливой развязки.

Музыка оперы, насыщенная чудесной лирикой и разнообразными комическими эффектами, раскрывается в фееричном действии, наполненном веселыми режиссерскими придумками, которые, как магнитом, стягивают внимание зрителя в динамику происходящего на сцене. Великолепна ко-

манда артистов: Валерий Микицкий, не только вокально и актерски разнообразно исполнивший Дона Херома, но и продемонстрировавший между делом виртуозные умения баяниста и перкуссиониста; Денис Макаров, чей Мендоза целен и колоритен; **Елена Манистина**, чья Дуэнья стала одним из ярких комических акцентов постановки; **Инна Ключко** и **Лариса Андреева**, создавшие обворожительные образы юных и решительных Луизы и ее подружки Клары; **Петр Соколов** и **Александр Нестеренко** в роли молодых влюбленных Фердинанда и Дона Антонио, продемонстрировавшие прекрасное сочетание качественного вокала и актерской игры; **Евгений Поликанин** в роли Дона Карлоса, блистательно владеющий голосом, даже будучи закованным в средневековые доспехи на колесиках; великолепный **Феликс Кудрявцев** в роли настоятеля монастыря Отца Августина, возглавившего команду веселых монахов.

Отметим отдельно музыкальную архитектуру спектакля с прекрасным оркестрово-вокальным ансамблем, выстроенным Александром Лазаревым, — в ней ясно прослушиваются все эмоциональные оттенки и комические нюансы партитуры, открывающие слушателю яркие и позитивные образы музыкального мира Прокофьева.

Второй фестиваль музыкальных театров «Видеть музыку» закончился трехдневной конференцией Ассоциации музыкальных театров, которая прошла в МДМТ имени Наталии Сац, Центре Оперного Пения Галины Вишневской и Большом театре России. Эта конференция стала площадкой для обмена опытом и дискуссий по самым насущным вопросам современного музыкального театра. На заключительном гала-концерте на сцене Бетховенского зала Большого театра по итогам фестиваля была вручена единственная премия «ЛЕГЕНДА», учрежденная президиумом. Лауреатами в этом году стали давно полюбившиеся всем народные артисты **Наталья Гайда**, **Ангелина Ильина**, **Леонора Куватова**, **Лидия Захарченко**, **Александр Выскрибенцев** и **Владимир Федосеев**.

Евгения АРТЁМОВА

ПАМЯТИ ОЛЕГА ЕСАУЛЕНКО

Прошел год, как не стало **Олега Николаевича Есауленко**. Для нас всех он ушел как-то очень неожиданно, быстро. Только 9 сентября 2016 г. в день открытия 240-го театрального сезона он стоял на сцене, и зал аплодировал ему, актеру, пятьдесят лет жизни отдавшему родному театру, а он смущенно улыбался... А 14 сентября впервые за свою жизнь он не смог прийти на спектакль «Дама с камелиями»... 18-го его не стало.

Олег Есауленко родился 9 сентября 1940 года в поселке Боровлянка Алтайского края в многодетной семье. В 1943 году на фронте погиб отец. Рос с тремя своими братьями. Отслужив, стал студентом ГИТИСа имени

А.В. Луначарского (курс В.В. Готовцева). В 1966-м, получив диплом артиста театра и кино, вместе с женой Н.В. Маргшиновой был принят в труппу **Тульского драматического театра имени М. Горького**. Тула стала навек его второй родиной. Зрители сразу его заметили, называли «наш Дин Рид». Да и как не назвать! Подтянутый, ладный, с синими глазами и обаятельной улыбкой — он был неотразим! Тогда в фойе старого театра продавали фотографии любимых артистов, и он, молодой человек, юный артист, удостоился этой чести: так требовал зритель, раскупая его портреты!

В старом здании театра он сыграл любимые свои роли: **Левку Козина** в «Конармии»

Олег Есауленко. 1966



«Соловьиная ночь». Майор Тимофеев. 1984



К/ф «Тихий Дон».
Сашка-конюх —
О. Есауленко

и **Марика** в «Ночной повести». Он гордился, что ему удалось сыграть **Левшу** в «Тульском секрете», уверяя, что через этот образ он постиг уникальный тульский характер. Диапазон его возможностей был широк.

«Берег». Меженин. 1979



Олег Николаевич мог играть жадюгу — **хозяина бани и огорода** — в «Характерах» (1974), и сдержанного кадрового военного **Тимофеева** в «Соловьиной ночи» (1984), мог быть уморительно смешным женихом **Пирамидовым** в «Богатых невестах» (1984) и управляющим **Альфредо Аморозо** в «Филумене Мартурано» (2010), или элегантным **дворецким** в спектакле «Веер леди У.» (2012). Его театральная страна состоит из 70 ролей, и это останется в истории театра и в благодарной памяти зрителей.

А удивительный мир кино донесет потомкам и юного **Олега** («Ваш сын и брат», 1964), и отчаянного **гармониста** в красной рубашке из «Свадьбы» (2000), и основательного **Сашку-конюха** из «Тихого Дона» (2012). Олег Николаевич снялся более чем в 30 кинофильмах.

Олега Есауленко знала вся Тула. Человек с потрясающим чувством юмора, библиофил, руководитель самодеятельных кружков и студий, всенепременный участник творческих встреч, гармонист и поэт.

Он сделал все, что надлежит сделать мужчине в жизни: родил и воспитал сына, посадил не одно дерево, построил любимую дачу, издал книгу стихов и прозы «Диалог». Он любил жизнь и ее Творца, и останется в памяти людей его достойным сыном.

Мы часто вспоминаем его. Есауленко не хватает в театре, в городе...

Он среди нас, пока жива наша память.

Ольга КУЗЬМИЧЁВА

10 ноября на 87-м году жизни закончила свой земной путь старейшая актриса **Кинешемского драматического театра имени А.Н. Островского Нина Федоровна АКУЛОВА.**

17-летней девчушкой пришла она в театр – сначала в костюмерный цех, а совсем скоро, совершенно случайно, оказалась на сцене. Так иногда бывает в театре – ее звонкий голос очень быстро запомнил режиссер. Заболела актриса, нужно было выручать, а все роли у юной Нины были, что называется, «на слуху». И пошли персонажи инженту – то мальчик, то девочка. Из этого амплу актриса долго не выходила из-за небольшого роста и звонкого голоса.

Жизнь актера того времени – жизнь на колесах, по-походному. Нина Федоровна вышла замуж, и вместе с супругом сменила множество театров. Они служили в Чистополе, Краснокамске, Кизеле, Кузнецке, Великих Луках, Смоленске, Коврове, Комсомольске-на-Амуре, Стерлитамаке, Кимрах, Шадринске, Златоусте, Мичуринске, Ачинске. Вернулась она в родной город в 1996 году из Кимр, где похоронила своего мужа – главного режиссера театра **Григория Акулова.** И еще 20 лет отдала родной сцене.

Нина Акулова, без преувеличения, была «народной артисткой» Кинешмы. Едва появившись из кулис, ничего не успев еще сыграть, ни одного слова не произнеся, она уже получала свою порцию любви от зрителей. Ее всегда любили и встречали аплодисментами. А она возвращала эту любовь обратно в зрительный зал. В последние годы Нина Федоровна перешла в амплу комических старух, которых переиграла большое множество. **Огуревна («Сердце не камень»), Анфуса Тихоновна («Волки и овцы»), Гурьевна («Блажь»), Улита («Шутники»), Настасья Петровна («Женитьба Белугина»), Фоминишна («Свои люди – сочтемся»)** – и это только в спектаклях по пьесам **А.Н. Островского.** Но было много и других ролей.



В сентябре 2016 года на XIV Всероссийском театральном фестивале «Дни Островского в Костроме» жюри отметило филигранность созданного Ниной Акуловой образа в спектакле «Свои люди – сочтемся» и наградило дипломом фестиваля. «Это эталон эпизодической роли», – подчеркнула критик Нина Шалимова.

А еще Нина Федоровна была заботливой мамой и бабушкой. Внук, уже давно взрослый человек, был для нее «светом в окошке». Она жила театром до последних дней. Уже с трудом передвигаясь, Нина Федоровна все равно приходила сюда на все значимые события, будь то сдача спектакля или творческая лаборатория.

Нина Федоровна была очень доброжелательным, светлым человеком. Знала, у кого из сотрудников театра сложности дома или по работе, для каждого находила слова утешения или поддержки. Такой ее и запомнят надолго.

Светлая память Нине Федоровне Акуловой.

Коллектив Кинешемского драматического театра им. А.Н. Островского

9 декабря ушел из жизни **Леонид Сергеевич БРОНЕВОЙ** – выдающийся артист, которого знала и любила вся страна, и в бывшем Советском Союзе, и в сегодняшней России.

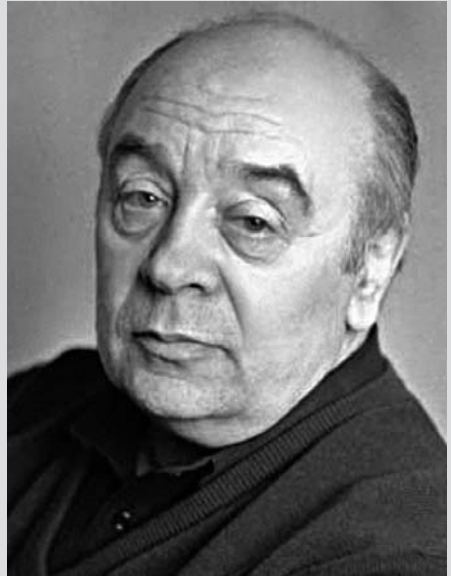
Конечно, это случилось благодаря кинематографу, когда без малого четыре с половиной десятилетия назад Леонид Броневои вошел в каждый дом с сериалом Татьяны Лиозновой «Семнадцать мгновений весны», сыграв Мюллера не привычным по старым советским лентам фашистом-недоумком или фашистом-зверем, а человеком умным, лукавым, наделенным незаурядным юмором, прозорливым и опасным. Особая, малоподвижная мимика, то достоинство, с которым Мюллер держался в любых ситуациях, его меткие характеристики сослуживцев и начальства, фразы, буквально разошедшиеся на поговорки, вопреки элементарной логике сделали эсэсовца одним из любимых героев.

А потом был Герцог в фильме Марка Захарова «Тот самый Мюнхгаузен» — ярчайший образ, созданный скупыми внешними красками, но запомнившийся всем без исключения.

Что уж говорить об Аркадии Велюрове из «Покровских ворот» Михаила Козакова — тонкий юмор, кокетливость молодого, но очаровательного мужчины, понимание всего и всех, скрытое иронией, а порой и пренебрежением! Все это словно выглядывало из-за привычной маски скупого на внешние проявления артиста, вновь и вновь заставляя всматриваться в его лицо...

Но для театралов имя Леонида Броневого навсегда связано с театром «Ленком», где были созданы поистине выдающиеся образы Крутицкого в «Мудреце», Дорна в «Чайке», Фирса в «Вишневом саде», князя Собакина в «Дне опричника».

Судьба «сына врага народа» самому Леониду Броневои казалась не слыш-



ком щедрой для начала его артистической карьеры, но он сыграл Володю Ульянова в «Семье» на сцене Оренбурга, Сталина в «Кремлевских курантах» (Грозный), Ленина в «Третьей, патетической» (Воронеж) — роли, считавшиеся настолько «почетными» в те времена, что за них бились многие артисты. А значит — дело было не в режиссерах, дававших, по его мнению, мало ролей, а в ощущении, что он способен на большее, гораздо большее. И, кажется, это чувство было в Леониде Броневои всегда на протяжении его долгой и, в сущности, очень счастливой актерской судьбы. И наша благодарная память навсегда сохранит образ этого замечательного артиста, одарившего нас светом своего таланта.

Царствие Небесное и память надолго, надолго...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Ярчайшая страница нашей театральной истории — знаменитый Театр на Таганке был, безусловно, авторским театром Юрия Любимова. Но при всем очевидном авторстве театр был невероятно многолик. Иных уж нет, другие далече и уже не увидеть их на той сцене, но все эти сверкающие «многие лики» и возникают сразу в памяти при слове «Таганка». Славина, Демидова, Щацкая, Высоцкий, Золотухин, Филатов, Щербаков, Смирнов, Трофимов, Смехов, Дыховичный...

Таганка держала ритм, Таганка отсчитывала пульс, Таганка ставила всех мыслимых авторов от древних до современников. Приходит на ум старая славная песенка об артисте Пенькове, где были такие слова, в которых я изменю только имя: «...но был репертуар подобен танку. И меж других заклепок и шурупов Шапен,

как винт входил в репертуар!» Шапен. **Виталий ШАПОВАЛОВ.** Старшина Васков в «А зори здесь тихие», Пугачев в «Пугачеве», Пилат в «Мастере и Маргарите», Свидригайлов в «Преступлении и наказании», Годунов в «Борисе Годунове». Внимательный и надежный, с мощным темпераментом и нежно-бережным отношением к партнерам и тексту. Про него хотелось сказать «Актрище». Не в смысле «Актёр Актёрыч», а как Борис Андреев, как Павел Луспекаев — большой и настоящий. На сцене, на экране он укреплял веру в существование таких крепких, сильных, умных и добрых мужиков. На него хотелось смотреть, с ним хотелось дружить. Он ушел, оставив нам и веру и память о большом русском артисте Виталии Шаповалове.

Анастасия ЕФРЕМОВА



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 4–204/2017

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова / 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 500 экз.

ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №2(46) 2017



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

«Бесприданница» в Калининградском Музыкальном театре
«Мольер» в Вологодском драматическом театре

ФЕСТИВАЛИ

Четвертый открытый фестиваль драматических театров
Министерства обороны РФ «Звездная маска»

МАСТЕРСКАЯ

Семинар журналистов и театральных критиков
под руководством Н.Д. Старосельской
в Нижегородском театре «Комедия»

КНИЖНАЯ ПОЛКА

Екатерина Еланская. «Живой театр»

ЛИЦА

Борис Круглов (Оренбург)

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru