

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 10-240/2021



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Вот и еще один театральный сезон остался позади. Несмотря на ограничения, болезни артистов и работников театров, трудности выпуска премьер и многие другие препятствия — событий оказалось много. И это не может не радовать всех нас, не вселять надежд на то, что влюбые, самые тревожные и горькие времена у нас был, есть и будет Театр!

В последнее время все чаще звучат упреки сегодняшнему сценическому искусству — во многом справедливые, вызывающие раздражение и зрителей, и коллег. Происходит обновление форм, за которыми нередко теряется

смысл. Вот уже часто рецензенты вместо привычного слова «пьеса» произносят «сценарий», понятие жанра размывается, современность классики низводится к переодеванию персонажей в современные одежды и чрезмерному использованию экранов. Нет смысла перечислять — иногда все это не мешает восприятию спектакля, особенно, если режиссер и артисты выстраивают сценическое действие в русле русского психологического театра, где все подчинено раскрытию психологических взаимоотношений, тщательно разобранным и «присвоенным» текст классического произведения, будь то пьеса или инсценировка прозы. Но и это порой уходит, оставляя привкус разочарования и горечи...

И, наверное, особенно важным становится для нас то, что сформулировано в не раз сбывавшейся мудрости: «Все возвращается на круги своя...» Почти всегда — поздно, но все же...

Довольно о грустном в период наступления отдыха — особенно заслуженно — всеми после такого напряженного, трудного сезона. Будем думать и мечтать о кантовском звездном небе и нравственном законе внутри нас — ведь они всегда здесь, стоит лишь поднять глаза и насладиться этим ночным пейзажем Вечности, а потом заглянуть в собственную душу. Тогда все будет хорошо!

В этом последнем номере сезона вас ждут встречи с новыми, неизвестными авторами, с теми, кого вы читаете и чьи мнения разделяете (или — не всегда разделяете), с достаточно широкой географией, «от Москвы до самых до окраин», с дорогами вам деятелями театрального искусства. Наши рубрики полны событий, больших и малых, воспоминаний о тех, кто ушел от нас, но навсегда останется в благородной памяти.

Мы прощаемся до сентября, время пролетит быстро, и мы снова будем вместе. Ведь связь наша никогда не прерывается...



*Искренне ваша,  
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*



На обложке: «Насмешливое мое счастье». Рассказ «Попрыгуныя». Мурманский областной театр кукол

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

Итоги отчетно-выборной кампании в региональных отделениях СТД РФ (ВТО) (2020–2021) 2  
Театральная энциклопедия «Театр России. XXI век» 14

### В РОССИИ

Вольск. А. Иняхин 15  
Казань. С. Коробков 21  
Курск. К. Чекалёва 27  
Липецк. Е. Лебова 35  
Лысьва. М. Сизова 43  
Чайковский. В. Бедерман 48  
Ярославль. Е. Антонова 52

### ФЕСТИВАЛИ

Международный театральный фестиваль стран СНГ и Балтии «Встречи в России». В. Резникова 57

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Доходное место» (Малый театр). Б. Цекиновский 68  
«В окопах Сталинграда» (МХТ им. А.П. Чехова). Л. Лебедина 74

«Моцарт. «Дон Жуан». Генеральная репетиция («Мастерская Петра Фоменко»). В. Пешкова 78

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Анна Краснополяская (Белгород). Н. Зотова 86

### ЛИЦА

Алексей Бородин (Москва). В. Пешкова 92  
Светлана Лаврентьева (Саратов). И. Крайнова 96  
Илья Варанкин (Ярославль). Е. Антонова 101  
Олег Метелёв (Краснодар). А. Громовикова 107

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

Александр Соколянский. «Театр + Театр = Театр». В. Пешкова 112

### ТАЙНЫ ПРОФЕССИИ

Начальник столярного цеха Юрий Пудовкин (Мурманский областной драматический театр). М. Наумлюк 114

### МИР КУКОЛ

«Насмешливое мое счастье» (Мурманский областной театр кукол). А. Макаров 118  
«Три сестры» (Костромской областной театр кукол). В. Лёгин 123

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Самарский академический театр оперы и балета. А. Лазанчина 128

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Рыцарь балета Никита Долгушин. М. Романова 137

### ВСПОМИНАЯ

Георгия Жемчужного. Н. Старосельская 148  
Резо Габриадзе. К. Алексеева 151  
Татьяну Швец. Е. Лебова 153

### ЮБИЛЕЙ

Владимир Бондаренко (Волгоград). В. Белянский 84

### СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Андрей Егоров (Москва) 159

В январском номере «Страстного бульвара, 10» были опубликованы списки переизбранных и впервые избранных председателей региональных отделений Союза театральных деятелей РФ (ВТО). Эта важнейшая часть подготовки к Съезду завершена, мы предлагаем вашему вниманию полные списки.

**ИТОГИ  
отчетно-выборной кампании в региональных  
отделениях СТД РФ 2020–2021 гг.**

№ п/п	Отделение СТД РФ, город	Вид отчетно-выборного мероприятия	Дата проведения	Председатели региональных отделений СТД РФ, избранные на Общих отчетно-выборных собраниях, Отчетно-выборных конференциях, Съездах отделений
1	2	3	4	5
<b>Сентябрь 2020 года</b>				
1.	Тамбовское отделение, Тамбов	Конференция	23.09.2020	ЛЕВАНДОВСКИЙ СЕРГЕЙ АЛЕКСЕЕВИЧ, актер Тамбовского академического драматического театра
2.	<b>Омское отделение, Омск</b>	Конференция	08.02.2016	ВИТЬКО ВЛАДИМИР ФЕДОРОВИЧ, художественный руководитель Омского драматического театра «Галерка», заслуженный деятель искусств Российской Федерации, заслуженный артист Российской Федерации
3.	Чеченское отделение, Грозный	Собрание	28.09.2020	АХМАДОВА ХАВА ЛОЛИЕВНА, художественный руководитель – директор Чеченского государственного драматического театра имени Х. Нурадилова, народная артистка Чеченской Республики
<b>Октябрь 2020 года</b>				
4.	Ингушское отделение, Назрань	Собрание	01.10.2020	ГАЙСАНОВ СУЛТАН АБОЯЗИТОВИЧ, актер Русского Государственного музыкально-драматического театра Республики Ингушетия, народный артист Республики Ингушетия

5.	Сахалинское отделение, Южно-Сахалинск	Собрание	05.10.2020	ДОБРОЛЮБОВА АНТОНИНА АЛЕКСАНДРОВНА, художественный руководитель Сахалинского областного театра кукол, заслуженный работник культуры Российской Федерации
6.	СТД Республики Северная Осетия – Алания, Владикавказ	Конференция	05.10.2020	ГУБИЕВ КАЗБЕК САЛАМОНОВИЧ, художественный руководитель Северо-Осетинского государственного академического театра имени В. Тхапсаева, заслуженный артист Российской Федерации, народный артист Республики Северная Осетия – Алания
7.	Кабардино- Балкарское отделение, Нальчик	Конференция	12.10.2020	ФИРОВА МАЙЯ ДАНИЛОВНА, заслуженный деятель искусств Кабардино-Балкарской Республики, председатель Кабардино-Балкарского отделения СТД РФ
8.	<b>Приморское отделение, Владивосток</b>	Конференция	12.10.2020	МЯЛК ЯНА ВАДИМОВНА, актриса Приморского краевого академического драматического театра имени М. Горького
9.	<b>Смоленское отделение, Смоленск</b>	Собрание	15.10.2020	ФЕДОРОВА ОЛЬГА ОЛЕГОВНА, актриса Смоленского государственного академического драматического театра им. А.С. Грибоедова
10.	<b>СТД Республики Мордовия, Саранск</b>	Конференция	26.10.2020	АНИСИМОВ АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ, актер Мордовского государственного национального драматического театра
11.	СТД Республики Хакасия, Абакан	Собрание	27.10.2020	ЧАПТЫКОВА СВЕТЛАНА СЕМЕНОВНА, актриса, режиссер Хакасского национального драматического театра имени А.М. Топанова, заслуженная артистка Российской Федерации, народная артистка Республики Хакасия

Ноябрь 2020 года				
12.	Красноярское отделение, Красноярск	Конференция	02.11.2020	ПАШНИН АНДРЕЙ ИВАНОВИЧ, актер, режиссер, художественный руководитель Театра «Отдельный театр», заслуженный артист Российской Федерации
13.	<b>Свердловское отделение, Екатеринбург</b>	Конференция	14.12.2015	УЧАЙКИНА СВЕТЛАНА НИКОЛАЕВНА, режиссер, театральный менеджер, министр культуры Свердловской области
14.	Калужское отделение, Калуга	Собрание	09.11.2015	КОРНЮШИН СЕРГЕЙ ПЕТРОВИЧ, актер Калужского областного драматического театра, заслуженный артист Российской Федерации
15.	СТД Республики Коми, Сыктывкар	Конференция	16.11.2020	ПЕКАРЬ ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА, директор Воркутинского драматического театра им. Б.А. Мордвинова
16.	Хабаровское отделение, Хабаровск	Конференция	16.11.2020	БЛОК ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА, артистка-вокалистка Хабаровского краевого музыкального театра, заслуженная артистка Российской Федерации, народная артистка Хабаровского края
17.	Кировское отделение, Киров	Собрание	16.11.2020	ГРИБАНОВ ВЛАДИМИР ИВАНОВИЧ, актер, директор Кировского государственного театра юного зрителя «Театр на Спасской», заслуженный артист Российской Федерации
18.	СТД Республики Башкортостан, Уфа	Съезд	23.11.2020	АБУШАХМАНОВ АХТЯМ АХАТОВИЧ, доцент кафедры режиссуры и мастерства актера Уфимской государственной академии искусств им. З.Исмагилова, заслуженный артист Российской Федерации, народный артист Республики Башкортостан, лауреат Государственной Премии Республики Башкортостан им. С. Юлаева

19.	Астраханское отделение, Астрахань	Собрание	26.11.2020	КОЧЕТКОВ ЮРИЙ ВЛАДИМИРОВИЧ, художественный руководитель Астраханского театра юного зрителя, народный артист Российской Федерации
20.	Челябинское отделение, Челябинск	Конференция	30.11.2020	РОМАНОВ АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ, директор Златоустовского драматического театра «Омнибус», заслуженный работник культуры Российской Федерации
<b>Декабрь 2020 года</b>				
21.	Алтайское краевое отделение, Барнаул	Конференция	07.12.2020	ПЕРМЯКОВ ОЛЕГ РЭМОВИЧ, режиссер, доцент Кафедры театральной режиссуры и мастерства актера Алтайского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации
22.	Рязанское отделение, Рязань	Конференция	07.12.2020	КИРИЛЛОВ КОНСТАНТИН ГЕННАДЬЕВИЧ, директор Рязанского государственного областного театра кукол, почетный работник культуры и искусства Рязанской области
23.	<b>Ярославское отделение, Ярославль</b>	Конференция	14.12.2020	ИВАНОВ СЕМЕН ВЛАДИМИРОВИЧ, актер Российского государственного академического театра драмы им. Ф. Волкова
24.	Белгородское отделение, Белгород	Конференция	14.12.2020	СЛОБОДЧУК ВИТАЛИЙ ИВАНОВИЧ, художественный руководитель Белгородского академического драматического театра имени М. Щепкина, заслуженный деятель искусств Российской Федерации
25.	Вологодское отделение, Вологда	Конференция	16.12.2020	ГРАНАТОВ БОРИС АЛЕКСАНДРОВИЧ, художественный руководитель Вологодского театра юного зрителя, народный артист Российской Федерации

26.	Архангельское отделение, Архангельск	Конференция	21.12.2020	МАЛЕВИНСКАЯ НАТАЛЬЯ ВИКТОРОВНА, актриса Архангельского молодежного театра, заслуженная артистка Российской Федерации
27.	Липецкое отделение, Липецк	Конференция	21.12.2020	ЗЯБКИН ВИКТОР НИКОЛАЕВИЧ, заместитель директора по общим и творческим вопросам Липецкого академического театра драмы им. Л.Н. Толстого, заслуженный артист Российской Федерации
<b>Январь 2021 года</b>				
28.	<b>Волгоградское отделение, Волгоград</b>	Конференция	18.01.2021	БОНДАРЕНКО ВЛАДИМИР ВЛАДИМИРОВИЧ, главный режиссер Волгоградского Нового Экспериментального театра «НЭТ», главный режиссер Волгоградского Молодежного театра, заслуженный артист Российской Федерации
29.	<b>Ивановское отделение, Иваново</b>	Конференция	18.01.2021	ИКОННИКОВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА, директор Ивановского областного драматического театра
30.	Ульяновское отделение, Ульяновск	Конференция	18.01.2021	НИКОНОРОВА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА, директор Ульяновского драматического театра им. И.А. Гончарова, заслуженный работник культуры Российской Федерации
31.	<b>Кемеровское отделение, Кемерово</b>	Конференция	25.01.2021	КРЫЛОВ ИВАН АЛЕКСАНДРОВИЧ, актер Кемеровского областного театра драмы им. А.В. Луначарского
32.	<b>СТД Республики Калмыкия, Элиста</b>	Конференция	25.01.2021	БУРЛАЧЕНКО СЕРГЕЙ ВЛАДИМИРОВИЧ, режиссер-постановщик Национального драматического театра им. Б. Басангова, народный артист Республики Калмыкия



33.	Томское отделение, Томск	Конференция	28.01.2021	СИДОРОВ АНДРЕЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, директор Томского театра юного зрителя, заслуженный артист Российской Федерации
<b>Февраль 2021 года</b>				
34.	Новосибирское отделение, Новосибирск	Конференция	01.02.2021	АФАНАСЬЕВ СЕРГЕЙ НИКОЛАЕВИЧ, художественный руководитель Городского драматического театра, доцент кафедры актерского мастерства и режиссуры Новосибирского театрального института, заслуженный деятель искусств Российской Федерации
35.	<b>Камчатское отделение, Петропавловск-Камчатский</b>	Собрание	08.02.2021	ВЫСТОРОПЕЦ АЛЕКСЕЙ ГЕННАДЬЕВИЧ, заслуженный артист Российской Федерации
36.	СТД Республики Карелия, Петрозаводск	Конференция	08.02.2021	САВЕЛЬЕВА СНЕЖАНА ГЕННАДЬЕВНА, главный режиссер и художественный руководитель Негосударственного авторского театра "Ad LIBERUM", заслуженная артистка Российской Федерации
37.	СТД Республики Татарстан, Казань	Съезд	08.02.2021	БИКЧАНТАЕВ ФАРИД РАФКАТОВИЧ, главный режиссер Татарского государственного академического театра им. Г. Камала, заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Татарстан, лауреат Государственной премии Республики Татарстан им. Г. Тукая
38.	Краснодарское отделение, Краснодар	Конференция	15.02.2021	ДРОБЯЗКО АНАТОЛИЙ НИКОЛАЕВИЧ, актер Краснодарского Молодежного театра КМТО «Премьера», заслуженный артист Кубани
39.	Орловское отделение, Орел	Конференция	15.02.2021	ЛЕГКОБИТ ПАВЕЛ ИВАНОВИЧ, актер Орловского академического драматического театра им. И.С. Тургенева, заслуженный артист Российской Федерации

40.	Тульское отделение, Тула	Конференция	15.02.2021	БОРИСОВ СЕРГЕЙ МИХАЙЛОВИЧ, генеральный директор Тульского академического театра драмы им. М. Горького, заслуженный работник культуры Российской Федерации
41.	Нижегородское отделение, Нижний Новгород	Конференция	22.02.2016	КАБАЙЛО СЕРГЕЙ ЭДУАРДОВИЧ, актер Нижегородского академического театра драмы им. М. Горького
42.	Самарское отделение, Самара	Конференция	22.02.2016	ГАЛЬЧЕНКО ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ, актер Самарского академического театра драмы им. М. Горького, заслуженный артист Российской Федерации, народный артист Самарской области
43.	СТД Удмуртской республики, Ижевск	Конференция	25.02.2016	МУСТАЕВ АЛЕКСАНДР ГАЕВИЧ, актер Государственного театра кукол Удмуртской Республики, заслуженный артист Российской Федерации, народный артист Удмуртской Республики
44.	Забайкальское отделение, Чита	Собрание	27.02.2016	САФРОНОВА ЕЛЕНА ВИТАЛЬЕВНА, актриса Забайкальского краевого драматического театра, заслуженный деятель искусств Забайкальского края
<b>Март 2021 года</b>				
45.	СТД Республики Бурятия, Улан- Удэ	Съезд	01.03.2021	ПАНКОВ ДМИТРИЙ ЛЕОНИДОВИЧ, актер Государственного Русского драматического театра им. Н.А. Бестужева, заслуженный артист Российской Федерации
46.	<b>Оренбургское отделение, Оренбург</b>	Конференция	01.03.2021	СМИРНОВ ВАДИМ АЛЕКСАНДРОВИЧ, художественный руководитель Оренбургского областного государственного театра кукол, заслуженный артист Российской Федерации

47.	Владимирское отделение, Владимир	Собрание	01.03.2021	ГОРОХОВ, НИКОЛАЙ АНАТОЛЬЕВИЧ, актер Владимирского академического драматического театра, народный артист Российской Федерации
48.	Костромское отделение, Кострома	Конференция	04.03.2021	НОЗДРИНА ТАТЬЯНА ГЕННАДЬЕВНА, актриса Костромского драматического театра им. А.Н. Островского, заслуженный работник культуры Российской Федерации
49.	<b>Крымское отделение, Симферополь</b>	Конференция	04.03.2021	КОСОВ ВЛАДИМИР АНАТОЛЬЕВИЧ, главный режиссер Крымского академического музыкального театра, заслуженный деятель искусств Республики Крым, лауреат Государственной премии Республики Крым
50.	Севастопольское отделение, Севастополь	Конференция	09.03.2021	ЖУРАВКИН ЕВГЕНИЙ ИВАНОВИЧ, актер Севастопольского академического русского драматического театра им. А.Н. Луначарского, заслуженный артист Российской Федерации и Украины
51.	Марийское отделение, Йошкар-Ола	Конференция	11.03.2021	ИВАНОВ КОНСТАНТИН АНАТОЛЬЕВИЧ, артист балета, хореограф, министр культуры, печати и по делам национальностей Республики Марий Эл, заслуженный артист Российской Федерации, народный артист Республики Марий Эл
52.	<b>Тувинское отделение, Кызыл</b>	Собрание	11.03.2021	СТАЛ-ООЛ УРАН-ООЛ ДМИТРИЕВИЧ, актер Национального музыкально-драматического театра Республики Тыва им. В. Кок-оола
53.	<b>СТД Чувашской республики, Чебоксары</b>	Конференция	15.03.2021	ПАВЛОВ СЕРГЕЙ ВАДИМОВИЧ, актер Чувашского академического драматического театра им. К. Иванова

54.	Пермское отделение, Пермь	Конференция	15.03.2021	ПИЧКАЛЕВ АНАТОЛИЙ ЕВГЕНЬЕВИЧ, исполнительный директор Пермского академического Театра-Театра, заслуженный работник культуры Российской Федерации
55.	<b>Пензенское отделение, Пенза</b>	Собрание	15.03.2021	СОКОЛОВ ВИТАЛИЙ GERMANOVICH, заведующий литературной частью Пензенского областного театра драмы им. А.В. Луначарского
56.	Иркутское отделение, Иркутск	Конференция	22.03.2021	ОРЕХОВ ВЛАДИМИР СЕРГЕЕВИЧ, актер Иркутского академического драматического театра им. Н. Охлопкова, заслуженный артист Российской Федерации
57.	<b>Ставро- польское отделение, Ставрополь</b>	Конференция	22.03.2021	ЩЕРБАКОВ БОРИС ФЕДОРОВИЧ, актер Ставропольского академического театра драмы им. М.Ю. Лермонтова, заслуженный артист Российской Федерации
58.	СТД Республики Дагестан, Махачкала	Съезд	22.03.2021	АЙГУМОВ АЙГУМ ЭЛЬДАРОВИЧ, художественный руководитель Кумыкского государственного музыкально-драматического театра им. А. Салаватова, народный артист Российской Федерации, народный артист Республики Дагестан
59.	СТД Карачаево- Черкесской Республики	Собрание	25.03.2021	БИДЖИЕВ ХАСАН ЯКУБОВИЧ, директор Русского театра драмы и комедии Карачаево- Черкесской Республики, народный артист Российской Федерации, народный артист Карачаево-Черкесской Республики
60.	СТД Республики Саха (Якутия), Якутск	Съезд	29.03.2021	АММОСОВ АЙААЛ АЛЕКСАНДРОВИЧ, актер Саха академического драматического театра им. П. Ойунского, заслуженный артист Республики Саха (Якутия), лауреат Государственной премии Республики Саха (Якутия) им. П. Ойунского

61.	Саратовское отделение, Саратов	Конференция	29.03.2021	УДАЛОВ АЛЕКСАНДР АЛЕКСАНДРОВИЧ, директор Саратовского театра кукол «Теремок»
<b>Апрель 2021 года</b>				
62.	Курганское отделение, Курган	Конференция	01.04.2021	КИРИЕВСКАЯ ОКСАНА НИКОЛАЕВНА, актриса Курганского областного театра кукол «Гулливер»
63.	Курское отделение, Курск	Собрание	05.04.2021	ПЛОТНИКОВА ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА, методист по творческой работе Курского драматического театра им. А.С. Пушкина заслуженный работник культуры Российской Федерации
64.	Псковское отделение, Псков	Конференция	04.04.2016	НОВОХИЖИН ЮРИЙ МИХАЙЛОВИЧ, актер Псковского академического театра драмы им. А.С. Пушкина, народный артист Российской Федерации
65.	Новгородское отделение, Великий Новгород	Собрание	11.04.2016	УСТИНОВ АНАТОЛИЙ АЛЕКСАНДРОВИЧ, актер Новгородского академического драматического театра им. Ф.М. Достоевского, заслуженный артист Российской Федерации
66.	Воронежское отделение, Воронеж	Конференция	11.04.2016	ФРОЛОВА ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА, заместитель директора, художественный руководитель Воронежского хореографического училища, народная артистка Российской Федерации
67.	Ростовское отделение, Ростов-на-Дону	Конференция	11.04.2016	КУЩЕВ ВЯЧЕСЛАВ МИТРОФАНОВИЧ, художественный руководитель и генеральный директор Ростовского государственного музыкального театра, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

68.	<b>Мурманское отделение, Мурманск</b>	Собрание	15.04.2021	<b>КРЫНЖИНА ЕЛЕНА ИВАНОВНА</b> , режиссер, заместитель директора Детской театральной школы города Мурманска, заслуженный работник культуры Российской Федерации
69.	<b>Тверское отделение, Тверь</b>	Конференция	19.04.2021	<b>КУЗЬМИН ТАРАС НИКОЛАЕВИЧ</b> , актер Тверского академического театра драмы
70.	<b>Брянское отделение, Брянск</b>	Собрание	01.02.2016	<b>ЛАВРУШИН МИХАИЛ ЕГОРОВИЧ</b> , актер Брянского государственного театра драмы им. А.К. Толстого, заслуженный артист Российской Федерации
71.	Санкт-Петербургское отделение, С.-Пб	Конференция	18.04.2016	<b>ПАРШИН СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ</b> , актер Российского государственного академического театра драмы им. А.С. Пушкина (Александринского театра), народный артист Российской Федерации, лауреат Государственной премии Российской Федерации
72.	Магаданское отделение, Магадан	Собрание	22.04.2021	<b>ЗАХАРОВА РИММА РАФАЭЛЕВНА</b> , директор Магаданского государственного музыкального и драматического театра, почетный работник культуры Магаданской области
73.	Тюменское отделение, Тюмень	Конференция	26.04.2021	<b>ОРЕЛ ВЛАДИМИР ВАСИЛЬЕВИЧ</b> , актер Тюменского драматического театра, народный артист Российской Федерации
74.	<b>Алтайское республиканское отделение, Горно-Алтайск</b>	Собрание	26.04.2021	<b>ДЕЕВ ВАДИМ ЛЕОНИДОВИЧ</b> , актер Национального драматического театра им. П.В. Кучияк

Май 2021 года				
75.	Амурское отделение, Благовещенск	Собрание	06.05.2021	ПОТЕМКИНА ЛИДИЯ ВИКТОРОВНА, директор Амурского областного театра кукол
76.	Калининградское отделение, Калининград	Конференция	24.05.2021	ТАН ЮЛИЯ ВИКТОРОВНА, искусствовед, председатель Отделения
77.	СТД Республики Адыгея, Майкоп	Собрание	27.05.2021	ЗЕХОВ ЗАУРБИЙ ХАГУТОВИЧ, актер Национального драматического театра Республики Адыгея, заслуженный артист Российской Федерации, народный артист Республики Адыгея, заслуженный артист Кабардино-Балкарской Республики, Абхазии и Кубани

*ПРИМЕЧАНИЕ:  
жирным шрифтом отмечены региональные отделения СТД РФ, где избран новый председатель отделения – 25 человек*

Союз театральных деятелей Российской Федерации – это:



**77** РЕГИОНАЛЬНЫХ ОТДЕЛЕНИЙ

# ТЕАТРАЛЬНАЯ ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

**В** издательстве «**Большая российская энциклопедия**» вышел Первый том **5-томной** театральной энциклопедии «**Театр России. XXI век**». Это первое за последние 50 лет издание такого масштаба, дающее полную картину современного театрального пространства. Издание осуществлено по инициативе **Союза театральных деятелей РФ (ВТО)** при поддержке **Министерства культуры Российской Федерации, Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям и Российского фонда культуры**.

Одной из самых сложных проблем, вызвавших острую дискуссию редакционного совета при издании данной энциклопедии, было определить временную черту: какие имена людей театра попадут в книгу. В результате споров был выработан критерий — 2000 года. В энциклопедию вошли статьи о дея-

телях театра, перешедших в своем жизненном и творческом пути этот рубеж и активно работающие в российском театре в XXI веке и в театральных столицах, и в провинции. В энциклопедии представлены все виды российского театра — **опера, оперетта, музыкальная комедия, балет, современный танец, драматический театр, театр кукол**. Внимание уделено не только государственным и муниципальным театрам, но и наиболее заметным негосударственным, без которых современный театральный процесс невозможно представить. Председатель научно-редакционного совета издания **Дмитрий Трубочкин** заметил, что, «начиная этот проект, надо было заранее смириться с тем, что 4000 статей в трех первых томах не хватит для того, чтобы представить все театральные достижения современной России или хотя бы упомянуть всех, кого стоит почтить вниманием. Энциклопедия предполагает определенный уровень подробности в статьях, что неизбежно уменьшает их количество».

После выхода первых трех томов Театральной энциклопедии, посвященных современному театральному процессу, будут изданы еще два тома — «**Великие имена**» и «**Великие спектакли**».

Первый том вышел в конце 2020 года и получил широкий резонанс среди театральной общественности. В него вошли статьи более чем по **1200** персоналиям, **160** театрам, десяткам фестивалей, конкурсов, премий, профильных вузов и СМИ. В работе приняли участие **120** авторов. В настоящее время начата подготовка **второго тома**, который, предварительно, увидит свет в **2022** году и будет содержать такой же объем публикаций.

*Дмитрий Трубочкин*





## ВОЛЬСК. Шекспир и Фонвизин про плоды злонравия

**П**о легенде, Екатерина Великая уютное купеческое поселение в глубине **Саратовской губернии** на берегу Волги нарекла Волгском, но имя это не прижилось. Народ переименовал свой город в **Вольск**, что отражает природное староверческое своеволие его обитателей. Здесь и нынче есть храмы, где идут службы по старообрядческому канону.

Жизнь в Вольске течет размеренно и степенно. Крепкие купеческие каменные дома по сию пору смотрятся достойно, явно сознавая свою значительность, но не кичась ею. Зелени в городе немало, а свежее дыхание хоть и неширокой здесь Волги ощущается постоянно. Даже то, что градообразующим обстоятельством стали два цементных завода, обеспе-

чивая 80 процентов потребностей СССР в нем, на житейской атмосфере Вольска не отражается.

Народ здешний к искусству тянется: в майскую жару, да еще при ковидных ограничениях, в **Вольском драматическом театре**, начавшем **83-й** сезон, зрителей всякий день много.

### Вечер первый. Трагедия

Хотя привычка к высокой классике в коллективе есть (в афише «**Маленькие трагедии**» и «**Женитьба Фигаро**»), поставить в городском театре «**Короля Лира**», тем более, со вниманием к деталям и без купюр, явный риск.

В труппе немало молодежи, что заметно сказалось на концепции постановки. Мо-

*«Король Лир». Лир – А. Павлов*





«Король Лир». Сцена из спектакля

лодые герои начинают свои игры азартно и смело, но их витальная энергия только ускоряет неотвратимое вырождение почти каждого персонажа.

Авторитетный московский режиссер и театральный педагог **Вячеслав Тереженко** бесстрашно развернул многоплановое действо в масштабе Космоса, где жизнь человеческая ничего не стоит и ничего не значит. Чем ожесточеннее эта молодежь борется за власть или хотя бы ее призрак, тем неотвратимее хаос финала.

Полтора десятка ржавых ширм перемещаются по планшету сцены, организуя пространство игры, создавая образ неприступного замка. Здесь же перекачиваются клубки шаровых молний, иногда зависая над сценой вместе с ширмами, что создает небывало яркую картину бури, достойную стать отдельным актом трагедии, ибо в эти минуты главный ее герой окончательно минует свою «точку невозврата».

Начав жизнь в сюжете с неподражаемым королевским апломбом (огром-

ная карта его владений начертана на роскошной меховой мантии), Лир к финалу истории перерождается в почти бесплотную белую тень, нервно вибрирующую, чуткую и беззащитную.

Замечательный артист **Александр Павлов** играет Лира со всею силой драматического дара и сценического опыта, увлеченно и легко погружаясь в бездны трагедии, активно и точно пользуясь каждой метафорой, предлагаемой режиссером.

Сначала всевластие оправдывало монарха: окружающие охотно терпели его капризы, а природная любовь самого Лира к парадоксам увлекала короля «играми разума». Но, ставя над чужими самолюбиями один опыт за другим, Лир неотвратимо теряет причинно-следственные связи со здравым смыслом. Начинается его существование в ином измерении, где солнце — это простой медный таз, месяц можно спрятать в карман, а большая птичья клетка становится в финале убежищем всех ушедших в мир иной.



«Король Лир». Сцена из спектакля

В чем-то дублируя судьбу Лира, граф Глостер (**Дмитрий Файнштейн**) выступает в амплу благородного отца из мелодрамы, получая искреннее сочувствие зрителей. Зато Французский король (**Илья Прокофьев**), при всей очевидности его любви к Корделии, прежде всего воплощение обаятельного подросткового романтизма. Увлеченно сыгранный **Глебом Яшиным** Эдгар предстает натурой мятущейся, запутавшейся в поисках пути, что стоило ему судьбы и самой жизни.

Молодежь зачастую выступает в разных жанровых параметрах. Это тоже принципиально для спектакля. Так, Гонерилья (**Александра Стрюк**), рыжая бестия из высокой трагикомедии, вроде Катарины из «Укрощения строптивой», обуреваема весьма земными страстями и лстыт отцу столь беззастенчиво, что порой это выглядит почти обаятельным.

Регана (**Екатерина Кузьмина**), напротив, скрытна, сдержанна, дипломатич-

на как опытный психиатр. Собственные ее комплексы запряваны глубоко. Она умна и смела иначе. Понимает, например, что до поры полезнее оставаться в тени.

Корделия (**Анна Хахлева**) существо совсем иной природы. Возможно, она даже рождена какой-то иной женщиной, память о которой Лиру дорога. Душевная чистота, бескомпромиссность младшей дочери, кажется, трудны ей самой, но движет Корделией высший закон во всем безукоризненного человека: «Делай что должно, и будь, что будет». Поэтому в спектакле Корделия становится еще и **Шутом**, чтобы, как может предположить зритель, попытаться образумить отца, утратившего нравственные ориентиры. Преображение ее в амазонку, возглавившую войско ради спасения жизни родного человека, — последняя из подобных попыток.

Отца и дочь смерть объединяет. Жизнь многих прочих, злонамеренная



«Недоросль». Кутейкин – А. Казарин, Еремеевна – М. Горбатова, Цыфиркин – С. Бахмутский

и злонравная, их же и обезличивает. Но смерть, опять-таки, парадоксально всех уравнивает. Герои трагедии, оставившие этот мир, выходят на поклоны из одной и той же золотой клетки. И все в испуительно белых одеждах.

### Вечер второй. Комедия

Во второй половине 60-х годов XX века, неподалеку от города Вольска, в **Саратовском ТЮЗе** шел прогремевший на всю страну мюзикл «**Недоросль**» с зонгами **Юлия Кима** в постановке московского режиссера **Леонида Эйдли**на. Жанровое своеобразие постановки, острая ирония зонгов, праведный гнев общего настроения действия, яркая и открытая его комедийность завораживали.

Роль госпожи Простаковой незабываемо играла великая русская актриса, народная артистка СССР **Зоя Спирина**.

Ее полная витальной энергии, по-своему талантливая героиня, ради любимого сына готовая горы свернуть, а лучше бы шею, в финале рушилась как взорванная скала. Трагический итог этой жуткой судьбы воистину потрясал.

В Вольске режиссер **Алексей Козлов** и художник **Дарья Каракулова** ставят классический текст, доверяя его едкой иронии и смелому драматизму. Правда, время от времени действие перемежается подобранными к случаю частушками, что подхлестывает сценический ритм и усиливает красочные характеристики героев. Но высокая дидактика канонического текста сохранена и не теряет своего «старинного» обаяния.

Зритель, попадая в зал, видит хозяйственный двор, заставленный бочками и ведрами, заваленный досками, из которых легко сделать качели («привет» мей-



«Недоросль». Митрофанушка – Г. Яшин, Простакова – А. Шандр, Вральман – А. Шевелев

ерхольдовскому «Лесу»), и слышит некую прелюдию – жизнь обитающей тут скотины. Из-за кулис доносится мычание коров, петушьи крики, хрюканье свиней и блеяние прочей живности.

Эта привычная идиллия прерывается не менее привычной руганью хозяйки по поводу кафтана, якобы плохо сшитого юрким портным Тришкой. Каждый, однако, видит, что кафтан красив и удобен, но госпоже Простаковой (**Анна Шандр**) надо было с утра размяться, и она нашла мальчика для битья, чтобы пораньше «войти в форму».

Ее сын Митрофан (**Глеб Яшин**), великовозрастное чадо, разбавшееся на домашних харчах и распухшее от безделья, к окружающему миру относится снисходительно. Материнскую заботу тоже воспринимает как должное. Мечты матери прикарманить деревень-

ки Софьюшки, беззащитной племянницы Стародума, естественно сочетаются в сознании Простаковой с желанием женить на ней своего сына, тем более что знаменитый тезис Митрофана: «Не хочу учиться, хочу жениться», – звучит почти сразу по началу событий, главное из которых – открытие, что Софья стала обладательницей десяти тысяч рублей, для Простаковых суммы астрономической.

У них всей челяди, включая Тришку, три души (всех занято и с удовольствием играет **Екатерина Акишина**). Мамка Еремеевна (**Марина Горбатова**) слуга покорная, но это хозяйке не надо. Простаковой обязательно нужен противник, хорошо, если яркий, чтобы было интересно. Тем более, что Простакова всем ведает сама. Муж ее безропотен и безгласен. **Дмитрий Файнштейн** делает его похо-



«Недоросль». Сцена из спектакля

жим на супруга госпожи Москалевой из еще не написанного «Дядюшкина сна».

Из «первых сюжетов» есть еще брат Простаковой Скотинин. Артист **Антон Тарасенко** увидел в нем особенный тип бездельника, агрессивного в своем равнодушии. Он вроде не слишком активен, но от него не знаешь, чего ждать, и становится как-то не по себе.

Отдельное антрэ — трио пришлых учителей Митрофанушки. Семинарист Кутейкин (**Андрей Казарин**), отставной сержант Цыфиркин (**Сергей Бахмутский**) и учитель всему иностранному Вральман (**Александр Шевелев**). Каждый из них по-своему занятен, у каждого свой опыт «применения себя к действительности», но толку житейского или научного от них никакого.

Эту коллекцию монстров наблюдает Правдин (**Константин Володин**), до поры скрывающий свою роль «бога из ма-

шины», персонаж, близкий мольеровским носителям финальной истины. От его взгляда, придирчивого и взыскательного, разумеется, во имя правды, ничто не скроется. Тем более, что Софья (**Александра Стрюк**), девица улыбочивая, здоровая, «кровь с молоком», радостно влюбленная в юного офицера Милона, простодушно мечтает быть счастливой и не сказать, чтобы она сомневалась, что так и будет.

Милон (**Илья Прокофьев**) искренне старается следовать высоким примерам и рад общению с нудноватым упрямым Стародумом (**Алексей Козлов**). Они вместе образуют как всегда небольшую группу честных людей, достойных спокойного счастья, хотя бы в финале веселой и поучительной комедии нравов.

Александр ИНЯХИН

Фото предоставлены театром

## КАЗАНЬ. Вальс расставания

*...И жизнь совсем не трагична... она течет тихо, однообразно... как большая мутная река. А когда смотришь, как течет река, то глаза устают, делается скучно... голова тупеет, и даже не хочется подумать — зачем река течет?*

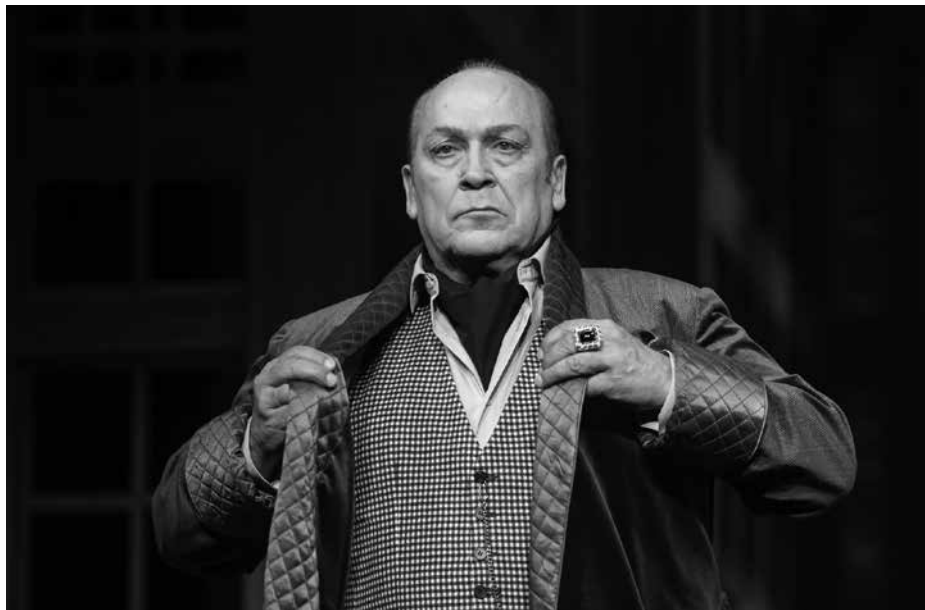
М. Горький. «Мещане»

**Х**удожественный руководитель Казанского академического Русского Большого драматического театра имени В.И. Качалова Александр Славутский начинает спектакль «Васса» по Максиму Горькому с ауфтакта, в музыкальном исполнении обозначая жест перед начальной долей звучания и настраивающего на все, что требуется впрям — характер и образ исполнения прежде всего.

Ауфтакт Славутского не похож на молниеносный знак, он — по законам иной, нежели музыкальная, сцены, длится дольше и образуется в небольшой монолог, но он и есть — взмах твердой руки режиссера. Ауфтакт казанской «Вассы» — накатывающий волнами **Вальс № 2** Дмитрия Шостаковича и рассказ главной героини об увиденном сне, где мутная, как деготь, река уносит ее от берегов, и хочется уснуть, а проснуться — чтобы все было другим: «Все смерти обречены. Не согрешишь — не по-

«Васса». Васса — С. Романова





Прохор Храпов — М. Галицкий

каешься, не покаешься — не спасешься».

Славутский рискует. Монолог таит опасность, и не одну. Во-первых, в нем с ходу узнаются слова и реплики, прежде в «Вассе Железновой» не замеченные, и к ней, казалось бы, отношения не имеющие: что-то из горьковской прозы, что-то из «Мещан», отдельно, хотя и безукоризненно вписанным в общий тон, — из «Егора Булычова». Текст явно переиначен, отредактирован, видно, что обе редакции пьесы (соответственно, 1910 и 1935 годов) взяты в оборот. Во-вторых, предупредительное действие монологом — затея неблагодарная, выставляющая перед артистом невероятно сложную задачу: взять зал сразу, без толчка или разбега. Тут только «на удачу» — зависит как от таланта, так и от крепости духа: может не получиться, а впереди — целый спектакль.

Тем не менее Славутский показывает сразу: привычной «Вассы Железновой», как пьесы о несгибаемой женской воле, о разъедающей общество социаль-

ной смуте, о крепком некогда деле, которому суждено обратиться в прах, зритель не увидит. Из названия намеренно убрано второе слово — «Железнова», а вальс Шостаковича, «смущающий» перекатами пронзительных голосов саксофона и кларнета на фоне tutti медно-духовых, и вовсе обескураживает намеком на личный сюжет, вынутый из обстоятельств истории и границ времени. Стало быть, для Славутского Горький — не буревестник революции, а лирик. Даже — романтик, если вальс, к тому же вальс с тремя бемолями в ключе.

В вальсе кружатся и собираются под «одну крышу» части дома с окнами на просвет. Окна до потолка, арки декорированы под модерн, дом — на ладони и кажется хрупким под натиском воды: мутную, как деготь реку, сценограф **Александр Патраков** намеренно не закроет, не уведет в тень ни на миг, сохранив образом смятенной души героини с начала и до конца. Она, Васса, появится на фоне реки, как на





Людмила — А. Козлова, Васса — С. Романова

палубе корабля, на том же фоне в финале рухнет оземь, цепляясь за тяжелое кресло, служившее ей опорой, твердым берегом многие годы. В вальсе двинутся «танцующие» створки, домочадцы и квартиранты с букетами в руках усядутся в ряд, прикрыв шеренгой холодеющее тело хозяйки. Но река останется, потечет, как сама жизнь, дальше. И останется — вальс.

Александр Славутский, известный primarily к музыке как организующей композиционно структуре (любит драматургическое развитие лейттем, ритмическую подверстку к действию, живой оркестрик на сцене, вокал и отанцованное движение), в «Вассе» намеренно отказывается от партитуры как таковой, ограничиваясь раритетным опусом Шостаковича, но используя его с помощью аранжировок на все лады. Иногда кажется, что сочиненный композитором в 1938 году для джазовой сюиты и забытый до рубежа веков вальс начинает нервировать, «осаждать», преследовать как *idée fixe* и персонажей,

и зрителей. На то расчет: многомерность этой музыки, олицетворяющей волнения и колебания негибкой русской души (второе название — «Русский вальс» — сложилось с начала XXI столетия у европейцев), сродни многомерности самой жизни или половодью реки, бушующей за стенами железновской обители. В границах, определяемых «Рекой» и «Вальсом», разворачивается история человеческой судьбы, взятой крупно, без дистанции, с предельной степенью лирического откровения, что для Славутского важнее перипетий сюжета. Впрочем, и они изложены обстоятельно и в деталях, хотя отвечены в придаточный главной теме ряд.

Выбор **Светланы Романовой** на титульную роль скептикам может показаться спорным. Первая актриса театра, она обладает поистине неограниченным диапазоном возможностей: броский темперамент, гротеск и буффонность, характерность, подсвеченная по надобности лирическим светом, — то, с чем Романову ждут



«Васса». Сцена из спектакля

в таких знаковых для Казанского Русско-го БДТ спектаклях, как «**Вишневый сад**» **А.П. Чехова** (Раневская), «**Пиковая дама**» по **А.С. Пушкину** (Графиня Анна Федотовна), «**Лес**» **А.Н. Островского** (Гурмыжская), «**Дядюшкин сон**» **Ф.М. Достоевского** (Москалева), «**Визит дамы**» **Ф. Дюрренматта** (Клара Цаханассяян), «**Безумный день, или Женитьба Фигаро**» **П. Бомарше** (Марселина), «**Брак по-итальянски**» **Э. де Филиппо** (Филумена Мартурано). Исповедальность — там, где звукоряд роли нацелен на пафос, замена полужирных шрифтов на тонпарели и курсивы, — тоже Романова, но ее современный репертуарный лист вроде бы не требует больше, чем написано драматургами и намечено режиссурой. В «Вассе» же дан характер, но не характерность или темперамент, близкие по смыслам и, однако, не подменяющие его; в «Вассе» приветствуется пафос — во всяком случае мало, кто из предшественниц Романовой по исполнению роли без него обходился. Даже убрав из названия спектакля говоря-

щую фамилию «Железнова», без крепкого посыла и четкой артикуляции характера, кажется, не обойтись.

Парадокс в том, что Романова не только обходится, но и берет за тон роли краски, замешанные на полутонах и сочетаниях цветов. Васса у Светланы Романовой — героиня, вспоминающая собственную жизнь: это ее преследует вальс-idée fixe, это ее внутренний мир вальс выражает, и в мире этом — полным всего, как у многих: радости, боли, любви, разочарований, стремлений, ошибок, приязни, отчуждений. Намешано, как в бурной стремнине. Васса Романовой начинает с рассказа о сне, и это — вещий сон. Сон в руку. Понимая, что плыть ей осталось недолго, она хватается за все, что попадает под руку, дабы успеть вернуть в кирпичную кладку своего дома порушенные блоки, сохранить семью, обеспечить детей, продлить в них себя, даже — научить, чему не успела, чтобы выжили, не попали в водоворот, не утонули. Но за этой важной работой она прячет неясные сомнения и,



Сергей Железнов — Г. Прытков, Васса — С. Романова

общаясь с другими, кажется, поминутно примеривает ситуации, обстоятельства, положения, в какие те попадают или могут попасть, на себя — какой была, росла и становилась на ноги, чью слабость теперь нельзя ни обнаружить, ни показать. Она с одинаковыми интонациями — почти на моторном рефлексе — повторяет разное: мужу Сергею Железнову, обвиняемому в растлении малолетних — «Прими порошок», и невестке Рашели, приехавшей забрать внука, — «Колою я тебе не отдам». Все решения Васса Романовой принимает мгновенно, с выбором действий ни минуты не медлит, как не медлит и с осуществлением задуманного, но внутри нее — поток терзающих дух колебаний: показать то и другое, сделать внутренний мир осязаемым для зрителя — искусство большой актрисы и редкий художественный дар, тем более, в роли, обросшей за многие годы жесткими контурами и «победительными» штампами.

Режиссер Славутский, чувствуя дар актрисы, строит действие по зеркальному

принципу. В каждом, кто встречается с Вассой, та видит себя, как в зеркале. В мутных глазах мужа (**Геннадий Прытков**), которого уговаривает покончить с собой; в цинично бегающих — брата Прохора (**Михаил Галицкий**), готового при случае подставить и предать; в наивно-доверчивых — Людмилы (**Алена Козлова**), для которой вальс судьбы звучит еще не оркестром, а гитарными переборами; в презрительных и холодных — Натальи (**Ксения Храмова**), избывающей болезненное одиночество в эгоистичных филиппиках окружающим; в подобострастных — Анны Оношенковой (**Эльза Фардеева**), старающейся подражать хозяйке, но не показывать вида; в усмехающихся — невестки Рашели (**Славяна Кощеева**), бросающей тирады про революцию и новую жизнь, как под диктовку.

Все сойдется в центральной сцене спектакля, где будут, включая Вассу, танцевать вальс в сопровождении банды уличных музыкантов (тромбон, труба, аккордеон) и напевать под него:



«Васса». Сцена из спектакля. Финал

*Ночь над рекой,  
И мерцают на небе звезды.  
Помнишь, с тобой  
Мы бродили здесь вечером поздним.  
Счастье растаяло  
Призрачным сном.  
Волны годы бесследно уносят,  
И уже приближается осень,  
Только сердце грустит о былом.*

Славутский ставит почти идиллическую картину всеобщего братства (веселятся, пьют вино, кружатся в парах), Романова дает знать о другом: оркестрик играет для ее Вассы *dance macabre*.

Композиционно текст Горького разъят и собран сообразно замыслу режиссера (помощник художка по литературной части **Диляра Хусанова**), подгонка не ощутима, хотя бесспорно влияет на

трактовку многих персонажей, «мигрирующих» из реальной среды в среду воображаемую, когда зритель начинает смотреть на них глазами Вассы-Романовой и оценивать явную водевильность революционерки Рашель, буффонность Сергея Железнова, трагифарсовость Прохора Храпова.

В этом кругу по-настоящему живым лицом является одна Васса. Талантливая, многогранная, наделенная даром любви и созидания. Греховная и каюющаяся. Плывающая в последние часы свои к берегу счастья, какого уже не видать: «Только сердце грустит о былом»...

Сергей КОРОБКОВ

Фото предоставлены театром

## КУРСК. Курортный нероман

Свежее курортное утро. Бездонное южное небо. Неторопливые, ленивые движения отдыхающих. Казалось бы, в атмосферу расслабленности и неги должны погрузить нас первые минуты спектакля **Курского государственного драматического театра им. А.С. Пушкина «Хорошенькая»** по одноименной пьесе **Сергея Найдёнова**. Режиссер **Виктория Доценко** (Москва) взялась за непростую задачу. Пьеса была написана в 1907 году, спустя год поставлена в Александринском театре в Петербурге. История дальнейших постановок на протяжении века неизвестна. В 2010 году «Хорошенькую» представил «Современник». И, наконец, еще одно воплощение пьесы получила на курской сцене. Сама по себе она звучит достаточно современно, но Виктория Доценко к тому же смещает некоторые авторские акценты и аккуратно нащупывает в проблематике самое актуальное, тем самым заставляя историю выглядеть более живо.

Итак, свежее курортное утро. Бездонное южное небо. Неторопливые, ленивые движения отдыхающих... От праздничной атмосферы, хорошо знакомой всем, кто еще в школе прочитал «Княжну Мери» из «Героя нашего времени», здесь сразу веет фальшью. Целебный горный воздух не лечит, а скорее — наоборот. «Но ведь здесь курорт... Легкомысленный воздух... Многое прощается...» — говорит один из героев. «Здесь всё, братец, можно: такой воздух... У людей ни чести, ни понятия — не живут, а шутят жизнью и людьми», — неодобрительно и горько замечает Орлов. Это авантажный маскарад, за неотразимыми нарядами (художник по костюмам **Маргарита Рузанова** как всегда бережно относится к эпохе происхождения и отличается особым чувством истории и стиля) и ослепительными улыбками скрываю-

щий дно, куда, по словам Крамера, «всё гаденькое стекло из России».

По печальному стечению обстоятельств, именно сюда из провинции приезжает отдохнуть и развеяться молодая и, судя по всему, не очень счастливая семья Орловых. В своих грубоватых жестах и интонациях Егор Егорович в исполнении **Максима Карповича** временами напоминает характерного персонажа эпохи 90-х и нулевых. Однако порой в его голосе столько непонимания, отчаяния и горечи, что его становится искренне жаль. Не Сашеньку, а именно его: он любит, как может. Никто не учил его в Моршанске эффектным романтическим подвигам, красивым словам, картинным восторгам и умилениям. Он любит прямолинейно, в чем-то первобытно, неотесанно, но вполне уверен в своих чувствах, просто ему не хватает тонкости в их выражении. И обида Сашеньки ему совершенно непонятна, как и ее требования.

Впрочем, знает ли она сама, что ожидает, чего требует? «Меня все считали дома дурной, а я не дурная, мне только жизни и любви хочется». Александра Орлова (**Дарья Ковалёва, Виктория Лукьянова**) ищет «книжной» любви, жаждет какой-то ей одной ведомой свободы. Но как они должны выглядеть, в чем проявляться — не представляет отчетливо. Оттого и верит пустым, откуда-то подхваченным, наигранно джентльменским фразам самоуверенного повесы-приспособленца Кольба и излишне эмоциональным, но внутренне пустым восторгам молодого художника Ленивцева.

У актрис совершенно разные героини. Сашенька Лукьяновой визуально больше соответствует образу, описанному автором: «молоденькая, хорошенькая женщина, похожая на девочку-подростка». Пружинящая походка, резкие, действительно, больше свойственные подрост-



«Хорошенькая». Сцена из спектакля

ку, чем молодой женщине, движения и жесты, громкий, иногда неестественно звонкий голос. Героиня Виктории Лукьяновой ведет себя ребячливо, весь первый акт она буквально задыхается от восторга, как встретила таких хороших и близких ей по духу, как она думает, людей. Она распахивает всю себя навстречу им, еще не понимая, что те уже давно решили опустошить ее без остатка, вопрос лишь в том, кому удача улыбнется первому. Эта Саша — вздорная, взбалмошная вчерашняя девочка, которую совсем недавно выдали замуж. Вероятно, не сильно интересуясь ее желаниями.

Героиня Дарьи Ковалёвой тоже «молоденькая, хорошенькая», но совсем не похожа на подростка. У актрисы другой типаж, она более плавная, женственная, и Сашенька у нее тоже более глубокая, зрелая. Казалось бы, звучат те же реплики и выстроены те же мизансцены, но эта Саша не вчерашняя девочка, она не вздор-

ная, а скорее уже надломленная где-то внутри, оттого так легко оказывается ее сломить. Уже в первых сценах героиня Ковалёвой говорит с мужем тяжело, вымученно, устало, мы видим, как она выгорела от несоответствия желаемого и действительного (напоминая Эмму Бовари из романа Флобера), от того, что она сама не способна понять, что именно ей нужно: ведь абстрактные «любовь» и «свобода», которых она постоянно требует, перевести в конкретные поступки и проявления она не может.

Образ Саши у Найдёнова достаточно неоднозначен. Нам пытаются представить ее как героиню, которая жила далеко от развращенного праздного общества, не знает тонкостей его игры и поэтому так легко доверяет подлецам. Однако текст пьесы противоречит этому восприятию. Вот Сашенька легко бросает мужа и уходит жить к малознакомым людям (не думается, что в провинциаль-

ном Моршанске она могла научиться такому), вот сама же рассказывает о своем инсценированном романе с телеграфистом, чтобы позлить мужа, да еще и со свиданиями на глазах у всех назло родным и супругу! «Весь город удивлялся!» Очень не похоже это на поступки невинной девушки, которую хочется пожалеть за доверчивость и остановить, предостеречь, уберечь.

Обе актрисы убедительно проживают страшную историю о том, что может сделать порочный мир с человеком, не видавшим зла, но, к сожалению, авторский текст не везде дает нам это почувствовать, поэтому героиня иной раз вызывает раздражение. Автор не рассказывает нам, почему у Сашеньки такое отвращение к мужу после первой брачной ночи, почему она приравнивает его ко всем, надругавшимся над ней, а то и считает хуже остальных, так как, по ее словам, он положил начало ее падению. Но образ, воплощенный Ковалёвой и Лукьяновой, вызывает ассоциации с героиней романа «Жизнь» Мопассана, которую практически сразу после воспитания в монастыре выдают замуж, и она, совершенно к этому не подготовленная морально, с ужасом и отвращением узнает о плотской стороне любви только ночью после бракосочетания.

Особое «участие» в дальнейшей после очередной супружеской ссоры судьбе Саши Орловой принимают ее новые курортные приятели: госпожа Ковылькова и ее молодой любовник Кольб, художник Ленивцев и помещик Крамер.

Госпожа Ковылькова в исполнении **Елены Петровой** и **Марии Нестеровой** — это также разные героини. Общее у них только то, что, чувствуя уход молодости и свежести, но не утратив привлекательности и умения пользоваться женскими уловками, они держатся за свою любовь к Кольбу, подпитывая ею угасающую женственность. Ради этих неравных отношений Ковылькова готова на всё: и нахваливать самовлюбленного,

но бесталанного Костю, и терпеть его молодые увлечения, и даже — что самое страшное — содействовать обольщению, как вышло с Сашенькой.

Клара Ковылькова, созданная Марией Нестеровой, любит и страдает. На правах старшей и опытной она руководит молоденькими девушками и женщинами, раскрывает им премудрости курортной жизни, оказывает покровительство. В ее интонациях — уверенность, непоколебимость статуса. Но наедине с Костей Клара теряет свою уверенность. Каждое ее прикосновение осторожно: как он отреагирует, не оттолкнет ли? Хрипловатый голос ломается, каждая фраза нервно дрожит: а не наскучила ли я ему? Поэтому после насильственной связи Кольба с Сашей (которая случилась не без содействия Клары) этот нарыв вскрывается. Ковылькова оказывается больше не в силах бороться с внутренним противоречием, делить Костю с пустыми, недалекими созданиями, униженно пытаться постоянно доказывать свое превосходство перед ними. И это откровение сильной, но любящей и униженной женщины вызывает окончательное отторжение Кости.

Героиня Елены Петровой — образ почти демонический, очень страшный. Ее судьба выливается в сюжетную линию, едва ли не затмевающую на какое-то время историю главных героев; ее жизненную философию хочется анализировать. Ковылькова в этой интерпретации ощущает свое превосходство в любой ситуации. Кольб выглядит рядом с ней всего лишь изящным аксессуаром. Да, она также на многое готова ради возлюбленного, но смотрит на эту жертву иначе: раз их отношения требуют присутствия третьего человека (Клара понимает, что не в состоянии состязаться с молодостью, свежестью и новизной), раз это доставляет удовольствие Косте, то и Ковылькова научится получать удовольствие от этого. Но, будучи женщиной сильной и властной, возьмет на себя право руководить ситуацией. Перед выбором: уни-

жаться и выпрашивать любовь и ласку или же стать кукловодом всех интрижек молодого любовника — предпочтение Клара отдает второму. Так она не только не унижена, но даже повыше остальных двух углов порочного треугольника: те просто идут на поводу у желания, а она все видит со стороны и владеет ситуацией. Поэтому, казалось бы, находясь в зависимости от Кольба, все же именно она управляет всеми, кем пожелает. Легко становится наставницей и примером едва знакомым девушкам. Снисходительно и свысока одергивает Костю, иногда забывающегося в обществе. Сладко усыпляет бдительность и заманивает в свои сети. Потому она шутливо целует Сашу у всех на виду, рвется ее расцесывать... Елена Петрова превращает эти сцены в очень интимное действие. Ее Клара разыгрывает целый спектакль, подогревая интерес к наивной глупышке, чтобы быть не брошенной немолодой женщиной, а роковой соучастницей, режиссером этого греха.

Рядом с Ковыльковой душно, каждая фраза пропитана приторным сиропом. Тут бы Сашеньке почувствовать, прислушаться к предостережениям мужа, но уж очень эффектно Ковылькова исполняет роль заботливой покровительницы. С каким-то таинственным садизмом и упоением играет она с Сашей, заранее зная, чем это закончится для девушки, в обольщение которой Клара вложила куда больше сил, умения и хитрости, чем Кольб.

Финал первого акта — театр теней, чувственный и зловещий танец соблазнения Саши Klarой и Кольбом, поставленный **Галиной Халецкой**, — отзывается страхом и ощущением обреченности. И ставит решающий акцент в демонизации героини Елены Петровой, когда тень Кольба поглощает Сашину тень, а тень Klarы — их обоих. Без остатка. Игра окончена. Зло победило добро.

Роль Константина Кольба исполняет **Михаил Тюленёв**. Играть «красивых

подлецов» ему не впервой, до этого были и Дориан Грей, и Жорж Дюруа. Его Кольб — приспособленец, отношения с Klarой устраивают героя до тех пор, пока та не становится слишком навязчивой, не проявляет очевидной ревности, не пытается что-либо изменить в этой порочной связи. Франтовство, самолюбие, меланхолия — верные спутники Кольба. Он очень любит громкие слова о свободе и правах человека. Он, насильник, обвиняет Орлова в деспотизме и насилии над волей супруги! И окончательно затуманивает Сашин рассудок. Артист намеренно не скрывает фальши и пустоты в демагогии своего героя, даже наоборот, выставляет их напоказ, ведь Кольб слишком недалек, чтобы догадаться: чужие умные фразы необязательно говорить с такой самоуверенной пылкостью. Лицемерие очевидно, но Саша сама рада обманываться.

Прозрев слишком поздно и сбежав из дома Ковыльковой, Саша ищет защиты у художника Ленивцева, который уверяет, что искренне влюблен в нее. Балансирует на грани комедии и гротеска (в первом акте) и драмы (во втором) этот герой в исполнении **Дмитрия Баркалова** и **Сергея Тоичкина**. Их Ленивцев много мечется по сцене, суетится, нигде и ни на чем не способен остановиться: он сам не понимает, чего хочет от жизни, не может найти себе места, не знает, как достичь гармонии и согласия с самим собой. Будучи человеком настроения, из неугомонного, романтического, веселого (зритель смеется, глядя на чудаковатые и достаточно современные, специфичные для нынешней богемной среды ужимки молодого человека), он превращается в самого страшного из подлецов. Воспользовавшись только что пострадавшей от Кольба девушкой, он не просто теряет к ней интерес (потерял он его еще до этой роковой встречи, как только узнал, что Саша уже досталась Кольбу, а «объедки» ему не нужны, такая Саша уже не вызывает в нем тре-





Крамер — С. Репин, Ленивец — С. Тоичкин

пета), не бросает ее, а «передает» другу! Из уст Ленивцева, человека творческой природы и, очевидно, прогрессивного для своей эпохи, мы слышим часто звучащую в наше время ужасную фразу о том, что женщина сама виновата, если оказалась подвергнута насилию.

Современные общественные движения нашли бы, что ему ответить, но Сашенька из другой эпохи, она еще не знает, что вместо утешения и защиты получит очередной удар. Невозможно не обратить внимание на взгляд Саши (Дарьи Ковалёвой) на молодого человека в этой сцене: абсолютное доверие, отчаянная покорность в этом распахнутом взоре. Интересный жест делает Ленивец (Дмитрий Баркалов): после близости Сашенька кутается в его пиджак, словно в кокон, способный оградить от бед, она уверена, что чувство Ленивцева спасет, очистит, исцелит; художник же, жалко извиваясь, издалека начиная разговор,

предваряющий позорный побег, бесцеремонно снимает свой пиджак с плеч девушки... Над сценой струится зеленый туман. Словно какое-то ядовитое зелье варится в горном котле, хотя судьба Сашеньки уже неотвратимо отравлена...

Так Саша попадает под покровительство Крамера. Ей некуда возвращаться. Образ Крамера в курской постановке вызывает скорее симпатию, чем антипатию. Он не обеляет себя, в разговоре с Ленивцевым прямо говорит, что они ничем не лучше всех остальных представителей курортного общества. Но зритель может поспорить с этим. В исполнении **Эдуарда Баранова** и **Сергея Репина** Крамер контрастирует с остальными отдыхающими как минимум своей прямолинейностью, последовательностью и даже, если можно так выразиться, принципиальностью. Бессознательное ли совпадение (что подчеркивает мастерство актеров-исполнителей),



Сашенька Орлова — В. Лукьянова, Орлов — М. Карпович

или же отработанная деталь, но каждый, интересующийся языком жестов, сразу обратит внимание, что Крамер — единственный, у кого вербальное соотвествует невербальному. В то время как у других героев медовые слова очевидно расходятся с трудно скрываемой суетливостью, натянутыми улыбками и нервными движениями рук (вообще в курской постановке действительно интересно наблюдать за невербальной стороной: часто жесты оказываются красноречивее найдёновского текста). В режиссерском видении Крамера вполне можно считать самым положительным из отрицательных героев. Он взрослее, опытнее, спокойнее, точно знает, чего хочет от жизни. И точно не хочет прочитать наутро в газете о самоубийстве госпожи Орловой.

Крамер не желает обременять совесть: зная, что ему придется уезжать, и понимая, какая судьба ожидает Сашу,

вызывает Орлова в гостиницу, где приютил Сашеньку, оставляет ей деньги и визитку, чтобы она могла в случае необходимости обратиться за помощью. Он пытается спасти и Сашу, и свою душу, насколько это возможно. В интерпретации Эдуарда Баранова и Сергея Репина герой определенно симпатичен и располагает к себе, он становится «счастливым билетом» Саши и не позволяет ей окончательно уничтожить себя физически и нравственно. В то время как из ремарок Найдёнова складывается более безразличный образ. Другой взгляд на Крамера является существенным плюсом постановки.

Орлов возвращается за Сашенькой и застаёт ее готовой ехать вместе с посторонними мужчинами назло опротивевшей самой себе и такому омерзительному благородному на ее фоне мужу. Истерикой Саши, где она называет всех мужчин собаками и в исступлении прогоняет,

явно пребывая не в себе, заканчивается пьеса у Найдёнова. Он оставляет героиню в самом страшном состоянии, которое только можно представить и которое не сулит ничего хорошего. Но режиссер меняет сюжетную точку на запятую и продолжает историю, исходя из своей цели. Виктория Доценко ставит спектакль не о том, что «все мужчины – собаки», а о том, что брак – это совместная работа: «Всё произошедшее – повод для Орловых переосмыслить отношения в семье. Это урок Сашеньке и Орлову. Для нее – первый жизненный урок, первый жизненный ожог, опыт взросления, для него – повод перенести манеру поведения по отношению к жене и в дневной их, и в ночной жизни. Женщины сейчас могут свободно уходить от нелюбимых мужей. Они имеют паспорта, образование, работу, самостоятельность. А вот то, что браки распадаются из-за глухоты супругов друг к другу, – это актуальная проблема. Вот об этом я увидела спектакль по этой пьесе сегодня».

Еще одна находка Галины Халецкой как балетмейстера – танец теней, где силуэты многих мужчин проходят через Сашу, уже покорную и безучастную к своей судьбе, и страшная, истерическая (и зачаровывающая животным безумием) пляска Саши, переходящей из рук в руки. Орлов выстрелом в воздух прекращает этот грязный танец. Он вернулся за супругой совсем другим человеком. Виктория Доценко, меняя финал, выводит Орлова как единственного абсолютно положительного героя спектакля: смог приехать, смог простить, смог проступить через ревность и обиду. Смог остановить жену от рокового шага.

Орлов останавливает супругу от самоубийства, и Саша падает в объятия мужа, но это всего лишь финал спектакля, но не финал истории. Что означает этот порыв со стороны Саши, прежде не позволявшей мужу прикоснуться к себе? Истерическое отчаяние или

же осознание безусловной любви мужа и проснувшееся ответное чувство? Что ждет супругов, когда они успокоятся после потрясения и взглянут на ситуацию трезвым взглядом? В любом случае, этот вариант финала дает Сашеньке шанс снова поверить в мужчин, а еще раскрывает секрет семейного счастья: умение услышать, простить, измениться, понять чувства, обиды и чаяния любимого человека, о которых подчас никто не скажет вслух.

Казалось бы, простая и очевидная истина, но, во-первых, именно об этих простых вещах в браке мы так быстро и так часто забываем. А во-вторых, финал все же открытый. Орлов сделал решительный шаг навстречу, а как поступит Саша – остается загадкой. Как поступила бы каждая из нас? Вопрос, над которым стоит поразмыслить...

Говоря о режиссерской работе с текстом пьесы, стоит отметить и проработку второстепенных персонажей, которые у Найдёнова обозначены лишь штрихами. Курортное общество, с которым мы знакомимся на протяжении спектакля, типично. В большинстве своем это охотники: женщины охотятся на мужчин, мужчины – на женщин. Не прочь включиться в эту игру воздушная, кокетливая и не лишенная легкомыслия Мари (**Кристина Крыженевская**), если бы не ее бдительная и строгая мать (**Людмила Мордовская**). Не чужда эта слабость и почтенному главе семьи (**Иван Пилипенко**). Впрочем, его супруга, умудренная семейной жизнью (**Любовь Сазонова**), очень ловко пресекает попытки мужа пофлиртовать на стороне, хоть и кажется подчас смешной в своих примитивных методах его осадить. Очаровательная юная цветочница (**Вероника Богдель**), глядя на которую, сразу представляешь актрису в образе Элизы Дулиттл. За этими персонажами любопытно и приятно наблюдать, потому что актеры воплотили типажи, с одной стороны – анекдотич-

ные, с другой — легко узнаваемые в реальности, а оттого кажущиеся близкими и понятными.

Совсем другого рода второстепенный персонаж, Дама (**Юлия Высочиненко**). По сюжету она главная охотница на курорте — многоопытная и развращенная. Женщина, находящаяся в вечном поиске удовольствия или денег, — ожидаемо и поверхностно для курортной истории. Однако или совместными стараниями режиссера и исполнительницы роли, или удачным, почти мистическим чутьем актрисы, в эту героиню вдохнули столько загадочности, что наблюдать без замораживания за ней просто невозможно. Строгая, тонкая, немногословная, неуловимая, она появляется и исчезает, скользит, а не движется. Но это не женственная лебединая плавность, а что-то другое, магическое. Это не настоящая женщина, а бумажная куколка начала прошлого века. Ее вырезали для игры, нарядили в лучшее платье и играют. Ею. И она играет. Поэтому, пожалуй, в этом бездуховном театре под открытым небом никто не ощущает себя на своем месте так, как она. Словно тень, зеркальное отражение, неотступно следует она за Сашенькой и оказывается в тех же местах, где Орлова проживает «ключевые» точки. И с каждым падением Саши все больше из героя-антипода превращается в намек на двойника. Ведь если бы не Сашино «жить честно» даже после всего случившегося, как знать, не стала бы и она такой курортной Дамой, приняв правила здешней игры. Ведь сколько пропало подобных Сашенок каждый курортный сезон, и сколько разных путей было им уготовано после. А в свете измененного режиссером финала связь между Дамой и Сашей оказывается еще более очевидной: ведь получающая удовольствие от жизни в обществе, привыкшем к легким связям, Дама оказывается оскорбительно и неожиданно для нее самой отвергнутой, а загнанная в ловушку этим же об-

ществом, затравленная Саша получает прощение и возвращает себе право на любовь. Юлия Высочиненко блестяще дополнила предсказуемый, типичный образ загадкой, дав волю зрительскому воображению и органично вписав героиню как один из условных лейтмотивов спектакля.

Эти и другие героини, которые появляются эпизодически, но ярко, интересны еще одним нюансом восприятия. «Ярмарка» отдыхающих, по сути, объединенная общими интересами, все же распадается на мозаичные осколки и никак не собирается в единую картину, в единое целое. Впрочем, конкретно здесь это выглядит более чем уместно и является неоспоримым плюсом для понимания проблемы уже на стадии завязки. Лицемерно учтивые и галантные, картинно кокетливые, наигранно сентиментальные героини не способны испытывать ничего более минутной заинтересованности в собеседнике. Участие в жизни ближнего здесь обусловлено разве что попыткой развеять скуку или желанием поставить бесчеловечный психологический эксперимент. Поэтому никак не склеить эти осколки в единое панно — настолько мимолетна и поверхностна связь между ними.

Несмотря на счастливую развязку, спектакль оставляет страшное послевкусие. Найдёнов не претендует на новое слово в драматургии, то и дело слышны отголоски авторов разных стран и эпох (например, не покидает ощущение родства пьесы с «Фрёкен Жюли» Стриндберга). Но как точно в свое время сказала режиссер постановки в «Современнике» **Екатерина Половцева**: «Есть очень важное ощущение того, что все то, о чем пишет Найдёнов, происходит и сегодня, и всегда, и везде, и на всех курортах, и во всех странах, и во все времена».

*Кристина ЧЕКАЛЁВА*

*Фото предоставлены театром*

## ЛИПЕЦК. Из века в век шагнув

**С**вое первое 100-летие Липецкий государственный академический театр драмы имени Д.Н.Толстого отметил 5 июня. Это официальная точка отсчета одной из старейших российских сцен, открывшейся в 1921 году спектаклем «Савва» по Леониду Андрееву. Вскоре на подмостки вышли пьесы Д.В.Аверкиева, Н.В.Гоголя, А.Н.Островского, и, подерживая историческую память, прошлой осенью сотый театральный сезон Липецкая драма открыла «Бесприданницей». А в день рождения распахнула двери, устроив грандиозный праздник под открытым небом, не оставляя сомнений, что театр по-прежнему остается самым живым из всех видов искусства и сохраняет главные и вечные ценности. В их числе «Горе от ума» А.С.Грибоедова — премьера, с которой Липецкий академический шагнул в новый век.

### ПО СТУПЕНЬКАМ

Здание театра построено на одном из самых высоких холмов города, к нему, словно к храму, ведет каскад лестниц. Здесь от самой нижней ступеньки началась эстафета эпох «Да здравствует Театр!» — большая программа с участием артистов Липецкой драмы, городского симфонического оркестра, Молодежного театра «Проект» из Ельца, народных коллективов.

Казалось, оживало время, переноса в XIX столетие, когда перед отдыхающими популярного тогда курорта «Липецкие минеральные воды» выступали столичные и провинциальные труппы и, как сообщал «Липецкий сезонный листок», «весьма удачно» разыгрывали драмы «Бесприданница», «Блуждающие огни», «Забубенная головушка», «Степной богатырь», развлекали комедиями и фарсами «Бедность не порок», «Дармоедка», «В горах Кавказа», «Контролер спальных вагонов». После

Октябрьской революции в Липецке появилось множество театральных кружков и театров-клубов, и это движение стало настолько стремительным, что на излете 1920-го подотдел искусства уездного отдела народного образования решительно поставил вопрос о создании единого театра. Так началась история Липецкого драматического, который пережил сложные 1930-е и трагические 1940-е, и потом с каждым десятилетием набирал высоту.

Юбилейным подарком стала книга «Театр и зритель. Первые 100 лет» (автор-составитель Елена Маханько, художественный редактор Павел Чайкин,

*Эстафета эпох «Да здравствует Театр!» Фото Е. Глебовой*





Юбилейные  
торжества  
к 100-летию  
Липецкого театра.  
Фото Е. Глебовой

дизайнер **Матвей Михайлов**), подготовленная и изданная самим театром. Листая страницу за страницей, убеждаешься, какая серьезная и кропотливая работа предшествовала ее выходу в свет. Книга сложилась из архивных материалов, документов, писем и фотографий, воспоминаний служивших этой сцене артистов, режиссеров, художников; заметок известных российских театроведов, литературоведов, режиссеров, среди которых **Татьяна Шах-Азизова**, **Владимир Лакшин**, **Зиновий Паперный**, **Борис Львов-Анохин**.

И еще один знак юбилея — театральный музей, о котором здесь мечтали давно и, наконец, торжественно открыли в день своего 100-летия. Благодаря поддержке **Государственного центрально-**

**го театрального музея имени А.А. Бахрушина**, специалисты которого оказали организационную, кураторскую и методическую помощь, новый творческий объект Липецкого драматического соответствует всем канонам современного музейного пространства.

Более 300 экспонатов и восемь тематических блоков объемно и ярко отражают театральную жизнь Липецка, а вместе с тем и главные вехи истории самого города. В создании экспозиции большую роль сыграл **Липецкий краеведческий музей**. Предоставленное Бахрушинским музеем мультимедийное оборудование дает возможность ознакомиться с редкими документами и даже услышать голоса из прошлого. Например, рассказ легендарного полярно-



Открытие  
театрального  
музея.  
Фото Е. Глебовой

го летчика **Михаила Васильевича Водопьянова** о своей самой первой пьесе «Мечта», которую он написал специально для Липецкого театра, а в мае 1937-го ее сыграли на этой сцене. Экспозицию нового музея дополнили также материалы из фондов бахрушинской коллекции, отражающие разные периоды жизни липецкой сцены. Например, копии афиш 1905–1906 годов, приглашающих на спектакли «Товарищества драматических артистов под режиссурой А.Л. Загарова и С.А. Головина» в курзал «Липецких минеральных вод».

К важным свидетельствам истории без сомнения можно отнести и эскизы декораций и костюмов, созданных художниками **Ольгой Твардовской** и **Вольдемаром Макушенко** к спектаклю «**Вишневый сад**» **А.П. Чехова**, который в 1992 году поставил **Владимир Пахомов**, с чьим именем в Липецкой драме связана отдельная эпоха. Это о нем в свое время сказал Владимир Лакшин точно и емко: «В некоторых русских городах и в XIX, и в XX веке чаще бывало так, что вся культура произрастала вокруг университета. А в Липецке таким культурным центром

стал театр, и это получилось благодаря тому, что несколько лет назад его возглавил Владимир Михайлович Пахомов. Не просто стал главрежем, а объединил в театре коллектив единомышленников, объединил идей, и идей весьма благородной и плодотворной».

Рождение театрального музея – событие по нынешним временам достаточно редкое. Приехавшая на юбилейные торжества заместитель генерального директора Государственного центрального театрального музея им. А.А. Бахрушина, профессор РГГУ **Ирина Баканова** подчеркивает, что работа по его созданию, проделанная Липецким театром, достойна восхищения. По ее словам, благодаря невероятной воле директора театра **Татьяны Гореловой** и включенности в общее дело всех театральных служб удалось создать мощный контент, который отражает всю историю Липецкого театра и вписывается в огромный пласт русской культуры.

## ВСЛЕД ЗА ЧАЦКИМ

Выбрав для юбилейной премьеры давно разлетевшееся на цитаты «Горе от ума» **А.С. Грибоедова**, Липецкий драматический театр не только пополнил афишу еще одной жемчужиной русской классики. В этом сказалась и символическая связь с самим автором, который провел лето 1823 года на липецкой земле, в имении своего друга Степана Никитича Бегичева в селе Полевые Локотцы. Здесь и написал третий и четвертый акты знаменитой комедии.

Новый творческий проект получил финансовую поддержку **Министерства культуры РФ**, благодаря чему в театре появилось современное звуковое и световое оборудование, с помощью которого и рождался премьерный спектакль, предоставив неограниченные технические возможности его создателям. На постановку пригласили **Александра Огарёва** – человека в театральном мире известного, работающего и на

*«Горе от ума». Душа Чацкого – З. Кречет, Чацкий – Э. Мамедов*







Лизанька – А. Абаева, Фамусов – В. Борисов

столичных подмостках, и в российских регионах. Соавторами стали молодые и уже заявившие о себе художник-постановщик **Ирина Бринкус** и художник по свету **Никита Черноусов**, которые вместе с режиссером придумали фантастический мир обычного московского дома. Всего за сутки здесь произойдет множество потрясений – обострятся обиды, исчезнут иллюзии, порвутся старые связи, обуглятся мосты.

На ученической доске старательной рукой выведено название пьесы, но сразу становится понятно, что это будет сюжет не из школьной программы, где однозначны оценки и характеры. На занавесе оживет изображение забавного ангела и упорхнет куда-то в глубины сцены. Из полумрака выйдет загадочная крылатая женщина, чтобы время от времени направлять действие, внимательно наблюдая за происходящим. Александр Огарёв вводит в спектакль новый персонаж – Душу Чацкого, соединяя в одном пространстве скрытое и явное.

Сам возмутитель спокойствия еще не появился, но его Душа, как предчувствие скорой встречи, уже давно здесь. А может, никогда и не покидала этих стен. Героиня **Зои Кречет** практически всегда рядом с обитателями дома, незримо поддерживая и сочувствуя каждому, ослабляя накал эмоций в самых пиковых ситуациях. И, кажется, спасая Чацкого от себя самого.

А он ворвется непрошеным гостем, ввалится снежным комом и в яростной попытке перекроить привычные устои лишь наживет врагов, останется в полном одиночестве. Можно ли осуждать Софью за холодный прием, если после внезапного отъезда Чацкого три года не получала от него даже маленькой весточки? Ее любовь к Молчалину скорее всего была «заместительной терапией», чтобы справиться с обидой, но постепенно переросла в душевную привязанность. Простое человеческое желание – любить, ждать новой встречи, не наблюдать часов. Софью восхищают за-



Молчалин – Е. Власов, Фамусов – В. Борисов

стенчивость избранника, уважение к людям, умение выпутаться из сложной ситуации, найти верное слово и охладить гнев Фамусова.

Ирина Бринкус придумала многомерную сценографию с узорчатым потолком, легкими выгородками и прозрачными занавесами, и это напоминает лабиринт с тайными уголками, изящную шкатулку. Такую же, как у Молчалина, где хранятся дорогие сердцу вещицы, с каждой из которых связаны мечты и надежды. От посторонних глаз останутся скрытыми комната Софьи и кабинет Фамусова, где-то вдалеке прошумит бал-маскарад, а ключевые события произойдут в гостиной. Здешняя жизнь протекает сразу в нескольких измерениях – реальность сплетена с фантазиями, навязчивыми мыслями. Точные вкрапления видеоарта с оживающими классическими полотнами иллюстрируют внутреннее состояние персонажей, и эффект поразительный. Софья рассказывает странный сон, а на экране возникают загадоч-

ные сюжеты Босха. Вспоминает ночное свидание с Молчалиным, и высвечиваются парящие над городом шагаловские влюбленные. Скалозуб **Павла Чунихина**, повествуя о своих сомнительных воинских подвигах, видит себя не иначе как мальчиком на красном коне Петрова-Водкина. А в нем и вправду что-то от великовозрастного ребенка, который мечтает о чине генерала как о дорогой игрушке.

В доме Фамусова много секретов, но ничто не является тайной. Глава семейства не удивлен, застав ранним утром дочь и своего секретаря. Эмоциональная буря разыграна больше для порядка, потому что давно уже догадывается он о романтических встречах. Да и Софья осведомлена о его посягательствах на Лизаньку, но прощает отцу эту слабость. Ведь если разобраться, Фамусов еще не стар, хотя и дожил до седин, а в брызжании на современные нравы – естественное стремление оградить дочь от неприятностей.

В Фамусове **Владимира Борисова** нет



Скалозуб – П. Чунихин, Софья – А. Волгина

той твердолобости, с которой нередко изображают его персонажа. Вдовец с многолетним стажем, он одинок и ранним, взросление дочери воспринимает болезненно, по-прежнему считая ее маленькой девочкой. Излишняя отцовская опека тяготит Софью, но она принимает правила игры, в нужные моменты «включает» капризного ребенка и наслаждается произведенным эффектом. **Анна Волгина** легко жонглирует масками: неуправляемый тинейджер с Фамусовым, светская львица со Скалозубом. И только с Лизанькой становится собой. Они устраивают тайную кальянную вечеринку и словно близкие подруги болтают обо всем на свете. Смеются, заново переживая утренний переполох, иронизируют над «золотым мешком» Скалозубом и вдруг вспоминают Чацкого, словно предчувствуя его скорое появление.

Лизанька **Анастасии Абасовой** притягательна легким, веселым характером и житейской мудростью, которая позволяет сохранять достоинство, ловко ух-

дить от барского гнева и любви. Служанка надежно хранит тайну своей барышни, и хоть бранит «проклятого амура», к ночным свиданиям Софьи и Молчалина относится как к приключению. Не хватает с неба звезд, знает свое место, но иногда грезит о чем-то большем. У Софьи Чацкий вызывает теперь лишь досаду, у Лизаньки – восхищение. Три года прошло, а она помнит все его остроты, пророческие слова перед отъездом. Но это не упрек в адрес Софьи и не сочувствие Александру Андреевичу, потому что для нее всегда была очевидна их разнополярность.

Чацкий **Эмина Мамедова** совсем не кажется «злым умником». Скорее, несчастным, потерявшимся человеком. В необъяснимом порыве отправился куда глаза глядят, попытался найти свое место в жизни, но ничего не вышло. Вернулся обратно, упал на колени перед Софьей, но существующая лишь в его голове картинка рассыпалась на мелкие фрагменты. Все оказалось не таким, как



Чацкий – Э. Мамедов

он себе нафантазировал, и это вызывает протест. Чацкий не замечает искреннего сочувствия и доброты Фамусова, не пытается понять чувства Софьи, отказывается видеть в Молчалине даже малую искру ума и порядочности. А ведь персонаж **Евгения Власова** наделен сильным характером, в его поведении не угодливость, а искреннее стремление жить по законам этого общества, трудиться и достичь своей вершины. Выполняя прихоть Софьи, Молчалин вынужден стать героем ее романа, хотя сердце принадлежит Лизаньке.

Пожалуй, единственной реальностью Чацкого была та чистая дружба и радость, которая в детстве связывала его с Софьей. Сохрани он это тепло, и не пришлось бы выливать на окружающих

«всю желчь и всю досаду», сжигать дотла прежде всего собственную жизнь. Фамусова и окружающих устраивает их небольшой уютный мирок, где собираются друзья, и даже иногда залетают музы, отбрасывая тени фантастических птиц и рыб, а Чацкому кажется, что дом полон назойливых насекомых. Подобное существование для него скучно и предсказуемо, и, наверное, лучше уйти, на всех парусах отправиться в дальнее путешествие, постараться успокоить изболевшуюся душу, сделать еще одну попытку разобраться в себе и, быть может, стать добрее.

Елена ГЛЕБОВА

Фото Анны ЧЕРКАСОВОЙ и Виталия УШАКОВА

## ЛЫСЬВА. Время, от которого не убежать...

**Г**ород с богатыми театральными традициями и драматическим театром, по праву считающимся «градообразующим предприятием». Будучи не единожды построенным: от здания ремесленного училища, где прежде находился театр в 1944 году, до момента его полного уничтожения во время случайного пожара 1993 года, — театр обновлялся, менялся и рос на глазах совершенно точно любящих его горожан. Феномен театра-дома в не самом большом городе **Пермского края**, с тремя сценами, театральным музеем, студией и массой параллельных культурных активностей (выставок, презентаций, творческих встреч), — кажется заезжему

критику чудом невозможным. Но факт остается фактом. Именно **Лысьвенский драматический театр им. А.А. Савина** первым открывал гастроли русского театра в Авиньоне в 90-е, выпускал премьерные спектакли зарубежных, впервые переведенных пьес, гостеприимно встречал на малой и большой сценах на тот момент юных режиссеров **Романа Феодори, Юрия Муравицкого, Артема Терехина** и других.

А в 2021 году познакомился с новым главным режиссером — **Верой Поповой**, обостренно чувствующей время в моменте и в прогрессии. Наверное поэтому свой первый диалог с театром она начала с пьесы «Космос» **Алексея Жит-**

«Космос». Сцена из спектакля





«Визит дамы». Сцена из спектакля

«8». Сцена из спектакля



ковского, текста, рассказывающего о поколении сорокалетних из небольшого города (Бугульмы), выкошенных перестройкой и войной. Казалось бы, что в этом удивительного? Молодой режиссер выбирает для работы текст ровесника, возможно, со схожим бэкграундом и общими культурными и социальными кодами и архетипами. Но закономерным кажется выбор места, в котором непременно должна прозвучать эта пьеса. И времени, от которого совершенно точно никто не может убежать. Так, двадцать пять лет назад новая русскоязычная драма началась с очень разных пьес, но по гамбургскому счету с одного манифеста поколения — «Кислорода» **Ивана Вырыпаева** в постановке **Виктора Рыжакова**. И спустя четверть века циклично замкнулась манифестом «повзрослевших мальчиков», теперь уже ставших учителями, на сцене государственного нестоличного театра Лысьвы.

Постперестроечная драматургия, занимавшаяся поиском героя, нашла его в зрительном зале, перевернув, в буквальном смысле слова, раскладку с ног на голову. Вместо плоской сцены малого зала перед нами ступени космической станции, они же — беговая дорожка, воображаемые стулья и столы квартиры главной героини Татьяны (**Варвара Утробина**). А зрительный зал — пригородное кладбище, на которое в память об умершем в русско-чеченскую муже время от времени приходит героиня. То есть, мы тоже памятники и надгробия (младше, старше — неважно) той великой эпохи свершений, в которую произошло так много и одновременно ничего.

Фабула этой вырванной то ли из газеты, то ли из диктофонной правды истории проста как сито повседневных дел. Перед нами обыкновенная школьная учительница, жизнь которой событийно уже случилась, но по инерции тянется в ребенке — подростке музыканте, еще не оторвавшемся от материн-

ской пуповины. Коллегах, номинально желающих выполнения определенных социальных функций от проверки тетрадей до встречи солидных гостей. И в снах, фантазиях, мечтах, выстраивающих хрупкий мостик между бытием и небытием на фоне повседневной рутины. То есть, типичное поле с человеком в нем и массой семиотических отсылок к прошлому, настоящему и будущему русскоязычной литературы: Толстому, Ерофееву, Дурненкову, Пряжке и многим другим замечательным людям. Посреди этого пространственно-временного континуума естественно Она — Татьяна — ждет своего героя: единственного но подстреленного, не спившегося и не сколовшегося парня из класса — бравого космонавта МКФ, который, конечно, не придет. Спектакль-ожидание, спектакль-сон строится как убедительный диалог о дне сегодняшнем и дне вчерашнем на языке изобретательного режиссерского мизансценирования, сотканного из простых и генеральных сценографических приемов, таких, как перенос «шумных» диалогов Гургена (**Алексей Якубенко**) и Эдуарда Владимировича (**Анатолий Липихин**) в радиорубку. Разворот сцены на 180 градусов. Использование лестницы как воображаемой многоступенчатой дороги к ракете; движущегося ковролина как беговой дорожки. Наконец, самого существования актеров в сдержанном, без надрыда и нарочитой искренности режиме. Достоверность и отстранение отдельных сцен, например, финального диалога матери с сыном (**Антон Нистратов**), позволяет говорить о рождении новой эстетически и этически от-refлексированной работы, по сути являющейся манифестом теперь уже переживших и доживших сорокалетних, способных и готовых продолжить диалог с этим, уже не дивным и далеко не новым миром.

Невероятно, но факт, что момент мимотворчества, мироустройства в бес-



*«Весь Шекспир за один вечер».  
Сцена из спектакля*



конечных художественных выборов возникал и возникает в лысьвенском театре постоянно, словно повторяя историю самого здания, многократно перерожденного и пересобранного каждым новым режиссером. Так для спектакля «**Визит дамы**» **Ф. Дюрренматта** режиссер **Андрей Шляпин** создал мир огромного душевного вокзала, наполненного бедными горожанами. Причем в спектакле мир героев словно разделен режиссером на две временные части: молодость, решенную пластически через юную пару (**Агния Слепова** и **Андрей Шошкин**), и зрелость, с полномасштабными нарративными сценами страсти и ненависти **Клары (Наталья Миронова)** и **Илла (Эдуард Фролов)**. В этой эпичной постановке **Андрей Шляпин** с азартом и изобретательностью прописывает мир горожан, выступающих звуковым и пластическим хором еще не свершившейся трагедии, жанр которой постоянно проговаривается в тексте пьесы. Визуально отстраивает вместе с художником **Ольгой Вологиной** наступающий капиталистический мир, явленный в образах огромных ростовых кукол, слуг **Клары**, заслоняющих и подавляющих все живое. Проводит под дамковым мечом расчеловечивания и человекоубийства бургомистра (**Михаил Тихомиров**), полицейского (**Вадим Пугачев**), учителя (**Александр Миронов**) и других. Но оставляет практически не тронутыми и девственно невинными главных героев, **Клару** и **Илла**, словно застывших социальными эстампами в металлических тисках этого когда-то крупного индустриального гиганта.

Словно снимая пафос прошлого урбанизма и переводя фокус внимания на личное и вечное, существует в репертуаре театра еще один спектакль, «**8**» **Робера Тома** в постановке **Михаила Тихомирова**. Рождественская история от маэстро французского кинематографа о восьми женщинах и одном убитом муж-

чине, разворачивается в пространстве respectable дома, скорее напоминающего «**Кукольный дом**» **Ибсена**, где всем тесно, неуютно и очень хочется сбежать. При этом звучит легкая располагающая музыка и одну из женщин — бабушку — играет **Эдуард Фролов**. Если в предыдущем спектакле в центре внимания были страсти социального толка, то в этой работе все зрительское внимание сосредоточено на теме любви и ревности. Дочери (**Александра Кожевникова** и **Агния Слепцова**) неистово врут, жена (**Клавдия Савина**) изменяет с адвокатом, свояченица (**Анжела Себекина**) лукавит, сестра (**Наталья Крючева**) предаст, слуги (**Екатерина Новикова**, **Алена Кустова**) лжесвидетельствуют, и весь предпраздничный мир красочного женского королевства катится по закону жанра в тартарары.

Словно отменяя всякие законы жанрового театра, нас приглашают на следующую постановку театра, пьесу «офф-офф Бродвей» **Джесса Боргессона**, **Адама Лонга** и **Дэниела Сингера** «**Весь Шекспир за один вечер**», в которой режиссер **Алина Гударёва** предлагает зрителю другой способ работы с классикой — попытку быстрого «**Брифли**» осмысления хрестоматийных сюжетов английского классика. Выбирая язык площадного, низового театра режиссер предоставляет актерам возможность втроем (**Эдуард Фролов**, **Игорь Безматерных**, **Михаил Тихомиров**) вместе с человеком Пауком (**Антон Нистратов**) вступить в неравный бой с массовой культурой потребления и попробовать увлечь молодого зрителя классикой. Гэги, фокусы, перевороты сценария, открытое комикование позволяют увидеть весь диапазон возможностей безусловно сильной и талантливой мужской половины труппы театра.

*Мария СИЗОВА*

## ЧАЙКОВСКИЙ. Драма в стиле *Inferno*

**П**ремьерой свободной инсценировки режиссера **Дмитрия Доморощенина** «Романа с кокаином» **М. Агеева (Марка Леви)** завершился в конце мая **90-й** театральный сезон **Чайковского театра драмы и комедии**. Постановка спектакля осуществлена при поддержке **Министерства культуры Пермского края**.

... Говорят, в миг смерти в сознании человека проносится вся его жизнь. Если умирающий морально чист, то лучшие ее мгновения. Иными словами, то, чем хочется запомниться и хочется унести с собой в мир иной. Но почему же вместо привычно желанной наркотической эйфории, ощущения счастья в этот раз его мучит состояние *inferno*? Адский огненный круг, начертанный им своими же видениями безнравственности? И зачем его, уже мертвого, мучит этот Черный человек, преследующий в последние годы жизни, словно Мефистофель Фауста?..

С чего же началось падение в пропасть Вадима Масленникова, некогда мечтавшего стать адвокатом и богачом? А теперь сорвавшего последний листок календаря своей никчемной жизни кокаиниста на большой железной койке. Может, с заносчивости и презрения к окружающим в годы учебы в частной гимназии, затем — в Московском университете? Или с первого предательства любящей матери, оскорбленной им своим незаслуженным, жестоким презрением? С болезненной проблемы, когда в ходе романа с замужней Соней вдруг прозрел: он подвластен не чувствам, а лишь животной низменной чувственности? А, может, с первой дозы кокаина, услужливо предложенной ему Хирге, продавцом наркотиков? С оргий в наркотических бредовых снах в компании с однокашниками — уже законченными наркоманами-фантомами? А где-то там, мимо сознания антигероев шла Первая мировая война, затем свершался Октябрьский переворот...

И маятник нестерпимых мучений законченного кокаиниста, безжалостно раскачи-

ваясь, все увеличивает и увеличивает расстояние между крайними точками «радиуса»: упоением своей порочностью и немощными страданиями от чувства вины...

На первый взгляд, спектакль Дмитрия Доморощенина «Роман с кокаином» призван лишь заявить решительное «нет» наркотикам. Страстотерпцем трагической судьбы превращения главного героя — Вадима Масленникова в кокаиниста «хроника» был явлен **Кирилл Максимов**. От первой «поноушки» до увеличения доз «кокша» в последующих приемах, от раздражительности, отчаяния при ломках до черствости, грубости, истушленных истерик и, наконец, самоубийства, — актер играл жертву наркомании на грани безумия, будил в своем Вадиме личность дикую, необузданную, разрушительную и саморазрушающуюся. Ответная зрительская реакция — щемящая боль, жалость к погубленной душе и... ярость благородная к тем, кто столкнул юношу в бездну.

Инсценировка Д. Доморощенина «Романа с кокаином», сценически воплощенная в драме в стиле *inferno*, в корне отличается от первоисточника. По жанру произведение М. Агеева (Марка Леви) — это сверхоткровенное дневниковое повествование от первого лица самого Вадима Масленникова, начатое им, пятнадцатилетним отроком, с гимназического периода жизни. Оно заканчивается повешением матери: «У самой верхушки шкафа... она висела — и прямо на меня глядела своей серой мордой удавленницы». В эпилоге описание последних мгновений жизни несчастного принадлежит врачам.

С этого мученического дня, превращенного режиссером в инфернально-ирреальную сцену, и открывается драма. В злоеще-звонящей полутьме бедной больничной палаты видны лишь койка и двери с облупившейся краской. Озираясь по сторонам, Мик и истощено рыдающая Нелли (**Денис Зуев** и **Александра Баталова**) торопливо вносят тело уже мертвого Вадима



Вадим Маслеников – К. Максимов, Соня – М. Картазева

и укладывают на кровать. Но что это? Очередной бредовый сон наркомана? Вокруг койки с Вадимом почти все его знакомцы справляют дьявольскую тризну по усопшему инфернальным танцем. С диким топотом и хохотом! Здесь и Яг, «спонсор» пагубных соблазнов Вадима (**Данил Лаптев**), его компаньоны по кокаиновому притону, пошляки и развратники Мик с Штейном и Зандером (**Сергей Пепеляев** и **Дмитрий Иванов**), разбитные девицы Нелли и Китти (**Ирина Тараторкина**). А правит бал злоеший Черный человек (**Алексей Анисимов**, ему же принадлежит постановка в спектакле всех танцев, в частности, эффективного эротического танго). По ходу действия, он же Хирге, продавец кокаина, он же Извозчик. Это он, Черный человек повезет по заснеженной Москве в номера Вадима и Зиначку, почти девочку, «малыша» (**Ирина Журавлева**). И в одном из них в ответ на Зиначкино доверие Вадим сознательно заразит ее дурной болезнью.

Динамика начальной сцены задает высокий темпоритм всему спектаклю, который, к чести артистического ансамбля участников действия, выдержан до финала.

В драме немало фантазмагорических сцен-«снов», где герой находится в кокаиновом угаре. В центральном эпизоде Масленникову чудится длинный *черный* стол, за ним шумная компания его «друзей-приятелей» и случайных подруг. Все – в *черном*, под «кайфом». В центре он с невестой – Соней (**Марина Картазева**), наяву уже порвавшей с ним отношения. И рвется-рвется к сыну с поздравлениями в реальности уже повесившаяся Мать Вадима (**Светлана Дорохова**) – самый трагичный образ в драме. Та беспредельно любящая и всепрощающая женщина, которую он презирал за старость, бедность и, якобы, помеху к самоутверждению. Раздражение Вадима достигает предела, и он несколько раз бьет ее в живот ножом (у М. Агеева живот матери протыкает штыком один из стражников).

Кстати, цветовая гамма аскетического художественного оформления спектакля психологически аллегорична: осторожная синяя, красная или белая подсветка выхватывает из тьмы предметы и фигуры большинства участников драмы в одеждах черных или тяжелых свинцовых тонов. Лишь три пронзительно «звучащих» цветовых



Буркевец – С. Пантющев, Соня – М. Картазаева, Вадим Маслеников – К. Максимов

пятна взрывают эту давящую угрюмую атмосферу. Два из них статичны: пышный букет красных роз – так Соня приглашает Вадима на свидание, и ослепительно белые шубка, шапочка и муфта Зиночки, – она и после грехопадения остается ангелом во плоти. В пике Вадиму! В начале «Романа с кокаином» он появляется в белой гимназической двубортной шинели (в отличие от однокашников – в черных). В процессе развития драмы Черный человек в знак свершения Вадимом очередного проступка срывает какую-либо часть шинели: один борт, другой, затем по рукаву и так до тех пор, пока падший ангел не остается во всем черном. Причем, дьявольски ритуально – при каждом из трех предательств Вадимом матери.

В драме «Роман с кокаином» тема отношения сына к матери режиссером актуализируется и с подачи артистического дуэта Кирилла Максимова – Светланы Дороховой превращается в одну из ведущих. Что послужило благодатной почвой эгоизму и крайней жестокости Вадима к са-

мому родному на свете человеку? Слепая до самопожертвования материнская любовь к своему чаду, сумевшая хотя бы материально сгладить социальное неравенство между сыном-гимназистом и богатыми титулованными сверстниками. А что мать получает взамен? Обидные презрительные эпитеты: «жалкая внешность», «старая, оборванная», «ужасная старуха», «скрюченная ручка». Вадим же за это расплывается душевной пустотой, которую он заполняет, чем придется.

Финал драмы Д. Доморошенова повторяет ее начальную сцену дьявольской тризны по усопшему. Только на фоне inferнального танца мать и сын встречаются друг друга в мире ином трогательно исповедальными объятиями. Исток такого обрамления спектакля – фраза: «Буркевец отказал», поставленная Вадимом в эпитафию своей рукописи, и записки, найденной врачами у мертвого Масленикова. Это своеобразный лейтмотив смерти. И предательства. Некогда преуспевающий гимназист Василий Буркевец (**Сергей Пантющев**) называл



Сцена из спектакля

Вадима «милым, единственным» другом. Но после Октябрьского переворота, став крупным чиновником у большевиков, Буркевец отказывает однокашнику-кокаинисту в его устройстве на лечение в военном госпитале. Возможно, этот отказ сродни смертному приговору был подлой местью партийного бонзы за измену его жены Софьи Петровны — Сони с Вадимом?

Кроме рукописи и записки во внутреннем кармане, на груди умершего Масленникова находят «старый коленкорový мешочек» с серебряными пяточками. Это остатки денег Зиновки, которые она дала Вадиму на номера. Частью из них, чтобы убить себя, он расплатился с Черным человеком за последнюю смертельную дозу. Таким образом, в доброте Зиновки (монетки) и бесчувствии Буркевца (отказ помочь) смыкаются две противоборствующие силы — Добро и Зло, подтверждающая скорбную философию кокаиниста-самоубийцы. Ведь жизнь, по Масленникову — качели, раскачивающиеся от «стороны Благородства Духа» к «стороне Ярости Скота».

Не нравственной ли слепотой героя, не отличавшего добро от зла, питался змий «кокаиновой» трагедии Вадима Масленникова? Кто попытался развить в нем моральные качества — сочетание в человеке внутренних устоев, ценностей и мировоззрения, которые бы определили в нем самодостаточную личность? Или разбудить совесть — эмоциональный их компонент? Состарившаяся мать, тянувшая из себя последние соки, лишь бы сын «вышел в люди»? Или нянька Степанида (**Галина Палехова**), хлопотавшая лишь о сытости и здоровье дитяти? Вот парня и всосала в себя гнилостная тряпина! А в ней можно не жить, а лишь недолго существовать как по откровению одного из лирических героев Лермонтова: «И скучно и грустно, и некому руку подать // В минуту душевной невзгоды...» Судя по зрительской реакции, драма в стиле *inferno* «Роман с кокаином» Д. Домрощенина взбудоражила в них те мысли и чувства, которые ради душевного комфорта они старались в себе заглушить.

Вадим БЕДЕРМАН

# ЯРОСЛАВЛЬ.

## Основано на реальных событиях

**Ж**итие гения из русской провинции... В год бо-летия первого полета человека в космос **Борис Павлович** придумал и поставил в Ярославле в **Театре драмы имени Федора Волкова** спектакль «**Циолковский**». Один день из жизни калужского чудака Константина Эдуардовича, учителя физики и математики в женском епархиальном училище рубежа XIX—XX веков, стремительно проносится перед зрителями, отражая судьбу русского ученого-мечтателя из маленького городка, верившего в Чудо и подарившего людям

всей земли возможность познания Вселенной.

Медитативная, взвездная музыка композитора **Романа Цепелева** с самого начала становится смысловым звуковым стержнем всей постановки и постепенно погружает зрителей в сценическое повествование. Весеннее утро в Калуге: дороги не чистят, река разлилась — типичная картина русского провинциального городка. Учитель Константин Эдуардович выезжает на сцену на велосипеде, разговаривая сам с собой, направляясь на службу в епархиальное училище. Светлый сюртук героя — знак «белой

«Циолковский». Сцена из спектакля



вороны», противопоставляющий восприятие мира гения монотонному черно-серому пространству грязных улиц, талой воды, грифельных досок и форменной одежды воспитанниц училища. В их огненные головы (все актрисы-ученицы в ярко-рыжих париках) этот странный учитель старается заронить искру мечты о возможности человека летать, зажечь юные умы своей одержимостью (сценография и костюмы — **Александр Мохов** и **Мария Лукка**).

В роли Циолковского — **Илья Варанкин**, физически легкий, хрупкий, гуттаперчевый, способный перенести и взлеты, и падения ради своей Мечты. По мысли режиссера, это застенчивый молодой учитель, плохо слышащий и абсолютно не приспособленный к быту, но при этом пылкий и страстно увлечен-

ный идеей конструирования аэростата — летательного аппарата, который откроет человеку дорогу к освоению звездного пространства. Созданный актрисой **Еленой Шевчук** сценический образ беременной («тяжелой», как говорят в народе) супруги Варвары Евграфовны — надежное заземление для главного героя. Она его хранит, уравнивает хрупкость, но одновременно становится тяжким грузом, сдерживающим полет мечтаний и устремлений, — извечная проблема жен великих людей.

Слуховые трубки — шаблонный визуальный атрибут Циолковского, главный герой спектакля использует как защитный фильтр, который с успехом ограждает от всей лишней, бытовой, раздражающей информации из «внешнего» мира. Самовлюбленный

Сцена из спектакля





*Жуковский — С. Иванов, Менделеев — Н. Лавров, Циолковский — И. Варанкин*

*Николай Федорович — Е. Мундум, Константин Эдуардович — И. Варанкин*







Сцена из спектакля

карьерист — директор училища (**Сергей Скоков**) и заикленная на соблюдении дисциплины и внешних приличий комичная классная дама в исполнении **Людмилы Пошехоновой** этот фильтр проходят с трудом. В отличие от школьного сторожа-мыслителя Николая Федоровича (**Евгений Мундум**). В его страстных монологах о формах бессмертия и вечной жизни — явный намек на труды основоположника идей русского космизма Николая Федорова.

Кульминацией сценического дня Циолковского становится приезд в провинциальное училище столичных профессоров: Менделеева (**Николай Лавров**), который поддерживает идеи калужского учителя, и Жуковского (**Семен Иванов**), считающего Константином Эдуардовича мечтателем и отрицающего научную значимость его работ. Павлович предлагает зрителю пофанта-

зировать, как могла бы выглядеть встреча этих великих ученых, с которыми Циолковский в реальной жизни лишь переписывался. Высокая комиссия желает познакомиться с чудачком, который грезит о создании летательного аппарата. Для развлечения именитых гостей разыгрывают школьный спектакль-мистерию, в котором поют и декламируют ученицы и преподаватели духовного училища. Художники Александр Мохов и Мария Лукка создают на сцене эстетически глубоко завораживающий символический мир театра в театре — гигантский рождественский вертеп. Слово в скафандры и шлемы, актеры облачаются в фантастические костюмы (в них как прямая параллель Заболоцкому, по поэме которого поставлена мистерия, — живописные образы **Павла Филонова**) и свободно парят в своем духовном космосе, озаренные светом главной



«Циолковский». Сцена из спектакля

звезды... В перерыве между сценками школьной оратории Циолковский получает от жены трагическое известие. Ошеломленный, он возвращается в иллюзорный мир вертепа и доигрывает представление, в котором реплики актеров и визуальные образы обретают новое, почти сакральное значение...

Взлеты и падения в одном дне из жизни гения. Великая мечта о путешествии в бесконечное космическое пространство неизбежно наталкивается на непонимание, встречается с земными горестями и тяжестью быта. Возможно ли их преодоление? Или это утопия? Может ли вера в Чудо стать двигателем научного познания?..

Изначально жанр своего спектакля Борис Павлович определял как ораторию, в итоговом варианте — «основано на реальных событиях». После премьеры очевидно, что «Циолковский» — это гимн мечтателям, которые способны преодолеть любые ограничения, заразить своей свободой огромное количество умов, воодушевить на грандиозные открытия, подарить радость от сопричастности к великим открытиям человечества.

Екатерина АНТОНОВА

Фото Татьяны КУЧАРИНОЙ

предоставлены пресс-службой театра

# МАЙСКИЕ ВСТРЕЧИ В РОССИИ

В двадцать третий раз в «Балтийском доме» северной Пальмиры собрались руководители (директора, главные режиссеры) и артисты **русских театров СНГ**, чтобы поделиться опытом работы коллективов в условиях пандемии, найти возможность практического решения организационных и творческих проблем, продемонстрировать уровень сегодняшнего репертуарного, профессионального и художественного развития театров в пространстве русского языка и русской театральной культуры. Чудесный, по-летнему теплый май подарил возможность всем участникам и гостям, прибывшим из **Абхазии, Армении, Республики Беларусь, Грузии, ДНР, Казахстана, Кыргызстана, ЛНР, Молдовы, Приднестровья, России, Туркменистана, Узбекистана и Украины** — ощутить тепло и города, и сотрудников Театра-фестиваля «Балтийский дом». Нарботанный годами тон доверительного и делового разговора дал возможность не формального, а конструктивного разговора и решения любого вопроса. Потому что благодаря Хранителю этого Дома, **Сергею Григорьевичу Шубу** (генеральному директору Театра-фестиваля), и его команде, гости и участники всегда чувствуют себя в «Балтийском доме», как у себя дома. К этому располагают не только умный тонкий подход руководителя, сохраняющего связи русскоязычных театров зарубежья во времени, но и теплая дружеская атмосфера пространства, где все говорят на языке Театра, где дружелюбие и радушие создают необходимую атмосферу для совместного творчества. Концептуальная позиция и МТФ «Встречи в России», и Второй международной конференции **Ассоциации деятелей русских театров зарубежья**, очень точно, как мне кажется, отражены в тематической направленности конференции — **«Русский театр за рубежом как институт русской культуры»**.

**Д**ва полных рабочих дня, 13 и 14 мая, на Малой сцене Театра-фестиваля «Балтийский дом» шла аналитическая работа деятелей театров стран СНГ и руководителей русских театров дальнего зарубежья, не сумевших в условиях пандемии принять участие в форуме в режиме реального времени. Глубинная проработка накопившихся профессиональных проблем вылилась в выступлении, дебатах, проектах творческого сотрудничества между театрами и образовательными Центрами Петербурга (**РГИСИ, мастер-классы, проведение Летних театральных школ** и т.д.).

Аналитическое исследование проблем и способы их возможного разрешения рассматривались подробно в трех секциях:

1. **«Русскоязычный театр в период карантина. Опыт онлайн-проектов и виртуальных премьер»**.

2. **«Живая русская речь на сцене»**. Модератор — кандидат искусствоведения, профессор кафедры сценической речи **РГИСИ Марина Смирнова** (Санкт-Петербург).

3. **«Русские театры зарубежья и детская аудитория»**. Модератор — руководитель клубных программ Российского академического молодежного театра **Алла Лисицына** (Москва).

В рамках пленарного заседания **«Русский театр за рубежом. Опыт интеграции в национальную культуру»** выступающие говорили о важности понимания ответственности современного художника перед обществом, а также о способах нахождения правильного «языка общения» между театрами и аудиторией подрастающего поколения. Мир меняется стремительно, и театры, не теряя своего художественного лица, просто обязаны найти способ современного об-

щения с залом, который позволит именовать его спектакли Искусством с большой буквы. Словом, в центре внимания выступающих — пути развития русского театра за рубежом сегодня. А возможность «заглянуть в будущее», не откладывая его на завтра, участникам конференции представила презентация постановочных проектов режиссерских мастерских Российского государственного института сценических искусств (Санкт-Петербург). Кто, если не они — молодые, дерзкие, талантливые — будут строить, перестраивать и совершенствовать мир русского театра, не теряя основополагающей, фундаментальной его стратегии: оставлять театром людей и для людей? То есть — театром живым, нужным и важным, театром открытого диалога, театром, который может БЫТЬ только при условии обратной живой связи между актерами и зрителями...

**Государственный русский театр драмы им. Ф. Искандера, Сухум (Абхазия). Федерико Гарсиа Лорка «Кровавая свадьба».**

Встречи с этим театром ждала с нетерпением. Потому, что никогда не видела его спектаклей и потому, что на фестивале они привезли пьесу Гарсиа Лорки «Кровавая свадьба». Интерес мой и нетерпение подогрелись еще и патристически настроенными зрителями, фанатами, прибывшими из разных городов России, чтобы поддержать русский театр из Абхазии! Не скрою — это меня восхитило и растрогало.

Не буду говорить о проблемах молодых актеров, связанных с техникой сценической речи — это общая беда всех русскоязычных театров на постсоветском пространстве; не буду выражать удивления по поводу отсутствия определения жанра спектакля в этой режиссерской версии и отсутствие имен переводчиков на театральной программке. Скажу о режиссерской смелости **Марии Романовой**. Ученица **Григория Козлова** и **Юрия Бутусова**, имеющая в послужном списке режиссерских работ довольно внушительный

репертуарно-постановочный лист, она сначала поразила меня выбором не самой популярной сегодня пьесы испанского драматурга, а потом — проникновением в суть мистического мироощущения Лорки. Постановленная ею история гораздо шире того, что лежит на поверхности сюжета: страсть, любовное томление, ревность, смерть. Действие спектакля она начинает монологом Луны (**Саид Лазба**), который звучит, как пророчество, как предостережение и как стремление вторгаться на правах сильнейшего в земную жизнь, управляя человеческими судьбами и сердцами. Луна на протяжении всей истории трагических несовпадений чувств, желаний и довлеющих традиций, предписывающих девушке определенный поведенческий стиль, будет неотступно следовать за людьми. Выставляя свои зеркала Судьбы, Луна испытывает приливами: то бледно-голубыми потоками холодного свечения, то кроваво-красными и зловеще-тревожными. Две человеческие фигурки, Жениха (**Рубен Дапелян**) и Невесты (**Мадлена Барциц**), на фоне изменяющихся Лун кажутся крохотными, беззащитными и потерянными. Луна Саида Лазбы, поглядывая на людей сверху, как будто решает: жить им или умереть, предоставляя шанс в полномудрие испытать свою Судьбу. Поэтому, «поймав» Жениха в структуру круглого, как полная луна, зеркала, собранного из осколков сердец и судеб таких же женихов, как и он, Луна будто хочет предостеречь человека от надвигающейся трагедии. Или это всего лишь игра холодного светила, которое в конечном итоге всё же вступает вговор со Смертью (**Милана Ломия**) ради того, чтобы Лунные Зеркала забрали к себе души людей?

Режиссер Мария Романова, вступая в диалог со зрительным залом, логические акценты в действии расставляет абсолютно четко и точно: у каждого поступка, у каждой высказанной или не высказанной мысли обязательно будут последствия. Но и в энергии обмена тоже есть свои законы. Люди назвали их любовью, придумали



«Кровавая свадьба». Леонардо — О. Абухба, Невеста — М. Барциц.  
Государственный русский театр драмы им. Ф.Искандера (Абхазия)

мав свои схемы управления ею. Они называли эти законы традициями. Традициям придали форму обрядов. Потом закрепили это навсегда. А закрепив, так и не поняли, что сами себя загнали в угол. Поэтому в руках каждого гостя, появляющегося на свадьбе — осколок разбитого зеркала. Сценическая метафора, которую применяет постановщик, подчеркивает мысль о том, что каждый из этих людей прошел подобное испытание, которое оставило в сердце кровоточащую рану...

История Жениха и Невесты остается актуальной и сегодня. У нее нет конкретного географического положения или почтового адреса. Она — мирового масштаба. Через проблему трагического несоответствия человеческих желаний и возможностей режиссер вступает в диалог со зрителями, где каждый понимает, что означает Закон Нравственных Запретов. У этого Закона нет срока давности. Разговор нужный, важный и своевременный. Проникновенности этому диалогу

добавляет звучащее романсеро **Лхасы** «**Con Toda Palabra**». Женский голос, возникающий из пространства Лун и Зеркал, вносит трепетно-тревожную ноту в сцены, где люди в поисках Любви пытаются противопоставить ее довлеющему Закону.

Так кто же все-таки виноват в том, что свадьба, унеся жизни двоих прекрасных молодых мужчин, Леонардо (**Осман Абухба**) и Жениха (Рубен Дапелян), стала кровавой? Кто-то из смертных или течение infernalно-мистических потоков Судьбы? У Лорки на это есть ответы. Есть они и у постановщика: у вины, как и у причины, всегда есть свое лицо. В истории этих кровавых событий — это лицо Леонардо, человека, у которого нет силы воли, чтобы взять на себя ответственность за испепеляющую страсть. Он не знает, как противостоять ударам Судьбы и, наконец, как отстоять право на свою любовь. Художественный образ спектакля, который создает художник по свету **Денис Солнцев**, добавляет глубины и объема поста-

новочной мысли режиссера, придавая мизансценам выразительность живописных полотен. И прием теневого театра, и эффект полнолуния, и дробление темного сценического пространства мертвенно-голубым софитным прострелом — всё это создает мир, опозитизированный Гарсия Лоркой, и способствует визуальному восприятию истории о любви, которая могла бы случиться, если бы не...

**Театр АМАЗГАИН имени С. Саркисяна (Ереван, Республика Армения). «Лю-Бёф» по произведениям Д. Хармса.**

Театр впервые принял участие в фестивале «Встречи в России». И тоже с неожиданной драматургией, «сотканной» **Нарине Григорян** вместе с соавтором инсценировки **Сергеем Товмасыном** из различных произведений Даниила Хармса. Режиссер довольно убедительно выступила еще и в качестве актрисы, исполнив роль маленькой девочки. Комедия в одном действии не имеет конкретной отсылки к многообразию этого жанра. Просто комедия. А внутри — забавные, смешные, трогательно-драматичные обстоятельства, в которые постоянно попадают не имеющие имен собственных герои. Эта постановочная стилистика абсолютной оправдана и действием спектакля, и теми ситуациями, через которые проходят герои Нарине Григорян.

Сквозь призму характеров персонажей Хармса постановщик отслеживает хронологию жизни горожанина в течение одного дня. Вот он утром вышел из дома и стал Прохожим, вот пришел на работу и стал Скрипачом, потом — снова Прохожим, Посетителем ресторана, чьим-то Собеседником на улице, Пострадавшим, а вернувшись домой, Мужем и Папой. Элементы буффонады, клоунады и театра — маски вполне вписываются в структуру действия спектакля о людях, которые хотят просто ЖИТЬ. Они смешны в своих претензиях к Официанту, который никак не может понять, что Посетитель требует мяса, поэтому предлагает что-то другое; они трогательны в своей доверчивости

по отношению к хулиганам, укравшим скрипку. Рольевые функции, которыми постановщик наделяет персонажей-актеров, дробят образ-характер отдельно взятого персонажа на несколько составляющих. И эти составляющие не что иное, как множественность проявления одного конкретного образа в структуре масочного разнообразия. Словом, режиссер дает возможность зрителю, смеясь, почувствовать непрактичным и всегда попадающим впросак персонажам, смеясь, насладиться виртуозной игрой актеров, а актерам — возможность профессионально «похулиганить», используя приемы комедии-буфф, театра маски и клоунады. Особенно хотелось бы отметить сценический партнерский дуэт актеров **Татев Казарян** и **Гагика Мадояна**, сыгравших основных персонажей действия, рольевые функции которых завершаются образами Мужа-Папы и Жены-Мамы. Когда их герои, завершая дневной забег в пространстве под названием Жизнь, вместе соберутся за ужином, станет понятно, что ничего важнее этого момента нет. Персонажи-маски вдруг становятся ранимыми, тонко чувствующими людьми, которым, собственно ничего, кроме «Лю-Бёф», и не нужно. Светлого драматизма финальной сцене добавляет завершающий монолог Дочери (**Нарине Григорян**), которая говорит о тех важных вещах, которые видят только маленькие дети: «Я думала: как же прекрасно всё на земле! И солнце, и вода, и птица, и муха, и человек...» Этот трогательно призывный монолог-исповедь, монолог-откровение обретает звучание Манifestа того театрального искусства, которое является основополагающей культурно-эстетической платформы самой Нарине и Театра, которому она служит вместе со своими коллегами-актерами: «Порядок мира начинается с Искусства. Только тут я понимаю истинную разницу между гребешком и солнцем! /.../ Чем больше я вникаю в познание мира, тем больше убеждаюсь, что главное в мире — это создать правильный порядок. Самое главное в нем не идея, не фор-



«Лю-Бёф». Отец — Г. Мадоян, Дочь — Н. Григорян, Мать — Т. Казарян.  
Театр АМАЗГАИН им. С. Саркисяна (Республика Армения)

ма, не содержание, а место еще более туманное и непонятное рациональному человеческому уму, но понятное мне. Это — чистота порядка. Эта чистота одинакова в солнце, траве, в музыке, в людях...»

**Драматический театр имени А.П. Чехова (Кишинев, Республика Молдова). Мэри Чейз «Белый Кролик, или Когда не все дома».**

История Элвуда Дауда, однажды «встретившего» на улице двухметрового Белого Кролика Гарви и приютившего последнего в своем доме, как лучшего друга, которого никто, кроме самого Элвуда, не видит, — придумана американкой ирландского происхождения еще в 1944 г. Не знаю, что тогда смешного увидели читатели и зрители в этом сюжете, и почему пьеса, отмеченная Пулитцеровской премией, много лет не сходила с театральных подмостков Бродвея, меня гораздо

больше занимал вопрос: почему сегодня она так заинтересовала театр? Казалось бы, над чем тут смеяться? Над собой, как когда-то предлагал Гоголь? Над тем, что родственники главного героя пытаются упечь его в психушку, потому что стыдятся его неадекватности? Однако, посмотрев спектакль, я подумала, что, заявленный как лирическая комедия, спектакль гораздо драматичнее, а проблема — трагичнее. Потому что Элвуд Дауд «видит» этого Гарви не от хорошей и счастливой жизни, а от тотального одиночества. Так делают маленькие дети, когда взрослые оставляют их без своего внимания. Элвуд (Геннадий Бояркин), конечно, не ребенок. Но режиссер Дмитрий Коев расставляет акценты в действии так, чтобы у зрителя появлялось больше вопросов, чем ответов. К примеру: а Элвуд Дауд правда «выпал» из времени и сошел с ума? Или он просто всех дурачит, чтобы проблемой



«Белый Кролик». Сцена из спектакля. Драматический театр им. А.П. Чехова (Республика Молдова)

под названием «Кролик Гарви», объединить вокруг себя родных и друзей? И таким образом спровоцировать их на проявление человечности, которая давно растворилась в суетности мелких амбиций? Не зря же он, знакомясь с новым человеком, говорит о том, что человеку всегда не хватает друзей. Элвуду Геннадия Бояркина очень хочется вернуть мир, который он когда-то любил и который просто перестал быть таким. Не умея жить в мире подменных, фальшивых ценностей, утратив надежду найти в мире людей Человека, он оказывается персонажем, который «подтягивает» в свой круг таких же «поисковиков настоящего», как и он сам. В этом круге появляется сначала профессор Чемли (**Денис Перев**), а в финале первого акта Элвуда окружают все персонажи, помотившие себя рукавами смиренных рубашек. Это вопрос от режиссера зрителям: весь мир тоже сошел с ума, выпав из структуры Времени, или это уловки про-

фессора Чамли, то ли притворившегося, то ли по-настоящему увидевшего Кролика Гарви? А вы, сидящие в зале, кого выбираете? Сам режиссер, увенчав головы всех персонажей белыми кроличьими ушками, явно отдает предпочтение Гарви и Элвуду. Но во что играют остальные участники истории? Например, Вета, сестра Элвуда, прекрасно воплощенная **Раисой Хайт**, которая как настоящая женщина никогда точно не знает, чего именно хочет: то ли запихнуть брата в сумасшедший дом, то ли не делать этого? Или доктор Чамли, по действию которого трудно понять, хочет он сделать Элвуду укол, чтобы тот стал «как все», или только вид делает, что намерен это сделать? Где та грань, которая позволила бы зрителю безошибочно определить, кто в чьем лагере, и за что все сражаются? Автор спектакля не разбрасывает подсказок для зрителей в виде четко расставленных по действию акцентов. Наоборот! Он провоцирует их на само-



стоятельную работу по выбору предлагаемых моделей двух миров. Одна — это мир Элвуда и Гарви. В этом мире всё просто и понятно. Вторая модель — это мир Мирты (**Марина Сташок**), Рут Келли (**Анна Горячка**), Бетти Чамли (**Ольга Бояркина-Косницер**), доктора Сандерсона (**Дмитрий Харет**)... Вот в этом мире все подменено-фальшивое: и бриллианты, и улыбки, и любовь. Какую из этих, уже сегодня существующих моделей, выбирает зритель? Режиссер просто обозначает уровень врастающей в нашу жизнь проблемы душевного отчуждения, насыщая действие мизансценами, где персонажи ведут себя как герои американских комиксов. Сама по себе идея крайне интересна, в том числе и на уровне практического воплощения, но она пока не обрела той завершенной формы, которая бы безупречно работала на постановочную концепцию...

**Тбилисский государственный академический русский драматический театр им. А.С. Грибоедова (Грузия). Н.В. Гоголь «Записки сумасшедшего».**

Этот театр давно известен и популярен едва ли не на всем пространстве СНГ. Не скрою, выбор привезенного на фестиваль спектакля меня удивил. Ну что еще можно вытащить из глубин подсознания «маленького человека Поприщина», чтобы создать что-то интересное из «заигранной» гоголевской истории? Но, увидев в программке имя **Валерия Харютченко** — одного из ведущих актеров тбилисской труппы, ярчайшего носителя эстетики русской психологической школы, школы переживания, подумала: будет интересно. И не ошиблась. Тандем режиссера **Георгия Маргвелашвили** и блистательного актера оказался настолько удачным, что мы увидели оригинальную сценическую версию хрестоматийной истории о маленьком человеке. В этой интерпретации, она, утратив свою хрестоматийность, превратилась в исповедь Актера. Человека, который всю свою жизнь верой и правдой служил Ее Величеству Мельпомене: творил свободно, вы-

страивая открытый диалог между собой и зрителями, был искренним и предельно честным. Это он, Актер, был и королем, и повелителем мыслей, чувств, эмоций и слов своих героев. Это он был Голосом и Совестью своей Эпохи. Был идеалом для подражания. Его слушали, ему верили: такой не соврет! Но Время быстротечно и изменчиво. Теперь его творчество подвергают цензуре, а сам он — под прицелом неусыпного контроля Посредников (**Наталья Воронюк** и **Мераб Кусикашвили**). Эти персонажи одеты в черное и выглядят так, как теперь выглядят полицейские почти на всем пространстве СНГ. Режиссер не дает имен этим персонажам. Они просто функционеры. И они — исполнители чужого диктата — навязывают Актеру мысли, идеи, установки своих хозяев. Не скрывая жесткого намерения использовать его в качестве рупора и авторитетного проводника чужих идей, принуждают говорить то, что говорить Актер не хочет и не станет. И вот уже нет маленького человека Поприщина, нет и Актера, которого принудительно лишают творчества. Теперь перед нами — одна огромная всеохватывающая Боль в обличье Человека. Актер вскинет руки и натянет на глаза маску! Вводя ее в действие, как актуальный предмет сегодняшней, в условиях пандемии, жизни, **Георгий Маргвелашвили** превращает ее в атрибут сценической метафоры. И она работает вместе с персонажем, придавая действию выразительность Эзопова языка. Вот Актер, устав от напора Посредников, натягивает маску на глаза, отгораживая себя от мира реальной действительности; вот он, в знак протеста, опускает ее на рот и отглатывает микрофон, который настойчиво поворачивает к нему девушка Посредник; вот он поднимает маску к носу, и она, приняв очертание усов, придает Актеру хрестоматийно узнаваемый образ диктатора. В какой-то момент Актеру навязывают роль «маленького человека Поприщина», и сидящим в зале зрителям становится понятно, что мир завис на краю пропасти: одно неверное движение, и он сорвет-



«Записки сумасшедшего». Поприщин — В. Харютченко. Тбилисский государственный академический русский драматический театр им. А.С. Грибоедова (Грузия)

ся вниз. И тогда Актер бросится к микрофону, чтобы прокричать в мир правду: «Спасите меня! Возьмите меня! Несите меня, кони, с этого света, чтобы не было видно ничего!» И с грустью посмотрит на сказочно яркого игрушечного коня: соблазнительное желание «улететь» отсюда как можно дальше — отброшено. Он никуда не уедет. Не улетит. Не сбежит. Он останется. Он смог. Он открыл правду, которую запрещали говорить! Отойдя от микрофона и остановившись у рампы, голосом смертельно уставшего человека, которому уже нечего терять, скажет: «А знаете, что? У алжирского бая под самым носом — шишка...»

И прозвучит так, будто в этот момент Актер выполнил долг перед самим собой, не нарушив кодекса профессиональной чести. Вот так история маленького гоголевского человека превратилась у Георгия Маргвелашвили и Валерия Харютченко в историю Актера — Человека, который

не хочет и не может стать марионеткой. Ему легче и проще умереть, чем стать покорным проводником чуждых интересов. Он повернется спиной к залу и, раскинув руки в стороны, пойдет вглубь сцены. Там — его Голгофа. И он готов взойти на нее, чтобы спеть осанну Театру, Творчеству и Актеру, как проводнику высшей идеи. Идеи человеческого Духа...

**Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр им. М.М. Бровуна. Ж. Ануй «Ромео и Жанетта».**

Четыре акта пьесы, написанной еще в 1945 году, вдруг стали предметом сценического исследования многих театров на постсоветском пространстве. В театре имени М.М. Бровуна эту пьесу поставил приглашенный из России **Сергей Бобровский**. Он — режиссер и автор размещенных в программке стихов под условным названием «Она еще не так вас удивит...», —



«Ромео и Жанетта». Фредерик — Д. Чаргазия, Люсьен — М. Селиванов, Жанетта — В. Селиванова.  
Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр им. М.М. Бровуна

находит интересный постановочный ход, наделив ануевского персонажа по имени Люсьен функцией древнегреческого Хора. Выбор такого хода вполне оправдан. Именно Люсьен, сердце которого разбито сбежавшей от него женой, как психолог-исследователь изучает, сопоставляет и сравнивает собственные чувства-страдания с чувствами других. Люсьен, как и положено Хору, наблюдает, комментирует, анализирует, предупреждает об изменчиво-ветреной природе Женщины: «Она не та, что снилась вам ночами.../.../ Она еще покажет зубы...» Но кто будет слушать и прислушиваться к человеку, который сам себя называет рогоносцем? Люсьен **Максима Селиванова** все время в пограничной зоне между жизнью и смертью. Он, по воле постановщика, прикидывается если и не сумасшедшим, то человеком на грани. Присваивая ролевые функции то языческого жреца, то буддийского монаха, выполняющих задачи Хора, актер блестя-

ще воплощает замысел режиссера и в пластическом действии, и в действии словом. Люсьен не просто наблюдает за тем, что происходит с его сестрами Юлией (**Екатерина Сечкина**) и Жанеттой (**Виктория Селиванова**), влюбленными в одного и того же парня по имени Фредерик (**Давид Чаргазия**). В какой-то момент он превращается в оракула, предрекающего беду: «Она — царица тьмы, где не поют/ Она — владычица страны, где длится Вечность». Это — о Смерти. И о неизбежности трагического исхода отношений Фредерика и Жанетты. В этом пространстве нет места для Жизни и Любви. И здесь автор спектакля ставит знак равенства между понятиями Любовь и Смерть, отпуская влюбленных в волны морского прилива. Ромео и Жанетта. Фредерик и Жаннетта. История любви в 2-х действиях. Но ни истории, ни любви, ни страстного притяжения между персонажами, которые согласно сюжету с первого взгляда. слова, вздоха были поражены

Любовью, увы — не случилось. Сконцентрировав внимание на концептуальной логике последовательных действий Люсьена, режиссер выпустил из поля внимания структуру взаимоотношений Юлия — Фредерик — Жанетта. Но при этом ввел двух персонажей под именами — Азарис (что очевидно следует трактовать как Осирис — бог царства мертвых) и Дениза, что в тюркском понятии означает морская, в британском — последовательница Диониса. Возможно, эти двое должны были усилить функцию Хора-оракула, но задача этих персонажей в действии спектакля так и осталась нераскрытой, а жаль.

### **Брестский академический театр драмы имени Ленинского комсомола Беларуси. Бертольд Брехт «Мещанская свадьба».**

Эта одноактная комедия написана автором сто лет назад. Ее сценическую судьбу счастливой не назовешь. Однако, сегодня она оказалась актуальной, как никогда. Режиссер **Игорь Казаков** и художник-постановщик **Михаил Лашицкий** нашли прием художественного обобщения, который, через грим и костюм, абсолютно точно выражает не только характер каждого персонажа, но и тщательно скрываемый порок. Персонажи этой истории не персонализированы. Они, как и герои «Кровавой свадьбы», носят имена нарицательные: мать, отец, невеста, сестра, друг жениха, жена, муж, молодой человек. Просто — люди. Обычные, закомплексованные разными страхами люди, которым хочется если и не быть, то хотя бы казаться необычными. И каждый спрятал себя под нужную ему маску. К свадебному застолью приходят, чинно ступая друг за другом, люди-куклы, люди-маски. Вот высокомерный чревоугодник, горделиво презирающий всех — Муж (**Александр Щербаков**), с ним его Жена (**Наталья Лобко**) — скрытая нимфоманка. Вот Сестра — зависть (**Ольга Жук**), вот Друг жениха — гнев и злословие (**Олег Бузук**), вот напыщенный зануда и властолюбивый завистник Отец (**Сергей Петкевич**), а вот Ложь — Невеста (**Екатерина Яцкавец**) и Ложь — Жених (**Михаил Иль-**

**ич**), вот сексуально озабоченный Молодой человек (**Геннадий Чуриков**). Все они остаются под масками своего наработанного «имиджа» до первой выпитой рюмки. Но она помогает, образно выражаясь, только «слегка расслабить узел галстука». Люди-маски пока еще контролируют себя, помня, с каким именно выражением лица должны сохранять привычную маску. Страх обнаружить истинное «я» все еще держит их в рамках наработанного годами «имиджа». Но это пока. После третьей процесс «обнажения», спрятанного под ворохом разнообразных страхов, пойдет гораздо активнее, динамичнее и развязнее. Сначала, забыв о приличиях застольного этикета, все они жадно набросятся на запеченную «золотую» рыбу, набросятся так, что у зрителей появится ощущение: рыбу, щелкнув зубами и причмокнув, в секунду проглотил один огромный рот. Но восемь сидящих за столом гостей уставятся на обглоданный остов рыбы так, как будто не они это съели. Точнее сказать — сожрали. Поэтому что только этим глаголом и можно определить начало разнузданной вакханалии, которая случится с хозяевами и гостями ровно пару рюмок спустя. Не будет больше ни «имиджей», ни масок: все человеческие грехи и пороки выберутся наружу и, похотливо меняя партнеров, сплетут людей в клубок жалящих змей. И уже не будет ни людей-кукол, ни людей-масок. Будут порочные страсти, обретшие не только физические тела кукол-масок, но и власть над ними. Теперь они поменялись местами: тайные пороки и страсти, выбравшись наружу, наслаждаются безудержной свободой и вакханалией власти над теми, кто все еще называет себя людьми. Впрочем, есть еще один персонаж. Это Мать (**Тамара Моисеенко**). Она в этой истории единственный персонаж, живущий вне «имиджей» и «масок». Мать все время работает. Ей некогда искать свой «имидж». Если только не расценивать ее позицию «невмешательства», как грех попустительства... К чести постановщика и театра, мизансцены, точно выражающие намерения и действия персонажей, не носят вульгарно-пошлого ха-



«Мещанская свадьба». Сцена из спектакля. Брестский академический театр драмы им. Ленинского комсомола (Республика Беларусь)

рактера. Все, задуманное режиссером и сыгранное актерами, выдержано в рамках художественно-театральной эстетики, а потому — точно попадает в цель: обратная связь со зрителем установлена. Театр в открытом и честном диалоге с Городом ...

23-й МТФ «Встречи в России» завершился на оптимистичной профессиональной ноте. Оглядываясь назад, вспоминая, анализируя, сопоставляя, можно с уверенностью сказать, что у фестиваля «Встречи в России» — 2021 было совсем не пандемическое лицо. Не случайно в тематике «разговора» театров со своими зрителями появились имена Лорки, Ануя, Гоголя, Брехта: театры в поиске авторов, которые сегодня могут укрепить диалог со зрителями, сделав его устойчивым. И у каждого театра — свое лицо, которое легко увидеть сквозь призму русской театральной культуры, носителями которой сегодня являются многонациональные русскоязычные труппы, географически распо-

ложенные в разных странах СНГ. Какова же общая тенденция развития современного постдраматического театра? Он, вырываясь из плена царственного Слова, уверенным шагом продолжает двигаться вперед: режиссеры отдают предпочтение зрелищности, используя элементы театра масок, цирковой клоунады, пластики, танца. Они легко уходят от тонкого психологизма мотивированных действий персонажей и не стремятся быть реалистично-правдивыми. Время яркой театральной зрелищности уверенно вошло в пространство искусства, принес с собой новые технологии и другие постановочные возможности. А впрочем, с чем бы и как Театр не экспериментировал, он все равно останется театром людей и для людей. По крайней мере, до тех пор, пока Человек является существом одухотворенным...

Валентина РЕЗНИКОВА

## ДРАМА ПРОЗРЕНИЯ

**Л**ет 25-30 назад страна заново открывала Островского. В обиход возвращались забытые на 70 лет денежные, имущественные отношения. То, что для уха советского человека звучало до определенной степени абстракцией, стало вновь наполняться конкретным смыслом, как, скажем, встречающееся в пьесах классика слово «вексель»...

На вопрос: «Про что пьесы Островского?», — самым общим ответом будет — про деньги и любовь. Тогда, в 90-е годы прошлого века, зритель считывал, прежде всего, первое. Потом спектакли **П.Н. Фоменко «Волки и овцы»** и **«Без вины виноватые»** категорически расширили объем восприятия Островского, раскрыв и иронию, и мир страстей,

которыми одержимы его герои. Фоменко создавал неповторимую завораживающую интонацию, внутри которой драмы девятнадцатого века становились нам чрезвычайно близкими.

Начало спектакля **«Доходное место»** на **Малой сцене филиала Малого театра** в постановке **Андрея Цисарука** возрождает в памяти именно фоменковскую интонацию. Художник **Дмитрий Разумов** выстраивает роскошную стену коридора с обтянутыми пурпурным «шелком» панелями в доме Вышневецкого, которая сужает пространство, оставляя игровой лишь авансцену. Молодые люди в белых сюртуках, которые смотрятся своеобразной служебной униформой, ожидают приема у «самого», лакей в таком же сюртуке сле-

*«Доходное место». Юсов — С. Тезов, Вышневецкий — А. Ермаков*



дит за строгим порядком расположения стульев... Потом панели убирают, сценическое пространство расширяется, мы видим столовую в доме Вышневецкого — хозяина не только дома, но и самой жизни. При этом **Александр Ермаков** вовсе не окрашивает философию своего героя в негативные тона. Его сцена с красавицей женой — Анной Павловной не позволяет сомневаться, что Вышневецкий ее искренне любит. Да, он заваливает ее подарками, устраивая ей жизнь в золотой клетке, но по-другому не умеет. Ермаков даже вызывает сочувствие к своему Вышневецкому: понимает, что рядом с молодой женой он стар, он готов удерживать ее чем угодно. **Мари Марк** ведет роль Анны Павловны почти скупно, не допуская ни малейшего пафоса. Но речь вовсе не идет о модном нынче безэмоциональном существовании. Как раз сдерживание внешних проявлений

эмоций создает значимый объем внутренней жизни персонажа.

Уж не знаю, вспоминал ли **Константин Богомолов** эту линию у Островского, когда приступал к съемкам «Содержанок», но зритель «Доходного места», живущий в современном культурном или ококультурном пространстве, непременно вспомнит названный сериал. Хотя в нем речь, скорее, шла о купленном сексе, а герой Александра Ермакова, конечно, хочет любви...

Любви хочет и главный герой спектакля Жадов. Собственно, сущность внутреннего конфликта героя **Михаила Мартьянова** составляют все те же любовь и деньги. Но это тема второго акта, а в первом мы видим молодого прекраснородушного интеллигента в очках, убежденного поначалу, что мир устроен в соответствии с идеалами, внутренними университетскими учителями.

Анна Павловна — М. Марк, Вышневецкий — А. Ермаков





«Доходное место». Жадов — М. Мартыянов

На наших глазах происходит крушение этих идеалов и подчинение «нуждам низкой жизни». Очки придают Жадову образ «ботаника», но, видимо, их нужно воспринимать метафорически как розовые. Во втором акте никаких очков уже не будет. Надо полагать, что Жадов теперь увидит мир без искажений. Но до поры до времени Жадов ослеплен собственными воззрениями на устройство общественной жизни и любовью к Полине.

О чем поставил «Доходное место» режиссер Андрей Цисарук? Как известно, «бывают странные сближенья». Премь-

ера самой антикоррупционной пьесы Островского состоялась в сезон, когда тема коррупции в нашем обществе обрела особенную остроту, когда разделенность общества по этой «демаркационной» линии достигла весьма внушительных размеров. Конечно, протестуя против несправедливой жизни взяточников, Жадов пытался лишь остаться самим собой, он сам хотел жить по правде — такой, как он ее понимает. И тем не менее, осенне-зимние общественные протесты не могут не создавать определенный контекст восприятия спектакля Малого театра. Уверен, что Андрей Цисарук не планировал никаких конкретных ассоциаций. Но ассоциации подбрасывает сама жизнь... Я бы сказал, что спектакль — о драме прозрения. Если с этой точки зрения посмотреть смену «фоменковской» акварели, которой начинался спектакль на «масляные» краски, которыми решены сцены в доме Фелисаты Герасимовны Кукушкиной, то станет ясно, что Жадов не замечает даже этой ярко-выпуклой реальности, в которой полутонам нет места. Причина — те же «розовые» очки.

Очки носит и Юсов, но они придают ему в сочетании с седой головой, усиками и бородкой неожиданную интеллигентность и мужскую импозантность. Такого чиновника, каким его играет **Сергей Тезов**, заставить играть на своей стороне непросто, но для Фелисаты Герасимовны эта задача по силам. **Елена Харитонова** в этой роли убедительна и, можно сказать, победительна. В сцене представления дочерей Юсову звучит мелодия будто из музыкальной шкатулки, а Юленька (**Дарья Мингазетдинова**, **Карина Саханенко**) и Полина (**Дарья Шевчук**) синхронно вращаются в приветственном танце, как заведенные куколочки. Понятно, что все пружинки механизма «домашнего воспитания» под надежным контролем Фелисаты Герасимовны. В какой-то момент и Юсов попадает под ее обаяние и





Юлинька — К. Саханенко, Фелисата Герасимовна — Е. Харитоновна, Полина — Д. Шевчук

позволяет сделать себе массаж воротниковой зоны и головы...

Знаменитая сцена кутежа Юсова и компании в трактире рождает двойственное чувство. Да, гуляет чиновничья братия, Белогубов обмывает солидный куш-взятку, но при этом порывы Белогубова помочь Жадову кажутся человечными. Белогубов в исполнении **Максима Филатова** искренен и как-то парадоксально бескорыстен в желании поддержать Жадова. Белогубов к нему — со всей душой, и действительно, почему бы Жадову не откликнуться? Но нет, он грубо отказывает, честный Жадов кажется даже неблагодарным чистоплюем. Быть может, где-то в глубине души Жадов Михаила Мартыанова это чувствует, и, возможно, отсюда — его согласие выпить с заинтересовавшим его незнакомцем...

В некоторых пьесах Островского встречаются персонажи, которые, на первый взгляд, не очень-то и нужны для сюжета. Ну, вот как двигает действие появление в трактире Василия Дмитриевича Досужева? Отдадим должное классике — Островский создал блестящую эпизодическую роль. В ней, как принято говорить, купается артист **Дмитрий Марин**. Персонаж у Марина получился трагикомический. С самого начала в его глазах читаешь ту самую русскую тоску, от которой и тянет честного человека прильнуть к шкалику водки и забыть. Конечно, эту тоску смягчает юмор, с которым сделана роль Досужева. Но именно эта тоска роднит Досужева с Жадовым. Театр доказывает, что у Островского не бывает случайных персонажей. Встреча с Досужевым как бы



Жадов — М. Мартянов, Досужев — Д. Марин

показывает Жадову еще один путь: вот же человек, который не берет взятки, но поставил себя в деловых отношениях с клиентами так, что те платят ему много. Однако, в таком подходе для Жадова тоже есть обман, есть приспособление к порочным нравам, абсолютно для него неприемлемым.

Максимализм Жадова ставит на грань краха его брак. Его любовь к Полине плохо уживается с дидактизмом. Драма обретает высокий градус накала, так как Полина Дарьи Шевчук действительно Жадова любит и до слез страдает от непонимания идей, которыми он одержим. Она держит в руках книжки, которые явно велел прочесть Жадов, и глобус — символ школьного образования, но сил «работать на собой» у нее нет. Требование Жадова порвать с сестрой и матушкой она переживает

как трагедию. В отчаянии Жадов-Мартянов отрекается от своих идеалов, он готов просить у дядюшки доходное место. Он бросается в угол-тупик с зеркалами, свой монолог, по сути, произносит своим отражениям в зеркалах. Во внутреннем конфликте деньги одерживают победу как условие, при котором возможна любовь.

Эта же тема продолжается в отношениях Вышневецкого с женой. Уже переживший известие о том, что его отдадут под суд, Вышневецкий получает письма, свидетельствующие о неверности жены... Талант Александра Ермакова раскрывается в полной мере: конечно, он становится адвокатом своего героя. Его персонаж может быть тысячу раз отрицательным, но Ермаков ведет сцену с такой внутренней мощью, что зритель сочувствует его герою. Собственно, и Ан-



«Доходное место». Сцена из спектакля

на Павловна Мари Марк не может не почувствовать, поэтому после в высшей степени эмоциональной сцены взаимных упреков и исповеди Анны Павловны, режиссер показывает почти состоявшееся примирение супругов. Но приходит Жадов, и хотя он изменяет себе и просит доходного места, примирения между племянником и дядюшкой не происходит. Благодаря тому, что Вышневецкий практически лишен имущества и каких бы то ни было полномочий, Жадов получает шанс остаться самим собой. Но и Вышневецкий остается при своих убеждениях. Когда ему становится плохо, Анна Павловна, похоже, уже не соперничает мужу: его ненависть к Жадову охлаждает проснувшееся сочувствие. А когда Юсов сообщает, что с Вышневецким случился удар, Анна Пав-

ловна не может удержаться от нервного, зловеще звучащего смеха.

Пурпурные панели снова ставят на место. В своем уголке остаются держащиеся за руки Жадов и Полина.

Так в чем же драма прозрения Жадова? Думается, в том, что цена самым высоким идеалам, если они лишь декларативны, невелика, а вот идеалы выстраданные, требующие лишений, обремененные рисками — дорогого стоят. В пьесе Островского зло формально наказано, но победило ли добро, выживет ли добро — большой вопрос. Думаю, что и создатели спектакля осознают сегодняшнюю и одновременно вечную остроту этого вопроса.

Борис ЦЕКИНОВСКИЙ  
 Фото Евгения ЛЮЛЮКИНА

## ПАМЯТЬ БЕЗ ПРАВА ЗАБВЕНИЯ

**Ч**естно и достойно, без ложного пафоса и выпяченного патриотизма поставлен спектакль **Сергея Женовача «В окопах Сталинграда»** на исторической сцене **МХТ имени Антона Павловича Чехова** в канун празднования 9 мая этого года.

Приступая к художественному воплощению военной прозы **Виктора Некрасова**, режиссер должен был придумать такой ход, чтобы происходящие события были не только узнаваемыми, но несли жестокую правду о войне, правду человеческих характеров без иллюзий и украшательства. Правда и только правда стояла во главе режиссерского замысла, трактовке каждого характера, способного проникнуть в глубь сознания зрителей и сделать его своим.

Главным для Сергея Женовача стал конфликт жизни и смерти, поскольку любая война в силу своего экзистенциального характера связана с выживанием человека на волосок от смерти, порождающей страх, отвагу, бегство. Одним словом, именно автор повести «В окопах Сталинграда» подсаживал исповедальный стиль спектакля с обнаженными нервами, содранной кожей, совестью и человеческим достоинством.

В течение часа двадцати минут режиссер вместе с актерским ансамблем, состоящим исключительно из мужчин, можно сказать, исследуют противоположные индивидуальности, объединенные одной судьбой, одной бедой, когда надо противостоять панике и собраться вместе в редких паузах затишья.

*«В окопах Сталинграда». Полковник – А. Соколов, юнцы-новобранцы – Е. Шишкин, Н. Романов*



На этой затянувшейся паузе между боями и строится вербальный сюжет, в очередной раз доказывая, что слово может быть действенным, способным вызывать бурю эмоций, непрошенных слез и зрительских ассоциаций. Но как передать ускользающую атмосферу возникающей надежды, если вокруг все рушится, превращается в пыль, дома — в горы мусора, заставляя солдата зарываться в землю и молиться, молиться о спасении...

Изначально художник **Александр Боровский** создает картину землетрясения под оглушительный рев канонады. Сценическое оборудование приходит в движение. Падает занавес с изображением мхатовской «Чайки»; штатетники, напичканные аппаратурой с оборванными проводами, беспомощно висят в плотном дыму; подъемный кран в виде динозавра с длинным хоботом раскачивается из стороны в сторону, слов-

но уцелевшая стрелка часов ускользающего времени. Кажется, с небес на землю обрушилось проклятье, и все живое уничтожено. Но нет! Из траншеи появляется голова в фуражке, потом наполовину туловище офицера. Он выпрыгивает из укрытия и растеряно оглядывается по сторонам. Это никто иной, как лейтенант **Юрий Керженцев** в исполнении **Артема Быстрова**, прототип лейтенанта Виктора Некрасова, выступающий в роли ведущего записанных им монологов боевых товарищей. Постепенно на маленьком пятячке, утрамбованном солдатскими сапогами, появляются усталые защитники Сталинграда, собираясь у импровизированного стола, сколоченного из досок, и алюминиевые кружки со спиртом идут по кругу.

Здесь нет правых и виноватых, все «одним миром мазаны», поэтому — что на душе, то и на языке. И как ни странно, с

*Новобранец — Е. Кирячок, Никодим Петрович Сумароков — С. Сосновский*





*Юрий Керженцев – А. Быстров*

*Астафьев – А. Волобуев*





Сцена из спектакля. В центре Фарбер – А. Арушанян

языка срываются признания в самом сокровенном, что мучило и радовало в мирной жизни. Порой для исповеди не хватает нужных слов, обрывки какие-то, многогочия, мол, понимай, как хочешь. Главное — сумел пережить то же самое или нет, оставив на потом, а «потом» может и не быть... Именно в этих коротких монологах возникают те мелочи, те пустячки, вроде малинового варенья, которые раньше воспринимались, как обыденные, а теперь обретают особый смысл, магию неповторимой жизни, оказавшейся настолько хрупкой, что невозможно понять, осознать, почему минуту назад живой солдат, сраженный пулей, лежит на земле, раскинув руки, а к его губе прилип дымящийся окурок.

Да и встреча Нового года в грязных, вонючих окопах Сталинграда тоже выглядит совсем невероятной, как настоящая зеленая елка. И тогда морщины разгла-

живаются, на суровых лицах появляются радостные улыбки. Та самая радость на пороге возможного небытия, что помогает верить в лучшее. Вот почему тост старого капитана Сумарокова (**Сергей Сосновский**) совсем не традиционный, он — особенный, с пожеланиями встречи следующего Нового года в кругу семьи.

И наконец, в разряженный воздух ожидания чего-то непредвиденного, недоступного уму человека, проникают звуки **Пятой симфонии Петра Ильича Чайковского**. Благодаря волшебным звукам замороженная страданиями душа оживает, дышать становится легче, ибо музыка сильнее смерти, она подобна памяти, которая сопротивляется натиску времени без права забвения.

Любовь ЛЕБЕДИНА

Фото Александра ИВАНИШИНА  
предоставлены театром



«Моцарт. «Дон Жуан». Генеральная репетиция». Режиссер — Е. Цыганов. Фото С. Петрова

## И БЕЗДНЫ МРАЧНОЙ НА КРАЮ

**С**пектакль «Моцарт. «Дон Жуан». Генеральная репетиция», выпущенный Дмитрием Крымовым в «Мастерской Петра Фоменко» — реквием по театру, каким мы его знали, любили и потеряли.

Дмитрий Крымов всю свою сознательную режиссерскую жизнь ставит эксперименты на самом себе, для порядка прикрывая это непрерывное изнурительное и опасное исследование свойств человеческой души откровенной самоиронией: я эгоист, я делаю спектакли только про себя. Проникая в пространство классического текста — будь то Островский или Шекспир, Чехов или Сервантес, Пушкин, Лермонтов или Бунин — он не ретранслирует авторское послание

почтеннейшей публике, но пытается на молекулярном уровне проследить, как и на что в этом послании реагирует его собственная душа. И дело не в том, что ретранслятором ему быть просто не интересно.

Крымов убежден, что раз это самое послание доходит до каждого в сильно искаженном виде (у каждого же из нас «своя» Наташа Ростова, «свой» Онегин и даже «своя» собачка Му-му) ставить великую пьесу/роман/поэму «как написано» — бессмысленно: увидишь только готовый результат, а сам процесс отследить не получится. А Дмитрия Анатольевича — видно, в силу необоримой наследственности — процесс волнует куда больше результата. И ничего ему не остается, как из раза в раз



становиться исследователем и испытуемым в одном лице. Все остальное (свет, музыка, декорации, костюмы, бутафория) — его инструменты. Актеры, композиторы, художники и же с ними — ассистенты. И так из спектакля в спектакль, начиная с «Гамлета», поставленного в Театре имени К.С. Станиславского в 2002 году.

Покинув в 2018 году «Школу драматического искусства», Крымов получил возможность выбирать площадки для своих постановок, что дало ему дополнительный критерий для исследований — собственная природа сценического (несценического — тем более) пространства существенным образом влияет на ход его экспериментов. Театр Наций, МХТ им. А.П. Чехова, музей Москвы, «Школа современной пьесы» и вот, наконец, «Мастерская Петра Фоменко». Удивительно, что Крымов не пришел сюда раньше — вместе с **Евгением Каменьковичем** они уже много лет ведут в ГИТИСе уникальную мастерскую, где вместе с актерами и режиссерами обучаются и будущие сценографы, и в группе «фоменок» его пи-

томцев не так уж мало. Возможно, Дмитрий Анатольевич медлил, понимая, что для такого места нужен совершенно особый (еще «особее», чем у него это обычно бывает) замысел, а он должен созреть.

А зреть он, вероятно, начал очень давно. Может быть, еще тогда, когда начинающий сценограф Дима Крымов придумывал для **Анатолия Эфроса** оформление Малой сцены в **Театре на Малой Бронной** и декорации к спектаклю, который должен был ее открыть — «**Продолжение Дон Жуана**» **Эдварда Радзинского**. Не исключено, что тот давний театр в театре, созданный своими руками для заведомо небольшого числа единомышленников и одиночувственников, и заворожил молодого художника настолько, что сценографии пришлось уступить первенство режиссуре. Крымов возводит этот театр осторожно и бережно, снова и снова на любом пятачке из оструганных, плотно пригнанных друг к другу досок, на котором, как ему кажется, может прорасти искреннее чувство.

«Моцарт. «Дон Жуан». Генеральная репетиция». Сцена из спектакля. Фото Л. Герасимчук





Миша, художник — М. Крылов, Режиссер — Е. Цыганов. Фото С. Петрова

Однако, есть у нынешнего «Дон Жуана» и абсолютно фоменковские корни: последними спектаклями Петра Наумовича стали пушкинский «Триптих», включавший в себя «Каменного гостя», и булгаковский «Театральный роман». Ничто не случайно у Дмитрия Анатольевича. Ни Моцарт, сочинивший едва ли не самое жизнеутверждающее произведение в мировом оперном наследии, оплакивая кончину самого близкого человека — отца. Ни Дон Жуан — воплощение неукротимой витальности, за которую придется расплачиваться по высшему разряду. Ни репетиция — самая естественная форма существования режиссера.

«Моцарт. «Дон Жуан». Генеральная репетиция» — ода театру, этому безумному-безумному миру, населенному людьми, которые в нормальном мире жить не в состоянии. Крымов вывел на сцену все архетипы этого магического зазеркалья, от измотанного помрежа (**Тагир Рахимов**) до юной реквизиторши, бредящей сценой (**Вера Строкова**), и от одаренного приличным

голосом охранника (**Владислав Ташбулатов**) до раскованного актерского дитятки, с пеленок осужденного вдыхать ядовитую пыль кулис. Костюмеры, бутафоры, монтировщики, осветители, звукотехники — имя им легион, но Крымов никого не забудет. Ведь без этих метеоров театральный небосклон утратит объем и глубину, необходимые творцу этого мироздания — Режиссеру.

Тот, кого играет **Евгений Цыганов**, мгновенно узнан и неузнаваем до конца: Товстоногов? Любимов? Фоменко? Гончаров? Да хоть Дзеффирелли или Антониони! Между прочим, в порыве искренности Демиург веско констатирует: «Может, я и не Дзеффирелли, но Мите Чернякову какому-нибудь фору уж точно дам!» А может, Дмитрий Анатольевич решил еще разок посмеяться над собой, и перед нами сам Крымов лет эдак через ...надцать?! Высокий лоб, изборожденный морщинами, косматая седая шевелюра, знававший лучшие времена костюм. Под фантастически реальной маской (мастер пластического грима **Андрей Черных**



Режиссер — Е. Цыганов, Актриса, которой нет в распределении — Г. Кашковская. Фото С. Петрова



Режиссер — Е. Цыганов. Фото С. Петрова

в этом спектакле многих преобразил до полной неузнаваемости) и одеянием с «толщинками» подтянутого и энергичного Цыганова узнать практически невозможно. Этот надтреснутый, дребезжащий старческий голос, заплетающаяся походка, согбенные плечи. Маска не прирастает к актеру, но становится его вторым «я», настолько органичным, что впору вспомнить античных трагиков или корифеев комедии дель арте! Но, разумеется, главное, не во внешнем.

Некогда Великий и Ужасный, Евгений Эдуардович (в фантазии Крымова все персонажи носят имена своих исполнителей) прекрасно отдает себе отчет, что давно уже и не велик, и не ужасен, но, подобно всем Гудвинам, предпочитает как можно дольше скрывать сию печальную истину от посторонних глаз. И радуется, что окружающие привычно трепещут от самого звука его голоса и валятся в обморок от одного взгляда. А тех, кто не валится сам, ожидает залп из двустолки, способный свалить кого угодно. Один за другим идут в расход исполнитель партии Лепорелло (**Кирилл Корней-**

**чук**), дерзнувший его заменить студент-стажер (**Вениамин Краснянский**), Донна Анна (**Александра Кесельман**). На пенопластовом белом фасаде барочного особняка, на пластиковых мордах гривастых львов клюквенная кровь сияет алым.

Да нет, они совсем неплохо поют. Они поют не так, как нужно Евгению Эдуардовичу. А как нужно — не знают и знать не могут: они из другого поколения. Для них этот невыносимо занудный и взбалмошный старик всего лишь музейная рептилия, набитая опилками былой славы, для которого театр по-прежнему храм. Обветшавший, с растрескавшимися колоннами и покосившимся фронтоном, но не утративший своей сакральности. А для них это всего-навсего место работы, причем не единственное. Спели не мимо нот и на том спасибо скажите. А этот увенчанный пожухшими лаврами старый хрыч решил превратить их в жертв для своего алтаря. И ему это удалось!

Собственно, это ему всегда удавалось. 30 лет назад он впервые поставил в этом театре своего «Дон Жуана» Именно свое-



Реквизитор 1 — В. Строкова, Режиссер — Е. Цыганов. Фото С. Петрова

го, а не моцартовского, при всем уважении к гению. Ему хотелось доказать себе и всем, что режиссер — властитель мира, на том лишь основании, что создает его из самого себя. Потому и оказались в том, давнем спектакле, помимо Вольфганга Амадея еще и Вивальди, и Хиль, и хор пожарных, вознамерившихся увести кого-то в тундру. Спектакль, разумеется, закрыли, но Евгений Эдуардович все равно чувствовал себя непобедимым. И на фундаменте этой непобедимости возвел культ себя любимого, который по прошествии стольких лет уже приходится поддерживать из последних сил.

Благо, еще есть те, кто готовы ему в этом самозабвенно помогать. Когда пороховой дым развеется, они выйдут на сцену — те, кто только и сможет хоть ненадолго вернуть Евгения Эдуардовича в его прекрасное далеко. Потому что в отличие от своего режиссера, они в нем и остались — корифеи и примадонны вчерашних дней. Ах, как они пели в том давнем «Дон Жуане»! Филигранно исполненные оперные арии — одна из самых изысканных иллюзий этого спектакля.

Фонограмма оперы, сделанная студией звукозаписи «СинеЛаб СаундМикс» и звукозаписывающей студией Мастерской Петра Фоменко с привлечением целой когорты молодых исполнителей, обваливает зрителя в пучину когнитивного диссонанса: понимаешь, что драматические артисты так петь не могут, но избавиться от наваждения не в состоянии.

И что с того, что тогдашний Лепорелло, в миру Александр Михайлович (**Александр Мороров**) сегодня оказался в театре только потому, что пришел оформлять пенсию, а тогдашняя Донна Анна, она же Полина (**Полина Айрапетова**), только что вернувшаяся из Италии, обивает родной порог в надежде получить рабочую визу для своего супруга. Некоторые вообще театра и не покидали. Розочка (**Роза Шмуkler**), певшая некогда Церлину — уборщица, Игорь Вячеславович (**Игорь Войнаровский**), бывший Командор — заведует поворотным кругом, а «актриса, которой нет в распределении» (**Галина Кашковская**) так до сих пор и ждет своего звездного часа.

В заветное далеко Евгений Эдуардович действительно попадет, предварительно обрушив роскошную люстру и барочный фасад. И окажется среди милых сердцу предметов из собственного детства — вроде громоздкого, но неубиваемого холодильника марки «ЗиС» или деревянного стульчика с отверстием для горшочка. Сценограф **Мария Трегубова** в очередной раз доказала, что она достойная ученица своего наставника Крымова. Кладбище воспоминаний станет для Евгения Эдуардовича и последним приютом. Жизнь — генеральная репетиция смерти? Не исключено... Дмитрий Крымов пообещал доверчивой публике сказку. Она поверила. Но кто сказал, что сказка, тем более для взрослых, непременно должна быть со счастливым финалом? «Моцарт. «Дон Жуан». Генеральная репе-

тиция» — ироничная, но от этого еще более горькая эпитафия театру XX столетия, где режиссер был царь и бог, а потому отвечал за все, что там происходило. У одних это получалось виртуозно, у других из рук вон плохо, но сам принцип оставался неизблем. Ответственность и была, по сути, мерилем творчества. Нынче принципы свергнуты, мерила, все без исключения, сметены во прах. Никто никому ничего не должен. Эпоха ушла и, практически, уже закрыла за собою дверь. А на освободившееся пространство уже вторгается новая. Непредсказуемая, и потому — страшная. На каком языке вести с ней диалог — пока неясно. Но хуже всего то, что непонятно, а предполагает ли она диалог как таковой. А то вдруг сразу палить начнет...

*Виктория ПЕШКОВА*

ЮБИЛЕЙ

## ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА

**28 июня** исполнилось **55 лет** заслуженному артисту России, главному режиссеру **Волгоградского нового экспериментального театра Владимиру БОНДАРЕНКО**.

Он плоть от плоти, кровь от крови человек театра. Дед по матери **Павел Ключков** имел до революции звание «Свободный художник России», он играл на корнет-а-пистоне и был солистом **Придворного оркестра**, окончил две консерватории — саратовскую и петербургскую. Ключков общался с **Комиссаржевской, Качаловым, Москвиным, Юрьевым**, бывал дома у **Глазунова и Шаяпина**. Матушка, заслуженная артистка РСФСР **Вера Семенова**, ушедшая от нас в апреле это-

го года, свой последний спектакль сыграла на сцене **Волгоградского молодежного театра** менее чем за месяц до смерти. Отец, заслуженный артист Северо-Осетинской АССР, заслуженный артист РСФСР **Владимир Бондаренко-старший**, был председателем правления **Волгоградского отделения ВТО, членом правления Всероссийского театрального общества, директором театра**.

Володя Бондаренко вырос за кулисами, не по рассказам знает гастрольное жите-бытье. Поэтому его поступление в **Воронежский институт искусств** было шагом осознанным и предопределенным. Еще во время обучения он привлекался к поста-



новкам **Воронежского ТЮЗа**. Затем были **ТЮЗ волгоградский** и волгоградский же **НЭТ** (Новый экспериментальный театр), в котором он и сейчас выходит на сцену и является главным режиссером. Бондаренко осуществил более 20 постановок на сценах волгоградских театров — ТЮЗа и **Молодежного**, где был в течение девяти лет художественным руководителем, **«Царицынской оперы»** и НЭТа. Именно в Новом экспериментальном театре в марте состоялась очередная премьера — спектакль **«Такого лета больше не будет»** по пьесе американского драматурга **Нила Саймона «Помолвки»**. Сам Бондаренко говорит: «Мои первые воспоминания связаны с этим домом на улице Мира, 5. В этом театре, когда он существовал как Волгоградский драматический театр имени Горького, много лет служили мои мама и папа. Я здесь вырос. И есть внутренняя потребность сделать

все возможное для его процветания».

А в январе этого года Бондаренко избрали **председателем Волгоградского отделения Союза театральных деятелей РФ**.

«Самое насущное, — отмечает юбиляр, — пополнение Союза молодежью и консолидация сил, потому что, к сожалению, волгоградские театры пока достаточно разобщены. Конечно, чтобы чего-то требовать от людей, надо что-то дать. Помимо традиционных капустников ко Дню театра, которые замечательно проходят уже 15 лет, есть мечта о появлении своего театрального фестиваля, регионального молодежного театрального смотра. Социальная поддержка ветеранов сцены — тоже наша миссия. Придется довести до волгоградских руководителей театров, что по линии СТД совместно с Минкультом, Минтрудом, Администрацией Президента РФ проводится большое количество грантовых программ, семинаров, лабораторий. Но в подаче заявок волгоградские театральные деятели почему-то проявляют удивительную инертность».

Бондаренко — лауреат **Государственной премии Волгоградской области** в сфере литературы, искусства, архитектуры и культурно-просветительской деятельности, награжден медалью ордена «За заслуги перед Отечеством» II степени.

Он, как всегда, в работе. Впереди новый режиссерский вызов. Волгоградский молодежный театр в преддверии юбилея **Александра Островского** выиграл Губернаторский грант на постановку пьесы великого русского драматурга **«Невольницы»**. Ставить будет Владимир Бондаренко-младший.

*Валерий БЕЛЯНСКИЙ*

## СЧАСТЬЕ — В ЛЮБВИ

В феврале 2021 года свой юбилей отметила актриса **Белгородского государственного академического драматического театра Анна Краснопольская**. Огромный творческий багаж за ее плечами — Анна Ивановна работает в белгородской драме **42 года**, а в профессию пришла более полувека назад. И сейчас эта мягкая, светлоглазая, наделенная редкой женственностью и обаянием актриса выходит на сцену, радуя поклонников. **Графиня Хрюмина в «Горе от ума», Розалия Солименне в «Филумене Мартурано», нянька Марина в «Дяде Ване», Паша Большая в «Зимы не будет!»**... Все ее сегодняшние героини очень разные, но живые и настоящие. С Анной Ивановной мы побеседовали и записали этот разговор специально для «Страстного бульвара, 10».

— Анна Ивановна, где вы родились и с раннего ли детства хотели стать актрисой?

— Я родилась в городе Витебске, в Белоруссии. И в школьные годы увидела фильм, который мне очень понравился, «Приходите завтра».захотелось быть похожей то ли на эту артистку, то ли на ее героиню... Когда я посмотрела в Витебском театре спектакль «Аленький цветочек», меня с новой силой потянуло на сцену. И я пошла во Дворец пионеров, в театральную студию. Лет 13–14 было. И вот тогда уже стала заниматься в театральной студии при Дворце Пионеров. Пионерка была.

— А как родители на это смотрели?

— Они абсолютно в меня не верили. Абсолютно. Особенно отец. Он сказал, что артисты — это что-то большое, великое, талантливое. А где ты? И поступать он мне не разрешал. А у нас был родственник, который имел авторитет над моим отцом. Он говорил: «Почему ты так упираешься? Пусть попробует». Я попробовала, и у меня получилось. Я поступила в театральную студию при Витебском академическом театре имени Якуба Коласа. Тогда было два театра национальных, в Витебске и в Минске. А остальные театры Белоруссии играли на русском языке.

— Когда вы поступали, говорили на белорусском?



Анна  
Краснопольская  
на юбилейной  
встрече со  
зрителями.  
Февраль, 2021





Анна Краснопольская после спектакля «Ночь перед Рождеством»

– Да, из нас готовили национальные кадры. Я говорила на белорусском, потому что училась на нем в школе. А в семье у нас говорили на смеси русского и белорусского. Вся моя родня в Витебске и в Минске. Одна я оказалась в России. Но тогда был Советский Союз, можно было туда-сюда ездить. По окончании студии я уехала сначала в Сибирь.

– *По распределению?*

– Нет. Был в Москве такой консультационный пункт. Туда приезжали режиссеры из всех театров и актеры. В Москве всех отсматривали. Очень мне нравилась такая практика. Приехали – большой клуб, помещение. Стоят столики, и ты можешь подойти к одному, второму, и человек тебя видит и слышит. Можешь ему почитать, что-то спеть. Тогда я была совсем юная девочка. Я помню, меня приглашали в Орел, но когда узнали, что я делаю первые шаги на сцене, сказали: нет, нам нужна героиня поопытнее. Мне было так обидно слышать это.

– *И вы поехали из этого распределительного пункта в Сибирь?*

– Да, но не в первый год. До Сибири я работала в маленьком театре Красноярского края, в Минусинске. Один год я там пропра-

ботала, и мы с мужем оказались в Красноярском театре.

– *А как встретились со своим мужем?*

– В театре. После Минусинска я уехала в Ашхабад, и там мы познакомились и поженились. И оттуда, уже как пара, написали в Красноярск знакомому режиссеру, который ставил в Минусинске спектакль, и говорил, что взял бы меня в краевой театр. И нас взяли. А из Красноярска мы уехали в Стерлитамак.

– *А что в Красноярске вас не устроило?*

– Нам обещали отдельную квартиру, а на время поселили в общежитии. Но тогда же в Красноярске открывался Театр оперы и балета, и нас вызвал главный режиссер Натан Израилевич Басин, очень известный тогда в провинции. Честно сказал, что в течение пяти лет квартиру не может обещать, потому что все квартиры будут отданы солистам балета и оперы в новый театр. Нам стало все понятно, и мы поехали туда, где нам сразу давали квартиру – в Башкирию, в Стерлитамак. Правда, пробыли там всего один сезон. Мы искали себя, свой театр искали.

– *И таким театром оказался Белгородский?*

– Владимир Иванович Подмогильный при-



«Зимы не будет!» В роли Паши Большой

вез нас сюда, легендарный наш актер. Мы в Стерлитамаке познакомились с ним, подружились. Он уехал в Белгород. А потом позвонил: «Мне скучно без вас, приезжайте». Все сделал, чтоб нас взяли! Мы прислали фотографии, репертуар. И все получилось. Это было в 1979 году.

– *Всего семь лет прошло от театральной студии до приезда в Белгород, и столько было пережито – Минусинск, Красноярск, Ашхабад, Стерлитамак... И ваш пятый театр, где остались надолго.*

– Да, на всю жизнь.

– *А каким вам показался Белгород тогда, в 1979-м?*

– На вокзале нас встречал Подмогильный и с радостью спросил: «Ну как город?» А я говорю: «Да никак». Но потом как-то осмо-

трелись, вроде ничего. А позже стала влюбляться, ощутила Белгород родным. Сейчас, когда я приезжаю в Беларусь, уже не чувствую там родины.

А наш сынок Володя, родившийся в Ашхабаде, был не с нами. Мы его забрали, как только устроились. Мы ведь и в Красноярск уехали без него на целый год. Он оставался с бабушкой и дедушкой, родителями моего мужа Алексея. Мы собирались его забрать, но в ту зиму морозы стояли под сорок градусов. И родители запротестовали: «Куда вы тащите ребенка из теплого климата? Вам нужно в театре утвердиться, роли сыграть...» Они сами актеры. Понимали.

– *А почему именно Белгородский театр стал для вас родным домом? Может, это судьба?*

– Постепенно складывался репертуар, и хотелось где-то осесть. Но если бы не устраивало что-то на сцене, в работе, мы бы сорвались – были скоры на подъем. Но здесь устраивало. Я была много занята и Алексей. Забрали сына быстро. Сначала в примерке жили, потом директор наш, Виктор Иванович, говорит: «Ой нет, надо им быстрее давать квартиру, ребенок носится по коридору!» И дали квартиру с подселением.

– *Какие режиссеры запомнились за эти годы и какие роли стали самыми дорогими?*

– В первую очередь Геннадий Косоков. Очень интересный режиссер! Он очень эмоционально работал. В зале сидит, потом не выдерживает, высказывает на сцену, все ярко покажет, и все становится понятным. Он работал в Театре Ермоловой, в Москве, и наезжал к нам на разовые постановки, а потом стал главным.

У Владимира Казначеева я много работала в спектаклях, и мы дружили. Нельку сыграла в «Жестоких играх» у него. Юрия Михайловича Берёзу хорошо помню. Я у него играла в «Морали пани Дульской», в «Прости меня» Виктора Астафьева, в «Именем земли и солнца» Иона Друцэ.

Я много раз видела наш нынешний спектакль «Жестокие игры». Так получается, что какие-то постановки повторяются в репертуаре, я в них уже играла. И мне очень интересно смотреть современные версии этих пьес.



«Филумена Мартурано». В роли Розалии Солимене

– У вас главная роль в спектакле Игоря Ткачёва «Зимы не будет!» по пьесе Виктора Ольшанского, который уже много лет не сходит со сцены, его любят зрители. Как вы думаете, в чем причина такого успеха?

– Подростки очень хорошо воспринимают сюжет, хотя он и непростой. Это ведь своеобразная притча – то ли тинейджеры в центре действия, то ли уличные коты. Но зал абсолютно с нами вместе! Всё понимает! Обычно на этой постановке молодежная публика, и мне очень нравится работать для них.

– И еще одна замечательная роль – баба Шура в комедии «Любовь и голуби» Владимира Гуркина, которую вы играли в юбилейный вечер.

– Люблю этот спектакль. Его постановщик Станислав Мальцев – очень интересный режиссер и очень человечный. Мы репетировали так радостно, что нам казалось, будто это мы все сами рождаем, сами придумываем. А он очень осторожно, умно умел подбросить нужную фразу, в нужном месте и в нужное время. Ждал, когда актер созреет, чтобы что-то выдать. И понимал, что кто-

то сделает, а кого-то надо подтянуть... Прекрасно с ним работалось! И это не только мое мнение. Все актеры, которые с Мальцевым сотрудничают, относятся к нему с теплом и большим уважением.

– Как охарактеризуете Виктора Ивановича Слободчука? Вы ведь знакомы больше 40 лет.

– Виктор Иванович знает театр очень глубоко, изнутри. Думаю, таких великих директоров, руководителей нет сейчас. Он все видит на несколько шагов вперед. Допустим, взяли молодого актера: казалось бы, он еще зеленый совсем, а Слободчук его уже видит в перспективе, и все это потом оправдывается. Он великий организатор. Всегда мог и может гастроль сделать, со всеми договориться. А лично я ему бесконечно благодарна за то, что в трудную минуту он подставил мне плечо. Когда у меня болела мама, он помог очень в этом вопросе, по-человечески. Отпустил к маме на целый год, а потом, после ее смерти, я снова вернулась в театр. Виктор Иванович очень добрый человек, тонко чувствующий. Но и строг, и суров – так надо.



«Ханума». В роли бабушки Ануш

– **Вы больше актриса или женщина? Что для вас всегда было важнее – семья или работа? Или приоритеты менялись?**

– Да, менялись. Сколько в моих мыслях, и в душе, и в сердце раньше было работы! Думаю: ну ладно, эту роль сделаю и потом займусь сыном, подтяну его уроки, больше уделяю внимания. Но все равно – то, что нужно было как женщине делать, я всегда делала. Варю борщ и тут же роль лежит. Потому что семья очень важна. Очень.

– **Ваш внук Максим понимает, что бабушка актриса?**

– Он еще очень маленький, но, по-моему, к нему впервые пришло понимание на юбилее, когда он посмотрел второй акт «Любовь и голуби». Не знаю, что он там понял, взрослый спектакль ведь! Наверное, думал: почему там бабушка ругается со всеми? За кулисами все актеры подходят ко мне с поздравлениями, а он прорывается ко мне. Он понял, что бабушка сейчас не просто бабушка! Ей все хлопают, ей цветы подарили, и он стал всех как бы отстранять, стал завоевывать мое внимание: «Смотри, я пальчик

розой уколол! Я жука умею лепить! Это просто, я тебя научу, если у тебя не будет получаться, ты не расстраивайся...» Он почувствовал, что ситуация привычная изменилась. Он всегда для меня на первом месте! А тут я не могу дать ему должного внимания: я должна разговаривать, принимать поздравления, благодарить.

– **А у сына Володи не было желания пойти в актеры?**

– Нет, никогда. Он слишком много времени провел за кулисами, ездил с нами по гастролям и видел обратную сторону этой жизни. Хотя я папа, и мама, и дедушка, и бабушка – актеры.

– **И вы бы не стали этого желать своему внуку?**

– Только если будет талант, который поможет стать большим актером. Я иногда говорю об этом его родителям, но они хватаются за голову: «Нет!» Я как-то смотрела передачу про театр «Табакерка», про учеников Табакова и подумала, что хотела бы вот такого педагога и такой судьбы своему внуку. Именно высокой планки и высокого понимания профессии. А если просто так, чтобы где-то



«Любовь и голуби». В роли бабы Шуры

учиться — не надо. Хотя я никогда не пожалела, что стала актрисой, и если бы все вернулось снова, то выбрала бы тот же путь. Ни о чем не жалею. Даже о каких-то волнениях по поводу сделанной или несделанной роли, когда мне казалось, что я что-то не дотягиваю, а мне говорили: «Да всё нормально...» У меня к себе завышенные требования.

– **Вы производите впечатление очень благодарного судьбе человека.**

– Да, я довольна всем, что у меня есть. Я занимаю свое место, не лезу вперед, никого не расталкиваю, не интригую, никогда ничего не прошу. Не получилось быть где-то занятой, ну значит, не занята. Займи себя другим. Почитай, посмотри.

– **Какие вы испытываете чувства в свой юбилей? Вы любите подводить итоги?**

– Я задумала юбилей со своими актерами отметить. Я никогда раньше не отмечала, кроме 50-летия, тогда весь театр, конечно, был. Как-то ухожу домой, думаю о скором дне рождения, а мне ребята: «А прощаться?» Я шутя отмахнулась, но где-то засело в мыслях. И думаю, на 70 лет весь

театр я не могу позвать, но я позову свою родную группу, которая занята в спектакле «Любовь и голуби». Они с удовольствием все откликнулись, трогательные слова сказали. Даже чересчур хорошие. Я сидела и даже стеснялась, потому что столько хорошего наговорили. Спасибо!..

– **Анна Ивановна, вы всегда чудесно выглядите, вам не дать ваших лет. Как вы это делаете?**

– Секретов никаких нет. Я никогда не курила, давно дозирую рюмочки. Наверное, это от мамы. Знаете, вот на юбилее мне наш главный режиссер Виталий Бгавин говорит: «Вы всегда в хорошем, располагающем настроении по отношению к людям. Мы все актеры, но ведь быть таким все время — это не сыграешь!» А у меня такая мама была — очень доброжелательная ко всем. И мне, видимо, это передалось. Я люблю жизнь, люблю театр, люблю своих коллег, друзей. В этом — мое счастье.

Беседовала Наталья ЗОТОВА

Фото автора

# БЕГ НА ДЛИННУЮ ДИСТАНЦИЮ

**А**лексею Владимировичу Бородину — 80! 40 лет из этих восьми-десяти он возглавляет **Российский академический Молодежный театр**, умудряясь, ему одному известным способом находить общий язык с такой строптивой, категоричной и непредсказуемой аудиторией.

## «Из вчера в завтра»

Впервые он переступил порог театра в пять лет. Бородины тогда жили в Шанхае. Однажды туда на гастроли приехала какая-то русская балетная труппа, в которой танцевала подруга его матери. И мама взяла Алешу на «Лебединое озеро». После спектакля они пошли за кулисы. Полумрак. Пыль. Декорации, которые вблизи выглядят совсем не волшебны. В тесных и душных гримерках царит неистребимый запах грима и изнуренных тяжким трудом человеческих тел. Кто-то выталкивает его за дверь с криком: «Мальчик, выйди, мы переодеваемся!» Алексей Владимирович до сих пор удивляется — от спектакля у него в памяти ничего не осталось, а эта картина до сих пор стоит перед глазами. Театр с изнаночной стороны. Всамделишный, а не такой, каким видят его зрители. Этот непримиримый театр и заворожил его тогда. Наверное, потому он и стал, в конце концов, режиссером, а не артистом, как собирался.

После переезда в СССР и окончания школы Алеша Бородин отправился поступать на актерский. Везде, где было возможно, даже не зная, кто набирает тот или иной курс. Репертуар у настырного абитуриента был весьма разнообразный: «Ворона и лисица», «Мороз и солнце, день чудесный...», отрывок из романа «Как закалялась сталь» и монолог Незнамова о матерях, бросающих своих детей. Но его не приняли. Ни с первого, ни со второго раза. На третий год он решил попытаться стать театроведом, толком не понимая, что это за профессия, и, к собственному изумлению, поступил. Прочувшись два курса, студент Бородин снова вздумал испытать

себя в амплуа абитуриента. Нет, не актерского факультета: раз не принимают, значит, нет данных, а на нет и суда нет — трезво рассудил он, и махнул на режиссерский, но... провалился. На следующий год, когда за плечами были уже три курса театроведческого факультета и впереди маячил диплом, неутомный юноша снова попытался добиться внимания неприступной Режиссуры. И она, не устояв перед его упорством, наконец-то ответила взаимностью.

Наставником Бородина стал **Юрий Александрович Завадский**. *«В русском театре все удивительно взаимосвязано, — считает Алексей Владимирович. — Завадский был учеником Вахтангова, тот — учеником Станиславского, и все они были абсолютно разными режиссерами. Вот какой парадокс: из Станиславского вышли и Вахтангов, и Мейерхольд, и Михаил Чехов — все разветвления древа русской режиссуры имеют единую почву, которая была способна породить индивидуальности, совершенно не похожие на учителя».*

Алексей Владимирович тоже не похож на своего учителя, но и его корни уходят в ту благодатную почву. И принцип, провозглашенный некогда Вахтанговым, — «из вчера в завтра» — для него не просто красивая фраза.

В 1980-м Алексея Бородина назначили руководить **Центральным детским театром** в студию которого его в свое время не взяли актером. Ох, не ошиблась тогда Кнебель! Он пришел в театр, сами стены которого — воплощенная в камне история. Этот роскошный особняк был построен после московского пожара для генерала К.М. Полторацкого, и по преданию здесь бывала его племянница — Анна Петровна Керн. Впоследствии дом достался купцу Бронникову, который сдавал первый этаж «Артистическому кружку», созданному по инициативе Александра Николаевича Островского. В 20-е годы здесь работал знаменитый МХАТ 2-ой. Эти стены помнят и **Наталью Ильиничну Сац**, и **Марию Осиповну Кнебель**, и **Анатолия Васильевича Эфроса**, и **Олега**



Алексей Бородин

**Николаевича Ефремова, и Георгия Александровича Товстоногова...** Бородин уверен, что вся эта потрясающая энергетика никуда из этих стен не делась.

Одним из первых спектаклей, поставленных молодым главрежем в тогдашнем ЦДТ, были «Отверженные», произведение, горячо любимое им с детства. В скором времени в театр начали звонить расстроганные родители, преисполненные благодарности за то, что их отпрыски теперь в очередь в школьных библиотеках записываются, чтобы прочесть великий роман. Был ли удивлен этим обстоятельством Алексей Владимирович? Вряд ли. Он всегда верил в возможности театра. Без этой веры, какой бы наивной и романтической она ни казалась, театром, по его мнению, заниматься бессмысленно.

#### **«Сделайте над собою усилие»**

Когда Бородину доверили Кировский ТЮЗ, ему было чуть за тридцать. Закалка, полученная в том театре, осталась с ним на всю жизнь. Главный режиссер театра ставил декорации, если монтировщики не выходили на работу, вел свет вместо ушедшего в за-

пой осветителя. Должен ли режиссер уметь все? На подобные вопросы Алексей Владимирович всегда отвечает с улыбкой: «Уметь все — не получится. Стол он не сколотит, музыку не напишет и костюмы не сошьет. Но заразить своей идеей всех — от актеров и композиторов до тех, кто сколачивает мебель и шьет костюмы — он должен. Иначе ничего не выйдет».

Заразить своей идеей других — непросто. Но еще сложнее создать в самом себе тот настрой, который чреват явлением свежей идеи. В начале 90-х он поставил в РАМТе «Беренику» Расина. На Театральной площади тогда шумел рынок, где торговали всем, чем только можно. Приезжавшие в театр иностранцы радовались — ничего страшного, страна должна через это пройти, это необходимо, чтобы избавиться от вашего прошлого. Но у Алексея Владимировича к этой вакханалии было свое отношение. Выбор пьесы может показаться парадоксальным только тому, кто не знает Бородина: «Театр должен уметь противостоять времени. Для нас было очень важным понятие ответственности в разгар общего разгула. Если на улице анархия — у меня на сцене будет классицизм».

Нет, он вовсе не супермен из «кремня и стали». Отчаяние знакомо ему, как любому из нас. И искушение уйти из профессии его посещало. «В 92-м, когда все летело в тар-тарары, — вспоминал Алексей Владимирович, — я мерил шагами свой кабинет, собираясь уйти из театра. «Отговорил» меня старрый паркет — вдруг стало его жалко. А потом я уехал ставить «Отцы и дети» в Рейкьявик. Работа спасла. Надо было только сделать над собой усилие. Одна из героинь романа «Домби и сын» все время повторяет своему брату: «Сделайте над собою усилие!» Когда чувствую, что опускаются руки — сам себе эту фразу повторяю. Управлять собой — назначение театралной педагогики. Научить человека управлять своим дарованием. Очень нужное для жизни качество, независимо от того, имеешь ты отношение к искусству или нет. Даже снег с крыши можно сбрасывать талантливо, а можно — кое-как».

А если бьешься-бьешься, а талантливо не получается? А если кажется, что на тебя весь мир ополчился? Тогда как? Что делать-то? Думаете, Алексея Владимировича можно смутить подобными вопросами? Как бы не так. Однажды во время интервью он поведал автору этих строк историю, которую, в свою очередь, услышал от замечательного режиссера **Бориса Голубовского**. Во время одного из затяжных приступов депрессии **Ольга Берггольд** спросила, почему у него на лице никогда не возникает ощущения радости. Голубовский взял ее объяснять, что случилось, но Ольга Федоровна довольно решительно оборвала его: «Не в этом дело. Ты всегда от жизни ждешь только хорошего, и потому, когда все хорошо, воспринимаешь это как должное, а когда плохо — расстраиваешься. А я от жизни ничего хорошего не жду, и когда происходит что-то плохое, я думаю — так и надо. Зато, когда случается что-то хорошее, я так радуюсь!» Согласитесь, она имела право так сказать — завершил рассказ Алексей Владимирович и... продолжил уже от себя: «Когда всё против тебя — это нормально. Жизнь и состоит из бурь и ураганов и, главное — она конечна. Мы это знаем, но живем же! Вроде бы глупо: рано или поздно все закончится, и мало что после нас останется, а то, что останется — скорее все-

го, ненадолго. Однако же мы живем! Если принимать жизнь такой, какая она есть, можно выдерживать любые нагрузки, преодолевать любые препятствия. Надо только помнить, что препятствия могут возникнуть в любой момент».

## Берега утопий

Расспрашивать режиссера о любимых спектаклях бессмысленно — нынешние театральные блогеры об этом, увы, даже не подозревают: для него все они как родные дети. Но есть постановки этапные. Для Бородина такими стал «Ревизор» 1978 года, когда он впервые отнесся к **Гоголю**, не как к забронзовевшему классику, а как к современнику, с которым можно вступить в диалог. В 1985-м таким рубежом стала пьеса его друга **Юрия Щекочихина** «Ловушка № 46, рост второй». В 2012-м это была «Участь Электры» **Юджина О' Нила**. Но самой знаковой вершиной в его творчестве можно смело назвать трилогию **Тома Стоппарда** «Берег утопии»...

Нужно иметь немалое мужество, чтобы отправить 700 человек в путешествие во времени на целый день. Правда, сначала в это странствие отправились его артисты. По словам Алексея Владимировича, пока шли репетиции, театр был похож на филиал университетской библиотеки — во всех углах и закутках либо читали и перечитывали написанное героями, которых актерам предстояло сыграть, либо азартно и жаростно спорили о написанном.

Когда-то «Былое и думы» входили в школьную программу, сейчас о существовании этой мемуарной хроники **Герцена** большинство зрителей узнает только на спектакле. Но для них, в отличие от школьников бывших времен, эта книга — не хрестоматийные увесистые тома, в которых никто ничего не понимает, и даже не попытается понять, а увлекательная хроника живой жизни. И герои ее — они же герои спектакля — живые, страдающие, искренне заблуждающиеся и отчаянно любящие люди, которым невозможно не сочувствовать. Бакунин становится для них Мишей, Герцен — Сашей, Белинский — Висяшей. А потом они приходят домой, скачивают в сети





А. Бородин на юбилейном вечере в ПАМТе

«Былое и думы» и прочитывают от корки до корки на одном дыхании.

Парадокс «Берега утопии» — история краха высоких идеалов и благородных мечтаний вызывает в душе не уныние и разочарование, а желание сделать хоть что-нибудь — нет, не для того, чтобы исправить и осчастливить весь мир, а чтобы тот маленький кусочек мира, к которому причастен ты сам, стал немного чище и светлее. Сам Бородин обозначил главную тему постановки как «свободный человек в несвободных обстоятельствах» и попытался привести зрителя к очень важной мысли: обстоятельства не бывают благоприятными. Никогда. В финале Герцен, все надежды и мечты которого к этому моменту уже разрушены, говорит: человек так создан, что должен двигаться дальше, несмотря ни на что. Вот суть режиссерского послания, спрятанного на берегу места, которого нет.

### Город мастеров

Не такой уж большой по масштабам ПАМТ (расширяться ему физически, к сожалению,

просто некуда) напоминает средневековый город, в каждом закоулке которого кипит жизнь. Бородин пускает в свои владения молодых коллег и предоставляет им полную свободу действий — они репетируют везде, где возможно, от закутков под лестницами до крошечного внутреннего дворика театра. И результаты их трудов видят зрители, поскольку рамтовцы научились сооружать площадки в самых неожиданных местах. К примеру, **Белую комнату** они оборудовали на антресолях над зрительским гардеробом: ободрали штукатурку до кирпичей, выкрасили их в белый цвет, провели свет и звук, и возникло удивительное место.

*«Театром надо заниматься с утра до вечера, и только вместе, — считает Алексей Владимирович. — Только тогда возникает это дивное чувство движения вместе с большой компанией. Если не дать молодым режиссерам почувствовать, что они настоящие мужики — взвалили на свои плечи ответственность и тащите! — они никогда не станут профессионалами. Нельзя научиться плавать на берегу. Строительство театра — это бег на длинную дистанцию. И в одиночку такую дистанцию*

*одолеть очень трудно, можно до финиша и не добраться. И что тогда?»*

Ответ на этот вопрос Алексей Владимирович нашел, когда рискнул разделить полномочия и, сохранив за собой художественное руководство, пригласил в главные режиссеры **Егора Перегудова**. В театре, в отличие от спорта, передача эстафеты не есть процесс одномоментный и далеко не всегда его можно уложить в рамки полной преемственности. РАМТ меняется, и Бородина это не пугает: *«Иногда лучше, когда старое заканчивается и начинается что-то новое. Был потрясающий театр Товстоногова. После ухода из жизни Георгия Александровича этот театр пробовали «продлить», но из этого ничего не вышло. Андрей Мозуций делает совершенно противоположное дело, нынешний БДТ – другой театр, но он живет и дышит. Это – главное!»*

Возраст творчеству не помеха. Алексей Владимирович продолжает репетировать и ставить спектакли. Профессию режиссера он сравнивает с плодовым деревом: *«Каждый год оно цветет. Дерево прежнее, а*

*плоды каждый год новые. Потом из цветов появляются плоды, но что с ними сделают после того, как они созреют, от дерева никак не зависит. Его задача на следующий год дать новые».*

\*\*\*\*\*

Последняя страница книги Бородина **«На берегах утопий. Разговоры о театре»** начинается следующим абзацем:

*«Почему у нас общество разлетается во все стороны? Потому, что у нас все упрямо отстаивают свои принципы. Это ни к чему не приводит. Возможно, как только мы поймем, что в жизни должно быть многоголосие, как только начнем друг друга слышать (не обязательно со всем соглашаясь), мы приблизимся к свободе. Мне кажется, театр – это как раз то место, где люди собираются вместе и могут вступить в диалог».*

Значит, пока существует театр, для нас существует и надежда стать свободными...

Виктория ПЕШКОВА

Фото с официальной страницы РАМТа в FB

## ОТ ЧЁРВЕН ДО ШЁБЛУМ

**С**аратов отметил 80-летие легенды ТЮЗа **Киселева**, народной артистки России, лауреата премии им. К.С. Станиславского **Светланы Лаврентьевой**. Эта цифра совершенно не вяжется с нашей всегда юной, не утратившей шаловливости и живости актрисой. «Питомцы гнезда» великого **Юрия Петровича Киселева**, Лаврентьева и **Юрий Ошеров** встретились в студии при Саратовском ТЮЗе, чтобы никогда уже не расставаться – на сцене и в жизни. Видеть их вместе в спектакле – отличное счастье.

Со Светланой они играли первую, смешную любовь в спектакле **«Эй, ты, здравствуй!»** **Г. Мамлина**. С женой, выдающейся трагистки саратовской сцены,

Ошеров был занят и в замечательном спектакле **«Весенние перевертыши»** по повести **В. Тендрякова**. Дюшка – мальчишка с богатым внутренним миром и слабыми кулаками. Он таскал в портфеле кирпич, защищая себя и своего друга Миньку (друга замечательно играла **Лаврентьева**). А в пьесе Мамлина герой другой – парень из курортного городка, начитанный и остроумный, но в душе одинокий. Близким ему человеком неожиданно становится смешная, надоедливая «деревенская» Маша, которую он не раз поднимал на смех. У Маши Лаврентьевой открытая, добрая душа, в острых, забавных диалогах между ними пробежала искра. Нечастый случай, когда муж с женой играли любовь на сцене...



«Дорогая Памела». Сол Бозо – Ю. Ошеров, Памела Кронки – С. Лаврентьева

Они оба принадлежат к тем редким трагедиям, которые смогли со временем «выпрыгнуть» из границ амплуа. И прекрасно исполняли возрастные роли – характерные, драматические, трагикомические. Зрители очень полюбили спектакль «Дорогая Памела» Дж. Патрика. Жуликоватый, обаятельный герой Ошерова и удивительная не растерявшая к старости ни чистоты, ни доброты и юмора Памела Кронки Лаврентьевой...

Сценическая фантазия по повести **Н.В. Гоголя** называлась у нас «**Старосветская любовь**». Наивных, хлебосольных, живущих лишь друг для друга малороссийских помещиков долгие годы играли Ошеров и Лаврентьева. Спектакль стал визитной карточкой чудной театральной пары. Сыграли его и на бенефисе Ошерова в честь 75-летия. Будто самих себя сыграли: свою долгую счастли-

вую жизнь, ее теплый, дружеский мирок. Афанасий Иванович был немного задригист, подначивал робкую жену. Она забавно обижалась... В финале муж – потерянный, сломленный, лишившийся своей Пульхерии Ивановны.

В жизни получилось наоборот. **55 лет** жили и играли вместе чудесные «неразлучники». Светлане Васильевне суждено было пережить мужа, друга, худрука, партнера. Его трагическая, по-настоящему театральная смерть глубоко ранила, однако не подкосила великую актрису. Она продолжает выходить на сцену и – получать награды. Роль Лаврентьевой (второго плана) в спектакле **Ильи Ротенберга** по **МакДонаху** («Калека с острова Инишмаан») на последнем областном фестивале «**Золотой Арлекин**» отмечена высшей наградой. Это уже четвертая статуэтка героя итальянской ко-



*«Эй, ты, здравствуй!» Маша – С. Лаврентьева, Валера – Ю. Ошеров*

*«Колбаска, Боцман и другие». Сцена из спектакля*





«Калека с острова Инишмаан». Доктор – А. Кузин, Джонни – А. Ротачков, Мамаша – С. Лаврентьева

медии в коллекции актрисы. Три из них получены на областных театральных фестивалях. А в 2020 году ей вручена **Национальная российская театральная премия «Арлекин»** – за великое служение детскому театру.

Стоит сходить на спектакль, чтобы увидеть эти стычки престарелой леди, вечно подшофе, с сыном. Как жадно она прикладывается к бутылочке, с каким возмущением произносит: *«Еще в придачу эта мерзкая свекольная пазля, что ты варишь по вторникам!»* Это одна из лучших сцен спектакля, где связанные одной веревочкой родичи доходят до крайностей взаимной «любви» и проклятий... И вдруг неожиданно – это беззащитное подрёмывание на плече сына. Это идет от глубин подтекста, верно считанного тонким режиссером и замечательной актрисой.

Театральный Саратов помнит и ее хулиганистую **Пеппи Длинныйчулок**, и

наивную «нетипичную» **Бабу-Ягу** в инсценировке сказочной повести **Пройслера**. Ошеров играл мудрого и педантичного ворона Абрахаса – ее наставника. В очень сильном спектакле **«Мальчики» В. Розова** (главы из романа Достоевского) жила ее **Лиза Хохлакова** с изломанной болезнью душой. До сих пор в ушах стоят пронзительные интонации несчастной девочки.

И, конечно, незабываемая **Чёрвен**, звездная роль Светланы Лаврентьевой. Смешная и смелая малышка – негласная хозяйка скалистого маленького острова Сальткрока, затерянного в морском заливе. Спектакль **Юрия Киселева «Колбаска, боцман и другие»** по повести **А. Линдгрена** объехал всю страну, показывали его и в Европе. Львиная доля успеха постановки – за счет главной героини. Невозможно забыть, как кругленькая героиня Лаврентьевой появилась на сцене в сопровождении огром-



«Старосветская любовь». Пульхерия Ивановна – С. Лаврентьева, Афанасий Иванович – Ю. Ошеров

ного пса Боцмана и смотрела на всех ясными детскими глазами. Как переживала за своего Боцмана, которого чуть не пустили в расход, как отчаянно его защищала. *«Она действительно существует в возрасте роли. Ни разу мы не обнаружили взрослого за этим ребенком... Увы, как редко встречаются актрисы такого масштаба!»* – писала французская критика после гастролей театра Киселева.

К юбилею большой актрисы спектакль по повести Линдгрэн снова поставлен в Саратовском ТЮЗе (режиссер **Виктория Печерникова**, Москва). Теперь Светлана Васильевна играет хозяйку Столяровой усадьбы **фру Шёблум**, веселую и своевольную, не растерявшую задора молодости. В очаровательной красной шляпке (в ней могла бы ходить и ее Чёрвен) она появляется на острове Сальткрока и мигом разруливает проблемы: ставит на место зарвавшегося покупателя, «счастливит» се-

мейство Мелькерсонов, а потом празднует вместе с ними.

Роль Лаврентьевой здесь очень значительная, она же озвучивает с экрана авторские ремарки. И уже кажется самой фру Линдгрэн, которая рассказывала все эти увлекательные истории большой дочери, пока не начала их записывать.

В финале не только участники спектакля, но и все актеры окружают хороводом крошечную Дюймовочку по имени Светлана. Ее поздравляют, награждают, осыпают цветами. А она благодарит и говорит, что Ошеров теперь в ней, она живет за двоих. Когда-то актриса сказала, что любовь для нее – это жизнь. И любит, и играет она теперь тоже за двоих. Светлана Лаврентьева, лучшая трагедистка саратовской сцены всех времен.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

## ВОПРЕКИ ГРАВИТАЦИИ

**И**лья Варанкин, пожалуй, самый неординарный молодой актер в труппе **Ярославского театра им. Федора Волкова**. Увидев его на сцене или экране в эпизоде, точно не забудешь и ни с кем не перепутаешь. Щуплый, гуттаперчевый, с гиперболизированной мимикой и богатым актерским диапазоном. Способный создать как хрупкий, нереальный, так и остро гротескный образ, артист порой балансирует на грани клоунады. Сегодня в его послужном списке более 50 ролей в театре и 17 — в кино и телепроектах, пробы пера в театральной режиссуре.

С начала профессиональной жизни (Илья Варанкин в 2009 году окончил **Екатеринбургский государственный театральный институт**, актерская мастерская **Андрея Русинова**, в этом же году принят в труппу Театра драмы имени Федора Волкова) ре-

жиссеры предлагают артисту роли в театре и в телесериалах, соответствующие его уникальной психофизике и способу актерского существования — второстепенные персонажи, яркие, комичные, гротесковые, которые становятся запоминающимися акцентами в актерском ансамбле.

Таков Варанкин, к примеру, в роли **Ландо** в спектакле **Романа Кагановича «Каренин»** по пьесе **В. Сигарева** — сверхъестественный, загадочный, похожий на ожившую мумию персонаж. В течение всего спектакля, словно во время спиритического сеанса, он наблюдает за всем происходящим, болезненно корчится в кресле, напоминающем то ли электрический стул, то ли кресло психоаналитика; на уровне пластики и мимики транслирует душевную издерганность, состояние психологического ужаса, который испытывает главный герой.

*«Москва - Петушки». Веничка — И. Варанкин*





«Каренин». В роли Ландо

В постановке **Дениса Азарова** «Москва — Петушки» Варанкин играет ангела и одного из алкогольных «двойников» главного персонажа — Венедикта Ерофеева, **Веничку**. Гротеск на уровне внешнем подчеркивается актером и в пластическом рисунке. В убогом совковом тряпье (бесформенные брюки с расстегнутой ширинкой, растянутая спортивная куртка, спортивная шапка-петушок и треснувшие очки в уродливой роговой оправе), его Веничка внезапно демонстрирует манерность танцора балльных танцев. Особую остроту из его уст приобретают рассуждения о силе воли и противостоянии человеческой слабости.

В спектаклях Волковского театра артист умело создает уникальные сценические образы, которые придают остроту каждой постановке с его участием. Фарсовые герои Варанкина всегда принимаются зрителем «на ура» и делают запоминающимся актерский ансамбль в целом. **Шура Балаганов** в «Золотом теленке» **Василия**

**Сенина**; слуга Хлестакова **Осип**, говорящий ломким картавющим голосом, в шокировавшем ярославскую публику «**Ревизоре**» в постановке **Дениса Азарова**; безногий **Робин Хапуга**, который не пел, а лишь комично открывал рот, удивительно точно и смешно пародируя персонажей спектакля во время вокальных интермедий солистов с хором в мюзикле **Глеба Черепанова** «**Опера Нищих**» по мотивам «**Трехгрошовой оперы**» **Дж. Гея** и **И.К. Пепуша**; трансвестит **Пинг-Понг** в спектакле **Ольги Тороповой** «**Бабаня**» по пьесе **К. Рубиной**; бьющийся в танцевальных конвульсиях в золотом облегающем костюме розовогривого жеребца **Парис** в «**Ромео и Джульетте**» **Семена Серзина**; бандит по кличке **Бульдог**, отвечающий разными голосами по телефону, и «грозный» **пьяница с веслом** — бывший муж Любы Байкаловой в «**Калине красной**» по **В. Шукшину**, поставленной **Владимиром Данаем**.





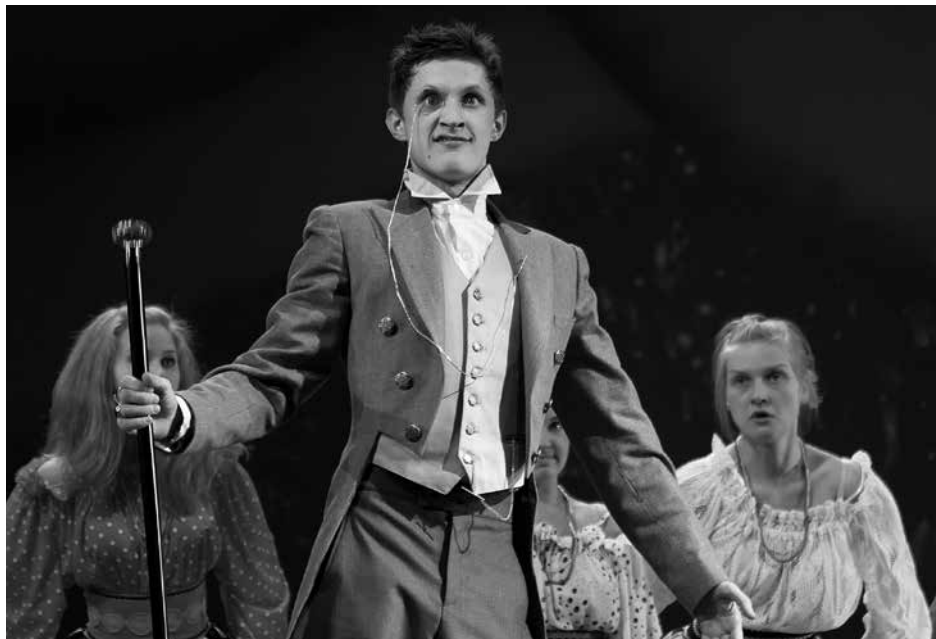
«Бабаня». Пинг-Понг — И. Варанкин, Бабаня — Т. Исаева

Первая заглавная роль и творческий вызов для Ильи Варанкина — **Константин Эдуардович Циолковский**, герой спектакля, который **Борис Павлович** поставил в Театре им. Федора Волкова в канун бо-летия первого полета человека в космос (преьера состоялась 3 апреля 2021 года). «Основано на реальных событиях» — так определил режиссер жанр своей постановки. «**Циолковский**» — это спектакль-житие, в центре которого один день из жизни Константина Эдуардовича — провинциального учителя физики и математики в женском епархиальном училище, мечтателя, чудака, уверовавшего в Чудо и способность человека познать это Чудо.

В спектакле Павловича впервые Варанкину приходится длительно существовать в предложенном режиссером образе, выстраивать логику поведения своего героя не в отдельном эпизоде, а на протяжении всего сценического повествова-

ния, исходя из этой логики взаимодействовать с партнерами.

Попроси сегодня описать, каким нам представляется Константин Эдуардович Циолковский, что первое придет на ум? Седовласый чудакученый со слуховой трубкой в руке на фоне книжных стеллажей и вороха рукописей. Этот привычный образ рисует в массовом сознании советский миф о Циолковском — космическом пророке, гениальном ученом-самоучке из русской глубинки, дедушке мировой космонавтики. «Иконографию» идейного вдохновителя воздухоплавания составляют графические портреты Циолковского с ракетой на почтовых марках Гознака, прижизненные фотографии (семейные фотопортреты, снимки в рабочем кабинете) и редкие оцифрованные и доступные в Интернете кадры кинохроники 1920-х годов, запечатлевшие Константина Эдуардовича. На них Циолковский дома: летнее чаепитие в саду — нарядная семья явно позирует, сидит за сто-



«Кармен». В роли Англичанина

лом с самоваром, во главе пожилой ученый в светлом костюме и шляпе, бодро подливает чай кому-то из детей, оживленно беседует; а вот Циолковский выходит из калитки своего двора и катается по Калуге на велосипеде по узкой тропинке вдоль скромных деревянных домов. Именно на велосипеде впервые появляется на сцене и Циолковский в исполнении Ильи Варанкина.

По мысли режиссера, главный герой спектакля — застенчивый, абсолютно не приспособленный к быту пылкий ученый-мечтатель, страстно увлеченный идеей конструирования аэростата — летательного аппарата, который откроет миру дорогу к освоению звездного пространства. Помещенный в пространство глубоко провинциального городка, он «белая ворона», человек со странностями, чей образ мыслей и образ жизни резко контрастируют с окружающей действительностью.

Здесь удивительно точным попаданием в цель становится необычная внешняя

«физика» актера Варанкина, его амплуа эксцентрика, чудака задает необходимый градус условности всему сценическому тексту. Никакого внешнего сходства с Циолковским, намеренный отказ от грима, парика, лишь узнаваемые детали-атрибуты, вроде очков в круглой оправе и слуховых трубок разных мастей. История об одном дне из жизни гения теоретической космонавтики, в первом акте напоминающая комикс, каскад аттракционов и исторических анекдотов (выезд Циолковского на велосипеде, опыты с ударом током учениц, придуманная Павловичем встреча Циолковского с Менделеевым и Жуковским в стенах епархиального училища, сторож Николай Федорович, читай, тот самый Николай Федоров — проповедник философских идей русского космизма — и его школьный музей, где Менделеев угощает собеседников водкой), во втором акте постепенно приобретает житейное звучание и трансформируется



«Циолковский». В роли Циолковского

в завораживающую по своей красоте мистерию (школьный театр-вертеп, трагическое известие о самоубийстве сына и в финале — «полет» в космическое пространство).

Варанкин, следуя замыслу режиссера, рисует образ чудаковатого мечтателя, стремящегося воспарить вслед за своими аэростатами и унести в потоке сознания в бесконечный космос. Светлый сюртук главного героя — визуальная антитеза сценическому монотонному, черно-серому пространству нечищенных грязных улиц, талой воды, грифельных досок и форменной одежды воспитанниц училища. Их огненные юные умы (все актрисы-ученицы в ярко-рыжих париках) этот странный учитель стремится зажечь своей одержимостью, стараясь заронить в них искру мечты о возможности человека летать.

Намеренно или стихийно, но пластический рисунок роли выстраивается таким образом, что хрупкий, в буквальном смы-

сле слова легкий Циолковский в исполнении Ильи Варанкина, кажется, постоянно стремится преодолеть законы притяжения и вопреки гравитации взлететь вслед за великой Мечтой, поднявшись над всеми земными тяготами.

С момента первого появления Циолковского-Варанкина на сцене на велосипеде, создается ощущение, что такой герой не может ходить как все обычные люди. И Константин Эдуардович не ходит по сцене, а словно порхает. В порыве вдохновения он буквально «взлетает» на верхнюю ступень стремянки — свой учительский насест, откуда увлеченно вещает ученицам о законах то ли физики, то ли математики. Дергает за веревочку модель-аэростат — и сам будто хочет унести ввысь вслед за ней. Узнав в столичном госте-профессоре самого Менделеева (**Николай Лавров**), радостно машет руками крыльями от удивления, а в сцене фотографирования — раз! и вдруг стремитель-



«Опера Нищих». Робин Хапуга — И. Варанкин

но взлетает на руки к великому химику. В школьном представлении-вертепе в метафорическом образе волка с вывернутой шеей Циолковский-Варанкин постоянно устремляет взгляд в небо, пытается подпрыгнуть и достать до звезд.

Слуховые трубки — отофоны появляются в руках главного героя спектакля всякий раз, когда ему требуется оградить себя, по его убеждению, от лишней, раздражающей или негативной информации из «внешне-го» мира. Сквозь этот защитный фильтр с трудом пробивается информация от са-

мовлюбленного карьериста — директора училища (**Сергей Скоков**) или заиклившей на соблюдении дисциплины и внешних приличий комичной классной дамы (**Людмила Пошехонова**).

Трагической кульминацией сценического дня Циолковского становится разыгрываемый для развлечения именитых гостей школьный спектакль-мистерия (в основе текст поэмы **Николая Заболоцкого «Безумный волк»**), в котором принимают участие воспитанницы и преподаватели училища.

В перерыве между сценками оратории Циолковский получает от жены трагическое известие о самоубийстве их сына. Ошеломленный, кажется, окончательно придавленный к земле этой вестью, герой Варанкина облачается в «скафандр» своего фантастического театрального костюма и возвращается в иллюзорный мир школьного вертепа. Он доигрывает представление, в котором реплики актеров и визуальные образы обретают новое, почти сакральное значение.

К финалу спектакля главный герой мнется на глазах. Гигантская центрифуга, раскручивающая Циолковского, вот-вот отправит его в полет в бесконечную вечность. Перед зрителем уже не калужский учитель-фрик, развлекающий провинциальную публику своими чудачествами, а трагическая и величественная фигура ученого-гения, отринувшего всё земное, который искренне считает, что двигателем научного познания может стать вера в Чудо...

Работа в «Циолковском», безусловно, открыла зрителю еще одну грань артистического таланта Ильи Варанкина — его драматически-трагедийный потенциал. И хочется искренне пожелать щедро одаренному актеру волковской труппы, чтобы это его профессиональное качество осталось востребованным и в будущем.

Екатерина АНТОНОВА

Фото Татьяны КУЧАРИНОЙ

предоставлены пресс-службой театра

# СЛУЧАЙ, ВНЕШНИЕ ДАННЫЕ И ТАЛАНТ

**З**аслуженному артисту России, актеру Краснодарского академического театра драмы им. М. Горького Олегу Александровичу Метелёву исполнилось 60 лет.

Высокий, статный, темпераментный, с аристократичными манерами и глубоким запоминающимся взглядом, в багаже Метелёва 80 киноролей и более 120 театральных работ. Он играл и играет героев, но не меньше публика любит его в комическом амплуа. Он один из тех артистов, на чьем таланте и преданности профессии держится слава главной драматической сцены Кубани. Сегодня Олег Александрович Метелёв — ведущий артист Краснодарского театра драмы, его образы — абсолютно разные, неизменно любимы публикой: циничный Фернандо в психологическом детективе «Метод Гронхольма» Ж. Гальсерана, беззащитный и обаятельный Князь в воде-

виле «Ханума» А. Цагарели, колоритный Гордей Ворон в комедии «Кубанские казаки» Н. Погодина, глуповатый Нил Федосеевич Мамаев в комедии-гротеске «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского, философствующий Тертерев в драме «Мещане» М. Горького, консервативный Фамусов в трагикомедии «Горе от ума» А.С. Грибоедова и, конечно, звездная роль последних сезонов — трагический в своей любви Арбенин в мистической драме «Маскарад» М.Ю. Лермонтова.

— Олег Александрович, когда вы поняли, что именно актерская профессия вас привлекает? — Я родом из рабочей семьи, из обычного для того времени заводского района в городе Кирове. Никто не предполагал, что я стану артистом, но тяга к лицедейству привела меня в семь лет в драмкружок Дворца пионеров, где я с большой радостью играл разные роли, и до сих пор помню тот неза-

Олег Метелёв. Фото Т. Зубковой



Фотограф - Татьяна Зубкова



«Женитьба». В роли Подколесина

бываемый запах грима, кулис, бутафорского реквизита. И тогда я влюбился в театр окончательно и бесповоротно.

– *Чем для вас оказалась профессия артиста, когда начали ее постигать в училище?*

– У меня был потрясающий мастер – педагог, режиссер, основатель этого училища народный артист СССР Фирс Ефимович Шишигин, ученик Всеволода Мейерхольда. Во время учебы я четко понимал, что профессия, которую я получаю, представляет из себя постоянный труд, это работа «на износ». Ярославское театральное славилось своими традициями, педагоги нас воспитывали и учили азам актерского ремесла со всем пылом носителей великой Системы Станиславского. Кроме стен училища мы проходили практику на сцене знаменитого Ярославского театра имени Федора Волкова, и это давало нам совершенно бесценный опыт, закаляло и утверждало в профессии.

– *Что для вас самое главное в актерской профессии?*

– Главное в профессии – три фактора: случай, внешние данные и талант. Актер – это свеча, зажженная с двух сторон.

– *Расскажите, как вы оказались в Краснодарском театре?*

– Это было непростое время, период 1990-х. В Краснодар меня пригласил художественный руководитель театра Рудольф Кушнарев. Рудольф Александрович был выдающийся театральный деятель, замечательный человек, по-настоящему любящий театр. В то трудное время многие театры закрывались, а наш был на подъеме: проводились фестивали, ставились потрясающие спектакли, мы много гастролировали, съездили на фестиваль в Грецию. В этот период театр был признан лучшим театром России и удостоен звания «академический».

Мой путь в этом театре начался с образа Голубкова в спектакле «Бег». Я просто заболел этой ролью. Голубков – приват-доцент, вынужденный бежать из Петербурга 1917-го. Пройдя через все перипетии Гражданской войны, он понял, что такое настоящая жизнь. Самое интересное для меня – катарсис – очищение через страдание.

– *А какие роли того периода вам еще хотелось бы вспомнить?*

– Роль было очень много, приходилось играть по 4–5 за сезон. Близок мне Гаев в «Вишневом саде» Чехова, Хиггинс в «Пигмалионе» Шоу, Подколесин в «Женитьбе» Гоголя, и, конечно же, спектакль «Евангелие от Волаанда» – театральная версия романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита», где я изначально играл две роли – Мастера и Иешуа, а в последние годы – Волаанда и Аффрания. Спектакль идет уже 27 лет и все так же любим зрителями, значит, все было сделано правильно. Это был замечательный период...

– *А есть ли любимая роль сейчас?*

– Мне посчастливилось поработать со многими интересными режиссерами и сыграть много интересных ролей: с Александром Огарёвым, у которого я играл Полония в «Гамлете», и с Геннадием Шапошниковым, с которым мы сочиняли образ



«Бег».  
В роли Голубкова

Тетерева в «Мещанах», с Кириллом Стрежневым в «Кубанских казаках», где я сыграл Гордея Ворона, с Робертом Манукяном, с ним мы кропотливо создавали образ Фамусова в «Горе от ума», но безусловно, знаковой и любимой ролью я считаю Арбенина в «Маскараде» Лермонтова. Это трагическая история любви. Арбенин в ней, как мне кажется, все-таки, в первую очередь, жертва обстоятельств. Он, привыкший к безумной жизни высшего света и опустившийся практически на самое дно, вдруг видит свет и возможность спастись и очиститься через любовь к Нине, чистой, юной и невинной...

– *Олег Александрович, вы играете в театре и снимаетесь в кино. Скажите, чем отличаются для вас эти два пространства?*

– Кино и театр для любого актера – важная часть профессии. Театр – это, в первую очередь, живое искусство. Все происходит здесь и сейчас. Это процесс обмена энергетикой, эмоциями актера и зрителя, гармония чувств. В кино такое невозможно. Кино – это удачный или неудачный кадр, который никто, к сожалению, уже не сможет переснять...

– *Что в профессии для вас до сих пор остается самым ценным?*

– Отвечу на этот вопрос цитатой из монолога Фредерика Леметра из пьесы Эрика-Эммануэля Шмитта «Фредерик, или Бульвар преступлений»: «Публика – вот на свидание с кем мы спешим каждый вечер! К Публике! С которой мы жаждем жизнь прожить и смерть принять! Публика – вот



*«Гамлет». В роли Полония*

*«Кубанские казаки». В роли Гордея Гордеича Ворона*







«Маскарад». В роли Арбенина

кому мы дарим свои вечные чувства и свою вечную единственную любовь!»

– *Чего вам сегодня не хватает в театре?*

– Я довольно консервативный человек и наблюдаю, как театр меняется, на мой взгляд, не в лучшую сторону. Мне близки традиции русского театра. Наш зритель достоин добрых, ярких, красивых спектаклей, на сцене не должно быть пошлостей и безвкусицы. Театр — это всегда праздник!

– *Олег Александрович, что бы вы пожелали молодому поколению артистов?*

– Я пожелал бы им не дать погибнуть Великому Русскому театру.

– *И в завершении хотелось бы узнать хоть один секрет вашего успеха: что или кто служит для вас главной опорой и в профессии, и в жизни?*

– В первую очередь, моя семья. У меня прекрасная жена, замечательные дети и талантливый внук. Без их поддержки, понимания и любви мне было бы тяжело творить и создавать то, что у меня есть сегодня и то, что еще будет впереди...

А впереди именно то, чего коллектив Краснодарского театра драмы искренне и с большим теплом желает мастеру в день его юбилея: множество интересных ролей, талантливых режиссеров, поклонения все новым творческим вершинам, энергии и, конечно, непрерывного потока вдохновения!

Анастасия ГРОМОВИКОВА

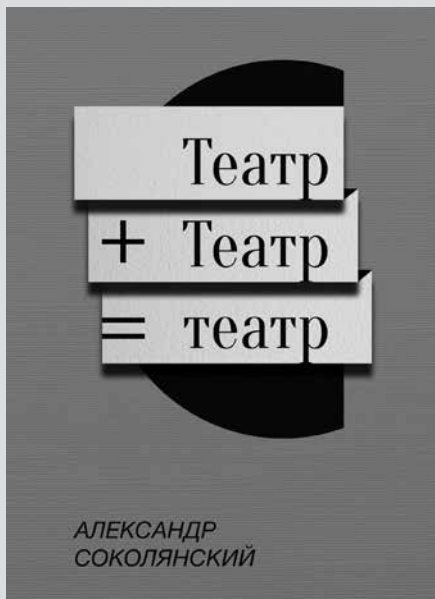
# ГОЛОС ИЗ ПРЕКРАСНОГО ДАЛЕКА

Александр Соколянский. «Театр + Театр = театр». – СПб.: «Петербургский театральный журнал», 2020.

В «биографии» этой книги сцеплено такое количество счастливых обстоятельств, что само ее появление на свет можно смело назвать чудом. Она издана под эгидой «Петербургского театрального журнала», хотя автор в ПТЖ печатался не так чтобы уж очень часто, и, что еще существенней, в сущности, не совпадал с этим изданием по группе крови. «Он был «резвый, кудрявый, влюбленный» москвич — как метко формулирует эту могущую оказаться фатальной неконгруэнтность главный редактор журнала **Марина Дмитриевская** — мы сумрачные петербургские разночинцы». Канувшая в небытие флешка с текстами, отобранными некогда самим Александром Соколянским для «возможно, книги» вслед за ним канула в небытие, чтобы спустя годы материализоваться копией, терпеливо ожидавшей своего часа у его однокурсницы **Елены Груевой**.

А дальше, начиная с **Натальи Каминской**, один за другим начали включаться в непростой процесс подготовки книги к публикации друзья и коллеги Соколянско-го, разыскивавшие самые яркие его статьи в неоцифрованных архивах многочисленных изданий, с которыми он сотрудничал. Множество людей, как в старые добрые времена, не жалея сил и времени, откладывая свои собственные важные дела, строчка по строчке (некоторые тексты приходилось просто вручную переносить с бумажных страниц в память компьютеров) собирали эту книжку, объединенные общей целью, общей любовью и памятью об удивительном человеке и блистательном профессионале, каким был Александр Соколянский.

О сборнике «Театр + Театр = театр» писать и легко, и чрезвычайно сложно. Легко, потому что это тот редкий случай, когда правду действительно говорить легко и приятно: восхищаться мастерством — словом, стилем, точностью характеристик, по-



летностью мысли — само по себе наслаждение. Не говоря уже о том, что, читая его статьи, проживаешь вместе с ним те давние спектакли, независимо от того, видел ты их собственными глазами или нет. Эфемерная сиюминутность живого театра под его пером (или все-таки — пальцами?) обретает плотность и пространственную детерминированность подлинного бытия. И отделаться от ощущения настоящего разворачивающейся перед тобой картины совершенно невозможно, хотя ты прекрасно понимаешь, что каждый текст — это замысловатая игра с отражениями, возникающими во множестве зеркал, искусно расставленных руками автора в самых неожиданных местах и порой под самыми диковинными углами.

А сложно потому, что, по правде говоря, не очень понятно, о чем писать, поскольку представляешь книгу в профессиональ-



ном театральном издании, то есть аудиторией, которая, в большинстве своем, была прекрасно знакома если уж не с самим автором, то с его творчеством. К Соколянскому, пришедшему в профессию в начале 80-х, начали прислушиваться уже тогда, когда он делал пусть не самые первые в ней шаги, но вторые — точно. Он остался верен этой профессии в начале 90-х, когда театральная критика пережила не просто кризис, но оказалась на грани полной утраты самости — собственного призвания. Его перо могло прокормить в какой угодно сфере, завязанной на конструирование текстов, но на предательство Театра он был неспособен органически. «Он остался театральным критиком, — пишет о Соколянском **Алёна Солнцева**, — в самом донкихотском смысле слова — он описывал театральную рутину, будничную жизнь театра, обычные спектакли — и делал это с воодушевлением... Тексты Соколянского отличаются от прочих его умением подтягивать даже рутинные театральные высказывания до высот Большой культуры».

В сборник вошли не только рецензии, но и театральные обзоры и актерские портреты, в которых он пытался не просто осмыслить увиденное и прочувствованное, но вписать его в контекст не только театральной истории, но отечественной

культуры в целом. Соколянский-критик был безжалостен и к своему поколению, и к времени, в котором ему и его ровесникам пришлось пробивать себе дорогу в лабиринтах театрального процесса. Никаких скидок на политические, экономические, социальные и прочие обстоятельства он делать не хотел. Но, словно против воли, каждый раз начинал с дотошностью ученого разбираться в том, какие причины могли привести к следствиям, свидетелем которых ему пришлось стать.

Для будущих историков театра этот сборник — бесценный кладезь — нет, не фактажа, но биоритмов исчезнувшего времени. Так, как писал Соколянский, теперь не пишут. Его тексты хочется неспешно рассматривать в сильный микроскоп, но анализировать их — все равно, что пытаться вычертить график полета стрижа, пронесшегося над твоей головой: ты ахнуть не успел, залюбовавшись этой концентрированной энергией, а он уже растаял в синеве. Энергии ему и впрямь было не занимать, но театр, который он любил со всем пылом своей страстной природы, который ценил за то, что он любой ценой стремился поддержать в человеке человеческое, на его глазах обрещался в прах и пепел. Предать его было равносильно самоубийству...

*Виктория ПЕШКОВА*

## «Я ИЗ БРАТСТВА СВЯТОЙ АННЫ, СТОЛЯР»

**Т**ак гордо характеризует свое ремесло **Кола Брюньон**, герой одноименной повести **Ромена Ролана**, добавляя, что это занятие — самое лучшее из всего, что у него есть в жизни. Герб братства обладает поэтическим смыслом — это «циркуль на лире». Вот и Кола, вооруженный инструментами, «царит за верстаком над деревом» и поражается тому, «сколько в нем дремлет форм, тающихся и скрытых!» Брюньон создает мебель и резные украшения фасадов, «кольца винтовых лестниц» и стремится подражать самой природе.

А я беседую с **Юрием Юрьевичем Пудовкиным**, начальником столярного цеха **Мурманского областного драматического театра**, который рекомендует себя просто: столяр-строитель, и производит

впечатление человека интеллигентного, современного, профессионала, который рассуждает о своей работе без лишнего пафоса. Разговор заставляет задуматься над тем, какую роль играет индивидуальное мастерство в жизни современного театра, существующего в условиях цифровой эпохи и промышленного производства. Есть театрально-производственные комбинаты, выполняющие любые заказы, поэтому далеко не все театры сохраняют постановочную часть. Однако в мурманской драме стремятся к созданию спектаклей, обладающих новизной и нестандартной выразительностью, что и привлекает моего собеседника: «Работа индивидуальная, не на поток». По словам Пудовкина, в театр он попал случайно, служит ему почти четверть века, возможно, и больше, поскольку

*«Поминальная молитва». Первый подъем декорации без механизации*



однажды уходил, но тем не менее, вернулся. Совсем недавно у него был юбилей, и Юрий Юрьевич насчитал **170** спектаклей, которые рождались при его участии. Он каждый фотографирует, потому что век постановки в провинции недолгий.

Для мастера высокого уровня важно иметь творческий контакт с художником-постановщиком спектакля. Много лет Пудовкин работает с главным художником мурманской драмы, заслуженным работником культуры РФ **Натальей Иннокентьевной Авдеевой**. Художница, когда я попросила определить ведущую черту Пудовкина как профессионала, смеясь, ответила: «Зануда! Педант стопроцентный!» — и пояснила, что уважает это стремление к безукоризненному качеству. До Пудовкина были разные мастера, и хорошие тоже, но были и такие, которые делали все формально, по принципу «сойдет, со сцены не видно». А вот столяр Пудовкин проверит все материалы, отберет качественные, работу сделает максимально точно и в срок. Со-

трудничество складывается так: главный художник приносит габаритные чертежи с размерами станков, пандусов, горок, лестниц, а Пудовкин разрабатывает технический чертеж, избирает технологии, создает визуальный образ-макет на компьютере, зачастую просит художника представить конструкцию в цвете. Цех, работа в котором требует принятия самых современных технических решений, по старинке называется столярным. Однако связь с ремеслом не утрачена, поскольку нет рутины большого производства, жестких ограничений. Мастер опробует свойства различных материалов, создавая из них изделие любой сложности. Эта особенность заставляет вспомнить безымянных строителей средневековой готики, о которых писал философ и эстетик **Джон Рёскин**: «Слава готики состоит в том, что она приемлет и самую грубую работу, она не отказывается от самой тонкой...», а ремесленник в процессе строительства становится «все более и более искусственным».

«Загнанная лошадь»





«Lover»

Соединение современных технологий с разнообразными приемами ремесла позволяет столярному цеху воспроизвести на сцене воображаемое пространство и предметный мир любой эпохи.

Наталья Авдеева вспоминает, что в спектакле «**Молодая хозяйка Нискавуори**» по пьесе **Х. Вуолийоки** действие происходит в XIX веке в родовом имении состоятельной финской семьи: построили дом с деревянными балками, поставили печь, собрали мебель определенного стиля.

А в «**Даме с камелиями**» изящные вещи: конторка, банкетка, кушетка — отразили характерные черты будара парижской куртизанки середины XIX века.

Грандиозным проектом остался в памяти постановщиков эпический спектакль «**Кола**» по книге мурманского писателя **Бориса Полякова** о событиях Крымской войны на Крайнем Севере России, о сожжении англичанами в поселении Кола деревянного собора изумительной красоты. По словам Пудовкина, ему предстояло создать нечто, напоминающее «авианосец на сцене»!

Деревянный дощатый мыс заостренным пандусом уходил в зал, он стоял на возвышении из бревен, которое представляло собой темницу для ссыльных солдат. Подъемные деревянные механизмы опускали на сцену контуры собора и домов. Вся эта конструкция из столярной мастерской поднималась на пятый этаж и потом только попадала на сцену. Эта задумка режиссера и художника требовала незаурядных инженерных решений!

Пудовкин — человек принципиальный, он может поспорить и с художником, и с режиссером, если конструкции, идеально отражающие замысел постановщика и сценический образ спектакля, не удобны актерам. Недавний спектакль «**Lover**» по книге **Мари-Од Мюрай** о современной молодежи предполагал установку на сцене тяжелой металлической конструкции, напоминающей вагон, с толщиной стен в 20 см, причем под уклоном в 25 градусов, а внутри — качели. Юрий Юрьевич убедил режиссера уменьшить угол наклона и убрать качели, поскольку на этой площад-



«Кола»

ке актерам было трудно играть в быстром темпе, в объемных масках, еще и танцевать почти вслепую.

Вот эта работа, и грубая, и тонкая, и технически сложная, требует освоения новых материалов, технологий, компьютерных программ, станков и инструментов. Пудовкина это не смущает, ему нравится движение и совершенствование в профессии. Он ценит то, что в давние времена называлось «цеховым братством». Приезжают художники из российских театров, Пудовкин называет **Алексея Уланова, Андрея Пронина**. Они показывают, как освоить лазерную, плоттерную резку, работу с поликарбонатом, оставляют чертежи, заметки и не требуют ничего взамен. А еще в его столярном цехе работают опытные мастера **Евгений Евгеньевич Надежин, Иван Иванович Баликин** — на них можно положиться!

Какую из 170 работ Юрий Юрьевич считает наиболее совершенной по исполнению? Он называет оформление спектакля «**Загнанная лошадь**» по пьесе **Франсуаза Саган**; сейчас его играют редко. На

сцене — комната английского замка. Есть гармоничная симметрия в расположении больших стеклянных дверей и стеллажей с книгами. Панель с гобеленом над камином поворачивается вокруг оси, и на ее месте возникает панно с оленьими рогами — трофеями охоты. Состаренное дерево, декоративное оформление изящной резьбой каждого предмета в интерьере создают ощущение эстетически совершенного пространства, не совпадающего с современным ладом жизни. Пудовкин говорит: «Получилось красиво, и точно повторяет присланный художником рисунок — не отличить».

Вот и замкнулся круг, соединяющий специалиста — профессионала XXI века Пудовкина с краснодеревщиком эпохи Возрождения Брюньоном. У них один герб — «циркуль на лире», означающий тот уровень ремесла, который совпадает с творчеством.

Марина НАУМЛЮК  
Фотографии из архива МОДТ  
и личного архива Юрия ПУДОВКИНА

## ПУТЕШЕСТВИЕ ДОКТОРА ДЫМОВА

**В** 2007 в Мурманском областном театре кукол состоялась премьера спектакля для взрослых по пьесе Л. Малюгина «Насмешливое мое счастье» (режиссер — Тамара Волюнкина, художник — Елена Минина, композитор — Петр Макаров). Постановка, построенная на письмах и воспоминаниях А.П. Чехова, его близких и современников, прожила в репертуаре недолго. Интересные режиссерские решения, использование в постановке новых для того времени технических средств, работа художника по куклам и авторская музыка всколыхнули интерес мурманских театралов к знакомому автору. Все ждали, что вслед за спектаклем о Чехове вскоре в репертуаре старейшего заполярного театра появится и спектакль по пьесе одного из любимых российских классиков. Но ждать мурманским театрам пришлось довольно долго.

Мечту зрителей осуществил в мае 2021 года главный режиссер Мурманского областного театра кукол Петр Васильев. Совместно с художником-постановщиком Алевтиной Торик и композитором Петром Макаровым он представил на суд зрителей спектакль «Саквояж доктора Чехова» (инсценировка П. Васильева по мотивам рассказов А.П. Чехова). В основу сюжета легли известные рассказы Антона Павловича: «Попрыгунья», «Толстый и тонкий», «Мальчики», «Злой мальчик», «Хороший конец» и другие. Спектакль рассчитан на взрослую аудиторию. Надо отметить, что в последнее время Мурманский областной театр кукол активно расширяет зрительскую аудиторию, регулярно пополняя репертуар спектаклями для подростков и взрослого зрителя, что не может не радовать. Неизменным успехом у публики пользуются «Маленькие трагедии» (П. Васильев по А.С. Пушкину), «Эйнар и Бру-

*«Саквояж доктора Чехова». Дымов — Н. Мирошниченко*







Рассказ «Попрыгунья». Ольга Ивановна — Л. Федосенко, Дымов — Н. Мирошниченко

нилла» (С. Дорожко по мотивам рассказа «Дядюшка Эйнар» Р. Брэдбери), «Эшелон» (П. Васильев). Судя по реакции зрителей на премьерные спектакли «Саквояжа доктора Чехова», русская классика сейчас востребована и интересна публике.

Спектакль начинается в лучших традициях фантастических историй о путешествиях во времени: в темноте сцены в сопровождении тревожных звуков зажигаются два нервно мерцающих окна, в свете стробоскопов виден появляющийся отовсюду дым, постепенно проявляются стойка буфета, стол, венские стулья, часы с застывшими стрелками. Стулья перевернуты, буфет закрыт. Звуковой эффект сменяется постепенно развивающимся вальсом (композитор **Петр Макаров**). По аудиовизуальным ощущениям мы переместились из современности в обстановку конца XIX – начала XX века.

Из глубины сцены появляется фигура в пальто и шляпе, с тросточкой, саквояжем и небольшим чемоданчиком (**Николай Мирошниченко**). Герой с узнаваемой чеховской бородкой и усами, в очках, достает из кармана часы, сверяет их с часами на сцене. Понятно, что он собрался в путешествие, но пришел чуть раньше положенного времени. Однако пришедшего это несколько не смущает. Он по-хозяйски приветствует публику, расставляет свой багаж, берет со стойки перевернутый стул, садится, свободно подперев голову рукой. Зрители узнают молодого А.П. Чехова: поза, грим, костюм – все ассоциативно отправляет память к прижизненным фотографиям писателя.

Привокзальный буфет как место действия выбран создателями спектакля неслучайно. Это – место ожидания, вынужденной остановки. Точка, в которой можно сделать паузу в своем путешествии и посмотреть на не-



Рассказ «Толстый и тонкий». Сцена из спектакля

го со стороны, подвести некие итоги, погрузиться в воспоминания, а иногда и столкнуться со своим прошлым лицом к лицу, попрощаться с кем-то или чем-то навсегда, поделиться сокровенным с незнакомым человеком, случайным попутчиком или дежурно вежливым обслуживающим персоналом, скоротать время за чашкой чая или бокалом шампанского, завести короткую любовную интрижку без продолжения — чего не сделаешь от скуки?.. А затем продолжить свой путь, плыть по течению жизни или вдруг резко повернуть в сторону в попытке что-то изменить. Но поменять что-то невозможно, все движется по направлению, заданному рельсами, согласно купленным билетам и расписанию движения поездов.

Время здесь остановилось, стрелки вокзальных часов на протяжении всей постановки так и показывают три часа. Сколько мгновений, часов, лет проведет здесь герой? Знакомое бытовое пространство оказывается Чистилищем, где главный герой, доктор Дымов (в спектакле режиссера Петра Васильева — сценический образ

самого Чехова) ждет своего перехода в другой, как мечтается, лучший мир.

Элементы декорации, одежда героя, мебель, реквизит — все подтонировано и зафактурено белым. Художник-постановщик Алевтина Торик сводит общую цветовую гамму практически к монохромю. Вспоминается эпоха ретушированных, еще нецветных фотографий. Краски стерты и приглушены, все как бы в тумане, в дымке и театральном дыме. Это мир, созданный Дымовым-Чеховым и для него. В конце спектакля это лаконичное, но очень емкое цветовое решение становится еще одним кусочком паззла, благодаря которому в голове окончательно складывается образ Чистилища — унылого места бесконечного ожидания конца Пути, к которому так стремится измученная человеческая душа.

Но финал впереди, а наш герой еще молод, бодр и желает шампанского. И тут, как по мановению волшебной палочки, словно из ниоткуда, по стойке буфета едет механический паровозик: вдоль его пути возникают пока еще плоские фигуры в костюмах,



Финал рассказа «Злой мальчик». Влюбленные — И. и В. Песневы, Мальчик — Н. Мирошниченко

соответствующих эпохе, а вслед за ними на сцену вываливаются вполне живые и узнаваемые персонажи чеховских рассказов. Они сначала вопросительно глядят на своего создателя, а потом, получив его одобрение, начинают уверенно обживать сценическое пространство. Персонажи, возникшие в дымке авторских воспоминаний и настоящем театральном дыме, сыплют хрестоматийными чеховскими цитатами, разыгрывают сцены из знакомых историй, меняются ролями, гармонично существуют вместе и по отдельности, иногда перебивая друг друга. Тут и Дама с собачкой (**Тамара Лашина**), и Очень важный господин (**Владимир Пьянков**), Сваха, предлагающая свой «товар» (**Наталья Петрунина**), Дама в меховой накидке — Ольга Ивановна, жена Дымова (**Лилия Федосенко**), Юная девушка с кавалером (**Иван Песнев** и **Валерия Песнева**), Буфетчик (**Денис Савельев**). Все они в начале спектакля безоговорочно подвластны дирижерской палочке — тросточке автора, но, заигравшись, полагают себя вполне самостоятельными живыми людьми, позво-

ляют себе проявлять неуважение и пренебрежение к своему создателю. Дымов, погружаясь с головой в свой выдуманный мир, остается и героем историй, и сторонним наблюдателем — чужим среди своих, лишним на этом празднике жизни. Но все же, оставаясь хозяином своих воспоминаний, постепенно вводит четкие правила игры, напоминая Персонажам, насколько они малы и несамостоятельны: каждый герой получает свое кукольное альтер эго, имея возможность взглянуть на себя со стороны глазами Автора.

В вокзальной суете у каждого героя своя судьба и история, своя проблема, которую тоже носят с собой. Мелькают чемоданы, саквояжи, коробки, скрипит тележка носильщика с целой горой багажа. Кто-то отправляется в первое путешествие налегке, с небольшим аккуратным чемоданчиком, чей-то чемодан уже сильно потерт и переполнен. Пассажиры-персонажи щедро делятся своим жизненным багажом, извлекая истории из чемоданов и коробок. Маленькие чемоданчики и сами становятся



«Злой мальчик». Родители Мишеньки: Отец — В. Пьянков, Мать — Н. Петрунина

участниками рассказов, преображаясь в руках артистов то в птичек, то в рыбок, то в вагоны поезда. Из них герои извлекают свои кукольные копии, которые, выполнив поставленные перед ними сценические задачи, возвращаются в недра багажа.

Спектакль задуман и поставлен Петром Васильевым так, чтобы каждый из актеров, занятых в постановке, имел возможность проявить себя на сцене как можно ярче и разностороннее, показать свой драматический талант и способности кукловода. Артисты существуют на сцене с видимым удовольствием, купаются в чеховском тексте, с радостью выполняют поставленные перед ними режиссерские задачи. Удачно подобранный актерский состав, попадание в персонажей, точная работа в ансамбле, где все по-своему хорошо, никто не тянет на себя одеяло — одна из несомненных удач постановки. Рассказы А.П. Чехова, вдумчиво отобранные автором инсценировки и режиссером, создавшим из пестрых литературных локутов единое драматургическое полот-

но, дополненные атмосферной музыкой композитора П. Макарова и точными художественными образами А. Торик в полной мере передают дух времени и настроение автора.

Финал спектакля, несмотря на трагическую смерть Дымова, оставляет зрителям надежду: герой истории находит в себе силы уйти в свет. Его томительное ожидание закончено, возможно, теперь он в лучшем мире. Серые фигуры его Персонажей, собрав свои чемоданы с историями и воспоминаниями, осиротевшие без своего Автора, уходят в небытие, откуда появились, вызванные его воображением.

А зрители, не заметившие пролетевшего времени, постепенно возвращаются в современность, не торопясь покидают зрительный зал, вспоминая удачные реплики актеров, с желанием перечитать знакомые чеховские рассказы и жить дальше с надеждой на то, что когда-нибудь мы все отдохнем и увидим небо в алмазах.

Алексей МАКАРОВ  
Фото О. ФИЛОНОВ

## КЛЕТКА, КОТОРАЯ ВСЕГДА С ТОБОЙ

**Т**ворчество **А.П. Чехова** любимо театром кукол, наверное, более, чем творчество какого бы то ни было другого автора. Ежегодно репертуары театров пополняются многочисленными «Каштанками», ностальгическими «водевилями» или ироничными «драмами». Контрапунктность диалогов, тонкий юмор, психологические подтексты, символические и психологические детали в сочетании с нелепыми персонажами, жертвами собственных страхов и пленниками иллюзий — все это оказывается органичным в пространстве театра кукол.

Одним из примеров «чеховского урожая» уходящего сезона стала постановка **«Трех сестер»** в **Костромском областном театре кукол**, осуществленная главным режиссером театра **Михаилом**

**Логиновым**. На фоне «кукольной чеховианы» этот спектакль отличает его укорененность в театральной культуре, широкий круг аллюзий, коими насыщается пространство спектакля, которые считаются зрителями разной степени причастности к театру. Прежде всего, это режиссерская интерпретация пьесы. Это и диалог, отчасти полемического характера, с предшествующей чеховской постановкой на костромской кукольной сцене — золотомасочного **«Медведя»**. И, наконец, это диалог и с традицией постановки Чехова на отечественной сцене XX века. Это превращает режиссерскую работу Михаила Логинова в метатеатральный ребус и вполне оправдывает его жанровую характеристику, данную режиссером: «кукольный взгляд на драму». А благодаря работе ху-

*«Три сестры». Наташа и Ирина*





*Маша, Вершинин, Тузенбах, Чебутыкин, Ирина*

дожника **Андрея Запорожского** он получился еще и стильным.

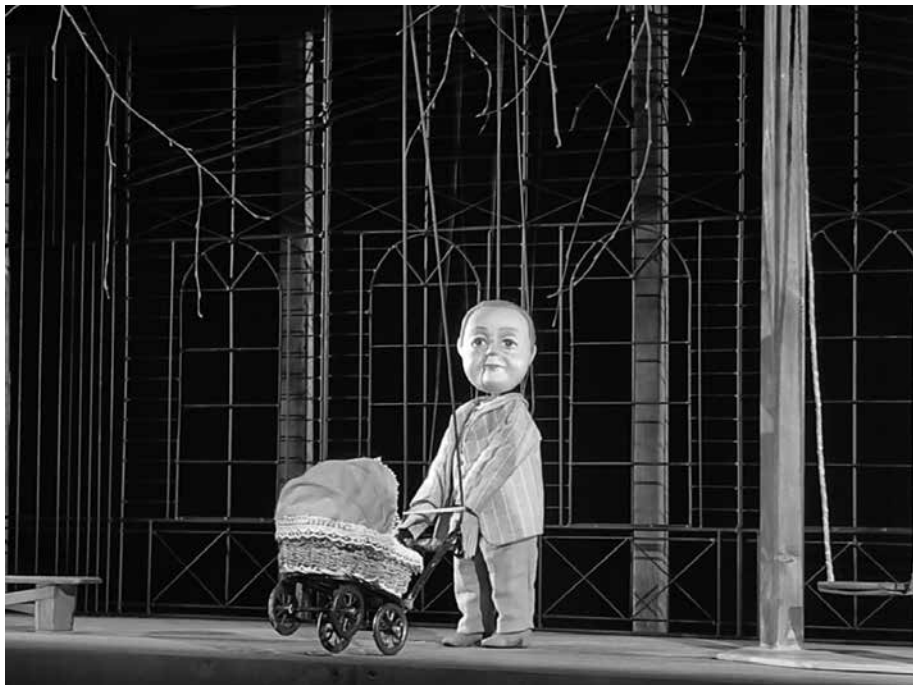
Сценография напоминает архитектуру позапрошлого века. Только вместо дома — его металлический каркас. С колонников вдоль всей сцены свешиваются сухие березовые ветки, в результате чего у зрителя возникает ощущение «подглядывания», — жизнь в этом прозрачном доме Прозоровых воспринимается одновременно и отстраненной, и предельно приватной.

Приглушенные пастельные тона грима кукол-персонажей, сдержанная цветовая гамма их костюмов, стилизованных под моду конца XIX — начала XX веков, сбалансированные мизансцены вызывают ассоциации с перелистыванием старинного семейного альбома с оживающими фотографиями.

При этом взаимоотношения персонажей на сцене выстраиваются по зако-

нам психологического театра. А условность движений кукол на нитях придает спектаклю легкий налет абсурда, свойственный чеховскому творчеству. Михаил Логинов не подчеркивает абсурдность бытия специально, не акцентирует взаимонепонимание персонажей, их неврастенический разрыв между мечтой и невозможностью (или нежеланием) ее воплощения, не играет на условностях. Наоборот, мир, создаваемый им — это мир вполне реальный. Люди приходят в гости. Они философствуют и пьют чай, женятся и рожают детей, скучают и стреляют... И не замечают, что происходит это все в клетке, где они оказались заперты волею обстоятельств.

Сценографическая метафора домашней клетки оттеняется «реалистическим» существованием кукольных персонажей. Ощущение несвободы добавляют руки кукловодов, видимые зрителю под ко-



Андрей Прозоров

лосниками «сцены», но неведомые куклам. Пластичные, скоординированные и теплые, руки являются самым живым и свободным элементом этого мира. Но при этом и их свобода оказывается ограничена рамками сюжета пьесы. Они словно утешают героев спектакля, успокаивают их и ласкающими движениями оживляют натяжением нитей-нервов. Они сообщают спектаклю особый медитативный темпоритм, который поддерживается и цветовой гаммой, и голосовыми интонациями.

Подобный хрупкий мир — своеобразный диалог режиссера и сценографа с «Медведем», ранее поставленным на этой же сцене спектаклем по чеховской же комедии режиссером **Владимиром Бирюковым** и художником **Виктором Никоненко** в 2009 году. Тот же пастельный колорит, та же система кукол (марионетки), та же каркасная конструкция

дома. Но совсем иная атмосфера. Дом вдовы Поповой залит солнечным светом, оттеняющим ее скорбь. И под воздействием этого света жизни и «дикого» обаяния помещика-кредитора Смирнова эта скорбь исчезает, уступая место страсти, алогичной, но живой. В спектакле Михаила Логинова все иначе. Рассеянный свет создает ощущение то ли перманентных сумерек, то ли одного долгого-долгого пасмурного дня.

Монохром военной формы мужских персонажей оттеняет насыщенный цвет платьев героинь. Три героини — три возраста женщины, три представления о любви.

Ольга — в синем. Рано постаревшая старая дева (**Евгения Николаева**), работающая в местной гимназии, устало сидит в кресле, устало смотрит на окружающих и говорит тоже «устальным» голосом. В ее жизни нет любви, но есть память об умершем отце. Чувство к нему, когда-то быв-



Ирина, Анфиса и Тузенбах

шее любовью, переродилось в обиду за то, что вывез их сюда, в глушь, из Москвы, где все они были счастливы, где еще была жива мать. Замкнутая в своей меланхолии Ольга Евгении Николаевой pessimистична и мудра.

Маша — в черном. Это замужняя дама. Любовь сыграла с ней злую шутку в юности. Гимназическое увлечение учителем закончилось браком и разочарованием. Этот Федор Кулыгин оказался не самым умным, не самым красивым и т.д. А по тому, как выглядит этот персонаж в спектакле, как он ходит, как говорит голосом **Анатолия Дорна**, «идеалом» он мог показаться только очень юной и очень наивной гимназистке. Но память о любви теплится в душе Маши. Голос актрисы **Алены Булкиной** передает боль (и жизнь) героини, рассказывающей историю своего замужества. В нем и горечь признанной ошибки, и прось-

ба спасти ее. Влюбившись в Вершинина, душа Маши просветлена, светлым стал и ее облик. Но батарейный командир Вершинин (**Илья Кулейкин**) слишком благодороден, чтобы пойти на адюльтер. Метафорой несовпадения персонажей становится их движение в мизансценах: навстречу друг к другу и... мимо друг друга. Никто не делает останавливающего жеста. И последняя любовь Маши проходит мимо. Маша устало замирает...

Самая молодая и живая — Ирина. Порхающее на нитях ослепительно белое платье и соответствующий ему — то детски звонкий, то по-женски глубокий — голос актрисы **Марии Логиновой**. Такая Ирина готова и жить, и любить. Вот только жить в провинции скучно, а любить некого. И светлый образ Ирины тускнеет. Появляется другое платье — цвета серых будней. Слово юность и звонкость героини становятся привыч-



ными для окружающих. Ее обаятельно и нелепого жениха убивают на дуэли, тем самым спасая героиню от разочарования в браке. И повзрослевшая Ирина устало замирает в финале спектакля, слушающая бравурную музыку вырвавшегося-таки на свободу и уходящего навсегда из их жизни полка.

Характерно, что режиссер словно приглушает в спектакле знаменитый порыв сестер: «В Москву! В Москву!» Да, эти слова произносятся героинями, но в них не чувствуется порыва. Они словно привыкли к неволе, к жизни в этом доме, ставшем для них клеткой.

Зато их невестка Наташа здесь абсолютно счастлива. Ее образ — яркий штрих спектакля. Наливная купчиха, одетая в кораллово-розовое платьишко, кажется вездесущей. Ее лицемерие раскрывается сменой речевого поведения. В исполнении актрисы **Екатерины Чемковой** эта героиня на публике (в прямом и переносном смысле) — милая меццаночка, желающая показать свою воспитанность, а за сценой — вульгарная хамка, придирающаяся по мелочам к прислуге и устраивающая сцены домочадцам. Соответственно, кокетливо-наивные интонации простушки при переключении «социального регистра» сменяются визгливыми криками кухонной фурии. О том, что в неволе ей хорошо, свидетельствуют следующие друг за другом беременности. Клетка для нее — комфортное жилище с пищей исключительно физической. В отличие от медленно угасающих сестер Прозоровых, такая Наталья Ивановна кажется вечно живой и вечно счастливой. Любовь для нее — товар, в обмен на который покупается карьера мужа, а бонусом случается «очередная» Софочка в колясочке. Постепенно возня с колясками, крики и глупое щебетание заслоняют и сестер, и других персонажей. В финале спектакля она уже чувствует себя полновластной хозяйкой и отдает распоряжения своим золоткам. Их время закончилось,

и они это понимают. В интонациях прощальных реплик звучит желание жить, но вырваться из клетки-дома они не могут. И понимаешь, что стальные прутья внешних обстоятельств можно обжить или даже не заметить (вопрос масштаба личности), а вот внутренний «корсет» воспитания, привычек, травматического опыта преодолеть невозможно.

Михаил Логинов не дает шанса героиням вырваться за пределы дома-клетки, не искушает их надеждами. Театр кукол становится своеобразной призмой, способной преломить в себе опыт российской чеховианы, и выдать фокус основной мысли о невозможности вырваться за пределы клетки дома/города/провинции, не обладая внутренней свободой. Эта инвариативность тщетных попыток чеховских персонажей любить и быть любимыми, а точнее — жить и быть живыми, поддерживается его визуальным решением. Зрительный образ спектакля, созданный Андреем Запорожским, так же, как и режиссура Михаила Логинова, насыщен аллюзиями на чеховиану прежних лет. В метафорической образности декораций костромских «кукольных» «Трех сестер» угадывается и брутальная фактурность, характерная для сценографии Э. Кочергина: вывернутый наизнанку дом, проросший ветками-трещинами из «Вишневого сада» (1993, БДТ), и разрушающиеся домостовы из «Трех сестер» (1965, БДТ) и «Дяди Вани» (1983, БДТ). Здесь и намеки на акварельную атмосферность эфросовско-левенталевского «Вишневого сада» (Театр на Таганке, 1975) с его приглушенными тонами мира вещей и интонациями мира людей. Круг «чеховских» ассоциаций можно множить и множить. И спектакль такой традиционный, такой уютный и такой ностальгический оказывается очень современным.

*Вячеслав ЛЁТИН*

*Фото предоставлены театром*

## В СЕРДЦЕ РОССИИ

**С**амара — один из крупнейших городов центральной Волги, а потому музыкальный театр, который был открыт здесь **1 июня 1931 года**, получил название **Средне-Волжский краевой театр оперы и балета**. За **90 лет** своей истории театр много раз менял имена — то вместе с городом (Куйбышев — Самара), то отдельно от него. Во время Великой Отечественной войны театр был **Куйбышевским областным театром музыкальной комедии**, а в настоящее время он — крупнейший в области, любимый горожанами и гостями нашего радушного края **Самарский академический театр оперы и балета**.

Смена наименования никогда не отражалась на его сущности, и всегда, даже в самые непростые годы, он оставался верным себе и своим принципам. Уверенно и стремительно развиваясь с самых первых лет существования, театр стал активным пропагандистом не только оперной и балетной классики, но и современной музыки. «Верный друг советских композиторов», — так определил его творческое кредо **Т.Н. Хренников**. Действительно, произведения отечественных композиторов XX века составили самостоятельное направление репертуара театра, а лучшие из спектаклей помогли ему занять свое место среди музыкальных театров российской провинции.

Что создает славу театру? Конечно, яркие художественные лидеры, творческие личности в руководстве и труппе. Первым музыкальным руководителем и дирижером был **А.А. Эйхенвальд** — многосторонне одаренный музыкант, композитор, этнограф, дирижер и антрепренер, ученик **С.И. Танеева** и **Н.А. Римского-Корсакова**. С ним в театр пришли высокие традиции русского классического оперного искусства. У истоков театра стояли выдающийся режиссер **И.Н. Просторов**, известные дирижеры **Н.А. Шкаровский** и **И.А. Зак**. Гордостью труппы тех далеких лет были обладатели выразительных голосов и ярких сценических данных легендарные **Н. Шпиллер**, **О. Пе-**

**трусенко**, **А. Атаманова**, **В. Прокошев**. В историю самарского балета вписаны имена первых руководителей **Е.В. Лопуховой** и **А.Р. Томского**. Однако формирование, становление и развитие балетной труппы связано в первую очередь с многолетней деятельностью блистательной представительницы петербургской хореографической школы **Н.В. Даниловой**.

Грозные военные годы оказались тяжелыми и для театра. Эвакуация в запасную столицу Большого театра СССР повлияла и на работу местного коллектива. Нельзя переоценить значения этого культурного события для жизни тылового города. В Куйбышеве **Д.Д. Шостакович** завершил работу над **Седьмой симфонией**; **5 марта 1942 года** в Театре оперы и балета состоялась **мировая премьера** этого без преувеличения величайшего сочинения XX века. Конечно, был задан небывало высокий художественный уровень. На спектаклях Большого театра куйбышевские артисты учились, усваивая уроки мастерства столичных коллег. Происходило и взаимное сотрудничество музыкантов: совместные концерты и ансамблевые выступления; участие куйбышевских солистов в московских спектаклях, кураторство столичными профессионалами новых постановок местного театра. Но стало очевидно и то, что периферийному коллективу сложно существовать рядом со столичным колоссом — сокращение труппы и жанровая переориентация вынудила специализироваться в постановке оперетт и музыкальных комедий. Оперный профиль был возвращен театру в 1947 году, но приоритетное положение спектаклей «легкого» жанра в его репертуаре сохранялось до конца десятилетия.

Возраст театра определяется не только годами, десятилетиями или веками. И не только знаменательные исторические события оставляют глубокие следы в его судьбе. Отдельные вехи жизни составляют периферийные фигуры, творчески одаренной индивидуальности. В Самарском театре так и



*Н.В. Данилова и миссис  
Нандита Крипалани.  
1960*

говорят: это было «во времена Штейна», «в эпоху Даниловой», «в годы Оссовского», «при Рябкине», «при Чернышеве», «при Сибирцеве». Так спонтанно и возникает естественная периодизация театральной истории, лишь постепенно выстраивающаяся в единую картину.

Действительно, театру повезло с руководителями — крупными художниками, сильными личностями, способными на неординарные свершения. Так его успешная работа в 1960 годы определялась деятельностью целой команды профессионалов, сплоченных служением искусству: директор **Н.П. Садковой**, дирижеры **С.С. Берголец** и **И.Ю. Айзикович**, балетмейстер **Н.В. Данилова**, режиссеры **А.С. Пикар** и **С.А. Штейн**. Поистине «звездный» период истории связан с фигурой **Л.М. Оссовского** — одновременно директора и главного дирижера. Он сделал жизнь театра «закрытого» города небывало интенсивной и насыщенной: долгосрочные гастроли в крупных городах (Сочи, Калининград, Киров, Ярославль, Томск, Омск, Владивосток, Мурманск, Архангельск, Хаба-

ровск, Комсомольск-на-Амуре), взаимообмены со Старозагорским болгарским оперным театром, сотрудничество с композиторами **А. Эшпаем**, **А. Меликовым**, **Т. Хрениковым**, **С. Слонимским**, позволившие создавать оригинальные оперные и балетные спектакли. В это время в театр пришли молодые солисты — и оперы, и балета, впоследствии составившие основу труппы: **Г. Арковенко**, **В. Навротский**, **И. Николаева**, **А. Пономаренко**, **В. Семашко**, **В. Черноморцев**, **В. Бондарев**, **Т. Протопопова**; **В. Пономаренко**, **Н.** и **О. Гимадеевы**, **М. Козловский** и **Е. Брижинская**. Художественное лицо театра тех лет определяли режиссер **Б.А. Рябкин**, дирижеры **В.П. Беляков** и **В.Л. Невлер**, хормейстер **В.П. Навротская**, балетмейстер **И.А. Чернышев**.

В 1981 году театр отмечал 50-летие со дня основания. В качестве творческого отчета коллектива состоялись гастроли в Москве, во время которых было представлено 11 спектаклей: «Царская невеста» **Н. Римского-Корсакова**, «Макбет» **Дж. Верди**, «Ивайло» **М. Големнинова**, «Мария Стю-



Л.М. Оссовский



В. Пономаренко в спектакле «Ангара»

арт» С. Слонимского, «Порги и Бесс» Дж. Гершвина; «Щелкунчик» П. Чайковского, «Любовью за любовь» и «Гусарская баллада» Т. Хренникова, «Ангара» и «Помните!» А. Эшпая, «Ромео и Юлия» Г. Берлиоза. Малоизвестные названия сделали афишу притягательной даже для взыскательной столичной публики. Московская пресса отметила оригинальный репертуар, тщательно подобранный ансамбль исполнителей, представляющих собой «сценически раскованных артистов-певцов»; высокую профессиональную культуру создателей спектаклей; «музыкальность» режиссуры и сценографии. Результатом этих гастролей стало награждение театра почетным званием «академический».

В историю театра вошли спектакли — мировые премьеры XX века. Среди музыкальных произведений, получивших в Самаре первое сценическое воплощение, оперы «Степь» и «Табачный капитан» А. Эйхенвальда, «Таня» Г. Крейтнера, «Укрощение

строптивой» В. Шебалина, «Улица дель Корно» К. Молчанова, «Гроза» В. Пушкинова, «Мария Стюарт» С. Слонимского; балеты «Утес» Э. Лазарева, «Легенда о любви» Г. Крейтнера, «Читра» на музыку Р. Тагора, «Помните!» А. Эшпая, «Поэма двух сердец» А. Меликова, «Казнь Степана Разина» на музыку Д. Шостаковича, «Мужество» на музыку В. Успенского... Кульминацией этой репертуарной линии стала постановка «Видений Иоанна Грозного» С. Слонимского в 1999 году. Музыкальный материал оперы был подготовлен к премьере труппой под руководством главного дирижера театра В.Ф. Коваленко и главного хормейстера В.П. Навротской. Над спектаклем работали постановщики европейского уровня: дирижер М. Ростропович, режиссер Р. Стуруа, художник Г. Алекси-Месхишвили, хормейстер Л. Ермакова. «Последнее знаменательное театральное явление уходящего века», «мощная культурная акция, способная серьезно повлиять на завтрашний день», «наибо-



В.П. Навротская

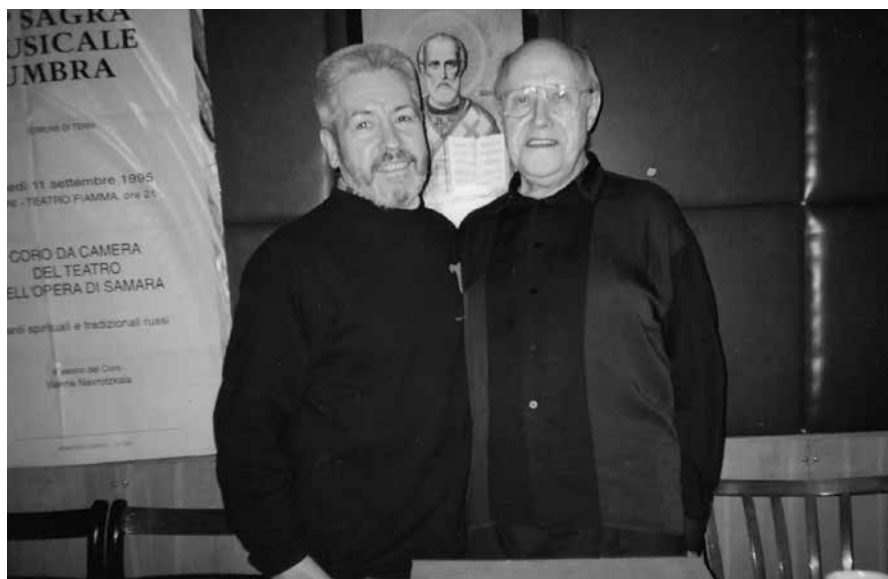
«Евгений Онегин». Татьяна – С. Чумакова,  
Ленский – А. Пономаренко

лее примечательное событие конца XX века в истории русской оперной сцены» – такие оценки давала опере пресса. О каждом из названных спектаклей можно было бы написать отдельную статью, а здесь мы имеем возможность только перечислить их.

Кризисное время, десятилетие 1990-х и рубеж веков театру помогли пережить директор **А.С. Сибирцев** и главный дирижер **В.Ф. Коваленко**; уровень балетной труппы поддерживал **Н.А. Долгушин**. Внимание публики удерживали солисты труппы, прекрасные певцы **А. Антонов**, **М. Губский**, **В. Святкин**, **А. Сибирцев**, **В. Храмов**, **Н. Ильвес**, **Н. Усенбаева**. Незабываемыми событиями в жизни театра стали открытие Фестиваля П.И. Чайковского в Москве «Щелкунчиком» **И.А. Чернышева** (дирижировал спектаклем **В.П. Беляков**), «Берлинские музыкальные недели» 1998 года, где с успехом были показаны «Карлик» **А. фон Цемлинского** и «Арлекино» **Ф. Бу-**

**зони** (дирижер **В.Ф. Коваленко**), гастроли в Испании и Германии (1999), выступление под открытым небом на фоне Рязанского Кремля со сценами из оперы «**Князь Игорь**» в рамках «Дней славянской письменности и культуры» (2000).

С той поры берет начало и история фестивалей Самарского театра. В 1998 году по инициативе **Д.А. Сибирцева** организован фестиваль «**Басы XXI века**». Поддержанный правительством области, форум быстро получил статус международного и расширил географию. В разные годы в нем принимали участие **А. Ведерников**, **Т. Штонда**, **М. Казаков**, **А. Аскеров**, **М. Гужов**, **М. Пальм**, **Я. Янишевский**, **Б. Ятич** и другие. С 2003 года традиционным стал фестиваль «**Самарская весна**», получивший известность далеко за пределами нашей области. Привлекая к участию в своих спектаклях российских звезд оперного искусства, театр пропагандировал классическое музыкальное насле-



*В. Коваленко и М. Ростропович*

дие, знакомил самарскую публику с разнообразными оперными формами и жанрами. В рамках фестиваля в нашем городе выступали **А. Агади, М. Урусов, Т. Гугушвили, Б. Стаценко, И. Архипова, Н. Грачева, А. Кулаева, А. Татаринцев, О. Трифонова.**

Благодаря инициативе **Валерия Гергиева** в Самаре появился Музыкальный фестиваль «**Мстиславу Ростроповичу**». За десять лет он успел обрести свой неповторимый облик и формат (три концерта, один из которых — принципиально благотворительный), стать признанным событием в музыкальном мире, ожидаемым горожанами — любителями и ценителями музыки. Программы фестиваля представляют произведения разных стилей и жанров — от западноевропейской и русской классики до новейших опусов современных композиторов. Миссия этого форума — сделать сочинения мировой музыкальной сокровищницы доступными жителям региона, а также продемонстрировать высочайшие образцы исполнительской культуры, сохранить память о выдающемся отечественном музыканте XX века — блистательном виолончелисте, дирижере и просветителе. В концертах фестиваля участвовали

коллективы **Мариинского театра**: симфонический оркестр и хор под управлением **Валерия Гергиева, Страдивари** и **Брасс-ансамбли**; альтист **Ю. Башмет**, скрипачи **А.-С. Мутер** и **А. Баева**, пианисты **А. Торадзе** и **Д. Трифонов...** В числе почетных гостей Самарский театр посещали **Майя Плисецкая** и **Родион Щедрин, Наталья Солжеицына, София Губайдулина.**

Гордостью самарской сцены является фестиваль классического балета имени **Аллы Шелест**. Появление его было не просто неслучайным, а вполне закономерным: великая балерина на протяжении нескольких лет руководила самарским балетом. Фестиваль был основан по инициативе искусствоведа и театроведа, знатока самарской музыкально-театральной жизни, заслуженного работника культуры РФ **С.П. Хумарьян** и сейчас продолжает развиваться под ее неустанным и внимательным руководством. В **2003** году он был отмечен **орденом Екатерины Великой «За сохранение традиций Петербургской школы классического балета и вклад в мировую хореографию»**, а в **2011** году — включен в **Европейскую ассоциацию фестивалей.**



*А. Меликов, Н. Гимадеев, И. Чернышев, Е. Брижинская*

Фестиваль имеет свою концепцию, отражающуюся в названии. Каждый год оно получает уточнение, раскрывающее разнообразные грани таланта выдающейся балерины или фокусирующее внимание на великой истории российского балета: «Грезы белых шедевров», «Душа танца», «Силуэты хореографических образов», «Профили современного танца», «Диалоги с легендой», «Гений Мариуса Петипа», «После Петипа»... Участниками фестиваля в разные годы были звезды балетной сцены: У. Лопаткина, Н. Цискаридзе, И. Ниорадзе, К. Мясников, В. Шкляр, М. Рыжкина, Д. Родькин, Е. Образцова, С. Чудин, В. Лантратов, М. Александрова... Молодые солисты и выдающиеся мастера российского балета с удовольствием соглашались принимать участие в спектаклях этого фестиваля. Для них выступление на самарской сцене становится проявлением уважения к значимому вкладу Аллы Шелест в развитие мирового хореографического искусства и деятельным сохранением памяти о ней.

Очень важно иметь свой дом. Здание Самарского театра – Дворец культуры в стиле сталинского ампира, созданный по

проекту архитекторов **Н.А. Троцкого** и **Н.Д. Каценелебогена**. Грандиозный памятник своего времени, он был поставлен на главной площади города на месте взорванного кафедрального храма в **1938** году. В центральной части здания размещался театр, в крыльях – отделение художественного музея и библиотека.

Длительная реконструкция здания (с 2006 по 2010 год) не остановила творческую жизнь театра. Руководителям театра директору **М.А. Губскому**, главному дирижеру **В.Ф. Коваленко** и главному хормейстеру **В.П. Навротской** удалось не только сохранить труппу, но и выпускать по шесть-восемь премьер в сезон. Ютились по малоприспособленным площадкам дворцов культуры, но продолжали представлять публике высококачественные спектакли как оперного, так и балетного репертуара.

После реконструкции театр стал занимать все здание. В процессе ремонта были расширены сцена и карманы, полностью компьютеризировано управление сценической механикой и световой аппаратурой, обновлены инженерно-технические коммуникации, появилась система фронтальной ви-



*М. Губский в роли  
Голицына*

деопроекции. Новые производственные и постановочные возможности открылись в связи с приобретением современного оборудования и музыкальных инструментов. Внешне изменились, став более торжественными, зрительный зал, фойе и гардероб, в их убранстве появились шикарные люстры, бархатные кресла, богатая отделка балконов и лож.

С этого момента началась новая современная эра жизни театра. Пост генерального директора заняла опытный управленец в сфере культуры **Н.С. Глухова**. Заботясь о сохранении культурных традиций, она пригласила к сотрудничеству главного дирижера и художественного руководителя **А.М. Анисимова**, который смог собрать вокруг себя единомышленников: молодых дирижеров **Е.Д. Хохлова**, **В.А. Куликова**, **А.Е. Шамеева**, художника **Е.В. Соловьеву**. Ответственность за профессиональный уровень балетной труппы взял на себя **К.А. Шморгонер**. С его приходом в самарский театр влилось немало талантливых выпускников пермской балетной школы.

Залог профессионального роста коллектива — постоянное расширение художественных границ, поиск новых форм, творческий эксперимент. Труппе необходим и постоянный художественный руководитель,

и возможность работать с приглашенными постановщиками. Один из давних друзей самарского театра — режиссер **Ю.И. Александров**. Среди его работ, украшающих сегодня театральную афишу, оперы: «**Князь Игорь**», «**Аида**» и «**Флория Тоска**». «**Мадам Баттерфлай**» и «**Травиата**» идут в режиссерском прочтении зарубежных мастеров — **Д.-М. Кеги** (Швейцария) и **К.-А. Люччи** (Италия). **Г.Г. Исаакян** осуществил на самарских подмостках сценическое воплощение опер «**Леди Макбет Мценского уезда**» и «**Кармен**». Привлекательной для слушателей всех возрастов остается русская оперная классика: «**Евгений Онегин**» (режиссер **В.С. Петров**) «**Борис Годунов**» (режиссер **Н.В. Чусова**), «**Сказка о царе Салтане**» (режиссер **И.В. Фадеев**), «**Пиковая дама**» и «**Снегурочка**» (режиссер **М.А. Панджавидзе**).

Такая же тенденция сохраняется и в балете. Обогатили репертуар авторские спектакли **К.А. Шморгонера**: «**Ромео и Джульетта**», «**Танго, танго, танго...**», «**Серенада**» **П.И. Чайковского** и «**Дама Пик**» на музыку **А.В. Чайковского**. Шедевры классического балета, а «**Спящую красавицу**» и «**Баядерку**», на самарской сцене возобновила петербургская балерина и педагог **Г.Т. Комлева**. «**Анюта**» на музыку **В.А. Гаврилина** вопло-





Е.Д. Хохлов



Ю.П. Бурлака

тил на самарской сцене легендарный танцовщик и хореограф **В.В. Васильев**.

Благодаря инициативе художественных руководителей театра прошлых лет, озабоченных решением проблемы кадрового дефицита в условиях «закрытого», не имеющего консерватории города, стремящихся к сохранению и развитию исполнительских традиций, при театре были созданы хореографическая и хоровая школы. Эти учебные заведения призваны обеспечить качественное сценическое воплощение оперного и балетного репертуара, подготовить профессиональную смену. Ученики школ участвуют в спектаклях «Щелкунчик», «Спящая красавица», «Князь Игорь», «Борис Годунов», «Пиковая дама», «Кармен» и других.

В 2013 году открылась новая – **камерная сцена** театра, предоставившая возможность реализации спектаклей малых форм и проведения творческих вечеров солистов, концертов. Афишу камерного зала составляют преимущественно комические оперы: «Служанка-госпожа», «Волшебная флейта»,

«Медведь», «Как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем». Исполняется и кантата **К. Орфа «Кармина Бурана**», проводятся театральные фестивали.

Являясь единственным музыкальным театром области, Самарский академический продолжает предлагать публике полюбившиеся ей оперетты и детские спектакли. Каждый год в период новогодних праздников театр готовит премьеру, ориентированную на маленьких зрителей. Яркими и запоминающимися музыкальными спектаклями были балеты «**Доктор Айболит**», «**Маленький принц**», «**Малыш и Карлсон**», «**Чиполлино**»; детские оперы «**Старик Хоттабыч**», «**Сказка о попе и его работнике Балде**»; мюзикл «**Волшебник Изумрудного города**» и музыкальная сказка «**Бременские музыканты**».

90-летний юбилей театр встречает с новыми молодыми руководителями: главный дирижер **Е.Д. Хохлов** и главный хормейстер **М.В. Пожидаев** работают в содружестве с опытными мастерами главным ху-



*М.В. Пожидаев*

дожником **Е.В. Соловьевой** и приглашенным главным балетмейстером **Ю.П. Бурулака**. Ими взят новый курс на привлечение в театр молодежи. За последние два года значительно обновлены оперная и балетная труппы, коллективы хора и оркестра. При сотрудничестве с **В.А. Заренковым** и **Ю.А. Сmealовым** на музыку **М. Крылова** осуществлены постановки балетов «**Три маски короля**» и «**Back to life**». Эти балеты вызывают дискуссии в кругу театралов и привлекают своей эпатажностью молодую аудиторию. Интерес у новой публики вызывают и экскурсии по театру «**Призрак оперы**». Мастера сцены делятся своим опытом с юными вокалистами — только недавно в театре стартовала молодежная оперная программа, а в настоящее время становятся ощутимыми ее плоды.

В Самаре любят театр и гордятся им. Мало какой другой музыкальный театр провинции может похвастаться таким количеством литературных изданий о себе: к его 50-летию была опубликована книга «Куйбышевский оперный», затем — «Одна любовь на всю жизнь»; позже вышли два тома «История в портретах», более 146 очерков, посвященных деятельности выдающихся музы-

кантов и артистов; существуют монографии о хореографах Н.В. Даниловой и И.А. Чернышеве, дирижере В.П. Белякове...

Сегодня в заглавных партиях оперных спектаклей выступают любимые публикой солисты **Т. Гайворонская**, **Т. Ларина**, **И. Янцева**, **А. Лапа**, **А. Костенко**, **А. Невдах**, **Г. Цветков**. В числе ведущих солисток балета: **К. Овчинникова**, **М. Накадзима**, **В. Землякова**; среди премьеров — **С. Гаген**, **Д. Пономарев**, **К. Софронов**. Талант молодых исполнителей позволяет театру праздновать свой юбилей, уверенно глядя вперед в преддверии новых достижений.

К юбилею Самарского академического театра оперы и балета в **Самарском отделении СТД** организован цикл концертов, посвященных творческим коллективам театра. В марте состоялся вечер «**Оркестр Solo и Tutti**», в апреле — «**Балет Самара-Куйбышев-Самара**», в мае — «**ХОРОШИЙ концерт**», а в знаменательный день 1 июня состоялся концерт солистов оперы «**Эскизы к премьерам**». В следующем сезоне планируется продолжить этот проект циклом вечеров памяти, посвященных выдающимся деятелям театра-юбиляра.

*Анна ЛАЗАНЧИНА*

# РЫЦАРЬ БАЛЕТА

Звание «Рыцарь балета» народный артист СССР **Никита Долгушин** получил от своих коллег на одной из первых церемоний «**Душа танца**», которую ежегодно проводит журнал «**Балет**», отмечая достижения артистов балета и хореографов в разных номинациях. И Никита Александрович гордился этим званием.

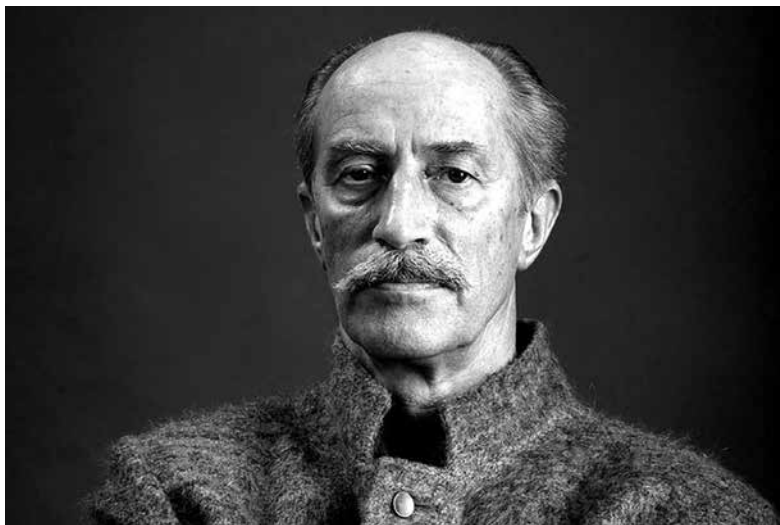
**Н**икита Долгушин — один из выдающихся танцовщиков второй половины XX века, один из ярчайших представителей петербургской — ленинградской балетной школы. В нем сочетались академизм с вечным поиском нового. Казалось, время было над ним не властно. До конца жизни он сохранил изящество, стройность, изысканность манер, чувство стиля и яростную любовь и преданность своему искусству. Он был не просто танцовщиком, он был актером и хореографом, интеллектуалом. Жизнь его в искусстве никогда не была легкой. Долгушин с юности научился преодолевать преграды, встававшие на его пути, и до конца дней бился за свои идеалы в искусстве балета. Ему повезло, он был замечен еще в **Хореографическом училище**. Все крупнейшие хореографы работали с ним, от **К. Голейзовского**, **Л. Якобсона**, **Ф. Лопухова** до **Ю. Григоро-**

**вича**, **О. Виноградова**, **Г. Алексидзе**. Он из того золотого поколения наших танцовщиков, к которому относятся ленинградцы **Рудольф Нуриев** и **Юрий Соловьев**, москвичи **Владимир Васильев**, **Марис Лиена**, **Михаил Лавровский**.

Самый уважаемый историк балета **Вера Михайловна Красовская**, автор книг по истории русского и зарубежного балета, написала только две монографии: «**Вацлав Нижинский**» и «**Никита Долгушин**», что говорит само за себя. Заканчивая книгу о Н. Долгушине, она писала: «Не боясь громких сравнений, искусство танцовщика Долгушина можно уподобить птице Феникс, чья песнь звучит тем звонче, чем ярче пылает обжигающий крылья костер».

**8 ноября 2003 года** Никите Александровичу Долгушину исполнилось **65 лет**. Так случилось, что я не смогла поехать в Петербург его поздравить и записать юбилейную

Никита Долгушин



передачу на «Радио России». Вскоре после юбилея он уехал в Париж, куда как выдающийся педагог был приглашен вести мастер-классы. Но я решила сделать на «Радио России» послесловие к юбилею. В результате получилось два выпуска из цикла «**Театр в лицах**». Они прозвучали в эфире «Радио России» 11 января и 8 февраля 2004 года. Прошло почти 20 лет. Н.А. Долгушин умер **10 июня 2012 года**. Остался на пленке его голос, и кажется, что наш разговор был вчера — ничего не устарело, его мысли, чувства, острота проблем, которые его волновали, а еще уникальность его творческой биографии. Он был в эпицентре рождения нового балета середины XX века в России.

Итак, декабрь 2003 года. Как только Никита Долгушин вернулся из Парижа, я поехала в Петербург. Это было перед Новым Годом, наша встреча состоялась в его очень красивой квартире на Набережной канала Грибоедова. Это была квартира артиста, художника. Я знала, что уже в детском саду у Никиты возникло страстное желание танцевать. Он танцевал, сочинял свои танцы в школе, в пионерском лагере, сам сооружал себе костюмы. И эту жажду танцевать сохранил на всю жизнь. И многие костюмы, став профессиональным танцовщиком, он создавал для себя сам и, зачастую, для балетов, которые ставил. На стенах его квартиры висели очень красивые, стильные, с удивительным сочетанием красок эскизы к разным спектаклям. Я начала наш разговор с вопроса, как и почему в таком раннем возрасте у мальчика возникло это страстное желание.

— Меня воспитывали три женщины разных возрастов. С мамой я познакомился только в шесть лет. Война нас разлучила. Она была певицей, и всю войну была в Перми. А бабушка, тетка и сестра моя меня воспитывали. Отец был на фронте. (Когда началась война, Никите не было трех лет. Всю блокаду он был в Ленинграде. — *М.Р.*) Меня учили немецкому языку, пока мы топали в детский сад от Четвертой до Двенадцатой линии Васильевского острова. Мне показывали и рассказывали о том, чем интере-



*Н. Долгушин с Н. Макаровой в балете «Поцелуй». 1960*

сен наш город, который представлял собой в тот момент, практически, руины. Мне говорили о том, как выглядел тот или иной дом, пока его не разбомбили. (Эту любовь к Петербургу он сохранил навсегда. — *М.Р.*) Я под этим старинным, елизаветинским столом просидел много часов и прорисовывал все книжки. У нас книги не жгли. Это счастье, что оказался у меня такой дом, такая семья, которая воспитывала в маленьком человеке пусть постепенно, исподволь, ощущение постижения мира. Когда произошло это созревание и понимание, что без танца я не могу, а профессии нужно учиться, я потребовал, чтобы меня отдали в хореографическое училище. К сожалению, прошло несколько лет, родители всячески этому противодействовали, ибо мама зна-

ла театральную непростую жизнь и хотела для меня более спокойной, стабильной профессии. Я запаздывал прийти в училище, был переростком. Уже выпускником узнал, что мои родители договорились с художественным руководителем Хореографического училища, что он меня завалит на экзаме́не. Это был **Николай Павлович Ивановский**, человек еще из тех времен. Он был участником Дягилевских сезонов. Замечательная личность, интеллектуал, человек высокой культуры! Он входил в училище, и стены светились. Николай Павлович преподавал исторический танец, но этот исторический танец для понимания существа роли, эпохи, культуры движения имеет очень большое значение. Во всяком случае, Николай Павлович обещал родителям меня завалить, но почему-то этого не произошло. И только в день выпуска он мне сообщил об этом коварстве родителей.

*– Вспоминаю разные выпуски и Ленинградского и Московского хореографических училищ, я ловлю себя на мысли, что уже на выпускном вечере и даже за год до этого, когда предвыпускной класс участвовал в концерте рядом с выпускниками, было видно, кто станет большим артистом. Вы с Наташей Макаровой на выпускном вечере танцевали «Жизель», и про вас все было ясно. Это был 1959 год.*

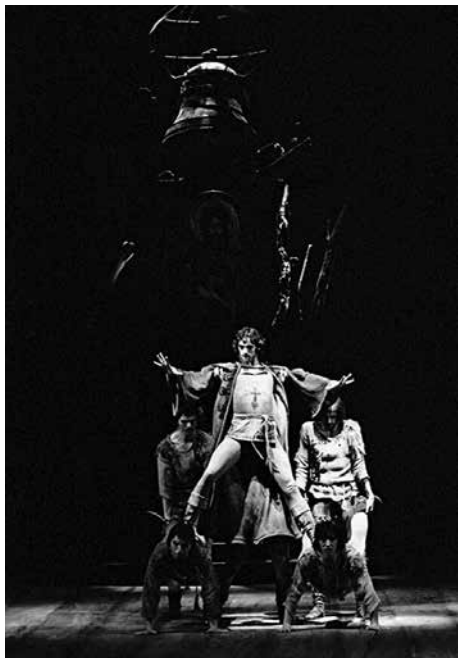
— Да, на выпускном мы танцевали «Жизель». А накануне, в предвыпускном классе мы танцевали с ней «Листиану», и не только с ней. Это было потрясающее событие в Ленинграде и вообще, в советском искусстве — был реабилитирован Касьян Ярославович Голейзовский. Такой эстет и декадент был приглашен в Школу ставить для совсем юных спектакль, полный эротизма, несказанной красоты движений. Мы получили возможность встретиться с таким мастером и таким художником. Получить в начале своего творческого пути! Это невероятный случай. Он поставил монобалет «Листиана», авангардный по своей конструкции. На сцене стоял рояль, за которым сидел не аккомпаниатор, а солист и исполнял музыку Листа, самую разную. Возникла некая танцевальная сюита — рассказ о человеке, о ху-

дожнике, о любовнике, о мыслителе. И это исполнял мальчик. Тогда Татьяна Георгиевна Бруни сделала мне первый именной костюм, очень простой — черный колет, белый отложной воротничок. И была прядь непослушных волос. Тогда волос было много, какой-то намек на листовскую шевелюру. Портретного сходства не было. Это было ни к чему в этой сюите. Но вот такое создание образа, не только технология. Это было заложено не только во мне, а в нашем поколении. Я счастлив, что застал тот период, когда артист балета выходил на сцену, точно зная биографию своего персонажа. Человек выходил на сцену наполненным. Что не очень происходит сейчас, к сожалению. Чем это объяснить? Темпом жизни, попыткой обязательно догнать и перегнать западный балет? Там сейчас ничего сверхъестественного не происходит. Технически западный балет в своих лучших единицах восхитителен. Это еще оттого, что люди работают с полной ответственностью, зарабатывая деньги или трясясь за свое место на службе. Но человек не имеет права ошибиться. Наташа Макарова сколько здесь падала!.. Она всегда была талантлива, и никто этого у нее не отнимал. Но, оказавшись на Западе, она уже не имела права упасть и научилась не падать. Она по праву заняла там место первой танцовщицы своего времени и дала образец точного выполнения и роскошного исполнения, с ее-то школой, с ее-то талантом, такой образец.

В конце концов ты обязан не упасть на сцене, ты обязан пробить свои кабриоли, проверить свои пируэты и не уронить партнершу. А вот вынести на сцену мысли по поводу того, что ты хочешь рассказать людям, это задача посложнее, но ведь мы работаем для людей, для зрителя.

*– В балете две трети успеха зависят от того, кто твой партнер или партнерша. Вам повезло с партнершами, большинство из них были выдающиеся балерины. С кем вам было хорошо, удобно, а может быть, сложно, но интересно?*

— Я, конечно, с удовольствием вспоминаю моих партнерш, их было много. Первая моя партнерша Наташа Макарова, с ко-



Сцена из балета С. Прокофьева «Царь Борис». В роли Царя — Н. Долгушин. 1978

тойрой мы заканчивали Училище и начинали совместную жизнь в Кировском театре. Нам прочили слиться до конца наших дней. Этого не случилось. Нас жизнь развела. Но наш дуэт был отмечен в свое время.

— *Вы, наверное, слышали от специалистов, что было загублено два замечательных дуэта. Один Г. Уланова — К. Сергеев, первые исполнители Ромео и Джульетты в балете Л. Лавровского в Ленинграде, они были рождены, чтобы танцевать друг с другом по своей природе, физическим данным, по своим устремлениям. И второй, не по воле чиновников от искусства, как в первом случае, просуществовал очень коротко: Н. Макарова и Н. Долгушин, хотя тоже казалось, что вы созданы, чтоб танцевать вместе по своей природе, удлинённости линий, музыкальности, чувству стиля...*

— Наш дуэт с Наташей просуществовал недолго по причинам объективным и субъективным. Но дуэт Г. Уланова — К. Сергеев в истории балета занял свое место. Конечно, такого счастливого ансамбля, как Е. Мак-



Хореографическая трагедия «Царь Борис». В роли Царя — Н. Долгушин

симова — В. Васильев, наверное, не было и нет. Но я скажу, что в своих партнерских отношениях я всегда стремился, первоначально, даже бессознательно по молодости, найти какой-то интерес, почувствовать, прочитывать помыслы человека, с которым тебя связывает работа. Она ведь и в жизни так бывает. На сцене это имеет особенно большое значение. Алла Яковлевна Шелест, казалось бы, возрастная разница, мы с ней несопоставимые величины, она, действительно, величина, а я был мальчишкой, но тем не менее было безумно интересно с ней танцевать. Я с еще большим интересом вспоминаю именно процесс создания спектакля, того, что зритель обычно не видит. Алла Осипенко, с которой в жизни меня сводило через определенные этапы, через большие промежутки времени. Татьяна Зимина в Новосибирске была чудная танцовщица, с которой мне было интересно танцевать. У нас с ней были замечательные двухмесячные гастролы в Австралии. Это было невероятное событие. Когда вокруг нас не было никого из знакомых или коллег. Мы тогда и таких слов не знали: контракт. Это был первый контракт в Советском Союзе в 1963 году. Мы там танцевали «Лебединое», «Шопениану», Па де де из «Дон Кихота» и «Щелкунчик». Ограниченный был репертуар потому, что Австралийский балет только начинался, у них не было своих солистов и пригласили две пары: нас с Таней Зиминной из Советско-



Н. Долгушин в балете «Жизель». 1959 год



Н. Долгушин с Н. Макаровой в балете «Жизель». 1960

го Союза и американскую пару, Эрика Бруна и Соню Арову, это были уже большие имена. — *Свои гонорары, положенные по контракту, вы, конечно, не получили, наверное сами отвозили в наше посольство.*

— Мы получали суточные, по 12 долларов в день, тогда для нас это были огушительные деньги.

— *Наши выдающиеся танцовщики Р. Нуриев, Н. Макарова, М. Барышников бежали на Запад не за деньгами, хотя система была оскорбительная. Они, понимая, как коротка жизнь артиста балета на сцене, чувствуя свои силы, хотели работать с разными хореографами, постигать всю палитру современного балета XX века. Никита Долгушин, отслужив в Кировском театре два сезона после окончания Хореографического училища, сбежал в Новосибирск.*

— Почему я уехал? Я уехал от «опеки» К.М. Сергеева, художественного руководителя Кировского (Мариинского) театра. Он не очень приветствовал появление человека, не похожего на него, но который должен

был занять его место первого танцовщика, тогда он еще танцевал. И поэтому он меня отстранил от танцевальных партий, переводил на игровые. Представляете, молодому мальчишке заниматься такой ерундой, как изображать в его балете «Тропую грома» какого-то пьяницу Смита и т.д. Поэтому я рванул в Новосибирск. Я уехал танцевать интересные меня спектакли. Там был роскошный оперный режиссер Э.Е. Пасынков, там был замечательный дирижер М.А. Бухбиндер, там были изумительные певцы, опера была очень сильна в Новосибирске, и там начинал балетмейстер Олег Виноградов. Это было не то, что новое, это была свобода. Тогда слово «свобода» рядом со словом «искусство» не произносилось. Но тем не менее эту свободу я почувствовал. Я каждый спектакль делал себе новый костюм, не из подбора, как в Кировском театре. Тогда это было возможно, потому еще, что стоило копейки. Бюджет театра позволял. Директор театра относился ко мне великолепно. Но главное не в этом. Главное в том, что потенциал Новоси-



Н. Долгушин в постановке  
«Жизель». 1973

бирского театра давал возможность приглашать туда самых интересных хореографов не только из Питера, но и из Москвы. В Новосибирск тогда стекались самые интересные хореографы: Н. Касаткина и В. Васильев, М. Мурдмаа из Эстонии, И. Бельский, Ю. Григорович поставил там два своих спектакля, «Легенду о любви» А. Меликова и «Каменный цветок» С. Прокофьева, и там начал свое сакраментальное «Лебединое озеро», с которым пришел в Большой театр. Это были те спектакли, которые я мечтал танцевать в Кировском театре и на которые наложили вето. Я в Новосибирске их танцевал и более того, потом я танцевал «Легенду о любви» с Кировским театром на гастролях в Москве. Они меня пригласили тут же, не прошло и трех месяцев, как я «выручил» Кировский театр, который мне не давал «Легенду о любви», анекдот. (Это был идеальный состав: Ферхад – Никита Долгушин, Ширин – Ирина Колпакова, Махменэ Бану – Алла Осипенко. – М.Р.). Поэтому, я бы не сказал, что я уехал в неизвестность, я уехал на свободное пространство, где можно было дышать, экспериментировать, ошибаться.

В Кировском театре тогда молодежи было трудно, не давали развернуться. Теперь молодежи легко. Нынешняя молодежь не знает, что такое пробиваться через кордебалет к ведущим партиям, просто не зна-

ют. Теперь они приходят в театр со школьной скамьи звездами. Хорошо это или плохо? Во всяком случае, они не постигают своей профессии. Это же издревле становление танцовщика происходило по ступеням. И редчайший случай, когда Алла Сизова и Рудольф Нуриев поступили из школы в театр на должности солистов. Да, они были очень яркие, они прекрасно выступили на Первом Всесоюзном смотре хореографических училищ. Тогда мы все подружились, москвичи, ленинградцы, казахи... Это был 58-й год, когда мы все познакомились: Володя Васильев, Катя Максимова, Миша Лавровский, позже Малика Сабирова.

Повторяю, свободы в Кировском театре не было. И все проходили через кордебалет. Наташа Макарова тоже прошла. Я танцевал «Жизель» с народной артисткой РФ А.Я. Шелест, а накануне танцевал в «Половецких плясках».

*– В Новосибирске осуществилась ваша мечта, вы танцевали Ферхада в «Легенде о любви» Ю. Григоровича. Вы с ним готовили эту партию, это действительно было трудно?*

– Юрий Николаевич был сам замечательным танцовщиком, поэтому в отличие от многих современных хореографов он создавал танец, который был выполним. Многие современные хореографы, не зная своей плотью, что такое танец, создают невоз-



можные обстоятельства для воспроизведения. Он сочинял танцы логичные. Конечно, это было трудно. Но эти трудности мы с удовольствием преодолевали, во-первых, чтобы победить себя, это вообще заложено в актерском организме, во-вторых, чтобы понравиться ему. Как этого сейчас не хватает. Мы очень хотели нравиться Л. Якобсону. И. Бельскому – в меньшей степени, потому что он был такой рубаха-парень, и у нас были другие взаимоотношения. Танцы И. Бельского в «Ленинградской поэме» Д. Шостаковича – я потом каждый раз лечился от ссадин и синяков после боя с фашистами, когда там Юноша танцевал свой монолог. Но все-таки, это было несказанно легче по сравнению с танцами Ю. Григоровича. Еще что было безумно интересно – эстетика спектакля, которая, не скажу, что зажимала актера, но вставляла его в определенные рамки эстетических потребностей, созданных авторами. Это тоже одна из отличительных черт этого балета, старого, как теперь уже будем говорить, ведь «Легенда» была поставлена в 1961 году. И быть в рамках авторских задач сегодняшнее поколение не очень склонно. Современное поколение скорее несет себя и сминая в какой-то степени авторские задачи. Так вот, и хореограф, и художник, не говоря о композиторе, дают основу для создания той или иной динамики танца. В «Легенде» была обязательна оглядка на тот источник, исходные материалы, которые помогали создавать всю эстетическую канву спектакля. Иранские миниатюры, персидская живопись, вся эта вязь арабского алфавита, которые существуют в декорациях, и в хореографии в какой-то степени воспроизведены. Мы должны были быть в рамках эстетических задач.

*«Легенда о любви» Ю. Григоровича открывала новую эпоху в истории балета XX века, и Н. Долгушин был участником этого процесса, он был лучшим, самым тонким исполнителем партии Ферхада, хотя эту партию танцевали многие выдающиеся танцовщики. В.М. Красовская в уже упоминавшейся книге о Н. Долгушине, этой его партии посвятила целую главу. Она была человеком строгим, сдержанным, но о Ферхаде–Н. Долгу-*



Н. Долгушин с Т. Зиминной в балете «Легенда о любви»

*шине написала поэму: «На сцене Долгушин явил утонченную пряность персидских миниатюр. Под дугами бровей таинственно мерцали глаза. Гибкость стана, выразительность рук, с их «говорящими» кистями, ноги той изящной легкости, которая не боится трико, коварно оттягивающего у иных танцовщиков профессионально раздутые мышцы, – все рисовало облик героя восточной легенды, изысканного и мужественного...*

*... И внутреннее движение, и форма роли продуманы Григоровичем как художником середины XX века, художником, обостренно воспринимающим духовные коллизии человека и времени. Сложность Ферхада помогла Долгушину сделать первый шаг к открытию собственной сложности художника».*

*Я привела такую большую цитату, потому что сам Долгушин чувствовал, но не мог так сформулировать ту определяющую роль «Легенды о любви» в становлении его как художника и как личности и в определении главной темы его творчества, эти самые «духовные коллизии человека и времени», которые приведут его к Гамлету. Не случай-*



Н. Долгушин в сцене  
из балета С. Прокофьева  
«Ромео и Джульетта». 1968

но, именно «Гамлет» на музыку П.И. Чайковского стал его первым одноактным балетом, он был хореографом и исполнителем, и назвал свой балет «Размышление». Это случилось после возвращения его из Новосибирска в Ленинград.

— Это был конец 60-х. Время появления песен протеста. Скорее всего, люди не понимали, что может предложить балет для изменения состояния общества. Пожалуй, к этому пониманию и соотношению старого и нового пришли хореографы 60-х. И тут я не могу не упомянуть балет «Ромео и Джульетта» Олега Виноградова. Тогда он с гениальным художником Валерием Левенталем создал в Новосибирске этот балет, который как раз и выявил взаимоотношения старого и нового. — В своей книге В.М. Красовская пишет, что ваш Ромео сродни Гамлету.

— Ну да, может быть, это некоторая романтизация образа Гамлета. Я об этом не думал. Что-то рефлексирующее в характере, в облике Ромео наличествовало. В какой-то степени размышление, философствование подсказано мне было музыкой, не столько хореографией. И когда Ромео в последней сцене стенает в склепе над телом Джульет-

ты, тут, может быть, больше философствования гамлетовского: как жить, как быть, что есть люди, что есть мир, что есть судьба, что есть, вообще, жизнь. Может быть, Ромео — истинный Ромео и не философствовал. А музыка С. Прокофьева давала эту возможность, предрасполагала. Поэтому такие гамлетовские мотивы где-то рядом находились.

И в «Жизели» мой Альберт, может быть, раздражал кого-то не безооглядностью, а анализмом своим. Ну что ж? Я такой.

И к Гамлету я подошел, видимо, обогащенный опытом создания Ромео в современной хореографии и работой над классической хореографией.

Даже в Зигфриде в «Лебедином озере» в последнем акте в его взаимоотношениях с Одеттой и в его попытке добиться прощения, добиться понимания того, что он не виноват, что он преступил клятву не по расчету, может быть, я тоже давал какую-то гамлетовскую ноту. Гамлет для меня образ очень близкий, дорогой. К своему стыду, я только к тридцати годам узнал пастернаковского Гамлета. И это было такое откровение, это было готовое либретто для моего предполагае-

мого спектакля, я ставил спектакль буквально по стопам строчек: «Гул затих. Я вышел на подмости...» (Н. Долгушин прочитал все стихотворение наизусть. – М.Р.)

Мой Гамлет выходил на подмости. Он вглядывался в зрительный зал. И сквозь темноту он видел божьи очи и умолял отвести от него кару, но понимал, ЧТО ему предназначено. Кроме того, замечательным либреттистом явился и Петр Ильич Чайковский, хотя эту свою музыку он не предназначал для балета. Но я считаю, что он величайший режиссер в своей музыке. Если в нее вслушиваться, можно увидеть конструкцию танца. Изумительная музыка, полная сказочных мелодий и глубины фатума. Эти два подкащика меня сопровождали при постановке. Если в 69-м году я поставил спектакль с каким-то упоминанием эпохи: там были колеты, средневековые туалеты... средневековые, потому что я хотел немного углубить время; эта метафора «Дания-тюрьма» и замкнутость пространства – квадратность сцены. Сейчас я переделал свой балет. Я не собирался менять хореографию, переодев персонажей в смокинги, классическую форму современных аристократов. Но невольно потянулись изменения хореографии, хотя конструктивно – нет. И что интересно, практически без изменений спектакль изменился. Хотя все «вечное» сохранилось: порок и чистота, лицемерие и искренность, правда и ложь, терпение и злонамеренность. Гамлет всегда будет как камертон, надстройка нравственного тонуса.

*Вернувшись в Ленинград, Никита Долгушин стал ведущим солистом Ленинградского Малого театра оперы и балета (с 1968 по 1983) и дебютировал как хореограф спектаклем «Размышление («Гамлет) на музыку П.И. Чайковского в 1969 году, о чем мы с ним говорили. Но в 1970 году на сцене Кировского театра К.М. Сергеев ставит своего «Гамлета» на музыку Н. Червинского и приглашает Долгушина на главную роль. И он соглашается, удивив многих. Долгушин блестяще станцевал Гамлета в этом не самом удачном произведении К.М. Сергеева, фактически, спас спектакль. И оказалось, что Дол-*

*гушин пошел на этот компромисс, отвовав себе право танцевать на сцене Кировского театра «Легенду о любви» и «Жизель», спектакль, с которым он не расставался всю жизнь. В мою задачу не входило в разговоре с Никитой Долгушиным касаться подробно всей его творческой биографии. Мы вспоминали о чем-то очень важном в его жизни и, естественно, говорили о том, чем он занимался последнее время. Будучи зав. кафедрой хореографии и создав балетную труппу в составе Театра оперы и балета при Ленинградской консерватории, Никита Долгушин большое внимание уделял возвращению на сцену знаменитых балетов начала XX века. Тогда у нас этим никто не занимался.*

– Во Франции Пьер Лакот как бы реконструирует старинную хореографию, но, по существу, ставит свой спектакль. Балетное искусство не имеет такой знаковой записи, какую имеет музыка. Нотный стан и нотные знаки – это прочная запись авторского текста. В хореографии такой записи нет. Как бы не уверяли нас, что есть записи за океаном, но кто записывал? Всегда нужно задать вопрос – профессионал или нет? Приходится иногда самому записывать, а на следующий день разобрать не можешь.

Я восстанавливал недавно «Танец-симфонию» Ф. Лопухова, советского хореографа, который испробовал все жанры хореографических сочинений. В 1923 году Федор Васильевич поставил первый бессюжетный балет на музыку Четвертой симфонии Бетховена. Это не значит, что на симфонические произведения не ставили балетов. В 1915 году А. Горский поставил Пятую симфонию Глазунова, но прилепил к ней программу. Ф. Лопухов открыл бессюжетный балет для мира. Но мир об этом не узнал, так как этот спектакль прошел в 23-м году один единственный раз. Кстати, провалился потому, что публика была не готова воспринять бессюжетный балет. Но в этом балете был занят Георгий Баланчивадзе, который, уехав на Запад, буквально через год назвался Жоржем Баланчиным и для мира открыл бессюжетный танец. Мир наивно думает, что это изобретение Запада. Это не так.



На репетиции

Восстанавливая «Симфонию» Ф. Лопухова, единственный спектакль, записанный автором собственноручно, нам приходилось очень долго, а подчас мучительно расшифровывать эти письма. Хореография звучит сегодня, как живая вода. При всей ее наивности, программной претенциозности все-таки видно, откуда растут ноги бессюжетного балета. Поэтому с точки зрения даже просветительской это безумно интересно. Это одна из страниц воспроизведения старины. В нашем консерваторском Театре оперы и балета мы воспроизвели спектакли Серебряного века русского балета, дягилевские страницы, Гран па из «Пахиты», восемь миниатюр М. Фокина, поставленных для Анны Павловой. Мир знал только «Умиряющего лебедя», «Павильон Армиды», который вскружил голову парижан не только пеной кружев и золотым тиснением камзолов, а предвидением фокинской реформы 1908 года.

*— Я помню ваши юбилей, бо-летие, вы танцевали восстановленный вами балет Вацлава Нижинского «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси. Это было незабываемо.*

— Как ни странно, этот балет воспроизводить было не так трудно.

*— Когда вы поставили свою версию «Жизели» в Ленинградском Малом театре оперы и балета (ныне Михайловский театр) и сами танцевали партию Альберта, было ощущение, что мы увидели «Жизель» в первоизданном виде.*

— «Жизель» наиболее счастливый спектакль в том плане, что текст сохранился в большом объеме. Созданный в 1841 году в Париже, практически, не сходил со сцены. Совершенно естественно, что замусоривался, трансформировался. Время и исполнительские напластования очень часто производят эту трансформацию. Исходя из своего огромного опыта, я пришел к определенному пониманию, что такое романтический балет и «Жизель», в частности. Сравнивая спектакли, я пришел к убеждению: спектакль с пластической пантомимой, с хореографической пантомимой ни в коем случае не может быть отправлен на волю волн на усмотрение исполнителя. Должны быть четко, музыкально, грамотно, конструктивно разведены все эти мизансцены, все позиции во взаимоотношениях героев. И тогда спектакль становится более целостным по атмосфере.

Балетмейстер Май Мурдмаа пригласила меня в Театр «Эстония», чтобы я поставил свою версию «Жизели». Я начал ставить. Труппа — в штюки: ах, не похоже это на то, что танцевали они раньше. Я им сказал: «Мы с вами сейчас занимаемся какими-то переделками не потому, что я хочу подчеркнуть, что вы танцевали плохо, нет, я ставлю свою версию, и давайте попробуем ее охватить». Замечательная эстонская балерина Кайе Кырб вошла в репетици-

онный процесс последней, она была где-то на гастроях. Партию Жизели она знала. У меня с ней был серьезный разговор, профессиональный. И я ей предложил отдельно показать весь текст, который в корне расходился с тем, что танцевала она. Она могла отказаться, она — примадонна. Но у нее хватило пытливости и интереса попробовать. И можете себе представить, она, балерина такого волевого начала, классической такой стройности, апломба, начала осваивать хореографический текст с теми пастельными нюансами, которые для нее были новы. Она вышла в победители не по рангу, а по праву. Она пришла к результату первой. Вот, что значит интеллект. Потом с труппой наладился контакт, они поняли систему того романтического спектакля, который им предлагался. И получился спектакль с теми самыми определенными и точными нюансами аромата эпохи. Я не знаю, в каком виде эта «Жизель» сейчас идет. Теперь визовые препоны между нашими государствами в значительной степени уложили свободное передвижение, к сожалению. Но если люди получили для себя что-то интересное, новое, то я счастлив.

*Так сложилась судьба Никиты Долгушина как артиста и хореографа, что он начинал с «Жизели», окончив Ленинградское хореографическое училище, в Кировском театре в 1959 году, «Жизелью» прощался со сценой, отмечая свое шестидесятилетие в 1998 году, и последняя его постановка тоже была «Жизель» в Минске, в Большом театре республики Беларусь в 2012 году.*

*В нашем разговоре с Никитой Долгушиным в декабре 2003 года, который длился часа два, возникли разные темы, мы не касались множества его прекрасных партий и в классических балетах, и в современных, вспомнили о трех главных, определивших его творческую судьбу и как артиста, и как личности.*

*В тот момент он был увлечен работой в Самарском театре оперы и балета, где поставил «Эсмеральду», «Павильон Армиды», «Жарптицу» И. Стравинского, «Сильфиду» на музыку Ф. Шопена, «Спящую красавицу» и, чем особенно гордился: в Самаре зазвучала музыка*

*Р. Щедрина. «Вечер балетов на музыку Р. Щедрина («Дама с собачкой» и «Кармен-сюита»). Это были премьеры в сезон 2002-2003.*

— Балетная музыка Щедрина, может быть, слишком симфонична. А современные хореографы хотят прямого попадания, успеха. Раскусить эту музыку, я имею в виду балет «Дама с собачкой», непросто. И попыталась это сделать моя бывшая студентка с кафедры хореографии Консерватории Надежды Малыгина, живущая и благоденствующая в Самаре, в театре, который я курирую уже несколько лет. Естественно, что при создании «Вечера балета на музыку Р. Щедрина» нам хотелось приобщиться к 70-летию юбилею этого живого классика. Я там сделал «Кармен-сюиту», музыка достаточно популярная, многократно исполняемая в нашей стране и за рубежом. Вечная музыка Бизе, так блестяще аранжированная современным композитором. Но вот поднять «Даму с собачкой» — это был определенный риск, определенная смелость. Восемнадцать лет эта музыка после успеха постановки самой Майи Плисецкой, никогда нигде в мире не ставилась. И вот спектакль в Самаре. И надо сказать, что авторы, Родион Константинович и Майя Михайловна, были на премьере и очень высоко оценили эту работу. Она того стоит.

*Когда Никита Долгушин рассказывал эту историю, было видно, как он счастлив, что удалось вернуть на сцену музыку Родиона Щедрина. Хочется верить, что какие-то спектакли Никиты Долгушина до сих пор в репертуаре Самарского театра оперы и балета, и в театре хранят память об этом уникальном человеке.*

*Никита Александрович Долгушин умер 10 июня 2012 года. Похоронен на Смоленском кладбище в Петербурге.*

*Времена меняются. Таких фанатов балетного искусства как Никита Долгушин теперь не встретишь. Может быть, их уже не будет никогда.*

Мая РОМАНОВА

## НЕ ИССЯКНЕТ ЗОЛОТАЯ ЖИЛА

**З**ионя ушел из жизни **Георгий Николаевич Жемчужный** (Александрович), актер театра и кино, театральный режиссер, педагог, народный артист РФ. **60 лет** назад он поступил в цыганскую студию при театре «Ромэн», единственном в мире театре-хранителе национальной культуры, и оставался верен ему на протяжении всей жизни. Путь Георгия Николаевича, можно сказать, был определен самой судьбой: его отец **Николай Михайлович**, которого по праву называют родоначальником талантливой династии, был не только известным композитором, но певцом, актером, поэтом. **Ансамбль песни и пляски владимирских цыган при Владимирской областной филармонии**, которым он руководил, всем запомнился по участию в таких фильмах, как «**Табор уходит в небо**» и «**Мой ласковый и нежный зверь**». Разносторонний талант отца унаследовал и Георгий Жемчужный, еще в годы обучения в студии принимавший участие во многих спектаклях театра «Ромэн», а затем постепенно, окончив **режиссерский факультет ГИТИСА**, не только начал заниматься режиссурой, но и стал полноправным литературным редактором, соавтором, автором либретто, драматургом. **Ольга Сергеевна Александрович (Жемчужная)**, мать Георгия Николаевича, прославилась как темпераментная, яркая актриса и танцовщица...

Георгий Жемчужный за долгие годы работы в театре активно участвовал как артист в репертуаре, поставил много спектаклей, среди которых получили особенную популярность зрители такие, как «**Жюльдовская любовь**», «**Вива, Кармен**», «**Плясунья — дочь шатров**», «**Цыганка**», «**Безумие**», «**Олеся**», «**Тайна голубого камня**», «**Горячая кровь**», «**Исповедь цыганской скрипки**», «**Колокола любви**».

С **1982 года** Георгий Жемчужный начал преподавательскую деятельность в родном РАТИ-ГИТИСе (актерское мастерство), много и интересно снимался в кино (его



Георгий Жемчужный

дебют состоялся еще в **1968** году в фильме «**Улыбнись соседу**».

В одном из давних интервью Георгий Николаевич с неподдельной болью сетовал на то, что «нет современных драматических произведений для постановок. Многие десятилетия мы по крупицам выбирали цыганскую тему из классиков, «Ромэн» держался на творениях **Пушкина, Льва Толстого, Гюго, Мериме** и даже **Чехова**. Иссякла золотая жила». Это и заставляло Жемчужного кропотливо выискивать сюжеты, писать пьесы. И еще в одной проблеме видел он сложнейшую задачу: «Подбор национальных кадров. Раньше талантливых цыган для своего театра находили на гастролях: после очередного спектакля где-нибудь в Рязани

выстраивались очереди желающих станцевать или спеть режиссеру...»

По мнению Георгия Николаевича, необходимо постоянно ощущать, что рядом есть пример бескорыстного служения искусству. Таким примером был и остался для него отец. До сих пор в репертуаре театра «Ромэн» значится: «Музыка из произведений народного артиста России Николая Жемчужного». И рядом на афише: «Постановка народного артиста России Георгия Жемчужного». А ведь существует мнение, что природа отдыхает на детях талантливых родителей.

«В нашей стране были созданы условия, в которых цыгане смогли раскрыть свой природный талант, — говорил Георгий Жемчужный. — С удивлением зарубежные гости узнают, что у нас есть свой театр, курс в РАТИ, что все мы имеем специальное образование. Поэтому фундаментальность была во всем. Готовясь к юбилею Александра Сергеевича Пушкина, мы изучили множество письменных источников и обнаружили, что русская и цыганская культуры переплетались столетиями. Например, чтобы понять **Земфиру** из «**Цыган**», нужно сначала понять Пушкина. Что для него цыгане? И почему в России XIX века композиторы и поэты стремились к проникновению в традиции нашего народа? Видимо, всегда привлекала глубокая связь с природой. Мы приходили в цивилизацию, как в гости: общались, радовали людей своим самобытным искусством, а потом возвращались к своим кострам. Цыган смотрит на небо, звезды, реку внутренним взором. Это наш мир. Он до сих пор помогает нам познавать истоки жизни и еще много того, о чем не расскажешь словами. Даже мы, жители Москвы, у которых маршрут дом — театр, театр — дом, ощущаем природу, как затонувшую Атлантиду. И огонь для нас — это не костер для приготовления шашлыков. Поэтому Пушкин плакал, слушая песни цыганки Тани. Не беречь себя, а сгорать сейчас, на глазах у публики — вот состояние нашей души».

В том давнем интервью **Татьяне Улитиной** Георгий Николаевич поведал любо-



*Екатерина и Георгий Жемчужные*

пытную историю: «Моя бабушка рассказывала, что наш предок занимал высокую должность где-то в Польше. Предание о знаменитом родственнике меня не убеждало. Понятно: письменных свидетельств у цыган никогда не было. Но в очередной приезд в недалекое зарубежье друзья подарили мне красочно оформленную книгу. Оказалось, это историческое исследование пребывания цыган в соседней стране. Открываю страницу — и вижу гравюру: упряжка медведей, на которой цыган приехал к королю. Это сцена передачи охранной грамоты Бартошу Александровичу (я ведь по маме Александрович). Бумага с гербовой печатью дает право ее владельцу вершить от имени государства все дела племени. Видимо, предок, получив три века назад охранную грамоту, постарался: всем последующим поколениям передал свое стремление ограждать людей от неприятностей, справедливо судить и любить ближних».

Именно в этом видел, ощущал всегда Георгий Жемчужный самую сокровенную



«Колдовская  
любовь».  
Сцена из спектакля



«Колокола  
любви».  
Сцена из спектакля

суть цыганского искусства — веками манившего, завораживающего каждого, кто воспринимает душой мелодии, ритмы, темперамент и распахнутые сердца народа, разбросанного по всей земле. И, может быть, поэтому так остро ощущающего свое родство... Супруга Георгия Николаевича — подлинная звезда театра, кинематографа блистательная **Екатерина Жемчужная**. Ведущей актрисой театра «Ромэн» стала дочь **Ляля**, которую зрители запомнили в таких лентах, как «**Цыганка Аза**» и «**Кармелита**», внуки **Андрей** и **Анастасия** то-

же успешно продолжают путь своих дальних и близких предков. Ни на ком из них природа не отдохнула — цыганская звезда из кочевой обратилась путеводной, надежной. Красивые, одаренные потомки будут уверенно продолжать свой путь, даря нам счастье сопереживания.

А Георгий Николаевич Жемчужный будет взирать с небес на их деяния, не давая нам ни на миг забыть его талант, обаяние, трудолюбие и верность традициям...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ



## ВОЛШЕБНИК, МАГ, ЧАРОДЕЙ...

**И**мя этого уникального человека известно, без преувеличения, всему миру. Но, наверное, только в официальных кругах его называли по имени-отчеству, Реваз Леванович: он был для всех **Резо Габриадзе** — гениальный сценарист, драматург, режиссер, художник, скульптор, основавший невероятный **Тбилисский театр марионеток**: авторский не по названию, по сути — он писал пьесы, создавал оформление, изготовлял кукол для своих удивительных спектаклей, забыть которые невозможно даже по прошествии нескольких лет и десятилетий.

Как «**Песнь о Волге**», позднее переименованную в «**Сталинградскую битву**». Более четверти века помнится этот спектакль, пронизанный болью и нежностью, человеческими страданиями, переданными через маленьких кукол среди маленьких предметов, которые выросли в воображении до невероятных размеров, завораживая, подчиняя себе...

Как «**Осень нашей весны**», где действие, по точному наблюдению **Наталии Каминской**, «происходило в его родном, нищем и голодном послевоенном Кутаиси — в кон-

це 1980-х, когда этот спектакль вышел в его Театре марионеток, «весна» еще была «наша», ведь находились в расцвете лет его сверстники. В начале 2000-х название поменялось на «**Осень моей весны**».

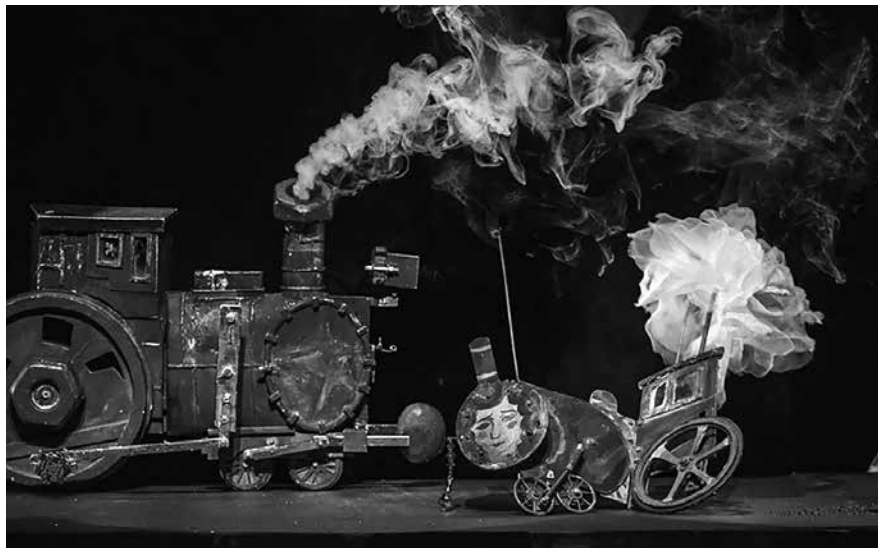
Друзья, окружение постепенно и часто неожиданно уходило из жизни, а Резо Габриадзе оставался навсегда в «своей весне», и это щемящее ощущение пустеющего, но бесконечно дорогого космоса передавал герой — птичка с огромным клювом и рыжими перьями, **Боря Гадай**. В нем сосредоточились многие человеческие черты, но главным оставалась Любовь, что правила его миром...

Как «**Рамона**» — трогательная, какая-то особенно хрупкая история любви двух старых паровозов, давно переставших использоваться. Но настала горькая година, и его отправили на войну, а она стала возить бродячую цирковую труппу...

Несмотря на свою приверженность к миру камерному, если не сказать, мелкому, сквозь которое неизменно прорастало самое значимое, Резо Габриадзе получил широкую известность как сценарист художественных фильмов, известных нескольким



Резо Габриадзе



«Рамона»

поколениям зрителей: «Мимино», «Киндза-дза», «Не горюй!», «Паспорт».

Как написала **Анастасия Шпрайбер**, Габриадзе во всем, что писал, создавал как художник, скульптор, книжный график, тонко и точно «соединяя жизнь и сказку, миф и повседневное, наивное и настоящее. Он был волшебником нашего времени». Продолжена эта справедливая цитата, на мой взгляд, лишь одной неточностью: автор добавляет — для Грузии. Нет, для всего мира, которому не просто знакомо имя Резо Габриадзе, но любимо, почитаемо и останется памятным еще очень надолго.

Этот уникальный человек, органично соединивший во всем, что творил, ремесло и горние вершины духовности, органично сочетал в своем многообразном искусстве традиции родной Грузии и европейской культуры, создав совершенно новое понимание привычного словосочетания «маленький человек» — его куклы, его персонажи сценариев, прозы имели поразительное свойство вырастать, теряя тот «видимый глазами» облик, что был им присущ. Хрестоматийно известные и достаточно затертые слова Антуана де Сент-Экзюпери о том, что главного не увидишь глазами,

этим даром может обладать лишь сердце — пронизывают насквозь все, созданное гениальным Мастером. Потому, вероятно, и не сдерживали слез на его спектаклях зрители **Швейцарии** и **Франции**, **США**, крупнейших театральных фестивалей в **Авиньоне**, **Эдинбурге**, **Торонто**, **Белграде**...

Работы художника, скульптора и мастера книжной графики Габриадзе не раз представлялись в **Москве**, **Санкт-Петербурге**, **Париже**, **Рене**, **Дижоне**, работы по живописи, графике и скульптуре находятся в многочисленных государственных и частных коллекциях **США**, **России**, **Германии**, **Израиля**, **Франции** и **Японии**.

Лауреат **Государственной премии СССР**, премии **Шота Руставели**, обладатель премий «**Ника**», «**Триумф**», «**Золотая Маска**», кавалер **Ордена Искусств и Литературы Франции**, Резо Габриадзе оставался человеком скромным, даже застенчивым. Главным было для него всегда ремесло во многих проявлениях, которым он был благоденствен и одарен свыше.

Каждый, приезжающий в Санкт-Петербург, не пройдет мимо скульптуры **Чижика-Пыжика**, который продолжает пить свою рюмочку водки на мосту через Фон-

танку близ Михайловского замка. А также — мимо памятника «**Нос майора Ковалева**». А одесситы непременно поведут гостя к скульптурной композиции «**Памятник герою одесских анекдотов Рабиновичу**» в Сад подле Одесского литературного музея.

«В Тбилиси, в самом его историческом центре, Театр Резо Габриадзе однажды оброс небывалым авторским архитектурным оформлением... Башня с неправильными часами, поехавший вкось балкон, кусок доорической колонны, мозаика, всякая эклектическая всячина — собственный постмодернизм Резо Габриадзе, который, все смешав и подвергнув иронической рефлексии, стал в результате знаком свободы. Глядя на это, начинаешь верить, что можно свободно сочинять, свободно вспоминать все, что любишь, вольно соединять любимое в коллажи и композиции. Можно подмигивать «соседям», похлопывать по плечу рядом стоящие старинные дома с резными балконами, особняки с колоннами, знаменитые

Серные бани, смесь Европы и пряного Востока. Отныне театр — лучший памятник Резо Габриадзе, который только можно придумать», — писала Наталия Каминская.

И еще один памятник останется навсегда для каждого, видевшего его спектакли, скульптуры, живопись, фильмы по сценариям Мастера, книжную графику. Этот памятник — в том, что Резо Габриадзе был в абсолютном значении этого понятия человеком Возрождения, подлинным философом, по-особому, многогранно воспринимавшим мир с его болью и радостью, горечью, разочарованиями, победами и поражениями, с неизменными Любовью и Нежностью. К чуду жизни. К добру и справедливости, без которых, в сущности, ничего нет и быть не может.

Резо Габриадзе ушел от нас, оставив самое, быть может, главное завещание.

Завещание Волшебника, Мага, Чародея...

Кира АЛЕКСЕЕВА

## КРЫЛО СИНЕЙ ПТИЦЫ

**П**ервой постановкой театрального художника **Татьяны Швеца** на профессиональной сцене стала «**Камень-птица**» по фантастической пьесе **П.Г. Маляревского**. 1959 год, Ижевск, **Государственный русский драматический театр Удмуртии**, куда она приехала по распределению, окончив театрально-постановочный факультет Ленинградского театрального института им. А.Н. Островского. Почти через 50 лет Швеца работала над сценографией «**Синей птицы**» **М. Метерлинка**, последним ее спектаклем для **Челябинского театра драмы им. Н. Орлова**. Она решила соединить двух своих «птиц» — «чтобы вся жизнь уложилась в эту канву». Ключевыми образами стали Синяя птица, олицетворяющая планету Земля, и северная деревянная игрушка с резными перыш-

ками, которую мастерят на счастье. Тогда, в 2008 году, она разошлась с режиссером в понимании материала, и спектакль убрали из репертуара. Остался незаконченным сложнейший макет, хранившийся все это время в ее мастерской, но тема невидимой, но очень тесной связи надмирного и земного не отпускала. Три года назад, уже почти потеряв зрение, Татьяна Маркияновна его все-таки завершила, а совсем недавно, **8 июня**, ушла от нас навсегда.

Татьяна Швеца — заслуженный художник Латвии, член Союза художников СССР, автор более 170 сценографических решений спектаклей в театрах России, Белоруссии, Украины, Литвы, Болгарии, Польши. Ученица легендарного **Николая Акимова**, сказавшего на прощание своим выпускникам, что самая



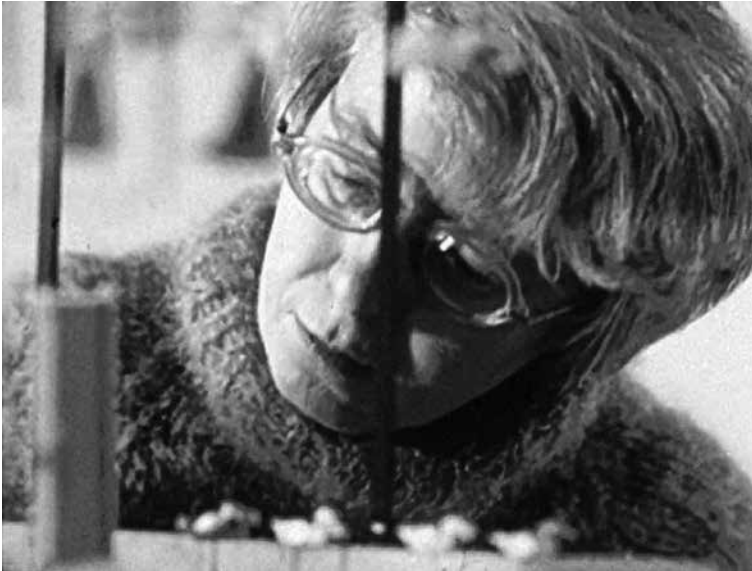
*Татьяна Швец. 1960-е*

главная его заслуга как педагога в том, что никто из них на него не похож, никто ему не подражает. И все же уроки Мастера никогда не позволяли опускать планку, стали основой основ, главным мерилom. «Я вспоминала Акимова в каждой своей работе, — говорила Татьяна Маркияновна. — Того, что нам дал Николай Павлович, мне хватило на всю жизнь».

Она родилась на Вологодчине, в детстве жила с родителями-метеорологами в самых отдаленных точках Севера, Коми АССР, за Полярным кругом. По вечерам смотрела в небо и хорошо знала его звездную карту, восхищалась чудом северного сияния и бескрайней белизной снегов. Все эти наблюдения и ощущения остались с ней навсегда, превратившись в лаконичные философские образы, которыми она наполняла театральные макеты. И часто использовала в качестве важной метафоры элементы живой природы. Равнину рыхлого снега в «**Похождениях г-на Чичикова**» **М. Булгакова** по **Н.В. Гоголю** в **Нижегородском академическом театре дра-**



*Ленинградский театральный институт. Курс Н.П. Акимова. Выпуск 1959 года (Татьяна Швец в третьем ряду третья слева)*



Татьяна Швец  
у макета  
спектакля  
«Утиная охота»

мы им. М. Горького (режиссер Леонид Белявский); медленно уходящие под колосники, в никуда, усыпанные плодами вишневые деревья в «Вишневом саде» А.П. Чехова на сцене Рижского театра русской драмы, а позднее Театра им. Леси Украинки (режиссер Аркадий Кац); в других спектаклях по Чехову — образующие сценический задник стволы берез в «Чайке» Пермского ТЮЗа (режиссер Семен Либман) и огромный полог из веток, нависающий над бытом в «Трех сестрах» Тамбовского драматического (режиссер Аркадий Кац); ошкуренный стеклом горбыль, из которого было сделано все оформление «Истории лошади» по «Холстомеру» Л.Н. Толстого в Рижской драме (режиссер Марк Розовский); виноградная лоза, которая сплетается в серпантин горной дороги в постановке Ульяновского драматического театра им. И.А. Гончарова «Я, бабушка, Илико и Илларион» Нодара Думбадзе (режиссер Аркадий Кац).

Одной из самых загадочных и главных для себя пьес Татьяна Маркияновна называла «Через сто лет в березовой роще» В. Коростылёва о декабри-

стах. Премьера состоялась в Риге в 1967 году, но тема чистого белого пространства России с ее березами и снегами так или иначе прошла через все творчество Швец. А в том спектакле она сконструировала огромную звезду из ствол-лучей, ставших одновременно виселицей. Конструкция вращалась, зеркальный задник усиливал вспышку этой звезды, передавая ощущение неизбежности и предопределенности. Прошло много лет, но Татьяна Маркияновна возвращалась к старому макету, к «своей звездной теме», что-то меняла, дорабатывала, усиливала финальные сцены. За год до ухода она его завершила.

Татьяна Швец была убеждена, что сценографию нужно воспринимать как искусство, а не как нечто прикладное в виде утюгов и кастрюль. Ее не устраивало обычное, бытовое сценографическое решение, и она придумывала для спектаклей новую реальность, которую можно было воплотить на сцене и доказать, что другой мир тоже существует. Это уроки Акимова, далекого, по ее словам, от реализма. «И меня от быта отвратил», — сказала как-то Татьяна Маркияновна.



«Король Лир».  
Макет декорации



«Вишневый сад».  
Макет декорации

Сложные инженерные чертежи Швец с детальной проработкой каждого элемента, вплоть до количества гаек определенного диаметра, предполагали создание таких же сложных сценических конструкций. Такими были ее **«Король Лир»** У. Шекспира, **«На дне»** М. Горького, **«Ревизор»** Н.В. Гоголя, **«Дни Турбиных»** М. Булгакова, **«Утиная охота»** А. Вампилова, воплощенные в **Рижском**

**театре русской драмы Аркадием Кацем**, а также многие спектакли на российских и зарубежных сценах. И все театры, с которыми ей доводилось работать, доверяли художнику. Более того, приезд Татьяны Швец становился мощнейшей школой: она полностью контролировала процесс создания декораций, вникала во все детали. И так же обстояло дело с костюмами по ее эскизам. Актриса Челябинско-



Аркадий Кац и Татьяна Швец. Рига, 1974

го драматического театра им. Н. Орлова **Валентина Качурина**, исполнившая в 1998 году заглавную роль в «**Марии Стюарт**» **Ф. Шиллера** (постановка **Аркадия Каца**) вспоминала, что костюм от Татьяны Швец «сразу ее заморозил, потряс, в нем хотелось работать и жить». При том, что в своих работах художница никогда не стремилась к исторической реконструкции, но была внимательна к деталям. Не только ткань, но и каждую бусину, брошь или головной убор отбирала сама. А платье Марии Стюарт теперь хранится в архиве Челябинской драмы.

Татьяну Швец и Аркадия Каца справедливо называли звездным дуэтом. Свои самые главные спектакли они создавали вместе. Три десятилетия в Риге, где Аркадий Фридрихович был главным режиссером русской драмы, а Татьяна Маркиановна главным художником; многие годы в Москве, совместные постановки в Минске, Киеве, Ульяновске, Челябинске, Нижнем Новгороде, Тамбове. Некоторые даже спустя долгое время продолжа-

ют жить на подмостках, какие-то недавно появились в репертуаре. Почти 30 лет в **МХТ им. А.П. Чехова** играют «**Немного нежности**» **А. Николая**, а нынешней весной в **Московском театре Армена Джигарханяна** появился «**Скупой**» **Мольера**.

«Она была разной, — вспоминает Аркадий Кац. — Чувственное, тонкое, воздушное — все отдавалось костюму. Но в сценографии у нее твердая рука. Худенькая, в больших очках, она напоминала девочку. Глядя на нее, было трудно представить всю мощь ее фантазии, жесткий, почти математический расчет. Иногда мне казалось, что театральные ворота тесны для нее. Хотя, театр — это мир, а сценическая коробка — Вселенная... Она не преподавала, но мне приходилось встречать многих театральных художников, которые говорили, что учились у нее. В этом есть некий высший смысл: она не выбирала учеников — ученики ее находили».

Может показаться странным, но персональных выставок у Татьяны Швец было очень мало. Первая прошла в Риге в 1984



Татьяна Швеиц на своей персональной выставке в Бахрушинском музее. 2017



Татьяна Швеиц в мастерской

году, в музее театра Латвийской ССР. Через 30 лет Бахрушинский музей организовал к 80-летию художницы большую экспозицию «Пустое пространство и вся Вселенная». Два года назад Белгородский государственный литературный музей, а затем Старооскольский театр для детей и молодежи им. Б. Раевских приоткрыли мир Швеиц на выставке «Роман с Театром». Для руководителя труппы Семена Лосева это име-

ло особое значение, потому что в 1980-е годы ему посчастливилось работать с Татьяной Маркияновной. В прошлом году в Санкт-петербургском издательстве «Балтийские сезоны» вышла книга «Театр Татьяны Швеиц», где собрано все созданное художником за 60 лет, — чертежи, макеты, эскизы, размышления Татьяны Маркияновны о драматургии, с которой довелось работать, о том, как рождались сценографические идеи.

В разное время театральные макеты Татьяны Швеиц приобретались в музейные собрания — Литературный музей Латвии, Государственный центральный музей им. А.А. Бахрушина, Музей-усадьба «Ясная Поляна» Л.Н. Толстого, Литературно-мемориальный музей Ф.М. Достоевского в Санкт-Петербурге. Множество сценографических работ пока еще живут в мастерской Татьяны Швеиц, которая тоже была отдельной Вселенной. Они перейдут в бахрушинскую коллекцию музея, потому что такова была ее последняя воля.

Елена ГЛЕБОВА

Фото из книги «Театр Татьяны Швеиц»



Пришло известие, в которое не только трудно поверить, но даже произнести невозможно. В возрасте 51 года ушел из жизни артист **Театра Российской Армии**, заслуженный артист РФ **Андрей ЕГОРОВ**. В одно мгновение не стало запоминающегося, яркого, харизматичного актера, одного из тех, на ком держался репертуар ЦАТРА последние **25 лет**. Андрей Егоров очень быстро вышел в авангард труппы театра, едва в нее поступив в **1993** году и почти сразу сыграв главную роль в спектакле **Леонида Хейфеца «На бойком месте»** по пьесе **А.Н. Островского**.

Поступив в **Воронежский институт искусств** на курс народного артиста РСФСР, профессора **Владимира Бугрова** и отучившись год, Егоров уходит служить в армию. По возвращении заканчивает институт, где в дипломных спектаклях играет **Хлудова** в булгаковском **«Беге»**, почтмейстера **Шпекина** в **«Ревизоре»** Н.В. Гоголя и сразу три роли в мюзикле **«Биндюжник и король»**.

Набравшись смелости, Андрей Егоров отправился покорять Москву, в чем ему сопутствовала удача. Принимая его в труппу ЦАТРА, главный режиссер **Леонид Хейфец** сказал молодому артисту: «С вашими данными у вас в этом театре постепенно все будет». Так и произошло. Редкая постановка обходилась без участия Егорова. **Борис Морозов**, сменивший в 1995 году Леонида Хейфеца на посту главного режиссера ЦАТРА, сегодня вспоминает: «Не могу поверить, что нет Андрея Егорова! Все годы были с ним вместе. Почти во всех моих спектаклях Андрей был занят. Сколько творческих радостей, испытаний, конфликтов было пережито с ним — и всегда в Андрее было главное: любовь к театру, к профессии». С Морозовым были сделаны, наверное, самые значимые работы в творческой биографии артиста — **Клавдио** и **Бенедикт** («**Много шума из ничего**» **У. Шекспира**), **Кассио** («**Отелло**» **У. Шекспира**),



**Валер** («**Скупой**» **Ж.-Б. Мольера**), **Кривой Зоб** («**На дне**» **М. Горького**), **Михаил Козельцов** («**Севастопольский марш**» **Н. Скороход** по **Л.Н. Толстому**), **Давыд Васильев** («**Давным-давно**» **А. Гладкова**), **Лаэрт** («**Гамлет**» **У. Шекспира**), князь **Василий Шуйский** («**Царь Федор Иоаннович**» **А.К. Толстого**), **Франкер** («**Ма-Мурэ**» **Ж. Сармана**), **Чумак** («**Судьба одного дома**» по **В. Некрасову**), **Чуфаров** («**Барабанщица**» **А. Салынского**). Особо необходимо отметить две последние крупные совместные работы, к которым Андрей Павлович подошел уже зрелым мастером, сумевшим вложить в них глубокий жизненный опыт и понимание профессии — **Мольер** в «**Кабале святош**» **М. Булгакова** и **Николай II** в «**Красном колесе**» **А. Солженицына**.

Много спектаклей было сделано с двумя другими штатными режиссерами ЦАТРА, **Александром Бурдонским** и **Андреем Бадулиным**. Занят Андрей Егоров был и

в спектаклях приглашенных **Н. Пинигина, А. Халилуллина, Ю. Гусмана.**

К своей профессии Андрей Павлович Егоров относился с большим пиететом. По словам очевидцев, однажды он отказался от очень заманчивого предложения вести передачу на ТВ, сказав: «Хочу сохранить лицо для профессии». А, работая над ролью Мольера, не посчитал зазорным прийти на лекцию заведующей кафедрой искусствоведения ТИ имени Б.В. Шукина **Елены Дунаевой** о французском драматурге.

В кино он ворвался в 1997 году, снявшись в фильме **Вадима Абдрашитова «Время танцора»**, принесшего артисту известность и премию **«Золотой Овен»**. «Так давно и так рядом — 25 лет назад начинали «Время танцора». И уже нет Андрея, актера, которого так долго искали. И много было проб, и актеры приходили хорошие. Но только когда появился Андрей, стало ясно — можно снимать, герой есть. Именно такой, каким явил его замечательный, уникальный, особый актер Андрей Егоров. Особость его таланта — в удивительной органике сплава героического и глубоко лирического начал. И человеком оказался славным, и товарищем верным — в долгих съемках

картины, многочисленных, подчас тяжелых экспедициях. У нас остались хорошие дружеские отношения. Я был рад его серьезным творческим удачам — Лазерту, Мольеру, Нехлюдову, Николаю II, **Глушкову** в сериале **«Эшелон»**, **Чазову** в **«Джуне»**. Он успел стать настоящим, большим актером русской сцены и экрана», — говорит Вадим Юсупович.

Позднее были и другие заметные роли в кино и сериалах — **«Женщин обижать не рекомендуется» В. Ахадова, «Мужская работа» Т. Кеосаяна, «Звезда» Н. Лебедева, «Темный инстинкт» М. Туманишвили, «Варенька» Э. Уразбаева и В. Деянтилова...**

Вся творческая жизнь Андрея Егорова состояла из движения вперед и покорения вершин. Он не останавливался в самосовершенствовании, добываясь все новых красок в своей игре, погружаясь в самый разный по интонациям материал. Нет, пожалуй, ни одной работы, которая ему бы не удалась. И сколько могло быть еще, не оборвись так внезапно его короткая жизнь...

*Александра АВДЕЕВА*

*Фото В. СЕДЕЛЬНИКОВА из архива ЦАТРА*

Издано при поддержке  
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

## СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 10–240/2021

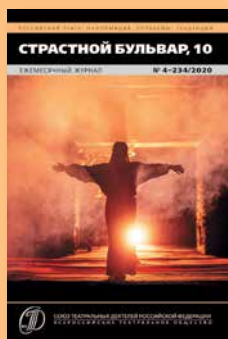
Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова, Анастасия Ефремова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / 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

## Выпуск № 9-239/2021



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

## ФЕСТИВАЛИ

V Международный театральный фестиваль  
«Поговорим о любви...»  
(Новошахтинск, Ростовская область)

## ГАСТРОЛИ

Санкт-Петербургский театр «Русская антреприза имени  
Андрея Миронова» в Москве

## ЛИЦА

Людмила Чурсина (Москва)  
Рифкат Исрафилов (Оренбург)

## ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Беседы с Натальей Крымовой

[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