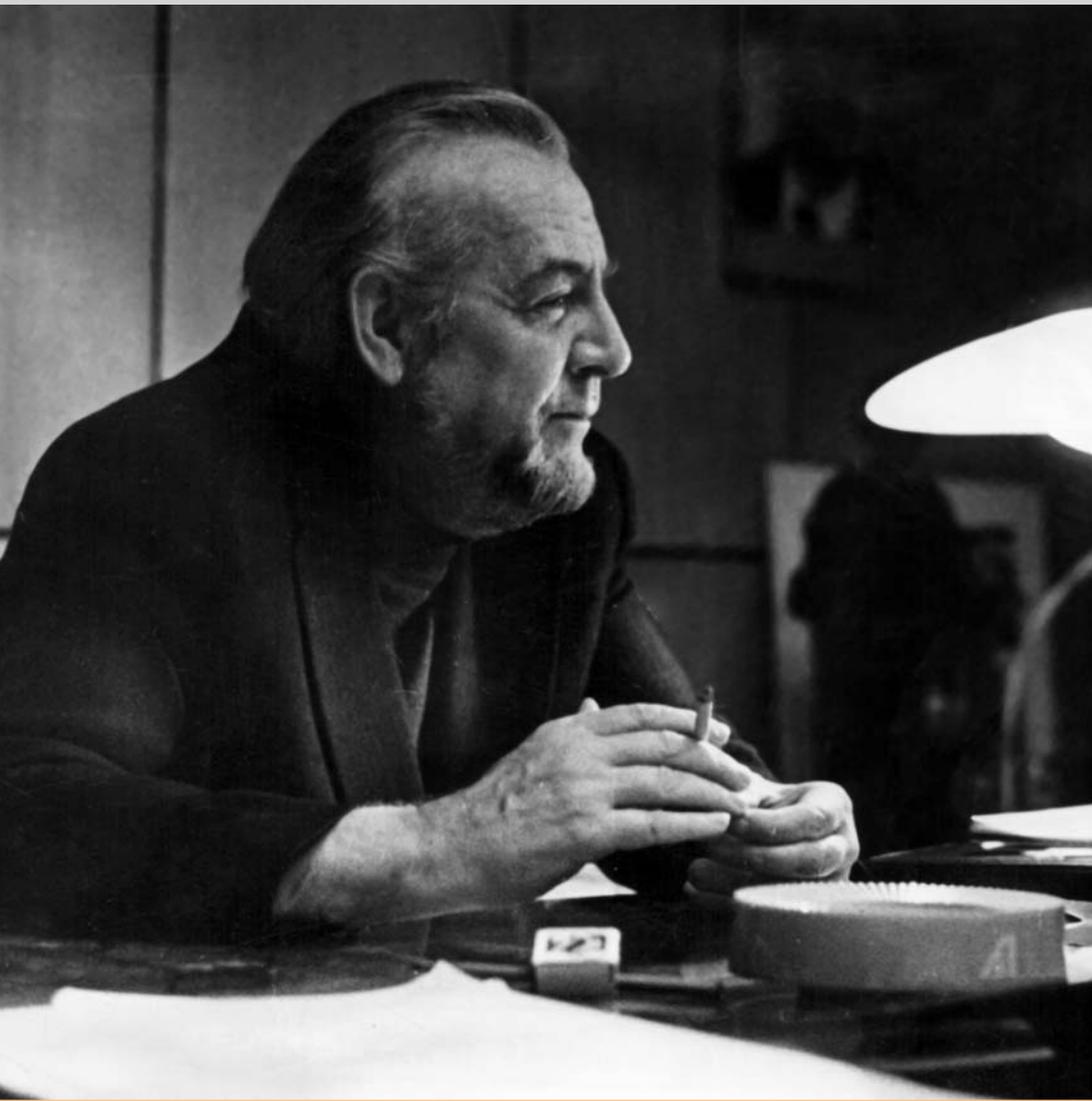


РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5-205/2018



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Начать хочется с самого главного — поздравить всех с наступившим Новым годом, Рождеством и даже Старым Новым годом, который так любят отмечать в театральной среде веселыми капустниками и посиделками, и пожелать исполнения самых заветных желаний, самых робких мечтаний. И пусть все это произойдет и в жизни, и на сцене!

А жизнь продолжается, несмотря ни на какие трудности, препятствия, что коварно выдвигает реальность российского культурного бытия, — середина театрального сезона всегда наполнена премьерами, бенефисами, подготовкой к близящимся фестивалям, которых становится все больше и больше. В этом наши читатели могут легко убедиться по публикациям из самых разных регионов страны.

Мы постарались собрать для вас материалы разнообразные — от восторженных до критических рецензий на новые спектакли, от портретов артистов, режиссеров, от фестивальных обзоров до поздравлений с юбилеями и памятью об ушедших коллегах, друзьях...

Круг наших авторов расширяется — обратите внимание на новые имена, есть среди них интересные, отличающиеся глубиной анализа спектакля и твердыми нравственными позициями, что в наше время становится особенно привлекательным.

И хочется вновь напомнить, дорогие наши читатели: будьте активнее, не умалчивайте об успехах и свершениях вашего города, вашего театра, вашего отделения Союза театральных деятелей РФ — мы ждем ваших заметок, размышлений, чтобы далеко от вашего города люди знали, чем вы живы...



*Искренне ваша  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5 – 205/2018

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ

Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2017–2018



На обложке: Андрей Гончаров

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

Конференция к 80-летию  
со дня рождения А. Вампилова  
(Орел) 2  
Грант СТД РФ для Оренбургского  
драмтеатра им. М. Горького.  
Н. Веркашанцева 4

### ДАТА

100-летие Андрея Гончарова.  
С. Яшин 6

### В РОССИИ

Владикавказ. Л. Белоус 13  
Белгород. Н. Старосельская 16  
Калининград. Е. Чугреева 21  
Новочеркасск. Л. Фрейдлин 25  
Омск. С. Чикина 29  
Томск. Г. Ганеева 31

### ЛЮБИТЕЛЬСКИЕ ТЕАТРЫ РОССИИ

Фестивали любительских  
театров «Авангард традиции  
в Гатчине и «Молодые —  
молодым» в Москве.  
Е. Глебова 35

### СОДРУЖЕСТВО

Премьеры Даугавпилса.  
А. Пасуев 44

### ФЕСТИВАЛИ

Фестиваль драматических  
театров Министерства обороны  
РФ «Звездная маска».  
Н. Старосельская 48  
Международный фестиваль  
спектаклей для детей  
и подростков национальных  
театров «Кеда» (Элиста).  
В. Федорова 56  
«Итоги сезона 2016–2017»  
в Тамбове. В. Борисова 62

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Пигмалион» (Театр имени  
Вл. Маяковского). Е. Юсим 68  
«Безприданница» (ШДИ).  
Л. Лебедина 72

### ПРЕМЬЕРЫ САНКТ- ПЕТЕРБУРГА

«Кармен» (Музыкальный  
театр «Зазеркалье»).  
А. Матусевич 76  
«Мастер и Маргарита»  
(«Мастерская» Г. Козлова).  
Е. Соколинский 79

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Иосиф Дмитриев  
(Чебоксары). П. Богданова 86

### СОБЫТИЕ

Дни Якутии в Москве.  
А. Овсянникова-Мелентьева,  
Е. Глебова 92

### ЛИЦА

Валерия Хугаева  
(Владикавказ). В. Зинько 96  
Галина Анисимова  
(Москва). Н. Старосельская 100  
Никита Борисов  
(Пермь). И. Губин 103

### МАСТЕРСКАЯ

Семинар п/р  
Н.Д. Старосельской  
в Нижегородском театре  
«Комедия». К. Вострова,  
Е. Попова, Ю. Ющенко, О. Люстик,  
С. Колесникова 105

### ВЫСТАВКИ

«Кочергин. Театр» в ГЦТМ  
им. А.А. Бахрушина.  
А. Овсянникова-Мелентьева 117

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Код Любимова».  
М. Фолкинштейн 122

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Иннокентий Смоктуновский.  
Г. Смоленская 124

### МИР МУЗЫКИ

«Обручение в монастыре»  
(Музыкальный театр  
им. К.С. Станиславского  
и В.И. Немировича-Данченко).  
И. Новичкова 139

### МИР КУКОЛ

«Король, Дама, Валет»  
в Краснодарском театре кукол.  
Е. Журавлева 143

### ВСПОМИНАЯ

Екатерину Еланскую (Москва).  
А. Овсянникова-Мелентьева,  
Н. Старосельская 149  
Степана Колганова (Саранск).  
О. Кербицкова 156

### IN BRIEF

Оренбург 137

### ЮБИЛЕЙ

Мария и Валерий Бурматовы  
(Бугуруслан) 11  
Людмила Макарова  
(Кострома) 75  
Михаил Петров (Ульяновск) 90

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Александр Ведерников  
(Москва) 158  
Александр Шаврин  
(Москва) 159  
Владимир Поглазов (Москва) 159  
Михаил Державин (Москва) 160

## СЛОВО О ВАМПИЛОВЕ

**Н**аучно-практическая конференция Орловского отделения СТД РФ, посвященная 80-летию со дня рождения выдающегося драматурга Александра Валентиновича Вампилова, прошла в декабре 2017 года на базе Орловского института культуры. Тема конференции «Провинция — понятие нравственное» позволила осветить такие важные направления, как сохранение традиций российской культуры, роль писателя в культурно-историческом пространстве, провинция и современная культура.

Ведущий конференции, преподаватель кафедры режиссуры театрализованных представлений Никита Андреевич Патов отметил, что одним из наиболее интересных и загадочных явлений в русской литературе второй половины XX века является творчество Александра Вампило-

ва. Несмотря на то, что судьба отвела ему всего лишь 35 лет жизни, а его литературное наследие совсем невелико по объему, Вампилов по праву считается выдающимся драматургом современности, ибо он создал понятие «театр Вампилова». Преподаватель кафедры Дмитрий Игоревич Власов в своем выступлении раскрыл основной пафос драматургии Вампилова на примере пьесы «Утиная охота», а лаборант кафедры Анна Юрьевна Новикова провела анализ пьес «Старший сын» и «Прощание в июне», проанализировав образы героев, их путь к постижению истины. Были продемонстрированы также отрывки видеозаписей студенческих работ, сцены из кинофильмов разных лет с участием известных российских актеров Олега Даля и Константина Хабенского. В дискуссии, которая разгорелась вокруг образов, со-

*Участники конференции к 80-летию со дня рождения А. Вампилова*





Научно-практическая конференция к 80-летию со дня рождения А. Вампилова

зданных актерами, приняли участие студенты института.

«За прошедшие со дня гибели Вампилова 45 лет его «театр» жил особой жизнью, тревожа сердца читателя и зрителя, заставляя режиссеров и актеров искать новые пути сценического воплощения своих художественных образов», — сказал в своем выступлении руководитель музея Орловского государственного академического театра им. И.С. Тургенева **Алексей Иванович Костяков**. Начиная с 1975 года, Орловский театр дважды обращался к постановке пьесы «Старший сын» (1975, 2003), а в «Провинциальных анекдотах» в 1982 году на его сцене даже играл народный артист РСФСР **Олег Павлович Табаков**, приезжая в город на гастроли. Созданный им образ Анчугина навсегда остался в памяти орловских зрителей. В 2018 году на сцене Тургеневского театра ожидается постановка пьесы А. Вампилова «Прощание в июне».



Председатель Орловского отделения СТД РФ, заслуженный артист РФ, профессор **Павел Иванович Легкобит** отметил, что Вампилов одним из первых обогатил драматургию середины XX века такими художественными чертами как: отражение реальной действительности современного общества через жизнь простого человека с присущими ему будничными заботами, радостями и печальями; исследование жизни в ее обыденности и повседневности, придание драматургическому материалу лирически исповедальной тональности. Рассказал артист и о своей работе над ролью Метранпажа в спектакле «Провинциальные анекдоты».

Подводя итоги конференции, заслуженный работник культуры РФ, заведующая кафедрой, профессор **Светлана Ивановна Гавдис** подчеркнула, что пьесы А. Вампилова образуют самобытное, многогранное и яркое художественное явление, которое в силу своего новаторского характера, с одной стороны, и прочной связи с русской литературной традицией, с другой, продолжают оказывать определенное влияние на развитие современной драматургии, быть актуальными для театра и волновать зрителя как в столице, так и в провинциальной России.

*Орловское отделение СТД РФ*

## ДЕВИЧНИК В СТИЛЕ РЕТРО

Строчкой из популярной когда-то песни — «Сегодня праздник у девчат» — назван мини-спектакль, который был представлен в малом зале **Оренбургского драматического театра им. М. Горького**. «Девичник в стиле ретро», как обозначен его жанр, создан

на средства **гранта Союза театральных деятелей РФ**.

За весь спектакль не было произнесено ни одного монолога или диалога — героини только пели. Но зрителю было все понятно и без слов. Итак, девушка перед грядущей свадьбой устраивает вечерин-



«Сегодня  
праздник  
у девчат»



Сцена из спектакля

ку для подруг. Хлопочет, накрывая стол. Звонок в дверь. На пороге — три подружки. И песенный марафон начинается. «Хорошие девочки, веселые подружки»... Гости подключаются к сервировке стола. И опять песня — «Сегодня праздник у девочек». Но какой же праздник без парней? Молодой человек тоже появится — разносчик пиццы. Правда, забрав пиццу, девчонки вытолкают его взащей и будут веселиться.

Прозвучат не только советские хиты, но и зарубежные (знаменитая «Чуча» — «Дорога на Чаттанугу» Гленна Миллера), и даже песни военных лет. Подруги увидят в рамочке фотографию деда хозяйки. «На позицию девушка провожала бойца», — затают певуны. И выпьют по стопочке, не чокаясь. А потом опять — танцы, переодевания, гадания, примерка украшений из бабушкиной шкатулки, стук рассерженных соседей по батарее. И вдруг звонок в дверь. На пороге ... раз-

носчик пиццы, который забыл взять деньги. Его-то как раз и не хватало, чтобы праздник действительно состоялся! Не раскрывая всей интриги, скажем только, что гадания одной из подруг сбылись этим же вечером.

Так же, как сбылось желание зрителей услышать старые песни о главном. Их исполнили молодые актрисы **Ольга Бересток**, **Александра Бражникова**, **Дарья Ерещенко**, **Юлия Ковальчук**. В ретро-девичнике также участвовал примкнувший к ним **Андрей Иванов**. Голоса артистов зазвучали в унисон благодаря заведующей музыкальной частью Оренбургского драматического театра **Тамаре Пикулевой**. Она же стала автором этого проекта, а также аранжировщиком песен и музыкальным руководителем постановки.

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА  
Фото автора

# ПРОТИВОРЕЧИВАЯ ЦЕЛЬНОСТЬ

## 100-летие Андрея Гончарова

**П**ервое чувство, которое возникает, когда я вспоминаю об Андрее Александровиче, чувство боли и глубокой печали, как будто ушла почва из-под ног, как сказано у Давида Самойлова в его знаменитых строчках:

*Вот и все. Смежили очи гении.*

*И когда померкли небеса,*

*Словно в опустевшем помещении*

*Стали слышны наши голоса.*

...Как будто я лишился отца, даже не как будто, а действительно – Андреем Александрович был вторым моим отцом, отцом в творчестве, в театре. И если что-то немало в силу моих возможностей мне удастся в жизни, в театре, то это, конечно, благодаря неожиданной замечательной встрече с Андреем Александровичем.

Мне говорят, уж кому-кому, а тебе-то рассказать, вспомнить о Гончарове легче легкого, а вот и неправда. Именно потому, что более тридцати лет моей жизни связаны с учителем, практически, каждый день из этого огромного времени. Начиная с моей учебы у Андрея Александровича и потом, когда он позвал меня преподавать к нему в мастерскую и долгие пять выпусков мы работали рука об руку. А параллельно с этим он время от времени звал меня в Театр Маяковского, где я поставил несколько спектаклей, и он часто возвращался к разговору, чтобы я насовсем перешел туда. Но судьба сложилась иначе.

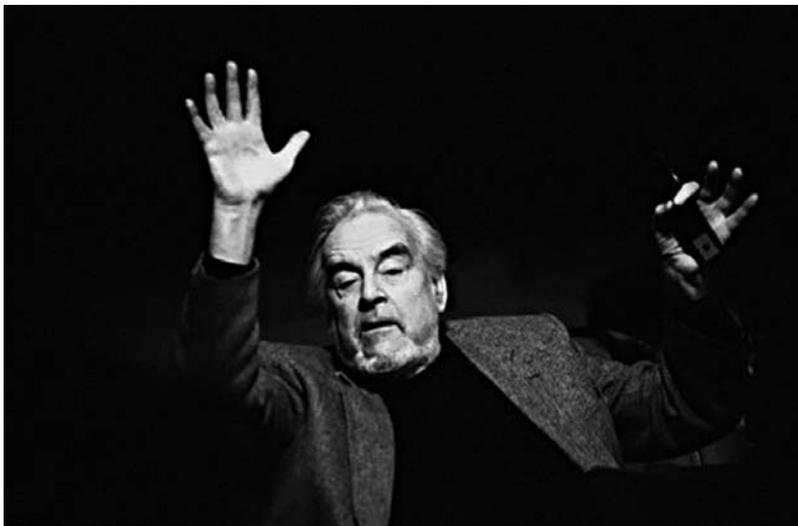
... Именно в силу того, что я продолжал быть с ним в течение стольких лет, мне так сложно рассказывать. Мелькает множество фрагментов, частных и более глобальных случаев наших взаимоотношений. Это всегда было достаточно трудно и бесконечно интересно – находиться рядом с этим мощным реактором творческой жизни. Фрагменты, мысли всяческие скачут, но последовательности в них нет, мои воспоминания сумбурны... Надеюсь,

со временем я напишу более подробно и больше понимая главное. Понимая цельность этой необычной натуры. А он был, несмотря на всю поразительную противоречивость, удивительно целен. Как ни парадоксально это звучит, все его противоречия, свойственные большому мастеру, большому человеку, складывались в цельную личность. И, как мне кажется, несмотря на многие трудности, которые были в его жизни, иногда достаточно драматичные, он прожил счастливую жизнь. Он человек осуществившийся.

Первое мое ощущение от него – это ощущение об удивительно счастливой судьбе замечательного мастера. Счастливой – не значит легкой, совсем нет.

...Я впервые увидел его, идущим по Собиновскому (ныне Малому Киловскому) переулку со стороны Театра Маяковского – он всего год назад возглавил этот театр, уйдя из Театра на Малой Бронной. Время было непростое для него. И вот мы поступаем в организованную им режиссерскую мастерскую. В это время в ГИТИСе преподавали М.О. Кнебель, Ю.А. Завадский, только что выпустил курс А.В. Эфрос (ему, правда, не дали набрать следующий курс). И четвертым мастером был А.А. Гончаров.

Когда я впервые его увидел – это был июнь-июль месяц, он шел в окружении студентов, своих выпускников, стажеров. Вообще, представить себе Андрея Александровича идущим в одиночку, практически невозможно. Он родился учителем. В минуты откровения он настойчиво говорил мне, чтобы я никогда не уходил из ГИТИСа. Сам он практически из института не уходил, закончив его к началу войны дипломным спектаклем «В степях Украины» А. Корнейчука в Иванове. И вернувшись с фронта, уже до последнего дня своей жизни преподавал в ГИТИСе. «Вы не представляете, – говорил он, – что зна-



*А.А. Гончаров на репетиции*

чит для работающего режиссера постоянно общаться с молодежью, ведь каждый набор — это как бы новое поколение, новое мироощущение, новая жизнь». Именно поэтому, по-моему, Андрей Александрович остался молодым до конца своей жизни, несмотря на то, что в последние годы тяжело болел. Он всегда был окружен молодежью, и вот, увидев его, идущего в этой толпе, я почувствовал, как в душе мелькнуло — это **мой** учитель, я очень хочу у него учиться... Конечно, он казался мэтром, конечно, во всей его неспешной походке, в его громком голосе было много неотразимого. Он ведь не умел говорить тихо, никогда не реагировал тихо, никогда никому не шептал что-то на ухо, наоборот, он был яростный, одержимый художник...

...Гончаров был одержим, буквально опален идеей особого предназначения русского психологического театра, в который верил свято. Все, что было связано с возникновением Московского Художественного Театра, он получил из рук прямых наследников его основателей: Н.М. Горчакова, А.Д. Попова и, конечно же, А.М. Лобанова — о нем он мог говорить бесконечно. Не было ни одного уро-

ка, на котором он не вспоминал бы дорогого и близкого ему по духу учителя.

Андрей Александрович считал, что режиссер должен обязательно должен пройти актерскую школу, и мы играли великое множество разнообразных этюдов по линии освоения элементов внутренней техники. Но с самых первых занятий Гончаров осуществлял ту идею, которую уже проверил на своем предыдущем курсе... С ними он начал репетировать «Разгром» по А.А. Фадееву в инсценировке М.А. Захарова, который, в свою очередь, ставил ее в это время по приглашению Гончарова в Театре Маяковского. Гончаров соединил в работе на своем спектакле «Разгром» выпускной курс — пятый и нас, первокурсников, только начинавших учиться профессии. Таким образом, мы не просто шли по этапам постижения элементов внутренней техники (внимание, общение, физическое самочувствие), он нас сразу же погрузил, если хотите, бросил в пропасть создания спектакля, в пропасть целого. И всю жизнь он учил: идите от целого, от замысла, главное, куда направлен ваш темперамент, то, о чем вы собираетесь поставить то или иное произведение, какую телеграм-



На гастролях в Финляндии с П. Фоменко, В. Дубровским, М. Зайцевым, Г. Анисимовой, С. Немоляевой, А. Лазаревым, Н. Гундаревой. 1986

му в зрительный зал вы посылаете. Это все термины его учителей... На учебной сцене ГИТИСа получился мощный, масштабнейший спектакль, на этот спектакль ходила вся театральная Москва.

...Он всегда, что бы мы ни делали в институте, отрывки или этюды, приучал нас мыслить цельно. Следующей работой стали рассказы В.М. Шукшина. Он тогда уже вошел в литературу, его печатали, ставили фильмы, и мы были им увлечены. Каждый из студентов-режиссеров должен был поставить какой-нибудь из шукшинских рассказов. Мы переиграли едва ли не всего Шукшина. И вот из этих рассказов Гончаров задумал создать спектакль... Спектакль шел на малой сцене Театра Маяковского. Сначала пришла Лидия Федосеева, жена Шукшина, потом сам Шукшин. Это был праздник театра, курса, огромная победа, казалось бы, в камерном спектакле, и опять это был урок режиссуры.

...Гончаров часто вспоминал фразу А.Д. Попова: в нашем деле самое главное – не запутаться в мелочах. Мелочи так привлекательны, так ими дорожишь, и каждая твоя режиссерская завитушка кажется существенной, но очень важно не запутаться... И он все время звал к целому, к попытке целостно, образно рассмотреть то или иное художественное явление.

...Андрей Александрович был замечательным учителем, наверное, потому, что он был замечательным учеником. С юности влюбленный в искусство Художественного театра, в театр автора и ансамбля, в театр, который проповедует жизнь человеческого духа, он остался верен этому театру до самого конца... Все его уроки были связаны с его учителями. Его знаменитая фраза: надо стоять спиной к событиям – это фраза лобановская, методологически очень важная, поскольку персонаж той или иной пьесы не знает, что с ним произойдет. У Станиславского

с этим связаны такие понятия, как перспектива артиста и перспектива роли.

Лобановские формулы: знать — не знать, стоять спиной к тому, что произойдет, — были для Гончарова развитием идей Станиславского, он их впитал, это стало его органикой. Еще одна замечательная формула Лобанова: нельзя сыграть одиночество, можно сыграть бегство от одиночества. Одиночество — это нечто эфемерное, а бегство от одиночества сыграть можно. Андрей Александрович всегда повторял, ссылаясь на Лобанова, что необходимо постоянно учиться у жизни. Она наш главный учитель. Вы понаблюдайте, говорил он, за поведением человека в жизни. Этим занимался и Станиславский, для этого и нужна была система: как воспроизвести на сцене жизнь человеческого духа... Его всегда волновала жизнь человека, затаянные глубины человеческой жизни.

...Он никогда не подражал жизни буквально, и вообще похожесть на жизнь его никогда не привлекала. Он утверждал, что искусство — это всегда отбор во имя главного, во имя замысла, во имя той мысли, которая тебя беспокоит по поводу жизни, во имя того, о чем ты собираешься ставить, какими откровениями ты стремишься поделиться с сегодняшним залом.

...Любя русскую классику, он очень остро чувствовал современность и вообще предназначение театра, то, что театр не может быть без сегодняшнего воздуха. В каждой пьесе он искал зерно сегодняшней правды, то, что не могли себе представить русские классики. Поэтому параллельно с классикой он всегда заставлял нас много читать современной прозы: В. Войновича, А. Битова, Ф. Искандера, Ф. Абрамова, В. Тендрякова. Мы пропадали в библиотеках, выискивали их публикации по журналам. Знаменитые «Тарусские страницы», которые Гончаров велел нам всем читать, — в них была опубликована повесть Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!»

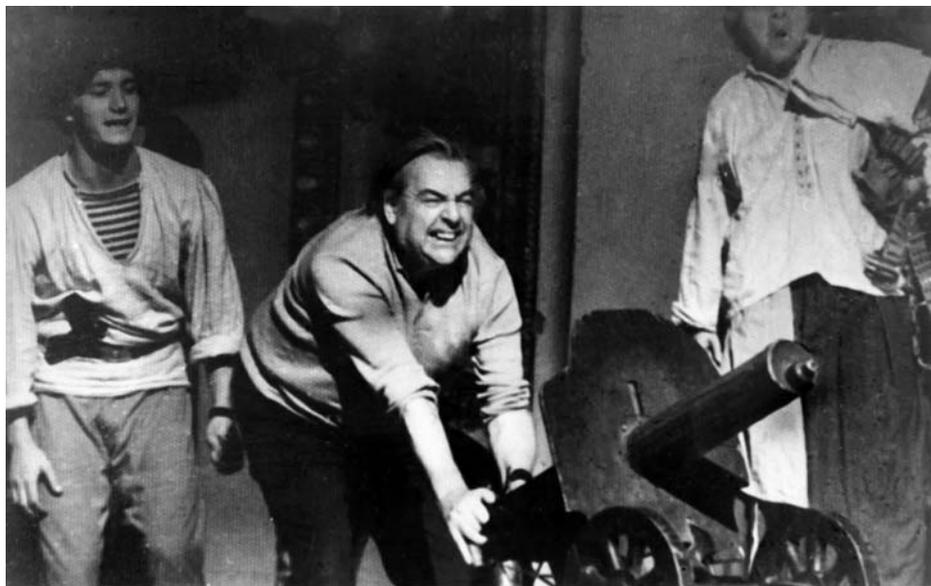
...Он не был приверженцем определенной стилистики, часто говорил о том, насколько многообразна жизнь, что в жиз-

ни представлено все — от театра абсурда до высокой трагедии, от мелодрамы до бытовой драмы — и все это перемешано... При всем поэтическом, метафорическом осмыслении жизни, при умении найти форму он не мыслил себя без артиста, которого всегда ставил во главу угла. Умением докопаться вместе с артистом до глубин, до противоречий, потомок человеческой души, увлечь поиском и обнаружением внутренних глубин того или иного вымышленного героя Гончаров-педагог помогал нам учиться профессии.

Учиться было очень трудно, он был нетерпим, нетерпим к проявлениям чужого для него театра. Он всегда говорил: я могу научить только этому. Андрей Александрович скорее пытался дать школу и прежде всего привить любовь к человеку, поскольку всегда в театре главное — человек. И он был чрезвычайно нетерпим к поискам режиссуры во имя режиссуры, часто повторял, увидев какую-нибудь работу: ну, это режиссура через много «с». Это тоже лобановская фраза.

...У меня такое ощущение, что Андрей Александрович предчувствовал одно страшное явление, которое сейчас нас постигло. Когда ценность русской реалистической школы в большом ее значении не то что отвергается, а порой и втаптывается в грязь, объявляется позавчерашним днем. Вот почему, как я теперь думаю, Гончарову так хотелось буквально вбить свою веру в наши головы, вот откуда его нетерпимость... Гончаров со всей страстью стремился к тому, чтобы мы полюбили русский театр. При этом он вовсе не убивал в нас нашу индивидуальность и не стриг под одну гребенку, как иногда говорили.

Со следующего после нас курса, где я к концу их выпуска начал преподавать, вышел такой замечательный режиссер, как Э. Някрошюс, совсем не похожий на Гончарова... С последующих курсов, на которых я уже преподавал с самого начала, и продолжалось это 30 лет, вышли якутский режиссер А. Борисов, Е. Каменькович. Ученики Гончарова работают сейчас по всей стране, да и по всему миру.



На репетиции

Может быть, по молодости лет мы и пытались копировать манеру репетиции Андрея Александровича. Он был очень заразителен в своем яростном способе репетиций, и мы тогда несли это в театры, в которых работали сами. Иногда можно было услышать такую оценку: о, кричит, ну, это ученик Гончарова, они все кричат. Позднее это уходило.

...Конечно, при всем созидании он нес в себе и стихию разрушения. Он сам собирал коллекцию артистов и сам в силу своей непримиримости к тем или иным проявлениям человека расставался с теми замечательными актерами, которых сам же позвал, создал. Но эта сторона его мятущейся индивидуальности, по-моему, дело будущих исследований. Он, действительно, был противоречив, неординарен во всем: и в способе репетиций, и в способе жизни. Об этой странности соединения разрушительного и созидательного начал точнее всех сказал его выдающийся ученик П.Н. Фоменко: Учитель и Мучитель. В этом все: продолжатель, строитель, разрушитель. Кричащие противоречия и высшая цельность. Гончаров был одержим

театром. Театр — единственная страсть Андрея Александровича, и эта страсть всегда была связана с учительством. Он торопился успеть сказать студентам как можно больше, обратить их в свою веру, как будто предчувствовал, что театральная попса начнет разрывать великое наследие русского репертуарного театра...

...В Театре Маяковского я поставил по предложению Гончарова пьесу Д. Кобурна «Игра в джин» с Татьяной Карповой и Владимиром Самойловым, которые были очень увлечены этим материалом. После «Игры в джин» последовали «Завтра была война», «Смех лангусты», «Кто боится Рэя Брэдбери».

...Буквально незадолго до смерти он по инициативе Немоляевой пригласил меня поставить спектакль «Мой век» про столетнюю Коко Шанель, ее вымышленных дочку, внучку, правнучку... Он благословил эту работу, мы поговорили о пьесе. На меня произвела впечатление одна фраза Коко (ее по пьесе зовут Малу): «Вы понимаете, наступает время, когда у человека орган восторга — у человека много органов — высыхает. Нельзя этого допус-

коть». И я тогда сказал Андрею Александровичу, что, наверное, это и есть самое важное, чтобы не высохал орган восторга перед нашим театром, перед великой русской реалистической школой. Я знал, что для него именно это — самое важное. Он сам был таким человеком, у которого орган восторга не мог усохнуть. И эта жажда договорить, доучить последний свой курс, она в нем сохранилась до конца.

Последняя наша встреча была во время репетиций спектакля «Мой век», она шла на сцене уже в декорациях. Вошел Андрей Александрович в шубе, в шапке. Он сел в дальнем ряду партера и некоторое время смотрел за репетицией, что-то громко

спрашивал у Нины Дмитриевны, своего секретаря. Мы обнялись, поговорили о его здоровье, он произнес свою любимую фразу: «Где тонко, там и рвется». Я вернулся на сцену репетировать. Андрей Александрович еще немного посидел в зале, потом его позвали и он ушел. А потом мне передали одну его фразу: «Как он похож на меня...»

Он очень любил повторять слова, которые тоже, наверное, шли от его учителей: система Станиславского нужна в тот момент, когда не получается. Когда получается — дыши, репетируй, ликуй...

Сергей ЯШИН

Фото из архива Московского театра им. Вл. Маяковского

## ЮБИЛЕЙ

# ПРЕИМУЩЕСТВА ФИЛОСОФСКОГО ВОЗРАСТА

Этот год для актерской четы **БУРМАТОВЫХ** ознаменован яркими событиями, два из которых собственные **70-летние** юбилеи. Почти в такую же цифру укладывается их общий трудовой стаж службы в **Бугурусланском драматическом театре им. Н.В. Гоголя. Мария Ивановна и Валерий Геннадьевич** родом с Алтая, в 1984 году приехали в Бугуруслан и по сей день служат здесь.

Непрерывно анализируя и сверяясь с взысканным курсом, Валерий и Мария Бурматовы находятся в постоянном творческом поиске. Казалось бы, имея богатый сценический опыт, пора уже и на покой, но что способно усмирить самозабвенных служителей сцены? Еще многое нужно успеть сказать людям с той «кафедры», что называется театром, чтобы как можно больше становилось равнодушных вокруг. Живи на сцене, исполняй роль, будто это твой жизненный выбор, чтобы зритель от души аплодировал, смеялся и плакал, сопереживал и размышлял...

Подойдя к философскому возрасту, начинаешь глубже осознавать все пройденное и

сказанное. Воспринимая жизнь как увлекательное приключение, в котором еще многое впереди, укореняется способность чаще улыбаться и относиться ко всему с юмором. Благодаря этому создается проекция в творческих воплощениях. Например, в уморительной комедии **«Страсти-Мордасти»**, в постановке заслуженного артиста РФ Валерия Бурматова, где в главных ролях он сам — **Одинокий, не молодой человек**, пытающийся застрелиться самым нелепым образом с помощью соседки в блестящем исполнении М. Бурматовой — **Одиноким женщиной**, у которой внезапно «открывается третий глаз». Не меньшей иронией обладает другая ее героиня — **Сенаторша Хармелиус** в почти комедии **«Юстина»** (режиссер В. Бурматов). Здесь она сильная духом женщина, со стальным стержнем характера, несмотря на свою прикованность к инвалидной коляске, всегда с юмором относящаяся к любым жизненным ситуациям. За эту роль Мария Ивановна награждена областной театральной премией «Ли-



Мария и Валерий Бурматовы

цедей» Оренбургского отделения СТД РФ. Не менее комична ее **Мерония** в музыкальной комедии **«За двумя зайцами» М. Старицкого** в постановке Е. Крилевца. В 2015 году Валерий Бурматов поставил комедию-фарс по пьесе московского драматурга **А. Коровкина «Тетки»**. Сюжет и сам по себе смешной и нелепый, но то, что творят его главные герои, в том числе **Грета** и **Бабакин** в исполнении Бурматовых, приводит зрителей в восторг.

В 2017 году в премьерном спектакле **«Деньги на бочку»** по пьесе **В. Константинова и Б. Рацера «Диоген»** в постановке В. Добровольского роль древнегреческого философа Диогена исполняет, конечно же, Валерий Бурматов, а его верную спутницу — Мария Бурматова. Несмотря на то, что действие «проецируется» из Древней Греции, его актуальность созвучна и нашему времени, ведь главные человеческие истины остаются неизменными. Наш Диоген не тонет в море от невозможности изменить мир, он уходит, «светя» потомкам напутственной речью: «После «диогеновской перезагрузки» Валерий Геннадьевич ставит современную житейскую историю по пьесе **С. Баженовой «По-другому»**, в которой Мария

Ивановна предстала в необычном амплуа — в образе **бабы Паши**, этакой «старушки-кремень», отгородившей себя от реального мира компьютерными играми. Актриса так прониклась драматизмом ситуации, попадая во все болевые точки человеческой души, что сердце щемит от безысходности...

Главным подарком в честь юбиляров стала декабрьская премьера рождественской сказки для взрослых **«И не надо смешить Небеса»** в постановке В. Добровольского. Героиня Марии Бурматовой — одинокая женщина, наполненная безграничной любовью и неисправимой верой в хороших людей. Точно попадая в души зрителей, она объединяет зал в едином порыве ощущения добра, любви и счастья. Проникновенный до слез монолог искренне взывает к лучшим чувствам, скорее не забытым, а упрощенным нашей суматошной жизнью. И так хорошо, что в этом есть предназначение театра — донести главную мысль, профессионально выстроенную режиссером и прожитую актерской душой. Спектакль получился чувственным и светлым, он действительно похож на сказку, где добро побеждает зло. А нам порою так этого не хватает.

Елена ДЕРЕВЯШКИНА

## ВЛАДИКАВКАЗ. Приют комедиантов

**Р**езюме, итог и вывод, чтобы все сразу стало понятно: этому спектаклю невозможно сопротивляться.

Неприлично как-то режиссеру, работающему в России, хоть раз в жизни не поставить **А.Н. Островского**. Вот молодой болгарский постановщик **Богдан Петканин** решил обратиться к этому автору и поставил на сцене **Русского академического театра им. Евгения Вахтангова «Лес»**. И сделал что-то невероятное. Островский на месте, все герои на месте, основные эпизоды известной пьесы тоже никуда не делись, но акценты расставлены неожиданно: все комическое, смешное и жизнерадостное подчеркнуто, а грустное чуть приглушено и растушевано. И общее впечатление — праздничное и светлое, звенящее и радостное.

Наиболее верный признак социального неблагополучия — отсутствие чувства юмора, поэтому появление «Леса» в репертуаре театра говорит о том, что не все

еще потеряно. Режиссер будто взял детскую книжку-раскраску и заполнил все рисунки самыми сочными цветами, которые были в его распоряжении. Гармоничное «высказывание» болгарского гостя настолько цельно, что разбирать его на составные части, как это положено в рецензиях, совершенно не хочется. Поэтому просто расставлю акценты, следуя стилистике постановщика.

Спектакль динамичен и визуально интересен — автор сценографии также Богдан Петканин. Действие нашпиговано находками и изобретениями Маэстро, которые, как мне кажется, одобрили бы не только Станиславский с Немировичем-Данченко, но и Островский с «Вильямом нашим Шекспиром». Шекспировский «Гамлет» — одна из самых ярких деталей владикавказского «Леса». Такого игривого, ироничного повествования о принце Датском я еще не видела никогда. Кочан капусты вместо знаменитого чере-

*Карп — Ю. Хафизов, Аксюша — А. Романова, Буланов — Р. Кисиев*



Аксюша – А. Романова, Петр – А. Тогоев



па, утрированная манера игры, упорядоченная неразбериха на импровизированной сцене на сцене, Полоний с подушкой на голове и сотни других чудесных придумок на каждый сантиметр сценического пространства и на каждую минуту театрального времени повергли зрительный зал в состояние «эсхатологического восторга». Имеется в виду преодоление унылого бытия, которое нужно постараться принять и победить через такие радостные моменты, которые нам подарил болгарский режиссер со своей командой.

Ну, и о комедиантах, конечно. Из каждого актера Петканин сумел вытащить такое, чего прежде театралы, пристрастные и не очень, могли и не заметить. Все исполнители практически безупречны. Все они — команда, если не сказать, банда, потому что на сцене процветает великолепное хулиганство. Счастливец и Несчастливцев — самая сложная пара, без нее этот спектакль ставить вообще нельзя. И тут можно говорить о везении режиссера: в театре нашлись актеры, которые удивительно точно передали особенности характеров и поведения трагика и комика, единых в своем неумении выходить из собственного амплуа. **Антон Тогоев**, хоть и Несчастливцев, — счастливчик. Одна из самых желанных ролей Островского «обогатилась» для него еще и Гамлетом. Работа **Никиты Верзилина** в роли Счастливецва тоже большая актерская удача. Не могу не выделить **Юрия Хафизова** (Карп) и **Людмилу Бритаеву** (Улита).

Дует **Натальи Серegiной** (Гурмыжская) и **Роберта Кисиева** (Буланов) фееричен, заразителен и трогателен. Кисиев в роли мальчика-нюни, попрошайки, подкаблучника — это гротеск, никого не оставивший равнодушным. Комедийный дар этого актера открыл еще **Гиви Валиев** в спектакле «Бал воров», но Богдан Петканин использовал его в максимальном масштабе. А борьба госпожи Гурмыжской между «хочется» и «колется», закончившаяся в пользу желания любить и быть любимой, которое воплощено в



Буланов — Р. Кисиев, Гурмыжская — Н. Серegiна

образе свадебного платья (художник по костюмам **Светлана Володина**), решена постановщиком в ироничном ключе, но очень тактично и деликатно. Когда ирония встречается с нежностью, рождается глубина.

Островский поставил Гурмыжской и Буланову если не низкую, то посредственную оценку, а режиссер вместе с актерами значительно ее повышают, что правильно. Ведь искусство сегодня, как никогда, — попытка талантливых людей восстановить баланс в мире, где все чаще побеждает зло.

Людмила БЕЛЮС

Фото предоставлены театром

## БЕЛГОРОД. Жертва вечерняя...

Эта премьера **Белгородского государственного академического драматического театра имени М.С. Щепкина** была встречена зрителями с повышенным вниманием и интересом. Второй спектакль, поставленный здесь **Семеном Спиваком** (режиссер **Мария Мирош**, художник **Дарья Горина**, музыкальное оформление **Владимира Бычковского**), как правило, не покидающим родной **Санкт-Петербургский молодежный театр на Фонтанке** (первым стала идущая с большим успехом уже несколько лет «Касатка» А.Н. Толстого), стал подлинным событием.

Роман **Ф.М. Достоевского «Идиот»** определен режиссером по жанру как «один день из жизни князя Мышкина», первый день прибытия князя из Швейцарии в Петербург. Именно этот день содержит, по мысли режиссера, все сложные, запутанные узлы гениального произведения, а потому и решен Семеном Спиваком стремительно, в резкой смене настроений и состояний персонажей, кажется, с пристальным вниманием к «Записным книжкам» писателя периода работы над «Идиотом» и — едва ли не главное! — с ненавязанной, неакцентированной, а словно возникающей сама собою мощной православной нотой. Эта нота властно ведет не к сегодняшнему, нередко показному, декларируемому церковничеству, а к тем глубоким сомнениям, что преследовали Федора Михайловича Достоевского всю жизнь.

Князь Христос, как называл своего героя писатель, явлен перед нами чистым и невинным ребенком. Живущий в этом образе **Дмитрий Беседа** появляется в начале спектакля прямо из зрительного зала и, проходя через него, смотрит на окружающих с улыбкой узнавания — вот они, люди его родины, на которую он вернулся после лечения в клинике. Как хочется скорее узнать, какие они, добрые или недобрые?.. Он поднимается на подмостки и перед ним начинает жить своей вымышленной жиз-

ню экран компьютера, на котором разворачиваются жестокие убийства, преследования. Князь Мышкин стоит спиной к зрительному залу, но кажется, что мы видим его недоумевающие, полные непонимания глаза. И в это время одна из створ экрана сдвигается — за ней возникает хор персонажей, поющий гимн «...Спит душа моя крепким сном давно...». И снова перед нами компьютерная игра, и снова сдвигается одна из створ, и один из поющих бросается удержать ее, не дать прервать пение.

Тогда возникает вагон поезда, на экране мелькают рельсы, слышен стук паровозных колес. Начинается действие романа.

*Иволгин — А. Блискунов, князь Мышкин — Д. Беседа, генерал Епанчин — В. Бгавин*





Сцена из спектакля

Замерзший до последней степени, укутанный поверх плаща в плед, князь Мышкин знакомится со своими попутчиками — мелким чиновником Лебедевым (**Дмитрий Евграфов** играет его крупно, едко, с язвительными интонациями человека, привыкшего как бы невзначай унижать и высмеивать тех, кто слабее) и Парфеном Рогожиным. С самых первых слов, еще до рассказа о встрече с Настасьей Филипповной и бегстве из дома от отца, Рогожин **Дмитрия Гарнова** буквально завораживает мощью своей личности — дремучей, страстной, непокорной, словно стихия. И на протяжении спектакля от него невозможно будет оторвать глаз, настолько сильна и страшна эта фигура в каждом своем движении, в своем немногословии, но предельной сосредоточенности в каждую минуту сценического существования. Разбойник, по библейскому толкованию, он и явлен таким...

Очень яркая и сильная труппа Белгородского театра еще раз продемонстрировала как индивидуальность каждого актера, так и мощь ансамбля: мы видим харак-

тер каждого, какая бы небольшая роль не принадлежала тому или иному исполнителю: Лизавета Прокофьевна Епанчина **Оксаны Бгвиной** — как беззаботно поет она вместе со своими дочерьми, как пристально всматривается в портрет Настасьи Филипповны, и за всем этим не только презрение к мужу, но и страх за судьбу старшей дочери, которую генерал Епанчин решил выдать за стареющего ловеласа Тоцкого (**Илья Васильев, Роман Рощин**). Еще до «характеристик» Мышкина, данных каждой из Епанчиных, мы по манере поведения и коротким репликам угадываем характеры почти бессловесных в тот миг Александры (**Нина Кранцевич**), Аделаиды (**Наталья Чувашова**), Аглаи (**Дарья Ковалевская**); как величествен и уверен в себе Епанчин **Виталия Бгвина** и — как поражен манерой держаться князя Мышкина: такого он уж точно никогда не видел. Пролит стакан воды, Мышкин берет из рук Гани Иволгина носовой платок, вытирает им стол, лужу на полу, затем свой лоб и пытается вер-



Князь Мышкин — Д. Беседа

нуть платок Гане, который брезгливо отмахивается от него. Тогда Мышкин, свернув платок в мокрый комок, кладет его в карман брюк и, оттопырив этот край, чтобы не промокнуть, непринужденно, с улыбкой садится на диванчик. И тщательно будет складывать, как, наверное, приучили в клинике и как учат детей, плед, шарф, плащ, сложив все аккуратной кучкой и водрузив сверху шляпу... Наблюдая с изумлением за всеми этими движениями, а затем увидев каллиграфический почерк Мышкина, генерал, кажется, искренне возрадуется за то, что сможет сделать доброе дело, определив это дитя в какое ни на есть ведомство...

И рядом — другой генерал — полубезумный Иволгин, блистательно, без какого бы то ни было перебора в патологии сыгранный **Иваном Кирилловым**.

В его порывах к любому человеку, появляющемуся в доме, столько эмоций ожидания, что его рассказы будут выслушаны с вниманием, столько расположенности,

что он вызывает смешанное чувство боли и щемящей жалости. Так же, как и его несчастная жена Нина Александровна (**Ирина Драпкина**), глаза которой постоянно полны ужаса от переживаемых унижений. Но, забыв свое достоинство, как судорожно бросается она вместе с дочерью Варварой (**Валерия Ерошенко**) подбирать мелочь, рассыпанную ворвавшимся в дом Рогожиным со своей «бандой», для купли Настасьи Филипповны!.. И как искренне, радостно реагирует она на такое простое предложение Настасьи Филипповны попить чаю, забыв о своем страхе перед будущим браком сына с этой женщиной.

Кстати, Семен Спивак однозначно отвечает на риторический вопрос князя Мышкина перед портретом Настасьи Филипповны: добра ли она? Для режиссера это несомненно, и **Вероника Васильева** сильно и страстно играет не женщину-вамп, ставшую привычной по театральным трактовкам, а поистине проживает «от» и «до» истрадавшуюся, искалеченную душу, жаж-



Рогожин — Д. Гарнов, Лебедев — Д. Евграфов

душую добра, гармонии и неспособную «погубить младенца», когда князь, получив наследство, предложит ей руку и сердце.

Можно продолжить перечень непервостепенных персонажей, которые явлены в спектакле ярко и интересно. Это и Фердыщенко (**Николай Ильдиряков**), в момент прихода князя в дом Иволгиных, словно червь, ползком, возникающий то с одной, то с другой стороны подмостков, а затем невидимо для Мышкина и впрямь вползающий в комнату. А затем, на вечеринке у Настасьи Филипповны, рисуясь, Фердыщенко расскажет о том, как украл три рубля, а горничную выгнали из дома, решив, что это сделала она. И в этот момент горничная, накрывающая на стол, уронит поднос со столовыми приборами, заставив зрителя задуматься о том, что именно с ней произошло когда-то давно это событие.

Горничных в спектакле три и хочется назвать их всех, потому что если у Епанчиных молодая и смешливая, не слитком вышколенная прислуга Мавра (**Татьяна Макарова**), то Настасье Филипповне до-

стались две ленивые, еле передвигающие ноги и засыпающие на ходу Паша (**Юлия Волкова**) и Катя (**Наталья Зуева**) — каждое их появление вызывает у зрителей смех, несмотря на напряженное внимание ко всему происходящему.

И подруга героини Дарья Алексеевна получилась у **Надежды Пахоменко** из тех, кого принято называть «не подруга, а змея», — уж такая приторно-ласковая, уж такая услужливая и заботливая, что фальшь ее так и бьет в глаза.

Есть еще Ганя Иволгин, сильно и сдержанно, очень точно сыгранный **Антоном Блискуновым**. В каждой из сцен-эпизодов он разный, чутко улавливающий атмосферу, остро реагирующий на ее малейшие колебания.

Атмосфера спектакля с поражающей точностью соответствует атмосфере романа Достоевского — стремительно меняющимся ритмом сцен, с переходами в темноте под снежной метелью, резко ломающимся состоянием героев, устремленностью к трагическому финалу пер-



Сцена из спектакля. В центре Настасья Филипповна — В. Васильева

вого дня князя Мышкина в Петербурге, о котором сын Н.С. Лескова писал в своих мемуарах, как о «самом нервном городе». Этот нерв больной, какой-то издерганной, извращенной жизни, подчиненной лишь наживе, присутствует в каждом эпизоде спектакля вплоть до того момента, когда Настасья Филипповна, задремавшая «во хмелю» на полу, положит руки на плечи мужиков из банды Рогожина, затем ноги — и ее унесут в пылающее нутро камина, в который она бросила деньги. Там, в красном зареве, она покажется распятой, эта Блудница поневоле, потому что превратится в Жертву Вечернюю. Жертву этого безумного мира, для которого ничего нет важнее денег. И все медленно войдут в это зарево вслед за ней, а перед князем Мышкиным створы затворятся, напомнив, что гимн о Жертве Вечерней поется перед открытыми царскими вратами, которые потом закрываются — перед ними остается Единный Безгрешный, не способный участвовать в делах тьмы.

Так происходит переход Ветхого Завета в Новый.

Но створы эти снова откроются, чтобы мы вновь услышали в финале гимн «Пробудись, душа...», обращенный к каждому из нас. И, судя по реакции зала, каждый из зрителей понял: какую телеграмму послали им на этот раз режиссер и театр...

*P.S. Мне посчастливилось увидеть этот спектакль дважды — на генеральном прогоне с публикой и на официальной премьере. На прогоне артисты выложились настолько, что смотреть на них, собравшихся на обсуждение, было тяжело. Да и на режиссере, что называется, лица не было после напряжения последних репетиционных дней. От Семена Стивака ждали каких-то слов. Он поблагодарил труппу и сказал: «Я понимаю, как вы все устали, я бесконечно благодарен вам, но у меня есть одна просьба: давайте останемся на 15 минут, надо уточнить еще одну сцену...»*

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ  
Фото предоставлены театром

## КАЛИНИНГРАД. Стихия страстей

**К**алининградский музыкальный театр — один из самых молодых в России, в нем, можно сказать, нет «возрастных» актеров. Основным составом труппы стал выпуск четырех курсов РАТИ (ГИТИС) мастерской **Дмитрия Бертна** («музыкальный театр») и **Леонида Хейфеца** («драматический театр»). Профессиональный уровень труппы таков, что она способна осуществить спектакль практически любого жанра — оперу и оперетту, мюзикл и рок-драму, комедию и сказку, самый смелый межджанровый театральный эксперимент. Артисты находятся в режиме постоянного профессионального и музыкального тренинга, поэтому режиссеры могут не ограничивать свою фантазию.

Это привлекло режиссера и художника **Елену Сафонову**, поставившую «Бесприданницу» **А.Н. Островского** в Калининградском областном музыкальном театре и открывшем Пятнадцатые «Дни А.Н. Островского в Костроме».

В калининградской «Бесприданнице» мир делового мужского расчета предстает сразу во всей красе: купеческая иерархия, продажа парохода, и, когда речь заходит о бесприданнице **Ларисе (Елена Альфер)**, сразу звучит «всякому товару своя цена есть». Имя ей найдено, обозначено, все согласны. Согласна даже маменька **Ларисы Харита Игнатьевна (Елена Князева)** — дочь желательнее бы в содержанки, но только после хоть какого-нибудь замужества. И пока почти все персонажи этой истории кроют судьбу Ларисы по своим обычным понятиям, она вместе со своим женихом болтает о том, о сем, глядя на Волгу, и каждому из них будущая семейная жизнь «представляется каким-то раем». Возвращение Паратова рушит идиллию, которая существует между Ларисой и Карандышевым (**Станислав Ананьин**). Жених беден, по меркам городка, но счастлив безмерно. Только он один и любит Ларису не как долгожданный приз. Карандышев нелов-

*Паратов — А. Макеев, Робинзон — А. Топорков*





Лариса — Е. Альфер, Карандышев — С. Ананьин

ко, неумело стремится соответствовать ее обычному окружению. Конечно, в нем есть и тщеславие, но чувства — сильнее, и они уже почти взаимны.

Когда Паратову (**Антон Макеев**) становятся очевидны эти чувства, он решает отомстить исключительно из самолюбия: Лариса уже была влюблена в него, а теперь «товар уходит из рук». Он не отличается от других купцов ничем, кроме более размашистых демонстраций своего богатства и мужской удачи. И Лариса возвращается — ведь в сравнении с Паратовым Карандышев проигрывает во всем. Хотела ли она таким образом все-таки принудить Паратова жениться? Просто не совладала с прежней влюбленностью, которая закончилась так внезапно? А может, решила сделать так, как хочется именно в эту минуту, как празднующие свои успехи «хозяйева жизни» — мужчины? Так же, как Паратов, не разбирающий последствия своих поступков для «маленьких людей», Робинзона, например? Наверное, все сразу.

Судьба красавицы-бесприданницы разгрызается «известными людьми» го-

рода, и она предreshена изначально. Рискованным, непредсказуемым поступком бегства со званого обеда Лариса пытается «обнулить» игру, которую ведут вокруг нее «большие люди», но даже это им на руку. Купцы (Вожеватов **Михаила Петрова** и Кнуров **Антон Арнтгольца**) заранее просчитывают такую ситуацию: барышня найдет себе покровителя, и только вопрос азарта — кого именно? И если маменька мужские игры оборачивает в свою пользу, то Лариса на такие интриги неспособна. Она же «эфир», «хитрости нет». В ее положении всерьез рассчитывать на брак с Паратовым невозможно, но и рядом с таким баринном никакого Карандышева больше не существует. В своем эгоистичном стремлении к самому желанному вопреки здравому смыслу и даже морали Паратов и Лариса — «два сапога пара». Да только Лариса своей судьбой не распоряжается, она лишь пешка в чужой игре.

Декорации спектакля напоминают шахматную доску — серая панель с изображением парохода — провал; еще панель — провал, заботливо прикрытый ковром. И



Лариса — Е. Альфер

Огудалова — Е. Князева, цыганка Илия — В. Оруджева





Лариса — Е. Альфер, Паратов — А. Макеев

не объедешь, не обойдешь купеческие хитроspлетения и ходы никак — ни на велосипеде, ни прячась среди цыганок, ни бросившись сверху с самой высоты, с видом на Волгу... Цыганки, сопровождающие события, вроде бы кормятся от барского разгула. Но их песни говорят о другом: женское сердце не подвластно расчетам, любовь — это ценность превыше любых денег и выгод.

На Всероссийском фестивале «Дни А.Н. Островского в Костроме» **Станислав Ананьин** за исполнение роли Карандышева был награжден «Специальным призом жюри». Для молодого Калининградского музыкального театра это серьезное профессиональное достижение. Жюри и публика не случайно отметили эту актерскую работу — калининградский Карандышев необычен и оригинален в сравнении с общепринятым прочтением. Его Юлий Капитонович серьезен и прост, он искренне любит свою невесту. Изначально видя в разгульных купеческих праздниках «цыганский табор», Карандышев намерен жить долго,

счастливо и по средствам, он искренне верит, что Лариса станет ему хорошей женой. Именно поэтому ее предательство ранит его смертельно — она убивает их общее будущее, их семью, их доверие друг к другу. Но даже тогда Карандышев хочет мстить не ей, а только ничтожествам, разыгрывающим любовь в «орлянку». Он более всех среди мужчин пьесы похож на тот идеал, который ищут женщины — способный на любовь, на поступок, избегающий мишуры и внешнего блеска, постоянный и терпеливый. Правда, понять и оценить его достоинства Лариса не сумела...

В этом спектакле Лариса и Карандышев становятся парой, ломающей предначертанное их бедностью будущее. Им обоим нестерпимо, что Лариса — «вещь», будущая содержанка. И Карандышев убивает свою возлюбленную с шекспировским размахом — в его выстреле спасение ее души, а не мелкое тщеславие. Мужской поступок, выходящий за пределы обычного человеческого здравомыслия и совершенный ради любви. А финал спектакля — отчаянная, ве-

селяя до злости цыганская песня-пляска, и от ее удали невыносимо больно...

В Калининградском музыкальном театре Елена Сафонова всегда создает неожиданные и яркие спектакли на стыке жанров: мистерия-буфф Г. Горина «Королевские игры», рок-драма О. Большевой «Любить Нерона», «Мужское танго» в жанре «Страсти по Вагнеру». Конечно же, этот яркий и эпатажный режиссерский стиль превратил классическую пьесу А.Н. Островского в экстравагантную музыкальную драму. Собственное смелое прочтение материала и безграничная любовь к артистам — одна из основ режиссерского

стиля. «Это единственная пьеса Островского, в которой появляются цыгане, — размышляет Елена Сафонова. — Разумеется, это не может быть случайным. Мне показалось интересным увидеть историю Ларисы Огудаловой через вольную стихию цыганского кочевья и любовных песен. Прагматичному мужскому миру купеческого расчета противостояит не менее могущественная женская стихия чувств, страстей и порывов, тоски по любви. И эту стихию в спектакле воплощают цыганки, их танцы и песни».

Евгения ЧУГРЕЕВА

Фото предоставлены театром

## НОВОЧЕРКАССК. Эх вы, недотепы...

**В**от интересно, подсчитал ли кто-нибудь, сколько «Вишневых садов» высажено на мировой сцене с начала прошлого века? Да и остальные пьесы Чехова, открывающие простор для толкования, есть в репертуаре десятков театров. Конечно, дать бы Антону Павловичу отдохнуть от нас, но ставят и ставят... Последнюю его пьесу трактуют то как плач по гибнущей дворянской культуре, то как язвительную насмешку над краснбайствующими барамми. Еще как естественную победу прагматика нового времени, как трагический фарс, клоунаду... И образ вишневого сада создавался на сцене то нежно сквозящими за окном дома разноцветными листьями; то голой веткой, свисающей с колосников и «отрицающей» прелесть сада; то обилием деревьев внутри комнат. Словом, сад был везде...

Вот теперь поставили «Вишневы сад» в Новочеркасске, в Донском театре драмы и комедии им. В.Ф. Комиссаржевской (Казачий драматический театр). Определили, как у автора, комедией (режиссер Ашот Восканян, художник Степан Зограбян). Но в этой вер-

сии марку жанра поддерживает только витийствующий Гаев (Александр Кошнягин), который к месту и не к месту заливается беззаботным смехом. И хоть это явно не входило в намерения постановщика, печать комизма лежит на фигуре Пети Трофимова (Алексей Ситников). Невозможно без иронии воспринимать обличительные речи чело- века, не состоящего ни при каком деле. И вовсе он не облезлый барин, а персонаж благообразный и уверенный («я силен и горд»), хоть и без бороды и без любовниц. С высоты сегодняшнего знания о мире улыбку вызывают Петины прогнозы: «Человечество идет к высшей правде, к высшему счастью, какое только возможно на земле...»

В интервью местным СМИ постановщик определил тему спектакля «как предчувствие заката эпохи аристократизма» (!). Ну, декларации нередко расходятся с результатом. По моему впечатлению, тут играется чистопородная драма, не имеющая касательства к обозначенной эпохе. Дважды звучат в спектакле небольшие фрагменты знаменитого адажио Альбини (Джадзетто).



Раневская — Н. Лебедева, Аня — Е. Тоцкая

Это музыка, которая будоражит душу, и слезы близко. А танцующие пары в карнавальных масках — участники неуместного веселья в доме, доживающем последние дни. Они тоже будут сторониться Лопухина, когда он, вернувшись с торгов, станет кричать о своем слышанном счастье и заказывать оркестру музыку, достойную его победы.

Чехов в одном из писем утверждал, что «декораций никаких особенных не потребуется». Особенных тут и нет. Оконный витраж на возвышении и впритык к нему многоуважаемый шкаф. Поворотом круга откроется почти пустое пространство («зеленое поле», которое хотел видеть Антон Павлович?). А главное — уходящие вверх и бьющие с боков снопы тускло-молочного цвета. Это деревья. По существу, призрачный сад. Его помнит «в рабочем состоянии» только Фирс (**Александр Иванов**), трогательный, с тихой речью старичок, который служит господам са-

мозабвенно. Он тоскует по временам, когда мужики были при господах, господа при мужиках. Тогда богато вишни было. Ее сушили, мариновали, мочили, возили в Москву и в Харьков... Но хозяйевам усадьбы это никогда не было важно. К саду и не могли относиться как к источнику дохода. А поскольку принято считать, что пространства, засаженного только вишневыми деревьями, не существует, то тем более в усадьбе было не плодовое хозяйство, а тысяча десятин красоты. К нынешнему моменту — позавчерашней красоты. И все страдания хозяев — это фантомные боли, ибо сад захирел и погиб прежде, чем ударили топоры. «Заросла дорожка». Иначе зачем бы рубил деревья Лопухин, человек здравого рассудка, умеющий считать и рассчитывать?

**Эдуард Мурушкин** играет чужака, который здесь не будет понят никогда. И Варя ему ни к чему, и Раневскую он «любит, как родную» только потому, что в

его беспросветном детстве она единственная не унижала, а проявила добросердечие. Лопахин — человек, делающий жизнь, и лишь это дает ему ощущение ее смысла. Но отчего-то он не может оторваться от людей, среди которых провел много лет. Ему больно видеть, как беспомощно барахтаются они в крошечке жизни. Поэтому он терпелив и незлобив, до последнего надеясь хоть на чье-то благоразумие. Он не обижается на «хама», никак не реагирует на «тонкие, нежные пальцы...», о которых Петя говорит вдруг с неожиданной издевкой. Он жалеет людей, которые находятся в конфликте со временем. Оно идет, а они стоят. Лопахин им напоминает: «Время идет...». Куда там — он в стране глухих.

В эйфории победы, между двумя торжествующими вскриками «музыка, играй!» он распластывается у ног плачущей Раневской, выкрикивая, как моль-

бу: «... скорее бы изменилась как-нибудь наша несладкая несчастливая жизнь». Таков его выигрыш с горьковатым привкусом.

В призрачном саду, в его зыбком свечении понятна Раневская **Натальи Лебедевой**. В ней тоже все живое похоронено. Изяществом и нарядностью она напоминает искусную механическую фигурку. Сильные эмоции вспыхивают и безболезненно стряхиваются в одну секунду. «Я люблю родину, люблю нежно!.. — восклицает Любовь Андреевна. — Однако же надо пить кофе». Раневская порхает мотыльком над суетой дома, живет прошлыми временами и не вникает в обстоятельства сегодняшнего дня. Она знает только одну дорогу — назад, где и была до краткого свидания с детством и юностью, «к дикому человеку».

В этом пространственном решении уместны и тени умерших. Вот идет мама

Сцена из спектакля





Лопехин — Э. Мурушкин

в белом платье по саду – появляется фигура в белом платье. Мальчик Гриша утонул здесь – вот вам и мальчик с сачком. Идет новый помещик – и сцену пересекают деловые работники с топорами. Называется все это иллюстрация, не самый удачный прием, мягко говоря.

К финалу выйдут бесстрастные люди разбирать оконный витраж, снимут штору, унесут шкаф. Уже бывшие обитатели дома безмолвно и безвольно останутся в глубине сцены. Их лица высвечены так, что они похожи на догорающие маски. Маски гаснут по одной. Словно и не жил тут никто... И, наконец, забытый Фирс ляжет на лавку, приготовившись к неизбежному. Никто не позаботился о старике. Что с них взять – все недотепы. И те, что живут беззаботно, оглядываясь назад, и те, что произносят наивно-пафосные речи о грядущем счастье.

**P.S.** А насчет того, бывает ли сад из одних вишневых деревьев, можно и поспорить. Оставим за скобками «Садок вишневый коло хати». Хотя это и поэтическое творение, но, полагаю, Тарас Шевченко такие садочки видел. А я, по меньшей мере, один вишневый сад знаю и даже принимала участие в его посадке. В мае 2004 года (ЮНЕСКО объявил его годом Чехова) в Новошахтинск приехали артисты из всех донских театров и посадили сад. Он почти примыкает к боковой стене театра, зрительно укрупняя здание. Сад маленький – 200 квадратных метров. Садок, можно сказать: 15 кустов вишни китайской войлочной и 15 обыкновенной Владимирской. В свой срок сад зацвел и, когда положено, стал плодоносить. Ограды у него нет, и каждый проходящий мимо может сорвать ягоды и полакомиться ими.

Людмила ФРЕЙДЛИН

Фото Екатерины СЕРЕБРЯКОВОЙ

## ОМСК. Любовь длиною в жизнь

**Н**а камерной сцене Омского академического театра драмы режиссер Анна Закусова поставила пластический спектакль «Синяя Борода» по мотивам сказки Шарля Перро. Музыка к постановке написал композитор-электронщик Глеб Raumskaya, художником по свету выступил петербургский режиссер, выпускник мастерской В.М. Фильштинского Семен Серзин.

Пространство сцены — черный кабинет камерной сцены театра. Два портала в арьерсцене — это гримерки. В открытом приеме артисты меняют костюмы, а потом ходят по сцене, как по подиуму. Режиссер создает пластиковый мир ненастоящих людей с фальшивыми чувствами, показывая череду однотипных краткосрочных контактов. Основными хореографическими жанрами, использующимися в спектакле, стали контактная импровизация и контемпорари. Из старой фран-

цузской легенды, взятой за основу сказки Шарля Перро, Закусова убирает ключик и маленькую дверцу, которую так страстно хотели открыть все жены Бороды.

Пластическая постановка «Синяя Борода» — это сценическая фантазия на тему отношений мужчины и женщины. Ее главным символом режиссер сделала мотыльков-однодневок, которые распространены на территории Омской области. В начале на сцене мы видим биомассу из тел, которая напоминает рой насекомых. У мотыльков встреча полов происходит именно в таком рое. Так и у Закусовой: отделяясь от толпы, тела обретают гендер.

У Синей Бороды (Николай Сурков) шесть жен, их играют Ольга Беликова, Кристина Лапшина, Мария Токарева, Алина Егошина, Вера Фролова и Марина Бабошина. Но и герой Суркова на сцене не один. Здесь есть массов-

*Синяя Борода — Н. Сурков*





Сцена  
из спектакля

ка, состоящая исключительно из мужчин (**Олег Берков, Степан Дворянкин, Игорь Костин, Сергей Сизых, Андрей Агалаков, Александр Соловьев**), что практически приравнивает Бороду ко всем остальным. Нам показывают историю только одного мужского персонажа, но она схожа со всеми остальными. Анна Закусова не прорабатывает отношения между Синей Бородой и его женами, все дано намеками, полутонами. Мы видим два сюжета, суть которых сводится к тому, что двое встретились, прониклись симпатией, потом она стала его провоцировать, и он ушел. Здесь не идет речь о кровавых убийствах литературного прототипа. Они лишь повод для размышлений о том, что оставляя кого-то, мы, возможно, что-то в них убиваем.

Другие жены Синей Бороды лишь конвейер человеческих отношений. Одна, другая, третья — ничего не меняется. Но и герой Суркова, рисуя на своем лице синюю бороду, даже после пятого убийства

не становится маньяком или циничным ловеласом. Он страдает от невозможности любить. Покинутые им жены появляются, как приведения, как фантомы памяти, выставляя на сцене пластиковые стаканчики, пока из них, наконец, не вырисовывается абрис тела, в который падает Синяя Борода. Стаканчики — это и души женщин, и те самые мотыльки, которые живут всего несколько часов и после спаривания погибают. Борода из тех мужчин, что добиваются женщин, а потом бросают, теряя интерес, а они «гибнут» и создают пластиковую рамочку, внутри которой пустота. Ситуация меняется с появлением последней, шестой жены, роль которой досталась **Марине Бабошиной**. Эта любовь способна убить и самого Синюю Бороду.

Спектакль наиболее близок к пьесе немецкого драматурга **Деи Лоер**, монолог из которой используется в омской постановке. Дея Лоер написала ее по мотивам известного фольклорного сюжета, но пе-



Сцена из спектакля

ренесла его в современность, поднимая вопросы человеческой холодности и отчуждения. Этими же вопросами, судя по всему, задается Анна Закусова в работе с омской труппой. Возможна ли любовь в сегодняшнем мире? Или люди, как мотыльки-однодневки, способны лишь кружиться вокруг источника света, пытаться ухватиться друг за друга, урвать свой ку-

сок тепла, оставаясь при этом слепыми и равнодушными по отношению к близким, умерщвляя свою душу с каждым новым разочарованием? Кажется, мы совершенно перестали понимать друг друга на всех уровнях — вербальном и невербальном.

Софья ЧИКИНА  
Фото Андрея КУДРЯВЦЕВА

## ТОМСК. Свет О. Генри

**М**ир О. Генри — это неподражаемое мастерство, тонкое остроумие, свободный полет пера. Но это и тайны биографии писателя, изредка отбрасывающие тени на светлый фон его творчества. В некоторых сюжетах драматизм звучит открытой печалью. Точеная форма захватывающих новелл словно сочинена ангелом превращений, не сумевшим преобразить в подобный сюжет свою собственную жизнь. Эл Дженнингс, друг писателя, налетчик и звезда голливудских вестернов, в своей книге «Сквозь тьму с О. Генри» вспоминал: «Да-

же в дни блистательного успеха в Нью-Йорке Портер никогда не мог отрешиться от встающего за его плечами мрачного призрака тюремных стен».

Сценические адаптации или экранизации рассказов О. Генри, как правило, иллюстративны и передают лишь эффектные повороты сюжетов, в то время как художественный мир автора ими совсем не исчерпывается. Вообще говоря, интеграция прозы на театральную сцену вне сохранения духа и высшей сути первоисточника если и рождает некий эквивалент, то весьма отдаленный. А вот уловить не-



Сцена из спектакля. В центре Пози Кэрингтон — Е. Мельдер

уловимое, увидеть невидимое и найти ему неожиданное сценическое соответствие — равно чуду.

Именно так воспринимается спектакль «Имажинарий м-ра О. Генри» в постановке **Андрея Черпина** в **Томской драме**. Спектакль удивителен для наших сегодняшних театральных приоритетов. Тонкий, красивый, объемный, музыкальный (не только по факту щедрого использования различных музыкальных произведений, но словно бы музыкально пульсирующий изнутри). Думаю, что источником его стилистики как раз и послужил весь мир О. Генри, а не только многоцветная палитра рассказов писателя. Этот сверкающий мир образов — имажинарий — создают сценические герои (из занятых в спектакле 26 актеров многие играют по несколько персонажей), пересечения их стремлений, воплощения парадоксальных мотивов их действий. Андрей Черпин использовал в своей инсценировке некоторые факты биографии писателя, фрагменты воспоминаний Эла Дженнинга и восемь рассказов О. Генри.

Спектакль поистине полифоничен. Сценическое пространство большого многофигурного полотна (художники **Мария Лукка** и **Александр Мохов**) разомкнуто прекрасным видеорядом Америки начала XX века и другими средствами мультимедиа (режиссер **Наталья Наумова**, художник по свету **Андрей Долгих**). Отдельные истории легким режиссерским жестом объединены в условный сюжет прохождения персонажами кастинга на киностудии. Однако сразу понятно, что не истории и сюжеты в центре внимания постановщика. Сюжеты не завершены, истории оборваны и получают свое развитие внутри одних и тех же романтических тем — жизни и любви, мечты и смерти. Эти тематические переплетения звучат в каждой истории, они сменяют друг друга, перетекают одна в другую и совершают последовательное восхождение к финальной части — вслед за звучащей в спектакле музыкой из «Искусства фуги» И.С. Баха. Реальность переходит в мечту, любовь побеждает смерть, а фантазии становятся силь-



Мейда – Т. Тёмная, мистер Рэмзи – И. Лабутин

нее убожества бытовых обстоятельств. Для Мейды (**Татьяна Тёмная**) жертва во имя подруги – светящееся алое платье за витриной – куда важнее конкретного («**Алое платье**»), а для Джеймса Тэрнера (**Артем Киселев**) мир его чудачеств – предпочтительнее денег («**Кому что нужно**»), да и вообще слова любви все равно ведь проявятся и в кулинарном рецепте («**Весна порционно**»)...

Одна из первых сцен: видеоряд дороги, взмывающей в необозримую даль урбанистического пейзажа, вдруг резко прерывается трагической прогулкой заключенных по кругу тюремного двора. Стремительная линия воздушной перспективы перечеркивается тяжелым грохотом кандалов. Так внедряется тюрьма в жизнь Билла Портера, так начинается и душераздирающая история невинного молодого человека, казненного в тюрьме на электрическом стуле. Историю его посмертного оправдания мы уви-

дим ближе к финалу спектакля, где тема преодоления смерти получит свое блестящее воплощение в сценической метафоре посмертного соединения влюбленных из «**Меблированной комнаты**». Таким образом, эта тема развивается в разных вариациях, проходит через весь спектакль и завершается мощным крещендо финала – экранным текстом стихов Дилана Томаса «Не гасни, уходя во мрак ночной» под звук голоса Энтони Хопкинса, читающего их на английском языке.

Преодолевая смерть, герои спектакля преображают и повседневность. Сияние любви украшает самых будничных персонажей, как это происходит с поющей Кларой в исполнении **Ирины Шишляниковой** (сюжет «**Предвестника весны**»). К слову, все актеры в спектакле поют, не берусь оценивать их английский, но звук живого голоса прекрасен (педагоги по вокалу **Ирина Абушаева** и **Ека-**



Сцена из спектакля. На переднем плане Джеймс Тэрнер — А. Киселев

**терина Пронягина**). Пластическая партитура **Эдуарда Соболя** включила актерский состав в атмосферу заразных ритмов эпохи, наделив каждого живой выразительностью движений и отточенной танцевальной гибкостью.

Все исполнители великолепны. **Екатерина Мельдер** в роли Позы Кэрингтон («Погребок и роза») — подлинная кинозвезда и настоящая героиня О. Генри, внезапно променявшая звездную славу и головокружительную карьеру на тихий зов родной провинции — под натиском ностальгического вторжения в лице «земляка» Хайсмита (**Антон Антонов**). На Джуди Грин в исполнении **Нatalьи Абрамовой** невозможно насмотреться — столько грациозного остроумия в ее озорной имитации Чарли Чаплина! Высший пилотаж стиля, блеск артистизма и яркую роскошь индивидуальности обнаруживает **Вера Тютрина** в роли Певицы из бара. Магия обаяния актрисы за-

вораживает и переносит зрителя в пространство какой-то колдовской игры, восхитительной и необъяснимой...

Думаю, впрочем, что смысловая и сценическая глубина спектакля тоже не поддежит детальному анализу. «Имажинарий м-ра О. Генри» — из тех спектаклей, о которых не говорят, их смотрят и пересматривают.

По словам Эла Дженнигса, О. Генри «был человеком-призмой, он превращал проходящий сквозь него свет в семицветную радугу... Душа Билла обладала поразительным спектром различных нюансов — от светлого юмора до глубокой тьмы». Спектакль как раз и представляет сценическую полифонию этой семицветной радуги, где свет пробивается сквозь тьму и звучит контрапунктом любви.

Галина ГАНЕЕВА  
Фото из архива театра

# ОСЕННИЕ ИГРЫ

## Международные фестивали любительских театров в Гатчине и Москве

### МЕЖДУ ПУШКИНЫМ И АВАНГАРДОМ

**Д**есятый, юбилейный фестиваль «Авангард и традиции» в Гатчине Ленинградской области совпал со 100-летием Октябрьской революции и в этом, пожалуй, есть определенный знак. В 1998 году, когда театр-студия «За углом» и его основатель Тамара Алексеевна Шмакова задумали фестивальный проект, в стране произошел один из самых тяжелых в ее истории экономических кризисов.

Можно рассматривать это как чудо, но вопреки всем обстоятельствам фестиваль состоялся. Благодаря сотрудничеству с Союзом театральных деятелей РФ и Российским центром АИТА удалось найти финансирование, объединить любительские театры, пригласить к участию коллективы из Финляндии и Исландии. Первый шаг был трудным, но умение концентрироваться, идти к цели и работать в самых сложных условиях только прибавляет сил. С той поры театральные встречи в Гатчине стали традиционными, за десять лет фестиваль, помимо российских участников, представил в своей афише коллективы из шестнадцати стран мира — Австрии, Нидерландов, Латвии, Эстонии, Литвы, Украины, Белоруссии, США, Франции, Чехии, Исландии, Германии, Румынии, Хорватии, Италии, Дании...

Пространство «Авангарда и традиций» многомерно. Спектакли отражают особенности сегодняшнего любительского движения в России и за рубежом. Мастер-классы театральных педагогов и режиссеров из Москвы, Санкт-Петербурга, ряда зарубежных стран дают новые знания. В программу десятого фестиваля вошли уроки мастерства от старшего преподавателя кафедры актерского мастерства Российского государственного института сценических искусств,

режиссера Алисы Ивановой и режиссера Муниципального театра Йонавы (Литва) Йонаса Андриолевичуса. Хорошая школа заключается и в подробных разборах спектаклей профессиональным жюри, потому что взгляд со стороны помогает режиссерам увидеть в своих работах слабые и сильные стороны. Жюри фестиваля в Гатчине возглавляет Алла Зорина — заведующая кабинетом любительских театров СТД РФ, ответственный секретарь Российского центра АИТА, президент Центрального Европейского комитета АИТА. По ее мнению, сегодня «Авангард и традиции» в числе лучших российских фестивалей любительских театров и театров-студий, но самое главное заключается в том, что его удалось сохранить благодаря совместным усилиям народного коллектива «За углом», администрации Гатчины и Гатчинского Дома культуры.

Юбилейная встреча любительских театров в Гатчине показала, что они внимательно читают классику, пробуют себя в современной драматургии и, что самое главное, всеерьезно размышляют о переломных вехах нашей истории. Показательный пример — спектакль «Музей» по пьесе известного российского прозаика и литературоведа Евгения Водолазкина. Первым в России ее поставил режиссер Студенческого народного театра Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого Виктор Борисенко (диплом фестиваля «За смелость решения постановки в жанре памфлета»).

Ироничный рассказ о советской власти плюс «музеефикации» всей страны отражает все главные символы той эпохи с ее абстрактным гуманизмом и агрессивной наглядной агитацией. В этом несомненная заслуга художника-постановщика Геннадия Морозова (диплом фестиваля за сценогра-



Театр-студия «Дети понедельника» (г. Сортавала, Карелия). Е. Писаренко, А. Ладысев, К. Алешина, А. Сапронова

фию) и автора музыкального оформления **Александра Яковлева**. Действие соткано из множества интриг, идет поиск «исторической жертвы», и выбор в итоге падает на Сергея Мироновича Кирова (эта роль досталась **Александру Бухтоярову**). И хотя тот еще жив, создание его музея и памятника в самом разгаре, и даже распределяются роли вдовы и экскурсоводов. Драматург, а вслед за ним режиссер и актеры (спектакль получил высокую оценку еще и за актерский ансамбль), весело и непринужденно рассказывают о мифотворчестве эпохи Сталина (образ вождя всех времен и народов удачно воплотил **Александр Гошуков**), но именно такая манера существования позволяет острее осознать весь ужас происходящего. Ведь именно убийство Кирова положило начало массовому террору в стране, возник так называемый «Кировский поток» высланных из Ленинграда и репрессированных, да и в судьбе самого этого партийного лидера под бронзовым налетом скрылось все человеческое. Молодые петербуржцы,

работая над спектаклем, открыли для себя совсем другого Кирова. И, к слову, они побывали в музее его памяти.

Новейшая история, не менее трагическая, отразилась в пьесе **Аси Котляр «Мамки»**. Она рассказывает о сегодняшней войне на Украине через судьбы трех женщин, оказавшихся в эпицентре событий, а конкретно — в подвале дома во время обстрела. Всего за несколько часов они вновь переживают свое детство и юность, отстаивая только свою правду, проявляют агрессию, но в последний момент осознают, что делить им нечего. Сложный материал, требующий эмоциональных затрат и, в то же время, беспристрастия, заинтересовал режиссера **Артура Ладысева** и народный молодежный театр-студию «Дети понедельника» из города Сортавала Республики Карелия. На фестивале в Гатчине эта постановка оказалась самой пронзительной. В ней звучат русские и украинские народные песни, высокую тональность задает музыка **Альфреда Шнитке**, а фотографии реальных людей и собы-



«Бобы». В. Андриулевичене  
и В. Антанавичус.  
Муниципальный театр Йонавы  
(Литва). Фото Е. Плебовой

тий в финале уместны и очень важны. Спектакль «Детей понедельника» награжден дипломом «За обращение к теме острых проблем современности», высокой оценки удостоились работы трех исполнительниц – **Елены Писаренко** (Наталья), **Анастасии Сапроновой** (Оксана) и **Ксении Алешиной** (София).

Если о других актерских удачах, то в числе лучших дуэт **Вайвы Андриулевичене** и **Валдаса Антанавичуса** в спектакле «**Бобы**», поставленном на сцене **Муниципального театра Йонавы (Литва)** **Йонасом Андриулевичусом**. Свободно существуя в рамках условного театра, исполнители рассказывают о привычке друг к другу за долгую семейную жизнь и о любви, которая «никогда не перестает». И отсылают тем самым к библейскому сюжету об Адаме и Еве, напоминая о неразрывности двух людей, о значимости каждого дня, прожитого вместе. И те же важные смысловые вопросы звучат в спектакле по пьесе украинского автора **Олега Миколайчука-Низовца** «**Снимите с небес официанта, или Зачем нам прошлогодний снег**» **Концептуального теат-**

**ра** из города **Пушкино**. У **Валерия Кички** в этой постановке четыре ипостаси – переводчик, автор сценария, режиссер и актер. За последнюю он отмечен дипломом фестиваля. Так же, как и работы **Алексея Имакова** (Михаил Питунин) и **Натальи Бологовой** (Учительница) в спектакле **молодежного театра «Май»** из **Тюмени** «**Спасти камер-юнкера Пушкина**» по мотивам пьесы **М. Хейфеца** (режиссер **Мария Гущина**, художник **Мария Грошева**).

Встречу с **А.С. Пушкиным**, живым и не хрестоматийным, как и задумывала режиссер **Елена Огнёва**, подарил народный самодетельный коллектива «**Белохолуницкий ТЮЗ**», приехавший из **Кировской области**. Спектакль «**Барышня-крестьянка**», названный Еленой Огнёвой «актерскими этюдами на тему классики», родился после ее участия в региональной лаборатории для режиссеров любительских театров, которая проводилась **Союзом театральных деятелей РФ**. Прикосновением к высокому стилю **Анри Барбюса** в его поэтической истории «**Нежность**» стал спектакль



*«Театр Клары Гасуль». Клара Гасуль — С. Ананьева. Театр-студия «За углом» (Гатчина)*

*«Приставала». Текстор Тексел — Е. Гаврилов, Жером Анжюст — Е. Буткин.  
Народный театр «Фантастическая реальность» (Сыктывкар)*





«Свадьба: сказка и быль». Студия «Безусловного театра» (Санкт-Петербург)

**Валкского городского театра (Латвия)** в постановке **Айварса Икшелиса**. Режиссер включил в сюжет «оды о любви в пяти письмах» стихи **Марины Цветаевой** и **Валентины Беляевой**, придумал изысканный визуальный рисунок, подчеркивая тем самым неувомимость нашей жизни и драгоценность каждого ее момента.

Язык театра становится единственно возможным, когда нужно открыто сказать о пороках общества. Почти два столетия назад **Проспер Мериме** опубликовал сборник острых политических пьес «**Театр Клары Гасуль**», и это принесло ему широкую известность. Режиссер **народного театра студии «За углом» (Гатчина) Юрий Калугин** поставил одноименный спектакль на основе двух пьес — «**Женщина дьявол**» и «**Небо и ад**». Яркая, игровая, отсылающая к традициям площадного театра постановка стерла границы времен, и стало понятным, что вопросы истинной веры и фарисейства, человеческого достоинства и малодушия актуальны всегда. Так же, как и го-

лос внутренней совести, который живет в глубинах подсознания и в какой-то момент вырывается наружу. Речь идет о почти мистической истории в спектакле «**Приставала**» **народного театра «Фантастическая реальность»** из города **Сыктывкар Республики Коми**. Режиссер **Лариса Иванова** (она же автор сценографии) предложила сценическую версию романа **Амели Нотомб «Косметика врага»**. Завораживающее, напряженное действие с неожиданной развязкой разрослось до размеров притчи о возмездии благодаря точному режиссерскому прочтению и энергии двух актеров — **Евгения Буткина (Жером Анжюст)** и **Евгения Гаврилова (Текстор Тексель)**.

Специальный гость фестиваля, студенческий коллектив **кафедры театрального искусства Санкт-Петербургского государственного университета** (мастерская **А.Ю. Пузырева**), представил спектакль «**Мученик**» по пьесе **Мариуса фон Майенбурга** в постановке **Семена Фридлянда**. А главным событием, без сомне-

ния, стала встреча с **«Безусловным театром»** — студией первого в России профессионального театра, где служат люди с ограниченными физическими возможностями. Всего за два с половиной года театр стал лауреатом многих международных фестивалей и форумов, награжден «Премией МИРА» в номинации «Искусство во имя мира».

Для всех участников «Авангарда и традиций» общение с талантливыми и жизнерадостными артистами стало настоящей удачей. Под занавес фестиваля они блистательно разыграли два свадебных сюжета — **«Свадьбу»** Михаила Зощенко (режиссеры Евгений Царев и Артемий Миллер) и сказку **«Волшебное кольцо»** Бориса Шергина (режиссер Майя Королева). И хорошо, что юбилейная встреча в Гатчине завершилась на такой ноте. Это дает надежду, что театральная традиция, заложенная много лет назад Тамарой Алексеевной Шмаковой (несколько лет назад за идею создания фестиваля она была удостоена премии **«Признание СТД РФ»**), не прервется.

#### ПУСТЬ ПТИЧКА ВЫЛЕТАЕТ

**Международный фестиваль любительских театров «Молодые — молодым»** — тоже традиция осени. В **Центре культуры «Сцена»**, расположенном в московском районе **Коньково**, он прошел в четырнадцатый раз. Это большой смотр детских и взрослых коллективов, многие из которых стали уже постоянными участниками творческих встреч на московской площадке. Например, **детский эстрадный театр «Мюзикл»** из города **Химки** (музыкальный спектакль **«Волк и семеро козлят»** В. Дабужского), учебный театр-студия **«Маски»** Детской школы искусств им. Ю.С. Саульского из **Москвы** (спектакль **«Маски»**), **драматический театр-студия «Артель»** из **Подольска** (спектакль **«Корабельные байки»** А.С. Пушкина).

**Творческий коллектив «Аван-сцена»** создан при Центре культуры «Сцена» в Конькове, ему и довелось играть в день

открытия фестиваля. **«Ретро»** Александра Галина поставила **Ирина Пулина**, а пьесу предложили сами актеры, потому что в истории, где грустное соседствует с комичным, много живого и настоящего. Одна из исполнительниц — **Алена Корсунова** — отмечена дипломом фестиваля за роль Дины Владимировны Барабановой.

Вновь в рамках фестиваля зритель встретился с **театром-студией «Наш дом»** из подмосковного **Одинцова**. Премьерный спектакль **«Необъяснимая любовь»** по мотивам пьесы Александра Дударева **«Люти»** идет под авторской ремаркой драматурга — мелодрама в стиле детектива. В одновременно простом и запутанном сюжете, где случайная встреча становится знаком для двух одиноких людей, режиссер **Алла Зорина** обостряет тему надежды. Именно она и дает силы, чтобы однажды обрести того единственного, ради которого стоило пройти весь этот долгий путь. Ничто не отвлекает от главного в аскетичной сценографии, позволяя во всем объеме увидеть характеры персонажей. Из колючей и замкнутой Люти **Александры Шмелевой** прорастает нежная любящая женщина. Заблудившийся в лабиринтах неудач **Капитан Олега Говтваня** принимает самое важное решение в своей жизни и, наконец, становится победителем. Грубоватый **Вован Андрея Ганущака** снимает привычную маску, и мы видим великодушного человека с тонкой душой. **Равноправным соавтором спектакля**, получившего диплом за лучшую режиссуру, можно назвать и музыку **Антон Шмелева**, с точными интонациями, созвучную заданной теме.

Несомненная удача фестиваля — трагикомедия **«Амазония, или Караул № 8»** **Дмитрия Гласса**. Режиссер **Александр Таттари** показывает перевернутый мир Великой Амазонии, где все задачи, включая охрану государства, выполняют исключительно женщины, и говорит о нем ярким театральным языком. Семью молодых актрис из студии актерского мастерства **«Crazy mom's club»** при



«Необъяснимая любовь». Люти — А. Шмелева, Капитан — О. Говтвань. Театр-студия «Наш дом» (Одинцово, Московская область)

«Амазония, или Караул № 8». Студия «Crazy tot's club» (Москва)





«Бред вдвоем». Муж — Г. Тюлюков, Жена — Н. Борисова. Театр «Другое небо» (г. Силламяэ, Эстония)

Московском Лианозовском театре создают абсолютно реальное пространство несуществующего острова в Эвксинском море. В череде армейских будней в воинах-женщинах проявляется светлое и темное, обостряются до предела вопросы долга перед Родиной и земного счастья. Для кого-то становится невозможным выдерживать жесткий милитаристский прессинг, и спасают только мечты о фантастических берегах, где есть люди другого пола — их «половинки». Воительницы одеты в гимнастерки и грубые кирзачи, но безликая униформа лишь оттеняет индивидуальность и неоднозначность каждого характера. Агрессивная ефрейтор Швядтке (**Екатерина Шевченко**) способна на подлинную доброту и сострадание, лишенная каких-либо эмоций сержант Хвец (**Лада Лазарева**) в финале обретает человеческое лицо, тишайшая рядовая Цигерман (**Фарида Кольцова**) вдруг раскрывается, искрит эмоциями, рядовая Сун Ю (**Нино Гегечкори**) ради любви может предать, а еф-

рейтор Лампито (**Мария Прохорова**) из тех пассионариев, которые всегда идут до конца и ломают существующий расклад. Внутренняя драматургия каждого персонажа выстроена Александром Таттари безукоризненно, поэтому спектакль получился таким цельный, волнующим. На фестивале «Молодые — молодым» он назван лучшим, а постановщик удостоен еще и диплома за лучшую работу режиссера-педагога.

Героическая комедия **Эдмона Ростана** тоже заставляет задуматься о воинской чести и жертвенной любви. **Театр-студия «Рампа» (Центр детского и юношеского творчества «Бибирево»)** выбрала для своей постановки «Сирано де Бержерака» поэтическую версию ростановского произведения, предложенную **Ханной Дарзи**. Спектакль **Любови Павловой** создан в соавторстве со сценографами **Алексеем Викентьевым** и **Евгением Сидоровым**, художником по костюмам **Екатериной Булановой**. Острые диалоги главного персонажа (**Андрей Горбу-**



«И птичка вылетает». Центр интернационального театра (Флоренция)

нов получил за эту роль диплом фестиваля), звон скрещенных шпаг (педагоги по фехтованию – **Алексей Викентьев** и **Андрей Горбунов**), хитросплетения сюжета и хороший актерский ансамбль – из всего этого сложилась динамичная и по-настоящему творческая работа. К слову, «Рампа» первой воплотила на сцене перевод-версию комедии Ростана, сделанную питерским поэтом и драматургом Ханной Дарзи для пяти актеров.

Международная страница «Молодые – молодым» подарила встречи с любительскими театрами Эстонии и Италии. Театр «Другое небо» из эстонского города Силламяэ предложил спектакль «Бред вдвоем» по абсурдистской драме **Эжена Йонеско**. Жизнь двух людей стала абсолютно бессмысленной – начиная со странных игр и заканчивая неудобным бытом, который захламлен бесчисленными коробками со шляпами, пледами, светильниками и разной мелочью. Муж (**Геннадий Тюлюков**) и Жена (**Наталья Борисова**) беспрестанно спорятся, предьявляя друг к другу нелепые претензии. Словом, несут бред. Но на самом деле просто пытаются отгородиться от войны, которая

уже давно стучится к ним в дверь, выбивает окна, пролезает в щели. Супруги делают вид, что не замечают вторжения, и, что самое страшное, их больше не трогает смерть других людей, словно речь идет о сломанных манекенах. Постановка **Владимира Вайкерта**, получившая на фестивале диплом за лучшее раскрытие темы, бьет в самую точку острых проблем современного мира, в котором терроризм уже почти привычен.

Финальный росчерк фестиваля оказался трогательным и светлым. Ироничную фантазию **Ольги Мельник** «И птичка вылетает» (награда фестиваля – приз жюри) сыграли артисты Центра интернационального театра из Флоренции. Замечательно придуманный пластический рисунок спектакля позволил считать сюжет без перевода и окунуться в жизнь курортного городка. От одного персонажа к другому следовать по их историям, радоваться вместе с ними или огорчаться и с замиранием сердца ждать, когда же вылетит птичка из объектива фотографа.

Елена ГЛЕБОВА

## ПОЗДНЕЙ ОСЕНЬЮ В ДАУГАВПИЛСЕ

**В** самом конце осени группа критиков из **Санкт-Петербурга, Москвы, Варшавы и Риги** приехала в **Даугавпилс**, чтобы посмотреть и обсудить на труппе пять последних премьер здешнего театра. Акция была организована **Даугавпилским театром** совместно с **Ассоциацией деятелей русского театра зарубежья**, базирующейся в Санкт-Петербурге при **Театре-фестивале «Балтийский дом»**. Поэтому все отсмотренные спектакли были русскоязычными, хотя труппа Даугавпилса работает одновременно на трех языках – русском, латышском и латгальском.

Коллектив отсчитывает свое существование с 1856 года, когда инженер Даугавпилсской крепости **Николай Ггельстром** организовал первый на территории Латвии русскоязычный театр. А в своем нынешнем здании – Доме Единства – работает с 1938 года. Театр знал взлеты и падения. Так, в 1950-е, сразу после освобождения из сталинских лагерей, здесь работал **Сергей Радлов**. В театре был свой оркестр, балет, была поставлена опера. А в 1962 году его закрыли... как нерентабельный. Возрождение

началось только в 1988-м, причем, сразу по всем фронтам. При театре набрали два актерских курса – латышский и русский, составивших основу будущей труппы. В конце 2000-х здание перенесло серьезную двухгодичную реконструкцию. А в 2011 году театр возглавил **Олег Шапошников**. При нем-то и началась долгожданная эпоха перемен.

Первое, что бросилось в глаза – невероятное разнообразие режиссерских эстетик, способов актерского существования, драматургического материала. Увиденные нами спектакли осуществлены постановщиками из трех стран – **Латвии, России и Польши**. Это молодые режиссеры, смело экспериментирующие, зачастую самостоятельно создающие литературную основу спектакля. Второе, что поразило, – молодая труппа, владеющая прекрасной русской речью, невероятно пластичная и музыкальная (часть спектаклей как раз поставлена на стыке драматического, музыкального и танцевального театров). Но это как раз объясняется просто: в 2014 году при театре набрали очередной актерский курс, а с 2012-го в штате состоит профессиональ-



*«Гамлет».  
Гамлет – Ю. Дьяконов,  
Актер – А. Радзевич*



«Горе от ума». Молчалин – В. Богданов

ный хореограф – **Ирина Савельева**.

В первый вечер давали «Гамлета» **У. Шекспира** в постановке польского режиссера **Люцины Сосновской**. Спектакль камерный – актеры и зрители попадают в пространство сцены и закулисы, отделенное от зала пожарным занавесом. Такая рассадка принципиальна: ведь то, что происходит на площадке – не столько спектакль, сколько бесконечно повторяющаяся репетиция некоего действия, которому так и не суждено будет выйти на публику. Драматургия спектакля еще более свободна и клочковата, чем драматургия шекспировской пьесы. Отдельные эпизоды меняются местами, наползают друг на друга, развиваются параллельно. Актеры не играют роли, а словно бы примеряют их на себя, то и дело отпуская остроумные бытовые от себя-тины. Сменяют друг друга в произвольном порядке различные переводы пьесы. Вдруг всплывает текст **Стоппарда**, и становится понятно: абсолютно все персонажи этого спектакля сущес-

твуют в нем по принципу стоппардовских Розенкранца и Гильденстерна – как чужаки, искренне пытающиеся встроиться в местные «предлагаемые обстоятельства», но так и не успевающие это сделать.

Следующий спектакль – «Горе от ума» россиянина **Юрия Квятковского**. К сожалению, оригинального текста «русского Гамлета» из уст латышских актеров услышать не удалось – московские драматурги **Андрей Родионов** и **Екатерина Троепольская** переписали бессмертную комедию **Грибоедова** на современный лад. На уровне содержания – языком незатейливого капустника (Фамусов – депутат, сменивший пол Чацкий – его приемная дочь-неформалка, Софья – его родная дочь-тусовщица и т. п.); на уровне формы – стихами не то из дембельского альбома, не то из девичьего дневничка. Очень жаль, ибо для придуманного Юрием Квятковским, художником **Наной Абдрашитовой** и хореографом **Ириной Савельевой** яркого и современ-

ного визуального образа спектакля-комикса как раз очень бы подошел контрапункт с классическим текстом. А так все усилия актеров, безукоризненно существующих в жестких пластических и мимических рамках образов-масок, оказались направлены на обслуживание крайне незатейливых смыслов.

На третий день мы увидели **шварцевского «Голого короля»** в постановке самого **Олега Шапошникова**. А если учесть, что он же исполнил в этом спектакле главную роль... стало понятно, что самоиронии (впрочем — как и уверенности в себе) этому режиссеру не занимать. Весь спектакль построен как безумной красоты придворный ритуал — то ли шахматный турнир, то ли сложный многофигурный балет, то ли модное дефиле. Последнее, пожалуй, ближе всего к сюжету пьесы: Король пользуется модой как инструментом, который подчиняет умы, плодит единомыслие, возводит на пьедестал. Впрочем, здесь кроется и причина поражения главного героя — роль ходячего идеала и образца для под-



«Гольи король». Король — О. Шапошников

ражания выматывает, отнимает слишком много сил, превращает из охотника в жертву. Во второй половине спектакля Король выглядит затравленным, остро чувствующим обман, но безвольно идущим ему навстречу. Он не способен свернуть с раз и навсегда выбранного пути.

Утром четвертого дня мы попали на «Юбилей'98» латышского режиссера **Паулы Плявнице**. В основе пьесы

«Юбилей'98». Сцена из спектакля





«Пять вечеров». Тамара – Ж. Лубгане, Ильин – М. Самодахов

**Юстины Клявы**, по которой спектакль поставлен, несложно было узнать сценарий фильма датского кинорежиссера **Томаса Винтерберга** «Торжество» (1998). Только все события этой вроде бы чисто скандинавской истории оказались перенесены на латвийскую почву. Казавшийся поначалу абсолютно бытовым сюжет, в котором юбилей почтенного отца семейства перерастает в серию разоблачений и обвинений, постепенно перерождается в мощную притчу о распаде огромной империи. Распаде, трагически переживаемом всеми его участниками. Стоит сказать, что в конце ноября в Латвии вручали высшую национальную премию «**Ночь лицедеев**», и спектакль «Юбилей'98» стал лауреатом сразу в трех номинациях – лучший спектакль, лучшая женская роль, лучшая работа драматурга.

Финальным спектаклем в Даугавпилсе стала постановка московского режиссера **Георгия Суркова** пьесы **А. Володина** «**Пять вечеров**». Спектакль, на фоне всего остального поразивший стран-

ным сочетанием традиционности подхода и небрежности исполнения. Все, что в пьесе Володина так тесно связано с конкретными временем и пространством, оказалось здесь очень приблизительным – начиная с переноса действия из Ленинграда в Москву (при сохранении в тексте всей ленинградской топографии) – и заканчивая какой-то невероятной стерильностью (пусть и весьма функциональной) сценического пространства. Володинская история при таком раскладе обернулась чистой беспримесной мелодрамой, с которой актеры даугавпилской труппы справились на «ура». Но опять, как и в случае с «Горем от ума», взгрустнулось о размере усилий, потраченных на решение не самых сложных задач.

Финальным же аккордом поездки стало приглашение спектакля «Голый король» на фестиваль «**Встречи в России**», который состоится в апреле 2018 года.

*Алексей ПАСУЕВ*

## ПОД СОЗВЕЗДИЕМ СРЕЛЬЦА

**Н**аверное, есть нечто магическое в том, что **Четвертый открытый фестиваль драматических театров Министерства обороны РФ «Звездная маска»** начинался за несколько дней до того, как на небесной карте воцарилось Созвездие Стрельца — воина, вооруженного луком и стрелами. Не верю в случайность подобных совпадений! Тем более, что, как известно, Стрелец — это получеловек, полукентавр, а фестиваль получился схожим с этим знаком именно своей установкой: часть спектаклей была направлена к человеку, к его душе и мыслям, сочувствию и пониманию, другая же получилась несколько загадочно кентаврической, чтобы не сказать жестче.

Учредители и организаторы фестиваля, ставшего уже традиционным, были как и прежде: Главное управление по работе с личным составом вооруженных сил Российской Федерации, Департамент культуры Министерства обороны РФ и Центральный академический театр Российской армии, а участниками стали знакомые по предыдущим фестивалям военные театры — ЦАТРА, Драматический театр Восточного военного округа (Усурийск), Драматический театр Северного флота (Мурманск), Драматический театр им. Б.А. Лавренева (Севастополь), Драматический театр Тихоокеанского флота (Владивосток) и Драматический театр Балтийского флота (Кронштадт).

*Финал спектакля «Судьба одного дома»*





«Кабала святош»

На правах гостеприимного хозяина и первого военного театра страны Театр Российской армии открывал и закрывал фестиваль спектаклями главного режиссера **Бориса Морозова** «Судьба одного дома» и «Кабала святош» **М. Булгакова**, но поклонников творчества этого интересного, опытного мастера ждал сюр-приз. Вот уже не в первый раз гостем фестиваля становится «штатский театр», с которым Борис Морозов плодотворно сотрудничает много лет, **Белгородский государственный академический драматический театр им. М.С. Щепкина** привез на «Звездную маску» **горьковских «Зыковых»**, поставленных Морозовым несколько месяцев назад. Мне довелось писать уже об этом замечательном, с уникальным актерским ансамблем спектакле, поэтому скажу о нем очень кратко, как и о двух других спектаклях Бориса Афанасьевича, подробно проанализированных на страницах «Страстной бульвара, 10», когда они только начинали свою жизнь. Но ведь тем, в сущности, и привлекает театр,

что спектакли живут, а значит — в чем-то непременно уточняются, меняются, а потому каждый становится новым...

Говорить столь много о Борисе Морозове — неизбежно, потому что он представляется адептом той самой человеческой полотины, что натягивает лук и точно пускает стрелы в цель в Созвездии Стрельца.

«Судьба одного дома» — это история, сочиненная артистом труппы **Владимиром Ереминым** в творческом содружестве с Борисом Морозовым на основе отрывков из военной прозы к 70-летию Великой Победы. Прошло, кажется, не так много времени, а его течение показало, что перед нами ожили на театральных подмостках не просто страницы тех, кто изведал на собственном опыте трагическое время, а великая литература **Виктора Астафьева, Василя Быкова, Василия Гроссмана, Виктора Некрасова, Булата Окуджавы** (в эпитете «великая» меня смущает только имя **Юрия Бондарева**, фрагмент романа которого «Берег» завершает спектакль).



«Тартюф»

Все отрывки прозы выбраны и воплощены глубоко обдуманно, болезненно точно, потому в них раскрывается атмосфера времени со всеми, к сожалению, устаревшими для многих сегодня понятиями патриотизма, нравственности, духовной силы в их первоначальном понимании. И именно поэтому испытываешь неподдельное, глубокое волнение, прикасаясь не к «агиткам советских времен» (как именуют нередко эти настроения и состояния ныне), а к истинам, выше которых не было.

Как доказывает своим спектаклем Борис Морозов, не только не было, но и нет.

В этом действе, унаследовавшем и развившем традиции создателя армейского театра Алексея Дмитриевича Попова и русского психологического театра, нет ни грама фальши, потери достоинства, стремления бежать, подобно герою А.В. Сухова-Кобылина, «вперед Прогресса», а есть глубокая мысль и глубокое чувство.

Когда спектакль только появился, мне

казалось, что после того, как минет юбилейная дата Победы, он может утратить силу своего звучания. Но этого не произошло — он стал собраннее, сильнее, жестче. Можно перечислять имена артистов из каждого эпизода — их мастерство захватывает, подчиняет себе, но об этом мне довелось уже писать. Не могу только не назвать еще и еще раз **Алину Покровскую**, проживающую в своих письмах-монологах из романа «Жизнь и судьба» жизнь и судьбу матери главного героя, заклиная сына: живи, живи долго с теми, кто стал тебе ближе матери... И в словах ее — ни малейшего упрека, ни малейшего сожаления, только безграничная материнская жертвенная любовь...

А в финале на сцену выходит старый человек, опирающийся на палку, на пиджаке которого ордена и медали, и обращается к нам от себя: «Меня зовут Александр Петров, я родился в 1922 году...» и завершает свой коротенький монолог словами: «Мир вашему дому!..» И зрительный зал встает, как один человек, чтобы пок-

лониться одному из тех, кто принес миру избавление от фашизма.

В этом ключе человеческого, глубоко волнующего душу и пробуждающего мысль театрального действия поставлены Борисом Морозовым и два таких разных спектакля, как «Зыковы» и «Кабала святош». Они — о главном: о несправедливой, неверной жизни людей, которая, словно расходящиеся волны, захватывает не только семью Зыковых, но и окружающих, и надо увидеть и ощутить, как ярко играют в спектакле **Виталий Стариков** (Антипа), **Вероника Васильева** (Софья), **Илья Васильев** (Михаил), **Дмитрий Еврафов** (Шохин), **Дмитрий Гарнов** (Муратов), **Надежда Паховенко** (Анна Марковна), **Валерия Ерошенко** (Павла), **Наталья Чувашова** (Степка). А в «Кабале святош» этим главным становится подлинная, великая сила театра, который не может и не должен подчиняться указаниям сверху, а сам определяет свои нравственные, духовные границы и барьеры. Начиная и завершая спектакль словами Булгакова из «Жизни господина де Мольера»: «Он — живет!», Борис Морозов вновь убедительно и сильно доказывает нам, что не лесть и угодничество служат славе творца, а боль и счастливая распахнутость его души неизменным ценностям человеческого существования.

**Андрей Егоров** играет Мольера сильно, темпераментно, как и **Николай Лазарев** щедрыми красками живописует короля Людовика; очень «выросли» за те полгода, что идет спектакль, **Роман Богданов** (Муаррон), **Константин Денискин** (Бутон), **Максим Чиков** (Лагранж), **Елена Сванидзе** (Арманда), **Сергей Смирнов** (Архиепископ Шарон). Что же касается **Натальи Аристовой**, играющей Мадлену Бежар, — она создает подлинно трагический образ женщины, прошедшей долгий путь смятений, сомнений, но сохранившей вопреки многому свою чистую и светлую душу. Всего две сцены дает Михаил Булгаков Мадлене Бежар, но сколько сильного, завораживающего чувства вкладывает актриса в опустошающий

диалог с Мольером и дарящую надежду исповедь в храме!..

Еще одним счастливым открытием фестиваля стал спектакль «**Тартюф**» **Мольера** **Драматического театра Черноморского флота имени Б.А. Лавренева** (Севастополь). Главный режиссер **Юрий Маковский** прочитал комедию французского драматурга с истинно французским шармом, изящно и точно соединенным с традициями русской психологической театральной школы. Художник **Юрий Чурсин** создал воздушные, яркие декорации, замечательные костюмы в стиле эпохи, **Левон Вознесенский** в содружестве с режиссером придумали ненавязчивое, легкое и «осмысленное» музыкальное оформление, а актерский ансамбль оказался настолько блистательным, что назвать необходимо всех, потому что за каждым образом отчетливо читается точность разбора общего и частного, что сегодня становится редкостью в театре. Глубоки «зоны молчания», о которых так много размышлял Алексей Дмитриевич Попов, мудро полагавший, что ни один артист, находящийся на сцене, не имеет права «выпадать» из действия даже в тот момент, когда он безмолвно стоит в стороне. И потому с таким неослабевающим ни на миг интересом наблюдаешь за погруженным словно в наркотическое состояние Оргоном (**Игорь Лучихин**), медленно и почти трагически теряющим веру в ближайшего друга Тартюфа (великолепно, смешно и страшно играет **Александр Науменко**), за Эльмирой, решившейся на «крайние меры» во имя разоблачения того, кто третирует весь дом (**Оксана Осипова**), за ее жаждущим справедливости братом Клеантом (**Виталий Максименко**), «бедной овечкой» Марианной (**Татьяна Стасюк**), ее братом Дамисом (**Илья Домбровский**), несчастным влюбленным Валером (**Никита Белимов**). И нельзя не сказать о госпоже Пернель в исполнении замечательной **Валентины Поповой**, ни на минуту не теряющей своего достоинства и тогда, когда она убеждена в святости Тартюфа,



«Утиная охота»

и тогда, когда осознает всю его низость. А что касается служанки Дорины, **Ксения Громова** наделяет свою героиню таким кипучим темпераментом, такой громокипящей яростью и страстным стремлением помочь во что бы то ни стало господам, что, кажется, актриса заполняет всю сцену в моменты своего появления!

Праздничный, яркий, избегающий даже легкого налета пошловатости, столь потребной нередко в сегодняшнем театре, даже в сцене соблазнения Эльмирой Тартюфа, спектакль смотрится с наслаждением. И артисты играют его с наслаждением, что тоже не каждый день встречается. А потому, кроме радости приобщения к французской комедии, в нем отчетливо слышится послание в зрительный зал: в эпоху, когда зомбировать не только отдельно взятых людей и семьи, но и народы в массе долгом своим почитают многие средства массовой информации, всякого рода колдуны и экстрасенсы, задумайтесь, прежде чем бросаться в их сети!.. Ведь потерять можно го-

раздо больше, чем приобрести...

Любопытным оказался и спектакль **Драматического театра Тихоокеанского флота (Владивосток) «Утиная охота» А. Вампилова** (постановка **Сергея Руденка**, художник **Лада Смирнова**). Режиссерская интерпретация, построенная как воспоминания героя о тех эпизодах жизни, что сложились, в конце концов, в ситуацию, приводящую его к отказу от всех былых мечтаний и идеалов, достаточно современна, но мне показалась в чем-то и спорной. Перед зрителями предстал герой Вампилова, обогащенный опытом полувека, прошедшего со времени написания пьесы, но не слишком ли обогащенный? Для меня этот вопрос остался без ответа, несмотря на то, что двух главных героев очень сильно играют два замечательных артиста – **С. Лисинчук** (Зилов) и **С. Гончаров** (официант Дима). Менее выразительными, к сожалению, оказались сослуживцы Зилова и особенно женщины, но поскольку действие пьесы Александра Вампилова

сосредоточено главным образом на двух названных персонажах, важнее всего (к слову сказать, и для дня нынешнего) становятся именно они. Особенно — Дима с его ледяным взглядом, услужливостью перед посетителями кафе, не опускающийся до лакейства и угодничества, с его жестоким избиением Зилова.

Дима является одновременно и своего рода дзанни — он объявляет новый эпизод и расставляет по сцене указатели с их нумерацией, а в финале нумерация эта спутана, что становится, с одной стороны, своего рода не до конца доказанной логикой прочтения пьесы, с другой же — эмоционально воздействующим моментом. И потому от спектакля остается двойственное впечатление.

А теперь — о печальном.

Четыре спектакля, показанных на фестивале «Звездная маска», оказались настолько ниже профессионального уровня, что писать о них очень трудно, даже понимая всю сложность проблем выживания этих театров. А живут они, действительно, очень и очень непросто (как, впрочем, и севастопольский, считающийся по ведомству Министерства обороны РФ даже не театром, а воинским подразделением, и владивостокский), и это — серьезная проблема, которую необходимо как-то решать. По справедливому замечанию члена жюри фестиваля **Сергея Коробкова**, театры военного подчинения — наше национальное достояние. Созданные в очень непростые для Советского Союза 30-е годы, они стали явлением, подобного которому нет ни в одной стране мира, — это ли не веская причина задуматься об их судьбе? Хотя бы для того, чтобы лук Стрельца пускал свои стрелы в цель, а не мимо...

**Драматический театр Северного флота (Мурманск)** привез на фестиваль спектакль «**Я близко! Я рядом! Я здесь!!!**» **А. Шульгиной**, поставленный бывшим главным режиссером **Юзефом Фекетой** в 2003 году и определенный по жанру как «музыкальная поэма». Вряд ли прошедшие почти полтора десятилетия

способствовали развитию и росту этого произведения, более всего напоминающего литературный монтаж, которым увлекались школы и самодеятельные коллективы в 50–60-е годы. Жанр поэмы обернулся пафосом и декламацией. Подлинная история гибели подводной лодки во время Второй мировой войны, украшенная песнями и танцами, не дала возможности показать хотя бы один характер, поэтому об артистах, даже если они прекрасны в других спектаклях, сказать просто нечего. Сама по себе трагическая история гибели подводной лодки здесь не дает ни малейшей возможности участия, волнения, сочувствия. А «смыслить» просто-напросто нечему.

**Драматический театр Балтийского флота из Кронштадта** показал комедию **В. Шкваркина** «**Чужой ребенок**» (постановка **Михаила Смирнова**, сценография и костюмы **Любови Полуновской**). «Музыкальная комедия» в отличие от «музыкальной поэмы» мурманцев, призвана была развеселить зрителя, слегка поиздевавшись над очередной «советской агиткой». Для этого небольшая пьеса была растянута на три с лишним часа действия, в котором персонажи выходили в костюмах таких немислимых цветовых сочетаний, что мне лично пришлось пожалеть, что не родилась дальтономиком, растянута песнями (в программке они поименованы «кавер-версиями **Бориса Хасанова**) едва ли не вседесятилетий, промелькнувших с той поры, когда В. Шкваркин писал свою, действительно, очень смешную и легкую комедию.

Лишь два артиста из всей труппы привлекли внимание попытками «вернуть» смысл к изначальному содержанию — **Надежда Перевозчикова**, играющая мать героини, Мани, и **Николай Иштаев**, исполняющий роль маниного отца. Они существовали среди этой невнятицы и суеты осмысленно, с точным отношением к своим образам. Но это, к сожалению, не спасало спектакль — в антракте зал покинуло очень много зрителей.



«Ромео и Джульетта»

Вероятно, главной ошибкой режиссера стало то, что он попытался соединить «на живую нитку» 30-е, 50-е, 70-е годы и сегодняшний день, а подобное лобовое решение обречено на провал, потому что связи между десятилетиями достаточно хрупки и нуждаются не в осмыслении, а в некоей смеси ностальгии по бытию наших родителей, дедов и бабушек, любви к ним, легкой иронии и грусти, что им на долю досталось вот такое время и такие идеалы. Может быть, и не совсем зря.

Сегодня многие театры обращаются к забытым пьесам 20–30-х годов, находя в них именно этот волшебный состав, из которого нельзя изъять важнейший ингредиент любви, — в противном случае получится откровенная пошлость, как в «Чужом ребенке».

Пошлость иного рода царит и правит бал в спектакле **Драматического театра Восточного военного округа (Уссурийск)** «Ромео и Джульетта», названного на потребу дню нынешнему «**R and J**». Впрочем, театр оговаривается, уточняя,

что спектакль создан «по мотивам пьесы Уильяма Шекспира». Почему пьесы, а не трагедии? — да потому что с самого начала Шекспир, в роли которого выступает режиссер спектакля **Алексей Похресный**, и Человек от театра (**Маргарита Сотникова**), рассуждают о том, что Шекспир был выдающимся комедиографом, а значит мы вправе рассматривать повесть, печальнее которой нет на свете, как некий вариант комедии. Сцена завалена мятыми листами бумаги, которая шуршит и шелестит все время действия, а порой и летит в зал. Скомканными листами этой же бумаги герои убивают друг друга, синьор Капулетти (**Сергей Денежкин**) развезжает в инвалидной коляске, а синьора Капулетти (**Елена Галушкина**), как выясняется, так стремится выдать дочь за Париса (**Иван Чужинов**), потому что сама предается любовным утехам с ним, не стесняясь даже присутствия законного мужа, который, кажется, совсем не против подобных развлечений жены. Синьора Монтекки (**Эльвира Де-**

нежкина), по воле режиссера, оказывается вдовой с одним глазом, а монах Лоренцо (**Дмитрий Ступников**) в слегка обезличенном, но вполне узнаваемом военном плаще, разговаривает такими тоном, словно отдает приказ взводу строиться, а в одной сцене с таким остервенением бьет Ромео ногами, что жутко становится.

Бенволио (**Ольга Бондарева**) превращен в хрупкую, но боевую по духу девушку, Меркуцио (**Андрей Болсуновский**) с такой страстью целует Ромео в губы при встрече, что возникают крамольные подозрения вполне в духе нашего времени, к тому же этого персонажа почти и нет — вместо монолога о королеве Маб, считающегося на протяжении веков очень важным в трагедии Шекспира, он произносит маловразумительный текст. Надо отметить, что в интерпретации Алексея Похресного значительно важнее оказались тексты **Ивана Вырыпаева** (в прозе, разумеется) о том, существует ли любовь и возможна ли она для подростков, а также демонстрируемые на экране фрагменты передачи **Андрея Малахова «Пусть говорят»** и запись на улицах Уссурийска людей, у которых домогаются ответа все на те же вопросы, ответа на которые человечество еще не придумало.

Я сознательно пропускаю некоторые моменты трактовки молодого режиссера, который видит своей целью бег вперед прогресса — нельзя же отставать от столиц! Работы с артистами, разбора текста здесь явно не было, лишь каким-то чудом удалось **Василию Кирину** выразительно, темпераментно, «по Шекспиру» сыграть сильно усеченного Тибальта, и его работа запомнилась. А все остальное запомнилось необязательностью, непродуманностью и... пошлостью по отношению не только к величайшей трагедии, но и к зрителям: «Все обратилось в противоположность...», — как говорится в трагедии о Ромео и Джульетте в переводе Бориса Пастернака, который в спектакле оказался просто унич-

тоженным...

И еще один спектакль показал Уссурийский театр — мюзикл для всей семьи «**Маугли и Лия. История любви**» в постановке уже знакомого нам **Алексея Похресного** (он же сыграл в спектакле Священника). Написана эта история **Н. Шашиным** и **Н. Кузьминых** без какой бы то ни было ссылки на **Редьярда Киплинга**. И невольно вспомнилась фраза из пародии Александра Иванова на стихотворение Николая Доризо: «Зачем нам Пушкин в самом деле? Ты в Доризо стрелы, сынок...». По большому счету, Киплинг и вправду оказывается лишним в этой истории, перевернутой на любовную мелодраму, очень проблематично решенную как музыкально, так и хореографически. Интересны в спектакле лишь взрослый Маугли, темпераментно и ярко сыгранный **Василием Кириным**, и Багира **Эльвиры Денежкиной** — пластичная, с ярко выраженным характером женщины-пантеры. Остальные персонажи, независимо от того, звери они или люди, говорят фальшивыми голосами, то сюсюкая, то рыча, и остается грустное впечатление убитой, уничтоженной сказки, прочитанной в далеком детстве...

Таковы оказались для меня уроки Четвертого фестиваля «Звездная маска». Неслучайного, а необходимого фестиваля, потому что театры-участники — это действительно национальное достояние, и они настоятельно требуют внимания и заботы. В противном случае, ждать от них открытий не придется. Хотя... все зависит от личности режиссера, как показали это отнюдь не процветающие театры из Севастополя и Владивостока.

А еще — они обязательно должны встречаться друг с другом не только раз в два года на «Звездной маске». Ведь они прочно связаны единой благородной целью...

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

*Фото В. СИДЕЛЬНИКОВА*

# ИСТОРИИ КЕЕДЫ

**О**ткрытие **Первого Международного фестиваля спектаклей для детей и подростков национальных театров «Кееда»** в столице **Калмыкии Элисте** началось с театрализованного представления перед зданием **Национального калмыцкого театра им. Б. Басангова**, главным участником которого стал пастух и сказитель Кееда. Он явился в халате, шапке, с седой бородой и верхом на своем верном барашке. «Голова моя седа и халат потертый, а характер мой не прост – как баран упертый». Песенку Кееды запомнили малыши, ежедневно заполнившие зал, потому что каждое представление начиналось с появления на сцене сказочника. Он рассказывал о театральном празднике и представлял его гостей.

В фестивале приняли участие семь коллективов из **Чувашии, Мордовии, Северной Осетии, Республики Марий Эл, Азербайджана**. Показали свои работы и театры Элисты – Национальный имени Б. Басангова и Национальный русский театр драмы и комедии.

И хотя в названии фестиваля указаны спектакли для детей и подростков, играли и для самых маленьких – дошкольников, учеников 1–3 классов. Красочные сказки увлекли малышей, которые азартно били в ладоши, благодаря артистов.

Можно назвать и общие черты постановок, и общие проблемы театров. И первая – отсутствие драматургии для самых маленьких. На обсуждении выяснилось, что в репертуаре каждого театра есть детская классика – пьесы С. Михалкова, С. Маршака, Евг. Шварца, произведения Г.-Х. Андерсена, А.С. Пушкина. Но театры стремятся обновлять репертуар, поэтому обращаются и к современным авторам, чаще – к своим землякам, заказывают произведения по мотивам национального эпоса и сказок.

В этот раз показывали спектакли по мотивам национальных сказок, оригинальную пьесу С. Белова и С. Куваева, извест-

ного марийского драматурга **М. Рыбакова**, калмыка **А. Балакаева**. Чаще всего приходилось говорить о приблизительности драматургии, непроработанности мотивов, непрописанных ролях. Поэтому и возникло предложение на следующие фестивали приглашать драматургов из национальных республик, проводить разбор спектаклей и обсуждать проблемы современной пьесы для маленьких зрителей. Небогатые театры, как правило не имеющие финансирования новых постановок, искали возможность соединить желание сделать красочный спектакль и ограниченность возможностей. Выход почти всеми был найден при помощи рисованных задников. Красочные задники, кулисы, игра света и яркие выразительные костюмы, актерская честная работа – все это и создавало настоящую сказочную праздничную атмосферу.

**Марийский республиканский театр-центр для детей и молодежи** из города **Йошкар-Ола** показал сказку **«Алвар и тень»** по пьесе М. Рыбакова. История заносчивого зайца, отказавшегося от тени и чуть не попавшего в беду, рассказана актерами энергично, весело. Алвара играет заслуженный артист **Сергей Мамаев**, показывая вполне брутального ушастого – ни тени страха, нахальный, уверенный в себе, он теряет свою спесь, встретившись с Лисой (**Клара Аникина**). Интересно решены Алвар и Лиса, за которыми по пятам следуют их тени – точно такие же персонажи, одетые в черное (**Андрей Васильев** и **Надежда Ибашева**). Дети живо реагируют на эту игру – повтор движений героев двойниками. Однако тени оказываются только у двух персонажей, остальные – мама зайчиха и три веселых зайца вполне обходятся без двойников. Конечно, маленькие зрители такие нюансы могут не заметить, но логика действия явно страдает. В спектакле есть очаровательная тройка развеселых зайцев (**Игорь Акутанов, Евгений Ибраев, Александр Кожевни-**



«Злой Тэнгу».  
Мордовский  
государственный  
национальный  
драматический  
театр (Саранск)

ков), озорников и насмешников, которые были тепло встречены малышами.

Почти во всех фестивальных спектаклях действовали животные – зайцы, лисы, хомячки, собаки, петухи, коты. Актеры появлялись в соответствующих костюмах – комбинезонах, цвет и хвосты которых давали понять, кто перед нами. На головах – парики и шапочки с ушами, длинным носом. Такие костюмы и яркий грим позволяли ребятам сразу понять, какой зверь появился на сцене. Наивно? Да. Старомодно? Нет, скорее, вневременно. Эти маски и условные обозначения персонажей будили детскую фантазию, заставляли детвору сразу обнаружить главные признаки того или иного зверя, птицы, будь то собака, лиса, петух и даже стрекоза. Сегодня, после унифицированных, лишённых признаков пола, национальности и любой другой принадлежности среднестатистических персонажей компьютерных игр и анимации (а детям сегодня все чаще родители скачивают и показывают старые советские наивные, трогательные и понятные мультики), такая определенность, яркость не только внешнего облика, но и соответственного поведения персонажа, обыгранного и отыгранного актерами, становится для ребен-

ка своеобразной школой познания окружающего мира.

Кроме уже сказанного хочется отметить и еще один очень элегантный и очень театральный прием, использованный в спектакле марийского театра. Лес, в котором происходит действие, изображался группой молодых актрис в светлых летящих платьях с бледно-зеленым узором. Их танцы создавали образ леса, в котором нежные березки оберегают их обитателей. Эти девушки-березки начинали спектакль, обозначали специальные отбивки между сценами, помогали героям, укрывали зайца от его преследовательницы лисы, создавали лирическую атмосферу, которая оттеняла энергию основного действия (режиссер **Татьяна Лядова**, художник **Татьяна Батракова**, балетмейстер **Александр Казаринов**).

Театр юного зрителя «Саби» из Владикавказа (РСО-Алания) показал представление «Жили-были» по мотивам пьесы **О. Розум**. Музыкальная сказка, поставленная режиссером **Анзором Бараковым**, обрадовала умением чисто театральными средствами создать особый сказочный мир. Две палки и куски грубого холста с пестрыми заплатками невероятным образом преобразались и во дво-



«Семьдесят две неблицы». Национальный драматический театр имени Б. Басангова (Элиста)

рец, и в поле. Сказка, где играют с предметами, элементами оформления, заставляют зрителя активно включаться в действие, будят воображение.

Четверо актеров — замечательный квартет, где каждый искусно демонстрирует характер привычных сказочных персонажей. У **М. Дзгоева** вечно озабоченный подозрительный царь предстает фигурой комической, что подчеркивает его настороженность и угрюмость. Актер тонко передает нюансы поведения своего персонажа. Дочка-капризница в исполнении **И. Бесоловой** — яркая и колоритная фигура, нарочитость ее поведения и реакций усиливает комический эффект. Пелагея **З. Джигкаевой** типичная театральная субретка, так и представляешь ее в роли молюеровских разбитных активных служанок. **А. Васильев** в роли Фильки прямолинеен и прост, увеличивая комизм и игровую природу ситуаций.

**Чувашский ТЮЗ имени М. Сеспеля** из **Чебоксар** привез сказку **С. Белова** и **С. Куваева** «**Не хочу быть собакой**» режиссера **Владимира Григорьева**. Это милая простенькая история о том, как звери и птицы решили поменяться «ролями». Петух пытался занять собачью будку, а собака Мотя не желала лаять, кусаться и злиться.

**Ирина Архипова**, исполнительница роли собаки Моти, убедительно рассказала историю трогательного существа, доброго и отзывчивого, которому обстоятельства навязывают роль ему несвойственную.

С **азербайджанским ТЮЗом** из **Баку** у калмыцкого театра Басангова давнишние творческие связи. На фестиваль гости привезли сказку **А. Шаига** «**Тук-Тук ханум**». Пленившая легкостью и обаянием **Гюнель Мамедова**, грациозная и игривая, исполнила роль стрекозы, очаровательного легкомысленного существа. Выбранный ею в друзья Суслик в исполнении **Эльнура Керимова** нетороплив и обстоятелен и в своем занудстве и осторожности уморительно смешон. Несколько его симпатичных актерских находок вроде той, когда он нежно целует свой длинный хвостик и заботливо прячет его в карман, вызывают дружный одобрительный смех зала. Роль надменного Хана с отменным мастерством исполняет народный артист **АР Агахан Салманлы**. Он же является и режиссером-постановщиком сказки. Участие актера такого уровня придает особый смысл постановке, где мастерство мэтра встречается с озорством и энергией талантливой молодежи — **Ильхама Асадова**, **Эльнура Гусейнова**,



«Араш». Араше — О. Такаев. Национальный драматический театр им. Б. Басангова (Элиста)

**Мушфига Алиева, Эльшана Шыхалиева, Айгун Фатуллаевой.**

**Мордовский государственный национальный драматический театр из Саранска** привез пьесу **И. Черкашина**, «Злой Тэнгу», написанную по мотивам японской сказки «**Журавлиные перья**». **Лилия Шахова** поставила настоящее сказочное представление, где используются приемы черного кабинета, есть таинственные превращения, легкими штрихами передан японский колорит (художник по костюмам и сценограф **Наталья Кочнева**). Это одна из лучших работ фестиваля, потому что в основе ее — внятно построенный сюжет, четко выписанные характеры. Ненавязчиво подана мораль о верности и силе любви и невозможности злу победить добрые намерения и искренность. **Дмитрий Мишечкин**, играющий бедняка Фудзиоку, делает своего положительного героя наивным, но смело отстаивающим свои взгляды и храбро защищающим возлюбленную. Оттого так сердечен и обаятелен его герой. **О-Цуру**, девушка-журавль, в исполнении **Екатерины Исайчевой** нежна и трогательна.

Злой колдун Тэнгу показан **Алексеем Еграновым** в лучших традициях жанра — яркий костюм, парик и грим, подчеркивающие коварную сущность и жестокость колдуна, пластика исполнителя определяют характер и намерения персонажа. Весело, с выдумкой работают **Анатолий Нуштайкин** (добряк Киси) и **Андрей Анисимов** (хитрец Сикото), внося в зрелище столь необходимую комическую ноту. Красота и изящество отличают эту постановку.

Калмыкию на фестивале представляли два театра. Они работают для взрослых, но не забывают о воспитании маленьких зрителей. **Национальный драматический театр им. Б. Басангова** представил «**Семьдесят две небылицы**» (инсценировка и постановка **Елены Ивановой**). Спектакль сделан по мотивам сказок и героического эпоса «**Джангар**». В аннотации, напечатанной в программке, сказано: «Веселье калмыцкие сказки, придуманные народом в давние времена до сих пор радуют нас и наших детей своей искрометной фантазией и мудростью. Герой сказки — удалой пастух, влюбив-



«Я — Будда». Национальный драматический театр им. Б. Басангова (Элиста)

шись в ханскую дочь, проходит все испытания коварного хана. Смекалка и находчивость, любовь и дружба всегда одержат верх над злом.

Этот спектакль соединил куклы и живых актеров, в который раз заставив вспомнить слова театрального классика: два актера расстилают коврик — вот и театр. Молодые актеры вывезли на сцену простенькую повозку на двух колесах, остановили ее, натянули на поднятый борт ткань, взяли в руки планшетные куклы, не скрываясь, начали действие. И ожили братья и сестры, злодеи, капризницы, кобылица, жеребенок, суслики. Все присутствующие отметили талант художника-постановщика, автора кукол **Саглары Чулкаевой**, а гости из Владикавказа пригласили ее на постановку. В этом и состоит смысл и задача проводимых фестивалей — укрепление связей, возможность увидеть новых неординарных художников и договориться о сотрудничестве. А одной из особенностей данного фестиваля и была возможность для каждого коллектива остаться на весь срок и увидеть работы коллег, а не просто показать

свою работу и уехать домой, как это сегодня практикуется.

**Русский театр Элисты** показал красочную сказку по пьесе **А. Балакаева «Цветок волшебный — алти зул»**. Режиссер **Борис Манджиев** соединяет настоящих сказочных героев — мужественного Мерген-батыра, красавицу сироту, злобную мачеху и ее неказистую дочь, с юмором сыгранную очень симпатичной актрисой, с куклой — коровой, с игрушечными лошадками, на которых примчались слуги батыра. Роскошный дворец, изображенный на рисованном заднике, соседствует с юртой, возникшей на сцене (художник **Владимир Ханташев**). Мир сказочный привлекателен, красив, а сказка еще раз доказывает, что добро обязательно победит зло.

Три вечера на сцене **Национального театра Калмыкии** шли спектакли для взрослых, ставшие визитной карточкой коллектива. Две работы художественного руководителя театра **Бориса Манджиева** демонстрировали творческую смелость, неординарность решений, оригинальность и продуманную работу с труппой.

пой. Спектакль «**Араш**» — драматическая фантазия, автор и режиссер которой Б. Манджиев. В основе — страшные скорбные страницы трагедии Калмыцкого народа — ликвидация республики в 1943 году, ссылка народа в Сибирь, на Дальний Восток, Крайний Север. Лишения и страдания невинного народа, отчаянье тех, кто воевал, был ранен, а теперь оказался в холоде, нищете, не имея возможности помочь близким. Пронзительно искренне рассказывает о своем герое, подростке Араше **Очир Такаев**. В его исполнении — точность интонаций и непосредственность поведения ребенка и боль взрослого актера. **Бюрча Оргадьков** в роли безногого молодого солдата Нимгира находит доверительные интонации и показывает подлинное страдание и смятение этого человека, чья жизнь сломана и войной, и страшной несправедливостью.

Режиссер уходит от конкретики, а вместе с **Ириной Самсоновой**, решившей пластические эпизоды, выводит на сцену своеобразный хор. Это фигуры в черных одеяниях, белых масках и белых перчатках. Их движения создают образ проходящих поездов, они кружатся в зловещем хороводе, который подчеркивает беду и отчаянье. И во главе всего дирижер — некая бездушно отрешенная фигура, мрачный бесстрастный руководитель. В спектакле только три краски — черная, белая, красная — палитра горя. «Араш», яркое художественное произведение, становится данью памяти погибшим, горьким страницам в истории калмыцкого народа.

Спектакль «**Я — Будда**», поставленный Борисом Манджиевым, — явление яркое и неординарное. На сцене показана жизнь богатого и беспечного принца Сиддхартха Гаутама, который, столкнувшись с бедами и страданиями, находит иной путь и становится Буддой. «В основе спектакля — история о том, как Сиддхартха Гаутама (Будда) приходит к постижению главного вопроса жизни. На поиск ответа которого он положил свою

жизнь». Театр считает осуществление этого проекта значительным социально-культурным событием не только в жизни Калмыкии, но и всего мирового буддийского сообщества. Идея проекта принадлежит министру культуры Калмыкии **Хонгору Эльбикову**, авторы пьесы **Б. Манджиев** и **В. Хаптаханов**, композитор **Аркадий Манджиев**, сценография и костюмы **Елены Уваровой**, хореография **Ирины Самсоновой**. У спектакля были серьезные консультанты.

Это яркое убедительное зрелище поражает изысканностью формы, простыми и впечатляющими решениями. Сцену полукругом ограничивает задник, состоящий из длинных разрезанных полос материи. Они создают ощущение пронцаемости мира, дают режиссеру возможность решить сцены появления и исчезновения героев. Эти длинные тканевые полосы, взятые в руки актерами, превращаются в фантастические огромные цветы. Оформление — пустое пространство сцены и помост, уходящий в зал, который приближает к нам героя. Танцы и песни, мастерски исполняемые актерами, наполненное существование **Эрцена Авякшиева** (Будда), который умеет так молчать, что становится осязаемой та духовная работа, которая происходит в душе его героя, заворачивают. Красивый, раскованный, беспечный, облаченный в богатые одежды в первых сценах, Гаутама Эрцена Авякшиева становится собранным, сдержанным, духовно наполненным ближе к финалу.

«**Дождись меня...**» — драма судьбы, написанная по произведениям автора эмигранта **Санджи Балыкова**, заставляет вспомнить «Бег» Булгакова. Три рассказа, объединенные историей о жизни калмыков, сломленной, порушенной революцией, о горьких годах эмиграции, рассказаны азербайджанским режиссером **Бахрамом Османовым** скупой, сдержанно, что не отменяет тщательную прорисовку характеров и судеб. Особо хочется отметить работу **Эльзы Бембе-евой**, исполнительницы роли Заламад-

жи. Почти без слов, сдержанная и строгая, актриса передает и гордость своей героини, и ее страдания.

Фестиваль «Кеда» завершился. На прощальном капустнике все говорили о радости обретения новых друзей, о надежде на продолжение. Фестиваль состоялся благодаря невероятному энтузиазму и самоотверженности прежде всего директора фестиваля и директора национально-

го театра Калмыкии **Галины Борисовны Шураевой** и художественного руководителя театра и фестиваля Бориса Манджиева. На крошечный грант они смогли собрать коллег, подарить городу праздник, потому что понимают: маленькие зрители — это будущее театров.

Валентина ФЕДОРОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

## ПАРАД ТВОРЧЕСКИХ СИЛ «Итоги сезона 2016–2017» в Тамбове

**В** последние годы стало хорошей традицией проводить в регионах областные театральные смотры. В Тамбове состоялся такой очередной региональный театральный фестиваль «Итоги сезона 2016–2017». Уже девять лет этот фестиваль проводится по инициативе Тамбовского отделения Союза театральных деятелей при поддержке администрации области и Тамбовской городской думы. Тамбовские критики и московские гости увидели пять спектаклей: два — в Драматическом театре, два в Мичуринском и один — в Молодежном. А в в конце сезона состоялось награждение победителей.

Три театра в Тамбове — драматический, молодежный и кукольный, организационно объединенный с драмой, и театр в Мичуринске — таков арсенал области. Близость к Москве означает частые приезды разнообразных антреприз и эстрадных звезд. А еще в области уже более десяти лет проходит Всероссийский, ставший уже международным фестиваль имени замечательного актера российского провинциального театра Н.Х. Рыбакова. Так что зритель в городе и достаточно подкован, и избалован, и разборчив.

Бесспорным лидером сезона 2016–2017 стали работы **Мичуринского театра**, хо-

тя можно говорить об общем высоком уровне представленных постановок и об осязаемом росте мастерства **Молодежного театра**. Этот коллектив я впервые увидела несколько лет назад, и в ту пору показанное напоминало старательную самодеятельную работу. «**Старший сын**» **А. Вампилова**, представленный на нынешнем смотре, продемонстрировал и внятность режиссерского замысла, и выросшее мастерство актеров. Очевидно стремление театра двигаться вперед, заметны успехи труппы в овладении профессией.

Думаю, что выбор пьесы Вампилова был продиктован не столько юбилеем писателя, сколько возможностью театра обратиться к своим молодым зрителям, вместе с ними постараться ответить на самые важные вопросы, которые волнуют тех, кто входит во взрослую жизнь. Ведь главная коллизия — становление жизненных принципов молодого человека. В фокусе внимания — пятеро молодых людей — Бусыгин и Сильва, Нина и Васенька и молодой летчик Кудимов, жених Нины. Упомянутые пятеро на наших глазах проходят всего за два дня непростой путь стремительного взросления и определения своей жизненной позиции.



«Варшавская мелодия». Виктор — Е. Катушенко, Геля — А. Тимошина. Тамбовский драматический театр

И это, пожалуй, самое интересное и в пьесе, и в спектакле. Именно это прежде всего интересует режиссера-постановщика, руководителя театра **Виктора Федорова**, который понимает запросы своей аудитории, а в зале было много подростков и молодых людей.

**Юрий Фитисов** играет роль Бусыгина достаточно традиционно, но убедительно, показывая симпатичного, совестливого парня, который, став заложником безобидного розыгрыша, обретает постепенно внутреннюю силу. **Дмитрий Елтунов**, исполнитель Сильвы, подчеркнул фарсовые моменты роли. **Сергей Малахов** показывает своего Васеньку милым, импульсивным, страдающим. **Дмитрий Чербаев** интересен в роли Кудимова. Прямолинейность и душевная глухота его героя оттеняют характеры главных персонажей. Интересно решает образ Нины **Надежда Петрушова**. Она получила приз «Надежда». Очевидно, что впереди у актрисы новые творческие победы. Важно и для спектакля, и для профессионального

становления молодых актеров приглашение на роль Сарафанова народного артиста России **Юрия Томина**. И для самого актера эта роль — подарок — ибо в ней и трогательность, и игра, и искренность, и чужаковатость, и глубина чувства.

Можно говорить о дежурности оформления, на что пеняли критики на обсуждении, но по моему мнению театр сделал попытку обозначить место действия, показать приметы времени — железнодорожные рельсы, перрон, телеграфные столбы, оконные рамы, водосточная труба, бочка... Да, новаций и откровений нет, но есть точность в изображении убогой окраины, определены важные для сюжета места действия — вокзал, дорога, двор (художник **Наталья Дьякова**). Я бы отнесла этот спектакль к крепким содержательным работам, которые так важны для развития любого коллектива.

**Тамбовский драматический театр** представил две премьеры. Событием стала «Варшавская мелодия» (режиссер-постановщик **Сергей Щипицин**).



«Старший сын». Тамбовский молодежный театр

Пьеса **Л. Зорина** тесно связана с определенными общественными событиями, со своим временем, но по сути она вечна как история Ромео и Джульетты. Есть любовь — и препятствие неодолимой силы. Да, оно выдуманно обществом и искусственно по своей природе, но любовь рушится, люди страдают, а это и есть проблема на все времена.

В театре не стали ни придумывать особенных концепций, ни оригинальничать. Два человека, два характера — и всепоглощающая любовь. Любовь-счастье, любовь-испытание, любовь-страдание. На пустой глубокой сцене — рояль, который становится единственным предметом (художники **Артем** и **Марина Агаповы**). Это и стол, и кровать... С одной стороны — двое и музыка... С другой, бытовое утилитарное использование музыкального инструмента, который несет в себе божественное начало, представляется не однозначным. После обсуждения, на которое остались и некоторые зрители, одна из них обратилась ко мне с вопросом о пра-

вомерности такого фамильярного обращения с музыкальным инструментом.

Отказавшись от сложного сценического решения, постановщик затейливо использовал пространство зрительного зала, задействовал не только сцену, но и партер. В центральном проходе, где-то на уровне восьмого ряда стоят два театральные кресла, на них сядут в первом акте Геля и Виктор, пришедшие в консерваторию. С одной стороны, приближенность к зрителю, с другой — элементарное неудобство для зрителей первых рядов, которые буквально «выворачиваются», чтобы следить за актерами, а те, кто сидят дальше, видят в этой очень важной сцене лишь спины актеров. Не открою тайны, если скажу, что спектакль делается для зрителя и должен учитывать «удобство» восприятия.

Наверное, я кажусь чрезмерно придирчивой, но это только потому, что в спектакле есть главное, и хочется, чтобы ничего не раздражало, не отвлекало от тонкой, проникновенной и точной работы актеров, сыгравших Гелю и Виктор. Не-



«Трисестры». Мичуринский драматический театр

обыкновенный лиризм, мягкий юмор, пронзительность чувств, невыносимое горе играет **Анной Тимошиной**, исполнительницей роли Гели так, что сердце замирает. Камерная, в сущности, история обретает исторический масштаб, социальную определенность, и вот уже пустое пространство предстает мрачной пустыней, зловещей мертвой пустотой, куда оказываются заключены два горячих сердца. Эта Геля, нежная, решительная, отчаянная, вносит тему женской стойкости и умения справиться с невыносимой душевной болью. Зал откликается на высокий драматизм сцены встречи Гели и Виктора в Варшаве. Сколько отчаянья и благородства, сколько любви и безнадежности сыграно Анной Тимошиной.

Леонид Зорин написал пьесу на все времена, потому что она о безрассудстве страсти и непреодолимой силе обстоятельств. **Егор Катущенко** играет Виктора хорошим и ... зауздным. Виктор прав и правилен, но актер подчеркивает, увы, главную сегодняшнюю черту мужчин — неспособность

на поступок. Готовность к компромиссу. И чем обаятельнее Виктор, тем значительнее его вина не только перед Гелей, но и перед жизнью, которая дала ему Шанс. Дуэт исполнителей главных ролей в спектакле Тамбовского драмтеатра «Варшавская мелодия» удостоился главной награды фестиваля в номинации «**И мастерство, и вдохновение...**» за наиболее значимую актерскую работу, отмеченную закладкой звезд на «Аллее звезд театральной Тамбовщины».

Если «Варшавская мелодия» — доверительный разговор со зрителем, то премьера «**Мейлах в октябре, или А коза-таки зеленая**» (автор **Рагим Мусаев**, написавший трагикомедию по мотивам одноименной повести **С. Петрова**) в Тамбовском драматическом театре вызвала и огорчение, и недоумение. Главная проблема — драматургический материал: сумбурно изложенная история семьи, лишенная бытового правдоподобия, но и не дотянувшая до притчи. Неопределенный жанр зрелища (хотя в программке обозначена трагикомедия) заставляет спектакль баланси-



«Детектор лжи». Мичуринский драматический театр

ровать на грани фарса, фантастики, психологической драмы и развлекательного спектакля. Стремление сделать кассовый спектакль вполне разумно и резонно, но добиваться этого не обязательно любимыми средствами. Режиссер **Никита Рак** поставил актеров в сложные условия — они играют на публику, откровенно комикуют. Слабый литературный материал, стилистическая неопределенность постановки, игра актеров на публику, их стремление «выжать» смех любимыми способами рождает зрелище сомнительных художественных качеств.

Порадовали работы **Мичуринского драматического театра**, прежде всего, **чеховские «Три сестры»** поставленные **Гульнарой Главинской**, несколько лет работавшей в театре главным режиссером. Сегодня она ставит в Москве, в Губернском театре, и это имя надо запомнить. Главинская — режиссер тонкий, умный. Точный.

Ну чем, казалось, могут удивить «Три сестры», виденные-перевиденные? Однако удивили, поразили, порадовали. На-

звание спектакля на программке написано в одно слово **«Трисестры»**. И это не случайность, а концепция режиссера. Все три такие разные сестры — это одно целое, одна женская судьба, ее варианты, которые приводят к одинаковому финалу для всех них, таких разных и таких похожих — к горечи, к пониманию напрасно прожитой жизни, несбывшихся ожиданий, невозможности простого женского счастья... У всех потеряны ключ от счастья... И еще одно обстоятельство — сегодня мы понимаем, что сестры изначально обречены. Пройдет 17 лет (пьеса написана в 1900) и сорокалетние сестры со своими тремя иностранными языками окажутся совсем не нужными в новой жизни.

Спектакль пронзителен, щемяще тонок и жесток. Он продуман и выстроен в каждой детали. На сцене система подвижных рам (художник-постановщик **Евгения Шутина**). Они то затянуты материей — и становятся стенами, то оказываются проемами — и через них бежит Ирина и шагают военные. Военные строем идут в

одну сторону, а Ирина спешит против общего движения. Мятащаяся, не находящая приюта душа. Спектакль этот жесткий, лишенный сентиментальности. И тема отчаяния звучит настойчиво и обреченно. «Пропала жизнь», — горькие слова героя другой пьесы Чехова, дяди Вани, становятся лейтмотивом спектакля. Сестер играют **Ольга Чернышова** (Ольга), **Наталья Попова** (Маша), **Элеонора Морева** (Ирина). Резкие неожиданные их интонации, свежие реакции, когда привычный текст обретает новое звучание, все это, не нарушая авторского замысла, существует в спектакле, вызывает живые реакции публики. Траговка каждого образа ярка и оригинальна, потому что открывает новые скрытые смыслы. Пронзительно тонко играет Тузенбаха **Андрей Зобов**, ярко и убедительно решен образ Соленого (**Эльдар Касумов**), **Сергей Дубровский** замечательно передает драму нелюбимого мужа Кулыгина...

В Мичуринском театре сильная труппа, сложившаяся в настоящий сыгранный ансамбль. Поэтому не случайно, что в большинстве номинаций, включая сценографию, свет и музыкальное оформление, победителями оказались представители Мичуринского драматического театра. Что неудивительно: самым значимым спектаклем сезона в номинации «**Событие**» была признана работа режиссера Гульнаны Головинской «Трисестры». Эта же работа собрала и призы в номинации «**Браво!**» за лучшее исполнение мужской и женской роли, которые достались Андрею Зобову, Элеоноре Моревой, Ольге Чернышевой и Наталье Поповой.

Вторая работа мичуринцев, показанная на малой сцене, — «**Детектор лжи**» **В. Сигарева**. Спектакль был поставлен в рамках лаборатории современной драматургии молодым режиссером **Александром Джунтини**. Василий Сигарев, сегодня модный кинорежиссер, начинал как ученик Николая Коляды, пьесы у него хорошо и добротно сделаны, сюжет выстроен, отчаянье бездуховной морально убогой жизни показано. Как и его учитель, Сига-

рев умеет написать характер, поставить его в парадоксальную ситуацию, что дает актерам прекрасную возможность продемонстрировать свое мастерство. На сцене обозначен интерьер вполне традиционного жилища среднего человека, чьи тайны неожиданно открываются перед зрителем (сценография **Марины Акерман**). И демонстрация этой жизни, с маленькими радостями, склоками, подспудной тоской по какой-то другой, настоящей жизни, которая, кажется, где-то рядом, отзывается в сердцах зрителей, живо реагирующих на сценические события.

В спектакле много и смешных, утрированных, фарсовых моментов. Кому-то спектакль показался грубым, кто-то не принял сам образ жизни и мыслей персонажей. Мне же за откровенным «пережимом», за веселым озорством актеров увиделись и сочувствие к незадачливым персонажам, и горечь бездуховного существования сигаревских героев. Да и для актеров встреча с таким материалом стала важным этапом в освоении новых методов игры. Тонкий нервный барон Тузенбах — и сигаревский горе-гипнотизер, попадающий в самые нелепые ситуации, — таков диапазон актера **Андрея Зобова**. «Жирными» красками рисует недотепу мужа **Сергей Дубровский**, накануне продемонстрировавший и глупину, и тонкость, и разнообразие актерских красок в роли Кулыгина. Интересна и **Ирина Дубровская** в роли Надежды.

Мичуринский театр, ведомый замечательным директором **Галиной Николаевной Поповой**, демонстрирует и верность традициям, и готовность к восприятию нового, и хорошую актерскую школу, и высокую постановочную культуру.

В целом фестиваль продемонстрировал, что театральная жизнь в тамбовской области интересная, многообразная, что есть и проблемы, которые требуют решения, но творческие силы у тамбовских театров есть.

*Валентина БОРИСОВА*



## ПАРАДОКС О ЧУВСТВАХ

Элиза — Н. Палагушкина

С мелодии саксофона, спокойной и задумчивой (композитор **Виолетта Негруца**) начинается спектакль «Пигмалион» по пьесе **Бернарда Шоу**, премьера **Московского академического театра имени Вл. Маяковского**. В первые секунды действия режиссер **Леонид Хейфец** и художник **Владимир Арефьев** предъявляют публике все самое поверхностно-клишированное, что существует в наших представлениях об Англии. Эти предметы собраны в гигантской прозрачной музейной витрине: гвардеец в медвежьей шапке, черный роллс-ройс, уличный лондонский фонарь и туман, клубящийся и струящийся вдоль монументальной надписи, подтверждающей, что мы видим «Реальный Лондонский Туман».

Так в спектакль входит отчетливая ироническая и шутовская интонация, отмечающая размер временной дистанции, отделяющей нас от прекрасной и трагической эпохи Уильяма Морриса, Бернарда Шоу, Первой мировой войны. Подобное художественное решение освобождает создателей спектакля от необходимости «играть английскую жизнь», следовать за традициями многочисленных постановок известнейшей пьесы

Шоу, а также знаменитого мюзикла «Моя прекрасная леди» Фредерика Лоу, на долгие годы ставшего самой популярной версией этого сюжета. Леонид Хейфец, ощущая все смысловые линии действия пьесы Шоу, выбирает свой путь.

В «Пигмалионе» (жанр которого любитель парадоксов Шоу определил как «gotanpse», что в переводе на русский язык означает роман-фантазию, романтическую новеллу или романс) режиссер спектакля делает основной простую и понятную историю человеческих отношений, отношений мужчины и женщины, которые, переходя от эпохи к эпохе, всегда остаются живыми, а значит драматическими, трагическими и комическими одновременно.

Из-под груды пустых коробок и другого рыночного хлама выбирается Элиза Дулиттл — **Наталья Палагушкина**, похожая на взъерошенного воробья, готового к героической борьбе с любым неприятелем, посягнувшим на ее право присутствовать здесь, на площади Ковент-Гарден, чтобы продавать фиалки по несколько пенсов за букетик. Голосом, интонации которого леденят душу и знакомы каждому, кто пользуется общественным



Полковник Пикеринг — А. Лобозкий, Альфред Дулиттл — Ю. Соколов, Генри Хиггинс — И. Костолевский

транспортом, это маленькое замызанное существо пытается привлечь к себе внимание и продать хоть что-нибудь добропорядочной публике, пережидаящей дождь неподалеку.

Тут же появятся почти все участники действия, и возникнет блестящий актерский ансамбль, который неизменно создает Леонид Хейфец с поистине таинственным мастерством. Профессор Генри Хиггинс — **Игорь Костолевский**, вооружившийся блокнотом и авторучкой, во всем абсолютно лондонски-столичный, только некоторая нервная сосредоточенная угрюмость видится как знак неурядицы, неустроенности его внутреннего существования. Возможно, об этом же говорят свойственные Хиггинсу мгновенные, резкие вспышки чувств, спорящие с обликом преуспевающего ученого-лингвиста. В подобную минуту творческого безумия его озаряет мысль превратить только что вылезшую из-под пустых коробок Элизу в светскую даму и «герцогиню», выучив ее правильно говорить и прилично держаться.

Его недавний знакомый и коллега полковник Пикеринг — **Анатолий Лобозкий** несколько отстал от столичной жизни. Воз-

вратившись из далекой Индии, где он был погружен в изучение местных диалектов, Пикеринг с глубоким любопытством и доброжелательным изумлением словно бы разглядывает происходящее. Развивающиеся необычные события переживаются ими с настоящим мальчишеским азартом и объединяют двух совершенно несхожих героев духом непредсказуемой, отчасти романтической авантюры.

Подробности интриги становятся очевидными, когда вслед за Элизой, решившей осуществить свою мечту и стать продавщицей в цветочном магазине, к Хиггинсу является папаша Элизы, мусорщик Альфред Дулиттл. **Юрий Соколов** живописен в этой роли. Его Дулиттл — плохой отец и нахальный демагог, так естествен в своем безобразии, так рассудителен в своей циничной, во всех мелочах продуманной жизненной философии, так приветлив и лукав, что ему нельзя отказать в оригинальности. И в небольшой сумме, которую он тут же выпрашивает у Хиггинса.

Фигура Дулиттла ярко контрастирует с обликом экономки профессора миссис Пирс. **Людмила Иванилова** наделила ее (вполне

*Миссис Хиггинс — О. Прокофьева,  
Генри Хиггинс — И. Костолевский*





Сцена из спектакля

в английском духе) элегантно сдержанностью, здравым смыслом и ясным умом, который нельзя обмануть никакими научными теориями. Процесс преображения девушки запущен, и в важный момент первых пробных светских выходов Элизы профессор прибегает к помощи своей матушки – миссис Хиггинс. **Ольга Прокофьева** играет в эффектно, остроумно созданном рисунке, включающем почти цирковые трансформации, ибо ее миссис Хиггинс должна быть уже в очень и очень преклонных годах. Поначалу зрители видят удобно расположившуюся в кресле, завернутую в пледы, хрупкую старушку. Вдруг вспомнив, что у нее приемный день и гости (миссис Эйнсфорд Хилл – **Александра Ровенских**, ее дочь Клара – **Юлия Самойленко** и сын Фредди – **Всеволод Макаров**) уже на пороге, пожилая леди мгновенно превращается в изящную светскую даму, как часто бывает, совсем без какого бы то ни было возраста. Поближе познакомившись с Элизой и проникательно оценивая ситуацию, она лучше всех понимает, что вместе с девушкой в жизни ее сына появилась большая проблема. Действительно, неожиданное открытие предстоит профессору Хиггинсу.

Отмытая «до красоты», причесанная и элегантно одетая Элиза Натальи Палагушкиной своим существованием ставит его перед чем-то непонятным, нематериальным, тем, что рационально трудно осознать. Она искренна, порывиста, открыта. В ней ощущаются острая потребность в душевном тепле и чувство достоинства. Редкий и трудный дар, без сомнения. Глубокие чувства, требующие равного им отклика. «Чувство собственного достоинства – вот загадочный инструмент, созидается он столетиями, а утрачивается в момент...» Сможет ли Хиггинс Игоря Костолевского изменить свои убеждения и изменить самого себя, двигаясь к большему и лучшему в своей жизни? Пьеса-фантазия Бернарда Шоу, поставленная на сцене Театра имени Маяковского, не имеет определенно благополучного конца, он только витает, как нереализованная возможность, как песенка, напетая Элизой. Английская поговорка о подобных историях говорит: «Печально, но правда». Вспоминается мелодия сакофона, спокойная и задумчивая, звучащая в начале спектакля.

Елена ЮСИМ  
Фото Сергея ПЕТРОВА

## СОВРЕМЕННАЯ ФАНТАСМАГОРИЯ

**Н**а этот раз интеллигентный **Дмитрий Крымов** разошелся не на шутку, набросившись на потребительское общество, отбросившее, как ненужный мусор, идеалы, нравственность, сострадание и сосредоточившись на успехе любой ценой, а также на золотом «клондайке». В результате на сцене театра «Школа драматического искусства» появился спектакль-протест, своего рода «ноу хау» по отношению к пьесе **А.Н. Островского «Бесприданница»**, получившего название «**Безприданница**» с буквой «З» в центре. Что, несомненно, возмутило грамотные умы и насторожило по поводу задуманной провокации в плане искажения русской классики.

Смею вас заверить, режиссер не выворачивал сюжет пьесы наизнанку, он выбрал его для трагикомической фантасмагории в кривых зеркалах продажной действительности, в которой уничтожается духовная природа человека, превращая его в при-

способленца, циника, эгоиста. В спектакле Крымова нет ни одного положительно го героя, да и откуда ему взяться, когда обман и унижение стали нормой поведения, а правда оказалась на стороне сильного и богатого, способного купить любовь, достоинство, верность. В данной режиссерской версии Лариса Огудалова в исполнении **Марии Смольниковой** не просто страдающая жертва, обманутая и соблазненная красавцем Паратовым, она одна из тех, кто уже ничего хорошего не ждет от жизни, только бы забиться в норку и тихо там существовать с покладистым Карандышевым. Он и туфельку починит и лампу дневного света установит, когда Лариса будет читать ему список, чего не умеет делать. И уж точно не будет любить безответного мужа, которого играет **Максим Маминов**.

В унылой атмосфере заштатного городка, представленного в виде запущенного районного клуба с видом на набережную

Огудалова — М. Смольникова, Карандышев — М. Маминов. Фото Н. Чабан





Паратов — Е. Старцев, Огудалова — М. Смольникова

Волги, по которой пройдут все персонажи, снятые на любительскую камеру, чувствуется какая-то неприкаянность, серое однообразие и холодное одиночество. Через узкую дверь они войдут в зал с пожелтевшей афишей и развешанной на вешалках одеждой и усядутся в скрипучие кресла, чтобы смотреть на экране футбол.

Вначале от этой «фишки» целенеешь, не знаешь, как реагировать, но потом, когда футбольный матч повторяется неоднократно, понимаешь: Крымов таким образом выражает главные запросы обывателей, требующих одного: «хлеба и зрелищ». Безрадостный быт давит и разлагает всех без исключения, а сплетни становятся главным развлечением. Вот, кстати, на белом корабле и пожаловал в город пропавший Сергей Паратов, ну как тут не порадоваться столичному денди с наклеенными усами, сбежавшему от Ларисы год назад. На экране **Евгений Старцев** изображает отважного пловца, чуть не утонувшего в Волге. Ни дать, ни взять — метаморфозы немого кино.

Формально спектакль распадается на эпизоды: смешные, нелепые, страшные в сво-

ей обреченности, которые потом собираются в калейдоскоп трагикомического абсурда, и гротесковый рисунок каждого персонажа вырастает из его внутренней сути. Так Харита Игнатьевна — на самом деле мужик в юбке, исхитрившаяся «доить» богатых поклонников трех дочерей, чтобы дать им «путевку в жизнь». Одна из них (по тексту Островского, зарезанная ревнивым мужем), с кинжалом в груди, словно оживший призрак, присутствует среди киноманов клуба. Харита Игнатьевна в брутальном исполнении комического артиста **Сергея Мелконяна**, доказывая Ларисе, что любое моральное унижение ничто, по сравнению с тем, что ей пришлось испытать, наглядно иллюстрирует черную страницу в своей жизни танцем трансвестита. Это напоминает комиксы на тему нетрадиционных отношений в цивилизованной Европе, дающей России советы по выживанию. Весьма интересно решен образ местного магната Мокія Парменьича Кнурова. В широколобой меховой шубе с длинным шейфом, на прямых подагрических ногах **Константин Муханов** виртуозно изображает хищ-



Огудалова — М. Смольникова, Кнуров — К. Муханов

ного крота с лапками-граблями. Словно огромный великан он вырастает над поверженной Ларисой, постепенно втягивая ее внутрь гигантской шубы, после чего на костылях отправляется на поиски новых доходных мест, оставляя на полу сжавшуюся в комок «Дюймовочку».

Подобного рода художественные символы образуют смысловой видеоряд спектакля, который живет параллельно с вербальным сюжетом, дополняя его и развивая по смыслу.

Словно опытный игрок в рулетку Дмитрий Крымов постоянно рискует, выхватывая из текста Островского наиболее выигрышные сцены для своей режиссерской цепочки, чтобы доказать: никакой романтики в гибели Ларисы Огудаловой нет и не может быть, а первое объяснение с Сергеем Паратовым после его возвращения не превратится в душещипательную мелодраму. Напыщенный «инддок» в разодранных штанах (следы борьбы с маменькой), вначале предложит дружбу, а потом попросит спеть, так как Лариса

служит певчиной на корпоративных вечерах, где гостям, то есть, зрителям предлагают шампанское в пластиковых стаканчиках. И что же? Оказывается, голос пропал, отныне модные шлягеры, но никак не прежние романсы, она поет под «фанеру». Ценитель прекрасного вытирает скупую мужскую слезу, понимая, что от прежней певуни остались одни воспоминания, и эту дурочку в газовом платочке не грех обмануть.

Окрыленная вниманием Паратова и его пустыми обещаниями, Лариса вновь обретает волю к жизни, попутно предавая поверившего ей Карандышева. Предательство звезды провинциальной эстрады налагается на уже случившееся предательство ее возлюбленного, и тут счастливый талисман в виде прострелянной Паратовым монетки должен сыграть роковую роль. Возбужденная предстоящим бегством в счастливую жизнь, Лариса мечется среди «любезнательных» обывателей, пришедших посмотреть, чем закончится всплеск старых чувств и каким образом Карандышев отомстит изменнице. Все произойдет, как в плохом водевиле. Лариса, стоя у стены, поднимет на вытянутой руке вверх волшебную монетку, а близорукий Карандышев промахнется, и на стене останется лишь кровавый след от исчезнувшей Ларисы Дмитриевны. Бесплатное зрелище закончится, и удовлетворенные горожане отправятся смотреть очередную матч по футболу. Ни у кого из них не возникнет хоть капли жалости к убитой мечтательнице.

Этот мощный по художественной образности спектакль можно воспринимать по-разному, но ясно одно: Александр Николаевич Островский пьесой «Бесприданница» подтолкнул режиссера Дмитрия Крымова и сценографа **Анну Кострикову** к сочинению современной версии обманутых надежд в мире наживы, увидев в известном сюжете то, что может эмоционально возбудить зрителей, не оставить их равнодушными ни к заявленной теме и к собственной жизни, во многом похожей на «Безприданницу».

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото Екатерины ЦВЕТКОВОЙ

## ИЗ ВРЕМЕНИ ПЕРВЫХ

Она из особого поколения. Из поколения взлетевших в космос и соорудивших самую высокую по тем временам башню — Останкинскую. Из поколения, создавшего атомный ледоход и искусственный спутник Земли, начавшего сочинять бардовские песни и ставшего зачинщиком андеграунда. Из поколения первых. Артистке **Костромского областного театра кукол**, заслуженной артистке России **Людмиле МАКАРОВОЙ — 75.**

Она говорит, что (хотя была всего лишь трехлетней) хорошо помнит Победный май. Когда ей было девятнадцать, свой полет совершил Гагарин. Может быть, именно от этого — от эпохи великих свершений — в ней неизбывна вера в чудеса. А еще осознание, что за каждым чудом стоит чей-то титанический труд. Людмила Макарова, кажется, точно так же понимает и театр кукол: здесь, на глазах у детей (и главное — у детей в душах), обязательно должно свершиться чудо. И ради этого стоит снова и снова работать — в свои 75 артистка по-прежнему на сцене. Как и 54 года назад, когда в 1963-м дебютировала на костромских подмостках, она все так же по-актерски неутомима.

Ролей было много: комических и драматических, с героическим пафосом и остро-сатирических. Но главные среди них — ее лирические героини. Конечно же, Золушка, Аленушка в «Аленьком цветочке», Царевна в спектаклях «Никита Кожемяка и Змей Горыныч» и «Касцей Бессмертный» — хрестоматийные принцессы, точь-в-точь такие, какими предстают в воздушных девчоночьих мечтах. И очень sentimentальные. Людмила Макарова верит в театр эмоции и именно его исповедует вот уже более полувека. Это тот театр, в котором обмен живой энергетикой между зрителем и артистом не в состоянии помешать никакая ширма. Актриса до сих пор вспоминает, как однажды, играя за ширмой тигренка Петрика, услышала голосок из зала: «Мы отдадим тебе все конфеты и печенье — ты только не плачь!». И именно это детское признание (а не десятки дипломов, грамот и благодарственных писем



от театрального сообщества и официальных лиц) она считает главным достижением своего долгого творческого пути.

Кроме сантиментов: в очень сложные 90-е Людмила Макарова была председателем правления местного отделения СТД, а позже встала во главе театра кукол. В непростое время ей удавалось быть достойным руководителем и делать многое — не только для артистов, но и для всех людей костромского театра.

Свой юбилей Людмила Макарова, как истинный человек театра, отметит на сцене — сыграет в спектакле «Царевна-лягушка». И пусть в сегодняшнем репертуаре Людмилы Макаровой практически нет лирических героинь, она с удовольствием играет героинь постарше, как сама любовно говорит, «бабушек». Самых разных — от матушки Аладдина до Бабы-Яги, веселых и строгих, простых и сложных. Главное, что в любимом театре.

*Дарья ШАНИНА*

## КАРМЕН. СТРАСТЬ. ФАТУМ

**С**анкт-Петербургский государственный детский музыкальный театр «Зазеркалье», что находится в самом сердце северной столицы, на улице Рубинштейна, ставит отнюдь не только детский репертуар. Здесь много спектаклей для взрослых – две оперы Моцарта и три (!) Россини, Чайковский и Римский-Корсаков, Пуччини и Доницетти, Оффенбах и Иоганн Штраус... Здесь периодически посягают на большой репертуар и всякий раз выигрывают – умея в исхоженном, или наоборот, принципиально новом, раритетном, найти свой образ, свой путь, свое прочтение, непохожее на то, что делается в других музыкальных театрах Петербурга, России, мира... Два зазеркальских кудесника – режиссер **Александр Петров** и дирижер **Павел Бубельников**, художники с большой буквы, хотя и работают в небольшом коллективе. Когда-то придумав свой уникальный театр, они продолжают ворожить и удивлять, всякий раз создавая спектакли удивительные, ни на кого не похожие, доступные и уточненные одновременно.

«Кармен»



Теперь в «Зазеркалье» отважились на суперхит мирового репертуара – **«Кармен» Ж. Бизе**. Ну кто не знает этой оперы, у кого в голове не живет ее собственный, идеальный образ? Поэтому ставить «Кармен» – дело рискованное. К тому же писалась она в свое время для полноценной сцены и большого оркестра, за полтора столетия приобрела множество исполнительских традиций. Как петь центральную героиню – как Ирина Архипова или Елена Образцова, как Надежда Обухова или Тамара Синявская, как Мария Каллас или Грейс Бамбри? А может быть как Анна Моффо – парадокс, но красавица-сопрано с ее лирическим голосом была, тем не менее, изумительной, неповторимой Кармен. Вопросов больше чем ответов. И, тем не менее, в «Зазеркалье» поставили свою «Кармен».

Несколько лет назад в фойе театра играли экспериментальный камерный спектакль по новелле **Мериме**, но ко всей опере подступились впервые. Помимо бессмертной музыки Бизе здесь фонограммно вплетена музыка из не менее бессмертной сюиты **Родиона Щедрина**, а также полноцен-



Хосе — Д. Каляка, Кармен — Д. Росицкая

ное драматическое действие, обычно остающееся за скобками оперного спектакля, но имеющее место в литературном первоисточнике. Разговор Проспера Мериме с Узником, приговоренным к смерти — тем самым несчастным доном Хосе, баском, которого свела с ума и в итоге погубила знойная андалузская цыганка. Он периодически врывается в действие, как бы останавливая его, но одновременно и цементируя, объясняя что-то. Эта удивительная краска, когда в полной темноте на авансцене вдруг вспыхивает ярким пятном камера смертника и два человека ведут в ней неспешную беседу о разбитом счастье, озаряет спектакль интересным, необычным светом, он получает сразу глубину и объем. Хорош ли этот ход или спорен — каждый будет решать для себя сам: одному вторжение в ткань Бизе будет мешать, другому, наоборот, раскроет и подскажет что-то такое, чего ранее он не замечал. Вольность не только вполне допустимая, но и в известной степени оправданная — как тут не вспомнить «Кармениту и солдата» великого Немировича-Данченко!

На сцене из деревянных щитов сооружена цирковая арена. Это и место «боя быков в Севилье», и площадь у табачной фабрики, и горная гряда, по которой бредут усталые контрабандисты, и напоенный мутным воз-

духом страсти кабачок Лилас-Пастыи — тот самый, где будет разрушен гордый узел и поставлена окончательная точка в судьбе разжалованного сержанта. В камерном пространстве Петровым решены абсолютно все задачи, и ни на секунду не возникает сомнения в уместности здесь большой оперы.

Колорит далекой южной страны — знойной, страстной, опасной — режиссеру удалось воссоздать в содружестве с художниками **Алексеем Левданским** и **Стефанией Граурогкайте**. Буйства красок и привычной пиренейско-цыганской пестроты не много — ровно столько, чтобы почувствовать контекст: преобладают темные краски, темные тона, вполне соответствующие трагическому духу оперы. Хореографу **Марии Большаковой** удалось наделить персонажей оперы (и главных, ключевых, и второстепенных) угловатой, но изящной пластикой. Ее «Кармен» словно растянутое на три часа фламенко, неистовое и неумолимое, неотвратимо движущееся к логичной кровавой развязке. Отлично сработал и художник по свету **Александр Кибиткин**, выхватывая резкие, почти супрематические пятна, куски, абрисы, профили, силуэты — «Кармен» графична, резка, в ней почти нет места полутонам, все четко и путающе определено.

По-театральному состоятельных работ в



Сцена из спектакля

«Зазеркалье» немало, но «Кармен», кажется, удалась особо, радуя остротой своих решений, кинематографическим динамизмом, драйвом. Да и как можно играть севильскую трагедию без драйва — это будет уже не «Кармен», а пародия на нее...

И, тем не менее, мы в опере: театр театром, но, настаиваю, музыка и все ее компоненты — вот кто здесь главный, вот кто обязан царить. Получилось? Да, вполне: зазеркальская «Кармен» состоятельна и как опера, в чем огромная заслуга Павла Бубельникова. Волшебные руки маэстро крепко держат все здание музыкальной драмы, ласковы, но тверды с солистами, дружески раскрыты хору и оркестру. И результат впечатляющий — спектакль захватывает не только как театральное действие, но и как музыкальное: ты поешь каждую фразу с Кармен или Хозе, плачешь с Микаэлой или бравируешь с Эскамильо. Все здесь дышит музыкой — темпоритм спектакля упруг и стремителен.

Порадовали вокалисты. За редким исключением это уже состоявшиеся мастера театра, хотя и молодые артисты. **Дарья**

**Росицкая** прочитала свою Кармен как существо страстное, где-то даже демоническое, увлекающее в омут эротизма и фатализма любого, кто встретится на ее пути — Цунигу, Хозе, Эскамильо. Партия в самую пору ее сочному меццо. Новое приобретение театра — тенор **Дмитрий Каляка**, несмотря на то, что только начал свой творческий путь (самородок, запевший недавно и имеющий за плечами другую, вовсе не музыкальную биографию, серьезную профессию), оказывается весьма гармоничным Хозе. Ожидаемо высокий класс демонстрирует примадонна театра **Ольга Шуршина** в партии Микаэлы. А вот **Владимиру Целебровскому** на роль-партию Эскамильо харизмы не хватило: статный красавец и вроде поющий достойно, а большого впечатления не произвел. Постановка хороша отличным ансамблем исполнителей небольших партий, и особый колорит ей, конечно, добавила драматическая пара.

Александр МАТУСЕВИЧ

Фото предоставлены театром

## ПОСВЯЩЕНИЕ ЕЛЕНЕ СЕРГЕЕВНЕ

**Н**ачинаю издалека, откуда-то сбоку. Недавно один хороший московский актер на гастролях в Петербурге с грустью сказал: «Театр умирает». Театр умирает уже много десятилетий. И многочисленные «покойники» умудряются играть, ставить, получать премии. Тем не менее, я ответил: «У нас театр не умирает». Дело не в квасном патриотизме, не в вечном соперничестве старой и новой столицы. Есть объективная социокультурная реальность. Жизнь в огромном мегаполисе не способствует сосредоточенности. Более низкий уровень жизни компенсируется большим уровнем идеализма. В регионах идеализм еще более высок, чем в Петербурге. Прекрасно помню «золотые века» московского театра, но сейчас в театре работать лучше в Петербурге. Сознаю, говорить об этом на страницах московского журнала бестактно.

Плавню перехожу к «**Мастерской**» **Григория Козлова**. В Петербурге несколько театров-студий, выросших из Театральной академии (ныне Института сценических искусств). Мастер создает из своего курса театр, потом приводит следующий курс, потом еще следующий. У нас есть театры семи поколений студентов. Такой способ театрообразования помогает естественному обновлению труппы и омоложению мастера, сохранению единства школы. В Москве до недавнего времени так жили и работали в Мастерской Петра Фоменко.

В этом студенческом «многоэтажии» можно увидеть и отрицательные стороны. Труппа не может расти бесконечно. Есть и другая опасность. Мэтр, увлеченный последними студентами, отвлекается от первых учеников. В «Мастерской» Г. Козлова не успели мы полюбить совсем молодых исполнителей «Тихого Дона», как выяснилось: «**Мастера и Маргариту**» Григорий Михайлович выпускает уже с новым, четвертым курсом.

Немного истории. Помню, как смотрел в Петербурге полузапрещенного перво-

го «Мастера» в 1973 году, хотя везде вы прочтете, что первым был спектакль Таганки. Звездами Борис Ротенштейн не запасся, если не считать иконописного Петра Кадочникова в роли Га-Ноцри. Спектакль Ротенштейна шел под названием «Подследственный из Галилеи» (взята была только линия Пилата и Га-Ноцри). В замухрыпшистый ДК им. 10-летия Октября на Обводном канале съехалась чуть ли не вся гуманитарная интеллигенция Ленинграда. Зрители сидели в напряжении, как на митинге протеста. Прийти сюда уже означало проявить нелояльность, хотя формально спектакль был принят комиссией из нескольких порядочных людей (А.В. Тамарченко, Ю.М. Барбой, С.Ю. Юрский), присланной из Дома художественной самодеятельности Т.В. Петкевич. 1973 год – время, когда началась травля А. Сахарова и А. Солженицына в газетах. Да и вообще Ленинград под началом партийного вождя Григория Романова был страшнее в цензурном отношении, чем либеральная Москва. Представление началось с того, что во всем здании погас свет. «Шутки Воланда», мрачно пошутил режиссер спектакля. Кстати, забавно, ДК с революционным названием, где играли «Евангелие от Воланда», передали в 2012 году баптистам для церкви «Дом Евангелия».

Теперь роман Булгакова не ставит разве что ленивый. Однако Григорий Козлов и его ребята отнюдь не ленивые. В Петербурге спектакль «козлят» третий, но они вовсе не стремятся стать в общий ряд. У них возникает идея, и не важно, что там делают рядом. Это критики рассматривают спектакль в общетеатральном, историческом контексте – в Мастерской признают лишь контекст жизни. По-своему премьера Мастерской уникальна. В постановках известных и выдающихся режиссеров, как правило, брались только отдельные эпизоды. Наиболее эффектные или наиболее значимые для режиссерской концепции. Здесь взят роман почти целиком. Разумеется, не весь текст, но все



«Мастер и Маргарита»

сюжетные линии. Опущены только факультативные сцены в торгсине и сон о валютчиках. Это додинско-кацмановский принцип: на репетициях играть роман полностью, а потом делать отбор. Хотя в «Братьях и сестрах» отбор более строгий – эпопея Ф. Абрамова намного объемнее. И жанр другой. У Козлова, по самым скромным подсчетам, в сценарии 50 эпизодов, а если иметь в виду то, что раньше называли явлениями, при общем месте действия, то в два раза больше. Из них семь эпизодов – подарок режиссера и молодежи от щедрот своих.

Не будем увлекаться цифрами, однако еще один рывок в сторону. В недрах Российской национальной библиотеки работает доктор наук **Михаил Юрьевич Матвеев**. В свободное от работы время он написал две небольшие книжечки: «**Роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: литературное путешествие по страницам романа**» (2003). По концентрации и систематизации проанализированной литературы работа Матвеева превосходит все известные мне труды на эту тему. Роман и литература о нем рассмотрены с философской, религиозной, литературоведческой, психологической точки зрения. Персонажи и ситуации разнесены по таблицам. Выявлены противоречия, логи-

ческие нестыковки в «Мастере» и его интерпретациях. Другой вопрос, стояла ли перед Булгаковым задача все детали увязать, и была ли у него такая физическая возможность. Пушкиноведа обнаруживают противоречия в книгах Пушкина, толстоведы в «Войне и мире» и торжествующе объясняют: так нужно было автору. Все правильно.

Михаил Юрьевич ни словом не касается театральных версий романа Михаила Афанасьевича. А если бы Матвеев и пошел на Народную улицу, 1, то обнаружил бы жанровые нестыковки между четырьмя частями двух театральных вечеров. Нестыковки намерены и в педагогическом плане необходимы Мастеру Козлову. Он это честно признает. Ему важно, чтобы будущие (настоящие?) актеры научились играть в разной манере, с разным отношением к материалу (при непременно уважении к автору). Части имеют персонафицированные названия в программке: 1. Ваня Бездомный; 2. Мастер; 3. Москва и нечистая сила; 4. Маргарита. Я бы условно именовал их иначе: 1. Безумное кино; 2. Прозрения; 3. Фантазмы; 4. Разбор полетов.

Часть первая, в полном смысле, начинается с кино, кинохроники. Причем, в хронике время «плавающее». Вначале мы видим Москву и жителей 1930-х годов (как бы ока-

зываясь в роли Воланда), потом незаметно перескакиваем в 1960-е, когда вышли из печати 11-2-е номера журнала «Москва» с первой, урезанной редакцией романа (1966), полетел в космос Юрий Гагарин. Для сегодняшних молодых зрителей и та и другая эпоха экзотична. Они с удивлением смотрят на бухгалтерские счета с костяшками, на автоматы с газированной водой и т. д. Слушаю, как у соседей по партеру почему-то возникают ассоциации с Лондоном и Парижем. Для них Англия и Франция ближе, чем Москва 30-х и 60-х.

Однако дальше, после киношного пролога (на рассаживание зрителей) действие понесется вскачь. Темп взят лихой, монтаж эпизодов весел и эксцентричен. 28 исполнителей играют 155 больших и мимолетных ролей (200 ролей, считая с бессловесными), причем разноплановых. Каждый должен действовать, словно часы. Так можно играть только в студии. Я случайно подсмотрел, как исполнители «Мастера» собирались в коридоре между гримерками и произносили хоровые заклинания. Заканчивались они словами: «Потому что мы одна команда». С годами это ощущение «команды» ослабевает, но сейчас они живут в общей сложности семь часов в едином порыве, ничего не забывая и ни на что не отвлекаясь. Они не только актеры – им приходится быть монтировщиками, рабочими сцены, композиторами (**Антон Горчаков**). Малейшая накладка ломает налаженный механизм.

Два вечера подразумевают не только событийный ряд самого романа. В режиссерском сценарии отражены обстоятельства творческой и личной жизни писателя. Второй эпизод – краткое представление трех жен Булгакова: от трогательной, простодушной Таисии Лапы (**Дарья Соловьева**), до энергичной, «солнечной» Елены Сергеевны (**Анастасия Стебнева**). А нужно ли это? Наверно, не ошибусь, если скажу: в этом театре Булгакова воспринимают в качестве члена семьи. Здесь поставлены «Дни Турбиных» и прекрасные «Записки юного врача» на малой сцене. Думаю, появятся следом другие части «булгаковиады». Поэтому легкое «внедрение» в жизнь Михаила Афанасьевича

ча не воспринимается как что-то грубое, бестактное. Во второй части, когда Мастер рассказывает Ивану о злоключениях своего романа, прозвучат «реплики» критиков-хулителей Булгакова и будет разыграна сцена с редактором, похожим на следователя (**Фома Бызгу**). Ему принес роман сам автор «Мастера и Маргариты». Роман представлен в литературно-фантастическом контексте и в реально-историческом 1930-х. В первой части играют эскизно, пунктиром.

Во второй части первого вечера существенно замедляется темп. То, что я называю «Прозрениями», – уже психологический театр. Здесь мы следим не за шутками свиты Воланда, «нечисти» из писательской тусовки, а за тем, как открываются глаза у Вани Бездомного (**Дмитрий Миков**) по мере знакомства с Мастером; у самого Мастера (**Михаил Гаврилов**) по мере знакомства с Маргаритой; как за один день меняется мироощущение Понтия Пилата (**Никита Капралов**). Нам интересно следить, как происходит трансформация комической фигуры глупого, наивного Бездомного – этакая пародия на комсомольца 1930-х годов в красно-белой футболочке – в человека, который «затихает» и пробует думать, впервые сталкиваясь со страданием необъяснимым и чужой, глубокой жизнью. Он становится нежным.

Раньше театральные курсы набирали с прикидкой, чтобы на третьем, четвертом году обучения между студентами разошлась традиционная пьеса (скажем, «Поздняя любовь» А.Н. Островского). Не представляю, как набирал курс Козлов. Имел ли он в виду: мне нужен Воланд, Понтий Пилат – обычно роли возрастные? М.Ю. Матвеев, литературовед, может спокойно разбирать, Воланд – Сатана или Антихрист? носитель Справедливости или Соблазна? Козлову следует найти среди студентов одного (или двух!) актеров, которые бы сыграли Воланда. Не приглашать из БДТ или НДТ, как сделал бы человек прагматичный, а «воспитать Бабу-Ягу в своем коллективе». И, что самое удивительное, он находит-таки двух (!) совершенно разных исполнителей. Премьеру сыграл **Глеб Савчук**. Два метра пять сантиметров. Явно руководитель. Ирония, значитель-



Сцена из спектакля

ность и в то же время любопытство к людям, раздражительность и снисходительность по отношению к свите. Никакой тоски. «Я всегда один» — просто констатация факта. Мог бы иметь немецкий акцент, но имеет эстонский — из Эстонии происходит. Вообще курс у Козлова, в известном смысле, интернациональный. Есть студентка из Финляндии, есть китаянка, есть американка с итальянской фамилией. Но все это не существенно. Воланда-Савчука принимаешь, начиная со сцены на Патриарших, как непреложную данность. Второго исполнителя (**Георги Голошвили**) еще никто не видел в этой роли — он выйдет на площадку в начале 2018 года. Однако мы знаем: Георги Голошвили совершенно иной. Невысок ростом, грузин. Блестяще играет Каифу и пирата Арчибальда Арчибальдовича, хозяина «Грибоедова».

В соответствии с характером самого Григория Козлова персонажи Булгакова добреют. Не только в Бегемоте (**Фома Бызгу**) — он и должен быть обаятелен, но и в Коровьеве (**Илья Колецкий**) нет ничего от демона. Перед нами два смешных клоуна, причем, Коровьев добродушнее. Можно возражать: в них должна быть «дьявольская» подкладка. Все же в этом спектакле именно такие Коровьев и Бегемот уместнее. Бегемот в Мастерской имеет повадки

кота и человека, причем, переходы очень резки. Вот ползал, потягивался и мяукал — вдруг резко говорит дяде из Киева (**Кирилл Гордлеев**): «Ну, я дал телеграмму. Дальше что?». Об inferнальной природе кота Бызгу говорит лишь странная, всклокоченная прическа. Развязный и глумливый Коровьев в кепочке и очёчках, похоже, более конферансье Бенгальский, чем сам Бенгальский (**Никита Капралов**).

И трагический Мастер в молодежном спектакле был бы нехстатом. Михаил Гаврилов в клинике Стравинского по-отечески добр к Ивану и даже улыбочив. Никакого болезненного надрыва! Хотя у него есть двойник — сам Михаил Афанасьевич Булгаков (**Юрий Насонов**). «Сам» более «фрачен», нервен, патетичен, поэтому не вызывает особой приязни, как, вероятно, и реальный прототип у посторонних (смотри воспоминания: «гипсово-твердый воротничок», старомодное «извольте-с» и т. д.). Любопытно, во втором составе Насонов играет Мастера.

Спектакль слишком сложен, многосоставен, многожанров, чтобы оценивать его в категориях «хорошо» — «плохо». Я наметил одному из главных исполнителей: во втором вечере он не так точен, как в первом, однако задним числом подумал: «Разве можно судить этих ребятков, что они че-

го-то не доиграли! Как они живы-то к концу второго вечера?! На них несколько ролей. Раздвоение колоссальное».

Дело не в продолжительности отдельных представлений — они как раз вполне стандартные: два вечера по 3,5 часа. А это четвертый курс. Нагрузка мучительная! И так сосредоточиться трудно, а тут два вечера, которым предшествуют еще более напряженные репетиции. Добро бы еще студенты играли «от себя», от своей природы, но, к примеру, **Кристине Куца** нужно занижать тембр голоса, чтобы соответствовать булгаковской героине Маргарите, Волянду (**Глебу Савчуку**) приходится жить в ритме, пластике, которые ему изначально не присущи.

Вернемся к теме начальников. В романе их трое: Воланд, Пилат и незримый Сталин. В спектакле Сталин зримый. Понятно, не в таком игриво-гротескном стиле, как в датском «Железном кольце» (см. мой недавний обзор фестиваля «Балтийский дом»), но гигантский портрет вождя (в видимой, нижней его части) во многих московских эпизодах нависает над персонажами (художник **Николай Слободяник**). Иногда шевелит усами. Сталин разговаривает с Булгаковым о его жизни и трудоустройстве по телефону. После разговора рождаются две мысли. Первая: оба собеседника не искренни, причем Булгаков, по естественным причинам, в большей степени не искренен. Вторая: помимо нашей воли, рождается уважение к величайшему злодею. В отличие от последующих российских властителей и в традициях венценосных, Сталину небезразличен театр. Как бы ни воспринимать этот факт (пусть в качестве самодурства), «отцу народов» по-человечески нравились «Дни Турбиных», и он их сохранил во МХАТ, а заодно оставил в живых и автора пьесы. Не припомню, чтобы последующие генсеки полюбили какую-нибудь пьесу, роман чисто эмоционально, вне идеологических мотивов. Сталин полюбил «Дни Турбиных» вопреки своим убеждениям (не должен был сочувствовать белогвардейцам), как и Пилат пришел в восторг и даже подчинился Иешуа вопреки своему административному опыту.

Простите, я перескачу к человеку мне дорогому, но лукавит не только Сталин с Булгаковым, лукавит и Григорий Михайлович. С одной стороны, он стремится как бы раствориться в дорогом романе или вобрать его в себя. В то же время режиссерское «эго» заставляет прибавить к роману семь сценических эпизодов. Если моменты, связанные с судьбой мистического романа, его автора, по-своему закономерны, то эпизод с московским таксистом-мигрантом (явно, недавнее наблюдение в столице) или дефиле знаменитых певиц разных времен и народов: от Любови Орловой до леди Гага (десять певиц-звезд) в сцене варьете Волянда, явно — осколки другого замысла, другого спектакля. Эпизод варьете — у Булгакова повод посмотреть на москвичей Волянду. Для этого он применил несколько провокаций. Ни той, ни другой цели имитация кумиров прошлого и настоящего не отвечает.

У **Михаила Левитина** в книге «**Происхождение жанра**» есть замечательное место: противопоставление «шутников» и «чудаков» (Левитин как бы пересказывает слова К.Е. Ворошилова после кремлевского концерта). «Шутники» — естественны, беззлобны и любимы. «Чудаки» — эксцентрики, эгоцентрики, непредсказуемы, поэтому раздражают. Г.М. Козлов, вроде, ближе к «шутникам» — его все любят. Однако любая классификация не учитывает разнообразие реальной жизни. «Шутник» в чистом виде не мог бы задумать и осуществить такой спектакль, как «Мастер и Маргарита». Здесь нужен безумец. Хотя, именно «шутник» Козлов сочиняет сцену в морге с опознанием безголового трупа Берлиоза, состязание поэтов-шестидесятников в «Грибоедове». Это уже чистый капустник. Да и весь эпизод «в «Грибоедове»» (за исключением финала) от «шутника». Хотелось бы только узнать, почему, сохранив абсолютно все булгаковские имена писателей и гостей ресторана, Козлов изъял имя писателя Богохульского? Из суеверия, уважения к чувствам верующих или желания убрать не лучшую шутку классика?

Кстати, о Богохульском. Если велика была сложность найти Волянда среди студентов,



Сцена из спектакля

то проблема Понтия Пилата (оппонента Христа, который превращается в его апологета) сложнее в несколько раз. Воланд привлекателен априори. Пилат — представитель зла, но оборачивающийся к добру. По остроумному мнению М.Ю. Матвеева, «угаданная» Мастером история Понтия Пилата, на самом деле, оказалась «дьявольским планом дискредитации идеи добра». Менее убедительна мысль филолога о том, что финальное прощение Пилата — галлюцинация, внушенная Воландом Мастеру. Идея современного скептика. Что реально, так это совмещение в образе Пилата прагматика, хитреца, человека жестокого и подверженного многообразным сомнениям, то есть Пилат — самая сегодняшняя фигура романа и спектакля. В его быстрое нравственное «перевоспитание» верится с трудом. Пилат появляется, наверно, не случайно в белом кителе, как и его «соделщик» Сталин.

Финальную встречу с Иешуа на лунной дорожке следует рассматривать в философско-символическом плане. Не как братание реальных персонажей. Поэтому меня смущает объятие Пилата и Иешуа в спектакле. Правда, Га-Ноцри (**Антон Горчаков**) у

Козлова предельно вочеловечен и похож на безбородого юного Христа на мозаике в капелле Св. апостола Андрея (Равенна. Архиепископский дворец).

Никите Капралову-Пилату приходится нелегко в течение действия. Все-таки юность актера сказывается. Он прекрасно ведет коварные диалоги с Каифой (**Георгий Голошвили**) и Афранием (**Юрий Насонов**) по поводу убийства Иуды. Это Пилат-администратор, всем понятный. Первый эпизод допроса Га-Ноцри (с болью, грубостью, удивлением, предвосхищением чуда, перемены судьбы) удался меньше. Даже такому педагогу, как Козлов, не все подвластно. Зато Козлов выигрывает по-режиссерски в четвертой части, начиная с полета Маргариты и Наташи. Надо оговориться: сцена Театра Мастерская — без роскошеств театральной техники. Никакие плунжеры не поднимаются, не опускаются; занавесы не гуляют во всех направлениях и т.д. Технических возможностей у Козлова почти никаких. Тем больше восхищение просвещенного зрителя избрательностью режиссера, художника Николая Слободяника. Они малыми средствами решают задачу воплощения грандиозного

сложнопостановочного представления. Да, конечно, проекция, проекция и еще раз проекция. Два полета навстречу звездам. С первого начинается четвертая часть и полетом Воланда со свитой заканчивается. Эта часть названа «Маргарита», хотя спектакль, да и роман, в целом мужской. Что не исключает обаятельность и привлекательность жен Булгакова (Дарьи Соловьевой, Дарьи Завьяловой, Анастасии Стебневой), эффектное изображение Эдит Пиаф (той же Анастасии Стебневой) в дефиле звезд.

Маргарита – помощница, защитница Мастера (фактически, она решает за него его судьбу), исполнительница воли Воланда, хотя и очень решительная защитница, исполнительница. Мейерхольд по поводу одной героини говорил: «... чтобы пахло духами, чтобы была душистая любовь. Тогда эта банда еще проявится. Тут играть надо противоположности». Здесь что-то подобное. Как Кристина Куца-Маргарита устраивается по-женски соблазнительно на ковре (в подвале), важнее, чем ее высказывания. Во многих «Мастерах и Маргаритах» полет голых Маргариты и Наташи – особый притягательный аттракцион. Я уже не говорю о ведьме Гелле (**Мария Столярова**), о которой в романе говорят только с прилагательным «голая». В Мастерской «обнаженка» показана целомудренно, намеком. Детей до 16 лет можно приводить, если выдержат два вечера. Сполошная Наташа (**Сайма Висти**), тоже малообнаженная, у многих вызовет сочувствие своими надеждами на брак с убийцей Жаком.

По-настоящему Маргарита проявляется только в третьей части. Разговаривает с Азазелло и намазывается волшебным кремом. Конечно, бестактные слова свирепого демона о том, что женщина «порядочно пострадала от горя», лживые. От первой встречи с Мастером – диалог с желтыми цветами (сцена повторится несколько раз как рефрен стихотворения) – до финала Маргарита (Кристина Куца) очень молода и очень красива. Много это или мало? Не знаю. Темперамент ей тоже не занимать. А вот ведьма из нее вряд ли выйдет. Да и когда на этом акцентировали внимание? Если выбирать из

двух знаменитых отечественных кинозвезд (Маргарита – Анастасия Вертинская и последняя Маргарита – Анна Ковальчук), Куца ближе к Вертинской.

Козлов подарил своей Маргарите поэтическую сцену «Омовение». Собственно, шабаша никакого нет, где бы разгуляться режиссеру с дурным вкусом. А вот «Омовение» проходит под «Славянский танец» **А. Дворжака**, превосходящий печалью «Грустный вальс» Я. Сибелиуса. Мягко извивается тенью (за белой тканью) стройное тело девушки и актрисы, вакханки простирают к ней, лежа на полу, руки. Что-то в жизни Маргариты уходит, истекает. Может быть, после этого бал Сатаны, пожар в «Грибодове», смерть в арбатском подвалчике и не обязательны? Да простится мне мое кощунство. Как же без бала? Спокойно. У того же Владимира Бортко в сериале есть бал. А зачем? Чем мы в грандиозном у Булгакова и проходном в фильме эпизоде восхитимся?

Возвращаясь к замыслу Козлова, мне кажется: все или почти все за шесть часов уже сказано после «Омовения». Остальное известно. Спектакль должен стремительно нестись к финалу, как inferнальные всадники. Диалоги на балу, после бала, в подвале на Арбате, Левия Матвея и Воланда, конечно, есть в книге, но театр ведь не послушный иллюстратор. Диалоги могли бы быть короче и в другой, внебюджетной тональности. Как в «Омовении», хочется поэтического преобразования литературного текста.

Задел финал. Вернее, поклон, когда притихшие дебютанты складывали свои первые цветы к маленьким, настольным портретам Елены Сергеевны и Михаила Афанасьевича Булгаковых на разных краях сцены. И вот тут горло перехватывает от волнения. Спектакль посвящен Елене Сергеевне – ей мы обязаны тем, что встретились с романом. Четверть века редакции, склеивания вариантов, переписывания, уточнения и пробивания в печать. Чей это роман? Кто подсчитает в процентном отношении, что здесь от Михаила Афанасьевича, а что от его музы?

*Евгений СОКОЛИНСКИЙ  
Фото Дарьи ПИЧУГИНОЙ*

# ИОСИФ ДМИТРИЕВ: «Пока я жив, я должен заниматься чувашской драматургией»

У **Иосифа Дмитриева**, руководителя **Чувашского государственного ТЮЗа имени Михаила Сеспеля в Чебоксарах**, два театральных образования — актерское и режиссерское. Первое получил в Ленинградском театральном институте на кафедре Г. Товстоногова, где работал знаменитый педагог А.И. Кацман. Я помню эту чувашскую студию, потому что училась в этом институте примерно в те же годы. У чувашского курса был великолепный дипломный спектакль «Гроза», где Дмитриев играл Кулигина. Режиссуре Иосиф Александрович учился в Москве у Ю. Завадского. Сейчас Дмитриев очень много думает о национальной культуре и является ее пропагандистом и защитником. Чуваши, несмотря на то, что уже сотни лет живут среди русского населения, обладают своей национальной самобытностью и характером. Лучшие из их представителей, такие как Иосиф Дмитриев, совершенно не умеют играть на публику, честны, неагрессивны, правдивы и чисты душой.

— **Иосиф Александрович, вы давно работаете в ТЮЗе?**

— У меня большая предыстория. В ТЮЗе начал работать в 80-м году после окончания режиссерского курса в ГИТИСе на кафедре Ю.А. Завадского. Руководителем курса был человек уникальной родословной и судьбы — Сергей Александрович Бенкендорф. В 84-м меня пригласили в музыкальное училище, чтобы довести актерский курс, оставшийся без педагога-руководителя. Хотели создать русскую труппу при Чувашском ТЮЗе, но пока решались административные вопросы, ребята взяли в армию. Кто-то поступил в ГИТИС, ВГИК, Щукинское. Девочки устроились в местный Русский театр...

Сам я уехал в Ленинград, поступил в аспирантуру на театроведческий факультет. Тема будущей диссертации была посвящена чувашскому обрядовому действу на сцене современного театра. Увлечись народными обрядовыми формами и чувашским народным творчеством в целом, я перешел по совету Елены Викторовны Назаровой в Институт истории искусств на Исаакиевской, где попал под обаяние Ларисы Михайловны Ивлевой, основателя новой научной дисциплины — этнотеатроведения и моего научного руководителя. После встречи с ней мысли о возвращении в театр испарились. Я с головой ушел в вопросы семиотики и семантики чувашского об-

рядового творчества. Оно оказалось для меня гораздо интересней, богаче по формам и смыслам, чем современные спектакли. Ведь «зрителем» обрядовых действий были давно или недавно ушедшие предки, духи древних героев и сам *Турă* (так называли чуваши Неизвестную Силу или Энергию, управляющую миром, постоянно занятую гармонизацией частей Вселенной).

И еще: перед Ларисой Михайловной Ивлевой я преклоняюсь за освящение и придание бытовому слову «ИГРА» строго научного значения как театроведческому термину: «игра» как метаязык описаний игровых явлений культуры. В детских играх, ряженки, в формах поминок и похорон она искала и находила мифологические сюжеты, их персонажи. Появились выражения «игровой язык», «игровая речь», «игровая форма», на почве этнотеатроведения начались поиски единиц игрового языка. Посмертно работы Ларисы Ивлевой были напечатаны в книге под названием «Дотеатрально-игровой язык русского фольклора» (1998, СПб)

— **Вас и сейчас интересует обрядовый театр?**

— Да, интересует, но давно не занимаюсь этнотеатроведением. Не участвую в фольклорных экспедициях, не восхищаюсь попытками реконструкций обрядов на сельских сценах. Есть современные ритуалы, ритуально закрепленное поведение участников в сов-

ременных торжественных мероприятиях, на судах, митингах, ритуальные «низвержения противников» и ритуальные обещания кандидатов в предвыборных гонках и т. д. Но мне пришлось прервать занятия над обрядами, времена изменились. Я стал получать вместо сотен — миллионы. Этим миллионом не хватало на сигареты и кофе. Тогда из Казахстана приехал директор Акмолинского русского драматического театра им. Горького и пригласил к себе в театр режиссером и педагогом в музучилище на театральное отделение. И я поехал. Лет на пятнадцать. То есть лучшую часть своей жизни я прожил в Казахстане.

— *Где вы там работали?*

— Сейчас этот город называется Астаной и является столицей Республики Казахстан. А тогда назывался Акмолой, еще раньше Акмолинском, а в советское время был столицей целинного края и назывался Целиноградом. После переезда казахстанской столицы из Алматы в Акмолу, центром области стал город Кокшетау, бывший Кокчетав. Там и работал с лета 2002 года: ставил спектакли, выпустил четыре актерских курса. В руководстве театра и колледжа культуры им. Акана Сэре были чудесные специалисты. Работать там было одно удовольствие. Казахи — талантливый народ.

— *А потом вы вернулись на родину?*

— Да. Должен признаться, что Чебоксары не являются центром театральной жизни Поволжья, роль центра принадлежит Казани, но я живу в столице Чувашии, где собраны все радости и боли духовной жизни чувашей. И чем чувствительней, тем человеку больнее и неожиданнее его радость. Судя по статьям в периодике, у нас все «развивается и расцветает»: так привыкли писать, докладывая только о позитивном. Позавчера, например, объявили о банкротстве известного предприятия республиканского значения. Но ни слуху, ни духу о причинах явления банкротства. А тусклости театральной жизни способствует отсутствие профессиональной критики. Это я к тому, что любая сфера деятельности, и не только театральная, должна сопровождаться анализом и критикой. В провинции оголены корни на-

шей жизни, но не хватает сатиры Салтыкова-Щедрина и любви Шукшина.

— *Вы хотите сказать, что ваши власти, которые руководят культурой, обладают не совсем передовыми убеждениями?*

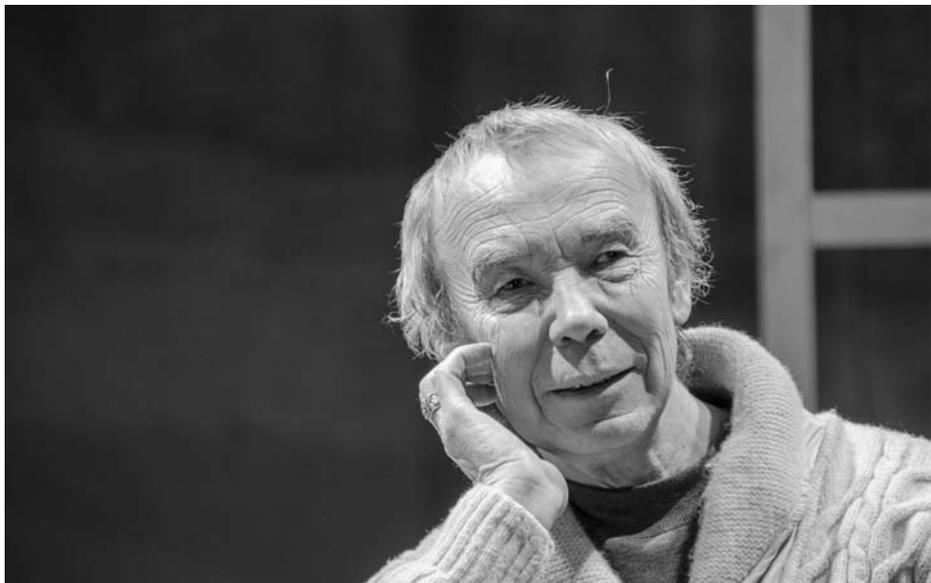
— Убеждения руководителей, как мне кажется, лежат в плоскости политики, которой я не занимаюсь. Руководитель ценен своими деловыми качествами, чтобы дела его не расходились с обещаниями. Театру в апреле исполнится 85 лет. У нас не было своего здания, в последние годы мы ютились в ДК Тракторостроителей. А теперь мы имеем свой дом, на баланс театра передали здание к/т «Сеспель». Это стало возможным с приходом нового министра культуры — Константина Геннадьевича Яковлева. При новом министре возродили «Чувашкино», действовавшее с 1926 по 1932 год. Стали возможны кино- и театральные фестивали. Только что провели 11-й фестиваль национальных ТЮЗов и молодежных театров «Сказочная палитра» на грант СТД России и при помощи местного министерства культуры.

— *У театра прекраснейший директор — Елена Васильевна Николаева. Она человек образованный, культурный и, что важно, умеет разговаривать с начальством. Наверное, ваш фестиваль живет и развивается не без ее участия?*

— Идея, говорят, стоит дорого, но дело всегда за теми, кто воплощает ее — за руководителями, за их командой единомышленников. Я не умею ходить по кабинетам и не хожу, во всем доверяюсь Елене Васильевне и очень ценю ее.

— *Вас, я понимаю, очень заботит проблема национальной чувашской культуры?*

— Чувашской детской драматургии и ТЮЗа... Процессы школьного воспитания и образования меня заботят, и в то же время ненавижу дидактизм на сцене. Школьное образование в чувашские массы проникло вместе с православием. Миссионерская школа, с одной стороны, крушила вековые традиции крестьян, выраженные в их обрядовом календаре и постулатах веры истинных чувашей — чан чваш. А с другой стороны, новый алфавит на основе кириллицы открывал перед учащимися ценности русской демократической мысли и общечеловеческих европейских ценностей.



Иосиф Дмитриев

тей. Появились переводы не только православной церковной, но и светской литературы. К концу XIX века чуваши читали на своем языке оригинальные повести, рассказы, этнографические записи. В школах учились музыке и пению, рисованию. Учителя и ученики разыгрывали сцены из русской драматургии и сценки из своего быта. В январе 1906 года вышел первый номер ежедневной газеты «ХЫПАР» тиражом 8000 экземпляров.

– У вас именно тогда, в начале XX века, появилась кириллица?

– Да. Это заслуга известного в России Ивана Яковлева, ученика Казанского православного миссионера Николая Ивановича Ильминского. Ильминский помог Ивану Яковлевичу создать и содержать Симбирскую чувашскую школу.

– А до этого времени не было письменности?

– Письменность арабской вязью хранят намогильные камни. На камнях же сохранились отдельные экземпляры рунической письменности. Много камней полегло под церковными фундаментами XIX века. Двор одного из церковных деятелей был выслан камнями, свезенными с чувашских кладбищ. Как же ему по ним ходилось?...

Неуважение к Чужому не чуждо человеческой природе. Не всякому дано понять, в том числе «просвещенцам», что хождение по священным камням (Пальмира вспомнилась) не геройство, а варварство.

Мое поколение получало образование в лучших вузах Москвы, Ленинграда, Казани, Уфы, Нижнего Новгорода. Мы были информированы о происходящем во всем мире, но ничего не знали о своей национальной культуре, она не входила в программы вузов. Настоящее образование шло вне стен институтов (например, Г. Айги учился у Пастернака, художников и поэтов авангардистов, Г. Геннис, лучший поэт современности, – у Сидура, а польские журналы были окном в европейский театр... По завершении учебы нам выдавали дипломы борцов за коммунизм. Площадкой для строительства «светлого будущего» большинство выбирало Москву или другой город покрупнее, но не Чебоксары, где от борцов требовалось знание своих корней, своей культуры, истории, языка, которые «они не проходили» ни в Советской школе, ни в вузах. Или, наоборот, оказавшись на республиканской госслужбе, борцы должны были всемерно поддерживать и оправдывать

назначение своих дипломов.

В 90-е годы в школы вернули национальные языки, появились чувашский язык как предмет и «Культура родного края», вузы федерального подчинения включили в свои программы так называемый «национальный компонент». В недавнем прошлом он ушел в небытие, а чувашский язык стали изучать по желанию родителей и их письменным заявлениям.

– *Значит, опять идет процесс нивелирования?*

– Да. Считается, что человеку вредно знать, кто он, откуда он. Это печально. Актеров в нашем институте мы учим на русском языке. На групповые и индивидуальные занятия по чувашской сценической речи изыскивают часы из программ дополнительно образования.

– *А что такое чувашская религия?*

– Это – сложный вопрос. Для начала надо различать понятия «религия» и «обрядовость». Религия надстраивается над обрядовостью, выражается в различных табу. Например, нельзя стричь волосы и ногти по средам. Среда – День крови *юнкун*, в этот день враги убили чувашского Пророка, то есть, пролили кровь Учителя: волосы и ногти мыслятся как хранилища души. В юнкун нельзя резать куриц, животных, это равно злодейству – пролитию крови Пророка. Юнкун – праздный день, всякие работы запрещались. Позже, под влиянием ислама, праздничным днем была признана пятница, а запрет на пролитие крови закрепился за юнкуном.

А в обрядовости или обрядовой культуре сохранилась история, в том числе – чувашской религии. Православные на могилу ставят крест у ног усопшего. Чуваши в день похорон ставят *салам калакэ* там, где находится сердце усопшего, в день празднования сороковин или годовщины поминок – каменную или деревянную стелу – *юпа* в изголовье усопшего. В советское время появились конусы со красноточными навершиями на месте православного креста.

Говоря о чувашской религии хочу вспомнить две молитвы: первая встречается только в обрядовой практике, вторая – после каждого очищения, ее следует произносить «в чистоте тела и души». В тексте пер-

вой в свернутом виде существует миф о Творении мира: мир создала Ама – существо женского рода, у финно-угров она появляется в образе утки, у тюрков под именем *Умай* в образе лебедя. Вот молитва: *Эй, сотворившая мир Ама (Мать), все сотворенное Тобой есть благо, потому мы (вс)поминаем и благодарим Тебя!*

Вторая молитва, по-моему, есть квинтэссенция нашей веры:

*Золотая Звезда,  
Золотая Луна,  
Золотое Солнце,  
Благодарим  
За Свет, что светит нам,  
За Землю, что Вы насыщаете  
За Леса, что Вы обогреваете,  
За Воды, что Вы очищаете  
Пегил! Пегил! Пегил! (Благословляем!)*

– *А почему в ваших национальных пьесах, которые мы видели на фестивале, появилось обращение к магии? Это тоже связано с национальной религией?*

– Я думаю, да. Магия появляется в бессилии рассудка и практики перед неизвестным. Магия – область интуиции. В отсутствии помощи современной науки медицины и психологии маги являлись единственными помощниками человека в его земных страстях и болях. Древние знатоки человеческой души – лекари и шарлатаны...

– *У чувашей есть свой древний эпос?*

– Он даже напечатан. Называется «Улап».

– *Я думаю, вы не случайно в театре беретесь за постановку национальной чувашской драматургии?*

– Пока жив, я должен ставить чувашскую драматургию. В Казахстане соскучился по чувашскому театру. И когда приехал сюда, первая пьеса была о современных бомжах. Не документальная, но сделанная в стилистике документального театра. Автор – А. Портта.

– *Вас больше интересует современная жизнь или обрядовая сторона?*

– Обряд – это самостоятельное искусство прошлых веков, это – музей, где каждая деталь должна быть объяснена. Но театр – это не музей, не лекция.

– *А что вас привлекало в этой пьесе?*

– Героиня Аниссе. Она продала душу дьяво-

лу. А полюбила человека, способного принять чужую боль, ответственного за свои слова и действия, чувствующего свою обязанность перед семьей и родом. Автор пьесы Геннадий Челпир тоже человек долга. Столкновение долга и любви — вот что мне было интересно в этой пьесе.

— *Ведь этот автор — не профессиональный драматург?*

— Не профессиональный. Но эта — его пятая пьеса.

— *В его пьесе чувствуется архаическое начало.*

— Да, оно — в его речи, слове, он — башкирский чуваш, архаики там больше.

— *У вас в спектакле очень интересная музыка.*

— По предложению сценографа Гулии Кабиловой на сцене четыре прозрачных столба, на которых, по древним представлениям, держится небо. А композитор Лолита Чекушкина искала вибрацию мировых столбов и нашла. Они появлялись и исчезали в нужный момент. Это сумел показать художник по свету Федор Игнатьевич Николаев.

— *Вы, насколько я знаю, поэт, пишете стихи?*

— Поэт, но не профессиональный. Печатал стихи в разных сборниках.

— *Ваш фестиваль «Сказочная палитра» прошел в городе с большим успехом. Важно то, что театры из Татарстана, Башкортостана и других республик играли на своих родных языках.*

— В Чебоксарах заметили, что на второй фестиваль с его дневной (для школьников) и вечерней (для молодежи) программами пришел простой городской зритель. Это очень важно. Это значит, что и первый фестиваль прошел не бесследно, имел свой резонанс.

Чтобы город стал еще более театральным, нужно иметь печатный орган. На основе наших фестивалей мы наберем материал для сборника о культурной жизни Чебоксар. Я, честно говоря, собираюсь уходить и оставить после себя молодых людей, чтобы они дальше работали. Если бы я сумел создать альманах, было бы очень хорошо.

Беседовала Полина БОГДАНОВА

## ЮБИЛЕЙ

# ЛЮБОВЬ, ТЕАТР И МЕЧТЫ

25 января 60-летие отмечает актер Ульяновского драматического театра имени И.А.Гончарова заслуженный артист России Михаил ПЕТРОВ. К юбилею мастера сцены театр готовит подарок — премьеру героической комедии Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак» — с виновником торжества в заглавной роли.

Первый шаг в профессию Михаил Петров сделал, переступив порог Казанского театрального училища. Он же оказался шагом навстречу судьбе: среди студентов была будущая актриса Фарида Каримова, с которой они поженятся еще на курсе, а затем будут вместе верно служить сцене Ульяновского драматического театра.

Первой ролью в Ульяновске стал Эварис-

то в комедии Гольдони «Веер». Народный артист России, лауреат Государственной премии РФ Юрий Копылов — режиссер, под чьим руководством Михаил Петров прошел большую часть своего творческого пути, — иронически отмечал: «На сцене Михаил особенно интересен в окружении юных партнерш». Но тут же добавлял: «Он яркий, характерный артист. Умеет играть и героические, и острохарактерные роли: в «Полоумном Журдене» он французский ловелас, в «Занозе» — элегантный интеллеktуал, в «Дикаре» — лощеный подлец...»

На однообразии задач и скудость послужного списка жаловаться в самом деле не приходилось: поклонники помнят шекспировских Орсино из «Двенадца-



той ночи», Клавдио в «Мере за меру» и «друга Горацио», Карла в «Ночной мистерии» Г. Гауптмана, Мизгиря в «Снегурочке» А.Н. Островского, Кириллова в «Бесах» Ф.М. Достоевского, доктора Львова в «Иванове» А.П. Чехова, Клеанта в «Тартюфе» Ж.-Б. Мольера. В знаковых для истории ульяновского театра спектаклях, удостоенных Государственной премии РФ, артист сыграл **Карло ди Нолли** («Генрих IV» Л. Пиранделло) и **Тушина** («Обрыв» И.А. Гончарова).

Сегодня роли заслуженного артиста России Михаила Петрова составляют «золотой фонд» Ульяновского драматического театра: на его таланте держится значительная часть ведущего репертуара. Герои Михаила Петрова блуждают извилистыми тропами страстей и страданий в любви. **Дон Жуан** в «Завещании» был влюблен шестьсот раз — но лишь платонически. Вообразивший себя Лермонтовым **Соленый** из «Трех сестер» сгорает от неразделенной любви к Ирине — и про-

являет свои чувства самым неуклюжим образом. Имя Отелло и вовсе стало нарицательным — расхожим определением жестокой, безумной ревности — и Михаил Петров вслед за современным драматургом **Карине Ходикян** исследует природу разрушительной страсти в спектакле «Яго, или Трактат о платке». А в образе **Брата Лоренцо** в трагедии «Ромео и Джульетта» он снова и снова пытается во имя высокого чувства обмануть саму Смерть.

Зрители дарят артисту свою искреннюю любовь и в родном театре, и далеко за его пределами. В течение нескольких лет имя Михаила Петрова в афише Международного фестиваля «Театральный дивертисмент» обеспечивало успех гастролям ульяновского театра на крупнейших сценах Израиля: поклонницы следовали за труппой из города в город, чтобы несколько раз увидеть любимого актера в спектаклях «Особо влюбленный таксист» Р. Куни, «Божьи одуванчики» А. Иванова, «Завещание» А. Крыма. На Международном шекспировском фестивале имени В.Папазяна в Ереване Михаил Петров в образе Отелло произвел неизгладимое впечатление на драматурга Карине Ходикян — автора пьесы «Яго, или Трактат о платке», созданной по мотивам трагедии Шекспира.

В интервью десятилетней давности Михаил Петров назвал ролью мечты **Сирано**: «Что в нем главное? Самопожертвование. И еще — он романтик. Он обожествляет женщину и жертвует собой ради этой любви». Актерским мечтам иногда суждено сбываться. С конца прошлого года в цехах и на сцене драматического театра кипит работа: в феврале состоится премьера спектакля «Сирано де Бержерак» по пьесе Эдмона Ростана в постановке **Искандэра Сакаева**. «Комедия героя» станет достойным пополнением коллекции ярких образов заслуженного артиста России Михаила Петрова, посвященных всемогущей Любви.

*Коллектив Ульяновского драматического театра им. И.А. Гончарова*

## ВСЯ ЯКУТИЯ

**В** числе крупных культурных событий, завершивших 2017 год, были **Дни Якутии в Москве** под общим названием «**Тепло вечной мерзлоты**». Их масштабная программа продиктована серьезными историческими датами: **385 лет** с момента вхождения Якутии в состав Российского государства, **95-летие** образования Якутской АССР, **25-летие** Конституции (Основного закона) Республики Саха (Якутия). В итоге дальневосточный регион был представлен и с точки зрения своего мощного экономического потенциала, и как крупный культурный центр, где сохраняются этнические традиции и формируется пространство современного искусства.

В течение нескольких дней декабря на разных площадках столицы проходили Дни якутского кино, выставка традиционных ремесел «Тепло вечной мерзлоты» и персоналии молодого талантливой живописца Семена Луканси, презентация исторического альбома «Пути великих свершений», научная конференция «Историческая наука и архив: Республика Саха (Якутия) сквозь века», этно-концерт «Северное сияние над Москвой», концерты мастеров искусств Республики Саха и Государственного ансамбля скрипачей «Виртуозы Якутии», театральные показы и премьеры.

### СОВРЕМЕННЫЕ ОЛОНХОСУТЫ

В ЦВК «Экспоцентр» публика увидела постановки **Якутского Театра Олонхо**. Свое название он получил от древнейшего народного якутского эпоса олонхо, что в переводе означает «то, что было», занимающего центральное место в якутском фольклоре уже более 2000 лет. И сегодня, по словам исполнительного директора театра **Марии Турангаевой**, «театр пропагандирует эпос олонхо — шедевр устного нематериального насле-

*дия человечества, охраняемого ЮНЕСКО*». Этот эпос — сама жизнь, национальный код народа саха, его Библия. Коллективу всего девять лет, и он уже нашел свою нишу — знакомит современного зрителя с национальными традициями и самобытной культурой народа саха.

В основе «**Эллэй Боотур**» в постановке **Андрея Борисова**, который и увидела московская публика, легенда из эпоса олонхо о прародителе якутов Эллее и возникновении народного ежегодного летнего праздника Ысыах. Огромное пространство Экспоцентра сложно назвать сценическим в традиционном понимании этого определения, поскольку не было ни привычных кулис, ни занавеса. Прибавьте к этому отсутствие такой необходимой для театрального зрелища тишины, поскольку здесь же одновременно проходила торговая ярмарка, рекламные акции якутских компаний. Наверняка, весь этот «шумовой фон» психологически актерам преодолевать было достаточно трудно (со звуком все было нормально, поскольку работали актеры с микрофонами), но в целом не театральная обстановка сыграла даже в плюс, ведь для сказителей-олонхосутов не сцена была важна, а слушатели.

Спектакль игрался на древнем якутском языке, без перевода и титров, что никак не помешало понять содержание легенды. Все места действия по уже ставшей привычной сценографической традиции выводились на огромный экран. И мы вместе с актерами путешествовали полями и горами, любовались звездной ночью. А ближе к финалу на нем из небольшого побега выросло древо жизни, имеющее огромное значение в культуре многих народов.

Зрелище было очень красивое и аутентичное. Самобытные мелодика и ритм, пение в технике тойук, звучание хомуса и старинного инструмента кырымпа, потрясающие по красоте и фи-



«Эллэй Боотур». Фото А. Овсянниковой-Мелентьевой

лигранности исполнения костюмы — меха, шкуры, кожа... И, конечно, пластика: движения, жесты, ритуальные танцы. И все так по-настоящему. Театр олонхо отличает неповторимая эстетика, за что его по праву приравнивают к таким традиционным театрам, как Кабуки и Но.

Сюжетная линия извилиста и сложна, много действующих лиц, сцены сменяют друг друга, как в калейдоскопе. Но если в двух словах, то постановка рассказывает о прародителе якутов, мифическом персонаже, который не без помощи богов, конечно, сумел сотворить свою собственную судьбу, выбрав в жены девушку не по расчету, а по зову сердца, чем, конечно, вызвал справедливым гнев сильных мира сего. Его драматическая, но в конце концов счастливая жизнь, в которой были проклятие

и прощение, любовь и предательство, смерть и возрождение, и стало основой постановки. Закончилось же это яркое действо иллюстрацией самого главного праздника в Якутии Ысыах («изобилие»), который связан с культом солнечных божеств и с религиозным культом плодородия.

*Ассоль ОВСЯНИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА*

## ИСТОРИЯ И МИСТЕРИЯ

Главным событием Дней Якутии в Москве, без сомнения, стала премьера спектакля-мистерии «Путь святителя» по пьесе **Владимира Федорова «Алмазный крест»**. Автор написал ее к 220-летию со дня рождения **Святителя Иннокентия**, митрополита Московского, апостола Сибири и Дальнего Востока.



«Путь святителя». Иоанн Вениаминов — Е. Кузьмин, Екатерина — М. Слепнева. Фото В. Федорова

За постановку взялся режиссер **Андрей Борисов** (вторым режиссером стал его ученик **Андрей Габышев**) и, придумав зрелищную сценическую форму, создал грандиозное историческое полотно. В Москву уже отправились декорации, оборудование, костюмы, а в Якутске все еще продолжались напряженные репетиции. Режиссер задействовал около 150 актеров и, помимо артистов Государственного академического русского драматического театра им. А.С. Пушкина, привлек исполнителей из Саха академического театра им. П.А. Ойунского, Театра Олонхо, Национального театра танца им. С. Зверева-Кыыл-Уола, Театра коренных малочисленных народов Севера, детской театральной студии «Тускул» при Якутском ТЮЗе, самодеятельного ансамбля «Ямские бубенцы».

По словам Андрея Борисова, для него было важно показать Якутию как форпост освоения Сибири, Дальнего Восто-

ка и Аляски через уникальную личность святителя Иннокентия. Проповедуя православие, строя церкви, изучая языки северных народов и переводя книги, он стал для них символом просвещения, мудрости и доброты. В канву пьесы и спектакля вплетены важные события российской истории, что делает «Путь святителя» своего рода документом. Это не просто, но в достаточно сжатом по времени театральном тексте (спектакль длится менее трех часов) его создателям удалось показать судьбу выдающегося религиозного деятеля и главные страницы в летописи России. Здесь звучат темы Русской Америки, миссионерства Русской православной церкви, войны с Турцией, затрагивается история Крыма, показано зарождение терроризма как предвестника революционного переворота 1917 года.

Сценография **Михаила Егорова** позволила звучать сложному театральному тексту легко и свободно, не отвле-

кая от событий и характеров персонажей. Спектакль осуществлен при поддержке Министерства культуры РФ, а компания «Панасоник» безвозмездно предоставила большой светодиодный экран, на который проецировались старые гравюры, архивные и современные фотографии. Благодаря другому специальному экрану, установленному на переднем плане сцены, изображения передавались в формате 3D. В определенные моменты возникали удивительные по воздействию видеоэффекты с летящими над морем птицами, объемным становился храм, где венчались будущий святитель и его жена Екатерина, и через весь спектакль проходила важная смысловая ремарка – старинная географическая карта, где особо выделялись Сибирь, Дальний Восток, Аляска (художник-дизайнер видеоконтента **Николай Ефремов**).

Точная по эмоциональному воздействию, с богатыми симфоническими сюжетами музыка написана для этого спектакля **Виктором Климиным**, который уже не раз становился соавтором постановок Борисова. Объем театральному действию придал и звуковой ряд, где соединяются голоса природы, колокольные звоны, народные песнопения (музыкальное оформление **Сергей Ацегейда**). Достоверный этнографический образ постановки сложился и благодаря костюмам, созданным по эскизам **Сарданы Федотовой** и отражающим культуру самых разных народов – русских, якутов, тлинкитов, чукчей, алеутов.

В череде событий, которые переносит зрителя из Иркутска в Якутск, затем на Аляску, в Петербург, не стираются индивидуальные черты героев повествования, даже если это массовые сцены. Режиссер добивается того, что каждый персонаж важен, наделяет его своей небольшой историей, судьбой. По этому картине с народными гуляниями на Масленицу, события у монастырских стен или же в далеком селении тлин-

китов становятся такими живыми, и кажется, что без них спектакль утратил бы многие важные черты. Здесь сильный актерский ансамбль и россыпь отдельных работ, сделанных талантливо и достоверно. Прежде всего, Иоанн Вениамин в исполнении **Евгения Кузьмина** и его жена Екатерина, сыгранная **Мариной Слепневой**. Небольшие, но драматургически наполненные роли у **Андрея Габышева** (Гавриил – священник, помощник митрополита Иннокения), **Степана Федоренко** (Стефан Попов – младший брат святителя, священник-миссионер), **Степана Березовского** (Иван Василевич Крюков – постоянный спутник миссионера Вениаминова), **Михаила Мамлеева** и **Евгения Адамчук** (последний губернатор Аляски и его супруга), **Дмитрия Артемьева** (шаман индейцев-колошей), **Ефима Степанова** (Иван Смиреников – «шаман»-провидец), **Василия Слепцова** (глава алеутского рода) и других исполнителей.

*«Все события, которые происходят во время этого спектакля-мистерии, так ассоциативно, а иногда вполне прямолинейно отсылают нас к тому, что происходит вокруг России сейчас, –* сказал накануне премьеры в одном из интервью Андрей Борисов. *– Иногда от этого становится не по себе, потому что российская земля всегда была объектом вождения для многих государств».*

«Путь святителя» и по масштабу режиссерской концепции, и по охвату времени оправдывает заявленный жанр мистерии. И не только потому, что позволяет увидеть сакральный мир истинного христианина, который делал, что должно, и до конца нес свой крест. Авторам спектакля удалось избежать штампов и пафоса и показать трагическую и светлую судьбу нашей большой страны, со всеми ее противоречиями и уникальными людьми, на которых, возможно, она и держится до сих пор.

Елена ГЛЕБОВА

## ВСЁ НАЧИНАЕТСЯ С ЛЮБВИ

**В**алерия Вячеславовна Хугаева — с этим именем в Русском академическом театре им. Евгения Вахтангова во Владикавказе и республике связано так много, что трудно обо всем написать. Народная артистка России и Северной Осетии, мастер сцены, вписавшая блистательную страницу в летопись театрального искусства Осетии, отметила **90-летие**.

Можно сказать, она родилась в театре — он царил в семье, где росла Валерия Старченко. Руководила семейным театром бабушка, придумывала чудесные вечера, собирала родственников. На Новый год всегда устраивала концерты, и будущая актриса под звуки фортепиано читала стихи. Очень любила Лера вечерние прогулки с отцом, которые непременно сопровождались пением. Отец был прекрасным вокалистом и даже поступил в Гнесинку. В десять лет девочка одержала свою первую актерскую победу: прочитала стихи К. Бальмонта, и ее приняли в кружок художественного слова в саду Мандельштама. Позже, на городском конкурсе чтецов, заняла первое место за исполнение стихотворений в прозе И.С. Тургенева.

А потом была война, эвакуация в Пятигорск, возвращение в Москву. Многое пришлось пережить и испытать... В 1946 году окончила школу, и сомнений в выборе профессии не было: Валерия решила, что должна учиться в студии любимого Художественного театра. Для того чтобы стать актрисой, у нее было все: тонкая и нежная красота, великолепный голос, дар глубоко и вдумчиво всматриваться в окружающий мир и людей. Но попытка поступления закончилась провалом, и всему виной вечные проблемы человечества. «Девочка моя, как нет начала и конца у колонны, так нет начала и конца благу», — с такими словами подошел к растерянной девушке актер Вербицкий и пригласил ее, Юрия Никулина и Ролана Быкова, тоже не прошедших конкурсы,



Валерия Хугаева

в студию К. Воинова, который стремился создать современный театр.

В студии Валерия Старченко занималась всего год, но он стал ступенькой в большую театральную жизнь. А далее — учеба в ГИТИСе на курсе И.М. Раевского, учениками которого были Л. Касаткина, М. Захаров, А. Абдулов и многие другие известные актеры. Все годы учебы Валерия получала Сталинскую стипендию. В институте встретила девушка свою судьбу — осетинского парня **Георгия Хугаева** — будущего мэтра и корифея осетинской сцены, талантливый переводчик, драматург и режиссер. И после окончания института, несмотря на то, что ее пригласи-

сили работать в Театр им. Моссовета, уехала с мужем на его малую родину – в Северную Осетию, поступила на службу в старейший, богатый прекрасными традициями Академический русский театр им. Евгения Вахтангова. Так в 1951 году началась ее творческая биография, а это более 200 ролей, постановка спектаклей, педагогическая деятельность, любовь зрителей. «Я обрела здесь, в Осетии, богатый актерский опыт, признание, необходимость людям. В этом, наверное, и состоит самое большое человеческое счастье», – говорит Валерия Вячеславовна.

Творческая жизнь актрисы складывалась счастливо, зрители полюбили ее буквально с первого взгляда. Хугаевой было подвластно все – трагедия, драма, юмор, сатира, гротеск, эксцентрика. Широкий актерский диапазон позволил сыграть масштабные образы мировой драматургии. Всех ролей не перечислить, поэтому хочется напомнить лишь самые яркие: **Анисья** («Власть тьмы» Л.Н. Толстого), **Фатима** («Фатима» К. Хетагурова), **Елена Тальберг** («Дни Турбиных» М. Булгакова), **Катарина** («Укрощение строптивой» У. Шекспира), **Аркадина** («Чайка» А.П. Чехова), **Миссис Сэвидж** («Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика), **Эмилия Марти** («Средство Макропулоса» К. Чапека), **Бернарда** («Дом Бернарды Альбы» Г. Лорки), **Мария Александровна** («Дядюшкин сон» Ф.М. Достоевского)...

В каждой сценической работе актриса выстраивает сложнейшую партитуру своего персонажа, где филигранность образа соединяется с невероятным сценическим темпераментом. Женское всепобеждающее начало, отстаивающее право на любовь, независимость своей судьбы – лирическая тема актрисы. По-этому так важен в ее творчестве образ Фатимы, в котором эта тема была выражена полно и отчетливо. Эта роль в одноименном спектакле по К. Хетагурову – знаковая. В ней сплелись и романтическое начало, и страстная любовь, и трагедия. Любящая жена теряет горячо любимого мужа и сходит с ума. Актриса тонко уловила особенности национального характера.



Валерия Хугаева

Критики отмечали, что спектакль получился грандиозным во многом благодаря исполнительнице главной роли. Самой острой по накалу чувств стала финальная сцена, когда Фатима выходила с прозрачным шарфом, символизирующим душу. Взмахивала им, и он отлетал так, как будто это душа и жизнь уходила в Вечность. Трагическая история любви и гибели юной горянки были рассказаны актрисой пронзительно, обжигающе. Зрители плакали, не скрывая слез. И по сей день нет актрисы, которая могла бы так сыграть роль Фатимы. Исполнение В. Хугаевой стало эталоном. За создание этого образа ей присвоили звание «Заслуженная артистка Северной Осетии». По признанию Валерии Вячеславовны, это было первое звание, ставшее для нее самым дорогим.



«Афинские вечера». Анна Павловна Ростопчина — В. Хугаева

Еще одна значимая работа 60-х годов — Елена Тальберг в спектакле «Дни Турбиных» М. Булгакова. Героиня Хугаевой — «прекрасная Елена», как высокопарно называет ее Ширвинский, — центр, объединяющий разных людей в доме, за стенами которого полыхает гражданская война. Рядом с этой женщиной запутавшиеся, предчувствующие свою гибель соотечественники обретают спокойствие и самообладание, необходимое им, чтобы осмыслить все происходящее вокруг.

Каждая роль — громадный актерский труд, в каждую вложена частица души. Валерия Хугаева любой сценический образ наполняет своим видением, умеет находить ту загадку характера, которая является как бы предысторией персонажа. Раскрывшись в драматических, лирических, трагических образах, Хугаева ошеломила, удивила острыми гротескными ролями. **Пани Завальская** из спектакля «**Бюро добрых услуг**» Т. Кожушника — кас-

кад комедийных находок актрисы. **Герарда** в «**Хитроумной влюбленной**» **Лопе де Вега** — нелегкая роль, ставшая еще одной творческой удачей. Она мастерски показывала быструю смену чувств беззаботной легкомысленной куртизанки. Герарда Хугаевой — весела, лукава, капризна. А когда актриса создавала образы героинь А. Арбузова — **Ольга** в «**Годах страстивий**», **Юлия** в пьесе «**В этом милом, старом доме**», **Она** в «**Старомодной комедии**» — казалось, что все они легкие, воздушные, непредсказуемые, написанные специально для нее.

Валерия Вячеславовна очень тонко и точно чувствует жизнь, духовные, нравственные проблемы современного человека. Она создала прекрасные характеры в недавних спектаклях театра: **Бабушка** в «**Афинских вечерах**» **П. Гладиллина**, **Малу** в комедии «**Мой век**» **М. Лоранса**. У всех этих женщин нелегкая судьба, но они наделены высокой нравственностью

и духовной силой. В каждом образе актриса стремится найти то, что делает человека человеком — живым, знакомым, понятным. Ее героини всегда разные: трогательные, смешные, наивные и доверчивые, умные и властные. И в каждом образе присутствует личность актрисы, острый и точный глаз художника.

В творческом багаже В. Хугаевой десять спектаклей, где она выступила в роли режиссера. Первая и очень яркая режиссерская работа — «Странная миссис Сэвидж» Дж. Патрика. Валерии Вячеславовне удалось создать спектакль большой философской глубины, он стал образцом тончайшей сценической культуры. Главную роль исполняла опытная и яркая актриса и одновременно начинающий режиссер, сумевший добиться удивительно ровного ансамблевого звучания спектакля, в котором не было «проходных» образов. «Странную миссис Сэвидж» хорошо приняла Москва, у Хугаевой сохранились отзывы о спектакле. Например, критик **А. Вольфсон** в статье «Раскрытие индивидуального почерка» писал: «Целен по режиссерскому решению и актерскому ансамблю спектакль «Странная миссис Сэвидж», поставленный В. Хугаевой. Она же играет в этом спектакле миссис Сэвидж, играет уверенно, остро и вместе с тем психологически убедительно до мелочей». За эту работу в 1970 году В.В. Хугаева получила звание народной артистки России.

Валерия Вячеславовна увлеклась режиссурой. По ее словам, «режиссура — творческая беременность. Постигаешь что-то, и внутри тебя это начинает расти, поворачиваться, раскрываться, и, наконец, рождается спектакль». В ее режиссерских работах соединились педагог и актриса. Она создавала вокруг себя доброжелательную творческую атмосферу, раскрывала новые грани таланта у актеров. Плодотворна не только творческая, но и педагогическая деятельность Валерии Вячеславовны. Долгие годы актриса щедро делится своим опытом с теми, кто только постигает профессию. Она доцент кафедр



*В спектакле «Мой век»*

ры актерского отделения факультета искусств СОГУ им. К. Хетагурова.

Время неизбежно уносит обаяние молодости. Но оно же в добром человеке концентрирует обаяние доброты. Валерия Вячеславовна Хугаева талантлива, интеллигентна и искренне доброжелательна к коллегам и зрителям.

«Что для меня Театр? Мой дом, моя Судьба. Вся моя жизнь, — говорит В.В. Хугаева. — Моя жизнь сложилась очень счастливо, хотя не всегда была легкой. Но в ней была Любовь. “Все начинается с Любви: и Бог, и Жизнь, и даже Смерть”, — услышала я песню с такими словами. И это воистину так! От этой формулы рождается все. Я благодарна судьбе за все хорошее, что она мне дарила.»

*Вера ЗИНЬКО*

## ЖЕНЩИНА. АКТРИСА

**В**от уже много десятилетий промелькнуло с той поры, когда я впервые увидела эту актрису в роли Нины Смельской, подруги Негинной в спектакле «Таланты и поклонники» А.Н. Островского, поставленном на сцене Театра им. Вл. Маяковского Марией Осиповной Кнебель и Натальей Алексеевной Зверевой. И по юной неопытности сперва оценила красоту и удивительную женственность, а уже потом, с годами – высочайший профессионализм Галины Александровны Анисимовой, к тому времени уже 17 лет служившей этой прославленной сцене. Ученицы легендарной Цецилии Мансуровой, получившей счастливую возможность помножить полученные в Щукинском училище навыки на школу Николая Охлопкова.

Как точно писала в одной из своих статей тонкий и требовательный критик Вера Максимова, Мансурова «учила быть женщиной. В актерском деле учи-

ла смелости и яркости, непредсказуемости, умению выходить за рамки обычного... максимализму многомерного мастерства, свободе творческого существования во всем диапазоне жанров...» А для Охлопкова «было все важно – как актриса выглядит не только на сцене, но и в быту, причесана ли, со вкусом ли одета, как держится, какие у нее духи. Мансурова учила, как быть в театре и в жизни женщиной, он – как женщину в себе сохранить».

И все сказанное – о Галине Анисимовой, вот уже **65 лет** живущей на одной единственной своей сцене по законам Учителей, которых она помнит благодарно и радостно.

Наверное, именно это, перечисленное критиком, и многое не перечисленное, дало возможность Галине Анисимовой легко, почти незаметно, перейти из амплу героини (ей довелось играть **Офелию** не только в спектакле Охлопкова, но и с Гамлетом – **Полом Скофилдом**

Галина Анисимова





«Таланты и поклонники». В роли Смельской. 1971

на телевидении!), с которого весьма успешно начиналась ее жизнь в театре, на характерные роли, где актриса блистала, покоряя зал уже самой непривычностью сочетания: яркая внешность, красивый, мелодичный голос и — комичность, порой и фарсовость, доходящая до гротеска сценического существования. А этого, как представляется, Галина Анисимова никогда не боялась, пройдя Щукинскую школу, но и не педалировала, «подавая» свою героиню зрителям тонко, иронично, мельчайшими деталями.

За 65 лет сыграно было так много, что и не перечислишь: ведь даже маленькие, почти эпизодические свои роли, некоторые из которых были ею самой сочинены, Галина Анисимова умела всегда наполнить таким внутренним содержанием, что невозможно было не подчиниться создаваемому ею характеру, лю-

буясь, наслаждаясь, испытывая то счастье, которое разливается в душе, когда видишь Настоящее, Неподдельное.

Что уж говорить о больших ролях! Это каждый раз становилось событием. Не слишком избалованная критиками, Галина Анисимова была и осталась навсегда кумиром зрителей, восторженно принимавших ее возрождающуюся к жизни Женщину, Калугину в «Сослуживцах» и гротесковую доносчицу Веру Сергеевну в «Энергичный лодях»; красавицу Тамару, для которой не существует ничего запретного, в «Проводах белых ночей» и артистку до мозга костей Смельскую в «Талантах и поклонниках»; горничную Авдотью в «Детях Ванюшина» и служанку Катерины Измайловой Анисью в «Ледеи Макбет Мценского уезда»; сложнейший образ Марины Зотовой в «Жизни Клима Самгина», свершавшей большой духовный и



«Жизнь Клима Самгина». 1986

«Уроки музыки». 1990



жизненный путь от просвещенной купчихи до «хлыстовской Богородицы», брезгливо презиращей окружающих...

Невозможно забыть и глубокую, трагическую роль молдаванки Веты в «**Празднике души**» **Иона Друзэ**. Ни одного слова, но — взгляд, «говорящее молчание», когда руки перебирают фасоль, а душа живет и рвется из этого унижительного плена на свободу, в полет. Высокая, наполненная, чистая душа... А какой сочной, яркой была ее толстая барыня Толбухина в фоменковских «**Плодах просвещения**»! И какое счастье, что в своей интерпретации возродил этот спектакль Миндаугас Карбаускис, вновь доверив Галине Анисимовой эту роль!..

Я смотрю на Галину Александровну с восторгом и, умом понимая, что прошли долгие десятилетия, по-прежнему вижу в актрисе неуявляющую красоту, женственность, чувство собственного достоинства и высочайший, ничего не утративший со временем профессионализм. И часто думаю о том, насколько применима к ней поговорка: «Посеешь привычку — пожнешь характер, посеешь характер

— пожнешь судьбу». Отнюдь не радужной была судьба этой актрисы, сохранившей сияние глаз и расположенность к людям — были и горькие простои, и столь трудный всегда для людей ее профессии (особенно — женщины) переход на возрастные роли, но судьба, которую Галине Анисимовой удалось «пожать», — счастливая!

Уходящий 2017 год в последний свой месяц одарил актрису не просто давно заслуженным, но со всех точек зрения справедливым даром — «**Золотой Маской**» в номинации «**За выдающийся вклад в театральное искусство**». Этот вклад поистине огромен — в числе отмеченных и запомнившихся ролей Галины Анисимовой, в пронесенных через годы чести и достоинстве избранной профессии, в том неистребимом ощущении Женщины и Актрисы, которое сопутствует ей всегда и во всем.

И совсем не по минутному порыву Андрей Александрович назвал когда-то свою статью о Галине Анисимовой «Есть женщины в русских театрах».

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

## МОЛОДОЙ ДА РАННИЙ

**П**исать про актеров всегда сложно, особенно если дело касается актеров молодых, притом работающих в провинциальных театрах, не известных широкой публике благодаря бесконечным сериалам на федеральных каналах. Как только начинаешь писать про них, рука сама собой выводит sentence типа «молодой да ранний». Впрочем, в этот раз мы не будем спорить с рукой и эту заезженную формулу оставим и даже используем в заголовке, так как нашему герою она очень к лицу. **Николай Коляда**, пятнадцать лет назад основавший свой театр, известный сейчас дале-

ко за пределами России, таких молодых да ранних любит и собирает. Некогда таким был и **Олег Ягодин**, сыгравший к сегодняшнему дню почти весь мировой репертуар и запомнившийся многим уже в первой роли Ромео, который, в режиссерской интерпретации Николая Коляды, был маленьким ребенком, а весь спектакль строился на противопоставлении уже выросшей Джульетты в блистательном исполнении Ирины Ермоловой и маленького, еще не окрепшего Ромео. Одной из наиболее сильных сцен спектакля был диалог Ромео и Джульетты, во время которого Олег Ягодин си-



Никита Борисов

дел на коленях Ирины Ермоловой. Были в спектакле и игры с фантиками, и прочие детские забавы, но сейчас не об этом и даже не об этих актерах. Наш герой — **Никита Борисов**.

Придя три года назад в труппу **Коляда-Театра**, он был сразу введен в спектакль «**Мертвые души**», где запомнился новым видением образа Чичикова, который в исполнении Никиты Борисова превратился в этакого красавца, не заботящегося ни о чем, кроме как о себе и своей внешности. Все его путешествия по помещикам и авантюры — не более чем забава, так как он не чурается ничего, дабы доставить себе удовольствие. Подобного циника, но с более жестким характером, актер позже сыграл в спектакле **Светланы Баженовой** «**В душе хороший человек**», поставленный в центре современной драматургии, младшем брате Коляда-Театра. Не стоит думать, что творческий потенциал Никиты Борисова этим ограничивается. В репертуаре актера — **Марин Миро** из «**Безымянной звезды**», **Митя** из «**Фальшивого купона**», а также ряд ролей в пьесах драматургов-современников, учеников Николая Коляды.

В силу студийного устройства Коляда-Театра актеры нередко выполняют и другие функции, кто-то совмещает актерство с должностью помрежа, кто-то работает в качестве костюмера. Никита Борисов же на протяжении всего времени работы в театре нередко выступает в качестве хореографа спектаклей. И эта сторона его деятельности также не может не удивлять. Нередко хореографы, создавая пластику для спектаклей, не чувствуют режиссерской природы спектакля, но Никита Борисов проявляет удивительную чуткость к режиссерскому замыслу, и его хореография становится одним из наиболее ярких средств выразительности спектакля.

Сегодня Никита репетирует **Чацкого** в «**Горе от ума**» и вновь выступает не только как актер, но и как хореограф. И кажется, что скоро в Коляда-Театре будут говорить не только про Олега Ягодина, но и про Никиту Борисова, для этого есть все основания, потому что он, конечно, молодой да ранний, но при том очень талантливый.

Илья ГУБИН

В начале декабря в Нижнем Новгороде состоялся семинар п/р Н.Д. Старосельской для театральных критиков и журналистов, пишущих о театре. В течение пяти дней участники семинара практически не выходили из уютного и гостеприимного театра «Комедия». Смотрели спектакли, часами их обсуждали, а потом встречались с труппой и создателями. Было сказано много слов, было задано много вопросов, были испуганные глаза артистов и дрожащие голоса семинаристов, а как итог — новые знания, эмоции и знакомства.

Администрация театра, чтобы разбавить насыщенный график работы семинара, организовала замечательную и познавательную экскурсию «Босяцкая Миллионка». Ее автор, не последний человек в городе — Александр Алексеевич Сериков, некогда глава администрации Нижегородского района и человек, все должности которого и перечислить-то страшно. Он с таким знанием дела, с такой заинтересованностью провел экскурсию, что у всех без исключения возникло одно чувство — хотелось бродить по старым улицам, смотреть и слушать еще и еще! Но надо было возвращаться к занятиям, — некоторым из семинаристов предстояло писать рецензии об увиденных спектаклях и потом представить их на суд читателей журнала «Страстной бульвар, 10».

## Дом, который разрушил Симпсон

**С**пектакль **Вадима Данцигера** «Дом, который построил Свифт», поставленный в Нижегородском театре «Комедия», начинается бодро. Изза спин зрителей под энергичный бит на сцену выходят строители в оранжевых касках с инструментом наперевес и разворачивают бурную деятельность: прикидывают, обсуждают, измеряют. Металлические конструкции на сцене напоминают башни подъемных кранов, а перевернутый собор на заднике предупреждает, что стройка ведется не только в привычных трех измерениях.

Безумие — и официальная идеология, и реликвия, и туристическая достопримечательность открывающегося нам мира. Его предьявляют с гордостью, с долей высокомерия, предлагая публике роль профана. Текст **Григория Горина** стал сам себе пророчеством, и, ровно как Судья обращается к Доктору, люди театра зывают со сцены к зрителям: «Читать надо больше, молодые люди!».

Место действия — Дом, который построил Свифт, населяют его безумные гости декана. Гостем в Доме предлагают стать и зрителю — посягая на «четвер-

тую стену» и лишая его возможности оставаться сторонним наблюдателем: актеры появляются из зала, играют в партере некоторые сцены, художник по свету **Сергей Скорнецкий** то погружает всех в кромешную тьму, уравнивая зрителей и артистов, то меняет их местами, высвечивая зрительный зал, словно приподнимая его на подмостки.

Игра в абсурд поначалу увлекает публику внешней занимательностью. Ежедневные похороны декана, его красноречивое молчание, всеобщее безумие — все это выглядит как детективная история, распутывать которую с горячностью неопита бросается Доктор Симпсон (**Евгений Пыхтин**). Его стремление докопаться до истины входит в резонанс с желанием зрителя найти в происходящем некий смысл — потому последнему так легко отождествлять себя с героем. Актер мастерски открывает главный «замок» пьесы. Ее ход меняет роковое заблуждение Доктора: опекунский совет вызвал психиатра не лечить безумие, а подтвердить, что оно неизлечимо. Профессионализм и честность оказываются предательством, а диагноз — смертным приговором



«Дом, который построил Свифт». Эстер Джонсон — Ю. Палагина, Свифт — Д. Крюков

величайшему из людей. «Зачем меня при- тащили сюда, в этот странный дом, пос- троенный неизвестно для кого?» — эта реплика останавливает действие на пол- ном ходу, останавливает само зритель- ское время. Она могла бы стать пригово- ром спектаклю и театру, вызвать смех, е- сли бы происходящее было простым на- громождением абсурда, — но становится приговором миру, в котором честный че- ловек в одно мгновение может быть объ- явлен ничтожеством, в котором просто- душие, прямота, идеализм обречены на гибель. Зачем я был рожден в этом мире? В это время? «В конце концов, я не про- сился сюда...» И вместо смеха звучит об- щий вдох. За стремительным ростом пер- сонажа, задача которого сводилась к ко- мическому непониманию условий игры, с этого момента зритель следит, затаив дыхание, и актер уверенно ведет его по Пути Человека, который все-таки решил- ся быть Гулливером среди лилипутов.

Игра с масштабом пронизывает мно- жество сцен спектакля. Художник **Борис**

**Шлямин** одевает мужчин в доме Свифта в шотландские килты — на этом предме- те гардероба строится одна из сквозных шуток: герои, опасаясь снующих повсю- ду лилипутов, лихим движением ладони заправляют юбки между ног. Те же лили- путы в исполнении артистов **Дмитрия Кальгина** и **Дмитрия Ерина** вскоре вы- ходят на сцену. «Перенастроить оптику» зрителю помогает сценография: Свифт заглядывает в обычный стакан на пись- менном столе, в это время на централь- ную часть декорации проецируется изо- бражение его глаза — и огромный цилиндр превращается в стакан, где утонет Флим.

Эпизод лилипутов перенасыщен гэг- ами и потому лишен того напряжения, которое ярко проявляется в другой сце- не с парадоксальным масштабом — сцене Великана Глюма (**Валерий Кондрать- ев**). Простота, обезоруживающее соче- тание самоиронии и горечи, с которы- ми артист раскрывает трагедию опу- стившегося великана, возможно, впер- вые наводят на мысль об избыточности

музыкального оформления спектакля. Великан Кондратьева не нуждается в музыкальных ходулях — равно как в ходулях и высоких каблуках не нуждается и Великан Горина.

Сцена Глюма ретроспективно приподнимает над бытовым уровнем и историю лилипутов. Режиссер отправляет на край «стакана» Флима (Дмитрий Кальгин), где актер тонко, прочувствованно говорит о хрустальных огоньках в буфете — и монолог становится вершиной эпизода, но, к сожалению, не его стержнем. А затем повторяет мизансцену: на краю той же конструкции Глюм говорит об облаках. Лилипут и Великан рассказывают о желании человека быть, а не казаться выше — и о том, как можно успокоиться на попытках казаться, пока что-то не заставит попробовать быть.

О человеке, который не является тем, кем хотел бы, речь идет и в эпизоде с Рыжим Констеблем. Сильное впечатление оставляет актерский дуэт **Дмитрия Заботина** (Рыжий констебль) и **Александра Калугина** (Некто). Недалекий констебль вздумал потешиться над заключенными, но в итоге стал своим главным обвинителем и совершил поступок, чтобы вырваться из череды бесконечных перерождений в облике тюремщика. Некто проходит схожий путь от самодовольства к растерянности, совершенно не ожидая, что его мастерство дурачить обернется мастерством палача.

Сумасшедшие в доме Свифта оказываются площадной труппой, в которой находится место и трагику (Великан), и паре комиков (лилипуты Флим и Рельб), и романтическим героиням (роли сестер милосердия Эстер и Ванессы исполнили актрисы **Юлия Палагина** и **Алена Щерблева**), и иллюзионисту (Некто) — и антрепренеру (в роли чопорного эксцентричного дворецкого Патрика блистает и соревнуется с самими Свифтом за место дирижера спектакля внутри Дома **Игорь Михельсон**). Притча о Рыжем констебле заключает в себе мысль, справедливую и для остальных актерских новелл, и

для постановки в целом: воздействие искусства может иметь непредсказуемые последствия.

Живым воплощением этого правила является многожды покойный Декан Свифт (**Дмитрий Крюков**). Обладая яркой внешностью, особым магнетическим взглядом, артист демонстрирует множество оттенков молчания: зловещую загадочность, сарказм, скрытую боль, сочувствие, вину за происходящее с близкими людьми, негодование и протест. Писатель — художник Слова! — постоянно молчит. Не самое ли абсурдное обстоятельство пьесы? Молчит, потому что мир отказывается судить его по законам искусства, предпочитая юриспруденцию. Молчит, потому что каждое его слово может быть использовано против него. Решение заговорить принимает одновременно с решением умереть — на этот раз по-настоящему. По своей ли воле? Неизвестно. Но точно — по своим правилам.

Жоктор Симпсон примеряет на себя маску молчания Свифта в сцене с лапутянами. Экскурсия в прошлое к знаменитому сатирику напоминает сцену из фильма «Белое солнце пустыни»: вместо заявленных Гориним «кожано-нейлоновых одеяний» гости облачены в черные паранджи, фигурки в покрывалах мелко семенят за Лапутянином в кожаном кителе и при кобуре. Заполучив информацию о точной дате смерти Джонатана Свифта, Симпсон уже не вернется к врачебной практике: Свифт разыграл свою последнюю — настоящую — смерть именно так, как репетировал все эти годы, а место молчаливого декана занял доктор. Первый круг сюжета замыкается, когда в финале артисты снова играют пролог, но в роли декана выходит доктор. Второй — когда по сцене начинают снова строить строители. Режиссер дает Симпсону шанс заново построить Дом, который тот разрушил.

Кира ВОСТРОВА  
Ульяновск

## Обращение в донкихотство

**К**амерная сцена Нижегородского театра «Комедия» — пространство, располагающее к доверительному, глубинному разговору со зрителем. Особая интимность его задает и способ актерского существования — здесь невозможны ни форсирование, ни малейшая фальшь. Только со-звучие, со-участие, со-бытие.

Так что выбор режиссером **Надеждой Ковалевой** пьесы **Александра Володина** для спектакля такого формата — попадание точное. Притчевость его историй, их мудрость совершенно особые. При всей своей простоте сценическое воплощение этого драматургического материала сложно невероятно.

«**Дульсинья Тобосская**» — не исключение. Знакомая зрителям по киноверсии мюзикла Геннадия Гладкова с потрясающей Наталией Гундаревой, в театре пьеса эта ставится нечасто. Выбирают ее, как правило, тогда, когда есть в труппе яркая исполнительница на главную роль. В нижегородском театре получился удивительный по ансамблевому звучанию спектакль, где виден, слышен, важен каждый персонаж и каждый исполнитель.

*«Дульсинья Тобосская»*

Альдонса (**Татьяна Киселева**) появляется на сцене молчаливая, безнадежно обреченная. Небрежно спрятаны под косынку волосы, под деревенской белой блузой и широкой длинной юбкой ясно угадывается хрупкая девичья фигура. Она сидит на мешках, опустив голову, и помогает матери разматывать пряжу. Красными нитями огромного мотка будто связаны по запястьям ее тонкие, блее белого руки. Тут любой бы усомнился — ужель та самая? Но вот она поднимает глаза, и во взгляде читается столько решимости, столько духовного стоицизма, что становится понятно — она сможет пройти этот путь, она станет Дульсинеей.

И важен здесь режиссерский такт и чувство меры, чтобы на сцене евангельские мотивы ненавязчиво, как у самого Володина, проступили бы сквозь житейские будни, из быта перерастая в бытие. И в родившейся на наших глазах Дульсинее мы уловили бы черты Мадонны.

Деликатно, штрихами художник **Борис Шлямин** проводит эту линию и в сценостроительном решении, где вход повторяет очертания старинных окладов икон. Холс-



тина, дерево, металл — из этих фактур создается пространство. Длинная узкая деревянная доска становится то столом, то крестом, то брачным ложем, а множество птичьих клеток — символом мятущейся, рвущейся на свободу души.

На решительный шаг Альдонсу вдохновляет появление Санчо Пансы (**Сергей Бородин**). Кажется, что он приходит в этот дом случайно. Под негромкий медный перезвон нехитрой деревенской утвари худой, уставший, без суеты в речи и жестах, он, как на исповеди, признается, что не отдал некогда письмо Дон Кихота, предназначенное прекрасной Дульсине. Пронзительные, проникновенные володинские интонации, предельная искренность существования актера заставляют неотступно следить за ним до самого финала. Через два отречения проходит Санчо Панса — одно из них в прошлом, другое свершится здесь и сейчас. Как выдерживает он пристальный взгляд Альдонсы — глаза в глаза, не ради прощения даже, но чтобы снять камень с души! С какой болью сдается под напором Отца (**Николай Пономарев**) и Матери (**Ольга Бубнова**), требующих перед лицом будущего мужа признать, что их дочь — не та, что владела сердцем и мыслями знаменитого идалго — Санчо отворачивается и спиной к залу тихо провозносит: «Не та...»!

С невероятной, почти животной жадностью жаждущий поймать Альдонсу на лжи, уличить в связи с Дон Кихотом ли, с тощим ли Алонсо Кихано, Жених ее (**Александр Калугин**) после этого признания не испытывает никакого облегчения, ибо все ясно без слов. И Альдонса бросает родным вызов!

Контрастна по настроению и темпоритму сцена в доме сводни Терезы (**Елена Ерина**). Сочная, колоритная, пышнотелая, она, рисуя на бледных щеках Альдонсы яркий румянец и оголяя ей плечи, изо всех сил пытается привить хорошие манеры в поведении с приходящими женихами. Но судя по ее вздохам и упрекам, дело продвигается не слишком успешно. Приход комичного, от неуверенности в себе чуть нагловавшего, но трогательного Маттео (**Дмитрий**

**Ерин**) — лишнее тому доказательство. Он не опытен в общении с дамами настолько, что, кажется, убегает отсюда с облегчением, когда Альдонса говорит, что ей пора идти читать Часослов. И ждать прихода Санчо, чтобы вести с ним неторопливые беседы о Рыцаре Печального Образа.

Вернуться к своей сути, своему служению и вере Санчо Панса заставляет явление Луиса (**Игорь Михельсон**), как две капли воды похожего на его прежнего хозяина. И третьего отречения не будет!

Луис здесь тоже проходит свои искушения. Вот-вот уже готовый отречься от всего мирского, он бежит в монастырь от себя самого. Он не хочет замечать расцветающей от любви Альдонсы, и мысли не допускает о своем сходстве с известным Дон Кихотом. Но жизнь — полнокровная, яркая, с ее страстями и переживаниями — берет верх! И ночная сцена любви сыграна актерами пронзительно, необычайно чисто и светло. Обретение человека человеком происходит в этот момент.

Путь, который проходят три главных героя спектакля, три самых обычных человека, дарит надежды и веру в то, что когда-нибудь и вправду «все народы примут донкихотство». Ведь совсем не случайно эти строки незатейливой песни чистым хрустальным голосом поет юная Санчика (**Алина Гобярьте**). Разудалая сорвиголова, угловатая, смешная, она готова сначала по-детски отчаянно бороться за своего отца, дабы вернуть его в родной дом — бесстрашно врывается в заведение Терезы, упорно и дерзко доказывает, что Альдонса по всем приметам не может быть Прекрасной Дамой... Но зерно великого служения уже попало в нее. И в финале маленькая Санчика дает решительную отповедь тем, кто посмел оскорбить новых Дон Кихота и Дульсинею.

Санчика, а вместе с ней и Альдонса останутся ждать. Как и положено женщинам. А бесстрашный рыцарь и его верный оруженосец отправятся в новый поход, на новые подвиги, дабы круг жизни не разомкнулся.

Елена ПОПОВА  
Уфа

## Интим с препятствиями

**С**редний возраст героев этой пьесы — около 30 лет. К этой же цифре приближается история ее постановок на российской сцене. При этом самой пьесе уже исполнилось 87. Комедия англичанина **Ноэла Кауарда «Частные жизни»**, повествующая о двух случайно встретившихся на морском курорте супружеских парах, в которых нынешний супруг одной из героинь является бывшим мужем второй, была впервые поставлена в Лондоне в 1930 году с участием легендарного **Лоренса Оливье**. В 1994 году эта пьеса в переводе **Алексея Дроздовского** под более завлекательным для русского глаза и уха названием **«Интимная жизнь»** была поставлена в Санкт-Петербурге: спектакль с участием **Михаила Боярского** и **Сергея Мигицко** стал одним из самых успешных российских антрепризных проектов и играет по сей день. В 1998 году вышел московский антрепризный спектакль по этой же пьесе в переводе **Михаила Мишина** под названием **«Лунный свет, медовый месяц...»**: он, сменив несколько актерских составов, прожил более 15 лет. Перевод Мишина под откорректированным названием **«Интимная комедия»** в последнее время вновь стал активно востребованным — новые постановки пьесы недавно осуществили театры Москвы, Алматы, Минска, Тамбова. В мае 2017 года свою версию этой истории на суд зрителей представил нижегородский театр «Комедия».

*«Джаз, любовь и черно-белое кино»* — обозначая таким образом жанр постановки, создатели спектакля изначально дают зрителям надежду увидеть не осовремененную версию давно написанной пьесы, а спектакль в стиле ретро. Действительно, в нижегородской «Интимной комедии» хронотоп пьесы вроде бы формально соблюден: герои одеваются в костюмы и платья, аутентичные европейской моде 30-х, общаются в стилизованных под соответствующую эпоху интерьерах (сце-

нография **Бориса Шлямина**), слушают джаз с помощью патефона и старомодно чтут авторитет **Джорджа Гордона Байрона**. Однако соблюдение условий игры в ретро не становится подспорьем для актеров, а напротив, создает им препятствия. Черты современной действительности упорно прорываются наружу.

Наиболее ярким примером этой тенденции является решение роли Эллиота Чейза. Талантливый актер **Дмитрий Ерин** создает убедительный живой сценический образ этакого рубахи-парня, красавца-мужика в самом соку, любящего периодически «заложить за воротник» и поскандальить с любимой женщиной вплоть до рукоприкладства — чтобы затем столь же бурно и страстно с ней примириться. Вот только классический пиджак с галстуком и даже элегантный мужской халат на этом персонаже кажутся чужеродными. Уж очень сегодняшним и очень русским по ряду личностных проявлений (вроде манеры употребления алкогольных напитков «из горла» или попытками в порыве гнева замахнуться на женщину стулом) смотрится это прочтение образа: такому Эллиоту больше подошли бы имя Эдик и футболка с джинсами.

Образ второго мужского персонажа — Виктора Принна в замечательном исполнении **Игоря Михельсона**, напротив, выдержан в лучших традициях фирменного английского комедийного стиля. Его герой — обаятельный зануда и истинный джентльмен во всех проявлениях — от беседы с женщиной до драки с соперником. Безусловно, это прочтение образа в спектакле в наибольшей степени приближено к авторскому замыслу и заявленной в жанровом определении стилистике «черно-белого кино». Но для безоговорочных поздравлений с актерской победой есть препятствие в плане сценической правды: Виктор получился настолько *«старо-добро-английс-*



«Интимная комедия»

ким» персонажем, что его сосуществование с Эллиотом, решенным режиссером в совершенно другой, «ново-русской» стилистике мешает поверить, что это мужчины одного социального круга, и что ими в разное время могла увлечься и выбрать в мужья одна и та же женщина.

Данная женщина в пьесе носит имя Аманда, ее роль играет очень красивая **Надежда Ковалева**. Говоря в первую очередь о внешности этой актрисы, я хочу подчеркнуть то нелепое препятствие, которое она сама себе (очевидно, незаметно и при непонятном попустительстве режиссера и сценографа) создала в этом спектакле. Дело в том, что английская красотка Аманда Принн по внешним данным значительно проигрывает нижегородской красавице Надежде Ковалевой: виной тому пугающий своей неестественностью рыжий парик, который, к тому же, в большинстве мизансцен почти полностью скрывает от зрителей ее лицо. Лично я буквально ловил редкие моменты фронтальных мизансцен на пе-

реднем плане, когда лицо актрисы можно было разглядеть без препятствий, увидеть игру ее глаз, насладиться ее живой мимикой. И, увы, это препятствие не единственное: второе — та же проблема партнерского взаимодействия. Сам по себе образ Аманды решен очень интересно, ее остроумные реплики искренне веселят зрителей, а отдельные лирические монологи проникают в самое сердце. Но, как и образы остальных персонажей, в спектакле образ Аманды существует автономно: нет ощущения слаженного актерского ансамбля, нет ощущения «химии чувств» в интимных (по названию спектакля) отношениях Аманды ни с Виктором, ни с Эллиотом.

Но самой большой жертвой постановочных препятствий этого спектакля стала **Алина Гобярице**, исполняющая роль Сибиллы Чейз. Яркая, пластичная, невероятной обаятельная в других ролях (в частности, в образе Санчики в володинской «Дульсинее Тобосской»), в этом спектакле актриса скована жесткими рамками

предложенной постановщиком комедийной характерности. Старательно выполненная режиссерский рисунок, актриса создает популярный ныне образ «смешной блондинки», причем (перефразируя афоризм Михаила Жванецкого), не *«прелесть какой глупенькой, а ужас какой дуры»*. А это, во-первых, противоречит тексту пьесы — ведь Сибилла у автора вовсе не дура, а во-вторых, лишает молодую актрису простора для внутренней импровизации и увеличения личностного объема образа.

Еще двумя безвинными жертвами постановочного решения стали молодые актеры **Дмитрий Кальгин** и **Александр Яськин**, исполняющие отсутствующие в пьесе и специально придуманные режиссером малюсенькие роли официантов — точнее, функции слуг просцениума. По сути, эти персонажи введены в спектакль для двух декорационных перестановок и единственной мимолетней немой сцены — встречи Виктора и Сибиллы в ночном ресторане: мизансцена с официантами выстроена на вращающемся поворотном круге и длится несколько секунд. Возникает резонный вопрос — а стоит ли вообще эксплуатировать актеров в таком незавидном качестве, и нельзя ли было обойтись в спектакле без этих персонажей?

Увы, сегодня задать этот и другие вопросы уже некому: ибо комедию на сцене сменила трагедия в жизни: постановщик спектакля «Интимная комедия», 41-летний

омский актер и режиссер, выпускник ГИТИСовского курса Валерия Беляковича **Кирилл Витько** спустя несколько месяцев после премьеры, 13 августа 2017 года скоропостижно скончался от сердечного приступа. Поэтому говорить сегодня об этом спектакле непросто. Тем не менее, спектакль живет и успешно собирает свою благодарную зрительскую аудиторию, голосующую за него рублем. Благо, даже самые придирчивые критики, кроме отмеченных недостатков, заметят в спектакле и несомненные достоинства. Так, замечательным украшением постановки являются эпизоды со служанкой Луизой: в мастерском исполнении **Марии Кром**: актриса, выполняя заданный режиссерский рисунок, показывает высший класс владения комедийным жанром. Не могу не выделить особо отлично придуманный и гомерически смешно разыгранный эпизод второго акта — «несостоявшийся поединок Виктора и Эллиота». Уже за один этот фрагмент спектаклю можно простить многие недостатки. Поэтому если режиссуру этого спектакля и можно назвать неудачной по большому театральному счету — но все же это неудача талантливого человека, ушедшего из жизни в расцвете сил, на взлете театральной карьеры и заслуживающего самой доброй памяти.

Юрий ЮЩЕНКО  
Одесса

## Почему люди не летают...

**П**ьеса **Марии Ладо** «**Очень про-стая история**» популярна не только в России, но и в странах ближнего зарубежья. Ее можно встретить в репертуаре практически каждого театра. Нижний Новгород не стал исключением, и мне посчастливилось увидеть спектакль в театре «Комедия». На мой взгляд, спектакль получился добрым и светлым, с ин-

тересными режиссерскими находками и, без преувеличения, потрясающими актерскими работами.

Режиссер **Андрей Ярлыков** искусно сшил полотно притчи — легкое, тонкое, белое: история о человеческой душе, о человеческой боли, о подлинной доброте, о первой любви, о сострадании, о вере в человека... Зрителям этот спек-



«Очень простая история»

такль может подарить окрыляющую надежду, в которой так нуждается человеческая душа.

Простая, но продуманная сценография (художник-постановщик **Регина Ярлыкова**) полностью погружает зрителей в атмосферу действия: деревянный забор, на котором висит старое потрепанное пальто, рядом — опрокинутое корыто, ржавое ведро, сломанное колесо, а на чердаке сарая старая лампа — каждая деталь помогает в сознании восприятия. Но спектакль не кажется забытовленным, несмотря на многочисленность и подробность хозяйственных элементов, наоборот, двухэтажная декорация дает объем, создает ощущение некоей возвышенности, и неслучайно любовь зарождается на чердаке, где и появляются ангелы. И, казалось бы, что может произойти в этом грязном и забытом Богом месте, а здесь происходят настоящие чудеса. Спектакль заставляет задуматься о самом важном — о человечности. И как

парадоксально, что именно из уст животных мы слышим простые, но, к сожалению, забытые человеческие истины.

Зритель наблюдает за происходящим глазами животных, живущих в старом деревянном сарае. Для них этот сарай — целый мир со своими печальями и радостями. Каждый день они любят рассветом и закатом, радуются теплоте ветра, ждут новостей, которые приносит им Пес, но главное, мы видим безграничную и преданную любовь к Хозяину, который порой бывает жесток ...

Каждый день в этом сарае втайне от всех встречаются влюбленные Даша (**Юлия Лыкова**) и Алексей (**Андрей Голошапов**). Это дети соседей, которые когда-то давно были друзьями, а сегодня враждуют, но каждого из них ты оправдываешь, понимая, почему так придиричив, скуп и суров Хозяин (филлигранная работа **Валерия Кондратьева**): он работает не покладая рук, держит небольшое хозяйство, которое и кормит его семью.

Сосед (**Сергей Бородинов**) — выпивоха, человек, не имеющий кльков и хватки, и судьба ему за это жестоко отомстила, — после смерти жены он опустился на самое дно, потерял уважение соседей, бывших друзей, потерял его и к самому себе. Самое страшное, что родной сын относится к нему с презрением. Сергей Бородинов дает нам прочувствовать горечь судьбы своего героя, всю боль и трагедию человека, побитого жизнью. Но, всматриваясь в эти грустные и задумчивые глаза, ты видишь, что в его сердце осталось место для сострадания и любви, нежности и ласки, его детская непосредственность обезоруживает, его одиночество пугает. И очень трудно сдерживать слезы, когда он подпевает своей гармонии: «Не для меня придет весна...»

Основная интрига закручивается, когда Хозяин узнает о беременности дочери. Звучит страшное слово: «аборт». Отец не допустит брака с сыном никчемного и нищего Соседа. Даже Хозяйка (**Евгения Кондратьева**) не в силах помочь своей дочери из-за страха перед мужем.

Ком подступает к горлу, когда ты видишь, как беспомощные животные пытаются спасти жизнь ребенка, только они понимают её ценность, и каждый готов умереть за это. Им неведомы зло, жадность, зависть и подлость, они не знают, что такое деньги и что на них можно купить. И горько становится, когда убивают безропотную Свињу ради того, чтобы продать мясо и отправить Дашу в больницу. Смерть ради смерти.

Актеры играют точно и ярко. К этой труппе вообще трудно применить слово «играют», — они живут на сцене, детально рисуя каждый образ.

Наивная, озорная, счастливая и такая любопытная Свиня (потрясающая работа **Надежды Ковалевой**), наполненная мечтами. Она грезит о крыльях, ей хочется взмыть в небо — у нее душа птицы. Конечно же, мечты ее нелепы, но ведь она действительно полетит пос-

ле того, как станет ангелом (это один из лучших моментов спектакля).

Как мудра и степенна Лошадь (**Елена Ерина**), которая знает все наперед и с готовностью ждет свою смерть.

Озорной пес Крепыш в исполнении **Дмитрия Крюкова** заражает неумемной энергией. Как подлинно артист изображает все повадки молодого пса, — всюду сует свой нос, гоняет котов, и как горят его глаза, когда Хозяин мимоходом треплет его по холке.

А насколько выразительна беременная Корова (**Мария Кром**), наполненная любовью и нежностью ко всему живому.

Петуха играет **Игорь Михельсон**. Надо отметить, насколько ярким и разным он был в каждом из увиденных нами спектаклей. И вот «на десерт» он в роли Петуха — пожалуй, это одна из самых его колоритных ролей. Каждый жест, каждый взгляд, каждый поворот головы, его голос, интонация — все это хитрый и самовлюбленный петух. Как смешно он пародирует радио, как нелепо реагирует на все происходящее (чего только стоят его обмороки). В этой постановке, как и в других, у него много интересных находок, которые обогащают образ, а еще Игорь Михельсон тонко чувствует публику. Подвижный, азартный, живой — этого артиста, как и его образы, невозможно забыть.

В каждом животном легко угадываются человеческие черты и характеры, стираются границы между нами — это еще одно напоминание о том, что все мы Божьи твари и ходим по одной земле.

И в финале спектакля, вопреки всему, на свет появляется человеческое дитя как символ новой жизни. У него все еще впереди, его ждет большой и тяжелый путь, на котором будут и выбор, и трудности, и радости. И очень хочется верить, что он не забудет простые человеческие истины...

Ольга ЛЮСТИК  
Курск

## От механики — к чувству

**П**роизведения, обладающие магической силой (например, «Макбет», «Мастер и Маргарита»), нельзя просто взять и поставить. Сила их пророчеств требует от режиссера и актеров и честности, и духовного развития, но также ответственности, иначе последствия могут оказаться фатальными.

«**Куклы**» по мотивам пьесы **Хасинто Грау** — легендарный спектакль народного артиста России **Валерия Беляковича**. Много написано о нем и сказано. Масштаб режиссерского замысла и энергия его воплощения наделили историю механических кукол и их творца пророческими чертами.

Из трех виденных мной версий «Кукл» последняя, на сцене Нижегородского театра «Комедия» в постановке самого Валерия Романовича, оказалась са-

мой понятной и близкой. В тот вечер играли сотый спектакль в память о нем. И все актеры, как «нити Ариадны», вели зрителя своими сюжетными лабиринтами, не забывая друг друга, не споря и не запутывая онтологическую основу материала. Наоборот, актуализируя его через политический, социальный, нравственный, бытовой подтексты. За всем этим плетением вставало редкое гармоничное совпадение режиссера с труппой и сохраняемая любовь труппы к режиссеру.

Имеет ли творец пожизненное право на свое создание или должен отпустить его в свободное блуждание? И вот куклы вышли из своих зеркальных кофров (сценография осталась неизменной, как в Московском Театре на Юго-Западе), почувствовали свободу и готовы вкусить запретный плод человеческого инобытия.

*«Куклы». Пигмалион-1 — С. Бородинов*



Любимое создание Пигмалиона, Помпонины (**Юлия Лыкова**), убежав с герцогом, после поцелуя, вдруг, из бестеловой кудрявой Коломбины превращается в обманутую и обиженную женщину. Блестящий вычурный костюм никак не делает ее лесной нимфой, властительницей дум, в чем нас пытается убедить Пигмалион. А влюбленному в нее Херувиму (**Игорь Михельсон**) открываются муки ревности.

Чудесные творения Пигмалиона — высокотехнологичные куклы вдруг проявляют себя совершенно по-человечески. Жестокий Капитан Мамона (**Иван Гапонов**), предатель Педро-Каин (**Дмитрий Кроков**), по-женски завистливые балерина Марилонда (**Татьяна Киселева**) и оперная дива с хриплым голосом Дондинелла (**Алена Щеблева**), пустослов Балабол (**Руслан Строголев**), жадный Крохобор (**Дмитрий Заботин**) предстают во всей красе, вернее, в открывшейся галерее человеческих нравов. Тут же и надзиратель Брандахлыст (**Дмитрий Ерин**), дитя порока с техническим паспортом; серый кардинал Хуан-Болван (**Александр Калугин**), весь спектакль бессвязно мычавший, в ответственный момент побега выдает стройный монолог.

Здесь и обаятельные испанские антрепренеры: «сребростяжатели» (**Андрей Голошапов, Василий Попенков, Евгений Пыхтин, Михаил Булатов**), подчитавшие в уме прибыль от высокотехнологичных созданий прибывшего к ним в город кукольника Пигмалиона. Тут и актеры мадридского театра, такие же «сребролюбцы», слабые и порочные. Совершенный комик Сальваторе (**Дмитрий Кальгин**), играющий Отелло, с неумело наспех намазанным краской лицом, в прожекторах приобретающей адский красный оттенок, читает «Чёреня!» так, что зал смеется. А ведущие артисты Понсано (**Валерий Еруков**) и Гонзалес (**Николай Пономарев**), картинно кричащие о свободе и сохранении репертуарного театра, вдруг умолкают, го-

товые за внушительную денежную компенсацию уступить и Мавра, и Лиру.

Герцог Альдукар (**Игорь Смеловский**), развращенный властью и деньгами, совершенно по-детски и наивно встречается с мечтой — голосом, который слышал когда-то во сне. Желание обладать Помпониной оборачивается трагическим осознанием: он может потерять жену Аурелию. В исполнении **Надежды Ковалевой** она предстает умной, волевой женщиной, долго терпевшей всех его любовниц, теперь готовой убить себя, чтобы завоевать наконец, право на достоинство. Перестать в глазах мужа быть марионеткой.

Блестящий актерский состав спектакля. Они смогли сдвинуть так часто не сдвигаемые библейские, философские плиты смыслов. Два титана выделяются особо: невероятно трагический Лжепигмалион — **Сергей Бородинов** и настоящий, появляющийся в финале Пигмалион — **Валерий Кондратьев**.

Сергей Бородинов, актер незаурядного природного таланта, играет так, что весь шекспировский контекст проносится в голове, а в зале текут слезы. И ни у кого не возникает сомнений: перед нами страдающий живой мастер. Когда же с финальным выстрелом он падает как-то механически, мы осознаем, что и он кукла, и весь фарс задуман кем-то выше.

Выходит Пигмалион-2 — Валерий Кондратьев, и звучит его манифест, ода артисту, человеку. И перед нами уже не продажные служители мадридской сцены, а великие, настоящие! Разочарованный Лир Понсано (мощная работа **Валерия Ерукова**) подхватывает: «Дуй, ветер, дуй!», мне же слышится гимн возрождения человеческого в человеке. Именно здесь, в Нижнем Новгороде, в этих «Куклах», слово «человек» звучало «гордо», по-горьковски. *От механики к чувству, от порока человеческого к надежде.*

Светлана КОЛЕШНИКОВА  
Краснодар

# ЧЕЛОВЕК, СОЕДИНЯЮЩИЙ ВРЕМЕНА

**В** Театральном музее им. А.А. Бахрушина проходит выставка, посвященная творчеству выдающегося театрального художника и писателя Эдуарда Кочергина.

Эдуард Степанович в этом году отмечает свой 80-летний юбилей. Из них 45 лет он служит в БДТ на посту главного художника. В рамках празднования этой весомой и почетной даты уже состоялись выставки в родном БДТ и в Эрмитаже. И вот сегодня московские почитатели и ценители театрального искусства могут прикоснуться к уже ставшим классикой и вошедшими в учебники по сценографии работам легендарного художника.

Выставка «Кочергин. Театр» вместила 200 экспонатов — фотографии, книги, макеты декораций, эскизы, костюмы, детали оформления из разных спектаклей. По словам искусствоведа и куратора выставки Надежды Хмелевой, творчество художника настолько объемно, что из него легко можно извлекать разные фрагменты. Например, в Санкт-Петербурге был издан альбом «Кочергин. БДТ», в котором представлены исключительно работы для БДТ. В Эрмитаже были представлены только знаковые, мощные и яркие спектакли, потому она и называлась «Кочергин. Избранное». В следующем году в Петербурге пройдет выставка, посвященная только его языческой теме, богам и духам древних славян. Что же касается этой выставки, то здесь можно познакомиться «со всем Кочергиным» от самых ранних работ третьекурника и дипломника Кочергина и первой работы в театре «На Литейном», отличающихся ярким и напряженным цветом, до зрелых — фактурных, тонких, психологических. На вопрос, почему произошла такая резкая перемена, Эдуард Степанович ответил: «Театр заставил». К слову, Эдуарда Кочергина искусствоведы по

тонкости и глубине заслуженно сравнивают с Давидом Боровским и причисляют их обоих к уникальным мастерам, чьи работы влияют не только на развитие сценографии, но и театра в целом.

Эдуард Кочергин родился в 1937 году. Его мама Бронислава Одынец происходит из древнего польского рода, за что вместе с отцом и попала под статью «враг народа». Так в два года от роду маленький Степаныч остался, по сути, сиротой. В своей автобиографической книге «Крещённые крестами» он честно рассказывает о самых страшных в его жизни детских годах, когда он попал в детский приемник НКВД для детей «врагов народа», был эвакуирован в Сибирь, откуда сбежал и самостоятельно добирался до родного Ленинграда целых шесть с половиной (!) лет в надежде, что после войны мама обязательно вернется домой.

Потом была учеба в Ленинградском театральном институте имени А.Н. Островского на курсе Н.П. Акимова, служба в Малом театре оперы и балета. С 1963 по 1966 год служил главным художником в Ленинградском театре драмы и комедии (ныне Театр на Литейном), с 1966 по 1972 год — главным художником Театра имени В.Ф. Комиссаржевской, а с 1972-го и по сей день — главным художником Большого драматического театра имени Г.А. Товстоногова.

За этими несколькими строчками — большая, сложная, интересная жизнь, которую не вместишь и в несколько книг. Но к счастью, Эдуард Степанович пишет, фиксирует свои воспоминания. Из-под его талантливого писательского пера уже вышел не один бестселлер, но наверняка в памяти припрятано еще много того, что в скором времени оформится в очередную книгу.

На открытии выставки меня порази-



Эдуард Кочергин

ло не только огромное количество людей, среди которых было очень много молодых лиц — надо понимать, будущих сценаристов, которые учатся по книгам Эдуарда Степановича, но и, конечно, присутствие, что называется, товарищей по цеху, народных и заслуженных художников, каждый из которых вписал свою яркую страницу в историю отечественной сценографии — Борис Мессерер, Сергей Бархин, Сергей Алимов, Александр Рюмин. А не в этом ли заключается самое важное — преемственность поколений и неразрывность времен?

**Борис Мессерер** отметил, что прежде всего он поражен книгой «Крещённые крестами», в которой описан путь мальчика из сибирской глубинки до Ленинграда, где он наконец-то обрел свою маму и свою фамилию: *«Я потрясен этим подвигом, этой книгой и языком, которым она*

*была написана. Это уникальный авторский язык... Я всегда почитаю его как великого театральноего художника. Он прошел невероятный путь вместе с Георгием Товстоноговым, чему впоследствии тоже посвятил книгу. Пример уникального творческого содружества замечательных людей театра: режиссера и художника. Редко встречается такое безоблачное существование. Они действительно дополняли друг друга и не могли друг без друга.*

*Сам Эдик называет себя членом ордена Планшетной Крысы. Это, конечно, иронический термин, но он возведен в степень благодаря содружеству творческих людей. То, что он себя сам так называет, говорит о том, что все его творчество проникнуто невероятным вниманием к сцене».*

**Сергей Бархин** отметил: *«Уместно сказать, что по отцу его предки были поморы из Архангельска, и занимались они тем, что делали не кочерги, а кочи. Это лодки, которые не ломались, когда замерзало Белое море. Но «Кочергин» ему тоже подходит. Кочергой можно хорошо хлопнуть по спине, по голове; она такая дружинистая, и работает с огнем. Мне нравится, когда фамилия чуть-чуть отражает человека. Одновременно с тем по матери он поляк... Вот из этой смеси совершенно новаторской польской нации и деликатнейшего северного лиризма состоит Кочергин».*

**Сергей Алимов** сказал несколько слов об Эдуарде Степановиче как о писателе: *«По моему, он удивительное явление в русской литературе. Книга «Крещённые крестами» напомнила мне знакомство с Эдиком. Это было в Ленинграде, на чердаке его мастерской. Он рассказывал историю своей жизни, своего страшного детства. Но я думаю, что как Достоевский не был бы Достоевским без своих «Записок из Мертвого дома», без своей каторги, так и для Эдика детство сыграло свою роль.*

*В книге «Ангелова кукла» он открыл мир Ленинградского андеграунда, который был ему хорошо знаком. Мир пивных, подвалов и коммуналок. Но сколько тепла, сколько помора!»*

**Александр Рюмин**, заслуженный художник РФ, главный художник журнала «Наше наследие»: *«Когда я думал, как опи-*



«Возвращение на круги своя» (режиссер Б. Равенских). Малый театр. 1978

*сать Эдуарда Степановича, то ничего лучше, чем своевременный человек, я не придумал. Потому что Эдуард Степанович, как никто другой в своем творчестве выразил время, внес свой вклад и оставил грандиозный след.*

*Его книги на моей воображаемой полке стоят между трудами Боровского и Бархина, а его проза – между Платоновым и Гоголем. Причем рядом с Гоголем она оказывается случайно. Все мы знаем историю, когда Любимов затеял постановку «Ревизской сказки» в Театре на Таганке, а Боровский сказал ему, что есть только один художник, который сделает эту вещь лучше него, и привел Кочергина.*

*Он стал прекрасным художником, работал с замечательными режиссерами, стал писателем, выпустил книги, которые переведены на европейские языки, выпустил учебное пособие и был наставником, который создал свою методику обучения, и сейчас этой книгой интересуются зарубежные специалисты. Наконец, он состоялся как дедушка, потому что за короткое время общения с внуками он прививает*

*им основные качества своей «выживаловки», как он говорит. Одного из его внуков зовут Эдуард, и он уже поклялся деду, что станет хранителем древней родовой памяти, которую Кочергин несет через всю свою жизнь...»*

Организаторы нашли очень интересный ход подачи работ художника, не ограничившись только макетами к спектаклям, но и дополнив их фотографиями из постановок и эскизами, показав таким образом историю создания и воплощения художественной идеи. А заодно и напомнив нам о выдающихся режиссерах и актерах, без которых, возможно, не родились бы такие шедевры, как спектакли «Король Генрих IV», «Три сестры», «История лошади» в постановке Г.А. Товстоногова, «Мольер» С.Ю. Юрского, «Живи и помни», «Братья и сестры», «Бесы», «Кроткая», «Господа Головлевы» Л.А. Додина, «Гамлет» К.М. Гинкаса, «Ревизская сказка» Ю.П. Любимова и многие другие.

Для меня лично наибольший интерес



«История лошади» (режиссер Г. Товстоногов). БДТ. 1975

на выставках театральных художников представляют макеты. Эта филигранная работа сродни работе Левши. И рассматривать их одно удовольствие. Анна Ахматова писала «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи». Думаю, что сценорафы могли бы подписаться под этими строчками, изменив, конечно, одно слово. Используя в основном простые материалы — дерево и холст, но сочетая их с изысканными фактурами, художник добивается потрясающего эффекта и метафоричности. И в этом его гениальность.

К слову, на открытии выставки театральный критик и директор фонда «Друзья БДТ» **Жанна Зарецкая** представила альбом «Кочергин. БДТ», в котором собраны постановки, осуществленные на сцене этого театра, и поделилась своими ощущениями об этом уникальном человеке:

*«Эдуард Степанович выполняет потрясающую миссию. Он соединяет времена, века, поколения. У нас в театре идет спектакль*

*«Крещённые крестами» по книге, которую написал Эдуард Степанович. Это книга о том, как можно выжить в нечеловеческих условиях. Это книга про мальчика Степаныча с прозвищем Тень, но написана она как сказка, как баллада. Она не накручивает наши нервы, не вызывает у нас истерики, потому что ребенок всю свою жизнь видит как сказку, может страшную, но все равно сказку, и верит в хороший конец! Эдуард Степанович присутствовал во время всего репетиционного процесса спектакля «Крещённые крестами». И приходит на каждый его показ! И пока он будет в зале, этот ужас никогда не повторится.*

*Он воспринимает мир как рисовальный человек. Если вы начнете читать его книги, вы поймете, что это очень осязаемый мир: мир на ощупь, мир на цвет. Для меня чудо этой выставки в том, что среди театральных работ появились его языческие работы, которые тоже его суть и которые я лично видела у него дома.*

*Это человек с большим чувством юмора. Он*

работает удивительным образом и выполняет даже, казалось бы, невыполнимые задания. Один пример. Ставя горьковских «Дачников», Георгий Александрович Товстоногов попросил художественно воплотить идею «люди без корней». И Коцегин придумал, как это сделать: он наложил одна на другую муаровые сетки. Благодаря прозрачному волнообразному фону двух сеток и свету, в результате чего персонажи лишились теней и казались рыбками, плавающими в аквариуме. Найти такое решение мог только гениальный человек».

А еще в экспозиции нашлось место, причем центральное, для огромного яркого конусовидной формы экспоната от потолка до пола, представляющего собой генеалогическое древо «Наши предки», сделанное из цветных лоскутов. Нечто подобное художник увидел в маленькой деревушке на севере, где на маточной балке висел шатер из тряпичных кукол, и спросил у хозяйки: «Это что?» — «Вот умирает человек, — ответила она. — Мы из его одежды шьем куколку и подвешиваем». Так создавалось своеобразное крестьянское генеалогическое древо. Художник в свою очередь создал генеалогическое театральное древо, в основе которого, конечно, скоморохи.

Эдуард Степанович поблагодарил своих коллег за теплые слова: «Спасибо вам за память, за добро ко мне. Прекрасно, что мои коллеги говорят такие слова. Потому что цеховая похвала — это самая главная похвала. Раз профессионалы так говорят, значит, ты не зря коптишь это небо.

Здесь нет ни одной работы, кроме студенческих, которая не была бы поставлена. Это сделано для театра, для людей театра, для артистов.

Литература дело тяжелое, но тоже схожа с профессией художника. Законы те же, и понятие ритма, только в других ипостасях. Но не я первый, и не я последний. Целую библиотеку можно сделать из прозы художников. Так что ничего особенного я не открыл.

Мой первый русский язык был нецензурный. Мальчишки, которые были со мной в детстве, выражались как их отцы. Когда я го-



«Наши предки»

ворил им что-нибудь по-польски, они начинали драться со мной, потому что думали, что я их дразню. Такой шипящий язык. Говорили, что это змеиный язык. Поэтому я забыл польский язык и косил под «муму» практически 2 года. А через 2 года стал говорить на языке этих ребят.

Я хорошо знаю старую феню, которая ближе к Далю, если говорить о словарях. Вот собственно и всё, если говорить о том, откуда я взялся. Спасибо хозяевам — музею за возможность выставиться. Спасибо моему цеху! Мы настоящие друзья. Мы помогаем друг другу, когда кто из нас попадает в беду. Низко кланяюсь».

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото автора

# ЮБИЛЕЙНЫЙ ПОСТСКРИПТУМ

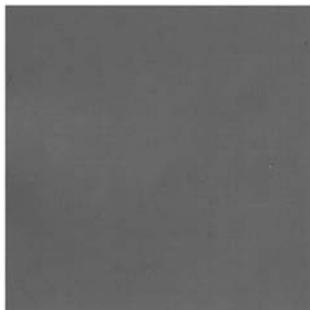
«Код Любимова», Москва, «Jam Creative & Production Group», 2017 год

Настоящая книга увидела свет при активном участии **«Благотворительного фонда развития театрального искусства Ю.П. Любимова»** в разгар празднования 100-летия со дня рождения режиссера. Но, тем не менее, воспринимается она действительно несколько отдельно от юбилейных торжеств. Как своеобразный постскриптум к официальным мероприятиям.

Причиной тому — не пафосная, исключительно просветительская направленность этого издания, предназначенного не для мимолетного пролистывания, а для подробного изучения, недаром посвященного и, стало быть, адресованного «сильным и слабым, но любознательным людям».

Им оно наверняка придется по душе. Начиная с внешнего вида. Скромная и вместе с тем «знаковая» для почитателей любимовской «Таганки» обложка, в центре которой красный квадрат. Нестандартный, небольшой, едва ли не карманный формат. Наконец, что самое важное, довольно внушительная серия чрезвычайно выразительных черно-белых портретов Юрия Петровича Любимова, выполненных фотографом **Дмитрием Дубинским**, которому удалось запечатлеть тончайшие оттенки настроений режиссера в период его работы над спектаклем **«Бесы»** в **Театре имени Евгения Вахтангова**. И именно они настраивают на особый лад. Способствуют установлению не часто встречающегося в читательской практике доверительного контакта с книгой, которая, несмотря на то, что составлена **Ашотом Григоряном** из фрагментов различных печатных, радио и телевизионных интервью Любимова, ассоциируется с единым «монологом», как ни странно, словно обращенного Юрием Петровичем непосредственно тебе.

## КОД ЛЮБИМОВА



Знакомясь с этим «монологом», ты получаешь шанс частично прикоснуться к тайнам режиссерской «кухни», но главное — самостоятельное, без чьего-либо указующего перста попытаться разгадать загадку личности Любимова, остроумно именуемую авторами идеи книги его «кодом». И вдобавок напомнить себе, почему для оформления сборника (снабженного еще и обширным списком примечаний, содержащих ссылки на источники цитат, к которым каждый из нас может при желании обратиться) выбраны фотографии с выпуска «Бесов». Впервые, это судьбоносное произведение для России, которое Юрий Петрович считал еще и произведением пророческим. Да и мир Достоевского, его мировоззрение были близки Любимову, ценившему, прежде всего, «нравственные основы и глубокую сердечность» писателя. К тому же и легендарные вахтангов-

ские подмостки Любимову без преувеличения были родными. Там, на Арбате, с 1946 по 1964 год он реализовывался актерски, там, в Театре имени Евг. Вахтангова и Училище имени Б.В. Шукина, проходили его дебютные режиссерские и педагогические опыты. На Арбате коллеги и зрители навсегда прощались с ним осенью 2014-го. Словом, где, как ни в вахтанговском «антураже», Любимов должен был «рассуждать» о своей насыщенной, почти вековой жизни, о сложной эпохе, в которую ему пришлось творить. А нам надлежало (пусть и виртуально) «внимать» богатой смысловыми нюансами «речи» этого красивого, мужественного, думается, все на свете знавшего человека, иронично именовавшего себя «старым трепачом» (и даже вынесшего это выражение в название своих мемуаров).

Однако сейчас со страниц книги с нами как будто «разговаривает» мудрец, относившийся ко всему и философски, и одновременно не изменявший своей изначально активной жизненной позиции, которая не позволяла ему мириться с любыми проявлениями несправедливости. По отношению и к нему самому, и к его товарищам, многие из которых принадлежали к лучшим представителям российской интеллигенции — Александру Солженицину, Борису Пастернаку и Иосифу Бродскому, Николаю Эрдману и Борису Можяеву, Петру Капице и Дмитрию Шостаковичу, Сергею Параджанову. Этими и другими, немало значившими для него крупными персонами, Юрий Петрович восхищался и, судя по приведенным в книге высказываниям, многому у них учился. А нередко и вступал в принципиальные споры по самым серьезным, иногда и вовсе глобальным проблемам.

Он вообще не стеснялся быть резким и мало чего боялся, закалившись под воздействием выпавших на его долю испытаний. И, если следовать любимовской логике, можно сделать вывод, что на-

иболее суровыми из этих испытаний, безусловно, были войны (финская, а затем и Великая Отечественная) и вынужденная, настигшая режиссера в 1984–1988 годах эмиграция. Неслучайно фрагменты книги, связанные с солдатскими «главами» биографии Любимова, оказались наиболее пронзительными. А упоминания о годах, не по воле Юрия Петровича прошедших вдали от Родины, проникнуты невероятной нежностью и искренней благодарностью супруге Каталин и сыну Петру, которые помогли ему выстоять физически и морально.

И хотя, по признанию Любимова, семья для него имела огромное значение, будучи «крепким тылом», в критические минуты возвращавшим его буквально «с того света», смыслом существования Юрия Петровича все же было служение театру. Зародившаяся в юные годы тяга к нему, стремление к реализации самых дерзких замыслов, вероятно, позволили Любимову не сломаться и тогда, когда он был предан теми, кого воспитал и вывел на широкую профессиональную «дорогу», а потом изгнан из своего театрального дома.

Об этом в свое время достаточно писала пресса. Однако в книге данный факт не акцентируется, что, наверное, правильно. О том печальном событии предпочитал лишний раз не говорить сам режиссер, обладавший, как заметила однажды Каталин Любимова, здоровой природой. И природа эта не давала ему надолго эмоционально погружаться в проблемные ситуации, неизменно заставляла двигаться вперед, осваивать все новые и новые творческие рубежи.

Не в этом ли заключается «шифр» к хотя бы частичному, но все же пониманию сущности природы режиссера? И — отличный пример для подражания тем, кто стремится достойно, плодотворно и как можно дольше заниматься своим любимым делом?

*Майя ФОЛКИНШТЕЙН*

# «ЧТО ОН ГЕКУБЕ? ЧТО ЕМУ ГЕКУБА?»

*Иннокентий Смоктуновский.*

*Размышления о мастерстве актера и о судьбе человеческой*

**Н**а первом курсе ГИТИСа я подрабатывала на радио. В Литературной редакции. Смоктуновский читал «Евгения Онегина». Поругался с дамой режиссером. Слушал ее, слушал, вышел из студии, как швырнет в потолок листы с текстом. И нежным таким голосом: «Мне на ваши замечания таланту не хватит!» Уж как они его потом обольщали, уговаривали, не знаю. Только помню, как Иннокентий Михайлович заглянул в аппаратную, а там я — семнадцать лет от роду, за пультом сижу, рычажки двигаю нервно. «Вот с девочкой мы и запишем, а вы ступайте... кофе попейте», — сказал и пошел к микрофону. Надел тапочки, поставил на стол термос с чаем. Сделает дубль, зайдет, попросит послушать, и еще раз, и еще. А потом мы в коридоре на подоконнике сидели, курили (я втихаря, конечно). А потом меня САМ Смоктуновский домой подвозил. Вот и весь мой мемуар.

Он был Великим. Пожалуй, до сего дня — это наш последний великий русский актер. Всегда знала, что напишу о нем. Но что ж напишешь, если самые главные свои роли он сыграл, когда я была просто мала. И на сцене-то его почти не видела. Не успела. И тогда я стала искать, разговаривать с теми, кто знал, видел, любил. Собирать историю. Создавать свою пьесу — «Смоктуновский».

Действующие лица и собеседники: **Галина Бескина**, старший научный сотрудник Бахрушинского музея; **Татьяна Шах-Азизова**, театровед, театральный критик; **Мария Смоктуновская**, дочь; **Алла Демидова**, актриса; **Алексей Бартошевич**, театровед, доктор искусствоведения; историк театра **Борис Поюровский**; писатель **Анатолий Ким**.

Тот, кто хоть раз видел глаза Иннокентия Смоктуновского, уже не в силах их забыть. Это выражение боли и удивления, расте-

рянности и высокомерия... Как вы были правы, Антон Павлович, говоря о «зеркале души»! А душа Смоктуновского была израна несомненно и навсегда.

**Т. Шах-Азизова:** У меня из головы не выходит один разговор, это знаменитая история — в беседе со своим другом Олегом Ефремовым Смоктуновский похвалил Ефремова, сказал: «Да, конечно, ты хороший актер, — пауза, — но я-то актер космический». До сих пор мы не понимаем, сказано это было с юмором или всерьез.

*Иннокентий Смоктуновский*



**А. Демидова:** Иногда, когда он хочет сказать какую-нибудь колкость, начинает низким полупрошептом: «Вы такая гордая, Алла... — вдруг переходит на фальцет и быстро заканчивает: ...как будто я Демидова, а вы Смоктуновский!» И смеется, довольный.

**А. Бартошевич:** Я со Смоктуновским не был знаком, видел его только на сцене. Он, конечно, совершенно гениальный актер, утонченный, с бесконечными Достоевскими глубинами, с ужасной болезненностью внутренней, скрытой, с какой-то глубочайшей многосмысленностью. Я бы сказал, что настоящее величие Смоктуновского в том, что к его героям понятие *плохой-хороший* не применимо! И это был целый переворот для советских мозгов. Он был в этом уникален.

**Б. Поюровский:** Смоктуновский, конечно, знаковая фигура в истории нашей культуры, XX века. С очень непростой судьбой. Я видел его с той поры, как он начал работать у Товстоногова, когда он начал играть в «Идиоте». Мне кажется, что он актер не то чтобы одной роли, а одной темой... И так случилось, что Мышкин, которого он сыграл в начале своего такого блистательного театрального пути, — выше этого он уже никогда не поднимался. Даже то, что потом он делал в «Гамлете» у Козинцева, за которого получил все награды, это были только вариации...

**М. Смоктуновская:** Для меня, конечно, он в первую очередь мой папа. Любимый и обожаемый. У нас была такая взаимная привязанность, очень глубокая. Я родилась в год премьеры фильма «Гамлет», так что родилась уже дочерью великого актера, но для меня это был любимейший папа, он был прекрасный, очень любил нас, детей, баловал, привозил из гастрольных поездок всякие чудесные вещи, мне — кукол, красивые платья, все, что я просила...

**А. Ким:** Много разных обликов и личин наблюдал я у этого гениального актера. И не знаю до сих пор, какая личина была его самая-самая настоящая и единственная. Для меня он был мой добрый Царь. Так я стал называть его после спектакля в Малом театре, когда мне удалось наконец-то посмотреть «Царя Федора Иоанновича». В

ту ночь, вернувшись домой, я почти до утра не спал и, все еще не приходя в себя от великого душевного потрясения, написал ему письмо. И там впервые назвал его своим добрым Царем.

## КЕШКА

Судьба его будто поделена на две части: до роли князя Мышкина и после. Первая половина жизни состояла из испытаний и страданий. Родился в 1925 году в многодетной крестьянской семье, детство прошло в Красноярске. Как и все в России тех лет, пережил голод 1929 и 1932 годов. Чтобы хоть как-то выжить, родители были вынуждены отправить двух сыновей, Кешу и Володю, к тетке — сестре отца. Она была человеком очень добрым, хорошим, но Иннокентий Михайлович с горечью вспоминал, как тяготила его жизнь в чужой семье, в разлуке с родителями, братьями и сестрами. «Меня не любят, поэтому и отдали», — эта мысль не отпускала.

Юность его — это голод и работа. Чтобы помочь семье, поступил учеником к кинемеханику, а когда началась война, пошел в военное училище. За то, что воровал с поля оставшуюся после уборки картошку, с него сорвали курсантские погоны и отправили на фронт. Его первый бой даже не успел начаться — отряд направлялся на передовую линию, когда истребители немецкие самолеты уничтожили половину бойцов. Он долго не мог оправиться от пережитого ужаса первых смертей, по его воспоминаниям, это был нервный шок, ему не хотелось жить. Потом — Курская дуга и фашистский плен. Каждый день он мог погибнуть в концлагере, но каким-то чудом бежал. Один пробирался в лесу, обходя дороги, по которым шли немецкие колонны. Набрел на деревню, там женщины приютили его полуживого и вылечили. Воевал в партизанском отряде, потом отряд соединился с действующей армией. Прошел с боями Польшу и в маленьком немецком городке встретил Победу.

После войны вернулся в Красноярск, поступил в студию Красноярского театра. Участь бывших военнопленных в Стра-



*Сженой Суламифью Михайловной*

не Советов была хорошо известна — рано или поздно их ждал арест. Дабы не испытывать судьбу, Смоктуновский решает уехать в Норильск, здраво рассудив, что дальше его уже никуда сослать не смогут — дальше только Заполярный круг. В Норильском драматическом театре в разное время сосланные репрессированные актеры создали замечательную труппу. Там молодой Смоктуновский встретился и на всю жизнь подружился с другим чудесным актером, Георгием Степановичем Жженовым. Жженов будет называть его Кешкой всю жизнь, даже тогда, когда они оба станут народными СССР.

Он менял города и театры: после Норильска были Махачкала, Сталинград, где его увидела на сцене Софья Гиацинтова. Вернувшись в Москву, Гиацинтова, она была тогда одним из художественных руководителей Московского театра имени Ленинского комсомола, посылает ему телеграмму, приглашая приехать в столицу. Потом ситуация, видимо, меняется, в следующем ее послании такие строки: «С дирекцией театра не ссорьтесь, выезжать времените». Но он уже принял реше-

ние. Смоктуновский отправляется в Москву на свой страх и риск.

Москва — следующий этап «хождения по мукам». Иннокентий Михайлович с грустной иронией описывал свои мытарства, как он показывался в столичных театрах, одетый в лыжный костюм (единственное, что у него было из одежды в то время), и всем очень нравился, и никто его не брал в труппу. «Я явно мало походил на столичного актера», — вспоминал Смоктуновский. И все же Гиацинтова помогла: в штате театра не было места, но его взяли на разовые выходы. Так он и жил, практически без средств к существованию, зимой ходил в своем лыжном костюме, ночевал в театре на подоконнике... Состояние его было настолько плачевным, что казалось, он абсолютно потерял веру в свое актерское предназначение. Но именно в это время в Театре Ленинского комсомола он встречает свою судьбу, свою Соломку, как он с нежностью будет называть ее всю жизнь.

Суламифь Михайловна заведовала пошивочным цехом. Красивая, тоненькая и необычайно мудрая женщина, она стала именно той соломинкой, которая вытяну-

ла его к жизни. Она очень верила в него, поддерживала, следила за его здоровьем.

Потом его взяли в Театр киноактера. Стал понемногу сниматься в небольших ролях. На одной из фотографий того периода, после всех пережитых бед, он невероятно веселый, у него такая светящаяся улыбка — о ней будут потом вспоминать всегда: «Он светлый человек. Он пришел, чтобы принести свет в нашу жизнь». Это было начало...

### С ТОВСТОНОГОВЫМ

И Товстоногов, и Смоктуновский часто рассказывали об этом знаменательном событии — как искали актера с глазами князя Мышкина.

Иннокентий Михайлович снимался в фильме «Солдаты», а Георгий Александрович задумывал свой спектакль. Центром должен был стать князь Мышкин как положительный герой, каким его задумал в своем романе Достоевский, ведь во всех прежних постановках, в инсценировках этого произведения главной героиней оказыва-

лась Настасья Филипповна. И вот глаза никому не известного еще актера, глаза солдата на страшной, смертельной войне, смотревшие на нас сквозь треснувшие, забрызганные грязью очки с тоненькими дужками, — именно эти глаза нашел великий режиссер для своего знаменитого спектакля.

**Б. Поюровский:** Я видел это дважды, видел, когда он первый раз играл. Он уходил потом из театра и вернулся в спектакль уже с другой Настасьей Филипповной, но все равно, я думаю, что это было очень точное попадание в его индивидуальность... Вот многим казалось, что он что-то играет; я думаю, он ничего не играл. Это была его сущность. И может быть, так неудобно говорить и это несправедливо, но я более органичного состояния, чем то, которое он предлагал в этой роли, себе не представляю. Ведь прошло уже сорок с лишним лет, а я вижу этот спектакль во всех подробностях, потому что его лицо забыть невозможно!

Есть много историй о том, как долго Смок-

*В роли князя Мышкина на сцене БДТ*



туновский искал этот образ, а вокруг все говорили, что он не может играть, что его надо заменить. Рассказывают, что Товстоногов предложил ему смотреть неотрывно на портрет Настасьи Филипповны, и так было найдено нужное состояние. И вышел спектакль, и это было потрясение, эпохальное событие в истории русского театра. Все актеры, участники спектакля, вспоминают, какая невероятная тишина стояла в зрительном зале во время представления и после его окончания. Как Иннокентий Михайлович раздавал автографы и как долго его не отпускали. На этот спектакль ехали со всей России, со всего Советского Союза. Театральный мир хотел видеть это чудо.

**Г. Бескина:** Действительно, казалось, что этот Мышкин спустился с каких-то высших сфер и у этого князя какая-то высшая миссия помочь землянам в их жизни, помочь бороться со своими пороками, со своим злом. В этом образе он соединил две необычайные черты, которые изобразил Достоевский: с одной стороны, это такой чистый ребенок с открытыми светящимися глазами, с абсолютной исповедальностью, искренностью, открытостью для людей, а с другой — мудрец, который, взглянув в лицо, сразу видит внутреннего человека, видит, предрекает его судьбу, как это случилось с Настасьей Филипповной. Главная его черта — сострадание. Вот это сострадание и играл Смоктуновский. Роль была построена невероятно — пластика, голос, все играло на этот образ. Иннокентий Михайлович смог показать то, что мы чувствуем, читая Достоевского: этот человек, внешне такой расслабленный, такой тихий, незаметный, невзрачный, но внутри он настолько энергетически наполнен светом, мыслью, какой-то необычайной человечностью. Вот это сочетание внутреннего напряжения и внешней расслабленности у него превосходно выходило в рисунке роли. Мне кажется, он впервые создал настоящий образ героя Достоевского. Вообще он очень чувствовал этот образ, потому что в нем самом все это было, конечно. И эта роль отразилась на всей его жизни, на всем остальном

его творчестве. Все говорили, что в нем этот Мышкин потом жил как будто.

Почему Товстоногов после Достоевского дает ему роль Сергея в пьесе Арбузова «Иркутская история»? Ответ на этот вопрос мог бы дать только сам Георгий Александрович. Смоктуновскому было в то время тридцать пять лет...

**Г. Бескина:** Что, в труппе не нашлось мальчика какого-нибудь? У него такая громада внутри, а ему дают мальчика-строителя играть. Эта роль была настолько для него не интересна, он был такой принципиальный, не хотел размениваться. Смоктуновский был актером, которому **должны** были давать роли, прямо **на него** ставить спектакли, а этого не происходило. Товстоногов строил театр коллективный...

Такой же странный выбор — Смоктуновский в роли Феликса Дзержинского в спектакле «Кремлевские куранты» Погодина. А потом случился Конфликт...

**Б. Поюровский:** Я видел, как он второй раз ушел от Товстоногова. После спектакля в кабинет к Георгию Александровичу, где мы сидели и пили чай, он вошел с режиссером Соколовым, поздоровался и сказал: «Ой, да я потом зайду!» Георгий Александрович говорит: «Что, вы не знакомы?» — «Нет, знаком». — «Ну, заходите». На нем была клетчатая рубашка с коротким рукавом, было лето. Он говорит: «Георгий Александрович, вы знаете, я пришел вас познакомить с режиссером Соколовым, он хотел бы поставить у нас в театре «Живой труп»». Тут Смоктуновский из бокового кармана достает тетрадочку с распределением ролей и протягивает Товстоногову. У того пошел дым из носа, засверкали глаза, и он сказал: «Кеша, я вам советую — выйдите на улицу, пройдите до памятника Ломоносову, поверните налево к Александринке, поднимитесь на второй этаж, в кабинет Вивьена — вот там так принимаются решения, а у меня в театре все делается по-другому — я решаю, кто что будет играть и

кто что будет ставить!»

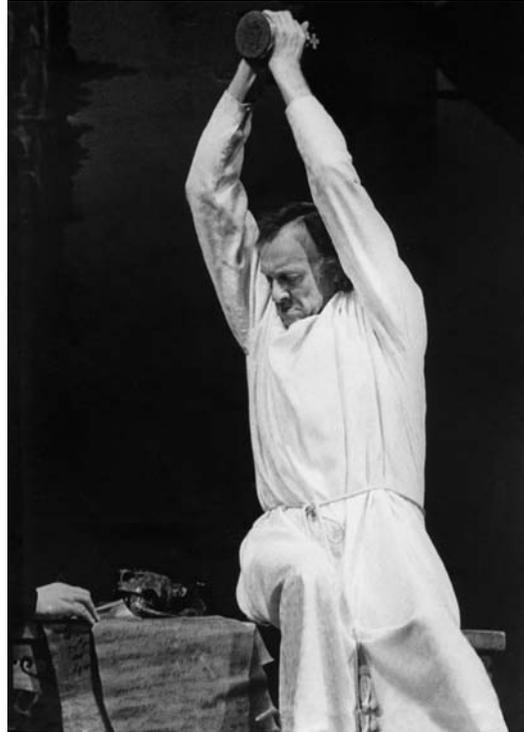
И Смоктуновский ушел. И на следующий день подал заявление. Ну, я думаю, Товстоногов был по-своему прав. Он вообще говорил, что режиссер не должен ни от кого зависеть в театре, если он хочет быть руководителем. Режиссер — может, а руководитель — нет. Он не может зависеть ни от жены, ни от любовницы, ни от кого. Он должен быть полным хозяином. Женя Лебедев — муж его сестры Нателлы — был замечательным актером, или там Стржельчик, Копелян — никого из них нельзя назвать первым, они все были на равных. Первым был он! Товстоногов! И, наверно, так и должно быть!

**А. Бартошевич:** Георгий Александрович был прав. Потому что дай волю артистам — все! Театр погибнет. Конечно, он правил жестко, железной рукой, а в итоге получались великие спектакли. Он хотел великих актеров, которые складывались бы в ансамбль, а не лезли определять политику театра. И он был абсолютно прав. Во всех своих последующих ролях Смоктуновский повторял Мышкина, и тут великое спасибо Георгию Александровичу, у которого глаз был алмаз. И как потом ни бунтовал Иннокентий Михайлович, и какие заявления ни писал, — не будь Гоги, абсолютно непонятно, как бы сложилась его жизнь. А у Смоктуновского, как видно, способности быть покорным артистом в руках сильного режиссера не было.

## ЦАРЬ

Спектакль Малого театра «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А.К. Толстого. 1973 год. Постановка Бориса Равенских. В главной роли — Иннокентий Смоктуновский.

**А. Бартошевич:** Могу сказать, что одна из его самых сильных ролей — в «Царе Федоре», который сделал не кто-нибудь, а Равенских. Уж кажется, дальше режиссера от Смоктуновского и от всяческого психологически тонкого театра, чем Равенских с его размахнись рука и раззудись плечо, найти нельзя! Но мне показалось, что в этом спектакле Смоктуновский как раз сам выстроил свою роль. Потому что, я очень хорошо это помню, и стилистически, и по



«Царь Федор Иоаннович»

смыслу Федор, созданный Смоктуновским, не очень вписывался в этот гремящий колоколами и потрсающий ризами спектакль. Он играл странно...

**Г. Бескина:** Он сам предлагал роль, которую хотел играть. Но не каждый режиссер на это идет. В его отношениях с Равенских были свои сложности. Перед премьерой Смоктуновский выступил и сказал, что ему кажется, спектакль не получился, его надо отменить...

**А. Бартошевич:** А я очень понимаю, почему Смоктуновский не любил этот спектакль, — потому что Равенских ну до смешного не его режиссер! С его патетикой, с его громогласностью. Ну что общего со Смоктуновским? И он придумал своего Федора — очень нового и радикально не похожего с классической интерпретацией Москвина. Москвин нес примирение, добро, «всех согласить, всех сгладить» —

просто потому, что он (Федор) так был устроен, такая природа была у этого русского полублаженного, полуродивого, полумонаха. А для Смоктуновского примирить людей, снять ненависть — это была осознанная программа. Он приходил в мир, чтобы это совершить. И терпел поражение. Возникало противоречие между текстом пьесы — ведь в пьесе ясно, что он многое делает из-за своей блаженной наивности, а у Смоктуновского Федор — человек, который все на свете понимает, видит, что происходит, смотрит на людей очень трезвым взглядом. И возникают просто некоторые фабульные недоразумения: как же он говорит одно, а поступает иначе! Это было решение чуть холодноватое, чуть логизированное, слишком рациональное (странное для Смоктуновского), но очень интересное. Как раз не меч, а мир он решил принести людям — всему человечеству. И это, конечно, шло от Достоевского, от «Идиота».

**Г. Бескина:** Смоктуновский показывал эволюцию мироощущения царя Федора. В начале спектакля он веселый с Ириной, потом начинает бороться. И вот главная идея этого образа — он хотел мира России, мира среди бояр, хотел изменить историю России, но все его усилия тщетны. Как всегда, все кончается российской смутой, царь сломен.

**А. Ким:** Царь хромал, его ушибла лошадь. Опираясь на жену-царицу, он шутил, разговаривал с Борисом Годуновым, потом ушел обедать... Ушел, но осталось после него впечатление, — по тому, как он опирался, тяжело наваливаясь, на царицу, как расслабленный двигался, — что Царь слаб духом и плотью, возможно, чем-то болен. И тайный телесный недуг будет неумолимо вершить свое дело, и вполне разумная жестокость, затаившаяся вокруг него, погубит доброго Царя. Финал пьесы, как и финал любой судьбы: человек рухнул у нас на глазах, его подружили. С ним вместе пала на землю и была растоптана прекрасная, но беззащитная доброта. Однако сама погибель, отчаянное и беспомощное поражение его породило из огня и пепла катарсиса чудную си-

лу в наших душах. Мы постигаем свою сущность божественных творений благодаря наличию в душе этой силы — доброты.

### ЧЕХОВСКИЙ МХАТ

Первая его роль во МХАТе — чеховский «Иванов». Смоктуновский-Иванов производил впечатление человека, который больше не в силах выносить эту пошлую, такую внешнюю жизнь, такую материальную, физиологическую. Он знает, что есть какое-то высшее начало духовной жизни, но не может найти дорогу. А потому так страдает. И потому стреляется. Анатолий Эфрос писал о нем в этой роли: «Когда он молчит, он совершенно гениально молчит, играют лишь его глаза». Он настолько сильно передавал ощущение опустошения, что зрителей, сидящих в зале, охватывали те же чувства, они понимали этого страдающего человека, а понимая, не могли осуждать... На репетициях, когда его герой, обращаясь к жене, должен был произносить текст: «Так знай же — ты скоро умрешь!..», он хватался за голову и без конца повторял: «Господи, что я говорю, что я говорю...»

Он стал играть Чехова, но не главные роли: Серебряков в «Дяде Ване», Дорн в «Чайке»...

**А. Бартошевич:** С Ефремовым Смоктуновский, при всех сложностях его характера, замечательно работал.

**Г. Бескина:** Это было самое продуктивное время для него как для актера, но сильных ролей ему не давали. Во МХАТе Ефремов ставит Чехова, а что в Чехове играть? Вот роль Иудушки Головлева — совсем другое дело! Он играл на грани какой-то... Головлев ведь говорит, казалось бы, высокодуховные вещи, будто бы он духовный человек; на самом деле это человек абсолютно низкий и мерзкий. А Смоктуновский заставлял поверить в то, что Головлев человек положительный и правильный. Но — вдруг, одним штрихом — он мог развенчать, показать, что это за дрянь на самом деле. Забыть его мимику, интонации невозможно.

**А. Бартошевич:** Конечно, он замечательно сыграл в «Господах Головлевых!» Моло-



В роли Иванова в МХАТе. 1976

дой Додин ставил. Это было какое-то болезненное, глубоко двусмысленное, странное и опасное существо, от которого совершенно непонятно чего ожидать. Это существо как будто из подсознания его собственного вылезает. Грандиозно играл — вот эта его «подпольность», она нашла выход... Он подпольный человек — Смоктуновский! Как актер, я имею в виду. Это была очень сильная роль, но все равно ничего лучше, чем Мышкин, он не сыграл, по-моему...

**Б. Поюровский:** И когда он работал в Малом театре у Равенских, и потом, когда перешел в МХАТ к Ефремову (этот театр был ему ближе), но я вам скажу, что он принадлежал к той категории актеров, которые очень зависимы от режиссуры, и то, что он делал, скажем, с участием Розы Абрамовны Сироты, сильно отличалось от того, что он делал с другими режиссерами, может быть, более знаменитыми, более опытными. Но с Сиротой у Смоктуновско-

го была такая взаимная привязанность, такая духовная связь. Они очень любили друг друга, они друг друга понимали.

### ПОЗДНОВАТО НАЧИНАЕТЕ...

Все помнят крошечный эпизод фильма «Москва слезам не верит», в котором сыгравший сам себя Иннокентий Михайлович сообщает: «Моя фамилия вам ничего не скажет — Смоктуновский». Только великий артист может позволить себе подобную самоиронию, на грани кокетства, перед обожающей его публикой. А уж прозвучавшее в ответ: «Поздновато начинаете, товарищ!» — это и вовсе краткая рецензия на актерскую жизнь.

После того как ушел от Товстоногова, он заявил: «Я выбрал кинематограф». Кажется, с театром покончено навсегда. Ему было за сорок. Фильм Калатозова «Неотправленное письмо». Это знаменитый фильм, который снимался в ужасных условиях. Иннокентий Михайлович рассказывал о съемках эпизода на плоту, который сплавлялся по бурной таежной речке. Чтобы не подвергать актера излишнему риску, решили привязать плот к моторной лодке и тащить его на тросе. Смоктуновского водрузили на плот, вокруг бурлила вода, мизансцена казалась очень натуральной. На моторке включили камеру, через несколько минут режиссер и оператор заметили, что герой на плоту как-то поблелел, решили — сила актерского мастерства. А на самом деле Смоктуновскому стало плохо в холодной воде, и он в полубоморочном состоянии едва держался, вцепившись в мокрые, скользкие бревна... Остановили съемку, только когда увидели его помутневший взгляд. В фильм этот эпизод так и вошел с потрясающе реалистично теряющим сознание актером.

**А. Бартошевич:** Может быть, самая лучшая его роль в кино — Куликов из фильма Михаила Ромма «Девять дней одного года». Ведь это такой человек — совершенно ясно, что гениальный физик, совершенно ясно, что человек глубоко сомнительный, нервный, дергающийся, свехиронический. А что за этой иронией? Презрение ко всему све-

ту. Но это роль глубоко лирическая. Эта маленькая, в сущности, роль — лучше, чем «Гамлет». Я никакого другого примера такой болезненной сверхтонкости не знаю.

**Г. Бескина:** Когда вышел этот фильм, все говорили об образе, который создал Смоктуновский, а не о Баталове, который сыграл главную роль положительного советского человека, ученого, который погибал за науку, что для нашего советского мировоззрения тогда было нормально. Но главное для всех было, как сыгран Куликов, — было в нем одновременно что-то негативное и в то же время обаятельное. У него такая идея, он понимает: то, что они делают, — это бессмысленно, отдавать свою жизнь за это — глупость. Он сыграл очень сложно...

А лирическая линия? Во время репетиций сцены в ресторане Смоктуновский говорил Ромму: «Ну какие же они хорошие люди? Прямо у меня на глазах отнимают невесту и при этом не стыдятся и обсуждают это при мне? Вы сделайте так, чтобы меня тогда здесь не было. Они же такие деликатные люди, почему же они так поступают со мной?» Он все время стремился показать в своих героях очень много всего хорошего. И все-таки Ромм снял так, как хотел...

## ПРИНЦ

«Моего Гамлета во многих рецензиях называют добрым Гамлетом, — писал Смоктуновский, — это, мне кажется, справедливо... Именно в этой-то доброте многие видели новое, современное прочтение». Эта роль принесла ему мировую славу.

**А. Ким:** Я впервые увидел его живьем на лестничной площадке перед дверью своей квартиры. Мой кумир стоял в унылой позе, положив руку на перила лестницы, глядя вниз, — оказывается, пришел к своей теще, да не застал ее... Передо мной находился принц Гамлет с короткой прической русских волос, глубоко ушедший в себя, должен быть, в размышления о полной безнадежности человеческой природы. Драма отсутствия тещи Гамлета была не столь уж глубокой и значительной, но он все еще продолжал оставаться в образе,

потому как съемки фильма «Гамлет» и премьера прошли совсем недавно...

Споры и разногласия Смоктуновского с Козинцевым на съемках «Гамлета» уже стали притчей во языцех. Он хотел играть Гамлета не слабым, рефлекслирующим интеллигентом, не философом-мечтателем, а скорее философом-борцом, он играл «деятельного», очень решительного Гамлета. И необычайно доброго, если сравнивать его, например, с Лоуренсом Оливье, у которого Гамлет был ужасно злой, по-настоящему терзавший всех: мать, Полония, Офелию. Гамлет Смоктуновского — глубоко любящий, но не верящий никому. Он Гамлет сознательный. Это не юноша, который не может совладать с собой при виде зла, а зрелый человек, его сознание работает на то, чтобы бороться с этим злом. Хотя он и понимает, что это невозможно, что это зло — всеобъемлющее.

**М. Смоктуновская:** Когда ему предложили роль Гамлета, папа сомневался, она казалась ему слишком театральной. Как снимать, как это будет выглядеть на экране? Но мама сказала: надо обязательно соглашаться — у тебя есть прекрасный союзник. Папа спросил: кто союзник? Мама ответила: Шекспир. Поскольку папа тогда еще не так хорошо знал английский язык, он взял все переводы «Гамлета», которые тогда были, изучал их, погружался в материал. Прорабатывать внутренний мир, внутреннюю жизнь образа ему очень помогала режиссер Роза Абрамовна Сирота. На съемочной площадке он был самостоятельным, всегда предлагал свое видение роли, свою трактовку сцены. Сам переписывал диалоги. Даже предлагал Козинцеву свои варианты, как надо снять великий классический монолог «Быть или не быть».

**Г. Бескина:** Проблемы с Козинцевым были, он очень во многом с ним не соглашался, обиделся на него из-за этого монолога. Козинцев заставлял его читать «Быть или не быть» спиной к зрителю. Помните эту сцену — море шумит, скалы, стоит Смоктуновский, и лица его не показывают. Инно-



«Господа Головлевы». В роли Иудушки Головлева.  
МХАТ. 1984

кентий Михайлович очень был недоволен трактовкой Козинцева. А ведь Козинцев готовился к съемкам «Гамлета» восемь лет. Но что-то у них не совпадало...

**А. Баргосевич:** Про «Быть или не быть» я не знаю, как Смоктуновский на все это реагировал, на мизансцены и на режиссерские решения Козинцева, но я понимаю и Григория Михайловича: ведь монолог — это чисто театральная условная форма, он киноэкрану если не противопоказан, то по крайней мере вступает с ним в явное противоречие. И как это решать? Я видел много «Гамлетов» в кино, и почти всегда этот монолог делается искусственно. И как ни странно, самое лучшее из решений — в замечательном английском фильме Тони Ричардсона с Николом Уильямсоном в главной роли, он этот моно-

лог произносит лежа! Он лежит на постели, вообще с экрана на нас не глядит и бормочет еле слышно про себя весь текст.

И мне очень понятно, почему мы видим море, скалы, слышим голос Смоктуновского и видим его удаляющуюся фигуру. По-моему, это как раз не только уловка, чтобы обойти проблему монолога в кино, но и еще очень сильное режиссерское решение. И я думаю, что если Смоктуновский был этим недоволен, то он был не прав... Хотя время от времени, мне кажется, я просто вижу и чувствую, глядя на экран, как неудобно Иннокентию Михайловичу во всех мизансценах, которые создавал Козинцев. Например, в сцене с призраком, когда он, воздев руки, разговаривает с этой огромной фигурой, я просто чувствую физически, как Смоктуновскому нехорошо и неловко и как ему это все кажется напыщенно-фальшивым. И играет он в этот момент, надо сказать, ну... не то что плохо, плохо он играть, наверное, вообще не мог, но во всяком случае совершенно не на своем театральном языке. Ну что тут поделаешь!..

**М. Смоктуновская:** И тем не менее папа был очень-очень благодарен Козинцеву за то, что он его пригласил на роль Гамлета, поскольку это, конечно, великая роль и в репертуаре мировом, и, конечно, в фильме величайшем, как считаю не только я! Фильм «Гамлет» — это рекордсмен по всем мыслимым наградам 1964–1965 годов.

**А. Баргосевич:** ...Собственно в «Гамлете» есть одно великое место, за которое можно этому фильму очень многие архаичные режиссерские решения простить. Я думаю, что это придумал сам Смоктуновский — это гениально сыгранная, на уровне театрального откровения, сцена «с флейтой». И прежде всего одна интонация: когда в самом конце голос у него вдруг опускается куда-то вниз, и он произносит: «Но играть со мной нельзя!» В одной этой интонации — странная штука, мелочь, даже не слово, а именно интонация, движение голоса, — но за этим стоит такое огромное, глубокое свидетельство о судьбе русской интеллигенции, о сопротивлении, о, пардон, диссидентстве, о стремлении и способности сохранить независимость в ситуации, где ни

о какой независимости и речи быть не может. И о таком, совсем не в духе открытого бунта, который был у Высоцкого, а о молчаливом, упорном сопротивлении, когда этот нервный, уязвимый человек вдруг стал тверже камня. И вы понимали, что с ним ничего сделать нельзя — только убить! И вот здесь Смоктуновский был великий актер. Именно в этом кратчайшем миге! Думаю, что это его саморежиссура. Ничего не знаю, но думаю, что это он сам. Потому что уж очень это не в духе такой благородной, гуманной, но парадной режиссуры Козинцева, которого я глубоко уважаю и люблю.

**А. Демидова:** Иннокентий Михайлович рассказывал, что сыграл Гамлета в том возрасте, в каком его нужно играть. Лоуренс Оливье в 1966 году спросил его: «Сколько вам лет?» — «42 года». — «О, успел. Повезло! Потом сердце не выдержит такой нагрузки».

**Г. Бескина:** А вы знаете, что после Гамлета он играл Ленина? Почему он стал играть? Потому что так сложилось в советские времена, что от Ленина нельзя отказываться, а если сыграешь, дадут квартиру или еще чего-нибудь дадут. Сегодня это кажется абсурдом, но у Иннокентия Михайловича же была семья и ему нужно было жить, он очень любил свою жену, своих детей, ему очень хотелось их устроить.

**А. Бартошевич:** Много раз шли разговоры о том, что Смоктуновский мог сыграть и короля Лира, но как-то все это откладывалось. Что-то в этом было... Он ведь был человек очень тяжелый, странный и загадочный.

**М. Смоктуновская:** Это неправда, что он был тяжелый человек. Просто он был очень требовательным к партнерам. И у него было на это право, потому что он был требователен в первую очередь к самому себе. Папа смотрел свои фильмы, но самодовольства никогда не было. Он всегда вспоминал, что были другие дубли, более удачные сцены. Я думаю, что эта его требовательность и воспринималась как «сложность». Просто, может быть, кому-то было трудно соответствовать его просьбам, требованиям в творчестве. Поэтому есть такие о нем воспоминания.

**А. Демидова:** Иннокентий Михайлович,

как вы считаете: какой у вас характер? — Плохой. — Почему? — Я раздражителен. Мне до сих пор не удалось освободиться от застенчивости детства (думаю, что это и толкнуло меня в актерскую профессию). Я неуравновешен. Мне в жизни давалось все тяжело. И я стал не таким добрым, каким был раньше. Я часто отказываю людям. Может быть, это защитная реакция от посягательств на мою личную свободу. Не хватает на все сил... Я не предатель, не трус, не подлец... Но я закрыт. Я часто говорю себе, что надо перестать врать, но иногда вру... чтобы не обидеть.

«Берегись автомобиля». Всеми обожаемая роль Юрия Деточкина. Известно, как Эльдар Рязанов уговорил его на эту роль и даже брал расписку, что он будет у него сниматься. А неизвестно, что после работы в этой чудесной комедии Иннокентий Михайлович долго лечился — заработал во время съемок туберкулез глаз. В комическую роль он внес так много серьезного, что, как обычно, возникало ощущение — его персонаж всегда строится по принципу плохой-хороший человек. У него всерьез спрашивали, почему он согласился играть комедию, он шуточно отвечал: «Ну как же, там же Гамлет!» А его Деточкин, мгновенно ставший любимым народным героем, снова читался князем Мышкиным, только на этот раз советским.

**Г. Бескина:** Какая-то единая идея проходит через все его роли, он играет человека, который все время стремится гармонизировать пространство, переделать мир к лучшему. Это была его духовная миссия. И князь Мышкин, и Гамлет, и царь Федор — миролюбцы, которые всех хотели соединить в один светлый мир, — и даже Юрий Деточкин! Но это никогда не получается!

**А. Бартошевич:** И еще у него несколько моментов было грандиозных — в фильме Эфроса «Високосный год». А потому, что это его режиссер! Уж кто-кто, а выстраивать тончайшие душевные ходы никто так, как Эфрос, не умел, не мог. Очень глупо и жалко, что в театре их встреча не произошла — это очень, очень грустно.

**М. Смоктуновская:** Я вместе с папой сыг-



Советский Мышкин –  
Юрий Деточкин

рала в восьми фильмах и участвовала в театральной постановке, название такое отпугивающее и не очень привлекательное – «Из жизни дождевых червей». Это пьеса о сказочнике Андерсене, папа играл Андерсена, а я – старую-старую маму возлюбленной Андерсена. Так что в моей жизни есть удивительный, такой прекрасный, счастливый опыт творчества вместе с моим папой. Я с ним сыграла и в «Дамском портном». Это фильм о трагедии Бабьего Яра. За роль Исаака в фильме «Дамский портной» папа получил «Нику» в 1993 году. В его фильмографии более 80 кинолент. Таких разных... «Чайковский» и «Гамлет», «Дядя Ваня» и «Берегись автомобиля», «Звезда пленительного счастья» и «Преступление и наказание», «В четверг и больше никогда»...

#### ЧТО В ЖИЗНИ ГЛАВНОЕ?

**М. Смоктуновская:** Папа очень любил семью. Жену, детей, собачку любимую, но главное для него было его предназначение, искусство. Основная его направленность была в творчество. И, конечно, его большое счастье, что он обрел такую жену, которая была ему во всем советчицей и его другом, его союзником.

**А. Ким:** Зимой ли это было – встретились

мы с ним в старом метро «Арбатская». Человек в меховой шапке, широко раскинувший руки, затем воздевший их над головой, стоя на переходном балконе, был сам Царь.

Его жена и дочь, и я вместе с ними, шли, только что выйдя из поезда, вдоль привычно жутковатого провала путей метрополитена по малолюдной платформе. И тот, одиноко стоявший на балконе, издали заметил нас и стал делать эти бурные жесты. Его жена и дочь были, видимо, привычны к подобному и шли молча, безответно, лишь радостно, снисходительно, одинаково улыбнулись. Я же заразился энтузиазмом и тоже вскинул руки в приветственном семафоре... В ответ он что-то такое сотворил со своими руками и вздернул их еще выше, так что торчавшие из рукавов куртки длинные кисти заметались уже под самым потолком станции подземки.

В это время с тылу к Царю подступил откуда ни взявшийся милицейский служитель, он приблизился вплотную и стал внимательно наблюдать, не кроется ли за этими странными маханиями каких-нибудь преступных намерений. Царь, вообще чуткий интуитивист, ощутил на спине чужой взгляд, мгновенно насторожился, медленно опустил руки. Затем резко через плечо оглянулся и на секунду замер – испуганно, как мне показало

лось, уставившись на стража порядка. Но спустя эту самую секунду, отвернувшись от милиционера, Царь замахал еще усерднее. Однако в его движениях уже не было чистоты произвольной импровизации, и чувствовалось некое принуждение и скрытый вызов гордого духа: нуте-с, я вот так еще махну и вот этак... Милиционер (видимо, тоже интуитивист) молча понаблюдал за ним и ушел, не придравшись, унес свой покатыый служебный живот. И уже вскоре мы встретились с Царем на площадке переходного балкона. И я, в качестве добровольного провожатого и конвоя, «сдал» ему его женщин, которых он и вышел встречать в метро. Они жили тогда на Суворовском бульваре. Откуда мы ехали и почему я оказался в тот поздний час с ними — не столь важно. Я проводил их по его просьбе.

Он ушел, радостный и светлый в этот вечер, с двух сторон подхваченный женою и легконогой, высоконожкой дочерью. Ушел домой человек, навсегда загадочный для меня, многоликий и непостижимый. Озабоченный отец семейства и надежный кормилец, всемирная знаменитость, звезда первой величины, театральное божество, которому посвящали свои жизни экзальтированные фанатки, кому были обязаны своим существованием многочисленные «секты смоктунов» с отделениями в Москве, в Ленинграде, в Киеве.

**М. Смоктуновская:** Доволен ли он был собой? Ну вот бывало, что после спектакля он приходил, мы его спрашивали: «Ну, как прошло?» И если действительно был хороший спектакль, удачный, он говорил: «Да, зрители принимали хорошо». И это было не его самодовольство, а именно ощущение зала. Ему было важно, чтобы зрители сопереживали. Папа очень их любил и очень дорожил их вниманием.

**А. Бартошевич:** Я думаю, но это опять мое предположение, что вот есть актеры, которые не могут прожить без того, чтобы не дышать сценой и чтобы не выходить на подмостки, — мне казалось, что он мог! Что для него и кино, и театр были лишь одним из жизненных проявлений и что какие-то кустики, которые он сажал на Ик-

ше, по-моему, для него были ничуть не менее важны, чем «Гамлет».

**А. Демидова:** Летом мы жили на Икше в одном дачном кооперативе. По негласной договоренности жителей нашего дома, никто не ходил перед домом по полю, чтобы, выйдя на балкон, не терять чувство покоя, полного единения с природой.

Каждое утро Иннокентий Михайлович появлялся после купания на нашем поле, которое было все усеяно белыми ромашками, и что-то копал в середине вместе со своей женой Суламифью Михайловной. Затаившись на своих балконах, все молча и с подозрением за этим наблюдали. К концу лета посередине ромашкового поля образовалась клумба с довольно-таки чахлыми цветами. Подозрение обратилось в недовольство — разразился скандал; кто-то прозвал эту клумбу железнодорожной клумбой имени Смоктуновского; драматурги кричали, что хотят видеть дикую природу; критики между собой обсуждали — «ох, уж эти актерские замашки: обязательно на виду у всех, в центре поля...» На общем собрании кооператива постановили: на лугу ничего не копать, цветов не сажать, по полю не ходить. На следующий день Иннокентий Михайлович в неизменных своих стареньких шортах, в полинявшей на солнце рубашке, с полотенцем через плечо после купания невозмутимо поливал свою клумбу.

Люди в нашем доме все же в основном интеллигентные — второй раз собрания не было...

Гастрольные фотографии: Смоктуновский в Англии, Польше, Японии, на лошади по Лондону... Многочисленные иностранные журналы со статьями об Иннокентии Михайловиче — он был не просто очень известным актером, он был мировой знаменитостью. Его привечала зарубежная критика, о нем много писали, он объездил 60 государств. Мы у себя в стране не много об этом знали...

**Г. Бескина:** «Я счастливый человек», — он часто повторял это. На своих творческих вечерах, вспоминая, он говорил: «Ка-

кие роли я сыграл!» И не было ощущения, что он что-то потерял, что-то не доиграл, — счастливый человек! У него не было, как у многих актеров, ощущения несыгранного, они скорбят, а он — нет!

**А. Баргошевич:** Что для него главное в жизни? Кино? Театр? Я думаю, у него было настолько сильно развитое ощущение самоценности, самодостаточности, безотносительно к тому, как эта самоценность реализуется, что, мне кажется, он мог бы прожить и без того, и без другого. Кстати, это комплекс короля Лира. Я сейчас подумал, а ведь не сыграл он эту роль, потому что со стариком, со старостью плохо вязался.

**Т. Шах-Азизова:** Уверена, что амбициозность никогда не была свойственна Иннокентию Михайловичу, но когда он называл себя «актером космическим», он говорил очень точно. И не потому, что считал себя актером космического масштаба, а потому, что это говорил человек, который создал свой театральный космос. Те-

атр ведь действительно — необозримое пространство.

Он начал так поздно и успел сделать так много в каждом виде искусства — театр, кино, телевидение, радио; он писал книги — за столь недлинную жизнь, которая слишком поздно началась. Может быть, поэтому так быстро, как космический метеор, он и улетел от нас.

**А. Ким:** Мы, его современники, в течение многих лет могли наблюдать, как зарождалась и утверждалась его династия. Мы, имя которому легион, слышали, видели этих всегда странноватых, разноликих, но с яркими фамильными чертами представителей династии. Вот имена, вернее, гражданские псевдонимы некоторых из них: Илья Куликов, Лев Мышкин, Гамлет, Деточкин, Чайковский, чеховский Иванов, Моцарт... Необычный царствующий дом безграничного, в сущности, государства, граждане которого именуются зрителями.

Галина СМОЛЕНСКАЯ

IN BRIEF

ОРЕНБУРГ

## АНДРИС ЛИЕПА О БАЛЕТЕ, ОПЕРЕ И ТВОРЧЕСКОМ ВОСПИТАНИИ

В Оренбурге, в рамках V Международного фестиваля Мстислава Ростроповича, побывал народный артист России, солист балета, театральный режиссер и продюсер Андрис Лиєпа. 11 декабря, в день памяти Галины Вишневской, на сцене Оренбургского драматического театра была дана опера «Евгений Онегин» в его постановке.

— Андрис, как произошло, что вы, солист балета, поставили оперный спектакль?

— У меня уже три оперы за плечами. Первая в Мариинском театре — «Сказание о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова. Дирижером был Валерий Гергиев. Вторая — «Евгений Онегин» Чайковского. Потом я поставил «Золотого петушка» Римского-Корсакова. Что касается «Евгения Онегина», дело было так. Галину Павловну Вишнев-

скую как-то пригласили на мой проект «Русские сезоны», после чего я получил от нее приглашение прийти к ней в Центр оперного пения, где и зашел разговор о постановке «Евгения Онегина». И я абсолютно безвозмездно сделал этот спектакль, ставший символом оперного Центра. Это был мой подарок к юбилею Галины Павловны. Почему «Евгений Онегин»? Потому что Вишневская сама была блистательной Татьяной и начинала свою оперную карьеру с этой роли. Премьера спектакля, каждая сцена которого прошла через душу Галины Павловны, через ее понимание произведения, состоялась десять лет назад. Уже сменилось несколько поколений молодых артистов, которые уходят в столичные театры после обучения в Центре, но спектакль живет.

Артисты Центра оперного пения Галины Вишневской



— **И каково это — работать с оперными артистами?**

— Мне очень нравится работать с оперными артистами! Они недостаточно подготовлены к сцене, и мне всегда хочется им помочь с точки зрения движения. Если правильно поставить корпус, голос начинает звучать по-другому. Так что с помощью движения можно достичь и вокального мастерства.

— **Ваша сестра Илзе уже бывала в Оренбурге, а вы приехали впервые...**

— Да, Илзе здесь была и с любовью вспоминает встречу с оренбургской публикой. А я приехал благодаря фестивалю Мстислава Ростроповича. Потому что путешествую только по тем городам, в которых есть театр оперы и балета. На днях вернулся из Дубая, где открылся оперный театр. Но пять лет назад, когда я пытался найти там место, где можно было бы показать «Русские сезоны», театра не было. Мы нашли одну единственную гостиницу, где имелся конгресс-центр с подобием сцены и зала. Я сказал тогда одному из шейхов: у вас такие возможности, а вы не построите оперный театр. И они построили «Дубай-оперу». Жаль, что в Оренбурге нет такого театра. Сложно предста-

вить город, в котором не идет «Щелкунчик» или «Евгений Онегин» — детей нужно воспитывать на классике. Поэтому замечательно, что есть фестиваль, благодаря которому публика может услышать оперу. Но в целом Оренбург стал для меня открытием — город красивый, и драматический театр здесь очень хороший. А в Никольском кафедральном соборе мы молились за упокой душ Галины Павловны и Мстислава Лепольдовича...

— **Но и с балетом вы не расстаетесь.**

— Конечно. В театре Натальи Сац сделал оперу-балет «Золотой петушок» с декорациями и костюмами Натальи Гончаровой. Здесь одновременно и поют, и танцуют, как было у Дягилева в начале прошлого века. Идет там и «Жар-птица» с декорациями и костюмами Головина и Бакста, и «Петрушка» по эскизам Бенуа. Приходя в театр, дети знакомятся еще и с шедеврами изобразительного искусства XX века. Потом, оказываясь в Третьяковской галерее и рассматривая эскизы Головина к «Жар-птице», они вспоминают, что уже видели их в спектакле. Это то, что я называю творческим воспитанием.

Наталья ВЕРКАШАНЦЕВА

Фото автора

# ФАНТАСТИЧЕСКИЙ КАРНАВАЛ

**С**вой новый, 99 сезон Московский Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко открыл премьерой оперы «Обручение в монастыре» («Дуэнья») С. Прокофьева.

«Дуэнья» Ричарда Шеридана — автора одной из лучших английских комедий нравов «Школы злословия» — неоднократно вдохновляла композиторов на создание оригинальных музыкально-театральных опусов. Первым в этом ряду стал Томас Линли-старший, создавший музыку «Дуэнья». Премьера его оперы, состоявшаяся в «Ковент-Гардене» 21 ноября 1775 года, прошла, по свидетельству современников, с огромным успехом.

С. Прокофьев познакомился с пьесой Р. Шеридана в 1940 году. Напомним, что в это время композитор, не так давно вернувшийся в СССР из-за границы, переживает период романтической влюб-

ленности в Миру Мендельсон, ставшую соавтором либретто будущей оперы и его второй женой. В «Дуэнья», по словам самого композитора, его привлекли «тонкий юмор, очаровательная лирика, острые характеристики персонажей, динамика действия, увлекательное построение сюжета, каждый поворот которого заставляет ждать себя с интересом и нетерпением» (из буклета нового спектакля).

На сцене Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко за прошедшие без малого шесть десятилетий «Дуэнья» ставилась трижды. Впервые опера «Обручение в монастыре» С. Прокофьева была поставлена в 1959 году (премьера состоялась 28 декабря) дирижерами В. Дельманом и А. Шавердовым, режиссером П. Златогоровым и художником А. Лушиным при участии испанца В. Гонзалеза

*Мендоза – Д. Макаров, Дуэнья – Е. Манистина*



са, поставившего танцы. 26 мая 1983 года в репертуар вошла комическая опера Т. Хренникова «Доротея», также основанная на пьесе Р. Шеридана. Ее постановку осуществили дирижер В. Кожухарь, режиссер И. Шароев, художник А. Лушин и балетмейстер Д. Брянцев.

В сентябре 2000 года состоялась новая постановка оперы С. Прокофьева, осуществленная музыкальным руководителем В. Гореликом, дирижером-постановщиком А. Карапетяном, режиссерами А. Тителем и Л. Налетовой, художником В. Арефьевым и режиссером по пластике И. Лычагиной. Обновленную версию «Обручения в монастыре» представили на премьерных спектаклях ее музыкальный руководитель и дирижер — народный артист России, лауреат Государственной премии России и премии Москвы **Александр Лазарев** (для известного дирижера это уже четвертая по счету работа в стенах Музыкального театра), режиссеры — народный артист России, лауреат Государ-

ственной премии России и премии Москвы **Александр Титель** и **Людмила Налетова**, художник — народный художник России, лауреат премии Москвы **Владимир Арефьев**.

Когда композитор, по его словам, приступил к работе над «Дуэньей», ему «предстоял выбор двух путей: первый — подчеркнуть в музыке комическую сторону произведения; второй — подчеркнуть лиризм». Из этих двух путей С. Прокофьев предпочел второй, и не ошибся. Как известно, действие оперы происходит в Испании, в Севилье, и поэзия этой удивительной, экстравагантной страны яркого летнего солнца и родины гжугево, захватывающего своими страстными ритмами танца фламенко (а также одноименного музыкального стиля), кровавой корриды и неповторимой кухни словно разлита в музыку Прокофьева и в новом премьерном спектакле.

Богатый севильский дворянин Дон Хером (**Валерий Микицкий**) мечтает выдать дочь Луизу (**Инна Клочко**) замуж

Мендоза — Д. Макаров, Дон Хером — В. Микицкий, Дуэнья — Е. Манистина





«Обручение в монастыре»

за богатого рыботорговца Мендозу (**Денис Макаров**). Однако Луиза любит романтического, но бедного Дона Антонио (**Александр Нестеренко**). Брат же Луизы Фердинанд (**Петр Соколов**) влюблен в ее подругу Клару (**Лариса Андреева**), отвечающую ему взаимностью, но из гордости боящуюся открыть свое чувство и даже скрывающуюся от него в монастыре. Преодолеть все препятствия на пути к счастливому браку со своим возлюбленным Луизе помогает ее Дуэнья (**Елена Манистина**). Согласно плану последней, Луиза и Антонио сбегают из дома, а она тем временем прикидывается дочерью Дона Херома и, в конце концов, становится женой Мендозы, тем самым обеспечив себе безбедное будущее. В результате умело закрученной интриги, ни о чем не догадывающийся и ловко одураченный Дон Хером сам благословляет свою дочь Луизу на брак с негодным ему Антонио. Когда же он понимает, что обманут, быстро утешается. Ведь, потеряв

на браке Луизы, Дон Хером выигрывает на браке Фердинанда, выбравшего себе в невесты не только красивую, но и богатую Клару.

Действие новой версии «Обручения в монастыре» (художник — народный художник России, лауреат премии Москвы Владимир Арефьев, художник по свету **Ильдар Бедердинов**, режиссер по пластике и хореограф **Ирина Лычагина**) переносит зрителей в 1930–1940-е годы, в эпоху социалистической модернизации и «воспитания нового человека». Это было время великих строек и достижений, в том числе, создания Общества содействия обороне, авиационному и химическому строительству (сокращенно ОСОАВИАХИМ, предшественника ДОСААФ) — советской общественно-политической оборонной организации, существовавшей в СССР 1927–1948 годах. Поэтому одним из главных элементов сценографии спектакля становятся большие постоянно движущиеся и вра-

щающиеся вертушки, без которых невозможно представить себе также и вертолет. Тем самым постановщиками создается удивительное ощущение полета. И разве любовь, буквально «витающая здесь в воздухе» и являющаяся главным действующим лицом, не дарит нам такое же ощущение полета, подобного завораживающему кружению пар во время карнавала? В этом фантастическом карнавале кружатся физкультурники и пожарные, чешуйчатые рыбы и повара, доктора и почтальоны с сумками на ремне, гимнастка с ленточкой и персонажи комедии дель арте. В итоге, на сцене возникает действие, захватывающее своей динамикой и энергетикой, постановочной красотой и актерской игрой, великодушным юмором и пластической гибкостью. Всему этому в немалой степени способствуют также и занимательная фабула, и яркие характеры, и, наконец, те самые маски комедии дель арте, которые идеально связывают броскость формы с тонкой лирикой и психологизмом.

Не секрет, что эта прокофьевская опера (как и все другие оперные шедевры композитора) знаменита своими виртуозными вокальными партиями и непростыми актерскими задачами и потому требует блестящего состава исполнителей. Занятый в спектакле актерский состав справляется с поставленными задачами изобретательно и артистично. Прежде всего, это относится к исполнителям главных партий — Валерию Микицкому (Дон Хером), Инне Ключко (Луиза), Александру Нестеренко (Дон Антонио) и Ларисе Андреевой (Клара), создавшим ярко индивидуальные и запоминающиеся сценические образы.

«Музыку Прокофьева нельзя не узнать и не отличить среди других музык... Она — острая, терпкая, интенсивно стремительная, мужественно порывистая. Это музыка движения», — писал академик Б. Асафьев. Действительно, в своем творчестве Сергей Прокофьев — «солнечный гений» музыки XX столетия —

созидает новый мир, увлекающий своими стремительными ритмами, динамикой, силой, яркой изобразительностью и удивительной изобретательностью, и вместе с тем поразительным совершенством и классической выверенностью формы.

Музыкальным руководителем и дирижером нового спектакля стал Александр Лазарев, в чьих дирижерских трактовках есть такая же стройность и выверенность формы. Для его исполнительской манеры характерны также яркая эмоциональность, темперамент, артистизм в сочетании с глубоким проникновением в авторский замысел и всегда убедительным раскрытием музыкальной драматургии.

Спектакль динамичен по темпоритму и необычен по форме. Впечатление от него остается мощное — и от изобретательно придуманной сценографии, и от верно найденных режиссером ходов, и от создаваемых ведущими артистами образов, и от игры оркестра и звучания хора (главный хормейстер — народный артист России, лауреат премии Москвы **Станислав Лыков**).

Остается добавить, что обращение Московского музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко к «Обручению в монастыре» стало первым этапом подготовки к фестивалю сочинений Сергея Прокофьева. В следующем сезоне театр представит свои лучшие спектакли по произведениям этого композитора. В его афише уже заявлены оперы «Любовь к трем апельсинам», «Война и мир», балеты «Золушка» и «Камennyй цветок». И не случайно старт к большому фестивалю музыки композитора начался с «Обручения в монастыре» — самой светлой, самой лирической и самой жизнеутраченной оперы Прокофьева.

*Ирина НОВИЧКОВА*

*Фото Сергея РОДИОНОВА*

*предоставлены пресс-службой театра*

# ИГРА ПО-КРУПНОМУ

**В** Краснодарском краевом театре кукол состоялась премьера нового спектакля с пометкой «18+». Постановка художественного руководителя театра **Константина Мохова «Король, Дама, Валет»** по одноименному роману **В. Набокова** пополнила пока немногочисленный, но подготовленный с большим художественным вкусом вечерний репертуар театра.

## ПРАВИЛА ИГРЫ ИЛИ ИГРА ПО ПРАВИЛАМ

С первых минут спектакль буквально взял зрителя в оборот, затянув в интригующую и почти детективную атмосферу действия. Эффектность «пролога», однако, заключалась не в массовости точно выстроенной, выверенной вокзальной сцены. Не в том даже, как сразу был заявлен жанр в безупречно асимметричных хореографических рисунках, в которых безликие образы, запрограммировано выполняли механические движения. Действительно впечатляло то, как ловко и бесшовно соединился в финале общего номера мир людей и кукол, являя слияние двух параллельных равнозначных миров живого и иллюзорного, и невольно пробуждая набоковский вопрос: где настоящая реальность? Тонкий завершающий аккорд пролога дал старт действию спектакля – две куклы, стоящие по порталам, метрономным жестом прощаясь запускали безжалостный маятник судьбы, становясь прошлым одного из главных героев и частью нематериального мира, представленного в постановке через куклы.

Вокзал как перекресток всех дорог, сводящий людей на время для случайных или, может быть, роковых встреч, оставался позади. Как дантовское чистилище, он принимал в свои объятия и нас, зрителей, и пропускал в следующий круг. Вместе с набоковскими персонажами, прошедшими девять кругов ада

и грезящими о рае, мы входили в действие, пока разобщенные, но объединяемые многим – каждый со своим багажом, каждый по-своему одинокий, растерянный и неприкаянный, не добравшийся до места следования и бездомно мятущийся по своему вокзалу...

В самые первые минуты спектакля уже бессознательно принимаешь правила игры, установленные режиссером. Возникает полное ощущение, что в движение приведена огромная машина (тот самый поезд, в который сели герои). Что все в ней – люди в аскетичных костюмах с их бездушными и механическими движениями, симметричные витражи декорации, холодный свет вокзальных фонарей и завораживающая музыка – является частью одного огромного механизма. Режиссер будто вталкивает тебя в этот «поезд».

## РУКА КУКЛОВОДА

Размеренная набоковская проза с ее литературными кружевами богата еще и неповторимой атмосферностью и глубоким психологизмом. Великого словесного живописца Набокова можно узнать по одному предложению. Автору пьесы **Александр Гетману** удалось вынуть событийный скелет из первоисточника, сохранив драгоценную цепочку важнейших моментов литературного произведения. Режиссер же, собрав замечательную команду профессионалов, смог вдохнуть в спектакль неуловимый набоковский воздух. Сохранили постановщики и фантазмагорические ноты романа, приобретающие особое звучание к финалу, где страхи, сны, фантазии и непреодолимые желания заводят нас в тупики человеческого сознания и заставляют терять связь с реальностью. Однако сохранения такое бережное отношение к автору, Мохов словно наводит порядок в созданном им мире. Страсти он отдает танцу, сны, воспоминания и



«Король, Дама, Валет». Хозяин квартиры — В. Гурьев

мечты – кукам, а реальность – живому плану. Но именно то, как он виртуозно соединяет все это – с математической точностью, азартом игрока и уверенностью профессионала, и создает многослойный, сложносочиненный и во всех смыслах масштабный драматический спектакль с использованием искусства кукловодства.

«Король, Дама, Валет» – спектакль, в котором не только чувствуется мастерская рука режиссера, в нем вся постановочная группа как пальцы кукловода все время незримо ведет напряженное зрительское внимание. Их магическое присутствие в каждом атоме действия невольно сопоставляется с монологами безумного Хозяина квартиры, мнящего себя творцом мироздания и бросающего в зал: «И тебя нет! И вас всех нет!». По его мнению, все, что составляет материальный мир, – плод воображения великого Создателя. Но кто он и

чьей рукой руководит – вопрос неразрешимый. Он сквозит между набоковских строк, повисает и в воздухе сценического пространства.

Нельзя не вернуться к работе тех самых невидимых кукловодов. В спектакле чрезвычайно много музыки. Звучит она часто, уверенно и, что уж греха таить, довольно громко. Но, это та музыка, которая имеет на это право. Композитор **Валентин Демин** – автор композиций, являющихся полноценными действующими лицами спектакля, одними из главных действующих лиц. Вместе с режиссером он устанавливает рамки для работы актера, задает темпоритм картинам, заставляет действовать по установленным правилам, играть не крупным планом, а по-крупному. Его музыка слишком объемна и характерна, в ней так много острых, садящих нот. Она, если угодно, слишком драматургична сама по себе, чтобы не захватить, не увес-



Драйер — В. Лобузенко, Франц — А. Куча, Марта — А. Сезоненко

ти в глубину и, что на мой взгляд самое важное, она не способна не транслировать суть происходящего, неподвластную ни одному тексту. Захватывающе интересно было следить за тем, как актеры все время спорили, конфликтовали с произведениями композитора, живя «не в музыку», борясь, пряча, подавляя то главное в происходящем, которое она с первой картины безжалостно обнажала, «раздевая» действие и показывая, что происходит на самом деле.

Великолепен тандем режиссера и хореографа постановки **Ольги Отараевой**. Главная героиня Марта, обожающая танец, будто и живет танцую и навязчиво обучает этому искусству свою новую игрушку — неуклюжего во всех смыслах Франца. Спектакль испещрен образными, символическими танцами, заставками и проходами. Артисты же справляются с обилием хореографии с такой легкостью, что протитанический труд, стоящий за синхрон-

ностью и отточенность номеров, задумываешься лишь очнувшись после фантаσμαгорической феерии.

Выступая и в роли сценографа для своей тщательно сконструированной машины действия, режиссер создал корпус-трансформер в виде чрезвычайно мобильной, функциональной и до гениальности простой конструкции, легко превращающейся в многочисленные места действия. Художник по костюмам и куклам **Елена Мацкевич** великолепно его населила. Впечатляет детальная смысловая проработка каждого предмета декорации, реквизита, каждой куклы. Чего стоят, например, игрушки героев — кадочный, условно «живой» сад Марты, или железная дорога Драйера, периодически несущая нас по проложенным рельсам рока. Детализировано продуманы и материализованные мечты любовников — общий дом, собранный из комнат-кубиков и внушительная, зловеще



Официант — Е. Суманеев, Франц — А. Куча

правдоподобная похоронная процессия с гробом убиенного мужа.

Отдельного внимания заслуживают костюмы как героев живого плана, так и кукольных персонажей, «оживающих» в финале спектакля. Красное платье не девушки, но страстной, властной яркой женщины Марты, богатый, но клоунски нелепый фрак Драйера, чувственный и откровенный наряд обольстительной учительницы танцев Эрики — все это не только в концентрированном виде передает характерные особенности образов, но и в сочетании с музыкой и текстом погружает в набоковское ирреальное пространство снов, возникающее в воспаленном сознании Франца в начале второго действия.

### КУКОЛЬНИКИ

Правила игры, установленные Константином Моховым, приемы, которые он использует, поднимают планку работы артистов так высоко, что про-

живать спектакль в заявленном способе существования им довольно непросто. При столь яркой гротесковой форме не скатиться в иллюстрирование, заигрывание с залом, в декларирование текста, сохраняя органичное существование, требующее от артистов-кукловодов диапазона и глубины хорошего драматического актера — серьезная задача. Взять, например, крайне непростую сцену, в которой Марта впервые говорит о своем истинном отношении к мужу, упоминая его отвратительный подарок — белку. Жить рядом со сказочным персонажем, вызывающим рефлекторный смех, жить остро и убедительно настолько, что при внешнем абсурдизме сцены начинаешь сопереживать нереализованности страстной женщины, измученной собственным раздражением и нелюбовью к мужу. Марта в исполнении **Анны Сезоненко** — это героиня, не ослепленная безумной страстью, и не алчная особа с холодным рассудком. Тон-



Сцена из спектакля

кая, статная, умная и властная, иногда парадоксально по-женски растерянная и беззащитная, обладающая обволакивающим грудным голосом, эта главная фигура любовного треугольника выглядит совсем неоднозначно. Разбуженная в ней Женщина рвет связь с реальностью, обращаясь к разрушительным инстинктам и заставляя встать на непреодолимый для нее путь. Марта будто сама себя убивает, доводя до полного иступления. Даже ее циничные фразы о «поползшем чулке» в момент планирования убийства выглядят не как проявление полного жестокосердия, а, скорее, как попытка ухватиться за быт, как за осколок разумно-понятного. Радужные перспективы, созревшие в остром уме Марты, не позволяют ей свернуть с намеченной дороги, но бессознательное ощущение от свершения чего-то противоестественного и страшного по своей сути, приводит ее в постоянное болезненное возбуждение, почти

сводит с ума и, безусловно, заставляет страдать.

Неуклюжий и недалекий «бедный родственник» в исполнении **Александра Кучи** замечательно знакомит нас и с типом людей, тонко представленным в романе Набокова. Обаятельный и, в общем-то, даже очень благодарный, добряк Франц, без особых колебаний соглашается разозлить череп благодетелю-дяде, которому «наставляет рога», вовсе не испытывая страшных мук совести. Александру Куче удалось создать образ провинциала – жизнелюба, не отягощенного душевной тонкостью и завидным интеллектом. Артист прекрасно работает в шекотливой сцене с учительницей танцев и точно играет финал, где Франц, флиртуя с горничной, почти счастлив наконец начать новую жизнь, освободившись от влияния Марты. Здесь хотелось бы заметить, что исполнительница роли кокетки-горничной **Вера Лукьяненко** предста-

ет в спектакле так же и в образе учительницы танцев Эрики и танцовщицы пикантных номеров, символизирующих метания Марты между двух мужчин, между темной и светлой стороной личности. Все образы актрисы объединены, без тени пошлого, здоровой сексуальностью. Лукьяненко словно олицетворяет в спектакле дышащую женскую чувственность.

Баловень судьбы Драйер артиста **Виталия Лобузенко** жизнелюбив, предприимчив, добр к близким и обладает коммерческим чутьем. Но это, как и многое здесь – иллюзия. Прекрасно выполнена актерами сцена игры в бильярд, в которой герой скептически рассуждает о существовании Бога и тут же выигрывает партию, победу в которой, будто рассудив логически, уже уступил противнику. Герой Лобузенко внешне настолько доверчив, добр и беспричинно счастлив ощущением собственного бытия, что невольно думаешь: вот уж кого любит Господь! Отчего же Драйер, обласканный Творцом, так категорично и почти насмешливо отрицает его существование? Может оттого, что сам считает себя кукловодом, высшей силой. Он стремится создавать марионеток и управляет, манипулирует людьми. Драйер всегда на десять шагов опережает несостоявшихся убийц и нелепые заговоры, рискующие быть раскрытыми всякую минуту, в итоге выглядит весьма жалко на фоне непобедимого доброжелательного бездействия набоковского Короля. Замыслы любовников разбиваются об искренность его намерений, случай, а также мнимую удачливость мужа-рогоносца, который, к слову сказать, наделен и волей, и прозорливостью, и умом, и предприимчивостью успешного во всех смыслах человека. В чем же подвох? Как удастся Даме и Валету, явно не обладающим способностью к решительным действиям, обманывать личность такого масштаба? Драйер кажется бескорыстным и безупречным, но, пожа-

луй, именно это и страшно. Ведь в игре со смертью побеждает именно Король.

### ИГРУШКИ И ИГРЫ ПО-КРУПНОМУ

Классический любовный треугольник с детективной сюжетной линией у Набокова, как и у авторов спектакля, только вершина айсберга глубокой философской истории людей, заигравшихся в жестокие, часто циничные игры, запутавшихся в себе и переставших видеть грани возможного, допустимого и реального. В спектакле, как и в романе, нет однозначных или тем более положительных персонажей, в нем все связано порочной, азартной игрой. Марта погибла... Партия! Мистический набоковский пазл собирается, наконец, в единое целое, но вместо выдоха, мы все же получаем вдох. Машина действия разгоняется к финалу в смысловых масштабных зрелищных картинах. Куклы заглядывают или стремятся пробраться из параллельного иллюзорного мира через прозрачные витражи в пространство сценической реальности. Зрелище почти зловещее – парящие странные существа с застывшими выражениями лиц и требовательными ладонями, любопытно вглядываются в зрительские глаза. Парный танец людей и кукол, в котором солирует Хозяин квартиры в дуэте со старухой смертью захватывает дух. Исполнитель этой мистической роли – **Вадим Гурьев** сыграл сразу нескольких персонажей, продемонстрировав прекрасную внешнюю и внутреннюю пластичность. Но самым впечатляющим становится звенящий, как обрыв струны, финальный аккорд спектакля, когда в пронзительной тишине все тот же Хозяин квартиры, шаркая ногами и кряхтя, смахивает пыль с застывших фигур артистов, тем же жестом, каким совсем недавно он протирал диван. Игра продолжается...

Елена ЖУРАВЛЕВА

Фото предоставлены театром

## «И ПТИЦЫ-ПАМЯТЬ ПО УТРАМ ПОЮТ»

**В** Московском театре «Сфера» прошла неделя спектаклей **Екатерины Еланской** (1929–2013), посвященная 50-летию со дня премьеры «**Маленького принца**» **Антуана де Сент-Экзюпери**, в рамках которой также презентовали книгу Екатерины Ильиничны «**Живой театр**» (М., 2017) и выставку главного художника театра **Владимира Солдатов**.

Восемь спектаклей, восемь театральных «нездешних» вечеров: «**Маленький принц**» **А. де Сент-Экзюпери**, «**Красотка и семья**», «**Пенелопа на все времена**» **С. Моэма**, «**Нездешний вечер**» **М. Цветаевой**, «**Честный аферист**» **В. Газенклевера**, «**Мурли**» **А. Шмидт**, «**Наши за границей**» **Н. Лейкина** и «**Я пришел дать вам волю**» **В. Шукшина**, которые в очередной раз продемонстрировали уникальность «Сферы». В каждой работе режиссер продолжает говорить со своим зрителем о вечных ценностях, благодаря которым при любых испытаниях мы остаемся людьми: верности и понимании, важности родственных и семейных отношений. Где-то с юмором и иронией, как в «**Наших за границей**» или «**Честном аферисте**», где-то серьезно и по-философски, как в «**Нездешнем вечере**» или «**Маленьком принце**». А вот уже и детей режиссер призывает к диалогу на равных («**Мурли**»). И живая реакция не заставляет себя ждать, потому что правильно найденная интонация подкупает даже самых «строптивых» юных зрителей. Но какими бы разными по форме, жанру или сюжету ни были спектакли, все они сегодня — меседж от мудрого, опытного и талантливого человека **Екатерины Еланской**.

Несмотря на то что все постановки и сегодня украшают репертуар театра, этот проект был задуман и осуществлен для того, чтобы собрать наследие **Екатерины Ильиничны** в одно целое, чтобы помнили о том, кто, зачем, ради чего и почему со-



*Екатерина Еланская*

здал этот единственный в своем роде театр. Чтобы помнили **Екатерину Еланскую** — уникального и потрясающего человека, замечательного режиссера и экстраординарную личность.

Народная артистка России родилась в Москве, в семье актрисы **Клавдии Еланской** и выдающегося режиссера **Ильи Судакова**. Окончила Школу-студию им. **Вл.И. Немировича-Данченко** при **МХАТе**, служила в Малом театре, где сыграла **Софью** в «**Горе от ума**» **А.С. Грибоедова**, **Эмилию Галотти** в одноименной трагедии **Ф. Лессинга**, **Людмилу** в «**Вассе Железновой**» **М. Горького**. Затем была режиссерская аспирантура в **ГИТИСе** под

руководством профессора **М.О. Кнебель** и увлечение новой профессией на всю жизнь.

Первые постановки Екатерины Ильиничны — «**Маленький принц**» **А. де Сент-Экзюпери** и «**Робин Гуд**» **С. Заяицкого** в Театре им. К.С. Станиславского, «**Вкус черешни**» **А. Осецкой** в «Современнике», «**Месяц в деревне**» **И.С. Тургенева** в Театре им. М.Н. Ермоловой — стали заметным явлением в театральной жизни столицы и долгие годы украшали репертуар московских театров, а некоторые из них, заснятые на пленку, вошли в золотой фонд телевидения.

Екатерина Еланская — знаковое имя для сферовцев. Она — фундамент, основа всего того, чего достиг театр — ее детище — сегодня. Труппа театра — талантливая и многоликая — это актеры, ею воспитанные. Именно Екатерина Ильинична для многих стала тем единственным и НЕ упущенным шансом, открывшим возможности и перспективы. Это ее режиссерское и человеческое чутье взращивало «розы», которые были ее «живинками» и сегодня

такowymi становятся для каждого зрителя.

Сегодня «Сфера» такой же живой театр, о котором мечтала и который начала создавать режиссер почти сорок лет назад:

*«Какой же он этот, «мой театр»?»*

*Живой. Сегодняшний и вечный. Просто в нем не нарушено звеньишко: сейчас, сто минуту живой актер и живой зритель — взаимодействие, теснейшая их взаимозависимость и взаимосвязь».*

«Маленький принц» **А. де Сент-Экзюпери** и поэтический спектакль «Нездешний вечер» **М. Цветаевой** для «Сферы» уже стали программными. Оба поставлены Екатериной Ильиничной на площадках других театров, когда «Сферы» еще не было на карте Москвы, прошли испытание временем и сегодня продолжают жить в другой редакции, с другим актерским составом благодаря заложенным режиссером главным принципам живого театра общения «Сфера», которые сегодня остаются незыблемыми и для наследника Екатерины Еланской, что называется, по прямой — и по крови, и по духу, и по жизненным и творческим ориентирам,

*«Маленький принц». Летчик — А. Коршунов. Фото И. Ефремовой*





«Красотка и семья». Уильям — А. Смирнин, Фредерик — П. Гребенников. Фото Д. Ефремова

сегодняшнего художественного руководителя театра **Александра Коршунова**.

*«Когда я работала над первой постановкой — «Маленький принц» Экзюпери, — читаем в книге «Живой театр», — пожилые люди в театре им. Станиславского спрашивали меня: «А зачем? Почему бы не взять для начала что-нибудь походящее, попроще, ну хотя бы нормальную пьесу... А то — «Маленький принц»! Его и вообще-то невозможно на язык театра перевести, а вы хватаетесь, рискуете, себя под удар ставите...»* Спектакль шел 12 лет и был сыгран более 500 (!) раз.

Как и Маленький принц, Екатерина Ильинична всю жизнь взращивала свои Розы — актеров, оберегала их от ветра и «защищала от гусениц». Как говорит **Нина Шалимова**, автор статьи «Екатерина Еланская: жизнь в искусстве и ради искусства»: *«Еланская осуществлялась как режиссер в своих актерах. Актеры «Сферы» — это лучший гарант качества режиссуры Еланской. «Сфера» живет в каком-то остром ощущении современности жизни, не в ее поверхностных, а во внутренних ощущениях и смыслах, в которых мы все пытаемся жить».*

И сегодня эта «огромная разноцветная клумба цветов селекционных сортов» с каждым годом только набирает аромат и силы. Интересно следить за их развитием, видеть в спектаклях разных жанров и каждый раз снова и снова убеждаться, что актеры «Сферы» интересны как личности и им есть, что сказать. Ломать невидимый барьер между зрителем и сценой, «защищать от ветра» и «убивать гусениц» — все то, что мешает живому, прямому контакту, взаимопроникновению и взаимообогащению, они начали вместе с Екатериной Ильиничной. Общая идея театра была и остается таковой: *«Мы отвергаем принцип театра-куба со снятой стенкой и подглядыванием — мы утверждаем принцип «сферы общения»*», а в театре в форме сферы актерская энергия сливается со зрительской и возникает единое эмоциональное и духовное пространство.

Екатерине Еланской было тесно в традиционной еланской коробке, ей мешала четвертая стена. Но ни один из существующих тогда театров не имел ни



«Пенелопа на все времена». Пенелопа — В. Абрамова. Фото В. Майорова

нужного ей архитектурного решения, ни возможности экспериментировать с пространством так, как это делают сегодня. Поэтому Екатерину Ильиничну уверенно можно назвать «первооткрывателем и изобретателем» нового театрального пространства.

Вот что она писала в своем дневнике:

*«По известному закону диалектики, форма всегда и непременно отстает от содержания. А традиционная форма театра сложилась давным-давно, когда таких видов искусств, как кино и телевидение, не было в помине. Как же может и теперь эта старая форма остаться неизменной? Ведь условия-то в корне изменились. А телевидение и кино так прочно вошли в жизнь каждого человека, что его эстетические взгляды во многом определяются их воздействием и влиянием. Игнорировать это явление — значит отрицать очевидное.»*

*Кроме того, традиционная форма театра не демократична. Подумайте, какое неравенство зрителей партнера и галереи...*

*Качественные изменения в жизни должны найти отражение в театре, как по содержанию, так и по форме.»*

Первым опытом «сферического» театра Екатерины Еланской стал спектакль «Почта на юг» А. де Сент-Экзюпери на сцене Концертного зала им. П.И. Чайковского, где в большой полусфере были объединены амфитеатр зрительного зала и пустой сцены, что усиливало впечатление от сложной световой партитуры художника Э. Стенберга, и где необычным было звучание живого органа. Позже на той же сцене появился «Нездешний вечер» М. Цветаевой.

Все это было началом большого проекта под названием Театр «Сфера», днем рождения которого является 1 июня 1981 года — Международный день защиты детей. Свое сегодняшнее помещение в саду «Эрмитаж» театр обрел в 1984-м. И вот уже 37-й театральный сезон количество поклонников только увеличивается благодаря уникальной атмосфере, ломающей привычное представление о театре, где в любой момент вы можете быть вовлечены в действие и стать его неотъемлемой частью, где актер работает «крупным планом», где слышно его дыхание и



«Наши за границей». Николай Иванович — П. Гребенников, Лафира Семеновна — В. Абрамова. Фото И. Ефремовой

шорох платья, виден блеск глаз и мельчайшие изменения мимики. Литературный критик, литературовед Лев Аннинский в статье «Музыка «Сферы»» писал: «*Мажорная симфония в белом*... Не «театр-зрелище» — «театр-взаимодействие»... На видном месте — эмблема: круг. Круг, объединяющий всех, кто сюда пришел. Сцена — в центре: небольшой деревянный помост шестигранником. Деревянная круговая дорожка отделяет помост от рядов. Принцип цирка, принцип волчка: зрители — вокруг точки, в которой пульсирует действие. Нет деления на «зал» и «сцену с кулисами», на «театр» и «мир» — нет делящей стены, нет зеркала сцены. Есть сфера взаимодействия. Из центра, от этого деревянного помоста, бегут лучами деревянные проходы-дорожки. Лестницы с игровыми площадками —

между рядов. По ним действие взбегают и опадает, как бы пронизывая зал. Актеры играют рядом со зрителями. Вот — на расстоянии вытянутой руки».

\* \* \*

Записи Екатерины Еланской, ставшие сегодня книгой «Живой театр», режиссер вела в 1979 году, когда шла серьезная, изнуряющая борьба за театр «Сфера» и когда выкристаллизовывались идеи, принципы и видение нового театра. Двадцать четыре главы — живые свидетельства того, какая это была огромная потребность души и таланта, какая это была страстная и выстраданная вера в свое дело. Дело, которым режиссер хотела заниматься не для того, чтобы кого-то удивить, а потому что без этого ей невозможно было ни жить, ни дышать. Это сформулированные высочайшие требования к актерам: они должны быть личностями, быть интересны зрителю и иметь что предъявить зрителю.

И сегодня «Живой театр» будет, без преувеличения, системой координат, с которой хотя бы время от времени, но необходимо сверять свои ориентиры и творческие мерки.

\* \* \*

Владимир Солдатов, главный художник театра «Сфера» был одним из самых близких по духу для Екатерины Еланской. К его мнению она прислушивалась, ему доверила создание сферического пространства театра.

То, что мы видим сегодня в фойе, — иллюстрация закулисной работы с Екатериной Ильиничной, угадывание того, что потом стало той «Сферой», которую мы знаем и любим. Большинство из этих эскизов до этого дня не видели даже работники «Сферы». Поэтому приходите, смотрите и угадывайте...

На открытии выставки художник сказал:

*«Какое счастье было создавать свой театр! Общенье с Екатериной Ильиничной всегда было счастьем. Все, что мы с ней делали, все было экспериментом и изобретением. Мы знали только, к чему стремимся, но никогда не знали, каким путем пойдём».*

\* \* \*

Мое знакомство с театром «Сфера» состоялось несколько лет назад, когда я имела счастье увидеть премьерный спектакль «Обыкновенная история» по И.А. Гончарову в постановке Александра Коршунова. Такого тонкого по психологизму, точного по атмосфере, настоящего и живого в проявлении чувств спектакля на тот момент я не видела давно. Он стал для меня одним из немногих,

после которых не хочется говорить, дабы как можно дольше сохранить чувство «легкого дыхания».

И закончу словами Экзюпери, что «единственная подлинная роскошь — это роскошь человеческого общения». Вот за этим и стоит приходить в Театр «Сфера».

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА  
Фото предоставлены театром

## СИМВОЛ ВЕРЫ

### Екатерина Еланская. Живой театр – Театр «Сфера», 2017

Эта удивительная книга пришла к читателю спустя без малого четыре десятилетия после того, как была написана. Удивительная — многим, на редкость точно отвечающим дню нынешнему с его нескончаемыми открытиями и экспериментами, рассчитанными, к сожалению, в основном, на то, о чем писала режиссер Екатерина Ильинична Еланская, создатель уникального театра сферического пространства, в коем актеры и зрители не разделимы на действующих и внимающих.

Начать с того, что написана эта небольшая по объему, но очень емкая по масштабу мысли и обобщений книга почти в классической форме венка сонетов: большинство глав в ней поименовано строкой, которой завершается предыдущая глава. И это придает «Живому театру» тот поэтический, возвышенный контекст, в котором зародилась, развивалась, крепла мысль Екатерины Еланской о насущной необходимости иной, не общепринятой формы театрального действия, о прямой вовлеченности зрителя в происходящее на его глазах: «Почему одним — партер, а другим — галерка? Это же



обокраденные, обсчитанные люди! А, собственно, за что?.. Я думаю, что в результате творческих поисков определится, выявится некая художественно решенная «сфера». «Сфера», включающая в себя обоих партнеров – зрителя и актеров. Она создаст внутри себя ту «сферу общения», которая и есть, собственно, живой театр. Его основа».

Наставая на том, что только подобная форма способна раскрыть в артисте главное – личностное в человеке, «пророческое», «жреческое», – Еланская рассказывает о первых опытах своего, еще не рожденного «на бумаге» театра: о спектаклях по Ф.М. Достоевскому и Антуану де Сент-Экзюпери, сыгранным в пространствах музеев, Концертном зале им. П.И. Чайковского и даже храмов, и о том, какая поразительная атмосфера рождалась в этом очень близком общении артистов и зрительской аудитории. Возникал, по словам режиссера, «сильнейший фактор в деле нравственного воспитания человека, его внутренней культуры. Культуры общения, культуры души». Потому что зрелище становилось процессом живого человеческого соучастия. И от этих мыслей, не раз повторяемых на страницах книги в различных контекстах, четко проявлялся своеобразный девиз, ставший для Екатерины Ильиничны Еланской подлинным Символом Веры: «Сферу нужно выстрадать, иначе она останется недостижимой».

Размышления режиссера об опере и балете, о пластическом искусстве, о цирке оказываются весьма современными и животрепещущими сегодня, когда драматический театр размывает границы между видами искусств, синтезируя все возможное. И невозможное – тоже. К слову сказать, мысли Еланской о цирке очень интересно «рифмуются» с взглядами Г. Козинцева и Л. Трауберга, Вс. Мейерхольда и С. Эйзенштейна о «циркизации искусства». Но за этими мыслями следует важное уточнение о профессии режиссера: «Современный театр немислим без ре-

жиссуры, если она – подлинная. Режиссура – это прежде всего личностная кровь и боль, это эмоциональная мысль, которой органично подчиняется все в спектакле. Все, в нем живущее... Творческое с человеческим нерасторжимо в нашей профессии».

Очень, как представляется, важны мысли Екатерины Еланской о традициях, в которых она четко разделяет «мунифицирование» и живую жизнь: «К вечным традициям относятся идеи человечности, добра, справедливости, лежащие в основе искусства вообще и живого театра, в частности. Есть традиции этического нравственного порядка. Есть традиция: все через актера, для актера, т. е. через человека и для человека. Традиция жреческого отношения к искусству. Самосожжения себя в нем. Тоже традиция».

Как хочется, чтобы эти слова прочитали и всерьез задумались над ними молодые представители режиссерской профессии, нередко работающие через себя и для себя! А читать «Живой театр» надо вдумчиво и творчески, чтобы открыть неизвестные или крепко забытые уроки прошлого. Не такого уж и давнего...

Екатерина Ильинична Еланская осуществила свою мечту и создала театр «Сфера», покоряющий не только непривычной формой, но и теми традициями, о которых писала. После ее ухода из жизни театр возглавил подлинный единомышленник, замечательный артист и режиссер, ее сын Александр Коршунов, написавший к книге короткое и эмоциональное предисловие, а потому «живой театр» продолжается и развивается в этом пространстве.

Книга «Живой театр» посвящена «уважаемой Настасье Ивановне». Вы помните, кто эта почтенная дама? – если нет, перечитайте «Театральный роман» М.А. Булгакова, очень полезное чтение!..

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

## «ПРОШЛОЕ, ХРАНЯЩЕЕСЯ В ПАМЯТИ, ЕСТЬ ЧАСТЬ НАСТОЯЩЕГО...»

**В** ноябре в Государственном русском драматическом театре Республики Мордовия состоялся вечер памяти заслуженного артиста РСФСР, народного артиста Мордовской АССР **Степана Ильича Колганова**, посвященный его 100-летию. Он прошел в уютной камерной обстановке нового помещения, в которое региональное отделение СТД Республики Мордовия переехало совсем недавно, после капитального ремонта здания театра.

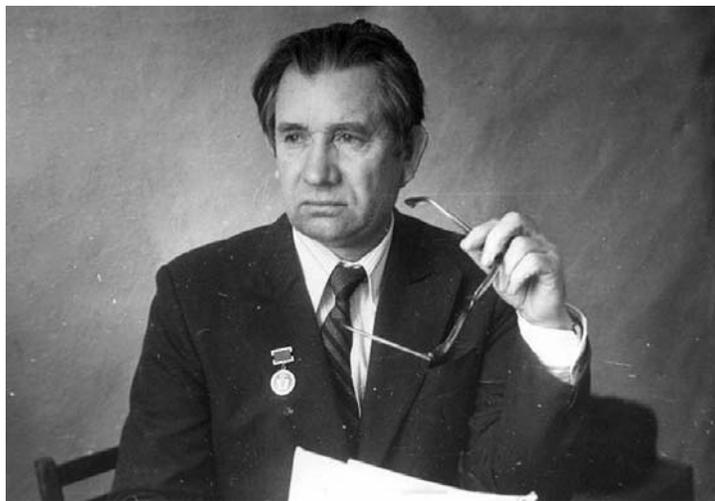
На выставке, подготовленной из материалов архива СТД РМ, можно увидеть трудовую книжку, по которой легко проследить профессиональный путь Степана Ильича.

Эрзя по национальности, он родился в большой крестьянской семье (Степан был семнадцатым, последним ребенком) в селе Кендя сегодня Ичалковского района Республики Мордовия. Учился в сельскохозяйственном техникуме. В 1934 году, пройдя конкурсный отбор, поступил в Мордовский национальный театр, над которым шефствовал тогда Малый театр. В 1944–1947 годах — на-

чальник Управления по делам искусств при СНК Мордовской АССР. В 1963–1978 годах — председатель правления Мордовского отделения ВТО. Это всего лишь сухие даты, но за ними стоит жизнь человека, посвятившего себя служению театральному искусству.

Афиши спектаклей, программки, фотографии артиста, вырезки из газет того времени оживали в этот вечер в рассказах людей, близко знавших Степана Ильича и хранящих память о нем. Отметить 100-летний юбилей собрались родные и близкие, театроведы, коллеги, начинавшие при нем свой профессиональный путь, сегодня уже сами мастера сцены, и совсем юные артисты труппы ГРДТ РМ.

С импровизированной сцены около портрета артиста пронзительно звучали рассказы «Коко» Ги де Мопассана в исполнении заслуженной артистки РФ, народной артистки РМ **Зинаиды Павловой**, стремительный и комичный монолог Хлестакова в исполнении артиста **Александра Борзова**, стихи и музыкальные номера молодых



Степан Колганов



Фрагмент юбилейной выставки. Фото В. Буралкина

исполнителей. Много добрых и теплых слов было сказано в адрес Степана Ильича людьми, хорошо знавшими его лично.

*«Его отличали такие человеческие качества, как отзывчивость, порядочность, человеколюбие, — говорит **Василий Сергеевич Брыжинский**, заслуженный работник культуры РФ, член СТД РФ, член Союза журналистов РФ, кандидат искусствоведения, театральный критик, — Степан Ильич был ярким примером служения своему делу. Он внес неоценимый вклад в развитие профессионального театрального искусства республики».*

*«Он большое внимание уделял молодым артистам. Внимательно расспрашивал, помогал советом, — рассказывает председатель СТД РМ **Николай Большаков**, народный артист РМ. — Во время Великой Отечественной войны С.И. Колганов вместе с артистами нашего театра выезжал на позиции в составе фронтовых бригад. В то время был поставлен спектакль «Как закалялась сталь». Образ Павки Корчагина в исполнении артиста запомнился многим».*

До сих пор в памяти его современников сохранились очень яркие впечатления от актерских работ Степана Ильича. Это и Павка Корчагин, и Дед Щукарь, и Карандышев, и Хлестаков, и многие дру-

гие. Его игра отличалась простотой, мягкостью, лиризмом. Оставаясь актером театра, С.И. Колганов очень много занимался общественной деятельностью. Он внес огромный вклад в подготовку национальных кадров для Мордовского театра драмы и концертных коллективов республики, в организацию Мордовской драматической студии при ГИТИСе и оперной студии при Саратовской консерватории.

*«Несмотря на огромную занятость родителей, они всегда находили время для моего воспитания, общения со мной, — вспоминает дочь **Майя Степановна**, — папа был не только актер, но и большой общественный деятель. В разное время он встречался с народным художником МАССР Ф. Сычковым, с известным на весь мир скульптором С. Эрзьей, поддерживал их. Семья у нас была очень-очень дружная. У родителей были очень трогательные отношения. Я считаю, что все лучшие роли отца сыграны при жизни мамы...»*

«Где бы, в каких бы стенах Союз не находился, везде присутствует дух всех членов Союза», — отметил в самом начале вечера Николай Большаков.

И пусть так будет всегда! Ибо мы живы до тех пор, пока помним.

Ольга КЕРБИЦКОВА

Не стало выдающегося оперного певца, баса, известного едва ли не всему миру — **Александра ВЕДЕРНИКОВА**. Он ушел на 91-м году, прожив яркую, красивую жизнь на сценах Мариинского (в то время Театра оперы и балета им. С. Кирова в Ленинграде), Большого, «Ла Скала».

Все главные басовые оперные партии звучали для нас на протяжении долгих десятилетий в исполнении Александра Ведерникова, выразительно, глубоко индивидуально создававшего образы Пимена, Сусанина, Варлаама, Бориса Годунова и многих других героев национальных опер. А концертная деятельность артиста была поистине безграничной — он пел арии из опер и романсы русских, немецких, итальянских композиторов, всегда вызывая чувство душевного трепета глубоким и сильным своим голосом.

Ведерников стал первым исполнителем Поэта в «Патетической ора-

тории» Георгия Свиридова на стихи Владимира Маяковского, но те, кто слышал, вряд ли смогут когда-нибудь забыть его исполнение церковных песнопений «Ныне отпускаеши», «Символ веры» и особенно — «Жертва вечерняя». Они звучали такой мощью, таким глубоким проникновением в истинную веру, что не могли не вызывать ответной волны погружения в высокое чувство...

Никто не сказал о певце точнее, чем он сам в одном из интервью: «Делал то, что мне нравилось. Выбирал музыку, которая шла от христианства, от идеалов любви, братства. Все делал с любовью и относился ко всему серьезно».

Наверное, так и надо жить, чтобы услышать в конце земного бытия «Ныне отпускаеши раба Твоего»...

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*



Скончался после роковой для нашего столетия болезни **Александр ШАВРИН** — артист Театра им. Вл. Маяковского, широко известный любителям кинематографа и телевизионной аудитории. Он не дожил до 60 лет, этот удивительно харизматичный артист, привлекавший внимание зрителей даже в ролях второго плана. Их было у Александра Шаврина немало, но в каждый образ он умел вложить особые черты личности, делавшие его героев запоминающимися, интересными.

Многие его персонажи были талантливо, ярко воплощены на сцене Театра им. Вл. Маяковского, которой он служил несколько десятилетий, как принято говорить, верой и правдой, утверждая самобытность и особенность каждого, пусть даже совсем не «первостепенного» своего персонажа, делая его полноправным героем, наравне с другими. И в этом сказывалась не только профессиональная, но и личностная позиция, даже миссия артиста.

Кинороли Александра Шаврина тоже были разнообразны и интересны каждая по-своему — он умел органично и просто, без



пафоса существовать на подмостках и на экране, привлекая зрителей к своим таким обычным персонажам, порой не отличающимся ничем от тех, кого мы встречаем в транспорте, на улицах.

Спасибо Артисту за то, что он был в нашей жизни! Мы будем помнить...

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

Уход из жизни творца — всегда скорбь и горечь от невозможности утраты. А уход воспитателя творцов? Удел педагога непрост, но благороден и благодарен. Память о нем живет и в учениках, и в уже состоявшихся актерах, и в тех, кто позже избрал другую стезю. **Владимир Петрович ПОГЛАЗОВ**, начав свою творческую жизнь актером «Современника», продолжил ее педагогом Щукинского училища, таким беззаветным, что сейчас очень трудно представить этот вуз без него. Студенты осиротели.

Вот слова Юлии Авшаровой, ученицы и соратницы: «Это большое горе... Владимир Петрович был для всех нас не просто Учителем, а очень близким, родным человеком. В жизни каждого он значил невероятно много. Именно благодаря Владимиру Петровичу складывались и актерские и человеческие судьбы многих-многих людей.



Мы потеряли человека, на которого равнялись и в жизни и в профессии».

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

Ушел из жизни **Михаил Михайлович ДЕРЖАВИН**, замечательный артист театра, кино, телевидения, эстрады. Более полувека он служил Московскому театру Сатиры, много снимался в кино и телефильмах, но был известен отнюдь не только кругу театралов и любителей кинематографии. Еще в 1967 году Михаил Державин вошел буквально в каждый дом огромного пространства СССР как пан Ведущий «Кабачка "13 стульев"», передачи, которую смотрели миллионы зрителей. И — навсегда полюбили интеллигентного, мягкого, ироничного, одаренного исключительным музыкальным слухом и приятным голосом Ведущего.

Невозможно перечислить все роли, сыгранные Михаилом Державиным в театре и кино, невозможно забыть сатирические, яркие дуэты с Александром Ширвиндтом, но когда вспоминаешь все богатство творческой палитры артиста, едва ли не в первую очередь думается о том, что всегда и во всем он оставался московским интеллигентом. Недаром коллеги Державина единодушно отмечают, как все любили Михаила Михайловича; как ничего оскорбительно никогда не звучало даже в самых едких его сатирических выступлениях; насколько он был расположен к окружающим; как был скромен...



Последние месяцы жизни Михаила Державина невольно подтвердили это высокое и старомодное качество — скромность. Жадные до подробностей личной жизни и недугов средства массовой информации не комментировали течение болезни, не смаковали подробности. И потому его уход оказался для многих неожиданностью — шокирующей, по-настоящему горькой.

Мы не забудем этого талантливого артиста и замечательного человека.

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 5–205/2018

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](mailto:strast10@stdrf.ru)

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

«Ревизор» в Екатеринбургском ТЮЗе  
«Валентинов день» в Национальном театре Карелии

## ФЕСТИВАЛИ

Международный фестиваль камерных спектаклей  
по произведениям Ф.М. Достоевского (Старая Русса)  
Всероссийский фестиваль «МаскЕрад» (Пенза)

## КНИЖНАЯ ПОЛКА

Алексей Бородин. «На берегах утопий»

## МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ

«Три сестры» (МХАТ им. М. Горького)

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru