

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 8-238/2021



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Весна, можно смело сказать, в разгаре — она набирает темпы не только в природе, но во всех без исключения сферах нашей жизни. И, конечно, в нашей с вами, театральной. Пока еще фестивалей по стране и по миру меньше, чем обычно, и это вполне объяснимо предосторожностями в связи с пандемией. Но с надеждами и радостными ожиданиями уже начинают регионы готовиться к осенним фестивалям — формируют афиши, выясняют планы театров...

И каким бы сложным ни было выпавшее на нашу долю время, премьеры появляются повсеместно — пусть пока для ограниченного количества зрителей. Но они происходят! И их увидят!

Признаемся в том, что непросто было и нам — пандемия многих привела к растерянности, нам стали писать меньше, чем обычно. Но мы были упорны: писали, звонили во многие российские города в поисках новостей, чтобы донести их до вас. И в чем-то удалось преодолеть эту растерянность, доказав, что нам необходимо знать о происходящем, чтобы со страниц журнала об этом узнавали все. Возобновились старые связи, зародились новые, порой неожиданные и очень интересные. Вы найдете в этом номере новые имена авторов, рассказ о премьерах театров, о которых мы давно не слышали, и уверены — вам будет интересно!

В разделе «Театральная шкатулка», вызывающем большой читательский интерес, вы прочитаете на этот раз интервью с легендарной актрисой Еленой Ивановной Псаревой, чье столетие наверняка будет отмечаться в Омске в мае. Узнаете о московских и российских премьерах, в рубрике «Лица» и «Книжная полка» не без удовольствия, надеюсь, прочитаете об артистах, многие из которых известны не только в тех городах, где они работают.

Мы старались, как всегда, чтобы вам было интересно, и обещаем: так будет всегда, пока существует для вас журнал Союза театральных деятелей РФ (ВТО) «Страстной бульвар, 10». Ведь это не просто географическое расположение, а точка притяжения для всех, кому дорог и необходим российский театр...

Всего вам самого доброго, друзья!



*Искренне ваша,  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ  
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2020–2021



На обложке: «Папа. Адажио».  
Мурманский областной  
драматический театр

## СОДЕРЖАНИЕ

### ДАТА

120 лет со дня рождения

Николая Акимова.

*В. Пешкова*

2

100 лет со дня рождения

Елены Псарёвой.

*М. Романова*

10

### В РОССИИ

Барнаул. *Е. Гундарина*

17

Волгоград. *В. Фёдорова*

23

Кызыл. *А. Кужугет*

29

Мурманск. *М. Наумлюк*

33

### ФЕСТИВАЛИ

«Неделя русской классики»

(Чебоксары, Республика

Чувашия). *С. Ильченко*

41

«Йошкар-Ола

театральная – 2021».

*В. Фёдорова*

47

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Поминальная молитва»

(Московский государственный

театр «Ленком Марка

Захарова»). *В. Пешкова*

56

«Странник»

(Государственный

академический театр имени

Моссовета). *Л. Лебедина*

61

«Скупой»

(Московский драматический

театр Армена Джигарханяна).

*Е. Глебова*

66

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Денис Бокурдзе

(Новокуйбышевск).

*Д. Семёнова*

73

### ЛИЦА

Владимир Чернышов

(Санкт-Петербург).

*А. Прокофьева*

81

Виктор Зорькин,

Александр Швачунов

(Курск). *Н. Старосельская*

88

Владимир Морозов

(Краснодар). *Р. Колесникова*

98

### МОНОЛОГ

Константин Рубинский

(Москва). *А. Лоцман*

101

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

Валерий Никитин.

«Душа моя театр».

*Н. Старосельская*

106

### ГОСТИ МОСКВЫ

Юго-Осетинский государ-

ственный драматический

театр им. Коста Хетагурова.

*Е. Глебова*

110

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Московский театр

«Современник».

*А. Филиппова*

116

Омский театр «Галерка».

*Е. Мачульская*

124

### Московский камерный театр

«Вертикаль». *Э. Макарова* 132

### ВЗГЛЯД

Развитие цифрового

театра в эпоху COVID.

*Е. Парфёнова*

135

### ВЫСТАВКИ

Выставка-инсталляция

«Шейнцис. Эссе в IV картинах»

в Еврейском музее.

*А. Овсянникова-Мелентьева* 138

### МИР МУЗЫКИ

«Журавлиная песнь»

(Башкирский государственный

театр оперы и балета).

*С. Сафаргалиев*

144

### ВСПОМИНАЯ

Земфиру Цаликову

(Владикавказ). *Л. Мамиева*

150

Бека Абадиева (Ингушетия).

*А. Абадиев*

153

### ЮБИЛЕЙ

Сергей Пускепалис

(Ярославль)

39

Театр «На Басманной»

(Москва)

71

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Ольга Пашкова (Москва)

157

Нинель Терновская (Москва) 158

# НИКОЛАЙ АКИМОВ. ОСОБЫЙ РАКУРС

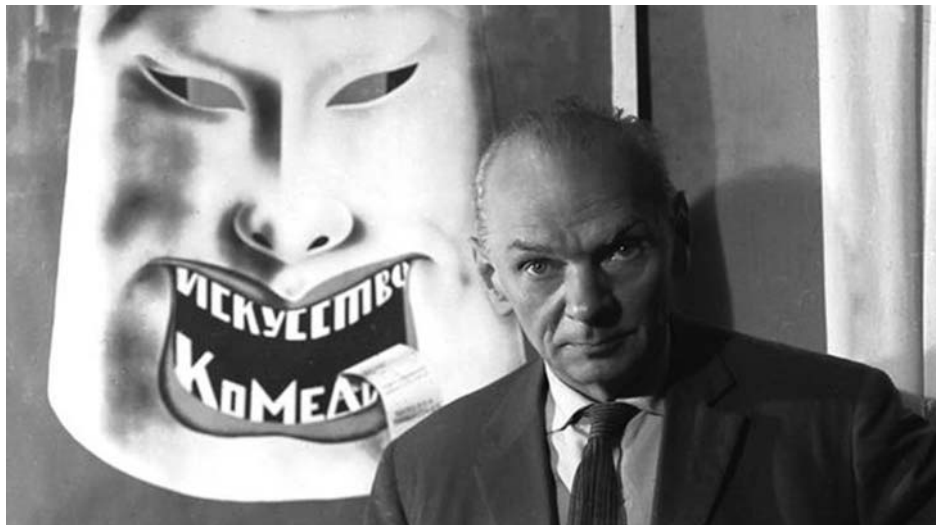
**16 апреля** исполнилось **120 лет** со дня рождения **Николая Павловича Акимова**. Живописец, график, книжный иллюстратор, сценограф, режиссер, литератор, мыслитель. Сколько определений ни поставь, все равно кажется, что что-то упущено. Писать о такой личности все равно, что пытаться поймать ветер. Но хочется хотя бы попробовать...

## ШЛАГБАУМ ДЛЯ ПЕГАСА

**О** таких, как Николай Акимов, говорят, что они не уместались в рамки своего времени и их вклад в ту область искусства, в которой они творили, до сих пор не до конца оценен. В отношении Николая Павловича это справедливо вдвойне, втройне, вчетверне, и даже больше, если перечислять все сферы приложения его талантов особенно скрупулезно и методично. Для **Московского театра миниатюр**, которым с конца 50-х годов руководил известный сатирик **Владимир Поляков**, Акимов придумал эмблему —

Пегаса, перепрыгивающего через шлагбаум. Невероятно, но факт — чиновники от культуры, которых ни при каких обстоятельствах нельзя было упрекнуть в недостатке идеологической бдительности, крамолу «проглядели» и заставили стилизовать вполне конкретный шлагбаум под линию горизонта не сразу. Но даже и в таком, «усовершенствованном», виде эту эмблему можно считать «фамильным гербом» самого Акимова, которому никакие границы были не указ: ни жанровые, ни концептуальные, ни идеологические. Он умел «брать барьеры», как это вообще мало

Николай Акимов





Главный режиссер Театра комедии Николай Акимов. 1963

кому дано. Но даже если одолеть преграду было выше его сил, Николай Павлович, как натура весьма рациональная, что для подлинного художника большая редкость, умудрялся достаточно быстро аккумулировать энергию, необходимую для того, чтобы начать все с начала.

Акимов всегда считал себя человеком 20-х годов, гражданином той громокипящей эпохи — сколь краткой, столь же и яркой — суть которой, пожалуй, точнее всех определил Маяковский: «Твори, выдумывай, пробуй». И кредо самого Акимова точнее не сформулируешь. Начинал он во **ВХУТЕМАСе**, где одним из его педагогов был **Мстислав Добужинский** — непревзойденный мастер театральной декорации, работавший с выдающимися режиссерами, включая Станиславского. Начало XX века было временем смелых поисков нового изобразительного театрального языка. Зерно, брошенное наставником, попало на плодородную почву. Но ему необходимо было время, чтобы прорасти. А

пока молодой художник, от природы наделенный острым чувством времени, делает иллюстрации к книгам издательства «Академия», рисует афиши и плакаты, пишет портреты. В нетеатральных работах Акимова все явственней проступает скрытая, потенциальная театральность. Искусствовед **Марк Эткинд** писал об иллюстрациях Акимова: «Обычно это портрет ситуационный, когда персонаж дан не только в характерной среде, но в острый, умело срежиссированный момент действия».

Росток тем временем тянется к свету. Николай Павлович осторожно нащупывает свой путь в оформлении спектаклей. Пока что — чужих. Однако работает Акимов не как декоратор в привычном для того времени значении этого слова, а именно как сценограф, мысля в пространстве художественного образа всего спектакля, а не отдельных эпизодов. По меткому определению **Алексея Александровича Гвоздева**, Акимов «режиссировал спектакль оставаясь на пос-



Автопортрет Н.П. Акимова из коллекции Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства

ту художника», и этот известный критик и театровед прозревал для него «богатейшие возможности плодотворной деятельности на основе приобретенного опыта, знаний и подлинно театрального дарования».

### НЕ РАСТВОРЯТЬСЯ БЕЗ ОСТАТКА

То, что Акимов рано или поздно придет к режиссуре, для многих близко знавших его людей было ясно уже на исходе 20-х годов. Много позже, в начале 60-х Акимов признается: «Моей школой режиссуры и драматургии явились следующие разнообразные вещи: русская икона XIII–XVI веков, Гоголь, Достоевский, крепостные художники России XVIII–XIX веков, Корнель, Вольтер, во-

девиль Лабиша, Анатоль Франс, Боттичелли, Пинтуриккио, Домье, Ван Гог, многие карикатуристы Франции и Англии, кинофильмы, начиная с картин, в которых участвовал Макс Линдер, и кончая последними достижениями итальянского кино».

Но почему его влек именно театр, а не кинематограф? Ответ Николая Павловича звучал так: «При всей моей любви к хорошему кино я никогда не могу отделаться от чувства, которое овладевает мной в кинозале, от ощущения, что все мне показываемое уже давным-давно произошло, что актерам, которых я вижу на экране и занятым уже совершенно другими новыми делами, все равно, как воспринимается мною их игра, все равно, плачу я, смеюсь или скучаю».

Для режиссерского дебюта Николай Акимов выбрал «Гамлета». Не больше и не меньше. 1932 год — все разнообразие творческих устремлений в искусстве уже вводится в прокрустово ложе «социалистического реализма», а в **Вахтанговском театре** возникает постановка, о которой специалисты спорят и поныне. В пояснениях для художественного совета театра Акимов писал: «... для того, чтобы увидеть и понять, что же именно написал Шекспир, мы должны прочесть этот текст, преодолев могущественный гипноз 3-х вековой литературы о Гамлете, и, сбросив помутневшие Гетевские очки, взглянуть на дело собственным критическим глазом...»

В этой постановке датского принца играл невысокий толстяк, подвизавшийся в комическом амплуа — о том, что Гамлет «тучен и одышлив», упоминал сам Шекспир. По мысли Акимова, лишенный трона законный наследник, весельчак и жизнелюб, имитирующий сумасшествие, хотел всего лишь вернуть себе власть, а хорошенькая простушка Офелия мечтала выйти за него замуж. Начинающему режиссеру поверили признанные корифеи Вахтанговского — **Борис Щукин** играл **Полония**, **Рубен Симонов** — **Клавдия**,



«Гамлет» на сцене Театра им. Евг. Вахтангова. Постановка Н. Акимова. 1932

**Анна Орочко — Гертруду.** Занавесом служила придуманная Акимовым сеть-кольчуга — ах, шерстяной занавес таганковского «Гамлета»! — с запутавшимися в ней каучуковыми рыбинами.

Публика и критика мгновенно разделились на два лагеря: одни — азартно громили, другие — вдохновенно восторгались. Но тучи сгустились, и спектакль продержался в репертуаре всего год и пал под ударами самозабвенных борцов с формализмом. Сценическая жизнь оказалась короче постсценической памяти: спустя семь лет, в 1939 году на 1-й Всесоюзной режиссерской конференции ревнители устоев не преминули привести акимовского «Гамлета» как пример абсолютно чуждый советскому театральному искусству. А в анналах театра он остался одним из самых вахтанговских...

Сей отчаянной смелости эксперимент, по всей видимости, потребовался режиссеру, чтобы опытным путем установить точку приложения будущих

усилий. Мало кто сомневался, что умудрившийся наполнить фарсовым весельем одну из самых мрачных трагедий мирового репертуара, остановит свой выбор на Комедии. Именно так — с большой буквы.

### ЭТОТ ТРУДНЫЙ ЛЕГКИЙ ЖАНР

Николай Павлович довольно продолжительное время существовал меж двух столиц, но чем дальше, тем притяжение Ленинграда становилось сильнее. При **Ленинградском мюзик-холле**, главным режиссером которого он стал в **1933 году**, Акимов организовал экспериментальную мастерскую. Традиционное мюзикхолльное представление — это череда эстрадных номеров, собранная на живую нитку достаточно хилым сюжетом, а то и вовсе обошедшаяся без оного. Молодому режиссеру был близок комедийный жанр, но для него легкость не означала легковесность, ему хотелось внедрить большую драматургию в театр так называемых малых форм.



После спектакля

Свою позицию он обосновал в статье «О путях мюзик-холла», предложив новую форму — синтетический театр, но не в том понимании, какое вкладывал в это определение Таиров — не театр синтетических актеров, которые умеют все. Акимов, как человек весьма и весьма реалистичный, полагал, что найти подлинно синтетических актеров в количестве, необходимом для полноценной труппы, практически невозможно, и делал ставку на артистов, пусть не универсальных, но обладающих талантами в жанрах, смежных с драматическим искусством. Мастерская существовала ярко и интересно, но Акимову это «королевство» было явно маловато...

«Я сторонник жизнерадостного театра, — признавался Николай Павлович, — театра, славящего жизнь весело, празднично, хотя вовсе не исключая и возможность существования другого типа театра. Я говорю о театре, который близок мне как художнику <...> Так как я очень верю в воспитательную си-

лу искусства, и в частности театра, в то, что человек, наделенный юмором и пониманием юмора, уже тем самым не может быть злодеем и человеконенавистником, то мое пристрастие к комедийному жанру я считаю не случайной прихотью, а тенденцией, выражающей мои идеалы». И когда перед ним открылась возможность эти идеалы реализовать, Акимов бросился в бой.

В 1935 году ему предложили... «самый плохой театр Ленинграда», к которому бесповоротно охладела публика, некогда его искренне любившая. Никто из вершителей судеб ленинградского искусства этого от него даже не скрывал: мы тут решили закрыть Театр сатиры, но готовы дать ему шанс, если вы за сезон хотя бы сдвинете его с мертвой точки. У Акимова получилось. В доме № 56 по Невскому проспекту забурлила жизнь, бьющая ключом и по сию пору. Бесплезно пытаться разложить это обыкновенное чудо на составляющие с видом серьезным и глубокомыслен-

ным. Фиаско неизбежно. К тому же Николай Павлович с присущим ему отменным юмором все уже объяснил в своих «Правилах хорошего тона». Их всего 15. Под номером два значится: «Вступая в должность, не объявляй официально, что всё происходившее до тебя — было ужасно, а что отныне — всё будет прекрасно. В свое время это уже было сказано твоим предшественником». И далее в том же духе.

Перемены в Ленинградском театре сатиры и комедии были кардинальны и болезненны — увольнения артистов, включая ведущих, формирование новой труппы, смена репертуара. Первыми спектаклями нового главрежа стали «Собака на сене», «Валенсиянская вдова» Лопе де Веги и «Двенадцатая ночь» Шекспира. Все — в блистательных переводах Михаила Лозинского. Вторым крылом этой «птицы-тройки» суждено было стать Евгению Шварцу: «...не только их произведения... формировали творческий почерк и лицо театра, — писал о них Акимов, — но самые их человеческие свойства и весь их духовный облик... в огромной степени помогли нам сформироваться и определить путь своего развития».

Местоимение «мы» по отношению к театру, который Николай Павлович создал буквально на пустом месте, не личная скромность режиссера, но жизненная позиция в профессии. Да, он был новатором, но прекрасно отдавал себе отчет в том, что один в поле не воин. С ним на Невский пришли не просто ученики и единомышленники, но люди одной с ним группы крови: «Режиссерская смелость! Звучит это и заманчиво, и призывно. Давайте только договоримся, что театр — это коллективное искусство и что индивидуальная смелость в нем может быть очень ценна как черта биографии, но для создания больших, смелых произведений и смелость нужна коллективная, нужно единодушие, нужен благородный фанатизм и единое



«Тень». Эскиз костюма Ученого. Н.Акимов

понимание каждым коллективом своей творческой веры».

### «ТЕНЬ», ЗНАЮЩАЯ СВОЕ МЕСТО

«Так называемая творческая близость моя с Театром комедии, или, что почти то же, с Акимовым, была не так уж проста», — записал в своем дневнике Евгений Шварц в январе 1957 года. Между тем, на этой сцене шли четыре его пьесы и еще три были приняты к постановке, но не вышли к публике по независящим от самого театра причинам. Длившееся четверть века сотрудничество драматурга Шварца с режиссером Акимовым — один из самых увлекательных «театральных романов» минувшего столетия.



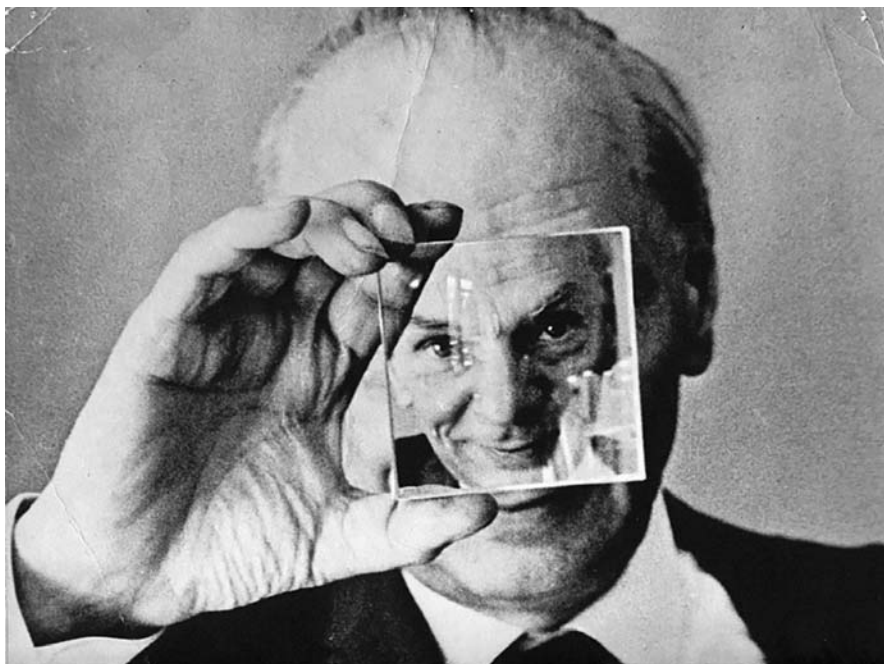
«Тень». Тень — Л. Милиндер, Ученый — Г. Воропаев

Познакомились они в 1931 в Театре им. Вахтангова — Евгений Шварц читал труппе «**Приключения Гогенштауфена**». Акимову пьеса не очень понравилась, но что-то такое увидел он в драматурге, который прежде писал исключительно для детского театра: «Автор любит людей с их недостатками, и если ненавидит, то пороки в людях, а не самих людей». Вот это и сблизило Акимова со Шварцем.

Для своей экспериментальной студии режиссер заказал драматургу новую пьесу. В итоге на свет появилась «**Принцесса и свинопас**», написанная по мотивам сразу трех андерсеновских историй — «**Принцесса на горошине**», «**Новое платье короля**» и «**Свинопас**». Забавная комедия положений без явного подтекста света рампы не увидела — на половину готовый спектакль запретил Главрепертком. В 1935 Николай Аки-

мов попытался поставить его уже в **Театре Комедии**. Последовал новый запрет. Только в 1960 году, обернувшись «**Голым королем**», пьеса вышла в молодом «**Современнике**».

Легендой Театра Комедии стала постановка другой пьесы Шварца. Николай Акимов считал «**Тень**» тем же, чем была «**Чайка**» для **Московского Художественного** и «**Принцесса Турандот**» для **Вахтанговского**. Сергей Владимирович Образцов очень точно высказался о творчестве Евгения Шварца: «Среди современных советских драматургов трудно подобрать ему параллель. Он ставит жизнь и людей в какой-то особый ракурс». А Николай Акимов поставил в особый ракурс шварцевскую пьесу, выступив, как это часто бывало, не только постановщиком, но и сценографом. Искрящиеся, острые метафоры драматурга подстеги-



Фотопортрет Н.П. Акимова из коллекции Государственного Академического Театра Комедии им. Н.П. Акимова

вали воображение художника: «Если бы на сцене не произносили слов, их можно было бы читать по этим декорациям!» — восклицал после спектакля писатель **Перец Маркиш**.

Уму не постижимо, как можно было поставить такой спектакль в такую эпоху. Где-то там правит бал соцреализм, а тут... У пьесы Шварца и сказки Андерсена разные финалы: в «первоисточнике» толком даже не поймешь, что стало с главным героем, писатель ограничился короткой фразой о том, что с Ученым покончено. Драматург не просто воскресил бедолагу, но и сделал Тень его спасителем. Фактически Шварц воскресил хорошего человека, чтобы жил плохой! Фантастичность и закономерность происходящего в пьесе будоражила фантазию режиссера: «Как играть Людоода? Как, по законам реализма, Тень должна отделяться от че-

ловека? Каким естественным жестом следует терять голову с плеч? Во всех таких случаях приходится, отложив театральные самоучители, опытным путем, прислушиваясь к стилистике автора... угадывать решение».

«Тень» не сходит с афиши Театра Комедии вот уже **семь десятилетий**: в 1960 вторую редакцию сделал сам Николай Павлович, в **1984** она была восстановлена режиссером **Юрием Аксеновым**, а в **2003** свою версию предложила нынешний главный режиссер театра **Татьяна Казакова**.

И каждый новый сезон начинается именно с «Тени» — в память о выдающемся режиссере, имя которого носит этот театр.

Виктория ПЕШКОВА

# ЕЛЕНА ВЕЛИКАЯ

## К 100-летию со дня рождения Елены Псаревой

**12** января 2003 года в эфире «Радио России» прозвучала передача из цикла «Театр в лицах», посвященная народной артистке России, лауреату Государственной премии им. К.С. Станиславского, актрисе Омского театра драмы **Елене Ивановне ПСАРЕВОЙ**. Мне посчастливилось не только видеть ее на сцене, но и встретиться в жизни, поговорить... Так случилось, что через год с небольшим после нашей встречи ее не стало. Елена Ивановна умерла **28 апреля 2004 года**. Остались записи ее спектаклей на радио и телевидении, сохранилась и запись нашего с ней разговора, которую я использовала в своей передаче об этой удивительной актрисе.

Есть такое понятие в истории нашего театра: «Великие старухи», которые были порой моложе всех молодых, мастера высшего актерского пилотажа – старухи Малого театра, Александринского, МХАТа. Увы, их почти не осталось. К этому актерскому сословию принадлежала и Елена Ивановна Псарева, легенда знаменитой Омской драмы, где она прослужила почти пятьдесят лет, в театре, который всегда славился своими актерами. И в этой звездной труппе особое место занимала маленькая, хрупкая, с озорными огоньками в глазах Елена Ивановна. За два года до нашей встречи она отметила свое 80-летие.

Это был ее первый юбилейный вечер. Уговорили с трудом. Всегда от всяких торжеств в свою честь категорически отказывалась. И в тот памятный вечер тряслась, как школьница. Потом постепенно освоилась. На все торжественные речи отвечала шутками и остротами. А на следующий день, сидя в актерском буфете, вспоминала «весь этот ужас» и хохотала: «Кто-нибудь! Назовите меня еще раз Еленой Великой! Мне понравилось!»

Эту историю о юбилее и о многих других «подвигах» Елены Ивановны рассказала мне **Светлана Васильевна Яневская**, заведующая музеем Омского театра драмы. Она и свою статью об актрисе в «Петербургском театральном жур-

нале» так и назвала: «Елена Великая». И я сознательно повторяю это название – ведь точнее вряд ли скажешь! Я попросила Светлану Васильевну принять участие в нашем разговоре с Еленой Ивановной, тем более что они были большими друзьями.

И вот мы сидим в небольшой гримборной Елены Ивановны Псаревой. На стенах – афиши, фотографии: Елена Ивановна в разные годы, в разных ролях, ее любимые партнеры, знаменитые артисты Омской драмы – в сущности, здесь история Омского театра за полвека. Тут же, на почетном месте, в роли Иоанна Грозного, ее муж – один из ведущих актеров Омской драмы **Сергей Васильевич Филиппов**, которого в то время уже много лет не было на свете и с которым в **1955 году** Елена Ивановна приехала в Омск. Но Омская драма была не первым ее театром.

Елена Псарева



— С чего начиналась театральная жизнь? С величайшей любви к театру. Меня впервые привели в театр в пять лет на «**Красную шапочку**». Я спектакль до сих пор помню. Это был мюзикл в Томске.

— *Тогда слова такого не было, «мюзикл».*

— Конечно. Но пели и на сцене, и в зрительном зале. Захватило. Это было потрясение. И все! Я в пять лет поняла, что моя судьба определилась, что я должна когда-нибудь работать в театре. И спасибо моей старшей сестре, спасибо маме (я росла без папы), меня отправили в Москву из Новокузнецка поступать в ГИТИС. Это был 39-й год. Я приехала в Москву, друзья меня переправили на Трифоновку в общежитие. Когда я вошла в комнату, так и ахнула. Меня окружили красавицы, хорошо одетые. А я маленькая, 152 см, плохо одетая, некрасивая до невозможности. Но внутри твердое ощущение: я должна обязательно поступить в ГИТИС! Набирала **Алла Константиновна Тарасова**. У меня была хорошая программа, разнообразная: и характерные, и героические отрывки... и все на свете. Как сейчас помню, я читала басню «Лиса и виноград». Они даже не выдержали и зааплодировали. Уж очень я там, видно, образно кувыркалась. Все закончилось. Меня опекал, помню этого мальчика, третьекурсник Володя, как фамилия я забыла, он очень нежно меня опекал, говорил: «У тебя все будет в порядке, не беспокойся, все говорят, что ты очень талантливая». Подхожу к спискам принятых. Раз прочитала, фамилии моей нет, два прочитала, фамилии нет. Море слез. Володя стоял в стороне: «Я все узнал. Алла Константиновна сказала, что ты — тюзовская». И все. Я решила, что с этими мечтами я должна расстаться. Обратно в город Сталинск (Новокузнецк — ред.). На мое счастье, был дополнительный набор в Металлургический институт. Я поступила без труда. И решила: все, с театром покончено. А театр был недалеко от института. После занятий — на спектакль. За рубль билет. Потом, когда я уже работала в этой труппе, то мне рассказывали, что кто-нибудь в щелку посмотрит, тогда те-



Елена Псарева

атр не очень посещался: белая головка сидит, можно начинать.

*Проучившись три семестра в Металлургическом институте, Елена Ивановна не выдержала и поступила в Новокузнецкий ТЮЗ. Ее первый сезон 1940-41. Были удачные летние гастроли. Война ее застала недалеко от Омска, в курортном местечке Карачи. И начался новый этап в жизни Псаревой. ТЮЗ был расформирован. Елена Ивановна становится актрисой Новосибирского филиала Театра кукол под руководством С.В. Образцова. Пять лет она отдала Театру кукол. Считала, что это очень интересная профессия. Именно там Псарева приобрела умение общаться со зрительным залом, завоевывать его. Конечно, судьба актрисы счастливая. Максимально раскрылся ее талант в Омске. Хотя все могло быть иначе. После войны она работала в Новокузнецке и Барнауле, играла много, но, в основном, небольшие роли. Вышла замуж за актера Сергея Василь-*



А. Володин и Е. Псарева на вручении премии «Золотая Маска»

евича Филиппова, родила дочь, у нее трое внуков. И вот вместе с мужем она переезжает в Омск, где он стал одним из ведущих актеров, а она продолжала играть свои небольшие роли. Но каждая уже была сделана мастерски. И это все отмечали. Конечно, в формировании актрисы Елены Псаревой значительную роль сыграл Сергей Васильевич Филиппов.

— Я ему очень благодарна. Он был старше меня на двенадцать лет, был мудрый человек, не забуду его никогда. Естественно, в молодые годы завихрения у меня были, обиды и всякие кухонные разговоры...

Он говорил: «Не торопись, придет твое время». И, действительно, пришло. Сыграли «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса. Это был 67-й или 68-й год. Муж мне сказал: «Будь внимательна. Начинается твое время...» Я благодарна своей судьбе. Она свела меня с замечательной режиссурой в этом театре: **Лазарь Маркович Мейерсон, Сергей Фадеевич Владычанский, Юрий Александрович Альховский**, друг мой, любимый мой человек **Артур Юзефович Хайкин, Ефим Хигеро-**

**вич, Геннадий Тростянецкий, Вячеслав Кокорин, Владимир Симановский...** Моя счастливейшая творческая судьба.

Да, час актрисы Елены Псаревой настал: первая большая роль — **Аманда** в «Стеклянном зверинце» Т. Уильямса. И настоящий большой успех — гастролы, съемки на ТВ... и пошло, и пошло... Как считают в театре, вершина в творческой биографии Елены Ивановны Псаревой — старуха **Анна** в «**Последнем сроке**» **В. Распутина**. 1977 год. Гастролы в Москве — «**Последний срок**» на сцене Малого театра. Обсуждение спектакля в Центральном Доме актера при участии всех крупнейших критиков того времени. Восторженные отзывы об игре Е.И. Псаревой и масса рецензий. Это была уже слава. О постановщике этого спектакля, **Владимире Симановском** Елена Ивановна вспоминала с нежностью.

— Это очень родной человек. Симановского я никогда не забуду. Он сейчас уже не режиссирует, чем-то другим занимается, очень жаль, потому что это очень интересный человек и очень хороший режиссер. Я у него еще играла **Степаниду**

в спектакле «Деньги для Марии» **В. Распутина**. Почти на каждый спектакль приходил мой замечательный друг, солнышко мое ненаглядное Артур Юзефович Хайкин (главный режиссер театра — ред.). На грани фарса это было: он в зале сидит, я спокойна. Вообще в те времена режиссеры сидели на каждом спектакле, и перед каждым репетировали.

*Вскоре после премьеры и гастролей в Москве «Последний срок» был записан и показан по Первому каналу ЦТ. И хлынули письма Е. Псаревой и В. Симановскому на ЦТ и в Театр со всей страны. Их было 450. Спектакль и в записи ошеломил. Многие не верили, что Псарева — актриса и писали: вы, видимо, нашли эту удивительную подлинную женщину с драматической судьбой. Об этом писала **Светлана Яневская** в своей статье «Елена Великая» в Петербургском Театральном Журнале. В этой же статье она приводит и слова режиссера Владимира Симановского о работе над спектаклем. Он говорил, что с Псаревой*

*было непросто. Он ставил не бытовой спектакль, в его основе притчевое начало. И старуха Анна — образ не бытовой, а собирательный. Отсюда перед актрисой стояли сложные, новые задачи. И Псарева нашла особую интонацию, говор, пластику, она не повторялась ни в одной сцене, везде была разная. В результате, образ стал полифоническим, и каждому Анна оказывалась близкой, потому что каждый человек в ней узнает себя, возникают ассоциации с собственной жизнью.*

**С. Яневская:** После спектакля «Последний срок» нам казалось, что Елена Ивановна может все. Она играла **Фелисату** в пьесе **А.Н. Островского** «Правда хорошо, а счастье — лучше». Она так раскрывала интригу, в шапке-шутихе носилась по сцене, такой черт в юбке, такая бабенка, которая все видит, все знает, терпеть не может этих Барабосевых, и ради того, чтобы им насолить и «организовать» любовь Поликсены и Платона способна на все. Хохот был на каждом спектакле.

«Гарольд и Мод»





«Последний срок». 1981

Да, действительно, А.Ю. Хайкин, видимо, тоже считал, что Псаева может играть все. В его спектаклях она сыграла, например, **Кабаниху** в «Грозе» и **Розу Песочинскую** в «Ретфо» **А. Галина**. И все-таки, сколько не сыграно? Это был мой вопрос, на который Елена Ивановна ответила.

— Очень, наверное, много. Чтобы я — ах! — о чем-то мечтала, не было никогда в жизни. Вот скажем «**Гарольд и Мод**» **К. Хиггинса** и **Ж.К. Каррьера**, это было неожиданно. Это были последние годы Артура Юзефовича Хайкина, он за меня болел, у меня безработица была, пустое время. Он мне говорит: «Все, я с Симановским договорился, и с Мездричем (директор театра — *М.Р.*) договорился, чтобы Симановский сделал инсценировку повести **В. Распутина** «**Прощание с Матерой**». Тогда пришел **Вячеслав Кокорин** в главные режиссеры и говорит: «Я не очень в Распутине разбираюсь, не знаю, что и как... Но мне очень хочется с Вами поработать, и я предлагаю, прочитайте «Гарольд и Мод». Я прочитала, мне

понравилось, есть за что браться, и я согласилась. И что-то такое получилось.

**С. Яневская:** По-разному Мод играли в разных театрах. Обычно эту роль играли актрисы видные, красивые, в которых действительно может влюбиться молодой человек. Елена Ивановна не это играла. Она играла то, что в ней самой есть: влюбленность в жизнь. Эта влюбленность, свет самой жизни покоряли удивительно. И еще она была хулиганка на сцене, как и в жизни. Недаром она всегда окружена молодыми людьми. Каждый день приходит в театр и сидит с молодежью, им есть, о чем поговорить: и о театре, и о жизни, и о футболе, она страстная болельщица. У Елены Ивановны много друзей среди молодых. Они все говорят с ней на «ты», зовут Леночкой. А само решение «Гарольд и Мод» было очень интересным. Партнером Елены Ивановны был **Сергей Волков**.



«Земляки». 1988

Светлана Яневская напомнила, что Елена Ивановна Псарева и мужские роли играла. Молодой режиссер **Георгий Цхвирава** поставил «На дне» **М. Горького**, где Елена Ивановна сыграла Луку.

— Я не жалею ни секундошки, что он меня кинул в эту авантюру. Получила очень большой багаж. В Горьком разобралась немножко. Я что-то не сделала, не сумела. Если бы режиссер сидел в зале, мы бы продолжили работать. Но он был приезжий. Наверняка, я бы «дошла» на спектаклях. Но я не жалею, я не считаю для себя это потерянным временем. Спектакль играли всего несколько раз.

— Вы сказали, что в Горьком разобрались. Лука какой: лукавый или сердечный?

— Сердечный. В том-то и дело, что сердечный, и воспитать никого не смог. Георгий Цхвирава — способный очень парень.

**С. Яневская:** Он в интервью сказал, как ему важно, чтобы Луку играла Елена Ива-

новна, важно, чтобы душевный порыв от Луки шел.

— Я понимаю молодых режиссеров, почему они хотят работать с Еленой Ивановной. Они знают, что любому эксперименту, любой их выдумке, вы всегда найдете оправдание.

— И мне было интересно с ними. Мне нравится, когда режиссура ищет и открывает в артисте что-то новое. Тот же Кокорин открыл во мне Мод. Это же не я сама. Я ему должна быть благодарна всю жизнь. Я сумела там что-то такое... Это мне нравится. Так же и в «Последнем сроке» удалось Симановскому.

— Эти героини как две противоположности: Мод, очаровательная седая дама в прекрасном белом платье и старуха Анна из далекой сибирской деревни в «Последнем сроке», между ними нет ничего общего.

— Ничего общего нет. Но человеческое — общее. У всех последний срок есть. Распутин что-то такое маханул... Его понимание



«У войны не женское лицо»

души женской и того, что всех нас ждет последний срок, всех до единого, с высшим образованием, без высшего образования, талантливого, бесталанного, всех ждет последний срок. Вот и все.

В нашем разговоре с Еленой Ивановной Псаревой мы коснулись только нескольких ее ролей, очень важных в творческой биографии актрисы. И конечно, вспомнили один из самых знаменитых спектаклей Омской драмы «У войны не женское лицо» Светланы Алексиевич в постановке Геннадия Тростянецкого. В 1985 году Елена Псарева, Елизавета Романенко, Надежда Надеждина, Наталья Василиади за этот спектакль были удостоены Государственной премии им. К.С. Станиславского. Спектакль

был очень простой. Казалось, это не актрисы играют роли, а простые женщины, прошедшие войну, рассказывают свои истории. И рассказывали они так, что зрители не могли сдерживать слезы. К счастью, существует телевизионная версия этого спектакля.

Светлана Яневская напомнила, что в последнее десятилетие в творчестве Е.И. Псаревой особое место занял **Достоевский**. Оказалось, что это ее автор. Она мастерски играла небольшие роли в «Преступлении и наказании», экспериментальном спектакле польского режиссера **Генриха Барановского**, в «Униженных и оскорбленных» и, наконец, в «Игроке», где блистательно сыграла **Бабуленьку Антониду Васильевну** в постановке **Льва Стукалова**. Именно с «Игроком» Елена Ивановна имела настолько большой успех в Германии и Америке. «Буквально со сцены искры сыпались».

— Мне нравилось работать со Стукаловым. Он режиссер определенный, четкий, знает, что надо. Там я самый азартный игрок была из всех. Здорово было! **Димочка Василиади** говорил: такая маленькая женщина такой силой обладает, откуда в ней сила такая?! Я сама не знаю...

Когда я была в Омске в канун 2003 года, Елена Ивановна Псарева в свои 82 репетировала **Эмилию** в «Зимней сказке» **Шекспира**. Ставил спектакль тогда молодой режиссер **Василий Сенин**. Что же она вытворяла на репетициях, как всех смешила!.. Как всегда, была моложе и азартнее всех. Это была одна из последних ее ролей. Елена Ивановна Псарева умерла 28 апреля 2004 года.

16 мая 2021 года исполняется 100 лет со дня рождения **народной артистки РФ, лауреата Государственной премии имени К.С. Станиславского, лауреата премии «Золотая Маска» в номинации «За Честь и Достоинство»** Елены Ивановны Псаревой, одной из самых ярких звезд XX века Омского Государственного Академического театра драмы. В памяти артистов и зрителей не только Омска она навсегда осталась Еленой Великой.

Мая РОМАНОВА

## БАРНАУЛ. Увидеть любовь и умереть

**А**лтайский краевой театр драмы имени В. Шукшина показал свою версию пьесы **Юлии Пospelовой «Леха»** в постановке барнаульского режиссера **Ирины Астафьевой** и художницы **Марии Рыковой** из Санкт-Петербурга. В драме единственное действующее, а вернее, рассказывающее, лицо — внучка, от лица которой написан текст монодрамы о жизни деда, испытавшего под старость радость любви, разрушенную жестокостью самых близких. Казалось бы, гендерный перевертыш **«Земли Эльзы» Ярославы Пулинович**. Однако для спектакля о последней любви «Леха» получился парадоксально «молодым». Автор, постановщики и исполнители из одного поколения: дети 80–90 гг. прошлого века. Они узнают песни Вячеслава Доб-

рынина, помнят банки с «чудодейственной» водой, заряженной экстраенсами через телеэкран, и автомобиль «копейка», слышали рассказы о смертоносной паленой водке. Впечатлением их юности и молодости была парящая на киноэкране рыба «Аризонской мечты» Эмира Кустурицы и «Кислород» Ивана Вырыпаева с «танцующими» внутри человека легкими. До сих пор не забыты и откровения Евгения Гришковца под музыку группы «Бигуди». Все это стало общими социокультурными и эстетическими адресами, по которым авторы и аудитория спектакля находят друг друга, как одноклассники на школьном вечере встречи.

Пространством «Лехи» становится весь небольшой зал экспериментальной сцены театра — это пространство

*Внучка — Е. Порсева*





Дед — В. Осипов

памяти. На длинной узкой полосе сцены, возвышающейся над уровнем зала, узнаваемый в подробностях интерьер тесной хрущевки: рыжий лаковый сервант, кресло, торшер, кровать с панцирной сеткой, банки с соленьями под ней, стол, газовая плита со сковородкой, холодильник, радио, отрывной календарь на стене. Предметы сценографии подлинны, но выстроены неестественно в ряд вдоль стенки — это место не для жизни, здесь герои будут только всплывать в воспоминаниях рассказчицы и исчезать из них. Между сценой и зрителями ждет исполнителей музыкальная установка с клавишными и гитарой. Эта своего рода «машина времени», путешествуя на которой музыкант с вокалисткой-рассказчицей будут выполнять роль посредника между зрителями и героями будущего повествования, условным прошлым спектакля и происходящим непосредственно во время него.

Спектакль начинается внезапно. Еще на включенном свете артисты выходят,

присаживаются на край сцены и делятся с залом подлинными воспоминаниями из личных семейных хроник. Обмениваются короткими детскими впечатлениями о своих бабушках и дедушках: пафосными или, наоборот, сниженными, случайными, необязательными, как бывает, когда родственники, собравшись, листают семейный фотоальбом. Сейчас все они чьи-то внуки. Предъявленные речевые характеристики стариков — следы, оставшиеся в памяти: «мой дед говорил» («моя бабушка говорила»), из повторения которых прорастает рефрен и задается ритм спектакля.

Документальная рамка, в которую Ирина Астафьева помещает основное действие (а на поклон артисты также выйдут от имени внуков), не только дань актуальной стилистике. Режиссер уравнивает конкретное, человеческое с художественным, свидетельством участников спектакля с историей его персонажей, демонстрирует то, что так восхищает в тексте Пospelовой — биографию друго-



Спортсмен — Д. Никоноров

го человека как непознаваемый и при этом манящий космос, заглянуть в который самое простое и одновременно самое сложное.

Сама режиссер говорила об идее постановки: «Меня греет в этом материале такая мысль: ценность человеческой жизни. Любой. Для нас часто очень важны такие категории, как образование, обеспеченность, карьера и т.д. И мы, в погоне за благами цивилизации, остаемся невнимательными, равнодушными к близким людям, да и просто друг к другу. А ведь другой человек — это целая неизведанная планета, другой непознанный мир. Человек умрет, и ничего не останется, только имя, в лучшем случае. Поэтому хочется «видеть» человека сейчас. А через историю своего деда, через историю своей семьи, через взгляды, опять же, героиня познает себя. Кто она такая и из чего она «состоит». Происходит осознание себя в мире».

Переход к тексту драмы естествен как продолжение одного из документаль-

ных свидетельств. Свет гаснет, артисты мгновенно преобразуются в персонажей. Только рассказчица остается собой. Подходя к музыкальной «машине времени», она надевает наушники и под живой аккомпанемент клавиш и гитары, напоминая разом Евгения Гришковца альбома «Сейчас» и киносюжетов «Кислорода», начинает: «Мой дед говорил...»

Обращение к жанру саунд-драмы связано с довольно редко встречающейся формой пьесы Пospelовой — смесь обычного стиха и верлибра. Это не только эффектно, но и оправдано содержательно: дед — меломан, в его доме звучат пластинки, он поет под гармонь хит 90-х «Колдовское озеро». Рассказать о деде музыкой значит вступить с ним в диалог. Символичен момент переключки сквозь время между рассказчицей (настоящим) и ее персонажами (прошлым), когда «Колдовское озеро» начинается а капелла запевать дед, затем песню подхватывает его умершая жена Зина, а после, уже одна,



Дед — В. Осипов, Лидочка — А. Кушнир

продолжает внука (а за ней тихо почти весь зрительный зал). Внезапные остановки музыки в насыщенной звуковой партитуре спектакля становятся ключевыми событиями действия: музыка как полнота жизни и немота, когда слов нет, слова убивают, слова бессильны.

Реальность прошлого создается на сцене реальностью музыкального нарратива перед сценой, прошлое разворачивается из настоящего, озвучивается им — главный эффект режиссерского решения, стирающего границы между жизнью деда и рассказом о ней. **Екатерина Порсева**, исполняющая роль внучки, стала, по сути, соавтором Ирины Астафьевой, выступив в спектакле как актриса, композитор и вокалистка. Рассказчица то солирует, целиком подчиняя действие ритму своего повествования, то «подпевает», аккомпанирует параллельной реальностью на сцене, то иногда смолкает и полностью передает слово персонажам по-

вестования, затем снова берет партию в свои руки. Спектакль существует в ритме смонтированных между собой «медленных» эпизодов жизни деда «без любви» и взрывных, динамичных эпизодов его новой жизни, он то затихает, то неслется вскачь.

Начало рассказа застает деда в самый высокий момент, когда в одинокий стариковский быт врывается любовь. События развиваются стремительно, как в «Ромео и Джульетте»: свидание через балкон, бурный роман, стечение обстоятельств и смерть. Нечаянная любовь делает старика настоящим кумиром внучки. Она видит в нем «своего» — такого же восторженного подростка, свободного от предрассудков, чуткого к своему внутреннему спортсмену, который «бежит где-то глубоко под легкими».

«Детскость» героев у Юлии Поспеловой — показатель их способности любить просто так — ценности, которую человек



Зина — М. Сазонова

утрачивает с возрастом. Как утратила ее Лидочка, дочь деда, выросшая в грубую, пошлую тетку, орудующую против отца и его любви убийными аргументами «квартира-гараж-машина». Из детской же наивности, влюбленности в мир лепит свой образ исполнитель роли деда **Виктор Осипов**, играющий молодого старика. Сама атмосфера спектакля напоминает бесхитростное школьное представление, где дети «показывают» старших, не особо заботясь о психологическом соответствии возрасту.

Дед живет в спектакле в паре со своим двойником — молодым спортсменом-бегуном с огромной цветной рыбой в руках. Он постоянно рядом, это визуализация и индикатор эмоционального и физического состояния деда: носится и пританцовывает, когда деду хорошо, бьется о невидимую стену, когда тот страдает.

Вместе с любовью деда наступает горькое разочарование в прошлом: то, что он

считал счастьем, на самом деле им не было, жизнь катилась по инерции, заполнялась, как по трафаретам букв, которые он вырезал для заводских агитплакатов «И жизнь хороша и жить хорошо». Еще один штрих в портрете поколения советского человека: формальность существования, нормированность счастья. Оно декларируется извне в идеологических лозунгах, но человек остается несчастливым. Сцены встречи деда с «любовью всей его жизни» наполнены музыкой и буквально брызжут энергией в отличие от «молчаливых» сцен его прежнего существования. Меняется интонация характерного обращения деда к сыну «Леха...» — от выражения крайней степени восторга, полноты жизни до сожаления и разочарования.

В финале зрителей постигает эмоциональный удар. После смерти деда грузчики на наших глазах, по-деловому быстро и в полной тишине, разбирают его



Дед — В. Осипов, Андрюша — С. Рассахань

комнату, оставляя сцену абсолютно пустой с одиноко сидящей фигурой старика. Сильная метафора полного исчезновения внутреннего человеческого космоса вместе с его физической смертью. Затем сцену покидает и дед. Музыка уже не вернется в спектакль. Внучка заканчивает своей рассказ в квартире деда, где все изменилось и одновременно осталось тем же: мы понимаем, что это история двоих — последнего взлета деда и одновременного взросления внучки. Рассказывая о старике, она проходит путь к себе. Выражение «короче говоря», которым она заканчивает монолог, — констатация обыденности жизни, ее рутины, сводящей большую, насыщенную жизнь к расхожему сюжету, укладывающемуся в два слова.

На поклон выходят уже не персонажи, а артисты. Как надежду на сохранение памяти о деде из пьесы Юлии Пospelовой, а также своих родных, они выносят

на сцену живую рыбку в банке с водой. Удержат ли, не расплескают ли воду, не разобьют ли хрупкий сосуд?

Елизавета ГУНДАРИНА

**О РЕЖИССЕРЕ:** Ирина Астафьева окончила Алтайскую государственную академию культуры и искусств (мастерская А.И. Вахрамеевой), Театральный институт имени Щукина (мастерская А.М. Вилькина). Работала в театрах Мотыгино, Кудымкара, Якутска, Ижевска. В 2017–2019 гг. — организатор и руководитель лаборатории молодой режиссуры «Живая классика» Коминтермского национального драматического театра им. М. Горького. Лауреат фестиваля «Волшебная кулиса» за лучший актерский ансамбль в спектакле «Андрей Платонов. Рассказы» (Пермь, 2019), вошла в лонг-лист Национальной премии «Золотая Маска» со спектаклем «Любить» по рассказам А.П. Чехова (2017).

## ВОЛГОГРАД. Когда все составляющие складываются

**В**олгоградский ТЮЗ в конце 2020 года выпустил две премьеры, очень разные, но полные дыхания настоящей жизни с ее страстями, печалью и радостями.

На пьесу нового драматурга **Даны Сидерос** (пишет около пяти лет, есть постановки в российских театрах, имя ее уже известно тем, кто занимается современной драматургией) «**Черный апельсин**» директор театра и режиссер **Альберт Авходеев** случайно наткнулся в начале 2020 года. А премьера состоялась лишь в декабре. Жанр обозначен как «Жизнь — комедия, ужастик, триллер». Точное определение. Если спросят, о чем пьеса — смело можно ответить — о самой обычной жизни самых обыкновенных подростков, с ее страхами, истинными и мнимыми, переживаниями, радостями, растерянностью перед серьезными проблемами, жадной любви и тепла.

Здесь нет ничего из ряда вон выходящего: трое друзей живут в нормальных семьях, накормлены и ухожены, в школе тоже учатся без особых проблем. Но снова и снова окружающая действительность ошеломляет, подкидывает трудные задачи, требует нетривиальных решений и непростого выбора. В центре — увы! — реально существующая проблема суицида. Но решена тема небанально, приводит к неожиданному финалу.

Старый, больной, замкнувшийся в себе дед (**Борис Кудрявцев**) просит правнука помочь ему избавиться от никчемной, зависимой от близких жизни: дед передвигается в инвалидной коляске, его мир ограничен стенами небольшой квартирки.

Парень мечется между желанием помочь деду, ужасом лишения жизни

близкого, страхом перед возможным наказанием. Двенадцатилетний Жека выбирает милосердие. Он готов сделать укол деду, уже достал нужное лекарство, теперь надо научиться пользоваться шприцем. С самого начала в тексте и описанных ситуациях драматические коллизии тесно связаны с бытом, с современным слэнгом, с забавными воспоминаниями. Пьеса Даны Сидерос — лихо написанная трагикомедия, где сниженная лексика, откровенно грубые слова и обороты. Но из этой бытовой истории рождаются философские, практически не решаемые вопросы о свободе волеизъявления человека, о его праве вмешаться в Промысел Божий.

Подростков Машу, Камилю (Каму), Жеку играют взрослые актеры. И если **Анастасии Голубевой** (Маша) и **Евгению Балагурову** (Кама) по двадцать с небольшим, то **Альберт Шайдулло** (Жека) актер опытный, больше десяти лет работающий в театре, исполнивший немало ролей. Все они не «сюсюкают», не играют подростков. Они ими становятся, точно передавая определенную пластику, а главное, внутренний мир этих юных, таких ранимых, так остро переживающих события окружающей действительности ребят.

История заканчивается столь редким сегодня хэппи-эндом, который усиливается режиссером. Дед отказался от своей идеи распрощаться с жизнью. В доме обещают сделать лифт, дед сможет гулять. Все собираются в квартире Жеки, его друзья, родные и одинокая отчаявшаяся женщина **Лидия (Елена Бабкина)**, которая, возможно, найдет себе утешение в заботах об очень немолодом, но умном, насмешливом деде.



«Черный апельсин». Дед – Б. Кудрявцев, Мама – Т. Доронина, Жека – А. Шайдуллов

Спектакль, на первый взгляд, прост, но режиссер расцветывает его множеством тонких придумок, которые делают героев очень живыми, узнаваемыми, заставляет полюбить их, поразмышлять и о своих проблемах. Драматическое и забавное соединяются неожиданно, рождая ощущение реальной жизни. Замечательный эпизод, когда Жека пытается научиться делать уколы: в глубине сцены он, слушая инструкции из интернета, приспускает штаны, пытается уколоть себя. Внезапно входит мать (**Татьяна Доронина**), которая, не поняв, в чем дело, высказывает из комнаты, а потом начинается диалог матери и сына в духе знаменитого театрального приема античного театра — «кви про кво», где

каждый говорит о своем, а эффект получается комический.

Оформление **Таисии Хижи** предельно лаконично: выгородка, белые стены, большое окно,двигающаяся вдоль рампы дверь, обозначающая комнаты в квартире Жеки. Унылое черно-белое пространство, быт, лишенный ярких красок. Среда обитания, которая заставляет ребят стремиться к чему-то яркому, необычному и необыденному.

В ноябре 2020 года состоялась и премьера «**Дон Кихота**», музыкальной трагикомедии по роману **Мигеля де Сервантеса**.

Режиссер-постановщик спектакля Альберт Авходеев вместе с журналис-



«Дон Кихот». Санчо Панса – А. Шайдуллов, Дон Кихот – И. Гришалевич

том **Владимиром Апаликовым** стали авторами инсценировки. Сохранена основная канва романа, все главные подвиги Рыцаря Печального Образа. Но авторы сумели передать не только сюжет, но и сохранить философию романа, облечь основные идеи автора в живую речь страстного и нелепого поборника справедливости и свободы. Этот спектакль заставляет думать, сопереживать, спорить. В соединении с умными, убедительными песнями, с интересно поставленными хореографическими номерами (балетмейстер **Татьяна Аксенова**), спектакль увлекает откровенной театральностью, яркостью.

Когда обращаешься к классическому материалу, важно иметь актеров, гото-

вых воплотить твой замысел. В волгоградском ТЮЗе труппа сильная и разнообразная.

Внешний вид сценических Дон Кихота и Санчо Пансы полностью соответствует авторскому описанию. Однако попадание тут не только внешнее. Исполнители — долговязый худой Дон Кихот **Игоря Гришалевича** и приземистый «шарик» Санчо **Альберта Шайдуллова** виртуозно обозначают особенности характера, манеру поведения, своеобразие реакций на окружающий мир своих персонажей.

Романтически приподнятая манера Гришалевича, его нарочито картинные позы, откинутая голова, прямая спина, пафосная речь рисуют образ истинного рыца-

ря или окончательно сошедшего с ума несчастного Алонсо Кихано из Ламанчи.

Санчо, напротив, по-крестьянски обстоятелен. Очень конкретен, и просто-душен, и сметлив. Удивительным образом этот настырный, порой мелочный, абсолютно земной конкретный малый в финальных сценах словно «поднимается» до Дон Кихота, приближается к нему; этому Санчо передается святое безумие его господина.

В спектакле «Дон Кихот» изобретательно и эффектно выстроены массовые сцены, дающие спектаклю «плотность», подлинность жизни, окружающей героев.

Танцы погонщиков, крестьян, герцогских слуг, избивание злодеями-каторжниками своего освободителя Дон Кихота, сражение на мечах Дон Кихота и Рыцаря Зеркал (бои на мечах **Владимира Пивоварова**) — сцены сделаны изобретательно, увлекательно, демонстрируют незаурядную подготовку актеров. Спектакль завораживает и показом пестрой многообразной жизни, законы которой не может постичь Рыцарь Печального Образа.

Оформление и костюмы Таисии Хижы и лаконичны, и выразительны. Трехэтажная конструкция по периметру сцены, напоминающая строительные леса, задрапирована тканями окристого и серо-бежевого цвета, множество дверей, отверстий в тканях, драпирующих конструкции, позволяют создавать неожиданные мизансцены, стремительно менять место действия. И, конечно, надо отдать должное композитору **Андрею Шишлянникову**, написавшему музыку, в которой звучат испанские мотивы, при этом перед нами оригинальное музыкальное произведение, передающее характер, темп-ритмы, настроение жаркой страстной танцующей и поющей Испании.

Спектакль «**Ревизор**» в афише театра уже несколько лет. Критики стремят-

ся попасть на первые показы, на премьеры. Но именно через определенное время спектакли, как правило, набирают силу, «наращивают мускулы», обретают внутренний ритм, актерскую свободу. Именно таким, крепко сбитым, гармонично соединенным во всех частях предстал «Ревизор», поставленный Альбертом Авходеевым. Казалось бы, что нового тут можно сказать? Можно, если вдумчиво и непредвзято, освободившись от груды штампов и привычных оценок, читать хрестоматийные строки.

Начинается вполне современно: серый суперзанавес ограничивает узкое пространство авансцены (художник **Наталья Белова**), перед ним — длинный канцелярский стол, покрытый зеленым сукном, обычные стулья. У порталов на высоких постаментах бюсты Гоголя.

В этом спектакле, особенно в первом действии, активно задействован зал. Чиновники появляются из зала, одетые в современные костюмы. Актеры заранее заняли места среди зрителей. Прием не новый, но в этом спектакле звучит особенно смешно и убедительно. Текст Гоголя, увы, остается не просто актуальным — остро злободневным. А чиновники, поднимающиеся со своих мест в разных концах зала, выглядят как наши современники, так же по-сегодняшнему звучит и текст их реплик.

С появлением Хлестакова в гостинице действие возвращается во времена Гоголя — костюмы уже исторические. Возникает простор для собственно театральной игры, законы которой Авходеев знает и умеет ими виртуозно пользоваться.

С момента возвращения Хлестакова с прогулки, его сетований на судьбу и голлод, его разговора со слугой, который принес скудный обед, начинается настоящая театральная феерия. Мне уже не раз доводилось писать о талантлив-



«Ревизор». Городничий – И. Гришалаевич

вом Альберте Шайдуллове. В этот раз я увидела его во всех трех спектаклях, где он раскрылся очень по-разному.

Общим остается своеобразное, наивно-детское, непосредственное и бесконечно обаятельное отношение его героев к миру.

Этот «внутренний ребенок» оказывается необыкновенно кстати в роли **Хлестакова** — мотылька, пустышки, который «несколько приглуловат, без царя в голове... чем более исполняющий эту роль покажет чистосердечия и простоты, тем более он выиграет». Эти слова гоголевской характеристики как нельзя лучше подходят исполнителю. Рассуждая о своем положении, Хлестаков Шайдуллова то пройдет гордо,

небрежно помахивая тросточкой, то вдруг ловко подпрыгнет и стукнет ножкой о ножку, то жалобно начнет перечислять свои «несчастья». Уморительно смешна сцена с принесенным скудным обедом. Хлестаков выбивает миску из рук слуги, а позже они с Осипом прямо с пола начинают слизывать суп. Оправданная гипербола, раскрывающая и характеры, и обстоятельства.

Встреча Городничего и Хлестакова — блестящий эпизод, полный невероятных идей, приспособлений, интонаций. Высокий, поджарый красавец Городничий **Игоря Гришалаевича** сразу вызывает ассоциации с современными самоуверенными управленцами, которым сам черт не брат.

Тут необходимо отметить выпукло и убедительно «нарисованные» характеры чиновников, создающих портрет коллектива коррумпированной верхушки уездного общества. Для каждого найдены свои краски, точные детали, запоминающиеся подробности. Это энергичный самоуверенный настырный Ляпкин-Тяпкин **Андрея Селиверстова**. Робкий, трясущийся от страха Хлопов **Олега Шулепова**, обстоятельный и значительный Земляника **Василия Каменецкого**, шустрый и суетливый Шпекин **Евгения Жданова**. Хороши **Роман Гребенюк** и **Владимир Гордеев** в ролях Петров Ивановичей Бобчинского и Добчинского.

После того, как поднялся суперзаванес, на сцене оказался пандус в виде изогнутой лестницы с памятником Гоголю в центре. Множество люков, из которых появляются и где исчезают герои спектакля, создают возможность самых разных и изобретательных мизансцен. Анна Андреевна (**Ольга Никитина**) — худая, словно высохшая, желчная, нервная, снедаемая жаждой славы и власти. Рядом с ней — пухлая, неспешная дочка (**Ирина Талай**), что не мешает ей энергично повалить несчастного любителя наслаждений Хлестакова и мощно «припечатать» его к полу. Эта контрастная пара забавна, добавляет неожиданные краски в картину существования семейства Городничего.

Финальная сцена решена неожиданно и изобретательно. Городничий страстно произносит свой монолог, говорит о «свинных рылах», которые ему везде чудятся. А все присутствующие, повернувшись спиной к залу, упали на колени. Но вдруг чиновники, их жены встали, повернулись к залу. На плечах у них... свиные рыла — маски свиней, с пятачками и ушками.

Умный, острый, злой, изобретательный, стремительный, необыкновенно живой и умный спектакль захватывает зрителей. Любопытно, но на нем я увидел достаточное количество взрослых пар средних лет. «Сарафанное радио» исправно работает, зритель идет на произведение школьный программы, уверенный, что встретится с оригинальной трактовкой привычного текста. Впрочем, сегодня не так уж много любителей чтения, поэтому вновь или впервые услышать строки классика — особое наслаждение.

Спектакль смотрится как злободневный памфлет, о многом заставляет задуматься и покориет отменным профессионализмом исполнителей.

Волгоградский ТЮЗ год назад отметил свое **пятидесятилетие**. Пышным празднествам, показу капустника, на который было потрачено много сил и выдумки, помешал коронавирус: праздник планировался 18 марта 2020 года, как раз на день начала карантина. К юбилею выпустили увесистый, хорошо и умно написанный завлитом театра **Галиной Беспальцевой** том, отражающий все этапы существования коллектива.

Обидно, что театр редко выезжает на фестивали — его работы заслуживают показа на самых престижных форумах. Здесь обширный репертуар для маленьких и взрослых, талантливая труппа, много перспективной молодежи, яркое среднее и старшее поколения, энтузиазм и влюбленность в свое дело, вера в возможности коллектива и интереснейший режиссер Альберт Авходеев, сумевший сделать театр настоящим храмом искусства.

Валентина ФЁДОРОВА  
Фото Геннадия БИСЕНОВА

## КЫЗЫЛ. Скифские страсти

**В** Национальном музыкально-драматическом театре Республики Тыва имени Виктора Кок-Оола музыкальных спектаклей практически нет. Конечно, как и в многих других театрах страны на нашей сцене идут растиражированные спектакли «Ходжа Насреддин» Леонида Соловьева и Виктора Витковича и «Ханума» Владимира Константинова и Бориса Рацера, но они не пользуются большим успехом у публики. Складывается впечатление, что эти спектакли поставлены просто потому, что надо было по плану сделать музыкальную комедию. Постановки очень провинциальные, в плохом смысле этого слова. А зритель ждет музыкальные спектакли на родную тему, основанные на тувинской истории, фольклоре, традициях, а также на современной жизни народа. И, кажется, дождался...

Отличие нового музыкального спектакля «Янтарные бусы» заключается в том, что это абсолютно новый материал, созданный на скифскую тему, связанную с раскопками известнейших на весь мир курганов Аржан в Туве. Курганы грабили, уничтожали в советское время. Так в книге «Сокровища Долины царей» приводятся слова археолога Михаила Грязнова об Аржане-1: «В нескольких местах, где выступали углы срубов, кем-то делались попытки прорубить бревна или прожечь их, чтобы проникнуть внутрь сооружений... Через курган, по его середине, была проложена шоссейная дорога». Константин Чугунов писал, что «каменные наземные сооружения подвергались интенсивному разрушению. Камень добывался из их насыпей при помощи бульдозеров и экскаваторов и вывозился для

Хан Арбак-Сай – А. Даржай, Кадын – Л. Ондур





Алдын – С. Лапчар, Мать – Л. Мортай-оол, Когел-Хаан – О. Сат

строительства хозяйственных объектов новых совхозов. Множество древних памятников было нарушено или полностью уничтожено при строительстве дорог в районе». Но несмотря на варварское отношение людей к уникальным памятникам скифской культуры, курганы все же сохранили произведения искусства, не уступающие золотым коллекциям Трои и Древнего Египта. Однако автора пьесы **Саяну Ондур** заинтересовали больше янтарные бусы, принадлежавшие царице в кургане Аржан-2 (VII век до н. э.) и ставшие символом любви в придуманной ею легенде.

Автор пьесы является дебютантом в жанре драматургии и надо отметить, что первый блин не стал комом. В свою очередь пьеса прошла в Абакане через семинар-лабораторию национальной драматургии, организованную кабинетом национальных театров СТД РФ, где под руководством известных театральных деятелей России **Е. Покорской** и **Е. Мо-**

**розовой** авторы из Горного Алтая, Тувы, Якутии, Хакасии работали над своими произведениями. Этот опыт СТД РФ стал эффективным, поскольку несколько пьес из лаборатории увидели свет рамп. Теперь такой же семинар будет проведен и в других округах нашей страны.

В начале марта в театре состоялась премьера музыкального спектакля «Янтарные бусы» в постановке **Бориса Манджиева**, заслуженного деятеля искусств России, известного режиссера из Калмыкии. Приступая к работе над новой постановкой, он всегда точно знает, что хочет. Спектакль должен быть музыкальным, ярким, очень динамичным, без малейшей пошлости, к которой, к сожалению, уже привыкли зрители Тувинского театра.

Режиссер как в восточном театре использует минимум декораций (художник-постановщик **Начын Шалык**, народный художник Тувы), на сцене только небольшой круглый постамент, изображающий



Алдын – С. Лапчар

и скифский курган, и юрту, и вершину горы и несколько свисающих сверху канатов, помогающих актерам показать стремительные скачки на лошадях и воинственные схватки героев. Художник по костюмам **Кулчаана Шоюн** решила свою задачу также в едином ключе с режиссером: минимум золота и различных украшений, при этом они очень нарядные, как и принято в красивой сказке.

Режиссер увидел в пьесе не столько любовную историю, сколько всепоглощающую материнскую страсть, разрушающую всё вокруг и своих близких. Так в постановке главной героиней стала **Кадын**, мать царя. Эта роль сродни страстям героинь шекспировских пьес. Ее замечательно сыграла заслуженная артистка Тувы **Ляна Ондур**. И здесь поистине с широким размахом актриса представила свои новые грани таланта, о которых не подозревали не только режиссеры нашего театра, но и поклонники творчества Ляны Ондур. Казалось бы, артисту

в этой роли остается играть одну краску зла, желчи, но исполнительница нашла в своей, на первый взгляд, пропитанной ко всем ненавистью Царице, интонации несчастной женщины-матери, ставшей из-за огромной слепой любви к сыну невольником, может и сознательным разрушителем судьбы целой страны. И в финале позднее прозрение героини вызывает искреннее сожаление и сочувствие у зрителей... Это замечательная и неожиданная трактовка роли, творческая удача, ставшая событием в театральной жизни Кызыла, о чем горячо отозвалась пресса республики и зрители, написавшие в социальных сетях бесчисленные восторженные отзывы о работе актрисы Ляны Ондур. Давно мы не радовались таким открытиям! Молодых влюбленных очень чувственно сыграли **Уран-оол Стал-оол** в роли Алдара и **Салбак Лапчар** в роли красавицы Алдын, отважной наездницы, дикарки, как ее называет Царица. По авторской легенде Саяны Ондур она на-



Кадын – Л. Ондур, Служанка – Т. Ховен-оол, Алдын – С. Лапчар

столько хороша, что ее полюбили также и молодой царь, и его сын Тумиту (**Онер Кызыл-оол**).

У Бориса Манджиева много режиссерских находок. К примеру, когда скифский царь Арбак-Сай в исполнении **Айдыса Даржая** изображает, подобно актеру восточного театра, что выпускает из лука стрелу, свист от ее полета сам издает губами настолько точно, что хочется обернуться и посмотреть, куда она прилетела. Чтобы показать невероятную скорость езды на лошади дикарки Алдын, ее изображают на канатах две актрисы с похожей комплекцией и длинными волосами. Создается иллюзия, что она действительно не скачет, а летит на лошади по бескрайней степи. Замечательно решена сцена купания героини, которую подсмотрел Тумиту: режиссер использовал прием восточного театра теней, и зритель не видел актрису, а только силуэт. Очень целомудренная и очень эротическая сцена. Молодая геро-

иня после потери любимого плакала беззвучно, но это было страшнее, чем громкий театральный крик.

Хотя в спектакле бушуют настоящие шекспировские страсти и главные герои погибают, он не стал трагедией. «Янтарные бусы» решены режиссером как красивая легенда: музыка как важная составляющая постановки смягчила излишнюю сентиментальность пьесы. Причем, музыка не классическая, как ожидалось. Это тоже идея Бориса Манджиева, он хотел, чтобы она была понятна молодым зрителям. Композитор **Урана Хомушку** написала арии для всех главных героев, поскольку все актеры театра прекрасно поют. Аранжировал арии молодой композитор **Чингис Соржу**. Органичны были в своих образах заслуженные артисты Тувы **Олег Сат** (Когел-Хаан) и **Луиза Мортай-оол** (Мать), а также **Тана Ховен-оол**, сыгравшая служанку молодой героини. Роли небольшие, но очень запоминающиеся.

Спектакль динамичный еще и благодаря работе режиссера по пластике, артиста балета **Тувинского национального театра музыки и танца «Саяны» Буяна Мылдыка**. В народных сценах задействованы в качестве артистов балета драматические артисты: заслуженные артистки Тувы **Анай-Хаак Донгак** и **Олимпиада Чывырал**, а также **Орлан Оюн**, **Эдуард Ондар**, **Шенне Шоюн**, **Надежда Ооржак**, **Раволда Монгуш**, **Сайлык Суктермаа**, **Шораан Кужаан**, **Чылгычы Даваа**. Хореограф не ставил отдельные номера, он гармонично вписал массовку в спектакль, делая известные тувинские танцевальные движения более естественными и свободными, чем в отдельном танце.

Секрет успеха постановок Бориса Манджиева заключается в том, что все созда-

тели спектакля решают свои творческие задачи в одном ключе, предложенном мастером. Кажется, что это он написал музыку, нарисовал эскиз декораций, придумал скифские костюмы, о которых мало что известно, разработал пластику актеров. На самом деле над спектаклем работал большой коллектив...

Спектакль сыгран молодыми исполнителями, летающими на канатах, воюющими акинаками — короткими мечами скифов и убивающими друг друга из-за большой любви. Несмотря на слезы чувствительных зрительниц в трагических сценах, он оставляет светлое чувство, его хочется смотреть еще и еще.

*Айлана КУЖУГЕТ*

## МУРМАНСК. «Скажите, кто я? Кто мне объяснит?»

**П**ьеса «Папа» (2012) современного французского прозаика и драматурга **Флориана Зеллера**, отмеченная многими премиями, была поставлена на сценах Европы, а теперь и во многих театрах России. Ее режиссерская интерпретация на сцене **Мурманской драмы** называется «Папа. Адажио». Режиссер **Вадим Данцигер** определяет жанр спектакля как «психоэксцентрику». Это понятие соотносится с явлением психодрамы — способом психоанализа и психотерапии через театрализацию жизненных ситуаций. «Эксцентрика» же предполагает деформацию и нестандартный угол зрения на проблему, создавая особый игровой эффект.

### ТРАГЕДИЯ ОТЦОВ И ДЕТЕЙ В ЭПОХУ ПОСТМОДЕРНА

Сюжет пьесы обладает сценической многомерностью и основывается на извест-

ной с древнейших времен теме трагических отношений отцов и детей. Это история 90-летнего античного драматурга Софокла, которого дети объявили сумасшедшим; короля Лира, которого старшие дочери обрекли на смерть; несчастного нелюбимого отца Горио из романа Бальзака; героев Стриндберга, Пушкина, Тургенева, Гауптмана, Кафки — и несть им числа! Режиссерская композиция выводит старинный сюжет на уровень нашего времени, придает ему философичность и помещает в пространство постмодернистского мира в состоянии хаоса.

Пьеса камерная, ее события не выходят за границы жизни одной семьи, как в чеховской драматургии. Зеллер говорил, что именно через «Чехова он понял, как изменения мирового масштаба могут проявиться в мельчайших деталях повседневной жизни». Вот и главный герой, 80-лет-



Анна – Н. Волкова, Андрэ – А. Водопьянов

ний Андрэ находится в состоянии угасающего сознания, переживает ужас разрыва человеческих и родственных связей, не узнает привычный мир, ощущает одиночество и близость смерти. В сознании Андрэ путаются события и факты, он не помнит дочь Анну и ее спутника Майкла, свою квартиру. С философской позиции, он человек вне времени, пространства и социальных связей.

### ЗНАКИ И СИМВОЛЫ РАЗРУШЕННОГО СОЗНАНИЯ

Режиссерская композиция, сценография спектакля (прекрасная работа художника-постановщика **Бориса Шлямина**) представляют из себя соединения условных образов, знаков и символов, характеризующих разрушенное сознание Андрэ, но это и характеристика распадаю-

щегося мира культуры, поэтому многие сцены спектакля являются вольными цитатами из мировой драматургии. На сцене бытовые предметы — медицинский столик и несколько стульев, стоящих на круглом подиуме. Это круг человеческой жизни, который замкнулся навсегда. Пустые стулья — характеристика мира, в котором нет людей, а только места их пребывания — явный намек на абсурдную драму Эжена Ионеско «Стулья». К концу драмы количество стульев уменьшается, как сужаются контакты героя с внешним миром. В финале спектакля возникает гипертрофированный образ стула выше человеческого роста, который главному герою уже недоступен.

Враждебность мира, в котором существует герой, воссоздана с помощью обнаженной театральности, резкими пла-



Анна – Н. Волкова, сиделка Лора – О. Заяц, Андрэ – А. Водопьянов

катными красками в стиле режиссуры и сценографии экспрессионизма, с элементами театра абсурда и «эффектом очуждения» Брехта. Сценическая условность как будто выворачивает наизнанку тайный смысл человеческой жизни. Неизбежность судьбы иллюстрирует красный занавес, который падает как топор палача, отрезая фрагменты жизни Андрэ.

Разностильный саундтрек спектакля (Вадим Данцигер, **Анатолий Шахов**) подчеркивает ритмы жизни Андрэ. «Адажио» **Альбинони** звучит в начале и в конце спектакля, напоминая о смерти. Мы слышим и блюз, и знаменитую песню **Жака Бреля** «**Не покидай меня**», и звуки японской и латиноамериканской музыки.

Световая партитура, созданная **Павлом Куделькиным**, раскрывает неустойчивое психическое состояние персонажей. Се-

ребристые лучи сначала мягко окутывают героев, а затем пульсирующие лампы делают свет почти нестерпимым.

Движение от молодости к смерти воплощает молодая танцующая на просцениуме пара. Уходя за кулисы, она оставляет за собой слабую тень на занавесе...

### СУДЬБА АНДРЭ — УДЕЛ ЕГО ДЕТЕЙ

Актёрский ансамбль следует режиссерскому замыслу. В помраченном сознании Андрэ раздваиваются образы дочери Анны и ее спутника Майкла, подчеркивается их маргинальность и гротескность. Костюм одного из Майклов (**Андрей Шпеко**) — шорты и бабочка — не позволяет определить его социальный статус, Анна в платье из оборок и кружева напоминает наседку, а курица, которую она подает к ужину, вырастает в глазах отца до циклопических размеров.



Андрэ – А. Водопьянов, Майкл – А. Шпеко

Сцена из спектакля





Сцена из спектакля

**Наталья Волкова** создает реалистический характер, не утрируя его. В ее исполнении Анна — обычная женщина, не Корделия, но и не злодейка. Майкл как фантом и двойник в интерпретации **Алексея Худякова** — мужчина с женской прической и боа на шее, в какой-то момент напоминает хищную птицу, готовую насмерть заклевать старика. Гротескный образ создается актером на стыке реальности и фантастики. Партнеры на сцене становятся зеркалом постепенной деградации Андрэ. Сначала они помогают ему пробудить воспоминания, затем, отчаявшись, подыгрывают абсурду, а потом обрекают его на смерть. Они не задумываются над тем, что судьба Андрэ — это их удел. Ритм их существования на сцене напоминает движение волны: накатила — отошла — всё повторилось.

Распадающийся мир, в котором нет ни красоты, ни морали, ни любви, деградирует в сторону естественного отбора. В кульминационный момент два Майкла, два до-

минантных самца, кричат безумному старику: «Долго вы еще будете отравлять этот мир своим присутствием?!»

### КТО ОН — ИГРУШКА, КЛОУН, ЖИВОТНОЕ?

Центром режиссерской композиции, пространственного строения спектакля является образ Андрэ в исполнении заслуженного артиста РФ **Александра Водопьянова**. К нему стягиваются все смыслы и образы спектакля, лихорадочный или замедленный ритм действия, поддержанный музыкой и светом. Логика и монтаж сцен зависят от степени деградации разума героя, его психологического состояния. По этой же причине текст драмы вторичен, его заменяют пластика, мимика, жестикация — основные способы создания образа заганнанного в угол старого человека. Андрэ цепляется за остатки разумной жизни. Он способен обсуждать 3–4 темы: поиск часов, наём сиделки и квартиру, которую



Андрэ – А. Водопьянов

он не узнаёт. Герой бежит, когда нервничает, морщится, стремясь уловить смысл фразы. Одним из сильнейших свойств таланта Водопьянова становится умение через жест раскрыть трагедию утраты языка. Его герой ладонями помогает себе в поиске слова и роняет руки от безысходности. Он, как животное, чувствует интонации и не выносит сюсюканья, приказа и ненависти. В конце второго действия его спеленали смиренной рубашкой, приспособили на лице клоунский нос и приготовили к возвращению во тьму материнского ложа, в темноту смерти... Как говорил шекспировский король Лир, «человек — это бедное, голое, двуногое животное». Вот и у Андрэ есть тень: **Ольга Заяц** за его спиной исполняет пантомиму, имитируя движения животного.

Уход Андрэ вызывает сострадание, но в этом спектакле режиссер намеренно избе-

гает мелодраматических эффектов, сентиментальных чувств, чем ставит зрителей, готовых плакать и жалеть, в тупик. Резко очерченный сценический мир с его яркими красками, пульсирующим светом и внезапно падающим алым занавесом подавляет несчастного героя, который мечется не в поисках любви — это спектакль не о любви! Он, утрачивая разум, желает знать, кто он: игрушка, клоун, животное? Что дано человеку от природы и кем он оказывается, когда уходит разум, энергия тела? Это философский спектакль, требующий от зрителя размышлений о ценностях современного мира, о смысле жизни. Это спектакль, в котором жизненная правда раскрывается средствами яркой сценической условности.

Марина НАУМЛЮК

## ЧЕЛОВЕК ЖИВЕТ НА ПЛАНЕТЕ

**15 апреля** исполнилось **55 лет Сергею ПУСКЕПАЛИСУ** — широко известному артисту кино (в его фильмографии более 60 лент), в котором он, по собственному признанию, чувствует себя «лазутчиком»: ведь сниматься начал довольно поздно, много и успешно работая в театрах страны. А их в биографии Сергея Пускепалиса было немало. Начиналось все в **Саратовском театральном училище им. И.А. Слонова** на курсе **Юрия Киселева**, затем продолжилось актерскими работами на сцене Саратовского ТЮЗа, где Пускепалис сыграл за 10 лет немало серьезных ролей.

Закончил **режиссерский факультет ГИТИСа (РАТИ)**, курс **Петра Наумовича Фоменко**, но в театре **Мастерская Петра Фоменко**, к досаде мастера, задержался ненадолго. Рассказывая в одном из интервью о периоде своей жизни рядом с мэтром, Сергей Пускепалис отмечал: «Постоянные зачеты, муки, трепки и радости какие-то. Но это все равно работа.

Это как у мастера. Он же не думает, растирая краски за Микеланджело, о том, «какой великий мастер». Он получал тумачков, растирал ему что-то, подавал. Потом уже начал осознать, когда взглянул на это все со стороны... чем дальше проходит время, тем более ощущаю, насколько это было значимо для меня. Просто его отношение к жизни. И мастерство монтажа, и вообще компиляции все. Понимает, о чем идет разговор... Но мне было 36 лет. Поэтому мне хотелось быстрее уже самому что-то начать. Потому что в Москве больше времени уходит на то, чтобы договориться, чтобы что-то делать». И молодой режиссер уехал в **Омск**, где по **о зеленой звезды** по пьесам **А. Славовского** в «**Пятом театре**».

Открыв для себя еще несколько российских городов, Сергей Пускепалис возглавил **Магнитогорский драматический театр им. А.С. Пушкина**, где поставил «**Грозу**» **А.Н. Островского**, и надо же было так сложиться, чтобы в номинаци-





ях «**Золотой Маски**» оказались спектакли Фоменко и Пускепалиса. И победил — ученик...

Были в судьбе режиссера и московские театры, но неодолимо тянула его к себе провинция. Наконец, Сергей Пускепалис обрел (хочется верить!) Театр–Дом в **Ярославле**. В нескольких интервью он признавался в любви к этому театру, не стесняясь подлинно поэтических сравнений: «Я художественный руководитель первого русского театра, очень горжусь этим и наслаждаюсь тем, что делаю... Я отдаю всего себя, чтобы наш Ярославский театр имени Федора Волкова стал еще значимее... Но мне кажется, что в свое время Федор Григорьевич, который здесь ловил зрителей на берегу Волги, заводя в свой кожаный амбар, не зная, что он фактически создает уникальное явление, которым потом воспользовались Константин Сергеевич Станиславский и Немирович-Данченко, делая принципы театра общей доступности. Просто нам трудно сейчас это представить, что сейчас то, что для нас является обыденностью, тогда было просто новаторством. Потому что раньше в театр приглашали. В театр по

билетам не ходили. Театр — это был клуб людей, которые были скреплены привилегиями, положением в обществе, своим происхождением и так далее... Хотелось сделать на этом пространстве, в этом театре — удивительном, намоленном, первом русском — меня уже это просто будоражит, сделать что-то действительно такое уникальное, по-настоящему, чтобы этим можно было гордиться. Не только мне, но и городу, нашей театральной общности».

Он работает неистово, энергично. И всегда думает о том, что для него естественно: вот был Волков в Ярославле, Циолковский — в Калуге, еще множество имен можно вспомнить, потому что, по мнению Сергея Пускепалиса, «человек живет на планете». И это — самое главное.

Мы от всей души поздравляем Сергея Пускепалиса с юбилеем и желаем исполнения всех его заветных желаний. Ведь они адресованы и ему, и возглавляемому им театру, и прекрасному городу... А значит — театральному миру в самом широком понимании.

*Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»*

# ПО ФОРМАТАМ КЛАССИКИ

**И**дея статьи родилась тогда, когда мне довелось побывать в столице Чувашии, чтобы принять участие в фестивале «Неделя русской классики». Он был организован в Чебоксарах Русским драматическим театром и приурочен к 85-летию Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела Чувашской республики. Несмотря на юбилейный оттенок, фестиваль оказался любопытным и поучительным как с точки зрения художественных впечатлений, так и с точки зрения зрительского послевкусия. Но обо всем по порядку.

## КОНТЕКСТ И ЗРИТЕЛИ

Идеолог и главный организатор фестиваля, директор Русской драмы **Дмитрий Капустин** мудро решил дополнить ежедневный просмотр спектаклей их последующим обсуждением. Роль модератора дискуссий была отведена автору этих заметок, гостю из Санкт-Петербурга. А участниками их стали творческие бригады каждой из представленных постановок, а также студенты актерских и режиссерских курсов Чувашского института культуры и искусства, училища культуры и художественно-го училища. Естественно, что участвовали в дискуссиях все желающие, но, прежде всего, те зрители, которые накануне смотрели соответствующий спектакль.

Чебоксары — главный город республики, и поэтому можно сказать, что его жители к театру приучены, ибо здесь есть полный столичный «набор» — Чувашский Театр оперы и балета, Чувашский академический театр имени К. Иванова, ТЮЗ имени М. Сеспеля, Театр кукол, частные театры, несколько студий и множество любительских театральных студий. Последние активно участвуют в ежегодном региональном фестивале «Театральное Приволжье». Одним словом, театральной жизни здесь протекает в весьма энергичном ритме.

Однако даже в такой насыщенной среде идея, успешно реализованная Русским дра-

матическим театром, оказалась оригинальной и поучительной, пригласив всех заинтересованных лиц и, более всего, публику по-новому взглянуть на то, что мы по эстетической инерции именуем «классикой».

## ОСНОВА РЕПЕРТУАРА

Не открою Америки, если скажу, что классика есть основа репертуара любого современного театрального коллектива независимо от творческих воззрений и практик его художественного руководства, состава труппы и зрительских предпочтений. Но когда ты неделю подряд смотришь исключительно сценические версии отечественной драматургии и литературы, подобная концентрация становится наглядным свидетельством фундаментальной значимости этого сегмента для жизни театра.

Пример Русского драматического в этом отношении показателен. Из 28 названий, которые значатся в репертуаре театра и анонсируются на сайте, 12 относятся к классике (10 — к русской, 2 — к зарубежной). При этом театр сохраняет в активном состоянии еще 12 театральных сказок. В афишу же фестиваля вошли спектакли разного сценического «возраста» — от премьер до старожилых подмостков.

Словом, артистам есть что играть, а публике — что смотреть. Фестивальная афиша давала возможность сравнения не только интерпретаций драматургических текстов одного и того же автора, но и возможностей труппы. Хотя было очевидно, что и режиссура спектаклей предлагала разные подходы к тому: как и зачем ставить классику. Эта тема в дальнейшем и стала одной из основных в спорах в рамках «Театральной гостиной».

## ВСЕ НАЧАЛОСЬ С БАЗАРОВА

Открывал афишу спектакль «Отцы и дети» в постановке главного режиссера театра **Владимира Красотина**. Второе его название отчетливо указывало на фокус внимания постановщика — «Доктор Базаров».



«Отцы и дети». Базаров – А. Шаповалов, Аркадий Кирсанов – А. Володин

Взяв за основу инсценировку **А. Шапиро**, режиссер не менее определенно указал и жанр своей версии – мелодрама.

Таким спектакль и оказался. Все ниточки отношений на сцене сплетаются и расплетаются вокруг Евгения Базарова, сыгранного **Александром Шаповаловым** с некоторым вызовом по отношению к сдержанной, приглушенной манере остальных артистов. Он – этакий эпатазирующий интеллигент, другие тихо ведут свою сельскую жизнь. Даже роман с Одинцовой (**Диана Яковлева**) выглядит как некая игра амбиций. Общественная актуальность тургеневского текста в этом спектакле осталась в кулисах. А посему зрители видят реальные семейные отношения – двух братьев Кирсановых и двух сестер Одинцовых. Что весьма длительно обсуждалось на следующий день в дискуссии об увиденном.

Жанровый же подход к выстраиванию фестивальной линии дал о себе знать на других просмотрах. Жанры двух следующих спектаклей были обозначены как «комедия». Автор пьес – классик из классиков.

## РАЗНЫЙ ОСТРОВСКИЙ

Оба спектакля по Островскому поставил Владимир Красотин. Но какими разными они оказались! При том, что нельзя сказать, будто режиссер как-то радикализировал тексты первоисточников. Всё казалось знакомым и узнаваемым. Подобная узнаваемость порою активировала восприятие, а порою тормозила отношения с действием на сцене.

В этом смысле более ярким оказался спектакль «**На всякого мудреца довольно простоты**». В сценографии (художник **Владимир Шведов**) постановка кажется вполне традиционной: минимум бытовых деталей, неброское цветочное решение, свободное пространство сцены для построения мизансцен. Забегая вперед скажем, что схожий стиль той же постановочной бригады отличал и спектакль «**Волки и овцы**». Островского «освободили» от быта, оставив лишь костюмы, указывающие на то, что действие происходит, как минимум, полтора столетия тому назад.

История Глумова, блистательного сыгранного молодым актером **Андреем Аве-**



«На всякого мудреца довольно простоты». Глумов – А. Аверин

риним, оказалась созвучной тому, как делают нынче иные молодые люди карьеру. Недаром на программке спектакля зрители могут прочесть анонс: «Записки под леца, им самим написанные». И от этих слов невольно поеживаешься, — и наблюдая развитие сюжета, и особенно, когда слышишь, как иные молодые участницы последующей дискуссии признавались в откровенной симпатии к сему молодому человеку.

«Мудрец» продемонстрировал возможности труппы Русского драматического театра, где актеры с опытом прекрасно сосуществуют в рамках одного спектакля с носителями молодых амбиций и творческих устремлений. Когда они оказываются в мизансцене дуэта, то костры подтекста начинают повышать градус эмоциональной энергии, явно превышающую область допустимых значений «12+». Таковы, например, сцены Глумова и Клеопатры Львовны (Наталья Лосева), явной дамской царицы в этой постановке.

Однако уже следующий спектакль — «Волки и овцы» — показал иной канон иг-

ры в Островского, чью пьесу разыграли как насмешливый водевиль на тему нравов обитателей поместий. Подобное жанровое решение было иронично встроено во все компоненты спектакля, включая игрушечные дрожки и поезд, которые прокатывались по сцене под аранжировку «Попутной песни» Михаила Глинки. Публика свою порцию позитивных эмоций в виде смеха, естественно, получила. Однако особых споров и дискуссий на тему: кто из персонажей спектакля оказался в сегменте «волков», а кто затесался в «овцы», не произошло. Парадоксальным образом зерном общения оказался вопрос... о любви, к чему повод дал увиденный спектакль.

## ГОГОЛЬ. ДЕСЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

«Ревизор» в постановке Ашота Восканяна оказался в фестивальной афише «ветераном репертуара» (премьера состоялась в 2010 году). В спектакле явно происходила смена актерского состава по ходу его жизни на сцене. И в то же время комедийная составляющая классического текста более доминировала над иными нюанса-



«Волки и овцы». Глафира Алексеевна – Д. Яковлева, Купавина – Л. Мальцева

ми, которые мы привычно пытаемся вычитать из любой версии гоголевского шедевра: от философского этюда о нравах до мистического трагифарса о страхе.

Увиденная версия была очищена от подобных контекстных прочтений. Нам ярко и бурно сыграли театральный анекдот. Иные репризы и мизансцены заслуженно вызывали смех в зале и бурные аплодисменты. Что лишний раз доказывает: классика может быть воспринимается исключительно как повод для увлекательного и эмоционально заразного зрелища. И сотворить его по силам любой квалифицированной театральной труппе. Однако не каждая труппа может добиться внимающей тишины зрительного зала, словно застывшего с прикосновением к чему-то манящему и завораживающему, имя которому – классика.

В этом случае на сцене были герои Бунина...

### БУНИН — ТЕАТРАЛЬНЫЙ АВТОР?

В удивительной драматургичности новелл нобелевского лауреата довелось убе-

диться на спектакле «**Темные аллеи**», который, несомненно, украсил фестиваль. Три новеллы — «**Муза**», «**Пароход “Саратов”**», «**Генрих**» — петербургский режиссер **Олег Молитвин** соединил с помощью драматурга **Анастасии Колесниковой** в единую композицию, перемешав сюжеты о любви таким образом, что кажется, будто одна история продолжает невольно другую. «И каждый здесь свою играет роль». Играет сдержанно, подавляя чувства, загоняя их внутрь себя, но эмоции все же вырываются наружу, и тогда на сцене звучат роковые выстрелы.

Сценография напоминает не то коридор вагона поезда, не то череду кают парохода, не то «вокзал, несгораемый ящик» (художник **Владимир Шведов**), что лишний раз убеждает: классику нынче можно играть на минимально оформленной сцене, где место действия лишь обозначено, и лишь по костюмам (художник **Екатерина Малинина**) можно догадаться о времени, в котором разыгрываются сюжеты поздних бунинских новелл.



«Ревизор». Марья Антоновна – М. Рай, Анна Андреевна – Т. Яфанова, Хлестаков – А. Смышляев

Спектакль играется на едином нерве, как будто его вытянули в острожалящую чувства стрелу.

Актеры по-современному хороши и обаятельны, но во всех них как раз и сквозит та рефлексирующая нервность персонажей XX века, которая явно отделяет их от героев предыдущего века, пусть даже и в классическом репертуаре. Исполнителям комфортно в сложных и затейливо-чувственных эпизодах. Здесь слово «играют», пожалуй, неточно. Скорее, они проживают до предела насыщенную изгибами людских коллизий жизнь каждого. Впрочем, и здесь есть место искусству перевоплощения, когда **Юлия Дедина** играет двух абсолютно разных бунинских дам, тем самым наглядно являя мужчинам на сцене и зрителям в зале варианты драмы любви и непонимания друг друга.

Спектакль идет без антракта, что позволяет артистам выдержать нервное напряжение между персонажами. Порою трудно узнать иного исполнителя, который еще вчера играл водевильную роль в комедии Островского, а нынче преобразается в оче-

реднюю жертву эмансипации. Таков музыкант Завистовский, сыгранный **Владиславом Савельевым**. Или **Александр Смышляев**, вчера срывавший аплодисменты в роли Хлестакова, а в бунинском пространстве обретающий облик мечущегося от женщине к женщине Глебова. Мы смотрим настоящую драму и ее играют нам так, что выражение «на разрыв аорты» не кажется в этом случае красивой фигурой речи...

### СКАЗКА НА ДЕСЕРТ

Еще одно удивление от возможностей актеров театра — сказка, сыгранная на следующий день на утреннике для чебоксарской детворы. Называлась она «**Тайна зеркала Бабы-Яги. Чудеса новогодней ночи**». Ее придумала и сыграла вместе со своими коллегами актриса **Юлия Дедина**, которая инициировала премьеру в канун зимних каникул. Такова театральная жизнь в любом коллективе. Вчера ты — страдающая от ревности (или страсти) молодая женщина, рвущая судьбу в порыве чувств. А на утро завтрашнего дня — Снегурочка, играющая с детской публикой в интерактивные забавы.



«Темные аллеи». Глебов – А. Аверин, Ли – Ю. Дедина

И снова наступает понимание, что актеры Русского драматического театра вписываются в тот сценический формат, который им задает режиссер или драматургия. Или предпочтения публики. И потому определения жанров увиденных спектаклей воспринимались как некое адекватное «программирование» предстоящих эмоций — мелодрама, комедия, драма, музыкальная сказка.

### КЛАССИКА ПОБЕДИЛА

Покинуть гостеприимные и бурно живущие театром Чебоксары пришлось на день раньше, чем был сыгран на сцене Русской драмы еще один «классический» спектакль («Поединок» по Куприну). Но уже в Петербурге меня догнала радостная весть.

В Международный день театра состоялось награждение победителей **XXI республиканского конкурса «Чентерле чаршав» («Узорчатый занавес»)**. И вот его итоги. Специальным дипломом жюри конкурса отмечен актерский ансамбль спектакля «Поединок» А. Куприна (режиссер **Игорь Лебедев**). В номинации «Лучшая

мужская роль» награды удостоен **Андрей Аверин** (тот самый, который играл Глумова) за роль **Георгия Ромашова** в спектакле «Поединок». В номинации «Лучший спектакль» победил спектакль «Поединок».

Для получения заслуженной награды на сцену, как рассказывали телерепортажи из Чебоксар, вышел весь актерский состав спектакля во главе с директором Русского драматического театра Дмитрием Капустинным. Диплом победителя и награду вручали министр культуры республики **Светлана Каликова** и председатель Союза женщин Чувашии **Наталья Николаева**.

Впору было возвращаться в столицу Чувашии, чтобы своими глазами увидеть «победную» постановку. Классика задает свои форматы, и потому продолжает свою жизнь, удивляя и маня публику, предлагая испытать эмоции и погрузиться в размышления об увиденном.

Эту свою миссию фестиваль «Неделя русской классики» выполнил сполна.

Сергей ИЛЬЧЕНКО

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

# ЛУЧШИЕ ИЗ ЛУЧШИХ

## «Йошкар-Ола театральная — 2021»

**Т**радиционно в марте, за неделю до Международного Дня Театра в регионах проводят театральные смотры. В столице республики **Марий-Эл** такой фестиваля проходит уже два с половиной десятка лет. В смотре участвовали все коллективы республики: **Марийский государственный академический театр оперы и балета имени Э. Саппаева, Марийский национальный театр драмы имени М. Шкетана, Академический русский театр драмы имени Г. Константинова, ТЮЗ, Театр кукол, Драмтеатр из Горномарийска.** Картина получилась разнообразной, занимательной, заставившей размышлять о путях развития коллективов.

По результатам смотра победителям вручили **Национальную театральную премию** имени знаменитого марийского актера **Йывана Кырли** в различных номинациях.

Академический русский театр драмы имени Г. Константинова представил два спектакля, о которых уже доводилось подробно писать в «Страстном бульваре, 10» (*№ 6–236/2021*) в статье о традиционном фестивале русских театров «Мост дружбы», состоявшемся в ноябре 2020 года. Все три исполнительницы главных ролей в спектакле **«Бабье лето»**, поставленном художественным руководителем театра **Владиславом Константиновым**, — народная артистка Республики Марий Эл **Евгения Москаленко**, заслуженная артистка Республики Марий Эл **Юлия Охотникова** и заслуженная артистка Республики Калмыкия **Людмила Мансурова** — были отмечены премией за лучшую женскую роль в драматическом спектакле.

Художник спектакля **«Вечера на хуторе близ Диканьки» Борис Голодницкий** награжден за лучшую сценографию. Премию за лучшую мужскую роль второго

плана получил **Дмитрий Воронцов**, исполнитель роли Черта. Сыгравший **Вакулу Д. Шишмаков** стал обладателем премии за лучшую мужскую роль.

Интересное решение поэмы **Н.В. Гоголя «Мертвые души»** представил Марийский ТЮЗ.

Задача Театра юного зрителя — и воспитательная, и образовательная. В зале сидели подростки, учащиеся старших классов, которые с интересом слушали текст, сопереживали, были увлечены ин-

*«Бабье лето». Дорис – Е. Москаленко, Ида – Ю. Охотникова, Люсиль – Л. Мансурова. Академический русский театр драмы им. Г. Константинова*





«Вечера на хуторе близ Диканьки». Академический русский театр драмы им. Г. Константинова

«Мертвые души». Коробочка – З. Долгова, Чичиков – А. Кожевников. Марийский ТЮЗ



тригой. Скажете, этого мало? По-моему, больше, чем достаточно. Сегодня, когда чтение книг становится занятием экзотическим, такое неспешное, вдумчивое обращение к классике, желание поставить великий текст так, чтобы зритель проникся мыслями автора, весьма похвально. Сюжетная сторона произведения раскрыта убедительно и остроумно. Художник спектакля **Алексей Голубцев** выстроил светло-бежевые стены павильона, из которых справа и слева выезжают фурики с выставленными на них выгородками комнат помещиков. Белая мебель, цветочные гирлянды в жилище Манилова. Массивные столы и стулья у Собакевича, картина с изображением огромного поросенка и чучело огромного медведя, в животе которого находятся ящики для бумаг. Стена, увешанная трубками и оружием, у Ноздрева. Комодики, салфеточки, самоварчик у Коробочки... В центре, на задней стенке, время от времени отодвигается панель, и в темноте мы видим Чичикова и сидящего на козлах Селифана. Словом, материальная среда существования героев, столь важная для их характеристики, обозначена точно и в соответствии с указаниями автора.

Актеры театра убедительны в раскрытии сочно написанных персонажей. Автор выделяет доминирующие черты в характере каждого из них, и актеры подчеркивают елейную приторность Маниловых (**Михаил Александров** и **Любовь Купсольцева**), угрюмую неповоротливость Собакевича (**Артем Иркабаев**), разухабистое поведение развязного Ноздрева (**Игорь Актуганов**).

Особенно хороша **Зинаида Долгова** в роли Коробочки. Актриса заслуженно получила премию как «**Лучшая исполнительница женской роли второго плана**». Она учла каждый нюанс, каждую деталь — и седые кудельки из-под чепца, и острый взгляд как-то сбоку, что составляет забавный контраст с ее старушечьими причитаниями, и ее упертость. И интонации голоса — то затихающие, то вдруг слезливо настойчивые, настырные. Тут тебе и судь-

ба, и характер, и социальный тип. Чичиков **Александра Кожевникова** фигура интересная. В самой стертости, некоторой «округлости» манер этого Чичикова видится его существование как человека «без свойств». У него, впрочем, и нет характерности, а есть желание приспособиться к этому миру, раствориться в нем, легко прокатиться по городам и весям для исполнения своих заветных желаний.

Автор инсценировки и режиссер-постановщик **Олег Иркабаев** до конца «проигрывает» всю ситуацию. Он начинает спектакль со сцены, где Важное лицо подает Чичикову мысль о скупке мертвых душ, завершает (как всегда у Гоголя) фантазмагорическим разоблачением неудачливого негоцианта. Над сценической конструкцией, наверху, под колосниками — ряд окон. В финале в каждом из них появляются персонажи истории, высказывающие самые нелепые предположения о Чичикове и его предприятии, вплоть до того, что это сам Наполеон (!), и тогда появляется знаменитая треуголка. Можно упрекнуть постановщика за то, что нет в спектакле лирической линии, нет знаменитых слов о «птице-тройке». Но если юные и не очень зрители сядут за изучение текста первоисточника — это и будет главной победой театра.

Второй спектакль Марийского ТЮЗа поставлен по пьесе местного автора **Александра Петрова «Суженая»**. Невероятная история, рассказанная автором, произошла на самом деле, стала известна Петрову, и он превратил ее в сценическое повествование. Спектакль идет на марийском языке. Это — житейская драма с неожиданным финалом. По сути, сюжет для трогательного сериала: не хочется писать «мыльной оперы», поскольку чувства и страсти тут подлинные. Уходит на войну муж, нежно прощается с любящей и любимой женой, но кто-то пишет ему на фронт подлое письмо, что она загуляла, нашла другого. Смертельно обиженный, муж возвращается в деревню, где кроме жены его ждет и любимая дочь, и, чтобы досадить изменни-



«Свет далекого счастья». Николай – Н. Марышев, Володя – Д. Тараев. Горномарийский драматический театр

це, привозит новую жену. Разобравшись во всем, обещает проводить домой спасшую его на фронте женщину и вернуться. И больше не появляется в родной деревне, где жена его ждет всю жизнь...

Главное в пьесе и в спектакле – чистота и подлинность чувств героев драмы, благородная сдержанность, человеческое достоинство. Здесь вряд ли можно говорить о каких-то новациях. Спектакль сделан в стилистике середины прошлого века. Незамысловато и подробно, но в соответствии со вкусами и пристрастиями своего зрителя. Достаточно условно обозначены планы: авансцена, первый план – выгородка простого скромного жилища старой Ольги, дальний, второй план – это территория воспоминаний – двор Ольгиного дома, огражденный забором, добротными воротами.

Ценность спектакля – в его нравствен-

ном послые, в попытке изобразить цельный женский характер. Жюри наградило двух исполнительниц роли Ольги: **Татьяну Окуневу** – молодую Ольгу и **Светлану Никитину** – старую Ольгу, прожившую драматическую жизнь в ожидании любимого, сохранившую свое чувство, сумевшую не озлобиться.

Горномарийский драматический театр не в первый раз обращается к современной драматургии. Выбор пьесы молодого башкирского драматурга **Шауры Шакуровой** не случаен. Рассказ о судьбе молодых людей из небольшого города – в спектакле понятно, что речь идет о Горномарийске, – оказавшихся в поисках счастья в Москве, звучит современно, поднимает в спектакле «**Свет далекого счастья**» важные, болезненные вопросы.

Что есть Родина? Фантом, оставшийся в прошлом, которое надо забыть, или не-

прекращающаяся тоска? Во имя чего уезжают молодые способные ребята из дома? Во имя денег, обеспеченной жизни, во имя мечты — заработать и вернуться домой? И, конечно, раз это молодые люди, разговор пойдет о любви, верности, долге, предательстве. **Ольга Искоскина**, главный режиссер театра и постановщик этой пьесы, ею же переведенной и адаптированной к местным реалиям, вместе с героями спектакля проходит непростой путь познания себя, ощущения себя частью народа, с которым невозможно разорвать связи простым перемещением в пространстве.

Спектакль скуп, почти аскетичен, как и быт этих ребят, затерянных в огромном неласковом городе (художник-постановщик **Александр Мошур**). Специальную премию жюри «**Актерский дуэт**» получили исполнители главных мужских ролей **Николай Марышев** (Николай) и **Дмитрий Тораев** (Володя). В их сценическом существовании переплетаются и подлинность, и умение показать типичные фигуры молодых искателей счастья. Они очень разные — диджей Николай и банковский служащий, «правильный», целеустремленный Володя. Любовная линия — предательство одного и искреннее, сильное чувство другого, помогает понять, что в любых обстоятельствах человек может и должен сделать правильный выбор.

Два спектакля Театра кукол были поставлены для самых маленьких — «**Снеговик-почтовик**» по сказке **В. Сутеева** и «**Крокодил**» по **К. Чуковскому**. Основная претензия — увы, куклы отходят в этих постановках на второй план. Самое главное чудо — превращение неодушевленного предмета, куклы, в существо, обладающее своей индивидуальностью и живущее своей жизнью, не происходит.

В «Снеговике...» (инсценировка сделана режиссером-постановщиком **Е. Сивко**, приглашенным из Екатеринбурга) в начале появляются ряды симпатичных кукол-малышей, которые делают гимнастику, но в дальнейшем они не принимают участия в действии. А выходят актеры в масках и костюмах: Снеговик, Дед Мо-

роз, Лиса, Волк, Снежинка. Упоминаются первые космонавты Гагарин и Титов, идет игра с ракетой (изобретательно показан ее полет, когда движется не предмет, а задник, что позволяет создать иллюзию межзвездного пространства). Но сегодняшним детям надо уже объяснять, кто такой Юрий Гагарин, рассказывать о его беспримерном подвиге. К сожалению, постановщик не учитывает опыт и знания сегодняшних малышей.

Забавным представляется огромный репродуктор, который превращается в действующее, говорящее «лицо», меняющее форму, словно артикулируя. Но это просто забавный трюк.

От истории с полетом ракеты действие переходит к новогоднему представлению. Понятно, что перед нами спектакль, подготовленный к Новому году, но логика действия утрачивается, и начинается совсем новая сказка про Снеговика, Ворону, Лису, появляются актеры, одетые как на школьном утреннике, характеры их героев не имеют точного обозначения. Сделана попытка поиграть с залом, что всегда оживляет действие, втягивает детей в представление — но несколько минут, когда актеры кидают огромные надувные шары в зал, плохо связаны с действием, к тому же, как всегда, игрой охвачены 2–3 первых ряда, что явно огорчает детишек, сидящих далеко от сцены.

«Крокодил», поставленный **Михаилом Логиновым** из Костромы, тоже, в основном, существует как сказка, рассказанная по ролям взрослыми актерами, изредка берущими в руки маленьких куколок, которые часто теряются на фоне костюма кукловода.

Надо отметить в спектакле остроумно сделанную ширму (художник **Алексей Митрофанов**). В первых сценах это горбатый Петроградский мостик и речка за ним. Когда мостик поворачивается, зритель видит Африку — растения, пригорки... Но звери в Африке — это не куклы, а большие маски на актерах в соответствующих костюмах. Так что собственно кукольные чудеса, превращения и работа с кук-



«Серебряная Пампалче». Марийский национальный театр драмы им. М. Шкетана

лами снова заменяются живым планом. Потому, как мне представляется, режиссерские принципы создания и одного, и другого спектакля разными приглашенными режиссерами не способствуют развитию собственно кукольного театра.

Порадовал своими работами Марийский национальный театр имени М. Шкетана. Хорошо выученная труппа, запоминающиеся актерские индивидуальности, выдумка, стремление найти пути соединения современного театра и национальных традиций. Все это режиссерам марийского театра удается.

**Роман Алексеев** известен как крепкий, уверенный постановщик и ярких театральных музыкальных зрелищ, и серьезной современной драматургии. В этот раз он представил спектакль по национальной марийской сказке о серебрянозубой Пампалче. Идея постановки принадлежит директору театра **Эрику Юзикайну**, авторы пьесы «Серебряная Пам-

**палче» Зинаида Долгова и Светлана Яндукова**. Сказка о том, как смелая Пампалче не побоялась отвергнуть сына Водяного, вступила в схватку со злой ведьмой и вышла победительницей, улетев на шелковых качелях. Это история о борьбе сил зла и добра, а сама очаровательная и независимая Пампалче (**Марина Воронцова**) — символ прекрасной непокорной марийской девушки, символ света и свободы.

На сцене разворачивается настоящая пестрая веселая сказка, где не так уж страшны Вудон — Водяной (**Эдуард Яковлев**) и Вувер кува — Баба-Яга (**Светлана Сандакова**), где приключения и забавы, народные танцы и театральные чудеса вызывают живой отклик зрителей. Оформление **Сергея Таныгина** подчеркивает театральность и сказочность происходящего — рисованный задник, ветвистые деревья, заросшая река в оркестровой яме на первом плане, огромный смешной сом,



«Окса Тул». Марийский национальный театр драмы им. М. Шкетана

что плавает в реке (им искусно управляют несколько человек), коляска Водяного, украшенная рыбами, волшебные качели, на которых прелестная Пампалче в белых одеждах взлетает вверх... Все это — составляющие захватывающего мюзикла, где много песен и танцев.

Второй спектакль театра Шкетана поставлен по пьесе **Ю. Байгузы** и **В. Пектеева** по произведению классика марийской литературы **Сергея Чавайна** «Окса Тул» («Блеск монет»). Свои мысли, раздумья, устремления Василий Пектеев, художественный руководитель Марийского национального театра имени М. Шкетана, постановщик и сценограф спектакля «Окса Тул» высказал в тексте, напечатанном в программке: «Мифология у марийцев очень богата. Мы ее не знаем, мы ее забыли. Я много думал об этом, думал, как этот богатый материал показать на сцене, ознакомить народ».

Пектееву удалось соединить миф, ре-

альность, национальные обряды и мифологические сюжеты с бытом марийской деревни рубежа 1920–1930 годов. Новая реальность и привычный уклад жизни, традиционные предметы материальной культуры марийцев и проникновение новых веяний, привнесенных революционными преобразованиями, — все это соединилось в некое единое пестрое, парадоксальное существование людей на сцене, рождая целый спектр эмоций зрителя — восторг, ностальгию, смех, иронию, веселье, грусть.

Водевиль «Окса тул» о приключениях незадачливого крестьянина Карасия. Карасий — острая незаурядная работа **Алексея Сандакова**, в которой соединились наивная вера, ершистость, независимость и трогательность. Актер получил приз «**За лучшее исполнение мужской роли**».

Пектеев создает своеобразную энциклопедию жизни марийского села. Это и



«Риголетто». Джильда – А. Полева. Марийский государственный академический театр оперы и балета им. Э. Саппаева

собрания с участием рьяной активистки и комсомолки Очий (**Мария Андреева**). И сватовство Карасия к молодой красавице Настай (**Светлана Александрова**). И конфликт в семье Настай, где склочная вредная мать (**Светлана Филиппова**) и ее «грозный» муж (**Андрей Яруков**) готовы выдать дочь за нелюбимого. Это и запоминающаяся Тарля – смешная «перезрелая» невеста, добивающаяся расположения Карасия – выразительная работа **Ирины Кубековой**.

Пестрый спектакль состоит из нескольких направлений. Одна из сюжетных линий – приезд в деревню бродячих артистов. Это история самого Чавайна, основоположника марийской драматургии и передвижного театра. И из этого сюжета Пектеев извлекает макси-

мум: представление бродячих актеров, которые разыгрывают на лужайке для собравшихся крестьян представление. Из-за самодельной занавески выходит шиллеровская Луиза Миллер, пафосно произносит монологи. Воздевают руки старый Миллер и его жена. Все исполнители ролей этого спектакля в спектакле виртуозно пародируют псевдопафосную манеру исполнения провинциальных актеров, вызывая искренний смех в зрительном зале.

А позже идет целая серия розыгрышей незадачливого жениха Карасия актерами и сельчанами. На сцене возникают народные обряды, танцы, оживают мифологические персонажи. Но исполнители подчеркивают: всё здесь – розыгрыш, всё – понарошку.

Многосоставное зрелище объединяет шмягающе лирическая интонация, которую задают начальные картины спектакля: на темной сцене — высокие шесты, сидят женщины в национальных костюмах, у кого прялка, у кого веретено, кто-то у деревянной колоды. Прядут, взбивают масло, бьют шерсть. Вечные занятия, из поколения в поколение передающиеся в семье. Фантазийное, озорное, эпическое и конкретное зрелища сливаются в единый мощный театральный аккорд. Постановщик спектакля Василий Пектеев был удостоен премии «За лучшую режиссуру».

Одно из самых запоминающихся впечатлений фестиваля — встреча с новыми работами Марийского государственного академического театра оперы и балета им. Э. Саппаева. Театр оперы и балета — гордость республики. Новое роскошное здание, современное техническое оборудование, орган. Сильная профессиональная труппа, оркестр, высокая постановочная культура. И, главное, художественный руководитель, заслуженный артист РФ **Константин Иванов**, министр культуры, печати и по делам национальностей РМЭ, человек, театр знающий, любящий, всей душой болеющий за развитие культуры в республике.

Опера «Риголетто» поставлена **Сергеем Шепелевым**, он же и художник-постановщик. Крепкая, внятная постановка, достойное функциональное оформление, четко прописанные взаимоотношения героев. Украшением спектакля стала **Алина Полевая**, исполнительница роли Джильды. Ее богатый голос, тонкость фразировки, драматическое мастерство и природная красота позволили насладиться прекрасным, вдохновенным исполнением.

Алина Полевая получила **Премии И. Кырли** за лучшую партию в опере.

Хорошо выученная балетная труппа восхитила в спектакле «**Бахчисарайский фонтан**». Балетмейстер-постановщик и автор либретто **Константин Иванов**. Глу-

бокий знаток балета, в прошлом — солист Большого театра, Иванов обратился к классическому советскому балету, принципиально изменив его. Он ушел от канонического либретто **Н. Волкова**, а, главное, отказался от, казалось, незабываемых традиций драмбалета. «Бахчисарайский фонтан» звучал по-новому, давая возможность танцовщикам соединить драматические переживания с интереснейшим хореографическим рисунком роли. Одно из центральных мест в этом спектакле занимает Хан Гирей, чью роль мощно, убедительно исполнил сам **Константин Иванов**. Отточенность жестов, актерская и мужская харизма, внутренняя сила, властность, которая завораживает и притягивает к нему, и недоужинное актерское дарование определили создание образа большой силы.

Прекрасны исполнительницы главных ролей. Прелестная Мария **Кристины Михайловой** — сама нежность и скрытая сила. Дерзкая, обольстительная Зарема **Екатерины Байбаевой**. Они разделили премию «**Лучшая партия в балете**».

Нельзя не отметить запоминающееся исполнение партий Айше, второй жены Гирея, **Ксении Царегородцевой** и Ахсаны, третьей жены Гирея, **Еленой Раськиной**. Премию «**Лучшая мужская роль второго плана**» разделил с актером драматического театра Д. Воронцовым **Артем Веденкин** — исполнитель партии Станислава, жениха Марии, в балете «Бахчисарайский фонтан».

Неожиданным оказался финал праздничного вечера 27 марта, когда в Международный День театра подводили итоги и вручали награды лауреатам национальной театральной премии имени Йывана Кырли. Впервые за много лет существования «Йошкар-Олы театральной» Гран-при решили не присуждать. Это не означало, что не было среди участников достойной постановки. Просто жюри не смогло выбрать лучшего из лучших.

Валентина ФЁДОРОВА

# ВЕРНУТЬ НЕЛЬЗЯ СЫГРАТЬ ЗАНОВО

**Л**енком восстановил «Поминальную молитву» — легендарный спектакль Марка Захарова по пьесе Григория Горина. Постановка, задуманная как оммаж корифеям родного театра, стала актуальным художественным высказыванием, ответом на вызов настоящего времени.

Восстановление спектаклей, некогда составлявших славу и гордость ведущих московских театров, заметная тенденция последнего времени. Добавим — закономерная. Мода на низвержение титанов сошла на нет, когда сами титаны стали один за другим покидать сей бренный мир. И их младшим современникам, осознающим хрупкость пресловутой связи времен, возвращение раритетных шедевров представляется пока единственным способом эту связь подержать. Пока. Потому что жить без

них, великих и непревзойденных, еще трудно и больно. Чтобы одолеть следующую ступень требуется время, которое, как известно, затягивает любые раны. Но театр должен продолжать жить. Здесь и сейчас. Поэтому и возвращаются на афиши спектакли-легенды.

Перед началом сезона, которому суждено было стать последним в его жизни, Марк Захаров попросил своих помощников разыскать режиссерские записи по «Поминальной молитве». Судя по всему, худрук Ленкома думал над возвращением спектакля в репертуар. По общему мнению, «Поминальная» имела все основания стать такой же долгожительницей, как «Юнона и Авось», но судьба решила иначе: ушел из жизни Евгений Леонов, через несколько лет театр покинул второй исполнитель роли Тевье — Владимир Стеклов, а с Арме-

«Поминальная молитва». Тевье — С. Степанченко, Голда — О. Железняк



ном Джигарханяном творческий союз по каким-то причинам не сложился. В итоге Захаров спектакль снял и ни на какие уговоры возобновить его не поддавался, отговариваясь тем, что прибегает его для того времени, когда «станет совсем тревожно и грустно». И вот летом 2019 года он о нем, судя по всему, вспомнил. О чем думал Марк Анатольевич в тот последний доковидный год, нам уже не узнать...

Нет, никакой мистики искать тут не стоит, подлинный художник улавливает вибрации времени, простым смертным недоступные. «Поминальная молитва», премьеру которой сыграли в октябре 1989 года, стала первым звонком надвигающейся катастрофы — чего-чего, а вот дара предчувствия перемен ни у Горина, ни у Захарова было не отнять. Зрители в зале, украдкой смахивая предательские слезы, переживали за несчастного Тевье, не подозревая, какая участь ожидает их самих в са-

мом недалеком будущем. Кто думал, что Мендел это про нас — про всех вместе и каждого в отдельности: «Никто не хочет страховаться: не верят, что может быть хуже, чем сейчас...»?

Мысль восстановить спектакль возникла практически сразу после ухода из жизни Марка Захарова, но в планы театра вмешалась... пандемия. А когда после отмены карантина жизнь начала постепенно возвращаться на круги своя, оказалось, что гениальный горинский текст звучит так, словно написан вот только что, во время подневольного затворничества: «Обстановка сейчас очень обострилась. Сейчас быстро разберемся: кто такой, откуда идет, а главное — к кому...» Скольким из нас, подобно Тевье, довелось потерять близких, средства к существованию, крышу над головой. И неизбежные в такой ситуации вопросы уровня «за что мне все это?», «почему именно я?» и «как теперь жить дальше?» можно, как это де-

*Лейзер Волф — А. Сирин, Тевье — С. Степанченко*





«Поминальная молитва». Сцена из спектакля

дает мужественно переносящий свалившиеся на него несчастья молочник, адресовать только Господу Богу. Ну, или Матери Природе, если кому-то от этого легче.

Нынешняя «Поминальная молитва» существует как бы в двух измерениях одновременно. По формальным признакам — режиссерская партитура, сценография, музыка — это постановка Марка Захарова. Все восстановлено со скрупулезностью и педантичностью профессиональных реставраторов — **Александру Лазареву**, выступившему в качестве режиссера, помогали и коллеги-артисты, и сотрудники цехов, работавшие в том, легендарном спектакле. Но в итоге был не воссоздан прежний, а создан новый спектакль, наполненный уже иной энергетикой, а потому сравнивать их не только бессмысленно, но — бесполезно. Потому что они, при полном совпадении реплик и мизансцен — о разном.

«Поминальная» 90-х — спектакль-предупреждение. Захаров с Гориным не могли его не поставить, понимая, вероятно, что публика не в состоянии внять этому предупреждению. Нынешняя — о человеческой доброте и самоотверженности, о смирении перед непреодолимым, о чувстве собственного достоинства, дающем силы оставаться самим собой и в самых катастрофических обстоятельствах. Сто раз прав был Марк Анатольевич, отказываясь возобновлять спектакль, исчезнувший с афиш перед самым закатом прошлого века: зритель нулевых и десятых, которому из каждого утюга внушали, что он достоин всего самого лучшего, причем сразу, не сходя с места, и не в силу каких-то там особых достоинств или талантов, не в награду за беспримерные подвиги или хотя бы достижения, а просто так, за красивые глаза, остался бы абсолютно глух к монологам,



Тевье – С. Степанченко, Урядник – В. Раков

которые ведет Тевье с Богом и с самим собой.

Александр Лазарев, в режиссерских экзерсисах до сих пор не уличенный, обладает важнейшим для этой профессии качеством — умением побудить актера к личному высказыванию и встроить его в общий замысел постановки. И вот эта личная «мелодия» каждого из исполнителей расцветает в персонажах неподдельной радостью бытия. Нечастое по нынешним временам явление на отечественной сцене, где царит мода на схематичные сюжеты, в которых действуют персонажи-манифесты — манекены, облаченные в идеи, особо милые сердцу драматурга или постановщика. А тут жизнь, как она есть: солидные мужчины азартно спорят, у кого жена сварливее, бунтующие юноши пытаются изменить мир к лучшему, а любящие дочери выходят из повиновения и начинают жить своим умом.

Тевье **Сергея Степанченко**, как ни парадоксально это прозвучит, тот самый образец мужественности в буквальном значении мужского поведения, который так яростно и фатально вытесняется из нашего мира. Мужчина с большой буквы — надежный, мудрый, любящий, способный нести ответственность за близких, прощать чужие ошибки, и главное — не предавать самого себя. Когда он произносит это знаменитое: «Русский человек еврейского происхождения иудейской веры... Вот она, моя троица! И ни от чего я не отступлюсь — ни от земли родной, ни от веры предков!..», — сердце сжимается. Под стать мужу и Голда, мать пятерых дочерей, вложившая собственную жизнь в каждую и передавшая эту искорку новорожденной внучке, которой иначе и на свет бы не появилась. От **Олеси Железняк** в этой сцене глаз оторвать невозможно. А дочери, что ж, одна другой краше,



Тевье — С. Степанченко, Менахем Мендл — И. Агапов

особенно три старшие — Цейтл (**Татьяна Збруева**), Годл (**Елена Есенина**) и Хава (**Александра Волкова**) — выросли, заневестились, самое время характер проявить, чтобы отстоять свое право на несчастливое счастье.

Пьеса Григория Горина — густонаселенная, но если в спектакле Марка Захарова в «идиллической» деревеньке Анатовке обитали типажи Шолом Алейхема во всем своем национальном колорите, то сейчас герои воспринимаются скорее как общечеловеческие психологические архетипы. Урядник (**Виктор Раков**) — страж порядка, который и себя не забудет, и другим жить даст, главное, чтобы на вверенном ему участке была тишь да гладь. Лейзер-Волф (**Александр Сирин**) — тот самый богач, который имеет шанс пройти в рай сквозь игольное ушко милосердия и ве-

ликодушия. Менахем Мендл (**Иван Агапов**) — неутомимый и неунывающий авантюрист, которого никакое фиаско не заставит отказаться от нового «предприятия». Плотник Степан (**Станислав Житарев**) — «домотканый» философ, который с любым человеком найдет, о чем поговорить и за что выпить.

Путь к зрителю «Поминальной молитвы» версии 2021 не будет ни простым, ни легким — отдадим должное мужеству всех причастных к ее рождению, понимавших неизбежность сравнений. Но получилась она очень искренней и задушевной. А значит «стоило жить, и работать стоило»...

Виктория ПЕШКОВА  
Фото Жени СИРИНОЙ

# НЕТ БОЛЬШЕГО ЗЛА, ЧЕМ НЕЗАКОННОЕ ПРАВО СИЛЬНОГО

**П**ьеса Максима Горького «Старик», написанная в 1915 году, была поставлена Юрием Ереминым в 1980-е в Центральном театре Советской Армии с блистательным Николаем Пастуховым в роли Старика. Теперь на сцене Театра имени Моссовета действие спектакля с названием «Странник» перенесено в 50-е годы XX столетия.

Одна из немногих пьес Горького, редко представляемая в репертуаре театров, «Старик» содержит мысль современную и глубокую, повествуя о возможностях воздействия на психику че-

ловека, способности манипулировать сознанием и, как следствие, погубить личность. Потому закономерно, что Юрий Еремин представил зрителю детективную историю об уничтожении свободной личности ощущением всеобщего страха, когда зло чувствует свою силу, парализуя волю человека.

Поначалу в спектакле ничто не предвещает беды. Но как-то тревожно на сердце хозяина стройки Мастакова (**Захар Комлев**), устраивающего митинг в честь сдачи готового объекта. Игрет живой оркестр, молодежь катается на велосипедах, бизнес-леди Софья

*Странник – В. Сухоруков, Мастаков – З. Комлев. Фото С. Петрова*





Мастаков – З. Комлев, Софья Марковна – Е. Крюкова. Фото С. Петрова

Марковна (**Евгения Крюкова**) приезжает на «Победе», чтобы засвидетельствовать свое почтение небезразличному ей Ивану Васильевичу. Гомон, крики «ура», Захаровна (**Татьяна Родионова**) стряпает пахучие пирожки на обед, рабочие потирают руки в ожидании обещанной трешки на брата. В общем: «картина маслом», присущая социалистическим стройкам 50-х. Зачем? Чтобы подчеркнуть универсальность событий, происходящих в пьесе, не прекращающейся борьбе наглости и совести.

Сценическое действие развивается в рамках горьковского сюжета, представляя во всех красках капитуляцию честного человека перед злом, **присвоившим** незаконное право карать всех подряд и таким образом устанавливать

свои порядки. (О, как это все знакомо современному обществу, спрятавшемуся в своих раковинах и безразлично смотрящему на беды других!)

Праздничные салюты еще не утихли, а в это время вверху, на колосниках, появляется загадочная фигура Странника в сопровождении то ли блаженной, то ли просто монашки в черном. Медленно и осторожно крадучись, парочка спускается по деревянному настилу, прислушиваясь, приносясь. Ведут они себя весьма подозрительно и, судя по их поведению, задумали что-то недоброе. Тревожное гудение колоколов в музыке **Эдуарда Артемьева** тоже предупреждает о надвигающейся опасности. Сцена погружается во мрак. Светит только луна, что на руку осторож-



Странник – В. Сухоруков, Софья Марковна – Е. Крюкова. Фото Е. Морозовой

ным пришельцам. Но за ними уже давно наблюдает хозяин стройки, угадывая в сгорбленной фигуре сидевшего с ним в остроге два года Антона. Тогда Мастаков, не выдержав унижений и надругательств, сбежал, пытался под другой фамилией загладить добрыми делами прежнюю вину, будучи незаконно осужденным, но почти каждую ночь просыпался в холодном поту, опасаясь разоблачения. И вот незабываемое прошлое реально напомнило о себе, встало между бывшими каторжниками, грозя одному крахом с трудом налаженной жизни, а другому – свершением заветной мечты: опозорить и растоптать удачливого беглеца. Да так изощренно и мучительно, так жутко, что черти в аду позавидуют.

В самом облике Странника, гранди-

озно сыгранным **Виктором Сухоруковым**, возмнившим себя верховным судьей человеческих пороков, есть что-то от Фомы Опискина: какая-то извращенная Достоевщина, нечто отвратительно паучье, по каплям высасывающее кровь из своей жертвы и получающее от этого удовольствие.

История палача и жертвы на фоне обыденной жизни тем и страшна в режиссерской трактовке Юрия Еремина, что способна психологически раздавить человека, превратить его в букашку, сделать податливым как воск, довести до самоубийства. Что и происходит с Мастаковым, напрасно ищущем поддержки у Софьи Марковны, взывающей к самоуважению, но не способной заглянуть в его израненную душу.



Девнца – Т. Храмова, Странник – В. Сухоруков, Мастаков – З. Комлев. Фото Е. Лапиной

В свою очередь, изощренный садист, достигая победы над загнанным в угол Мастаковым, постоянно твердит о мифической компенсации за перенесенные им многолетние страдания. Причем, не в виде денег, которые ему предлагает Иван Васильевич, оказавшись на краю пропасти, но морального краха успешного предпринимателя, обьятого страхом предстоящего разоблачения.

Мощный Старик Виктора Сухорукова с трясущейся челюстью готов убрать со своего пути любого, пожелавшего заступиться за прижатого к стенке мученика. Это его добыча и рвать ее на куски будет только он, не принимая в расчет красивую дамочку, вздумавшую поучать старого «волка» и взывать к благородству.

Софья Марковна, не знающая отказа ни от одного мужчины, во время встречи с отвратительным Стариком абсолютно уверена в своей неотразимости, а значит положительном исходе затянувшейся интриги. Но, как говорится, не на того напала. Старика давно не волнует женская красота и вообще он ненавидит счастливых людей. Все обман, притворство... Пожалуй, диалог Старика и Софьи Марковны — лучшая сцена в спектакле по своему напряжению и накалу битвы двух антиподов. Старик считает себя гораздо выше принятых в обществе условностей: в присутствии светской дамы снимает тесные сапоги, разматывает грязные портянки, обнажается по пояс, выставляя



Яков – О. Отс, Татьяна – Г. Лебедева. Фото Е. Лапиной

волосатую грудь, как коршун нависает над испуганной женщиной, решившей состязаться с ним — посланником самого злого рока.

А дальше все стремительно катится к трагическому финалу, и от мирной жизни остаются одни осколки. Жуликоватый Еким Лукич (**Сергей Зотов**), прежде завидующий деловой хватке Мастакова и мечтающий с ним породниться, женив праздного племянника Якова (**Олег Отс**) на падчерице Мастакова Татьяне, похожей на школьницу с косичками (**Глафира Лебедева**), узнав о его криминальном прошлом, тут же исчезает. Софья Марковна уезжает в город в надежде найти грамотного адвоката, оставляя Мастакова наедине с угрызе-

ниями совести, презрением к себе и окончательно сломенным духом. Такой пытки он не может вынести, поэтому ружье сторожа Степана, заявленное в начале спектакля, должно выстрелить, расставив все точки над «i».

И все-таки последнюю точку в спектакле ставит Старик Виктора Сухорукова, убивая ни в чем не повинную сообщницу и навсегда исчезая в людском потоке, зараженном страхом и непротивлением насилию, где судьба человека висит на волоске, и этим всегда можно воспользоваться.

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото предоставлены театром

# СКУПОЙ НЕ ТОЛЬКО СКУП

**С**тихию мольеровской «комедии характеров» осваивают артисты **Московского драматического театра Армена Джигарханяна**. Недавняя премьера «Скупого» в постановке **Аркадия Каца** украсила афишу именем выдающегося французского комедиографа XVII века.

В спектакле звучит музыка **Владимира Брусса**, а в лаконичной сценографии **Татьяны Швеца** ненавязчивыми штрихами обозначены время — старинные черно-белые гравюры на вертикальных полотнищах, а также условность сюжета — большой сундук, несколько бесформенных мешков и колченогий стул. На протяжении всего действия этот неказистый предмет будет находиться в центре событий, с ним связана внутренняя драматургия взаимоотношений персонажей.

Тайное свидание Элизы и Валера начинается с условного стука — из «напевов»

морзянки складывают нежные фразы, заводят любовную игру. Впрочем, совсем скоро она переходит в деловой разговор. Валер **Дмитрия Маткина**, вполне соответствуя второму названию этой пьесы — «Школа лжи», прекрасно знаком с техниками уловок и обольщения, может войти в доверие к любому и с гордостью говорит об этом избраннице. Элиза **Марии Железновой** напоминает послушную ученицу, когда внимает правилам Валера: подражай людям в их склонностях, потворствуй слабостям, восторгайся — и делай из них что хочешь. Сомнительные убеждения, особенно из уст благородного юноши, но он уверен, что все это ради любви.

На его фоне Элиза чиста и наивна, легко поддается манипуляциям, особенно когда Валер напоминает о ее чудесном спасении во время кораблекрушения и тем са-

«Скупой». Гарпагон — А. Анненков, Элиза — М. Железнова



мым намекает на благодарность. Молодой человек раздражен: отец Элизы — скряга, сам он ничего не имеет за душой и потому не может претендовать на роль жениха. Садится на выдавший виды стул и с грохотом падает, в сердцах хочет его сломать, но тут уже девушка проявляет твердость.

Фраза: «Это папин стул!» еще не раз прозвучит в спектакле. Когда появится удрученный незавидным положением Клеант и тоже попытается выместить досаду на трехногом «уродце», Элиза строго напомнит брату, чей это стул. Небольшая деталь, вплетенная режиссером в действие, не только усиливает комический эффект, но и добавляет глубины в трактовку мира Гарпагона и его детей. А он шаток и неустойчив для обитателей, хоть они и научились сохранять равновесие. Во многом благодаря искренней привязанности Элизы и Клеанта к отцу, умению прощать его патологическую жадность. «Папа никогда не падает», — заявляет Гарпагон, осторожно усаживаясь на дорогой сердцу предмет

мебели и, действительно, до определенного момента ему это удастся.

Пылкий и добрый Клеант **Тимура Тихомирова** совсем еще мальчишка, но кажется, что и повзрослев не освоит «школу лжи», которой в совершенстве владеет Валер. Потому и попадает в сети Гарпагона и невольно признается в любви к Марианне. Он становится свидетелем сомнительной сделки отца, бросает ему в лицо жесткие обвинения, но чуть позже пойдет на мировую и даже позволит уговаривать себя жениться на богатой вдове. И не потому, что приспосабливается и лукавит, а из сыновней привязанности и желания понять, почему Гарпагон поступает именно так.

Гарпагон **Алексея Анненкова**, без сомнения, главная фигура в спектакле. Ни на секунду не снимая маски скупца и свободно существуя в игровой стихии мольеровской комедии, актер незаметно выстраивает в характере персонажа второй план. (Вспоминается другая работа Анненко-

Лафлеш — С. Буров, Гарпагон — А. Анненков





Гарпагон – А. Анненков

ва в спектакле «Мольер» по М. Булгакову, где он замечательно воплощает образ самого драматурга.) Вопреки известному утверждению А.С. Пушкина, Гарпагон Алексея Анненкова не только скуп. За обликом скряги, чья жадность приобретает космические масштабы, скрывается неуверенный в себе и глубоко несчастный человек. Богатство давно уже стало для него непосильной ношей, сделало подозрительным, изменило характер. Гарпагон искренне любит своих детей и желает им добра, но есть то, что сильнее — бездушная власть денег. Когда в сцене знакомства с Марианной (**Алсу Сулейманова**) Клеант широким жестом дарит отцовский перстень, Гарпагон испытывает настоящий ужас, словно его лишили защитного талисмана. Целуя руку красавицы, на которой вознамерился жениться, несчастный не контролирует себя и припадает губами к драгоценному камню.

Стремясь сохранить и преумножить состояние, Гарпагон и не заметил, что жизнь со всеми радостями прошла мимо. Вот почему в его обвинительной речи о современной молодежи с петушиными голосами, кошачьими усиками и вызывающим фасоном штанов улавливается досада на собственный возраст и соответствующие болезни. Поучая Валера, что «случай нужно хватать за вихор», свой шанс он давно упустил. В надежде ухватить хоть краешек счастья скупец проникается откровенно лживыми рассказами Фрозины и робко спрашивает: «Так, по-твоему, я ничего?» И в наивном, по-детски доверчивом Гарпагоне проступают трагические черты. Но вот по подсказке Фрозины он напивает огромные очки, чтобы понравиться Марианне, и мгновенно возникает атмосфера карнавала.

В окружении Гарпагона не самые идеальные люди. Вымогательница Фрози-



Клеант – Т. Тихомиров, Гарпагон – А. Анненков

на **Надежды Филипповой** тоже неплохо усвоила «школу лжи», ее изобретательный ум, помноженный на алчность, позволяет жить безбедно. Жаль, что актрисе не удалось наделить героиню особой изворотливостью, хитроумием, коварством, и потому интрига Фрозины не вполне убеждает. Так же, как и Дмитрий Матыкин в своем Валере не избежал излишней пафосности, его персонаж остается неизменным на протяжении всего действия. Точный рисунок найден **Иваном Гордиенко** для маклера Симона: он сдержан, обходителен, но за благочестивой внешностью проглядывает настоящий хищник. На его фоне Гарпагон, который даже не пытается скрывать свой порок, просто милейший человек. И легкая добыча для таких ловцов удачи, как Комиссар **Анатолия Федоренко**, чья «неподкупность» измеряется количеством мешочков с золотом.

А вот наглец и провокатор Лафлеш **Станислава Бурова** совершенно лишен корысти. Он всего лишь хочет проучить Гарпагона, перепрыгав шкатулку с деньгами, и от души повеселиться. Этот персонаж притягателен независимостью, грубоватой простотой, искренностью — не льстит, не юлит, всегда говорит правду. Но ему не хватает человечности Жака, который тоже никогда не врёт хозяину, хоть и получает оплеухи за это «невыводное занятие». **Александр Багрянцев** наделяет Жака характером философа, который принимает жизнь такой, какая она есть. Сегодня он маэстро повар, способный из ничего сотворить пиршество, завтра — деловитый кучер, который знает о лошадях все и, не боясь побоев скаредного хозяина, сумеет выпросить для них овса. Но главное, Жак единственный, кто принимает Гарпагона со всеми минусами и не осуждает. Потому что тоже угадыва-



Гарпагон – А. Анненков, Фрозина – Н. Филиппова

ет под маской скряги неприкаянного, заболевшего от богатства человека.

Сюжетное колесо завертелось с огромной скоростью, все окончательно запуталось и, если бы не несчастливый случай, неизвестно, чем бы завершилась эта история. С появлением Ансельма (**Вадим Медведев**) выяснилось знатное происхождение Марианны и Валера, и они обрели отца, у Гарпагона отпала необходимость искать для детей выгодные партии, влюбленные пары соединились, а главное, отыскалась заветная шкатулочка. Наконец, сброшены маски и можно просто посмеяться над собой. И, кажется, самый счастливый в этой компании Гарпагон, словно избавился, наконец, от тяжкого бремени, которое столько лет не давало дышать.

В финале актеры выходят на авансцену и исполняют песню на стихи **Марка Розовского**, в которой есть строчка: «Как же всем хорошо, что Мольер к нам пришел».

Да, вновь пришел и подарил блистательный в своей простоте сюжет, убедив в очередной раз, что жизнь открыта для радости, стоит только очень этого захотеть.

И еще хочется вспомнить русского историка литературы Е.В. Аничкова, автора предисловия к первому Полному собранию произведений Мольера, вышедшему в России в 1913 году. Вслед за другом выдающегося драматурга, французским актером Шарлем Варле, известным под псевдонимом Лагранж, он написал о комедиях знаменитого автора восторженные слова: «... какое удовольствие ожидает тех, кто будет обладать ими в их полной чистоте».

Прикасаясь к Мольеру, это удовольствие, без сомнения, получают актеры Московского театра Армена Джигарханяна и передают живую волну в зрительный зал.

Елена ГЛЕБОВА

Фото предоставлены театром

## ТЕАТРУ «НА БАСМАННОЙ» 20 ЛЕТ

В существовании его скептики сомневаются два десятилетия. Однако это обстоятельство не помешало театру объехать с гастроллями полстраны, нередко возникая на афишах престижных столичных площадок; сформировать репертуар из **30** названий и штат из прекрасных актеров, а кроме того — отметить свой юбилей в **Центральном доме работников искусств**. 27 марта на юбилейном концерте в ЦДРИ предстал коллектив со своей уже заметной историей, кругом беззаветно любящих зрителей, искусно подобранным репертуаром и актерами, которых хочется видеть снова и снова. Не случайным было название этого концерта — **«Любовью за**

**любовь»**. **Ирина Суханова, Ирина Елисеева, Павел Бадрах, Юлия Романова-Кутына, Вячеслав Ткачук, Ирина Баженова, Александр Кольцов...** Не будет преувеличением сказать, что каждое из этих имен достойно отдельного разговора.

20 лет назад в Московском музыкальном театре «На Басманной» начинали карьеру многие солисты ведущих российских мюзиклов и некоторые звезды телевизионных шоу. Таким образом, коллектив стал своеобразной кузницей кадров для российских музыкальных театров, что подтвердила юбилейная видеолетопись, показанная в юбилейный вечер на экране. На ней в спектаклях театра «На Басман-

*Жанна Тертерян на юбилейном вечере театра*



ной» сменяли друг друга лица будущих актеров «Норд-Оста», нынешних вокалистов Новой оперы, Театра имени Моссовета, Большого театра, Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Театра Мюзикла, Камерного музыкального театра имени Б.А. Покровского, детского музыкального театра «Экспромт» и других. Некоторые из артистов пришли поздравить художественного руководителя лично, другие выходили на сцену. **Михаил Дьяков, Ирина Окнина, Илья Кузьмин, Александр Гладков, Дмитрий Бобров, Анна Булгак** — артисты Большого театра, Новой Оперы, Геликон-оперы, Москонцерта, Санкт-Петербургской музкомедии. Визитной карточкой труппы под руководством **Жанны Тертерян** до недавних пор оставался смех — в афише театра отсутствовали драмы.

Трагическим событием осенью 2020 года стал уход из жизни одного из основателей, первого директора театра, почетного работника культуры города Москвы, депутата Басманного района **Юрия Архипова**. На протяжении двух десятилетий Международный день театра был особым праздником для коллектива: в этот день праздновали и день рождения Юрия Александровича Архипова. Концерт по случаю юбилея театра был посвящен его памяти. «Сильву» сменяла «Принцесса цирка», за «Роз-Мари» последовали «Джекил и Хайд»... За мюзиклами шли оперетты, но главное, о чем свидетельствовала программа концерта: у театра есть свое лицо. Именно поэтому труппа пользуется неизменным успехом, играя спектакли и по всей

Москве, и по всему миру, не уставая шутить и радоваться сказочной стороне жизни под звуки музыки.

Поздравить коллектив театра с юбилеем пришли глава управы Басманного района **Ирина Лесных** и председатель Совета депутатов, глава муниципального округа Басманный **Геннадий Аничкин**. Немало теплых слов прозвучало в адрес художественного руководителя театра — заслуженной артистки России **Жанны Тертерян** и сплоченной ею постановочной команды: концертмейстера **Евгении Грецкой**, дирижера **Сергея Кузякина**, балетмейстеров **Ирины Леваковой** и **Екатерины Ляшко**, режиссеров **Павла Степанова**, **Елены Лепневой**, **Марии Бобковой**, руководителей и сотрудников всех цехов. Представив зрителям **Ивана Мельникова** в качестве нового директора театра, Жанна Тертерян говорила зрителям об обстоятельствах, необходимых для творчества, и о чуде, которое в этот вечер творили актеры. Высокий профессионализм исполнителей, первоклассный репертуар, продемонстрированный в Центральном доме работников искусств, подтвердили, что юбилеяры времени понапрасну не тратили. За 20 лет театр приобрел не только 37 оригинальных постановок, но и то мастерство, за которое неизменно воздается зрительской любовью, а это значит, что с названием концерта организаторы угадали.

Светлана ПОТЕМКИНА

# ЖИТЬ НА ВДОХЕ / ДЕНИС БОКУРАДЗЕ

Творческий и жизненный путь **Дениса Бокурадзе** подтверждает, что выражение «рука судьбы» отнюдь не фигурально. Свое режиссерское образование он считал компромиссом, поскольку хотел стать артистом. Но чем, как не судьбой, объяснить радикальный поворот, приведший актера самарского **«СамАрта»** на должность худрука и режиссера **Театра-студии «Грань»** в маленьком **Новокуйбышевске**? За десятилетие его работы на этом ответственном посту любительский коллектив превратился в одну из известнейших театральных площадок России, а сам мастер уже трижды номинировался на престижную «Золотую Маску».

– *Вы родственник народной артистки СССР Веры Еришовой. Можно ли сказать, что династичность предопределила ваш выбор профессии?*

– В моем случае нет прямой династичности: мой двоюродный дедушка — Кузьмин Николай Николаевич, заслуженный артист РСФСР, муж Веры Александровны. Мне было лет 7–8, когда он ушел из жизни, ни о каком актерстве в таком возрасте речи быть не могло. Она же была очень сосредоточена на своей профессии, мы виделись по праздникам, да и жили в разных концах города. Никакого влияния на мой выбор, продвижение и поступление с ее стороны не было. Да, она замолвила за меня слово после института, когда я стал работать в театре «СамАрт», но нельзя назвать это преемственностью. Да ведь и нет одного мнения, хорошо или плохо быть продолжателем династии. Дочки и сыновья знают свою сторону медали — на них клеймо «детей», другим помочь некому — тоже минус.

Но у меня было очень хорошее детство. Я был счастлив тогда, да и сейчас тоже. Мой дедушка был интересным архитектором, он построил много известных домов в Самаре, строил «АвтоВАЗ» и даже несколько корпусов «Фиат» в Италии. Прабабушка — педагог французского языка, бабушка — немецкого, мама — английского. Отец с техническим образованием. Летом мы с родителями и сестрами всег-

да отдыхали на Волге, были солнце и вода, любовь и хорошее отношение.

– *А что «повернуло» в сторону искусства? Может, было какое-то яркое театральное впечатление?*

– Толчка извне точно не было. В театры ходили регулярно, семьей — и в оперный, и в драматический. Это был абсолютно привычный ритуал, не было событием. Я решил заняться актерством благодаря учительнице литературы Элеоноре Казимировне. Она проводила уроки в форме спектаклей, ставила с нами сценки из произведений школьной программы: «Ревизора», «Недоросля», «Горя от ума». Это было увлекательно, меня «затянуло». А тут и с математикой было не очень... Нестандартная у меня в этом плане история. Я хотел стать артистом, но в Москву меня родители не отпустили, поэтому поступил на режиссуру (в институте тогда не было актерского отделения, а выпускали только кафедры народно-художественного творчества и режиссуры). Я решил, что все равно там много играют, и в 16 лет поступил, а в 20 получил диплом. Конечно, никаким режиссером я быть не собирался. Я отлынивал, как только можно, от постановок и старался больше играть в постановках других. Естественно, приходилось что-то ставить, но это не приносило мне никакого удовольствия. Я в полный цвет занимался актерством, уже с 1998 года играл в Театре-студии «Грань», а после ин-



«Зимняя сказка». В роли Леонта

ститута, в 2000-м, пошел в «СамАрт». И так параллельно играл в двух театрах, пока после 13 лет в Самаре окончательно не перешел в Новокуйбышевск.

– В 2011 году вы возглавили новокуйбышевскую «Грань». Как Эльвира Дульщикова, основательница этого театра, предложила вам должность художника?

– Так сложились обстоятельства. У нас с Эльвирой Анатольевной были очень хорошие отношения. Театр был любительским, а я был профессиональным артистом и проверенным человеком, она ви-

дела мое отношение. Ее болезнь не была скоротечной, она знала, к чему идет, и сознательно разговаривала со мной на тему передачи мне театра. Она поступила очень мудро, когда я отказывался: «Я же в «СамАрте», я же артист! А как я буду ездить в Новокуйбышевск?» Вопросов было больше, чем ответов. Тогда Дульщикова предложила пока сделать открытие 40-го юбилейного сезона, сыграв спектакль «Аз и Ферт», а потом и выставку. Она была уже в Саранске и руководила мной по телефону. И я, что-то сделав

под ее крылом, втянулся и согласился возглавить «Грань».

– *Только в регионе возможна ситуация, когда худруку коллектива всего 32 года?*

– Получить театр в молодом возрасте – это судьба. Это не система, это не зависит от территории и людей, от того, как принято. Понятно, что серьезные театры – Вахтанговский, МХТ – ищут серьезных людей со стажем, опытом и авторитетом, потому что нельзя доверять молодому человеку такой коллектив, ведь его можно быстро уничтожить. Конечно, нет гарантии, что и опытный не развалит, но с ним шансов все-таки больше.

Если бы Эльвира Анатольевна была жива и здорова, я так же с удовольствием был бы артистом. Меня устраивало все, что мы с ней создавали. Мы любили друг друга, развивались творчески, у нее был колоссальный опыт, все было замечательно. Конечно, мне было страшно принимать руководство, но и очень интересно. Наверное, из-за того, что я никогда ничего такого не делал, у меня не было ощущения, что это может быть тяжело. Вот сейчас я бы стал думать, что с этим делать и как быть. Но тогда я сразу сказал себе: «Я должен сохранить традиции и развивать театр, ставить спектакли, за которые не стыдно». И никаких поблажек себе не давал. Поставил высокую планку, которой должен был соответствовать. Насколько получится – будут судить зрители и коллеги. Но у театра «Грань» уже был статус, я должен был сделать шаг дальше.

Естественно, все нам приносит опыт. У меня два учителя: Виктор Алексеевич Тимофеев, мой мастер курса, и Эльвира Анатольевна. Эстетику, природу, отношения я перенимал в ее театре. Правда существования стала и моей историей, и я повел эту тему дальше. Естественно, она трансформировалась вместе с моими взглядами, но моей задачей было сохранить наследие Дульщиковой и развивать его, что ей и обещал.

– *Хотя и не хотели вы быть режиссером, но от судьбы не уйдешь.*

– Судьба в свое время дала мне режиссерское образование, а потом заставила заниматься режиссурой. И это очень хорошо! При этом у меня есть большой артистический опыт, ведь я сыграл больше 70 ролей, есть понимание, как и что работает. И когда мне начинают актеры лапшу вешать, мол, это невозможно, я абсолютно точно знаю, что возможно, а что нет, где лень и нежелание, где отсутствие опыта. Меня обмануть не получается, артисты злятся, что я вижу и говорю больше, чем нужно. Но мне это помогает в трактовке ролей, в том, что им предложить. Можно ведь прийти на должность, не зная, как и что устроено в театре, но я был и монтировщиком, и уборщиком. Прошел путь и знаю, из чего он состоит. Это большой плюс и опыт. Потому что, когда ты после института сразу ставишь спектакли, ты не понимаешь многого. А у меня же еще двойная специальность: я режиссер и преподаватель. Это хороший навык для формирования себя в качестве художественного руководителя.

Начав работать, понял: столько лет я совершенно не занимался режиссурой, а теперь мне нужно ставить спектакли. Конечно, я столкнулся с вещами, которых не знал ни как артист, ни как режиссер. Не все хотят быть худруками, потому что это огромная сложность: ты несешь ответственность за людей, театр, курс его развития, художественную политику, за зарплаты, в конце концов. Это не то же самое, что быть приглашенным режиссером: приехать, поставить спектакль за 2–3 месяца, получить деньги и уехать, причем тебе абсолютно фиолетово, что было до и что будет после тебя. А здесь ты думаешь категориями судьбы театра: какие в нем будут постановки, какая занятость у артистов, как они будут расти.

– *Говорят, театр живет 10 лет. Как раз такой фрок вы возглавляете «Грань». Есть мысли по этому поводу?*

– Мысли есть. Даже самый здоровый человек когда-то болеет, это естественно. И у молодых деревьев ветки ломаются от ветра, но потом восстанавливаются.



Денис Бокурадзе. Фото И. Пеннер

Главное, чтобы была любовь — в корне, в сути дела. «Грань» была построена на любви. Не мной. Я продолжаю дело Дульщиковой, и это сильнее трудностей, это спасает.

У театров всегда бывают спады и взлеты, поэтому важно каждые 7–10 лет освещать вектор развития. Если бы для этого момента были точные день и число! Но нет, он подкрадывается незаметно. Если у руля стоит хороший художественный руководитель, способный определять путь коллектива и заинтересовывать им артистов, театр будет жить. Артисты — большие эгоисты: «Есть я — и роли, которые я хочу играть». А худрук не может думать только о себе. У нас сейчас тоже есть сложности и внутренние проблемы, не скрою. Но это не тупик, нам есть куда развиваться. Строится новое здание,

есть задумки по общежитию для ребят, я стараюсь обязательно ездить на фестивали для аккумуляции с другими коллективами. Не надо держать актеров в эскапизме, будто есть мы — и больше никого. Надо смотреть, впитывать, обсуждать, двигаться. Из-за прошлогоднего застоя и у нас появились психологические трудности, но сейчас мы поедem по России, и фестивальное движение даст хороший толчок. Когда сидишь в замкнутом пространстве, начинаешь лезть на стену. Только мудрейшие выходят на другой уровень самопознания — у остальных начинается психоз.

— *Возможно, артисты, работая длительный срок с одним режиссером в одной эстетике, устают от этого.*

— Что касается эстетики: есть разница между штампом и почерком. Мне ка-



На репетиции в Театре Наций. Фото Н. Кореновской

жется, индивидуальный почерк — очень хорошая штука, которую трудно найти. Изумительно, что у Туминаса, Погоребничко или Бутусова есть свой почерк — таких режиссеров мало. Многие ставят на поток, ты не поймешь, кто автор спектакля, пока в программку не помотришь. Найти себя и свой язык адски трудно. Мейерхольд, Станиславский, Таиров... Ну, человек 20 мы назовем. А режиссеров-то было, мама не горюй, сколько! Но они ничем не примечательны. А эти сделали больше других, они имеют право быть в профессии и работать в своей эстетике. Артист ее может принимать или не принимать. Не нравится — с уважением поблагодари и уйди. Не надо находиться в театре и хаять его. Не можешь изменить ситуацию — измени отношение к ней. Не можешь и этого — ухो-

ди. Не ты хозяин здесь, не ты это строил, не тебе и уничтожать. Будь честен перед собой.

*— Вы шли по нарастающей: ваши спектакли номинировались, получали престижные премии, привлекали интерес (в какой-то момент он мог превратиться в давление). Вы это чувствовали?*

— Я ощущал, что есть внимание и интерес. Но я спокойно это воспринимал, потому что не находился в эпицентре. Я стараюсь на этом не сосредотачиваться, потому что у меня очень много других задач, связанных со строительством театра, причем речь не только о здании. У меня всегда есть внутреннее опасение, что я не достигну планки, которой мне хочется соответствовать, ведь совершенно непонятно, каким будет следующий спектакль, получится он или нет. Бывает лучше, хуже, это



«Дракон». Сцена из спектакля. Фото Л. Яньшина

живой организм. Хорошо, если критикам интересен мой путь и хочется об этом говорить: у нас публичная профессия, постановка — не тайна. Это дает имидж театру и городу, помогает строительству. И две «Золотые Маски» помогают. И то, что сейчас потише стало, — тоже хорошо и логично. Невозможно все время быть на вдохе, иногда нужно выдохнуть и отдохнуть. Это не значит, что я не делаю спектакли! Сейчас выпустили эскиз «Марии Стюарт» — изумительно красивый, но его чуть-чуть нужно доработать. Осенью была премьера «Дракона» Шварца. В июне приедем на «Фабрику Станиславского» с работой «В сапоге у бабки играл фокстрот» — она вошла в лонг-лист «Золотой Маски» и очень нам всем нравится. Я не живу от интервью до интервью, мне есть, чем заниматься. Нам нужно набрать целевой курс

в институте — 15 бюджетных мест. В этом году 50 лет нашему театру. Вдумайтесь: 50 лет театру в городе, которому нет еще и 70! Куда еще интереснее! Все идет планомерно. Главное — хотеть.

— *Мне показалось, что ваши московские работы — «Старший сын» в Театре на Таганке и «Театр чудес» в Театре Наций были приняты прохладнее.*

— У вас правильное ощущение, у меня такое же. Но постановка спектаклей в Москве — это серьезный этап в моей профессиональной жизни и важный опыт, который дал свои результаты. Именно в Москве я попробовал поработать с другими людьми и с чужой труппой. В этом смысле был интересный эксперимент со «Старшим сыном». Ирина Викторовна Апексимова с потрясающей любовью относилась ко всему, что мы делаем. «Те-



«Театр мудрого Дурачины». Сцена из спектакля. Фото Н. Кореновской

атр чудес» (у нас этот спектакль называется «Театр мудрого Дурачины») идет в Новокуйбышевске с большим успехом. Недавно Музей им. А.А. Бахрушина для выставки попросил фотографии из нашей постановки, потому что это единственный российский спектакль по интермедиям Сервантеса, да еще в переводе Александра Николаевича Островского! Это же уникальная история. Москва для меня стала потрясающим, серьезным опытом, но я хочу развивать свою историю, следить за своим театром. Я не готов физически отсутствовать в нем столько времени.

– *И готовы ли столичные театры принять вас и вашу эстетику, в которой есть категория нравственности?*

– Это та эстетика, которую я выработал за 10 лет поиска. У меня так сложилось,

не то, чтобы я решил идти этим курсом. Это с детства было заложено, укреплено Дульщиковой, за годы приросло и сформировалось, а теперь — это данность. Мне нравится, что в моей эстетике есть категории любви и добра, что это серьезный разговор в век, когда все поднимается на смех и воспринимается через иронию. «А давайте над этим пошутим, перевернем и посмотрим под другим углом!» А давайте серьезно — посмотрим, что мы накуролесили к сегодняшнему дню со своей историей, жизнью, страной, с психологическими проблемами человека, с его душой. Давайте поймем, как мы относимся к любви, дружбе, верности, чести, совести. Их никто не отменял, но это понятия настолько серьезные, что людям не хочется о них думать. Им легче их нивелировать, смеяться над этим, называть

пережитками и считать, что мы сейчас свободны от них. Но свобода — не то же самое, что безнравственность: это четкое знание своих границ — тех рамок, за которые ты никогда не выйдешь. «Не могу» — не значит «не свободен», просто у меня есть этические нормы. Я для себя определяю границы дозволенного и недозволенного. Как только я начну их переходить, стану наступать на свободу других. Как только я наступлю на свободу других, начнется гражданская война. И свести такой разговор к тому, что и это не серьезно... А тогда что серьезно-то в жизни? О чем стоит думать, зачем читать книги, зачем учиться в институте? Ну если все смешно — зачем?

– *Вы идете своим путем, а это подразумевает и особый выбор драматургии. Как он происходит?*

– Я делаю то, что мне интересно. Это не только классика — я ставлю и современную литературу. Например, была «Таня-Таня», а в том году — «В сапоге у бабки играл фокстрот» финского драматурга Сиркку Пелтола. Как происходит выбор? Мне просто попадается произведение, которое смогло меня заинтересовать. Я читаю разную драматургию, но не всегда она в меня «попадает». Я не говорю, что она плоха: может, в вас и «попадет», тогда берите и ставьте, я же не против! Себя слушайте и делайте, тогда все будет хорошо.

В своих спектаклях я стараюсь определить точку невозврата. Эта тема очень важна для меня, это магистральная линия моего творчества. Ты живешь и вдруг совершаешь нечто, после чего уже никогда не будешь прежним и не сможешь от этого избавиться. Такой точкой может быть поступок или допущенная мысль, то, что уже сделано, чего не переиграть и не забыть. Во «Фрекен Жюли» герой подталкивает Жюли к самоубийству, после чего его жизнь не станет прежней, как бы он ни хотел. В «Мэри Стюарт» героиня подписывает указ — тоже точка невозврата. Есть момент в

жизни, когда ты находишься на грани правильного решения (правильного для тебя, а для других оно может быть и неверным). Меня интересует не только этот переломный момент, но и то, что происходит после него. Это не просто событие, а судьбоносная вещь, чего ты можешь сразу не понимать, но потом осознаешь. Это говорит о форме ответственности человека в своей жизни. Ты в угаре что-то совершил, все это захихикал, а потом остался один и понял: вот сейчас, в этой точке, жизнь и закончилась. А назад нельзя! Идет слом личности и образа мыслей. Уже не ты властитель ситуации, а ситуация берет верх над тобой. Интересно разбирать, куда тебя вынесет эта кривая, определять: твоя ли это ошибка, или она дана тебе судьбой, чтобы ты развивался дальше? После таких точек многие пытаются уйти от срезка, потому что иначе не выжить. Мне кажется, ошибка — развал страны, который стали превращать в несерьез, потому что сказать: «Что мы сделали?!» — значит, не только признать эту ошибку, но и начать по-другому жить. Проще иронизировать над ней. А это те вещи, которые меняют человека, ключевые, болевые, после которых только в монастырь уходить. От них человек начинает либо разрушаться, либо расти.

– *Ваши спектакли поражают продуманностью решения — режиссерского, актерского, декорационного. За счет чего это становится возможным?*

– Первое: у меня есть четкое понимание, что в театре нет мелочей. Второе: есть ответственность перед тем, что я делаю. И третье: мне очень важно, в чем артист выйдет и как повернется, потому что это создает эстетику театра. Как только я начну относиться к этому не всерьез, надо просто завязывать с профессией.

Беседовала Дарья СЕМЁНОВА

# ВЛАДИМИР ЧЕРНЫШОВ: «ОТ АНДРОМЕДЫ ДО АДЕЛАИДЫ»

Озорной, легкий, сопереживающий **Пушкин** в «**Маленьких трагедиях**», устремляющийся ввысь, верящий в чудо **Эгль**, трагический, трепетный **Миндаль**, добродушный **Фавн**, упертый и своевольный **Поликсен**, алчный и страстно увлеченный своим делом **Пичугин** — одни из немногих образов **Владимира Чернышова**, которые он играет на сцене **ТЮЗа имени А.А. Брянцева**. С детства влюбленный в искусство, приехавший из небольшого провинциального городка, Владимир поступил на курс к легендарному мастеру — **Аркадию Кацману**, а затем был приглашен в ТЮЗ. Артист играет в прославленном театре уже **25 лет**, активно снимается в кино, прекрасно поет и танцует. Какая роль манит актера, что пронизывает его образы и чем кино отличается от театра, вы узнаете из нашего интервью.

— *Владимир, считаете ли вы, что родились под актерской звездой? Какая она, ваша звезда?*

— Все мы рождаемся под какой-то звездой. С детства я был увлечен искусством — сначала это была музыка, я ходил в музыкальную школу, играл на скрипке, фортепиано, затем стал посещать еще и танцевальный кружок, а с пятого класса вдобавок возник школьный театр. Вчера задумался, вот чем бы я занимался, если бы в моей жизни не было театра? Совершенно непонятно — нередко мной возникает пустота. Поэтому, наверное, да, я родился под актерской звездой. Только театр или пустота, ничего.

Иду туда, куда меня ведет моя звезда, и верю ей. Наверное, я доволен своей актерской жизнью. Хотя перебираю свои роли, иногда смотришь у коллег — такие наименования, классики так много. Когда меня спрашивают, что я сыграл, перечисляю названия, все уточняют, а что это за роль, что за спектакль. «Горе от ума», роль Молчалина — понятно, «Крошка Цахес», роль Бальтазара — понятно, а «Рождество 1942» вызывает вопросы, что это за роль? И ты начинаешь объяснять: мы читали письма фашистов. И людям все равно до конца непонятно, что это за образ в отличие от хрестоматийного.

Я стал понимать, что почти во всех спектаклях нахожусь над историей: это проявилось уже в первой большой роли в ТЮЗе — спектакле «Рони, дочь разбойника», где

я играл Рассказчика. Сейчас играю Эгля в «Алых парусах», Пушкина в «Маленьких трагедиях», Хор в «Ромео и Джульетте» — персонажей, которые наблюдают историю со стороны.

Моя звезда светит, ведет куда-то. Не могу до сих пор понять, фаталист ли я? — наверное, да, верю, что какое-то предопределение есть. Роптать и как-то жаловаться на что-то, сетовать — глупо. Это значит зачеркнуть свою жизнь, ведь вернуть или переписать что-то — невозможно. Раньше я переживал от того, что не попадал в какую-то работу, а потом стал к этому относиться философски — значит, так и нужно. В любой ситуации, если что-то случилось, благодарен этому. Это моя жизнь, и она прекрасна.

— *Артисты ТЮЗа с любовью вспоминают спектакль Ивана Латышева «Рождество 1942 года, или Письма о Волге», в котором помимо художественной реализовалась большая человеческая миссия: вы читали прощальные письма немецких солдат, написанные во время боевых действий под Сталинградом, так и не нашедшие своих адресатов. Эта выдающаяся работа получила несколько наград за актерский ансамбль: премию Стржельчика и «Золотой Софит». Как складывалась эта работа?*

— Мы все вместе рождали этот спектакль, но нас направляла тонкая режиссура Ивана Латышева. Он сделал правильный подбор писем для каждого артиста, точ-



«Кентервильское привидение». В роли Миндала

нее не придумаешь. Я готовился к этому спектаклю за неделю, мое естество само готовилось, независимо от меня. Мы с утра приходили в театр, был момент, когда замолкали, причем не было специальных традиций или ритуалов, просто замолкали, отворачивались — каждый оставался наедине с собой, но при этом все чувствовали друг друга. Мы сыгрывались, распевались, тут же и хохмили, но нерв, накал был очень мощный, мы были как одно целое.

Много объездили с этим спектаклем, даже в Германии были. Но самое страшное было в Сталинграде: когда мы узнали, что едем туда, у нас был ступор, мы понимали — вернемся на щите или со щитом. Сказали, что в зале будут сидеть ветераны, представляете наши ощущения?! Это был космос какой-то. Они уже знали, куда идут, а мы знали, что перед нами будут люди, которые были по ту сторону рассказываемых нами событий. В начале перед нами была непробиваемая стена, но

постепенно стала наступать волна приятия. К концу спектакля мы были практически одним организмом со зрителями. Нас принимали потрясающе, лучше, чем где бы то ни было. И потом было сказано столько слов благодарности, зрители поняли, что мы не просто читали письма фашистских солдат, а выступали против войны, этого безумия и мракобесия.

— *Вы играете Поликсена в «Зимней сказке» Уланбека Баялиева. В этой работе тоже чувствуется крепкая связь актерской и постановочной команды.*

— Как перед «Рождеством 1942» мы заранее собирались, чтобы подготовиться к спектаклю, так и здесь приходим пораньше, чтобы настроиться друг на друга. С Сашей Ивановым, который играет Леонта, мы говорим друг другу: «брат», мне очень важно обнять его, соединиться с ним. Это одна из лучших работ Саши, я люблюсь им. Я всегда выхожу на сцену, когда Леонт понимает, что он сделал. В этой сцене совершенно великолепно ра-



«Зимняя сказка». В роли Поликсена

ботает еще и Аня Лебедь, в ее устах звучит высочайшая древняя трагедия.

– *Образ Поликсена неоднозначен: ваш король тоже одержим страстями.*

– Да, и это прослеживается во взаимоотношениях со всеми персонажами. Я не отпускаю Камилло, гублю человека, 16 лет держу его у себя на острове, потому что хочу этого. «Отныне ты мой кормчий, и жизнь пройдешь ты об руку со мной», — говорит Поликсен.

То же самое с сыном. В сцене народного праздника, где мы с Камилло появляемся переодетыми, мой герой проходит через разные стадии чувств: сопротивление, приятие, возмущение, попытка примирения, обида, затем полное ожесточение. Он полюбил невесту сына, видит, что она непростая, практически готов скрепить союз, но, когда сын говорит, что ничего не откроет отцу, и когда умрет один человек, он станет главным, у моего героя возника-



«Лев, колдунья и платяной шкаф». В роли мистера Тумнуса

ет негодование: ах ты щенок, не доставайся же никому. Коса находит на камень. Я мечтаю гром и молнии, сыплю проклятия, потому что он идет против моей воли. Включается древняя трагедия, о которой мы много говорили с режиссером. Музыка Фаустаса Латенаса, который недавно покинул этот мир, помогает, проникает внутрь, отзывается где-то в позвоночнике, набирает, набирает обороты, становится пронзительнее, и уже на поклоне звучит во всю мощь.

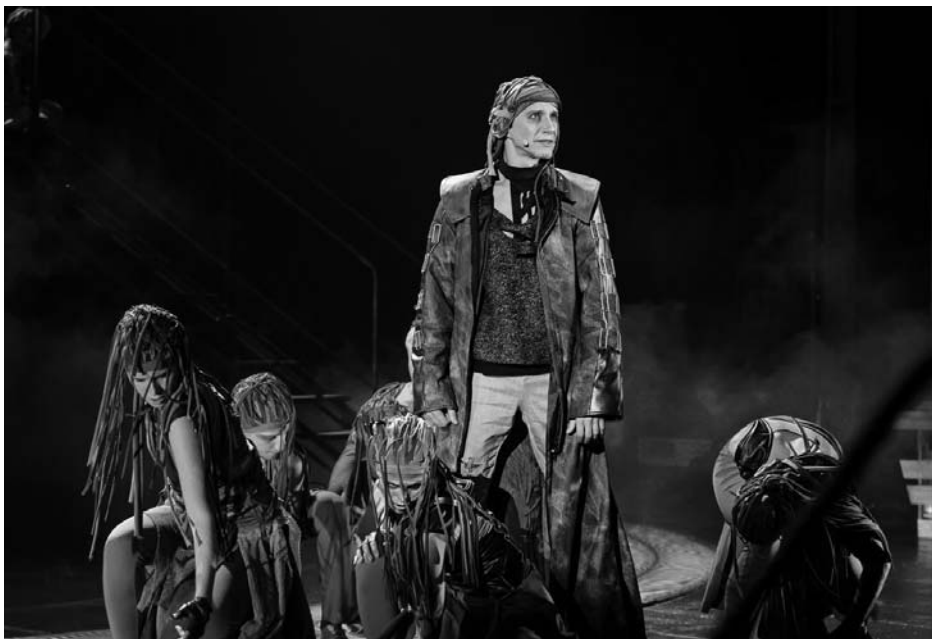
— *Шекспир раскрывается для зрителей ТЮЗа с новой стороны: «Ромео и Джульетта» — тоже очень современный спектакль.*

— Я влетел в этот спектакль за два дня до премьеры, когда заболел коллега. Очень хотел поработать с Александром Морфовым, у нас состоялся один насыщенный разговор. Для режиссера исключительно важны тонкости слова: мы используем различные переводы пьесы Шекспира, текст различается по ритму и содержанию. Я получаю удовольствие от этого драйвового спектакля.

— *В «Маленьких трагедиях» Руслана Кудашова вы играете Пушкина, шалопая и искрометного выдумщика. Вам близко такое восприятие поэта? Каков ваш герой?*

— Да, и наш премьерный спектакль «Сказки Пушкина» именно такой. При этом некоторые зрители говорят — вы нашу классику не трогайте, зачем вы так осовременили историю? Да Пушкин бы первый смеялся на этом спектакле, я уверен, чего он только не писал. Он хулиган, а не классический поэт на котурнах.

Образ Пушкина в «Маленьких трагедиях» возник не сразу. Уже шли репетиции, Руслан Кудашов меня вызвал и сказал, что хочет, чтобы через все трагедии был проведен сквозной образ. Руслан — творец, я таких режиссеров люблю — и сомневается, и неоднозначно решает сцены, и спектакль рождает во время репетиций с артистами. Мой Пушкин идет по совершенно непрямой дороге, там и повороты резкие, и горы, и пропасть — такой богатый ландшафт роли. И с Русланом мы шли



«Алые паруса». В роли Эгля

точно так. Это было легко, но не просто. Выход в «Пире во время чумы» рождался долго, мы думали, как это будет. Когда возникли саночки, я сразу все понял: Ленинград, блокада, тут же стихотворение «Бесы». Руслан — мастер, настоящий художник. Очень жаль, что мы редко играем спектакль — это тормозит и разрушает артиста. Для того, чтобы расти, накапливать, его нужно играть почаще.

— *Зато довольно часто идет мюзикл «Алые паруса», где вы играете стойкого носителя веры в чудо, странника Эгля.*

— «Алые паруса» — бестселлер ТЮЗа. Мой герой зарождает веру в чудо, несет свет. Хотя когда я начинал репетировать, немного грузил, добавлял мрачности и загадочности образу. Потом и голова, и внутренние ощущения вынесли меня к свету, тем более мой прямой адресат — ребенок. При скучности драматургии я тяну свою линию и рассказываю историю с самого начала. Когда беру маленькую Ассоль на руки, уже понимаю, ку-

да поведу этого ребенка. Странник всегда над историей, представитель сферы высших сил, у которого есть своя миссия.

Музыка Максима Дунаевского — потрясающая, он создал шедевр, не от головы написанную, живую музыку. Все мои знакомые после просмотра спектакля приходят домой и скачивают себе эти музыкальные композиции, потому что они завораживают. Это настоящий мюзикл, написанный Дунаевским по соответствующим законам: драматические вставки совсем небольшие, а тексты песен раскрывают драматизм отношений. До сих пор почти весь спектакль провожу за кулисами и слушаю своих коллег.

— *Каков ваш герой в «Леньке Пантелееве», тоже легендарном мюзикле ТЮЗа?*

— Аня Лебедь когда-то в фейсбуке написала: всегда считала, что спектакль живет пять лет, потом умирает и никакие реанимации ему не помогают. «Ленька Пантелеев» — тот редкий случай, когда спектакль живет девять лет и остается до сих пор живым.



«Ленька Пантелеев». В роли Пичугина

Это один из моих любимых спектаклей, который родился в муках. У меня яркая роль, герой — король нищих Петрограда, первый пройдоха, который учит своих подопечных обирать, обманывать, делать все, чтобы получить выгоду, наживу. За эту роль я был номинирован на

национальную премию «Музыкальное сердце театра», а спектакль стал лауреатом этой премии в самой главной номинации — «Лучший спектакль».

Музыкальные спектакли — моя стихия. Я купаюсь в «Леньке Пантелееве». У меня так много светлых персонажей в те-



«Рождество 42». Сцена из спектакля

атре, что хочется контрастов, мы же — артисты, нас бросать должно из огня да в полымя. Мой герой поет страстями — его интересуют деньги, нажива, подспудно — власть. Он упоен своим призванием, находит в этом поэзию, показывая, как выпрашивать деньги, говорит своим ученикам: «Вы же должны душу раскрывать, всю боль, всю страсть отдавать любимому делу».

– *Вы, отдаваясь любимому делу, понимаете, когда театральное чудо произошло?*

– Это внутреннее чувство, и часто говорят, что оно разнится с тем, что происходит на самом деле, чуть ли не наоборот: когда ты чувствуешь эйфорию, на самом деле все не так хорошо получается. Когда спектакль случился, дышу полной грудью, испытываю чувство удовольствия от того, что сделал все, что мог, никакой досады не испытываю. Выдыхаешь и чувствуешь такую приятную усталость, а потом приходишь домой и долго не можешь уснуть. Это наша профдеформация, и всем бы такую. Лучше умирать от того, что у тебя сердце разорвалось, что-то слишком эмоционально воспринял,

выложился, а не от равнодушия, жестокости. Человек — открытое существо, мы должны быть ближе к природе.

– *Чем вам дорого кино, где вы так часто рассказываете о темных сторонах души человека?*

– В кино мне нравится другой способ существования, там больше правды, настоящей жизни. Жизнь в кино должна быть максимально приближена к реальности, а порой нужно быть органичным, существуя при этом в какой-то экстремальной ситуации.

Года два назад был сериал «Такая работа», где я играл человека, которого предали друзья. Его подставляют, считают, что он маньяк, а он тихий, скромный человек, который шьет кукол. Я играл заботливого, незаметного человека, в котором кипит столько боли, одиночества — мне это было так близко. Я мечтаю сыграть маленького человека, ведь не только на богатырях, но и на таких незаметных душах держится очень многое в мире.

Агата ПРОКОФЬЕВА

Фото предоставлены пресс-службой ТЮЗа имени А.А. Брянцева

# ДВА ПОРТРЕТА В ОДНОМ ИНТЕРЬЕРЕ

Так совпало, что у двух замечательных артистов **Курского государственного драматического театра им. А.С. Пушкина** в марте и апреле были юбилеи. Правда, с 20-летней разницей, но разве это имеет значение, когда речь идет о мастерах, полных энергии, планов и очень плотно занятых в репертуаре? Итак, **Виктору Александровичу ЗОРЬКИНУ** исполнилось **70 лет**, а **Александру Сергеевичу ШВАЧУНОВУ** — **50!** И рассказать о них стоит!

## Надо глядеть в будущее

**В**иктор Зорькин служит Курской драме с давних времен. Закончив **Воронежский театральный институт**, он работал в **Оренбургском театре**, затем вернулся в Воронеж и, как вспоминает в одном из интервью: «После школы остался в театре работать монтировщиком декораций. В надежде, что меня заметят и я стану артистом. Параллельно бегал в массовках, а потом ушел в армию. И что интересно — шефом воинской части был Вахтанговский театр! Нас возили на спектакли каждое воскресенье! Это было счастье! А вернувшись из армии, узнал, что в Воронеже открылся институт искусств, где набирают актерский курс. Это судьба! Учеба была в удовольствие! С нами занимался великий Борис Захава. По телевизору недавно «Войну и мир» показывали, где он играл Кутузова. Смотрел — и ком к горлу: он же со мной Чичикова репетировал!.. Моему поколению повезло с учителями, иные однокурсники теперь сами замечательно преподают. Но сегодня, увы, не так уж много хороших театральных педагогов. Раньше этой профессии посвящали жизнь без остатка, жертвовали и славой, и деньгами. А сейчас... придут, посидят в аудитории и убегают на антрепризы, на съемки рекламы... В 1979 году узнал, что из Курска приехал заслуженный деятель искусств УССР Владимир Бортко набирать молодежь. И вот подхожу к нему

возле института, а он такой массивный, большой — и по фактуре, и в душевном отношении. Говорю: так, мол, и так, Владимир Владимирович... В ответ так громко: «Беру! На главную роль!» Честно говоря, было неожиданно».

Виктор Зорькин





«Горе от ума». Князь Тугоуховский – В. Зорькин, Графиня бабушка – Н. Полищук

Виктор Зорькин играл много, зрители полюбили артиста. А в 1982 году театр возглавил **Юрий Валерьевич Бурэ**, предложивший артисту не только играть, но и попытать счастья в режиссуре. Так уж случилось, что едва ли не каждый год Виктору Александровичу приходилось быть **Дедом Морозом** на городских елках. И, несмотря на то, что эта «работа» выматывала Зорькина до предела, невозможно было не заметить, сколько открывается в его герое детского, вызывающего абсолютное доверие не только малышей, но и подростков; сколько щедрой импровизации, юмора вкладывает он в то, чтобы его пестрая аудитория расковалась, ощутила себя на настоящем празднике. Может быть, отчасти и потому Юрий Бурэ предложил Зорькину ставить сказки? Во всяком случае, не прогадал никто: ни артисты, ни зрители. А Виктор Александрович Зорькин стал мастером сказочных представлений. «**Волшебные часы**» **Л. Александрова**, «**Новогодняя Жар-птица**» **В. Илюхова**,

«**Снежная королева**» **В. Ткачева** по мотивам сказки **Г.-Х. Андерсена**, «**Аленький цветочек**» **И. Карнаухова**, **Л. Браусевич** по мотивам сказки **С. Аксакова**, «**Спящая красавица**» **Т. Уфимцева** по мотивам сказки **Ш. Перро**... А поскольку он еще и писал сценарии и стихи, вскоре начал ставить юбилейные вечера театра и нередко для городских и областных мероприятий, сочинять «капустники» по разным поводам...

Энергичное участие в общественной жизни Курска, к счастью, не помешало Виктору Зорькину заниматься главным делом жизни — играть ярко, выразительно, разнообразно. Он — вне какого бы то ни было амплуа, что видно даже по перечню ролей: мне довелось увидеть лишь небольшую часть из сыгранного Зорькиным, но сколько бы не проходило времени, не могу забыть его **Рагно** в «**Сирано де Бержераке**»: такого же романтика, как де Бержерак, покоренного раз и навсегда подмостками, поэзией, но не реализовавшего свой природный



«Правда — хорошо, а счастье лучше». Сила Ерофеич Грознов — В. Зорькин, Мавра Тарасовна Барабошева — Л. Соколова

дар. Он покорен талантом и мужеством Сирано, преклоняется перед ним, и это чувство сквозит в каждом взгляде, в каждом движении Рагно, делая его персонажем очень важного для идеи спектакля плана, а не просто некоей тенью героя, что нередко встречалось в других спектаклях.

В персонажах Виктора Зорькина всегда есть почти незаметный глазу «перелив» одного состояния в другое: вот он едва заметен, смущается, теряется среди других, но вдруг сквозит некая лирическая нота, которой постепенно дано перерастать в мелодию — драматическую, а подчас и трагическую. Так происходит на самом различном материале:

Шелест Вениаминович в «Божьих одуванчиках» А. Иванова или полный комплексов, но при этом дорожащий чувством собственного достоинства Бартоло из «Женитьбы Фигаро» П. Бомарше, Сурков в «Обыкновенной истории» И.А. Гончарова или старающийся быть безжалостным Монтекки в «Ромео

и Джульетте» У. Шекспира, лукавый до поры до времени Сила Грознов («Правда — хорошо, а счастье лучше» А.Н. Островского) или почти мистическая Статуя Командора («Дон Жуан, или Каменный гость» Ж.-Б. Мольера), убийца, пытающийся всеми силами обольстить Гамлета, Полоний («Гамлет» У. Шекспира) или добрый, обаятельный Сказочник («Снежная королева» В. Ткачева по мотивам сказки Г.-Х. Андерсена)...

Журналист Ирина Корневская писала: «Зорькин не имеет определенного амплуа, что позволяет ему играть совершенно разные роли. Среди них и Белогубов в «Доходном месте» А.Н. Островского и Абрам в «Квадратуре круга» В. Катаева, а также «Кот Леопольд» А. Хайта и Мотл в «Поминальной молитве» Г. Горина, Панталоне в «Принцессе Турандот» К. Гоцци, Котрянец в «Хануме» А. Цагарели, Тугоуховский в «Горе от ума» А. Грибоедова, Генерал в «Соловьиной ночи» В. Ежова (это был замечательный ввод) и многие другие.



«Семь криков в океане». Мерседес – Е. Петрова, Сантьяго Сабала – В. Зорькин

Жизней, прожитых на сцене, очень много, над каждой ролью актер работает вдумчиво и усердно, что позволяет ему впоследствии радовать зрителей своим искусством. И почти никогда не приходится проводить параллели между теми или иными персонажами».

А на нескольких работах Виктора Зорькина, тоже оставшихся в памяти, мне хотелось бы остановиться чуть подробнее. Например, такая, как Князь Тугоуховский в «Горе от ума». Казалось бы, ничего особенного в ней нет – глухой старик, привыкший уже не раздражаться по поводу того, что ничего не слышит, а значит, и не понимает в происходящем вокруг. Но Виктор Зорькин наделяет своего персонажа особой, смешной и жалкой одновременно способностью вопреки всему не просто слышать и понимать, но непременно участвовать в этой жизни – для того и ездит по балам и вечеринкам, чтобы все знали: он еще здесь, он еще принимает самое горячее участие, высказывает собственное мнение!

Совсем не случайно любит Зорькин своего Силу Грознова: в толковании артиста этот персонаж насквозь театрален! Как ловко, умело ведет он свою роль, как изобретателен, как по-разному держится с окружающими... Или купец Митрич Котрянец, мечтающий выдать дочь Соню хоть за престарелого пьяницу, но – князя!

И блистательная работа в спектакле «Семь криков в океане» по пьесе **А. Касоны. Сантьяго Сабала** раскрывается перед зрителем во всей полноте медленно, мучительно. Угрюмый, словно отгородившийся от всех человек, некогда принесший в жертву страсти не просто долг, а мораль, расплачивается за это всей своей жизнью. И чем больше страдает, тем яростнее закрывается, ограждая свою больную душу от осуждений или сочувствия. Сантьяго все несет в себе, и лишь время от времени нервное движение, быстрый взгляд выдают происходящее: заметил ли кто-то? Заклеймил или помиловал? Не проговорился ли он сам невзначай?..

Как много сделано... Как хочется, чтобы впереди было много нового...

10 лет назад, в преддверии 60-летнего юбилея Виктора Александровича Зорькина корреспондент одной из курских газет задал ему несколько вопросов, один из которых был о том, не жалеет ли о чем-то юбиляр: «Жалеть ни о чем нельзя — считаю, это глупо, как минимум. Не даю ход таким мыслям: кабы, да если бы... Надо глядеть в будущее. Наша профессия — в том, чтобы учиться всю жизнь. Актер кончается, когда начинает

думать, что всего достиг. А старость, считаю, начинается тогда, когда перестаешь мечтать... Знаете, где-то лет в 20 я мечтал о будущем. Сейчас все больше оглядываюсь назад: правильно ли прожил, что не успел, было ли так, что мне до сих пор совестно за что-то. А еще становится грустно: остается мало времени для того, чтобы что-то сделать. Однако я не ставлю крест на своих мечтах и еще надеюсь открыть в своей жизни новую страничку».

Надеемся на это и мы, благодарные и любящие зрители!

## Работать над самим собой

**М**не довелось видеть далеко не все роли **Александра Швачунова** на сцене Курского государственного драматического театра им. А.С. Пушкина, в котором он служит с 2008 года, проявив себя за это время не только разносторонним, на редкость органичным, думающим и глубоко чувствующим артистом, но и режиссером. А те его работы, что видела, как говорится, не просто «забвению не подлежат» — они возвращаются отдельными эпизодами, репликами, а главное: ощущением личности артиста, создавшего те или иные черты своих персонажей. Да и возможно ли забыть его **Сирано де Бержерака** в спектакле **Юрия Бурэ**, в котором для меня впервые так точно соединились две главные личностные линии характера, самой сущности этого героя: высокий романтизм и воинская доблесть.

Этот спектакль, не просто увиденный, а глубоко пережитый мною и во время московских гастролей Курской драмы, и несколько раз в Курске, заворожил с самых первых минут действия, уже в прологе, когда перед нами на круге проплывали постепенно исчезающие в дымке живые картины — персонажи в небольших группках или поодиночке. Казалось бы, прием банальный, но эмоцио-

нально он воздействует очень ярко: постепенно как будто оживали те, кто реально существовал или был вымышлен Ростаном. И уже в этом прологе зарождалась, а потом по ходу спектакля все бо-

*А. Швачунов на вручении Губернаторской театральной премии им. А. Буренко. 2016*





«Золушка». Король — А. Швачунов

лее завладевала мысль о том, что химеры, окружающие полусферу сценической площадки, — это не просто знак того, что действие происходит в Париже, а символ той химерической, иллюзорной судьбы поэта Сирано де Бержерака (блистательно сыгранного А. Швачуновым!), который в этой жизни вынужден был быть суфлером и только им...

Но реальный поэт и драматург **Савеннен Сирано де Бержерак**, живший в XVII веке, доблестно служил в гасконской гвардии и отличался беспримерной смелостью; для Юрия Бурэ это было важно, потому что две сцены, когда Сирано сражался с врагами, мощно присутствовали в спектакле: он был совсем один, а перед ним на круге двигались, казалось, бесконечные серые тени со скрытыми лицами, и гибли от словно заколдованного оружия Сирано.

Юрий Бурэ, тонко чувствующий значение каждой фразы в тексте, в отличие от многих режиссеров, сокращающих финальный монолог Сирано де Берже-

рака, не сделал этого, поэтому неожиданной нотой прозрения звучали слова о том, что сцену из пьесы Сирано вставил в свою комедию Мольер, и она имеет большой успех. У Бурэ эти слова становились неким узелком, связывающим разные нити: в них соединяются очень современные и живые темы немоты как утраты культуры, высокого романтизма как необходимого сегодня мироощущения, самопожертвования во имя другого драматурга ли, гвардейца ли, любимой женщины или просто любого человека. И когда в финале умирающий Сирано разрывал цепи, окружавшие пространство сценической площадки, робко возникала мысль о том, что, может быть, хотя бы следующее поколение осознает боль утрат и вернет в свою жизнь все то, чего сегодня нет...

В труппу Курской драмы Александр Швачунов пришел уже обогащенный профессиональным опытом: с отличием законченный **Воронежский государственный институт искусств** (курс Гер-

мана **Меньшенина**), потом команда военнослужащих артистов в **Центральном академическом театре Советской (Российской) Армии**, где ему довелось выходить на сцену с такими партнерами, как **Людмила Касаткина**, **Владимир Зельдин**, **Борис Плотников** и другими известными артистами. Затем — 15 лет во **Владимирском театре драмы им. А.В. Луначарского**, куда пригласил его возглавлявший в ту пору театр **Алексей Бурков**. Здесь артист сыграл более 50 ролей. За роль **Фрола Скобеева** в «Комедии о российском дворянине Фроле Скобееве, о столичной Нардын-Нащокина дочери **Аннушке**» был отмечен специальным призом жюри на Всероссийском фестивале «Голоса истории». И, наконец, возвращение в город, где родился и вырос, в **Курск**.

Швачунов пришел на эту сцену сложившимся артистом, сформировавшимся серьезными работами в классическом и современном репертуаре. И нашел «своего» режиссера. Не случайно в одном из интервью артист говорил: «Он (Ю.В. Бурэ — Н.С.) доверяет мне и дает возможность работать. Нет никаких психологических противоречий, более того, очень полезно актерам тренировать свои серые клеточки. Хотим или нет, всегда на сцене видно — какой ты человек... Нужно всегда что-то предлагать режиссеру. Есть ведь такие актеры-паразиты, которые работают только в заданных им условиях. Меня всегда учили, и я так привык работать — нужно что-то предложить, чтобы режиссер выбрал. Это может быть даже проходка по сцене — не бывает незначительных деталей».

Вот лишь один, по-своему забавный пример. В спектакле «**Золушка**» **Александр Швачунов** играет **Короля**. Казалось бы, роль более чем знаковая: добрый, недалекий правитель, который чрезмерно заботится о своем сыне. Но артист придумал трогательную деталь: в детстве будущий король учился в школе

вместе с **Феей** и был влюблен в нее. Искорки этой любви сохранились на всю жизнь, поэтому он не начинает бал, дожидаясь ее приезда, называет не иначе, чем «**Феечка**», смотрит на нее нежным, влюбленным взглядом...

В 2013 году **Александр Швачунов** получил премию **Театрального фестиваля им. Н.Х. Рыбакова** в номинации «**За вклад в развитие русского театрального искусства**» за исполнение роли **Оргона** в спектакле «**Тартюф**» **Ж.Б. Мольера**. В 2016 году был отмечен на **Всероссийском театральном фестивале «Волжские театральные сезоны»** в Самаре в номинации «**За лучшую мужскую роль**» — приз имени народного артиста **РФ М.Г. Лазарева** за роль **Павла Афанасьевича Фамусова** в комедии **А.С. Грибоедова «Горе от ума»**.

**Александр Швачунов** — артист вне ампула. Он одинаково выразителен и в лирических, и в трагических, и в комических проявлениях (как происходит это, например, в «**Сирано де Бержераке**», «**Дон Жуане**» в роли **Сганареля**, «**Семь криков в океане**», где артист играет **Профессора**, «**Тартюфе**», играя **Оргона**, и в очень многих других), но важно то, что краски его личности окрашивают образы, воплощаемые в разных спектаклях. Он и сам ощущает это, признаваясь в одном из интервью: «Актеру очень важно работать не только над ролью, но и над самим собой. А не в супермаркет в костюмах со спектакля ходить. Об этом еще **К.С. Станиславский** говорил... Хороший актер в жизни не играет, или его не хватит для сцены. Лучше, чтобы тебя поменьше знали! Если честно, не люблю, когда меня узнают на улице. Трудно, согласитесь, соответствовать созданному на сцене образу, рассчитываясь в гастрономе за молоко. Актер на сцене постоянно проживает чужие жизни. Если не оставлять героев в театре — рискуешь так и не прожить свою». И дело здесь, как представляется, не в ложной скромности: в осознанном чувстве, что не-



«Чайка». Полина Андреевна — Е. Гордеева, Дорн — А. Швачунов

льзя, недопустимо путать сцену и жизнь. Как нельзя упиваться узнаваемостью на улице, в транспорте, играя, в конечном счете, перед самим собой.

Такие разные персонажи, как **Лещ** в спектакле «Отец» по «Последним» **М. Горького**, **Майор Меткаф** в «Мышеловке» **А. Кристи**, **Бэзил** в «Портрете Дориана Грея» по роману **О. Уайльда**, **Барабошев** из пьесы «Правда — хорошо, а счастье лучше» **А.Н. Островского**, **старшина Кузовков** в «Соловьиной ночи» **В. Ежова** совершенно, казалось бы, ни в чем не сопоставимые, наделены Александром Швачуновым и обаянием, и лукавством, и, порой, чертами «прямой» или спрятанной безнравственностью, способностью на пошлость и подлость. Но незримо и ненавязчиво чувствуется в них присутствие личности артиста, тонко и точно ощущающего своего героя, стремление, сформулированное **Ф.М. Достоевским**: «найти в человеке человека». Может быть, и это

привлекает к его героям, раскрывающимся перед зрителем во всей глубине своих устремлений?..

Кто-то из критиков отметил: «Появляясь на сцене, Александр Швачунов сразу же завладевает вниманием зрительного зала. И это происходит всегда, вне зависимости от того, какая роль — главная или эпизодическая. Любой его герой покоряет зрителей своим обаянием и запоминается выразительной актерской игрой». А порой покоряет отнюдь не обаянием, а изощренной, таящейся глубоко внутри «червоточинной». Ведь каждый из нас куда лучше окружающих чувствует подобное в себе. Не так ли?

**Фамусов** в спектакле «Горе от ума» **А.С. Грибоедова**, **Муромский** в «Барышне-крестянке» по мотивам повести **А.С. Пушкина**, **Ислаев** в «Месяце в деревне» **И.С. Тургенева**, **Тот** в спектакле по пьесе **Л.Н. Андреева** «Тот, кто получает пощечины» — работы последних нескольких лет. В подобном про-



«Тот, кто получает пощечины». Тот — А. Швачунов

стом перечислении масштаб актерского мастерства Александра Швачунова виден, что называется, «невооруженным глазом». Между этими персонажами отечественной классики трудно найти что-то общее, роднящее их, но артист упорно ищет и находит свой «манок» для каждого. В интервью Швачунов говорил: «В классике есть своя прелесть — до тебя ее играли миллион раз гениальные актеры. Но этого не нужно бояться, делая из них кумиров. Иначе — ничего не сыграешь. Для меня лично это хороший стимул. Наверное, потому что в роду были терские казаки. Это доподлинно известно — прадед служил в личном Его величества императорском конвое у Николая II. Поэтому любые препятствия меня очень сильно подстегивают, дух соперничества мне близок. Хочу доказать, что еще чего-то могу. Мне нравится находить что-то свое, новое, в классике. Первую сцену в недавно по-

ставленном спектакле «Горе от ума» сам придумал. Хвастаться не люблю, но это так. Концепция — Юрия Валерьевича, а воплощение идеи, пусть и небольшого эпизода — мое. Обожаю серьезные вещи, но большинство зрителей приходит в театр, чтобы отдохнуть. Это не хорошо и не плохо — объективная реальность. На мой взгляд, комедию ставить сложнее, чем драму. Можно взять трагическую историю и сделать ее не очень хорошо: «У меня такое видение!» В комедии так нельзя: если люди не будут смеяться, ее просто спишут. Тут сразу виден результат».

Нельзя не сказать о Швачунове-Фамусове: еще достаточно молодой и энергичный мужчина, он явно не упустит своего ни в чем и никогда. Поспеть и на крестины, и на похороны — для него вовсе не «зов сердца», а настоятельная потребность при любом событии оказываться замеченным, быть если не в са-

мом центре внимания, то уж непременно в ближайшем кругу. Да и не одна Лизанька, скорее всего, пробуждает в нем зов плоти — просто она здесь, рядом, под рукой: отчего же не пошалить!.. Но есть у Павла Афанасьевича задачи более насущные: пристроить дочь, а для этого всячески подольститься к Скалозубу, которого ждет блестящая карьера; никого из гостей не оставить без внимания и заботы; задвинуть в угол непокорного Чацкого. У Александра Швачунова глаза постоянно горят — то лстывым, то заискивающим, то лукавым огоньком: всюду надо успеть, всем угодить. Какая насыщенная жизнь!..

И прямо противоположен грибоедовскому персонажу загадочный человек, попытавшийся, укрывшись от мира предательства и карьеризма в цирке папы Брике, избрать маску клоуна Тота, получающего пощечины. В этой сложнейшей роли артист использует едва ли не все краски своего щедрого дарования: он жалок, смешон, глубоко несчастен, доходит до трагедии убийства юной Консуэлы, в которую не влюблен, но защищает в ней Красоту, не предназначенную для унижения. А потом совершает самоубийство, как высший суд над миром и собой...

Еще во Владимирском театре Александр Швачунов попробовал свои силы в режиссуре, и по отзывам тех, кто видел, это было удачно. Он поставил во Владимире и в Курске спектакли, которые пользуются успехом у зрителей: «Старосветских помещиков» Н.В. Гоголя, «Две стрелы» А. Володина, «Пришел мужчина к женщине» С. Злотникова, «Входит свободный человек» Т. Стоппарда, «Мамаша Кураж и ее дети» Б. Брехта, «Хочу сниматься в кино» Н. Саймона, «Семейный портрет с посторонним» С. Лобозерова, «Переполох в доме Барнье» К. Манье, «Восемь любящих женщин» Р. Тома, «Похищение Джонни» З. Сагалова.

Мне посчастливилось увидеть на Малой сцене Курской драмы постановку пьесы Саймона. Спектакль Александра Швачунова очень точен и тонок по разработке и внятности характеров, по взаимодействиям партнеров, по цельности мысли и чувства. Этот, казалось бы, незатейливый спектакль заставляет задуматься о вопросах, на которые пытается ответить каждый, хотя бы в глубине собственной души.

И нельзя не вспомнить его Ислаева из тургеневского «Месяца в деревне». Кто-то из критиков написал, что Александр Швачунов играет в спектакле «затюканное обожание, когда гордости не осталось. Его внезапные истерики — это остатки мужской гордости под женской пятой». Но это, на мой взгляд, совершенно не так: чуткий при своей хозяйственной бурной деятельности, Ислаев обожает Наталью Петровну отнюдь не «затюкано». Жена для него — предмет поклонения, божество, прекрасное и неземное в своих чувствах и страстях. Он отчетливо видит, что происходит с ней, сострадает всеми глубинами души, но не смеет вмешиваться — собственно, в этом и есть подлинное мужское достоинство Ислаева. А вспышки раздражения... кому они не свойственны?! И не столько честь семьи заботит этого изнемогающего от душевной муки человека, сколько нравственное состояние его богини...

Я написала только о тех работах Александра Швачунова, которые довелось увидеть, а было и осталось их очень и очень много. К актерским регулярно добавляются и режиссерские, энергия артиста кажется неисчерпаемой. Дай Бог!

50-летний юбилей Александра Сергеевича Швачунова — это не только его праздник, это надежды и ожидания многочисленных поклонников на новые незабываемые свершения!

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

# ХАРАКТЕР И ПРИЗВАНИЕ

**В**ладимир Морозов — премьер Театра балета Юрия Григоровича. Это не просто физическая нагрузка, о которой справедливо говорят применительно к балетам Мастера. Это уже и тип личности, берущей на себя нечто большее, — и на сцене, и в жизни. И это связано, потому что нельзя «гримироваться героем» (как говорил сам Григорович о Михаиле Лавровском) и не быть им по сути.

Как прошли 18 лет Владимира Морозова в труппе?

Прекрасно, несмотря на превратности судьбы. Он быстро стал ведущим солистом, обладая великолепным прыжком, исключительной легкостью, прекрасной техникой и актерским мастерством. Все это словно в нем было заложено. Было, чему развиваться в ежедневной работе, напоминаяшей не трудовую повинность, но творческую радость познания самого себя — от простого к сложному. Он был замечен в шестерке вальса в «Щелкунчике» педагогом **Олегом Давыдовичем Рачковским**. И уже в декабре 2005 г. дебютировал в партии **Щелкунчика-Принца**, в романтической партии, построенной на полетных прыжках. Все время вверх, вверх!

Артист успешно справился с партией и закрепил положение ведущего солиста. Роли последовали одна за другой, благо в репертуаре Театра одновременно находилось около десяти балетов Мастера. Можно было учиться на любом.

Родился впечатляющий премьерский репертуар: **Принц Зигфрид** и **Злой Гений** («Лебединое озеро»), **Базиль** («Дон Кихот»), **Меркуцио** («Ромео и Джульетта»), **Дезире** («Спящая красавица»), **Юноша** («Шопениана»), **Альберт** («Жизель»), **Призрак розы** («Видение розы»), **Ферхад** («Легенда о любви»), наконец, **Спартак** в одноименном балете.

Особое место — у **Зигфрида** в балете **П.И. Чайковского** «Лебединое озеро», к которому Владимир шел через падежу и гротесковую роль **Шута**. В трактовке артиста Принц по-юношески пылок, обаятелен, но одновременно благороден и собран внешне. Внутреннее состояние наполнено собственным жизненным опытом, и в нем читается взросление романтического юноши, его переход к сложным внутренним переживаниям, иными словами, к встрече с Судьбой. Вопрос в том, что есть Судьба — близкая по духу и складу Одетта, или та, другая, в черном, ослепительная и победительная — **Одиллия**. Зигфрид не просто романтический герой, но активно борющийся за свое истинное счастье, пробивающийся сквозь обольщение и обман к прощению.

Накопление профессионального опыта позволило Морозову браться за разнохарактерные партии. В «Лебедином озере» он также исполнил партию **Злого Гения**.

После фантастической, сказочной **Голубой птицы** в «Спящей красавице» последовал **Дезире** — юный и благородный аристократ, лишь наедине с собой раскрывающий свои желания. Воздушно-легкие движения, графически четкие, полетные позы несут принца к принцессе Авроре. В «Дон Кихоте» он блеснул азартом юности, свежими лирическими и комедийными красками.

**Притягивала**, конечно, вершина романтического балета «Жизель». Его **Альберт** трактован не как расчетливый и холодный аристократ — он искренне влюблен в **Жизель**. А потому безумие и смерть ее воспринимает как внезапное потрясение. Долгожданную партию **Альберта** он исполнил впервые с балериной **Татьяной Владимировой**.

С легендарной партией **Спартак** Владимир Морозов справился достойно,



«Спартак»

несмотря на некоторые сомнения окружающих, мол, не так мужествен и brutalен, без откровенной бойцовской стати. Внутренним чутьем, волей, характером от эпизода к эпизоду он последовательно выстраивал образ, акцентируя нежное сердце, щедрую душу, храбрость и любовь к соратникам. При этом Морозов сдержан, заключая в себе скрытый до поры темперамент борьбы.

Ферхад в «Легенде о любви» потребовал развития многих новых навыков: восточные позы рук и корпуса, необыкновенная походка и особое существование в лирической сфере адажио. И, конечно, внутренняя наполненность, внутренняя драма выбора между любовью и долгом. Во всех своих сценах Морозов разный — совершающий свой

путь познания жизни от красивой и радостной юности к взрослению через страдание.

Настоящим испытанием стала болезнь и реабилитация в 2014 г. И радость преодоления, когда спустя год после травмы он появился в балете «Золотой век» в партии **Бориса**. Вскоре были роли в балетах **Михаила Фокина**, в «Шедеврах русского балета» и спустя неделю после них партия **Франца** в «Коппелии».

Возвращение на сцену открыло в какой-то мере новые степени мастерства артиста. В балете **Дмитрия Шостаковича** «Золотой век» у Морозова формируется новый образ, далекий и совершенно неизвестный ему прежде. **Парень-рыбак** из времен НЭПа, как ни странно, дальше для балетного сознания, чем



«Дон Кихот». Партия Базиля. Сцена из балета

принцы и кавалеры. Напряженный действенный танец (противостояние бандитам) сменяется тремя великолепными вневременными адажио Григоровича.

И вот еще один дар, как из настоящей малахитовой шкатулки — новый образ в самом русском из балетов Григоровича: **Данила-мастер** в «**Каменном цветке**» **Сергея Прокофьева**. Удивительный балет! И вправду оживший уральский сказ **Павла Бажова**.

Нельзя не сказать о самой «печальной повести на свете», о «Ромео и Джульетте». Владимиру посчастливилось исполнить практически все ведущие партии в балете Прокофьева-Григоровича. Первым был Меркуцио — задорный, веселый, жизнерадостный, озаряющий сцену. Он

купался в этой роли, казалось, был рожден для нее, сочувствие в зале к внезапной гибели героя было подлинным.

Партия **Париса**, жениха Джульетты — совсем другой образ. Аристократичен, чуток с Джульеттой, предельно воспитан с сеньорой Капулетти. И вот — **Ромео**, развивающий новые внутренние темы и рожающий новые зрительские ощущения.

Формирование творческой личности Владимира Морозова проходило гармонично и счастливо. Он недолго искал себя — и теперь может наслаждаться высшими совпадениями природы и призвания в собственной Судьбе.

Римма КОЛЕСНИКОВА

# ЗОЛОТОЕ СЛОВО

Конец апреля для поэта и драматурга **Константина Рубинского** стал «жарким». **22 апреля** он принял участие в церемонии вручения премии **«Золотая Маска»**: номинирован рок-мюзикл **«Фома»** по его пьесе. А уже **29 апреля** на сцене **Свердловской музкомедии** состоялась премьера оперетты **«Боккаччо»** (постановка **Филиппа Разенкова**).

## О НОВОЙ ВЕРСИИ «БОККАЧЧО»:

«Боккаччо» Зуппе, Целля и Жене — музыкальный ремейк «оригинальной» книжки «Декамерон», в котором сюжеты знаменитых новелл переплетаются с биографией самого Боккаччо. В свою очередь, мы с Филиппом Разенковым делаем ремейк на ремейк, пытаясь осознать: удачной ли была австрийская попытка столетней давности и зачем вообще это было нужно.

Дело в том, что Боккаччо вовсе не был балагуром. Это, простите за резкость сравнения, такой наш Зоценко, которого все представляли лихим мужиком с гармошкой и стопкой водки, а он был сложным, умным, меланхоличным человеком, прошедшим две войны... Биография Боккаччо с его потерями, невзаимной любовью, его религиозностью и последующим отречением от «Декамерона» тоже не вызывает улыбки. А в оригинальной опере он — веселый жизнелюб. Нет ни драмы Сирано, ни надлома мистера Икса, ни слез Арлекина, ни рефлексии Гамлета. Впрочем, понятно, что Зуппе, Целль и Жене не создавали драму: венская оперетта должна быть веселой, в известном смысле легкомысленной.

Поэтому мы решили показать писателя в диалоге с Зуппе и превратить уже самого композитора в комического персонажа. Зуппе — хозяин своего произведения, причем довольно авторитарный. А персонаж Боккаччо, его главный антагонист, периодически высказывает из заданных оперой рамок. Боккаччо уверен, что он — реальнее, сложнее, противоречивее, чем тот, которого выводят в опере. Здесь налицо проблема автора и персонажа, которая выражается в бунте последнего. Это выво-

дит наш спектакль в плоскость психолого-культурологическую, которая исследует, насколько вообще мы адекватно можем интерпретировать произведение, не искривляя его смысла.

Но есть и еще один интересный момент — все-таки оригинал писателя Боккаччо радикально фриволен в некоторых моментах. Эта книга бунтарски, безбашенно эротическая. Она не чурается никаких бесстыдств, подавая их через

Константин Рубинский



призму хохота. Мне кажется, это объясняется ее природой экзистенциального толка. Когда бушует чума, и ты завтра можешь умереть (нам с вами это сейчас хорошо известно), уже не сдерживаешь себя никакими фарисейскими рамками. Вот с этим мотивом озорного бесстыдства Зуппе в своем девятнадцатом веке не то, чтобы не справился — рамки жанра и ограничения его эпохи диктовали: на месте фривольностей должны быть «поцелуйчики» и не более. Что тоже делает «Боккаччо» довольно «диетическим». А мы постарались немного приблизить этот момент к оригиналу.

### О РАБОТЕ НАД МУЗЫКАЛЬНЫМИ НОМЕРАМИ:

Музыка симпатичная. Внешне она легкая, веселая, местами пышная. Но, когда я ее слушал, даже не думал, что этот спектакль окажется самым сложным для меня, сложнее «Чаплина» (мюзикл 2013 года, поставленный на сцене Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии. — *Примеч. ред.*). Самой непростой оказалась работа над номерами — это отдельная техническая часть. Многоголосие ансамблей, сложные ритмические рисунки, расхождения в, казалось бы, почти одинаковых партиях...

Я прочитал несколько переводных либретто и понял, что над текстами многоголосного хора никто не заморачивается: мол, все равно там ничего не слышно. Я так не могу. Да, нельзя услышать сразу восемь партий, но я стараюсь работать как поэт, а не как подтекстовщик. Это важно. Что-то не долетит до ушей зрителей, но Зуппе из своего девятнадцатого века все расслышит!

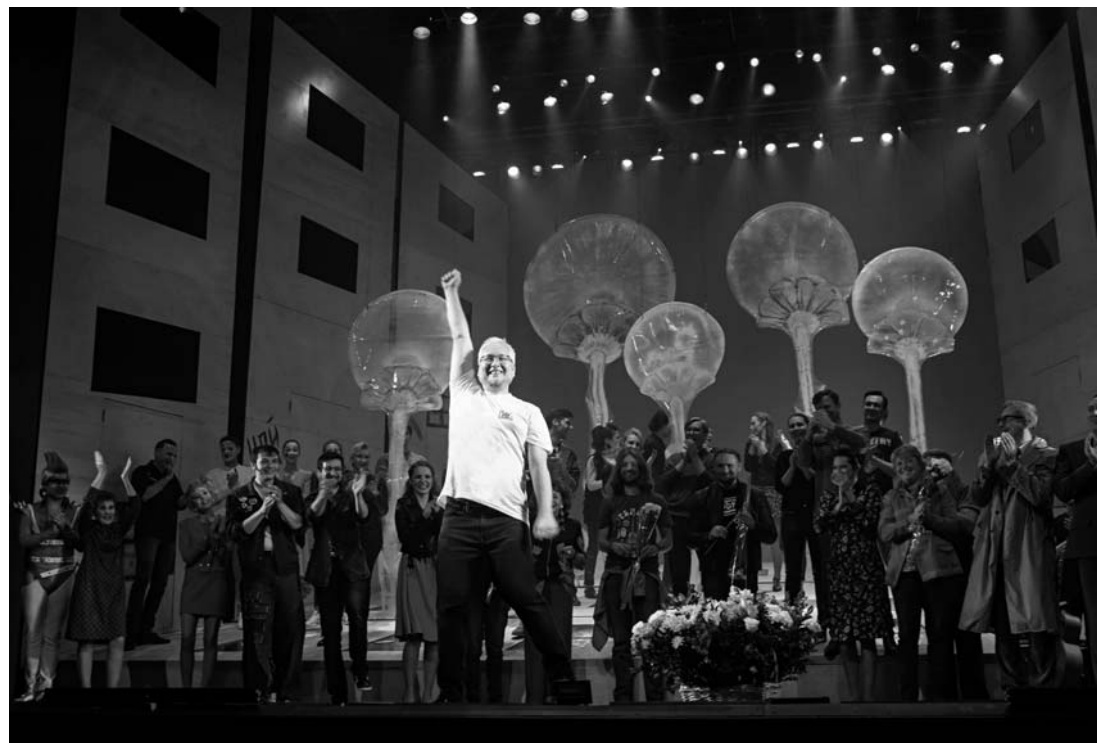
На нынешнем этапе Филипп Разенков иногда звонит мне и говорит: «Вот смотри, здесь хочется, чтобы эти персонажи пели другое — я им даю другую эмоцию». Ну хорошо же, что у режиссера есть живой либреттист, который может в любой момент поменять текст и сделать это пластично. Да, бывает внутреннее сопротивление, но это субъективная, ав-

торская история. Местами ты просто доволен своим текстом, и ломать его жалко. Иногда потянешь за ниточку, и разрушается вся конструкция. Но театр — дело компромиссное. Думаю, мы с Филиппом смогли прийти к замечательному общему знаменателю.

Добавлю, что я преклоняюсь перед Борисом Григорьевичем (Борис Нодельман — главный дирижер Свердловской музыкальной комедии, дирижер-постановщик оперетты. — *Примеч. ред.*), который терпеливо выверял каждую ноту, звонил мне по уточнению каждого удара. Несмотря на то, что я отличаю три четверти от четырех, а сильные ноты от слабых, иногда в партитурах встречаются совершенно странные вещи. И обнаружить их можно, только когда артисты начинают петь. Сразу, на листе бумаги, это просчитать невозможно: надо услышать.

### О ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО СПЕКТАКЛЯ:

Совершенно по-разному бывает. Например, с Кириллом Савельевичем (Кирилл Стрежнев — главный режиссер Свердловской музыкальной комедии. — *Примеч. ред.*) у нас случился классный паритет. Первую версию спектакля «Храни меня, любимая» мы создавали фактически четвером: Александр Пантыкин, я, Лена Обьеденнова (Елена Обьеденнова — руководитель литературной части Свердловской музыкальной комедии. — *Примеч. ред.*) и он. Мы просто сидели и разговаривали. А вообще процесс создания, его механика, его тактика во многом зависит от композитора. Я работал со многими: от Дунаевского до Кармазина, от Кертиса до Уайлдхорна, от Баскина до Фиртича, заочно — с Легаром и Зуппе. И у всех разное отношение к процессу создания материала. Например, Фиртич ждал текста, чтобы на его основе создать музыкальный образ. У нас совершенная с ним гармония была. Есть композиторы, которые требуют, чтобы от музыки все шло, чтобы сначала музыка была написана, а ты потом «подтекстовывай». У меня получается писать сти-



Премьера рок-мюзикла «Фома»

хи на готовую мелодическую строчку, но, по моим ощущениям, это всегда слышно. В тексте присутствует какая-то грамматическая искусственность или искусность.

По мне, работа методом мозгового штурма, когда все в одной команде накидывают идеи, а потом начинают их развивать — самая плодотворная, и такая работа у меня была только в Свердловской музыкальной комедии.

### О ДИАЛОГЕ С ЗУППЕ:

Конечно, существует фактор подстройки под материал композитора, потому что все равно это уже готовое произведение, и то, что мы громко называем «русской версией» — в каком-то смысле перевод. В особенности — тексты музыкальных номеров.

В случае с Зуппе, где-то я специально пытался пойти «против шерсти», это

прием. Например, в арии Фиаметты «Мужчины — это звери», — мне говорила мать...», — есть очевидный контраст с музыкой. Это сделано специально, чтобы нарушить ожидание зрителя, чтобы перебить его заранее заготовленную реакцию на музыкальное вступление, сделанное в определенном характере. Что, если Фиаметта своим нежным голоском споет совсем другие строки?

### ОБ ЭМБРИОЛОГАХ И ПАТОЛОГОАНАТОМАХ:

Я согласен с утверждением, что в искусстве, причем в любом, люди делятся на эмбриологов и патологоанатомов. Эмбриологи открыты будущему, они предопределяют «роды» нового. А патологоанатомы крепко держатся за старое, за традиции, за то, что уже прошло — ну, им интереснее отжившее. И те, и другие до-

стойно служат человечеству. Но. С эмбриологов всегда больше спрос, потому что люди нерожденного «ребенка» еще не видят. Эмбриологи смотрят отчасти таким визионерским взглядом на грядущее дитя.

После «Моцарт VS Сальери» некоторые выходили из зала и говорили: «Боже, про что это вообще? Мы ничего не поняли. Мы пришли Пушкина послушать, на афише же написано «Моцарт и Сальери!»

Это такая инерция, когда искусство воспринимается как история, которая обязана соответствовать уровню твоих представлений о нем. Хотя представления могут быть старинные и расхожие. Конечно, человек получает больше удовольствия, когда искусство полностью совпадает с его представлениями. Так он увереннее себя чувствует. А новое — это всегда тревога, неуверенность, отсутствие многовековой успокаивающей трактовки. Надо самому думать. Зачем? Пушкин, мол, уже подумал за нас.

## ОБ ОТНОШЕНИИ К ТЕКСТУ И ОЦЕНКЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО СООБЩЕСТВА:

Для текста в музыкальном театре даже специальное название есть — «либретто». Здесь не пишут «пьес». Но либретто — традиционно «служанка» музыки. А заодно и знатная коза отпущения. В оперной традиции серьезно к либретто никто никогда не относился. Один композитор мне с пылом доказывал, что либреттисты вообще лишние: вон Чайковский сам либретто мог к своей музыке сочинить! Мне кажется, сейчас уже очевидно на шаткость такой позиции, потому что спектакль с самой гениальной музыкой (особенно мюзикл) не состоится без крепкой, логично сложенной, остроумной пьесы. Я убежден, что мои коллеги — Михаил Бартенев, Андрей Усачев, Карина Шебеля, Алина Байбанова, Вадим Жук, Юлий Ким, Сергей Плотов, ушедший, к сожалению, Аркадий Застырец и многие, кого еще не назвал, — не просто достойны отдельной номинации на

«Маску». Они делают невероятно сложную, интересную работу. И если вдуматься, иногда во много раз более сложную, чем в драме. Сегодня очевидно, что отсутствие номинации «Лучший либреттист» — крупный просчет и пробел на «Золотой Маске», который необходимо исправить и восполнить. Возможно, отсутствие этой номинации было объяснимо во времена, когда «соревновались» Жене, Целль и Шницер. Давать «Маску» из «живых» было некому. Сейчас все изменилось. В чести авторские произведения, «с нуля» написанные ныне живущими людьми. Я говорю это отнюдь не в свою пользу, а в пользу своих коллег, в том числе тех, на кого равнялся и у кого учился; тех, чью работу точно нельзя считать за «обслугу» жанра.

## О БОРЬБЕ ПОЭТА И ЛИБРЕТТИСТА:

Либреттист во мне почти всегда существовал от поэта отдельно, разве что за исключением самых ранних работ. На мой взгляд, здесь необходимо четкое разграничение. Вспоминается выражение Блока об Ахматовой: «Ахматова пишет стихи так, как будто на нее глядит мужчина, а нужно их писать так, как будто на тебя смотрит Бог». По-моему, поэт и правда пишет, как будто перед Богом, а вот либреттист... Не секрет, конечно, что процент прекрасных дам в зале больше, чем мужчин — но скажу просто: «перед людьми».

В своих либретто я до сих пор время от времени грешу характерными для поэтического текста плотностью, герметичностью, которая появляется за счет использования цитат, аллюзий, реминисценций, перекичек культурных (без их понимания текст действительно герметичен и скучен). Свобода текста, отход от классических историй — тоже важны. Понимаю, что все это в либретто надо использовать осторожно, поэтому приходится иногда себя ломать, сдерживать. Комплимент замечательной Ларисы Барыкиной после «Моцарта VS Сальери»: «Костя, вы такой умница, такой интеллектуал!» — можно рассматривать в



Константин  
Рубинский

контексте легкого жанра весьма двойко. Аркадий, говори красиво, но не говори слишком умно.

Момент, когда я разграничил в себе поэта и либреттиста, настал, наверное, в Свердловской музкомедии на «Силиконовой дуре». Работая над этим спектаклем, понял, что Рубинский-поэт такую вещь никогда бы не написал. Вспоминаю, как я тянул в тексты «Дуры» все на свете: аллюзии, метафоры, никому не нужную игру слов, компьютерные термины и бог весть что еще. Дело не шло, все были мной недовольны, а потом я

понял, что нужно четко и резко переключать рычажок. От осинки не ждать апельсинки. И все пришло в норму. Если в поэзии я иду по принципу постепенно-го усложнения поэтики, то в театре, как в математике — зачастую надо «упрощать выражение». Очень важно стремиться к золотой грани между глубиной и простотой, замысловатостью и легкостью. Это и есть (говоря словами нашего «Моцарт VS Сальери») формула абсолютной гениальности жанра.

*Записала Анастасия ЛОЦМАН*

# ИЗ ЗОЛОТОГО ВЕКА ПРОВИНЦИАЛЬНОГО ТЕАТРА

*Душа моя театр. Валерий Никитин: юбилейное издание.*

*Редактор и составитель И.Б. Никитина.*

*Нижегородский государственный технический университет им. Р.Е. Алексеева —  
Нижний Новгород, 2021.*

**9 марта 2021 года** артисту **Нижегородского государственного академического театра драмы им. М. Горького**, народному артисту РФ **Валерию Васильевичу Никитину** исполнилось **80 лет**. И вышла книга, включившая его воспоминания, тесно переплетенные с размышлениями о прошлом и нынешнем театральном искусстве, а также несколько статей о его творчестве и заметок о личности, принадлежащие перу журналистов, коллег и театральных критиков.

Биография Валерия Никитина написана очень просто и достаточно скупое в плане описания работ над той или иной ролью. Размышляя о жизни, он приходит к выводу, что наблюдения за природой, случайные и неслучайные встречи и события — это тоже своего рода театр. Тот самый театр жизни, который не отражается зеркально в сценическом наполнении и существовании, но необходимо присутствует в нем, обогащая, составляя «откладывать в копилку» памяти, эмоций, переживаний. Потому в этом хронологическом следовании за жизнью много очень любопытных и далеко не всегда присущих меморативности своеобразных «толчков»: от телевизионной передачи, от увиденного в записи фильма или спектакля, от прочитанной и оставшейся на долгие годы в памяти книги. И напрашивается внезапно, может быть, случайная, но, несомненно, значимая параллель.

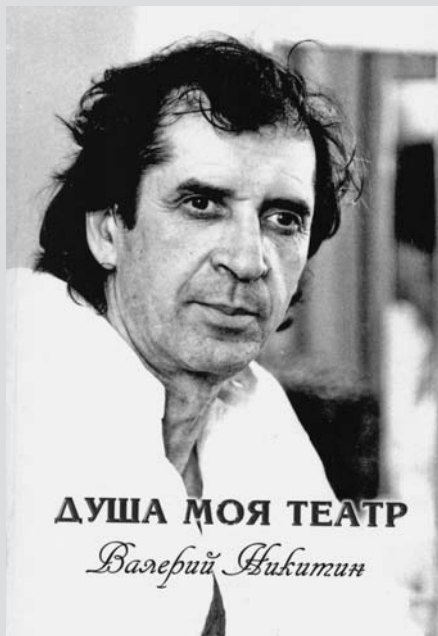
Валерий Никитин рассказывает о своем увлечении поэзией **Юрия Левитанского**, в стихотворения которого

го влюбился много десятилетий назад пожизненно. Одно из самых известных — «Жизнь моя — кинематограф, черно-белое кино...» А для Валерия Никитина есть в этой строке особый смысл: он много пробовался для съемок в разных фильмах, у разных режиссеров, но как-то не складывалось. Правда, снялся в эпизодических ролях в «**Детях Арбата**», «**Провинциальных страстях**», в «**УГРО. Простые парни**» (**Иван Матвеевич Пахомов**), в «**Московский борзой**» (**Валерий Яковлевич**), в «**Солнечном ударе**» (**швейцар**), в телефильме «**Иван Грозный**» в роли **митрополита Филиппа**. Он иронично называет себя «королем проб»: с одной стороны, так оно и есть. С другой же — не совсем понятно, почему не утверждали артиста столь яркой и нестандартной внешности, красивого и тщательно интонированного по смыслу голоса, незаурядной физической подготовки... Потому и остался, вероятно, кинематограф для Валерия Никитина «черно-белым», несмотря на красочность. А щедрым на цвета, запечатленным в душе, был и остался Театр...

В мемуарном очерке Никитина говорится о том, что ему часто снится театр и тут же припоминает стихотворение Левитанского «Сон о забытой роли»:

*И сон мой все время на грани,  
на крайнем отрезке пути,  
где дальше идти невозможно,  
и все-таки надо идти...*

Здесь вновь возникает очень важная тема не столько воспоминаний, сколь-



ко внутренней устремленности автора, его неутолимой потребности в движении к поиску своего, только своего, предназначенного свыше: он начинал в Саратове, учился в студии Ю.П. Киселева, играл в Саратовском ТЮЗе им. Ленинского комсомола такие роли, как Зеленин («Коллеги» В. Аксенова), Земнухов («Молодая гвардия» по А. Фадееву), Михаила («В день свадьбы» В. Розова), Германа («Таня» А. Арбузова). Затем был приглашен в Казанский государственный Большой драматический театр им. В.И. Качалова, где сыграл Баска («Дженни Герхардт» по Т. Драйзеру), Самоквасова («В лесах и на горах» по П. Мельникову-Печерскому), Михаила («Зыковы» М. Горького), Эдуарда («Затейник» В. Розова), дона Мельчора («Ревнивая к сам себе» Т. де Молина). Коротко блеснул в Воронежском театре драмы им. А.В. Кольцова Мортимером в

шиллеровской «Марии Стюарт», в Куйбышевском драматическом театре им. М. Горького сыграл едва ли не все возможные главные роли и — уехал в Ташкентский государственный Русский академический театр им. М. Горького, где на долю Валерия Никитина выпали ведущие роли, и, наконец, был приглашен в Приморский краевой драматический театр им. М. Горького, переживавший в ту пору отнюдь не лучшие времена.

Именно здесь произошла одна из главных в его жизни встреч: Валерий Никитин нашел своего режиссера, **Ефима Табачникова**, в спектаклях которого артист сыграл, может быть, самые важные для себя, для своего понимания дела, которому служил верой и правдой, роли — **Морозка** в фадеевском «Разгромах», **Макар Девушкин** в «Бедных людях» Ф.М. Достоевского, **Ричард** в шекспировском «Ричарде III», **Эзоп** в спектакле по одноименной пьесе Г. Фигейредо, **Хлудов** в «Беге» М. Булгакова, **Кэлин Абабий** и **Михай Груя** в «Святая святых» И. Друцэ, **Протасов** в «Детях солнца» М. Горького... Валерий Никитин пишет: «Табачников был именно тем режиссером, которого я как будто бы ждал. Он учуял меня, а я — его, что было очень важно. Именно это и определило наше с ним творчество на долгие годы. Раньше я спорил с режиссерами, отстаивал свою точку зрения, мне не хотелось быть просто исполнителем, а хотелось быть соавтором роли. С Табачниковым именно так мы и стали работать... В творчестве Ефим Давыдович был настоящим романтиком...» А Табачников, в свою очередь, отмечал: «Его мысль, его слух по отношению к материалу пьесы очень часто удивляют своей неожиданностью, нестандартностью. Не открытое, но очень сильное чувство гражданственности, удивительное умение слышать время. Каждую роль, прежде всего, проверяет этим — как звучит сегодня, как откли-



А. Джигарханян и В. Никитин в спектакле «Разгром»

кается в зале. Вообще, его отношение к слову, отношение со словом — история особая».

Во Владивостоке началось и плодотворное сотрудничество Валерия Никитина с радио и телевидением — его яркая внешность и голос оказались крайне востребованными, а предлагаемые артистом программы по русской классике и современной поэзии и прозе вызывали неподдельный интерес слушателей.

Но Ефим Давыдович Табачников был приглашен в Горький, в Нижегородский государственный театр драмы им. М. Горького, и Валерий Никитин, один из самых востребованных артистов, устремился за ним по первому зову... В «**Советской культуре**» появилась тогда статья **Нatalьи Барабаш**, в которой автор забила тревогу: «Что терял город с уходом Никитина, трудно и объяснить. По сути, город терял театр».

Табачников и прежде ставил спектакли в Горьком — до сих трудно забыть свидетелям того события: приезд театра в Москву со спектаклем «**Ричард III**» с неповторимым **Владимиром Самойло-**

**вым**. Вступив в эту реку во второй раз, Ефим Давыдович начал с пьесы **П. Вайса «Преследование и убийство Жан-Поля Марата**», в котором Никитин играл **Марата**, а де Сада — **Вацлав Дворжецкий** и **Георгий Демуров**. Можно смело сказать, что именно Табачников ненавязчиво и упорно развивал в Валерии Никитине главное, по его мысли — мощь заложенного в артисте взрывного трагического темперамента. Не случайно он писал: «Чутью и интуиции этого земного актера стоит позавидовать... пронзительно точно оценивает работы, которые выпускает театр... мне Валерий Никитин чем-то напоминает актеров того золотого века старого провинциального театра, которых осталось так мало. Почти не осталось. Я вкладываю в это сравнение самое лучшее, самое высокое наполнение — это на их плечах, как на плечах атлантов держался всегда российский театр. Валерий Никитин из их числа».

И может быть, один из последних трагиков отечественного театра...

Ни об одной из своих многочисленных работ артист не пишет детально — хоро-

шо, что в книгу вошли статьи Табачникова, **Виктора Калиша, Ирины Мухиной, Александра Мюрисепа, Ирины Никитиной**, процитировано высказывание **Нatalьи Крымовой** о спектакле «**Зыковы**»: «Стержень спектакля — человек, мучающийся от чувств, от сознания своей вины. Это Антипа Зыков (народный артист РФ В.В. Никитин)... Обратила внимание на руки Никитина — какое богатство! Они у актера очень выразительны. Сильно, глубоко играет актер, особенно последний акт — там он тих, сосредоточен».

За три с лишним десятилетия в Нижегородской драме Валерий Никитин сыграл много ролей, среди которых вновь прожитый Макар Девушкин, чутко и болезненно запечатленный артистом в изменившейся эпохе; **Несчастливцев** в «**Лесе**», **Эфраим Кэбот** в «**Любови под вязами**», вампиловский **Сарафанов**, **Ихменев** в «**Петербургском романе**» по «**Униженным и оскорбленным**», **Генерал** в «**Игроке**», **Еремев** в «**Прошлым летом в Чулимске**», **отец Базарова** в «**Отцах и детях**», **Варравин-Полутатарин** в «**Смерти Тарелкина**», **Кузовкин** в «**Нахлебнике**», **Бунин** в «**Последнем поединке Ивана Бунина**», **Генерал Аносов** в «**Гранатовом браслете**», **Фирс** в «**Вишневом саде**».

В репертуаре артиста моноспектакли, получившие награды на фестивалях, концертные программы. Валерий Никитин не устал от жизни и впечатлений, которые черпает в общении с природой, поэзией, книгами. Порой телевизионные впечатления пробуждают в нем, человеке, мыслящем и чувствующем, ассоциации, необходимые не ему одному.

«Посмотрел по телевидению «Линию жизни» с модным сейчас московским режиссером Константином Богомоловым. Он рассказывал о себе, о кухне своего творчества. Говорил вроде бы интересно, но мне показался «головняком». Богомолов утверждал, что актер

должен творить через призму его, режиссера, взгляда на роль, на пьесу. За чем, вопрошал, мне спектакль, если он сделан по книге? Спектакль ведь — отдельное сочинение. Тем самым как бы снимал все претензии в свой адрес в связи с тем, что позволяет себе, мягко говоря, вольно обращаться с классической литературой. И тут же Богомолов сетовал на то, что сейчас нет личностей, индивидуальностей в театре. Но откуда им взяться, если актеры в нынешнем театре должны лишь подчиняться воле режиссера и ничего более?»

И вот еще: «Посмотрел по телевидению уже пятый спектакль «Дядя Ваня», на этот раз Малого драматического театра в постановке Льва Додина. А до этого видел эту чеховскую пьесу, поставленную в театрах Моссовета, им. Вахтангова, МХТ и БДТ. У Додина есть боль, есть Россия с ее страданиями, чистотой русской души и есть соборность. Мне кажется, все это очень важно для русского менталитета. Когда присутствует в спектакле такое дыхание, такое самочувствие, то в этом и есть жизнь русского психологического театра, сцены, роли и актера. И публика всегда это чувствует».

Сегодня, переживая совершенно новую для себя театральную эпоху, Валерий Никитин, склонный к сопоставлениям и анализу происходящего, не может не тревожиться за судьбу внутри и вокруг театра. Русского психологического театра, в котором осмысление и душевное участие не могут существовать раздельно. Но вывод его оптимистичен. В него очень хочется верить: «Театр — это тяжелая, опасная, непредсказуемая работа актера и режиссера. Театр — это тайна, которая, как космос, то сужается, то расширяется. И пусть театр, на мой взгляд, сейчас сузился, но придет время, и мы еще «увидим небо в алмазах»! Ведь театр — это еще обновление и очищение».

*Нatalья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

## ВСТРЕЧИ НА АРБАТЕ

**В** апреле в театральной афише Москвы появились спектакли **Юго-Осетинского государственного драматического театра имени Коста Хетагурова**. Гастроли артистов из **Цхинвали** стали частью творческого проекта «**Дни осетинского театра на Арбате**», организованного **Центральным Домом актера имени А.А. Яблочкиной**. Визит юго-осетинской труппы можно одновременно рассматривать как два значимых события. В 2021 году театру исполнилось **90 лет**, и это первое в его истории выступление на столичных подмостках.

**Тамерлан Дзудцов**, художественный руководитель Юго-Осетинского государственного драматического театра имени Коста Хетагурова рассказал, что переговоры о «**Днях осетинского театра на Арбате**» начались еще год назад, затем планы нарушила пандемия, и до недавнего времени не было полной уверенности, что гастроли состоятся. Но все в итоге сложилось удачно, во многом благодаря кураторам проекта **Ирине Москаленко** и **Павлу Тихомирову**.

Свои работы осетинские артисты показали на лучших сценах Москвы — **Вахтанговский театр**, **РАМТ**, **Центральный Дом актера имени А.А. Яблочкиной**, в чем тоже особый знак. Потому что в свое время основу Юго-Осетинского драматического заложили люди, которые окончили театральные вузы в Москве и Ленинграде, прошли школу выдающихся педагогов и принесли бесценные знания на сцену родного театра. В этом, по словам Тамерлана Дзудцова, неразрывность связей Южной Осетии и России.

### ПОМНИТЬ О СВОИХ КОРНЯХ

Выставка «**Южная Осетия театральная**», открывшаяся в Центральном Доме актера имени А.А. Яблочкиной, отразила 90-летний путь Юго-Осетинского драматического театра имени Коста

Хетагурова. Афиши разных лет, черно-белые фотографии старых спектаклей и цветные кадры современных постановок, портреты ведущих мастеров сцены, эскизы костюмов и декораций, произведения известных осетинских художников, награды всероссийских и международных фестивалей — в каждом экспонате определенная веха истории самобытного коллектива, соединяющего в своем творчестве традиционную осетинскую и общемировую культуру.

Как и многие театры национальных республик, Юго-Осетинский начинался с драматического кружка, который появился в Цхинвали в 1931 году. Первым спектаклем стала «**Лихорадка**» **С. Церетели**, поставленная с самодеятельными артистами **В. Хетагуровым**. Вскоре зрители увидели новые работы — «**Черную тучу**» **А. Коцоева**, «**Иные нынче времена**» **А. Цагарели**, «**Хазби**» **Е. Бритаева**, «**Овода**» **Э. Войнич**. В 1934 году при грузинском театре имени Руставели открыли осетинскую студию, и ее выпускники дополнили труппу драматического кружка. Постепенно цхинвальский театр приобретал иной статус, над созданием спектаклей работали профессиональные режиссеры, художники, композиторы, а в 1939-м ему присвоили имя основоположника осетинской литературы, поэта и драматурга Коста Хетагурова.

1941 год для Юго-Осетинского театра особенный — в труппу пришли выпускники Ленинградского театрального института, заметно изменился репертуар. Помимо произведений национальной драматургии, осетинские артисты играли «**Отелло**» **У. Шекспира**, «**Слугу двух господ**» **К. Гольдони**, «**Грозу**» **А.Н. Островского**, «**Последних**» **М. Горького**. Серьезной театральной школой стало содружество с прославленным МХАТОм, который во время Великой Отечественной находился в эвакуации в Цхинвали.



И. Москаленко, П. Тихомиров и Т. Дзудцов на открытии выставки в Центральном Доме актера им. А.А. Яблочкиной.  
Фото Х. Бекоева

На сцену Юго-Осетинского театра выходили Василий Качалов, Михаил Тарханов и другие известные мастера. Позднее Школа-студия МХАТ ввела практику специальных актерских курсов из национальных республик, и первой стала осетинская студия. В разные годы подобные выпуски готовили в Щепкинском и Щукинском театральных училищах, что позволяло Юго-Осетинскому драматическому набирать высоту.

Уже почти два десятилетия эти важные кадровые вопросы решает Северо-Осетинский университет, где в 1992 году открыли актерское отделение, взяв за основу методики Высшего театрального училища им. Б.В. Шукина. В прошлом году и в Юго-Осетинском университете имени А. Тибилова появилась новая специальность «Актерское искусство», а

инициатором выступил драматический театр имени Коста Хетагурова.

В 1994 году творческим лидером Юго-Осетинской драмы стал Тамерлан Дзудцов. Он начинал на этой сцене актером, а после окончания Московского института повышения квалификации работников искусств (мастерская Л. Хейфеца) занялся режиссурой. С его приходом в театральную историю Южной Осетии появились новые страницы, связанные с поисками современного сценического языка, смелыми экспериментами. Тамерлан Дзудцов организует творческие лаборатории, приглашает на постановки режиссеров из Москвы и Санкт-Петербурга и убежден, что только так артисты смогут расти и развиваться.

Выступая на открытии выставки в Центральном Доме актера, атташе по куль-



Открытие «Дней осетинской культуры на Арбате».  
Фото Е. Глебовой



Фрагмент экспозиции к 90-летию Юго-Осетинского  
драматического театра им. К. Хетагурова.  
Фото Е. Глебовой

туре Республики Южная Осетия **Владимир Сергеев** подчеркнул, что театр всегда был зеркалом культурной жизни народа. Юго-Осетинская труппа бережно хранит традиции, заложенные легендарными основателями их коллектива, и при этом создает спектакли, созвучные сегодняшнему времени.

### НАЙТИ ДОРОГУ В ТАР

Для гастрольных показов Юго-Осетинский драматический выбрал три постановки разных лет, по которым можно судить о сегодняшнем пути театра, его авторском почерке. Каждая создана для камерного пространства, что позволяет увидеть возможности труппы, ее умение свободно существовать в разных жанрах, чутко улавливать режиссерский замысел.

Тамерлан Дзудцов представил свою интерпретацию «Антигоны» **Жана Ануя**, выстроив известный сюжет в двух параллелях — античной и современной. Строгую сценографическую конструкцию создала **Мадина Санакоева**, сосредоточив внимание на красном, белом и черном цветах; автором костюмов стал осетинский дизайнер **Хох Бекоев**. Роль Антигоны исполняет молодая актриса **Зарина Бекоева**, уже не раз получавшая за эту работу высокие оценки на фестивалях. В спектакле заняты народный артист Южной Осетии **Сослан Бибиллов** (Креонт), заслуженная артистка Южной Осетии **Жанна Догузова** (Эвридика), артисты **Андрей Чочиев** (Гемон), **Милена Битиева** (Исмена), **Батрадз Кумаритов** (Стражник) и другие.

Когда в 1943 году эту пьесу поставили в оккупированном Париже, она вызвала громкий резонанс, потому что в переложение древнегреческой трагедии автор вписал между строк главную идею — неповиновение фашизму. Тамерлан Дзудцов считает, что сегодня и для Кавказа, и для Южной Осетии «Антигона» более чем актуальна и укрупняет в спектакле такие важные темы, как конфликт поколений, жестокое противостояние законов государства и человеческой морали с ее глубинной этнической основой.

«Юлий Цезарь» Уильяма Шекспира в переводе на осетинский язык **Нафи Джусойты** — визитная карточка драматического театра имени Коста Хетагурова. Спектакль Тамерлана Дзудцова появился в репертуаре в конце 1990-х и почти десять лет не сходил со сцены, его играли в Санкт-Петербурге, Тамбове, Волгограде, Магнитогорске, Элисте. Недавно «Юлия Цезаря» восстановили и показали новую редакцию в Москве.

Режиссер перенес действие шекспировской трагедии в психиатрическую лечебницу. В подчеркнута бытовая декорация

**Роланда Чочиева**, где только грубо сколоченный стол и шесть кроватей с одинаковыми больничными одеялами, тревожным пятном выделяется забрызганное кровью полотно на заднике сцены — знак свершившейся трагедии, которая может произойти в будущем. Каждый из обитателей палаты живет в собственном мире тревог, терзаний, собственного величия. За ними наблюдает Доктор и, подобно кукловоду, запускает опасный механизм.

В герое **Вильгельма Хасиева**, несмотря на подчеркнутую безэмоциональность, есть что-то потустороннее, почти мефистофелевское. Это он вручает Кассию книгу с трагедией Шекспира, находит нужные страницы, распределяет роли. И вот уже перед нами легко управляемый Народ **Жан-Жака Харебова**, беспринципный Каска **Василия Техова**, кипящий ненавистью Кассий **Эдуарда Гаглоева**, честолюбивый Антоний **Батрадза Кумаритова**, мечтающий о всеобщем равенстве Брут **Сослана Бибилова**, ослепленный властью Юлий Цезарь **Сослана Джиоева**.

С невероятным внутренним напряжением Сослан Бибилов проживает трагедию

«Антигона». Антигона — З. Бекоева. Фото из архива театра



своего персонажа. Для него слово «раб» — самое страшное оскорбление человеческого достоинства. Ради высшей нравственной цели он соглашается принести в жертву близкого друга, но не готов на убийство и потому истерзан сомнениями, лишился сна с тех пор, как Кассий «вооружил» его на Цезаря. Брут не терпит лжи, в отличие от других участников заговора его помыслы чисты, но в этой ситуации невозможно не обгадить рук кровью.

Экспериментируя с шекспировским текстом, Тамерлан Дзудцов добавляет к облику персонажей небольшие, но очень важные детали. Народ — единственный из всех, чья одежда испачкана кровью: вдохновленный новыми лидерами, он, не раздумывая, пойдет убивать ради куска хлеба и мнимой свободы. Кассий носит на шее подвешенную на веревке книгу — бремя многих знаний, которые неизбежно рождают в нем злые намерения. Антоний не выпускает изо рта детскую пустышку, но к финалу из безобидного «младенца» вырастает в жестокого тирана, который бесцеремонно оседлал Народ и правит им.

Последняя трапеза проходит на фоне окровавленного полотна, на котором теперь отчетливо сфокусирован луч света. Избавившись от конкурентов, Антоний и Октавий Цеза (эту роль тоже исполняет Жан-Жак Харебов) жадно едят, не обращая внимания на Каску, способного приспособиться к любой власти. За ними молчаливо наблюдают одетые в смиренные рубахи Цезарь, Брут, Кассий. Так, вероятно, ушедшие поколения смотрят из иного мира на земную суету, где рано или поздно все повторится — предательство, борьба за власть, кровавые распри.

Спектакль «**Фандо и Лис**» по пьесе мастера трагического абсурда **Фернандо Аррабаля** на Юго-Осетинской сцене поставил выпускник Театрального института им. Б.В. Шукина **Ян Яновский**. Это дипломная работа начинающего режиссера — смелая, лаконичная, беспощадная. В истории Фандо и его возлюбленной Лис раскрывается жестокая правда о любви и ненависти. Молодая женщина парализована и живет лишь одним: Фандо привезет ее в мифический город Тар, где сбываются все мечты. Она сможет снова хо-

«Фандо и Лис». Фандо — С. Бибилов, Лис — Н. Чохели. Фото из архива театра





«Юлий Цезарь». Сцена из спектакля. Фото Х. Бекоева

дить, у них родятся дети и, быть может, Фандо сочинит для нее новые песни. Отправляясь каждое утро в путь, эти двое движутся по кругу, но всякий раз возвращаются к исходной точке.

**Натия Чохели** и **Сослан Бибилов**, тонко чувствуя природу театра абсурда, наделяют своих персонажей вполне реалистичными характерами, расширяют горизонт сиюминутных событий от прошлого к будущему. Лис не выпускает из рук красные туфли на тонкой шпильке — единственное напоминание о ее полноценности, самостоятельности. Чрезмерная и назойливая забота Фандо вызывает подозрение, что в трагедии Лис виноват он, хоть мы и не знаем, что на самом деле лишило ее возможности ходить. Нежность Фандо перечеркивается присту-

пами раздражения, с каждым разом выходы становятся все более жестокими.

Лис прячет глаза, чтобы Фандо не заметил ее страх и отчаяние. Женщина знает: пока она сохраняет внешнее спокойствие и веру в Тар, их жизнь с Фандо наполнена смыслом. Когда Лис умрет, ее спутник присоединится к троице слепцов. Тосо **Василия Техова**, Намур **Батрадза Кумаритова** и Митаро **Жан-Жака Харебова** тоже мечтают попасть в райское место, но, раздражаемые глупыми спорами, ходят по кругу. Этот путь может быть изнурительным и бесконечным, пока они не осознают главное: только преодолев душевную слепоту, можно обрести цель и отыскать дорогу в заветный город.

Елена ГЛЕБОВА

## СОСЬЕТЕРЫ МЕЧТЫ

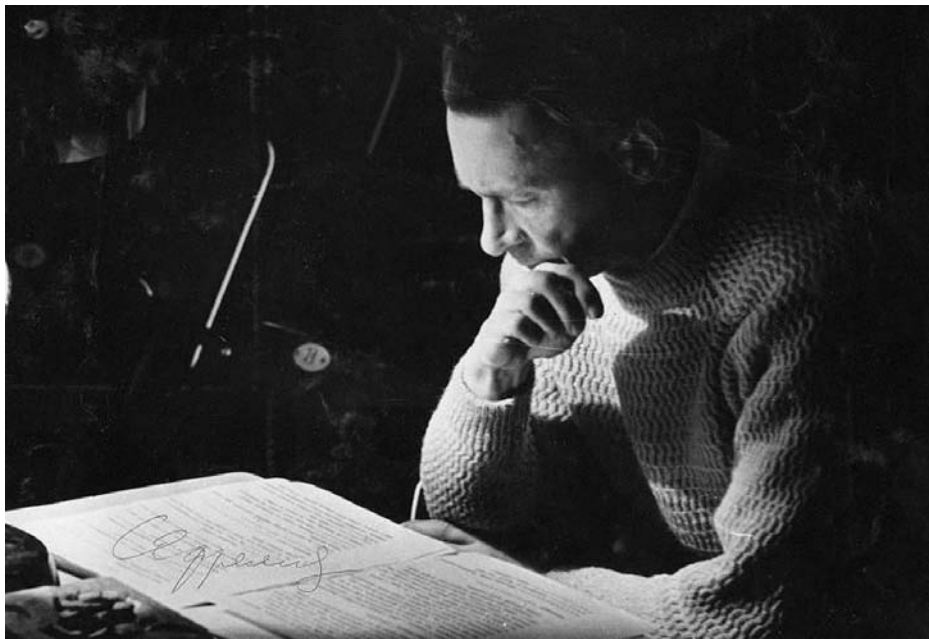
**В** биографии Московского театра «Современник» важная дата — **65 лет** со дня открытия. Однако **12 апреля 1956-го**, в вечер первой премьеры — «**Вечно живые**» **Виктора Розова**, никто толком не знал: суждено ли группе актеров-энтузиастов, недавних выпускников **Школы-Студии МХАТ**, назваться театром и продолжить начатое вместе, а не порознь.

Понимали одно: порознь их голоса разойдутся, потеряются за фасадами столличных трупп, привыкших говорить со зрителем одним языком, одинаковыми интонациями, сплошными восклицательными знаками-акцентами, превращающими живую речь в тирады, а персонажей — в ходячие манекены. Больше всего этим грешила метрополия —

их любимый Художественный театр, осевший во времени, как тяжелая коряга в болоте. Но на него походили и многие другие.

А тут — XX Съезд, оттепель, с ними — пьянящий воздух свободы, что отзывалась в молодых учащенным пульсом и наполняла энергией обновления. Пролежавшую в столе тринадцать лет пьесу с запретительным штампом Главлита на титульном листе разрешили ставить. Взяли они ее, конечно, не из-за запрета, не из-за бравады показать, что вчера было показывать нельзя, а сегодня — можно. «Вечно живые» стали их необъявленной декларацией — художественной и этической: о человеке — живом и подсудном исключительно себе; об идеалах, рождаемых не из навязанных им-

Основатель театра Олег Ефремов





На репетиции

перативов, а ростом души; о мире, в котором уязвимость способна обернуться силой и самостоянием.

После премьеры публика не желала расходиться — устроили диспут, обсуждали сыгранное и увиденное ночь напролет, радовались сообща. Это «сообща» уже во время репетиций сделалось для будущего театра правилом, а после премьеры превратилось в credo. Им нельзя было разойтись — у них сразу появился свой зритель, воспринятый как депутация огромной страны.

Они не знали, как себя назвать и в какие двери толкнуться, чтобы обрести приют. Конечно, для первой афиши выбрали слово «студия», родное для любимого и критикуемого МХАТа. Студий там было четыре, с каждой свя-

зывали надежды на обновление, надежды оправдывались, почему им не сделаться пятой? Напугали старожилов-«художественников», увенчанных орденами и медалями, чей звон давно заслонял живое слово на сцене. От тех понеслось: гробокопатели. Но Бог улыбнулся. «Мы Ему вообще, наверное, нравились, — утверждал один из «великолепной семерки» основателей «Современника» **Игорь Кваша**, — потому что в первый период нашей жизни чудесные совпадения случались очень часто». Директор МХАТа **Александр Солодовников** (наверняка, не без участия **Виталия Виленкина** — непререкаемого гуру первых современниковцев, и прежде всего — **Олега Ефремова**) берет их под крыло, открывает



Открытие нового здания





Труппа «Современника» в конце 50-х

им собственную «бухгалтерию», дает играть на сцене Филиала по улице Москвина. Они называют себя «артелью шабашников», приписанными к главному театральному хозяйству страны, но Солодовников осаждает: «Придумайте название!» А им и думать не надо, у них сразу и навсегда внутренним законом и «монастырским уставом» живет это: сообща.

Так Студия молодых актеров превращается в «Современник». Бог улыбается: после изгнания со сцены Филиала (нашелся-таки повод — «некондиционная» декорация **Льва Збарского** к спектаклю по пьесе **Эдуарда де Филиппо «Никто»**) и мыкания по съемным площадкам — в **1961** году получают свой дом «под снос» на площади Маяковского, 1, где до них шумело варьете «Альзакар», и радел за нравы Театр Сатиры. Там иг-

рают до **1974**-го, дальше по новому адресу: в бывшем кинотеатре «Колизей» на Чистых прудах.

Про них, бытовавших до **1965**-го как Театр-студия и сознательно изъяснявших из названия второе слово — «студия», ибо росли, меняли структуру, обновляли труппу, выросли и «матерели», много сказано и написано — темных пятен в биографии нет, не только «сообща», но и «на виду» вошли непреложными правилами в существование труппы с самого начала. Темных пятен нет, а темных дней оказалось в достатке, и они смущали тенью их чистые и гордые устремления, когда пьянящий воздух обнаруживал сторонние примеси, свобода унижалась цензурой и преследовалась «голыми королями». Приходилось с неубывающим юношеским максимализмом защищаться, отстаи-



Зрители в очереди за билетами у здания театра на площади Маяковского

вать права, разбирать и умирять козни. По одной простой причине: дабы не изменять меняющемуся времени, к которому они навестили ухо раз и навсегда. Чуткость сделалась их стилем: актерским, режиссерским, авторским. Чуткость усвоилась ими как этическая и гражданская позиция.

И хотя ряды «борцов» за художественную правду с первых же их победительных спектаклей (пьесы **Виктора Розова**, **Александра Володина**, **Евгения Шварца**, **Константина Симонова**, **Владимира Тендрякова**, **Василия Аксенова**, **Чингиза Айтматова** и **Калтая Мухамеджанова**, трилогия **Леонид Зорина** — **Александра Свободина** —

**Михаила Шатрова**, драматургия **Уильяма Гибсона**, **Джона Осборна**, **Агнешки Осецкой**, **Эдварда Олби**, классика — **Максима Горького**, **Антон Чехова**, **Эрнеста Хэмингуэя**, **Эдмона Ростана**) полнились постоянно, в группе основателей, куда входили **Игорь Кваша**, **Лилия Толмачева**, **Евгений Евстигнев**, **Олег Табаков**, **Виктор Сергачев**, главными воителями оставались два лидера. Два руководителя за 63 года. До 1970-го — **Ефремов**, с 1972 до 2019-го — **Галина Волчек**.

Кажется, что и после ухода **Олега Николаевича Ефремова**, инициатора нового слова в сценической эстетике и зачинщика крутого поворота в истории



Олег Ефремов и Галина Волчек

отечественного театра второй половины XX века, «Современник», созданный как альтернатива МХАТ, как студия, пускай и отвергнутая, но долженствующая обновить сам подход к учению и методу **Константина Сергеевича Станиславского**, должен был умереть, распастся, потерять голос. «Основатели» и «продолжатели», входившие в Совет театра, наотрез отказались переходить вслед за Ефремовым в МХАТ, куда того — неизбежно — призвали к штурвалу, чтобы выправить курс и наладить фарватер. Два года управлялись коллегиально, потом выбрали капитаном Галину Волчек. Началась ее эпоха, продолжившая эпоху Ефремова. Они разо-

шлись, но «сообща» никуда не делось, помогло выжить, навестило от природы чуткое ухо по-новому.

И эпоха Волчек, несмотря на все сторонние осложнения, жестокосердно подбрасываемые временем и его обстоятельствами (не будем их ни календарно, ни событийно исчислять, повторяя тривиальное: застой, лихие 90-е и пр.) сегодня, когда театр подошел к значительной дате, воспринимается — как и было заведено современниковцами с начала начал — эпохой художественной и гражданской независимости, творческой стойкости, этического абсолюта. В ней не было и намека на замену высоким идеалам, принятым од-

Капустник





Труппа «Современника» в 70-е

нажды за смысл служения Театру, Обществу, Времени. Менялись координаты пути и члены команды (приходят **Валерий Фокин, Иосиф Райхельгауз**, ставят сама Волчек, **Георгий Товстоногов, Питер Джеймс, Лилия Толмачева, Игорь Кваша, Михаил Али-Хусейн, Роман Виктюк, Ричард Корли, Римас Туминас, Анджей Вайда** и молодые режиссеры, среди коих уже в новом веке Галина Борисовна ищет приемника; расцветает актерское племя — **Константин Райкин, Юрий Богатырев, Марина Неёлова**, затем **Василий Мищенко, Сергей Гармаш, Елена Яковлева, Михаил Ефремов, Ольга Дроздова, Чулпан Хаматова**, а рядом мастера — **Нина Дорошина, Людмила Иванова, Людмила Крылова, Елена**

**Козелькова, Галина Соколова, Лия Ахеджакова, Валентин Гафт** etc), триумфальные гастроли следуют одни за другими (в 2007-м на Бродвее «Современник» первым из зарубежных театров награжден премией Drama Desk Award), а «артель шабашников» по-прежнему оставалась домом «Театральной мечты», как однажды назвал его **Олег Табаков**.

На Чистых прудах, хочется верить, научились, как мечту не потерять и жить с ней дальше — долго и счастливо. Сообща.

Александра ФИЛИППОВА  
Фото с официального сайта театра  
«Современник»

# НАСТОЯЩЕЕ — ОСТАНЕТСЯ

**О**мский театр «Галерка» отметил свой **30-летний** юбилей. Точнее, тридцать лет театру исполнилось в прошлом году, но тогда все планы нарушила пандемия. Так что юбилейный вечер с дорогими гостями состоялся позже — 15 февраля нынешнего года.

— *Этот театр очень последователен в своем творческом направлении. Он, ни на кого не оглядываясь, ведет свою линию и занимает достойную нишу в супертеатральной городе Омске,* — отметил московский режиссер **Сергей Стеблюк**, который еще на заре «Галерки» поставил прославивший молодой театр спектакль «**Шуты села Степанчиково**» по повести **Ф.М. Достоевского** «**Село Степанчиково и его обитатели**».

За 30 лет старый добрый русский театр осуществил сто одиннадцать постановок, сыграл более восьми тысяч

спектаклей. И до сих пор, несмотря на все модные тенденции, имеет смелость идти своим путем.

Название для этого театра было выбрано задолго до его появления: «Галеркой» называлась театральная студия в казахском городе **Алма-Ата**, в которой в юности занимался основатель и бессменный руководитель омского театра **Владимир Витько**. У студийцев была мечта создать свой театр, но ее исполнения пришлось ждать очень долго.

Владимир закончил филфак Кустанайского педагогического института. Параллельно с учебой три года работал актером в **Кустанайском драматическом театре имени М. Горького** (в Кустанай переехало несколько студийцев во главе с руководителем театральной студии **Анатолием Тарасовым**, которого назначили главным режиссером

Новое здание театра





«Адмирал Колчак». Удальцов – О. Курлов, Элен – Е. Курлова. 1992

кустанайского театра). Потом служил в **Алма-Атинском Русском драматическом театре имени М.Ю. Лермонтова**, **Заполярном Норильском драматическом театре**, восемь лет проработал в **Омском ТЮЗе**, два года в **Адыгейском русском драматическом театре** в Майкопе...

Вернувшись в Омск, Владимир Федорович стал режиссером массовых мероприятий при Омском областном Управлении культуры. И исполнил наконец свою давнюю мечту: в 1989 году окончил заочное отделение актерского факультета **ГИТИСа**. А год спустя сбылась еще одна мечта, самая главная – Владимир Витько основал в Омске «Галерку».

— У меня был приятель, они с друзьями организовали строительный кооператив «Березка», но банк не давал им наличных денег – только перечислял зарплату. А наличка ведь нужна. Им посоветовали создать по-

бочное производство, хоть какое. Он мне говорит: «Ты же хотел театр сделать?». Я говорю: «Да» — «Ну давай, делай». И мы создали при этом строительном кооперативе театрально-художественный центр «Березка», они нам зарплату положили 400 рублей каждому, по тем временам прилично. Собралась компания человек десять – это были и артисты, и режиссеры, и монтировщики, и звуковики, и все, и все...

Юный театр арендовал зрительный зал, сцену и комнатку в Доме Учителя в центре Омска, купил «сильно 6/ушный» автобус «Кубанец» и за зиму объехал всю Омскую область со сказкой «**Мисюська**» и с «**Веселым вечером**». Так назывался эстрадный концерт, куда вошли фрагменты из спектаклей, скетчи, интермедии.

— У нас была идея театра, который как вольный ветер в степи. Театр-кибитка: играешь, что хочешь, играешь, где хочешь. Мы были свободны как никогда.



Владимир Витько

Супруга Владимира Витько **Ирина Валентиновна** шила костюмы персонажам сказки, а кроме того, играла Бабу.

— Из брюк детей я, например, шила кому вельветовые желтые шортики, из тулупа отца Владимира Федоровича получилась жилетка для пса. Для своей героини принесла из дома юбку и кофту, у меня такая юбка была мелкими цветочками и украинская блузка...

«Березка» делала для своего театра декорации.

— Для спектакля «Последняя попытка» они нам сделали огромные деревянные рамы, как бы окна, мы их расставляли на сцене. Диван мы из дома привозили каждый раз, кресла и столик тоже. Было очень смешно и интересно, — вспоминает Ирина Валентиновна.

Такими вольными птицами актеры «Галерки» пробыли с октября по февраль. Всего через полгода, в марте 1991-го «Галерке» предложили статус муниципального театра. Это оказалось очень кстати: ситуация в банковской сфере изменилась, и с наличными у частных предприятий теперь сложностей не было.

— Я чувствую, что мы кооперативу уже стали немного в тягость. Думаю — надо расстаться красиво. Пришел к руководителю: давайте посчитаем, сделаем сверку — сколько вы на нас потратили, и каждый пойдет своей дорогой. Мы продали этот «Кубанец»

Старое здание театра — ДК «Юность





«Последняя попытка». Андрик – Б. Санкович, Оксана – Е. Курлова. 1991

и отдали им все, что были должны, — продолжает рассказ Владимир Витько.

А вскоре случилось событие, ставшее знаковым в судьбе молодого театра. Завод «Полет» собирался праздновать 8 марта. Владимир Витько был хорошо известен в городе как режиссер театрализованных представлений, и представители завода попросили сделать для них что-нибудь интересное.

— Я говорю: «Давайте сделаем «Мисс Полет»». Мы пригласили балетмейстера, сняли ДК «Рубин» на 1200 мест. Все прошло прекрасно. А они как раз объявили конкурс на замещение вакантной должности директора заводского ДК «Юность». И я решил рискнуть: предложил свою кандидатуру, и ее в итоге утвердили.

Но это были 90-е годы и соответственно, во Дворце культуры процветало то, что к культуре не имеет никакого отношения. Был, например, видеосалон с прокатом видеокассет известного содержания.

— Мы уходим, а там начинается жизнь ночная. Зашел на танцы — горят красный фонарь, зеленый фонарь, какие-то типы ходят подозрительные. В мужской туалет захожу, а там в предбаннике цыган с золотым зубом торгует наркотой. И в фойе стояли «однорукие бандиты», игровые автоматы. Я это все закрыл: и «бандитов», и танцы эти, и видео. Все эти ребята никак не могли сообразить, что это он такой крутой, кто за ним стоит, что он так себя ведет? А я просто ничего не боялся, — вспоминает Владимир Витько.

В ДК было много самостоятельных коллективов, и Владимир Федорович резонно подумал, что сюда неплохо будет перебраться и молодому театру. И возможность вскоре представилась:

— «Полет» отмечал 50-летний юбилей. Я отвечал за художественную часть — привез команду Леценко, из Харькова на полетовском самолете привез фейерверк. У нас в Омске тогда еще фейерверков не было, привез



«Фрол Скабеев». Мамушка Акинья Пахомовна – С. Романова, Стольник Нардын-Нащокин – В. Витько, Савелич – В. Баусов. 1994

гусяра из Суздаля, который в начале концерта пел былинку «О «Полете» и людях его». И когда я после этого празднования предложил председателю профкома объединить театр «Галерка» и ДК «Юность», он согласился.

Так что некоторое время театр назывался «городской муниципальный театр «Галерка» аэрокосмического объединения «Полет». Но в ДК было тесновато: в каждом кабинете коллективы, еще и курсы английского языка...

И Владимир Федорович снова нашел выход из положения:

— Я прогулялся в соседний район, там тоже был ДК. Огромное здание и пустое, там только какой-то единственный танцевальный коллектив был. Захожу к директору, говорю: «Я из ДК «Юность», ваш сосед. Вижу, у вас почти нет самодеятельности. Давайте договоримся так – я вам подарю коллектив цирковой, народный ансамбль, еще разные коллективы, они у вас разместятся, а зарплату руководителям буду я платить.

Она так обрадовалась. Там были все условия: отдельная комната для хранения инструментов, отдельная для репетиций. Мы тихо разошлись и остался один театр.

Конечно, переезд коллективов в другое здание приветствовали далеко не все.

— Там такое было, такие письма пошли, листовки расклеивали, что он здесь все занял, самодеятельность выгнал, оккупировал, — вспоминает Ирина Валентиновна.

Появлялся делец, предлагал сделать в здании ДК ночной клуб, обещая полностью профинансировать ремонт, в котором здание тогда уже нуждалось. Владимир Витько ответил: «Есть моменты, когда «в одну телегу впрячь неможно коня и трепетную лань».

Всякое было...

В 1992 году Владимир Витько и Георгий Завалов поставили спектакль «Адмирал Колчак» по роману В. Максимова «Заглянуть в бездну». Только за первые пять лет в здании «Юности» сыграли



«Галерка» представляет культуру Сибирского региона на Российской национальной выставке в Париже. 2010

спектакли по пьесам **А.Н. Островского** и **Б. Шоу**, **А. Дударева** и **Э. Ростана**, **А.П. Чехова** и **А.В. Сухово-Кобылина**, **А. Вампилова** и **Ф. М. Достоевского**, **С. Злотникова** и **Д. Аверкиева...**

В 2003 году завершился пятилетний проект **«Александр Вампилов — последний драматург — классик XX века»**. В рамках этого проекта Владимир Витько поставил все пять пьес выдающегося драматурга. С тех пор в театре закрепилась традиция работать над несколькими произведениями одного автора.

Но дела в городе шли все хуже — к 2004 году была задержка зарплаты на девять месяцев. И тогда Владимир Витько решил написать письмо губернатору Омской области **Леониду Полежаеву**, чтобы театр забрали в область. Передавали его вместе со зданием ровно год.

— В 2005 году мы стали областным театром, тогда же, с сентября сразу встали на ремонт. Сначала на косметический, по-

том, когда выяснилось, что здание в полуразрушенном состоянии, на капитальный. Тогда я взбунтовался — зачем капитально ремонтировать непрофессиональное здание? Вышло постановление о реконструкции, и поэтому там, где было 2 700 квадратных метров, стало 7 800, то есть на 5 тысяч больше.

Но реконструкция ввиду неудачного стечения обстоятельств растянулась на 13 лет, превратившись в глобальную эпопею. Причем средства были: их выделила Москва, свою лепту внесло и областное правительство. Но «Галерке» очень не везло с подрядчиками, они «как-то долго осваивали эти деньги, никак не могли освоить». В 2008 году все застопорилось. К празднованию зоолетия Омска про «Галерку» вспомнили местные власти и снова пошло строительство — не шатко, не валко. Многолетнюю эпопею сумел завершить только нынешний губернатор Омской области **Александр Бурков**, который



«Во всю ивановскую». Евлania – В. Витько, Маша-нищенка – С. Романова, труппа театра

выделил сумму, необходимую для завершения строительства и потом открыл новое здание.

В ноябре 2018 года у «Галерки» наконец снова появился дом. За годы скитаний Владимиру Витько удалось вроде бы совершенно невозможное – сохранить театр, сохранить труппу. Причем никакого чуда для этого не понадобилось.

– Все это время мы занимались творчеством – это самое главное. Мы были подвижной командой: играли в Доме актера, в «Арлекине», в ТЮЗе, и в драме работали, приглашали режиссеров. Мы снова стали кочевым театром – объездили всю страну, побывали во Франции, в Италии, – поясняет Владимир Федорович.

В общем, использовали сложную ситуацию, в которой оказался театр, как новую возможность. Кстати, на втором этаже театра можно увидеть интерактивную карту гастролей, причем там

не только фотографии, но и фильмы.

– В каждой ситуации есть хорошее и плохое. Если заниматься только плохим, то можно вообще погибнуть. А если смотреть, что может дать конкретная ситуация – появляется масса возможностей.

К примеру, в 2010 году омский театр представлял культуру региона на национальной выставке в Париже. Во дворце «Гран-Пале» артисты «Галерки» сыграли фрагменты из спектаклей «Сергей Есенин» и «Во всю ивановскую», вызвавшие огромный зрительский интерес. Так что вместо одного запланированного выступления омский коллектив давал концерты каждый день на протяжении всего времени работы выставки.

Владимир Витько убежден: старый добрый русский театр по-прежнему нужен зрителю. Не случайно в «Галерке» всегда полные залы.



«Собака на сене». Диана, графиня де Бельфлор – Е. Латыпова. 2020

— То, что сейчас происходит в театральной среде, уже было в начале XX века. И тогда Луначарский взывал: «Назад, к Островскому!», потому что творилось невесть что. Эта пена тоже сойдет. А настоящее – остается. Мое отношение к театру определяет фраза Гоголя: «Театр – это вовсе не безделица, а кафедра, с которой можно сказать миру много добра».

Владимир Витько переносит на сцену настоящую русскую литературу, превращая в спектакли романы и прочие, изначально совсем не сценические произведения. Так, например, появился спектакль «**Во всю ивановскую**» по произведениям **Владимира Крупина**: — Владимир Федорович нашел меня в 90-х годах и предложил написать инсценировку, но я сказал: «Напишите сами». Я рад, что театр это сделал. Я счастлив, что в мой жизни есть Омск и театр «Галерка», — говорит писатель.

У многих спектаклей «Галерки» очень долгая жизнь. Например, до сих пор идут «Мисюська» и «Последняя попытка» — ровесники театра.

А с 10 по 15 ноября в «Галерке» пройдет **Международный фестиваль «Достоевский. Омск»**, посвященный 200-летию писателя. На него уже поступило множество заявок из Москвы, Санкт-Петербурга, других городов России, а также из Белоруссии и Германии. Причем фестиваль планируют сделать постоянным и проводить раз в два года.

Владимиру Витько всегда было интересно делать то, чего никто до него не делал. Быть может, именно поэтому ему удаются вещи, которые другим кажутся заведомо невозможными?

Елена МАЧУЛЬСКАЯ

# А ЕСЛИ ЭТО ЛЮБОВЬ?

**11** сентября 2010 года в Москве родился камерный, частный, репертуарный театр «Вертикаль», не имеющий ни спонсоров, ни почитателей, ни финансирования, ни собственного помещения. Его основали выпускники РАТИ (ГИТИСа) курса **Сергея Голомазова**, ученика **Андрея Александровича Гончарова**, **Анастасия Менюшина** и **Александр Баринов**.

Играют актеры в арендованном полуподвальном помещении цокольного этажа жилого дома недалеко от Останкино. Платит за аренду сам художественный руководитель театра, актер и режиссер Александр Баринов, подрабатывая на съемках в кино и проводя занятия с абитуриентами по актерскому мастерству и режиссуре для желающих поступить в театральные вузы.

Сейчас в театре «Вертикаль» **23 актера** играют **восемь** спектаклей в месяц. Одним из наиболее ярких является «**Варшавская мелодия**» **Л. Зорина** в постановке Александра Баринова. Актеры **Андрей Данилов** и **Анастасия Менюшина** сыграли поэму о любви юной варшавянки Гелены и русского парня, вчерашнего фронтовика Виктора. Театр представил свою версию любви Гелены и Виктора, как бы увиденную уже из нашего времени. И поэтическое зрелище, напряженное по мысли, обретает драматическое звучание, а история одной любви вырастает в раздумья о времени и жизни.

Еще один яркий спектакль — «**Безымянная звезда**» **М. Себастиана** рассказывает историю всего одной ночи, одной лирической встречи. В спектакле перепле-

«Безымянная звезда». Сцена из спектакля





«Фантазии Фарятьева». Сцена из спектакля

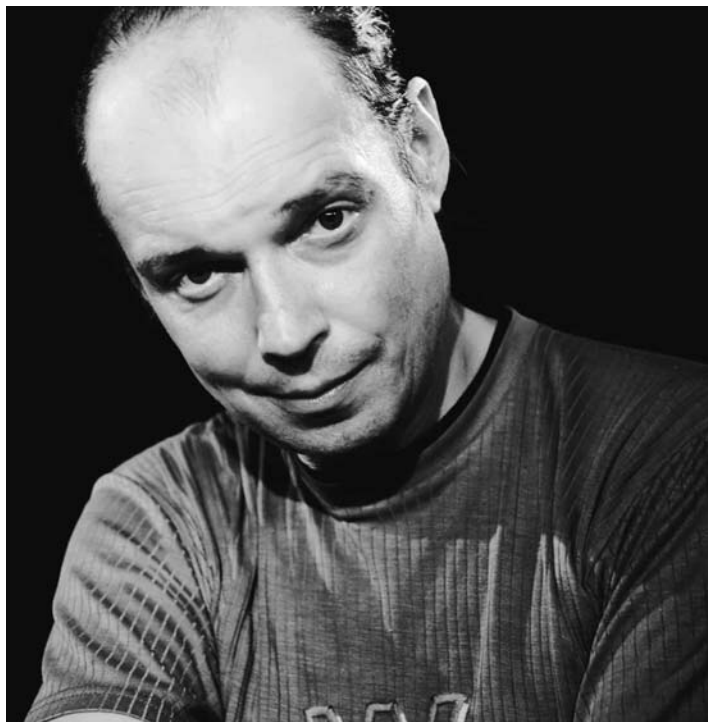
таются сложные и разные темы. «Звезды никогда не отклоняются от своего пути», — эта фраза становится лейтмотивом спектакля. Случайная встреча бедного учителя из заштатного румынского городка Марина Мирою (**Андрей Гудим**) и светской красавицы Моны (**Алина Паутова**), «сотканной из капельки духов, величайшей лени и щепотки воображения», заставила обоих увлечься и потерять голову. Актеры смогли тонко почувствовать и воплотить на сцене подлинный лиризм пьесы, ее богатое внутреннее действие. По пьесе у Моны не хватает силы воли для борьбы и лишений, и она уезжает со своим любовником Григом. Но режиссер Александр Баринов изменил финал — Мона возвращается к учителю — полторы минуты без слов, и сразу рождается надежда. А она обязательно должна быть!

Герой пьесы **Аллы Соколовой «Фантазии Фарятьева»** Павел (**Иван Омель-**

**ченко**) — заурядный зубной врач и незаурядный фантазер, безнадежно влюбленный в Александру, которая уходит от него к другому, так как не может его полюбить и понять его теории об инопланетянах, пришельцах из другого мира. А в иллюзиях Фарятьева есть свой смысл — они учат мечтать. И финальный отзвук этой грустной и смешной истории тонко сыгран актерами театра.

Большую роль в творческой жизни театра сыграл приход известного белорусского музыканта, актера и драматурга **Егора Найдовича**. Он играет, ставит спектакли, сочиняет песни и музыку, пишет стихи, пьесы и рассказы, выступает как сценарист и художник, а также является директором театра «Вертикаль». По его пьесам и инсценировкам поставлены спектакли «**Катя**», «**Моя странная любовь**» и песенный спектакль «**Пятницкая**».

Недавно на сцене появился моноспектакль Александра Баринова «**А если это**



Александр Баринов

**любовь?»**, состоящий из нескольких рассказов, написанных им о любви и одиночестве. У человека никого в жизни нет, кроме любимой кошки Люськи, с которой он делится последними кусочками хлеба. Однажды он пошел в магазин и долго мучился, что ему купить на последние деньги — пачку сигарет (он очень захотел покурить) или еду для своей кошки. И решил на этот раз купить сигареты. Дома он с извинением и болью смотрел в глаза Люське, а она, все понимая, прижалась к нему, словно успокаивая и согревая своим теплом.

В другом рассказе одинокие молодые люди познакомились, долго переписывались в социальных сетях и, наконец, решили встретиться. Он долго ждал ее на месте назначенного свидания, но Она не пришла. А потом Он узнал, что Она так торопилась и бежала на встречу с ним, что попала под машину и погибла.

Во время нагрянувшей пандемии актеры театра не бездействовали: были организованы онлайн-читки новых пьес. И уже в середине 2020 года театр «Вертикаль» (один из первых частных театров Москвы) стал показывать спектакли, конечно, с учетом эпидемиологических требований к размещению зрителей, а с осени 2020 года начал репетиции нескольких новых премьер.

Этот не похожий ни на какой другой театр, живущий невероятно трудной жизнью, словно пронизан светом добра и любви — к зрителям, которых угощают горячим чаем и печеньем перед спектаклями; к своему маленькому убогому подвалу, где актеры каждый вечер на сцене творят чудеса, заставляя сидящих в зале сопереживать им и чувствовать, что надо всегда жить с надеждой, мечтать и любить.

Элеонора МАКАРОВА

Фото с официальной страницы театра в VK

# РАЗВИТИЕ ЦИФРОВОГО ТЕАТРА В ЭПОХУ COVID

**С**неожиданно вспыхнувшей пандемией коронавируса и последующей изоляцией абсолютно все сферы общественной и социальной жизни претерпели изменения. Эффекты пандемии особенно остро отразились на сфере театрального искусства: люди потеряли возможность посещать театры и наслаждаться спектаклями в привычных для них условиях. Театру пришлось искать новые средства для выживания, что ускорило появление таких форм зрелищ, как цифровой театр.

Что же такое цифровой театр? Это перспективная форма искусства, представляющая собой сочетание традиционных театральных практик и современных цифровых решений. Несмотря на то, что свой расцвет цифровой театр обрел в период изоляции, первые постановки, в основе которых лежали цифровые технологии, появились еще в начале 2010-х как в России, так и за рубежом.

«**Rimini Protokoll**», немецко-швейцарская группа, чья деятельность началась еще в 2000 году, стала новатором в театральном искусстве, создав несколько проектов в жанре цифрового сайт-специфического спектакля: «**100% City**», «**Remote X**» и «**Call Cutta**», где зрители становились действующими героями, а их окружение — театральными декорациями.

В России одним из первых, кто начинает популяризировать данное явление, становится театральный режиссер **Андрей Могучий**, соединивший театральное зрелище и передовые информационные технологии в 2012 году на **IV фестивале-лаборатории современного искусства «Театральное пространство Андрея Могучего (ТПАМ)»**. Зрители через интернет могли наблюдать за всеми этапами создания мультимедийного проекта-спектакля по роману «**Преступление и наказание**» **Ф.М. Достоевского**. В этом же году к цифровым технологиям прибегают **Дмитрий Волко-**

**стрелов** и **Семен Александровский** в своей постановке «**Shoot/Get Treasure/Repeat**» для театра **Post**, где события финала разворачивались на платформе Facebook, и любой зритель имел возможность присоединиться к переписке между персонажами.

К концу 2010-х на российской театральной сцене появляется все больше постановок, базирующихся на цифровых технологиях. Режиссеры начинают прибегать к различным цифровым новшествам: активно используют интернет-платформы, а также бинауральные (например, наушники) и VR-технологии (шлемы виртуальной реальности), что существенно сказывается на разнообразии цифровых спектаклей. В 2017 году тюменский режиссер **Данил Чапчин** ставит первый спектакль с использованием VR-технологий — «**В поисках автора**», а в **лесосибирском театре «Поиск»** проходит премьера спектакля-чата «**Лесосибирск Лойс**» **Радиона Букаева**, где весь сюжет разворачивается в социальной сети ВКонтакте. В 2019 году режиссер **Михаил Зыгарь** основывает **Мобильный художественный театр (МХТ)**, где создаются аудио променад-спектакли, которые представляют собой прогулку по заранее заготовленному маршруту в наушниках. Именно через них зрители, а точнее участники спектакля погружаются в его сюжет.

Все эти примеры наглядно показывают, что появление цифрового театра связано не только с обрушившимися на общество обстоятельствами, вызванными пандемией COVID-19, но и с закономерным технологическим прогрессом. Театральные деятели обращались к цифровым технологиям и до 2019 года, осознавая, что цифровизация общества необратима и стремительно проникает во всех сферы жизни в том числе и в театр.

Тем не менее, во время эпохи масштабных ограничений, наступившей после



«Shoot/Get Treasure/  
Repeat».  
Фото Ю. Люстаровой  
с сайта  
Международного  
форума театрального  
искусства «ТЕАРТ»

объявления пандемии, множество деятелей искусства начали осваивать цифровые технологии еще активнее, чем это было ранее. В связи с этим возникла и потребность в осмыслении всего происходящего в культурной жизни общества.

За рубежом больших результатов в области цифровых практик добились японские театральные деятели. Первым примером цифрового театра в Японии можно считать опыт компании «**Chocolate**», которая запустила в 2020 году труппу «**Gekidan Telework**» на платформе Zoom, где зрители смогли влиять на театральное действие. Следующим этапом в развитии цифрового театра становится онлайн-проект **Zoom Kabuki**, который представил спектакль «**Yaji Kita**» на **Amazon Prime** в декабре 2020 и запланировал выпуск еще 11 спектаклей на этот год, а также работа над созданием новой высокотехнологичной цифровой театральной платформы, которая получила название «**Immersive 4K Live-streaming Theater**».

Особой популярностью в японском театре в период пандемии стал пользоваться VR-театр. Именно к этому формату прибегает популярный японский режиссер **Куро Танино** и создает в 2020 году две VR-работы: «**Dark Master VR**», где зрители погружаются в атмосферу небольшого ресторана, наблюдая за одиноким шеф-поваром, исполняющим приказы невидимого хозяина, и «**Marzo VR**» — одновременно ужасающее и

захватывающее действие, в котором зрители становятся свидетелями хирургических операций над собственными животами.

Одной из самых популярных на данный момент зарубежных работ в русле цифрового театра, безусловно, является документальный спектакль из Израиля «**I Don't Want to See This**», который адаптировала в России компания «**Импресарио**». Удивительно, что этот спектакль имел первоначально офлайн-форму, однако COVID подарил ему вторую жизнь. Онлайн-действие основано на событиях 2017 года, когда в Facebook произошла утечка внутренних данных. Цель спектакля — столкнуть зрителей лицом к лицу с вопросами свободы слова, информации и морали в онлайн. Каждый зритель становился участником процесса цензуры контента в соцсети и решал, что можно публиковать, а что нельзя.

Россия же может похвастаться двумя событиями, связанными с цифровым прорывом в театральной среде: фестиваль «**Точка доступа 2020**», цель которого исследовать непривычные для театра пространства, каким в 2020 году был выбран интернет, и онлайн-фестиваль «**Цифровой театр**», организатором которого стал журнал «**Театрал**».

Фестиваль «Точка доступа 2020» выступил площадкой, объединившей опыт постановок цифровых спектаклей не только российских режиссеров, но и их зарубежных коллег. В основной программе были

представлены разнообразные цифровые спектакли: zoom-спектакли **«Черновик» Владимира Насташева** и **«Брак» Семёна Александровского**, аудио-променад **«Спектакль в коробочке»**, проект **V-A-C Foundation** и творческой лаборатории **«Вокруг да около»**, спектакль-игра **«Делегация»** британского режиссера **Тассо-са Стивенса**, спектакль **«Bat's Watch» Михаила Патласова**, созданный по законам компьютерных игр, и другие.

Онлайн-фестиваль «Цифровой театр» стал первой платформой, созданной непосредственно для ознакомления театральной аудитории с новыми для нее цифровыми форматами, появившимися в период карантина. На фестивале были представлены постановки с использованием различных цифровых технологий и платформ: zoom-спектакль **«Выбрать троих»** по одноименной пьесе **Дмитрия Данилова**, поставленный театром **«Мастерская Петра Фоменко»**, Instagram-мюзикл **«Мой длинноногий деда» Алексея Франдетти**, **«Пир во время чумы» Театра Романа Виктюка**, созданный в жанре screenlife-спектакля, который интересен тем, что повествование происходит через общение героев в мессенджере специально созданной для этого социальной сети, VR-спектакль **«Три сестры. Финал»** театра **«Практика»** и другие постановки с использованием технологических новшеств.

Постепенно среди российских театральных деятелей складывается свое собственное понимание цифрового театра. Например, **Михаил Рахлин**, автор VR-спектакля **«Три сестры. Финал»**, убежден, что цифровой театр — «это некий новый синтетический жанр, критерии которого определить очень сложно, потому что каждый отдельный проект, согласно своей задумке, существует по своим законам». **Евгений Каменькович**, художественный руководитель Театра-мастерской им. Петра Фоменко, находит в цифровом театре удачное решение важной для всех театров занятости артистов, однако не считает возможным для цифрового театра стать полноценным культурным явлением: «Онлайн-спектак-

ли — вынужденная и временная мера».

Цифровой театр также становится предметом образовательных курсов в России. **Иван Демикин** и **Денис Протопопов** создали онлайн-курс **«Кружок цифрового театра»** на базе **Центра имени Вс. Мейерхольда**. Авторы курса дают своим учениками как теоретические, так и практические знания: они одними из первых разграничили понятия «цифровой театр» и «онлайн-театр», начали вести диалоги об этике и эстетике цифрового пространства, стали обучать своих учеников создавать театральные проекты с помощью чат-ботов, дополненной реальности, игровых механик и многого другого.

Несмотря на такое разнообразие и количество «цифровых постановок», многие творческие люди не верят в дальнейшие перспективы развития этого направления и задаются вопросом: «Есть ли у цифрового театра будущее?» Мы определенно уверены, что есть! Цифровой театр может стать новым жанром в современном театральном искусстве, который предоставит художнику недостающие ранее способы выражения, заметно расширив существующий инструментарий, так как возможности цифрового театра, как и возможности современных технологий, поражают своим масштабом и разнообразием.

Более того, цифровой театр обладает рядом экономических преимуществ: в первую очередь стоит отметить его доступность. Цифровой театр требует меньших финансовых вложений от постановщика, а значит и меньше затрат для зрителя. Для постановки цифровых спектаклей пропадает всякая необходимость в постоянном помещении, что потенциально позволяет вовлекать большее число зрителей, не опираясь на географическое положение. И, наконец, немаловажным достоинством цифрового театра является его близость к молодому поколению, для которого цифровая среда стала комфортной территорией существования.

И все же заменить собой «живой» театр цифровые достоинства вряд ли смогут...

Елена ПАРФЁНОВА

## ОЛЕГ ШЕЙНЦИС. ЭССЕ В IV КАРТИНАХ

**В** Еврейском музее и Музее толерантности проходит выставку-оммаж «Шейнцис. Эссе в IV картинах». Четыре зала, четыре картины, четыре смены декораций.

Автор идеи — жена Олега Ароновича Людмила Кузьменко, исполнитель — его ученики. По словам авторов, выставка «вырастает из чувства острого дефицита Шейнциса в современной жизни и тоски по его критическим «щелчкам по носу» из-за отсутствия сегодня свойственной Олегу Ароновичу рефлексии о месте художника в мире». По сути, выставка стала своеобразным признанием в любви и попыткой

реконструкции присутствия человека, который был многим очень дорог.

По словам куратора выставки Тимофея Рябушинского, два года назад, когда Шейнцису могло бы исполниться 70 лет, Людмила Григорьевна Кузьменко (Шейнцис) предложила сделать выставку его памяти. Стали искать нестандартное пространство, постепенно находили форму для будущей акции, которая бы соответствовала индивидуальности Шейнциса. Ведь он умел уничтожать все стандарты, раздвигать рамки. Так возникла череда пространств, в которых авторы выставки попытались передать собствен-

Олег Шейнцис





Фрагмент экспозиции. Фото автора

ные ощущения от характера и личности Мастера.

В первом небольшом зале — в лаконичных текстах, датах и именах — весь жизненный и творческий путь. Но сколько за каждой цифрой и буквой значения, событий, успехов, поисков... Во втором зале — оригинальная инсталляция-оммаж импульсивной природе художника с его отрицанием поверхностного и неточного, его бесконечному поиску истинного и идеального. Каждому, кто сюда заходит, становится не очень комфортно, поскольку кажется, что можешь зацепить подвешенные на тросах макеты стульев, столов или даже их частей. Да плюс пронесшийся над головой туда-обратно макет сцены.

И вот из ослепительно белого пространства мы попадаем в черный кабинет, где нет общего освещения, а только свет внутри каждого макета. В

третьем зале их 11. Макеты самых известных постановок. Все, кроме **«Анны Карениной»** (Театр им. Евг. Вахтангова, 1983), поставлены в **Ленкоме**: **«Плач палача»** (2003), **«Ва-банк»** (2004), **«Оптимистическая трагедия»** (1983), **«Жесткие игры»** (1980), **«Мудрец»** (1988), **«Поминальная молитва»** (1989), **«Юнона и Авось»** (1981), **«Чайка»** (1994), **«Шут Балакирев»** (2001), **«Три девушки в голубом»** (1985). Оригинальность «подачи» состоит в том, что над каждым макетом расположен динамик, из которого идет звуковая трансляция постановки, а освещение внутри макета повторяет ключевые картины световой партитуры спектакля. И появляется полное ощущение присутствия на самом спектакле. Фонограммы, накладываясь одна на другую, создают некоторого рода какофонию. Но стоит настроить ухо на конкретный звуковой поток,



Фрагмент экспозиции. «Плач палача». Фото автора

все, что звучит вокруг, исчезает, и ты погружаешься в атмосферу именно того спектакля, возле макета которого стоишь.

В свое время у Олега Ароновича в одном из интервью спросили о его любимом цвете. Он ответил, что такового нет, но многие считали, что он отдавал предпочтение черному и темным тонам. «У меня нет особых цветовых пристрастий, гамму рождает идея. В театре должны превалировать темные тона, чтобы объемнее смотрелись артисты: в светлых тонах меньше читаются лица...»

**Марк Анатольевич Захаров** говорил об Олеге Шейнцисе: «По-моему, он изначально мыслит не в цвете, а в объеме, и только когда ему удастся сочинить новое пространство, новую сценическую вселенную, он неторопливо ожида-

ет, каким цветом напитаются сами собой его объемы. Цвет приходит к нему сам по себе, подчиняясь каким-то vyšим, не зависящим от него закономерностям».

Дольше я задержалась возле макета спектакля «Поминальная молитва»: «Грустно выглядят монотонно-серые, омытые дождями и ветрами дощатые стены неких местечковых жилищ или построек, но однажды, на наших глазах, упав, они становятся свадебными столами и выглядят празднично и многокрасочно, совершенно меняя наше первоначальное впечатление». Какое счастье, что некоторые спектакли до сих пор живут полноценной жизнью на подмостках «Ленкома», а «Поминальная молитва» триумфально вернулась к зрителю, и мы снова можем увидеть все вживую.



Фрагмент экспозиции. «Жестокие игры». Фото автора

Одессит по рождению и духу, Олег Шейнцис ворвался в московское театральное пространство в самом конце 1970-х, но после «Юноны и Авось» в 1981 году он стал фигурой, от которой постоянно чего-то ждали. И он не обманывал ожиданий никогда.

Размышляя о профессии театрального художника, Олег Аронович говорил, что от художника-постановщика требуется решение художественного зримого образа спектакля. Решить внешнее и внутреннее эмоциональное наполнение сценического пространства. «Ожившая картина» — вот результат его работы. И как на посетителя музея или галереи воздействуют полотна художника, так же должно воздействовать сценическое пространство, ставшее в этот вечер ожившей картиной чьей-то жизни, на зрителя.

В четвертом зале представлена виде-инсталляция **«Панорама памяти»**. Здесь стоит задержаться на полчасика, чтобы прослушать воспоминания коллег, друзей, соратников и учеников. Это не прописанные кем-то реплики, а самое сокровенное, что хранит человеческая память, самое теплое и важное для каждого. Кто-то вспоминает бытовые подробности, кто-то человеческие поступки, кто-то говорит о работе, рассказывая о конкретных постановках. И в результате — перед нами цельный и законченный образ Планеты по имени Олег Шейнцис. **Анаит Оганесян, Дмитрий Родионов, Игорь Ясулович, Сергей Чонишвили, Дмитрий Крымов, Семен Бульба, Кирилл Крок, Анна Федорова, Владимир Урин, Михаил Швыдкой, Игорь Золотовицкий** и многие другие.



Фрагмент экспозиции. «Чайка». Фото автора

Каждый вспомнил о самом важном и дорогом.

Сценограф **Анна Федорова** говорит о том, что сегодня нет ничего подобного феномену личности Шейнциса. И чем больше проходит времени, тем сильнее это ощущается: «Он был необыкновенно цельным человеком, грандиозным, очень щедрым и равнодушным. Человеком-аттракционом, художником-волшебником, с которым никогда не скучно. Когда он приходил на шестой этаж Школы-студии — все преображалось. Быт исчезал, появлялись острота, романтика творчества. Все происходящее приобретало смысл. Он очень на многих повлиял. Даже на тех, с кем пересекался мимоходом. Шейнцис, как рентген, считывал людей, ситуации. Рядом с ним пространство наполнялось энергией высокого гравитуса».

**Игорь Ясулович:** «Олег умел превратить реальные предметы и фактуры в художественный ряд спектакля. Стоит вспомнить огромную сказочную стену в спектакле «Три девушки в голубом», в живопись которой превращались листья и ветки старого сада, прильнувшие к стеклышкам веранды. И там, в глубине, вдруг появлялись три девичьи фигуры».

**Сергей Чонишвили:** «Для меня Олег Аронович не просто главный художник театра «Ленком», но еще и большой друг, потому что, проведя с ним дикое количество времени не только в работе, но и в личных беседах, я с каждым разом все больше и больше влюблялся в этого человека. Говорят, что незаменимых людей нет. На мой взгляд, это не так, потому что с его уходом «Ленком» потерял очень важный стер-



Фрагмент экспозиции. «Анна Каренина». Фото автора

жень, на котором он стоял, потому что все, что делал Олег в этом театре, это его позыв, его желание улучшить ситуацию, сделать ее прекрасной. Для меня двумя самыми гениальными спектаклями являлись «Варвар и еретик» и «Оптимистическая трагедия». «Оптимистическая трагедия» — мой самый любимый спектакль в «Ленкоме», и очень жалко, что он имел не очень долгую судьбу. Три скалы, пространство, которое было сформировано в фойе, стружка, валяющаяся на сцене... Это все было просто потрясающе. На мой взгляд, этот спектакль мог бы существовать и сейчас...»

И закончить хочу снова словами Марка Анатольевича: «Преждевременный и нелепый уход из жизни Олега Шейнциса — пожалуй, самая трагическая утрата в той редкой категории сочи-

телей, что умеют созидать новые театральные идеи. Он это умел. Умел сочинять упругий пространственный импульс для дальнейших режиссерских разработок. В его сценографии всегда была заложена идея будущего движения, последующего гармоничного развития. Он словно закладывал радиоуправляемую мину под планшет сцены. Таковы его «Плач палача», «Шут Балакирев», «Поминальная молитва» и многие другие спектакли в родном «Ленкоме» и других российских и зарубежных театрах».

Подготовила  
Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

## ЖУРАВЛЬ В НЕБЕ

**В** столице Башкирии на сцене Аксаковского дома — Государственного театра оперы и балета — в день рождения **Рудольфа Нуреева** 17 марта показали первый национальный балет — «**Журавлиную песнь**» **Льва Степанова** и **Загира Исмагилова**. Еще два вечера отдали концертным программам: в одной выступили учащиеся местного хореографического училища, в другой, составившей праздничный Гала, — артисты труппы, которой в 2021 году решением Комиссии по увековечиванию памяти и чествования выдающихся деятелей, внесших значительный вклад в развитие Республики Башкортостан, присвоено имя выдающего танцовщика XX века.

Пандемия поменяла планы многих отечественных и зарубежных театров, Башкирской оперы — в том числе. С 1993 года по инициативе **Юрия Григорovichа** и

**Шамяля Терегулова** в Уфе проводится полномасштабный фестиваль балетного искусства имени Рудольфа Нуреева, куда съезжаются ведущие артисты, чтобы выступить в главных спектаклях нуреевского репертуара, но нынче ограничились всего тремя днями, зато какими: каждый стал событием, в каждом возникли памятные отражения судьбы неистового Руди, во многом изменившего своим искусством балетный мир.

«Журавлиную песнь» Нуреев увидел в первый день 1945 года, в неполные семь лет. На один-единственный билет в театр прошла почти вся семья, воспоминания об этом походе навсегда сохранились в памяти артиста, и он поделился ими в своей автобиографии: «Моя первая встреча с балетом, которому суждено было заполнить всю мою жизнь, прошла не

«Журавлиная песнь». Юмагул — Р. Исхаков





«Журавлиная песнь». Арсланбай – А. Доброхвалов

обычным порядком. Это была любовь с первого взгляда, но началась она со взлома. Мама купила один-единственный билет на всю семью, но решила постараться провести как-нибудь нас всех. Итак, мы пошли: три сестры, мама и я. Уже при входе мы увидели громадную толпу. Это было как раз в конце войны. Врожденная в каждом русском любовь к музыке и балету стала за эти годы еще сильнее. Каждый надеялся хотя бы на время уйти от кошмара повседневной жизни... Толпа перед театром все увеличивалась. Она так давила на большую дверь Оперного театра, что та вдруг широко распахнулась и нас буквально затолкали внутрь... Я никогда не забуду ни одной детали этого спектакля. Сам театр, мягкий красивый свет хрустальных люстр, небольшие фонари, горевшие по всюду, цветные стекла, бархат, золото... — совсем другой мир, место, которое, на мой ослепленный всем этим взгляд, можно надеяться увидеть только в прекрасной

фантастической сказке. Это первое посещение театра оставило после себя впечатление необычности. Что-то зажглось во мне, что-то особенное, очень личное. Что-то случилось со мной, меня унесло далеко от того жалкого мира, в котором я жил, прямо на небеса. С того момента, как я попал в это волшебное место, мне показалось, что я действительно покинул реальный мир и родился вновь где-то далеко от всего, что я знал, во сне, который разыгрывается для меня одного... Я не мог произнести ни единого слова».

В этом признании артиста, по сути, заключается его художественное кредо. Космополиту Нурееву импульсом к знаменитому «прыжку в свободу», осуществленному в аэропорту Ле-Бурже в июне 1961 года, когда он остался в Париже после гастролей **Ленинградского театра оперы и балета имени С.М. Кирова**, послужили отнюдь не политические мотивы, а неубиваемая жажда свободного — как в волшебном



«Журавлиная песнь». Сцена из балета

сне — творчества. Образом его внутреннего мира, начиная с первого увиденного в жизни балета «Журавлиная песнь» с легендарной балериной **Зайтуной Насретдиновой** в главной роли, стало вот это: «мир, место, которое, на мой ослепленный всем этим взгляд, можно надеяться увидеть только в прекрасной фантастической сказке». Время сказки, как известно, не исчисляется ни календарем, ни ходом часовых стрелок; место, в каком происходит ее действие, не нуждается ни в прописке персонажей, ни в топонимической привязке. Сказка — это действительно целый мир — без границ и барьеров.

В «Журавлиной песне» Рудольф Нуреев, прошедший классы ленинградских педагогов **Анны Удадьцовой** и **Елены Войтович**, живших в Уфе, и обучение в балетной студии при театре, впервые вышел на профессиональную сцену, заменив заболевшего артиста. Вел роль джигита и исполнял танец с шестом в сцене майдана, начинавшей вторую картину. В этом же балете его

впервые увидела Москва — во время Дней культуры Башкирской республики, и тогда паренька заметили профессионалы, позвали учиться и в Москву, и в Ленинград. Он оказался в Северной столице, в классе **Александра Пушкина** — в знаменитом **Хореографическом училище имени Агриппины Вагановой**, откуда вышли многие из тех, кто составил труппу Уфимского театра. Его кумир Зайтуна Насретдинова — тоже.

Сегодня «Журавлиная песнь» сохраняется в репертуаре Башоперы не как исторически памятный или архивный спектакль, но как живая и дышащая образами истории богатырская сказка, повествующая и о национальных обычаях, и об особенностях национального характера, и, конечно же, о любви, и все это делает ее современной, актуальной, необходимой и для роста труппы, и для роста зрительской аудитории. В театральном зале на представлении легендарного балета ощущается эмоциональное единение публики и артистов, на спектакле в честь Рудольфа Нуреева —



«Журавлиная песнь». Сцена из балета

тем более. Иногда кажется, что он, Нуреев, стоит где-то за кулисами, или выглядывает из-за тяжелой бархатной шторы одной из лож и, глядя на сцену, произносит свое знаменитое: «В каждом, кто выходит на балетную сцену, будет жить частичка меня». Мемориальный спектакль труппа провела на одном дыхании, хотя не танцевала его около двух лет из-за карантина. В Нуреевские дни открылось, что хореография **Нины Анисимовой** образца 1944 года несколько не устарела, хотя по нынешним временам и не выглядит особо насыщенной сложными элементами и обремененной композиционными изысками. В ней — очевидно — заложена та эмоционально-образная основа, которая позволяет новому поколению башкирской труппы nasledовать своим предшественникам — тем, кто был первыми исполнителями четырех ведущих партий «Журавлиной песни», где композиторы, автор либретто **Файзи Гаскаров** и балетмейстер-постановщик выражали чувства, владевшие их поколением —

жажды добра, справедливости, победы счастья над злом, наступления мира на Земле. Творческая и гражданская преемственность этих чувств и образов, воплощенных в 1944-м Зайтуной Насретдиновой (Зайтунгуль), **Халыфом Сафиуллиным** (Юмагул), **Файзи Гаскаровым** и **Хашимом Мустаевым** (Арсланбай) и **Нинель Юлтыевой** (Вожак журавлей), ощущается в прекрасных работах тех, кто вышел на сцену в день рождения Рудольфа Нуреева — **Гульсины Мавлюкасовой**, **Рустама Исхакова**, **Артема Доброхвалова**, **Софьи Гаврюшиной**. Мужские дуэли звучат в нынешней версии спектакля энергетически напряженно, остроконфликтно, характеры очерчены броско, танец выразителен и напорист, однако у обоих антагонистов есть, что называется, лирические исповеди (особенно — у Юмагула-Исхакова), благодаря чему артисты уходят от назидательности и придают звучанию воплощаемых образов многомерность. Юмагул Исхакова предстает истинным поэтом-курайсы, его любовь к



С. Гаврюшина и С. Булатов в па-де-де из балета «Корсар»

красавице Зайтунгуль-Мавлюкасовой возвышенна и самозабвенна. Эти двое, устремленные друг к другу, напоминают Франческу и Паоло, Ромео и Джульетту, Ассоль и Грэй. Не удивительно — ведь за свое счастье, что вот-вот может обрушиться, отступить перед темными силами, они борются до конца, и любовь — побеждает.

В большую двухчастную программу Гала мини-фестиваля художественный руководитель труппы **Леонора Куватова** включила фрагменты из балетов, которые ставил и танцевал Рудольф Нуреев, и дополнила их современными хореографическими миниатюрами, где своеобразными комментариями «завучал» голос самого артиста, словно он рассказывал зрителям о своей судьбе. В номере, поставленном **Ириной Филипповой** на музыку **Эдуарда Артемьева** «Небеса» **Сергей Бикбулатов**, обликом напоминающий самого Нуреева, пропел песню Икара о жажде полета и неубываемом стремлении человека к чуду. **Софья Гаврюшина** и **Олег Шайбаков** в элгии на музыку **Петра Чайковского**, названной хореографом **Алексеем Расторгуевым** «Се-

ребро воспоминаний», словно переместили зрителей из Уфы в город на Неве, где молодой Нуреев учился и танцевал свои первые спектакли на сцене Кировского театра со знаменитыми балеринами **Наташей Дудинской**, **Нинель Кургапкиной**, **Ольгой Моисеевой**, **Аллой Осипенко**.

Поэма на музыку романа **Александра Гуррилева** «Странники» («Однозвучно гремит колокольчик...») в пластическом изложении **Расторгуева** и исполнении **Алмаса Ишмухаметова** и **Радмира Кадырова** накрыла зал ностальгической волной, будто гений танца признался «здесь и сейчас» в любви России, родным башкирским просторам, истокам, никогда им не забывавшимся, ценным и сохраняемым в душе.

Вечере, начатом дуэтом из первого в жизни Нуреева спектакля «Журавлиная песнь» (**Лилия Зайнигабдинова** и **Олег Шайбаков**), артисты башкирской труппы сложили гимн классическому русскому балету — его сверхающей красоте и непобедимой гармонии, однажды покоривших маленького мальчика в зале Аксаковского дома и ставших путеводной звездой на всю жизнь.



Г. Мавлюкасова и Р. Исаков в Гран па из балета «Раймонда»

Па-де-де на музыку **Рикардо Дриго «Корсар»** Нуреев танцевал на выпускном концерте в Ленинградском хореографическом училище вместе с соученицей **Аллой Сизовой**, затем — на **Всемирном фестивале молодежи и студентов в Москве**, где оба стали «золотыми» лауреатами, — в Гала его блестяще провели изящная и выразительная **Софья Гаврюшина** и яркий, бесстрашный **Салават Булатов**. В дуэте принцессы Флорины и Голубой птицы из **«Спящей красавицы»** Чайковского успешно дебютировали молодые артисты **Амина Халикова** и **Айрат Масегутов**, и зал вспомнил о том, что Голубая птица — первая партия Нуреева, оставшегося в Париже и вступившего в частную труппу **Жоржа Куэваса**. Блестящим Гран па из **«Дон Кихота»** **Людвига Минкуса**, где солировали виртуозные **Валерия Исаева** и **Рустам Исаков**, нам рассказали о том, что балет по мотивам романа **Сервантеса** Нуреев станцевал еще в Ленинграде, а на Западе неоднократно ставил жизнерадостную историю любви Китри и Базиля — в Австрии, Франции и Австралии.

Напоминавших хореографические и исполнительские опыты выдающегося артиста сцен в концерте оказалось немало, и каждая — будь то ночное свидание Ромео и Джульетты из одноименного балета **Сергея Прокофьева** (**Гузель Сулейманова** и **Сергей Бикбулатов**), Гран па из **«Раймонды»** **Александра Глазунова** (**Гульсина Мавлюкасова** и **Рустам Исаков**), или акт «Тени» из **«Баядерки»** Минкуса — последнего спектакля **Рудольфа Нуреева** для труппы Парижской оперы — каждая дополняла грандиозный портрет большого мастера, названный башкирским театром **«Роман с танцем»**.

Горячо приветствуемая публикой труппа в финале преклонила колени перед фотографией своего кумира — словно спустившегося с небес журавля, чтобы напутствовать новое поколение танцовщиков и повторить: в вас живет и будет жить частичка меня.

Салават САФАРАГЛИЕВ

Фото предоставлены пресс-службой  
Башкирского театра оперы и балета

# ВЫСОТА ЗЕМФИРЫ ЦАЛИКОВОЙ

**Н**еистовая, эмоциональная и экспрессивная, принципиальная и не терпящая фальши — это все о ней, о человеке, беззаветно преданной Театру, **Земфире Маирбековне Цаликовой.**

Первая в Северной Осетии женщина-режиссер музыкального театра, Земфира Цаликова за годы своей творческой деятельности успела поработать в музыкальном театре **Самары**, где ее считали мастером оперной режиссуры. В силу жизненных обстоятельств она вернулась в **Северную Осетию**, где вскоре возглавила **Дигорский государственный драматический театр**, преподавала в **Северо-Осетинском государственном университете имени К.Л. Хетагурова** на факультете искусств.

В республиканском **Доме дружбы** во **Владикавказе** прошел вечер памяти, накануне ее **80-летия**, которое коллеги и близкие отметили уже без нее... Теплый вечер воспоминаний организовал **Союз театральных деятелей РСО-А**, провела его заместитель председателя **Фатима Пагиева**. С кадров кинохроники на нас смотрит молодая, улыбчивая Земфира: вот она с коллегами, а вот с маленьким ребенком на руках, вот кадры спектакля **«Отелло»** на дигорском языке. Специально к этой дате член республиканского СТД **Елена Давыдова** смонтировала фильм о Земфире Маирбековне «Своя, чужая, непонятная...», в котором автор попыталась ответить на вопросы: каким человеком она была, чем жила, чем увлекалась, чему посвятила свою жизнь? В фильме Елены Давыдовой председатель нашего Союза **Казбек Губиев** поделился трогательной находкой из библиотеки Земфиры Цаликовой — фотографией премьеры спектакля, которую она хранила более 40 лет.

— Я не ожидала, что ее приезд в Моздок перерастет в настоящую человеческую дружбу, — говорит Елена Давыдова. — Я ей бесконечно благодарна за доверие. В быту Земфира Маирбековна была очень не-



*Земфира Цаликова*

прихотлива, любила тепло... Мы часто заживались с разговорами допоздна, и я всегда восторгалась: боже, передо мной сидит живая легенда!

Она посвятила себя театру, и невозможно себе представить, чтобы дочь одного из корифеев **Осетинского театра имени В. Тхапсаева**, заслуженного артиста РСФСР **Маирбека Цаликова**, который всегда был для нее образцом для подражания, была бы вне театрального искусства. Она выросла за кулисами Осетинского театра и имела счастье видеть и слышать по-настоящему великих актеров. Может быть поэтому она предъявляла высокие требования в работе к себе и коллегам. Умная, эрудированная, знающая каждый винтик и механизм внутри театра, болеющая за него всей душой. Она была одержима театром, и это не раз подчеркивали на вечерах ее памяти.

Все говорят о Земфире Маирбековне как о светлом человеке, деятельной женщине

с твердым, но незлобивым характером, настоящим профессионале...

Ее коллега, режиссер Дигорского государственного драматического театра **Изета Снукаева** вспоминает: «Земфира Маирбековна была очень светлым человеком. Она взялась за работу всей душой, когда возглавила театр после ухода **Давида Темиряева**. Сама ездила в поисках нужной ткани в Пятигорск, сама работала со швеями, когда готовилась премьера «Отелло». Такой ее запомнили и коллеги. Своими шутками Земфира могла разрядить любую обстановку. Она очень любила жизнь, людей, в ней не было злости. Она уделяла внимание каждому человеку. Нам ее очень недостает...»

О совместной работе с Земфирой Цаликовой рассказали члены правления Союза, народный артист РСФСР **Эдуард Дауров** и директор Дома дружбы **Георгий Кочиты**.

— Мы с Зифой близко познакомились, когда начали работать вместе в СТД. Каждый раз, когда мы ездили по разным спектаклям, я видел, с какой бешеной энергией и удовольствием она работала. Ей было интересно наблюдать процесс. У нее всегда были завышенные критерии и требова-

ния к непрофессиональным артистам. Но она любила тех, кого ругала, она никогда не стремилась уничтожить человека, как личность.

— Всегда очень сложно говорить о человеке в прошедшем времени, особенно о таком живом как Земфира, — говорит художественный руководитель **Русского академического театра имени Е. Вахтангова Владимир Уваров**. — Она была человеком высоких эмоций, открытых выражений своего отношения к жизни. Меня не оставляет мысль, что она где-то рядом, мы слышим ее голос. Зифа человек высочайшей культуры, с замечательной школой. Это тот уровень и интеллект, который собирал вокруг себя людей, и они пытались подняться до ее высот. Спрашивают, в чем сила культуры Осетии, в чем ее особенность? Наверное, в том, что у нас есть люди, которые просто так не уходят. Они закладывают определенную основу, и сегодня многие из тех, кто общался с Земфирой, стараются не быть хуже. Я не могу говорить о ней, яркой, талантливой, любящей жизнь: «она была». Считается, что природа отдыхает на следующих поколениях. Но только не в этом случае! Она наделила Зифу таким талантом, словно у нее

*Земфира Маирбековна Цаликова*





*Земфира Цаликова с коллегами*

был генный паспорт от родителей. Спасибо СТД за это вечер, спасибо моздокчанам за фильм светлой памяти Зифы...

У каждого, кто пришел на тот вечер, были свои воспоминания о Земфире. Председатель регионального отделения СТД Казбек Губиев рассказал, что в начале своего творческого пути, участвуя в одном из концертов, его подозвал Маирбек Курманович Цаликов и велел на следующий день приехать в Осетинский театр. «Эта встреча предопределила мой жизненный путь, и тем, что я вышел на театральную сцену, я исполнил свой долг перед вашим отцом», — сказал Казбек Саламонович.

На вечере присутствовала младшая сестра Земфиры Маирбековны Зарема, которая со слезами на глазах вспоминала родного человека. У Земфиры было огромное желание делиться знаниями и опытом, благо, современные технические средства позволяли это делать, несмотря на расстояния. Было много планов, которым, увы, уже не суждено свершиться...

Я тоже имела счастье быть знакомой с Земфирой Маирбековной, видеть ее в ра-

боте, когда мы выезжали в рамках фестиваля на просмотры спектаклей. Она всегда очень эмоционально реагировала на происходящее на сцене, после спектакля встречалась с самодеятельными актерами, обсуждала их работы. Никогда ее замечания не были несправедливыми и звучавшими свысока, она видела нюансы, доступные только профессионалу. Щедро делилась своими знаниями, донося их до каждого участника народного театра. Помню, как она восторгалась талантом маленькой девочки из народного театра, как хотела, чтобы та связала в дальнейшем свою судьбу с театром.

Земфира Цаликова никогда не стремилась к известности, к высоким наградам и регалиям. Как и ее отец, она «настойчиво искала свой почерк в искусстве театра» и нашла его, достигнув наивысшей степени мастерства.

Ее жизнелюбие и преданность профессии достойны нашего уважения и памяти.

*Лолита МАМИЕВА  
Фото из архива СТД РСО-А*

# ДУМАЛ, ГОВОРИЛ И ПИСАЛ О СВОЕМ НАРОДЕ...

**Е**сть талантливые люди искусства, которые несмотря ни на какие преграды остаются верны своей профессии и продолжают идти вперед, вдохновляя других на творческие поиски. **Бек Вагапович Абдиев** к своему призванию шел долгим и трудным путем. Судьбу он определил в 1960 году, когда поступил на театроведческий факультет **Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии**. С течением времени любовь к искусству становилась все сильнее, а учебное заведение стало благоприятной почвой для развития таланта.

По окончании института работал режиссером народного театра в **Назрани**, научным сотрудником **Республиканского музея изобразительных искусств**, инспектором отдела искусств **Министерства культуры ЧИАССР**. В 1967 году был назначен директором **Республиканского театра кукол**, там же в апреле 1969 года Бек Абдиев создает первую в истории ингушского народа труппу, которая играет спектакли на ингушском языке. Выступая в роли режиссера, Бек Вагапович поставил спектакль с ингушской труппой «**Домик в лесу**» по одноименной пьесе **Умара Гайсултанова**. Образованная Беком Абдиевым труппа театра, пройдя сложный путь, радует своих маленьких зрителей теперь как **ТЮЗ РИ** в городе Назрань.

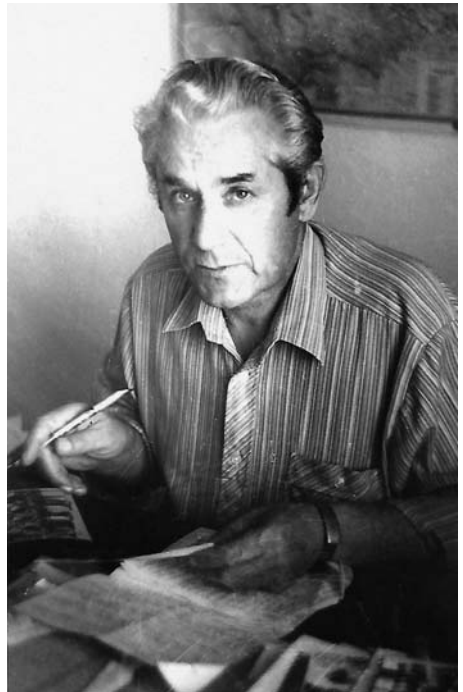
Плодотворная организаторская деятельность Б.В. Абдиева прервалась в 1973 году за участие в общенациональном митинге, где народ требовал восстановления конституционных и гражданских прав: он был исключен из рядов КПСС и уволен с должности директора театра. Но даже в те, очень сложные годы Беку Абдиеву было важно находиться в гуще культурных событий республики.

Он работал корреспондентом, затем заведующим отделом культуры республи-

канской газеты «**Сердало**». Спустя восемь долгих лет, в 1981 году Абдиева восстанавливают в партии, и он вновь возвращается в искусство.

Бек Абдиев окунулся в театральную жизнь: он работает заведующим литературной частью **Республиканского русского драматического театра имени М.Ю. Лермонтова**, затем руководителем ингушской труппы **Чечено-Ингушского драмтеатра имени Ханпаши Нурадилова**. В январе 1988 года Б.В. Абдиева назначают директором **Чечено-Ингушского республиканского музея изобразительных искусств имени Петра Захарова**, где он трудится до 1991 года. Годы работы в театрах, музее, газете «Сердало» были плодотворны-

Бек Абдиев. 1984





Первая Ингушская труппа Республиканского театра кукол ЧИАССР. 1969

ми, Бек Абдиев много пишет о творчестве актеров, художников, поэтов, рецензии на спектакли республиканских театров на ингушском и русском языках.

В 2004 году в статье **«Он был артистом от Бога»** после ухода из жизни заслуженного артиста РФ **Магомед Цицкиев** Бек Абдиев признается: «Я пишу, чтобы современники и будущие поколения знали, что мы умеем ценить талантливых людей, нужных народу, республике, цвет нации, тем более, таких одаренных личностей, каким был Магомед Цицкиев. Артист с большой буквы, артист в самом высоком и благородном смысле этого слова, артист от Бога, которых не так много в мире искусства».

Магомед Цицкиев создал яркие запоминающиеся образы во многих спектаклях, некоторые перешли на сцену **Ингушского государственного драматического театра имени Идриса Базоркина**, полюбили зрителю. Каждый образ нес высокую идейную нагрузку. В небольшой рецензии **«Заявка на признание»** Бек Абдиев рассказал о начале молодого коллектива, состоя-

щего из выпускников **Щукинского училища**: «С творчеством щукинцев я встретился не на их главном спектакле **«Из тьмы веков»**, поставленном по бессмертному роману Идриса Базоркина, а на спектакле-концерте, который щукинцы давали в ГДК Назрани для молодежи. Артистичность и музыкальность молодых актеров привлекали. Это ярко выразилось в спектакле-миниатюре по отрывкам из чеховских водевилей **«Предложение»** и **«Медведь»**, а также в музыкальных номерах и студенческих этюдах, вынесенных на сцену как самостоятельные театральные номера. На фестивале чеховских пьес в Таганроге, где принимали участие Московский МХАТ, Свердловский Академический театр, Таганрогский театр имени А.П. Чехова и другие театры СССР, наибольшего успеха добился именно ингушский театр и его спектакль **«Юбилей»** в постановке **Руслана Хакишева**. Об успехе театра узнали в Москве. По просьбе руководителей ВТО спектакль **«Предложение»** был вывезен в Москву на празднование Международного Дня театра. В концертной про-



Ингушская труппа на гастролях в Кисловодске



Актеры драматического театра ЧИАССР

грамме, посвященной этому празднику, участвовали москвичи, гости из разных городов Советского Союза. «Предложение» ингушей проходило на «ура», шквалом аплодисментов и нескончаемым смехом встречали игру артистов зрители. Участники постановки **Тамара Яндиева, Руслан Наурбиев и Ибрагим Бекоев**, да и весь театр стали героями праздника. Это был триумф самого молодого театра в Союзе.

Начиная с 1991 года Бек Абадиев принимает самое активное участие в восстановлении Ингушской республики. Он был делегатом II и III Съездов ингушского народа, членом **Оргкомитета и Народного Совета** по восстановлению ингушской автономии. После образования Ингушской Республики работал в Министерстве промышленности транспорта и связи, затем трудился во Временной Администрации по урегулированию Осетино-Ингушского конфликта. Как он сам признавался, работал не по специальности и не по призванию, но принёс людям пользу. В 1997 году по приглашению Министерства культуры исполняет

обязанности директора **Государственного музея краеведения имени Тугана Мальсагова**. Направляя всю деятельность сотрудников музея на поисковую исследовательскую деятельность по сбору материалов и документов об участниках ВОВ, заказывает художникам Ингушетии портреты политических деятелей из ингушей, стоящих у истоков развития государственности, культуры, народа и участников ВОВ.

В июле 2002 года был приглашен в МВД РИ для создания **Музея истории МВД Ингушетии**, открытие которого было приурочено к празднику 200-летия единения с Россией и 10-летия МВД Ингушетии, где проработал до 2014 года.

Бек Абадиев автор пьес «**Приключения Ибрагима**» и «**Кусочек курдюка**», которые ставились на сцене ТЮЗа в Ингушетии, книги «**Достойные сыны Отечества**». Он также подготовил материалы для издания «**Книги памяти**» о милиционерах, погибших при исполнении служебного долга и для книги-очерка об истории Ингушской милиции. Готова к изданию

его неопубликованная книга «**Становление ингушской драматургии**».

Бек Абадиев был заслуженным деятелем искусств РИ, членом Союза журналистов России, Союза театральных деятелей РФ, ветераном труда.

Какие бы темы Бек Абадиев не поднимал в своих публикациях о горной Ингушетии, о ветеранах ВОВ, о героях Первой Мировой войны, о тех, кто стоял на страже правопорядка, для него всегда главной оставалась тема пригородного района, судьбы лю-

дей, лишенных возможности проживать на земле своих отцов. Об этом он думал, говорил и писал. Рану, нанесенную каждому человеку, потерявшему близких, родных он ощущал в глубине своего сердца.

Уже будучи больным, он вновь и вновь перечитывал произведения о депортации, материалы о последствиях Осетино-Ингушского конфликта.

Бек Абадиев ушел из жизни **13 сентября 2015 года**.

Ахмед АБАДИЕВ

## СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

В **Малый театр** пришла страшная беда — скончалась народная артистка России **Ольга Леонидовна ПАШКОВА**.

Оля, Олечка, наша красавица... В труппе, полной ярких актерских индивидуальностей, она всегда занимала особое место. И на сцене, и в жизни это была олицетворенная Женственность. Великолепная внешность счастливо сочеталась у Ольги Пашковой с подлинным талантом. Она играла **Полину** («Доходное место» **А.Н. Островского**), **Дею** («Человек, который смеется» **В. Гюго**), **Агнию** («Не все коту масленица» **А.Н. Островского**), **Амалию** («Убийство Гонзаго» **Н. Йорданова**), **Зинаиду Москалёву** («Дядюшкин сон» по **Ф.М. Достоевскому**), **княжну Мстиславскую** («Царь Федор Иоаннович» **А.К. Толстого**), **Липочку** («Свои люди — сочтемся!» **А.Н. Островского**), **Флорестину** («Преступная мать, или Второй Тартюф» **П.О. Бомарше**), **Елену** («Чудак» **М. Горького**), **Наташу** («Трудовой хлеб» **А.Н. Островского**), **Наталью Дмитриевну** («Горе от ума» **А.С. Грибоедова**), **Глафиру** («Пучина» **А.Н. Островского**), **Машеньку** и **Турусину** («На всякого мудреца довольно простоты» **А.Н. Островского**), **баронессу Ратиньер** («Таинственный ящик» **П.А. Каратыгина**), **Клавдию** («Дети Ванюшина»

**С.А. Найдёнова**)... И это — лишь некоторые из 40 с лишним работ Оли, но и они дают представление о богатстве и разнообразии дарования актрисы.

В числе наиболее ярких и запоминающихся работ Ольги нельзя не назвать



**принцессу Изабеллу («Тайны Мадридского двора» Э. Скриба и Э. Легуве).** Героиня Пашковой — прелестная дурочка, для которой новые перчатки важнее судеб двух государств. Ольга играла с наслаждением, искрометной веселостью и изяществом. Безусловно, работа Пашковой была одной из причин неувядающего успеха постановки.

Примером ее замечательного таланта перевоплощения могут служить спектакли **«Царь Петр и Алексей» Ф. Горенштейна**, где Ольга Пашкова блестяще сыграла и светскую красавицу **Марию Гамильтон**, и подвластную низменным чувствам **Ефросинью**, а также **«Леший» А.П. Чехова** — в этой постановке актриса исполнила роли застенчивой **Сони** и ее мачехи, уставшей от жизни **Елены Андреевны**.

Ольга Леонидовна уже вошла в историю

Малого театра, блестяще сыграв **Машу** в первой постановке **«Трех сестер» А.П. Чехова**, которую на нашей сцене осуществил **Юрий Соломин**, любимый педагог Пашковой. Благодарность вообще была одной из отличительных черт Ольги. Уже став народной артисткой, кумиром множества зрителей, она по-прежнему ощущала себя ученицей. Но только так и можно двигаться вперед, к новым вершинам. И Пашкова осваивала их, с успехом переходя от комедии к драме, от мягкого лиризма к гротеску. Она не смогла одержать лишь последнюю победу — над болезнью.

Выражаем искренние соболезнования родным и близким Ольги Леонидовны Пашковой. Светлая память и вечный покой!

*Коллектив Малого театра*

**27 апреля на 95-м году ушла из жизни Нинель Федоровна ТЕРНОВСКАЯ**, народная артистка России, прослужившая единственным в своей жизни театру, **Центральному детскому — Российскому академическому молодежному 65 лет.**

Поистине незабываемая актриса, обладавшая яркой внешностью, прекрасным голосом, незаурядным талантом и магнетически притягивающая к себе даже поверхностно знакомых людей доброжелательностью, открытостью, светлой улыбкой, женским обаянием.

Нинель Федоровна сама рассказывала о том, что с детства мечтала стать актрисой. И увидев в один прекрасный день объявление о наборе в студию при Центральном детском театре, решила, что непременно пойдет туда учиться. В 1945 году 17-летняя вчерашняя школьница была принята в студию, где преподавали выдающиеся педагоги: **Л. Волков, А. Грибов, В. Сперантова, С. Гушанский, В. Колесаев, А. Георгиевская.**

Нинель Терновская вспоминала: «По окончании студии меня пригласили в ЦДТ



(ныне РАМТ), который я покинула в 1935 году. Мне было 86 лет — огромная жизнь, пролетевшая в один миг». Но до какой же степени был заполнен этот миг! Актрисе довелось работать с **М. Кнебель, А. Некрасовой, В. Колесаевым, О. Пы-**



«Мещанин во дворянстве».  
Николь – Н. Терновская,  
Ковель – О. Ефремов

жовой и **Б. Бибиковым**, **Г. Товстоноговым**, **Г. Печниковым**, **В. Богатыревым**, **А. Бородиным** и другими режиссерами. Не называя особенно полюбившихся ролей, Нинель Федоровна сказала просто и ясно: «Я благодарна всем за интересную жизнь. Писать о своих ролях невозможно, их было более ста — все они мне дороги». А как может быть иначе, если в каждую актриса вкладывала не только стремительно растущее профессиональное мастерство, но и значительную часть души! Достаточно вспомнить, как играла она в «**Снежной королеве**» в разное время **Ворону**, **Маленькую разбойницу** и саму **Снежную королеву**. Или вспомнить ее **Гусыню** в «**Кошкином доме**». Коварную и обольстительную **Лису Алису** в «**Золотом ключике**» или в спектакле по индийскому эпосу «**Рамайна**», приведшем в восторг не только отечественных зрителей, но и индусов. А каковы были **Злая мачеха** в «**Сказках Пушкина**», **тетка Елена** в «**Сказке о четырех близнецах**», **Купчиха** в сказке «**Про Иванушку-дурачка**»...

О каждой из ста ролей, в которых Нинель Терновская представляла для нас, зрителей разных возрастов, от малышей, впервые приведенных в театр, до подраставших зрителей, приходивших в тот зал

на «**Традиционный сбор**», где она играла **Ольгу Носову**, или «**Дом Бернарды Альбы**», в котором была истинной испанкой **Понсией** — о каждой роли не напишешь. А потом, став родителями, приводили когда-то зрители-дети своих детей, помня собственные впечатления.

Нинель Федоровна замечательно сыграла госпожу **Тенардь** в «**Отверженных**», одном из первых чрезвычайно ярких и, можно сказать, программном спектакле возглавившего театр **Алексея Владимировича Бородина**, и запомнилась тем, что, как и другие персонажи этого многонаселенного, идущего в два вечера действия, казалась словно сошедшей со страниц романа **Виктора Гюго**. Как и все герои в интерпретации режиссером мировой классики — воспринимались живыми, полными самых разных чувств людьми. Одна из характерных особенностей Бородина-режиссера в том и заключается, что подлинная классика не может не прорасти в нашу реальность своими ростками, на которых мы обязаны учиться... А еще была трогательная, заботливая **Винни** в «**Сотворившей чудо**» **Юрия Еремина**...

... В 1977 году вышел французский фильм «**Вся жизнь впереди**» по роману **Э. Ажара**. Год спустя фильм был удостоен «Оска-

ра» как лучший на иностранном языке. Роль **Мадам Розы**, бывшей проститутки, стареющей еврейки, пережившей Освенцим, открывшей приют для детей таких же, как была она когда-то, «девушек с низкой социальной ответственностью» (как их называют сегодня) играла **Симона Синьоре**. А спустя долгое время режиссер РАМТа **Владимир Богатырев** решил поставить спектакль «**Жизнь впереди**» по этому пронзительному роману. Ни один из видевших замечательный спектакль, никогда не забудет божественное трио старейшин РАМТа — Нинель Терновскую, **Михаила Андросова** и **Ивана Воронова**! Артисты неподдельной школы русского психологического театра, они каждой своей интонацией, каждым движением проникали прямо в душу зрителей, вызывая чувство то горечи, то радости, то комизма, то глубокого драматизма. Терновская на сцене, разумеется, отличалась от Синьоре на экране — тем живым общением, теми реакциями, которые разнят театр и кинематограф. А потому казалась более пронзительной, более близкой нашему зрителю. И, как кажется, ни о каком соперничестве с французской звездой не помышляющей. Она жила женской несчастливой судьбой своей героини и умирала в финале примиренной...

Последней перед тем, как Нинель Федоровна покинула сцену, стала роль **миссис Стоуни** в спектакле «**Поллианна**». Замкнувшаяся в себе женщина, скрывающая душу под маской неприступности, она по ходу развития сюжета научалась видеть людей и события по-иному, потому что маленькая Поллианна открыла ей секрет радости жизни.

10 лет назад, на праздновании **90-летнего** юбилея театра, Нинель Федоровна Терновская участвовала в спектакле-празднике «**В пространстве сцены**». Это был подарок старейшей прекрасной актрисе и многочисленным зрителям-поклонникам.

Алексей Владимирович Бородин назвал ее «светлейшим человеком», и в этом нет ни малейшего преувеличения, потому что в Нинели Терновской сошлось все, что даровано природой и талантом, когда они существуют в неразрывном единстве.

Нинель Федоровна прожила долгую жизнь и сохранила в себе самое ценное — любовь и интерес к ней, верность своему единственному театру и всем, кто в нем служил и служит.

Светлая память и неиссякаемая благодарность за то, что щедро делилась этим с коллегами, друзьями, зрителями!

Н.С.

Издано при поддержке  
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 8–238/2021

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.



# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

Проект Союза театральных деятелей  
Российской Федерации

## Новый выпуск № 7-237/2021



Предыдущие номера  
журнала вы можете  
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,  
(495) 650-30-89, [strast10@stdrf.ru](mailto:strast10@stdrf.ru)

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

## В РОССИИ

«Шум за сценой» в Арзамасском театре драмы

«Крик» в Севастопольском академическом русском  
драматическом театре им. А.В. Луначарского

Премьерные спектакли Волгоградского ТЮЗа

## МАСТЕРСКАЯ

«Театр русских поэтов. Забытое и полузабытое»  
в Московском драматическом театре «Человек»

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Герман Постников

## ВСПОМИНАЯ

Олега Даля

**[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)**

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10  
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru