

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 9-209/2018



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Вот и лето, наконец, пришло, с чем можно всех нас поздравить — с теплом (только бы не изнуряющая жара!), с грибными дождями (только бы не затяжные ливни!), с щедрой зеленью и яркими красками распустившихся цветов, невольно приковывающими взгляды... Все это не может не радовать, не будить радужные надежды и — главное! — вдохновение и творческие взлеты.

Скоро уже завершатся театральные сезоны, у режиссеров будут формироваться планы на новый сезон или, если они уже определились, начнется интенсивная внутренняя подготовка к воплощению новых замыслов. Серьезное время, ответственное и — счастливое для творческих людей...

Ваш «Страстной бульвар, 10» живет по тем же законам, что и российский театр, мы приходим к вам в начале и в конце каждого театрального сезона вот уже больше двух десятилетий, помогая ощущать единство, целостность нашего неразрывного пространства. И летние месяцы становятся для нас таким же временем осмысливания будущего — наиболее интересных публикаций, обмена свежими новостями, рассказами о людях театра от Калининграда до Камчатки, воспоминаниями о тех, кого уже нет рядом.

Этим и живем, и верим, что помогаем вам, наши авторы, читатели, поклонники, которыми очень дорожим, — все те, кто за эти долгие годы успел привыкнуть к журналу и полюбить его.

В номере, который перед вами, как всегда собраны самые разные материалы из близких и далеких уголков нашей страны. Очень надеюсь, что многие из них привлекут ваше внимание и, может быть, вызовут желание поспорить или выразить согласие. Это для нас — признаемся! — самое главное, ведь ваши отзывы о нашей работе всегда помогают понять, насколько верен наш путь, пролегающий, главным образом, к сохранению того самого русского психологического театра, что был всегда и остается мировой ценностью.

Не разминывать вечное на временное — наверное, эти слова можно было бы считать нашим девизом. И порой начинает казаться, что именно за это вы и следите за нашим изданием пристально и пристрастно. А те, кому это чуждо, — вряд ли листают наши страницы...

Последний номер сезона еще впереди, так что мы обязательно встретимся до наших отпусков.

Всего вам самого доброго, друзья!



*Искренне ваша
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2017–2018



На обложке: «Двенадцать стульев». Саратовский ТЮЗ им. Ю.П. Киселева

СОДЕРЖАНИЕ

ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

«Наш дворик» — творческий проект Ставропольского отделения СТД РФ.

О. Метёлкина 2

В РОССИИ

Орел. *И. Радова* 5

Пермь. *И. Губин* 9

Саратов. *И. Крайнова* 14

Ставрополь. *О. Метёлкина* 19

ФЕСТИВАЛИ

IV Всероссийский фестиваль «Волжские театральные сезоны». *А. Иняхин, С. Гогин, Н. Старосельская, Е. Глебова, Н. Райтаровская* 24

XV Всероссийский фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин» (Санкт-Петербург). *Д. Кириченко* 49

Всероссийский театральный фестиваль «Золотая провинция» (Кузнецк). *А. Ефремова* 56

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Дом под снос» (Центральный академический Театр Российской Армии). *Н. Старосельская* 62

«Муму» (Театр Наций). *Д. Андреева* 65

«Как важно быть серьёзным» (Московский театр «Бенефис»). *В. Борисова* 70

СОБЫТИЕ

Документальные спектакли в театре «Город» (Долгопрудный). *Л. Колмановская* 74

ВЗГЛЯД

Премьеры сезона в Курском драматическом театре им. А.С. Пушкина. *Н. Старосельская* 78

ЛИЦА

Наталья Королёва (Иркутск). *М. Рыбак* 86

Александра Розовская (Москва). *Д. Семёнова* 93

Валентина Соколова (Сыктывкар). *Н. Горинова* 99

Галина Халецкая (Курск). *Н.С.* 104

МИР МУЗЫКИ

Конкурс артистов балета «Арабеск» (Пермь). *А. Геннадьев* 109

«Пиковая дама» на сценах «Геликон-оперы» и Большого театра. *Е. Артёмова* 113

МИР КУКОЛ

«Серенада» в Московском театре кукол «Жар-Птица». *В. Чекмарёв* 120

«Капля жизни» в Орловском театре кукол. *О. Фролова* 123

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Эпоха Владимира Курочкина (Екатеринбург). *С. Коробков* 127

ВСПОМИНАЯ

Юрия Яковлева. *В. Фёдорова* 143

Виктора Борцова. *О. Петренко* 149

Геннадия Печникова. *К. Алексеева* 157

ЮБИЛЕЙ

Изольда Лидарская (Оренбург) 23

Сергей Афанасьев (Новосибирск) 73

Константин Щербаков (Москва) 85

Валентина Машкова (Волгоград) 118

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Юрий Томошевский (Санкт-Петербург) 160

РАДОСТЬ «НАШЕГО ДВОРИКА»

Ставропольское отделение Союза театральных деятелей РФ на протяжении многих лет создает традиции и сохраняет им верность. Одна из них — создание оригинальных творческих проектов, приуроченных к Международному Дню театра. Каждый раз получается яркое зрелище, сценарий которого актеры создают сами, репетируя в свободное от спектаклей время.

В этом году на сцене **Ставропольского академического театра имени М.Ю. Лермонтова** зрители увидели спектакль-концерт «**Наш дворик**», идея которого стала результатом коллективного творчества правления регионального отделения СТД. Создание сценария и постановку взяли на себя актрисы театра драмы **Ирина Баранникова** и **Елена Днепровская**, уже имеющие большой опыт в работе над такими проектами. И конечно же, каждый участник музыкального шоу внес свой вклад в спектакль-концерт, который смотрелся на одном дыхании.

«Наш дворик» — история, которая вполне могла произойти в таком же городе, как

Ставрополь. Возможно, не сегодня, а немного раньше... Когда соседи, живущие в одном дворе, знали друг о друге все, делились и бедами, и радостью. Здесь расцветали первые романтические чувства и рождалась настоящая любовь. И если гуляли свадьбу, то непременно всем двором... В центре сюжета — Жених (**Илья Калинин**) и Невеста (**Анастасия Поделякина**), для которых наступил счастливый день свадьбы. Праздничная суета, женщины прямо под открытым небом накрывают столы, здесь же бегают ребятки (эта ответственная роль в спектакле была доверена актерским детям). Публику не могли не тронуть за душу переживания Мама невесты (**Мадина Шарипова**).

Что такое дворик в небольшом южном городе? Это особый колорит. Во время свадебных гуляний он проявляется особенно ярко и многогранно. На шумном празднике появляется неизменный «мужичок с гармошкой», с этой ролью как всегда блистательно справился **Александр Ростов** — кто еще так задорно и с душой поет: «Ах, эта свадьба!»?! Он оказался хорош и с гармошкой, и в казацкой папаче, и в сопровождении «цыганско-



«Наш дворик».
С. Ильядис,
Л. Ковалец,
А. Ростов



Е. Задорожный, П. Полковникова, О. Хомутов

Жених и невеста в «Нашем дворике»: И. Калинин и А. Поделякина





Аксакал
ставропольской
сцены –
В. Аллахвердов

го ансамбля» с гитарой и серьгой в ухе. Зрители с удивлением узнали в одной из жгучих брюнеток в пестрой юбке актрису театра драмы **Людмилу Ковалец**, а в двух других – актрис краевого театра кукол **Светлану Ильядис** и **Анну Коробко**.

«Наш дворик» оказался очень гостеприимным, на свадьбе были рады всем. Атмосфера праздника охватила и зрителей, которые в финале кричали не то «горько», не то «браво»... А как публика встречала уважаемого аксакала – **Владимира Аллахвердова**. По сюжету он был колоритным армянским дедушкой, а в реальности с конца 1950-х играет на сцене Ставропольского академического театра драмы имени М.Ю. Лермонтова и уже много лет возглавляет региональное отделение Союза театральных деятелей РФ.

Здесь и «дядя Изя из Одессы» оказался весьма кстати. **Игорь Барташ** в шляпе с накладными пейсами пел соответствующую случаю песню «Хава нагила» и лихо отплясывал под нее в компании с женихом и невестой. Интернациональный характер праздника дополнила и колоритная индианка с песенкой «Джимми-джимми ача-а» из знаменитого фильма «Танцор диско». Надо сказать, **Ирине Баранниковой**,

которая ее исполнила, удался образ «индийской гостью» в классическом сари.

А какая свадьба без драки, ну, или хотя бы без скандала?! Здесь, как говорится, хочешь не хочешь, а начинать надо. Страстное выяснение отношений происходило под популярный некогда шлягер «Акапулько» в исполнении **Полины Полковниковой**. Ее героиня девушка-вамп вскружила голову сразу двум горячим парням (**Евгений Задорожный** и **Олег Хомутов**), готовым сразиться за ее сердце.

Параллельно со свадебным переполохом жизнь во дворе шла своим чередом. Вот парень вернулся из армии (**Владимир Лепа**) и, наконец, встретился со своей любимой (**Елена Днепровская**). Вечером на скамейке, как всегда, собралась молодежь с гитарой. В общем, все как в жизни. Актеры **Ставропольского театра драмы и краевого театра кукол** показали это с большой любовью и мастерством. Получился очень добрый, с нотками ностальгии по ушедшему времени, спектакль-концерт, в котором звучали старые и новые «песни о главном».

Ольга МЕТЁЛКИНА
Фото автора

ОРЕЛ. Прозрения и наваждения

В повседневной жизни и в искусстве мы привыкли, что если есть вопросы, то обязательно будут ответы. Но мир часто состоит из одних вопросов...

«...самый необычный поэт и прозаик, каких когда-либо рождала Россия», — кого так характеризует Владимир Набоков, совсем не склонный к аффектации? О каком произведении этого прозаика Достоевский отзывается, как об одном из самых глубоких и богатых содержаниями? Какую пьесу ныне трактуют как экзистенциальное произведение, предвестник театра абсурда, задолго даже до намеков на оформление абсурдизма и экзистенциализма в ментальном пространстве эпохи?

На эти вопросы ответить несложно: речь идет о **Николае Васильевиче Гоголе** и его пьесе «**Женитьба**».

Как-то в Америке, сидя в ресторане, Бродский о чем-то страстно дискутировал с приятелем. Удивленная официантка спросила: «Интересно, о чем можно столько времени так увлеченно разговаривать?» — «Как это о чем? О Гоголе, разумеется», — ответил Бродский.

... В орловском театре «**Свободное пространство**» состоялась премьера спектакля «**Женитьба**» по пьесе Гоголя в постановке литовского режиссера **Линаса Зайкаускаса**. Художник — **Маргарита Мисюкова**, композитор — киприот **Васос Аргиридис**. Появление «**Женитьбы**» на орловской сцене, в определенной степени, символично: во времена Гоголя комедию «**Ревизор**» именно в Орле и Иркутске запретили еще до постановки. Теперь же Гоголь, причем, в гротескном, в трагифарсовом воплощении, был здесь принят и понят.

Выбор нестандартного сценического решения логичен, ведь и судьба пьесы необычная, странная, и странность эта, в первую очередь, обусловлена ее содер-

жанием, обманчиво ясным, с мерцающими смыслами, парадоксальным. Гоголь несколько лет работал над пьесой и создал четыре варианта текста, прежде чем его детище увидело сцену. Тем не менее, «**Женитьба**», поставленная позже «**Ревизора**», долго оставалась в тени этого признанного драматургического шедевра.

Новаторская форма и метафорическая образность «**Женитьбы**» с первого представления не были поняты ни театром, ни зрителем, так что пьеса успеха не имела. Как отмечает известный литературовед, исследователь творчества Н.В. Гоголя Ю. Манн, «**Женитьба**» чаще всего игралась со строгой исторической и классово-локализацией в духе Островского и неизбежно теряла обобщающий лирический и философский подтекст. Экспериментальные постановки 1920-х годов открыли новую страницу в освоении наследия Гоголя, и хотя они не всегда были успешны, зато акцентировали проблему условной, метафорической природы комедии.

«Совершенно невероятное событие в двух действиях» — такое жанровое определение дал произведению автор, и уже в нем кроется некая заманчивость для режиссера, обещание особенной гибкости в сочетании и классичности, и возможности эксперимента. Сегодня о «**Женитьбе**» говорят, как об одном из первых шагов будущего театра абсурда, а о Гоголе — как об одном из основоположников данного направления не только в театре, но и в литературе. К слову, на Западе тоже обожают Гоголя. Его там много экранизировали, и считают не реалистом, а первым и великим авангардистом, за которым пошли Кафка, Обэриуты, Булгаков, Зощенко...

Гоголь многомерен, почти всеобъемлющ, поэтому пьеса живет на разных смысловых уровнях, и социальный — са-



Подколесин — М. Козлова

мый простой из них. Современные театральные постановки «Женитьбы» реализуют столь широкое поле трактовок. Например, в спектакле Анатолия Эфроса речь шла о человеческом измерении, об одиночестве, обреченности человека жить в несвободе, об иллюзорности выбора. Постановка «Коляда-театра» — пародия на пошлость, бравурную скрепоносность, на стиль «а-ля рюс» в мышлении и самопрезентации. Стеб над реализмом, навязываемым Гоголю, над плоским дидактизмом, будто искусство обязано служить отражением действительности.

В последнее время особый интерес вызывает гоголевская мистика, делаются попытки вывести мир Гоголя за пределы нашего мира. Так происходит в спектакле Александринского театра в постановке Валерия Фокина. Анатолий Праудин, говоря о своем спектакле в омском «Пятом театре», рассказывает, что видит в Подколесине падшего ангела, который не знает как ужиться в этом мире

и, наконец, из него сбегает. В пермском театре «У моста» разыгрывается уже совершенно inferнальная история, напоминающая шабаш воплощений низшего астрального плана бытия.

Как же на вопрос: «Чем интересна история Подколесина и Агафьи Тихоновны в XXI веке?» отвечает Линас Зайкаускас? Он предлагает зрителю свой вариант ответа и для его формальной реализации находит неординарный ход: все роли в спектакле, в том числе и мужские, исполняют женщины. Вследствие такой подмены персонажи выглядят будто беспольными, особенно нелепыми, вычурно гротескными, и это делает более очевидным тот факт, что перед нами не личности, а пока только характеры.

С одной стороны, эти смешные недостатки — шарж на мужчин, нарисованный женщинами. Безволие мужчин, их инертность, безынициативность, неадекватность, узость интересов, косность взглядов — эти мужские огрехи высвечивает гоголевская критика, а в пространстве



Яичница — Н. Исаева, Жевакин — М. Рыжикова, Анучкин — В. Жилина, Подколесин — М. Козлова, Кочкарев — И. Агейкина

женского взгляда они становятся еще комичнее. С другой стороны, эта незлая карикатура: врожденная женская мягкость, склонность к компромиссам сообщает мужским персонажам проскальзывающую порой ноту сострадания, оттенок сочувствия.

Конечно, Яичница (**Нонна Исаева**) не более чем грубый, толстокожий скряга-эзекютор; «великатный» Анучкин (**Валерия Жилина**) — глупый, пустой невежда с амбициями; «аматер» Жевакин (**Маргарита Рыжикова**) — бывалый селадон, явитель «розанчиков»; Подколесин (**Мария Козлова**) — вялый, не обладающий собственным мнением вечный «Иван», который лежит на печи. Все же женихи вызывают к себе жалость, так как где-то в глубине души (которая у них, как видно, есть), они каждый по-своему несчастен, но не знают как себе помочь, как изменить собственную жизнь. Момент, когда Жевакину удастся взглянуть правде в глаза, подчеркнуто трагичен.

Возможно, критика Гоголя так остра потому, что, как известно из его писем, своих персонажей он списывал с себя — такова была природа его мышления. Наверняка, так произошло и с Подколесиним: в нем он высмеивает, в том числе, себя. Думаю, неслучайно этот персонаж, созданный Марией Козловой, портретно напоминает Николая Васильевича.

«Женитьба» еще и пьеса о любви, где происходит страшная редукция чувств. Вообще, Гоголь — романтик, для которого любовь существует в неразрешимом конфликте между реальностью и гипнотизирующей, прекрасной выдумкой. А реальность тут — пустословие и косноязычие окружения, бедность внутреннего мира, скудость интеллекта, примитивность вкусов, пошлость как привычный атрибут повседневья.

Персонажи постоянно говорят, но в их речи ноль информации, ноль содержания: она просто заполняет пустоты. Мелочные интриги, бессмысленные диало-

ги обнажают абсурдные грани человеческого существования.

Мужиковатая, хамоватая Агафья Тихоновна (**Олеся Балабанова**) обречена на вечный поиск идеального мужчины, потому что она, как и потенциальные женихи, умственно и душевно не развита настолько, чтобы понять, что она за человек, что ей нужно от жизни и как к этому стремиться. Вожделенная женитьба тривиальна, бездуховна, любви тут нет места: «Пустяки, пустяки! Только не конфузья: я тебя женю так, что и не услышишь», — уговаривает Подколесина Кочкарев (**Ирина Агейкина**).

Любопытный персонаж: вроде бы пройдоха, сексуальный провокатор, не лучший из друзей, но ведь и носитель активного начала, художник своего дела. Приземленный и ухватистый, но порой способный подняться до поэтизации женщины: «Ты рассмотри только глаза ее: ведь это черт знает что за глаза; говорят, дышат!» — говорит он о глазах Агафьи Тихоновны и напоминает нам сходное по стилистике описание глаз красавицы Аннунциаты в «Риме» Гоголя. Бескорыстный сват Кочкарев рвется в бой, но терпит неудачу. Это тоже символично в контексте парадоксальной российской действительности: и штольцы, и кочкаревы здесь всегда оказываются ни с чем.

У Гоголя высокое нередко отражается в низком. Все помнят, пожалуй, самый известный эпизод «Женитьбы», когда Агафья Тихоновна воображает портрет идеального мужчины: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько-нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась». С одной стороны, человека любят не за что-то, но целиком со всеми его свойствами и качествами, а фотомонтаж Агафьи Тихоновны напоминает манипуляции Франкенштейна, творящего монстра из

частей тел разных людей. Сватовство же больше походит на коммерческую сделку. Скажем, в «Старосветских помещиках», этой гоголевской притче о вечной любви, период, предшествующий вступлению в брак, выглядит иначе: будущий муж похищает Пульхерию Ивановну. Там речь идет о любви, здесь — о сделке как на базаре.

Однако Агафье Тихоновне нельзя отказать в мечтательности и непосредственности. Она достойна быть счастливой, в ней есть хорошие задатки, но пока эти задатки не получают должного развития, она обречена на вечный поиск идеала, черты которого, как в портретах Пикассо, раздроблены в мире реальном. Более того, высокие образцы логики, травестированные в монологе Агафьи Тихоновны, находим у самого Гоголя. Так в исторической статье «Шлецер, Миллер и Гердер» он пишет: «Мне кажется, что если бы глубокость результатов Гердера, нисходящих до самого начала человечества, соединить с быстрым, огненным взглядом Шлецера и изыскательною, расторопною мудростию Миллера, тогда бы вышел такой историк, который бы мог написать всеобщую историю».

Спектакль Линаса Зайкаускаса откликается на сложную неоднозначность гоголевской оценки: в нем есть и сатира, и сочувствие, и необычный ракурс восприятия, есть и выход на философский уровень обобщения. В образе вечно жениховствующего Подколесина, неопределенного как погода в губернском городе NN, Гоголь, а вслед за ним и режиссер спектакля, заявляют о большой проблеме — инертности русского характера, его нерешительности, склонности мяться на пороге перед решением серьезных задач.

Еще Белинский находил здесь проявление пагубной идеи русской жизни: «Пока дело идет о намерении Подколесин решителен до героизма, но чуть конулось исполнения — он трусит. Это не-

дуг, который знаком слишком многим людям поумнее и пообразованнее Подколесина. В характере Подколесина автор подметил и выразил черту общую, а, следовательно, идею».

Все в ожидании, как в абсурдистских пьесах. Каждый «В ожидании Годо». Все ждут некоего жениха или некую невесту, но ничего не происходит. А вот как злободневность «Женитьбы», актуальность проблематики образа Подколесина определяет Линас Зайкаускас: «Он очень хотел бы изменить свою уже самому ненавистную жизнь, но также был бы не прочь, чтобы эта жизнь изменилась сама, без приложенных усилий. Как мы знаем, зачастую произведение искусства в частном заставляет увидеть общее. Тот страх перед переменами, перед реформами переносится с частного — Подколесина, — на общество в целом. Какой бы плохой ни была жизнь, — она уже

вошла в привычку, в ней понятно, как существовать. И поэтому реформы подсознательно воспринимаются как угроза безопасности. Вообще, Россия переживает изменения очень трудно. Вот каким образом сделать так, чтобы стало хорошо, но без реформ?»

Так как это сделать? Смогут ли когда-нибудь подколесины изжить сомнения и неуверенность? Найдут ли кочкаревы лучшее приложение своих талантов и добьются ли успеха на Руси? Ответите ли, Николай Васильевич?..

«Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик; гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь, посторониваются и дают ей дорогу другие народы и государства».

Инга РАДОВА

ПЕРМЬ. Женщина, которая играет

Пермь по праву можно назвать территорией экспериментального театра. В 2009 году малая сцена Пермского академического Театра-Театра превратилась в театр настоящего времени «Сцена-Молот», а до этого сам Театр-Театр появился из стен Пермского академического ордена Трудового Красного Знамени драматического театра, чем ознаменовал новый вектор развития не только театрального искусства Перми, но и вообще территории. После этого Пермь была названа культурной столицей Европы, а ее главным брендом стали многочисленные фестивали, в том числе и театральные: «Пространство режиссуры» и «Текстура». В период культурной ре-

волюции и сразу после ее резкого сворачивания в Перми поставили спектакли Роберт Уилсон, Филипп Григорьян, Марат Гацалов, Эдуард Бояков и многие другие. В скором времени пермяков ждут спектакли от Ромео Кастеллуччи и Дмитрия Волкострелова. Да и в книге «Без цензуры: молодая театральная режиссура XXI века», в которой собраны тексты про ведущих молодых театральных режиссеров России, то и дело натыкаешься на спектакли, поставленные в Перми. Все это, конечно, не могло не сказаться на общем театральном поле. Основатель и режиссер Пермского центра современного искусства «неМХАТ» Александр Шумилин, представивший премьеру «Чай-

ка. Мюзикл», возвращен на экспериментальных спектаклях Театра-Театра и «Сцены-Молот», а также на постановках, представленных в Перми в рамках фестивалей, так как его студенческие годы пришлось на период расцвета пермской культурной революции, а после завершения Пермского института культуры он пришел в Театр-Театр актером, а сейчас, продолжая работать в ТТ, он основал свой независимый коллектив – ЦСИ «неМХАТ».

«Чайка» Антона Павловича Чехова – знаковый текст как вообще для русского театра, так и для пермской сцены. Первым спектаклем Бориса Мильграма в должности худрука пермского театра стала именно «Чайка», сегодня на «Сцене-Молот» идет «Чайка. Эксперимент» в постановке Марка Букина, одного из студентов режиссерского курса Бориса Мильграма, набранного при театре в этом театральном сезоне. Обращение к «Чайке» не может быть случайным, так как в русской классической драматургии сложно найти текст более направленный на театр, нежели «Чайка».

И именно в связи с театральностью спектакль ЦСИ «неМХАТ» интересен. Александр Шумилин приводит пьесу к концертному звучанию. На сцене барабанная установка, клавишные, пианино, ряд микрофонов на стойках, стулья, под самым потолком закреплен ряд экранов. В таком минималистическом пространстве развивается действие спектакля. Продолжительность его всего полтора часа, но постановка нарочито разделена на два акта. И во втором акте пространство еще более выхолощенное: из микрофонов остается только один, а все стулья исчезают со сцены.

Подобно тому, как очищается пространство сцены, Александр Шумилин очищает текст Чехова, делая его максимально лапидарным (насколько это возможно по отношению к Чехову и его природе текста). В спектакле пред-

ставлены лишь главные действующие лица, все второстепенные герои вымараны, но даже те, которые оставлены, выполняют лишь функцию, оттеняя трех главных героев: Нину Михайловну Заречную, Бориса Алексеевича Тригорина, а также Константина Гавриловича Треплева. Во втором акте из героев останутся лишь Заречная и Треплев, причем на сцену выйдет только Нина Михайловна, а Константин Гаврилович так и просидит весь акт в зрительном зале. Среди героев в программке значится еще и Алла Борисовна Пугачева, песни из репертуара которой, создают музыкальную партитуру спектакля, но это – во многом лукавство, так как Пугачева, конечно, никак не героиней, она тот образ, который над всем и над всеми в этом спектакле. Она, конечно, не образок на стенке, и уж тем более не демиург, она – некий эфир, окутывающий эту историю, придавая ей особое романтическое звучание.

Главная героиня спектакля Александра Шумилина – Нина Заречная. Воплощая ее образ на сцене, **Анастасия Попова** блистательно закидывает руки, создает нарочито театральные позы и интонации, а также энергично работает с мимикой. Играть позволено только ей и Тригорину в исполнении **Марата Мударисова**. Все остальные: Маша (**Наталья Богачева**), Медведенко (**Михаил Палкин**), даже Аркадина (**Наталья Новикова**) и Треплев (**Илья Левин**) существуют нарочито просто и отстраненно.

«Чайка. Мюзикл» исследует феномен популярности. Главные слова, произносимые Ниной в первом акте – «знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется». Нина не влюбляется в Тригорина, она пытается встать с ним на одну ступень, стать знаменитой. Она поет «Будь со мной мальчиком, пу-



Нина Заречная – А. Попова

Сцена из спектакля





Тригорин – М. Мударисов

Сцена из спектакля





Константин Треплев – И. Левин

шистым зайчиком» не в порыве чувств, а для сближения с ним. Называя его «зайчиком», она буквально десакрализует Тригорина. На протяжении первого акта на экране мы видим клип «Арлекино» и кадры из жизни Аллы Пугачевой. В финале первого акта Тригорин бросает взор на экран и долго наблюдает за тем, как с экрана Нина Заречная поет «Позови меня с собой», но уже не Тригорин позовет ее за собой, а скорее она Тригорина, так как теперь не он главная знаменитость, а она.

Первый акт, начинающийся с распевки, является подготовкой к сцене, подготовкой к славе, подготовкой к концерту. Второй акт — непосредственно концерт, непосредственно слава, изменившая Заречную до неузнаваемости. Главное событие второго акта — выход звезды в перьях и блестяшках в сопровождении яркой подтанцовки. Эта звезда — Нина Заречная, но если в первом акте

ее играла обаятельная Анастасия Попова, то во втором акте эта роль принадлежит Марату Мударисову, игравшему в первом акте Тригорина. Передача роли Заречной буквализует стремление Нины встать на одну ступень с Тригориным, стать столь же знаменитой. Но став знаменитой, Нина изменяет себе, и ее жизнь превращается в китч. Самобийство Треплева, слушающего «Миллион алых роз» из зала, от невозможности созерцать то, во что превратилась девушка, которую он любил, поскольку в отличие от Заречной Треплев не претерпел никаких изменений.

Спектакль Шумилина — блистательная, остроумная и современная игра, где нет уже Чехова, где на роль классика претендует Алла Пугачева, где подлинное сталкивается с китчевым, где театр побеждает жизнь...

Илья ГУБИН

Фото Александра ФИЛИМОНОВА

САРАТОВ. Двенадцатый стул

Все помнят, куда исчез последний стул из гарнитура тещи Ипполита Матвеевича?

А мы с пеленок знали историю каждого из 12 стульев. И где делается вся контрабанда. Кто у нас гигант мысли, отец русской демократии, а кто — сын турецкоподанного. Однокурсник, красивый, как молодой инфант, Игорь Любинский (точнее, как Остап — такое сравнение понравилось бы ему больше) цитировал наизусть целые страницы Великой книги, даже на лекциях. Мы глотали слюнки, слушая, что же бог послал Александру Яковлевичу на обед. Каждый раз Игорек вставлял в это нехилое меню еще «баночку паюсной икры», да так ловко, словно она там была с самого начала. Одесситам разрешается! Ведь Ильф и Петров мои земляки-одесситы. Маленького Женю Катаева, в пору, когда он и не думал брать мало-выразительный псевдоним, поскольку во-

обще еще ни о чем не думал, крестили в церкви на моей родной улице.

И вот — первая постановка культовых «Двенадцати стульев» в Саратове, в ТЮЗе **Киселева**, с предпоказом двух действий, с окончательной сдачей трех через месяц, вся многочасовая энциклопедия времен советского нэпа, инсценированная самим постановщиком **Алексеем Логачевым** (ученик **Евгения Каменьковича** и **Дмитрия Крымова**). Итог работы главного режиссера театра практически со всей труппой.

Вышел спектакль — несомненно, талантливый. Значительный, подробный, откровенно ироничный, порой излишне медлительный для темпоритма «романа-фельетона» (как часто называют книгу блистательных журналистов), что ощущается в первом действии, набирающий нужную скорость лишь во втором.

Тут декорации коренным образом меняются. Уходят многочисленные стулья, везде

Отец Федор — А. Щедрин, Киса Воробьянинов — А. Ротачков



наставленные и наваленные. В начале спектакля была скученность советской «общаги» с единственной мебелью в виде стула. Мало того, что театральная занавес-гильотина аж рябит изображениями этого необходимейшего предмета обихода, вся сцена в предпоказе была завалена мягкими и жесткими, гнутыми, округлыми, с прямыми спинками стульями. Весь город по объявлению понес стулья в театр. Мизансцены терялись в этих деревянных монбланах. Да, авторы пишут, что в СССР было примерно двадцать миллионов стульев. Но не в одном месте!..

К премьере спектакля их количество заметно поуменилось. Во втором действии сценическая конструкция вообще становится металлической, ажурной, словно палубное ограждение пассажирского корабля — художник **Мария Утробина (Москва)**. И то: Остап с «мальчиком» Кисой и тиражной комиссией попадают на пароход. Когда поиски драгоценного стула выходят на просторы рек, морей и гор, на сцене появляются леер и палуба. А как театральными средствами показать тему «большого

крымского землетрясения 1927 года»? Эффектно решает ее художник по свету (**Тарас Михалевский, Москва**): неожиданная сильная вспышка света, направленного в зал, угрожающие звуки, — и вот уже полное ощущение разбушевавшейся стихии.

На премьере заиграл в полную силу Остап Бендер (**Алексей Кривега**), как и побитый молнией и жизнью Киса (**Алексей Ротачков**). Раньше обаятельному, пластичному Кривеге не хватало мертвой хватки и беспроегрышной наглости его героя. Конечно, и сейчас это «не Рио-де-Жанейро» (невозможно переиграть **Сергея Юрско-го**, которому сама Одесса поставила «высший балл»). Но убедительно.

Сцена в ресторане с томной певицей, «хорошо известной в Марьиной роще», сразу же переходит в сцену аукциона, где Великий комбинатор как никогда близок к сокровищам мадам Петуховой. Только мгновенным перемещением Кисы на аукцион и можно объяснить наличие недопитой бутылки в руках потомственного дворянина. Все участники аукциона, кроме

Илья Ильф — Е. Сафонов, Киса — А. Ротачков, Остап Бендер — А. Кривега, Евгений Петров — О. Верин





Ипполит Матвеевич – А. Ротачков

манерного, подчеркнуто вежливого Ведущего (**Александр Федоров**), сидят спиной к залу. Тем неожиданней их превращение в комиссаров с наганами наперевес и – немножко как бы не в русле книги.

Спектакль многофигурный, он представил целую галерею удачных образов, из которых и складывается роман. Здесь нет лиц эпизодических, не важных. У многих артистов – по несколько ролей. Только что мы видели красавицу **Жанну Волошину** неприступной дамой – помощницей аукциониста. И вот она уже гостя Авессалома Изнуренкова – «смешливая девушка из предместья». Авессалома играет **Алексей Чернышев**, тоже «многостаночник» в спектакле.

Тут и забавные пассажи допившегося до чертиков Дворника (**Александр Федоров**), и исполненная былого величия «гадалка» Елена Боур (**Татьяна Лукина**), и трогательная в своей непомерной страсти мадам Грицацуева (**Елена Краснова**). «Тертый калач» Коробейников (**Юрий Ошеров**) и вечно пребывающий навеселе гробовых дел мас-

тер Безенчук (**Алексей Карабанов**). Жеманна и опереточна парочка «голубых воршишек» Сашкен-Альхен (**Ольга Федорова – Алексей Чернышев**). Откровенно нагл официант (**Владимир Егоров**), почувствовавший слабину в клиенте. Он же недоверчивый Одноглазый шахматист. Три маленьких роли у яркого комического актера **Артема Кузина**: слесарь-интеллектуал Полесов, взбунтовавшийся «подкаблучник» Шукин и «измученный нарзаном» монтер. И для каждой он находит свои краски.

Хороша и «конкурирующая фирма»: устремленный к великой цели отец Федор – **Антон Щедрин** и верная его «супружница» – **Марина Климова**... Наивно-смешные письма отца Федора они читают с матушкой в форме диалогов, стоя по обе стороны авансцены.

Всего один эпизод у **Виктории Шаниной**, но актриса создает незабываемый образ деспотичного Мусика в ансамбле с кротким мужем, стойким лишь в денежных вопросах (**Владимир Конев**). Небольшие



Мадам Грицацуева – Е. Краснова, Елена Боур – Т. Лукина

роли старушек Старсобеса прекрасные тюзовские (еще киселевские) актрисы **Нина Пантелеева**, **Татьяна Чупикова**, **Тамара Цихан** и **Марина Полозова** наполнят всеми соками, а крупная, сдобная старушка Чупиковой еще и вступит в неравную молчаливую борьбу с всеильным Альхеном. Поют старушки очень музыкально – за исключением этой баящей дамы.

И все в спектакле, начиная с Бендера, с его скользящей бесшумной походкой человека, который «читит уголовный кодекс», двигаются просто великолепно. Приятная музыка, как сказал бы герой Ильфа–Петрова, звучит даже в антракте. Иронично наблюдают за происходящим два смешливых молодых человека, чьи фамилии произносятся уже так слитно, как **Миклухо-Маклай** и **Мамин-Сибиряк**.

Илья Ильф–Евгений Петров, **Евгений Сафонов–Олег Верин**. Здесь есть кому произнести золотое авторское слово. Авторы и подыгрывают своим персонажам в отдельных сценах.

В пресс-релизе нам была обещана история создания книги. И письменный стол с лампой под зеленым абажуром на авансцене так располагал к авторским ремаркам... И немало текста, блистательного, легкого, как брызги шампанского, прозвучало. Но история романа, увы, осталась за скобками. Элементарно не хватило сценического времени. Никто так самого себя безжалостно не сокращает, как режиссер Логачев – нам это хорошо известно.

А жаль. Инсценировок и экранизаций романа повидали мы немало, а вот его литературоведческий аспект еще не привлек постановщиков. История же книги не менее увлекательна, чем она сама. Молодые, дерзкие журналисты все брали из жизни. «Старорежимные» клады тогда находили и находили. В той же самой Одессе, в Саратове, как писали газеты. И был уже детектив **Конан Дойла** о драгоценном камне, запрятанном в одном из шести бюстов Наполеона. Не попробовать ли показать погоню за бриллиантами в комическом



Остап Бендер – А. Кривега, Мадам Грицацуева – Е. Краснова

ключе? — подумали молодые журналисты Ильф–Петров...

В какой-то момент существование авторов на сцене начинает буксовать, они как-то теряются среди массы стульев, толп бегающих беспризорников, отдыхающих, прочей публики. Зато очень четко проходит через весь спектакль мистическая линия зловеще хохочущей мадам Петуховой. Тещенька, как Пиковая дама Германну, является непутевому зятю с каждым распотрошенным стулом. Нет, недаром **Тамара Лыкова** сначала сыграла страшную пушкинскую старуху в театральном эскизе лаборатории «Пятая высота»!... Стулья проваливаются в Тартарары, Киса с Осей добывают новые, гамбовские, с гнутыми ножками и атласной обивкой (в романе, правда, они обиты английским ситчиком в цветочек).

И так до тех пор, пока сторож ДК железнодорожников (худрук театра **Юрий Ошеров**) не расскажет Кисе Воробьянинову, а заодно и нам, историю появления красивого театрального здания, указав при этом на зал ТЮЗа. Так удачно обыг-

рывается затяжная история строительства нового здания театра.

В спектакле Логачева Бендер повержен и разбит. «Пиковая дама» знает финал изначально. А «судьи кто»? Не те ль, что прячут в смокингах и вечерних платьях для аукциона наганы и револьверы и плевать хотели на кодекс чести, который все еще пытается блюсти обаятельный проходимец Остап? Да и на все кодексы вообще.

Каждое поколение по-своему перечитывает бессмертный роман. Для нашего, послевоенного, он останется самым увлекательным, самым смешным, острым от первого до последнего слова, как будто написан только вчера. Не роман, а энциклопедия афоризмов!..

Их было ровно 12. Больше и не надо. Иначе этот «брызжущий веселой злобой и молодостью,... этот дышащий требовательной любовью к советской стране памфлет», по меткому слову **Мандельштама**, слишком утяжелится.

Ирина КРАЙНОВА

Фото Андрея ЛАПШИНА предоставлено театром

СТАВРОПОЛЬ. «Семейная кадриль» двадцать лет спустя

Как же похожи все счастливые семьи друг на друга... Что у Льва Толстого, который вывел эту незамысловатую формулу, что у Владимира Гуркина, по пьесе которого в **Ставропольском академическом театре драмы имени М.Ю. Лермонтова** поставили спектакль «Семейная кадриль».

Имя этого драматурга по большому счету стало известно широкой публике в 80-е годы прошлого века. После фильма «Любовь и голуби», сценарий которого Владимир Гуркин написал по своей пьесе, автор стал всенародным любимцем. «Прибайкальскую кадриль» В. Гуркин создал позже, в 1996 году. Действие пьесы разворачивается примерно в то же время в небольшом поселке на берегу Байкала. И хотя вся она буквально про-

питана сибирским колоритом, зрителям не так уж и важно, в какой части России живут ее герои. Неслучайно «Прибайкальская кадриль» и сегодня успешно идет во многих театрах нашей страны и бывшего Советского Союза.

На ставропольской сцене пьесу В. Гуркина под названием «Семейная кадриль» поставил заслуженный деятель искусств РФ режиссер **Валентин Бирюков**. Он выстроил спектакль в полном соответствии с жанром лирической комедии, от души наполнив его комическим гротеском и народным юмором. В. Бирюков в очередной раз проявил себя как режиссер, у которого не бывает комедий в «чистом виде» и даже в сугубо анекдотичных ситуациях просматривается «второе дно». В «Семейной кадрили» этот смысл улови-

Сцена из спектакля





Макеевна – С. Колганова, Саня – В. Петренко

вается уже в прологе, когда персонажи пьесы появляются на сцене подобно светлым душам, пришедшим в этот мир, чтобы найти свою вторую половину.

Их представление о счастье символизирует огромная деревянная птица – та, что у наших предков считалась оберегом, хранителем домашнего очага и благополучия. И в этом тоже проявляется многозначительный подтекст, заложенный режиссером. Изменив оригинальное название пьесы, он намеренно разрушил географические границы места действия. А парящая над головами героев птица счастья, которая на ее родине, в Архангельской губернии, называлась «поморским голубком», ко всему прочему ассоциируется со всенародно любимым произведением так рано ушедшего в мир иной драматурга Владимира Гуркина...

В одной половине дома живет семейная пара – Саня и Валя Арефьевы (**Владимир Петренко** и **Наталья Светличная**), в другой – Николай и Лидия Звя-

гинцевы (**Борис Щербаков** и **Полина Полковникова**). Время от времени к ним наведывается «по делу» соседка Макеевна (**Светлана Колганова**). Персонажей всего пять, но они удивительным образом создают образ целого поселка, его жизненного облика и уклада. Сразу видно, что людям живется там совсем не сладко: городские блага цивилизации их особо не затронули, местные жители зарабатывают, кто чем может, выручают огород, рыбалка да охота. Взрослые дети обзавелись семьями, разбегались кто куда. Мужики, как водится, выпивают. Женщины, понятное дело, пьют их. И так изо дня в день. Но однажды что-то пошло не так, и перебранка вместо того, чтобы завершиться традиционным примирением, перешла на какой-то неожиданно новый уровень.

У соседней, как правило, и картошка качественнее окучена, и хрустят в доме больше, а у подруги, как вдруг оказалось Лидии, и... муж лучше: «Сидишь



Лидия — П. Полковникова

у Сашки своего за пазухой!». Валентина тоже в долгу не осталась: «Это разве мужик, без самостоятельности? Никакого сравнения с Николаем!». Слово за слово, «языками зацепились, и пошло — не выберешься». «Ну, вот и бери его себе! — заявила Лидия. — А мне Сашку своего давай! Поглядим, кто из нас первым взвоят». Мужики не успели протрезветь, как их жены устроили «рокировку» соседски. Анекдот да и только!

Однако зрителю любопытно не только, как развиваются вполне предсказуемые события в пьесе. Интереснее проявляются характеры героев: каждый по-своему яркий, с индивидуальным колоритом. Коля Звягинцев в исполнении Бориса Щербакова знает себе цену, в меру хозяйственный, недаром в рыбнадзоре много лет проработал. И то, что жена жалуется на его тяжелый кулак — нет резона не верить. «Я тебя научу родину любить», — кричит Николай жене в порыве гнева...

Супруга ему под стать. Полина Полковникова в роли Лидии все доводит почти до гротеска. В этом образе она в полной мере реализовала свои возможности комедийной актрисы. Невозможно сдерживать смех, когда Лидия на шпильках совершает «дефиле» с ведрами на коромысле. Ни больше ни меньше — роковая женщина поселкового масштаба!

Не менее колоритна и чета Арефьевых. Саня по местным меркам — без пяти минут интеллигент: по его же словам «почти непьющий», жену не бьет, в огороде ей помогает, если надо, и двор подмести может, а главное — шляпу носит. Ну, чем не вторая половинка для мягкой, скромной Валентины. В исполнении Натальи Светличной она особенно трогательна и беззащитна. Сосед Николай хорошо знает, что Лидию ничего не стоит смутить двусмысленным намеком на выполнение супружеских обязанностей, и специально заводит провокационный разговор.

Соседка Макеевна — персонаж по-своему выдающийся. Светлана Колганова создала образ простой, не очень грамотной женщины. У нее нет ни детей, ни второй половинки, поэтому приходится полагаться только на себя. Нелепость ее многослойного наряда — выдавший виды помятый жакет, надетый на когда-то модное платье, дополняют черный берет и спортивные «треники» со штрипками — делает образ Макеевны не таким уж забавным, как может показаться с первого взгляда. Одиночество, трудная судьба... Не от хорошей жизни она таскает кирпичи у соседей.

Спектакль создает очень целостное впечатление. С одной стороны — гармоничный актерский ансамбль, с другой — стилистически выверенная сценография, вызывающая ассоциации с наивным искусством (художник-постановщик — **Леонид Черный**). Редкий случай, когда декорации и реквизит буквально пропитаны ироничным подтекстом. Коля Звягинцев шеголяет по поселку в футболке с «импортной надписью», которая в переводе воспринимается с шекспировским надрывом: «Время, когда все мы истекаем кровью». Вряд ли герой Бориса Щербакова знает об этом. Однако «почти чеховское» ружье, которое висит на стене в его комнате в компании с оленьими рогами, под занавес все-таки «почти выстрелит», и это станет кульминацией анекдотичной истории.

Будет лишним искать в сюжете «Семейной кадрили» глубокий психологизм. Смысловый центр тяжести скорее приходится на комический гротеск, который принципиально разрушает зрительский стереотип восприятия и предлагает нестандартный взгляд на тему. О чем этот спектакль? Конечно же, о любви. Как писал сам драматург Владимир Гуркин: «Самое главное в этой жизни — любить жизнь! Она не может быть только черной, только страшной. Для меня жизнь — понятие космическое. Поэтому самое главное — любить жизнь.

И благодарить Бога за то, что она тебе дана».

Для режиссера эта пьеса о любви, без которой не может быть семьи. «Семья — это основа всего, — размышляет Валентин Валентинович. — У нас это в генах сидит, мы мало об этом говорим, но «гениная инженерия» русского человека на этом построена. Поэтому зрители так реагируют в зале: они узнают себя».

Ровно 20 лет назад Валентин Бирюков уже ставил «Семейную кадрили» на ставропольской сцене. В спектакле играл поистине звездный состав: **Вера Рабовская, Михаил Мальченко, Людмила Ковалец, Александр Афанасьев и Нина Антюхова**. «Мне пришла в голову идея — взглянуть на эту пьесу с позиции сегодняшнего дня, — говорит Валентин Бирюков. — За 20 лет меняется многое. А здесь, перечитав, я понял, что ничто не устарело, ничего не изменилось, настолько живо звучат те проблемы, что есть в пьесе. На таких вот Кольках, Лидах, Валях, Санях и Макеевках держится Россия. На таких людях строится вся мощь, вся непостижимость для иностранцев нашей страны. В теме России нет ни ложного пафоса, ни призывов с трибуны. Простые люди, простая история. Для меня лично эта пьеса как глоток свежего воздуха».

У драматурга Владимира Гуркина финал пьесы довольно незамысловат. Недоразумения разрешились самым счастливым и даже забавным образом, герои помирились и жизнь вернулась на круги своя. «Эх, пить будем, гулять будем, а смерть придет — помирать будем!» — поет Макеевна.

Режиссерский финал Валентина Бирюкова изящно рифмуется с лирическим прологом. Звучат есенинские строки:

*А месяц будет плыть и плыть,
Роня весла по озерам...
И Русь все так же будет жить,
Плясать и плакать у забора.*

Ольга МЕТЁЛКИНА
Фото Юрия СКИБИНА

СВЕТ ЖЕНСТВЕННОСТИ

В 2018 году исполнилось **85 лет** заслуженной артистке России **Изольде Александровне Лидарской**.

Изольда Лидарская – актриса **Оренбургского драматического театра** с 1958 года. За более чем полувековую творческую жизнь на этой сцене ею сыграно невероятное количество ролей. Актерский успех, возможно, был предопределен: мама Лидии Лидарской – актриса театра музыкальной комедии, отец Александр Керн – дирижер оркестра. Дочь захотела быть актрисой драматической. Получив в 1955 году в Оренбургском педагогическом институте диплом учителя географии, Изольда Александровна вместо того, чтобы стоять у доски, вышла на сцену.

Лидарская – выпускница первого набора Школы-студии МХАТ СССР, филиал которой существовал в то время в Оренбурге. Ее талант по достоинству оценили еще в дипломном спектакле **«Дурочка» Лопе де Веги**, где она сыграла роль **Нисы**. И начался непростой, но яркий и интересный творческий путь: **«Внук короля»**, **«Миллион за улыбку»**, **«Родники»**, **«Марсиане»**, **«Доходное место»**, **«Гроза»**, **«Судьба-индейка»**, **«Ретро»**, **«Долги наши»**, **«Соловьиная ночь»**, **«Отелло»**, **«Коварство и любовь»**....

Актриса и режиссер театра **Ирина Щеголова**, размышляя о сценических образах Изольды Лидарской, отмечала, что «все они озарены светом женственности, застенчивой женской мудрости». Она умела наполнить характеры своих героинь, при внешней сдержанности и лаконизме выразительных средств, глубоким драматизмом, неподдельной искренностью. Проникновенно исполняла молдаванку **Марию** в спектакле **«Святая святых» И. Друце, Щеголеву** в постановке **«Человек со стороны» И. Дворецкого**, королеву **Елизавету** в **«Ричарде III» У. Шекспира** в 1978 году, а спустя 30 лет, уже в современной постановке **Рифката Исрафилова**, — **герцогиню Йоркскую**.



Изольде Александровне были подвластны самые разные амплуа — молодые героини, прекрасные принцессы, деловые женщины, изысканные испанские красавицы, деспотичные королевы, утонченные старушки. Главным достоинством создаваемых ею образов, по наблюдению современников, являлось то, что все они согреты обаянием личности актрисы, интеллигентностью, мягким лиризмом.

Оренбуржцы помнят Изольду Лидарскую в спектаклях **«Три сестры»**, **«Дамский портной»**, **«Пока она умирала»**, **«Гибель Пеклевановска»**, **«Очень простая история»**, **«Невидимый любовник»**....

Много ярких впечатлений и светлых чувств подарила актриса своим зрителям, внесла большой вклад в развитие оренбургского театра.

Желаем Изольде Александровне крепкого здоровья, светлого настроения и радости бытия!

Мария РЯБЦЕВА

И СНОВА — НА ВОЛГЕ

Всероссийский фестиваль «Волжские театральные сезоны» прошел в Самаре в четвертый раз. Среди многих других театральных форумов он самый молодой, но от одной встречи к другой расширяется его пространство, где соединяются опера, балет, драматические постановки, спектакли театров кукол. При этом сохраняется главное, что делает «Самарские театральные сезоны» особенными — они полностью посвящены русской и зарубежной классике.

Музыка сфер

Из 17 названий многожанровой фестивальной афиши «Волжских театральных сезонов» шесть относились к музыкальному театру — три балета и три оперы. Был еще столичный «гостевой» спектакль, эффектно завершивший программу просмотра, решенный в модной нынче стилистике пластической драмы. (Театр на Малой Бронной показал свою версию «Ямы» А.И. Куприна.)

Основной же корпус музыкальных постановок сохранял видовые и жанровые признаки спектаклей «большого стиля». Более того, все началось в строгом соответствии с этапами исторического развития балета как вида искусства. **Самарский академический театр оперы и балета** показал балет «**Эсмеральда**» **Ц. Пуни** на основе классической хореографии **Мариуса Петипа**, строго стилизованный под старину балетмейстером **Юрием Бурлакой**, сценографом **Дмитрием Чербаджи** и художником по костюмам **Натальей Земалиндиновой**. Отвечая канону старинных балетов, драматичная история любви завершилась хеппи-эндом: интригана-святошу звонарь Собора сбрасывал в Сену, а уличная плясунья отдавала руку и сердце романтичному рыцарю. Никаких влияний знаменитых фильмов и невероятно популярного мюзикла «Собор Парижской Богоматери» в спектакле нет. У него своя логика художественного развития.

Высокая архаика первого акта (Двор чудес), выстроенного на сочетании «мно-

гословной» пантомимы и бравурных массовых танцев, сменяется во втором блестяще исполненным сугубо классическим дивертисментом в духе позднего романтизма. В третьем действии, как в комиксе, языком дотошной пантомимы зрителям опять «на пальцах» объясняют, чем сердце успокоится. Интонацию спектакля оживляет, пожалуй, лишь то, что на его программке помещен ехидный шарж на явно пожилую Матильду Кшесинскую в заглавной роли.

Сложности возникают прежде всего оттого, что нынешним артистам балета тяжело осваивать старинный язык подробной бытовой пантомимы. Порой они судорожно стараются вспомнить школьные умения, но их часто подводят способности и память. Музыка выглядит прикладной. Дирижер **Евгений Хохлов** старается ее «осерьезить», но мелодика эта сугубо танцевальна, под подобные мотивы трудно выстраивать драматические отношения и содержательные характеры.

Однако актеры нередко с честью выходят из сложной ситуации. Эсмеральда блестящей балерины **Ксении Овчинниковой** («**Лучшая женская роль в балете**») в главные моменты напоминает трагичную Никию из «Баядерки». Красавец **Феб Нурлана Кинербаева** классически строг и надежен как партнер. Опытный **Михаил Зиновьев** на скучном материале успевает создать страстный характер Клода Фролло. А бедный поэт Пьер Гренуар в увлеченном исполнении **Сер-**



«Эсмеральда». Эсмеральда — К. Овчинникова, Феб — Н. Кинербаев. Самарский академический театр оперы и балета

гея Гагена предстает существом искренним, простодушным и смелым. Молодой танцовщик хорошо освоился в забытой сфере наивного театра.

Никакого наива нет в балете «Идиот» на музыку П.И. Чайковского Музыкально-го театра из Омска. Сочинители спектакля хореограф Надежда Калинина («Лучшая работа хореографа») и соавтор либретто Дарья Модзалевская вместе с педагогами Еленой Шиховой и Дмитрием Дерябиным намеренно избегают линейной сюжетики. Здесь нет пролога в поезде, нет Лебедева, нет даже Гани Иволгина. Нет и всеми ожидаемого камина, где по сюжету должны гореть и не сгорать пресловутые сто тысяч. Зато есть свободное развитие лирических мотивов романа, отраженных в трагических темах музыки Чайковского, кажется, внезапно обнаруженных в его наследии.

Действие балета начинается в Швейцарии горькой новеллой о поруганной толпою Мари. Отзвуки этой истории возникают на протяжении всего действия. Сам Князь (Андрей Матвиенко) здесь не толь-

ко существо прозрачное. Он столь же защищен, сколь настойчив. Мышкин движется сквозь сюжет по волнам страстной музыки, неистовое напряжение которой не требует «разъясняющей» пантомимы. Герои спектакля живут страстями смелыми и глубокими. Сособой мощью это выражено в характере Парфена Рогожина. Валентин Царьков бесстрашно живописует человека, заглянувшего в бездну.

Под стать ему и Настасья Филипповна (Анна Маркова). Безрассудно азартная, упивающаяся своими противоречиями, она буквально летает над игорными столами, провоцируя на безумства столь же неистовых игроков и поклонников. У Ирины Воробьевой (Аглаи) игровых возможностей меньше, но она тоже успевает представить женщину непредсказуемую и непосредственную. Из персонажей второго плана, среди которых родители Настасьи Филипповны и все семейство Епанчиных, ярче других оказался растленный Тоцкий Владимира Миллера. Отечными веками, сверкающей лысиной и мохнатыми ушами похожий на гоголев-



«Идиот». Князь Мышкин — А. Матвиенко, Рогожин — В. Царьков. Омский музыкальный театр

ского Вяя, он привносит в спектакль элемент эксцентрики.

Среда, созданная художником **Сергеем Новиковым**, дышит трагедией. В ее болезненно бледной серо-розовой гамме есть загадочность и опасность. Сам спектакль помнится как увлекательное в своей суверенной логике прочтение молодым балетмейстером Надеждой Калининой многосложного романа, где возобладали остро лирические, обжигающе страстные интимные его мотивы, вполне поддающиеся решению средствами новой хореографии.

«**Легенда о любви**» **А. Меликова**, в канонической версии ГАБТ СССР давно признанная лучшим балетом XX века, продолжает жить на современной сцене в ранге художественного абсолюта. Очередное авторизованное возобновление шедевра балетмейстера **Ю. Григоровича** и художника **С. Вирсаладзе** показал **Башкирский театр оперы и балета**. Ассистенты постановщика **Олег Рачковский** и **Ольга Васюченко** отнеслись к возобновлению с благоговением. Вместе с дирижером **Германом Кимом** они бережно сохранили

интонационную палитру великой хореографии, ее философскую глубину и эмоциональную насыщенность.

Стилистика спектакля базируется на изысканно томной восточной миниатюре (действие происходит «внутри» некоего древнего фолианта) и чеканной четкости пластического текста, фразы которого читаются как строки высокой поэзии. Кажется, что даже контрастная цветовая гамма костюмов диктует действию специфическую ритмику. Любая грань пластической игры, каждый оттенок цветовой палитры эффектно воспринимаются в условиях «черного кабинета». Жаль только, что театр иногда позволяет себе упрощения образного строя. К примеру, в видениях Ферхада потоки воды, воссозданные изумительными пассажами женского кордебалета, дополняются простенькими черно-белыми наплывами как в старом кино. Столь же странно смотрятся «кальняные думы» в духе «Баядерки» в эпизоде чувственных откровений Мехменэ Бану. Иногда и Шуты берут на себя слишком много, оставаясь «в образе» даже на поклонах.



«Легенда о любви». В центре Незнакомец — Д. Алексеев. Башкирский театр оперы и балета

Разумеется, частности не затмевают поэтической силы великой поэмы о любви и верности. Труппа пребывает в идеальной форме, вдохновенно и тонко реагируя на малейшие оттенки смысла событий, их духовной сущности. Все исполнители главных партий оказались на высоте. Самоотверженная, страстная Мехменэ Бану **Софьи Гаврюшиной** и грациозная Ширин **Лилии Зайнигабдиновой**, мужественный Ферхад **Рустама Исхакова** и коварный Визирь **Ильдара Маняпова** (диплом фестиваля за актерский ансамбль) внесли свою лепту в возрождение шедевра, создав незабываемые характеры героев. Даже загадочный Незнакомец **Данилы Алексеева**, сотканый, кажется, из песка и праха, словно древняя мумия, оставляет большое впечатление. Его роковое участие в событиях судьбоносно и неотвратимо. Актеры замечательно выявляли конфликтные линии действия, безупречно воплощали хореографию, были предельно открытвенны и чувственны в интимных сценах и диалогах. Балетная программа фестиваля завершилась на-

стоящим гран-спектаклем, ставшим лауреатом фестиваля в номинации «**Лучший спектакль в балете**».

Оперный блок «Волжских театральных сезонов» удивил и порадовал завидной цельностью вечных сюжетов и чудесной музыкой: «Дон Жуан», «Фауст», «Волшебная флейта». Моцарт, Гуно, снова Моцарт...

Артисты **Московского камерного Музыкального театра имени Б.А. Покровского** «веселую драму» **Моцарта «Дон Жуан, или Наказанный развратник**» в постановке основателя театра играют и поют уже несколько десятилетий. В спектакле нет признаков камерности, кроме, пожалуй, раскладки оркестра между авансценой и первым рядом зрительских кресел.

Сцена обильно заставлена сложными декорациями. В полумраке среди ажурного кружева стальных решеток героев порой трудно разглядеть. Самый хитрый из них, Лепорелло — **Герман Юкавский**, упрямо выдвигается на первый план, характерно раскрашивая каждое слово. Манера пения у всех филармоническая, а играют артисты вполне по-бытовому. Моцарт от этого



«Дон Жуан, или Наказанный развратник». Московский камерный музыкальный театр им. Б.А. Покровского

звучит несколько тяжеловато. Многие герои, включая, разумеется, прожженного циника Дон Жуана (**Алексей Морозов**), как бы «отбывают номер», оставаясь пленниками универсальной легенды. Житейски внятно ведут себя, пожалуй, лишь Мазетто (**Кирилл Филин**) и Церлина (**Ольга Бурмистрова**). Охотно сочувствуешь их взаимной любви, искренним опасениям, негодованию и торжеству в финале, когда порок наказан. Но в этом никто и не сомневался. Спектакль получил диплом фестиваля «За сохранение культурно-исторического наследия в режиссуре российского музыкального театра».

Романтическую оперу Ш. Гуно «Фауст» в Камерном музыкальном театре «Санкт-Петербург опера» режиссер **Юрий Александров**, дирижер **Максим Вальков** («Лучшая работа дирижера в музыкальном театре») и художник **Вячеслав Окунев** нарекли психологической драмой. Уровень драматизма, прежде всего, обусловлен тем, что здесь каждый пребывает на грани нервного срыва. С психоло-

гизмом все сложнее. А действие развивается рывками, становится слишком плотным и однообразным.

Постановщики помещают героев вечной легенды в психлечебницу. Мечтательная Маргарита (**Софья Некрасова**) работает здесь ночной медсестрой, а живет и подрабатывает в подозрительном ателье, похожем на известное заведение Зои Денисовны Пельц. Мефистофель (**Алексей Пашиев**) — главврач, экспериментирующий с чужими мозгами и токами высокой частоты, смахивает на Воланда, а Марта (**Наталья Воробьева**), его ассистентка, охотно меняющая функции и парики, вполне сравнима с Гелой. Тень М.А. Булгакова ощутимо витает над героями оперы Гуно. Зибель (**Виктория Мартемьянова**) к дьявольской паре явно тяготеет, становясь по ходу дела Клеопатрой (снова намек на бал Воланда).

В этом постмодернистском бедламе, среди больных и недообследованных, добросердечной Маргарите, наивному романтику Фаусту (**Денис Закиров**) и честному пастору Валентину (**Ядгар Юлдашев**)



«Фауст». Фауст — Д. Закиров, Мефистофель — А. Пашиев, Маргарита — С. Некрасова. «Санкт-Петербург опера»

нечего делать и незачем жить. И хотя все очень хорошо поют, режиссерский сюжет отнимает слишком много сил у актеров и зрителей. Дирижеру Максиму Валькову иногда удается переключить зрительское внимание на оркестр, увлечь всех красотами чувственных переливов страстной и благородной музыки Гуно. Художник Вячеслав Окунев, в свою очередь, смело пользуется контрастными красками, придумывает остроумный имидж ведьмам и пациентам, а киноманы легко узнают на экранах в арьерсцене кадры из фильмов «Олимпия» и «Триумф воли» Лени Рифеншталь. Но агрессивный диалог радикальной режиссуры и романтической музыки все-таки развивается с трудом.

Радостно и безуильно воспринималась одна из сложнейших мировых опер, «**Волшебная флейта**» В.А. Моцарта, поставленная на малой сцене Самарского академического театра оперы и балета. В авторской версии режиссера **Михаила Панджавидзе**, ставшего также автором сценографии, костюмов и светового ре-

шения, либретто **Э. Шиканедера** сохранено почти полностью. Но в него «посеяна» идея превратить оперу в повод для семейного рождественского представления, где Отец берет на себя роль волшебника Заратро, Мать выступает Царицей ночи, Дочь становится принцессой Паминой, Кузен — влюбленным в нее принцем Тамино, Дедушка предстает Оратором, Кучер — птицеловом Папагено, а Кухарка его возлюбленной Папагеной. Дворецкому достается роль похотливого мавра Моностатоса, трио горничных составляет свиту Царицы ночи. Два лакея становятся воинами или жрецами, а трое детей — ангелами, сопровождающими Тамино в его странствиях.

Спектакль начинается торжественно и весело, с парадного выхода артистов оркестра в париках и одеждах моцартовской эпохи. Хор выведен куда-то «за кадр», что позволяет избежать толчеи на подмостках. Все «лишние люди» скрываются в недрах Елки, которая, когда надо, вырастает на глазах. На стенах зрительного зала, завешанных мягким полотном, возникают нуж-



«Волшебная флейта». Царица ночи — И. Янцева. Самарский академический театр оперы и балета

ные по ходу сюжета пейзажи. Сам зал становится парадной гостиной богатого дома, а зрители располагаются в уютном амфитеатре, сооруженном прямо на сцене.

В спектакле очевидно влияние первых эпизодов фильма Бергмана «Фанни и Александр» с его красками и ритмами теплых домашних радостей. Также заметно родство оперы с балетом «Щелкунчик» Василия Вайнонена, где особенно ярко проработана тема ценностей семейной жизни, ее незабываемых праздников и обязательно сбывающихся мечтаний. «Домашний» сюжет не утяжеляет действие, а, напротив, как-то просветляет его. Особенно трогают эпизоды подготовки к представлению, когда те же три горничные (**Татьяна Горшкова, Наталья Дикусарова и Наталья Фризе**) лукаво музицируют на клавикордах, а родители пыгаются успеть до начала праздника выяснить свои конфликтные отношения.

В самарской «Волшебной флейте» существенно и то, что здесь дан разворот на детское сознание, особо восприимчивое к волшебству. Громоздкая мasonicкая леген-

да стала хрупкой сказкой, в которой, однако, нет сюсюканья или фабульных упрощений. Ведь во что бы дети не играли, они всегда предельно серьезны. Высок не только культурный фон постановки, но и уровень вокального и актерского мастерства исполнителей. Чудесно поет виртуозную арию Царицы ночи **Ирина Янцева**. Изумляет чистотой и ясностью звучания тенор **Антон Кузенок** («**Лучшая мужская роль в опере**»), романтичный принц Тамино. Объект его стремлений, принцесса Памина (**Диля Шагеева**) ради любви готова пострадать, но не забывает и пококетничать. Хорошими характерными артистами предстали **Георгий Цветков** — Папагено и **Наталья Бондарева** — Папагена.

Многоярусный сюжет мистерии с ее испытаниями и загадками завершается счастливо. Но «генеральной темой» спектакля остается неизбывное блаженство семейной жизни, светлая память о детстве, которое до конца дней греет душу каждого, кто жил этой радостью.

Александр ИНЯХИН

В поисках себя

Спектакль **самарского театра «СамАрт» «Пер Гюнт»** по одноименной поэме **Генрика Ибсена** — это современная одиссея, которую главный герой предпринимает в поисках себя, это долгое возвращение домой — к тому, что истинно и по-настоящему ценно. Режиссер-постановщик **Артем Устинов** (отмеченный призом VI фестиваля «Волжские театральные сезоны» как **лучший молодой режиссер**) переносит героев пьесы в наше время, превращая эпическую и отчасти архаичную пьесу в современную и вполне конкретную. «Пер Гюнт» стал почти бытовой, понятной современнику историей молодого человека, который вырвался из душливой, безнадежной атмосферы провинции, где нет будущего, подобно тому, как это сделал незадачливый герой фильма Николая Достала «Облако-рай».

Пер Гюнт (**Ярослав Тимофеев**) — авантюрист и фантазер, но его фантазерство — доброкачественного свойства, ибо так он защищается от однообразного провинциального быта, убивающего личность. Пример разлагающего влияния провинции — «плохая компания», четверо молодых прожигателей жизни с банками пива в руках, с которыми Пер вынужден общаться — других-то нет! На их фоне приезжая девушка Сольвейг (**Марина Бородина**) выглядит человеком из другого мира и даже с другой планеты: ее инаковость подчеркивают столичный стиль одежды, темные очки, фотоаппарат в руках, а в дальнейшем — инструмент под названием ханг, издающий космические звуки (партия этого инструмента будет сопровождать появление Сольвейг на сцене). Пер тут же выделил Сольвейг из толпы, он хочет понравиться ей, но не знает правил «обхождения». Но и целомудренная Сольвейг почувствовала, что бесшабашный шалопай Пер — человек не простой, а творческий и амбициозный, она делает осознанный выбор, обещая дожидаться

его возвращения из долгого путешествия. Сольвейг начинает вязать, и ее нить становится символом пути, а путь — это ценность, культурная константа, способ найти себя: человек не может стать самим собой, пока не уйдет из дома. Первый акт заканчивается удивительной сценой прощания Пера с матерью (**Антонина Конева**): Осе готовится умереть и начисто мотет перед смертью полы, зная, что никто для нее этого потом не сделает. Вмиг повзрослевший Пер включает свою фантазию и погружает мать в прекрасную сказку, помогая ей уйти из жизни без страха, но в мире и покое.

Спустя годы Пер возвращается домой, на первый взгляд, тем же самым молодым человеком (хотя по пьесе — уже старцем), чтобы обнаружить здесь ту же «плохую компанию», только еще более нравственно разложившуюся. Режиссер моделирует ущербную экономику провинциальной глубинки, связанной с некой достопримечательностью: люди здесь зарабатывают исключительно на туристах, продавая безделушки. Компания оживает при появлении Пера, не узнав его: исчезнувший Пер стал мифом, наподобие мифа о Мюнхгаузене, и теперь ему же «втюхивают» атрибуты этого мифа.

Пер вернулся, так и не поняв, кто он такой и какой след он оставил в жизни. Уж не был ли он всю жизнь троллем, в которого чуть было не превратился во сне? Создатели спектакля обыгрывают современное понятие троллинга: тролли — это виртуальные личности, живущие в интернете под «ником» (своего рода маской) и получающие удовольствие, когда им удастся вывести из себя людей. Пуговичник (**Владимир Зимников**) как некий апостол, посланник Бога, берется судить Пера за все, что тот сделал или не сделал, и готов пустить его душу на переплавку как безликое вторсырье. Спасает Пера только преданная Сольвейг, которая все это время ждала его, как Пенелопа жда-



«Пер Гюнт». Пер Гюнт — Я. Тимофеев, Папа Троль — С. Бережной. Театр «СамАрт»

ла Одиссея: Сольвейг связала огромный шерстяной ковер или накидку, и из спектакля понятно, что она многократно его распускала и вновь вязала.

Удивительно трогательно сыграна встреча Пера с ослепшей Сольвейг, которая ощупывает его лицо любящими руками. Пер словно возвращается домой, к матери, завершая круг жизни. «Спи, усни, ненаглядный ты мой!» — по-матерински говорит Сольвейг. Пер важен для нее сам по себе, вне его достижений и потерь, вне его ролей, поэтому Пуговичник откладывает новую встречу с Пером до «последнего перекрестка». «Больше ни слова не скажу», — говорит он, и это последние слова в спектакле, они оставляют зрителю простор для размышлений над тем, где же «настоящий» Пер. «В надежде, вере и в любви моей!» — отвечает на этот вопрос в песне Сольвейг, но режиссер совершенно оправданно исключает эту подкачку, лишая спектакль всякой назидательности, которая молодого зрителя, как правило, отталкивает. Да

и без того ясно, что человек познает себя только во взаимодействии с другими людьми и в отражении в них. Субъектность человека переносится на систему его отношений и распределяется в людях, с которыми он встречается в жизни. Именно они могут засвидетельствовать наличие или отсутствие у человека «ядра личности». Перу Гюнту повезло, что ему на пути встретилась такая девушка, как Сольвейг, жаль только, что он это поздно понял.

Драма Ибсена обширна, в ней пять действий, более двухсот страниц текста, но режиссер без ущерба для смысла принимает историю скитаний Пера. Эту историю сам Пер кратко пересказывает в монологе с луковицей: очищая луковицу слой за слоем, он вспоминает все свои идентичности, которые примерял на себя в жизни (торговец рабами, пророк, историк-археолог и т. д.), но обнаруживает, что сердцевина пуста и сам он неотжествен ни одной из своих временных ролей или масок.



«В день свадьбы». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке

Люди, которые ждали услышать в спектакле музыку Грига и не услышали ее, вряд ли были разочарованы. Сюиты Грига основаны на национальных мотивах и вряд ли соответствовали бы современному прочтению «Пер Гюнта». Самарский композитор **Арсений Плаксин** написал прекрасную оригинальную музыку: спектакль получил приз фестиваля **за лучшее музыкальное оформление**. **Ярослав Тимофеев** специально научился играть на гармонике, а **Марина Бородина** — на ханге. Аккордеон в руках актера **Сергея Бережного** стал самостоятельным действующим лицом, умело ведущим акцентированный диалог с другими персонажами. Бережной также сыграл острохарактерную роль Папы Тролля, и сделал это размашистыми, но точными мазками, взяв, по его признанию, в качестве прототипа эксцентричного канадского пианиста Глена Гульда, которого считают безумцем.

В спектакле можно искать и разгадывать разного рода символы: нить в руках

Сольвейг — символ судьбы, которую держит в руках женщина, сон Пера — фольклорный эквивалент смерти, ложка — «аватар» человека, которому она принадлежит, срывание пуговиц с пиджака — подготовка к уходу в другой мир. Вещи в спектакле обретают свой голос и подают «вести», которые надо уметь услышать. В спектакле целая россыпь интересных режиссерских решений и блестяще, с большим юмором поставленных сцен, работающих при этом на единую концепцию: это спектакль-раздумье о том, что есть человек в современном мире, из чего формируется личность, как найти себя и как быть самим собой. Пожалуй, единственная подсказка, которую оставляет режиссер, состоит в следующем: не стоит искать себя в том, чтобы быть «самим собой довольным», ибо это уводит человека из мира людей в мир троллей.

Санкт-Петербургский Молодежный театр на Фонтанке получил **Гран-при** фестиваля, причем во второй раз. На сей раз — за спектакль «**В день свадьбы**»



«В день свадьбы». Нюра — А. Варова, Михаил — А. Зарубин

по пьесе **Виктора Розова**. Удивительно, но эта пьеса 1963 года в постановке художественного руководителя театра **Семена Спивака** совсем не выглядит «советской», архаичной. Напротив, детали советского — отчасти сурового, отчасти романтического — быта лишь подчеркивают универсальную значимость рассказанной драматургом истории. А история, на первый взгляд, проста до банальности: Миша женится на Нюре, но любит Клаву. Всё! Но этот старый, как мир, треугольник включает в своей периметр и эпоху, и культуру этой эпохи, и ворох человеческих связей — родственных, любовных, социальных.

Все эти значимые детали режиссер тщательно, с любовью обыгрывает, и они становятся характеристиками героев: неумелый, трогательно-нелепый твист, который пробует танцевать Нюра (**Алиса Варова**); ее белые свадебные туфли, наверняка купленные с большим трудом, которые надевают — точнее, на которые

встают — один раз в жизни, потому что ходить в них невозможно; бардовские песни времен «оттепели» и гитара, переходящая из рук в руки; радиопрограмма «В рабочий полдень», через которую Нюра получает поздравление — на весь Советский Союз! — с днем рождения и днем свадьбы; опять же твист, который задорно, даже с вызовом, танцует молодежь — танец, проникший из-за «железного занавеса» и сюда, в рабочий пригород, ставший символом молодости, внутренней свободы, дружеского единения. Даже этот разбитый твист работает на общую идею личного освобождения через сложный нравственный выбор.

Это спектакль о том, что в человеке есть подлинного, как это подлинное проявляет себя и как его обнаружить, осознать. Если Миша (**Андрей Зарубин**) три года «ходил» с Нюрой, если ему с ней комфортно и кажется, что он ее любит, подлинна ли такая любовь? Спектакль дает на это четкий ответ: нет, подлинное —

не то, что социально одобряемо или логично (три года ходил — женись), но то, что «одобрено» твоей свободной волей, твоим собственным чувством, ибо сердцу не прикажешь. И когда появляется красивая, со вкусом, по-городскому одетая Клава (**Анастасия Тюнина**), в которую Миша был когда-то влюблен, подлинное чувство моментально поднимается из глубин, куда Миша его старательно упрятал. Чтобы понять, что истинно, достаточно увидеть взгляд, которые эти двое бросают друг на друга сквозь толпу гостей.

Истина проявляется в тишине и даже в темноте — о том, как это происходит, можно судить лишь по двум одиноким огонькам сигарет в кромешном мраке, в этой блестяще продуманной сцене свидания Миша и Клавы: огоньки поочередно вспыхивают и в какой-то миг соединяются в одну точку. Включается свет, и мы видим, что эти двое намертво приклеены друг к другу взаимным чувством, настолько сильным, что им безразлично, что теперь скажут окружающие. Истинное прорывается сквозь толстую корку условностей и лжи, поэтому слова упрека, которые бросает Мише Николай, брат Нюры (**Николай Иванов**), кажутся верхом цинизма — «потерпеть не мог...» То есть — потерпеть до после свадьбы, чтобы жить с одной, а любить другую, как делает сам Николай? И тогда понятия честности и порядочности меняют свой знак: честным становится не держаться за данное когда-то слово, а отказаться от него. Иначе произойдет то, что произошло с женой Николая Ритой (**Юлия Шубарева**), вечно раздраженной, недвольной жизнью. Ее рассказ о том, что значит жить в соответствии с приличиями, но против голоса совести, становится для Нюры моментом истины. За этим следует восхитительная сцена, которую придумал Семен Спивак: сон Нюры, в котором она — счастливо замужем за Мишей, у них трое детей. А потом — пробуждение, ЗАГС и спокойные глаза Миши, подписывающего «смертный приговор» своей любви.

Чтобы поверить в истинное, которое внутри которого противоречит условностям, нужно мужество. Мише, воспитаннику детдома, не хватило такого мужества: он «честно» довел девушку до ЗАГСа. Но Нюре такая честность не нужна. Она не хочет жить так, как живет Рита. А ведь она так ждала этой свадьбы! В какой-то момент в ней даже проснулась собственница, черствая завкомовская работница: «Он мой, не отдам!» Но сердце, опять же, не обманешь: гости кричат: «Горько», а она не может поцеловать Мишу, формально — законного мужа, а по сути — чужого человека. Вся ее женская суть протестует против фальши — до обморока. (Вспоминается завет классика: «Не дай поцелуя без любви».) У нее было счастье, хоть и во сне, и она знает, как оно выглядит. В итоге Нюра отпускает Мишу, уходит сама, положив в сумку несколько бутербродов со свадебного стола. Уходит посреди всеобщего молчания, и в этот момент надо смотреть на лица актеров, каждый из которых проживает какое-то свое чувство, каждое лицо видимым образом наполнено переживанием.

В спектакле присутствует густое поле любви. В частности, режиссер «придумал» тайный роман между отцом семейства Ильей Григорьевичем и Матвеевой (**Вадим Волков, Людмила Пастернак**), который не противоречит ткани пьесы, напротив, логично влетает в нее. Мы видим зарождающуюся любовь между братом Нюры Женей (**Сергей Барабаш**) и Олей (**Дарья Вершинина**). Их молодое романтическое чувство — как точка отсчета, помогающая разобраться, где настоящее, а где — нет. Молодая актриса, третьекурсница мастерской Спивака, восхитительно играет в сцене объяснения с Женей: тот по секрету хочет сказать ей, что ему дали крошечную роль в кино, Оля же ожидает от него признания в любви, и «секрет» становится разочарованием — до слез. В незначателе, казалось бы, диалоге — и обида, и прощение, и надежда на продолжение отношений.



«История лошади». Холстомер — В. Морякин, Вязопуриха — Н. Ионова. Самарский театр драмы им. М. Горького

Одной из центральных в спектакле стала роль Василия Заболотного (**Сергей Яценюк**), друга Михаила. Он — жизнелюб, ловелас, легко переходящий от романа к роману, но он — связующее звено между другими. Несмотря на свою любвеобильность, именно он — камертон подлинной нравственности: он знает, где грань между увлечением и подлинным чувством, поэтому именно Василий предостерегает друга от вступления в безрадостную колею: «Разорви все, Мишка! К чертовой матери разорви!»

Гран-при «обнимает» собой все прочие номинации, потому что в этом спектакле нашлась бы и лучшая женская роль, и даже не одна, спектакль достоин отдельного приза и за лучший актерский ансамбль, и за роли второго плана, и за лучшую режиссерскую работу.

Спектакль **Самарского театра драмы им. М. Горького «История лошади»** по мотивам повести **Льва Толстого «Холстомер»** выдвигался на премию «Золо-

тая Маска» как музыкальный спектакль по нескольким номинациям, в итоге «Маску» получил заслуженный артист РФ **Владимир Гальченко** за роль князя Серпуховского. Постановщик и хореограф из Санкт-Петербурга **Сергей Грицай** попытался провести параллель между судьбой лошади по кличке Холстомер и судьбой князя Серпуховского, но эта параллель представляется не вполне оправданной хотя бы потому, что судьба лошади целиком зависела от воли людей, а князь пришел к своему печальному финалу, промотав состояние и саму жизнь из-за любовницы, исключительно по собственной воле и разумению.

Жюри отметило **Владимира Морякина** (роль Холстомера) в номинации «**Лучшая работа молодого актера**», а **Наталью Ионову** (роль Вязопурихи) — «**Лучшая работа молодой актрисы**».

Сергей ГОГИН

«Как, вы поверили?..»

С этими словами Тартюф возмущенно обращается к Оргону, вылезаящему из-под стола в тот момент, когда святоша, уложив Эльмиру на скатерть, уже готов насладиться женой своего благодетеля. И произносит их настолько убежденно, с такой горечью, с такими распахнутыми наивными глазами, что зрительный зал взрывается хохотом и аплодисментами. Остается поверить, что перед нами – настоящий театр, в котором яркое игровое начало, сумасшедший ритм, веселая энергетика явлены в неразрывном единстве с традициями русского психологического театра, представляя зрителю то, что принято называть «мольеровским театром».

Драматический театр им. Б.А. Лавренева Черноморского флота (Севастополь) был удостоен на фестивале «Волжские театральные сезоны» в Самаре трех высоких наград за спектакль «Тартюф» Ж.-Б. Мо-

льера – Специального приза жюри режиссеру Юрию Маковскому, Приза за лучшую женскую роль имени Веры Ершовой Ксении Громовой (виртуозно сыгранная служанка Дорина) и Приза за лучшую женскую роль второго плана Валентине Поповой (госпожа Пернель).

Изящно, осмысленно эклектично оформленный художником Юрием Чурсиным (музыкальное решение Левона Вознесенского и Юрия Маковского, режиссер по пластике и танцу Олег Дорохин), севастопольский «Тартюф» с первых же минут действия затягивает в воронку конфликта, не просто назревшего, но уже и основательно перезревшего в доме Оргона. Кипящая от еле сдерживаемого возмущения мать хозяина, госпожа Пернель возносит, словно в молитвенном экстазе, свои бесконечные похвалы Тартюфу, осуждая всех без исключения обитателей дома за их неумение понять: им послан

«Тартюф». Драматический театр им. Б.А. Лавренева Черноморского флота РФ (Севастополь)





«Тартюф». Тартюф — А. Науменко. Драматический театр им. Б.А. Лавренева Черноморского флота РФ (Севастополь)

святой, чтобы искупить их крупные и мелкие грехи, они обязаны почитать его как божество. И все протесты бессмысленны — госпожа Пернель не слышит их. Позже эту интонацию подхватит и Оргон (**Игорь Лучихин**), равнодушный ко всему, кроме своего обожаемого Тартюфа. И тем, кто не знает комедию Мольера, вполне может показаться, что семейство несправедливо ополчилось на пригретого хозяином едва ли не ангела. Но в момент, когда Тартюф (блистательный **Александр Науменко**) в скромнейших одеждах, с молитвенником в руке появится на лестнице и острым взглядом окинет комнату, все станет ясно: перед нами своекорыстный игрок, мошенник, сумевший одурманить не слишком умных и чересчур доверчивых Оргона и его мать. А уж когда во втором действии он явится в ослепительном фиолетовом костюме, подойдет к столу и будет придирчиво рассматривать вазу с фруктами, выбирая себе яблоко и монотонно отвечая гневному монологу Клеанта, — все точки над *i* рас-

ставятся сами собой. Еще до того момента, когда, одержимый страстью к Эльмире, он начнет срывать с себя и с нее одежду, чтобы насладиться женщиной.

Но есть и те, кто не поддался его чарам, кто видит в нем прохиндея, способного разрушить все вокруг: жена Оргона Эльмира (**Оксана Осипова**), ее брат Клеант (**Виталий Максименко**), сын хозяина дома Дамис (**Илья Домбровский**), дочь Марианна (**Татьяна Стасюк**), отчаянно рыдающая при известии, что должна выйти замуж за Тартюфа, ее жених Валер (**Никита Белимов**) и, конечно, едва ли не в первую очередь служанка Дорина — искусный кукловод, способный завернуть любую интригу, щедрая на выдумки, розыгрыши, чувствующая себя по праву ровней хозяевам, потому что нет в ней ни тени страха, заискивания, попыток угодить кому бы то ни было...

Оговорюсь сразу: все роли в этом спектакле сыграны блестяще, трудно выделить кого-то из исполнителей, каждый отличается своими яркими красками,

каждый в меру смешон, в меру драматичен, каждый органично владеет стихом, что для сегодняшнего театра — редкость.

Медленное прозрение Оргона и госпожи Пернель едва не стоило драматического финала в этой забавной истории разоблачения святоши. Им грозит лишение дома, арест Оргона за украденные Тартюфом бумаги, которые доверил Оргону его бежавший от гнева короля друг. Появившийся в самом конце господин Лояль (вестник Рока, как он обозначен в программке) в пышном судейском парике и соответствующих одеждах (**Николай Коваленко**), объявит волю короля, морально уничтожившую всех участников, а затем неожиданно с торжеством заявит, что взят под стражу Тартюф, а всех остальных справедливый правитель милует.

Здесь — едва ли не единственный раз! — заявляет о себе излюбленный Мольером жанр, за который его немало травили и церковники, и дворянская элита: социально-политический фарс. И происходит чудо — публика бурно реагирует

именно на то, на что реагировала во все времена: восторжествовала справедливость, исходящая от короля! Как же все-таки неистребима эта страсть по осуществленному Закону. С мольеровских времен, а может быть, и с еще более ранних, она живет в людях надеждой, верой. Или — просто мечтой...

Юрий Маковский поставил спектакль яркий, современный, живой, с точно выстроенной атмосферой, захватывающей энергетикой — поистине мольеровский. Современный спектакль, в котором финальный урок не становится навязанным, продиктованным, а неожиданно и потому более радостно и естественно венчает то, чему мы были свидетелями и сопереживателями на протяжении нескольких часов.

И мы поверили, действительно, поверили в то, что, казалось бы, недостижимо, — в торжество справедливости вопреки многому и многому...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Человек среди людей

Молодой Максим Горький, еще только ступающий на путь знаменитого писателя и драматурга, в одном из писем заметил: «В наши дни ужасно много людей, только нет Человека». Эта мысль, так или иначе, проходит через его ранние и более поздние пьесы и особенно отчетливо звучит в «**Зыковых**», созданных незадолго до главных революционных событий в России. Здесь, в разломе судьбы одной самой обычной семьи, предчувствие глобальных перемен, которые либо сметут все на своем пути, либо направят жизнь в новое русло. «Зыковы» — материал непростой и потому, возможно, достаточно редкий на театральных подмостках. Не так давно к нему обратился московский режиссер **Борис Морозов** и

поставил в **Белгородском государственном академическом драматическом театре имени М.С. Щепкина** одноименный спектакль, которым открывалась драматическая часть фестиваля «Волжские театральные сезоны».

При внешней устойчивости центральных персонажей — богатого лесопромышленника Антипы Зыкова (**Виталий Старилов**) и его сестры и главной помощницы в делах Софьи (**Вероника Васильева**) — явственно ощущается зыбкость их жизни. Нет опоры, плеча, нет человека, которому можно доверять, как себе. «Не люблю я людей», — честно заявляет Антипа и называет только одного хорошего человека — бывшего помощника исправника Тараканова. «Человека нет по душе», — отвечает Софья



«Зыковы». Антипа — В. Стариков, Софья — В. Васильева. Белгородский драматический театр им. М.С. Щепкина

на бесцеремонный вопрос Анны Марковны Целованьевой о замужестве. Это особенно остро чувствуется в сценах Софьи и Муратова, когда не остается сомнений в невозможности их союза — слишком разные точки зрения на вопросы человеческого достоинства. **Актерский дуэт** Вероники Васильевой и **Дмитрия Гарнова** назван на фестивале **лучшим**.

Софья и Антипа связаны не только родством и общим делом. Жизнь покажет, что в трудную минуту они могут рассчитывать друг на друга, не опасаясь предательства. А минута эта настанет, когда раскроется нечестная игра компаньона Зыкова Хеверна (**Игорь Ткачев**) — надменного немца, презирающего все русское, с безликими интонациями андроида. И даже еще раньше, с появлением в их доме алчной и глупой мешанки Анны Марковны Целованьевой (**Надежда Пахоменко**) и ее дочери Павлы (**Валерия Ерошенко**). Монастырская воспитанница все время рассуждает о добре, и это напоминает хорошо заученный урок,

жонглирует возвышенными словами и так же легко манипулирует чувствами людей. Холодная наблюдательница Павла внимательно следит, какое действие производит на окружающих «чистота» ее помыслов, открытость, способность всегда говорить только правду, и в нужный момент перестраивает ходы. И вот уже ее женихом становится не жалкий пьяница Михаил — сын Антипы, а сам глава семейства. Уставший за свою жизнь от тяжелого труда, он мечтает на пороге старости «душой прислониться» к любящему человеку, но попадает в ловушку. Потому и рычит как раненый зверь, срывает гнев на сыне.

Михаила играет **Илья Васильев**, и его персонаж, при всей внешней непримечательности, нравственно оказывается цельным, без изъянов. Он — зеркало, в котором отражается реальная картина происходящего, но изменить что-либо в сложившихся обстоятельствах невозможно. Михаил не питает иллюзий по поводу Павлы и видит ее насквозь: «Невеста моя играет на просто-

ту, доброту». Ему тоже приходится играть навязанную отцом роль никчемного человека, но в критический момент он находит в себе силы самоустраниться. В хладнокровно спланированной Павлой его любовной дуэли с отцом Михаил защищает Антипу, прикрывает собой, и такое решение способен принять только настоящий человек. Выстрел, к счастью, не стал для Михаила роковым, но именно этот крайний шаг разрушил морок, опутавший семью Зыковых, изгнал «мелких хищников», открыл второе дыхание, чтобы жить дальше.

В финале из окружения Зыковых уходят те самые люди, о которых жестко, но удивительно точно говорил Горький. Остаются те, о ком можно сказать — человек. Это Матвей Ильич Тараканов (**Андрей Терехов**), соединяющий в себе философа и пророка. Это кристально честный, сдержанный, почти окаменевший под бременем совершенного когда-то убийства и подлых, необоснованных нападков Павлы Шохин (**Дмитрий Евграфов**), готовый нести свой крест до конца. В спектакле Белгородского театра каждая актерская работа интересна и до мельчайших деталей выверена, но именно Дмитрий Евграфов показал высочайший уровень мастерства, превратив скромный рисунок судьбы своего персонажа в объемное полотно (диплом фестиваля и памятный знак в номинации «**Лучшая мужская роль второго плана**»).

В постановке Бориса Морозова нет явных социальных и политических знаков — только предчувствие надвигающейся беды. Оно мелькнет красной ленточкой в руках веселой и беззаботной девчонки Степки (**Наталья Чувашова**). В момент противостояния отца и сына Зыковых невольно напомним о грядущей катастрофе, которая сотрет границы дозволенного, ожесточит друг против друга даже самых близких людей. Позволит кожей почувствовать реальное время, когда создавалась горьковская пьеса, и вместе с тем осознать ее вневременность. Происходит это благодаря подлинному голосу Шалапина, звучащему на пластинке. В нем заключена невероятная сила русского характера, способного пере-

жить самые страшные войны и революции и сохранить в себе человека. Музыкальное оформление спектакля, сделанное **Русланом Родионовым**, становится метафорой, оно соединяет прошлое и настоящее и ярко иллюстрирует слова того же Горького о Шалапине: «Такие люди являются для того, чтобы напомнить всем нам: вот как силен, красив и талантлив русский народ».

Тему человека среди людей продолжила «**Шинель**» **Н.В. Гоголя**, представленная **Челябинским государственным академическим театром драмы имени Наума Орлова**. Как сказано в аннотации, «таинственный шифр великого текста Гоголя» пытался разгадать петербуржец **Денис Хусниязов**. На недавнем фестивале «Волга театральная», тоже в Самаре, этот молодой режиссер поразил своим спектаклем «Карл и Анна» Л. Франка, емким и точным по мысли и форме. Новая работа этого, без сомнения, одаренного человека оставила странные чувства. При всей нестандартности сценографического решения **Николая Слободяника**, талантливой партитуре известного художника по свету **Евгения Ганзбурга** (диплом фестиваля «**Световое оформление спектакля**») и специально написанной музыке **Виталия Истомина**, челябинская «Шинель» распалась на отдельные витражные стекла (невольная ассоциация, вызванная обилием воды на сцене и мерцающими в ней отражениями), обрывки не менее великих текстов А.С. Пушкина, А. Блока, А. Белого, М. Булгакова и даже Шекспира, и отдельные, часто удачные, актерские работы.

История о маленьком человеке не сложилась, не пробила ключевой фразой: «Зачем вы меня обижаете?». Режиссер шел по канве драматурга **Аси Волошиной**, нагромоздившей в своей пьесе нити из разных эпох, от себя добавил «меток» из жизни блокадного Ленинграда, закружил бедного Акакия Акакиевича Башмачкина в мистическом лабиринте северного города и его каналов и в этом необъятном полотне потерял его. Так и сгинул бы маленький человек с нелепым именем и смешной фамилией под натиском боль-



«Месяц в деревне». Курский драматический театр им. А.С. Пушкина

шого мрачного города, если бы не талантливая игра **Михаила Гребня**, приподнимающего своего героя над черными безжизненными водами, наполняющего его детской непосредственностью и чистотой. Но это уже, скорее, вопреки режиссерской концепции.

Курский государственный драматический театр им. А.С. Пушкина сыграл на фестивале свою недавнюю премьеру «Месяц в деревне» **И.С. Тургенева**. В пьесе, где многое кажется недосказанным, режиссер **Юрий Бурэ** усиливает смысловые акценты и подталкивает главных героев к более решительным действиям. Так рождается история страсти, которая затмевает разум и разрушает привычный мир. Наталья Петровна (**Ольга Лёгонья**), влюбившись в студента Беляева (**Михаил Тюленёв**), ломает жизнь не только себе. Терзаемая ревностью, готова обречь свою юную воспитанницу Верочку (**Елена Цымбал**) на брак со старым и нелепым помещиком **Большинцовым (Виктор Зорькин)**, но главное — предает доверившуюся ей девушку, рассказывает Беляеву, что Верочка влюблена в него. В Беляеве пробуждает темную, корыстную вседозволенность. Почувствовав вкус легкой «добычи», в будущем он наверняка выберет путь альфонса, станет жить за счет молодых богатых дам. Наталья Петровна наносит смертельную обиду своему обожателю **Ракитину (Евгений Сетьков)** получил за эту работу **приз имени народного артиста РФ М.Г. Лазарева — «Лучшая мужская роль»**), и не только потому, что дает ему отставку — она вдребезги разбивает созданный им идеал, который столько лет наполнял смыслом его жизнь.

Изменив мужу, Наталья Петровна причиняет ему мучительную боль, которую и время вряд ли исцелит. Да, внешне Ислаев спокоен и делает вид, что ничего не замечает, но в глазах — мука. Страсть, бушующая внутри этого простоватого добродушного человека, подобна вулкану, и только невероятная сила воли, мудрость и любовь к жене предотвращают взрыв. Все — ради сохранения чести семьи, и **Александр Швачунов**



«Яма». Московский драматический театр на Малой Бронной

играет это замечательно. Так же, как и **Галина Халецкая**, чья Анна Семеновна Ислаева, сдержанная и все понимающая, будет хранить семейную тайну ради сына.

На фоне ломающихся идеалов особым объемом наполнены сцены Лизаветы Богдановны (**Оксана Бобровская** обладает даром рассказывать о своей героине без слов — глазами, скуповатыми жестами. За эту работу она отмечена дипломом фестиваля «**Лучшая женская роль второго плана**») и циничного доктора Шпигельского (**Андрей Колобинин**). Эта пара, лишённая каких-либо романтических представлений о жизни, умеет ждать своего часа, способна реально смотреть на вещи и договариваться на берегу. Возможно, этот брак, пусть и лишённый пылкой любви, станет по-настоящему крепким.

Еще Юрий Бурэ рассказал историю о чести и ярко вывел эту тему в образе Верочки. Она не останется в доме Ислаевых, не простит Наталье Петровне предательства, сдержит слово, данное Большинцову. Режиссер словно прокру-

чивает ленту времени и на мгновение показывает будущее своих героев — в застывших картинках невыразимое одиночество людей, вынужденных продолжать свою жизнь, сохранять видимость цельности, хотя известно, что от склеенной чашки проку не будет. Этот спектакль, сложившийся в тандеме с талантливым художником **Александром Кузнецовым** (рисунок его сценографии ненавязчив и условен, точно работают на общий образ цветовые акценты) — «**Лучшая режиссерская работа**» нынешних «Волжских театральных сезонов».

Пластическая драма «**Яма**» Московского драматического театра на Малой Бронной, поставленная режиссером-хореографом **Егором Дружининым** по мотивам известной и наделавшей в свое время шума повести **А.И. Куприна**, закрывала программу «Волжских театральных сезонов». Эта работа, отмеченная дипломом фестиваля за соединение техники **moving theatre** с традициями русского психологического театра, по-

казала, каким разным может быть театральный язык. В пластическом рисунке «Ямы» отразилась жестокая правда жизни, не прикрытая приличными одеждами (художник **Вера Никольская** и художник по костюмам **Яся Рафикова** использовали два основных цвета — телесный и белый) и словами оправдания. Действие спектакля — долгий и мучительный путь хозяев публичного дома, торговцев женским телом (яркая роль сутенера Горизонта в исполнении **Данилы Лаврентова**), «барышень» и их клиентов к той черте, где уже точно не стоит рассчитывать на прощение. Впрочем, некоторые из них давно уже находятся в своем личном аду. Не случайно так страшен образ хозяйки заведения Анны Марковны Шойбис в исполнении **Веры Бабичевой**. Она

не человек, а гигантская кукла с черными дырами вместо глаз, и в этом «зеркале души» — лишь мертвенная пустота. Явные нацистские черты в облике экономки Эммы Эдуардовны (**Марина Орел**), о которой так точно говорится в повести: если бы у нее была душа и ее можно было прочесть, «сколько косвенных и прямых убийств таятся в ней скрытыми».

Так много людей в беспощадном сюжете, который Куприн «от всего сердца посвятил матерям и юношеству», и все еще нет человека, способного остановить страшный карнавал. И только звучащая в спектакле музыка австрийского композитора **Фрица Крейслера** дает надежду, что мир не сойдет с ума.

Елена ГЛЕБОВА

Кукольный оксюморон

«**О**ксюморон по мотивам повести **Франца Кафки**». Именно так интригующе назвали свою работу авторы спектакля «**Превращение**» **Пермского театра кукол**, лауреата фестиваля в номинации «**Лучший спектакль театра кукол**». Сочетание несочетаемого и мрачноватый мир абсурда Франца Кафки кого-то завораживает и делает преданным поклонником писателя, а кто-то после первой попытки одолеть его сочинения больше уже к ним не прикасается, считая скучными и непонятными. Кукольники же Кафкой очень даже интересуются. Метафоричность языка и то, что в его произведениях предметы — не что-то безликое, а живое, близки самой природе этого вида театра. За рубежом Кафку ставят, и «Превращение» (в основном, используется название «**Метаморфозы**») особо популярно. У нас в стране эту повесть на сцене театра кукол ставят впервые.

Авторы постановки — режиссер **Алек-**

сандр Борок, художник **Виктор Николенко**, композитор **Андрей Занега** — прочитали Кафку по-своему. Для них превращение — это не свершившийся факт, а процесс. Если в повести главный герой Грегор Замза уже просыпается жуком и всячески пытается освоить эту новую для него реальность — учится ходить, говорить, принимать пищу — и переживает, как ему теперь идти на службу, в спектакле превращение идет на протяжении всего действия. У Грегора постепенно деформируются конечности, меняется голова, вырастают усы. Вместе с процессом превращения происходит и деформация внешней среды — не только мать, отец и сестра становятся чужими по крови, но и в окружающем мире что-то мутирует.

Спектакль начинается с семейного праздника Рождества — с нарядной елки со свечами, подарков и праздничного застолья. Звучит история о рождестве младенца-спасителя, которую рассказывает актер с обнаженным торсом. Как



«Превращение». Актер — В. Пенягин. Пермский театр кукол

потом выясняется, это душа Грегора Замзы (**Владимир Пенягин**), которая все время действия присутствует на сцене и до боли переживает страдания своего тела, превращающегося в насекомое. Но уже в самом рождественском рассказе слышится предчувствие того, что должно произойти что-то страшное. В трактовке авторов спектакля сама повесть Кафки — это предчувствие. Предчувствие трагических событий прошлого столетия, потрясших мир. «Превращение» было написано в 1912 году. В апреле того года затонул «Титаник», и в спектакле появляются газеты на немецком языке с новостями о крушении, а морзянка выдает SOS. Каждое движение Грегора-жука сопровождается акцентом тревоги. Вот он ползет по стене в прозрачном кубе, куда заперт, падает, и пол под столом, за которым сидит его семья, подсказывает. В это же время подсказывает и земля под ногами художника с мольбертом.

Художник — персонаж особый. В спектакле он стал постояльцем семьи Замза, когда та была вынуждена сдать комнату

из-за финансовых затруднений. Представлен куклой-марионеткой, нити которой намерено высвечены. Только в конце действия, когда у художника появляются характерные усики, мы понимаем, что нити — это символ рока, а сам персонаж — Адольф Гитлер. В год, когда Франц Кафка писал «Превращение», будущий рейхсканцлер, а потом и фюрер, жил в Вене, где, пробуя себя в качестве художника, писал пейзажи и зарабатывал на жизнь продажей открыток. Кафка, будучи страховым агентом, часто бывал в Вене по службе и, как следует из его дневника, город не любил. Гитлер же Вену обожал и мог часами любоваться зданием Парламента. Допустимо пофантазировать, что художник и писатель могли, не догадываясь об этом, пересекаться в каком-нибудь венском кафе. По крайней мере, в пермском оксюмороне это символическое пересечение произошло. Примечателен финал спектакля. После смерти Грегора художник с усиками приглашает его мать, отца и сестру проехаться в черном ретро кабриолете Фольксваген — ЖУК, и они, ра-



«Мертвые души». Кормилица — Л. Милохина. Оренбургский театр кукол

достные от того, что кошмар закончился, с поднятыми руками садятся в машину. О том, что ждет еврейскую семью в конце поездки, можно только догадываться... Подобных знаков и символов в работе пермского театра множество. Порой кажется, что зрителям впору выдавать синопсис. Но при этом спектакль завораживает, почти гипнотизирует, что вполне в стилистике гениального и «непонятного» писателя.

Если «Превращение» авторы назвали «оксюмороном», в программке к другому кукольному спектаклю фигурирует слово «фантазмагория». Именно им **Оренбургский государственный театр кукол** определяет жанр своего спектакля «Мертвые души» по поэме **Николая Васильевича Гоголя**. Режиссер-постановщик — **Вадим Смирнов**, художник постановщик — **Марина Зорина**, композитор — **Виктор Расовский**.

Согласно словарю Ожегова фантазмагория — это «причудливое бредовое ви-

дение». Еще фантазмагориями называли балаганные представления с использованием «волшебного фонаря» или проекционного ящика с оптическими стеклами, с помощью которого в стародавние времена показывали геенну огненную, чертей, скелеты и иную пугающую всячину. И бредовые видения, и скелеты в ящике, и полет гоголевской панночки в гробу в спектакле есть. Они обитают во снах Павла Ивановича Чичикова, когда тот дремлет в коляске, перемещаясь от одного поместья к другому в поисках мертвых душ. Теме аферы с мертвыми душами авторы спектакля придают мистический акцент. Покупая души умерших людей, Чичиков тем самым, хотя и формально, возвращает их из небытия. И в спектакле они присутствуют. Художник-постановщик **Марина Зорина** разместила на заднике старинные черно-белые фотографии крестьян на фоне изб, которые расположены так, что изображенные на них люди как бы стоят на сцене и наблюдают



«Честное имя барона Мюнхгаузена». Самарский театр кукол

за происходящим. А происходящее — это суд над Чичиковым.

Как известно, «Мертвые души» были задуманы Гоголем как трилогия, в третьем томе которой Чичикову предстояло пройти через ссылку в Сибирь. Если автором предполагалось наказание, то, вероятно, предполагался и суд. Исходя из этого посыла, режиссер **Вадим Смирнов** решил выстроить спектакль как судебное разбирательство по делу аферы. Такой ход не только действительно интересен, но и функционально практичен с точки зрения актеров живого плана, без которого в наших театрах кукол, за редким исключением, практически не обходится ни один спектакль для взрослых. Актеры в живом плане — судебные должностные лица, Чичиков — подсудимый, куклы-персонажи — свидетели.

На этот композиционный стержень и нанизываются фрагменты «Мертвых душ» — какие-то непосредственно из поэмы, какие-то из комедии и киносцена-

рия Михаила Булгакова, какие-то от себя. Актеры — в черных сутанах, черных головных уборах, черных масках. Куклы — планшетные; с ними работают на наклонном помосте, который обозначает судейский стол, оклеенный пожелтевшими страницами дела.

Спектакль выстраивается так, что зритель сочувствует обвиняемому. На фоне монструозных кукол, изображающих помещиков, словно пришедших из снов Чичикова, последний кажется просто душкой, попавшим в передрагу (**Александр Казимирский**). Симпатии герою добавляет и то, что во всем этом мрачном деле есть трогательные лирические отступления — во время действия через сцену несколько раз проходит кормилица с маленьким Павлушей Чичиковым на руках, которая поет ему колыбельную. «Маленький» не значит ребенок: это уменьшенная в размерах кукла Чичикова и одна из самых интересных находок в спектакле. Помимо эпизодичес-

кой роли кормилицы, актриса **Любовь Милохина** мастерски работала и в роли Коробочки, за которую была удостоена **диплома фестиваля**.

Фантазмагорическое судебное разбирательство по делу Чичикова имеет неожиданную развязку. Загадочно-мистические судьи в черном предлагают ему откупиться за тридцать тысяч рублей. Все накопленные деньги забирают, а бумаги по делу сжигают. Таким финалом авторы спектакля как бы задаются риторическим вопросом — если даже «высший суд» не гнушается мздоимством и «подкупен звону злата», то чего ждать от простых смертных чиновников?

Еще один пример авторского прочтения классического литературного материала — спектакль **«Честное имя барона Мюнхгаузена» Самарского театра кукол**. Автор пьесы и режиссер-постановщик — **Светлана Дорожко**, художник-постановщик — **Ольга Устюгова**, композитор — **Татьяна Алёшина**, компьютерная анимация — **Александр Хромов**.

Осваивая фантастические истории о происхождениях легендарного выдумщика и вралю, автор пьесы заинтересовался фактом того, что в отличие от большинства литературных героев, придуманных писателями, барон Мюнхгаузен был реальным человеком. Он родился 11 мая 1720 года в городе Боденвердер и звали его Карл Фридрих Иероним барон фон Мюнхгаузен. Барон был, действительно, большим любителем рассказывать выдуманные им истории, которыми делился с друзьями и соседями. На этих вечеринках бывал и Рудольф Эрих Распе, ученый, писатель и тоже превосходный рассказчик. Волею судьбы Распе уехал из Германии в Англию, где инкогнито опубликовал истории Мюнхгаузена, впрямую назвав их «живыми». Как гласит легенда, узнав, что его представили лжецом публично, барон пришел в ярость и поклялся заколоть наглеца. История умалчивается, нашел ли барон писателя, но в спектакле их встреча состоялась.

Оба героя представлены как в куклах, так и в живом плане, а сюжеты похождений Мюнхгаузена подаются по ходу их бурного выяснения отношений. Этот постановочный ход придает действию хорошую динамику и позволяет более внимательно воспринимать сюжеты: вначале историю рассказывает один, потом исправляет или дополняет другой. Для детской аудитории, а спектакль адресован, прежде всего, ей, это весьма разумное решение. В итоге композиционно действие развивается в трех планах. Первый — через диалоги в живом плане (по бокам сценической установки — два портрета, в которых вместо изображений появляются лица актеров), второй — в кабинете Распе, где диалоги продолжаются уже в куклах, и третий — задний план, где подаются сами истории похождений.

Последний — самый эффектный. В нем авторы спектакля используют сочетание различных постановочных техник, включая «черный кабинет», проекции и цифровую анимацию. Сочетание выполнено чисто и элегантно. В памяти остаются сцены моря с огромной полупрозрачной рыбиной, в чреве которой оказался барон, полет Мюнхгаузена и Распе на гусе и то, как таял снег, обнажая колокольню, за которую зацепилась уздечкой лошадь. В итоге постановка «Честное имя барона Мюнхгаузена» была отмечена **дипломом за изобразительное решение спектакля**.

При всей несхожести спектаклей театра кукол, показанных на «Волжских театральные сезоны», их объединило то, что все они предложили изобретательные и в меру аккуратные трактовки литературной классики. А потому есть надежда, что после таких необычных сценических прочтений руки зрителей сами потянутся к книжным полкам, а у кого их уже нет — к ноутбукам и планшетами, чтобы почитать Гоголя, Кафку да и «Приключения барона Мюнхгаузена» тоже.

Наталья РАЙТАРОВСКАЯ

СКАЗОЧНЫЙ АПРЕЛЬ

Российская национальная театральная премия и XV Всероссийский фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин»

В стремлении узнать, чем живет сегодня театр для детей и подростков в разных регионах России, я отправился в последнюю декаду апреля в **Петербург** на фестиваль «Арлекин». В этом году при поддержке Союза театральных деятелей в рамках фестиваля была организована лаборатория молодых театральных критиков и журналистов под руководством главного специалиста Кабинета театров для детей и театра кукол СТД РФ **Алексея Гончаренко**. Не без стараний Алексея Николаевича, именно нашей лабораторной десятке участников удалось испытать

максимальное погружение в столь сложный и в то же время искренний и чистый мир, мир детского театра. Оглядываясь назад, не перестаю задаваться вопросом, неужели в эти девять фестивальных дней возможно было вместить столько мероприятий? Возможно. Ведь только в детстве ничего невозможного не бывает.

Немного фактов. Российская национальная театральная премия и фестиваль театрального искусства для детей «Арлекин» прошел уже в пятнадцатый раз. В основную программу в этом году было включено девять спектаклей, во внеконкурсную —

А. Гончаренко с участниками лаборатории молодых критиков и журналистов



восемь. География театральных коллективов обширна и разнообразна. Помимо театральных коллективов из **Москвы** и **Санкт-Петербурга**, свои работы показали участники из **Петрозаводска**, **Новокуйбышевска**, **Ростова-на-Дону**, **Екатеринбурга**, **Казани** и **Лесосибирска**. Одновременно с этим, в рамках фестиваля прошло еще несколько не менее важных и крупных мероприятий: режиссерские лаборатории «**Маленькая ремарка**» и «**Театр.КОМ**», а также двухдневный образовательный семинар «**Актуальные проблемы современного театра для детей и подростков**».

Награды розданы, лидер по количеству собранных дипломов — спектакль «**Птицы**» **Театра имени Ленсовета**, гран-при и миллион рублей на постановку жюри присудило **Упсала-цирку** и их золотомасочному поэтическому цирку «**Я Басё**». После некоторых из увиденных на фестивале спектаклей возникало ощущение, что режиссерам все-таки не стоит забывать о целевой аудитории, которая и без того уже почти полностью прописалась в виртуальной ре-

альности и, как оказалось, даже приходя в театр не имеет возможности отдохнуть от преследующих повсюду гаджетов и мультимедийных экранов. Кто-то наоборот не стал изобретать велосипед, вспомнив, что главный на сцене — его величество Актер.

ДОМИКИ-РАСКРАСКИ

Открывал фестиваль спектакль-комикс для всей семьи «**Спасти супербелку**» по повести **Кейт Дикамилло** «**Флора и Одиссей**» в исполнении актеров **Центра драматургии и режиссуры**. Театр удачно найденной формы, когда главными участниками действия становятся не живые актеры, а нарисованные персонажи, вначале кажется весьма оригинальным и в какой-то степени обращающим на себя пристальное внимание публики. Но когда подобная форма существования на сцене растянута почти на два часа, в какой-то момент на смену интересу и восторгу резко приходит усталость. И, кстати, хорошо, если подобные спектакли-комиксы будут идти в нескольких, территориально отдаленных друг от друга театрах.

«Спасти супербелку». Рассказчик — А. Кирюшин. Центр драматургии и режиссуры



Иначе, как минимум, чувства дежавю вам не избежать. Так, например, случилось с внеконкурсным спектаклем **«Умная собачка Соня»** **Ведогонь-театра** из **Зеленограда**. Вроде бы разные сказки, а ощущение, что смотришь ту же историю про белку, только с другим визуальным рядом.

ЗОВ ПРЕДКОВ

Спектакли **«Театр теней Офелии»**, **«Каштанка»** и **«Птицы»** явили собой хороший пример того, насколько важны в театре режиссер и его умение работать с богатейшим театральным наследием страны. Сказка-притча **Дениса Бокурадзе** **«Театр теней Офелии»** стала настоящим спектаклем-посвящением основателю театра-студии **«Грань» Эльвире Дульщиковой**. Чеховская **«Каштанка» Павла Зобнина** сбила необходимый градус напряжения совершенно неоправданными перемещениями публики по коридорам театра. Сначала всем предстояло в положении «стоя» знакомиться с завязкой, а затем, усевшись прямо на сцене на только что бывшие вы-

весками магазинов лавки, внимать тексту классика. Если бы зрители смотрели спектакль, находясь в зале, а актеры были на сцене, можно было избежать ненужной суеты, которая совершенно не сработала на режиссерский замысел.

В основе спектакля **«Птицы»** режиссера **Марии Романовой** три русские народные сказки: **«Белая лебедушка»**, **«Гуси-лебеди»** и **«Белая угодка»**. Их разыгрывают всего четыре актера — **Тоня Сони́на, Софья Никифорова, Александр Крымов** и **Галина Журавлева**. Делают они это настолько увлеченно, что зал не успевает заскучать ни на мгновение. Мария Романова не погналась за ультрасовременным художественным оформлением и не стала заигрывать с аудиторией, помещая знакомые с младенчества сказки в современные реалии, а обратилась к богатому наследию русской культуры. Оформление Малой сцены Театра имени Ленсовета напоминает древнюю русскую избу, в которой добрая бабушка рассказывает сказки. Только здесь вместо привычного образа старуш-

«Птицы». Милашечка — С. Никифорова, Ивашечка — А. Крымов, Сказительница — Т. Сони́на. Театр имени Ленсовета



ки в платочке роль сказительницы примеряет на себя молодая девушка. Сказки она рассказывает таким образом, что звучащий текст попеременно отсылает нас то к детским колыбельным, то к старинным напевам. Всему действию задается ритм, который повторяет знакомый и понятный каждому способ общения взрослых с детьми. Когда малыши просят рассказать им сказку на ночь, а их родители виртуозно чередуют способы ее подачи: быстрее-медленнее, тише-громче, четко проговаривая каждое слово или наоборот приглушая менее важную информацию.

Каждая актерская работа заслуживает внимания. В исполнении Софии Никифоровой, отмеченной на фестивале в номинации «**Лучшая женская роль**», вредная сестрица Малашечка, демонстрирующая богатейшую палитру того, как не должны вести себя хорошо воспитанные и послушные дети, в следующей сказке предстает в трагическом образ царевны. Вылитый богатырь из русских былин – Александр Крымов примеряет на себя образы Ивана Царевича, брата Ивашечки и царя. Актер помогает утвердиться в мысли, насколько удачным оказалось распределение исполнителей на роли в этом спектакле. Не остается незамеченной и работа Галины Журавлевой – обаятельной яблоньки, речки, печки и, конечно же, злой сестры.

Не может не радовать, что гуси по задумке художника – это не картинка с проектора, а валенки на палках с выкрашенными в красный цвет клювами-наконечниками. А речка – это не вода, которая льется из крана прямо на сцену, а обычная белая простыня, свернутая в несколько раз. Если бы мне пришлось поставить этому спектаклю оценку, как в школе, то у «Птиц» была бы твердая пятерка, может даже с плюсом.

ЧИТАЕМ-СТАВИМ

Сегодняшних читок режиссерской лаборатории «Маленькая ремарка», показанных в рамках XV фестиваля театрального искусства для детей «Арлекин», я ждал из весьма корыстных побуждений.

Дело в том, что в Севастополе несколько месяцев назад вместе с актерами Театра им. А.В. Луначарского мы начали работать над читками-эскизами, которые смогут познакомить зрителей с современной драматургией. И хотя к нам систематически приходят подростки, я понимаю, что те пьесы, которые я брал до этого на работу, не совсем отвечают потребностям обозначенной возрастной группы.

Представленные на фестивале пьесы в рамках режиссерской лаборатории «Маленькая ремарка» я бы разделил на две группы. Первая. Вневременные истории, позволяющие интерпретировать их совершенно по-разному, не привязываясь к жанру и целевой аудитории. Тексты, содержащие в себе емкие метафоры и имеющие хорошо прописанный сюжет, который будет выгодно звучать со сцены любого театра. Это «**Дыня**» **Керен Климовски** и «**Бабочки**» **Анастасии Букуревой**. Вторая группа – тексты-фиксаторы времени, языка, манеры общения и поведения конкретно обозначенной социальной группы в определенной ситуации. Сюда можно отнести текст **Даны Сидерос** «**Всем кого касается**» и **Натальи Блок** «**Фото топлес**».

На последнем названии хотелось бы акцентировать внимание. Пьеса «Фото топлес», написанная драматургом из Херсона, поднимает проблему школьного буллинга. Можно поспорить, сказав, что это явление совсем не ново и раньше его называли более понятным и привычным нам словом – травля. Понимаю, что с этим текстом нужно знакомить сегодняшних подростков в любой из доступных театру форм. Если это будет не спектакль, а что-то наподобие читки, мы сможем предостеречь детей от необдуманных и порою фатальных шагов.

Не пытаясь излагать краткое содержание произведения, скажу, что эта история о личной ответственности каждого, как перед собой, так и перед людьми из ближайшего окружения. Всякий раз, нажимая кнопку «опубликовать» или «поделиться», нам стоит задуматься о том, ка-



«Фото топлес». Читка-эскиз

кую цену мы готовы заплатить, находясь в погоне за лайками и желанием получить одобрение других. Иногда даже самая, на первый взгляд, безобидная в современном подростковом обществе, мальчишеская забава готова сломать чужую жизнь.

Если вы симпатизируете текстам, вызывающим такую же встряску, как и аттракцион «американские горки», то «Фото топлес» рекомендовано к прочтению. Пьеса-предостережение для нас и наших детей.

КВАРТИРНЫЙ ОТВЕТ

Еще одним мероприятием, включенным в программу «Арлекина», стал визит в квартиру. Поясню: «Квартира» — название, которое было дано одной из квартир в доме по адресу «Набережная реки Мойки, дом 40», представляющее главным образом пространство, в котором можно все. Продюсер проекта — театральный критик **Ника Пархомовская** и творческий руководитель проекта — режиссер **Борис Павлович** сумели не только фактически, но и идеологически пере-

ориентировать весьма узнаваемую планировку «библиотека-комната-кухня» в «пространство маневра».

«Квартира» оставляет крайне приятные ощущения, будто ты впервые приехал в гости к своим дальним родственникам и сразу смог найти со всем и вся общий язык: жильцами, старым шкафом и вырезанными из салфеток балеринами. Работа команды в количестве 38 человек делает это место привлекательным для любых зрителей. Особенно важным будет сказать о том, что в большей степени это пространство ориентировано на детей и подростков с ментальной инвалидностью.

Обычно перед посещением спектакля зрители получают письмо, в котором описана краткая история «Квартиры» и помещены фотографии актеров, занятых в постановке. Да и сами спектакли всегда начинаются далеко не с третьим звонком, а лишь по окончании импровизированной экскурсии по территории творчества. Несмотря на то, что показ спектаклей здесь проходит пока что только по

субботам и воскресеньям в 12:00 и 15:00, заранее связавшись с одним из администраторов «Квартиры», вы сможете побывать здесь и в другие дни. Ведь, как верно было замечено: сюда ведут все так же неизменно целых две лестницы. Одна — парадная, для людей благородного происхождения, а другая — черная, для нашего брата, театроведа и критика.

МЫ ВСЕ — АКТЕРЫ

Посещение показа сценического эскиза «**Мария и Я**» стало для некоторых гостей фестиваля настоящим открытием. Прежде всего, стоит сказать, что интерес к предстоящему событию был вызван уже тем, что спектакль могла посетить только группа из десяти зрителей. К тому же, было определено четкое время начала, после которого вы бы уже несмотря ни на какие уговоры, не смогли попасть в зрительный зал.

Каждого зрителя на входе встречал режиссер **Иван Куркин**, спрашивал имя и просил пройти в зал для просмотра трехминутного ролика. Пока каждый зритель всматривался в картинки и вчитывался в тексты на экране, художник занимался созданием шаржа, который вручался чуть позже в количестве 10 экземпляров: восемь простых листиков и два в виде наклеек. Постепенно вся группа оказалась в следующем помещении, повторяющим атмосферу пляжа. Поочередно, после звукового сигнала, каждый из участников занимал место у шопитра, на котором лежал комикс с заданием. Первый комикс требовал выполнения ряда физических действий: похлопать четыре раза в ладоши, слегка ударить себя по щеке, покрутить в воздухе пальцем. После этого необходимо было написать на листочке и оставить в специальном конверте свое задание для Марии.

Следующие комиксы включали в себя задания на составление картинки из фрагментов (собрать и разобрать картинку с едой) и упорядочивания картинок (выстроить порядок действий для мытья рук). Последний разворот комик-

са заканчивался фразой: если ты выполнил задание, то мир Марии стал более надежным, она улыбается тебе, оставь здесь свою карточку. В приготовленном заранее кармашке для рисунков каждый оставлял листочек с шаржем.

В центре помещения находились две комнаты, похожие на пляжные кабинки для переодевания. Одна из комнат — «Уникальная». Здесь на вешалках были собраны футболки с различными надписями. Участникам необходимо было выбрать футболку, в которой «Мария будет ходить, словно королева». Выполнив задание, необходимо было оставить на стене наклейку с шаржем. Финальная часть спектакля — просмотр видеоролика из жизни Марии, в конце которого она называет имена всех десятых участников спектакля.

ВЗГЛЯД В БУДУЩЕ

Внеконкурсные показы «**Моря деревьев**» **Гоголь-центра** и «**Лесосибирск Лойс**» театра «**Поиск**» натолкнули на мысль, остались ли на сегодняшний день четкие рамки того, что является спектаклем, а что переходит в разряд талантливо сделанного перформанса.

Если вы впервые придете с ребенком школьного возраста в театр, и ваш выбор остановится именно на «Море деревьев», то, несомненно, после просмотра этого «приключения для отважных детей», каких-либо доказательств в будущем, подтверждающих, что театр — это современно и ничуть не скучно, искать не придется. Исполнители главных ролей — **Александра Ревенко**, **Артем Шевченко** и **Никита Еленев** приглашают нас в путешествие то ли по виртуальной реальности, то ли по реальной жизни, наполненной вымышленными персонажами — зомби, ведущими телевизионных шоу и космонавтами. Новое время рождает новых героев. Любить их или нет, принимать или отвергать — зрители решают рублем. Судя по наблюдавшемуся на Новой сцене Александринского театра переаншлагу, где и проходил показ «Моря деревьев», спрос еще долго будет высок.



«Море деревьев». Ведущий — Р. Мухаметов. Гоголь-центр

Назвать работу театра «Поиск» спектаклем даже несмотря на конкретное уточнение «спектакль-чат», я не берусь, потому что как зритель формировался в то время, когда на сцене обязательно присутствовал главный проводник авторских идей и режиссерских интерпретаций — актер. В «Лесосибирске Лойсе» перед нами только экран проектора, на который в режиме реального времени выводят диалоги вымышленных персонажей — пользователей одной из социальных сетей. Зрители могут подключиться к беседе, о чем свидетельствует надпись в самом начале: «Отключите звук. Подключитесь к сети». История строится вокруг прибывшего в город учителя-практиканта по литературе. Скудная и рутинная жизнь старшеклассников приобретает новый ритм. Девочки моментально влюбляются и забрасывают заезжего гостя вопросами в чате, а парни моментально видят в нем

конкурента. Не углубляясь в сюжетную линию, отмечу, что история заканчивается весьма предсказуемо: одна из учениц добивается расположения преподавателя, что впоследствии негативно сказывается на спокойном существовании всех участников школьного процесса.

Те, кто часто приезжают на «Арлекин», единогласно сошлись во мнении, что нынешний фестиваль стал одним из самых сильных и интересных, в первую очередь, с точки зрения оценки показанных на фестивале спектаклей. Не могу не согласиться, понимая, насколько повезло сегодняшним детям. Начинать или продолжать свое знакомство с миром театра на подобных спектаклях — бесценный зрительский опыт, который обязательно принесет свои обильные плоды в скором будущем.

Дмитрий КИРИЧЕНКО

Фото предоставлены автором

ВСТРЕЧИ ВСЕГДА НОВЫЕ

VII Международный театральный фестиваль «Золотая провинция»

За что я люблю Кузнецк? За что москвичка может любить небольшой город в провинции? (Кстати, ничего нет уничижительного в таком определении. В песне-гимне, написанной специально о Кузнецке, так и говорится: «Где-то в провинции есть городок...») За тишину и птичий щебет на рассвете, за невысокие дома и широкие улицы с небольшим машинопотоком, за неспешный ритм жизни и спокойный вечерний режим. За что я люблю фестиваль «Золотая провинция»? Много за что. Но главное — за результативность. Семь фестивальных лет (весен) сделали очень много и для участников, и для организаторов, и для горожан. Это весьма ощутимо и наглядно. Организовалась и «воспиталась» взрослая публика, подросла в театральном режиме молодежь. Фестивальные дети уже давно не приходят в запретный шумный восторг при замирании. И телефоны на спектаклях молчат. Большие и малые залы полны, билеты раскуплены заранее. Идеолог и строитель фестиваля **Наталья Тескина** создала театральную школу «Ступени», смогла получить для школы здание, отреставрировать его (своими руками!) и набирает каждый год ребятшек, и число желающих растет в геометрической прогрессии. Еще мне нравится, что структура фестиваля не имеет пока жестких рамок. Каждый год меняется формат, расширяется арал. В самом начале приоритет отдавался любительским театрам, потом подключились профессионалы, а теперь ощущается явственная потребность в учреждении дополнительной детской программы. Спектакли идут на трех сценах самого Кузнецка, на сценах соседней Пензы, в закрытом «ракетном» Заречном, в музее Радичева, а заявок с каждым годом все больше. Некоторые спектакли по просьбам зрителей играют по два раза на разных площадках.

Так что результативность, нужность и востребованность фестиваля очевидны. Даже встречи со старыми знакомыми всегда новые, как внове всегда каждый спектакль. Такое уж это дело — театр: современнее ничего быть не может.

Открыли «Золотую провинцию» ею же порожденные «Ступени» красочным веселым спектаклем «**Кукарямба**» (пьеса и постановка **Кирилла Королева**). Дети смелые, уверенные, наученные и веселые. Девочки азартно примеряли по очереди образ легендарной Пеппи Длинныйчулок, а мальчишки лихо преображались в преступников, полисменов, пиратов и галантных кавалеров. Пели, танцевали, немножко хулиганили, следуя режиссерскому рисунку и ни шага в сторону — уже артисты.

Вечерний спектакль «**Тойбеле и ее демон**» **Исаака Башевиса Зингера** (режиссер и сценограф **Олег Родовильский**) много лет знакомого театра «Зеро» я уже видела на его родине в Израиле. Очень воодушевилась тогда и атмосферой, и исполнением главной роли **Мариной Белявцевой**. Мне кажется, что в Кузнецке и Пензе не на пользу пошли очень большие сцены и залы. Не удалось так пронзительно прозвучать ноте интимной исповедальности, которая микшировала присутствующих постановкам этой пьесы агрессивный эротизм. Мастерство авторов и исполнителей порадовало, как всегда, но могло бы тронуть еще больше. Но тогда меньше народу бы порадовалось мастерству. Если бы зал был совсем небольшой. Вот как тут было быть и что выбрать?

Новый для меня **Театр им. А.Н. Толстого** из **Сызрани** привез достаточно известную пьесу «**Метод Грэнхольма**» **Жорди Галсерана** (постановка **Михаила Заца**). Жанр заявлен как офисный детектив, что и было сыграно увлекательно, динамично. Хорошо продуман-



«Метод Грёнхольма». Сызранский драматический театр им. А.Н. Толстого

ная интрига, точно выстроенные мизансцены и диалоги не дали заскучать зрителю. Наверное, такие спектакли нужны, как нужны разные мамы в известном детском стихотворении, но мне всегда мало следить за сюжетом, даже если сюжет лихо закручен. В кино — возможно. В театре? Если речь об антрепризе, наверное. Но жаль, когда наше великолепное достояние — репертуарный театр — забывает о магии, о волшебстве, о том, что над сюжетом, внутри сюжета. Рада новому знакомству и с интересом жду возможности посмотреть другие работы хороших профессионалов.

Московский Центральный Дом Актера не впервые на «Золотой провинции» и снова выступал в интерьере музея Радищева с новым спектаклем «Сказка о царе Салтане». В Доме Актера нет постоянной труппы, но его двери всегда открыты для актеров всех москов-

ских театров, а режиссер **Павел Тихомиров** готов реализовывать в спектаклях их не всегда реализованные мечты и открывать новые возможности. **Светлана Потанина, Алексей Яковлев и Михаил Бльщик** самозабвенно окунулись в пушкинское слово на радость зрителям, которые беззвучно шевеля губами повторяли знакомые с детства слова.

Знаменитый театр «У Моста» из **Перми** — желанный гость всех фестивалей всей бескрайней России и за ее краями. Театр — вихрь, перемещающийся с космическими скоростями, преодолевая немислимые расстояния. Его основателю и бессменному вот уже скоро тридцать лет руководителю **Сергею Федотову** подвластны все жанры. Репертуар театра огромен. Причем, двадцатилетнего возраста спектакли выглядят как премьерные. Пожалуй, только драматического авангарда не видела я у него. Классика пред-



«Палачи». Гарри — В. Ильин, Муни — И. Яруллин. Пермский театр «У Моста». Фото В. Неукрытого

ставлена широчайшей палитрой. Это именно его спектаклей дополнительно просят зрители, неизменно создающие аншлаги и неловкие ситуации, когда физически некуда посадить внезапно пришедшее высокое начальство, а «свои» сидят на ступеньках. Каждый новый спектакль Федотова мгновенно и многочисленно рецензируется по принципу «не могу молчать», когда даже не самые театрално ориентированные люди хотят высказаться, а уж критики и подавно. Он привез два спектакля: запланировано супераншлаговый «**Мастер и Маргарита**» и недавнюю премьеру «**Палачи**» **МакДонаха**. Надо ли рассказывать просвещенным читателям, что МакДонах Федотовым поставлен весь? Что в Перми Федотовым учрежден фестиваль спектаклей по пьесам МакДонаха? Что первым в России самую «свежую» пьесу «Палачи» пос-

тавил Федотов? «Палачи» очаровали меня еще в Москве на небольшой сцене Учебного театра альма-матер (ГИТИСа). После второго просмотра на огромной сцене очарование только усилилось. Спектакль мощный и изящный. Безукоризненно сыгранный и оформленный. А главное — местами вспыхивающий юмором, которого мне так не хватает на театре, как солнца в Москве зимой. И это не какой-то особенный ирландский юмор, а самый жизненный, когда ситуация или даже реакция на ситуацию оказывается вдруг невероятно смешной. И как всегда завораживает поразительный, ни на кого не похожий, абсолютно самобытный актер **Владимир Ильин**. Затрудняюсь описать его внешность, не могу определить амплуа. Просто он актер театра «У Моста». И для меня он — лицо этого загадочного и прекрасного театра.



«Лада, или Радость». В центре Лада — И. Шалимова. Курганский государственный театр драмы

Отнюдь не для сравнения на фестиваль был приглашен **студенческий театр** из **Нижнего Новгорода** с «**Островом Инишмаан**» того же МакДонаха. Показательно, что в названии нет слова «калека» как обычно. Зрителям надо было дать возможность увидеть и другого МакДонаха, чтобы оценить вариативность постановки этой отличной драматургии. Новгородская история о пареньке Билли и окружающих его людях на острове очень светла. Довольно часто к имени автора добавляют термин «черный», и темы его, как правило, мягко говоря, невеселы. И что светлого можно найти в жизни юноши калеки, который к тому же умирает в финале? А вот и волшебство театра. Все освещено любовью. Так видит постановщик **Игорь Авров**, на такое «видение» открывает и нам глаза. Разве не подвиг любви со-

вершил Пустозвон, спасая в неведомом нам году никому не нужного больного младенца и отдавая за это немислимую для островитян денежную сумму? Разве не вырастили этого младенца в любви и заботе две странноватые добрые тетюшки? Разве не любит красотка Хелен своего глупого брата Бартли? А Бартли любит чупа-чупс... В спектакле много не сразу очевидной доброты и, опять же, юмора. И тоже не как в комедии, которая и пишется и ставится для смеха, а как в жизни. И как-то незаметно забытый Богом остров Инишмаан становится землей обетованной.

Отчасти такой же обетованной землей нам предстала деревушка, выстроенная прихотливо и изобретательно на сцене ДК «Родина» прямо перед зрителями, сидящими на сцене. **Курганский государственный театр драмы** про-



«Бесприданница». Харита Игнатьевна — Н. Кучишкина, Паратов — М. Инушкин. ТЮЗ г. Заречного

делал немалый путь, привез сложные объемные декорации (художник **Алексей Лобанов**), чтобы рассказать нам историю под названием «**Лада, или Радость. Хроника верной и счастливой любви**» **Тимура Кибирова** (режиссер-постановщик **Вера Попова**). Сначала за скучным пустым столом актеры собрались на читку пьесы. Не скрывая равнодушия к театральной своей рутине, отвлекаясь на мобильные телефоны, подшучивая друг над другом, обсуждая постороннее... Как-то не вдруг, а неумовимо втянулись, «включились», заиграли мастерски, «примагнитили» зрителя. Возникли совсем другие живые люди: расстояние метра два — не обманешь. Игра-

ли азартно, с размахом. Потом признались, что импровизации было немало. Думаю, только на пользу. Ох, дали жару! Даже на высоченные колосники под самую крышу забирались так ловко и быстро, что мы и испугаться не успели. И все это в бытовой деревенской истории (разве что собачка — человек). Любят своих персонажей, холят, лелеют, оберегают, расцвечивают. Любят работу в ансамбле, слышат друг друга, помогают. Очень порадовала первая встреча с театром.

Известный мне по другим работам режиссер **Андрей Шляпин** поставил в городе **Заречный «Бесприданницу» А.Н. Островского**. Очевидно, что фабула и текст пьесы не вызвали у Андрея доверия. Видимо, он решил, что зрителю это не может быть интересно. И населил он тогда спектакль таким количеством разнообразных «прибамбасов» и неожиданных трактовок, что я замучилась их считать и понимать наконец. Дым, рапид, вода, акробатика, шахматы, полеты, рефрены, пересказ действия, текст по трансляции... Первый выход Паратова (**Максим Инушкин**) с окровавленными руками, омываемыми в стеклянной чаше, в которой раньше плавала золотая рыбка. Чуюм: загубил рыбку-Ларису. Его же диалог с Харитой Игнатьевной (**Наталья Кучишкина**) решен через выдыхание газа из шариков. Знаете, когда такие тонюсенькие голоса получаются? Это, конечно, безумно смешно и неважно, о чем диалог. А Харита-то, оказывается, любовница Кнурова! А Лариса чуть ли не дочь ему! Инцест, стало быть, намечается? А в финале, как обернулись к нам лицом все персонажи!.. А они все как есть застрелены и в крови. «...и тишина». А говорят: Островский — Шекспир Замоскворечья. Куда тому Шекспиру...

Маленький спектакль «**Корова**» по **Андрею Платонову** сделала **Светлана Орешкина** — руководитель **Образцового учебного театра «Утро»** из Пензы.



«В зале есть врач?» Чехов — И. Кочетков, Пушкин — С. Казаков. Пензенский драматический театр им. А.В. Луначарского

Давно знаю Светлану и всегда восхищаюсь ее работами. Худошавая, стройная, рыжеволосая женщина с синими грустными глазами напоминает мне сложнейший сейсмический прибор, улавливающий колебания душ и своих юных актеров и зрителей. Как глубоко и точно вплелась в сложную прозу Платонова совсем юная исполнительница **Татьяна Валова**, как прониклась ей! Спектакль получился пронзительный, очень строгий по форме, лаконичный даже, но зато просто опрокинутая крышка и разлитое из нее по полу молоко работают так точно как прием, что сердце сжимается. А душа радуется такому дарованию.

Завершил наш фестиваль спектакль **Пензенского драматического театра им. А.В. Луначарского «В зале есть врач?»** **Елизаветы Трусевич** в постановке **Ансара Халилуллина**. Сюжет не расскажу, потому что пьеса совсем но-

вая, как я поняла. И пьеса очень-очень мне понравилась. В ней есть Пушкин, Чехов и Булгаков в качестве действующих лиц. И другие персонажи. По решению театра ее играют быстренько и как анекдот. А мне видится совсем другой спектакль по этой истории. Мечтается даже. Поинтересуйтесь, господа причастные театру. Пьеса и контакты автора у меня есть. Пензенский театр наш давний друг и всегдашний участник фестиваля. У них обширный репертуар и прекрасное здание. Как только хударку **Сергею Казакову** удастся с такой машиной справиться? А что делать? Надо. Я давно пришла к выводу, что наш театр самый лучший в мире, потому что мы очень серьезно к нему относимся. Иногда даже серьезней, чем к жизни. Или так же, как к жизни. И это правильно.

Анастасия ЕФРЕМОВА

ПОЕЗД, ИДУЩИЙ ПО КРУГУ



Сцена из спектакля

На Малой сцене Центрального академического Театра Российской Армии состоялась премьера, до которой вряд ли доберутся наши пресыщенные критики, но зато в полной мере оценят зрители (свидетельством тому — первый спектакль, коему сопутствовали овации, крики «браво» и «спасибо», а артисты долго не могли уйти со сцены).

Андрей Бадудин — режиссер, за творчеством которого я слежу на протяжении всех лет, давно сложившихся в десятилетия, что он служит этой сцене. Его спектакли для маленьких зрителей отличаются яркой театральностью, изобретательностью, лишены какой бы то ни было «зауми», просты, понятны и увлекательны. Его спектакли для взрослых тоже просты и понятны, но совершенно по-другому: вопервых, пристальным вниманием к литературе, взятой за основу спектакля; во-вторых, высокой человечностью, давно вышедшей из моды, устаревшими понятиями

чести, достоинства, милосердия и справедливости в самой что ни на есть обыденной жизни; в-третьих, умением детально разбирать все оттенки характеров, переходы взаимоотношений персонажей и сплести из них тонкое кружево человеческих привязанностей и отторжений; и, наконец, обостренное ощущение той боли и отчаяния, что присущи каждому из нас.

Но главное заключается в том, что каким-то непостижимым образом Андрей Бадудин умеет «спрятаться» за артистов, которые становятся его протагонистами и несут нам собственные чувства, помноженные на мысли, чувства и боль режиссера, выбравшего именно в этот момент именно этот драматургический материал. В спектаклях Бадудина не стоит искать концепций, открытий, новшеств — всего этого там просто нет, потому что на сегодняшний день в театральном бытии режиссер остается в абсолютном меньшинстве тех, для кого важнее прочего

профессия, подарившая ему чудо вхождения в людские души через Артиста, главный и ничем не заменимый «материал» спектакля, во имя того, что К.С. Станиславский ставил во главу своего учения — «жизни человеческого духа».

К творчеству самобытного, хотя и не слишком широко известного на российских просторах украинского драматурга **Анатолия Крыма** Андрей Бадулин обращался дважды: несколько лет назад он поставил пьесу «Завещание целомудренного бабника», историю последнего дня жизни Дон Жуана, а теперь обратился к «Дому под снос» — совершенно бытовому на первый взгляд повествованию о человеческом одиночестве, бесприютности, даже от самого себя скрываемом стремлении обрести близкую душу. О жестокости и эгоцентризме детей и растерянности перед надвигающейся, беспомощной старостью их родителей.

Главную коллизию можно пересказать в нескольких предложениях: одинокий бывший проводник дальних поездов, вдовец, уже двадцать лет живет в разваливающейся пятиэтажке в поселке, устроив свой быт

привычно и жалко: подстаканники и постельное белье из железнодорожного прошлого, оттуда же — пакетики чая и сахара, красный и зеленый флажки вместо задвижки на двери в совмещенный санузел, вид из окна на проходящие с грохотом поезда, ежеутреннее просматривание газеты с объявлениями... Но однажды раздаётся телефонный звонок: живущий в городе неподалеку сын сообщает ему, что нашел спутницу жизни для отца, и через несколько часов она появится в доме.

А Софья Александровна уже почти на пороге — интеллигентная женщина, учительница литературы на пенсии, которая сразу пытается привить своему будущему «сожителю» хорошие манеры: на завтрак подает бутылку коньяка и коробку конфет, просит его переодеться прежде, чем садиться за стол, и шепотом сообщает дочери по телефону, что Степан Николаевич произвел на нее впечатление «пролетарии всех стран, соединяйтесь!» Полное юмора, преодоления всяческих мелких неурядиц, непонимание того, что привело в этот домишко Софью Александровну,

Степан Николаевич — С. Колесников, Софья Александровна — А. Покровская



ставшую лишней в доме дочери, разрешается драматически: сын Степана Николаевича взял с нее деньги за то, что отец пропишет пенсионерку у себя, поскольку дом идет под снос, и они смогут получить две однокомнатные квартиры.

И в зале замирает смех, становится страшно, и страх этот нагнетается до той поры, когда выяснится, что дети воспользовались безвыходной для Софьи Александровны ситуацией: деньги, которые она собирала на собственные похороны, дочь потратила на покупку машины, и теперь она даже не сможет снимать квартиру. Не промах оказался и сын Степана Николаевича — на полученные от пенсионерки деньги он тоже купил машину.

Опустим подробности, которые калейдоскопически начинают возникать и рушиться: приходит известие, что дом, действительно, сносят; выясняется, что произойдет это через десять лет; Степан Николаевич готов продать редкую коллекцию марок, которую собирал всю жизнь, чтобы как-то помочь женщине; она уезжает, поняв, насколько жестоко поступил с отцом сын; он возвращается ее... Впрочем, возникает множество коллизий, среди которых находится место и песне. Рассказав Софье Александровне, что они с покойной женой любили петь, Степан Николаевич выносит гармонь и, сев рядом, они поют «На тот большак, на перекресток, уже не надо больше мне ходить...» Самое поразительное, что почти весь зал тихо подпевает артистам, и это становится бесконечно волнующим «человеческим фактором» спектакля...

Конечно, все разрешится благополучно, в финале под перестук колес (проигрыватель сломан, как и многое другое в этом убогом доме) они упоенно танцуют, эти два одиночества, две заброшенности самыми близкими людьми. И главная мысль спектакля «Дом под снос», четко сформулированная режиссером для себя и артистов, уже никуда не спрячется от нас, зрителей: достоинство и благородство, милосердие и душевная тяга одного человека к другому, пусть один их них «пролетарий», а другая — интеллигентка. Когда этот мо-

мент наступает — отступает одиночество, о котором герой говорит: «Не может человек один! Для одинокого весь мир пустыня... Человек живет для того, чтобы утром было кому сказать «доброе утро»...»

Алина Покровская и **Сергей Колесников** играют виртуозно, иного определения не найти. Мне не доводилось еще видеть их в подобных ролях — совершенно новые образы, неожиданные краски, внутренняя пластика каждого из артистов покоряет, и та постепенно проявляемая все большая человеческая связь между ними воспринимается к финалу как тонкая, искусно сплетенная цепочка из драгоценного металла.

Целостности спектакля в полной мере соответствуют неожиданная, какая-то кинематографическая сценография **Марии Вольской** (и простые в своей точности костюмы), замечательная музыка **Рубена Затикиана** — печальная, едва слышная, сливающаяся то со стуком колес проходящих мимо окна поездов, то с лирическими монологами героев у окна. Не только оттеняющая настроения персонажей, но и раскрывающая глубину их переживаний.

В какой-то момент Софья Александровна спросит у Степана Николаевича, правда ли существовал когда-то поезд, о котором ей в детстве рассказывала мама: поезд, идущий по кругу и никуда не сходящий со своего постоянного маршрута. И он отвечает, что был такой когда-то...

Этот коротенький рассказ о поезде напомнил мне неожиданно фразу из книги основательно забытого сегодня Ильи Эренбурга «Люди, годы, жизнь»: «Развенчанные идола снова могут стать богами». И подумалось о том, что развенчанный и высмеянный идол «жизни человеческого духа», открытый некогда Станиславским, снова может и должен стать Богом нашего театра. Того самого русского психологического театра, который так необходим зрителям в эпоху зрелищной и однообразной на вкус жвачки,носящей гордые имена «эксперимент», «новшество», «открытие новых форм»...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото предоставлены театром

МУМУ, ПРИНЕСЕННАЯ В ЖЕРТВУ ТЕАТРУ

Дмитрий Крымов, долгое время не покидавший сцен родной Школы драматического искусства, вместе со своими артистами и приглашенным из СТИ Женовача Алексеем Вертковым, представил «комедию дель арте» по произведениям Тургенева на сцене Театра Наций.

Своим новым спектаклем Крымов продолжает серию постановок о классиках: до этого в ШДИ он представил «Своими словами. А. Пушкин. “Евгений Онегин”» и «Своими словами. Н. Гоголь». «Муму» тоже получилась своеобразным вольным театральным сочинением, рассказанным «своими словами». Крымов взял известный всем сюжет и оставил из него только имена персонажей: Муму у него не собака вовсе, а племянница режиссера, который одновременно и Тургенев, и Охотник, и просто Леша (Алексей Вертков), Муму — девушка лет десяти, учащаяся в некой театральной студии и живо интересующаяся

тем, как устроен современный театр. Крымов показывает нам «спектакль в спектакле»: Леша ставит в театре, а именно в Театре Наций, с художником Евгением Мироновым и директором Марией Ревякиной (шутки по этому поводу будут неустанно звучать из уст актеров), «Записки Охотника», но не рассказы целиком, а только отдельные эпизоды, связанные преимущественно с описанием природы: утро в лесу, появление облаков на небе, грозовые тучи, надвигающаяся гроза и упоительная, сладостная летняя ночь. В постановке по «Запискам охотника» из героев есть только сам рассказчик, зачитывающий отрывки из Тургенева, иллюстрированные весьма красноречивым визуальным рядом. Тут и облака плывут по небу, и небо расцветено всевозможными красками, и костер горит, и птицы летают и поют, и прочая живность появляется — то огромная бутафорская лошадь, то собаки, то спящие по стенам игрушечные мыши.

Охотник — А. Вертков, Полина Виардо — Е. Юрьева, Помощник режиссера — И. Сухорецкая





Муму – М. Смольникова, Герасим – К. Муханов

Режиссер уже второй раз в этом году принимает попытку поставить современную «комедию дель арте». Его сентябрьская премьера «Безприданница» тоже была обозначена как «черная комедия дель арте». Как в случае с Островским, так и с Тургеневым никаких особых признаков театра масок в спектакле не обнаружилось. Есть тут разве что свободная «импровизация» на тему жизни театрального закулисья, фантазия режиссера, сочинившего трогательную, щемящую историю о театре и столкновении его с реальной жизнью. Время и место действия очень условны, как будто в день сегодняшний перенесли и сам Тургенев, и герои его произведений, и Полина Виардо.

Зрителя знакомят с типичными представителями современной театральной индустрии: режиссер, он же Охотник, он же Тургенев, или просто Леша, помощник режиссера (**Инна Сухорецкая**), заезжая звезда Полина Виардо (**Елизавета Юрьева**), еще одна заезжая звезда, приглашенный иностранный режиссер преклонного возраста пани Гржибовская (**Алина Ходжеванова**), рабочий сцены, глухой великан Гера-

сим (**Константин Муханов**), и бедная родственница, племянница Леша Муму (**Мария Смольникова**). В этом закулисном мире театральной реальности только Муму и есть подлинное воплощение жизни, непосредственности, наивности, только она и вносит в действие радость познания, как будто пропускает через себя все увиденное, всю магию театра, зритель же видит спектакль ее глазами. Эта блестящая роль Марии Смольниковой: неуклюжая, заикающаяся, капризная, хнычущая племянница режиссера, взятая им на репетицию, неустанно задающая вопросы самого разного рода и свойства, вплоть до того, на какой машине ездит художник театра Евгений Миронов, Муму до самой последней минуты своей жизни, так неожиданно и глупо оборвавшейся, держит в напряжении весь зал. Она и вправду напоминает собачонку с маленьким виляющим хвостиком, юркую и хулиганистую, за которой нужен глаз да глаз: все время норовит устроить какой-то беспорядок, перепутать реквизит, разбить, разлить, сломать, вывинтить, нажать не туда, куда нужно. Она вскрывает театральный механизм



Охотник – А. Вертков

Сцена из спектакля





Муму – М. Смольникова

легко и непринужденно, и благодаря ей статичное действие, холодный репетиционный процесс приходит в движение, приобретает объем и значимость. Все остальные участники действия — лишь высококвалифицированный обслуживающий персонал, профессионалы, знающие, как нужно ставить спектакли. Прохладно и отстраненно читает отрывки из Тургенева Охотник — режиссер Леша. Как настоящий рассказчик, а не герой повествования, попутно объясняя зрителю тайны театральной машинерии: из какого материала сшиты плывущие облака, как дорого стоит развести искусственный костер на сцене, чтобы он выглядел как настоящий. В соседнем зале, невидимом глазу зрителя, идет вторая репетиция: там царствует пани Гржибовская, периодически врывающаяся на главную сцену и мешающая всем своими занудными разглагольствованиями и желанием выкрикнуть в жизнь каждого, особенно волнует ее монтировка Гера и здоровье его матери. Пани Гр-

жибовская — своего рода реинкарнация барыни из повести «Муму», мешающая всем жить своими капризами. Мечется туда-сюда, исполняя приказания, помощник режиссера, лишь однажды позволившая себе произнести страстный монолог, в котором она цитирует Станиславского, — о тяжелой судьбе людей ее профессии, вынужденных контролировать в театре буквально все и вечно остающихся в тени чужой славы. Вальяжно шелестя платьем, появляется прекрасная, нежно щебечущая по-французски Полина Виардо: холодная странствующая знаменитость в роскошном пышном наряде.

Сбоку на сцене примостился за низеньким столиком Герасим, молчаливое, изредка мычащее что-то нечленораздельное существо, с огромной механической деревянной рукой («ведь у него просто Минина и Пожарского рука», как пишет Тургенев). Он постоянно что-то ест, и вроде бы ничем не занят, а на самом деле все на сцене работает только благодаря ему. Он тот невидимый рабочий сцены, руками которого создается все это великолепие, существует волшебство. И хотя Охотник рассказывает нам о производстве спектакля весьма буднично, временами зритель просто не может оторвать глаз от всей этой красоты: пушистых облаков, звездного неба, костра, излучающего яркие, мимолетные искорки, душевной атмосферы тепла и уюта, как будто исходящие от этого ненастоящего огня, вокруг которого так и хочется посидеть вместе с Герасимом, жадно поедаящим яблоко, восторженной Муму и лошадью, мирно поднимающей и опускающей свою морду. Зная заранее, что Охотник работает над созданием прекрасной театральной условности, зритель в нее верит безоговорочно: смеется над парадом собак, который Леша устраивает в начале спектакля (кого тут только нет — и Догоняй, и Раздолбай, и Колдун, и Рубин, и Франт, маленькие заводные собачонки, огромные пушистые собаки и два настоящих живых пса врываются на сцену), пугается падающих с неба убитых птиц, которые периодически подстреливаются Охотником, устрашаетеся сочащейся из них крови, сочувствует Муму, тщетно пытающейся найти себе тут место



Охотник – А. Вертков

и так его и не находящей. Муму у Крымова получилась в общем-то вертлявой, капризной девчонкой, избалованной гаджетами, вечно требующей внимания, жадно интересующейся всем, что ее окружает, и при этом молниеносно теряющей интерес к одному и переключающей внимание на что-то другое, но при этом она так безыскусна, так непосредственна, так по-детски неуклюжа и мила, к ней сразу же проникаешься симпатией. Ее высокий плаксивый голосок так органично влетается в ткань спектакля, что неожиданный, резкий, трагический финал кажется чудовищной оплошностью и недоразумением. Внезапное короткое замыкание на сцене во время репетиции Лешиного спектакля, начинается пожар, пани Гржибовская настойчиво повторяет: уберите ребенка со сцены, уберите ребенка со сцены, Гера не сразу реагирует на призывы польской дивы, а потом, видимо, вняв ее причитаниям, недолго думая – сталкивает Муму в люк. Вот так и оборвалась жизнь племянницы. Доигрались в свой театр. Допрыгались. За шутками-прибаутками про Миронова, Ревякину, Театр Наций, СТИ Женовача, за карнавальными похоронными процессиями с огромными ростовыми кукла-

ми и очень натуральными плакальщицами (одна из сцен ставящегося Лешей спектакля), за всеми этими фокусами со светом, цветом, огнем, летающими и падающими птицами, даже за «игрой» в любовь между Тургеневым-Охотником-Лешей и Полиной Виардо, исполняющими нежный и чувственный танец, все эти верные труженики театра упустили главное, выбросили за борт невинное существо – девочку Муму, которая «никому не сделала ничего плохого». Истовая увлеченностью своей профессией оборачивается трагедией: так законы жизни оказываются сильнее театра, а театр, в свою очередь, не может воспарить до эмпирических высот.

Спектакль Крымова – это и признание в любви театру как таковому, с пониманием всех его противоречий и сложностей, это и признание в любви жизни, воплощенной в девочке-подростке, которая столкновения с театром не выдержала, но главное – это признание в любви Тургеневу, чья проза с таким предельным вниманием, трепетом и нежностью «оживает» в этой постановке.

Дарья АНДРЕЕВА
Фото Георгия БЕЗБОРОДОВА

ТАК ЛИ ВАЖНО БЫТЬ СЕРЬЕЗНЫМ?

Никакое другое имя не может сравниться с изысканным мужским именем Эрнст и просто невозможно любить мужчину, которого зовут Джон или Алджернон. Собственно, почти рассказан сюжет одной из «великосветских» комедий **Оскара Уайльда**, название которой в русском переводе не передает всей его английской изысканности и лукавства, ибо звучание слов «серьезный» и Эрнст одинаково в английском и игра слов начинается прямо с заголовка пьесы — Как важно быть «серьезным»! Как важно быть Эрнстом!

В московском театре «Бенефис» поставили комедию Уайльда. Спектакль получился изящным, как бонбоньерка, изысканно-эстетским и невероятно смешным.

Анна Неровная, художественный руководитель театра, постановщик и автор сценической версии, уже давно и уверенно строит свой театр-праздник, не бытовой, фантазийный, который требует и больших страстей, и трагического накала, и комедийной изысканности. Театр красивых чувств и театральной игры.

На спектакле «**Как важно быть serioznum**» сразу устанавливается особый контакт со зрителями. Небольшое помещение театра на улице Гарибальди заставляет всякий раз заново выстраивать пространство спектакля. На сей раз это узкая вытянутая сцена, по обеим сторонам которой друг против друга сидят зрители. Через мгновение они будут полностью захвачены стремительным, забавным, ироничным действием. Я смотрела на своих визави — на их лицах была счастливая улыбка сочувствия, сопереживания и наслаждения — блестящими афоризмами автора, актерским энтузиазмом и тонким мастерством постановщика и исполнителей.

Когда зрители входят в зал, на сцене на табуретах — фигуры участников спектакля в белых одеяниях в причудливых позах. Звучат парадоксальные и изысканные — хочется снова и снова повторять это слово — афоризмы Уайльда, и действие стремительно «набирает обороты».

Камерный зал предполагает общение со зрителем «глаза в глаза». Молодые актеры — недавно работающие в труппе выпускники московских театральных вузов — легко, озорно, с особым шармом исполняют роли своих сверстников, лондонских бездельников и острословов, не чуждых искренних душевных порывов, участников невинной интриги и всяческих недоразумений. Две влюбленные пары выгодно оттеняют друг друга.

Алджернон Монкриф **Петра Вяткина** — лукавый насмешник, готовый к невинным каверзам, остроумец и пройдоха. Нарочитая манерность только подчеркивает его душевное здоровье, оптимизм и готовность к авантюрам. Взгляд чуть искоса, смешинки во взоре, попытка изобразить настоящую серьезность и ... не изжитое ребячество.

Его товарищ, высокий, стройный Джон Уординг **Данилы Дробикова**, более серьезный, пылкий и романтический, все время попадающийся на удочку своего раскованного приятеля. Джон Уординг трогательно краснеет и млеет от любви к своей избраннице. Д. Дробиков точно, но чуть утрированно рисует своего милого героя, не забывает делать все чуть-чуть эффектнее, ярче, театральнее, подчеркивая, что это игра, это — театр!

Две дамы сердца также абсолютно непохожи и по-своему очаровательны и забавны. У **Ангелики Дробышевской** Гвендолен Ферфакс манерная барышня. В роскошных туалетах с крохотной собачкой (очаровательный йоркширский терьер) подчеркивает свой аристократизм и принадлежность к высшему обществу.

Зато **Кристина Завьялова** в роли Сесили Кардью — на первый взгляд очаровательная глупышка, почти ребенок, но ребенок проницательный, своенравный, капризный. Огромные голубые глаза, короткая пышная юбочка, белые туфли — почти кроссовки, бело-голубая-розово-салатовая гамма костюма, светлые кудряшки, смех, повизгивание и такая энергия молодости и радость жизни! И такое стремление выдать себя за



Сцена из спектакля

дурочку, которое позволяет ей крутить окружающих по своему усмотрению.

Герои Уайльда — это человеческие типы, довольно злая карикатура на предрассудки высшего света, и при этом — море остроумия и обаяния. Все это присутствует в спектакле, который раскрывает намеки и недосказанности пьесы. Как смешно обставлено чаепитие с настоящим чаем в чайничке и кусочками пирога и бутербродами, как невозмутимы и вышколены слуги, как выразительны герои истории.

Старшее поколение прекрасно оттеняет озорство и проказы молодых. Воплощение показного благолепия и следования правилам хорошего тона — манерная леди Брэкнелл в исполнении **Василисы Гапоненко**. Энергичная, стремительная, суетливая, все время принимающая позы, чтобы выглядеть наиболее эффектно, вставляющая английские слова в речь — события-то в Англии происходят, она неумоима, она везде и всегда, никого не слушая. Но, привязанный ко времени, этот тип деятельных выскочек из общества живуч и сегодня, потому так смешна эта нарядная, изысканная и ... пошлая дама.

Алина Пузина изобретательно показывает еще один комический персонаж — мисс

Призм, воспитательницу, блюстительницу манер и приличий, жаждущую устроить свою личную жизнь. В этом спектакле каждый персонаж «выписан», сделан, придуман Анной Неровной и показан артистами с особым шиком. Каноник Чезюбл **Ростислава Парцевского** двойствен, загадочен, он словно ускользает все время и от назойливой мисс Призм, и от знатных прихожан. Солидный и невозмутимый Мерримен **Владимира Свешникова**, слуга Уорддинга, — олицетворение незбылемых английских традиций, а вертлявый и лукавый Лейн в исполнении **Евгения Градусова** под стать своему хозяину Монкрифу.

Уже упомянутое вытянутое сценическое пространство справа и слева ограничено двумя небольшими площадками. На одной скупое, но выразительно обозначен Лондон — на белом фоне изображены контуры знаменитых лондонских зданий и Биг Бена, и лицо Королевы Елизаветы II, что является явным анахронизмом в этом спектакле, но изящной отсылкой к Англии как таковой. В конце концов, Елизавета II шесть десятилетий у власти и не менее ее предшественницы Виктории стала символом незбылемой британской монархии. Есть овал лица



Алджернон — П. Вяткин, леди Брэкнелл — В. Гапоненко, Джон Уординг — Д. Дробиков

и ярко красные губы, но угадывается знакомый облик монархини. Площадка напротив — сельский дом Уординга — круглый стол, «веселый» задник (сценография **Дмитрия Дробышева**).

Отдельно стоит сказать о работе художника по костюмам **Вадима Андреева**. В современном театре мы изрядно отвыкли от хорошо и стильно одетых актеров. Здесь и хорошо, и стильно. Сколько изысков в туалетах — складочки, воланы, отрезные жакеты, чулки со стрелками, перчатки и обувь — замша, кожа, лак, плотный шелк. Дорожные накидки, шляпки, оборки, пелерины и пикантные фасоны пиджаков у Джона Уординга. Да и точность костюма слуги Лейны впечатляет... Всего просто не перечислишь! А цветовая гамма — песочный костюм сменяется белыми брюками и синим пиджаком. Как элегантны бордовый и коричневый дорожный костюмы леди Брэкнелл... Словом, пиршество для глаз модниц и тех, кто знает толк в хорошей одежде. Тут есть все — подсолнухи, которыми мгновенно украшает Сесили игровой помост, табуретки, превращающиеся в изящный столик для чаепития, салфетки в кольцах, скатерти и гора чемоданов... Все детали подобраны со вкусом и знанием дела.

Но вот действие стремительно катится к финалу, все обстоятельства выяснены, а Джон Уординг на самом деле оказывается Эрнстом! Не за горами две свадьбы!

Аплодисменты... Но и это еще не все. Высокие каблуки сменили специальные черные туфельки и... начинаются знаменитые ирландские танцы, ставшие популярными после танцевального шоу Riverdance. Эти танцы предполагают быстрые и четкие движения ногами при остающихся неподвижными корпусе и руках. Они и завершают зрелище, рождая у зрителей желание присоединиться к веселой и зажигательной пляске.

И неужели действительно так важно быть серьезным? Не важнее ли быть влюбленным, счастливым и довольным жизнью, которая представляется одним сплошным праздником? Конечно, праздники имеют обыкновение заканчиваться... Но счастливые, побывавшие в театре «Бенефис», унесли замечательное настроение и несравненное удовольствие от встречи с большой литературой и мастерством исполнителей.

Валентина БОРИСОВА

Фото предоставлены театром

ТЕАТР СЕРГЕЯ АФАНАСЬЕВА

Заслуженный деятель искусств РФ **Сергей Николаевич АФАНАСЬЕВ** — основатель и бессменный художественный руководитель **Новосибирского городского драматического театра**, которому весной исполнилось **30 лет**. Афанасьев поставил более 100 спектаклей — в Барнауле, Екатеринбурге, Москве, Санкт-Петербурге, Северске, Новосибирске. Особое место в жизни Сергея Николаевича занимает кино: он выступил сценаристом и режиссером двух полнометражных игровых фильмов — «Стерва» (1992) и «Идиотка» (2009). Более 20 лет Афанасьев отдал театральной педагогике. Благодаря его усилиям Новосибирское театральное училище получило статус института, где Сергей Николаевич был ректором, а затем его избрали президентом вуза.

Выпускник Щукинского училища, С.Н. Афанасьев уделяет много внимания творческому росту актеров и создает условия для обмена опытом с другими театральными коллективами. С 2005 года НГДТ сотрудничает с театром «Ленфюмер» под руководством Паскаля Лярю (Аллонн, Франция). Результатами этого сотрудничества стали русско-французские проекты **«Вишневый сад»** с участием французских и новосибирских артистов, спектакли **«Ко-**

нец игры», **«В ожидании Годо»**, ежегодные мастер-классы П. Лярю.

Сергей Афанасьев ведет большую организаторскую работу и активно участвует в театральной жизни города — сначала в качестве заместителя председателя Правления Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО), а с 2008 года как председатель Новосибирского отделения СТД РФ (ВТО) и члена Секретариата СТД РФ от Сибирского федерального округа.

Но главной заслугой Сергея Афанасьева был и остается созданный им Городской драматический театр. Его актерский состав — «золотой фонд», где каждый артист талантлив, устремлен к новым профессиональным вершинам, способен выполнить режиссерские задачи любой сложности. Спектакли НГДТ более 40 раз становились лауреатами региональных, российских и международных фестивалей. Сергей Афанасьев определяет творческую концепцию своего театра как поиск глубокой жизненной правды, выявленной в предельно театральной форме.

Мы поздравляем Сергея Николаевича Афанасьева с юбилеем, желаем ему здоровья и больших творческих успехов!

Коллектив Новосибирского городского драматического театра



ИСТОРИЧЕСКИЙ МАРШРУТ

Настоящими хитами подходящего к завершению сезона в Долгопрудненском театре «Город» стали премьерные спектакли «Город мечты» — для взрослых зрителей и «Город мечты. Век XXI», предназначенный для детской аудитории. Обе постановки выполнены в полудокументальном формате и посвящены истории Долгопрудного — родине отечественного дирижаблестроения.

НОВОГО ДНЯ ВИТОК

В театре «Город» уже давно витала идея возродить постановку о Долгопрудном, которая шла здесь 15 лет назад. Однако

новый спектакль должен был соответствовать новому этапу развития как города, так и самого театра. Постановка, безусловно, виделась коллективу яркой, необычной, уважительной и патриотичной по отношению к своей малой Родине. Понятно, что тема дирижаблестроения предполагалась основной темой, ведь история уникальных летательных аппаратов до сих пор досконально не раскрыта и вызывает большой интерес во всем мире. Осуществить идею стало возможным, благодаря инициативе депутатов ВПП «Единая Россия», в чью федеральную программу «Театры малых городов» ак-

Участники спектакля «Город мечты»





«Город мечты». Алексей – П. Князьков, Ольга – И. Вершкова

«Город мечты. Век XXI». Дедушка Дирижабль – И. Гололобов, Макс – Р. Дудич, Тата – И. Вершкова, Круз – Р. Дудич





«Город мечты». Сцена из спектакля

тивно включился в прошлом году коллектив театра «Город».

Автором проекта стала директор театра **Жаннета Арутюнян**, идейным вдохновителем и автором текста концепции выступила **Ольга Сенаторова**. Режиссер **Антон Преснов** взялся за уникальный материал, воплотив в жизнь сложную, технически насыщенную и нуждающуюся в доскональной точности деталей постановку, пьесу для которой написал молодой современный драматург **Евгений Вильтовский**. Также огромную работу пришлось проделать художнику **Анастасии Даниловой**.

ДНЕВНИК ВЕРЫ, НАДЕЖДЫ И ЛЮБВИ

Антон Преснов — режиссер-постановщик спектакля и главный режиссер театра «Город» — признается, что подобрать соответствующие образы, по-

казать жизнь героев оказалось совсем не трудно. Гораздо сложнее было придумать, как сделать «спектакль об истории города» не статичным, музейно-архивным, а свежим, динамичным и современным, несмотря на то, что он изобилует документальными кадрами и справками. Но это удалось благодаря красивой истории жизни главных героев, их любви и самоотверженному желанию жить именно в Долгопрудном. Образные, поэтические моменты в постановке гармонично сочетаются с технической терминологией, инженерными уточнениями строительства дирижаблей. Спектакль начинается в наши дни, когда юная жительница Долгопрудного Любовь находит дневник своей покойной прабабушки. Далее зритель переносится в 1932-й год, когда та самая прабабушка — еще совсем девочка — Ольга впервые оказывается

на станции Долгопрудная. Почти все повествование в процессе спектакля ведется от лица Ольги. Она живет в поселке Дирижаблестрой, который впоследствии стал Долгопрудным, работает на комбинате «Дирижаблестрой», влюбляется, выходит замуж, рождает дочь Надежду. В ходе спектакля мы узнаем о трагедиях и крушениях надежд советских людей, связанных с дирижаблестроением, радуемся новым перспективам развития авиапромышленности, попадаем в жестокие годы Великой Отечественной войны, где погибает муж Ольги, а также большая часть мужского населения тогдашнего Долгопрудного...

История одной семьи в пяти поколениях показана параллельно с ростом города. Вот в Долгопрудном появилось сразу несколько новых улиц, а вот дочь Ольги получила новую квартиру, вот правнучка главной героини, до прочтения дневника мечтающая перебраться в соседнюю Москву, понимает, что нет ничего красивее и дороже родного города, в жизни и будущем которого она хочет принимать участие.

В спектакле используются документальные видеок cadры, которые были взяты в Долгопрудненском историко-художественном музее. Постановка насыщена музыкальными и хореографическими фрагментами, с помощью которых выражены вся поэтика и образы возвышенных целей жителей Долгопрудного прошлого века — веселых, отважных, дерзких людей, верящих в светлое будущее — свое и своей мечты о небе.

ВЗГЛЯД ИЗ БУДУЩЕГО

Детский спектакль готовился одновременно со взрослым. Во время подготовительного периода в архивах города обнаружилось столько ценной информации, что было решено приобщить

к ознакомлению с историей города и маленьких зрителей. Если в «Городе мечты» выбрана форма повествования посредством дневниковых записей и воспоминаний героев, то здесь главными персонажами становятся яркие и динамичные супергерои, которые непосредственно связаны с работой градообразующих предприятий Долгопрудного. Таким образом, ребята не только смотрят спектакль и мечтают о классической победе добра, но и знакомятся с современными технологиями, успешно внедряемыми в родном городе.

Главные персонажи — настоящие супергерои будущего, лишь им одним под силу спасти систему энергоснабжения, от которой работает все в городе XXI века — начиная от уличных фонарей и заканчивая нано-автозаправками. Как назло, система энергоснабжения оказалась почти пустой прямо накануне юбилея города, праздника, по случаю которого должны собраться все горожане и даже пожаловать его основатель — сам Дедушка Дирижабль. Чтобы спасти праздник, супергерои — нано-автомобиль Тата, самолет Макс и корабль Круз — отправляются в долгое путешествие, в ходе которого не только добывают новую систему энергоснабжения, но и знакомятся с работой градообразующих предприятий Долгопрудного, а также учатся быть вежливыми. Яркие костюмы, настоящие, умные герои, в которых любой ребенок может запросто узнать себя, и вера в доброту стали залогом успеха у маленьких зрителей. И, разумеется, хэппи-энд, без которого трудно представить детский спектакль.

*Людмила КОЛМАНОВСКАЯ
Фото предоставлены театром*

«МЫ – ПРИВЫКШИЕ...»

Когда я с коллегой **Сергеем Коробковым** уже возвращалась дневным поездом в Москву с ощущением того, что пронеслась над **Курском**, подобно метеориту, вдруг осознала: мы провели в городе три дня, за которые успели посмотреть и подробно обсудить на труппе семь спектаклей и дважды встретиться с журналистами. Не было ни усталости, ни рассеянности от обилия впечатлений, в подробностях прижились эмоциональные ощущения разного градуса и живое, интересное общение с артистами. Тогда же вспомнилась сцена из любимейшего рассказа Михаила Зощенко «Аристократка». Герой приглашает в театр понравившуюся ему «аристократического вида» даму и предлагает ей в антракте полакомиться пирожным в буфете:

«Ежели, — говорю, — вам охота скушать одно пирожное, то не стесняйтесь... Мерси, — говорит. И вдруг подходит развратной походкой к блюду и цоп с кремом и жрет... Съела она с кремом, цоп другое... И берет третье.

Я говорю: — Натощак — не много ли? Может вытошнить.

А она: Нет, — говорит, — мы привыкшие.

И берет четвертое».

Есть, вероятно, в нашей профессии нечто подобное: «мы привыкшие», и в данной свыше привычке покойно прячется великое счастье, реже — нескрываемая досада. Как уж повезет...

Сначала мы посмотрели несколько спектаклей на Малой сцене **Курского драматического театра им. А.С. Пушкина** — рассчитанной на небольшое количество зрителей, но уютно обжитое, максимально сближающее зал с происходящим на сцене. Первым был «**Урок мужества**» — литературно-музыкальная композиция, созданная артистами **Виктором Зорькиным** и **Еленой Цымбал** к 70-летию со Дня Победы. Они возят этот спектакль по области, играют в школах не только в праз-

дничные майские дни, но и значительно чаще, чтобы воспитывать юного зрителя и напоминать ему о трагических событиях Великой Отечественной. Глубоко волнующее действо построено на ставших знаковыми песнях (в основном, сочиненных уже спустя десятилетия после Второй мировой), звучавших в фильмах «**Офицеры**», «**На всю оставшуюся жизнь**», «**Белорусский вокзал**», а также «**Журавлях**» **Яна Френкеля** и **Расула Гамзатова**, и на очень важной разнице поколений, к которым принадлежат артисты. Поначалу Елена Цымбал одним губами, беззвучно подпекает Виктору Зорькину, но постепенно как будто входит в пространство памяти — общей для всех. Оба слушают сначала друг друга по-разному, чтобы слиться воедино, когда, обращаясь к партнерше, Зорькин читает симоновское «**Жди меня**».

Нужный спектакль, несомненно, нужный, потому что воспитание патриотизма и приобщение к неотменяемым ценностям должно происходить не на словах, как у нас чаще всего бывает, а на соучастии, на эмоциональном включении в события давних десятилетий, чтобы подрастающие поколения не воспринимали Вторую мировую войну, отступившую по времени как Куликовская битва, умозрительно, а откликались сердцем.

Еще один спектакль — можно сказать, прямо противоположный: актриса театра **Елена Гордеева** (в один из прошлых моих приездов в Курск я видела ее поистине очаровательную «**Золушку**» по пьесе **Евгения Шварца**) поставила в модном сегодня жанре читки рассказы **Надежды Тэффи** «**Всё о любви...**» К сожалению, не все сложилось в этом любопытном опыте. Сам выбор рассказов не соответствует названию спектакля (напрямую к любви относится лишь один), отчего не получается четко выстроить композицию и поместить под театральную «обложку» написанное писательницей в раз-



«Всё о любви...». Читка рассказов Н. Тэффи

ное время. Случайно вырванные из собрания Тэффи страницы в единый сюжет не складываются. Но некоторые из полных юмора, иронии, неподдельной боли шедевров прочитаны стильно, со вкусом и изобретательностью. В первую очередь, это относится к самим режиссером, Еленой Гордеевой сыгранным рассказам «Жизнь и воротник» и «Неживой зверь», блистательно исполненной Эдуардом Барановым «Силе воли», изящно, тонко, с ароматом эпохи модерн трактованной Еленой Цымбал «Шляпке». Замечательно, очень разнообразно воплощенным Ниной Полищук «Явдохе» и «Гермине Краузе». Что же касается «Монархиста» (Сергей Репин) и «Демонической женщины» (Мария Нестерова), материал оказался не по силам артистам — стиль был сломан, зрители откровенно заскучили, в зале слышался шепот, явно не относящийся к происходившему.

Евгений Сетьков, исполнивший роль своеобразного связующего звена между рассказами, был органичен и обаятелен, но временами слишком суетился, хотя

ему, судя по другим спектаклям, присущи сдержанность и точность эмоционального участия в действии.

Еще один спектакль, поставленный Еленой Гордеевой, — «Оскар и Розовая дама» Э.-Э. Шмитта (художник Александр Кузнецов). На мой взгляд, это серьезная работа, свидетельствующая о том, что Гордеева не только очень хорошая актриса, но и способный режиссер. Пьеса переведена на сцену без вычурных затей: моноспектакль Нины Полищук играет на фоне спинок кроватей, к одной из которых привязан голубой воздушный шарик, призванный стать Пэгги Блю, возлюбленной маленького Оскара. Актриса не перевоплощается из одного персонажа в другого, Розовая дама ведет разговор с Богом, постепенно втягивая в него больного ребенка, жить которому осталось совсем недолго. Потому, быть может, одним из самых сильных эпизодов становится тот, когда Розовая дама везет в коляске Оскара в часовню, чтобы тот увидел Бога — распятого и страдающего, своими страданиями искупающего грехи человечес-



Н. Полищук в спектакле «Оскар и Розовая дама»

тва. Объясняя мальчику, что таких важных слов, как «жизнь», «смерть», «вера», «Бог» нет в медицинских справочниках, она утверждает в нем истинное знание о физических и моральных страданиях, а значит — дарит столь важное чувство, как достоинство души. Совсем иначе после посещения часовни воспринимает Оскар свое окружение, родителей, навещающих его по выходным, и глубоко проникается мыслью о том, что за десять дней он должен прожить целую жизнь — долгую, полную событий и — осмысления.

Нина Полищук играет сильно, глубоко, проживая словно две жизни одновременно, чтобы в конце осознать: «Он помог мне верить в Тебя». Одарив Оскара верой, она обретает ее сама.

«Оскар и Розовая дама» — не просто эмоциональное театральное действо, а настоящий поступок, потому что играется не только для обычных зрителей, но и для больных детей (в зале стоит стеклянный куб для пожертвований на лечение детей с онкологическими заболеваниями).

Последний из спектаклей Малой сцены оказался просто подарком судьбы. Актриса **Галина Халецкая**, работающая на многих спектаклях Курской драмы еще и в качестве балетмейстера-постановщика, поставила пьесу **Нила Саймона «Хочу сниматься в кино»**, типичную американскую «хорошо сделанную пьесу» с достаточно легким содержанием, порой смешным, порой грустным, в русле русского психологического театра, где характеры персонажей заострены, выверены в каждом своем движении и развитии. Блестательно сыгранная **Александром Швачковым** (он выступает и в качестве художника-постановщика), **Галиной Халецкой** и **Еленой Цымбал** мелодрама Саймона может украсить афишу любого фестиваля, настолько заразительно и ощутимо в ней движение характеров и нарастание смыслов.

На почти пустой сцене — три дерева. На одном — настоящие груши, на другом — бутафорские яблоки, третье — с голыми ветками. Но к финалу, когда сценарист-не-



«Хочу сниматься в кино». Стеффи — Г. Халецкая, Либби — Е. Цымбал

«Хочу сниматься в кино». Херб — А. Швачунов, Либби — Е. Цымбал





«Месяц в деревне». Беляев — М. Тюленёв, Наталья Петровна — О. Лёгонья, Верочка — Е. Цымбал

удачник Херб почувствует глубокую привязанность к неожиданно объявившейся в его доме дочери Либби и оценит любовь живущей с ним Стеффи, поговорит, наконец, по телефону со своей давно оставленной женой и сыном, сухоцвет оденется в фотографии его детей, его жизни, а сам он, пристроившись на стремянке, начнет судорожно записывать в блокнот тот самый сценарий, что никак ему не давался и вдруг пошел — вместе с жизнью не вымышленной, не вымученной, а настоящей, где есть подлинные ценности и их надо суметь распознать.

Незатейливая история, а как темпераментно, сильно и точно прочувствована она в каждом из трех характеров, как ярко воплощена!

Но перейдем на Большую сцену, спустившись по лестнице из пространства под крышей, где довелось пережить столь разные впечатления.

«Месяц в деревне», поставленный **Юрием Бурэ**, мне довелось видеть на премьере и писать на страницах «Страстного бульвара, 10» об этом необычном и волнующем

спектакле. За прошедшие месяцы он вырос, приобрел не просто эмоциональную силу, но и глубину мысли — теперь в «Месяце в деревне» отчетливо звучит мысль о жизни самого **Ивана Сергеевича Тургенева**, словно читающейся в ответах судьбы **Ракитина**, сыгранного **Евгением Сетьковым** очень сильно (его почти звериный вопль, когда он видит **Наталью Петровну** в объятиях **Беляева**, — преследует долго и мучительно). Жестче стал и **Беляев (Михаил Тюленёв)**, тему «подпольного человека» еще тверже подчеркнул в своем **Шпигельском Эдуард Баранов**, **Вероника Богдель** сыграла **Верочку** выразительно и по-своему в отличие от виденной ранее в этой роли **Елены Цымбал**. Но огорчила **Любовь Сазонова**, играющая **Лизавету Богдановну**, — в ней нет ничего живого, человеческого, и не сходящая с лица ироническая ухмылка заслоняет собой внутреннюю неустроенность, глубоко переживаемое ощущение несложившейся женской судьбы, которую столь горько и сильно проявляла **Оксана Бобровская**. Еще отчетливее прозвучала в спектакле мысль о том, что любовь никог-



«Бешеные деньги». Васильков — С. Тоичкин, Чебоксарова — Г. Халецкая, Лидия — Ю. Высочиненко

да не может стать счастьем, ибо она — испытание. И для Натальи Петровны (**Ольга Лёгонья**), и для Ислаева (**Александр Швачунов**), и для несчастного Большинцова (**Виктор Зорькин**), — для всех без исключения тургеневских персонажей.

«Бешеные деньги» **А.Н. Островского** поставил приглашенный из Москвы режиссер **Павел Прибыток** (художник-постановщик **Александр Кузнецов**). Удивительное дело, но одна из блистательных пьес Островского утратила атмосферу и непреходящее чувство современности. Мы хорошо знаем сегодня, что такое «бешеные деньги» благодаря все разрастающейся стае коррупционеров, не ведающих разницы между казенным и собственным, без доли смущения залезающими в любые карманы — от государственных до частных, не знающими таких слов, как «честь» и «честность». Но этой темы для режиссера будто не существует. Кружение поверх текста рождает однообразные мизансцены, любовое решение характеров и музыкального сопровождения, несколько финалов.

Поначалу вообще кажется, что главной героиней является Надежда Антоновна Чебоксарова, настолько выразительно играет ее **Галина Халецкая**. Телятева **Александр Швачунов** прячет под клоунский колпак-парик, и только во втором действии актер пробивается к подлинности характера. Почти безлик **Глумов Евгений Сетькова**, перебирает с комическим наполнением образа **Кучумова Эдуард Баранов**, на периферии сюжета ютятся **Лидия Юлии Высочиненко** и **Васильков Сергей Тоичкина**. Зато слуга Чебоксаровых **Андрей (Михаил Тюленёв)** воспринимается фигурой загадочной, явно одним из тех, кому Васильков платит больше, чем его хозяева. Артистов труппы винить трудно, поскольку режиссер не удосужился элементарно разобрать текст и характеры, определить, о чем же сегодня эта пьеса, какую телеграмму посылает он ею в зрительный зал. Зал реагирует на текст, формально отстоящий от того, что происходит на сцене.

Московский режиссер **Александр Каневский** поставил старую пьесу **Василия Шкваркина «Чужой ребенок»** в жанре



«Чужой ребенок». Костя — М. Тюленёв, Яша — С. Малихов

ретрокомедии (художник-постановщик **Владислав Войтович**). В последние годы вспыхнул неслучайный интерес к драматургии 20-30-х годов прошлого столетия — потому, что пьесы этого времени хороши и просты по своей сути, потому, что дефицит добра, яркого юмора и часто нелепых перипетий ставших далекими времен, — заставляет вынуть из вторых рядов театральной библиотеки тексты забытые, но не менее актуальные, чем современная драма.

Все в спектакле Александра Каневского легко, светло и предельно ясно, пронизано юмором, а привязанность персонажей старшего поколения (родителей Мани) явлена трогательно и потому вызывает почти ностальгические чувства. Есть в «Чужом ребенке» некий «интеллектуальный манок» для тех, кто интересуется историей отечественного театра. Спектакль начинается с игры персонажей в волейбол. Зная, что перебрасывание мячей было одним из важных для Михаила Чехова этюдов, начинаешь внимательнее присматриваться к увлеченной игре персонажей и прочитываешь то, что свяжет

или разъединит их в развернувшемся далее действии.

Важно перечислить всех без исключения участников спектакля, настолько выразительны и стилистически продуманы их работы. Это и чета Карауловых (**Иван Пилипенко** и **Людмила Мордовская**), и очень подробно проживающая жизнь, в которой поначалу путаются реальность и театр, Маня **Юлии Высочиненко**, и ее «подруга-змея» Зина (**Кристина Крыжевская**), и забавный, но всерьез страдающий от безответной любви Перчаткин (**Евгений Сетьков**), и студентка Рая (**Виктория Лукьянова**), и Костя (**Михаил Тюленёв**), и Почтальон (**Сергей Тоичкин**). Блистательно играют **Сергей Малихов** (Яков), **Максим Карпович** (Прибылев) и **Андрей Колобинин** (отец Раи) — столько в каждом живого юмора, человеческого тепла по отношению к персонажам, что каждое их появление на сцене становится праздником для зрителей.

Изобретательно и на удивление легко и изящно решена сцена танца с младенцами под «Брызги шампанского»; обыкно-

венный столовый нож вместо фамильного кинжала в бархатном футляре у кавказца Якова служит режиссеру и артисту характеристикой персонажа; кульминацией роли Прибылева становится эпизод с газетной статьей, где он объявлен ударником коммунистического труда и чуть ли не человеком будущего — вот оно счастье; взрыв Сергея Петровича Караулова, вышвыривающего прочь книги классиков после заявления дочери, что все это устарело и никому не нужно, заставляет зрителей замереть... И буря

восторга катится из зала на сцену, кричат «браво», шумят раскатами аплодисментов: далеко не все устарело в нашем прошлом. Давнем и не таком уж далеком.

Наверное, это все-таки хорошо, что «мы — привыкшие», что живем счастьем видеть актерские таланты, режиссерские поиски и еще многое, из чего получается настоящий Театр.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото предоставлены театром

ЮБИЛЕЙ

ПОДЛИННОСТЬ ВО ВСЕМ

9 мая исполнилось **80 лет Константину Александровичу ЩЕРБАКОВУ** — журналисту, публицисту, искусствоведа, известному критику кино и театра.

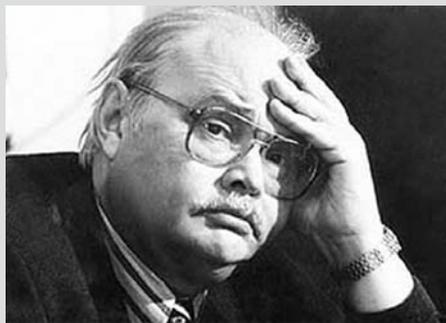
С середины 50-х годов, закончив факультет журналистики МГУ им. М. Ломоносова, Константин Щербаков начал активно работать, публикуя статьи о театре и кинематографе, творческие портреты артистов. В разное время Константин Александрович трудился в журнале «Дружба народов», газетах «Московский комсомолец» и «Комсомольская правда», был представителем Всесоюзного агентства по авторским правам (ВААП) в Польше и удостоился звания «Заслуженного деятеля искусств Польши». Вернувшись в Москву, возглавил журнал «Искусство ки-

но», который при нем стал особенно популярным, и вот уже два десятилетия является заместителем председателя Конфедерации Союзов кинематографистов, объединяющей киносоюзы стран СНГ и бывших республик Советского Союза.

И есть в биографии нашего юбиляра страницы, о которых вспоминают с ностальгией многие люди театра — с 1992 по 1998 годы Константин Щербаков был первым заместителем министра культуры Российской Федерации. Немало добрых дел связано с его именем!

В последние годы Константин Александрович пишет мемуарную литературу, отличающуюся тонким юмором, живым, ярким языком, тем теплом, которое согревает только настоящую литературу, отличая ее от поделки. Его обсуждения на театральных фестивалях всегда характеризует подлинная интеллигентность — Щербаков обладает даром высказаться о спектакле честно, но при этом не оскорбить творческую группу. А это качество воспринимается сегодня как реликтовое...

Мы рады, что и страницы нашего журнала украшают порой заметки Константина Александровича Щербакова, и от всей души желаем ему долгих лет энергии, творчества и добра во всех возможных проявлениях!



Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ГЕРОИНИ ЩЕДРОГО СЕРДЦА

Прима Иркутской драмы **Наталья Королёва** отметила 70-летний юбилей.

Первое лицедейское приключение **Наталья Королёва** испытала шестилетней девочкой. Старшая сестра привела ее в Свердловский Дворец пионеров для участия в новогоднем представлении. Малышке поручили прокатиться на слоне в праздничном шествии. Тот выезд оказался судьбоносным. Девочку раз и навсегда зачаровала атмосфера игры, упоение театральной свободой, увлекающей за грани обыденного. Как весело, как волнующе было вскарабкаться на спины трех больших ребят, накрытых пестрой попоной, и лихо прогарцевать под громкие аплодисменты, веря что есть силы в самого настоящего слона!

ПОЛВЕКА НА СЦЕНЕ

Вот так, с первого сценического опыта для дошколенка, началась долгая дорога нашей героини к вершинам актерского мастерства, к высоким званиям сначала заслуженной, а потом и народной артистки России. К ролям громадного творческого содержания, таким, как старуха **Анна** в «**Последнем сроке**» или **Дарья** в «**Прощании с Матерой**» **Валентина Распутина** на сцене **Иркутского драматического театра им. Н.П. Охлопкова**.

Охлопковской «Матере» в минувшем октябре стоя рукоплескали москвичи в Малом театре, артистов из Сибири ждала после спектакля восторженная толпа. «Вот она! Вот она!» — провожали маленькую скромную иркутянку громкие возгласы. Не меньшим успехом увенчаны и stolичные гастроли с «**Последним сроком**». На всех фестивалях эта пронзительная постановка завоевывает главные награды, публика в Тамбове и Сочи, в Германии и Израиле искренне сопереживает происходящему на сцене. На всех без исключения — на простых неискушенных зрителях и на придирчивых экспертов — этот спектакль с его абсолютным отказом от внешней аффектации действует гипнотически. И люди соглашаются едино-

душно: это шедевр. Атмосферу этой удивительной постановки, которая не потускнела за десять лет с момента премьеры, можно без преувеличения назвать уникальной. Слаженный ансамбль лучших артистов иркутской драмы завораживает зрителя какой-то невероятной правдой жизни, безыскусно проживаемой на наших глазах. Особенно живым и правдивым воспринимается образ старухи **Анны** в исполнении Королевы. Актер театра и кино **Владимир Еремин**, член жюри международного конкурса «В кругу семьи», спросил охлопковскую приму с нескрываемым изумлением: «Как вы это делаете? Игрю вашу работу не назовешь».

От этой «игры» действительно невозможно оторвать глаз. Спектакль смотрится на едином дыхании, с замиранием сердца. Щемлящая история про ослабевшее в детях родство с матерью, с отчим порогом проникает в самую глубину души. Рядом с этой центральной темой уверенным соло расцветает другая — тема святой материнской любви, материнского сердца, щедрого и мудрого на пороге вечности. С какой просветленной благодарностью, в каком духовном смирении **Анна Королева** прощается с белым светом. Каким чистосердечием лучатся ее голубые глаза, каким теплом наполнен утаселющийся голос. «Хватит, нажилась, посмотрелась. Изжилась до самого доньшка». А жизнь... «как прошла, так прошла, заново не зачнется»... Поневоле затихаешь, вслушиваясь в эти простые слова, чувствуешь себя свидетелем таинства. Таинства прикосновения к вечной загадке жизни и смерти. Вот почему этот образ, эта житейская история не покидают тебя с последней вспышкой рампы, следуют за тобой и день, и два, и дольше, преображая и очищая, незримо возделывая твой внутренний сад.

Роли распутинских старух **Наталья Васильевна** по праву считает благословением в своей актерской судьбе. Встреча с героинями могучей прозы нашего земляка, с эпическим размахом ее идей и откровений позволила подняться до подлинного расцвета актерского дарования, обрести наконец-то

Наталья Королёва





После спектакля «Последний срок» с Валентином Распутиным

свою магистральную тему в творчестве — тему щедрости сердца.

Теперь, посреди торжеств весомого юбилея, можно с гордостью подытожить: сцене отдано полвека служения. А километров в «театральной кибитке» по просторам родины, по странам и континентам и вовсе отмеряно без счета.

СЧАСТЛИВЫЙ БИЛЕТ ДО ИРКУТСКА

Жизненный маршрут, начавшийся в Свердловске, не скоро закончился в Иркутске. Добровольное прибытие в суровый «каторжанский» край даже не чаялось молодой и перспективной уралочке. Кочевая театральная биография вела ее причудливыми зигзагами от Новочеркасска в Черкесск, а потом и в северный Архангельск. Только в 1983 году муж Наталии Королёвой Анатолий Стрельцов, выпускник ЛГИТМиКа по специальности «театровед — организатор театрального дела», получил приглашение на работу в Иркутский драмтеатр от его директора Дмитрия Скоробегова. Два талантливых театральных лидера встретились в Москве и почувствовали друг в друге еди-

номышленников. Стрельцов решился нарушить некогда провозглашенный зарок: «Ничто и никогда не заставит меня пересечь Уральский хребет». И это решение стало счастливым как для супружеской пары, так и для театрального Иркутска.

Итак, тридцать пять лет назад чета Королёва-Стрельцов пополнила большую охлопковскую семью с ее славной историей и крепкими традициями. У иркутского зрителя были свои излюбленные кумиры и восходящие звезды, и путь к успеху приезжей артистки торился не гладко и не вдруг.

Это сегодня имя народной артистки Наталии Королёвой навсегда вписано в галерею охлопковской славы, а каждый ее выход на сцену публика встречает овациями. Сегодня в полюбившемся и ставшем родным Иркутске ее окружают выросшие дети, внуки, подрастающие правнучки, встречает под крышей уютного дома с нежностью выращенный зимний сад, искренне чувствуют по случаю юбилея многочисленные ученики — молодые артисты. Теперь ее сердце никуда не рвется. Иркутский академический стал ее домом, ее судьбой.



«Волки и овцы». В роли Мурзавецкой

Но так было не сразу. И сезон, и другой просидела актриса без ролей в новом коллективе, пока не разглядели ее режиссеры, привыкшие делать ставки на других.

Так сложилось, что первыми серьезными ролями, сыгранными приезжей в новом городе, стали образы жен декабристов — **Мари Волконской** и **Александры Муравьевой**. Эти женщины высокой породы, выдающихся душевных качеств тоже когда-то были чужими в купеческой столице Иркутской губернии. Но их судьбы неразрывно связались с сибирским краем, сибирской историей и культурой. Спектакли о декабристах в Доме-музее Трубецких играли творческие группы областного отделения СТД РФ по книгам иркутского автора **Марка Сергеева**. Знакомство с этим удивительным поэтом и просветителем, с хранителем памяти декабристов **Евгением Ячменевым**, прикосновение к удивительным фактам иркутских летописей, благородные образы дворянок, достойно ответивших на жесткий вызов судьбы, — так набирала разбег «иркутская история» Наталии Королевой.

ИСПЫТАНИЕ ГЛУБИНОЙ

Шли годы, креп опыт, расцветал талант. И звезды встали, и роли нашлись, как по мерке, состоялись и ошеломили покорившийся зал. И детская вера в могущество театрального слона не обманула.

За долгие годы столько сыграно женщин, разных и неожиданных, трепетных и блистательных, острохарактерных и лиричных. В обойме народной артистки — почти все знаковые роли мирового репертуара. **Иокаста** в трагедии **Софокла** «Эдип-царь», **Аркадина** в чеховской «Чайке», **Альдонса** в «Человеке из Ламанчи», **Регана** в «Короле Лире», **Агафья Тихоновна** в «Женитьбе» **Гоголя**, Мурзавецкая в «Волках и овцах». Каждой отданы силы души. Но некоторые дороги особенно.

Например, **Анна Тимирёва** в «Звезде адмирала» иркутского автора **Сергея Остроумова**. Судьба этой женщины, заплатившей за краткую пору любви к Колчаку тремя десятилетиями лагерей, потрясла актрису невероятно.

— Я думала о ней день и ночь, — говорит Королева. — Она стала моим наваждением, ста-



«Игрок». В роли Антонида Васильевны

ла частью меня. В ней я нашла пример невиданной преданности, удивительной верности сердца, которое не остудили никакие невзгоды. Вслед за Волконской и Муравьевой, Тимирёва в плееде моих ролей – одна из тех, чьи имена и судьбы драматически связаны с Иркутском. Их удивительный след и мне помог почувствовать себя сопричастной к этой земле, к живущим здесь людям, к характерам, которые здесь формировались и закалялись. Я играла Тимирёву, прожившую, многое испытавшую на своем пути. Роль была решена в сдержанной статье. Я все время присутствовала на сцене, произносила свои монологи, которые иллюстрировали другие артисты. Но мне так легко и светло дышалось в этой работе. Я смотрела вдаль, читая финальные стихи, влюбленная всем сердцем в своего Колчака – не того, которого играл артист в спектакле, а моего собственного, невидимого больше никому...

Такой опыт не проходит бесследно. Если актриса играет роли, то ведь и роли, пронзительные, емкие, живые, тоже закупают с нею свою игру. Происходит взаимопроникновение, в душе остается неизгладимый

след, какой-то метафизический отблеск. Через такие роли, как Тимирёва, как любящая Голда в «Поминальной молитве», как по ступенькам, поднималась наша героиня к теме щедрости сердца, которой так богаты ее распутинские старухи.

– Помню, как долго, мучительно не давался мне последний монолог Голды, когда она умирает, помогая родиться своей внучке, завещая ей свое счастливое имя, – рассказывает Наталия Васильевна. – Дойду до каких-то слов – и точно барьер поставлен, дальше не пускает какая-то стена, не могу даже текст произнести. Просто мистика, не иначе. Я тогда поняла: там, в этом тексте, такая заложена огромная драма, мной, моим опытом, моим пониманием еще не освоенная, не приближенная, что я не готова пока нырнуть туда. Ну, вот, как ныряльщик – на предельную глубину. До какого-то предела достигаю, а дальше – дыхания не хватает. И вот надо было этот барьер преодолеть. Нырнуть в эту бездну вслед за автором, за Гориньым. Так и с Распутиньим потом было. Если у меня где-то в тексте сами непрошено бегают слезы и перехватывает дыхание, значит, и ав-



«Прощание с Матерой». В роли Дарьи Пинигиной



«Звезда адмирала». В роли Анны Тимирёвой

тор тоже здесь пролил слезу, тоже пережил «глубокое погружение». Казалось бы, простые слова, написанные на бумаге... А какая власть им дана – передавать сложнейшие душевные движения, заставлять читателя чувствовать то же самое. Меня это всегда потрясает.

ЦЕНА ПЛЕНИТЕЛЬНОГО СЧАСТЬЯ

Отвага доверяться запредельной глубине, не сберегая, не экономя свой актерский, свой человеческий ресурс, – вот что делает потенциального артиста состоявшимся мастером. Без этого самоотверженного риска самый яркий природный талант может так и не засверкать, так и остаться тусклым алмазным осколком, не дождавшись огранки. Шлифует, преображает, высекает волшебный прометеев огонь именно

глубина. Как неумолимый искатель жемчуга, настоящий артист форсирует ее все дальше, все пытливей, сколько хватит сил, дыхания, страсти и мудрости.

В своей новой роли – в образе героини Валентина Распутина старухи **Дарьи** – Натальи Королёвой приходится достигать рекордной глубины, глубины, по сюжету буквальная и невозвратной. Хранительница памяти, совести, самой души заповедной Матери, вместе с горсткой своих товаров, с полумифическим странником Богодулом и бессловесным мальчонкой Колькой, Дарья теряется в inferнальном тумане, чтобы остаться под водами рукотворного потопа, но не изменить родимой земле, заветам предков, вековым заповедям верности и любви. Эта поистине эпическая фигура в исполнении хрупкой актрисы оказывается неожиданно убедительной, пронзительно родной. Возникают невероятно полярные и, в то же время, неразрывно связанные между собой чувства. Ее беззащитность ранит в самое сердце, а сила ее, неистребимая, как царский листень, растущий из сердца острова, из центра мироздания, – поднимает на головокружительную духовную высоту. И до дрожи морозят «мурашки», закипают обжигающие слезы, расцветает в своей непознаваемой природе непере译имый на обыкновенную речь, аристотелевский катарсис.

И трудно поверить, что на сцене царствует и вершит свое могучее лицедейство обычный человек, с нешелковым путем за плечами, с невеликим здоровьем, с прооперированным сердцем. Да и надо ли нам это знать? Если она сама об этом забывает. Ведь «для любви не названа цена». Для любви к профессии, которую недаром называют и самой немилосердной, и самой окрыляющей.

– Столько лет отдано этому, сумасшедшему, в общем-то, занятию, – улыбается иркутская прима. – А выйдешь на сцену, где запах кулис, ожидание партнера, направленные на тебя живые лучи, а в конце представления – яркое озарение и общее дыхание с этим охваченным радостью залом... Думаешь, Боже, какое счастье, спасибо, что это у меня есть!

Марина РЫБАК
Фото Анатолия БЫЗОВА

АЛЕКСАНДРА РОЗОВСКАЯ: В ТЕАТРЕ НАДО БЫТЬ «ПЛАСТИЛИНОМ»

Александра Розовская — актриса яркая и самодостаточная: в ее профессиональной копилке — разноплановые роли в спектаклях РАМТа, где она служит с 2009 года, в нескольких антрепризных постановках, работы в кинематографе. Но многие по-прежнему воспринимают ее как дочь режиссера **Марка Розовского**, а с недавних пор — как жену актера **Дениса Шведова**. Еще одна тема, интересующая журналистов, — трагическая история на Дубровке в октябре 2002 года: тринадцатилетняя Саша, игравшая в мюзикле «Норд-Ост», вместе со старшими коллегами оказалась в центре событий. Но самой артистке хочется говорить о профессии и об отношении к ней, о ее месте в жизни, о театре и творчестве: для нее эти вопросы звучат не пафосно, а просто и актуально.

— Саша, объясните: как удалось, живя в артистической семье, не хотеть стать актрисой, а передумать в последний момент?

— Актёрство кажется очень веселым делом: нужно просто текст выучить, надеть красивое платье и выйти на сцену. Потом ты попадешь в сериалы, станешь популярным, будешь ходить по мероприятиям, зарабатывать много денег. А я как раз видела, что такое настоящая профессия: родители пахали с утра до ночи, репетировали, ездили на гастроли. Я понимала, что если заниматься театром, то нужно себя этому делу посвящать целиком, иначе не стоит за него браться. При этом нет никаких гарантий, что ты будешь востребован, а для актера самое главное — не популярность, не известность, а востребованность. Ведь у нас нет объективных показателей профессионализма, наоборот — все субъективно: ты можешь кому-то нравиться, кому-то не

А. Розовская в спектакле «Как я стал идиотом»





«Алые паруса». В роли Ассоль

нравиться, тебя кто-то возьмет на роль, а кто-то не возьмет вообще никогда и никуда. Нужно еще и пахать и доказывать, что ты что-то умеешь и имеешь право быть в профессии, а мне это приходится делать вдвойне и даже втройне.

— *Поэтому возникла мысль стать журналистом?*

— Я всегда очень любила читать, мне нравилось заниматься языками, изучать искусство. И я поняла, что мне нужно хорошее гуманитарное образование, с которым можно не только журналистом работать. На курсах при МГУ я натерпелась, кажется, даже больше, чем впоследствии в театральном институте: меня преследовал авторитет папы, потому что на первой же лекции в перечне выдающихся выпускников факультета была названа его фамилия. Зато я проходила практику в журнале «Огонек», где Дмитрий Быков мне сказал: «Розовская, не морочь никому голову, ты артистка с ног до головы. У тебя есть шанс быть хорошим журналистом, но зачем, если ты можешь быть отличной актрисой?» А потом я совершенно случайно попала на спектакль Петра Фоменко «Безумная из Шайо». Тогда и произошел переворот с ног на голову: я поняла, что если не попробую попасть в это действо и волшебство, то я себе никогда этого не прощу. Я забрала документы из МГУ, когда оставалось месяца два до конкурса, — очень короткий срок. От помощи папы в подготовке я отказалась, на что он очень обиделся. Актриса Лена Казарина, с которой мы познакомились и работали на проекте «Норд-Ост», — потрясающий человек, профессионал, педагог удивительный — нашла программу, которая мне подошла, помогла ее выгодно преподнести.

— *Тяжело было поступить?*

— При поступлении есть и предвзятость, и вкусовщина. Например, в «Шепке» меня с программой даже на первый тур не пропустили, в то время как в «Щуке» с прослушивания сразу на третий тур перекинули. В Школе-Студии МХАТ и ГИТИСе я дошла до конкурса. Сейчас такое время, когда ты поступаешь не в институт, а в мастерскую, которая в конкретный год может быть

очень сильной даже в не очень авторитетном вузе. У нас в ГИТИСе был довольно взрослый курс. Из 30 с лишним человек всего 10 пришли после школы. 21–22 года — средний возраст. А параллельно Константин Аркадьевич Райкин набрал курс, где самому старшему было 18 лет. Каждый мастер ищет «под себя»: кто-то хочет русских российских барышень, а кому-то девушки с длинными косами не нужны. Это такая профессия, в которой ты ничего заранее не можешь просчитать.

— *Почему пока не складывается карьера в кинематографе?*

— Вначале не было умения: школы театра и кино совсем разные, и, к сожалению, в театральных институтах не рассказывают про эту разницу. Нет отдельного предмета «актерская работа на камеру», а должен быть. Кто-то эту органику и технику ухватывает довольно быстро, кто-то зарабатывает практикой, а у кого-то другая энергетика, которая, может быть, для кино не очень подходит, хотя все есть вкусовщина. Но я не теряю надежды, что удача мне улыбнется. И я, как хорошее вино, сейчас зрею, а потом как выдам!

Меня взяли в хорошее агентство, но я параллельно с третьего курса в РАМТе репетировала «Алые паруса». На четвертом курсе были дипломные спектакли и выпуски, подготовка к экзаменам и опять репетиции в «Парусах» и еще в двух спектаклях на вводах. А после мне дали огромное количество работы: в спектаклях «FSK 16», «Золушка». С кастингами, на которые меня звали, у меня не складывалось, поскольку я всегда отказывалась: не могла отпрашиваться с репетиций и прогонов. Когда мне присылали текст проб, внутри все сопротивлялось и бурлило: я не понимала, почему я должна ехать на пробы сомнительного уровня, если я в театре высоким искусством занимаюсь, репетирую пьесу Чехова. Сейчас понимаю, что это была ошибка. Я думала, что сейчас все спектакли выпущу, вернусь, и меня будут ждать с распростертыми объятьями. В какой-то момент агентству стало не так интересно со мной работать, потому что у меня



В роли Лизы в спектакле «Фандорин»

не сходились съемочные графики с репетиционными днями. Но я совершенно по этому поводу не страдала, пахала сутками, без выходных. У меня было как-то в один месяц 26 спектаклей. Лично для меня это что-то запредельное, хотя для кого-то это нормально. Я не ощущала недостатка кино. Сейчас вопрос встал острее, поскольку я на сцене чувствую себя увереннее, есть опыт работы с разными режиссерами и в разных материалах и жанрах. Мне кажется, что я что-то здесь уже поняла, нащупала, что-то умею и знаю. А кино для меня — история обучения, мне бы хотелось попасть туда из эгоистических соображений: чтобы еще поучиться. В театре хорошо то, что ты можешь пробовать играть в разном материале, развивать роль несколько лет. В кино такого нет, зато оно — навсегда: с ним в прямом смысле слова входишь в историю.

— *Вы героиня по амплу. Хотели бы попробовать что-то еще?*

— Мне не хочется на себя навешивать какое-то одно амплу. Так складывается сейчас моя карьера, что у меня есть в репер-

туаре драматические и характерные роли, работы в комедии и в современной драме. Может, если бы у меня был конкретный типаж, это было бы выгодней для кино, но в театре надо быть «пластилином»: что режиссер хочет, то он из тебя и лепит.

Мне дал надежду на разноплановые роли — независимо от типажа и амплу — спектакль «Бесприданница» Петра Фоменко, где Полина Агуреева играла главную роль. Какой интересный кастинг, какое распределение! Ведь Лариса — женщина, по которой сходят с ума мужчины города, и вдруг ее играет Агуреева — казалось бы, совсем не покорительница мужских сердец! Но когда я посмотрела спектакль, у меня не осталось вопросов, почему все по ней сходят с ума: она не была дикой сексуальной обольстительницей, пленяя совершенно другим, — детскостью, наивностью, чистотой. Это же огромное счастье актерское — встретить не «заштампованного» режиссера, который не считает, что Золушка — светленькая маленькая девочка, а Анна Каренина — высокая брюнетка.

— *Есть ли режиссер, про которого вы можете сказать «мой»?*

— Я каждому режиссеру благодарна за опыт, будь то очень сложная работа или, наоборот, материал, в котором мы совпадали и чувствовали друг друга. С кем-то ты общий язык находишь легче, быстрее, а работа помимо труда приносит огромное удовольствие в репетиционном процессе, а с кем-то степень удовольствия меньше. Такая у нас профессия: не всегда бывает легко. Лучше работать с разными режиссерами, чем с одним и тем же, требования которого ты выучиваешь: рано или поздно организм хочет чего-то другого.

Я пришла в РАМТ, где понемногу работала еще с институтских времен, так что переход от учебы был довольно плавный: из одной зоны комфорта в другую. Да, степень ответственности стала больше, требования, уровень, но мой руководитель на курсе Алексей Владимирович Бородин в театре — тоже мой руководитель. А когда ты попадаешь в независимые проекты, на тебя смотрят с чистого листа, без шлейфа прошлых успехов. Сейчас у меня есть две антрепризы — кардинально разные проекты: пластический спектакль Егора Дружинина «Всюду жизнь» и «Вишневый сад» театральной компании «LA'Театр». Слава Богу, есть возможность работать с другими постановщиками помимо своих.

У меня очень спорное отношение к творчеству Юрия Бутусова: какие-то спектакли нравятся, какие-то — совершенно мимо. Но я бы хотела себе пожелать сотрудничества с ним, потому что это был бы выход из зоны комфорта. Судя по рассказам моих коллег, процесс работы с ним очень интересен. Конечно, цель — сделать спектакль для зрителей, но иногда процесс гораздо важнее, чем результат. Для нас в РАМТе привычна школа психологического театра, а иногда хочется попробовать театр формы.

— *Можете подойти к режиссеру и попросить роль?*

— Пока я в РАМТе не обижена ролями. Я чувствую к себе доверие: для меня показателем — срочные вводы. Важно, что в ситуациях, когда надо выручать театр, мне дове-



В спектакле «Всюду жизнь»

ряли это делать и потом всегда оставляли в спектаклях. Пока я не накопила той степени отчаяния, чтобы что-то просить. Но Алексей Владимирович Бородин говорит, что его двери всегда открыты. Если у меня начнутся сомнения, тревоги и переживания, я смогу поделиться с ним.

— *Откуда черпаете резерв, играя на срочных вводах?*

— У нас отзывчивый коллектив: тебя всегда подержат, подхватят. Алексей Владимирович, если он в театре, перед спектаклем подойдет или позвонит. Когда столько людей в тебя верят, ты тоже в себя веришь. Сцена — волшебное место, где вдруг, помимо твоего осознанного вклада, начинают работать внутренние ресурсы. У тебя всего три часа, чтобы выучить монолог, танец, надеть костюм, сделать грим, первый раз увидеть партнеров. Адреналин шарашит! Ты текст говоришь, который букваль-



В спектакле «Золушка»

но только что прочитал за кулисами и не мог повторить, и даже получаешь удовольствие. Второй спектакль, когда позади самый страшный первый выход, проходит, как правило, хуже.

— *В какой из ролей раскрылись наиболее полно?*

— «Алые паруса» и «FSK 16» — две мои первые большие работы в театре, главные, но кардинально разные роли: по настроению, темпераменту, типуажу, жанру, органике. В них виден мой диапазон: я не артистка одной краски. Чтобы убедить кого-то, что я могу играть разное, я бы рекомендовала эти спектакли.

— *Ваш папа звал к себе после института, но вы отказались и до сих пор отказываетесь прийти даже на разовую работу. Почему?*

— Это кажется естественным, но у папы в театре много прекрасных актрис, кото-

рые прекрасно играют те роли, которые он мне периодически предлагает. Вначале у меня было совершенное табу на работу с ним. Я везде повторяю, что у меня своя жизнь в искусстве, у папы — своя. Сейчас я осознаю, что в моих отказах играли роль комплексы, давление фамилии, сомнения, чужие домыслы. Как бы ты ни пахал, кто-нибудь все равно скажет, что все тебе досталось по благу. Сейчас я себе многое доказала, что-то про себя поняла, и протеста против совместной работы уже нет, а есть интерес. Но если уж встречаться и работать, то на нейтральной территории.

— *Было бы интересно поработать с мужем?*

— Мы работали вместе в «Дон-Кихоте» — я в роли Дульсины, Денис в заглавной — и «Золушке», где он играл моего папу. Тогда мы еще не знали, что будем мужем и женой. Он очень сильный партнер. Но если бы нас утвердили в один кинопроект, думаю, я бы натерпелась и наслушалась всякого. Благодаря Денису я учусь меньше обращать внимание на чьи-то реакции: иначе придется сидеть дома и вообще ничего не делать.

— *События на Дубровке в 2002 году — трагедия в вашей жизни. Но что полезное вы вынесли из этой истории как человек и как актриса?*

— «Норд-Ост» для меня — прежде всего, мюзикл. Это другая часть моей жизни: прекрасная, творческая. На таком уровне я к тому моменту еще ни в одном проекте не работала. Но Достоевский говорил, что русский человек так устроен, что ему нужно страдать, и страдание возвышает нашу душу и приближает ее к Богу. Для меня это была встряска, которая показала, как все шатко, и что жизнь человека — штука хрупкая. Я выбрала профессию зависимую, но ведь я и как человек зависима от миллиарда факторов. Когда все это понимаешь, приобретаешь внутреннюю содержательность, осознанность, опыт, которым можно делиться, не «пустой глаз». Тебе есть о чем сказать. Мы обновляемся, получаем новый опыт, чтобы разговаривать об этом со зрителем. Думаю, у меня все еще впереди.

Дарья СЕМЕНОВА

ВАЛЕНТИНА СОКОЛОВА — ИСТОРИЯ ТЕАТРА В ЛИЦАХ

Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми относительно молод — его история насчитывает менее 30 лет. Однако с первых дней своего существования он снискал народную любовь, покориw сердца многочисленных зрителей не только яркими сценическими постановками, умением показать людские судьбы и полнокровные, психологически разработанные характеры героев, но и глубоким знанием сути народной жизни, характера коми человека, его психологии, языка. Коми зрителю близки проблемы показываемых артистами театра персонажей, он радуется, смеется и поет вместе с ними, предается их печали и переживает их трудности. Конечно, успех театра, способного раскрыть на сцене характер коми человека, отобразить его жизнь, быт, нравственные идеалы, в большей степени зависит от режис-

сера, в данном случае бессменного художественного руководителя театра **Светланы Гениевны Горчаковой**, заслуженного деятеля искусств России, народной артистки РК. Под ее руководством обрело сценическое воплощение множество спектаклей, росли и крепились артистические таланты, все более утверждалось национальное достоинство театра. И, конечно, этому во многом содействовала труппа театра — одаренные, знающие народную жизнь и умеющие воспроизвести ее на сцене, четко следующие логическому построению характера персонажа, не стереотипные и бескорыстные (если учитывать зарплату театрального деятеля) артисты. Они сыграли огромную роль не только в развитии драматургического, театрального искусства и культуры коми, их великая заслуга состоит еще и в популяризации и утверждении народной мудрости, народной шка-



«Душа Пармы».
Райда — В.Соколова

лы ценностей, народной эстетики. Костяк Национального музыкально-драматического театра составляет немногочисленная группа артистов, непосредственно участвовавших в создании театра, прославивших его и завоевавших сердца зрителей не только в Республике Коми, России, но и за рубежом. Многие из них уже удостоены звания народного артиста. Еще совсем молодыми они связали свои судьбы с театром, пережив вместе с ним как счастье и радость, так и трудности, невзгоды. В числе этой немногочисленной группы ведущая артистка театра **Валентина Соколова**, отдавшая много сил и энергии сценическому искусству, работе в Национальном театре и в полной мере ощутившая зрительскую любовь.

Валентина Владимировна Соколова родилась в поселке Том Ижемского района Коми АССР (ныне Республика Коми) в многодетной семье. Ее родители не имели музыкального образования (отец всю жизнь проработал водителем, мать — торговым работником), однако они питали глубокую любовь к песне и смогли передать эту любовь своим детям — впоследствии двое из четверых стали профессиональными исполнителями песен. Окончив Томскую среднюю школу в 1982 г., Валентина Соколова поступила в **Республиканское Культпросветучилище** (ныне Коми республиканский колледж культуры им. В.Т. Чисталева) на отделение «**Режиссура и актерское мастерство**». Ей посчастливилось попасть в группу театрального отделения, руководил которым режиссер Ю.В. Клепиков. Учеба у этого мастера многое дала нашей героине, и речь не идет только об азах режиссуры, актерского мастерства, здесь она училась исследовать различные типы людей, разные психологические состояния человека. В то же время Соколова солировала в организованном в училище ансамбле песни и танца «**Прялица**», куда была приглашена преподавателем С.Н. Асташевой. Работа в ансамбле предполагала постижение народной культуры — песен, музыки, инструментов, что очень нравилось учащимся, многие из которых, в том



«Учитель танцев». В роли Фелисьяны

числе и Валентина, пожелали посвятить свою жизнь народной музыке. Так, в 1986 г. после завершения учебы Валентина Соколова возвращается в родные пенаты с твердым намерением содействовать развитию культуры в далеком от районных центров, но близком сердцу поселке Том. Ее не покидали мысли о создании нескольких проектов на базе поселкового клуба (на тот момент размещавшегося в бывшем хозмаге), она знала, что, как и, самое главное, с кем из земляков эти проекты можно реализовать. За недолгий период работы в родном поселке она смогла организовать хоровой коллектив «**Народные напевы**», который продолжает существовать по сей день (в 2017 г. он праздновал 30-летний юбилей), организовать драматический кружок, поставить одноактную пьесу.

Наша героиня успела проработать на малой родине всего полтора года, а в октябре 1987 г. была приглашена **Михаилом Бурдиным** в созданный им фольклорно-



Концертная программа ансамбля «Парма»

этнографический ансамбль «Парма» в качестве солистки. Необходимо отметить, что этот коллектив представляет собой уникальный и самобытный феномен культуры коми: «Парма» завораживает зрителей не только качественным исполнением коми народных и авторских песен, но и стремлением передать дух древнего музыкального искусства зырян, сценическим воплощением древнего мира музыки. Руководитель ансамбля М. Бурдин – тонкий ценитель музыки, его отличают глубокая любовь к коми песням, стремление обновлять знания о музыке, самосовершенствоваться. Он очень долго и скрупулезно изучает различные мелодии, народные инструменты, каждую свободную минуту нарабатывает технику игры на них. Участников ансамбля «Парма» М. Бурдин учил любить музыку, постигать ее тайные смыслы, постоянно заниматься исследованием музыки. Валентина Соколова, будучи солисткой ансамбля, научилась играть на коми традиционных музыкальных инструментах, стала изучать искусство народа коми, его историю, исследовать характер коми человека, его древние обычаи, обряды, верования. Здесь ее научи-

ли работать сообща, быть терпеливой и дисциплинированной, ждать встречи со зрителем. В 1992 г. общими усилиями ансамбля «Парма» и группы драматических актеров был создан **Государственный театр фольклора**, который впоследствии обретет имя Национального музыкально-драматического театра РК. Так Валентина Соколова становится актрисой. Первоначально театр большей частью работал в сфере популяризации местного народного творчества, показывая спектакли, в основу которых легли фольклорные предания и традиции народа коми (поэтому театр назывался фольклорным). Это такие спектакли, как «**Висервожса гаж**» (**Вишерские гуляния**), «**Керчаю кбзяин**» (**Хозяин Керча-реки**), «**Вёркерка**» (**Охотничий домик**), «**Эзысь шабди**» (**Серебро льна**) и спектакли абонементного цикла «**Рбштво**» (**Рождественские игры**), «**Ворс, менам чипсан**» (**Заиграй, мой чипсан**) и другие. Постановки были пронизаны народной музыкой, песнями и танцами, тем, что так близко солистам ансамбля «Парма», в том числе и Валентине Соколовой, однако теперь ей предстояло углубляться и в драматические роли, отта-



«Большая Пермь и Москва». Лули — В. Соколова

чивать свое мастерство уже в качестве театральной артистки. Сыгранные ею разноплановые роли — умудренной жизненным опытом матери в спектаклях «Куллерво» и «Гыгсан» (Качели) и веселой и влюбленной девушки Агафьи — утвердили в ней талант сценического перевоплощения, умение выявлять и раскрыть оригинальность сыгранного характера. В 2000-е гг. актеры театра, в том числе и Валентина Соколова, были также студентами **Ярославского государственного театрального института**. Здесь артисты не только получили высшее образование, но и показали себя с наилучшей стороны: во многом благодаря сложившимся дружеским отношениям в коллективе актеры фольклорного театра сумели показать в Ярославле качественные и добротные спектакли, чем надолго запомнились педагогам института.

В 2005 г. театр меняет свой статус — теперь он не фольклорный, а музыкально-драматический, соответственно меняется его репертуар. Теперь произведениям, основанным на устном народном твор-

честве, театр отдает предпочтение sobretudo литературным. Выбранная труппой театра стратегия движения открыла новую страницу в истории развития коми драматургического искусства. Работая с литературой коми, театр раскрывает богатство и разнообразие зырянского литературного наследия, давая зрителю глубже понять и прочувствовать национальную драму. За короткий срок коллективу театра удастся поставить на сцене многие пьесы коми, уже ставшие классикой (**Н. Белых, В. Леканов, А. Ларев, Г. Юшков**) и написанные недавно (**А. Попов, Н. Щукин, Е. Козлова**), комедии и драмы, оригинальные и переводные пьесы (**Л. Терентьева, Лопе де Вега, А. Суворов, С. Журавлев**), собственно драматургические произведения и одраматизированные эпические тексты (**К. Жаков, И. Торопов, Н. Куратова**). Валентина Соколова задействована почти во всех спектаклях, ее основные роли: **Нина Петровна** («Осень — время свадеб»), **Вера** («Озорник»), **Маша** («Ну-у, залетные!»), **Люба** («Любит — не лю-



«Юноша с Перми Вычегодской». Юрвань инька — В. Соколова

бит»), Евдокия («Свет мой земной»), Петыр Тоня («Женись, сынок, женись»), кӱрӱнӱй мойдысь — основная сказочница («Вожак»), Лиса («Лисонька и Занька»), Павла («Прощай, любовь?!...»), Фелисьяна («Учитель танцев»), Райда («Душа Пармы»), Анна («Птица Нагай»), Эржи («Проснись и пой»), Юрвань инька («Юноша с Перми Вычегодской»), Лули (Большая Пермь и Москва), Валентина («Жизнь с привилегиями «навечно»), Настя («Троица»), Екатерина («Во всем виноват Париж») и другие. Сыгранные В. Соколовой роли в спектаклях очень разноплановы — комедийные, драматические и даже трагические, однако ей удается раскрыть индивидуальные особенности каждой. Как признается сама Валентина Соколова, у нее нет любимых или нелюбимых ролей, каждая дорога ей, над каждой надо усиленно работать, прочувствовать и продумать все штрихи. С каждой ролью актер проживает новую жизнь, судьбу другого человека, что и привлекает нашу героиню. Иногда понимание характера персонажа проис-

ходит во время прочтения пьесы, иногда — уже во время репетиций, часто уяснить роль и воплотить ее на сцене помогают режиссер, коллеги. В любом случае вживание в роль для Валентины Соколовой представляет огромный интерес, дающий мощный импульс для дальнейшего творческого развития. При создании различных образов актриса непременно использует свои вокальные данные, обогащая каждую роль исполнением песен. Так характеры воплощаемых ею персонажей достигают глубокого эстетического насыщения. Полученные ее награды и присвоенные ей звания — «Лауреат конкурса народной песни «Юрган-97», «Лауреат премии им. В. Есевой» (1999), «Заслуженный работник Республики Коми» (2004), «Лауреат Премии Правительства Республики Коми» (2011), «Народная артистка Республики Коми» (2011) — во многом характеризуют Валентину Соколову, подчеркивая ее вклад в развитие театрального искусства и культуры коми.

Наталья ГОРИНОВА

ИСПОЛНИТЬ СЕБЯ

27 мая отметила 50-летний юбилей актриса Курского драматического театра им. А.С. Пушкина Галина Халецкая.

Талант Халецкой многогранен и ярок — каждая из ее ролей запоминается надолго, а еще за десятилетие служения Курской сцены актриса много и плодотворно работала как хореограф в большинстве спектаклей репертуара, получив первое образование в Тамбовском училище культуры на хореографическом отделении. В хореографических и пластических сценах «почерк» Галины Халецкой не просто отчетлив, но глубоко осмыслен, связан с действием и придает ему необходимую энергетику и тональность.

Актерское мастерство она осваивала в Воронежском государственном инс-

титуте искусств, после завершения учебы в 1992 году вступив в труппу Владимирского академического театра драмы им. А.В. Луначарского. В этом коллективе Галина Халецкая проработала более полутора десятилетий. Именно там и состоялась моя первая встреча с актрисой, игравшей много, интересно, глубоко раскрывая самые разные образы своих героинь. Подкупало, насколько органично существовала молодая актриса в пространстве русской и мировой классики, не смущаясь ни возрастных, ни характерных границ образа. За годы, проведенные на Владимирской сцене, куда сразу после окончания института пригласил ее главный режиссер Алексей Бурков, Галина Халецкая сыграла более 50 ролей, среди которых были такие почти полярные, как Агафья

«Афинские вечера». Людмила Сергеевна — Г. Халецкая, Борис Олегович — А. Швачунов





«Пришел мужчина к женщине». В роли Дины Федоровны

Тихоновна в гоголевской «Женитьбе» и леди Мильфорд в «Коварстве и любви» Шиллера, **София** в «Дяде Ване» А.П. Чехова и **Мария Александровна Москалева** в «Дядюшкином сне» по Ф.М. Достоевскому, **мадам Бовари** по роману Г. Флобера и **Варя** из чеховского «Вишневого сада»...

Один скупой перечень дает возможность увидеть масштаб дарования актрисы — не случайно в одном из давних интервью Халецкая говорила о том, что сцена, по ее мысли, является уникальной лабораторией: позволяет что-то прояснить в себе самой, изжить какие-то собственные комплексы, утвердиться в правильности оценок. И главное — всегда и все соотносить с собственным внутренним миром и душевным устройством.

За десять лет служения Курской сцене Галина Халецкая сыграла более сорока ролей — больших или малых, кажется, никогда не имело для нее решающего значения, потому что в пространстве Театра она ощущает себя постоянно: если не занята в спектакле, упоенно работает в нем в качестве балетмейстера, сурово «дрессируя» своих коллег, добиваясь точности хореографического рисунка, совершенства в исполнении. И потому столь органичной и блистательной по исполнению выглядели актерские «танцующие ансамбли» в спектаклях «Горе от ума» А.С. Грибоедова, «Правда — хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского, «Гамлет» Шекспира, «Женитьба Фигаро» Бомарше и многих других.



«Мышеловка». В роли Молли Рэлстон



«Золушка». Мачеха — Г. Халецкая, Лесничий — Э. Баранов

О блистательной работе Халецкой в спектакле **«Бешеные деньги» А.Н. Островского** читатель прочитает в статье о Курском театре, опубликованной в этом же номере журнала, а также об очень интересном режиссерском и актерском решении в спектакле **«Хочу сниматься в кино» Нила Саймона**. Когда-то, как говорится, «на заре туманной юности», актриса была занята в спектакле Владимирского театра по этой пьесе, но десятилетия спустя, казалось бы, обычный мелодраматический голливудский сюжет не отпускал Галину Халецкую и, с благословения художественного руководителя театра **Юрия Бурэ**, на Малой сцене Курской драмы появился спектакль, режиссерски и актерски прочувствованный взрослой и опытной актрисой совершенно по-другому, с точки зрения профессионального и личного опыта...

Очень интересна была актриса в та-

ких спектаклях, как **«Дон Жуан, или Каменный гость» Мольера** (Матюрина), где заостренно комическое было перемешано с драматическим переживанием одиночества, **«Мышеловка» Агаты Кристи** (Молли Рэлстон), в которой психологическое состояние героини раскрывалось постепенно и будто шло из глубины ее существа, тщательно скрываемого душевного состояния, попытки задавить эмоции, чтобы не вырвались они ненароком наружу и не стали очевидными для окружающих. И никак не могу забыть **Мачеху** Галины Халецкой в спектакле **«Золушка»!** Казалось бы, после старого художественного фильма с Фаиной Раневской «переиграть» эту великолепную роль невозможно, но Халецкая нашла совершенно новые и неожиданные краски для своей героини. В ней есть своего рода обаяние — ведь нередко и в жизни забота о ком-то более близком обра-



«Ктуба». Шифра — Г. Халецкая, Аяла — Ю. Гулидова

чивается тиранией для не столь родного существа. Такова уж человеческая природа... Вот и Мачеха трогательно пестует своих дочек, желая им лучшего будущего любой ценой, а заодно понимая и собственные выгоды от Короля. И так энергична, деятельна она, что и впрямь «королевство маловато», может быть, следующим шагом для Мачехи при благополучном финале стала бы попытка начать войну против соседнего королевства для расширения «границ действия»!

К сожалению, я не видела некоторых работ Галины Халецкой, о которых читала восторженные статьи. Но, может быть, еще впереди моя встреча с ее героинями?..

В одном из интервью нескольколетней давности актриса рассказала, что когда-то прочитала об артисте Леониде Оболенском, арестованном в сталинские годы. Он сидел в тюремной одиночке, и однажды с поразившей его ясностью увидел перед собой Господа и услышал его слова: «Исполни себя».

Этот девиз Халецкая не просто глубоко впитала — она исполняет себя, свое назначение, роль от роли отдаваясь любимой, избранной раз и навсегда профессии, ярко дополняя актерское мастерство работой над хореографией и освоением режиссуры. А это — самое главное не только в ее жизни, но и в любви к ней зрителей.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

«АРАБЕСК» НА ВСЕ ВРЕМЕНА

Выражение «человек на все времена» к **Екатерине Максимовой** и **Владимиру Васильеву** относится в равной мере. Их чудесный танец уже давно стал символом гармонии русского балета, его эмблемой. 30 лет назад легендарная пара организовала еще и **конкурс артистов балета**, сделав его одним из самых престижных и авторитетных смотров не только в России, но и за рубежом. Открытый для иностранцев, гостеприимный, доброжелательный, с великолепной организацией, «Арабеск» всегда собирает большое количество соискателей. Кроме классического контента, уральский «батл» также дает возможность современной хореографии продемонстрировать себя во всей красе. А учитывая, что 15-й конкурс выдался юбилейным и посвящен еще одной прекрасной дате — 200-ле-

тию со дня рождения Мариуса Петипа, урожайность его неудивительна.

С 11 по 22 апреля в **Пермском академическом театре оперы и балета** кипели нешуточные страсти. Ведь главный приз конкурса имени Екатерины Максимовой — это те хореографические Гималаи, которые стремится покорить каждый. Но, к сожалению, и в этом году Гран-при так и не вручили, поскольку явного фаворита и яркой индивидуальности, увы, не оказалось. Однако крепкий уровень участников позволил распределять места на двоих, что аккуратно и довольно-таки объективно сделало жюри, возглавляемое Владимиром Васильевым.

«Золото» было поделено между представителем пермской школы **Кириллом Макуриным** и новосибирцем **Никитой Ксенофонтовым**. С хорошим прыжком, темпераментом, не без актерских задатков,

Ю Чин Ким. Фото Ю. Чернова





Н. Ксенофонтов. Фото Ю. Чернова

Ксенофонтов покорила всех еще и своим озорным обаянием, ведь не зря он добавил в личную копилку приз зрительских симпатий. «Сомедалист» Кирилл Макурин оказался не менее артистичным, даже элегантным, обладающим особой энергетикой, но совершенно иной манерой исполнения, что и дало ему возможность блеснуть в конкурсе современной хореографии, став там вторым лауреатом. Его земляки-юниоры, братья-близнецы **Даниил Хамзин**, обладатель первого места, и **Алексей Хамзин** (второго) также запомнились какой-то естественностью, свежестью, культурой.

У женщин пьедестал номер один в обеих возрастных категориях достался крепким, стабильным корейкам. **Чон Ын Сон** и **Ю Чин Ким** по праву удостоились первых мест. А более юной Ю Чин Ким, чей танец на самом деле отличался очаро-

вательностью, легкостью, еще вручили **приз имени Галины Улановой «За одухотворенность танца»**. «Серебро» разделили между **Викторией Дедюлькиной** из Челябинска, балериной выразительной, взрывной, и полетной, с красивыми линиями **Булган Рэнцэндорж** (Монголия). Воспитанница Пермского хореографического училища, Булган, бесспорно, выделялась своей мягкостью и изяществом. Вторая мужская премия разошлась между россиянином, солистом музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко **Юрием Выборновым**, в общем-то, танцовщиком опытным, техничным, и **Сон Чон Аном** из Сеула.

Поразили утонченностью и артистизмом бронзовые лауреаты — бразильцы **Майтэ Нунэс** и **Маркос Яго**. Маркос своей рафинированной, изысканной пластикой бук-



К. Макурин. Фото Ю. Чернова

важно завораживал зрительный зал. Представители жоинвильской балетной школы Большого театра привнесли в атмосферу конкурса своеобразную ноту чувственности, эротизма. И, как ни странно, именно бразильцы (Маркос Яго и Луанна Гондим) были отмечены Пермским театром оперы и балета «**За лучшее исполнение номера на музыку П. Чайковского**», им же отдана и премия жюри прессы.

Как всегда конкурсантов не обделили и специальными наградами. К примеру, кубанская премьерша **Вита Мулюкина**, правда, работающая в Краснодарском театре балета Григоровича всего лишь несколько месяцев, удостоилась **диплома имени Натальи Дудинской «За верность традициям русской балетной школы»**. Эта балерина, технически стойкая, если и заслуживает особого внимания, то только благода-

ря тому мужеству и терпению, с которыми она неустанно борется со своей не совсем балетной физикой.

А вот конкурс современной хореографии вызвал разные суждения, но пока ясно одно: «современникам» есть над чем работать и куда расти. Хореографам установили лимит в четыре минуты, в которые они постарались уложить все свои замыслы. Кто-то самостоятельно представлял номера, кто-то ставил с учетом данных выбранных танцовщиков, и, надо признаться, если исполнительский уровень явно вырос, то с танцами пока все сложно. Большей частью можно было наблюдать лишь самолюбование и томно извивающиеся тела с элементами «половой» хореографии, которые кроме вопросов ничего не вызывали.

Проблемы с драматургией, лексикой и музыкальностью, кажется, и не исче-



М. Яго. Фото А. Гарина

зали, хотя все же были номера, вселявшие определенную надежду. Это работы **Алексея Расторгуева** из Перми, получившего приз прессы и уже относящегося, наверное, больше к ветеранам, чем к неofiтам. А вот 24-летняя **Анна Шульдякова** из Санкт-Петербурга показала довольно-таки интересно. Молодой хореограф, непохожий на других, с безусловным потенциалом, вкусом и редким чувством юмора, сразу обратил на себя внимание. Кстати, девушка сама великолепно исполняла номера, хотя они не совсем концертного плана, но делала это очень изящно и умно. Анна Шульдякова вместе с Алексеем Расторгуевым стали обладателями **специального приза Союза театральных деятелей России** в конкурсе хореографов и исполнителей в современной хореографии.

Нехватка музыкальной культуры еще одна проблема наших балетмейстеров. Грустно, но многие постановщики не слышат музыки, в результате чего идет

банальное оттанцовывание ритма или примитивная иллюстрация. Отчасти смутили непричесанные пляски под песенный жанр, которые смотрелись даже не ретро, а этакой клубной самодеятельностью. Современный танец, построенный на индивидууме, импровизации, ассоциативном мышлении, на порой взаимоисключающих вещах, никак не должен лишаться логической формулы, определенного алгоритма.

Как правило, хореограф отталкивается от своей природы, но когда он переходит на иной уровень — от созерцания себя к созерцанию окружающей среды, сливаясь с ней, тогда и рождается то, что мы называем искусством. Танец должен что-то сообщать миру, а не заниматься имитацией, «гримасничаньем», играя пустоту. Дисциплину свободы многие путают с развязностью, отчего зачастую на сцене и наблюдаем если не вульгарную эстетику, то, как любят выражаться поэты, «пустопорожный вздор» и техническую оснащен-



А. Шутьдякова и Н. Борис. Фото А. Гарина

ность танцовщиков. Но любой конкурс, а балетный тем более, — это не просто состязательный ринг, а в большей степени возможность поиска себя, своего я, творческого анализа. «Арабеск» дает такую возможность. Мастерская молодых хореографов под руководством Владимира Васильева, которые в этом году проходили испытание Львом Толстым, стала серьезной школой опыта и проверки на прочность.

Сама же легенда балета, кроме всего, явила и другой свой талант. «Танцующая кисть» — так называлась выставка работ Владимира Васильева в **Пермской художественной галерее**. Я бы ее назвал «Парящая кисть», так как работы настолько легки, атмосферны, мимолетны, что складывается ощущение, будто они все сделаны на одном дыхании. Показав себя тонким лириком, поэтом пейзажа, художник смог привнести в свои картины умиротворенность, покой и тишину. Это прослеживается в его закатах, осенних мотивах, в зимних зарисовках. Удивительно хороши акварельные работы — чистые, прозрачные, незамутненные. Видеть мир так — это особый дар, который, несомненно, дается избранным.

Александр ГЕННАДЬЕВ

«ПИКОВАЯ ДАМА». ИСПОВЕДЬ

«**П**иковая дама» П.И. Чайковского по повести А.С. Пушкина, самая любимая композитором и самая популярная из его опер, не устает волновать воображение современных режиссеров, снова и снова маня мистицизмом сюжетной фабулы и бескрайних музыкальных пучин. Новые спектакли по этому сочинению ставятся на мировых сценах чуть ли ни ежегодно. В этом сезоне только на сценах московских музыкальных театров поставили две разноликие «Пиковые дамы», во «внутренний мир» которых

приглашаем читателя заглянуть. Первой появилась «Пиковая дама» **Дмитрия Бермана** и **Владимира Федосеева** в «Геликон-опере», и двумя месяцами позже **Большой театр** представил новую версию этого сочинения **Римаса Туминаса** и **Тугана Сохиева** — версию, ставшую уже третьей на его сцене в новом тысячелетии.

Постановка худрука театра «Геликон-опера» **Дмитрия Бермана** создана на основе его же первого спектакля и представлена с обновленными декорациями, костюмами, новыми сценическими решениями,



«Пиковая дама». «Геликон-опера». Фото А. Моляновой

в полном авторском варианте. Главный приглашенный дирижер театра **Владимир Федосеев**, давно мечтавший поставить эту оперу, сделал это на самом высоком мировом уровне. Музыкальная часть спектакля — сильнейшая его сторона. Прекрасно сбалансированная архитектура вокально-симфонического звучания сочетается с сумрачно-приглушенным общим тоном. Под руководством maestro Федосеева кульминационные «гребни» сюжетно-музыкальных волн, ведущих в партитуре Чайковского к фатальному финалу, возникают как вспышки, как отчаянные попытки выбраться из окутавшего сумрака. Этот общий тон ничуть не мешает точному проявлению тончайших деталей авторского текста, выявлению тембровой палитры симфонизированной партитуры и верному смысловому проведению всех важнейших лейттем. Роль оркестра в этой опере и в этой постановке столь существенна, что Дмитрий Бертман ему отводит место прямо на сцене, как одному из ключевых героев. Основное действие сюжета развивается на авансцене. Массовые, хоровые сцены, создающие атмосферу сумрачного Петербурга, размещаются на своеобразном

мостике над оркестром, напоминающем о городе на воде лишь отдаленно — скульптурами и мостовыми цепями.

Постоянные соавторы Дмитрия Бертмана художник-постановщик **Игорь Нежный** и художник по костюмам **Татьяна Тулубьева** отсылают к эпохе Пушкина с помощью стилизованных одежд и антикварной мебели — старинные часы, люстры и канделябры, старинный граммофон, резные стулья, огромное помутневшее зеркало, в котором является призрак Графини, назвавший три карты... Но главным элементом сценографии становится большой резной стол, покрытый зеленым сукном, вокруг которого хаотично разбросаны игральные карты и разыгрывается действие как партия в покер. Эта деталь сценографии не случайно выбрана главной — с одной стороны, она отвечает философской мысли, озвученной в финальной арии Германа («Что наша жизнь? — Игра!»), с другой, привлекает внимание зрителя к внутреннему миру главного героя. По словам Дмитрия Бертмана, «Пиковая дама» — это исповедь: «Если мы посмотрим на эту историю сквозь такую призму, то нас уже не будет волновать Петербург, этикет, исторические реалии. Она вне времени, вне про-



«Пиковая дама». Герман – В. Серебряков. «Геликон-опера». Фото А. Моляновой



«Пиковая дама». Лиза – А. Гицба. Герман – В. Серебряков. «Геликон-опера». Фото А. Моляновой

странства, вне быта. Исключительно вибрации души». Новый спектакль Дмитрия Бертмана – исповедь главного героя Германа. Зеленый резной стол становится символом его навязчивой идеи, ведущей от тревожного чувства влюбленности в пучину безумия. Именно эти вибрации души главного героя транслирует слушателю режиссер, и именно эту трансформацию Германа показывает исполнитель его роли, обладатель ровного,

пластичного тенора **Виталий Серебряков**.

Все герои Дмитрия Бертмана полны жизненной силы. Это не музейные литературные персонажи, а вполне живые люди. Лиза **Алисы Гицбы** – не осторожная жертва обстоятельств, но страстная натура, борющаяся за свою любовь и готовая отдать ради нее все, что у нее есть. Графиня **Ксении Вязниковой** – не нафталиновая старушка, а молодая леди, живущая эротическими



«Пиковая дама». Большой театр. Фото Д. Юсупова

воспоминаниями: она игриво оголяет ножку, слушая пастораль «Искренность пастушки», исполняет арию «Je crains de lui parler la nuit», изнемогая от истомы на зеленом сукне стола, и готова принять в свои страстные объятия появившегося в ночи Германа, покуда не понимает его намерений.

Не менее живо представлены и другие персонажи — Граф Томский (**Михаил Никаноров**), Князь Елецкий (**Максим Перебейнос**), Полина (**Александра Ковалевич**) и другие, — а также массовые сцены, находящиеся в непрерывном движении (хореограф-постановщик **Эдвальд Смирнов**) и к финалу все больше оттеняющие основную драму.

Новый спектакль станет безусловным украшением репертуарного списка Геликон-оперы. Это показали уже первые спектакли, собравшие абсолютный аншлаг в зале.

Постановка «Пиковой дамы» в Большом пришла на смену спектаклю Л. Додина — М. Юровского 2015 года, замкнувшему восприятие зрителя вместе с героями оперы в пространстве Обуховской больницы и воспаленного сознания Германа. Тем острее на контрасте с предыдущим спектаклем воспринимается свободное пространство Римаса Туминаса, не только вернувшее

слушателя к первоначальному авторскому замыслу, но и освободившее простор для зрительского воображения. Лишив зрителя «пиршества для глаз», режиссер совместно с художником **Адомасом Яцовским** (сценография) и **Дамиром Исмагиловым** (свет) создал на сцене стиль «строгой условности», в котором образ сумрачного Петербурга дан лишь пунктиром — в сером тоне скупых декораций и отдельных архитектурных деталях, хаотично расположенных на пустой сцене, в стилизованных, почти монохромных костюмах **Марии Даниловой**. Постановщики тонко чувствуют «внутренний нерв» музыки, апеллируя более к символике визуальных образов и мизансцен, нежели к достоверной передаче деталей сюжета. И, пожалуй, главное, что остро ощущается на сцене — это атмосфера мистицизма, резонирующая музыке Чайковского. Движение от света к мраку, пронизывающее всю драматургию сюжета и музыки, передано и сценически. Пространство, в котором много воздуха, словно бы живет само по себе, рождая действие, складывающееся в роковой сюжет. Обреченность героев ощущается не только благодаря музыке, пронизанной важными лейттемами-предвестниками

трагедии, но и благодаря этому сценическому пространству, то и дело напоминающему об inferнальной стороне событий. То реальное действие на авансцене плавно перетекает в графические тени, появляющиеся на светящемся заднике условного Летнего сада в первой картине, то над стилизованным светским маскарадом с его пасторалью и празднествами екатерининской эпохи появляется зеркало, искажающее происходящее, то в последнем действии над сценой нависает словно бы гильотина, символизируя не только трагический исход главных героев, но и зловеще предвещающая конец времени, в котором гибнут отдельные души.

Постановка осуществлена в двух составах. Заглавные роли в первом составе исполняют приглашенный на роль Германа **Юсиф Эйвазов** и **Анна Нечаева** (Лиза). Второй состав не уступает по качеству исполнения первому: **Олег Долгов** в роли Германа по мере погружения в музыку все лучше включается в психологический рисунок роли, а к концу спектакля захватывает драматизмом и психологической напряженностью, передавая и в вокальном исполнении всю трагедию одинокого, отверженного человека. Его герой, как и задумывал режиссер, стал центром действия. Лиза в исполнении **Евгении Муравьевой** особенно хрупка и романтична, однако в не меньшей степени экзальтирована и несчастлива. **Лариса Дядькова** в роли Графини почти бесчувственна и передает задуманный постановщиками потусторонний образ — она, по замыслу режиссера, с самого начала уже внутренне мертва. Органичный ансамбль главному дуэту персонажей составляют и другие исполнители — выдержанно-благородный **Василий Ладюк** в роли Елецкого, **Геворг Акобян** в роли Томского, **Марат Гали** в роли Чекалинского, **Александр Науменко** в роли Сурина, **Олеся Петрова** в роли Полины и другие.

И, наконец, о главном — о музыке, которая по праву царит и властвует в этом спектакле в трактовке **Тугана Сохиева**. Для дирижера «Пиковая дама» — сочинение глубоко психологическое и неоднозначное. Неоднократно ставивший эту оперу в европейских театрах, он признается, что вся-



«Пиковая дама». Герман — Ю. Эйвазов.
Томский — Г. Акобян. Большой театр. Фото Д. Юсупова

кий раз ищет в ней новые смыслы и попадает под «волшебные чары» партитуры. Это «волшебство», эту музыкальную тайну «Пиковой дамы» он транслирует слушателю в полном объеме, захватывая с первых тактов вступления. Рафинированная тембровая и динамическая палитра звучания, драматургически безупречно выстроенное развитие заставляют слушателя снова и снова окунаться в пучины всех психологических виражей музыки. И если тайна этого сочинения так и остается до конца неразгаданной, то исполнение под управлением Тугана Сохиева почти магнетически окутывает ею слушателя. Подтверждение тому — десятиминутные овации, которыми публика щедро одарила исполнителей.

Евгения АРТЕМОВА

ЕЕ КОСТЮМЫ КАК ЖИВЫЕ СУЩЕСТВА

В любом коллективе, творческом особенно, обязательно есть незаменимые люди, которые являются его достоянием. Вот такой человек в **Волгоградском ТЮЗе Валентина Яковлевна Машкова**, художник-модельер, заведующая пошивочным цехом. Ей исполнилось **80 лет**. Более энергичного, трудоспособного, доброжелательного и веселого человека здесь не найдешь. Она из породы «ужаленных театром» людей, что срastaются с ним на всю жизнь.

Театральная биография Валентины Яковлевны началась в 1956 году. Дитя военного Сталинграда, выросшая без отца, погибшего на фронте, она вынуждена была, не доучившись в школе, искать работу, чтобы помогать матери. 17-летним подростком пришла в **Сталинградский драматический театр имени М. Горького**, еще не зная толком, чем бы могла там заняться. Конечно, как и многих де-

вочек, ее влекла сцена. Но еще раньше, чем это желание созрело по-настоящему, она попала сначала в декоративный, а затем в пошивочный цех — и увлеклась. Шить умела с детства, в этом и нашла свое призвание, здесь раскрылся ее талант.

15 лет работы в драмтеатре стали настоящей школой. Обучали старшие опытные коллеги. Кроме того, после войны Сталинградскому театру, сильно пострадавшему от бомбежек, помогли многие театры страны, прислав в дар коллекции костюмов разных эпох. Эти костюмы, сшитые старинным муляжным способом, распарывали, изучали и делали по ним выкройки. С тех пор зародилось у Валентины Яковлевны особое пристрастие к классическому костюму, изготовление которого требует немало творческого напряжения, больших знаний и фантазии. В начале 1971 года Машкова была направлена на учебу в Москву в Центральный институт

Валентина Машкова





«Цирк Шардам, или Школа клоунов»

повышения квалификации руководящих и творческих работников Министерства культуры РСФСР, где пополнила свои знания в профессии костюмера-закройщика.

В марте 1971 года Валентину Яковлевну Машкову, как первоклассного специалиста, пригласили на работу в открывшийся в Волгограде театр юного зрителя. Рекомендацией послужило высокое мнение о ней заслуженного деятеля искусств РСФСР и КБАССР, лауреата Государственной премии СССР Н.Н. Медовщикова, знавшего ее по работе в драмтеатре.

В костюмерной ТЮЗа уже накопилось огромное количество настоящих швейных произведений искусства, выполненных ею и бережно хранимых. Среди них самые сложные исторические костюмы к спектаклям «Три мушкетера» А. Дюма, «Два веронца», «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Три сестры» А.П. Чехова, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Недоросль» Д.И. Фонвизина, «Без вины виноватые», «Банкрот, или Свои люди — сочтемся», «Женитьба Бальзамина» А.Н. Островского и многим другим, в том числе сказкам и современным произведениям.

Работу В.Я. Машковой всегда характеризует глубокое проникновение в замысел художника, собственная творческая активность, быстрота и высокое качество исполнения. Ей довелось поработать с крупнейшими столичными мастерами и совсем молодыми художниками.

К театральным костюмам она относится, как к живым существам, это действительно создания, в которых живет ее душа. Она умеет добиться, чтобы костюм помогал актеру, работал на «образ». Бывает, спорит и с художником, и с исполнителями, и со своими коллегами по цеху. Но ее безупречный вкус сочетается с качествами достаточно редкими: уменем ладить с людьми, ценить и принимать справедливые замечания. Она вообще человек легкий в общении и чрезвычайно артистичный.

... Валентина Яковлевна приходит на любую премьеру первой и садится подальше, чтобы видеть сцену и зрительный зал целиком. Это ее главный праздник и всегда экзамен.

Галина БЕСПАЛЬЦЕВА

ЖАР-ПТИЦА, ПОЙМАВШАЯ МРОЖЕКА

После того, как **Славомир Мрожек** написал в 1958 году свою знаменитую пьесу «**Полиция**», критика радостно причислила ее к театру абсурда. Я бы добавил — с явственными элементами комедии дель арте. И что бы дальше этот драматург не творил, это становилось подтверждением жанра, что и обусловило сложность не только постановки, но и восприятия пьес Мрожека. **Александру Янкевичу в Московском театре кукол «Жар-птица»** удалось преодолеть сложившееся мнение.

Его спектакль «**Серенада**» призван стать заметным событием московской сцены. Эта пьеса Мрожека лишь на первый взгляд достаточно проста. Курятник,

петух с гаремом из трех куриц и стремящийся поужинать хитрющий, как положено, Лис, но у Славомира Мрожека простых сюжетов и их решений не бывает.

Александр Янкевич смешал жанры и обнажил самое главное — он прекрасно понял «двойное дно» социальной иронии Мрожека. Если жители курятника играли в прелестном стиле бродячего ранне-средневекового театра, то шикарнейший, опасно элегантный Лис блестяще работал в собирательном образе Бригеллы и резко поумневшего и похрабревшего Скарамуччи. Да простится мне подобная, несколько странная, может быть, ассоциативность мышления, но я бы даже сказал, что он был похож

«Серенада». Фрагмент сценографии





«Серенада». Куры — А. Осадчая, С. Кузнецова, Т. Лопатина; Петух — Э. Оруджан

Лис — И. Третьяков





Брюна — Т. Лопатина

на Арамиса, если бы вздумалось мушкетеру перейти на службу к кардиналу Ришелье.

Блестящая ирония, элегантность, острый ум голодного охотника, тонкий цинизм... Невозможно перечислить все грани, которыми заиграл этот персонаж **Ивана Третьякова. Эдуард Оруджян** четко показал беспомощность, растерянность психологического состояния Петуха, находящегося как бы между гаремом и Лисом. И очень удалось, на мой взгляд, решение режиссера в трактовке милых Пеструшек (**Татьяна Лопатина, Светлана Кузнецова и Анна Осадчая**). Они воспринимались как фон некоей дуэли между Петухом и Лисом, в которой, как и положено в театре абсурда

и — увы! — в театре жизни, коварство победило красоту.

«Жар-птица» — театр кукол, однако из «кукольности» тут были представлены только тантамарески, да и то эпизодически, но вписывались они в действие очень органично, и, думается, что это изящное и очень верное решение. В спектакле ненавязчивое и удачное музыкальное сопровождение и прекрасная хореография. Я надеюсь (и зрители, думаю, ко мне присоединятся) на приращение репертуара «Жар-птицы», помимо чудесных кукольных спектаклей, интересными работами подобными этой.

Владимир ЧЕКМАРЁВ

Фото предоставлены театром

КАПЛЯ ЖИЗНИ

Орловский театр кукол в год 200-летия И.С. Тургенева решил познакомить самых маленьких зрителей с произведениями писателя, которые долгое время были известны лишь специалистам-литературоведам и музейным сотрудникам.

На сцене — сказочные мотивы великого классика. В зале — веселый шум, гомон, смех. Юная публика перед именем классика мировой литературы не трепещет. Ее внимание еще только предстоит завоевать. И так, чтобы совсем, на всю долгую, сложную, счастливую жизнь! Иван Сергеевич scrupulously внимал завету Артура Шопенгауэра «до скупости задумываться над каждой фразой и над каждым словом». Театр кукол в этом плане должен быть

куда более щедрым и даже расточительным на всякого рода творческие и художественные средства. Поэтому драматург **Наталья Захарова** в свою пьесу не только вплела тургеневские мотивы (сказки «**Капля жизни**», «**Степовик**», «**О серебряной птице и желтой лягушке**»), но и постаралась соответствовать самым светлым детским ожиданиям. Режиссер спектакля **Павел Акинин** этот принцип тем более взял за основу. Постановочный процесс удивил своей непродолжительностью — магические 13 дней, а результат — долгоиграющим ощущением чего-то правильного, важного, гулко отзывающегося от каменных сводов повседневности.

Сказки Тургенева представляются в спектакле почти народными, окру-

«Капля жизни»





«Капля жизни». Сцена из спектакля

женными давно знакомым светом. Любовь, ответственность, взаимовыручка, труд, воспитание — это семья: Мама, Папа, дочка Ариша и сынок Ванюша. Весь остальной мир, такой незнакомый, полный чудесного и пугающего, — пока волшебство. Доброе: прекрасная серебряная птица, забавный Степовик. И не очень: болотная ведьма, ее подручная ворона, желтая лягушка-обидчица. Аришка-трусика и Ванюша-самознайка-хвастунишка начинают свой большой по-взрослому трудный путь, чтобы освободить родителей от злых чар болезни. Они узнают все вокруг и самих себя одинаково быстро, неожиданно и чудесно. Маленькие герои на забаву зрителям поступают далеко не всегда пра-

вильно, но чутко усваивают все трудные уроки.

Ване коварно застило взор красивое вранье вороны о его необыкновенности. Его сомнительный праздник непослушания в самом разгаре. Публика на озорство частенько откликается искренним одобрительным смехом. Аришка-трусика боится абсолютно всего на свете, и не всегда это оправдывается мудрой предосторожностью. И вообще, как не прийти в восторг от приключений маленьких героев, у которых волосы русые, растрепанные как поле ветром, а глаза голубые в поллица — отражение неба.

Темные силы за свое торжество сражаются с не меньшим старанием, чем светлые за справедливость. Борьба в



Сцена из спектакля

спектакле протекает весьма драматично, щедро сдобриваясь хитростью, затейливой интригой и даже щекочущими душу ужастиками. Болотной ведьме, дабы продлить ее приближающийся к концу срок, непременно нужна Капля жизни, что стерегут подкожные змеи, злые ящурки, шипящие гады. По иронии, ступить в крошечную пустоту потаенной пещеры может лишь тот, чье сердце чисто и смело. В ход идет заговор, подлог, коварство! Шипанная, очевидно, стреляная, пуганная-перепуганная и битая-перебитая жизнью ворона помогает, как может. Желтая лягушка просто безобразничает для своего удовольствия. Обычно самым колоритным характером и запоминающимися чертами обладают от-

рицательные герои: классика жанра. Но в этой сказке положительные по харизматичности не уступят. Как прекрасен полет серебряной птицы, как трогают душу ее жалобы на причиненные обиды... Забавный Степовик Полесович, нежданно появляющийся и так же моментально скрывающийся от глаз, того чудеснее. От него пахнет сырой землей, спелым колосом и добром.

Спектакль «Капля жизни», начинающийся под трели птиц и напевы дудочки, не так-то прост и далеко не наивен. Здесь вам не пушистые зайки-побегайки встречаются, а невиданные тушканчики! Своей «вынужденной» сумрачностью, беспристрастным взглядом на черное и белое постановка по жанру ед-

ва ли не триллер (говорю больше для интриги, чем из предостережения). По большому секрету на всякий случай герои делятся с новыми друзьями-зрителями верным заклинанием, которое и потом будет не раз помогать: «Уходи, страх, не путайся в ногах. Страх силен, а человек сильнее».

Художник **Светлана Долгина** очень сильно полагается на воображение зрителя и дает ему большую фору. Одномерные декорации, похожие на завешанные ставнями дупла дубов-великанов, открывают окно в мир фантазии. По мере совместного проникновения в эту немного пугающую страну, все приобретает объем, второе дно, потаенный смысл. Не только ты смотришь за происходящим, но и из лесного бурелома за тобой наблюдают огромные немигающие глаза страха, которые очень велики. Безмятежное детство переходит в первую нелегкую встречу с многословной действительностью. Улыбчивое дневное светило сменяет ночное — холодное, слепое. Поляны, манящие ароматом ягод, превращаются в густую тьму, которую на своих перепончатых крыльях разносят летучие мыши. Как не испугаться угроз ведьмы, обещающей весь мир сделать болотом, а людей — лягушками. Но обнадеживающее, спасительное мерцание Капли жизни тем роднее, милее, жгучее! Объемная плоскость рисунка завораживает возможностью многомерной трансформации. Здесь несколько планов и перспектива. Настоящее художественное чудо — без спецэффектов, порядком надоевших своей неестественностью и ограничивающих детское творчество.

У Тургенева все сложно и правдиво. Он на поводу даже у взрослых читателей никогда не шел. В вакуум и пустоту

не верил. С детьми тоже не заигрывал. Если страх, то до дрожи. Если вопрос, то самый серьезный, а ответ — обязательно выстраданный. Павел Акинин сделал спектакль про справедливость, но не лубочную, всепримиряющую, а карающую, рассудительную, выстраданную. Добро покатится по небу солнышком, но синеву могут заволочь тучки. Тогда снова придется быть начеку, побеждать — врагов, себя, обстоятельства.

Фольклорно-сказочный принцип «развлекая — поучать», звучит по-другому: «представляя — постигать». Такой подход и актеров, спрятанных за капюшонами и ширмами, по-особому вдохновляет исполнять свои роли. В спектакле заняты **Раиса Овсянникова, Зоя Серова, Алексей Фомин, Светлана Комарова, Сергей Фролков, Галина Сидорова**. Они соперничают героям, немного журят, непомерно гордятся, уважают их. Чувствуют, что действие зависит вовсе не от сценария, а от решений, принятых кукольными персонажами здесь и сейчас. Артисты кажутся то зловещими тенями в непроглядном лесу, то добрыми духами. Своим присутствием напоминают: за каждым злодейством неотступно следует наказание, а каждое светлое сердце в самую трудную минуту сопровождает незримый добрый ангел.

Спектакль «Капля жизни» не просто юбилейная необходимость ради светлой немеркнувшей памяти писателя. Он для тех, чья история только начинается, и тех, кто мечтает, чтобы чья-то родная трепетная жизнь удалась, была яркой, насыщенной. Капля — океан возможностей, если в борьбе за нее ты задействовал все душевные силы.

Ольга ФРОЛОВА

ЭПОХА КУРОЧКИНА

Свердловский театр музыкальной комедии в нынешнем году отмечает **85-летие**. То, что коллектив не сменил свое имя, когда городу вернули прежнее название – Екатеринбург, принципиально: здесь устойчиво держатся мхатовской идеи ежедневного строительства театра и при обновлении сценической эстетики, диктуемого временем, выбранном в 1935-м году, курса не меняют. На протяжении всей своей истории театр знал только трех главных режиссеров, что уникально: **Георгия Кугушева**, определявшего почерк труппы в годы образования и вплоть до начала 1960-х, **Владимира Курочкина**, возглавлявшего ее далее до 1986 года, и **Кирилла Стрежнева**, начавшего ставить при Курочкине и затем подхватившего его творческую эстафету. По инициативе директора театра **Михаила Сафронова** в Екатеринбурге готовится к изданию книга об истории Свердловского академического театра музыкальной комедии и его трех режиссерских эпохах. Фрагменты одной из глав, посвященной народному артисту СССР Владимиру Акимовичу Курочкину и актерам его поры, «Страстной бульвар, 10» предлагает читателям.

Парадокс, но труппа Свердловской музкомедии всегда самостоятельно решала, кто ее возглавит, и всегда своего добивалась. Владимир Курочкин пришел в театр в 1946 году и до 1963-го служил там актером, пока его товарищи не решили, что дело первого главного режиссера Георгия Кугушева должен исполнять он, а не кто-нибудь другой. Кугушев выбор благословил.

Парадокс заключался в том, что Курочкин и Кугушев были отчаянно непохожи, как коренной петербуржец княжеских кровей, окончивший пажецкий корпус и вышедший на театральную стезю дорогами Гражданской войны, и привезенный с берегов Каспия родителями в город-завод парень, в подражание отцу-оперному певцу потянувшийся к театру и добившийся там своей прописки. Путь к

Владимир Курочкин. 1972



мечте у обоих оказался непростым, но на зависть последовательным. По окончании Свердловского музучилища по классу фортепиано и студии при Свердловском театре драмы, Курочкин поступает в Свердловскую музкомедию,

В драме он сыграл только одну роль — Нила в «Мещанах» Максима Горького. В спектакль, без сомнения, его взяли за фактуру: смолоду был крепкого телосложения, лицо крупной лепки и пронизательный взгляд, в котором искрились огоньки лукавства и удальского запала. Можно представить, как новоиспеченный актер произносил первую реплику своего героя в ответ на вопрос красавицы Елены, квартирующей в доме Бессеменовых: «Елена: А мне — ужасно весело! Господа, скажите — почему мне всегда весело? Нил: Отказываюсь отвечать на вопрос — мне самому тоже всегда весело!»

Потом он впадал чуть ли ни в раж, обьясняя, чего хочет от будущей своей жизни: «Я умею оттолкнуть от себя в сторону всю эту канитель. И скоро — оттолкну решительно, навсегда...» и твердо добавлял: «Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому — помешать, этому — помочь... вот в чем радость жизни!» Все, что говорил от лица персонажа, оказалось, говорил про себя и свое будущее.

В 1962 году, уже будучи артистом музкомедии, где поставил и свой первый спектакль «Мои большие друзья» В. Казенина (пьеса И. Риф, премьера состоялась 12 января 1960 г. впервые в стране). Курочкин играет эпизодическую роль великовозрастного ученика школы рабочей молодежи в фильме «Шестнадцатая весна» (производство Свердловской киностудии, 1962). На страничке текста не набирается и десяти реплик: сначала просит товарища списать задачку, потом задает юному герою, оказавшемуся с ним в одном классе, пару вопросов про житей-бытье. А выходит на образ. Будто горьковский машинист Нил, страхнув с себя вьвешуюся пыль дорог и отмывшись от копоты, подается в уни-

верситеты учить грамоту со своим «Наша возьмет!». С первых же кадров ленты на экране клубится строительная пыль, взмываются к небу строительные краны, загребают цемент ковшами экскаваторы, звучат положенные на музыку слова Михаила Матусовского: «Это все не богом создано, / Это сделал только ты, / Ты построил эти здания, / Ты направил русла рек. / Нет на свете лучше звания, / Чем рабочий человек». Зачем это ему, дипломнику высших курсов ГИТИСа, откомандированному театром в Москву, чтобы получить режиссерское образование, с которым он связывает свое будущее?

Тут чувствуется тайный расчет Кугушева, дозволявшего своим артистам ставить спектакли и сообщая с ним, и — самостоятельно. Тут играет сама история, сопрягая куплеты с припевами и направляя в рукотворные «русла рек» малые корабли, чтобы они сделались большими. «Шестнадцатая весна» — вполне наивная и откровенно мелодраматическая история, где фон действия выдвигается на первый план, заставляя вспомнить о годах строительства Уралмаша и растущем трудовом энтузиазме жителей города, где в 1933-м открыли новый музыкальный театр. Возвели завод, распахнули занавес, прошли войну, восстановили силы — есть повод гордиться рабочей биографией большевиста. Так и видишь элегантный кивок Кугушева в сторону Курочкина: снимайся! Так и слышишь ответ проросшего корнями в индустриальном Свердловске артиста Курочкина: наша возьмет!

Они разные — Кугушев и Курочкин. Первый — аристократически сдержанный и элегантный. Второй — победительно простой и открытый. Один — дворянин Ферри Керкес в фильме «Сильва», другой — безмянный строитель, списывающий задачки, в «Шестнадцатой весне». Что их роднит?

Биограф Свердловской комедии Борис Коган к 40-летию театра выпускает книгу, где подробно пишет об «Огоньках» («Огоньки» Г. Свиридова, пьеса Л. Трауберга), поставленных Георгием Кугушевым в 1953 году, чтобы обозначить пре-



Владимир Курочкин и Петр Горбунов

емственность режиссерских идей и сосредоточивается на критическом разборе спектаклей Владимира Курочкина за десять лет: от «Анютиных глазок» Юрия Милютина до «Веселой вдовы» Франца Легара и «Марицы» Имре Кальмана. Заступ на десятилетие назад — к «Огонькам», чей сюжет драматурги выстраивали вокруг революционного (1905 года) восстания рабочих Нарвской заставы, а

композитор в симфонически развитой партитуре цитировал песню «Смело, товарищи, в ногу!», Коган предпринимает неслучайно. Важно показать поступательность развития режиссерских идей и сделать это так: «Огоньки», «Анютины глазки», «Белая ночь»... Три оперетты о революции, три разных, непохожих друг на друга спектакля нашего театра. Это и три этапа овладения большой

и ответственной темой. Если в первом спектакле были наиболее сильные положительные образы, то в последующих перевес был на стороне сатирических персонажей. Различные грани жанра выявлялись в этих работах театра, но возможности искусства музыкальной комедии далеко не исчерпаны. И вечно живая тема революции еще ждет воплощения в новых произведениях, где гармонически будут сочетаться — и в пьесе, и на сцене — героика и лирика, пафос борьбы и искренность чувств, острая беспощадная сатира и теплый юмор, глубина мысли и правда характеров». Умозаключение, безусловно, адресуется Курочкину, а не Кугушеву, который в 1964-м поставил в театре свой последний спектакль — «Сто чертей и одна девушка» Тихона Хренникова, хотя и оставался какое-то время членом худсовета.

Понятно, что Курочкин в революционных сюжетах, какие занимали его недолго и, думается, только потому, что продолжали взятую советской опереттой и активно разрабатываемую свердловчанами тематику, искал не пафоса борьбы (для чего годились и другие темы, и он их найдет в «Черном драконе» Доменико Модуньо) и не правды характеров (не в каждой партитуре цитированные песенные мотивы вели к их узнаванию), а возможности раскрытия актерского потенциала. Прежде всего — через перевоплощение и через сатиру, которую играть вчерашним героям и героиням оказывалось непросто, но — занимательно. Делая связку между Кугушевым и Курочкиным через спектакли революционной тематики, Коган не предугадывает того, что преемник обойдет ее стороной и лишь через годы — в 1981-м — попробует взять реванш постановкой спектакля «Товарищ Любовь» Вадима Ильина с пьесой Юрия Рыбчинского по Константину Треневу. То, что для выходца из дворянского рода Кугушева, зачисленного в 1921-м в 1-ю Конную и пережившего сюжет «Свадьбы в Малиновке» на собственном опыте, требовало выражения в

творчестве, Курочкин знал из книг, рассказов и не очень близких ему либретто и партитур музыкальных комедий. Начиная с работы над «Севастопольским вальсом» («Севастопольский вальс» К. Листова, пьеса Е. Гальпериной, Ю. Анненкова; премьера состоялась 4 июля 1962 г.), за что его удостоит диплома первой степени на Всесоюзном фестивале драматических и музыкальных театров, он будет ставить спектакли о войне.

Влюбленная девушка-боец Любаша Толмачева и капитан Аверин из «Севастопольского вальса» для Курочкина оказались намного важнее, чем девчонка «из подвала» Аня и отважный Алеша Карташов из «Анютины глазки». И там, и там режиссер отдал роли Нине Энгель-Утиной и Семену Духовному. Потаенные страсти души волновали режиссера больше, чем плакатные и схематичные образы положительных персонажей революционных лет, из гуцы которых он, однако, вынимал и выставлял на сцену то, что манило искусом перевоплощения и позволяло сочинять полнокровную роль, не прикрытую квазиопереточной маской.

Эволюция характера — важное для игравшего Нила и начинавшего как актер с похожих друг на друга венских простаков Курочкина. Освоив буффонаду и наострившись менять личины, он явственно ощутил на себе пути амплуа и стал подумывать о переходе в режиссерский стан. Послужной список артиста «допереходного» периода составлял около семидесяти ролей: Флоридора в «Мадемуазель Нитуш» Флоримона Эрве (диплом первой степени на Всесоюзном смотре театральной молодежи), Петушка в Акулине Иосифа Ковнера, Антона Свинына в «Табачном капитане» Владимира Щербачева, Богдана Сулика в «Трембите» Юрия Милотина, Суворова в «Дочери фельдмаршала» Оскара Фельцмана, Курочкина в «Свадьбе с приданым» Бориса Мокроусова и Николая Будашкина, Пуплонка в «Огоньках» Георгия Свиридова, Ржевского в «Голубом гусаре» Николая Рахманова, Маньковского в «Марке Берего-



Мария Викс, Нина Энгель-Утина и Владимир Курочкин на репетиции

вике» Клары Кацман (за эту роль он, как и Мария Викс за роль Котловской, был удостоен звания лауреата 1-й степени на Всесоюзном фестивале музыкальных театров в 1957 году), Наконечникова в «Белой акации» Исаака Дунаевского, Клякушева в «Самом заветном» Василия Соловьева-Седого, Рамона в «Поцелуе Чаниты» Юрия Милютин, Родриго в «Где-то на юге» Эгона Кеменя, Да Косту в «Человеке в опасности» Николая Минха, Одноглазого в «Вольном ветре» Исаака Дунаевского. Критик Юлия Матафонова вспоминает, что везде «он был музыкален и точно чувствовал стиль, умел эффектно «подать» куплет или репризу, обладал ритмичным, выразительным танцем» и называет его не простаком и не комиком, а характерным актером.

Характерность, надо признать, со временем повысила порог обновления и роста Курочкина как актера. Кого бы он ни играл, куплет — реприза — подтанцов-

ка начинали довлеть и нивелировать любые усилия по перевоплощению. Отовсюду выглядывал лихой прожигатель Флоридор, открывший ему стезю в оперетте. Менялись усы, парики и мундиры, а манера освоения музыкально-драматургического материала оставалась одной на всех персонажей, включая, кстати, и фельдмаршала Суворова, в образе которого артист вышел к публике в 27 лет. Но роль Суворова блестяще вел старожил театра Александр Матковский, а в ролях Сурика, Попаподоуло («Свадьба в Малиновке» Бориса Александрова), Яшки Буксира, поручика Ржевского и Родриго первым номером шел Анатолий Маренич, когда-то уступивший своих простаков Макс Биндеру, потому что понял: тот владеет амплуа лучше него. И Маренич, и Сергей Дыбчо оставались для претендующего на буфонно-характерный репертуар Курочкина непревзойденными авторитетами.



«Марийкино
счастье».
Марийка —
Л. Сатосова,
Параскица —
М. Викс.
1952

Шестнадцать лет актерской деятельности оказались для него возрастом творческого совершеннолетия и одновременно завели в тупик, откуда существовал один выход: в режиссуру. Не без поддержки Георгия Кугушева он вовремя это понял, хотя поначалу стал использовать в новом деле апробированные на собственной практике приемы: куплет — реприза — подтанцовка. Понятно, что «командировка» на Высшие режиссерские курсы ГИТИСа (в это время Ярополк Лапшин снимает «Шестнадцатую весну»), раздвинула его представления о режиссерской профессии, лишила актерских амбиций

и заставила вспомнить о дебюте в драматическом театре: «Я знаю и то, что я — не богатырь, а просто — честный, здоровый человек, и я все-таки говорю: ничего! Наша возьмет! И я на все средства души моей удовлетворю мое желание душматься в самую гущу жизни... месить ее и так и эдак... тому — помешать, этому — помочь... вот в чем радость жизни!».

Итак, подавшись в самую гущу жизни, чему благоприятствовало начало 1960-х, Владимир Курочкин сделался режиссером и стал месить ее на обновляемых подмостках музыкального театра. Пришло его время. Пришли новые актеры.

На обсуждении «Севастопольского вальса» — первой постановки Курочкина в качестве дипломированного режиссера — Георгий Энгель (роль Рахмета) свидетельствует о том, что работа над спектаклем оказалась в высшей степени интересной и неожиданной, а Семен Духовный (роль капитана Аверина) и вовсе объявляет репетиционный метод коллеги инновационным. По его признанию, Курочкин дал актерам невиданную прежде свободу, привлек их к сотворчеству, а не только к привычному выполнению поставленных задач. Что это значит?

Значит ли, что, робея и придерживая во внутреннем кармане пиджака свидетельство об окончании Высших режиссерских курсов ГИТИСа, недавний исполнитель характерных ролей, дабы скрыть волнение и недостаток опыта, передоверял своим коллегам разбор пьесы и покорно следовал за предложенным ими? Или все-таки осознанно шел на увлекшее Духовного, Энгеля и их товарищей сотворчество, пытался спровоцировать актеров на индивидуальное строительство ролей и только после совместного анализа текста занимался сборкой отрепетированного материала?

Обратимся к наблюдению Юлии Матафоновой, опубликованному уже когда исполнителю премьерных спектаклей «Севастопольского вальса» стал у Курочкина первым артистом: «Духовный из тех, кто особенно часто спорит с режиссерами на репетициях, кто не склонен принимать на веру готовых решений, он должен прийти до всего сам, проверить собственными ощущениями, творческим опытом. Заразительная эмоциональность лучших его созданий всегда основывается не только на творческой интуиции, но и на прочной рациональной основе, как ажурный дворец на крепком «земном» фундаменте. А стремление *тщательно срежиссировать роль* (курсив мой — С.К.) проистекает из особенностей уже не только актерской, но и человеческой личности». В текст обозревателя включено призна-

ние и самого артиста: «Зрела мечта об искусстве живом, ярком и современном. “А когда она, наконец, созрела, появился в моей жизни режиссер Владимир Курочкин”», — так объясняет сейчас актер обстоятельства этой встречи (речь — о «Севастопольском вальсе», — С.К.), оказавшейся в его жизни решающей. Оба они были молоды, полны сил, оба хотели сказать зрителям самое нужное, задушевное слово, вывести на сцену героя близкого, узнаваемого».

Итак, Духовный спорит с режиссерами на репетициях; не склонен принимать на веру готовых решений; должен прийти до всего сам — тщательно срежиссировать роль. Вот и суть метода, усвоенного им при первой же встрече с Курочкиным, сразу признавшим в нем лидера своего театра. Не потому, что начинали они молодыми и полными сил. И даже не потому, что хотели сказать нужное или задушевно-нужное слово зрителю. Вслед за переменами времени менялся сам тип героя. Его спускали с когда-то заготовленных постаментов, деидеализировали: он мог оступиться или оказаться неправым, в нем вдруг услышали живое биение сердца и перестали смущаться находящихся на него рефлексий. Монохромные краски плаката, убежденно перенятые в качестве приема исполнителями ролей героических борцов за светлое завтра, сменились чуть ли не импрессионистической живописью, подсвечивающей движения души. Герой становился живым.

Во многих труппах, включая и свердловскую, артистов, способных преодолеть по преимуществу привычный музыкально-драматургический материал с помощью нового взгляда на жизнь, не находилось — потому и запаздывали, не поспевали за литературой, кинематографом и драматической сценой. Лихие простаки, виртуозные «характерщики», фразные дэнди — были, а таких, кто бы жил на сцене в обход устоявшегося советского псевдоромантизма, не прятался за маски и прошивал спектакль ролью на импрессионистический манер, — почти нет.

Семена Духовного взял в труппу Георгий Кугушев, а на сцену вывел Анатолий Маренич, взявшийся в 1960-м поставить «Морской узел» Евгения Жарковского со стихотворным текстом Виктора Винникова и Владимира Крахта. В Квартете «Тельняшки», включенным в видеоконцерт Свердловской студии телевидения в 1961 году, Духовный в компании самого Маренича (он играл доктора) и артистов Михаила Мазаева и Олега Шаповалова чувствует себя вольготно, но и неумовимо отличается от двух последних. Не выправкой, а особой интонацией. Как будто мы смотрим ненагруженную особыми смыслами сцену его ироничными глазами, и ирония эта не черствая, а доверительная, и сам он — доверчив и открыт общению, играет роль, но при этом остается самим собой. Той же телевизионной сменой записан в «подборку» концерта дуэт из оперетты Эгона Кемени «Где-то на юге». И тут, как и в «Морском узле», у Духовного ввод, на премьере роль Петери играл Лев Невлер, кумир нескольких поколений свердловской музкомедии, отшлифовавший образ опереточного премьера до праздничного блеска. В концерт же берут не его и не Тамару Генину, исполнявшую Анну, а Духовного и недавно пришедшую в труппу Полину Яновицкую — обладательницу чувственного и играющего драматическими обертонами сопрано. Баритон Духовного, наоборот, отличается домашними красками, в нем нет победительной мощи, свойственной, например, голосу Владимира Генина или темных насыщенных нот, как у Невлера. У баритона Духовного, как ни парадоксально, виолончельный склад без примеси деревянных и уж тем более медно-духовых оттенков. Его Петери вслушивается в элегическую песню скрипки, предшествующую дуэту, как в мелодию любви («Сегодня я трепетно и нежно о любви нам пою»), настраиваясь на ее звучание, как оркестр — на заданный тон гобоем. Крупные планы лишены привычной статики, но может показаться, что Духовный слегка тушуетя и

робеет. Впечатление обманчиво: он проживает сам процесс признания, в котором сливаются быстро сменяемые чувства, и ностальгия по родному Будапешту оседает и прячется в глубинах души, переполненной любовью к красавице Анне. Задержись Яновицкая чуть дольше в городе, она бы стала постоянной партнершей Духовного и первой артисткой труппы. Но ее манит опера, и первой артисткой в театре Курочкина — совсем неслучайно — в 1960-е годы становится Нина Энгель-Утина.

В «Севастопольском вальсе» Духовный — Аверин, она — Любаша. В знаковом «Черном драконе» Доменико Модуньо он — Ринальдо, Энгель-Утина — Анжелика. В «Принцессе цирка», поставленной Георгием Кугушевым, они — Теодора и Мистер Икс. Дальше встречи на сцене сократятся, но «театральный роман» продержится вплоть до 1977 года, когда уже Кирилл Стрежнев обнаружит творческое средство артистов при постановке «Поздней серенады» Вадима Ильина по пьесе Алексея Арбузова «В этом милом старом доме», где они сыграют роли Юлии и Гусятникова.

Тут снова парадокс. Любимица свердловчан, способная по признанию соперничать с молодой Марией Викс, Нина Энгель-Утина еще в Сталинграде у режиссера Юлия Хмельницкого начинала как субретка. Переход на роли героинь произошел уже в Свердловске, в 1957-м, с легкой руки маэстро Сергея Орланского, вынесшего свой вердикт: «Какая же вы каскадная — вы героиня».

Дирижер «старой» школы, выученик Эмиля Купера и Николая Голованова, начинавший в Московской оперетте и приезжавший в Свердловскую музкомедию дважды — в 1930-х и во второй половине 1950-х, Орланский в работе с певцами-актерами следовал строгой табели о рангах (читай — амплуа) и авторитетно подправлял назначения предшественников по репертуару для исполнителей, новичков — прежде всего. Но в случае с Энгель-Утиной он ошибался. Внима-



«Черный дракон». Н. Энгель-Утина в роли Анжелики. 1965

ние к дебютам актрисы в ролях Фраскиты, Ганны, Марицы, Сильвы и Теодоры оказалось куда как более скромным, чем к ее же участию в советских опереттах и мюзиклах. В видеоконцерте 1961-го года, где Духовный поет арию Аверина, дуэт с Яновицкой из оперетты Кемени и квартет «Тельняшки» из «Морского узла», Энгель-Утину записали с выходной арией Марицы. Красивая, статная, в цилиндре и со стеклом в руках, она поет и существует, согласно законам, принятым Орланским и его поколением музыкантов. Слишком медленно, чтобы раскрыть темперамент, и чересчур «правильно», чтобы обнаружить живое чув-

ство. Скажете — запись. Однако и в спектакле-обзрении «Имре Кальман» («Имре Кальман», спектакль-концерт. Режиссер В. Курочкин, дирижер Е. Колобов, художники А. Бойко, Я. Будинштейн, балетмейстер Ю. Коровкин. Премьера состоялась 20 января 1972 г. Спектакль снят на Свердловской киностудии под названием «Мелодии любви» в 1974 г.) — первом обращении Владимира Курочкина к классическому наследию, сохранялся тот же эффект, когда артистка выходила в сопровождении танцовщиков на арию Сильвы. Через номер после нее объявлялась легкая и подвижная Вера Евдокимова с «Карамболиной» из «Фиалки Мон-



«Севастопольский вальс».
С. Духовный в роли Аверина. 1962

мартра» — тоже под аккомпанемент балета, и все заходило вихрем, вскипало до пиков эмоционального напряжения, не мешая слышать отменный вокал и смотреть на летящие в каскаде точеные ножки стоявшей в юности у балетного станка актрисы.

Так каскадная или героиня? Ни та, ни другая.

Тембр голоса Нины Энгель-Утиной был особым, как и у Семена Духовного. При полном диапазоне и несбивчивом верхнем регистре он, как кажется, и не ведал того колорита, что принят за главное у див классической оперетты. При стати и благородных чертах лица, при изяществе манер и подвижности фактуры актрисы, этот голос вписывал в ее палитру откоро-

венно звонкие детские ноты — правильные по звукоряду, но по окрасу наивные и чуть простоватые. Будоражащей чувственности неовенских стилистов тембру Энгель-Утиной природа не дала.

Зато режиссер Курочкин и, конечно, Петр Горбунов, пришедший в театр в 1961 году и с 1970-го остававшийся в нем уже на должности главного дирижера на протяжении двух десятков лет, несомненно увидели в ней бесконкурентную исполнительницу советских музыкальных комедий. Наивный тембр и мягкая задумчивость артистического типа к ним принимались так же, как виолончельно чувствительней баритон Духовного: получался дуэт.

Начиная с роли Анжелики в «Черном драконе», где Духовный ведет главную роль, Энгель-Утина получает бессрочную визу в страну мюзикла (тут вершина ее Долли в «Хелло, Долли!» Джерри Хермана), а с переходом на возрастные роли входит в историю театра как минимум тремя художественными свершениями: ролями Анни в «Яблочной леди» Александра Флярковского (1979), Графини Ирины в «Цыган-премьере» Имре Кальмана (1982), Митиной мамы в «Беспечном гражданине» Анатолия Затина и Валерия Семеновского (1987, постановка Кирилла Стрежнева).

Но как это: не пытаться стать звездой, роковой героиней, обладая статью и красотой, да еще работая в театре оперетты, искони красоту прославляющей и образующей вокруг той, кого ждут и персонажи, и зрительный зал, центр притяжения? Не все же месить жизнь и обставлять ее вмешательствами, пускай и под лозунгом, что «легкому жанру» подвластно все — вплоть до драмы и романтической трагедии. Осваиваясь в профессии, новый главреж Курочкин попросту не может не задаваться вопросами подобного толка. Да, лирика, изымаемая из жизненных обстоятельств, проникающих в каждый второй из современных сюжетов, его интересует больше, чем что-либо другое, и он пытается нащупать

для нее верный тон, подружить житейский мелос со зрителем, чтобы тот смотрел на сцену, как смотрят в зеркало. Да, пока в театре работает легендарная Мария Виск, успешно вошедшая в характерный репертуар, тьлы обеспечены: молодежи есть с кого брать пример и на чей вкус ориентироваться. Да, пока есть Маренич, умеющий передать течение жизни через куплет — репризу — подтанцовку и научить высшему пилотажу начинающих, можно не опасаться: как отплясывает с новобранцами свои «Тельняшки», как заводит! Охранительные грамоты жанра, — думает Курочкин, — в надежных руках. Принцип эстафеты не может не сработать, когда на Олимпе обожяемое племя кугушевских небожителей, а у подножья и выше целая россыпь талантов: Валентина Валента и Валентина Пимеев, Николай Бадьев и Аркадий Воронцов, Алиса Виноградова и Виктор Сытник, Римма Антонова и Эдуард Жердер, Людмила Трусова и Галина Петрова, Михаил Мазаев и Георгий Энгель, Виктор Черноскутов и Раис Галямов.

И — да: Нина Энгель-Утина и Семен Духовный. Целая коллекция, начатая Кугушевым и продолженная им, Курочкиным: свердловской группе завидует вся страна. Но что-то его все-таки волнует, что?

Его волнует сам жанр.

Жанр или вид? В этом вопросе Курочкин пытался разобраться на протяжении всей своей творческой жизни, но начинал это делать с первых же режиссерских дебютов в родном театре. Совсем как Маренич (может быть, Анатолий Григорьевич и подвиг его, Курочкина, сделаться теоретиком), который однажды решил переиграть хорошо сделанную и имевшую успех у публики роль, поставить ее на опоры системы Станиславского, но после пробы признал поражение. Еще же — аплодисментов не было. Но как же не верить революционеру — основателю Московского Художественного театра, на чей образец равнялась



«Севастопольский вальс».
Н. Энгель-Утина в роли Любаши. 1962

вся театральная держава. Эпигоны проигрывали раритетам художественников, зато те, кто осмыслял их практику творчески, семимильными шагами продвигались вперед.

Курочкин примеру Маренича не последовал и экспериментов над собственным репертуаром производить не стал. Как актер оставался в системе жанра, но как режиссер, скорее всего, заглядывал в «Работу актера над собой» Станиславского, откуда узнал, что: «Система» — путеводитель. <...> «Система» — справочник, а не философия. С того момента, как начнется философия, «системе» конец. <...> «Систему» нельзя играть. Никакой «системы» нет. Есть природа». Знал и это: «Ни учебника, ни грамматики дра-



Н. Энгель-Утина и В. Сытник в спектакле «Товарищ Любовь». 1981

матического искусства быть не может и не должно. В тот момент, когда станет возможным втиснуть наше искусство в узкие, скучные и прямолинейные рамки грамматики или учебника, придется признать, что наше искусство перестало существовать» (К.С. Станиславский).

Ставя спектакль за спектаклем и собирая труппу, в которую сознательно стал приглашать актеров пограничных амплуа и растить из них не узких специалистов, а универсалов, способных одинаково мощно звучать в разных регистрах жанра — от буфонно-комических до трагедийных, Курочкин скоро понял, что жанр трансформируется, не умещается в прокрустово ложе традиций, движется вперед, размывая на пути движения незыблемые, как раньше казалось, границы.

Разумеется, не один Курочкин озабочен наглядными сдвигами в процессе развития музыкального театра. Страсти накаляются задолго до того, как его назначают главным режиссером театра. Волну-

ются все. Сборы и совещания в Москве становятся все более частыми, и на одну цеховую сходку делегируют Марию Викс, где родоначальница Свердловской музыкальной комедии хорошо поставленным голосом, в котором по-прежнему звенит серебряный колокольчик молодых ее ролей, не ограничивает себя репликами, а выходит, получив благословение Кугушева, на трибуну с целым докладом (На Всесоюзном совещании о путях развития оперетты в Комитете по делам искусств при Совете Министров СССР в 1952 г. содокладчиками выступали Иосиф Туманов (с темой: «Основные задачи театров музыкальной комедии») и Георгий Кугушев (с темой «Роль советской музыкальной комедии в творческой жизни Свердловского государственного театра музыкальной комедии»). Хлопоча о дефиците возрастных ролей, корит драматургов за невнимание к «стареющим героиням» и беспокоится «о застойном положении так называемого середняка в театре. Называет

как исключение пять своих ролей, хоть как-то утоливших актерский голод: Софью из «Свадьбы в Малиновке» Бориса Александрова, Клементину из «Вольного ветра» Исаака Дунаевского, Василису Павловну в «Свадьбе с приданным» Николая Будашкина и Бориса Мокроусова и Параскицу в «Марийкином счастье» Климентия Бенца и Евгения Коки. Говоря о Парскице, переходит в наступление: «Автор пьесы уделил ей так мало места и внимания, что непонятно, для чего она является в спектакле. Она не принимает никакого участия в жизни героев, в конфликте пьесы, в размолвке с невестой. Вся ее задача ограничивается приемом гостей на помолвке сына и все. И поэтому был принужден развить, вернее собрать материал для создания образа матери».

Следом за Викс выступает театровед Марк Левин: «За три дня совещания перед нами прошло много ораторов, столкнулось много различных, иногда прямо противоположных точек зрения. Однако, несмотря на это многообразие взглядов и высказываний, для всех нас несомненным является одно; обновление, обогащение содержание советской оперетты ведет к обновлению формы, так как старая форма непригодна для нового содержания. Этот процесс охватывает и объединяет все стороны нашего жанра: и самые произведения — пьесы и музыку — и творческую практику театров, и, наконец, организационную сторону театральной практики». И резюмирует: «В самом деле: можно ли говорить об обновлении режиссуры и приемов актерской игры, о внедрении системы Станиславского в опереточный театр, — если в материале, предлагаемом драматургом и композитором, нет живых образов, нет сквозного действия и сверхзадачи?».

Материал не устраивает, форма жанра довлеет его же развитию, режиссура не обновляется, приемы актерской игры следует сверять с системой Станиславского — на том же, но с актерской точки зрения настаивает Мария Викс. Но если старая форма непригодна для нового со-

держания, то, стало быть, непригоден и сам жанр?

Курочкин пытается ответить на вопрос и как руководитель театра, и как товарищ актеров, с которыми долгое время выходил на сцену. Ищет пьесы и партитуры. Ищет роли. Ищет исполнителей, чьи возможности позволяют брать материал любой сложности — месить жизнь, разрушать старые формы, обретать новые. Дознаваться до сути процесса на практике, а не дискутировать о нем на бесконечных совещаниях. И так — понятно.

К 1983 году, когда Свердловской музыкомедии исполняется полвека, Курочкин уже маститый деятель советского музыкального театра, первым из режиссеров оперетты удостоенный звания «Народный артист СССР». Он уже поставил спектакли, получившие всесоюзное признание и заставившие многих подражать, а многих — завидовать: «Черный дракон» Доменико Модуньо и Владимира Уткина (1965), «Девушка с голубыми глазами» Ванно Мурадели (1966), «Бородатые мальчики» Николая Минха (1967), «Белая ночь» Тихона Хренникова (1967), «Требуется героиня» Вениамина Баснера (1968), «Табачный капитан» Владимира Щербачева (в новой редакции — 1969), «Василий Теркин» Анатолия Новикова (1973), «Екатеринбургский бал» Виталия Гевиксмана (1973), «Полярная звезда» Вениамина Баснера (1974), «Хелло, Долли!» Джери Хермана (1974), «Пусть гитара играет» Оскара Фельцмана (1975), «Капитанская дочка» Виталия Гевиксмана (1976), «Купите пропуск в рай» Доменико Модуньо и Ренато Рашела (совместно с Анатолием Борисовым (1977), «Старые дома» Оскара Фельцмана (совместно с Кириллом Стрежневым — 1978), «Свадьба с генералом» Евгения Птичкина (1981), «О, милый друг!» Виктора Лебедева (1982). Большая часть — впервые в стране и в непосредственном контакте с авторами — композиторами и драматургами. Есть в эти годы и классика, за которую он берется не сразу и осторожно: «Веселая вдова» Франца Легара (1971) и «Графиня Мари-



*«Черный дракон».
Ринальдо — С. Духовный,
Анжелика — Н. Энгель-Утина.
1965*

ца» Имре Кальмана (1976), «Прекрасная Елена» (1976), «Рыцарь Синяя борода» (1978), «Путешествие на луну» (1981) — все Жака Оффенбаха.

Он уже и сам сделался небожителем и уже к нему стремятся с вопросом младшие коллеги — как сделать такой, какой у него, театр. А строитель театра Курочкин все еще не ответил себе на отнюдь нериторический вопрос: «Жанр или вид?».

Но вот, наконец, отвечает, дает странное интервью для сборника, посвященного 50-летию театра. «Диалог об оперетте» журналист Юлия Магафонова начинает, что называется, с места в карьер, справедливо возглагошав, что оперетте все время приходится бороться за право на существование. Курочкин идет издалека — от Декрета Совнаркома от 9 (22) ноября 1917 года, которым национализировались театры, вспоминает следующий — «Об объединении театрального дела» (1919), апеллирует к постановочным опытам оперетты Владимира Немировича-Данченко и Александра Таирова и, конечно, акцентирует внимание на Всесоюзном совещании о путях развития жанра, в 1952-м организованном Главным управлением музыкальных театров Комитета по делам искусств при Совмине СССР — том, где Мария Виск поднялась на трибуну с обращением к драматургам, композиторам и товарищам по цеху.

Совещание Курочкину, оказывается, запомнилось не меньше, чем Виск: «Выступивший на нем с докладом главный режиссер Московского театра оперетты И.М. Туманов предложил такое определение: оперетта — это комедия, в которой основные события, конфликты и характеры действующих лиц выражены музыкальными и вокальными средствами. И так как оперетту и прежде называли жанром, то теперь это слово и вовсе прижилось». Литературный текст — не аудиозапись, но, зная Владимира Акимовича, нетрудно догадаться, что после этой фразы он берет мхатовскую паузу, в глазах его играют лукавые огоньки, прямой взгляд «изучает» собеседника. «Но обяза-

тельно ли оперетта должна быть комедией? — утвердительно продолжает он. — А куда тогда отнести, скажем, Легара с его мелодраматическими сюжетами, а тем более Кальмана? Многие произведения так называемой классической оперетты не влезут в столь узкие рамки. Не говорю уже о позднейших театральных явлениях, таких, как мюзикл. Активно протестует против ограничения «комедийностью» и живая практика советского опереточного спектакля. То есть само *движение театра вперед* заставляет нас отвергнуть эту формулировку».

Наконец, выкладывает карты на стол: «Размышляя об искусстве оперетты сегодняшнего дня, его специфике, я сформулировал для себя такое определение: оперетта — это *вид* музыкально-театрального искусства, использующий для создания художественных образов три основных выразительных средства, находящихся в органической взаимосвязи, — слово, музыку, пластику. Образно говоря, оперетта — это роуль на трех ножках: если хотя бы одна из ножек отсутствует — он заваливается. Каждым из компонентов синтетического искусства оперетты должен в совершенстве владеть актер».

Все-таки — вид. Все-таки — актер, который, по слову Курочкина, и движет музыкальный театр вперед постоянно, а не спорадически, наполняя изначально отлитые формы оперетты все новым и новым содержанием, раздвигая ее границы и рамки, преобразуя в подвижную и саморазвивающуюся музыкально-драматургическую структуру. Стоит пометить еще одно важное высказывание режиссера: «Не соглашаясь со словом “жанр”, как с универсальным термином применительно к искусству оперетты, я хочу подчеркнуть, что жанровое разнообразие театра оперетты может быть очень широким. Тут и классическая оперетта, и мюзикл. Тут и советская оперетта во всех ее разновидностях — новое и совершенно оригинальное театральное явление. <...> Я думаю, в разговорах о том, безгранично ли право оперетты на тематическое разнообразие,



Владимир Курочкин на репетиции

сама постановка вопроса неправильна. Говорить надо не о теме, а *способах ее разрешения, об отборе выразительных средств*. Как правило, там, где мы работаем своими выразительными средствами, мы побеждаем, начинаем работать чужими — проигрываем». По сути, на протяжении всего свердловского периода Курочкин и занимается ревизией выразительных средств, добиваясь от актеров «особого чувства театра», в котором «свои выразительные средства» определяются природой вида театрального искусства, что награждает их умениями владеть всем: словом, пением, танцем. Тут — не только и не столько грамматика, тут — чувство и психологический актерский тип. Мы помним: «“Систему” нельзя играть. Никакой “системы” нет. Есть природа».

Конечно, Кугушев и Курочкин занимались ежедневным строительством театра через постоянную работу с труппой, выбирая готовый и заказывая композито-

рам и драматургам новый репертуар, исходя из растущих возможностей своих артистов. Их театр оставался актерским, и актеры, осваивая тот материал, что шел под грифом «Впервые в стране», провоцировали режиссуру на поиск ярких концепций и нетривиальных художественных решений. Сосуды сообщались.

Декорированные прежде бутафорской листвой пути *превращения музыкального спектакля* (термин театроведа Виктора Калиша, чье фундаментальное исследование «Нескучный сад. Превращения музыкального спектакля в России XX века» было издано к 75-летию Свердловского государственного академического театра музыкальной комедии по инициативе его директора Михаила Сафронова) обростали живыми цветами.

Сергей КОРОБКОВ
Фото из архива театра

ИСПОЛНЕННЫЙ РАДОСТЬЮ К 90-летию со дня рождения Юрия Васильевича Яковлева

После показа в США в конце 50-х годов прошлого века фильма «Идиот», где в роли князя Мышкина выступил **Юрий Яковлев**, в Голливуде ему предложили сыграть Иисуса Христа.

Никто и представить не мог, что всего десять лет назад Юрия Яковлева не взяли во ВГИК, объявив, что он «не киноголичен», а затем не хотели принимать в театральное училище имени Б. Щукина, не увидев в долговязом юноше таланта. Спасла положение первая Турандот Вахтанговского театра и руководитель курса **Цецилия Мансурова**, воскликнувшая: «Какие у него глаза!». Первый курс Яковлев закончил с двойкой по мастерству актера, и снова его отстояла Мансурова. Через три года он выпускался из училища имени Б. Щукина лучшим учеником, сразу был принят в Театр Вахтангова, где и служил с 1952 по 2013 год чуть более 60 лет. Его звали и в Малый, и во МХАТ, но он не изменил родному театру, который стал его домом и судьбой. Ю.В. Яковлев мно-

го играл в театре и в кино, очень быстро стал «первым сюжетом», любимцем публики, но в Театре Вахтангова по-настоящему больших ролей, достойных его дарования, было до обидного мало.

Актер Юрий Яковлев мог все, сыграл десятки самых разных ролей на сцене, а кино и телевидение подарили ему любовь миллионов зрителей. Его роли подробно разобраны критиками, его достижения в искусстве неоспоримы. Но есть нечто, что выделяет его из множества других замечательных актеров. Талант, ограниченный школой, подкрепленный неустанным трудом, был пронизан, озарен магией его обаяния (это качество обожавший его режиссер Петр Фоменко называл «принудительное обаяние»), невероятной органичностью и природной солнечностью дарования. Он являл собой абсолютное актерское совершенство, которое ощущалось во всем — в интонациях уникального по красоте и тембру, богатству интонаций и модулирующий голосе, в прирожденной гра-

«Идиот». В роли князя Мышкина





Юрий Яковлев

ции движений, которые были не просто красивы и гармоничны, а соответствовали характеру и типуажу того или иного персонажа, в неподдельной глубине постижения изображаемого характера и многообразии красок актерской палитры.

Роли комические, трагические, драматические, образы неврастеников и социальных героев, рубахи-парни, аристократы, деревенские весельчаки, злые умники, интеллигенты, мятущиеся, ироничные, саркастичные, глубокие и наивные персонажи равно удавались ему. Универсальность дарования соединялась с филигранным мастерством, Юрий Яковлев мог рисовать роль крупными мазками, от тонкого психологизма переходить к нарочитой театральности. Великолепное чувство юмора опиралось на понимание природы комического. Яковлев делал притягательными и обаятельными даже не самых лучших и нравственно небезупречных героев. Он мог быть серьезным, драматичным, но никогда

— отталкивающим. В персонажах Яковлева есть внутренняя правда характера и ситуации, поэтому его героям веришь, им сопереживаешь, их мотивы принимаешь.

А откровенных злодеев он не играл ни разу. Одной из его «фирменных ролей» стал смешной старикашка **Панталоне**, известная маска *commedia dell'arte*, в «**Принцессе Турандот**», возобновленной **Рубеном Симоновым** в 1963 году. Актер, которому было чуть больше тридцати, с упоением играл характерность, находил смешные приспособления, веселил публику, передавая то чувство свободы, игры, радости жизни, без которой нельзя понять комедию масок и сыграть сказку **Карло Гоцци**. Это был не первый комический старик молодого актера. В 1960 он сыграл пожилого **майора** в «**Дамах и гусарах**», намеренно подчеркивая его глуховатость, фанфаронство, стариковские причуды, внося в спектакль свежесть и обаяние. Примерять самые разные театральные маски бы-



Юрий Яковлев в роли Антона Чехова в спектакле «Насмешливое мое счастье»

ло артисту не впервой — в стиле лубочного гротеска в 1954 году, только придя в театр, сыграл он заморского **королевича** в сказке для детей «**Горя бояться — счастья не видать**». В конце 50-х Яковлев воплощает и образы современников — в «**Городе на заре**» (1957) в роли очень городского, не приспособленного для героических свершений **Вени Альтмана** раскрывается особый артистизм, лиричность, юмор, сценическое обаяние исполнителя. В «**Стряпухе замужем**» (1961) наивный, веселый, какой-то «солнечный» застенчивый романтик **Андрей Пчелка** Яковлева привнесил в спектакль ощущение радости бытия, энергию молодости. А их зажигательный танец с озорной Людмилой Максаковой всякий раз бисировался. Непритязательная «лакировочная» комедия привлекла музыкальностью, театральностью, оптимизмом. Утонченно-ироничным был **доктор-египтянин**, сыгранный Юрием Яковлевым в «**Миллионерше**» (1964).

По-настоящему раскрыла дарование и возможности актера режиссер **Александра Ремизова**. С середины 60-х и в 70-е годы Яковлев играет роли, демонстрирующие зрелость, оригинальность его дарования и безграничные актерские возможности. Ироничный, злой **Глумов** («**На всякого мудреца довольно простоты**»), знающий цену окружающим его людям, бешено стремящийся к успеху. Сколько в этом Глумове Яковлева было злого сарказма, льстивой насмешки и обаяния, бесконечного, обволакивающего обаяния, перед которым не может устоять не только скучающая красавица, но и умудренные жизнью сановники и прожженные циники. Это было одно из лучших, образцовых решений мощного обличающего образа, созданного А.Н. Островским.

Югославский режиссер **Мирослав Белович** в 1975 году предложил Яковлеву роль **Леона Глембаи** в произведении классика югославской литературы **М. Крлежи** «**Гос-**



К/ф «Гусарская баллада». В роли Дмитрия Ржевского



«Иван Васильевич меняет профессию». В роли Ивана Васильевича Бунши



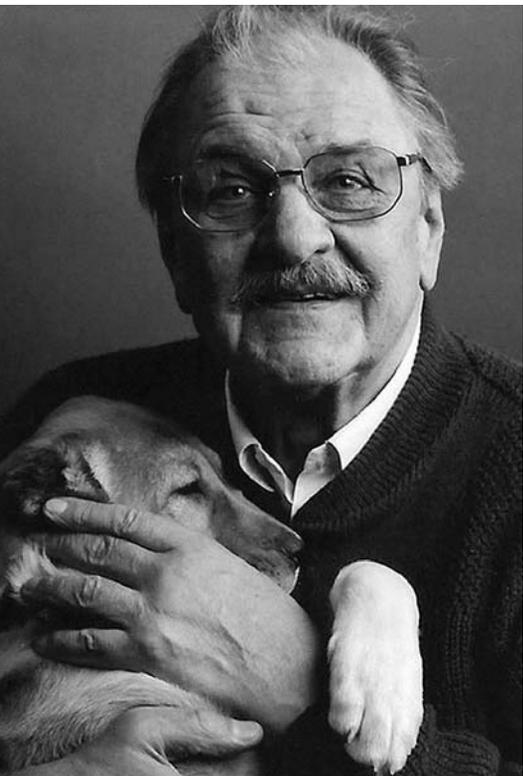
Юрий Яковлев
перед спектаклем
«Стакан воды»

пода Глембаи». Семейная драма стала личением мира алчности и взаимной ненависти, а Яковлев как всегда виртуозно явил дарование в новом для себя амплу неврастеника и сделал это безупречно.

Ю.В. Яковлев, человек образованный, знаток литературы, боготворил Антона Павловича Чехова. Даже сына назвал в его честь. Судьба подарила ему возможность принять участие в качестве создателя и ведущего вместе с известным уважаемым чеховедом В.Я. Лакшиным многосерийного фильма о Чехове. В театре же он не сыграл главных чеховских ролей — ни Астрова, ни дяди Вани, ни Вершинина, ни Тригорина, ни Дорна, ни Гаева, ни Лопахина. Ремизова дала ему роль **Трилецкого** в «**Пьесе без названия**», в 2003 году в спектакле **Павла Сафронова «Чайка»** он сыграл **Сорина**. А.И. Ремизова подарила Ю. Яковлеву роль, ставшую этапной для него, — роль самого писателя в пьесе **Л. Малюгина «Насмешливое мое счастье»**. Оказалось, они

похожи внешне, а весь свой исследовательский жар, с которым изучал драматургию, прозу, эпистолярное наследие А.П. Чехова, Яковлев переплавил в драгоценные актерские находки и приспособления. Деликатность и резкость, тонкость, печаль, отчаянье, иронию, гнев... Роль А. Чехова в том спектакле расцветала самыми неожиданными красками.

Одной из несомненных удач актера стала роль **лорда Болингброка**, скорее не интригана и политика, а очаровательного хитреца в спектакле «**Стакан воды**» по пьесе **Э. Скриба**, поставленном ярким питерским режиссером, мастером создания музыкальных комедий, телеспектаклей и телебалетов, автором изящных, остроумных мемуаров **Александром Аркадьевичем Белинским**. Особое место в творчестве Яковлева занимает роман «**Анна Каренина**». В театре он сыграл обманутого мужа **Алексея Каренина**, страдающего, оскорбленного человека. В знаме-



Юрий Васильевич Яковлев

нитом фильме **А. Зархи** — обаятельного сибарита, любителя жизни, милого «мोटылька» **Стиву Облонского**.

На заре перестройки в спектакле **Д. Паунелла** «Уроки мастера» Юрий Яковлев примерил образ **Сергея Прокофьева**, показывая трагическую раздвоенность композитора, который пытался совместить страх, разъедающий его душу, с попыткой сохранить человеческое достоинство. В 1993 году в легендарном спектакле **Петра Фоменко** «Без вины виноватые» Юрий Яковлев предстал милым барином **Дудукиным**, искренним любителем театра, относящимся с очаровательной легкостью и искренним сочувствием, нежностью к истинному таланту. В мире лжи, интриг, театральных свар он был самым незлобивым, изящным, готовым к пониманию. И сопереживанию.

Последнюю роль Яковлев сыграл, когда ему уже было за 80, в 2011 году. Он уже перестал выходить на сцену и вдруг ... феерическая «**Пристань**», поставленная к 90-летию Вахтанговского театра, королевский подарок нового художественного руководителя **Римаса Туминаса** корифеям. В новелле **Ивана Бунина** «**Темные аллеи**» Ю. Яковлев сыграл старого барина **Николая Павловича**, случайно встретившего свою давнюю любовь, деревенскую девушку, ставшую хозяйкой постоялого двора. Юрий Яковлев делился воспоминаниями немолодого, уставшего, разочаровавшегося человека о былых страстях и пронзительно точно показывая понимание невозможности вернуть ушедшее: молодость, азарт, страсть... Сколько боли, горечи было в этой не произнесенной исповеди, какие тончайшие оттенки голоса, легкие движения — поворот головы, взмах руки, оборванные фразы и финальный уход в глубь сцены, и легкое движение ногой как напоминание об исчезнувшей легкости, игривости, о прежней беззаботной жизни...

Вспоминаешь о Юрии Васильевиче — и слышишь его неповторимый, уникальный голос, бархатный, предельно выразительный, богатый обертонами. Так говорили его персонажи, так этот голос звучал за кадром многих фильмов, мультфильмов. Миллионы кинозрителей помнят его поручика **Ржевского** в «**Гусарской балладе**», **Ипполита** в «**Иронии судьбы**», **Буншу** и **царя** в «**Иване Васильевиче...**» Юрий Яковлев являл собой абсолютное актерское совершенство.

*«Юрий Васильевич — актер, несомненно, поцелованный Богом, удивительной глубины и удивительной тонкости, он, можно сказать, кружевной актер. И палитра его актерская чрезвычайно разнообразна. Он кажется летящей птицей, которой не надо контролировать свой полет. Он летит плавно, свободно, мощно, исполненный радостью бытия, даря эту радость людям», — написала о своем партнере звезда Вахтанговского театра народная артистка СССР **Юлия Борисова**.*

Валентина ФЁДОРОВА

«ОН РОДИЛСЯ, ЧТОБЫ БЫТЬ АКТЕРОМ»

20 мая исполнилось ровно 10 лет, как от нас ушел **Виктор Андреевич Борцов** — чудесный человек, великий артист, один из лучших в истории **Малого театра**. Вспоминая его в этот день, хочется обратиться к истокам творческой биографии Борцова, поговорить о некоторых ролях мастера.

Виктор Андреевич Борцов красив, как Зевс-олимпиец — высокий рост, стать, орлиный нос, голубые глаза... Неудивительно, что многие режиссеры, с которыми сводила артиста судьба, шли по пути наименьшего сопротивления, предлагая ему роли романтических героев. Еще школьником Борцову довелось сыграть и Жадова в «Доходном месте», и пушкинского Самозванца. А он мечтал о характерных ролях, о Тихоне и Кудряше. Но играл Бориса.

Вспоминается давний разговор.

— Виктор Андреевич, откуда у вас любовь к простакам? Ведь это ампула совершенно не соответствует вашей внешности!

— Да, это трагедия моей жизни... Ну, не трагедия — проблема. Как у каждого человека, полубившего театр, все началось очень рано, еще в детском возрасте.

Виктор Борцов родился и вырос в Оренбурге. Он рано лишился матери, отца же арестовали в 1937 году — доносчик претендовал на комнату, в которой жила семья. «...Были времена, когда по улицам вели заключенных. Этапом. И с собаками. В Сибирь, пешочком».

Через год Андрея Сергеевича Борцова выпустили из тюрьмы, впоследствии он работал на предприятии Заготзерна. Во время войны отец женился во второй раз. Витю в основном воспитывала бабушка. 14 июня 1941 года ему исполнилось семь лет, а вскоре началась война. Вспоминая о тех страшных днях, многие рассказывают, как моментально опустели полки в магазинах — люди скупали все. В основном, конечно, продукты. А в Оренбург как раз привезли книги. Витя несколько часов отстоял в очереди, зажав

деньги в кулачок. Он еще не умел читать и взял первую попавшуюся книжку. Впрочем, теперь его выбор не кажется случайным — это оказалась сказка о театре.

Оренбург военных лет можно по праву назвать культурным центром Приуралья — в город, находившийся в глубоком тылу, были эвакуированы театральные коллективы со всего Советского Союза. Витя оказался благодарным зрителем — он ходил и в цирк, и в оперетту, и в кукольный театр, а позже и в драму. Виктор Андреевич помнил свои пере-

Виктор Борцов. 1992



вые театральные впечатления. Пьеса называлась «Серебряный кролик». *«Это я смотрел в таком возрасте, что, когда сказали: «Я вам сейчас открою страшную тайну», – я у отца спросил: «Что такое «тайна»?» Но тогда я не сказал, что буду артистом, надев, правда, бабушкино платье и станцевал канкан на крыльце, что было воспринято как заболевание».*

Самодельный кукольный театр, радиопередачи «Театр у микрофона», «Сорочинская ярмарка», поставленная вместе с друзьями и сыгранная на коммунальной кухне у бабушки, – в конце концов, Витя пришел в Дом пионеров, где начал заниматься в нескольких драмкружках сразу. Репертуар составляли пьесы, печатавшиеся в журнале «Пионерский затайник», – «Страшный враг», «Дружба», «Снежок»... Ставили и классику, например, «Невольниц» А.Н. Островского, где Борцову достался Мулин. *«В Доме пионеров я сыграл ролей 10 комедийных, и с этого все началось».*

Причина, по которой ему перестали давать характерных персонажей, была банальной: мальчик сильно вырос. К этому времени он уже занимался в ТЮЗе, где «на простака назначали другого. Я очень переживал, когда мне, ученику 7-го класса, дали Жадова. По моему, это ошибка, это говорит о том, что преподаватель ставит спектакль для себя. Поэтому я стал читать с эстрады». В свой репертуар Борцов включал стихи Твардовского, рассказы Шолохова и Виктора Ардова.

В десятом классе он уже выходил в небольшой роли на сцену Оренбургского областного драматического театра им. М. Горького. Там в это время служил еще один артист, которому суждено было стать знаменитым. Борцову он запомнился ролями молодого Ленина и Петьки в пьесе о Чапаеве. Звали артиста Леонид Сергеевич Броневој.

...Решение Борцова поступать в театральное училище не удивило даже военкома, которого Виктор, как военнообязанный, должен был поставить в известность о своих планах. «В артисты? Туда тебе и дорога!» И летом 1953-го Виктор Борцов поехал в Москву. В тот год курс в Щепкинском училище набирала легендарная Вера Николаевна Пашенная. Борцов поступил сразу. ...Еще в



Шванда в спектакле «Любовь Яровая». 1963

первом классе, посмотрев утренник в оперетте, он подошел к отцу и тихо сказал: *«Наверное, я буду артистом...»* Напророчил!

Курс, на котором учился Борцов, помимо самого Виктора Андреевича, подарил Малому театру еще троих замечательных мастеров – Романа Филиппова, Алексея Эйбоженко и Юрия Соломина, нынешнего художественного руководителя ГАМТ. Юрий Мефодьевич Соломин – крайне занятой человек, чье время расписано по минутам, но о Борцове мы проговорили целый час.

«О нем надо писать большие тома, книги. Познакомились мы в 1953 году. Когда в Щепкинском училище проходят отборочные туры, абитуриентов обычно делят на десятки. Мы с Борцовым и Романом Филипповым по-

пали в одну десятку, и потом все приемные экзамены сдавали вместе. Виктор сразу произвел на меня определенное впечатление, потому что он прирожденный артист, — во-первых, у него были великолепные данные, а во-вторых, я слышал, как он читал. А потом мы вместе учились четыре года, жили в общезитии — семь человек в одной комнате...

Артист он прекрасный и очень самобытный, каких не только в Малом театре, но вообще мало. Борцов самобытен во всем: вся его логика, его жизнь и психология необычны, очень честны и бескорыстны. У Виктора театр всегда стоял на первом месте. Это началось еще со студенческой скамьи. Нет такого спектакля, который бы он не посмотрел за время учебы. Уже работая в Малом, он ездил на все премьеры Товстоногова в тогдашний Ленинград. Он все знает о театре, это удивительно!»

Впрочем, любовь Виктора Андреевича к искусству частенько имела курьезные последствия.

«Когда шла сессия, — продолжает Юрий Соломин, — и на следующий день предстоял экзамен по истории КПСС или еще что-нибудь, мы вечером и ночью готовили шпаргалки, предварительно распределив, кто что будет писать. Борцову тоже полагалось что-то написать, но его не было ни в 10, ни в 11, ни в 12 часов ночи... Он мог прийти в час, когда мы, бездыханные, без каких либо ощущений и эмоций, уже лежали по кроватям, — открывалась дверь и в проеме, свет оттуда падал, появлялся Борцов. Очень долго вздыхал, кричал, искал, на кого бы направить свои эмоции, — ему нужно было выговориться! Моя кровать стояла у окна. Он подходил ко мне, смотрел, потом присаживался, чтобы понять, сплю я или нет, но, в конечном счете, всегда заговаривал. К примеру, вот это я запомнил, как он долго сидел, кричал, а потом сказал: «Был во МХАТе... Видел Ливанова». (Ливанов был его любимцем.) Тут все соскакивали с кровати, начинали кричать, что мы в поту, как негры работали, писали шпаргалки!.. Борцов молча выслушивал, а у нас был однокурсник Игорь Карпов, старше остальных, отслуживший армию, мы ему доверяли, и он говорил: «Не

давать ему шпаргалок, пусть как хочет, так и сдает!» И рано утром мы уходили, засовывая шпаргалки во все места, куда только можно, а Виктор спал детским сном, не думая ни о каких экзаменах. И когда все уже было позади — часов в двенадцать, после хорошего завтрака, появлялся розовый, улыбающийся Борцов и спрашивал: «Ну, как там?» Но уже были получены устраивавшие всех отметки, и мы говорили: «Ну ладно, дайте ему тоже шпаргалки!» ...Честно говоря, я ему завидую, потому что столько, сколько видел он... Теперь думаешь: «Надо было в ЦДРИ пойти, в Дом актера, посмотреть тот спектакль, другой спектакль», и так далее, и тому подобное... Борцов был свободен, как птица. Конечно, есть обязанности, есть дом, — это все понятно. И все равно внутренне, я вижу, он свободный человек, как Петя Трофимов говорит: «Я свободный человек!»

На сцену Малого театра Виктор Борцов впервые вышел студентом IV курса. Шло лето 1957 года, только-только началась хрущевская оттепель. Среди реабилитированных вскоре после XX съезда оказался публицист Виктор Кин (Суровикин), расстрелянный в 1937 году. Особой популярностью пользовался в 50-е его роман «По ту сторону», посвященный героям Гражданской войны на Дальнем Востоке. Был снят одноименный фильм, а в Малом театре Андрей Александрович Гончаров поставил спектакль «Когда горит сердце». Премьера была приурочена к Международному фестивалю молодежи и студентов в Москве. Главные роли репетировали молодые актеры Виктор Коршунов и Никита Подгорный, но в связи с их занятостью на съемках назначили второй состав. Юрия Соломина взяли дублером Подгорного, Виктор Борцов разделит роль с Коршуновым.

...Сюжет был прост — два комсомольца, Безайс (Соломин) и Матвеев (Борцов), пробираются через Сибирь на Дальний Восток, чтобы по заданию партии организовать там революционное подполье. В Хабаровске они вступают в борьбу с белогвардейцами, Матвеев лишается ноги, но продолжает сражаться, как может, — расклеивает листовки. В финале герой погибает.

«Спектакль был очень сильный и яркий, он делался по заказу комитета комсомола Малого театра, чтобы там играла одна молодежь».

Несколько лет после «Когда горит сердце» Борцову давали только вводы или совсем небольшие роли: «...играли детей в «Песне о ветре», других спектаклях. Как всегда, доля начинающего артиста – играть сначала очень молодые роли, как говорится, до грудных младенцев». Впрочем, в Малом быстро разобрались с амплуа Борцова, разглядев во внешности лирического героя черты простака. Борцов стал получать характерные роли, сыграв одного за другим **Горецкого** в «**Волках и овцах**» **А.Н. Островского**, **Швандю** в «**Любови Яровой**» **К. Тренева** и **Валерьяна** в пьесе **Виктора Розова** «**Перед ужином**».

Революционный матросик Швандя, вельсчак и балагур, чьим прототипом послужил знаменитый полярник Иван Папанин, был и остается мечтой многих комедийных артистов. Не стал исключением и Борцов. Из интервью Виктора Андреевича оренбургской газете «Южный Урал»: «*Рассказ Михаила Шолохова «О Колчаке, кратче и прочем» в какой-то степени определил поворот в моей жизни. С этим рассказом товарищи привели меня к Игорю Ильинскому. И он сказал: «Надо готовить Швандю». Правда, Швандю я сыграл много позже, но фраза такая была».*

Борцов шел к одному из своих любимейших персонажей целых три года. За время, прошедшее со дня премьеры «Любови Яровой» (постановка **Игоря Ильинского** и **Вениамина Цыганкова**), он успел сыграть в этом спектакле второстепенные роли **Рабочего**, **Гражданина** и красноармейца **Григория**. Швандя случился внезапно – заболел Виталий Дмитриевич Доронин. В театре знали, что Борцов еще в детстве играл Швандю, но ведь в драмкружке тогда поставили не пьесу целиком, а только небольшую сценку!

...Он ввелся на эту роль, сложную и разноплановую, большую по объему, всего за два дня, поразив режиссера и партнеров сплавом яркого комического и лирического дарования, не говоря уже о феноменальной памяти.

«...Когда я сыграл Швандю, Грузинский сказал: «Его Пащенко не раскрыла, а он сам себя раскрыл».

А вот что написал Игорь Ильинский в своей книге «Со зрителем наедине»: «В спектакле «Любовь Яровая» очень хорошо сыграл роль Шванди – роль, в которой сочетаются юмор и романтика, – актер Малого театра Виктор Борцов. Образ молодого матроса, поднятого волной Октябрьской революции, получился у него пылким, непосредственным. В. Борцов хорошо несет чистоту этого образа, веру в революцию».

* * *

Сниматься в кино и на телевидении Борцов начал еще в 1959 году. Среди фильмов с его участием – «**Песнь о Кольцове**», «**Первый троллейбус**», «**Верьте мне, люди**», «**Баллада о старом оружии**», «**И снова Анискин**», «**Визит дамы**», «**Дневной поезд**», «**Гардемарины, вперед!**», «**Хождение по мукам**»... Перечислить все работы Виктора Андреевича просто невозможно. Но о его главной кинороли разговор особый.

...Вы можете жить в Саратове, Иркутске, Мышкине, никогда не побывать в Москве и, соответственно, в Малом театре, но при наличии телевизора вы хотя бы раз в жизни видели «**Покровские ворота**». За прошедшие десятилетия фильм разлетелся на цитаты, прямо как «Горе от ума». Кто же не помнит: «Я вся такая внезапная, вся такая противоречивая», «высокие, высокие отношенияя», «натюрлих, Маргарита Павловна!», и – надпись на часах мужу: «Спасибо за сладостные секунды!» Этот сомнительный комплимент выгравировал по заказу дамы Савва Игнатьевич Ефимов. Кстати, фамилия Саввы в народном сознании как-то не прижилась, да и зачем она эпическому герою?! Большой, красивый, жизнерадостный и простодушный, Савва Игнатьевич – находка для любой женщины: и мастер на все руки, и подчиняется беспрекословно. Его совершенно не смущает существование бок о бок с недотепой Хоботовым, первым мужем Маргариты Павловны. «В нем есть нечто подлинное», – говорит после знакомства с Саввой потрясенный Глеб Орлович, и с ним нельзя не согласиться.

«Покровские ворота», помимо прочих достоинств, отличает великолепный ак-



«Украла консула!» Пэпино — Ю. Соломин,
Чино — В. Борцов. 1964

терский состав. Партнерами Борцова были Олег Меньшиков, Инна Ульянова, Анатолий Равикович, Леонид Броневой, Софья Пилявская, Елена Коренева, Елизавета Никищихина, Игорь Дмитриев, Татьяна Догилева... Отдать предпочтение кому-нибудь из них было бы несправедливо, и все же **Инна Ульянова**, сыгравшая Маргариту Павловну, советский вариант *femme fatale*, стоит особняком.

«Мы тогда впервые встретились в работе. Меня поразила одна вещь — огромный патлатый мужчина с удивительно детским выражением глаз. Он на редкость порядочный человек во всем — в отношениях с партнером, с режиссером, в быту. Мне надо бы-

ло играть любовь, ну, это естественно, ведь Савва Игнатьевич нравился Маргарите Павловне, — и я себя ловила на том, что мне не приходится особенно насиловать свою природу. Нет, не потому что я была влюблена, просто было приятие этой личности — наивной, в чем-то бесконечно трогательной. На съемках меня совершенно потрясло бережное и достойное отношение Виктора Андреевича к своей профессии. Я видела, как он точен, собран, знает все, что касается дела. К концу съемок мы подружились, потому что Броневой Лёнешка немножко другого склада, Равикович все время был в разъездах... С Виктором мы и сейчас перезваниваемся, обмениваемся впечатлениями о спектаклях. Первый, кого я зову на свои просмотры, пробные еще, ну, знаете, чтобы сидел «свой» человек, чтобы было понятно, — это Виктор Андреевич. Потому что у него есть и чуткость, и знание профессии, и я уверена, что если он даст какой-то совет, то это всегда «до дела». Ведь партнерство — это не только любезность и хорошие взаимоотношения, это еще и умение видеть. Он — видит. Он не обо всем говорит, но мимо него ничего не проходит. Он трогательный, потрясающий человек. Общаться с ним — одно удовольствие».

— *Инна Ивановна, почему Маргарита Павловна, «женщина сказочного ума», предпочла чело-
века, на несколько, если не на много, интеллек-
туальных ступенек ниже себя?*

— Знаете, Оленька, я ведь над этим не задумывалась... Но мы ведь еще забываем ту сторону, Хоботов — изнервленного интеллектуала: «Тебе бы любой в редакции щелчки давал, убогий, и ты бы загнул, если бы же все!» Хоботов говорит: «Ну да, у него же все в руках горит!» — «Это у тебя горит, а у него все работает!» И ведь Савва Игнатьевич еще крепкий мужчинок! Тогда он был просто роскошный, особенно за станком. Он еще и музыкален, паразит, «Розамунду» пел он сам. И то, что Маргарита Павловна держит обоих, это не какой-нибудь там Фрейд, это обыкновенная ситуация, поскольку Хоботов одинок, поскольку — интеллект, поскольку Рембо, Вийон и тому подобное, а у этого — дрель».

Справедливости ради замечу, что в одном из интервью **Михаил Козаков** дал куда менее эротичную, но тоже интересную трактовку поведения Маргариты Павловны: Хоботов — это интеллигенция, Савва Игнатьевич — простой народ, а сама Маргарита Павловна — Советская власть. В общем, «истина где-то рядом».

* * *

Свою первую чеховскую роль Виктор Борцов сыграл непростительно поздно. Так уж случилось, что Чехов, чьи ранние пьесы предназначались именно для Малого, смог занять достойное место в репертуаре нашего театра только во второй половине прошлого века — в 1959 году Борис Бабочкин поставил «Иванова», в 1988-м Борис Морозов — «Лешего», а в 1993-м Сергей Соловьев — «**Дядю Ваню**». В соловьевском спектакле, тонком, изящном и неторопливом, пронизанном осенней чеховской тоской и горечью крушения надежд, Борцов сыграл **Илью Ильича Телегина**, «по причине рябого лица» прозванного Вафлей. Этот Вафля — одинокий обедневший помещик, сразу после свадьбы брошенный женой и отдавший все свое состояние ее детям, рожденным вне брака. Имение, в котором разворачивается действие пьесы, принадлежало когда-то дяде Ильи Ильича, и теперь он приживал у Войничких.

Добрый, трогательный и наивный идеалист, привыкший ставить чужие интересы выше собственных, Телегин-Вафля вобрал в себя черты не только своего «предшественника» Дядина-Вафли, но и Ивана Ивановича Орловского — Сонин «крёстный» и оговорка Елены Андреевны, назвавшей Телегина Иваном Ивановичем, — прямая отсылка ко «всеобщему утешителю» из «Лешего». Но, в отличие от персонажей «Лешего», борцовский Вафля изначально чувствует всю бесперспективность попыток примирить близких ему людей, и его восторженная реплика «Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии — чего еще нам?» — так и повисает в воздухе.

Из почти трех часов, что шел спектакль,



Матвеев в спектакле «Когда горит сердце». 1957

Борцов находился на сцене от силы минут тридцать, а все Вафлины реплики могли бы уместиться на полутора-двух страничках. Но для создания образа актеру достаточно было нескольких точных штрихов. Вот Вафля, держась на почтительном расстоянии от Серебряковых, появляется в саду; на нем измятый мешковатый костюм и нелепая панамка. Большой и неуклюжий, он все время жметя по углам, боясь показаться назойливым и помешать. Порой в нем просыпается чувство собственного достоинства, и Вафля начинает отстаивать перед дядей Ваней свои наивные идеалы или давать отповедь Елене Андреевне, не знающей его имени-отчества. Но в большинстве случаев он просто покорно тушуетя, не

будучи в состоянии противостоять ни грубости дяди Вани, ни хамству Астрова. Есть что-то детское в том, как во время беспорядочной пальбы дяди Вани по профессору Серебрякову Вафля пытается спастись, взобравшись на садовую скамейку.

Борцов играл изумительно, лишний раз подтверждая старую театральную истину, что маленьких ролей не бывает. Его Вафля — такая же бесспорная удача спектакля, как дядя Ваня Юрия Соломина, Серебряков Юрия Каюрова или старая нянька Марина Елизаветы Солодовой.

* * *

...И, конечно же, любимый автор Борцова, — Александр Николаевич Островский. В репертуаре Малого театра его пьесы занимают особое место: *«Мне кажется, что сейчас кроме Островского вообще ничего не надо ставить»*. Артист, чье имя — Виктор Борцов — словно взято у самого драматурга, в свое время играл **Петра** в **«Лесе»**, **Досужева** в **«Доходном месте»**, **Ахова** в пьесе **«Не все коту масленица»**. Первой «островской» ролью Борцова стал бесшабашный **Клавдий Горецкий**. А спустя сорок с лишним лет «Волки и овцы» вернулись в репертуар Виктора Андреевича — в постановке, осуществленной режиссером Виталием Ивановым, артист сыграл одного из центральных персонажей, богатого помещика **Михаила Борисовича Лыньева**.

В «островском» репертуаре Виктора Борцова купец **Большов** из спектакля **«Свои люди — сочтемся!»** (режиссер **Александр Четвёркин**) занимает особое место. В большинстве пьес драматурга, разбирая того или иного персонажа, следует плясать от печки, то бишь от имени героя. Однако «Самсон Сильч Большов» — такое же имя-обманка, как, скажем, «Сила Ерофеич Грознов» в «Правде — хорошо, а счастье лучше». В отсылке к библейскому персонажу заключены уязвимость и двойственность замоскворецкого купца: Самсон Большов совсем не то, чем кажется самому себе. Он абсолютно искренен, когда распекает стряпчего Рисположенского (великолепная работа Владимира Носика)

за пристрастие к «рюмочке», хотя для Самсона Сильча трезвость тоже не является нормой жизни. Лежащая в основе сюжета афера — объявить себя банкротом, чтобы не расплачиваться с кредиторами, — вызвана исключительно жадностью Большова. «Самсон Сильч купец богатейший, — рассуждает приказчик Лазарь Елизарыч, — ... все это дело... так, для препровождения времени затеял». Однако погоня за барышом не мешает Большову оставаться по своему совестливым человеком: «У меня кредиторы богатые, что им сделается!» — говорит он в свое оправдание.

Двойственность персонажа читается и в его манере одеваться: вернувшись из города, куда он ездил по делам, Большов снимает цилиндр, скидывает элегантное летнее пальто, под которым обнаруживается простая рубаха, — и моментально из европейца, барина превращается в самого заурядного мужика.

И вообще, есть в этом незадачливом аферисте что-то детское. Непосредственность, с которой Самсон Сильч упоминает о своем «расходившемся геморрое», просто умиляет. И еще — поразительная доверчивость Большова-Борцова: и Лазарь, и Рисположенский всем ему обязаны, называют своим благодетелем, — значит, не подведут! Впрочем, Лазарю все же устраивается проверка: нужно видеть, с каким неподдельным любопытством Самсон Сильч, надев очки, разглядывает пущенную приказчиком слезу — последнее доказательство его преданности хозяину. А, убедившись, что Подхалюзин — «свой человек», готов в придачу к дому и лавкам отдать ему в жены единственную дочку Липочку.

Тема дочери возвращает нас не только к ветхозаветному Самсону, погибшему из-за женской подлости, но и к королю Лиру. И если в первых трех действиях Самсон Большов воспринимается как чисто комедийный персонаж, то в финале эта роль окрашивается в трагические тона. Островский отводит Самсону Сильчу и Липочке всего шесть общих сцен, причем в одной из них персонажи даже не обмениваются репликами.



Самсон Большов в спектакле «Свои люди — сочтемся!». 1996

... В доме Большовых радостное событие — вот-вот придет свататься «благородный» жених. Суетится и причитает Аграфена Кондратьевна (Людмила Полякова), Липочка застыла в блаженном оцепенении... И только отец семейства, грузно развалившись в кресле, кажется, не разделяет всеобщей эйфории. На просьбу жены: «Да приглубь ребенка-то, что как медведь бурчишь!» Самсон Сильч, словно нехотя, отвечает: «А как мне еще приглублять-то? Ручки, что ль, лизать, в ножки кланяться? Во какая невидаль! Видали мы и понаряднее». Вот как такими словами передашь отцовскую любовь?! Борцов, с его трепетным отношением к авторскому тексту, произносит все бранные тирады Большова от и до. Но взгляните артисту в глаза: с какой нежностью любит Самсон Сильч разряженной,

как рождественская елка, Липочкой! И вовсе не из самодурства отдает Большов дочку за приказчика, когда срывается прежнее сватовство, — он уверен, что Липочка будет счастлива с Подхалюзиним.

А они и впрямь чудесно подошли друг другу: «обзавелись торговлей, домишко отделили», нашли Липочке бальных платьев, а обанкротившегося «тятеньку» отправили в долговую яму.

В IV действии Самсона Сильча ненадолго отпускают домой собрать денег и расплатиться с кредиторами. Он настолько подавлен произошедшими с ним переменами, что сперва даже не понимает, что помощи ждать неоткуда. Но если Лазарь хотя бы ссылается на то, что деньги тестя нужны ему как стартовый капитал, то Липочка и не скрывает, что просто хочет жить в свое удовольствие.

«Ничего тяжелого в этой пьесе нет. Просто сам себя человек обманул. Роль позволяет, ее можно играть одной краской — резонер или комик, который потом не возьмет последнюю сцену. Большов ведь с жиру бесится, барыш получить хочет. Из-за этого все и затевается. Потом он доволен, что и дочь замуж выдает, и обманет всех, а кончается тем, что он сам себя сажает в яму. Но того, что делает дочь, Большов не ожидал. Тут уж начинается трагедия...»

Трагедию Борцов играет тихо и скупно — Большов не кричит, никого не проклинает, не боится, что скажут люди, — ему перед Богом стыдно: «Вы подумайте только, какво по Ильинке-то идти. Это все равно, что грешную душу дьяволы по мытарствам тащат. А там мимо Иверской, как мне взглянуть-то на нее, на матушку?.. Знаешь, Лазарь, Иуда — ведь он тоже Христа за деньги продал, как мы совесте за деньги продаем...»

Со сцены артист уходит в полной напряженности тишине — трудно аплодировать, когда ком стоит в горле.

* * *

Александр Коршунов занимал Борцова в двух своих спектаклях по Островскому, «Трудовом хлебе» и «День на день не приходится»: «Он ничего не просчитывает, не выстраивает свою роль математически, а

всегда идет за интуицией. Как актер Виктор Андреевич необычайно органичен, во всем, что бы ни играл, он всегда убедителен и абсолютно достоверен. Знаете, есть актеры-явления, актеры-личности. Ну, Бог так задумал: родился человек именно для того, чтобы быть актером и никем другим. Про кого-то можно сказать: да, он профессионал, но мог бы заниматься и еще чем-нибудь. А Виктор Андреевич — из тех, кто именно родились артистами».

Борцов служил в Малом театре более 60 лет — и вот уже 10 лет, как его нет с нами.

Для всех, кому посчастливилось соприкоснуться с Виктором Андреевичем, он был и остается носителем замечательных человеческих качеств, эталоном высочайшего профессионализма. За прошедшие годы выросло несколько поколений зрителей, никогда не видевших Виктора Борцова на сцене. Слава Богу, что существуют записи спектаклей с его участием, остались десятки фильмов — *vita brevis ars longa*.

Ольга ПЕТРЕНКО

Фото из фондов Малого театра

АВТОР СОБСТВЕННОЙ ЖИЗНИ

Ушел из жизни старейший артист Российского академического молодежного театра, народный артист РСФСР **Геннадий Михайлович ПЕЧНИКОВ**, прослуживший этой сцене почти семь десятилетий не только на актерской, но и на режиссерской ниве.

Выпускник первого набора Школы-студии

МХАТ, на чьем дипломе стоит подпись О.Л. Книппер-Чеховой, Геннадий Печников получил распределение в главный театр страны, но уже спустя год по приглашению директора Центрального детского театра (как именовался много лет нынешний РАМТ) К.Я. Шах-Азизова перешел в новую для себя труппу и начал плодотвор-



Геннадий Печников



«Рамайна».
В роли Рамы. 1976

но работать в ней, играя разные роли, ставя спектакли, работая со учениками студии при театре, где воспитал своих любимых учеников, в числе которых были Александр Хотченков, Александр Бордуков, Ирина Муравьева, Сергей Шакуров.

Геннадий Печников много снимался в кино, но для всех, пожалуй, поколений одной из главных его работ стала роль Федора Савина в художественном фильме «Шумный день» по Виктору Розову. Старший сын в большой семье, ученый, которому предрекалось большое будущее, мягкий и интеллигентный человек, он оказывался совершенно подавленным своей женой-мещанкой, и все больше отдалялся от матери, сестры, младшего брата. И от науки, которой некогда был предан без остатка. Это было мучительно для него, но неизбежно...

В театре Печников сыграл весь розовский репертуар, но был плотно занят и в русской и мировой классике, запоминаясь зрителям в ролях Молчалина и Чацкого в «Горе от ума» А.С. Грибоедова, Дубровского в спектакле «Владимир Дубровский» по А.С. Пушкину, князя Курбского в пушкинском «Борисе Годунове», Автора в «Мертвых душах» по поэме Н.В. Гоголя, Мальволио в шекспировской «Двенадцатой ночи», доктора Гаспара Арнери в «Трех толстяках» Ю. Олеси и многих других, главных и не главных.

Близко сдружившись в театре с Олегом Ефремовым, Печников не принял, тем не менее, предложения перейти в родившийся «Современник». Вероятно, потому что за годы работы на сцене ЦДТ глубоко проникся атмосферой этого уникального театра, созданного для детей и родителей, его спецификой и высоким предназначением. Потому и служил ему верой и правдой.

Он был на редкость многогранным артистом, что, вероятно, в немалой степени помогло Геннадию Михайловичу создать уникальный спектакль — это был единственный случай воплощения на советских сценических подмостках индийского эпоса «**Рамайна**», где он сыграл роль главного героя, Раму. Спектакль с большим интересом был принят не только в нашей стране, но и в Индии. В одном из давних интервью Геннадий Михайлович рассказывал о том, что, отправившись по приглашению в Индию, он встретился с Индирой Ганди, бывшей премьер-министром, и поведал ей о колоссальном успехе, с которым встречен был в СССР спектакль по индийскому эпосу. Индира Ганди сделала какую-то пометку в записной книжке и — вскоре спектакль был приглашен в Индию.

И еще один случай связан с этим спектаклем — бывший в Москве с визитом Джавахарлал Неру захотел посмотреть «Рамайна».



Геннадий Печников

ну». Хотя бы первый акт, потому что график его был весьма насыщен. Но в антракте, несмотря на деликатные напоминания о том, что его ждут, Неру категорически отказался уходить и, досмотрев спектакль, общался с артистами и зрителями к обоюдному удовольствию.

За эту работу Геннадий Печников был удостоен высоких наград Индии — «Бал Митра» («Друг детей»), ордена «Падма Шри» («Золотой Лотос») и Международной премии имени Джавахарлала Неру. Позже Геннадий Михайлович стал вице-президентом Общества Советско-Индийской дружбы.

А первой режиссерской работой Геннадия Михайловича Печникова стал спектакль **«Как закалялась сталь»** по **Н. Островскому** (будучи не только режиссером, но и автором инсценировки, Печников сыграл в нем роль от Автора), поставленный со студийцами как дипломный. Эта работа настолько понравилась Марии Осиповне Кнебель и Константину Язоновичу Шах-Азизову, что они решили включить его в репертуар. Затем последовали **«Двадцать лет спустя»** **М. Светлова** и несколько пьес **А.Н. Островского** — **«Бедные невесты»**, **«Шутники»**, **«Бедность не порок»**, **«Тяжелые дни»**. «Бедными невестами» по предложению нового главного режиссера Алексея Бородина, открывалась Малая сцена театра...

Энергия Геннадия Михайловича Печникова поистине не знала границ — он снимал документальные фильмы, одним из которых стал посвященный родному театру под названием «Рядом с Большим, напротив Малого»; проводил встречи и творческие вечера в Доме актера и в ЦДРИ, рассказывая о тех выдающихся мастерах сцены, с которыми сводила его судьба, начиная с тех лет, когда он учился в Школе-студии МХАТ; играл и ставил спектакли; снимался в кино; озвучивал документальные фильмы; преподавал; занимался общественной деятельностью...

И признавался в том, что всегда любил роль, которая указана в программке «Автор», потому что эта работа всегда давала артисту возможность вести действие за собой, словно управляя им, диктуя ритм, энергетику, атмосферу...

Геннадий Михайлович Печников любил своих коллег, любил молодых артистов, с болью вспоминал о ровесниках, которых становилось все меньше рядом с ним. Был человеком щедрым на общение, отзывчивым, не терявшим с годами интерес ко всему творческому, яркому.

Таким и останется в памяти многих и многих. Светлая память Вам, Геннадий Михайлович!

Кира АЛЕКСЕЕВА

Эта весть была настолько неожиданной, что в нее оказалось почти невозможно поверить. **Юрий ТОМОШЕВСКИЙ**, замечательный артист, как мало кто глубоко чувствовавший поэзию Серебряного века и упоенно читавший стихи ее мастеров.

Он ушел из жизни на 62-м году жизни, как сообщали близкие друзья, в результате несчастного случая во время поездки в Германию — нелепо, случайно и от того особенно горько для всех, кто знал и искренне любил его.

Много лет Юрий Томошевский проработал в прославленном **БДТ**, носящим сегодня имя Г.А.Товстоногова, но почему-то в первую очередь вспоминается его бессловесная роль слуги Крутицкого в спектакле **«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н.Островского**. Появляясь на сцене всего на несколько минут, молодой артист не просто казался, а был древнейшим стариком, для которого передвинуть тяжелый стул, а тем более сосредоточиться на распо-



ражении своего барина оказывалось почти непосильной проблемой. Это был настолько блистательный этюд, что его с наслаждением наблюдали не только зрители, но и сам Крутицкий-Евгений Лебедев.

А потом Юрий Томошевский стал одним из самых энергичных организаторов «подвального» театра **«Приют комедиантов»**, родившегося при помощи Г.А.Товстоногова и полюбившегося не только питерским, но и заезжим зрителям уже с первого спектакля **«Блистательный Санкт-Петербург»**. И предельная занятость этим театром не помешала Томошевскому ставить спектакли с небольшой труппой, выступать на многих фестивалях со своими монспектаклями, с изысканными программами в **«Бродячей собаке»**...

Но когда театр изменил курс, став во многом коммерческим предприятием, Томошевский покинул его, возглавив **Санкт-Петербургскую филармонию для детей и юношества**, передавая новым поколениям свое мастерство и едва ли не в первую очередь свое восхищение русской культурой начала XX века.

Во всем, что он делал, Юрий был поистине неповторим — с первой встречи запомнилась его необычная, чуть ассиметричная внешность, пышное облако длинных волос, богатый интонациями голос и главное — редкостный дар донести до зрителя высочайшую культуру стиха, его музыкальную прелесть и глубину мысли.

Горько осознавать, что мы больше не увидим и не услышим Юрия Томошевского, яркую звездочку не только театрального, но культурного небосвода. Но помнить — будем...

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 9–209/2018

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 600 экз.

ИНЫЕ БЕРЕГА

журнал о русской культуре за рубежом

Ежеквартальный журнал для всех,
кто интересуется культурой

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

НОВЫЙ ВЫПУСК №2(46) 2017



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ФЕСТИВАЛИ

X Молодежный фестиваль «Будущее театральной России»
(Ярославль)

ВЗГЛЯД

«Омлет» на Экспериментальной сцене Центрального
Академического Театра Российской Армии

МАСТЕРСКАЯ

Дипломные спектакли в Театральном институте
им. Бориса Щукина

МНОГО ЛЕТ СПУСТЯ

«Любовные кружева» в Санкт-Петербургском
молодежном театре на Фонтанке

ЛИЦА

Галина Круть (Смоленск)

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru