

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-247/2022



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Вот уже и вступила в свои права весна, хотя, конечно, охватить всю территорию нашей страны одновременно ей не под силу, но, когда видишь, как сквозь оставшийся еще снег проглядывает зеленая трава, — на душе становится светлее...

А еще светлее, когда мы получаем от вас известия о фестивалях и премьерах, радуемся возможности поздравить юбиляров и высказать благодарность тем, кто давно и преданно служит театру. День Театра — международный праздник и, наверное, первый весенний месяц выбран для него не случайно: пробуждаясь после зимы,

природа зовет за собой всё и всех. На нашу долю выпало непростое время, трудные испытания и, наверное, только искусство призвано дарить нам счастье творчества, приносящего облегчение и хотя бы относительное душевное равновесие. И первым здесь становится именно Театр, заставляющий самых разных людей испытать не просто чувство локтя, но ощутить близость в таких проявлениях как смех и слезы, сострадание и сочувствие, замирая в зрительном зале от невероятной простоты и неимоверной сложности самых обыкновенных человеческих чувств.

На наших страницах, как и всегда, «встречаются» разные города, разные строения. Но важнее прочего, наверное, то, что мы сближены в своих расстояниях, мы знаем и помним друг о друге. Наш номер открывается материалом, посвященным 150-летию юбилею С.П. Дягилева — человека, во многом открывшего искусство нашей страны миру. Благодарная память о нем должна сохраниться, и наш журнал вносит в это свою скромную лепту. Память о других людях, наших выдающихся современниках, хранит опубликованный в традиционной рубрике «Театральная шкатулка» фрагмент книги режиссера Бориса Голубицкого «Птицы нашего Театра». Книгой этой открывается приложение к журналу «Страстной бульвар, 10», которое начнет выходить с нынешнего года. Надеемся, что эти приложения станут для наших читателей источником воспоминаний и о своей жизни в театрах страны...

В остальном же — всё, как обычно. Премьеры, портреты театров и артистов — живая жизнь Театра, которому все мы по обе стороны рампы служим верой и правдой.

С нашим общим праздником, дорогие читатели, с Днем Театра!



*Искренне ваша,
Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7–247/2022

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2021–2022



На обложке: «Женский разговор». Иркутский театр юного зрителя имени А. Вампилова

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

150 лет Сергею Дягилеву.

С. Коробков

2

В РОССИИ

Арзамас. *Е. Валеева*

8

Бугуруслан. *Т. Текутьева*

14

Иркутск. *О. Игнатюк*

18

Калуга. *С. Гришунов*

23

Курск. *К. Чекалёва*

30

Омск. *Е. Мачульская*

35

Саратов. *И. Крайнова*

42

Ярославль. *М. Матюшина*

45

СОДРУЖЕСТВО

«Сорок первый». Совместный проект театров «Выпускники-Щукинцы» (Москва) и «Лестница» (Тель-Авив).

С. Романенко

52

«Медленное дыхание».

Эстонский спектакль в

цикле «Арбатские встречи»

(Центральный Дом актёра

им. А.А. Яблочковой).

А. Овсянникова-Мелентьева

56

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Идиот» (Малый театр).

В. Пешкова

59

«С художника спросится»

(Государственный академический театр

им. Евг. Вахтангова).

Е. Омеличкина

63

«Мадам Рубинштейн»

(Московский драматический театр им. А.С. Пушкина).

И. Новичкова

68

ЛИЦА

Георгий Штиль

(Санкт-Петербург).

Е. Алексеева

75

Евгений Ланцов

(Киров). *А. Колмакова*

80

Алексей Любимов

(Москва). *А. Ельцова*

86

Мария Аронова

(Москва). *В. Фёдорова*

93

Валерий Соколов

(Ярославль). *П. Рыжов*

97

Татьяна Горшенина

(Архангельск). *С. Логинова*

100

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Обретение школы:

М.О. Кнебель. Театральная

педагогика».

Н. Старосельская

103

ПЕРЕЧИТЫВАЯ ЗАНОВО

Е. Калмановский.

«Книга о театральном

актёре: введение в изучение

актерского творчества».

Евг. Раздирова

107

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

30-летие Национального музыкально-драматического театра Республики Коми.

Е. Савина

111

35-летие Театра Олега

Табакова. *В. Пешкова*

120

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Штрихи к портрету Марии

Кнебель. *М. Романова*

127

Рассказы о знаменитых.

Михаил Ульянов, Мария

Миронова, Александр

Менакер, Олег Табаков.

Б. Голубицкий

136

ВСПОМИНАЯ

Олега Вавилова

(Москва). *Н. Старосельская*

145

Эриха Розена

(Краснодар). *Р. Колесникова*

149

Бориса Соколова

(Санкт-Петербург).

Е. Алексеева

154

ЮБИЛЕЙ

Юрий Горобец (Москва)

50

Владимир Урин (Москва)

73

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Рустам Ибрагимбеков

(Москва)

159

ЖИЗНЬ КАК ЭПОХА

К 150-летию Сергея Дягилева

Сергея Дягилева нередко называют первым продюсером, словно не замечая в истории ни охочих комедиантов, исподволь насаждавших рождественскими и пасхальными неделями свои игровые опусы по всей Руси, ни патриархов **Станиславского** и **Немировича-Данченко**, арендовавших у **Якова Щукина** помещение в саду «**Эрмитаж**» и открывших в 1898-м там **Художественно-общедоступный** — частный театр. В начале XXI века на **Щукинской сцене** поселился ночной клуб, мудроно названный «**Dyagilev project**», сгорел — то ли по недосмотру, то ли по чьей-то воле, и уж тогда Дягилева стали вспоминать исключительно в учебных классах продюсерских факультетов театральных школ. Справедливости ради стоит сказать, что получше с памятью обстояло в **Перми**, где будущий властитель художественных дум Европы провел гимназические годы, и где, было, пытались присвоить местному аэропорту его имя, но оставили, как есть — **Большое Савино**. Зато в родовом особняке Дягилевых по улице Сибирской (там — гимназия) развернули экспозицию, посвященную вкладу семейства Дягилевых в Пермскую культуру, и открыли памятник работы **Эрнста Неизвестного**. А местная опера по инициативе режиссера **Георгия Исаакяна** основала «**Дягилевский фестиваль**» — он прижился, обрел известность и к традиционному именованию Перми как третьей балетной Мекки прибавилось слово «музыкальной».

Но дело увековечивания Сергея Дягилева в родном Отечестве заметно отстает от его почитания в мире: еще в начале **1960-х**, например, имя Дягилева было присвоено одной из площадей рядом с Парижской Оперой. На сцене **Дворца Гарнье** труппа Дягилева выступала уже на второй год своей культурной экспансии: с **1910-го**,



Сергей Дягилев

и оттуда с легкостью прокладывала свои победительные пути дальше — в **Лондон** (1911–1914), **США** (1916), в итоге обосновалась в **Монте-Карло**, где ее с радостью приютил Принц **Пьер де Полиньяк**, и просуществовала там вплоть до **1929** года — года смерти своего владельца, последовавшей на 58 году жизни на Венецианском острове **Лидо**.

В советское время имя Дягилева особо не легендировалось, хотя и интересоваться его эпохой не воспрещали: как-никак символика и эмблематика русского искусства на Западе в XX веке во многом были связаны с его «**Русскими сезонами**» и «**Русским балетом Дягилева**» — так антрепризу стали именовать в Монако.

В начале 1980-х в свет выходит книга **Вадима Гаевского «Дивертисмент»**, где в главе «**Лебедь и Фавн**» автор рассматривает феномен «Сезонов» через три ключевые фигуры — **Фокина, Нижинского** и **Дягилева**, следом — двухтомник «**Сергей Дягилев и русское искусство. Статьи, открытые письма, интервью. Переписка. Современники о Дягилеве**», в середине 1990-х — монография **Израиля Нестьева «Дягилев и музыкальный театр XX века**». Дальше векторы интереса к «первому лорду танца», открывшему Европе многообразие русского художественного мира (живопись, музыка, опера, балет), делятся на мемуристику (в России, наконец, издаю документальный роман **Сержа Лифаря «Дягилев и с Дягилевым»**, позже — «**Воспоминания**» **Матильды Кшесинской**) и научно-исследовательскую работу («**Дягилевские чтения**» в **Пермской художественной галерее**, статьи и диссертации).

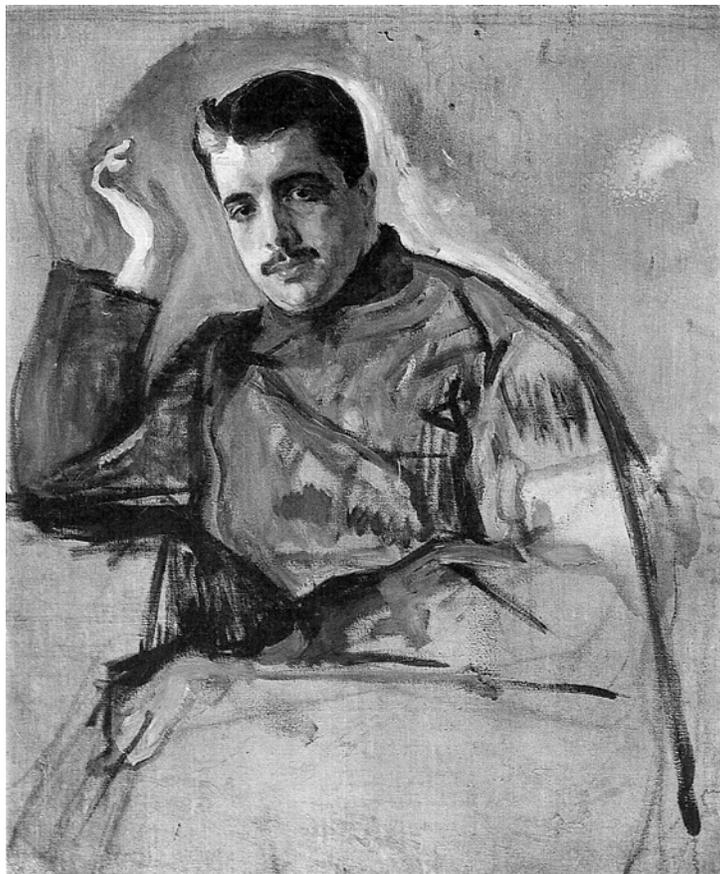
Дело Дягилева к 100-летию «Русских сезонов» просматривается в деталях, фигура и фактура его становятся все более четкими, почти осязаемыми, значение его вклада в историю искусства видится абсолютным.

Теперь, к 150-летию самого **Сергея Павловича**, можно длинным рядом исчислить его заслуги перед Отечеством и цивилизацией: белых пятен ни в биографии, ни в истории предприятия, просуществовавшего два десятка лет и получившего финальный топоним в Монте-Карло, кажется, не осталось. Сложнее — с образом — самой тонкой и неуловимой материей в области искусства. С образом того, кто твердо и самоуверенно менял русла искусства, перенаправлял потоки, влиял на течения. Сплошь и рядом можно прочесть, а еще совсем недавно — в прошлом столетии и на рубеже веков — и услышать от современников Дягилева и их потомков, что тот был личностью в высшей степени противоречивой, двойственной, непредсказуемой. Эстет и циник, энциклопедист и



Жан Кокто и Сергей Дягилев

неофит, трудоголик и эпикуреец, новатор и ниспровергатель традиций, попавший из провинциального города в столичную университетскую среду, он про себя писал любимой мачехе **Елене Валерьяновне**: «Что касается до меня, то надо сказать опять-таки из наблюдений, что я, во-первых, большой шарлатан, хотя и с блеском, во-вторых, большой шармёр, в-третьих — большой нахал, в-четвертых, человек с большим количеством логики и малым количеством принципов и, в-пятых, кажется, бездарность; впрочем, если хочешь, я кажется нашел мое настоящее значение — мещанатство. Все данные кроме денег — *mais ça viendra* (фр. «но это придет»)».



Валентин Серов.
Портрет Сергея
Павловича Дягилева.
1904

С этими характеристиками, составленными отважно и не лишенными ни поэзерства, ни самоиронии, Сергей Дягилев и бросался к осуществлению художественных идей, коими полнился воздух, безразличный к географическим границам. Логика шармёра работала безотказно, позволяя без особых трудов браться за прожекты, которые, кажется, только и ждали, когда ими, наконец, займутся. Фундамент будущего закладывался с неимоверной отвагой, какой не хватало другим, и другие становились пермскому небожителю соратниками, с готовностью возводившими здания на уготовленной им почве. Так родились объ-

единение и журнал «Мир искусства», Ежегодники императорских театров, серии художественных выставок, назначенные познакомить «свою» аудиторию с западноевропейской живописью, а зарубежную — со «своими» мастерами.

Идея «взаимообмена», увенчавшаяся открытием вернисажа «Два века русского искусства и скульптуры» на Осеннем салоне в парижском Гран-Пале, где Дягилев в 12-ти залах разместил работы Михаила Врубеля, Александра Бенуа, Льва Бакста, Павла Кузнецова, Ильи Репина, Валентина Серова, Константина Сомова, Сергея Судейкина, Николая Сапунова, Наталии Гончаровой, Михаи-



Сергей Дягилев. Рисунок Жана Кокто

ла Ларионова и других русских художников, и дала толчок к разворачиванию «меценатских» амбиций; очевидно, что там, наблюдая за благожелательностью французов, узревших в невиданной панораме русского искусства новое слово, он решил двинуться дальше и эту панораму расширить, сделать круговой, добавив к живописи, иконописи и ваянию оперу и балет, **Шаляпина** и **Римского-Корсакова**, **Глазунова** и **Рахманинова**, **Павлову** и **Карсавину**, **Фокина** и **Нижинского** — весь со-отечественный себе цвет, всю художественную «казну» императорского двора и императорских театров, с чиновными людьми которых на равном месте рассорился, не смилив характера, не уступив принципам, в ничтожности которых сам и признавался. Рассорился, но — захотел поквитаться. В 8-м округе Парижа близ Елисейских полей мир русских художников он предьявлял как подлинный, беспримерный и бесценный «Мир искусства». Название журнала, еще недавно отредактированного им самим в союз-

CHATELET

GRANDE SAISON DE PARIS



BALLET RUSSE

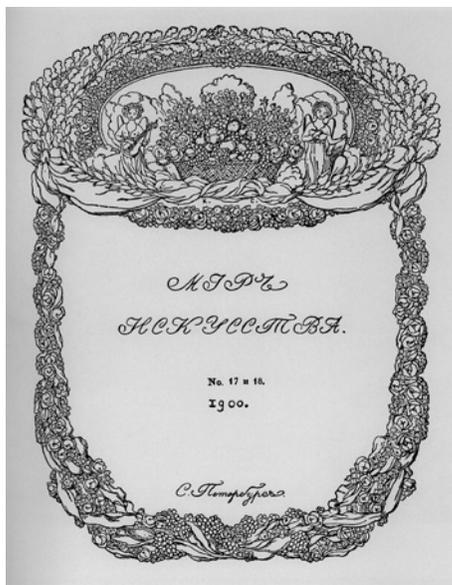
ESQUISSE: KENZELIA ET ANI CHACON. RE: net. GARY MONTAGNI. JAMES

Афиша «Русских сезонов». Рисунок Жана Кокто.
Тамара Карсавина в балете «Видение розы»

ничестве с Александром Бенуа, годилось теперь здесь, в дворцовых залах, и наперед — залам театральным. Как и название **Salon d'automne** — Осенний салон, придуманное художниками-прогрессистами для своего оппозиционного сообщества в пику **Парижским салонам** — постоянной выставке Академии изящных искусств. Тогда, наверняка, и мелькнуло в голове: салон — сезон — русские сезоны...

На вернисажи, музыкальные вечера, оперу ему удавалось найти деньги, удалось найти и на балет. «Настоящее назначение — меценатство» всегда обеспечивалось сочувствующими его идеям «просвещенными театраллами»: от государя и великих князей до равнодушных и вспыльчивающих, как спичка, толстосумов, попадающих под обаяние шармера.

На сценах **Théâtre du Châtelet** и **Grand Opéra** он показал belle époque русско-



Обложка журнала «Мир искусства»

го балета и, не дав опомниться восторженным балетоманам, ее же и разрушил, открыв путь авангарду, а потом стал их дразнить, намеренно путая одно с другим, провоцировать на скандалы и одновременно увлекать, восхищать, потрясать содеянными опусами не только публику, но и музыкантов, художников, артистов. Привлек к сотворчеству **Пабло Пикассо** и **Жана Кокто**, **Игоря Стравинского** и **Клода Дебюсси**, **Сергея Прокофьева** и **Эрика Сати**, открывал имена, покорял монбланы, сорил деньгами и тряс пустым портмоне, заводил любимчиков и сводил с ними счета, обещал и не платил гонорары, но чувствовал себя уже не шарлатаном, как на пороге грядущих открытий, но королем и властителем дум.

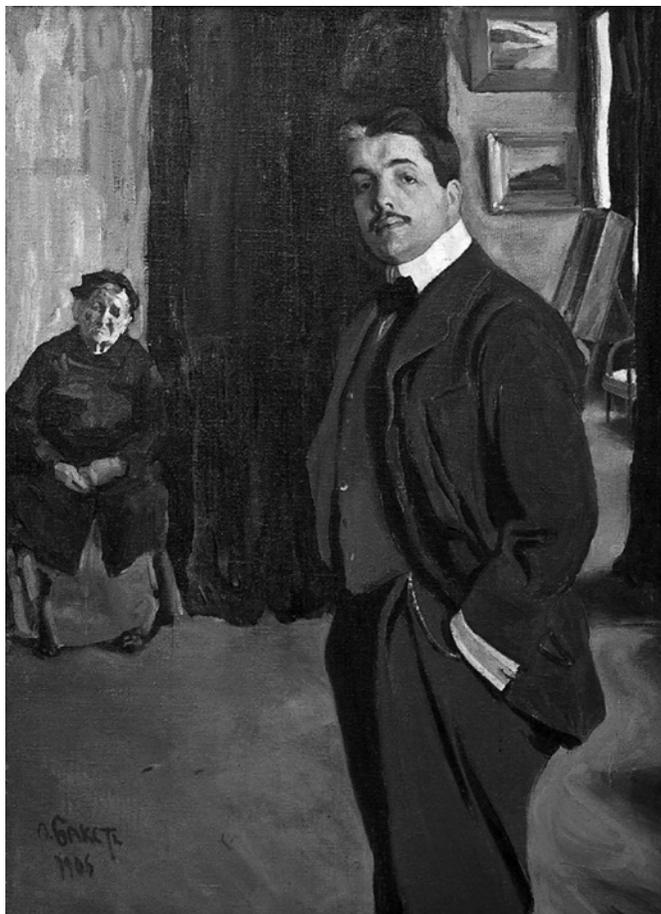
Вадим Гаевский напишет: «Дягилев был человеком совершенно определенного и рано определившегося стиля жизни и мысли. У него не было дома, его пристанищем был отель (хотя, разумеется,



Программа «Русских сезонов». Рисунок Льва Бакста. Вацлав Нижинский в балете «Послеполуденный отдых Фавна»

всегда первоклассный: этого требовали и снобизм, и привычка, и рекламные интересы дела). И все его начинания носили такой же временный, неукорененный в быт и в то же время демонстративный, воинственный, вызывающий характер. Он устраивал выставки отчасти для того, чтобы дискредитировать традиционный музей; он организовывал большие гастролы, которые подчеркивали старомодность функционирования стационарного театра. Не только в творчестве, но и в организации художественной жизни он утверждал новый стиль — стиль XX века.

«Староста декадентов», «Крестоносец красоты», «Лучезарное солнце — Людовик XIV», «Петр Великий», «Желтый дьявол на аренах европейских стран», «Монстр», «Маг и волшебник», «Чудище», «Страшный и обворожительный» — как только не называли Дягилева современники, коллеги и соглядатаи. Пять самохарактеристик, выведенных им задолго до блистательного вояжа по свету, по-



Лев Бакст.
Портрет С.П. Дягилева с няней.
1906

сле триумфов и побед могли показать- ся наивными и ничтожными: шарлатан, шармёр, беспринципный логист и нахал с призванием мецената... (Исключим — «бездарность».) Но лучше него про себя же самого никто ничего не придумал, потому что юношеским пером и незаскорузлой душой все черты были схвачены верно, каждую из них он довел до сияющего блеска и увеличенных значений.

Биограф Дягилева **Шенг Схейен** говорит о нем так: «За всеми его внутренними конфликтами, легендарным шармом, чудовищными диктаторскими наклонностями, необыкновенной чуткостью к та-

ланту, хитростью и вероломством, решительностью и провидческим даром скрывалась жажда приобщения к тайне творчества в его наивысшей форме. <...> Дягилев решил преобразить свою жизнь и эпоху».

Преобразитель и преобразователь Дягилев добился того, что целую эпоху в мире искусства стали называть его именем. Потому решительно все равно, кем он, в сущности, был: первым продюсером, импресарио или антрепренером. Он был человек-эпоха.

Сергей КОРОБКОВ
Фото из открытых источников

АРЗАМАС. На всякого Чичикова — своя Коробочка

«Мертвые души» Н.В. Гоголя в инсценировке М. Булгакова — премьерный спектакль режиссера Дениса Малютина в Арзамасском театре драмы. Главный герой произведения — Павел Иванович Чичиков — слишком рано родился: его время — нынешний XXI век, век криптовалют и виртуальных операций, но не следует забывать простую истину, что на всякого Чичикова найдется своя Коробочка: ведь именно эта глупая помещица расстроила его грандиозные мошеннические замыслы.

Секретарь опекунского совета — Д. Пивоваров,
Чичиков — А. Кистерев



«Скучно на этом свете, господа!»
(Н.В. Гоголь)

Все сценическое пространство напоминает коробку с откидной крышкой, через щели которой внутрь проникает свет. Зритель отчетливо видит только то, что позволяет ему увидеть некто, приоткрывающий крышку. Чичиков на протяжении всего действия не расстается со своим сундучком (коробочкой), в котором хранит ценные бумаги и деньги. Потом эти первые ассоциации усложняются и возникает ощущение присутствия на провинциальном полузаброшенном кладбище, среди могил и уже обветшалых памятников. Город NN — кладбище живых, контейнер с «мертвыми душами». Очевидно, что душа мертва, когда замолкает голос совести. Коробка с крышкой — это отсылка к духовной сфере человека, к его внутреннему пространству.

Мне невольно вспомнилось, что великому полководцу Александру Македонскому, завоевавшему полмира, после смерти понадобилось столько же земли, сколько простому погонщику верблюдов, и еще одна «коробочка», только уже для себя.

«... на вкусы нет закона: кто любит попа, а кто попадью...» (Н.В. Гоголь)

Декорации «Мертвых душ» аскетичны: практически нет обстановки в домах помещиков, минимален реквизит, эпизоды создаются из пластических этюдов и постоянной игры с переодеванием и трансформациями (например, кресло на колесиках становится бричкой Чичикова, а при опрокидывании служит столом для игры в шахматы с Ноздрёвым). Художник-постановщик **Николай Чернышёв**, следуя за Гоголем, постарался максимально точ-



Чичиков — А. Кистрев, Собакевич — С. Столяков

но отразить внутренний мир героев с помощью тех предметов, которые их окружают.

Интерьеры вырисовываются в абсолютной темноте. Закатом или сумерками начинаются многие произведения Булгакова: начало ночи — это переломное время суток и весьма говорящий символ. Вечер — это точка отсчета и в постановке Малютин. Обязательной становится и тема луны, молча смотрящей на героя и на каждого в зрительном зале. Игра со светом и тенью, с образами сумерек, ночи и луны создают атмосферу таинственности. Художник по свету **Андрей Шепелев** усиливает мистический колорит в моменты, когда зритель понимает, что речь зашла не просто о продаже умерших крестьян, но о сделке с темными силами. Когда помещики соглашаются на авантюру, они застыбают, очевидно, в ожидании Страшного суда, и от них со звуком отлетает душа. Сценическая коробка слов

но приоткрывается на мгновение и резко захлопывается, напоминая открывшийся в наши дни ящик Пандоры.

«...неладно скроен, да крепко спит!»
(*Н.В. Гоголь*)

Вообще, спектакль с первого эпизода, когда у Чичикова рождается страшный замысел, очень похож на начало мистического триллера. Мотивировка путешествия Чичикова по России — сон, приснившийся Михаилу Афанасьевичу Булгакову, когда он взялся за работу над поэмой Гоголя: «Диковинный сон... Будто бы в царстве теней, над входом в которое мерцает неугасимая лампада с надписью «Мертвые души», шутник сатана открыл двери. Зашевелилось мертвое царство, и потянулась из него бесконечная вереница... А самым последним тронулся он — Павел Иванович Чичиков в знаменитой своей бричке». Это точно повторяет начало спектакля, когда в абсолютной темноте размышле-



Чичиков — А. Кистерев, Селифан — Д. Пивоваров

ния Чичикова (**Александр Кистерев**) прерываются совершенно inferнальным появлением Секретаря опекунского совета, который, по сути, и подсказывает идею купли и продажи «мертвых душ».

Однако спектакль Дениса Малютина от сцены к сцене все больше и больше теряет свое мистическое наполнение и перерастает в откровенную сатиру во второй части. Стилистика спектакля меняется. Можно в связи с этим вспомнить цитату из Гоголя, сказанную героями в адрес зятя Мижуха: «Есть люди, которые начнут гладью, а кончат га-

дью». Мистического триллера в финале не получилось, зато сатира вполне удалась.

Вторая часть — расследование совершенного Чичиковым преступления и наказание за него. Почтмейстер Иван Андреевич (**Рамазан Турна**) и председатель Иван Григорьевич (**Артем Марышев**), которым и препоручено губернатором и прокурором вести расследование, — зеркальное отражение друг друга, «прорех» в системе отечественного правосудия. Вместе с ними в спектакль входит мотив зазеркалья, оборотной стороны социальной жизни русской провинции. Почтмейстер рассказывает историю мытарств почти мифического капитана Копейкина, который вдруг выходит на сцену (**Алексей Денисов**) и приносит приказ о назначении нового генерал-губернатора. Эта новость становится причиной смерти прокурора.

Бытовую струю вносят в спектакль образы местных сплетниц. Надо сказать, что **Юлия Польдяева** в роли Софьи Ивановны для многих зрителей Арзамасского театра стала открытием сезона, поскольку смогла сделать свою героиню незабываемой «достопримечательностью» второго действия.

«...ищу рукавиц, а обе за поясом!..»
(*Н.В. Гоголь*)

К жанру сатиры постепенно начинает отсылать и хореография спектакля, выполненная балетмейстером-постановщиком **Дмитрием Сухаревым**. Жители города NN, на первый взгляд, обыкновенные люди, но вот начинаются танцы на балу у губернатора, и создается ощущение, что перед вами куклы, которых кто-то дергает за нитки. Дочка губернатора (**Елизавета Заторская**) не произносит ни слова. То, о чем она думает, зрители узнают из пластического рисунка роли. Зять Ноздрёва — тряпичная кукла, которую он носит у себя на плече.



Коробочка — Е. Главатских, Чичиков — А. Кистерев

«...зацепил — поволок, сорвалось — не спрашивай...» (Н.В. Гоголь)

Музыкальное оформление, определенное самим режиссером, создает особое внутреннее действие, усиливая или поясняя вербальный и визуальный текст постановки. Музыка погружает зрителя в какую-то предгрозовую атмосферу, которая была подробно зафиксирована в ремарках М. Булгакова. Важно, что эпизод у Коробочки начинается в «грозовых сумерках»: «Грозовые сумерки. Лампадка. Самовар. Сквозь грохот грозы — стук в дверь». Тема грозы, во время которой сбились с дороги Чичиков с Селифаном (**Дмитрий Пивоваров**), является важной составляющей постановки. Символика очистительной и предупреждающей небесной

стихии всегда ассоциируется в творчестве Булгакова с переломным моментом человеческой жизни и истории.

Между сценами спектакля ощутима некая звуковая связь: когда гаснет одна сцена и еще не возникла из темноты другая, зритель не видит, но уже слышит то отъезжающую тройку с бубенцами, то далекую песню, то обрывки доносящегося колокольного звона, то звуки ключей...

«...люди так себе, ни то ни сё, ни в городе Богдан, ни в селе Селифан...»

(Н.В. Гоголь)

Русский писатель **С.Т. Аксаков** утверждал: «Если бы судьба не сделала Гоголя великим поэтом, то он был бы непременно артистом-поваром». Каждая сцена здесь наполнена артистически-



Коробочка — Е. Главатских

ми мини-пантомимами, выглядит такой сценический «замес» очень интересно.

В исполнении **Александра Кистерева** Чичиков — человек, не лишенный черт романтического героя, окруженный ореолом таинственности, загадочной привлекательности, уникальной сообразительности. Это пример очень удачного психолога-манипулятора, который мастерски играет на слабостях и интересах помещиков.

Павел Иванович способен очаровать и провести каждого. Манилов — герой **Вячеслава Пичугина** — в итоге по-жен-

ски взвизгивает от удивления, восторга и благоговения, прижимает руки Чичикова к груди, постоянно сгибается впоерегиб и жеманничает, как кисейная барышня.

Труднее приходится с помещиком **Сergeй Столяков** рисует его грубыми и широкими мазками — это жестокий, практичный, упертый, смелый хозяин. Наблюдая за ним, невольно сжимаешься в кресле, как будто отзеркаливая страх Чичикова.

Одним из наиболее сильных в галерее помещиков получился портрет Ноздрёва. **Михаил Польшаев** настолько слился со своим героем, вечно пьяным, полуголым, в домашнем распахнутом халате, игроманом, вруном и сплетником с одной бакенбардой, что личности актера уже и не сыщешь — осталась только чистая суть гоголевского образа.

Омерзителен, смешон и трогателен одновременно Плюшкин в исполнении **Юрия Рослова**. Получился этакий новый философ Диоген. Возникает мысль о том, что Манилов, Собакевич, Плюшкин и Ноздрёв — заметно измельчавшие Мефистофели, снова и снова искушающие нового Фауста — Чичикова.

Важно вспомнить, что встреча с Коробочкой у Чичикова произошла случайно (ох уж, этот Его Величество Случай!), была не запланирована великим комбинатором. Коробочка **Екатерины Главатских** не так проста, как хочет казаться. У меня возникли ассоциации с панночкой из повести Гоголя «Вий». Эта мысль потом закрепляется и тем, как она рисует вокруг своего кресла круг, когда Чичиков пытается к ней приблизиться. Ее отчаянное и жуткое «почем ходють нынче мертвые души» становится своего рода визитной карточкой этого спектакля, а внезапное появление Коробочки из тотальной темноты в белом балахоне со свечой в руках рождает мистический ужас. Именно она оборвала все мечтания Чичикова, явившись в город. И получает-



Ноздрёв — М. Польшев

ся, что на всякого Чичикова найдется своя Коробочка.

Слуга Чичикова Селифан в исполнении Дмитрия Пивоварова привнес в спектакль Малютина особую лирическую атмосферу русской деревни и самобытный национальный колорит. «Многое разное значит у русского народа почесывание в затылке». У Селифана Дмитрия Пивоварова это означает наличие аналитического ума, поскольку он позволяет себе точные и очень яркие оценочные суждения о помещиках и о своем хозяине. Селифан создает «мотив дороги», пути, которым пронизан весь спектакль. Движение всегда связано с Селифаном, без которого оно невозможно, так как, исполняя приказы Чи-

чикова, он является «двигателем» брички, путешествующей по России.

«Стоит только попристальнее взглянуть в настоящее, будущее вдруг выступит само собой» (Н.В. Гоголь)

Получился спектакль-путешествие в жерло российского ада (огромной темной коробки), куда (или откуда) уносит всех тройка Чичикова.

Опора на импровизации, гротеск, игровую структуру вместо ожидаемых традиционных массивных метафор делает спектакль хлестким и одновременно легким, свежим. Новым кажется даже классический и всем известный текст, словно он написан только сегодня.

Елена ВАЛЕЕВА

БУГУРУСЛАН.

Не про уродов, про людей

Две пьесы **Николая Васильевича Гоголя** в афише одного театра — явление не частое. Но в данном случае — закономерное, потому как театр этот, **Бугурусланский драматический**, носит имя этого замечательного писателя и драматурга. Единственный в стране, между прочим. Так что не удивительно, что на очень короткие, двухдневные гастроли в **Оренбург** он привез спектакли **«Ревизор»** и **«Женитьба»**. Зрителями стали, в основном, обладатели «Пушкинских карт» — школьники областного центра, чему можно только порадоваться, потому как молодое поколение увидело: классика вовсе не «полный отстой», а очень даже «драйв». Не обманул занавес, на котором значился как бы электронный адрес — «gogolrevizor.ru».

Оба спектакля оформлены художником-постановщиком, лауреатом Государ-

ственной премии РФ **Александром Кузнецовым** с деликатным пониманием финансовых возможностей провинциальной сцены — в минималистическом стиле, что не исключило изобретательности и образности. Монументальный стол градоначальника скорее трибуна, с которой можно сказать миру, увы, не много добра, как мечталось почтенному автору, а «черт знает чего». Свисающие с колосников полотнища не только огораживают интимное пространство героев **«Женитьбы»** от пугающего внешнего мира, но и при легком колыхании создают иллюзию присутствия жизни.

Оба спектакля поставлены столичным режиссером **Вячеславом Сорокиным**, не так давно принявшим художественное руководство Бугурусланским драматическим театром. И их роднит то обстоятельство, что постановщик видит в гого-

«Ревизор». Сцена из спектакля





«Ревизор».
Сцена из спектакля

левских персонажах не привычные уродливые карикатуры, а (подумать только!) людей. И вместе с актерами разбирается, чего там в ком понамешано... Интересные получаются результаты.

Ну вот, казалось бы, всем и каждому известный Городничий — плут из плутов, взяточник, мошенник и казнокрад, да и рожа к тому же, без слез не глянешь. Ан нет, Антон Антонович Сквозник-Дмухановский у **Евгения Крилевца** вполне благообразен. Не уступит нынешним вымуштрованным чиновникам: сдержанное поведение, рассудительный тон. К тому же, отец родной для своих подчиненных. Послушайте, как он их успокаивает по поводу визита ревизора: мол, при нем придется сделать вид, а потом все пойдет, как прежде. Надо было режиссеру, чтобы главный герой выглядел фигурой покрупнее, изъяли из сюжета купцов-жалобщиков с их претензиями на мелкие поборы.

И окружение соответствует такому степенному начальству — не суетится, знает свое место, знает, как обобрать нижестоящего, когда пустить в ход легкий подхалимаж по отношению к вышестоящему. Субординация на высоте и у судьи Ляпкина-Тяпкина, которого играет **Руслан Аминев**, и у зрителя училищ Луки Лукича в исполнении **Сергея Зиновьева**, и у попечителя богоугодных заведений Земляника **Артема Берлина**, и у прочих представителей администрации города N. Сплоченная команда.

Но вот неожиданно-негаданно угроза нависает над налаженным существованием. С испугом перед визитом петербургского инспектора успешнее всего справляется сам Городничий, ему и по чину необходимо достойный пример являть младшим по положению. Остальные же гораздо более боязливы, что со всей комедийной очевидностью и демонстрируют перед лицом лже-ревизора Хлестакова.

А что же за лицо у этого самого Хлестакова? Ну, пожалуй, прежде лица внимание провинциального клана обращает на себя костюм столичного гостя — парчовый сюртук, каких здесь, в глубинке, и не видывали. Хлестаков **Эдуарда Женихова** традиционно яркий, подвижный, быстро наглеющий в своих притязаниях так не похож на периферийных тугодумов, что им не остается ничего иного, как принять Ивана Александровича за существо высшего порядка.

Два персонажа спектакля оказываются еще легкомысленнее Хлестакова. Это жена Городничего Анна Андреевна (**Ангелина Крилевец**) и их дочь Мария Антоновна (**Ольга Граф**). Эти особы, безнравственные как-то уж слишком по-современному, успешно поспособствовали краху главы собственного семейства.

Городничего из бугурусланского спектакля потрясает не то, что его провел какой-то заезжий прощельга, а предательство окружения. Эти люди роняли авторитет градоначальника, портили репутацию и прежде, но сейчас он, наконец-то, разглядел, что окружают его «свинные рыла». И такое открытие будет

посильнее известия о приезде настоящего ревизора.

«Женитьба» — спектакль более камерный. Из сферы, можно сказать, «производственной», театр вместе с автором переходят в сферу жизни домашней. Вот вам квартирка холостяка Подколесина, о котором рассказывает актер **Руслан Аминев**, а вот дом невесты на выданье Агафьи Тихоновны, представленной **Ольгой Граф**. Не очень одна обитель отличается от другой. Пустые, безличные. И там, и там томятся две одинокие души, и ни с кем не случается у них взаимопонимания. Да и все герои этого спектакля не умеют общаться друг с другом. Заводит ли Подколесин разговор с шустрым приятелем Кочкаревым (**Эдуард Женихов**), либо с веселой свахой Феклой Ивановной (**Галина Рахубинская**), получается либо спор, либо скандал. И Агафья Тихоновна со здравомыслящей тетушкой своей Ариной Пантелеймоновной (**Виктория Кучаева**) не находят общего языка, все какой-то раздор выходит.

Являются на смотрины в купеческий дом женихи. Не так уж они и плохи, как

«Женитьба». Кочкарев — Э. Женихов, Подколесин — Р. Аминев





«Женитьба».
 Кочкарев — Э. Женихов,
 Агафья Тихоновна —
 О. Граф, Подколесин —
 Р. Аминев

бывает в других спектаклях, где смотришь и думаешь, уж не издевается ли сваха, представляя этаких-то недотеп да неудачников в качестве соискателей руки и сердца. В этой «Женитьбе» есть из кого выбрать. Солидный Яичница — Жевакин, сыгранный **Сергеем Зиновьевым**, похоже, единственный, кто ищет и нуждается в сердечной привязанности.

Интриган Кочкарев отваживает всех женихов в пользу друга своего. И вот кульминационный момент: беседа Подколесина и Агафьи Тихоновны наедине. Как хочется им заключить душевный союз и как неумело они пытаются это сделать! Вот Агафья Тихоновна начала фра-

зу на высокой ноте и сникла. Повисла пауза. Вот Подколесин воодушевленно возобновляет разговор. Но дальше одного, не очень значащего предложения не продвигается. Нет, никак не получается быть вместе. Но, оказывается, и этой малости, этого подобия единения достаточно, чтобы подумать о возможности счастья.

Увы, только подумать. Открыться другому человеку, принять его в свою жизнь — очень трудно, на это нужно решиться, и это нужно уметь. Разочарование Агафьи Тихоновны, по представлению режиссера, может быть, несколько чрезмерно трагичным, подобно умиранию. Вот почему она закутывается в так и не понадобившееся свадебное платье, словно в саван. А что Подколесин? А Подколесин вообще сходит со сцены, вернее, спрыгивает с нее в зрительный зал. В толпе легче затеряться. И он не один такой...

Татьяна ТЕКУТЬЕВА
 Фото предоставлены театром

ИРКУТСК.

Вечера с Валентином Распутиным

В марте Иркутск широко отмечал 85-летие своего великого земляка Валентина Распутина. Иркутский театр юного зрителя имени А. Вампилова посвятил этой дате собственные «Вечера с Валентином Распутиным», ставшие праздником для всего города. Создатель этого проекта — директор театра, заслуженный работник культуры РФ, Виктор Токарев. В течение двух недель и на большой, и на малой сценах ТЮЗ показывал свои спектакли по произведениям Распутина; после спектаклей проходили творческие встречи с молодежью, а в главном фойе театра работала уникальная выставка о жизни и творчестве писателя.

Этот театр связывала с Распутиным многолетняя творческая дружба. Здесь его произведения ставились постоян-

но. «Последний срок», «Прощание с Матёрой», цикл вечеров «Валентин Распутин: Иркутск с нами», «Земля у Байкала»... Словом, имя Распутина всегда делало честь ТЮЗу, а ТЮЗ отвечал ему взаимной любовью. Четыре последних распутинских премьеры стали основой этих юбилейных мартовских вечеров.

Спектакль «Уроки французского», которым 15 марта, в день рождения писателя, открывались распутинские вечера, поставил Александр Гречман. Постановка задумана в рамках проекта «Сцена для всех» — словом, когда и актеры и зрители располагаются на сцене, становящейся их общим пространством. Именно этот формат был необходим для проникновенного и, в общем, камерного распутинского рассказа о величайшем человеколюбии и гуманизме.

«Уроки французского». Валя маленький – С. Шишмарёв, Валентин взрослый – А. Стерелиугин, Лидия Михайловна – А. Терехова





«Век живи – век люби». Санька – П. Матушевич, Митяй – В. Безродных

Казалось бы, трудно после замечательного фильма **Евгения Ташкова** 1978-го года что-то лучшее придумать на сцене – однако режиссер нашел собственный путь к этому сюжету, сделав очень живой и захватывающий спектакль. В повествовании нашла себе место и кинохроника 40-х (действие происходит в 1948-м году), и бурная народная жизнь, и пронзительное авторское повествование. Ну, а стержнем всего стал непрерывный диалог автора – Валентина взрослого (**Александр Стерелогин**) – с Валентином-мальчиком. Эта режиссерская находка вместила в себя и неповторимую распутинскую тональность, и переключку автора со своим детством (ведь мы знаем, что рассказ «Уроки французского» автобиографичен). Взрослый Валентин, наделенный удивительным даром сопереживания, опекал и защищал своего маленького двойника, направлял, помогал, поддерживал, учил – не спуская с него глаз ни на миг. А маленького Валентина сыграл участник драма-

тической театральной студии «**АЛЕКСАНДРия**» (что обозначает: «**Александр Вампилов и Я**») **Семён Шишмарёв**. Сыграл неожиданно тонко и легко – и мы не забудем ни знаменитый его обед с учительницей Лидией Михайловной, ни получение посылки с гостинцами, ни его отчаянной игры в «чику», чтобы заработать себе на молоко, ни того, как он укладывался спать на деревянную лавку, укрываясь собственной телогрейкой...

Мы запомним и саму Лидию Михайловну (**Анна Терехова**), одухотворенную нежностью, и пронзительные глаза валиной мамы (**Анжела Маркелова**), тревожащейся за сына, отправленного в райцентр на учебу, и негнимого директора школы Василия Андреевича (**Николай Кабаков**), и еще многих участников этой истории, произошедшей когда-то с самим Распутиным.

Продолжала распутинские вечера грандиозная байкальская былина «**Век живи – век люби**», поставленная **Виктором То-**



«Рудольфио». Ио – А. Конончук, Рудольф – С. Павлов

каревым по одноименному рассказу и очерку «Вниз и вверх по течению». Рассказ — о мальчишке-подростке, впервые оказавшемся в заповедной байкальской тайге и открывшем для себя великий космос природы. Очерк — о том, как молодой литератор, ставший горожанином, возвращается в свою родную деревню на Ангаре и не узнает ее, поскольку бывшая деревня затоплена водохранилищем, а новая так и не стала ему родной. Оба распутинских текста слились на сцене в общий байкальский эпос — каковым на деле и является вся распутинская проза.

Парнишка Санька (**Павел Магушевич**) под предводительством деревенского дядьки Митяя (**Владимир Безродных**) отправился далеко в тайгу на сбор голубики — да выяснилось, что два дня подряд он собирал ее в оцинкованное ведро — чего делать категорически нельзя, и всю голубику пришлось выбросить. Но этот неудачный опыт как бы и не в счет по сравнению с первым воссоединением

с природой и великим душевным восторгом, испытанным юной душой. Эту природу мы видим на сцене в роскошной фотоэкскурсии по Байкалу, на фоне которой жгут костры и живут своей маленькой человеческой жизнью ее младшие представители — люди.

А тем временем молодой писатель Виктор (**Александр Стерелюгин**) плывет на теплоходе вниз по Ангаре в село, где он когда-то родился. Он сходит на берег, где его встречают отец и мать, и патриархальные картины в окружении многочисленной родни, с раздачей городских подарков, с долгим русским застольем, частушками да плясками, пронизаны скорбью о разрушительных переменах, произошедших в вековом деревенском укладе, в вырубленных лесах, в жизни самой реки Ангары, из которой теперь даже воду пить нельзя...

Крупные спектакли распутинских вечеров сменялись камерными. И был показан на малой сцене театра диптих о люб-



«Женский разговор». Вика – Л. Гунькова, Баба Наталья – Л. Попкова

ви: первое действие – «**Рудольфио**», второе – «**Женский разговор**».

Рассказ «Рудольфио» экранизировался неоднократно, видеть его на сцене еще не приходилось. Впрочем, в рассказе этом сплошной диалог, как в пьесе – он так и просится на подмостки! Томящаяся от одиночества, от отсутствия родственной души старшеклассница 60-х (**Анна Конончук**) неожиданно влюбляется в женатого взрослого человека, с какой-то безоглядной пылкостью и детской наивностью. В ней есть безумие – но столько же и чистоты, есть легкость и бесконечное очарование. Она светится от любви, и восторженная улыбка пронизывает все ее существо. Его, Рудольфа, играет **Сергей Павлов** – милый, интеллигентный и ошарашенный рухнувшим на него событием. Они встречаются, напряжение странной ситуации растет. Что и кому делать в сложившихся обстоятельствах – неясно. Зато есть прелестный, полный недосказанности и вечных

вопросов, этюд о любви. Невестя откуда свалившейся и сверкнувшей, как солнечный луч. Поставил эту вещицу Виктор Токарев, явив себя не только мастером эпопей, но еще и тонким, нежным романтиком.

Второй рассказ, «Женский разговор», стал невольным продолжением первого. Тут также молодая девочка – но уже потерпевшая первое жизненное крушение, после которого отправлена на адаптацию к бабушке в деревню. И вот бабушка и внучка, два разных поколения и два разных мира, пытаются найти общий язык, услышать друг друга и понять. Внучка Вика (**Любовь Гунькова**), полная боли, вины и раскаяний по поводу своего непоправимого поступка, меж тем дерзка и упряма, и поначалу нет никакой надежды на взаимопонимание сторон. Но баба Наталья (**Людмила Попкова**), оснащенная мудростью вековых традиций, владеющая стихией исконной и диковинной народной речи,



«Живи и помни». Настёна – А. Маркелова, Андрей – А. Стерелюгин

рассказами о своей жизни смогла завоевать доверие внучки, помогла ей осознать свое женское предназначение в мире. Как? Наверное, это надо увидеть лично, услышать этот интимный и очень непростой «женский разговор», поставленный **Еленой Константиновой**.

Сибирскую быль «**Живи и помни**» также поставила Елена Константинова, создав поэтический эпос о героях, ставших нарицательными и «вечными» в распутинской прозе. Вот они: Андрей, дезертировавший с фронта, не дождавшись конца войны, и Настёна, ставшая его спасительницей, живительной силой и связью с мирозданием.

На сцене – былинный сказ о старой ангарской деревне: вот огромный иконостас с многочисленными портретами предков, вот вдали и сама деревенька с маленькими домиками на берегу реки. Вот ее жители, словно вышедшие прямо из повести и занятые вечным сельским трудом.

В Настёне и Андрее, мучительно ищущими выход из ситуации, в которой оба они оказались преступниками, есть отблеск героев античной трагедии, вопрошающих небеса о своей судьбе, молящих о справедливости и милосердии. В своих монологах они говорят с Небом, Богом и силами Природы, ища свой смысл и свое оправдание. Настёна (**Анжела Маркелова**), белокурая, кроткая и нежная, порой похожа на ангела, отрывающегося от земли в своих помыслах о недостижимом счастье. Андрей (**Александр Стерелюгин**), терзающийся сам и мучающий Настёну, в глубине души полон романтизма, прорывающегося в возвышенных и нежных любовных сценах. Мы сочувствуем им обоим, этим заложникам вечности, зная, что в истинной трагедии спасительного финала не будет.

Ольга ИГНАТЮК

КАЛУГА. Сказка для всех

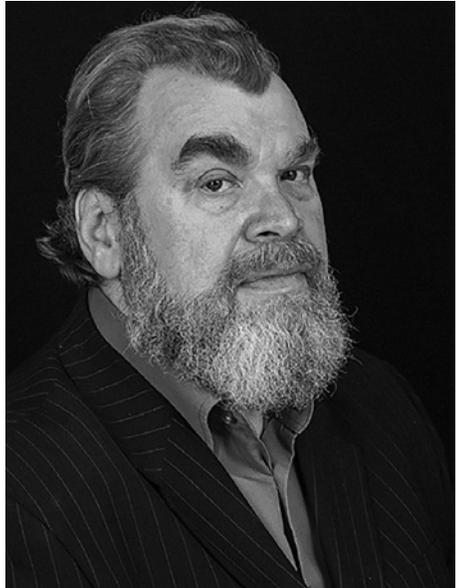
Не секрет, что сегодня сказки перестали быть естественной составляющей повседневной жизни ребенка. А уж взрослых — тем более. Детство и вся наша жизнь, увы, потеряли свою непосредственность, а сказка стала неким «пережитком прошлого», уступив место «технологическим чудесам» и прагматичным задачам подготовки ребенка к взрослой жизни. Театр юного зрителя берет на себя смелость осуществить возвращение к сказке, считая это самым верным путем к естественному и гармоничному развитию наших детей. А еще — самой короткой дорожкой, по которой взрослый может приблизиться к их внутреннему миру.

Главный режиссер **Калужского ТЮЗа Михаил Алексеевич Визгов** знает об этом пути уже давно. С тех пор, как наряду с режиссурой овладел еще одной из самых редких профессий в этом мире. Он — сказочник. Неустанно твердит о необъятности того мира, в котором живут наши дети, дает возможность посмотреть на многие грани человеческого существования их глазами, способными увидеть то, что взрослые люди зачастую уже и не замечают. А ведь плоды детской фантазии дают нам шанс стать более искренними и открытыми. Их умы являют нам образец удивительно трепетного отношения ко всему, что нас окружает, что живет в нашей душе, и затрагивают они весьма тонкие материи. Нам просто кажется, что истории, рассказанные актерами, — это лишь истории. Для ребятни, пришедшей в зрительный зал, — значительная часть жизни. «**Приключения Буратино**» и «**Царевна-лягушка**», «**Соловей**» и «**Снежная королева**», «**Кентервильское привидение**» и «**Финист — ясный сокол**», «**Золушка**» и «**Кот в сапогах**»... Юный зритель живет сюжетами этих сказок,

примеряя на себя события и образы. Иначе он и не может.

Поддерживая такую атмосферу, спектакли, предлагаемые ТЮЗом, служат инструментом для встречи ребенка с самим собой, а то, что происходит на сцене, схоже с его реальной жизнью. Какое же мощное действие на детвору оказывает театр, позволяя каждому ребенку взаимодействовать с героями своих историй! Здесь уместно вспомнить К.С. Станиславского, утверждавшего, что истинная правда — это те переживания, которые человек по-настоящему испытывает в разные моменты своей жизни. Здесь не нужна игра, эмоции появляются неосознанно, сами собой, окружающие воспринимают такие переживания правильно, доверяют им. Эти мысли, обоснованные сценической практикой Михаила Визгова, от-

Михаил Визгов





«Приключения Буратино». Сцена из спектакля

крывают простор детской душе. Вполне возможно, что маленький человек, опережая сказку, успеет научиться разрешать совсем не сказочные проблемы и ситуации, ожидающие его во взрослой жизни.

За последние два с половиной года главный режиссер ТЮЗа Михаил Визгов, не оставляя напряженной работы с детским репертуаром, дважды поведал о страстях человеческих. Да не как-нибудь, а языком классики. «Гроза» А.Н. Островского и «Пиковая дама» А.С. Пушкина — два серьезных шага в сценической работе театра, который многие считают «просто детским». Нерешенные вопросы человеческого бытия, которые будут волновать человека во все времена, приобретают в поста-

новках Визгова особенный характер. С виду житейские и бытовые проблемы скрывают куда более серьезные, способные разрастись до космических масштабов. Человеческое предназначение, свободное от лжи и предательства, восстает и борется с безропотным согласием на моральную грязь. Сценические действия по праву могут считаться образцами бережного отношения к русской культуре — здесь представлена широкая картина быта и нравов, а каждое лицо в спектаклях — типаж, характер, выхваченный из жизни.

Постановки по классическим произведениям — два откровенных разговора с приверженцами русской культуры о любовной страсти и о таком не менее сильном чувстве, как страсть к день-



«Золушка». Сцена из спектакля

«Иван Царевич и серый волк». А. Деева, В. Киселев





«Морозко».
 Маша –
 Е. Крохмалёва,
 Мачеха –
 М. Четверикова

гам. Откровенность позволительна при независимом взгляде и свободе понимания, без которых вряд ли возможно подлинно современное прочтение давних пьес. Именно таким отношением режиссера всегда отличались лучшие истолкования классической драматургии в театре. Здесь нет попыток режиссерского самоутверждения или модной ныне эксцентрики. Ценность такой искренней и бережной интерпретации всем известных драматургических текстов очевидна и бесспорна. Пьесы в ТЮЗе, чьи бы они ни были, включая собственные инсценировки русских народных сказок, остаются живыми и с годами становятся все более выразительными. Духовный свет – истинная мера вещей. Как и подобает поступать в театре, где главная миссия заключается

в том, чтобы воспитывать зрителя.

А еще в ТЮЗе есть свой автор – известный прозаик и драматург, лауреат Патриаршей литературной премии Русской православной церкви 2021 года **Андрей Юрьевич Убогий**. На сцене театра в постановке Михаила Визгова идут спектакли по его пьесам. Это «**Сёстры**» и «**Музей исчезнувших вещей**» – постановка, завоевавшая **Золотой диплом XVI Международного театрального фестиваля «Золотой витязь»**.

3 февраля 2022 года исполнилось 30 лет, как Михаил Алексеевич Визгов является художественным руководителем театра для детей. Срок немалый, но его работа не ограничивается лишь театральными постановками. Режиссер дает возможность зрителю, а детям – в первую очередь, взглянуть на



«Гроза». А. Костина, В. Киселев

«Кот в сапогах». Сцена из спектакля





«Пиковая дама». В. Киселев, Е. Одинцова

мир с разных сторон, примерить на себя ту или иную ситуацию из реальной жизни. Театр у Визгова давно уже стал средством развития личности. За эти годы Михаил Алексеевич поставил более 100 спектаклей. В 2005 году, за высокое профессиональное мастерство и многолетний добросовестный труд, способствующие развитию Калужской области, Визгову присвоили почетное звание «Заслуженный работник культуры Калужской области». За вклад в развитие культуры и просвещение молодежи он награжден орденом Русской

Православной Церкви Святого Благоверного Князя Даниила Московского III степени. В 2020 году за многолетнюю работу по увековечению памяти о Великой Отечественной войне и создание цикла спектаклей патриотического содержания Российский Союз ветеранов удостоил Михаила Алексеевича Визгова медали «75 лет Победы». Ветеранское сообщество высоко оценило отношение театра к войне и подвигу нашего народа, что отражается в его постановках. Искренними и откровенными предстали перед зрителем спектакли «Не покидай меня» А. Дударева, «Весенний день 30 апреля» А. Зака и И. Кузнецова, «Барabanщица» А. Салынского. В 2022 году губернатор Калужской области Владислав Шапша вручил главному режиссеру ТЮЗа медаль «За особые заслуги перед Калужской областью» III степени. Руководитель региона выразил одному из первых тюзовцев признательность за то, что он успешно применяет свой талант и трудолюбие на благо жителей Калужской области и России. Полученная награда стала знаком уважения за труд и любовь к родному краю, к людям и к нашей стране.

В постановках Михаила Визгова, а также его учеников и последователей, нет назойливых нравоучений. Ребенок может не просто увидеть и понять суть поведения в различных ситуациях, но и оценить последствия, к которым оно порой приводит. Да, сказка учит играть и мечтать. А заодно показывает, что, если сильно захотеть, для тебя не будет ничего невозможного. Как нет ничего невозможного и для Калужского ТЮЗа.

В августе 2021 года театр представил цикл «уличных» сказок, задуманный им в преддверии 650-летия нашего города, придав целому ряду известных и давно полюбившихся калужанам спектаклей форму интерактивных представлений. Проект получил название «Сказки ТЮЗа спешат на праздник»,



Режиссер и его актеры

и юные зрители вместе со своими родителями сами смогли поучаствовать в приключениях вместе с героями «**Кота в сапогах**», «**Красной шапочки**» и «**Золушки**». Это было театральное творчество в самом современном виде, каким, возможно, его и хочет видеть нынешняя публика. При этом представления сохранили живой пульс спектакля, рожденного на сцене и для сцены. Сказки остались полноценными сказками, просто их герои сделали шаг навстречу зрителю.

Любая сказка в ТЮЗе имеет счастливый конец. Зритель, пришедший на Театральную, зб, быстро смекнул, что испытания, выпадающие на долю героев, оказываются нужными. И все для того,

чтобы сделать их мудрыми и сильными. Конечно, преодоление испытаний становится возможным благодаря не только взаимопомощи, но и незаурядным чертам главного героя как личности. Это готовность прийти на помощь попавшим в беду, рассудительность, смелость. Играя и наблюдая, детвора незаметно для себя оценивает собственный ресурс, осознает свои возможности, пользоваться которыми обязательно нужно научиться. И они научатся!

Зрительный зал ТЮЗа гостеприимно ждет любителей театра, а значит, для всех, чьи сердца распахнуты, по-прежнему нет ничего невозможного.

Сергей ГРИШУНОВ

КУРСК. Любовь — лучшая школа

Юбилейный 230-й сезон в Курском государственном драматическом театре А.С. Пушкина добавил еще одну жемчужину в классический репертуар — комедию «Школа жён» Жана-Батиста Мольера. Комедию во всех отношениях красивую: и с точки зрения оформления, и с точки зрения постановки. Покидая зал после окончания спектакля, испытываешь не только катарсис от соприкосновения с мольеровской классикой — легкой и одновременно глубокой, живущей в веках и всегда современной, но еще и эстетическое удовольствие.

Режиссером-постановщиком «Школы жён» стал заслуженный деятель искусств Республики Крым Юрий Маковский. Ему же принадлежит музыкальное оформление спектакля — очень

точное и атмосферное. Лейтмотивы героев и настроений красивы, ненавязчивы, они помогают расставить акценты, передают авторскую оценку персонажей. Особенно впечатляет то, что значительную часть использованных композиций создал современный японский композитор и аранжировщик Масару Ёкояма, хорошо известный поклонникам японского кинематографа и анимации. Другой часто звучащий в спектакле исполнитель — тоже наш современник — бразильский пианист Марсело Зарвос. Выбор Юрия Маковского настолько точен, что, не владея этой информацией, наверняка не определишь эпоху создания музыкальных композиций: они звучат очень уместно, «исторично», «по-мольеровски».

Спектакль в целом отличает чувство

«Школа жён». Ален — М. Карпович, Арнольф — А. Швачунов, Жоржетта — Г. Халецкая





Агнеса — К. Крыженевская, Орас — М. Тюленёв

гармонии всех причастных к его оформлению. Художник-постановщик **Владимир Мартиросов** (Москва) создал «говорящие» декорации: как настоящие, высятся деревья с сочной зеленью, чистой синее над ними лучезарное небо, и среди всей этой первозданной естественности — дом Агнесы: то ли воздушный замок, то ли золотая клетка. Художник по костюмам **Юлия Ксензова** (Рязань) «говорит» на языке цвета: не случайно же Агнеса одета в бело-голубое — символ чистоты и невинности; благородный синий бархат на Орасе; хищного коршуна напоминает одетый в черное Арнольф, а перья на его шляпе иногда недвусмысленно напоминают развесистые рога.

Положительных героев пьесы — Агнесу и Ораса — режиссер наделяет языком более тонким и выразительным, чем порой бывает сила слова. Письма, которые пишут друг другу влюбленные, не просто декламируются, но превращаются в танец. Балетмейстеру **Галине Халецкой** (она

же — исполнительница роли бойкой служанки Жоржетты в одном из составов) удалось поставить поистине сказочной красоты партии Агнесы и Ораса — робкие, очаровательно-невинные и вместе с тем страстные. Прелесть первого чувства, красоту и свежесть молодости, неподдельную искренность и непреодолимую тягу двух сердец можно увидеть и ощутить в этом танце. И все вокруг на сцене замирает словно в оцепенении, давая молодым высказаться. Художник по свету **Борис Михайлов** (Ростов-на-Дону) становится здесь верным помощником героям и балетмейстеру: игра света превращает действие в фарфоровую миниатюру из старинной музыкальной шкатулки.

Исполнитель главной роли Арнольфа — **Александр Швачунов**. Для него эта роль стала бенефисной: кроме юбилейного сезона, премьеры пришлось и на круглую дату в жизни артиста. Герой Александра Швачунова — небедный человек средних лет, решающий наконец-



Кризальд — А. Колобинин, Энрик — С. Репин, Оронт — И. Пилипенко

то порвать со статусом известного холостяка. Прежде ему это сделать мешал страх быть обманутым женой. Арнольф находит идеальное, по его мнению, решение проблемы: гарантом надежного брака станет безропотная, невинная молодая супруга, которую он «воспитает себе сам» с чистого листа. И выбирает очаровательную Агнесу — свою подопечную, взятую из крестьянской семьи, воспитанную в монастыре, абсолютно не знающую света и не ведающую плотских чувств. Но семейная мораль Арнольфа, по существу, оказывается еще более аморальной, чем та «распущенность», с которой он якобы яростно борется.

Диалоги Арнольфа с его другом Кризальдом (**Андрей Колобинин**) — это настоящая энциклопедия семейной жизни, кладезь мудрости для жён и мужей любого времени. У этого творческого дуэта не так много встреч в спектакле, но каждая из них — игра-анекдот, полушутливое противостояние двух взглядов на

брак и понятие супружеской свободы. Десятью годами ранее Александр Швачунов и Андрей Колобинин представляли замечательный «мольеровский» дуэт в «**Тартюфе**» в постановке **Бориса Горбачевского** (роли Оргона и Тартюфа соответственно), позже — в «**Дон Жуане**» в постановке **Сергея Коромщикова** (Сгарнель и Дон Жуан). Спектаклей уже нет в текущем репертуаре, и очередное воссоединение идеального «мольеровского» дуэта вызывает у постоянного зрителя добрую ностальгию. Трудно сказать, в чем именно магическая притягательность этого творческого союза, но очевидно, что именно в устах этих артистов мольеровские «послания к зрителю» и попытки отыскать истину приобретают действенное звучание.

Кажется, что для роли Арнольфа Александр Швачунов отыскал в себе все самое отрицательное, что только может найти в своем характере мужчина. Герой его не смешон, как кажется на первый взгляд,



Арнольф — А. Швачунов, Орас — М. Тюленёв

Жоржетта — Е. Гордеева, Арнольф — А. Швачунов, Ален — Е. Сетьков



Фото: А. Малахов, © 2021



Агнеса — В. Богдель, Арнольф — А. Швачунов

не глуп, а ужасен. Ужасен и в недалёкой видимости, и в собственническом отношении к жизни, и в святой убежденности в своей правоте. Ужасен и в том, что примеряет на себя одновременно роль мужа, отца, педагога-наставника и едва ли не Бога, считая, что волен манипулировать невинной душой и сотворить из нее человека «по своему образу и подобию». Страшны вспышки агрессии, без остатка стирающие на лице Арнольфа и так едва-едва уловимые проблески чувства к Агнесе (назвать любовью это отношение язык не поворачивается). Иной раз кажется, что смотрим мы не комедию, а драму. На-

столько напряженно, тяжело, угнетающе выглядят страдания Арнольфа, вызванные неиллюзорным ощущением рогов на почти супружеской голове. Александр Швачунов переводит душевные муки своего героя в муки телесные, физические — и мы ощущаем эту боль, видим на лице героя жуткую гримасу-маску.

На его фоне и на фоне призванных бдительно стеречь будущую супругу Арнольфа сметливых, проницательных, не упускающих личной выгоды, где-то дерзких, где-то грубоватых слуг Алена (**Максим Карпович, Евгений Сетьков**) и Жоржетты (**Елена Гордеева, Галина Халецкая**) абсолютно чужеродно выглядит совсем еще девочка Агнеса (**Вероника Богдель, Кристина Крыженевская**). Юная душа с глазами лани и голоском ранней пташки. Опять же неслучайно лейтмотивом положения Агнесы в доме опекуна становится золотая клетка в руках героини. Очевидно? Да. От этого не менее красиво и изящно? Определенно. Агнеса очаровывает сразу. Поначалу она кажется глупой в житейском плане и даже раздражает порой этой недалекостью и наивностью. Но постепенно начинает выглядеть в наших глазах жалкой, потому что мы понимаем, что эта глупость — искусственная, вынужденная, вызванная насилием Арнольфа над сознанием и разумом девушки.

Но наступит момент, и Агнеса станет прекрасной — это первые ростки настоящей любви. Перевоплощение глупышки в находчивую девушку, чья женская мудрость оказывается сильнее житейской «мудрости» Арнольфа, привносит в «Школу жён» оттенки комедии воспитания, взросления, поднимает проблему становления личности. Обе актрисы справились со всеми переходными этапами героини, показав многогранность и нетипичность, казалось бы, классического женского образа — радикальные перемены Агнесы выглядят в их исполнении неожиданными, ошеломляющими. И даже зная, как любил Мольер сры-

вать маски с персонажей, за превращением героини наблюдать увлекательно.

Роль возлюбленного Агнесы, Ораса, открывшего девушке глаза на мир и побудившего бороться за свое счастье и независимость, играет **Михаил Тюленёв**. И он тоже абсолютно «на своем месте» в комедии Мольера. Прежде исполнявший в «Гартюфе» роль **Дамиса**, артист точно прочувствовал атмосферу и эпоху комедиографа и в своей органике ничуть не уступает более опытным коллегам. Целеустремленный, порывистый, сначала он производит впечатление легкомысленного юноши, привыкшего брать от жизни желаемое. Но потом понимаешь, что делает он это как-то правильно, не разрушительно, и если на первый взгляд его интересы кажутся поверхностными, то, стоило ему заняться воспитанием чувств бедняжки Агнесы, курс меняется в сторону все более и более серьезных намерений. И в итоге происходит становление героя, его рост, превращение из юноши в мужчину, способного на решительные поступки ради возлюбленной. В дуэте с исполнительницами ро-

ли Агнесы Михаил Тюленёв раскрывает чувственную, эмоциональную сторону персонажа — искренними, честными и сильными выглядят эти отношения и очаровывают не меньше, чем сами образы Агнесы и Ораса. Силами всех создателей спектакля удалось показать действительно красивую и романтическую любовь, полноценную лирическую, даже поэтическую линию внутри комедии.

Развязка — характерная для Мольера: *deus ex machina*, неожиданное прошлое героев, срывание масок, счастливый брак, правда одерживает победу. Настоящая любовь наносит сокрушительный удар по жизненной философии и методическим приемам Арнольфа. Но даже зная, чем закончится пьеса, зритель придет на спектакль вновь, чтобы насладиться идеальной гармонией всех составляющих спектакля, сюжетом «Школы жён», афористичностью, искрометностью, злободневностью мольеровского юмора.

Кристина ЧЕКАЛЁВА

ОМСК. Стальная фьяба

Жанр фьябы (в переводе с итальянского «fiaba» означает «сказка») три века тому назад придумал **Карло Гоцци** — в противовес бытовой комедии **Карло Гольдони**. Трагикомическая сказка для взрослых, в которой сюжет сочетается с импровизацией и буффонадой итальянской комедии дель арте, и в веке XXI не спешит сойти со сцены. Разумеется, современные фьябы несколько отличаются от классических постановок.

Спектакль «**Доспех**», премьерой которого открыл новый сезон **Омский дра-**

матический театр «Галерка» — «стальная фьяба». По канонам жанра, реальные события здесь переплетаются с фантастическими: танковая колонна «Димитрий Донской», созданная по инициативе Московской патриархии на пожертвования верующих, действительно громила фашистов в Европе. А вот драматические события в немецком городе Эрфурт — это уже фантазия драматурга **Валерия Мамонтова**. Но точно так же, как в классической фьябе, истинность чувств делает неправдоподобное правдоподобным. Гоцци в



Васнецов — Д. Цепкин, Коваль — С. Климов

свое время сочетал возрождение комедии масок с возрождением театральной сказки. Наш современник отважился вернуть в театр сказочный жанр, который ныне существенно потеснили иные произведения.

Действие происходит в 1994 году во время вывода советских войск из Германии. Бургомистр Эрфурта решает снять с постаментов установленный на рыночной площади памятник воинам-освободителям, танк Т-34, объявив его памятником оккупации, и отправить на переплавку. Но тот вдруг сходит с конвейера сталелитейного завода, пробивает стену цеха и уезжает в неизвестном направлении...

Это история о магии стали. Война — вечное пограничье, место спора жизни со смертью. И все, с ней связанное, по определению выходит за границы обы-

денной жизни. Никуда не уходит, не теряется. В самом начале спектакля зрителя ставят в известность, кто есть кто. Точнее, каждый из персонажей выходит и представляется. Фриц, хозяин бара «Клара», состоял в гитлерюгенд, отсидел 10 лет в Омске; бургомистр — начинающий неонацист; Степан — «отставной опер, водка, гармошка» (живое воплощение традиций буффонады, собрание всех возможных ярлыков).

Характерного для итальянского театра классического набора масок, разумеется, здесь нет, но все персонажи стилизованы до типажей. Есть типичный генерал, типичный подхалим-капитан, типичный немец «с прошлым». Все положительные персонажи — Васнецов, Марга, Мария — тоже достаточно типичны. Фактически, все действующие лица и есть набор масок. Только

других — в соответствии с временем и ситуацией. Но свою основную функцию они выполняют, история прочитывается достаточно прозрачно. И так же точно рисунок каждой роли строится на сценически эффектных жестах, мимике, поступках.

— У меня не было никаких зацепок по индивидуальностям, и я не хотел их искать, потому что собственно соль этой истории — не в индивидуальностях. Это ведь не драма, это трагедия была, причем, этическая. Это предательство на уровне правительства, — объясняет автор пьесы.

Режиссер «Галерки» **Владимир Витько** наткнулся на фьябы Валерия Мамонтова в Театральной библиотеке Сергея Ефимова в Интернете. Причем оказалось, что драматург с 2015 года живет в Омске.

Спектакль очень контрастен, как и полагается классической фьябе. Причем эта контрастность проявляется во всем, включая декорации. На сцене слева — фрагмент элегантной немецкой квартиры, а справа — совсем иной интерьер: полосатая дорожка, лоскутное одеяло, в красном углу, обрамленные вышитыми полотенцами, военные фото (художник-постановщик **Светлана Пузырева**). Отчетливо обозначены два совершенно разных, параллельных мира. Действие и будет происходить в этих мирах. В финале они пересекутся, потому что между ними есть общее.

В мире слева — разнообразный «экшен», любовный треугольник, интриги и приключения. В другом не происходит ничего, только мать ждет с войны сына, на которого так и не получила похоронку. Ждет уже полвека.

Главный герой — Танк Т-34 «с литым номером 22 на башне» — присутствует в спектакле незримо. Вот Фриц (**Владимир Приезhev**), ныне любезный пруссающий бургер, за барной стойкой вытирает полотенцем бокалы, а по телевизионной сообщая, что «памятник советской оккупации» демонтировали и отправляют на переплавку. Демон-



Мария — Т. Майорова

тируют, разумеется, турки: «Какой немец тронет русский танк». (Многие высказывания здесь — готовые афоризмы.) Журналистка на телеэкране комментирует: «Танк поставлен на ленты конвейера...», но тут происходит непредвиденное — пустой корпус без двигателя в последний момент развернулся и поехал, обрушив стену цеха. Грохот, звон разбитого стекла ... Фриц задумчиво смотрит в пространство и констатирует: «Я так и знал, я так и знал...».

А в далекой Калуге в это время баба Маня (**Татьяна Майорова**) и отставной опер Степан (**Сергей Дряхлов**) смотрят маленький зеленый телевизорчик. В но-



Бургомистр — С. Кривцов, Помощник бургомистра — В. Бабков

Сцена из спектакля





Марта — Е. Латыпова,
Васнецов — Д. Цепкин

востях сообщают, что в немецком городе Эрфурт «неизвестные лица угнали танк в неизвестном направлении. Угнанный танк пока не обнаружен». Баба Маня, стоя в дверях, улыбается и уверенно говорит: «Это Ванечка мой домой едет»... Героине Татьяны Майоровой будто известно нечто, неведомое всем остальным. В каждом движении этой простой старушки ощущается величие. Вовсе не потому, что именно ее бабка собирала по деревням копейки на танковую колонну. Она просто верит и ждет. Вопреки всему. И каждый день разговаривает с фотографией сына, сообщая ему все новости.

В середине сцены, между двумя мирами — КПП, ведущие в воинскую часть, где расквартированы советские солдаты, ворота со звездами. Главные антаго-

нисты, майор Васнецов (**Дмитрий Цепкин**), который все делает легко, играючи, и усиленно строящий из себя значимую фигуру «особист» Коваль (**Сергей Климов**) подкалывают друг друга как дети младшего школьного возраста. Их взаимоотношения красноречиво иллюстрирует надпись на стене гарнизонного сортира: «Васнецов — шпионская морда. А ты, Коваль, сопливый мальчик для битья». Васнецов объясняется с Ковалем, сидя на турникете. И, несмотря на приказ командования, уходит в город. А Коваль, «пока что капитан», имеет пренеприятнейшую беседу с начальником гарнизона. Здесь комически обгрызаются традиционные киносюжеты: вот Васнецов в баре «Клара» ставит на стол большое меню, создавая видимость



Фриц — В. Приезжев, Зельма — А. Загоруй

своего присутствия, а сам ретируется через окно в сортире: отправленные на его поиски солдаты патруля под командованием Ковалея остаются ни с чем.

Самодовольный бургомистр Кениге (**Сергей Кривцов**) заявляется незваным «женихом» к прекрасной Марте (**Екатерина Латышова**), которая ждет вовсе не его. А когда приходит Васнецов, Отто Кениге, как герой комедии, прячется за шторой и слышит объяснение влюбленных. И разумеется, начинает строить козни. Причем, в обрисовке драматурга, Отто Кениге предполагался совершенно гротескной фигурой: рыжий «мелкий, на грани карлика, мужчина в лакированных туфлях на высоких каблуках». Владимир Витько решил сделать бургомистра «белокурой бестией» и не ошибся. Идея на пути нового Великого Рейха, которые выдает Отто Кениге, менее смехотворными от этого не стали.

Актерский дуэт Дмитрия Цепкина и Екатерины Латышовой, как всегда, великолепен. Она называет его «сокол ясный», он ее Машей, ведь Марта — внучка немецкой девушки и русского солдата, погибшего при освобождении Эрфурта. А пожилые жительницы Калуги (**Екатерина Вельяминова**, **Валентина Киселёва**, **Светлана Романова**, **Елена Тихонова**, **Анастасия Шевелёва**) рассказывают о начале войны, вспоминая совершенно мистические случаи. Рассказывают, будто находятся вне времени и пространства. Лишь Мария молча слушает, сложив руки на коленях.

Местом главного столкновения становится КПШ, куда бургомистр является с претензиями по поводу исчезнувшего танка. Не желая заходить за шлагбаум на территорию российской воинской части, Отто Кениге надменно заявляет: «Мы будем разговаривать на моей земле».



Степан — С. Дряхлов, Мария — Т. Майорова, Васнецов — Д. Цепкин, Марта — Е. Латыпова

Два мира существуют в едином пространстве — спектакль подчеркивает это резкой сменой эпизодов происходящего одновременно в Эрфурте и Калуге. И здесь фьяба как будто сливается с традиционной для произведений приключенческого жанра коллизией: преуспевающий бюргер Фриц помогает Васнецову и Марте, внучке русского солдата Ивана, который погиб в подбитом полвека назад танке, скрыться от преследователей по подземному ходу (на мой взгляд, здесь особенно четко выступает отмеченное выше слияние жанров). А потом рассказывает «девушке из телевизора» Зельме (**Анастасия Загоруй**), находящейся в явном шоке от происходящего, главное: «Что такое этот ваш русский танк? У каждого народа есть миф о непобедимом божественном оружии — молот Тора, меч короля Артура и так далее. Этот танк — нечто подобное, доспех русского бога». Времена поменя-

лись, но магия стали действует и сегодня.

А тем временем баба Маня с опером мирно пьют чай за столом, разговаривая, как обычно, об Иване. Степан недоумевает, почему же дорога домой растянулась для солдата на полвека. «Так ведь и путь неблизкий», — отвечает баба Маня, продолжающая ждать сына.

И тут же слышится стук в дверь, заходят двое с чемоданами: «Ванька-то, неслух, сам не вернулся, прислал внучку»...

Но это еще не финал, в котором прозвучит рассказ о том, как пришла долгожданная весть о Победе. И на кадрах старинной кинохроники возникнет едущий по полю танк Т-34. Постепенно он становится все более четким и наконец вписывается в «общее фото» стоящих на сцене героев этой нетривиальной истории, превращаясь из видения в реальность...

Елена МАЧУЛЬСКАЯ

САРАТОВ. Фламенко... со сломанной жизнью

Из такого сплава культур, как мавританская, еврейская и испанская, приправленного цыганской, родилось фламенко. В пьянящий букет этого танца XX век добавил и кубинские джазовые оттенки, кое-что из классического балета. Фламенко — это ритм, техника и всегда импровизация. **Юрий Лапшин**, постановщик и исполнитель одной из двух ролей спектакля «**Четвертый стул**» по пьесе **Тонино Гуэрра** и **Люсиль Лакс** (**Саратовский театр драмы для детей и молодежи «Версия»**), всякий раз танцует его иначе.

Не так давно состоялся показ спектакля, поставленного на стипендию **СТД РФ**. Движения легендарного танца сильный актер Лапшин обозначал в финале. Босиком, на журнальном столике, среди опу-

стошенной квартиры, с грязными простынями на полу...

Несмотря на уход его женщины, это был танец Освобождения — от рамок, в которые мы все втиснули, до возрождения героя к новой, еще неведомой жизни. В доме повешенного не говорят о веревке. Синьор не повесился: у него забрали и веревку, и стулья, оставив совершенно ненужное теперь мьло. Юмор и трагедия сплелись в один клубок, неразделимый у великого **Феллини** и — у великого **Гуэрры**, чьим сценаристом он был.

История о том, как жена ушла от хорошего мужа, тот едва не покончил с собой, и спас его лишь случайный звонок Рекламной Девушки (всего лишь банальный пересказ очень тонкой истории) теперь поставлена в «Версии» как спектакль. Накану-

«Четвертый стул». Она — Е. Серебренникова, Он — Ю. Лапшин





Сцена из спектакля



Он — Ю. Лапшин

не премьеры Лапшин получил травму ноги. «Как он будет танцевать?» — думала, наверное, не одна я.

Движения в спектакле поставила **Светлана Титова** — из самых талантливых учениц легендарного для **Саратовского театрального института** хореографа **Маргариты Ликомидовой**. Здесь немало выразительных пластических сцен. И театр теней, вызванный к жизни бурной фантазией Рекламной Девушки. Герои пьесы вообще существуют в хореографии Титовой, которая драматически точно прорабатывает их «сценонепредвижение». Но пик спектакля, конечно, фламенко. Брошенный муж танцует и понимает, что и Рекламная Девушка вот-вот его покинет. Она пытается повторить жесты танцора, что выглядит как пародия на фламенко. Как будто смешная, почти анекдотическая история, где есть два плана — высокий и низкий.

В новом спектакле теперь другая исполнительница роли Рекламной Девушки — **Екате-**

рина Серебренникова. В ней много живости, кокетства, манящего смеха. Ловкая, подвижная, крайне настойчивая — надо же «впарить» клиенту этот стиральный порошок! У синьориты все хорошо на работе и дома. И жених имеется — рослый красавец (судя по театру теней, он настоящий «качок»). Поджидает в машине. Только не очень понятно, что же она полтора часа делает в доме одинокого мужчины, отчего не уходит.

С Мужчиной как раз все ясно. Едва «вынутый из петли», потерянный, погруженный в невеселые мысли, вместе с симпатичной, энергичной синьоритой он постепенно «просыпается», оживляется, его тянет на откровенность... Когда неожиданную «гостью» в прошлом показе играла **Василиса Белькова**, в ее глазах что-то вспыхивало, невидимая ниточка тянулась от Нее к Нему. Видно, не так уж и хорош этот ее «качок» с роскошными бицепсами. И не слишком-то умен. Человеческие качества интеллигентного, воспитанного синьора явно перевешивали.



Он — Ю. Лапшин, Она — Е. Серебренникова

Новая исполнительница играет без подтекста, одномерно («как счастливая любовь рассудительна и зла»). А Лапшин — очень чуткий партнер. Иной финал теперь у героя. Ногу повредил актер Лапшин. А у его тихого, аккуратного синьора, преданного хорошенькой женой, пропала жизнь. Так он и танцует свое фламенко.

Заканчивается спектакль притчей Гуэрры, одной из самых грустных его сказок про муху, которая жила в носу старика вместо его умершей старухи.

Но ведь никто не умер. «Я лишь один из тех, — писал Тонино Гуэрра, — кто пытается помочь другим скрасить одиночество, обозначить пути, ведущие к поэзии жизни». И про слова-светлячки, которые светят и греют. Эти светлячки были, точно были в «Четвертом стуле». Свет сквозил не только в словах — во взглядах, в прикосновениях, паузах...

Синьор танцует на журнальном столике. Ритмичные движения крепкого, трениро-

ванного тела. Поднимает большие ладони и улыбается, непрерывно улыбается одним ртом, а слезы текут из глаз грустного клоуна, который уходит уже в трагическое существование...

«Я смеюсь, потому что плачу, или плачу, потому что смеюсь?» — спросил меня актер после спектакля. В двух постановках у него разные слезы. На просмотре от смеха — жизнь продолжается. На премьере... Она ушла к своему жениху. Синьорита покидает дом, синьор танцует, слезы текут и текут, улыбка кривит его губы... Забыть эту сцену невозможно. Память высвечивает кадры из «Ночей Кабирии» Федерико Феллини...

Спектакль очень добрый, очень смешной и — трогательный. А может быть еще светлее, и я это видела. Все зависит от синьориты. От невидимых, едва ощутимых ниточек — завяжутся они или нет.

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

ЯРОСЛАВЛЬ. Цена разбуженной души

В Ярославском Камерном театре состоялась премьера спектакля по пьесе Вячеслава Рогожкина и Александры Иванчиковой «История про Любу», которая до этого еще не имела своего сценического воплощения. Пандемия, обрушившаяся два года назад и остановившая на время кинопроцесс в стране, нарушила планы всех кинодеятелей. Столь неожиданно возникшую паузу сценарист и кинорежиссер Вячеслав Рогожкин решил использовать для осуществления нескольких своих давних замыслов — написания пьес. Так из-под его пера вышло три драматических произведения, одно из которых — «Историю про Любу» — он сам и задумал поставить в театре, как только в жестких ковидных ограничениях начали появляться послабления.

Этот спектакль стал дебютным и для Вячеслава Рогожкина в качестве постановщика, и для Ярославского Камерного театра, решившегося на сотрудничество с новым для себя и театрального мира режиссером, и воплощение совершенно не апробированной современной драмы. Риск был. Но, как показал зрительский успех и разлетевшиеся из кассы вслед за премьерными на два месяца вперед билеты на «Историю про Любу», он оказался оправданным.

Спектакль получился сильным и страстным. Режиссер сумел не только собрать и сплотить вокруг себя коллектив единомышленников, но и своей энергией заразить талантливый актерский ансамбль, а через него и публику. Я уже и не припомню, как давно настолько погружалась в сценическое действие. По своей журналистской привычке, как только начался спектакль, я стала делать заметки в блокноте. И вдруг минут через двадцать почувствовала, что мне не хочется отвлекаться, что-то записывать,

происходящее на сцене полностью овладело вниманием, давая пищу для размышлений и сопереживаний.

Это подаренное режиссером и актерами зрителям, сидящим в зале, потрясающее чувство, когда растворяются границы между сценой и залом, сегодня встречается не так часто. Бесспорно, интересных постановок немало. Но по большей части публика в этом случае смотрит на действие отстраненно, от всего сердца восхищаясь талантливой игрой артистов, находками режиссера или сценическим решением художника-постановщика.

На премьере в Камерном произошло то редкое театральное волшебство, ког-

«История про Любу». Ксения Прозорова — Т. Гладенко, Алексей Фатеев — А. Ошурков





Юрий Савраскин — С. Генкин, Люба — О. Казакова

да граница между освещенной сценой, по которой двигаются актеры, и небольшим темным залом, где чувствуются и дыхание, и локоть соседа, перестала существовать. Зритель из наблюдателя превратился в соучастника происходящего. Публика в Камерном театре ловила каждое слово, импульс, дыхание актера.

Ведь зритель нередко хочет быть умней и сообразительней режиссера, стараясь заранее угадать финал. Но в «Истории про Любу» этого сделать просто невозможно. Драма в двух действиях и без того изобилует совершенно неожиданными поворотами сюжета, за каждым из которых открываются все новые и новые тайны, связанные с двумя центральными героинями — преподавателем по вокалу Ксенией Федоровной Прозоровой (**Татьяна Гладенко**) и ре-

шившей взять у нее уроки вокала Любови Савраскиной (**Ольга Казакова**). Развязка истории ошеломляет. Дальнейшее же осмысление спектакля для зрителя продолжается и много дней спустя. «История про Любу» так просто не отпускает. И зритель еще долго будет нет-нет, а возвращаться к ней в мыслях, пытаясь объяснить поступки героев драмы.

Действие «Истории про Любу» происходит в наши дни. Вячеслав Рогожкин сумел очень глубоко и точно ощутить и передать суть агрессивного нынешнего времени с его новыми ценностями в мире культуры. Автор-режиссер заставляет размышлять о реалиях и теневой стороне той жизни, за которой так любит и старается следить в соцсетях и телепередачах публики. В программке, прекрасно оформленной тамбовским художником **Алексеем Медведевым**, дано начало той истории, которая столь стремительно и непредсказуемо развивается в спектакле.

Провинциальная певица Люба Савраскина приезжает в столицу, чтобы принять участие в самом масштабном вокальном конкурсе страны. Но девушка не мечтает о победе, понимая: она вряд ли возможна. Ее цели куда скромнее — «засветиться» на федеральном канале, что впоследствии ей обеспечит право царить на сценах своего родного города. Для этого она предприняла все, якобы необходимые по современным эстрадным канонам меры: придумала себе звучный псевдоним, подобрала весьма популярный у миллионов слушателей хит, записала фонограмму, заказала яркие костюмы, продумала эпатажную подачу себя и даже, если потребуется, возможность за деньги «подкрутить голоса» при голосовании слушателей.

Правда, все это ей обеспечат средства мужа-бизнесмена. Все, кроме одного. Чтобы осуществить задуманное, Любе, обладающей хорошими данными, надо, как ей посоветовали, всего-то ничего — подтянуть вокальное мастерство у само-



Ксения Прозорова — Т. Гладенко, Люба — О. Казакова



Юрий Савраскин — С. Генкин, Люба — О. Казакова

го известного столичного педагога. Так девушка и оказывается на пороге профессорской квартиры Прозоровой. Но Ксении Федоровне не интересна уверенная в себе, но не стремящаяся к победе девица, к тому же уже считающая себя певицей. Для Прозоровой есть незыблемое кредо: «Исполнить песню — значит вдохнуть в нее жизнь». К тому же Ксения Федоровна обучает, придерживаясь правила: «У моих учеников табу на слово «невозможно». Все это задевает Любу, и она соглашается на условия весьма странной преподавательницы, даже не представляя, чем впоследствии все это обернется.

Огромная доля успеха «Истории про Любу» — в выборе актрисы на роль Ксении Прозоровой. Татьяна Гладенко ве-

ликолепна на протяжении всего спектакля. Ее Ксения Федоровна — безукоризненный образ профессорши из мира искусства: аристократические манеры, безупречная прическа, костюм, аксессуары. Но в то же время Прозорова мастерски... играет судьбой девушки. Да так, что зритель то смеется, то возмущается. В одни моменты он чувствует, как пробегает мурашки от уж совсем необъяснимых, раздираемых сознание, чувств, в иные начинает рассыпаться вся выстроенная им логическая цепочка. Гладенко — актриса психологическая, глубокая, многоплановая. Богатейшая эмоциональная палитра всевозможных оттенков и нюансов позволяют ей сделать образ героини неподражаемым. Мгновенные перевоплощения актрисы держат нерв и сложную линию всего спектакля.

Хороша в дуэте с Татьяной Гладенко и Ольга Казакова. Это первая большая роль актрисы на сцене Камерного театра, и она ей удалась. Образ Любы Савраскиной получился объемным и весьма органичным. Зритель верит перерождению героини. Суровые уроки наставницы разбудили ее душу. Люба смогла постигнуть свое истинное «я».

Перерождение произошло и с другим персонажем «Истории про Любу». Настройщик Алексей Фатеев, которого изумительно сыграл **Алексей Ошурков**, мямля и маменькин сынок. Ошурков создает хотя и комически нелепый, но симпатичный образ, его персонаж постепенно раскрывается как личность, способная на настоящие поступки. Не прямолинеен и муж-бизнесмен Юрий Савраскин (**Сергей Генкин**). Да, он из современных толстосумов-небожителей, которые за деньги могут купить все: и недвижимость, и жену, и, если надо, жюри конкурса. В небольших эпизодах-вспышках актер смог показать трансформацию, которую сотворили с его героем произошедшие в «Истории» события.



Люба — О. Казакова, Алексей Фатеев — А. Ошурков



Люба — О Казакова, Ксения Прозорова — Т. Гладенко

Надо отметить, что в спектакле вообще прекрасно подобран актерский состав. Уже названных героев замечательно дополняют еще два персонажа, которых играют **Константин Силаков** и **Константин Снегов** (или **Алексей Дмитриев**). Весь актерский ансамбль виртуозно, не срываясь на фарс, хотя трагикомических эпизодов в постановке немало, ведет к постижению сути истории, приключившейся с Любей Савраскиной.

Нельзя забыть и оригинальные декорации художников-постановщиков **Александра Тормосова** и **Александры Рогожкиной**, и замечательную музыку композитора **Андрея Комарова**, инте-

ресные костюмы художника **Екатерины Дементьевой**, да и всего обслуживающего спектакль театрального персонала. Потому что только слаженная работа этого коллектива позволила сделать спектакль столь ярким, воздействующим на зрителя. Камерный театр показал «Историю про Любу» без назидания. Спектакль наполнен юмором, постепенно гаснущим в драматизме финала. И все же история познания себя, цена разбуженной души, не отягощают, а дают необходимые уроки, чтобы жить дальше.

Маргарита МАТЮШИНА
Фото Александры РОГОЖКИНОЙ

ГРАНИ БРИЛЛИАНТА

15 марта отметил **90-летний** юбилей **Юрий Васильевич ГОРОБЕЦ**, народный артист РФ, лауреат Государственной премии СССР, замечательный мастер, известный и любимый несколькими поколениями зрителей театра и кино. После окончания ГИТИСа в 1955 году он был приглашен в старейший **Ярославский театр им. Федора Волкова** и естественно вписался в прославленную труппу, играя небольшие и большие роли и впитывая школу признанных мастеров, которых в Волковской труппе было немало. Прослужив три года в Ярославле, Юрий Горобец переехал в **Одессу**, где три года работал в **Одесском русском драматическом театре** и тоже не был обделен ролями. Там же и началась его жизнь в кинематографе.

И хотя снимался молодой артист в ролях, в основном, второго плана — он был замечен и отмечен зрителями: сдержанностью, серьезностью, естественностью существования в кадре. А, может быть, главное — голосом низкого, красивого тембра, запомнившегося уже с дебюта, роли преступника **Мореного** в детективе **«Исправленному верить»**. Его любимой ролью на всю жизнь остался **Батька** в одноименной ленте режиссера **Б. Степанова**, поставившего свой фильм по биографии белорусского партизана Миная Шмырёва. К сожалению, **«Батька»** демонстрировался лишь в Белоруссии. Далее фильмография пополнилась регулярно, в частности, небольшой ролью **жениха Фроси Бураковой** в фильме **«Приходите завтра»**, памятного многим и до сегодняшнего дня регулярно появляющегося на экранах телевизоров. И, несомненно, запомнился ролью **Деникина** в экранизации трилогии **«Хождение по мукам»**, созданной режиссером **В.Ордынским** в 1977 году...

Но Юрий Горобец, в первую очередь, артист театра. В 1961 году он был пригла-

шен **Б.И. Равенских** в **Московский драматический театр им.А.С. Пушкина**, на сцене которого сыграл множество ролей. И почти каждая из них живет в памяти спустя десятилетия: **Семен Давыдов** в **«Поднятой целине»**, где характерная сдержанность артиста прерывалась горячим темпераментом убеждения, что особенно ярко выражалось в диалогах с Макаром Нагульновым, яростно, буйно сыгранным **Афанасием Кочетковым**, и в лирических, почти акварельных сценах. А в спектакле **«Дни нашей жизни»** Горобец в разное время воплотил образы двух разных героев, **Николая Глуховцева** и **Онуфрия**, точно выделяя в каждом характерные черты. Его герои были очень несхожими: капитан **Блюнчли** (**«Шоколадный солдатик»**), **Муратов** (**«Зыковы»**), **Протасов** (**«Дети солнца»**), **Амилькар** (**«Месье Амилькар платит»**), **Дерюгин** (**«Светит, да не греет»**), **Гаврила Пантелеевич** (**«Женитьба Белугина»**), **Родион Николаевич** (**«Старомодная комедия»**), **Кнуров** (**«Бесприданница»**). Далеко не полный список сыгранного Юрием Горобцом на Пушкинской сцене. Не полный, зато памятный, вызывающий не только конкретный образ, но и атмосферу, которую он всегда создавал штрихами или подчеркнутыми акцентами, позволяя с первых же слов распознать не просто: что за человек перед нами, а чем наполнен его внутренний мир...

После ухода Б.Равенских из театра Юрий Горобец перешел в **Московский драматический театр им. Вл. Маяковского** к **А. Гончарову**, который звал артиста прежде, когда руководил Театром на Спартаковской. Он пришел уже не молодым артистом, а обогащенным серьезным опытом мастера, прошедшим школу яркого режиссера, полюбившимся зрителям, с интересом наблюдавшим за работами Юрия Горобца. И на



этой сцене сильно, выразительно заиграли еще неведомые грани бриллианта, который зовется Талантом. Незабываемыми остались созданные Горобцом образы **Аристарха («Энергичные люди»), Яранцева («Проводы»), Сессилия («Да здравствует королева, виват!»), Дорна («Чайка»)...**

А затем судьба привела артиста во **МХАТ им. М. Горького**, в труппе которого он служит и сегодня. На этой сцене Юрием Горобцом были созданы работы, открывшие зрителю еще и еще более отточенные грани таланта: **Гусь («Зойкина квартира»), Медведев («На дне»), Чебутыкин («Три сестры»), Юсов («Доходное место»), Крутицкий («На всякого мудреца довольно простоты»), Хеверн («Зыковы»), Дудукин («Без вины виноватые»), Сергей Петро-**

вич («Васса Железнова»), Архиепископ Ростовский, Ярославский и Белозерский Иона («Лавр»). В этом театре Юрий Горобец попробовал себя и в режиссуре, поставив на Малой сцене театра два спектакля, в которых сыграл главные роли, тоже абсолютно противоположные: **Сталина и Сократа.**

Мы от всей души желаем Юрию Васильевичу здоровья, благополучия, крепкого духа и радости, проявившейся в последние годы в области художественного творчества. Мы помним Ваши блистательные роли разных десятилетий, мы любим Вас по-прежнему и даже еще сильнее в эпоху, когда звездами сцены и экрана называют едва ли не каждого второго. Мы с Вами!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ЖЕНСКОЕ ЛИЦО ВОЙНЫ

В ноябре 2021 года спектакль «Сорок первый» по повести **Бориса Лавренёва** был показан в рамках III Международного фестиваля «Диалоги», учрежденного в 2019 году **Московским драматическим театром «Человек»**. Участвуют в нем исключительно спектакли на двоих. Постановку осуществил режиссер **Вячеслав Терещенко**. Роли исполняют **Анна Гланц-Маргулис** (Израиль) и **Владимир Жуков** (Россия). Это совместный проект театров «Выпускники-Щукинцы» (Москва) и «Лестница» (Тель-Авив).

Начинается спектакль с того, что под лягающие звуки выстрелов по освещенному красным подиуму ползет и пе-

«Сорок первый». Марютка — А. Гланц-Маргулис



рекатывается худенький красноармеец в барашковой шапке-кубанке. Это **Мария Басова**, или, как все ее называют, **Марютка** — лучший снайпер особого отряда красного, а точнее, малинового... комиссара **Евсюкова**. Почему «малинового»? Да потому что кожаные куртка и штаны комиссара выкрашены (за недоступностью в условиях военного времени черной краски) конфискованным у среднеазиатских рукодельниц немцем анилиновым красителем ярко-малинового цвета.

Встретившись после прорыва через вражеский кордон, **Евсюков** и **Марютка** обнимаются и, дирижуя друг другу, поют две строчки из знаменитой советской песни: «И как один умрем / В борьбе за это!» Так же, как слова этой песни, переделанной, как известно, из «Марша Белой армии» с припевом: «Смело мы в бой пойдем за Русь святую», все перепуталось не только в жизни, но и в головах персонажей повести **Бориса Лавренёва** «Сорок первый». Кто плохой, кто хороший, почему? И где же на самом деле правда?..

Впрочем, для героини «Сорок первого» — круглой сироты из рыбацкого поселка под Астраханью — революция и Гражданская война стали началом абсолютно другой, чем раньше, новой осмысленной жизни. «С семилетнего возраста, — пишет **Борис Лавренёв**, — двенадцать годов просидела **Марютка** верхом на жирной от рыбьих потрохов скамье, в брезентовых негнувшихся штанах, вспарывая ножом серебряно-скользящие сельдяные брюха. А когда объявили по всем городам и селам набор добровольцев в Красную, тогда еще гвардию, воткнула она вдруг нож в скамью, встала и пошла в негнущихся штанах своих записываться в красные гвардейцы».

Текст «от автора» актеры произносят как бы от лица своих персонажей, по-

очередно, не особенно даже меняя интонацию. Такие вставки — удачный режиссерский ход Вячеслава Терещенко. Кажется, будто зрители сами читают повесть и представляют, как все это было. Настраивает на это и музыка — негромкая, но создающая ощущение, что внутри у тебя все дрожит (автор музыкального оформления также Вячеслав Терещенко).

Итак, Марютка записывается в красные гвардейцы и вскоре становится лучшим снайпером отряда. И «сорок первый» должен был стать сорок первым по счету подстреленным ею офицером Белой армии. Но она промахнулась... Впервые в жизни! А в неуклюжих, словно вырубленных топором, смешных ее виршах после ухода в революцию появляются горячие строчки про борьбу, про Ленина, про бедных. Вряд ли до того, как она стала бойцом, в ее голове могли возникнуть подобные образы...

— И почему это во всех сказках про богатых да про царей говорится? А про бедного человека и сказки не сложено, — вслух недоумевает Марютка. И сама же себе отвечает. — Должно быть, богатые сами сказки писали. Это все одно, как я. Хочу стих написать, а учености у меня для его нет. А я бы об бедном человеке написала здорово. Ничего. Почучь вот, тогда еще напишу.

Может быть, теперь, во время Гражданской, жизнь Марютки действительно впервые обрела смысл. И все же... именно революция и война отняли у нее право быть женщиной. Борис Лавренев, пожалуй, первым из писателей со всей остротой и очевидностью показал, насколько не женское лицо у войны... Повесть «Сорок первый» вышла в свет в 1924 году. Правда, в те годы, по распространенной в нашем Отечестве традиции, считалось, что ради высокой цели любые жертвы оправданы. И на мысль про неженское лицо войны должного внимания не обратили. А за финал повести, когда Марютка оплакивает убитого



Поручик — В. Жуков, Марютка — А. Гланц-Маргулис

поручика, писателя даже стали относить к «попутчикам», кивая на его непролетарское происхождение.

Фактически, главным условием зачисления юной рыбачки в отряд был ее сознательный отказ от собственной женской сути. И девушка свято соблюдает данное слово. Восприятие всего, что не касалось войны, у Марютки совершенно туземное. Не случайно, когда они вдвоем с белогвардейским поручиком оказались на острове после крушения рыбацкого бота, на котором плыли к красным, ироничный пленник прозвал своего конвоира Пятницей — по аналогии с юным дикарем, невольным компаньоном Робинзона Крузо.



Поручик — В. Жуков, Марютка — А. Гланц-Маргулис

Анна Гланц-Маргулис играет Марютку прямодушной и в то же время слегка зажатой, настороженной, словно ожидающей грубоватых мужских подначек, на которые ей надоело огрызаться. Она и ходит-то как будто все время в строю. «Фирменное» ругательство «рыбья холера!» произносит истово, но беззлобно, как бы для порядка. О дореволюционной жизни своей героини и добровольном отречении от женской природы актриса успевает рассказать зрителям за те полторы минуты, пока ее партнер Владимир Жуков меняет красноармейскую одежду и буденовку на щегольскую экипировку пленного белогвардейского поручика Говорухи-Отрока.

Выбравшись после крушения рыбацкого суденышка на сушу и найдя возможность разжечь костер, Марютка и поручик раздеваются, чтобы согреть-

ся и просушить одежду. Она — неторопливо, бережно складывая обмундирование. Он — более нервно, избегая смотреть на нее и встретиться взглядом. Оба остаются в белом армейском исподнем. В этой белой как на смерть («И как один умрем!») одежде актеры и доиграют спектакль до конца.

Выхаживая больного поручика, который в бреду вскакивал, изображая военный оркестр, генерала, который оказывается котом (сыгран бред Владимиром Жуковым виртуозно), Марютка, кажется, забывает о приказе комиссара доставить пленного живым или мертвым. Кроме простого сострадания ею руководит и другое чувство, может быть, еще даже не до конца осознанное — любовь. Окрепла и расцвела любовь в сердце девушки-солдата именно в эти страшные для нее дни полной беспомощно-

сти. Это любовь дает силы, во что бы то ни стало, вырвать синеглазого поручика из лап смерти. Незабываема сцена, когда она решительно отдает ему на самокрутку листки со стихами, которыми так дорожит. Причем, он отказывается их взять, понимая, что значат для нее эти бумажки – Говоруха-Отрок слышал, с какой экспрессией, истово читает она свои вирши.

Из декораций в распоряжении актеров только белоснежное полотнище. И они то растягивают его, взявшись каждый со своей стороны, и тогда оно выглядит как вставшая между ними непреодолимая преграда; то тщательно растапливают по земле, и оно становится ложем любви... Любовные сцены сыграны довольно сдержанно. Фактически, они даются намеком, что особенно подкупает в наше щедрое на рискованные откровения время. Только взгляды и пояснительный авторский текст: «Сорок первым должен был стать на Марюткином смертном счету гвардии поручик Говоруха-Отрок. А стал первым на счету девичьей радости».

Кульминационный момент спектакля – монолог поручика: «Если бы кто-нибудь мне сказал тогда, что самые наполненные дни проведу здесь, на дурацком песчаном блине, посреди дурацкого моря, ни за что бы не поверил».

Марютка во время этой сцены оживлена и даже слегка разнежена. Переспросив любимого про «самые наполненные дни», она как бы подводит итог: «Ты вот говоришь по-ученому, не все слова мне внятны. А я по-простому скажу – счастливая я сейчас».

Но лишь только появляется долгожданный парусник на горизонте, обрывается счастливое единение героев. Узнав по очертаниям военное судно, поручик радостно шепчет: «Наши!» Марютка же, издали разглядев на плече рулевого золотой блеск погона, словно по волшебству, возвращается в прежнее себя, вспоминая слова комиссара: «На белых



Сцена из спектакля

нарветесь ненароком, живым не сдавай». И она стреляет...

В финале спектакля после выстрела актер не падает, а так и остается стоять с удивленным лицом. Актриса, незаметно подобрав и сложив все то же белое полотнище, закладывает его себе под солдатскую рубашку, имитируя округлившийся живот, словно хочет сказать, что вот так тогда и зародилась сегодняшняя наша столь сложная и противоречивая жизнь...

Светлана РОМАНЕНКО
Фото Вячеслава ТЕРЕЩЕНКО

ПОКА ЧЕЛОВЕК ДЫШИТ...

В Центральном Доме актера имени А.А. Яблочниковой в рамках цикла «Арбатские встречи» состоялся показ спектакля «Медленное дыхание» в постановке Эдуарда Тэе. Эстонские актрисы **Татьяна Маневская**, **Лийна Тенносаар** и **Лийа Каннемяги** рассказали трогательные, грустные и поучительные истории трех женщин, которых жизнь свела в доме престарелых.

Идея пьесы принадлежит **Марине Тэе**, а вот истории собирала и писала текст **Наталья Маченене**. И каждая из них — не выдумана. Это личные открытия, а значит — то, ради чего мы ходим в театр: настоящие чувства и живые эмоции.

Для Эдуарда Тэе это первый режиссерский опыт. В интервью он расска-

зал, как обстоит театральное дело в Эстонии, поскольку был затронут вопрос, каким образом удалось объединить трех актрис из разных театров: «В Эстонии очень популярна идея проектного театра, когда собираются люди, как правило, режиссер и драматург, и под конкретный проект приглашаются артисты. Финансово эти проекты живут за счет средств различных фондов». Проект «Медленное дыхание» родился в **Центре русской культуры**. Актрисы работают в разных коллективах: Татьяна Маневская (Мария) служит в **Государственном русском театре Эстонии**, Лийна Тенносаар (Анне) в Театрах «**Ванемуйне**», «**Эндла**» и **Студии Старого города**, а Лийа Каннемяги (Пирет) — основатель и художественный руководитель **E-Teatr**.

«Медленное дыхание». Анне — Л. Тенносаар





Анне — Л. Тенносаар, Мария — Т. Маневская

К слову, для эстонцев театр — настоящая религия. Посещаемость более 100 процентов! Огромное количество летних проектов. И эстонцы готовы платить за... пешую прогулку в лесу, чтобы посетить театр, или выехать на хутор, побывать на каком-то острове. Что касается этого проекта, то постановочная группа стояла перед выбором — делать документальный театр или игровой. И пошли по второму пути. В результате получился поэтический вечер, посвященный жизни и творчеству Марины Цветаевой, плавно переходящий в личные истории.

Две главные героини, Мария и Анне живут в доме престарелых и для своего удовольствия время от времени устраивают поэтические вечера для таких же «постояльцев», как и они, рассказывают о своих любимых поэтах и читают стихи. А когда остаются наедине, делятся друг с другом воспоминаниями о собственной жизни, наполненной испы-

таниями и потерями, учат нас, сегодняшних, как достойно проходить через выпавшие на долю трудности и не потерять человеческое в себе, не разучиться радоваться жизни и всегда находить повод для радости.

Почему «Медленное дыхание»? Дыхание — это символ жизни: пока человек дышит, он жив. Медленным дыханием может быть только тогда, когда мы его не замечаем. И героини спектакля его действительно не замечают, потому что живут как дышат, и дышат как живут. Мария — ребенок блокадного Ленинграда. В доме престарелых она оказывается после смерти мужа, чтобы не остаться в одиночестве, хотя есть дети, но они живут в разных странах. Анне из семьи староверов, 33 года проработала на конвейере обувной фабрики Kommunaaг, а Пирет — медсестра, которая ухаживает за своими подопечными.

Встречаются два совершенно разных человека — эстонка и русская. У них раз-



Пирет — Л. Каннемяги, Мария — Т. Маневская

ные взгляды на жизнь, разные судьбы, но их объединяет любовь к поэзии и чувство юмора. Они открыто говорят о своих грехах и ошибках, и в каждом слове чувствуется философское отношение к жизни и восприятия себя в ней. Потому и поучительная получилась история.

И по характеру они все очень разные. Мария — оптимистка, а вот Анне склонна к пессимизму, хотя все равно находит в своей жизни светлые мгновения. А медсестру Пирет вроде как и не замечаешь, но вдруг понимаешь, как она необходима героиням. Пирет — тот мостик, та веревочка, которая связывает три судьбы (и свою в том числе), чтобы не пропасть поодиночке. И ее монолог на эстонском языке объясняет, почему она здесь и почему так заботится о двух старушках — она искупает вину перед матерью, которая в свое время тоже оказалась здесь.

Общеизвестно: когда человек попадает в дом престарелых, для общества он, в принципе, умирает. Потому и главная тема спектакля посвящена одиночеству и уходу. Но в то же время история трех женщин опровергает эту мысль, потому что и за стенами таких заведений есть жизнь. Иногда она оказывается более наполненной и даже содержательней, чем у тех, кто живет «на свободе».

Спектакль «Медленное дыхание» получил в 2021 году в Эстонии премию как лучший проект по культуре и интеграции. В Москве его показ состоялся благодаря поддержке **Посольства Эстонии** в Москве и **Посольства России** в Эстонии, а также **Министерства культуры Эстонской Республики**.

Ассоль ОВСЯННИКОВА-МЕЛЕНТЬЕВА

Фото предоставлены

Центральным Домом актера



«Идиот». Сцена из спектакля

ИМЕТЬ ИЛИ БЫТЬ

Малый театр представил свою сценическую версию романа **Фёдора Михайловича Достоевского «Идиот»**. Это не первое обращение прославленного театра к знаменитому роману, но предыдущая попытка подступиться к нему, предпринятая в 1899 году, к сожалению, закончилась неудачей. Роль Настасьи Филипповны играла сама **Мария Николаевна Ермолова**, однако спектакль прошел всего несколько раз и был снят с репертуара. В отличие от кинематографического, сценическое пространство этот роман обживает словно бы нехотя. Фильму или сериалу, особенно иностранному, это произведение охотно прощает и за цикленность на любовных страстях, и

внешнюю эффектность, признавая, что без них кино немислимо.

Иное дело спектакль: тут роман со всей категоричностью требует и от режиссеров, и от актеров предельно возможной глубины погружения в бездны характеров персонажей. В 1957-м это блистательно (определение архизатертое, но иного и не подберешь!) удалось в **БДТ Георгию Товстоногову** с Мышкиным-Смоктуновским, Рогожиным-Лебедевым и Настасьей Филипповной-Ольхиной. На следующий год — **Александре Ремизовой** в **Вахтанговском** с **Николаем Гриценко**, **Михаилом Ульяновым** и **Юлией Борисовой** соответственно. Сложно не согласиться с тем, что эталоны, которые так или иначе приходится брать в расчет тем, кто рискнул бы идти следом,



Мышкин — А. Дривень, Настасья Филипповна — П. Долинская

подняли планку на почти недостижимую высоту. Во всяком случае, в новейшей истории российского театра ничего более-менее сопоставимого, увы, не обнаруживается.

И вот в Малом театре отважились на своеобразный диалог с непревзойденными предшественниками: сменилась эпоха, не стало страны, гражданами которой были зрители тех спектаклей, трансформировались нормы и правила, определяющие жизнь общества — самое время попытаться понять, как изменился угол зрения на проблемы, заявленные в романе. Ответы на какие вопросы ищет сегодняшний зритель, который в отличие от своих бабушек и дедушек, видевших те грандиозные постановки, живет в мире, где все, описанное Достоевским — содержатели-растлители, баснословные откупные содержанкам, бойкие молодые люди, ничем не брезгующие ради того, чтобы пролезть в «избранное общество», — не эхо какого-то давным-давно исчезнувшего мира, но леденящая душу реальность.

Приступая к работе над новой вещью, Фёдор Михайлович писал из Женевы Аполлону Майкову: «Люблю я ее ужас-

но и писать буду с наслаждением и тревогой». Вот так же, с наслаждением и тревогой играют в Малом поставленный **Андреем Житинкиным** спектакль. Режиссер, как всегда, когда речь заходит о переносе на сцену масштабной прозы, сам сделал инсценировку. Анализируя ключевые события, на которых зиждется постановка, приходишь к выводу, что критерием отбора можно считать некий инвариант известной парадигмы выдающегося психолога **Эриха Фромма**, вынесенной в заглавие одной из лучших его книг. Так что фундаментом спектакля становится не раскаленный до предела любовный многоугольник (Настасья Филипповна — Рогожин — Мышкин — Аглая — Ганя Иволгин) и даже не страстные «пляски» вокруг всемогущего золотого тельца (наследства/состояния/отступные/жалованья и проч.), а самоидентификация персонажей Достоевского. Ведь именно ею и определяются все их поступки, а следовательно, и сюжетное развитие как романа, так и спектакля.

«Человек с ориентацией «иметь», — пишет Фромм — относится к миру, как хозя-



Мышкин — А. Дривень, Рогожин — А. Волков

ин к собственности». В этом случае собственностью становится не только дом или состояние, но и положение в обществе, и подчиненные, и даже члены собственной семьи, над которыми человек имеет неограниченную власть. Человек оценивает себя только через то, чем обладает, и делает целью жизни удержание и приумножение своего «достояния». Ведь, если он его утратит, то превратится в «ничто».

Язвительный циник Тоцкий (**Валерий Афанасьев**) готов расстаться с некоторой частью своей собственности ради того, чтобы заполучить более лакомый кусок — невеста из приличной семьи и с хорошим приданым стоит того, чтобы отделаться от любовницы, из игрушки желанной превратившейся в игрушку надоевшую.

Вальяжный пустослов генерал Епанчин (эта роль стала последней для замечательного артиста **Бориса Невзорова**) пуще всего дорожит своей репутацией (грешить грехи, да не на глазах, а в глуши!), и потому готов помочь старому другу обделать его маленькое дельце без скандала. Величественная супруга генерала Елизавета Прокофьев-

на (**Людмила Полякова**) железной рукой управляет своим семейством и пуще всего боится продешевить, выторговывая у жизни приличное замужество для своих дочек.

Две младшие — Александра (**Мари Марк**) и Аделаида (**Дарья Новосельцева**) — еще слишком юны и беспечны, чтобы всерьез задумываться о сохранности своей «собственности». Пусть об этом у папеньки с маменькой голова болит. А вот Аглая (**Варвара Шаталова**) уже вступила на тропу войны, поскольку к своему «имуществу» решила прибавить наивного, доверчивого князьенку, «ватного паяца», с которым так забавно играть в любовь. Он, правда, не особенно ей и нужен — титул, конечно, штука хорошая, неожиданное наследство — тем более, да только их обладатель уж больно странен: вроде мягок, как глина, что хочешь из него лепи, а сожмешь посильнее — под тонкой оболочкой обнаружится стальной стержень благородства и духовной силы.

У семейства Иволгиных «собственность» невелика. Кроме фамильной чести и беречь-то особо нечего — она хоть как-то маскирует бессмысленность их существова-

ния, а потому каждый отстаивает ее в меру собственного разума. Душка Ардалион Александрович (**Александр Клюквин**) щеголяет перед посторонними в генеральском мундире и обаятельно рассказывает небылицы. Из кожи вон лезет, лишь бы никто не узнал, что за блестящим мундиром пустота, да вот только шила в мешке не утаишь. Ганечка (**Игнатий Кузнецов**), презирающий самого себя за бедность и бесталанность, готов на любые унижения, лишь бы хоть какую-никакую «собственность» иметь и перестать чувствовать себя пустым местом. Если внимательно приглядеться, то понятно, что и сестрица его Варя (**Варвара Андреева**) точно то же ощущает, но пытается избавиться от этого чувства, возводя вокруг себя неприступную стену гордости и добродетели. А несчастной Нине Александровне (**Алёна Охлупина**) приходится, выбиваясь из сил, добывать средства к существованию для своего горделивого семейства. Этим же — борьбой за хлеб насущный — заняты и Фердыщенко (**Дмитрий Марин**) с Лебедевым (**Александр Вершинин**), отчаянные прохвосты, впрочем, не лишённые обаяния и даже некоторых представлений о порядочности.

Но ярче всего стратегия «иметь» проявляется, конечно же, в Парфёне Рогожине (**Александр Волков**). Сильная, широкая натура, не чуждая благородства и великодушия, открытая голосу чести — какое богатство дано, а распорядиться он им толком не может. Потому, что ценит в себе только силу, умение поставить на своем и деньги, которым он счета не знает и знать не хочет. И встреча со Львом Николаевичем (**Александр Дривень**), странным, совершенно не от мира сего человеком становится для Рогожина великим искусом, которого он не выдерживает. Для него Мышкин — это тот самый маяк, свет которого и манит, и ранит: рад бы в рай, да грехи не пускают. Появление князя в жизни Рогожина и становится спусковым механизмом цепной реакции, приведшей Парфёна к роковому шагу — он так хотел завоевать любимую женщину (мог бы — в банковском сейфе запер бы, чтобы никто не позарился), что, осоз-

нав свое поражение, действует по известному собственническому принципу «так не доставайся же ты никому».

Тщательнейшим образом соркестрованный дуэт Александра Волкова и Александра Дривня — главная удача спектакля. Каждая их сцена — и в противоборстве, и в единении — это напряженный диалог, спор о том, чего в человеческой душе больше: тьмы или все-таки света. В идеале должно было звучать трио, но не случилось. **Полина Долинская** в роли Настасьи Филипповны слишком увлечена отыгрышем явных, внешних характеристик своей героини. Да, она манипулятивна, страстна, почти inferнальна, но не это главное в женщине. Настасья Филипповна сама, до того, как встретила Льва Николаевича, осознала, что не может больше оставаться вещью. Она хочет быть, а не «иметь». Но у нее не хватает душевных сил реализовать свой порыв. Вот эту внутреннюю трагедию недостижимости идеала и нужно было бы сделать явной, ощутимой настолько, чтобы вызвать в зрителе не сожаление о загубленной жизни, а сочувствие погубленной душе.

Люди, подобные Льву Николаевичу Мышкину — не жильцы в нашем мире. Преисполненные любви и сострадания к ближним, они никак не возьмут в толк, почему эти самые ближние делают все возможное, чтобы оставаться несчастными, тогда как счастье и близко, и возможно. Его не нужно завоевывать, за ним не нужно мчаться на край света. Даже руку протягивать к нему необязательно, потому что оно — внутри. То, что пытаются объяснить нам герои Достоевского, рано или поздно каждый и сам начинает понимать — взобравшись на вершину (власти, силы, богатства — нужно подчеркнуть) человек с ужасом обнаруживает, что счастье-то там и не ночевало. И сегодня за это горькое прозрение приходится платить гораздо дороже, чем во времена Достоевского...

Виктория ПЕШКОВА

Фото Евгения ЛЮЛЮКИНА предоставлены
пресс-службой Малого театра



«С художника спросится». Сцена из спектакля

ПРЕКРАСНАЯ ЭПОХА

Декабрьская премьера Государственного академического театра имени Евг. Вахтангова «С художника спросится» — приношение Леопольду Антоновичу Сулержицкому, режиссеру, педагогу, мыслителю в год 105-летия со дня его смерти и к грядущему юбилею — в сентябре ему исполнилось бы 150 лет. Магия цифр — в феврале Театр отметил 100 лет со дня премьеры «Принцессы Турандот» Вахтангова, ученика Станиславского и Сулержицкого, чье личностное и профессиональное становление во многом про-

изошло благодаря Сулеру, как ласково называли Леопольда Антоновича друзья. Художественный театр, Первая Студия сформировались под нравственным и эстетическим влиянием Сулержицкого, который утверждал: артист прежде всего должен быть Человеком. Вслед за Евгением Богратионовичем молодые вахтанговцы XXI столетия во главе с режиссером Асей Князевой, человеком театра уже в третьем поколении, столкнулись с вечной дилеммой, так точно сформулированной Леопольдом Антоновичем: «Когда вы берете пьесу для постановки, спро-



В. Логвинов

сите себя, ради чего вы ее ставите». Нужно иметь точку опоры, во имя которой выходишь на сцену. И она была найдена — любовь к театру, к людям, его создавшим, одухотворяет все документальные тексты (литературная композиция **Елены Дунаевой**, идея спектакля **Елены Дунаевой, Маргариты Литвин**). Образы становятся зримыми, объемными, разнохарактерными, пластичными. Современные артисты сверяют свой театральный компас не с памятниками прошлого, а с ожившими людьми прекрасной эпохи, полной творческих исканий, побед и преодолений. И кажется, что все только начинается.

Так кто же этот «милый Сулер», который дружил с **Львом Толстым**, Ан-

тоном **Чеховым**, **Максимом Горьким**, трудился рука об руку со **Станиславским** и **Эдвардом Гордоном Крэггом**, воспитал **Евгения Вахтангова**, **Михаила Чехова**, **Серафиму Бирман** и многих других? «Если бы Сулер жил дольше, он стал бы, как мне кажется, третьим вождем Московского Художественного театра», — писал **Вадим Шверубович**, театральный деятель и педагог. **Леопольд Сулержицкий** был режиссером и помощником **Станиславского**, живым воплощением его системы, руководил **Первой Студией**. Настоящий служитель театра, соавтор «**Синей птицы**» и «**Гамлета**», сын простого переплетчика Сулержицкий начал свой жизненный путь как художник — вместе с **В. Васнецовым** и **М. Врубелем**.



Сцена из спектакля

лем он расписывал собор в Киеве. А потом пошла череда удивительных, порой драматических событий, которых хватило бы не на одну судьбу — за его плечами несколько лет учебы в **Московском училище живописи, ваяния и зодчества**, отказ от военной службы по нравственному запрету (он был последователем толстовской идеи непротивления злу), психиатрическая лечебница, странствия по миру, просвещение и учительство. Он устроился матросом черноморского торгового флота и побывал в **Японии, Китае, Индии, Сингапуре, Турции...** Перевез гонимых на родине духоборов в **Канаду**, служил в самой южной точке Российской империи, **Кушке** (нынешний Серхетабад), где и подхватил нефрит,

ставший причиной его ранней смерти в 44 года. А уже в 1905 году Сулержицкий сблизился с труппой МХТ и началась его увлекательная жизнь в театре не только в качестве режиссера, но и наставника, который поставил перед собой задачу создать коллектив единомышленников. Он даже организует земледельческую коммуну под **Евпаторией**, чтобы актеры могли вместе и выходить на сцену, и заниматься физическим трудом. Всестороннее воспитание детей — еще одна грань его многочисленных талантов.

Несмотря на жанр спектакля — doc — артисты не пересказывают биографию Сулержицкого или предысторию рождения Третьей Студии, и из нее — Театра имени Евгения Вахтангова, а вос-



Сцена из спектакля

создают театральную среду, в которую был погружен сам Леопольд Сулержицкий, его коллеги и ученики. Пространство, придуманное художником **Максимом Обрезковым**, наполняется их голосами, портреты, строки из писем скользят по стенам. Главный цвет — синий как отсылка к морским путешествиям Сулержицкого, к спектаклю «Синяя птица» — образу прекрасной мечты. Синий был любимым цветом и великого вахтанговца **Рубена Николаевича Симонова**, в честь которого названа сцена театра.

В центре стоит крохотная игрушечная повозка, вот и весь реквизит: на месте извозчика фигурка Сулержицкого, пассажира, укутанного в шубу — Вахтангов. Время идет вспять, и зрители пере-

носятся в морозную февральскую ночь 1922 года, когда Вахтангов возвращался домой в Денежный переулок с прогона последнего своего спектакля — «Принцесса Турандот». Звучит голос **Людмилы Максаковой**, которая читает воспоминания **Анны Орочки** о той самой репетиции. Вахтангов смертельно болен и знает, что больше не увидит свое детище, но он уходит в вечность, чтобы оставить после себя продолжателей начатого дела, строителей будущего театра, дорогих его сердцу студийцев. Поэтому буквы на костюмах артистов, если их сложить, образуют заветное слово СТУДИЯ.

Музыкальное оформление спектакля также строится как мозаика аллюзий. В спектакле звучит вальс, написанный

Сулержицким к «Соседу и соседке», фрагмент музыки **Николая Сизова** и **Александра Козловского** из «Принцессы Турандот», **Ильи Саца** из «Гамлета», **Николая Рахманова** из «Сверчка на печи».

Удивительно и радостно, что нынешнему молодому поколению оказалась близкой романтическая эстетика легендарного спектакля «Принцессы Турандот» 1922 года, восстановленного через сорок один год, когда выросла новая плеяда замечательных вахтанговцев. Шестеро артистов — **Евгения Ивашова**, **Владимир Логвинов**, **Артем Пархоменко**, **Эльдар Грамов**, **Елизавета Палкина**, **Алексей Петров** — то и дело перевоплощаются в разных персонажей: тут и Вахтангов, и Серафима Бирман с **Лидией Дейкун**, и Крэг со Станиславским. И снова попадают в сказку Гоцци в образах Калафа и Турандот, ведущих извечный словесный поединок. Они — цанни, верные слуги просцениума. Игра в игру получается настолько мастерской, тонкой, проничной, что становится очевидно — из сулеровских шуток и празднеств родилась не только феерия Вахтангова, но и наполненная светом и благодарностью учителям постановка Аси Князевой.

Сулержицкий, вечно стремящийся к совершенству, охотно отдавал все лавры своим ученикам. Благодаря ему Вахтангов из заносчивого молодого франта превратился в тонкого художника и философа. Но разве сначала не разочаровались студенты Первой Студии, впервые увидев Леопольда Антоновича? И разве в ответ затаил он обиду на них? Едва ли. Зоркость сердца он ценил превыше всего. Михаил Чехов, получив повестку в армию, был поражен, что сам Сулержицкий проводил его до призывного пункта и целый день простоял у ворот, чтобы узнать решение. Кто теперь помнит, что знаменитый «Гамлет» Крэга в Художественном те-

атре в значительной мере отредактировал Сулержицкий? И вот перед нами проносится расsvирепевший англичанин после ссоры со Станиславским. Долгие годы Крэг не получал ответа на свои письма Сулержицкому. И только в 1935 году, вновь приехав в Москву на театральный фестиваль, кстати, чтобы посмотреть «Принцессы Турандот» в Вахтанговском театре, он узнал, что коллега и друг Леопольд Антонович ушел из жизни почти 20 лет назад...

«С художника спросится» — знаменитая статья-манифест Евгения Вахтангова, которая дала название спектаклю, посвящена идее рыцарского служения театру. Рыцарь Сулержицкий верил, что искусство защищает нас от пошлости окружающей жизни, что люди могут быть братьями, создавать общее дело, противостоять несправедливости всех мастей, служить красоте и Богу. Театральная жизнь полна как одухотворяющих взлетов, так и разочарований, судьбоносных встреч и предательств. Леопольд Антонович как никто испытал это на себе, но не отказался от своих принципов и несмотря ни на что продолжал верить в человека.

И вот звучит голос другого Мастера, **Римаса Туминаса**, читающего размышления Сулержицкого о театре: «Сценическое искусство единственное, от которого не остается никаких памятников, так как его материал — биение живого сердца в данную минуту». Как не согласиться с Леопольдом Антоновичем? Артист уходит, но живет мечта о творчестве, идеалы и высокие помыслы.

Человек рождается в муках, спектакль тоже рождается через боль, и появляется на свет она — Синяя птица или Турандот, а значит, все не зря.

Елена ОМЕЛИЧКИНА
Фото Валерия МЯСНИКОВА
предоставлены театром

ИМПЕРАТРИЦА КРАСОТЫ

Первая в российской столице постановка пьесы австралийского драматурга **Джона Мисто «Маддам Рубинштейн»** на сцене **Театра имени А.С. Пушкина** стала спектаклем-бенефисом в честь юбилея его ведущей актрисы **Веры Алентовой**.

По словам режиссера-постановщика спектакля и художественного руководителя театра **Евгения Писарева**, предлагая **Вере Алентовой** пьесу Джона Мисто, ему хотелось открыть нового автора, новую роль... Переводчики **Ольга Варшавер** и **Татьяна Тульчинская** создали современную сценическую адаптацию текста пьесы специально для этого театра. В итоге, в его

репертуаре появился новый яркий, зрелищный спектакль, раскрывающий иные грани дарования Веры Алентовой. Главный женский образ и в самой пьесе, и в новом спектакле выписан с особой любовью.

Алентова играет Хелену Рубинштейн, ставшую основательницей современной бьюти-индустрии и создательницей огромной империи красоты — косметической линии и сети магазинов в США, Франции и Великобритании. Родившаяся в 1872 году в еврейском гетто, Хелена уже в 1902 году открыла свой первый магазин косметики, прославившись кремом для сухой кожи «Valaze». Благодаря уникальной способности тонко чувствовать красоту и научному

Хелена Рубинштейн — В. Алентова



подходу к косметологии, она создала настоящую империю женской красоты (с 1988 года бренд косметики Helena Rubinstein вошел в состав концерна L'Oreal). Хелена Рубинштейн открыла и первый в истории салон красоты, став настоящей легендой еще при жизни и первым косметологом, научившей женщин ухаживать за своей кожей и правильно пользоваться косметикой. А для этого необходимо постоянно работать над собой. «Не бывает женщин некрасивых, бывают женщины ленивые», — часто повторяла Хелена.

Конечно, добиться таких небывалых высот и успехов под силу только личности незаурядной, какой и была Хелена Рубинштейн. Эту «женщину-смерч», подобную мощному стихийному природному явлению, и «императрицу красоты», как ее не-

редко называли, не могли остановить никакие жизненные препятствия на пути к поставленной цели. Не случайно один из самых знаменитых художников XX века **Сальвадор Дали**, написавший портрет Хелены, изобразил ее в образе мифической Андромеды, прикованной цепью к скале. Подобно легендарной древнегреческой принцессе-воительнице, Хелена также была готова принести себя в жертву. В жертву Красоте, существование которой в нашем мире помогает примириться с его несовершенством, возвышая над обыденностью. При этом источником инновационных идей для Хелены Рубинштейн всегда оставалась красота, являющаяся отражением интеллекта и высокой культуры ее носительницы. Поэтому она всегда стремилась окружать себя личностями не-

Хелена Рубинштейн — В. Алентова, Элизабет Арден — О. Науменко





Патрик О'Хиггинс — А. Ешкин, Елена Рубинштейн — В. Алентова

заурядными и общалась с известнейшими людьми своей эпохи. Помимо Дали, это художники **Пабло Пикассо** и **Фрида Кало**, знаменитые французские писатели **Андре Мальро** и **Коlette**, неоднократно бывавшие в ее парижском особняке.

За свою долгую, насыщенную многими интересными событиями жизнь Елена собрала выдающуюся коллекцию предметов искусства и ювелирных украшений. Обладая отменным вкусом, чувством стиля и исключительным чутьем, она всегда точно знала, какая вещь ее украсит, а чего следует избегать, и умела подчеркнуть свою индивидуальность. Несмотря на то, что она дружила с **Коко Шанель**, одежду ее производства не носила, предпочитая платья, сшитые для нее **Полем Пуаре**, **Юбером Живанши** и **Кристианом Диором**.

В чем же заключался главный секрет притягательности личности Хелены Рубинштейн? Дело даже не в том, что она обладала могущественными женскими чарами, а в личной, субъективной энергетике. Когда она входила куда-нибудь, все головы непроизвольно поворачивались в ее сторону. Ее сила казалась загадочной.

Спектакль «Мадам Рубинштейн» в постановке Евгения Писарева объединяет в себе разножанровые элементы — комедийные и драматические сцены, словно в калейдоскопе, сменяют в нем друг друга, позволяя главной героине в исполнении Веры Алентовой продемонстрировать широчайший диапазон эмоций. Алентова наделяет свою героиню незаурядным умом, реформаторским и организаторским талантом и одновременно чертами очаровательной, никогда не пе-



Патрик О'Хиггинс — А. Ешкин, Хелена Рубинштейн — В. Алентова

реходящей границы дозволенного, женственной взбалмошности и изменчивости стремлений. От ее слов и поступков веет духом независимости. У нее есть слава и огромное состояние, которые, однако, не приносят счастья и душевного спокойствия, когда жизнь клонится к закату.

Пережив два брака, финансовые потери и, напротив, невероятные финансовые успехи, Хелена в какой-то момент понимает, что она одинока. Ее семья — это двое взрослых сыновей, которыми она гордится, как бы невзначай замечая при этом, что «пороть их надо!». Но когда «железная» бизнесвумен теряет своего старшего сына Хороса, погибшего в автокатастрофе, которому не раз доставалось от матери за расточительность, она не может прийти в себя, на целый год выпадает из жизни и бизнеса.

В спектакле «Мадам Рубинштейн», помимо главной героини, в истории жизни Хелены Рубинштейн участвуют ее личный секретарь Патрик О'Хиггинс в исполнении **Артёма Ешкина** (в другом составе — **Дмитрий Власкин**) и подруга-соперница в бизнесе Элизабет Арден (ее играет актриса «Гоголь-Центра» **Ольга Науменко**, специально приглашенная Евгением Писаревым на эту роль). С историей жесткой конкуренции этих двух королей индустрии красоты связана история развития косметики.

Мастерски соединяя актуальную тему с современной формой ее подачи и вместе с тем верностью великим традициям русского психологического театра и мхатовской школы (и Евгений Писарев, и Вера Алентова являются воспитанниками Школы-студии МХАТ), режиссер су-



Хелена Рубинштейн — В. Алентова

мел раскрыть за внешней женской притягательностью актрисы не только лирическую и комедийную, но и подлинно драматическую ипостась ее таланта, умение воплотить на сцене непростую борьбу главной героини с самой собой, свойственную сильным и стойким натурам.

Встреча с покалеченным войной небогатым молодым человеком, который занимается к ней на работу, заставляет Хелену по-другому посмотреть на многие привычные вещи. Несмотря на несхожесть и непохожесть их характеров и образов жизни, Хелена и Патрик становятся настоящими друзьями, близкими и необходимыми друг другу людьми. И, как отметил Евгений Писарев, это «обретение любви — не в романтическом, а просто в человеческом смысле — и есть самое главное и в спектакле, и в жизни».

Считается, что характер судьбоносен. Хелена Рубинштейн работала над своим

характером не меньше, чем над макияжем. И потому ее личность и взгляды на жизнь интересны, насыщены умом, мудростью и в то же время иронией, горечью знания о жизни чего-то такого, что далеко не каждому известно, и неумной страстью преодоления...

Спектакль построен так, что в нем привлекают и режиссерская концепция, и сценографическое решение (художник-постановщик — **Максим Обрезков**) в сочетании с продуманными до деталей, стильными и элегантными костюмами **Виктории Севрюковой**, известной не только своим талантом, но и умением сделать образ артиста на сцене целостным и незабываемым. Придуманные художницей сочетания линий, пропорций, цвета и текстуры одежды создают абсолютное впечатление моделей «от кутюр», настоящего эксклюзива, отличающего высокую моду.

Затрагиваемая в спектакле тема поиска красоты как своеобразной опорной конструкции человеческого бытия, постоянно нарушающейся самим человеком, воплощена Максимом Обрезковым с помощью геометрических фигур — круга, венчающего прямоугольные колонны. Круг, являющийся символом бесконечности, идеального абсолюта и совершенства, представляющий собой бесконечную линию, замыкающую время и пространство, обозначен и на заднике, в глубине сцены. Он также проецируется и на предметы, окружающие Хелену. Например, кресло-шар, словно подчеркивает ее могущественную власть, силу и императорское достоинство.

Что же касается прямоугольника, то это одна из самых рациональных и правильных форм в человеческом восприятии. Прямоугольная форма наиболее ча-

сто используется человеком в быту (дом, комната, кровать и т. д.), символизируя открытость для новых идей, ценностей, способов мышления и жизни. Изящный product placement марки HR также удачно обыгран в сценографии.

Слава, богатство и одиночество в конце жизни, а также вопрос цены успеха, когда человек в своем стремлении к этому успеху может потерять семью и друзей, — вот те проблемы, над которыми размышляет Евгений Писарев. Эта важная социально-нравственная тема актуальна всегда, она вне времени и вне пространства, вне какой-то отдельно взятой, конкретной страны. А потому оказалась на редкость созвучной и сегодняшнему зрителю.

Ирина НОВИЧКОВА

Фото предоставлены театром

ЮБИЛЕЙ

ФОРМУЛА ЛЮБВИ

В решении задачи $16 + 26 + 18 + 3460 = 75$ — нет никакой ошибки. Более того — цифры легко меняются на другие, и тоже реальные, но ответ все равно выходит тем же: **75**. Ибо мы имеем дело не с арифметическим действием, а с формулой, какую иначе как формулой любви или формулой судьбы не назвать.

Детство **Владимира УРИНА** прошло в **Кирове**, 16-метровую комнату семья из пятерых человек (мать и четверо детей) занимала в обычной коммуналке. «Хватало», — скажет он, Урин, когда его спросят о послевоенном детстве.

В 26 лет, поучившись на курсе **Георгия Товстоногова** в **Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии** и вернувшись с режиссерским дипломом в Киров, жадный до работы вятич получит предложение

от главрежа местного **ТЮЗа Алексея Бородина** занять вакантный **директорский** пост. «Увлекало», — радостно улыбнется юбиляр.

В начале **1980-х** переедет в **Москву** и возглавит **Кабинет детских и юношеских театров Всероссийского театрального общества (ВТО-СТД РФ)**, дальше станет секретарем Союза, первым заместителем его председателя **Михаила Ульянова**, вместе с художником **Олегем Шейнцисом** и драматургом **Виталием Павловым** придумает премию **«Золотая Маска»** и проведет фестиваль два раза как автор и организатор.

«Окрыляло», — улыбнется, задумавшись, снова.

Потом Урина пригласят директорствовать в **Московский музыкальный театр имени Константина Станислав-**



Фото Д. Юсупова

ского и Владимира Немировича-Данченко, и за 18 лет в содружестве с творческими лидерами этой сцены он построит и перестроит оперно-балетный дом на Малой Дмитровке, сделает его всемирно известным и с репутацией высокого художественного вкуса.

«Вдохновляло», — скажет убежденно, не отводя глаз.

В 2013-м в его трудовой книжке появится четвертая запись: назначен **генеральным директором Государственного академического Большого театра России**. В его подчинение войдут 3460 человек, и он начнет все сначала, решая вопросы, преодолеывая препятствия, устраняя проблемы, строя и перестраивая, созидая и не уставая.

Без сомнения, в истории Кировского ТЮЗа время Бородина и Урина помечено словом «эпоха», в ВТО-СТД период Ульянова и Урина — тоже, в Музыкальном театре на Дмитровке — определено, в Большом — конечно.

Из этих периодов и временных отрезков, довольно внушительных по времени, затратам сил и самоотдаче, выведем: эпоха Урина. Профессионала, директора-режиссера, организатора-художника, продюсера-музыканта, педагога-воспитателя.

Окрыленного, увлеченного и творчески беспокойного театрального деятеля, чей энтузиазм — беспримерен, работоспособность — уникальна, авторитет безукоризнен.

Конечно, его жизнь, включающая в себя множество глав, в том числе — и недописанных, открытых, ждущих своего дальнейшего наполнения, богата самыми разнообразными событиями, фактами, цифрами, коих не счесть никакими арифметическими действиями. Важно, что из этой замечательной жизни можно и нужно извлечь поистине универсальную формулу. Формулу любви. К театру. К делу. К людям.

Александра ФИЛИППОВА

ОПРАВДАНИЕ ФАМИЛИИ

4 марта народному артисту России **Георгию Антоновичу Штилю** исполнилось **90 лет**. Он до сих пор на сцене **Большого драматического театра**, куда пришел **60 лет** назад. Ныне театр носит имя **Г.А. Товстоногова**, которого Штиль всегда почитал как гения. И с годами научился не обижаться за маленькие роли, достававшиеся ему вовсе не по таланту.

В книге «**Товстоногов. Репетиции**» (СПб., 2015) есть запись репетиций спектакля «**Тихий Дон**». Режиссер выстраивает мизансцену. По диагонали планшета должен протянуться отряд красноармейцев.

ТОВСТОНОГОВ (*Аксенову*). Очень маленький отряд получается, вам не ка-

жется? А где наши рабочие сцены? Вот бы им присоединиться... Нет, встаньте в один ряд, фронтально, от портала к portalу.

Перестроение по росту в одну шеренгу. Всем не хватает места. Самые маленькие оказываются за сценой рядом с помощником режиссера.

МАРЛАТОВА. Георгий Александрович, Горюнов и Штиль ко мне попали. На сцене они не помещаются.

ШТИЛЬ (*вышел, сдерживая обиду*). Не помещается.

ТОВСТОНОГОВ. Ну и стойте там. Сбоку увидят. Я и добиваюсь, чтобы у шеренги не было конца!

Штиль кивнул и гордо ушел за кулису к Горюнову.

Георгий Штиль





«Божественная комедия». В роли Дирижера. 1962

Роль в программке обозначена как **Рыжий красноармеец**. Сколько таких переиграл Георгий Антонович! И с годами согласился: Товстоногов был прав. Потому что создавал спектакль, где у шеренги не должно было быть конца. И строил театр с прицелом на бесконечность. А что может быть для актера важнее, чем жить и работать в великом театре?! Штиль не просто вошел в историю БДТ. Он с первого дня создавал его своими руками, нервами, интуицией и талантом.



«Пиквикский клуб». В роли Джо. 1978

Широко известен сюжет с постановкой пьесы **Александра Володина «Моя старшая сестра»**. В первоначальном варианте этой малюсенькой роли вообще не было. В первом издании пьесы (1961) такого персонажа в помине нет. Его придумал актер. Перед выходом **Татьяны Дорониной** с ее прославленным: «Любите ли вы театр...» режиссеру понадобился — для разгону — еще один абитуриент, он попросил: «Жора, прочтите что-нибудь...» И тот, вопреки замечанию мастера: «А вы в зеркало на себя смотрели?» — решил прочесть не какую-нибудь басню, а монолог Чацкого, заставив коллег хотеть до слез.

Полагаю, Штиль, с его неумным тем-



«Три сестры». В роли Рода. 1966

пераментом и желанием душу вложить в каждый спектакль и каждую роль, не раз импровизировал, фонтанируя по ходу репетиций, и не раз расширял границы казавшихся проходными и незначительными кино- и театральными ролей. Кому-то из своих героев артист добавил слов, кому-то сочинил биографию, походку или манеру говорить, кому-то достался танец (что за дивная пластика у его матроса из оперетты «**Вольный ветер**»!), у кого-то прорезался голос (недаром после «**Истории лошади**» мастер величал его «наш Карузо»). И со всеми щедро делится знанием человеческой природы.

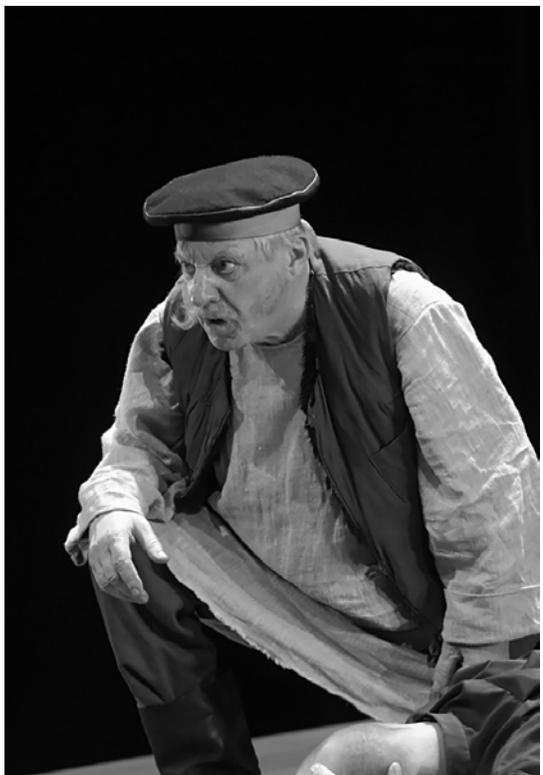
Его считают характерным актером,

но в любой эпизод он вкладывает максимум энергии и смысла, которых хватило бы на большую драматическую роль. Впрочем, драматизма хватало и Рода в «**Трех сестрах**», и Ромулу в спектакле «**Я, бабушка, Илико и Илларион**», и Добчинскому в «**Ревизоре**». Плакать публику заставляли его Расплюев в «**Смерти Тарелкина**» и Митрич во «**Власти тьмы**». Роли, казавшиеся эпизодическими, в исполнении Штиля превращались в полноценные образы.

Разве можно назвать маленькой роль **конюха Васьки** в «**Истории лошади**»? Вместе с Холстомером **Евгения Лебедева**, **Князем Олега Басила-**



«История лошади». Васька-конюх — Г. Штиль,
Холстомер — Е. Лебедев



«Власть тьмы». В роли Митрича

швили и Вязопурихой **Валентины Ковель** он составлял ядро знаменитого спектакля. Без этого героя нельзя было постичь то, что называется русской душой и русским характером, о которых сказано «умом Россию не понять». Столь же непостижимы английские типы, описанные Диккенсом в «Записках Пиквикского клуба». В спектакле Товстоногова, однако, каждый преображался в неповторимую фигуру. Слуга Джо, любитель подремать у камина и поглазеть на горничных, в трактовке Георгий Штиля — в белых чулках, элегантно бледно-зеленом жилете, с пышным жабо — был похож на балованного хозяйского кота, сохраняя при этом повадки джентль-

мена. Этого типа тоже нельзя понять, но можно прочувствовать — благодаря актеру, который не только «влез в его шкуру», но и эту шкуру смастерил.

Совершенно неожиданно раскрылся Георгий Штиль в спектаклях режиссера **Григория Дитятковского** — «Отец» по **Стриндбергу** (на камерной сцене) и «Федра» **Расина** (на большой). В «Федре» его **Терамен**, воспитатель Ипполита, задает тон всей трагедии. В его устах александрийский стих звучит, как звучал, наверное, со сцены «Комеди Франсез» — возвышенно, благородно, отточено и естественно. Пожалуй, в этой роли актер взял реванш за свой казавшийся невозможным дебют в роли Чацкого. Теперь мы



«Губернатор». В роли рабочего Егора. Фото С. Левшина. 2016

бы рыдали над неразделенными чувствами героя Грибоедова и сострадали бы его одиночеству. Но... искусство, как и история, не знают сослагательного наклонения. Да и зачем возвращаться так далеко назад, когда актерская карьера столь блистательно удалась и продолжается?!

За годы работы в БДТ, в кино и на телевидении Георгий Штиль доказал, что амплуа — это пустые слова. И мысль мастера о том, что у шеренги талантов Большого драматического театра не должно быть конца, его судьба подтвердила самым наглядным образом — притом, что никогда он не был покорным, удобным и покладистым артистом.

Секрет своей исконно петербургской фамилии он не разглашал. А вот Г.А. Товстоногов немецкий язык знал прекрасно. Наверно, принял во внимание, что по-немецки слово Штиль имеет несколько толкований. Основное — корневое: стержень. Но и стиль тоже. В любом случае, Георгий Штиль не случайно стал и стержнем ансамбля БДТ (теперь уже имени Товстоногова), и приметой стиля главного петербургского театра.

Елена АЛЕКСЕЕВА
 Фото с официального сайта
 БДТ им. Г.А. Товстоногова

ЕВГЕНИЙ ЛАНЦОВ — БУДУТ ПЕРЕМЕНЫ

Любопытны все-таки повороты судьбы. За 35-летнюю профессиональную жизнь куда только не закидывало режиссера **Евгения Ланцова**. Сын офицера привык к переездам: родился в Кронштадте, вырос в Крыму, учился в Челябинске, много работал на Урале и в Сибири. В 2011 году возглавил **Русский драматический театр имени М.Ю. Лермонтова в Хакасии**. Праздновал день рождения с театром в один день — 10 октября. Примечательно, что этот коллектив образовался в Вятской губернии в 1931 году, а восемь лет спустя его труппа в полном составе была приглашена в Абакан, столицу Хакасии, и стала основой нового театра.

Четыре года назад режиссер Евгений Ланцов прибыл в **Киров**, чтобы взять на себя руководство драматическим театром, надеясь служить ему верой и прав-

дой. А как иначе? Вятка была и остается его исторической родиной — здесь выросли родители, в вятской земле лежат все его предки.

Первый спектакль Ланцова в Кирове — «**Земля Эльзы**» по пьесе **Я. Пулинович** (2018). Главные роли исполнили народные артисты России **Владимир Смирнов** и **Наталья Исаева**. Спектакль стал заметным событием в городе — его стремились увидеть все, ведь и режиссер новый, и любимица публики Исаева в течение нескольких лет не баловала поклонников яркими ролями. Зал неизменно аплодировал стоя. Помню забавный разговор в библиотеке имени А.И. Герцена. «Ой, и не знаю, стоит ли. Поди и посмотреть-то нечего», — лениво отозвалась читательница о театре. «У нас возрождение театра идет, а вы не знаете? — удивилась пожилая библиотекарша и

Евгений Ланцов





«Земля Эльзы». Сцена из спектакля. В центре: Эльза — Н. Исаева, Василий — В. Смирнов

словно просверлила ее глазами. — Новый режиссер приехал. «Землю Эльзы» поставил. Такой спектакль, такая Исаева!» «Как, как?» — заинтересовалась женщина. «Земля Эльзы», запомните», — наставительно ответила библиотекаря.

Спектакль покорила простого вятского зрителя. В нем не было красивых костюмов и спецэффектов, только несколько талантливых артистов, рука мастера и пронзительный сюжет. Что такое Вятка? Знаменитая Ассоль А.С. Грина, смотрящая за горизонт. Она ждет исполнения своей мечты, находясь в вечном предвкушении какого-то прекрасного, невероятного преобразования. Вот и они, независимые жители ссыльного края, дождутся перемен, заживут свободно при новой власти и новых дорогах и выгонят, наконец, нищету и пьянство за порог. Так и Эльза Исаева ждет от жизни счастья, но до времени спит. Васи-

лий разбудил ее, и теперь Эльзу не остановить — она торопится, впитывает счастье каждой клеткой... Эльза жила, смиряясь, и ждала этого толчка, но ей уже 76 лет, и Василий немолод. Увы, не удалось пожить... Придется снова оставить «на потом».

«Я, наконец, понял, как надо ставить «Эльзу», — однажды сказал режиссер. — Они должны говорить напрямую. Нужно рассказывать историю широко, погружать ее в зал». И это сработало. В каждом зрителе проснулась сродни розовому платью Эльзы мечта об алых парусах, которые принесут любовь и покой в их непростую жизнь.

И если до пандемии спектакль мог идти неровно, то после вынужденного затишья предстал перед зрителями в совершенно особом состоянии. Артисты играли невероятно точно, чисто, осознанно. Казалось, они, наконец, почувствовали



«Вишневый сад». Сцена из спектакля. В центре: Раневская — Н. Исаева

в себе силу предков, пробудили ее и теперь делятся с нами, зрителями, этой тайной силой, энергией жизни, пониманием и мудростью. Спектакль получил второе дыхание. К сожалению, оно прервалось карантином, а потом — скоростной смертью артистки. Наталья Николаевна любила роль Эльзы, и этот спектакль ушел вместе с ней. Но свою миссию выполнил — открыл режиссеру «двери» в древний город Вятку.

За годы службы в Кировской драме Евгений Ланцов поставил двенадцать спектаклей, семь музыкально-поэтических программ и концертов, реализовал совместно с Вятским госуниверситетом несколько художественно-просветительских проектов. Среди его наиболее значимых работ спектакли «Марьино поле» **О. Богаева**, «Вишневый сад» **А.П. Чехова**, «Гроза» **А.Н. Островского**, «Фальшивая нота» **Д. Карона**, «Наш городок» **Т. Уайлдера**.

Пьесу «Марьино поле» (2018) ставили много, по всей стране, и если лет десять

назад появление таких персонажей как Сталин, Гитлер и грибы-инвалиды смущало и иногда даже оскорбляло зрителей, в наши дни этим трудно кого-то удивить. Свидетелей войны остается все меньше, говорить на эту тему становится сложнее с каждым годом. Добротные классические спектакли о войне уже не вызывают эмоционального отклика у правнуков победы, поэтому и искусство, отдаляясь от описываемых событий, меняет жанры с драмы на объемную, сказочную притчу. Историю о трех старухах, ждущих с войны молодых своих мужей, раскрыли всего восемь артистов, и сделали это мастерски, полностью доверившись замыслу режиссера. В итоге спектакль получился художественный и аполитичный, ибо отражал, прежде всего, народную правду о войне, правду мифическую, ту, что вынесли наши бабушки и дедушки на своем жизненном опыте и ту, что они получили в наследство от своих предков. Ибо, как правильно подметил автор, Марья ждет Ивана с Великой Отечествен-



«Гроза». Катерина — Е. Некрасова, Тихон — А. Ефимов

ной войны точно так же, как и ждала с Куликова поля. Интересна судьба спектакля. Узнавая о содержании, зрители наотрез отказывались идти на него. Им претила грустная военная тема. Стоило невероятных усилий их привести, но после просмотра они с удивлением замечали «Так ведь это о любви!»

Комедия «Вишневый сад» (2019), наоборот, вызвала неоднозначный отклик публики. Вместе со сценографом **Анной Федоровой** режиссер придумал длинную, украшенную лепниной, балку, этакий подоконник, жердочку, на которой сидят герои, словно птицы, прилетевшие на звук зерна. На балке, как на качелях в далеком безоблачном детстве, сидят Раневская с братом. Присаживаются сюда и дети, и гости. Но слуги — никогда. Вся эта компания утопает в грусти, внешне тихой и местами веселой, но абсолютно панической, природной. Старого мира нет, в новом они — не жильцы. Даже Лопухин — только плодородная почва, на которой прорастет человек нового времени, но никак не рупор будущего. Аня и Петя еще молоды и оттого более раскованы, свободны, но и они до конца не знают, как иначе жить и работать. У них есть вера, и этого им достаточно. Режиссер выстроил действие практически без перспективы, разместив артистов в одной плоскости. Им приходилось соответствовать друг другу, чувствовать друг друга острее, вырабатывать ансамблевую игру. Это было психологически сложно, «не выделяться» получалось не у всех, но со временем артисты пристроились. Спектакль красивый, фиолетовый сок вишен пульсирует на воздушных шторах в такт звуку лопнувшей струны, а все смотрят куда-то вдаль, как заигравшиеся дворянские дети в цветных одеждах, которых гувернантка позвала к обеду.

В отличие от «Вишневого сада», родившегося в недрах театра немного преждевременно, «Гроза» А.Н. Островского (2021) появилась вовремя, хотя и создавалась в пандемию, мучительно и долго. Здесь ар-

тисты действуют слаженно, как единый организм. Многоликий «народ» поет чапушки в стиле рэп, Тихон (**Артем Ефимов**) читает стих-молитву «Человече, рабе Божий...», Катерина (**Елена Некрасова**) окутывает зрителей своим чистым пронзительным голосом, а Марфа Кабанова (**Светлана Золотарева**) компетентно, со знанием дела учит молодежь жизни. Древняя фреска на стене храма повествует о литовском разорении, но горожане понятия не имеют, что это за разорение, не понимают они и зачем нужны громоотводы. Им и так хорошо живется со своим «начальством». Они его, конечно, не жалуют, и на волю им хочется, и посмеяться над ними они не прочь, но только Дикой и Кабаниха — родные и понятные, а от Катерины с ее честностью хочется держаться подальше... И все же именно Катерина, показывающая пример искреннего покаяния, пробуждает и отрезвляет этот разувевшийся, уставший от закоснелой, застывшей жизни народ.

Последним спектаклем Евгения Ланцова на посту художественного руководителя Кировского драматического театра стал «Наш городок» Т. Уайлдера (2021). Бесхитростная история жизни маленького городка несет в зал неподдельную, трогательную и обволакивающе-нежную любовь. Вот юные герои, забравшись в импровизированное кафе-дилижанс, неловко говорят о любви, сами того не подозревая. Или родители жениха, кормя друг друга кашей, делятся своими мыслями о жизни и потаенными страхами. Горожане судачат о всякой «ерунде» — о горохе и Париже, о том, что тестю нельзя видеть жениха в день свадьбы или о том, что брата обязательно нужно похвалить за самодельный подарок, но за всем этим — гармония взаимопонимания. Люди в городке любят друг друга и берегут от плохих новостей, но безжалостный XX век уже навис тяжелой тучей над этим райским уголком. Даже в талантливо-дерзком пении церковного старосты чувствуется еле уловимая красота печали, незамутненной скорби...



«Наш городок». Сцена из спектакля

Что будет впереди? Смерть? Нет, это не страшно. Это естественно. Будут перемены. И перемены качественные, эпохальные. Исчезнет то, что мы больше всего ценим и чем дорожим. Вместо старой капризной лошадки с большим самомнением, чьи ноги все никак не могут запомнить новый маршрут и сбиваются на привычный путь, нас ждут дымящие углем паровозы и послушные форды, которые нужно подкармливать не ароматным зеленым яблочком, а вонючим бензином. И если лошадка из чувства солидарности фыркнет на лежащую посреди дороги собаку и поднимет ее, то форд это живое на дороге без нашей помощи даже не заметит. Лошадка бьет копытом, отмахивается от паров дилижанса, задыхаясь, в то время как счастливые молодожены в нем и не подо-

зревают о грядущей экологической катастрофе и всем, что с этим связано. Самые чуткие из нас это понимают. Святые или поэты, как говорит автор. А, может, и мы пойдем? Просто глядя на этих красивых людей в этом светлом и вдохновляющем спектакле про время.

Впереди у Евгения Ланцова новый театр, новые артисты и новые темы. Необыкновенная легкость и глубина его последнего творения достигалась многолетним и упорным трудом, и он с благодарностью вспоминает это непростое время. В зале радость. На сцене — улыбка Эммы. И этого достаточно.

Ада КОЛМАКОВА

Фото из личного архива Е. Ланцова
и архива Кировского драмтеатра

ТЕАТР АЛЕКСЕЯ ЛЮБИМОВА

Два года назад **Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко** отпраздновал свой вековой юбилей. Создавая его, Вл.И. Немирович-Данченко мечтал о музыкальном коллективе нового типа — театре поющих и танцующих актеров. И нашего героя — ведущего танцовщика труппы **Алексея Любимова** — смело можно назвать актером. На сцене ему подвластны любые психологические состояния, он буквально «берет в руки» зрительный зал. Благодаря этому редчайшему дару у танцовщика сложился разнообразный репертуар. На него охотно ставят хореографы, его любят зрители. В юбилейный для театра 2019 год Алексею Любимову было присвоено почетное звание «Заслуженного артиста России». В нынешнем сезоне танцовщик часто выходит на родную сцену — исполняет знакомые, ставшие любимыми роли, участвует в премьерях. Недавно он исполнил сразу две партии: **герцога Вероны** и **паддре Лоренцо** — в резонансной постановке балета **С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»**, ставшей дебютом модного режиссера **К. Богомолова** на балетной сцене. Затем последовала старинная **«Сильфида»** — изящная стилизация французского хореографа **П. Лакотта**, где Алексей Любимов вышел в роли зловещей **колдуньи Мэдж**. Зритель всегда ждет появления артиста в спектакле, потому что Любимову есть, что сказать со сцены.

Алексей Любимов



В отличие от многих, Алексей Любимов осознано выбрал балет. Мальчику из провинциального **Саранска** всегда хотелось выразить себя через движение. Сначала занимался спортом — на всю жизнь осталось у Алексея увлечение тайским боксом. А потом в его жизнь вошел танец — и балетный, и классический. Возможность двигаться под музыку и создавать образы завораживала. Пожалуй, тогда и понял Алексей, что его призвание — хореография. До 13 лет он занимался в хореографической школе родного Саранска, но тогда она только создавалась, и говорить о серьезном преподавании не приходилось. Понимая, что необходим более высокий уровень обучения, целеустремленный мальчик поехал в **Пермь** поступать в знаменитое хореографическое училище. Это было невероятно: почти четырнадцатилетний парень поступил в хореографическое училище, тогда как его одноклассники начинали с десяти!



«Чайка». Сорин – А. Любимов. Фото И. Захаркина

Пермское хореографическое училище всегда было одной из лучших школ классического балета в мире. И в этом немалая заслуга его многолетнего руководителя Людмилы Сахаровой. У сына Людмилы Павловны, преподавателя училища Александра Сахарова наш герой стал учиться классическому танцу. Было, конечно же, непросто. В отличие от одноклассников, ему приходилось проходить все «с нуля» — сказывались пробелы начального балетного образования. Чтобы достичь уровня одноклассников, Алексей работал в классе как одержимый. В результате, на выпускных экзаменах он единственный получил «пятерку» по специальности. Его приглашали в знаменитый Перм-

ский театр оперы и балета, но Любимов выбрал Японию. Ему хотелось свободы. Тем более, заманчиво было увидеть именно эту страну. Легкий на подъем юноша заручился разрешением родителей — ему тогда еще не исполнилось восемнадцати лет — и уехал работать в балетную компанию в Осаку. Там танцевал и вел класс. В Японии к русской балетной школе относятся с благоговением. Молодой танцовщик быстро стал знаменитостью труппы. На улице после спектакля его ждали поклонники, просили автограф. И хотя он пробыл там недолго, полюбил эту страну на всю жизнь. До последнего времени Любимов ежегодно приезжал в Осаку давать мастер-класс. К сожалению, пандемия



«Татьяна».
Онегин – А. Любимов.
Фото И. Захаркина

приостановила это сотрудничество. А тогда, в 2000 году, Алексей покинул Японию и приехал в **Санкт-Петербург**, чтобы танцевать классику в театре **Константина Тачкина**. Но через несколько месяцев ушел и оттуда. Что двигало молодым танцовщиком: жажда новых впечатлений, творческая неудовлетворенность? Скорее всего, и то, и другое, но... это была судьба. Именно она привела Любимова в Москву, в Музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, ставший ему родным домом.

Он попал туда совершенно случайно. В том же 2000 году Алексей оказался в Москве и зашел в театр Станиславского и Немировича-Данченко повидать старого друга, с которым вместе танцевали в Японии. На проходной его спросили: «Вы в балетную труппу показываться?» —

«Почему нет?» — мелькнуло в голове. Прошел и оказался главному балетмейстеру театра **Дмитрию Брянцеву**, который взял Любимова в труппу.

Сольные партии пришли не сразу — три года пришлось работать в кордебалете. Молодой танцовщик входил в спектакли, постигал стилистику театра, пропитывался ею. Потом стали появляться сольные партии: вставные паде-де, двойки, тройки в классических балетах. Но Алексею, как любому артисту, хотелось проявить себя в настоящей большой роли. И судьба подарила ему такой шанс. В 2007 году в театр Станиславского и Немировича-Данченко для постановки балета «**Чайка**» приехал известный хореограф **Джон Ноймайер**. Он сразу обратил внимание на талантливого молодого солиста. Выдающийся режиссер балетного театра, Ноймай-

ер всегда создавал образы на танцующих актеров. И тогда, в 2007, он увидел в спонтанном, темпераментном Любимове ищущего новые формы в искусстве **Костю Треплева**. В спектакле многое вызвало споры, но в одном критики были едины: Любимов создал подлинно чеховского героя, стал настоящим открытием этой премьеры. Танцовщика заметили и зрители, и руководство театра. Он перешел в ранг ведущего солиста. Его талант оценил и сам Джон Ноймайер — впоследствии ставя на сцене театра новые балеты, он всегда приглашал Алексея на ведущие партии. В 2012 году хореограф перенес на сцену театра Станиславского свой гамбургский балет **«Русалочка»**, посвящение великому сказочнику **Гансу Христиану Андерсену**. Любимов воплотил здесь психологически сложный образ **Принца** — романтика, обретшего и потерявшего навек свое счастье. А через два года Джон Ноймайер вновь вернулся в Мо-



«Каменный цветок». Данила – А. Любимов, Хозяйка Медной горы – М. Семяченко. Фото И. Захаркина

«Каменный цветок». Северьян – А. Любимов. Фото К. Житковой





В балете Дж. Роббинса «Концерт». Фото И. Захаркина

скву, чтобы поставить балет «**Татьяна**» — вольную хореографическую фантазию на темы пушкинского «**Евгения Онегина**». На этот раз хореограф, словно желая испытать актерские возможности Любимова и одновременно верить в него, поставил перед ним сложную задачу: станцевать и самого **Онегина** и его антипода **князя Н** — мужа Татьяны. Алексей доверие Мастера оправдал и показал себя достойным партнером великолепной **Дианы Вишневой**, приглашенной на заглавную партию. Критики отмечали, что это был дуэт на равных. Сам артист так вспоминает о своей работе с Ноймайером: «У Джона каждое движение продумано, все очень ёмко. Нет времени на ошибку. Он — драматург от Бога. Я скучаю по его постановкам».

В творческой жизни Любимову не раз приходилось воплощать противо-

положные характеры в одном спектакле. Как истинный актер, он получает от этого удовольствие. Так случилось и с балетом «**Каменный цветок**», новую версию которого **Юрий Григорович** специально создал для сцены театра Станиславского и Немировича-Данченко в 2008 году. Опытным взглядом режиссера Юрий Николаевич увидел в Любимове **Данилу** — главного героя своего балета. Они много репетировали вместе. Хореограф фактически заново создавал эту партию в расчете на нового исполнителя. Роль мастера-каменера сложна для воплощения — Данила живет лишь мечтой создать малахитовую чашу небывалой красоты. Но танцовщику удалось показать трепетную душу художника, высокий строй его мыслей. Светел был облик любимовского Данилы, широко, с размахом танцевал он эту партию. Сам Григорович одобрил и принял интерпретацию Любимова. А через десять лет, при возобновлении «Каменного цветка», он появился на сцене страшным **Северьяном** — воплощением зла и жестокости. Алексея невозможно было узнать: поменялись и облик, и движения, адским огнем горели его глаза, истово заходил Северьян в надрывном плясе. А когда злодей погибал, уходя под землю, ужас смерти передавался зрителям.

Неоднократно талант Любимова вдохновлял постановщиков. В 2016 году хореограф и художественный руководитель **Астраханского театра оперы и балета Константин Уральский** задумал и создал свой балет «**Андрей Рублев**» в расчете на Алексея. Задача воплотить образ святого в танце казалась совсем непростой. Танцовщик тщательно готовился: ходил в Андроников монастырь — музей иконописи, где хранятся иконы письма Рублева, читал о нем книги. Помогала необыкновенная, созданная по образу православных песнопений, музыка **Валерия Кикты**. Весь спектакль шел под хоровой монолог. Это пение переполня-



«Снегурочка». Мизгирь – А. Любимов, Снегурочка – Ж. Губанова. Фото К. Житковой

ло душу, создавало особое настроение. У Константина Уральского свой хореографический почерк – минималистичный и выразительный. Каждое движение как слово, каждый взгляд, поза работали на образ. Режиссерски балет выстроен на аллегорических эпизодах – «Ручей», «Нашествие», «Молитва» – и это оказалось наилучшим решением для воплощения. Премьера балета «Андрей Рублев» имела широкий резонанс, стала событием в российской культурной жизни. После нее Алексей Любимов был удостоен престижной балетной награды журнала «Балет» – приза «Душа танца».

Любимову всегда хотелось выйти за рамки привычного театра, попробовать

себя в новых экспериментальных постановках. В этом помогла дружба с известным танцовщиком **Сергеем Полуниным**, переросшая в творческое сотрудничество. Они познакомились и подружились, когда Сергей был солистом театра Станиславского и Немировича-Данченко. Их объединила общность взглядов и профессии. По просьбе Сергея Алексей поставил миниатюру «**Пробуждение Фавна**», новую версию знаменитого «**Послеполуденного отдыха Фавна**» на музыку **К. Дебюсси**, попробовав себя в роли хореографа. Когда Полунин создал собственный проект **Polunin Inc.**, он позвал туда Любимова. Алексей вошел в него и как ведущий со-

лист, и как педагог-репетитор. Вместе они сделали четыре спектакля, которые с успехом прошли по всему миру.

Ярким воспоминанием осталось участие в 2018 году в проекте **Сергея Данильяна** — балете «**Айседора**» в постановке **Владимира Варнавы**, посвященном жизни великой «босоножки» Айседоры Дункан, чью роль пронзительно сыграла и станцевала звезда мирового балета **Наталья Осипова**. Любимову досталась двойная роль — аллегория: **Учителя танцев Айседоры** в «американском» акте и **Ленина** — учителя всей России в акте «советском». Премьерные спектакли прошли в Лос-Анджелесе и после каждого зрители устраивали стоячую овацию. «Айседору» привезли в Москву, но что-то пошло не так, и спектакль не имел успеха в России. «Я надеюсь, он будет жить, — говорит Алексей. — Чтобы понять замысел «Айседоры», на нее нужно несколько раз ходить, и каждый раз открывать этот спектакль заново».

Но как бы далеко не вводили гастрольные маршруты, каждый раз Алексей Любимов с радостью возвращается в стены родного театра. Здесь ждут его дорогие сердцу партии в балетах **Владимира Бурмейстера** — и трагический **Квазимодо**, и пылкий **Мизгирь**. Завораживает артист в балете Дмитрия Брянцева «**Призрачный бал**». Здесь все сошлось — поэтическая музыка **Шопена**, вдохновенная хореография, высокий градус чувств исполнителей.

Последние 20 лет значительно изменили лицо Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Благодаря проекту «**Точка пересечения**» его сцена стала площадкой отечественной и зарубежной современной хореографии. За несколько лет зритель смог познакомиться с творчеством уже маститых и еще только начинающих хореографов: **Сержа Лифаря**, **Джорджа Баланчина**, **Иржи Килиана**, **Начо Дуато**, **Триши Браун**, **Андрея Кайдановского** и многих других. С

самого начала Алексей Любимов активно участвовал в проекте. Ему всегда нравилось пробовать себя в новой хореографии. Особенно близким оказался творческий почерк Иржи Килиана. Любимов стал первым на отечественной сцене исполнителем партий в балетах «**Маленькая смерть**», «**Бессонница**», «**Восковые крылья**». «За что люблю Килиана? За то, что от балета к балету он всегда разный, никогда не повторяется, всегда ищет новые формы движения. При этом у него всегда есть мысль, психология образа. Очень люблю балет «Бессонница». Там нет музыки — только звуки, шорохи, звоны. Но какая безумная энергетика у этого спектакля!» — признается Алексей.

Совсем недавно, в конце ноября прошлого года, вернулась на сцену Музыкального театра К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко романтическая «**Сильфида**» — старинный балет в постановке французского балетмейстера Пьера Лакотта. Злая колдунья Мэдж — персонаж отнюдь не главный — в исполнении Любимова предстала вершительницей судеб героев. По ее воле гибнут Сильфида и Джеймс, ее беззвучный хохот ставит финальную точку всему происходящему. Такова сила актерской магии Алексея Любимова — его герои всегда выходят на первый план.

«Для меня как для артиста главным счастьем является возможность прожить на сцене как можно большее количество жизней, — говорит Алексей Любимов. — Именно полностью погрузиться в образ, а не просто присутствовать на сцене, делая какие-то движения (за чем тогда вообще выходить на сцену?). Если я не верю в своего героя, то зритель тем более не поверит!»

На его спектаклях всегда раздаются крики: «Браво!» Искусство Алексея Любимова никого не оставляет равнодушным.

Анна ЕЛЬЦОВА

ЛЮБИМИЦА ПУБЛИКИ

11 марта отпраздновала свой юбилей **Мария Аронова**, народная артистка России, лауреат Государственной премии РФ имени К.С. Станиславского, отмеченная множеством наград профессионального сообщества.

Мария Аронова — настоящая звезда, актриса уникального дарования, обладающая особой природной магией, рождающей легкость и органичность ее существования на сцене, абсолютное владение зрительным залом, который она завораживает и увлекает за собой. Эксцентрика и гротеск — те краски, которыми виртуозно владеет актриса-клоунесса. Она подлинная и заразительная в каждое мгновение своего сценического существования на подмостках, где всегда хранили осо-

бые вахтанговские принципы создания сценического образа, где яркая театральность по сей день остается основой существования актера.

Обучение в **Театральном институте имени Б.В. Щукина** на курсе **Владимира Иванова** подарило ей наставника, учителя, своего режиссера, с которым подготовлены и сыграны на вахтанговской сцене ее лучшие роли. Дипломный спектакль «**Царская охота**» был поставлен Владимиром Ивановым и позже вошел в репертуар театра. В нем Мария Аронова предстала сильной драматической актрисой. Ее героиня была страдающей и властной, мощное человеческое нутро притягивало. **Императрица** побеждала в ней женщину, но было очевидно, чего ей это стоило!

Мария Аронова





«За двумя зайцами». Проня Прокоповна — М. Аронова



«Царская охота». Императрица Екатерина — М. Аронова

Так сложилась сценическая жизнь Ароновой, что именно комедийная природа ее дарования стала доминирующей. Ампула трагикомической или откровенно фарсовой актрисы обеспечили ей любовь и признательность зрителей, высокие оценки критики, многочисленные профессиональные награды. Спектакль «За двумя зайцами», где молодая актриса сыграла роль **Прони Прокоповны**, надолго стал бестселлером Вахтанговского репертуара.

Особенностью создания различных образов у Марии Ароновой стали эксперименты с внешностью: вставные выпирающие зубы, толщинки, которыми актриса активно пользуется, добиваясь визуального комического эффекта, парики, яркий, вызывающий грим. Запоминаются речевые характеристики говора — «гнусавость», картавость, особые интонации. Она шокирует внешним видом своих героинь, но и виртуозно отыгрывает самые смелые внешние приспособления, заставляя поверить в их необходимость. Нелепая, пышноте-

лая Проня, пытающаяся казаться нежной и трепетной, была уморительно смешной, но в финале в ее голосе и интонациях звучала такая неприкрытая боль разбитого сердца, что становилось пронзительно жаль эту излишне экзальтированную, напористую и униженную невесту.

Особое место в творческой биографии актрисы, ее большой удачей стало мощное, убедительное и многослойное исполнение роли провинциальной дамы **Москалёвой** («Дядюшкин сон» **Ф.М. Достоевского**). Поначалу Мария Александровна Москалёва предстала особой с претензиями на некий шик, плоть от плоти мордасовского общества. Ее суэта вокруг князя, желание обмануть беспомощного старика вызывали брезгливое чувство. Но когда она рассказывала о своих мечтах, об Испании, не столько реальной, сколько сказочной стране счастья; когда с особым чувством, грацией и восторгом исполняла испанский танец и произносила страстные речи о прекрасной жизни, понималось, как пусто и драматично ее



«Дядюшкин сон». Мария Александровна Москалёва — М. Аронова, Князь К. — В. Этуш

собственное существование с подкаблучником мужем, среди ненавидящих друг друга сплетниц. В исполнении актрисы мощно зазвучала тема разбитых надежд и глубоких страданий провинциальной женщины, проигравшей свою жизнь.

Сегодня в Вахтанговском театре у Марии Ароновой две большие роли. **Начальница монастырского пансиона** из «**Мадемуазель Нитуш**» в постановке **В. Иванова**. Спектакль уже 18 лет в репертуаре театра, но не потерял ни свежести, ни обаяния. А искрометное исполнение роли глуповатой и решительной Начальницы приводит в восторг все новых и новых зрителей. Актриса демонстрирует весь арсенал своих возможностей: садится на шпагат (Мария Аронова невероятно пластична!), шутит с публикой, учитывая конкретные ситуации и вызывая бурную реакцию зрительного зала. Вступает в прямой контакт и беседу со зрителями и делает это виртуозно, демонстрируя легкость и свою беспредельную власть над собравшимися в зале. И как всегда —

смешное, трогательное и наивное органично сочетаются в ее исполнении.

Последняя на сегодняшний день ее работа поистине феерична: вместе с сыном, актером Театра Вахтангова **Владиславом Гандрабурой** она играет в спектакле «**Мертвые души**» по **Н.В. Гоголю** в постановке **В. Иванова** множество ролей, виртуозно меняя самые настоящие маски, появляясь то в образе глупой дубиноголовой **Коробочки**, то монстра **Собакевича**, то самого **Павла Ивановича Чичикова**.

За годы работы в театре она сыграла **14 ролей**, очень разных, ни в чем не схожих, успев поработать с **А. Кацем**, **Р. Виктюком**, **А. Житинкиным**, **Р. Туминасом**, **В. Мирзоевым** и, конечно, с **В. Ивановым**. Сыграла скромную слезливую **Джейн** в комедии **Рэя Куни** «**Обычное дело**». Была **Клеантидой**, служанкой Алкмены в «**Амфитрионе**» в постановке **В. Мирзоева**. Их диалоги с **Владимиром Симоновым** и **Максимом Сухановым** незабываемы. Вносила изумительную ноту абсурда в роль **Секретарши** в спектакле «**Я те**



«Мертвые души». Она — М. Аронова, Он — В. Гандрабура

бя больше не знаю, милый» Р. Виктюка и была забавной медсестрой в «Веселых парнях» А. Житинкина. В спектакле «Троил и Крессида» по У. Шекспиру в постановке Римаса Туминаса сыграла Елену, представ в новом трагедийно-фарсовом амплуа. В год 100-летия Театра имени Евгения Вахтангова в аудиоспектакле-променаде «Вахтангов. Путь к Турандот» исполнила роль актрисы Лидии Дейкун.

Мария Аронова активно играет в антрепризе и других театрах, отгачивая свой комедийный дар, много и плодотворно снимается в кино, получая заслуженные награды. Так из работ актрисы вне стен родного театра можно назвать «Приворотное зелье» (Театр на Малой Бронной), «Девичник Club» (Московский драматический Театр им. А.С. Пушкина), антрепризные «Свободная пара», «Маленькие комедии», «Искуситель», «Лес», «Гастрольное танго»...

В кинематографе актриса дебютировала в 1995 году в фильме Сергея Урсуляка «Летние люди» по пьесе М. Горь-

кого «Дачники». Снималась в фильмах «Остановка по требованию», «Московские окна», «Бригада», «Солдаты», «Кушать подано, или Осторожно, любовь!», «Охота на изюбря», «Кто приходит в зимний вечер», «Андерсен. Жизнь без любви», «Война и мир красноармейца Ивана Чонкина», «Большой вальс», «Артистка», «Охотники за бриллиантами», «Восьмидесятые», «Батальонъ», «Лёд»... За исполнение роли Марии Бочкарёвой в фильме «Батальонъ» награждена шестью премиями престижных кинофестивалей России, Великобритании, Косово.

В 2017 году Мария Аронова стала лауреатом Вахтанговской премии «Человек театра». Любимица публики, актриса милостью Божьей, мастер — все это не пустые слова, а истинные звания Марии Валерьевны Ароновой. В дни юбилея хочется пожелать ей новых ярких ролей на сцене родного Театра имени Евг. Вахтангова.

Валентина ФЁДОРОВА

РАЗРЕШИТЕ ПРЕДСТАВИТЬСЯ: ЦАРЬ...

30 марта 80-летний юбилей отметил заслуженный артист России, актер **Первого русского театра Валерий Соколов**.

... В длинном плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром шестого числа летнего месяца гекатомбеона в парадный зал своего дворца вышел повелитель Эфеса персидский сатрап Тиссаферн...

Так, или примерно так, по ассоциации с появлением Понтия Пилата в романе «Мастер и Маргарита», могла бы начинаться вторая картина спектакля «...**Забывать Герострата!**», поставленного в Волковском театре **Сергеем Пускепалисом**. Но режиссер придумал гораздо более эффектное появление Тиссаферна — он выплывает к зрителям, стоя, словно памятник, на высоком постаменте, который выносит на первый план поворотный круг.

«Забывать Герострата». В роли Тиссаферна. 2020

А самое поразительное в этой сцене, что актер Валерий Соколов, играющий Тиссаферна, держит в руке огромный меч. Зритель, конечно, понимает, что меч — картонный, но даже при этом сначала нельзя не поразиться, как удается актеру так твердо, без малейшего усилия удерживать его на весу. Однако уже в следующее мгновение секрет открывается: складки плаща с кровавым подбоем скрывают приспособление, к которому крепится меч, а Соколов только делает вид, что держит его в руке.

И в этой, и во многих других своих ролях Валерий Соколов любит ставить зрителя в тупик, загадывать загадки, нисколько не опасаясь последующих «разоблачений». Более чем за полвека служения Волковской сцене он сыграл полторы сотни ролей.

Творческая биография Валерия Соколова началась в 1970 году, когда его, выпускника **Ярославского театрального училища**, где





«Земля Эльзы».
В роли Василия
Игнатовича.
2017

курс вел замечательный актер **Владимир Алексеевич Солопов**, принял в Волковский театр тогдашний художественный руководитель, народный артист СССР **Фирс Ефимович Шишигин**. Театр был на подъеме. Только что завершилась масштабная реконструкция здания, в ходе которой сцена была значительно расширена и получила новейшее оборудование. Новые технические возможности, о которых большинство драматических театров страны могли только мечтать, позволили ставить масштабные спектакли со сложной сценографией. Фирс Шишигин создал очень сильную труппу, просто попасть в которую уже было честью.

Многому научившись у волковских мастеров, Соколов и сегодня не отказывается от усвоенных тогда уроков. Получив роль, он работает над текстом не по распечатке, а тщательно переписывает текст в специальную тетрадку, таким образом погружаясь в замысел автора.

Кого только не сыграл Валерий Константинович за минувшие полвека! Но что интересно — одной из первых для него была роль третьего горожанина в спектакле... «... Забыть Герострата!» Пьеса была написана **Григорием Гориньым** в 1972 году, а уже через год режиссер **Николай Коваль** поставил ее в Волковском театре. Герой Соколо-

ва по ходу спектакля из возмущенного праведника, требовавшего строго покарать преступника Герострата, под воздействием наглой демагогии превращался в его фанатичного поклонника, готового ради сомнительной славы сжечь городской театр. Кто бы тогда мог подумать, что без малого через полвека актеру вновь доведется встретиться с этой пьесой на той же сцене.

Кстати, до повелителя Эфеса Соколов сыграл целую галерею царей, королей и султанов — самовлюбленных и простодушных, мудрых и наивных. Иронично относясь к своим сказочным персонажам, он создает живые, обаятельные образы, которые так нравятся детям. За пятьдесят лет Соколов, наверное, не пропустил ни одного детского спектакля. После **Бабы Яги** — была у него и такая роль в **«Аленьком цветочке»** — он был **Солдатом** в **«Огне»**, **Скоморохом** в **«Коньке-горбунке»**, мудрым старым **Зайцем** в **«Зайке-заснайке»**. Потом появились роли в детских спектаклях нового времени: **почтальон Печкин** (**«Дядя Федор, Пес и Кот»**), **Скрудж** (**«Счастливого Рождества, дядюшка Скрудж»**) и **Дуремар** (мюзикл **«Буратино»**).

Соколов прекрасно вписывался в пьесы **Кальдерона** и **Шекспира**, **Мольера** и **Мюссема**. А уже на следующий вечер играл со-

ветских бюрократов и отвязных шалопаев. Он переиграл всю «советскую классику» — **Гельмана** и **Шагрова**, **Визбора** и **Боровика**, **Абрамова** и **Шукшина**. И конечно, в его репертуарном листе — **Пушкин** и **Гоголь**, **Островский** и **Горький**, **Сухово-Кобылин** и **Чехов**, **Леонид Андреев** и **Брюсов**.

Каждая из ролей Валерия Соколова — это целая жизнь. Для своих героев он всегда находит неожиданные черты и запоминающиеся детали. Его **Фунт** в «**Золотом теленке**» — вовсе не недотепа, покорно отсиживающий сроки за неизвестных ему жуликов, а настоящий «борец за идею», не только сделавший «отсидки» своей профессией, но и почти гордящийся этим «трудовым путем». В восклицании: «Как я сидел при НЭПе!» — слышится вовсе не сожаление, а чуть ли не гордость за то, какие дела довелось ему проворачивать со своими бизнес-партнерами. В этом спектакле Фунт — это постаревший Бендер, уже побывавший и оправдомом, но не утративший бескорыстной любви к процессу добывания денежных знаков.

Даже самые несимпатичные персонажи в исполнении Валерия Соколова вызывают у зрителя сочувствие. Таким, например, был его **Венгерович 1-й** в чеховском «**Платонове**». Выжига и пройдоха, опутавший губернию сетью кабаков, в спорах с Платоновым Венгерович почти всегда брал верх. Через пятнадцать лет Соколову довелось играть другого персонажа — помещика **Петрина** в спектакле «**Без названия**» по той же чеховской пьесе, удостоенном Национальной театральной премии «**Золотая Маска**» в главной номинации — «**Драма. Лучший спектакль большой формы**».

Герои Соколова вообще часто становятся своеобразными арбитрами для других персонажей. Это и камердинер **Федор Иванович** («**Спириты**» **Л.Н. Толстого**), и пастор **Иммос** («**Перед заходом солнца**» **Г. Гауптмана**), и лакей **Карп Савельич** («**Лес**» **А.Н. Островского**). Одной фразой, словом, а то и жестом или движением брови Соколов может раскрыть суть и дать оценку любому герою спектакля.

Блестящей работой актера стала роль **Василия Игнатьевича** в спектакле «**Земля**



«Золотой теленок». В роли Фунта. 2015

Эльзы» по пьесе **Ярославы Пулинович**. Этот спектакль идет на сцене театра уже несколько сезонов. Герой Соколова прожил трудную жизнь, у него есть сын, который его не понимает, есть работа, которую он не любит. Он много читал, много знает, но нигде не был. И в душе его живет романтик, верящий в то, что всё еще можно исправить и изменить.

Героям Соколова безоговорочно веришь всегда. Даже когда смотришь спектакль по давно знакомой пьесе, которую можешь свободно цитировать, Соколов обязательно удивит, найдет новый, неожиданный образ известного персонажа. Только однажды я поймал себя на мысли, что здесь мне не хочется верить Соколову. В «Герострате» устами Тиссаферна он жалуется, что давно устал, что хочет на покой — удить рыбу. Вот в этом месте так и подмывает воскликнуть: полноте, Валерий Константинович, какие Ваши годы!

Павел Рыжов

Фото предоставлены пресс-службой театра

АКТРИСА ОДНОГО ТЕАТРА

Путь **Татьяны Горшениной** в актерство кажется предопределенным еще до рождения. Он запрограммирован, «генетически протоптан» предшествующими поколениями. Татьяна — представительница известной театральной династии. Ее дедушка — народный артист РСФСР **Борис Иванович Горшенин**, бабушка **Валентина Николаевна Соловьева**, мама **Наталья Борисовна Горшенина** служили в **Архангельском театре драмы**, отец — **Борис Николаевич Петров**, народный артист РСФСР, актер **Челябинского драматического театра**.

Татьяна достойно продолжает дело своей семьи. С **1982** года она служит в **Архангельском театре кукол**. На ее счету более **50** ролей в спектаклях для детей и для взрослых.

Дар делает человека не только творцом, но и инструментом для творчества. Чьего? — ответов немало, но все же «тайна сия велика есть». В лучших своих ролях Татьяна заставляет про эту тайну вспоминать.

Вот **Маска** в «**Петербургских сновидениях**» по **Н.В. Гоголю**. Тело наглухо закрыто черной мантией, лицо — гротескной маской, у актрисы минимум вырази-

Т. Горшенина в спектакле «Кот в сапогах»



тельных средств. Свободен только голос. И он — низкий, спокойный, чуть отстраненный — несет авторский текст. Голос звучит так, словно он рожден инфернальными, мистическими глубинами голевского Петербурга. Он затягивает в действие, заставляет вслушиваться и всматриваться, держит в напряжении. Кажется, сам воздух оживает и вибрирует вокруг актрисы, и эти вибрации улавливаются залом. Происходит то самое единение, без которого немислим театр.

А вот совсем другая роль — **Мама из шергинского «Волшебного кольца»**. В руках актрисы — крохотная по человеческим меркам куколка. Как сосредоточить на ней внимание зрителей? Как соизмерить с ней немалый сценический темперамент, не «задавить» собой куклу, но и не «исчезнуть» за ней? Актриса мягко и виртуозно делает это. Ее Мама греет зрительское сердце. Она бесконечно трогательна и обаятельна. Она вызывает и умиление, и смех. И особую радость узнавания — это не просто мама, а именно поморская — и в суетности, и в поэтичности у нее особая статья. Недаром за эту роль Татьяна Горшенина получила Гран-при международного фестиваля и стала лауреатом премии Администрации Архангельской области.

К образу Мамы в плане народности примыкает еще одна кукольная деревенская жительница — **Попадья** из спектакля **«Барин, Полина и Петух»** (пьеса **В. Ольшанского** по мотивам сказов **Н.С. Лескова**). Стихийная и предприимчивая, ухватистая и заполошная, а еще — любящая, а еще — сердобольная, она тоже очень узнаваема. Узнаваема настолько, что очень невольно задумываешься о корнях актрисы. Они уходят в городскую интеллигентскую среду, никого из деревни Татьяна припомнить не может. Откуда такое знание глубин? Какие-то отдаленные гены? Или всё же — дар?

О ее Попадье, Маме, а еще **Бабе-Яге** из **«Гусей-лебедей»**, лубочной царице **Аграфене** из **«Золоченых лбов»** приня-

то говорить: «сочные народные характеры». Это значительная, но не единственная характеристика актерского диапазона Татьяны Горшениной.

Вот еще одна кукольная роль из спектакля **«Барин, Полина и Петух»** — **сестры Абросимовы**, две девицы, зацикленные на замужестве. Персонажи проходные в прямом смысле слова — они проходят, пробегают, проползают по сцене, почти нигде не задерживаясь. Но есть у них маленький сольный выход с чувствительным романсом.

*Ветка сирени не тонет, плывет,
Милый мне сердце на ленточки фвет, —*

терзаются сестры в луче прожектора. Но от терзаний совсем не страдают, потому что это такая роль, и они в ней сейчас выступают, и им так хорошо выступать на сцене в этом луче прожектора!..

Эксцентрические способности артистки Горшениной замечены давно и, незачем скрывать, неплохо эксплуатируются. В ее актерском сундучке и странные вороны, и несурзные фрейлины, и очумелые царицы, и зажигательные африканики, и ярко-злодейские феи, и экстравагантные дамы... А в моноспектакле по сказкам **Людмилы Петрушевской** — сразу несколько странных, подозрительно обычных персонажей.

Актриса любит характерные роли, предпочитает при этом характеры сложные. Признается, что когда-то мечтала сыграть леди Макбет или одну из дочерей короля Лира.

А мы подозреваем, что Татьяна оказалась бы сильна и в глубоко лирической, а еще лучше — музыкально-лирической роли. Она прекрасно поет. Ее низкий, своеобразного тембра голос завораживает, создает магическое пространство, где каждый слушатель оказывается с этим голосом наедине. Очень странное, небудничное ощущение, а если еще добавить в этот мир куклу...

Как же работает Татьяна над свои-



«Волшебное
кольцо».
Мама—
Т. Горшенина

ми, такими разными, ролями? Работает осторожно, долго нащупывает образ, «состраивается» с куклой. Она как бы складывает свою актерскую мозаику, трогает, укладывает, перекладывает ее кусочки, с одной целью — найти точку опоры. Осторожно то же самое пробует вместе с куклой, и постепенно — это самое интересное — кукла становится первой в их тандеме. Актриса признается, что никогда не придумывает образ заранее. Она даже пьесу поэтому не читает до первой репетиции. Каждая роль вырисовывается постепенно, проявляясь и вырастая в процессе общения с режиссером, с партнерами. И, конечно, она, эта роль, очень зависит от самой куклы. Такой порядок вещей актрису не

только устраивает, но и кажется единственно правильным. Татьяна — актриса театра **Дмитрия Лохова**, а для него кукла на сцене всегда главная.

Татьяна Горшенина — актриса одного театра. В этом сезоне исполняется **40 лет** ее работы на сцене Архангельского кукольного. Полезно и бессмысленно разгадывать тайну любого дара. Мы и не будем этого делать. Просто порадуемся тому, что четыре десятилетия работы в театре, вкупе с замечательной наследственностью, подарили нам прекрасную актрису, способную удивлять и восхищать зрителей и партнеров по сцене.

Светлана ЛОГИНОВА

ОТСВЕТ ЗАКАТА

Обретение школы: М.О. Кнебель.

Театральная педагогика | Составитель В.М. Турчин – М.: Издательство ГИТИС, 2021.

... Когда-то давным-давно, в мои школьные годы, бродя взглядом по книжным полкам в размышлении, что почитать для себя, а не для школьной программы, я увидела книгу под названием «**Вся жизнь**». Ничего не зная об авторе, но уже достаточно увлеченная театром, я сначала посмотрела иллюстрации. С удивлением обнаружив фотографию из спектакля **Центрального академического Театра Советской Армии «Вишневый сад»** (на который ходила недавно), я вдруг вспомнила его *весь*, словно перед глазами возникла киноплёнка, запечатлевшая полностью увиденное: сценографию, поразительную, словно пронизывающую насквозь музыку, интонации замечательных артистов. И, ощутив какую-то непонятную самой тревогу от того, что я смутно почувствовала, но понять не могла, твердо решила: я должна, просто должна увидеть и пережить все еще раз. Но сначала — прочитать книгу о жизни и судьбе той, что написала ее и поставила этот удивительный спектакль: **Марии Осиповны Кнебель**.

Сейчас мне не вспомнить уже, сколько раз я видела этот спектакль с неповторимыми **Любовью Добржанской, Антоном Ходурским, Александром Кутеповым, Петром Вишняковым, Андреем Поповым, Александром Белоусовым, Верой Капустиной, Галиной Ляпиной, Анжелой Струтиенко, Ниной Белобородовой**... Он буквально заморозил меня, с каждым разом открываясь по-новому, соединяя Кнебель с прожитой ею эпохой, с **Антоном Павловичем Чеховым** и его гениальным племянником **Михаилом Чеховым**, о котором



*Обретение школы:
М.О. Кнебель*

Театральная педагогика

ГИТИС

я узнала из «Всей жизни» и из воспоминаний **Софьи Гиацинтовой**. А еще с создателем Театра Армии **Алексеем Дмитриевичем Поповым** и его сыном, уникальным артистом **Андреем Алексеевичем Поповым**...

О долгом и плодотворном содружестве М.О. Кнебель и А.Д. Попова очень точно, на мой взгляд, написал в своей очерке **Андрей Гончаров**: «Алексей Дмитриевич был поэтом в режиссуре, он постоянно стремился к поэтической образности, непрестанно твердил о «поэтической линии физических действий». Она была поэтом в педагогике, умела найти такие подходы к артисту, которые позволяли реализовывать

масштабные замыслы Попова. Однако их союз символизирует существенный перелом, происшедший в самом понимании режиссерской профессии».

Мне посчастливилось общаться с учениками Марии Осиповны Кнебель разных выпусков, смотреть их спектакли, порой и наблюдать в репетиционной работе или в разговорах о театре. Отмечая каждый раз то удивительное сочетание «поэзии режиссуры» и «поэзии педагогики», о котором прочитать довелось только сейчас, в очерках запечатленной ими навсегда памяти. «Поэзия режиссуры» с тонкой, ненавязчивой «поэзией педагогики» ощущалась в репетициях и спектаклях **Леонида Хейфеца, Юрия Бурэ, Олега Кудряшова, Александра Бурдонского** (первой работой которого вместе с Марией Осиповной был спектакль **ЦАТСА «Тот, кто получает пощечины» Л. Андреева**), в прошедших через лабораторию Кнебель **Алексея Бородина, Адольфа Шапиро**, в студенческих спектаклях, поставленных **Натальей Петровой в Щепкинском театральном институте**, в спектаклях и рассказах о своем учителе **Елены Долгиной**... И в некоторых спектаклях уже их учеников. Но, в первую очередь, в поставленных Марией Осиповной с ее ученицей **Натальей Зверевой «Талантах и поклонниках» А.Н. Островского** и **«Дядюшкином сне» по Ф.М. Достоевскому в Театре им.Вл. Маяковского**.

Книга «Вся жизнь» и спектакль «Вишневый сад» для меня стали, конечно же, не «обретением школы», а лишь первым прикосновением к ней — величайшей школе русского психологического театра с неотделимой от него ни в каких обстоятельствах этикой, не допускающей всего того, что столь потребным стало сегодня для обывательского сознания: откровениями о своей и чужой жизни, деле-



Мария Кнебель

жах наследства, интриг и прочего, о чем в приличном обществе даже упоминать вскользь непозволительно. Было, по крайней мере...

А продолжение не замедлило, подавив мне возможность общения с учениками Кнебель...

В «Обретении школы» органично сочетаются статьи о педагоге и человеке, Личности. Научный редактор сборника Наталья Алексеевна Зверева, одна из преданных учениц Марии Осиповны, преподававшая вместе с ней, ставившая вместе с ней спектакли, в своей статье приводит цитату из книги Кнебель **«Поэзия педагогики»** о необходимости сочетания в режиссуре двух составляющих: «Пламя от горячего сопереживания актеру. Лед от острого анализа». И комментирует: «В самом ее характере было, мне кажется,

это сочетание льда и пламени; актерская способность к непосредственному эмоциональному восприятию и режиссерский твердый ум соединялись в ней удивительно органично». Непосредственность восприятия ведет к его эмоциональному проживанию, к обобщениям, а значит — непременно к впитыванию культуры в ее целостности: знаний, анализа этих знаний, накопления и расширения (процесс бесконечный!), выработке твердых нравственных, духовных ценностей, что естественным образом включает в себя манеру поведения, отношение к окружающим, чувство собственного достоинства, не допускающее амикошества, неуважения к мнению других, «градус» спора и еще очень многое.

Конечно, это дается воспитанием в семье. И Мария Осиповна Кнебель должна была гордиться и гордилась просветительской деятельностью своего отца, знаменитого книгоиздателя **Иосифа Кнебеля**, делая все возможное для сохранения его памяти. И как издатель, ничего не навязывая, а предлагая испытать чувство сопричастности, делится сокровищами культуры и искусства, так и Мария Осиповна в мемуарной ли книге, в научных ли трудах, щедро делясь опытом своих учителей — **М.А. Чехова, К.С. Станиславского, Вл.И. Немировича-Данченко**, — становилась проводником школы русского психологического театра. Развивая, обогащая методику собственным опытом режиссуры и педагогики.

И то, и другое различны лишь по названию, на мой взгляд дилетанта. Ведь режиссер, если он и преподает, воспитывает не только студентов, но едва ли не в первую очередь артистов труппы, с которой работает, сознательно и упорно подводя их к исследованию не только характера персонажа, но эпохи, определенных образцов культуры того времени. В своем очерке это точ-

но сформулировал **Адольф Шапиро**: «Стремление поймать единственность и неповторимость проживаемого на сцене момента и «Девочка с персиками» В.А. Серова — пути одной и той же художественной мысли».

Из этого, вероятно, и складывается *событие*, без которого невозможна та цепочка, связанная из привычных понятий кульминации и развязки, конфликта и его разрешения. Не родится *целостность спектакля*... Об этом написал в своем очерке Андрей Гончаров: «Первое впечатление мое от новаций Кнебель было очень сильным... Любопытство завело меня как-то на один из уроков Марии Осиповны. Она разбирала какую-то пьесу. И вдруг мне открылось нечто принципиально новое: в сознание вошел совершенно неведомый для меня тогда термин — СОБЫТИЕ... Событие стирало рамки «куска», значительно определеннее вело к ощущению целого, предполагало другой путь к образному осмыслению материала...» И еще важной чертой Кнебель Гончаров видел то, что «она очень хорошо понимала человека, и именно это понимание составляло сильную сторону ее режиссерской деятельности, существуя ее педагогики. В таком понимании человеческой природы было заключено и обаяние личности самой Марии Осиповны».

Наверное, именно поэтому для учеников Кнебель воспетый Мариной Цветаевой «час ученичества» оказался «на подвиг нас вздымающим как голос из своеволья дней» уже на всю оставшуюся жизнь...

Невозможно удержаться от искушения процитировать хотя бы что-то из каждого очерка учеников и тех, кто учился у них: в «коллективном портрете» Кнебель нашли свое место как черты профессиональные, так и личностные. Их, может быть, оказалось поровну, потому что из штрихов лич-

ности рождался во многом ее профессионализм. Здесь нет сухого академизма, много живых, с юмором воссозданных эпизодов общения, много цитат не только из книг и статей Марии Осиповны, но из бережно хранимых записей студенческих времен. Подобно мозаике складывается удивительный облик удивительного режиссера, педагога. Неповторимой личности, о которой точно заметила **Наталья Петрова**: «Огромная культура стояла за ней, эта культура входила в аудиторию, в наши жизни, заставляла нас, если угодно, встать на цыпочки, тянуться вверх, стремиться жить по вертикали... Каждый из нас чувствовал себя соучастником. Она не учила в привычном смысле этого слова, она сосуществовала вместе с нами в процессе познания и творчества... На вопрос: «Для какого театра вы готовите своих студентов?» отвечала, улыбаясь: «Для идеального!»

И последнее, о чем невозможно не вспомнить — цитата из «Поэзии педагогики» и пронзительные слова из очерков Адольфа Шапиро и композитора спектакля «Вишневый сад» **Григория Фрида**. Ими и завершить рассказ об этой книге, прочитать которую было бы очень полезно не только режиссерам и артистам.

«Сила и красота сценического искусства строится на пересечении нашей личности, действительности и пьесы, — писала Мария Осиповна. — ... Анализ сегодняшних режиссерских неудач приводит не к провалам техники, а к проблеме личности художника, к внутренней его бедности, бессодержательности... Его внутренний мир беден, его сверх-сверхзадача не одухотворена... Он слеп в искусстве, реагирует на близлежащее в пьесе, на поверхностные внешние проявления характеров».

Услышьте, молодые! И задумайтесь не только о «Поэзии педагогики», но о себе...

Г.С. Фрид: «В чем вы видите главную идею "Вишневого сада"?», — спросил я однажды Марию Осиповну. Она ответила: «В неспособности расставаться с прошлым. Каждый из нас терял и будет терять свой «вишневый сад». Каждый из нас пытается удержать его. В то мгновение, когда теряешь «вишневый сад», кажется, что теряешь все. Но впереди жизнь, которая в тысячу раз богаче всех потерь. И она наполняет человека живительными силами, он вновь находит в себе мужество, чтобы жить».

Со времени нашей работы над спектаклем прошло много лет, — продолжает композитор. — Жизнь изменилась. И я тоже. Общение с Марией Осиповной, творческое содружество с ней — тоже мой «вишневый сад»... И я думаю... Стоит ли «побурить, почистить, ... снести все старые постройки, вот этот дом, который уже никуда не годится, вырубить старый вишневый сад? Не знаю, может быть, и стоит... Но сегодня, видя, во что превратилась наша страна без «вишневых садов», моя рука не поднимается на такое...»

А.Я. Шапиро вспомнил о приезде в Ригу на его спектакль Марии Осиповны и **Алексея Николаевича Арбузова**: «Арбузову нравилась ее долгая и элегантная старость, которую и старостью-то не назовешь. Красивый закат. Будто медленно-медленно спускается за море солнце, очарованная публика ловит его последний луч, а потом еще долго-долго любуется ответом».

Вот так книга «Обретение школы: М.О. Кнебель» становится для тех, кто знал ее, и для тех, кто только начинает процесс обретения школы, а значит, себя, должна непременно стать ответом заката, которым не устаешь любоваться...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

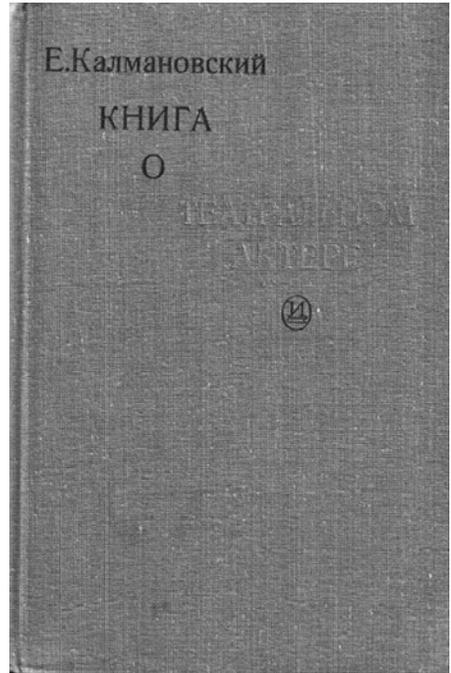
ТЕАТРАЛЬНОЕ ВРЕМЯ ВЕЧНО

Е. Калмановский. Книга о театральном актере: введение в изучение актерского творчества. — Издательство «Искусство».

Ленинградское отделение. 1984

В 1984 году вышла книга театрального критика, литературоведа и прозаика **Евгения Соломоновича Калмановского**. Называлась она «**Книга о театральном актере: введение в изучение актерского творчества**». С того времени прошло уже почти 40 лет. Учитывая скорость развития науки, техники и искусства, профессиональная литература устаревает со сверхзвуковой скоростью. То, что считалось актуальным и полезным лет пять назад, сейчас уже стало анахронизмом. Тонны книг узкоспециальной литературы отдаются в библиотеки (и не всегда их там берут), продаются за копейки на букинистических сайтах, а то и вовсе отвозятся на дачу, где доживают свой век в бытовках и сараях.

Удивительно, но книга Калмановского до сих пор входит в список обязательной литературы на факультетах театрального образования во всех театральных вузах страны. Сначала студенты морщатся при упоминании такого, казалось бы, ветхозаветного чтива, но, полистав, не могут оторваться. А став профессионалами своего дела, возвращаются к ней снова и снова, всегда открывая для себя новые горизонты и глубины актерской профессии и просто вдохновляясь хорошо написанной, грамотно структурированной книгой. В чем же секрет ее долготельства? Чтобы разгадать эту загадку, для начала стоит сказать несколько слов об авторе. К сожалению, мы с ним разминулись во времени и пространстве, потому и приходится по крупицам собирать информацию об этом интереснейшем человеке. Воспоминаний его коллег, друзей и учеников много, и все они наполнены уважением и бла-



годарностью. Самой информативной, пронзительной, с любовью написанной оказалась статья журналиста и критика **Дмитрия Цилика** «Шестидесятники // Евгений Калмановский // Вертикальная соединенность», вышедшая в еженедельнике «Дело» в июне 2007 года. В ней он попытался разобраться: почему известность такого авторитетного для людей театра человека, «чьих оценок трепетали, но и жадно их ловили, автор нескольких прекрасных книг, педагог, которого все четверть века его преподавательских трудов студенты любили, как не всякого отца любят дети»,



Евгений Калмановский

почему известность Калмановского «не вышла за пределы профессиональной литературной и театральной среды и он не стал, как некоторые его собратья по цеху, общепопулярной фигурой, хотя оснований для этого — интеллектуальных и, так сказать, человеческих — у него было поболее, чем у многих прошлых и нынешних телевизионных пастырей народов». Начиная свои размышления со времени рождения Евгения Соломоновича в **Саратове**, его учебе в **Саратовском университете** на русском отделении филфака, педагогическом опыте в **Театральном институте** в Ленинграде, дружбе с **Евгением Шварцем**, недолгом, но первом завлитстве в истории только что появившегося театра «**Современник**» у **Олега Ефремова** и заканчивая последней должностью Евгения Соломоновича — замдиректора **Александринского театра** по репертуару, не обошел Циликин и тему ареста за

шпионаж и вредительство учителя Калмановского, знакового человека в его жизни — филолога **Григория Александровича Гуковского**.

«Если бы Гуковского не было в моей жизни, я мог бы не узнать, как культура связывает воедино книги и человеческое житье. Боюсь, этому не научишься по написанному. Я мог не узнать высших пределов существования людей, его высших законов. Не догадаться, что следует поступать не так, как тебе проще или удобней, а как велят эти законы. Мог бы не увидеть — а лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать или прочесть, — что человека создает его способность сопротивляться жизненному болоту», — писал Калмановский.

За непреклонную позицию по защите учителя Калмановского обвинили в индивидуализме и «барски-пренебрежительном отношении к коллективу», но ограничились строгим выговором.

На этом этапе очень хочется процитировать известные слова **Майи Плисецкой** о том, что «характер — это судьба». Не будь Калмановский таким идейным, стоящим за правду и справедливость до конца и... таким благодарным, жизнь его сложилась бы совершенно иначе. «Для него было прямо-таки физически невозможно участвовать в каком-нибудь хоре: любое стройное пение — хоть хвалителей, хоть хулителей — всегда нарушал его иронический смешок или, наоборот, тихий, но уверенный голос в защиту», — утверждал Циликкин. Три года после вынужденного возвращения в Саратов (благодаря стараниям и заслугам родственницы, его распределили домой, а не в самые дальние уголки родной страны), он преподавал в мужской гимназии, работал в местном ГЮЗе завлитом. Набирался опыта и знаний, чтобы вскоре окончательно вернуться в Ленинград.

Дороги было две — литература и театр, но они шли рядом, то параллельно, то пересекаясь, и мучительной темы выбора перед Евгением Соломоновичем не стояло. Из-под его пера вышли до сих пор с удовольствием читаемые книги «**Путник запоздалый**», где даны разборы произведений **Н.С. Лескова**, **А.Н. Островского**, **А.П. Чехова**, **И.А. Бунина**, рассказы об **И.А. Гончарове** и других писателях XIX века; две книги под одной обложкой — «**Мое собрание лиц**» и «**Жизнь: книги и люди**» — в них собраны рассказы, этюды и эссе о людях и книгах, о писателях и режиссерах, некогда вдохновивших автора и определивших его жизненный путь. В 1977 году вышел «**Театр кукол, день сегодняшний. Из записок критика**». Одной же из самых значимых в творчестве театроведа Калмановского стала книга об **Алисе Фрейндлих**, опубликованная в 1989 году. Возможно, «Книга о театральном актере» послужила своеобразным предвестником серьезного размышле-

ния об этой, теперь уже с уверенностью можно сказать, великой актрисе.

В наши дни, когда молодые актеры всё чаще сдают свое лицо и тело напрокат в кино и театре, когда всё чаще слышишь и читаешь, что «актер N везде одинаковый» и «артисты в старых фильмах играют всё лучше и лучше», стоит серьезно задуматься о профессии «актер драматического театра и кино». Чему учат четыре года в театральных вузах? Зачем помимо всем известных, уважаемых заведений плодятся факультеты актерского мастерства чуть ли не в каждом высшем учебном заведении? Вопрос количества творческих единиц на один квадратный метр театрального пространства — отдельный. Это тема для другой большой статьи. Вопрос в том, как проявляются годами вколачиваемые знания и навыки. Как хорошенькие головки мечтательных юношей и девушек обрабатывают и применяют на практике полученную информацию? Вопрос ли это к преподавателям, к их уровню или к студентам, не готовым впитывать в себя накопленное поколениями великих артистов, режиссеров, театроведов, жаждущие быстрой и желательной материально подкрепленной славы?.. Ведь всё есть — и запас сведений, черным по белому записанный на бумаге, и опыт, который мастера сцены еще в силах передать подрастающему поколению. Никогда не бывает долгого признания в профессии без большой работы, без размышлений и сомнений. Да, в цифровой век очень легко стать звездой на час, но кому это надо — артисту? зрителю? Очень много вопросов с явными на них ответами. Хочется верить, что настоящее, значимое, стряхнет с себя всю нарядную мишуру, а артист и зритель останутся друг перед другом, лицом к лицу, без всего лишнего, чтобы поговорить о наболевшем, о том, что не отпускает, сколько бы не пытался веселиться, и чтобы,

наконец, найти ответы на главные вопросы. А для этого книга Евгения Калмановского должна стать настольной не только для театроведа, разгадывающего ребусы актерской профессии, но и для самого актера. Научить его отличать творчество от имитации, «искусству переживания» и «искусству представления», взаимоотношениям актера и режиссера, рождению характера, развитию роли и... общению со зрителем. И это только малая доля из того, о чем написано в этой серьезной работе.

В целом она состоит из четырех больших глав. Это «**Подлинность сценического существования**», «**Динамика сценического существования**», «**Типология актерских созданий**» и «**Многообразие сценических форм**». Каждая разделена на много маленьких подглавок. Тут и творчество актера, и его «отношение к миру», и границы творческой индивидуальности или границы амплуа, проблема творческого отбора в освоении роли, парадоксальное соотношение актера и роли, а также «маска» — участник шутильной сценической игры, и еще многое-многое другое...

Автор скрупулезно разложил на составляющие эту сложную профессию, буквально препарировав каждый ее шаг. Опираясь на опыт и на записи **Константина Сергеевича Станиславского, Михаила Кедрова, Павла Маркова, Соломона Михоэлса, Анатолия Эфроса, Георгия Товстоногова** и многих других значимых театральных деятелей, Калмановский сам является пристальным наблюдателем и исследователем, и на примере самых ярких актерских работ пытается проникнуть в логику причин, следствий и целей рождения характеров и образов, будь то **Сергей Мигицко** в роли бухгалтера Мечёткина в спектакле «**Прошлым летом в Чулимске**» **Ленинградского театра имени Ленсовета** или **Эмма Попова** в роли Татьяны в нашумевшем спек-

такле **Большого драматического театра им. М. Горького «Мещане**». Он не только разбирает удавшиеся моменты, но очерчивает и круг проблем, неизбежно преследующих каждую серьезную работу.

В предисловии к изданию Олег Ефремов написал, что книга Калмановского — «...серьезный опыт всестороннего, систематического рассмотрения основ и особенностей творчества актера драматического театра. Ибо подлинное творчество актера — первая и главная примета живого и развивающегося театра». Но, наверное, главное, что тревожит любого художника от театра в любое время Олег Николаевич высказал в финале статьи: «Довольно часто слышишь сетования по поводу нынешнего «нетеатрального» времени. Вместе с автором хочется возразить пессимистам — театр жив, и оптимизм этот питается искренней любовью к актеру, которую разделяют все, кому дорого наше сценическое искусство»...

... Сейчас театр тоже жив, несмотря на сложнейшие проблемы, которые и не снились театральным деятелям середины и конца XX века — пандемия, изоляция, удаленка, онлайн-показы, ассоциации, наши-ваши, политические передраги, в которых творческие люди занимают не самое последнее место, через одного выступая со своих персональных трибун в соцсетях. Ставится под угрозу не только театральное, но и всё искусство в целом — нет уверенности не просто в будущем, но в дне завтрашнем. В теперь уже действительно «театральное» время из последних сил все-таки хочется оставаться оптимистом и питаться не просто искренней любовью к актеру, но и его профессионализмом, высочайшим уровнем мастерства, его многообразием, его преданностью профессии и его безусловным уважением зрителя.

Евгения РАЗДИРОВА

ДУША НАРОДА КОМИ

Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми — гордость своей земли, хранитель культуры и языка народа коми — отмечает **30-летие**. Это единственный в республике профессиональный театр, где все постановки идут на коми языке.

В ноябре 1992 года впервые открылся занавес **Республиканского театра фольклора**, представившего зрителям концерт «**Вишерские гулянья**» с песнями и танцами Корткеросского района, сольный концерт артистки **Лидии Логиновой** «**Ой, жизнь, жизнь**» (с 2010 года Лидия Петровна — заслуженный работник культуры РФ) и первый драматический спектакль «**Поэма о храмах**» о христианизации Коми края в XIV веке. Однако идея создать в Республике Коми национальный театр зародилась еще в 1980-е годы, когда у людей заметно возросло на-

циональное самосознание, они стремились говорить на родном языке, слышать его. В театральной афише Сыктывкара в то время встречалось не более одной-двух премьер в год, посвященных национальной культуре, поэтому не только представители коми, но и чиновники, интеллигенция понимали, что этого явно недостаточно. К тому же в 1980-е в республике появились лидеры, которых тоже заботило будущее коми культуры — председатель Совета министров Коми АССР **Вячеслав Иванович Худяев**, заместитель председателя Совета министров Коми АССР **Евлогий Алексеевич Попов**, министр культуры **Иван Федорович Кортоскин**.

В 1983 году актрису **Коми республиканского драматического театра имени Виктора Савина**, заслуженную артистку Коми АССР **Светлану Гениевну Горчакову**, служившую на этой сцене 18 лет, отпра-

Светлана Горчакова





«Поэма о храмах». 1992

вили учиться в Москву на высшие режиссерские курсы в **ГИТИС им. А.В. Луначарского**. Это был важный шаг: в 1987 году в республике появился профессиональный режиссер, владеющий коми языком. С того момента, как в 1989 году Светлана Горчакова стала главным режиссером своего театра, она всеми силами старалась внедрять коми язык в постановки, хотя далеко не вся труппа знала его, а в спектаклях играли и русские актеры. Это стало одним из главных противоречий в работе, вызвало необходимость в создании другого театра, в котором бы вся труппа была увлечена общим делом — сохранением и развитием родного языка, культуры, музыки, литературы, фольклора.

В ноябре 1987 года на базе республиканской филармонии музыкант **Михаил Николаевич Бурдин** организовал фольклорно-этнографический ансамбль «**Парма**». Молодые артисты, выпускники училища культуры владели коми языком,

играли на народных инструментах, исполняли народные песни. Первый концерт нового коллектива состоялся **25 декабря 1987 года**. Михаил Бурдин много дискутировал с коллегами в филармонии о возможном создании на базе ансамбля театра музыкального фольклора, наподобие театра русского фольклора **Дмитрия Покровского**. В 1991 году вместе со Светланой Горчаковой они решили объединить свои творческие силы и сразу получили поддержку руководителя республики В.И. Худяева и заместителя министра культуры М.Г. Примы. Новый коллектив был учрежден в январе 1992 года распоряжением Совета министров Коми ССР как театр фольклора, имеющий своей целью сохранение самобытности национальной культуры и родного языка. В тот момент он был единственным финно-угорским этнотеатром в России. Постановки первых лет создавались на основе фольклорных материалов. В их числе «Поэма о хра-



«Вожак»

Фольклорно-этнографический ансамбль «Парма»





«Женись, сынок, женись». 2009

мах», «Хозяин Керча-реки», «Охотничий домик», финский эпос «Куллерво».

Эти премьеры наглядно представили особую художественную основу нового театра, соединяющего историю и фольклор, народную музыку и слово. Его творческая программа заключалась в популяризации национальной культуры народа коми и финно-угорских культур (традиционные обряды, обычаи, музыкальные инструменты, песни, танцы, верования, костюмы) при полном сохранении подлинности материала. В труппу вошли солисты фольклорно-этнографического ансамбля «Парма» под руководством Михаила Бурдина и семь учащихся театрального отделения Училища искусств под руководством Светланы Горчаковой.

В 2005 году Республиканский театр фольклора получил новое название – Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми. Сегодня в его труппе 22 актера (артисты-вокалисты и артисты драмы) и четыре музыканта ор-

кестра. Девять актеров работают здесь со дня основания, из них шесть народных артистов Республики Коми, два заслуженных артиста Республики Коми, многие артисты имеют звания лауреатов премий республиканского правительства. В 2017 году труппа пополнилась семью выпускниками **Театрального института им. Б.В. Шукина**, прошедшими целевое обучение для национального театра Коми. Сейчас в институте учатся еще шесть будущих артистов. И все эти годы бессменным художественным руководителем театра является Светлана Гениевна Горчакова – заслуженный деятель искусств Российской Федерации, народная артистка Республики Коми, лауреат республиканских государственных премий.

Нынешнее название – Национальный музыкально-драматический театр Республики Коми – придает ему особый статус. Его главная задача заключается в том, чтобы поддерживать коми фольклор, драматургию и литературу. Боль-



«Душа пармы». 2012

шинство спектаклей самых разных жанров созданы по произведениям национальных авторов. Это музыкальный эпос, этно-миюзиклы, современные драмы, комедии, мелодрамы, водевили, мюзиклы, детские сказки, театрализованные концерты с современными коми песнями, фольклорные программы. Наряду с классиками национальной драматургии в репертуаре пьесы российских и зарубежных авторов, переведенные на коми язык. Всего же в театре за эти годы поставлено более 100 спектаклей, и большинство из них — музыкальные.

Республиканский театр живет в напряженном творческом ритме, показывая около 190 постановок в год, из которых треть — детские, обслуживая более 20 тысяч зрителей. Сегодня в репертуаре Национального музыкально-драматического около 50 спектаклей. Его знают и с нетерпением ждут в самых отдаленных районах Республики Коми,

куда труппа постоянно выезжает на гастроли с уже полюбившимися зрителям спектаклями.

Актеры достойно представляли культуру своего народа на международных театральных фестивалях, на гастролях в Финляндии, Польше, Болгарии, Эстонии, Норвегии, Венгрии, Белоруссии, Франции, Албании. Много раз им аплодировали в самых разных городах России — Москве, Санкт-Петербурге, Ижевске, Кирове, Саранске, Кудымкаре, Екатеринбурге, Петрозаводске, Нарьян-Маре, Ханты-Мансийске, Грозном.

Спектакли театра не раз становились лауреатами международных театральных форумов. Так, в 2012 году «Ясвóй» («Вожак») участвовал в Международном фестивале «Белая Вежа» (Брест, Республика Беларусь), а затем победил в номинации «За лучшее воплощение национальных традиций» на Ме-



Михаил Бурдин

ждународном фестивале финно-угорских театров «Шумбрат, Майатул!» в Саранске (Республика Мордовия). В основе спектакля — сюжет из ижмо-колвинского эпоса о судьбе семилетнего мальчика. В 1960–1980-е годы фольклорная группа Коми филиала Академии наук СССР открыла уникальное явление — коми народный эпос, в частности, ижмо-колвинский, который, возможно, и поныне бытует в оленеводческих чумах и в отдаленных селениях. Сюжет «Вожака» замешан на межродовых конфликтах, причиной которых становятся олени стада и нарушение границ между охотничьими угодьями.

Спектакль стал лауреатом премии Правительства Республики Коми 2012 года.

Удаются театру и народные комедии. Одна из самых любимых — «**Макар Васька — сиктса зон**» («**Озорник**» или дословно — «**Макар Васька — сельский парень**») по пьесе классика коми драматургии **Геннадия Юшкова** — стала лауреатом республиканского театрального конкурса 2004 года. В 2009 году постановка «**Гётрась, пиё, гётрась**» («**Женись, сынок, женись**») по пьесе **Алексея Попова** стала лауреатом **IV Республиканского конкурса им. С. Ермолина** в номинациях «Лучший спектакль по пьесе автора Республики Коми» и «Лучшая женская роль» (**Елена Чувьюрова** в роли тетки Марьи), а в 2013 году получила **Гран-при Восьмого международного фестиваля комедийных спектаклей** (Габрово, Болгария).

Созвучный названию театрального ансамбля и один из красивейших спектаклей репертуара — «**Парма лов**» («**Душа пармы**»), музыку к которому написал **Михаил Бурдин**. В 2014 году его сыграли на **II Русском биеннале и Неделе Республики Коми** в Ницце (Франция), а в 2019-м на **Всероссийском театральном марафоне** в Нарьян-Маре. «Душа пармы» — сценическое воплощение отрывков из литературного эпоса «**Биармия**», написанного почти столетие назад выдающимся этнографом, коми-зырянским писателем и ученым **Каллистратом Фалалеевичем Жаковым**. На основе этого произведения московский режиссер **Дмитрий Волков** создал на сцене коми театра арт-рок мюзикл «**Биармия**», участвовавший в **Первом всероссийском фестивале национальных театров «Федерация»** (Грозный, 2019).

Театр успешно работает с мировой и российской классикой. Мюзикл «**Петербургсь инкогнито**» («**Инкогнито из Петербурга**»), поставленный **Светланой Горчаковой** по мотивам пьесы **Н.В. Гоголя «Ревизор»**, стал лауреатом **VII Республиканского театраль-**



«Левша». 2019

«Лисонька и Заинька». 2010





«Биармия». 2017

ного конкурса им. С. Ермолина в номинации «Лучшая режиссерская работа» (2015) и дипломантом **Международного фестиваля финно-угорских театров «Майатул»** (Йошкар-Ола, 2016). Музыкальная комедия **«Шуйгун»** («Левша») по мотивам сказа **Н.С. Лескова** участвовала в **«Крымской театральной осени»** (Керчь, 2019), XIII Международном фестивале театров финно-угорских народов **«Майатул»** (Йошкар-Ола, 2020), III Всероссийском фестивале национальных театров **«Федерация»** (Грозный, 2021). И этот же спектакль в 2019 году получил три престижные премии IX Республиканского конкурса им. С. Ермолина: «Лучший спектакль», «Лучшая роль второго плана» (**Александр Канев** в ролях Царя и Английской Королевы), «Открытие сезона» (**Валериан Канев** в роли Левши).

Многие постановки отмечены государ-

ственными наградами Республики Коми, в том числе первая коми опера-сказка **«Ручильёй да Кочильёй»** («Лисонька и Заинька»), драма **«Жизнь с привилегиями “навечно”**», а спектакль **«Пармаын вошом БТР»** («БТР, затерявшийся в тайге») в 2012 году признан лауреатом **Всероссийской премии «Бородино» Губернатора Московской области** в номинации «Театральное искусство» за вклад в развитие отечественных патриотических и исторических традиций. Этно-мюзикл по повести коми писателя **Владимира Тимина «Эжва Пермьса зонка»** («Мальчик из Перми Вычегодской») стал лауреатом конкурса «Лучшие товары и услуги 2018 года».

В 2021 году театр участвовал в праздновании **100-летия Республики Коми**, приурочив к этой дате лирическую комедию **«Эзысь шабді»** («Серебро льна»),



Юбилей Национального музыкально-драматического театра Республики Коми

с которой труппа успешно выступила в Москве. В фольклоре важное место занимают народные праздники — Святки, Масленица, Троица, о них идет речь и в спектакле «Серебро льна». Лирико-комедийный сюжет о взаимоотношениях влюбленных пар знакомит зрителя с традиционным укладом народа коми, который всегда жил в тесном соприкосновении с природой (см. *рецензию на спектакль в «Страстном бульваре, 10», № 2-242/2021*).

В 2021 году проект «**Коми театр: 30 лет на благо народа**» стал лауреатом Всероссийской общественной премии за сохранение языкового многообразия Российской Федерации «**Ключевое слово**». К своему юбилею театр выпустил красочную летопись «**Театр под знаком птицы счастья**» — первую книгу о своей истории, написанную заведующей лите-

ратурной частью театра и автором этой статьи. В книге собраны редкие архивные кинокадры, фотографии спектаклей, информация обо всех премьерах, многочисленных гастролях по республике, России и зарубежью, о важных вехах в судьбе коми театра. Здесь воспоминания актеров, которые с юмором и теплотой рассказывают о любимых зрителем постановках, отзывы публики и театральных критиков, подтверждающие, насколько самобытны постановки и талантливы артисты уникального коллектива. Все это подтверждает главное: вклад Национального музыкально-драматического театра в дело сохранения и развития традиционной культуры Республики Коми неоспорим.

Евгения САВИНА

Фото предоставлены театром

«ТОТ» САМЫЙ ПОДВАЛ

1 марта «Театр Олега Табакова» отметил 35-летие. Это — дата официальная. На самом же деле у ТОТ целых три дня рождения. Так что выглядит он на 35, а на деле ему все 47!

В 1974 году Табаков вместе с молодыми коллегами, в числе которых были **Валерий Фокин, Авангард Леонтьев, Константин Райкин** и **Андрей Дроздин**, создали театральную студию для старшеклассников во Дворце пионеров в переулке Стопани. Из трех с половиной тысяч московских школьников было отобрано всего 49. Сам Олег Павлович утверждал, что ни о каком собственном театре тогда не мечтал: «Для себя сформулировал простую и ясную цель: передать багаж собственных знаний и умений ученикам, чтобы через пару лет играть с ним на одной сцене».

Ключевое слово, точнее словосочетание — «на одной сцене». Странно было рассчитывать, что эти ребята, по окончании обучения в *разных* театральных вузах, будут приняты в «Современник». А ведь никак иначе на одной сцене с Табаковым они оказаться не могли. Лукавил Олег Павлович! Скорее всего, мечта о своем театре была еще слишком зыбкой, чтобы говорить о ней вслух. Табаков был незаурядным стратегом. Большое полотно начинают с эскизов и набросков. Вот студия на Стопани и стала первым эскизом будущей «**Табакерки**». Учили ребят серьезно: лучшие должны были через два года составить костяк курса, который Табаков планировал набрать в ГИТИСе. Из 49 проверку на прочность прошли только восемь.

Тот первый гитисовский курс 1976 года был с ювелирной точностью подобранным ансамблем индивидуальностей — **Сергей Газаров, Елена Майорова, Александр Марин, Игорь Нефёдов, Лариса Кузнецова, Михаил Хомяков, Марина Шиманская, Андрей Смоляков...** Олег Павлович говорил, что искать помещение для репетиций вне гитисовских стен он стал только потому, что на них в институте смотрели «как на чу-

жакон». В творческих вузах деление на «мастерские» — один из фундаментальнейших принципов, потому так сильно в учениках одного мастера чувство общности. Практически каждый актерский курс где-то на третьем году обучения начинает мечтать о том, чтобы не расставаться и после получения дипломов. «Табаковцам» это желание было присуще изначально — Олег Павлович и отбирал, и учил их «для себя», а не «вообще».

Передача мастерства из рук в руки была для Табакова задачей первостепенной важности. Так и хочется написать, что «ген преемственности» был в нем заложен матерью-природой (ну, или Провидением) изначально. В самом Табакове каким-то загадочным образом переплелись «мхатовская» и «щепкинская» ветви. Эта органичная двуединость была им унаследована от **Василия Осиповича Топоркова**. Являясь одним из преданнейших последователей **Станиславского**, он оставался питомцем школы Малого театра — его учителем был **Владимир Николаевич Давыдов**, который в свою очередь учился у **Ивана Васильевича Самарина**, педагогом которого был сам **Михаил Семенович Щепкин**. «Наследство», доставшееся от таких наставников, Табаков не мог не передать дальше.

Ищите — и обрящете. Уже через год судьба подарила Табакову и его ученикам тот самый угольный подвал в доме № 1а по улице Чапыгина, которому суждено было дорасти до масштабов Подвала с большой буквы. Именно так и писал, и произносил это слово Олег Павлович. Курс жил по студийному уставу. Истории о том, как ребята превращали бывший склад в живое и теплое творческое пространство, давно стали хрестоматийным примером. Но лакировать действительность Табаков не собирался. В книге «**Моя настоящая жизнь**» Олег Павлович приводит выдержки из студийного дневника, и там можно обнаружить примеры того, как кто-то манкировал мытьем полов или чисткой туалетов, а кто-то недостаточно самоотверженно относился к репетициям.



Открытие «Табакерки». 1987

Не будем забывать, что этот «учебный театр» существовал на чистом энтузиазме — у него не было штатных сотрудников, то есть все технические функции молодые артисты брали на себя, не получая при этом никаких денег и за свои прямые обязанности, потому что не обладающий официальным статусом коллектив не имел права продавать на свои спектакли билеты.

Студию Табакова часто именуют театром-домом, семьей, где были «дети», за которыми нужен глаз да глаз, и «отец», обладающий изрядным запасом мудрости и прозорливости. Это и так, и не так. «В театре была, — вспоминает **Владимир Машков**, — скорее, не домашняя, как принято говорить, а подвальная атмосфера. Подвал был как сокровенное, куда редко кого пускают — только любимых зрителей и близких. Мы оберегали свое пространство, именно поэтому людям с другой идеологией здесь прижиться и ужиться было непросто. Нас было мало, человек двадцать, но мы могли все. Ничего на потом не откладывалось, нужно было делать «здесь и сейчас», каждый раз доказывая, что ты вправе находиться в этом Подвале с этими людьми».

29 октября 1978 года «подвальный театр» сыграл свою первую премьеру — спектакль «**И с весной я вернусь к тебе**» по пьесе **Алексея Казанцева**, в основу которой лег роман **Николая Островского** «**Как закалялась сталь**». И эту дату табаковцы считают вторым днем рождения. Вскоре появились «**Две стрелы**» **Александра Володина**, за ними — «**Прощай, Маугли!**». «Наверняка, не все, что выпускалось в нашем театре на протяжении пятнадцати лет, — признавался впоследствии Табаков (книга «Моя настоящая жизнь» увидела свет в 2000 году — *В.П.*), — являлось совершенным созданием. Спектакли Подвала были разными и по выходу «товарной продукции», и по спросу. Но ни от одного из них я не захотел бы отказаться, или сделать так, чтобы он совсем не появился на свет».

В крошечном зале вместо кресел стояли скамейки без спинок. Не столько потому, что первые не на что было купить, сколько потому, что на вторых умещалось больше зрителей — все сидело плечом к плечу, плотно прижавшись друг к другу. Те, кому сидячих мест не доставалось, стояли в узеньком проходе и даже не думали жаловаться на не-



Старый «Ревизор»

удобство. «Зритель был благожелателен и добр к нам, пожалуй, с самого нашего рождения, — вспоминал Олег Павлович. — Хотя и не все спектакли театра-студии шли с переносами, как сейчас, но зрительный зал на Чаплыгина был полон всегда. Для многомиллионной Москвы ста двадцати «сидячих» и «стоячих» мест, находящихся в Подвале, каждый раз оказывалось мало».

Подвал на каждом спектакле заполнялся под завязку. Что влекло туда первых зрителей? То же, что и четвертое уже по счету поколение горячих поклонников этого театра — предельная искренность актерского существования. Лицедейство самой высокой пробы — пронизывающее зрителя насквозь, до сердечных судорог, так, чтоб «слезой над вымыслом». За что актеров в былые времена не хоронили в церковной ограде? Да вот за это самое — за дар убедительного перевоплощения в «иного». Это сегодня маленькие сцены есть чуть ли не в каждом заслуженно-академическом театре, а тогда возможность заглянуть в глаза артисту, находящемуся от тебя на расстоянии вытянутой руки, услы-

шать его дыхание, а может, и стук сердца, воспринималось как чудо.

На спектакли Подвала приводили высоких иностранных гостей, дабы наглядно продемонстрировать открытость советской сцены актуальным театральным веяниям. Табаковцы даже за границу выезжали с гастрольями. Все это вселяло надежду, что после того, как они закончат обучение, в Москве появится молодой энергичный театр. Не случилось. Судьбовершители от культуры не видели в этом никакой необходимости. Студийцы сопротивлялись как могли — изо всех сил старались сохранить свой дом, но жизнь диктовала условия — не работать по тем временам было чревато, а студия на месте работы с чиновничьей точки зрения никак не тянула. **1 января 1982 года** на общем собрании в своем желании работать студийцы были абсолютно единодушны. Но при этом мучились вопросом: «Что — мы? Куда — мы? Зачем — мы?» — есть в протоколе собрания такая горькая строчка. Выслушав всех, Олег Павлович принял нелегкое решение студию распустить.



Новый «Ревизор»

Этот шаг в чем-то схож с решением Кутузова оставить Москву ради сохранения армии. Ребятам необходимо было иметь точку опоры в профессии и, если ею не мог стать их родной Подвал, значит, нужно искать ее в других театрах. И когда вскоре Табаков набрал новый курс, к обучению «новобранцев» с радостью подключились «старики»: «Тогда я отчетливо увидел прочную связь поколений, тот «серебряный шнур», разорвать который не позволяет четко существующая между нами преемственность». И новички — **Евдокия Германова, Сергей Беляев, Сергей Шкалик, Алексей Серебряков** — не подкачали. А за ними замаячил «третий призыв» — **Владимир Машков, Евгений Миронов, Ирина Апексимова, Валерий Николаев, Алена Хованская**. Судя по всему, критическая масса таланта, сконцентрировавшаяся вокруг Табакова, превысила допустимый пороговый уровень чиновничьей сопротивляемости...

Отсчет официальной истории начался 1 марта 1987 года с премьеры «Кресла» по пьесе **Юрия Полякова**. Зрителям теперь при-

ходило с ночи занимать очередь у кассы, составлять списки, проводить переключки. Не всегда удавалось достать билетик именно на тот спектакль, на который хотелось, но это только раззадоривало. А заодно и расширяло театральный опыт. Из личных историй поклонников «Табакерки» можно составить увесистый том, и это будет увлекательнейшее чтение. И весьма полезное. Поскольку там будут рассказы о любви не только с первого взгляда, но и такой, что рождалась медленно, преодолевая присущую всем нам инертность. Ну, вот, к примеру, девушка покупает билет в «Табакерку» в качестве подарка на день рождения любимой подруге. Идет в театр вместе с ней и спектакль ей, в отличие от подруги, не нравится. А та продолжает восхищаться увиденным и спустя несколько недель. И девушка решает повторить эксперимент — покупает билеты уже на другой спектакль. Уж очень ей хочется раскрыть «секрет» чужого счастья. И у нее получилось. Правда, для этого пришлось пересмотреть половину тогдашнего репертуара театра.

А вот критический цех к рождению ново-



«Матросская тишина»

го театра отнесся без особого энтузиазма и это, по словам Олега Павловича, очень напоминало ситуацию, которая в свое время сложилась вокруг юного «Современника». «Некоторые серьезные и уважаемые мной критики, — вспоминал Табаков, — изначально не посчитали создание нового театра на основе студии делом стоящим. Писали, что затея, мол, в художественном отношении бесперспективная. Это происходило в тот момент, когда нужно было проявить терпение и дождаться первых плодов с нашего только что посаженного «дерева». Однако именно подобные вещи закаляют и дисциплинируют. Не благодаря, а вопреки наш молодой театральный организм начал стремительное завоевание и утверждение своих позиций в качестве нормального, русского реалистического психологического театра».

Позиции эти завоевывались каждым спектаклем. Эксперименты на сопредельных территориях (включая достаточно радикальные), в необходимости которых Табаков никогда не сомневался, повышая градус внутренней энергии труппы, каждый

раз становились доказательством правильности направления главного удара. «Смертельный номер» и «Страсти по Бумбарашу», «Прищучил» и «Похождение», «Признания авантюриста Феликса Круля» и «Провинциальные анекдоты», «Билоксибюз» и «Звездный час по местному времени», «Обыкновенная история» и «Затоваренная бочкотара», «Полоумный Журден» и «Псих». Для тех, кто видел, никаких пояснений не требуется — благодарная память хранит мизансцены, реплики, интонации и, главное, чувство сопричастности чему-то большему, чем ты сам. Тем, кто не видел, но хотел бы понять, «в чем фокус», в рамках обычной журнальной статьи не поможет.

А если совсем честно, то вообще никакой текст не поможет. Это надо видеть, точнее — пережить. Так что для них единственный выход — покупать билеты и идти в «ТОТ», который несмотря ни на какие конъюнктуры/тренды/мейнстримы остается театром с «лица необычно выразительным». Вектор, заданный когда-то отцом-основателем, неизменен. Какие бы маститые режиссеры ни приглашались на постановку, то, что в ре-



Восстановленный спектакль «Матросская тишина». Давид Шварц — В. Миллер, Абрам Шварц — В. Машков

зультате выходит из их рук, на все сто процентов «табакерковская» постановка, будь то «Моя прекрасная леди» Алены Сигаловой, «Кинастон» Евгения Писарева или «Мольер, avec amour» Сергея Газарова.

Когда-то Олег Павлович видел во Владимире Машкове «одного из тех, кому надо будет передать бразды правления после того, как Акела, то есть артист Табаков, уйдет на заслуженный отдых». Единственное, что его тогда тревожило, так это увлеченность артиста своим прямым делом, которая, по мнению Табакова, «значительно превышает его потенциальные возможности заботиться о других — для коллективного дела это свойство опасное». Метаморфоза, произошедшая с Владимиром Львовичем, когда он встал за штурвал оставшегося без капитана лайнера, на первый взгляд, кажется непостижимой. Но в том-то и дело, что ученики (и не один Машков тому примером) унаследовали от Мастера его корневое свойство — в нужный час поставить «коллективное дело» выше личного.

Первое, что сделал Владимир Машков, приняв бразды правления, это в память о

своем Учителе взялся восстанавливать «**Матросскую тишину**» — спектакль, знаковый для них обоих. Пьеса Александра Галича в 1957 году могла стать второй постановкой в репертуаре будущего «Современника», а тогда просто «Студии молодых актеров». Но отпущено ей было только две генеральные репетиции. Вероятно, в 1991-м для Табакова «Матросская тишина» была чем-то вроде эстафетного факела от собственной юности — роль Абрама Шварца Олег Павлович поручил Машкову. «Это был момент, — признается Владимир Львович, — когда человек проверяется и как человек, и как артист». В тот самый момент Табаков и начал меня создавать, за что я буду благодарен ему всю жизнь... Благодаря его подарку, этой роли, я родился как человек, который получил право заниматься профессией».

Возьмем на себя смелость предположить, что для Владимира Машкова спустя три десятилетия этот спектакль стал таким же приветом из далекой юности. Или, если воспользоваться терминологией Табакова, — «серебряным шнуром», соединяющим поколения. Свои витки «шнур» добавили



Владимир Машков
и Олег Павлович
Табачков

еще два системообразующих для этого театра спектакля — «Ревизор» Сергея Газарова и «Страсти по Бумбарашу», поставленные Владимиром Машковым. Их возвращение на афишу спустя 30 лет можно рассматривать как переосмысление накопленного опыта под влиянием кардинально изменившихся времен.

Не исключено, что прочность этому «шнур», на который нанизана судьба «Табакерки», обеспечивает неодолима сила актерства: и Табаков, и Машков изначально, по исходному своему предназначению — актеры, а уж потом режиссеры, худруки, строители-организаторы. «ТОТ» — театр абсолютно актерский. Здесь артист — альфа и омега режиссерского поиска. Никто не в состоянии четко и однозначно сформулировать, что такое актерский театр. И слава богу, потому что невозможно творческую индивидуальность раскромсать по жестким полочкам однозначных определений. Актер должен усиливать режиссерскую мысль, а не просто ее транслировать — вот кредо Машкова. Когда некий маститый критик в ходе интервью позволила себе определить актера как «пустой сосуд, трубу, в которую дует режиссер», Владимир Львович тут же отпарировал: «Я не хочу быть пустотой и не хочу, чтобы в меня дули!»

Когда-то Владимир Иванович Немирович-Данченко, солидаризируясь с Генриком Ибсеном, отводил театру как творческой единице не более 20 лет жизни — срок, ограничивающий энергетический потенциал одного поколения. Дальнейшую жизнедеятельность можно было обеспечить только за счет притока молодых сил, имеющих, что принципиально важно, ту же группу крови. **Театральная школа Олега Табакова** стала для созданного им театра энергодостанцией высокого напряжения, бесперебойную работу которой обеспечивают артистам труппы. «Серебряный шнур» действует, как и прежде. Так что 35 для табачковцев, конечно же, не предел. Дата явно неубиенная, хотя и рядовым днем рождения ее никак не назовешь. Значит, можно себе позволить оглянуться назад не для того, чтобы подводить какие-то итоги, а чтобы проверить ориентиры для движения вперед. Олег Павлович был великим жизнелюбом и оптимистом: «Жизнь несовершенна, но миром правит отнюдь не то самое вещество. Им управляет вера, твое собственное желание сотворить что-то и не уйти бесследно». Для «Театра Олега Табакова» и его зрителей это непреложно.

Виктория ПЕШКОВА

Фото предоставлены театром

ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ МАРИИ КНЕБЕЛЬ

19 мая 1993 года исполнилось **95 лет** со дня рождения **Марии Осиповны Кнебель**. К этой дате была приурочена передача на «**Радио России**». Актриса Художественного театра, режиссер, педагог, автор книг, без которых сегодня невозможно себе представить ни историю нашего театра, ни театральную педагогику, доктор искусствоведения, народная артистка РФ. Ее ученики — цвет отечественной и мировой режиссуры. Кнебель первой нарушила зону молчания вокруг имени своего учителя, гениального актера **Михаила Чехова**. Как режиссер в своих спектаклях она заново открывала **А.П. Чехова, Ф.М. Достоевского, А.Н. Островского...**

Идея передачи о Марии Осиповне принадлежала известному театральному критику **Татьяне Константиновне Шах-Азизовой**, с которой мы много и успешно сотрудничали и которой тоже уже нет с нами. Так случилось, что в большой и разнообразной творческой жизни Марии Осиповны, наверное, одним из самых счастливых периодов было время ее работы в **Центральном детском театре (1950–1960)**, директором которого тогда был отец Татьяны Шах-Азизовой, **Константин Язонович Шах-Азизов**, человек замечательный, настоящий театральный деятель. Татьяна Константиновна в буквальном смысле слова выросла в ЦДТ. И разговор о М.О. Кнебель мы решили начать с ее детских впечатлений.

Т. Шах-Азизова: Конечно, эти впечатления очень стойкие, как вообще все детские впечатления. Они не забываются. Воспоминания, связанные с Марией Осиповной, удивительные: маленькая, забавная женщина, смешливая, легкая. Потом я думала о ней в плане чеховского «Вишневого сада». Там говорят о Раневской: легкий, простой человек. Вот и она была легким человеком... Ее почитали в театре, обожали и совершенно не боялись. Актрисы изображали ее в капустниках и делали это лихо, на нее могли рисовать карикатуры. Она первая хохотала. Была какая-то удивительная атмосфера в театре, дружеская, на равных. И вместе с тем каждый отдавал себе отчет в том, что такое Кнебель.

Когда я, как говорится, «вошла в разум», стала относиться к театру осмысленно, а потом и профессионально, стала думать: в чем секрет воздействия Марии Осиповны? Что это была за судьба, какая сложная, какая странная. Кругом ее все любили. Но, мне кажется, недооценили. Мария Осиповна родилась в год создания **Московского Художественного театра (1898)**, что стало знаменательным

совпадением. Сначала она училась в **Студии Михаила Чехова**, потом во 2-й Студии МХТ. С середины 20-х годов начался период Московского Художественного театра. Она там была острохарактерной, даже гротескной актрисой, играла в спектакле по **Ч. Диккенсу «Битва жизни»** миссис Снитчей, Карпухину в «**Дядюшкином сне**» по **Ф.М. Достоевскому**, замечательно играла Шарлотту в «**Вишневом саду**»... Потом началась режиссура. Все это было до 1950-го года, когда так странно и страшновато все сломалось. Она ушла из МХАТа не по своей воле, ушла вынужденно, хотя казалось, кому, как не ей, оставаться там, продолжать то, что она приняла как эстафету из рук учителей. Учителей было трое: **К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко** и, конечно, Михаил Чехов. И только теперь мы понимаем, как соединила в себе Мария Осиповна не только благодарную память о всех трех, но и их наследие. Мне до сих пор непонятно, как она ушла и почему ее не вернули.

До конца жизни Кнебель воспринимали как полномочного представителя мхатовских традиций. Учеников своих она обуча-



Мария Кнебель

ла по системе Станиславского. Вместе с тем, главное, мне кажется, было ею сделано вне МХАТа. Вот такой парадокс...

В передаче о Марии Осиповне Кнебель принял участие один из самых талантливых и верных ее учеников, режиссер Леонид Хейфец.

Л. Хейфец: Вся жизнь Марии Осиповны была связана с МХАТом. Она была безгранично предана этому театру. Но во мне живет какое-то чувство несправедливости — этот театр в течение стольких лет не давал ей возможности ни как актрисе себя максимально выразить, ни как режиссеру. Я иногда думаю: может быть, если бы она раньше ушла из Художественного театра, сколько бы она могла сделать!.. Или я заблуждаюсь?

Т. Шах-Азизова: Мария Осиповна достаточно гармонично существовала небольшое количество лет. Ее очень любил Вл.И. Немирович-Данченко... После смерти **Н.П. Хмелева**, который был художественным руководителем МХАТа с 1943 по 1945 год (одновременно руководил Театром им. М.Н. Ермоловой, где вместе с

Кнебель поставил несколько спектаклей: «**Как вам это понравится**» У. Шекспира, «**Последние**», «**Дети солнца**» М. Горького — М.Р.) наступили новые времена, и Мария Осиповна вынуждена была уйти. Конечно, эта рана не зарубцевалась. Кнебель во МХАТе работала «в упряжке». Ей было свойственно редкое режиссерское умение работать вместе с кем-то.

И вот возник Центральный детский театр, куда она пришла уже сложившимся режиссером. И тут оказалось, что она прекрасный, полноценный, властный режиссер, кроме того, что называется, строитель театра. Она работала десять лет в ЦДТ непрерывно с 1950 по 1960 год. Последние пять лет была главным режиссером. При ней начинали молодой **Олег Ефремов**, который не только играл, но начинал ставить, при ней набирал силу молодой режиссер **Анатолий Эфрос**, при ней засверкали таланты старейшин труппы. Я помню, с каким восторгом и влюбленностью говорил о ней мой отец. Как все заиграло при Кнебель! При ней изменился репертуар: Мария Осиповна ставила «**Горе от ума**», «**Мертвые души**», «**Мещанин во дворянстве**». А рядом были первые пьесы

Виктора Розова. Какой-то мудрый баланс разных начал в театре. Длился этот прекрасный период ЦДТ десять лет, но к 60-м годам он иссяк.

Она ушла в другие театральные миры, хотя умела совмещать работу в ЦДТ с какими-то постановками на стороне.

Мне кажется, в 50–60-е годы она выросла в очень крупного режиссера. Когда я сейчас читаю в одном учебнике по истории советского театра фразу очень мудрого театроведа о том, что Кнебель прежде всего даровитый, умный педагог, мне делается обидно. Вспомните ее спектакли, чем она прославилась в театральной Москве: «Иванов», 1955 год. Открытие забытой пьесы Чехова, которую почти не ставили при советской власти. Тогда Чехова очень любили в нашем театре, начинали прочитывать заново. Настоящий чеховский бум начался чуть позже, но без таких спектаклей, как «Иванов», возможно, этого бы не было. Это покажется парадоксальным — Мария Осиповна поставила то, что **Алексей Дикий** называл «несыгранной пьесой Чехова». Действительно, «Иванов» не имел такой сценической судьбы, как «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Во МХАТе эта пьеса была поставлена после смерти А.П. Чехова и шла без особого успеха. Потом казалась как бы не подходящей к советской действительности. Тогда были списки Репертокома, где были пьесы, рекомендованные к постановке, там был «Вишневый сад», а «Иванов» казался каким-то подозрительным: рефлексиирующий интеллигент кончает с собой. «Не наша пьеса»... И вдруг Мария Осиповна ставит спектакль в шекспировских тонах, в шекспировском масштабе. И **Борис Смирнов** обнаруживает в себе огромное трагическое актерство.

В нашей передаче слова Татьяны Шах-Азизовой подтверждались сценой из спектакля Московского Театра им. А.С. Пушкина «Иванов». Даже в записи Иванов – Б. Смирнов – мощная трагическая фигура.

Т. Шах-Азизова: Когда я стала театроведом и стала смотреть спектакли Кне-



«Вишневый сад». Шарлотта — М. Кнебель. Московский Художественный театр. 1934

бель как зритель и театральный критик из зала, я поражаюсь яркости и современности ее спектаклей: тот же «Иванов», или «**Вишневый сад**» в ЦТСА, или «**Таланты и поклонники**» в Театре им. **Вл. Маяковского**. Для меня этапный спектакль — «**Дядюшкин сон**» в Театре им. **Вл. Маяковского**, 1972 год. Этих четырех спектаклей, которые я назвала, достаточно, чтобы сделать репутацию очень крупного режиссера, даже если бы она ничего другого не сделала. Ее педагогика — отдельный пласт. Я не имею права говорить об этом, пусть говорят ее ученики. Книга Кнебель «**Поэзия педагогики**» посвящена ее ученикам.

Есть целый ряд людей, которые помогали Марии Осиповне на разных этапах ее жизни. Взять хотя бы **Наташу Крымову**, которая помогала ей делать книги, вместе с ней разбирала архив Михаила Чехова; взять Леонида Хейфеца, **Адольфа Шапиро**; ее учеников по Лаборатории, скажем, **Алексея Бородина**, много, много имен. Конечно, со всеми встретиться невозможно



*М.О. Кнебель
и А.В. Бородин
в фойе ЦДТ*

но, их слишком много. Я выбрала Леонида Хейфеца. Я выбрала его не случайно. Последние годы он был с Марией Осиповой особенно близок. Он с ней вместе работал в ЦТСА. Ученики М.О. Кнебель все такие разные люди. Я имею в виду цвет нашей режиссуры: Анатолий Эфрос, Олег Ефремов, **Вальдемар Пансо**, Адольф Шапиро, **Анатолий Васильев**... У них есть одна черта, как мне кажется, это преданность театру и любовь к артистам. Все разные. Как это происходило?

Л. Хейфец: Корень лежит в принципе ее отношения к человеку как таковому. Здесь она несла внутри себя все то, что дала ей культура XIX века, когда эта культура формировала христианское отношение к человеческой личности как таковой. Мария Осиповна не поддавалась тому унифицированному коллективистско-абстрактному взгляду на человека как на часть какой-то машины, которая должна работать над

всеобщим человеческим счастьем. Она очень старалась воспитать в нас внимание к каждому человеку, «долбила» нас, чтобы мы научились видеть в человеке, в данном случае, в артисте то, что ему, артисту, более всего свойственно, более всего близко. Но, к сожалению, большая часть людей нашей профессии самоуверенно ослеплена собственными представлениями о том, как все должно быть.

Т. Шах-Азизова: Какие спектакли Марии Осиповны ваши любимые, если можно так сказать?

Л. Хейфец: Я думаю, что список не будет сильно отличаться от вашего. Я в те годы был еще очень молодой, я еще не учился у нее, а уже прочитал о ее постановке «Иванова» в Театре им. А.С. Пушкина. Потом, уже будучи студентом, я посмотрел «**Безымянную звезду**», а потом работал в театре, где она ставила «Вишневый сад». Конечно, эти названия более всего остались в памя-



З.Я. Корогодский, М.О. Кнебель, Н.Н. Иванова, И.Д. Сегеди

ти, хотя был немалый период ее работы в Центральном детском театре.

Спектакли Кнебель отличало одно — очень глубокое проникновение в суть. Она чуралась внешних, эффектных, шумных, если угодно, скандальных, эпатажных путей в искусстве. И она заражала нас этим путем. Она очень многое взяла в самом деле от Вл.И. Немировича-Данченко. И это, с моей точки зрения, высший и самый сложный вид существования в искусстве. Кнебель создавала спектакли, которые предполагали глубокого, тонкого и серьезного зрителя. Есть театр, который рассчитывает на удар в литавры. Это не значит, что тот театр плох, а этот хорош. Рядом существовал театр **Н.П. Охлопкова**, где были литавры, алое полотнище на полсцены, мизансцены, которые поражали воображение. А у Марии Осиповны тихо звучала виолончель, сидел человек на первом плане с книжкой и о чем-то думал. В каждом ее спектакле присутствовала большая актерская личность, и ча-

ще всего происходило очень большое театральное событие. Например, как Борис Смирнов, которого Москва как-то знала, он много лет до того работал в провинции, и вдруг сыграл Иванова. В «Вишневом саде», например, сверкнуло имя артиста **Саши Белоусова**. Это был Петя Трофимов. И как впоследствии он будет развиваться. У Стрелера и у Брука мы увидим нечто подобное. А в те годы это было совершенно ново, новый взгляд.

*В передаче прозвучали сцены из спектакля Центрального театра Советской армии «Вишневый сад» в постановке М.О. Кнебель, где в роли Раневской была незабываемая **Любовь Добржанская** с ее необыкновенным голосом, а в роли Пети Трофимова — юный **Александр Белоусов**, в будущем один из ведущих артистов театра, **Лопухина** играл **Петр Вишняков**. Конечно, прозвучал в эфире его знаменитый монолог после торгов. Даже в записи можно было почувствовать и понять, что это был за спектакль,*

его особую интонацию, какие-то новые смыслы в чеховской пьесе.

Т. Шах-Азизова: Мне кажется, Мария Осиповна была для своего времени внутренне поразительно свободным человеком и как личность и как художник — а время было сложное. Она развивалась, соответствовала времени, опережала его, была очень разная. Она ставит чеховского «Иванова» как зрелую трагедию. Потом приходит в Театр Советской армии и ставит «Вишневый сад». Представьте себе, какую надо было иметь смелость и свободу, чтобы режиссеру мхатовской школы, выросшей в замечательном «Вишневом саду», поставить такой странный спектакль. На сцене была какая-то греза, мечта, воспоминания, видения. Она работала вместе с замечательным театральным художником **Юрием Пименовым**. Это был союз даже не единомышленников, а двух поэтически мыслящих людей. Она впервые поставила «Вишневый сад» как поэтический спектакль, в котором действовали живые, полноценные люди. Это было первое. Второе: она отказалась от дурной хресто-

матийной традиции — показывать смену формаций, уходящее дворянство, приходящее купечество. Ничего этого не было. Она сама очень просто, простыми человеческими словами объясняла «про что»: у каждого из нас свой «вишневый сад» — нечто дорогое, что в конце концов приходится терять. Как люди умеют себя держать при этой потере, как они приходят в новую жизнь, как они переступают через все это... Вечное, простое, понятное всем людям — она внесла эту материю в наш театр. Этот спектакль такой белый, красивый, поэтический, был для тех лет немножко странным, недооцененным. А потом, когда в 70-е годы по всему свету и у нас тоже стали ставить такие белые поэтические спектакли, у нас Анатолий Эфрос, за рубежом Дж. Стрелер, никто не вспомнил, что первой была Мария Осиповна Кнебель. Она не умела настаивать на своих открытиях, она была слишком скромна. Она ставила спектакль и получала удовлетворение. Другая черта ее режиссуры в том, что она умела раствориться в актере. Мария Осиповна опередила время в «Вишневом саду». Она смогла открыть что-то во вре-

М.О. Кнебель и В. Розов с создателями спектакля «Страницы жизни». ЦДТ





Участники спектакля «В Добрый час!» и гости ЦДТ. 1955

мени, не просто открывая пьесу, как «Иванова» — а открыть театральный ход, что очень дорогого стоит.

Помню, как **Георгий Александрович Товстоногов** с восторгом говорил о любимых работах режиссеров: «Он открыл «новый ход» в театре...» Это был для него высший комплимент.

Вскоре после «Вишневого сада», в конце 60-х в спектакле по Островскому снова случился этот «новый ход». Она ставила «Таланты и поклонники» в Театре им. Вл. Маяковского. И сделала примерно то же, что и с «Вишневым садом». Там она сбросила штампы Островского. Не было картины быта и нравов. Это был спектакль о поэзии, магии театра, которые властвуют над всеми, для которого жертвуют всем. И поэтому поступок Негиной воспринимался подвигом. Спектакль замечательно начинался прологом. Была показана закусочная часть театра: какие-то перевернутые декорации, как бы театральная кух-

ня. Для зала это всегда какое-то кодовое зрелище. Входил Нароков, которого замечательно играл **М.М. Штраух**, бродил среди разбросанных, перевернутых декораций. Это был его мир, это было его волшебство. И зал сразу настраивался на волну поэтической.

Другая черта личности Марии Осиповны — неэгоистический склад режиссуры. Очень странная для этой профессии вещь. В природе режиссуры, особенно, если режиссер — хозяин театра, некий диктат. Мария Осиповна не была эгоистичной ни в чем. Она не боялась отдать лучшее ученику. Она отдала Анатолию Эфросу пьесу В. Розова «**В добрый час**», не стала сама ставить. Она очень верила в молодых. И не боялась ни молодых, ни старых.

Стоит снова вспомнить спектакль «Дядюшкин сон». Она повторяла своим ученикам, молодым режиссерам, что играла во МХАТе «Вишневым сад», «Дядюшкин сон» совершенно иначе. Да, она слушала время. «Дядюшкин сон» — знаменитый спек-

такль Театра им. Вл. Маяковского с **Марией Ивановной Бабановой** в центральной роли. Было очень трудно убедить Бабанову играть эту роль, найти с ней творческий контакт. Как это могло случиться? Случилось потому, что Мария Осиповна необыкновенно чувствовала актера. Это очень важная черта ее режиссуры. Не было отдельной режиссерской концепции, к которой потом присоединялись художники, артисты. Она шла изнутри, изнутри автора, изнутри актера. Нет такого термина «режиссура перевоплощения». Кнебель умела влюбиться и перевоплотиться и в автора, и в актера. В том же «Дядюшкином сне» играла молодая актриса **Наталья Вилькина**, актриса совершенно другого поколения, другого направления, чем Мария Ивановна Бабанова. Они как бы работали в разных стилях: Бабанова плела психологические кружева, ее серебряный голос опять звучал для нас и пел со сцены. И более жесткая, современная, приземленная Вилькина. И это был дует.

Слушателям «Радио России» повезло, они услышали сцену из спектакля «Дядюшкин сон», услышали неповторимые голоса Марии Ивановны Бабановой и Натальи Вилькиной, почувствовали особый нерв этого спектакля.

Л. Хейфец: Для нее было важно, чтобы вокруг была интеллигентная, доброжелательная атмосфера, с огромным юмором, может быть, даже с насмешками друг над другом, с иронией. Она не была ханжой, классной дамой, она хохотала, остряла, она курила, могла выпить, она любила и жила очень полнокровной жизнью. Но для нее хамство, жлобство, устраивание чего бы то ни было на костях другого, унижение, окрик, самоутверждение — все это было «вторым сортом». От нее очень сильно шло это ощущение уровня. Мне эти качества в ней были чрезвычайно дороги. В ней был какой-то особый аристократизм. При этом она могла так ухмыльнуться, что мы понимали — это стыдно. Тремя-четырьмя словами очень

сильно улучшала мое состояние здоровья, когда я был тяжело болен. Мы ее навещали в больнице: как-то прихожу, она сидит на уголке стола в столовой и пишет. Никогда ни в Кремлевской больнице, ни в спецбольницах, ни в привилегированных палатах не лежала. Общая палата, ужас, думаешь, если попадешь в такую больницу — финиш! Приходишь к ней, она сидит, что-то пишет, первое, что говорит: «Леня, вы слышали, что...» Нормально, когда человек в больнице говорит, что у него болит, какие дают лекарства... А она: «Леня, вы знаете, что открылась выставка М. Ларионова?» — «Да, я что-то слышал, но внимания не обратил». — «Как! Вы не были на выставке?! Художника замордовали, а сейчас выставку устраивают! Где они были раньше?!» И начинается какой-то взрыв, и ты забываешь, что пришел к женщине, которой восемьдесят и которая в очередной раз тяжело больна. Сколько было таких случаев невиданного жизнелюбия, невиданного жизнеутверждения и, с моей точки зрения, невиданной интеллигентности. Это идет от родителей. Отец — крупнейший книгоиздатель России. А может быть, и от того, что она девочкой сидела на руках у Л.Н. Толстого...

Она уже не могла подниматься по лестнице на третий этаж, лифтов в ГИТИСе нет, лестницы крутые, ей помогали, но она карабкалась, как альпинист. Не позволяла себе никого собой обременять.

Мария Осиповна была Женщина до последней секунды жизни, я бы сказал. Ей шел 87-й год, она уже практически не могла ходить, но приходила, вела уроки. Я сидел рядом. И меня поразило, что костюмчик на ней потрепан. Она всегда очень изыскано, хотя и очень просто одевалась. Я, совершенно не задумываясь, говорю: «Мария Осиповна! Как вы можете ходить в таком костюме?!» Она начинает на меня страшно орать: «Какое вы имеете право делать мне замечания, как вы смаете! Я ношу то, что считаю нужным. Видите ли, он будет делать мне замечания!»



М.О. Кнебель
в ГИТИСе

Она кричит без зла. И в то же время я чувствую, что, может быть, она довольна, что кто-то делает ей замечание. Через день мы встречаемся на следующем занятии. Она сидит в кресле, благоухает французскими духами, на ней какой-то простой, но очень элегантный костюм, блузочка... Мария Осиповна смотрит на меня победительно: «Сегодня я вас не огорчила?» Я говорю: «Мария Осиповна! Я на коленях перед вами!» Она порозовела. Я вижу, что она в этот момент просто Женщина. А жить ей оставалось полгода...

Тогда, в 1993 году, когда мы отмечали 95-летие со дня рождения Марии Осиповны Кнебель, в финале передачи я говорила, что, хотя увидеть ее спектакли невозможно, к счастью, многие из них записаны на радио и на ТВ. Остались ее книги, которые не устареют никогда, остались ее ученики. Для любого человека, имеющего хоть какое-то отношение к театру, Мария Осиповна Кнебель остается прекрасной легендой.

Л. Хейфец: И легенда эта подтверждена, мне кажется, всей жизнью Марии Осиповны, ее существованием в театре, в культуре отечества. Я вспоминаю 1961 год. Минусинск, юг Красноярского края. Я в то время студент режиссерского факультета ГИТИСа в командировке по линии ВТО

встречаюсь с маленьким **Минусинским передвижным театром**. Проезжаю с этим театром по селам, по очень глухим местам Красноярского края. В автобусе при длительных переездах из одного села в другое артисты запойно читают книжку, она переходит из рук в руки. «Что вы читаете?» М.О. Кнебель в это время в «Библиотечке художественной самодеятельности» издала свою первую книжечку **«О действенном анализе пьесы и роли»**. Так вот, поверьте, в те годы эта книжечка переходила из рук в руки. Потом пошло 2-е, 3-е издание.

Жизнь очень сосредоточенная, духовно насыщенная, скромная, не претендующая и не гоняющаяся ни за какими внешними проявлениями славы, наград. И в результате — огромная победа, победа ее жизни: Минусинск 1961 года и Париж 1988 года — Всемирный Конгресс, посвященный К.С. Станиславскому. Центр Помпиду. Один рабочий день Конгресса посвящен Марии Осиповне Кнебель. Я был свидетелем этого всемирного признания. Больно и жалко, что нескольких лет Марии Осиповна не дожидая до такого подлинного триумфа. Я бы, вообще, передачу о ней назвал «Победа Кнебель».

Мая РОМАНОВА

РАССКАЗЫ О ЗНАМЕНИТЫХ

Мы публикуем фрагмент книги известного режиссера **Бориса Голубицкого «Птицы нашего Театра»**, которая выходит в Санкт-Петербургском издательстве «*Tabula rasa*» приложением к журналу «*Страстной бульвар, 10*». Этой книгой мы открываем серию «**Жизнь в воспоминаниях**», которая, надеемся, привлечет внимание и, возможно, побудит кого-то из вас предложить вниманию читателей свои воспоминания о жизни, театре, встречах и расставаниях...

МИХАИЛ УЛЬЯНОВ

В Америке его сравнивали со **Спенсером Трейси**. В самом деле, некоторое сходство есть. Актеры вообще бывают похожи — внешне, по амплу, по типу темперамента. Мои ощущения — Ульянов неповторим.

По-настоящему мы познакомились во время первой поездки группы театральных деятелей в **США** по приглашению **Лиги Чикагских театров**. Это было весной **1989** года. Ульянов, председатель Союза и руководитель **Вахтанговского театра**, возглавлял группу. В нее входили такие звезды как **Наталья Гундарева, Игорь Владимиров, Кама Гинкас, Светлана Врагова**. Меня, главного режиссера **Орловского театра имени И.С. Тургенева**, включили по решению режиссерского совета во главе с **Петром Фоменко**, после 17 лет глухого невыезда. Ульянов прилетел в Чикаго на два дня позже нас, собрал всех в холле гостиницы и первым делом поздравил меня с победой моего спектакля «**Лес**» на **Фестивале А.Н. Островского в Кинешме**. Я об этом не знал, так как мы улетели до объявления итогов. А после общего разговора попросил меня остаться — предложил подумать о возможной постановке в его театре. Речь шла о драме **А.Ф. Писемского «Горькая судьбина»**, с его участием. А если это название мне не подходит, то он будет ждать встречное предложение, желательно, из Островского. Я благодарил и обещал подумать. К сожалению, по разным, не зависящим от ме-

ня причинам, этот проект не осуществился.

Программа у нашей группы в Чикаго очень насыщенная — каждый день встречи, обеды, экскурсии, спектакли. К вечеру все уставали и на спектакль сил не оставалось. Первой засыпала наш единственный переводчик **Майя**, за нею — все другие: нигде так хорошо не спится, как на спектаклях за границей. **Игорь Владимиров** надевал темные очки, дамы опускали шляпки, некоторые откровенно закрывали глаза и откидывались на сидении. **Михаил Александрович** спал с открытыми глазами! Он использовал какой-то одному ему ведомый опыт, приобретенный, скорее всего, в молодости, во времена лихих загулов. Мне доводилось сидеть с ним в застолье — никогда он не хмелел...

После Чикаго — Сан-Франциско. Нас привезли поздним вечером к русской православной церкви. Шло пасхальное богослужение, вокруг стояло очень много народу. наших актеров стали узнавать. Вот **Владимиров** уже целуется с ленинградской актрисой **Викторией Горшениной**, они с мужем уехали, живут здесь. Просят автограф у **Гундаревой**. Ко мне подходит молодой человек и тихо спрашивает: «Пожалуйста, скажите, как фамилия маршала **Жукова**?» — «Ульянов», — отвечаю. — Как у **Ленина**.

Ленина он играл без портретного сходства, в своем обличье. Спектакль назывался «**Брестский мир**», по пьесе **Михаила Шатрова**, в постановке **Роберта Стурра**. **Ленин** там выступал как



Михаил Ульянов
и Борис Голубицкий

трагическая фигура, осознающая губительность для России этого сговора. Был малоподвижен, монументален — в противовес блистательному красноречию Троцкого, которого играл **Василий Лановой**, его постоянный оппонент в театре. Привезли этот спектакль в Чикаго под названием «Брест-Литовский мир» (по-английски это получалось более благозвучно), играли почти месяц, но успеха не имели, последние представления вообще отменили. Мнения русскоязычной публики резко разделились. Пресса ругала. Я оказался свидетелем того, как тяжело Михаил Александрович переживал это — дома он таких поражений не знал. Был на грани срыва, и только присутствие рядом жены, актрисы **Аллы Парфаньяк**, удержало. В эти дни мы с орловским губернатором **А. Васильковским** находились с официальным визитом на предмет установления города-побратима в штате Иллинойс. Им стал город **Рокфорд** — с согласия властей. Такое тогда еще было возможно. И нас пригласили на прием к мэру Чикаго. А в связи с га-

стролями театра был приглашен Михаил Ульянов. Нас троих, русскую делегацию, принимал мэр — огромный человек с широкими жемами и обаятельной улыбкой. После обязательных церемоний он повел нас по зданию мэрии, говоря: «Вот, продал это здание японцам. Пусть сделают что-нибудь хорошее!» Потом посадил всех в свой роскошный автомобиль с номером 001 и повез по городу. Заезжали к каким-то важным людям, они выходили к нам, а мэр представлял гостей: «Это мистер Ульянов — личный друг по рыбалке мистера Горбачева!» Наконец, завез в прекрасный ресторан и сдал нас его хозяину. На прощание подарил каждому по дорожному галстуку, а Ульянова просил передать такой же мистеру Горбачеву. Совсем скоро Горбачев уйдет со сцены — и от этих отношений останутся лишь воспоминания...

В начале 90-х я поставил «**Без вины виноватые**» — с **Верой Васильевой**. Спектакль имел широкий резонанс. После



«Без вины виноватые».

Вера Васильева в роли Кручинной

показа в Москве мы получили приглашение от губернатора Иркутска — приехать к ним с гастрольями, все расходы они брали на себя. Согласовали дату, всё было готово, билеты проданы. Но, как часто случается, перед самой поездкой тяжело заболел артист, исполнитель главной роли **Незнамова**. Вере Кузьминичне он очень нравился, срочно заменить не было возможности. И меня осенила шальная мысль — как спасти положение. В **Театре Вахтангова** Петр Фоменко выпустил свой шедевр по этой пьесе, Незнамова играл **Евгений Князев**. Я позвонил Михаилу Александровичу Ульянову, обрисовал ситуацию и попросил о помощи — дать Князева на время гастролей! Он не отказал, просил подождать пару дней: надо с ди-

ректором обсудить. Мы ждали, ответа всё не было. Я снова позвонил — секретарь сообщила, что Князев с нами поехать не сможет. В отчаянии связываюсь с Иркутском — договориться о переносе гастролей. А мне отвечают: «Не волнуйтесь, всё улажено — к нам едет Театр имени Вахтангова с этим спектаклем и в эти сроки!..» Что ж, известно — Москва бьет с носка...

За 25 лет моей работы в Орле кардиограмма взаимоотношений с властью представляла резкую синусоиду: то взлеты, то падения. Особая напряженность возникла после возвращения на пост губернатора бывшего члена Политбюро **Егора Строева**. Пользуясь ложными доносами «доброжелателей», которых всегда хватало, он публично пригрозил жестоко со мной расправиться. Михаил Александрович Ульянов бросился на защиту — опубликовал в «Известиях» большую статью под названием «**Холодный ветер 37-го**», где призывал бывшего товарища по партии не совершать ошибки. А затем сам приехал в Орел. Утром был у губернатора, а вечером в театре они вдвоем разрезали ленточку в открывающемся **Музее Орловской сцены**. Ульянов произнес прекрасную речь о роли таких мест в судьбе страны. Мы с губернатором пожали друг другу руки, кризис был преодолен. Главного интригана, затеявшего весь конфликт, исключили из Союза театральных деятелей, что довольно редко случается, он ушел из театра, правда, стал депутатом Госдумы от компартии. А губернатор Егор Строев получил впоследствии Национальную премию «**Золотая Маска**» — за поддержку театрального искусства. И он действительно очень помогал театру. Такова была сила воздействия личности Ульянова. Атмосфера в самом скандальном театре России стала очищаться, мы многое успели сделать, и на Съезде СТД в докладе Ульянова фигурировали как пример театра, «возрожденного из пепла». Меня на этом Съезде из-

брали секретарем Правления — отвечал за международную деятельность Союза. Пять лет регулярно встречались на заседаниях Секретариата, Ульянов всегда охотно давал мне слово, прислушивался к мнению. А иногда мы вдвоем обсуждали его творческие дела. Режиссер **Роман Виктюк** ставил в его театре «**Соборян**» по повести **Н.С. Лескова**, с ним в роли священника **Туберозова**. И Михаил Александрович допытывался у меня: что думаю об этом? Высказывал свои сомнения, спорил с режиссером — работа у них шла трудно.

Это был его второй срок на посту председателя, последний по Уставу. На следующем Съезде встал вопрос о преемнике. Авторитет Ульянова был необычайно велик, многие выступали за изменение Устава, за снятие ограничений по срокам. Но сам Михаил Александрович твердо стоял за передачу власти. Съезд все-таки принял изменения в Устав, и он мог оставаться на посту — но категорически отказался. И председателем Союза избрали **Александра Калягина**, он и до сих пор бесценно занимает эту должность.

В последний раз мы виделись с Ульяновым в Госдуме, куда пригласили многих руководителей театров. Обсуждали проект **Закона о театре**. Нам всем казалось важным его принятие. Дебаты носили очень эмоциональный характер, выступление Ульянова было самым сильным — ведь этот закон мы разрабатывали. Никакого решения не приняли — и Закона о театре как не было, так и нет. И его отсутствие сильно сказывается сегодня, когда проходят беспрецедентные судебные «театральные процессы».

После этого заседания мы, бывшие секретари Союза, окружили в вестибюле своего бывшего председателя, горько комментировали происходящее. Он молчал, глядя в себя в нас. Потом попрощался со всеми, сказал: «Не забывайте меня!» И ушел...

МИРОНОВА И МЕНАКЕР

Этот эстрадный дуэт по популярности шел сразу за **Аркадием Райкиным**. У Марии Владимировны ампула агрессивной жены-мещанки, у Александра Семеновича — интеллигентного мужа-подкаблучника. Тексты для них сочиняли литераторы первой величины. И они создали новый жанр — **Театр двух актеров**. Интонации их персонажей врезались в память навсегда...

Мой дебют в **Театре имени М. Горького** в **Ростове-на-Дону**, в этом архитектурном уникальном «тракторе», состоялся в **1970** году комедией **Питера Шеффера «Темная история»**. Поставить тогда современную зарубежную пьесу считалось большой удачей — их доля в репертуаре театров тщательно дозировалась. На репертуарных совещаниях в Москве шла настоящая торговля: за двух-трех «верных» советских авторов могли разрешить одного «неверного», но проверенного, иностранца — лишь бы он нигде не засветился против «советов». Премьера имела успех, публика с удовольствием ходила и отлично принимала.

И вот однажды после спектакля прибегает ко мне за кулисы встревоженный администратор: «Вас там просят выйти на зрительскую сторону!» — «Кто?» — «Увидите!» В опустевшем уже фойе вижу делегацию: **Марина Ладьянина**, **Петр Глебов**, **Мария Миронова** и **Александр Менакер**. Они, оказывается, смотрели спектакль и захотели встретиться с режиссером.

От имени группы разговор вел Менакер: «Мы здесь с гастролями, выступаем на стадионе. Сегодня свободны, увидели в афише вашу постановку и пришли. Нам всем очень понравилось. (Все дружно подтвердили это.) Не думали, что вы такой молодой. Примите наши поздравления. Мы очень смеялись, а нас рассмешить нелегко. Ваши артисты отлично владеют жанром, даже молодые. Кстати, **Германа Гуровского** я



Александр Менакер и Мария Миронова

помню по **Ленконцерту**, правда, тогда он был просто Гуревич. Словом, молодцы! Очень живой спектакль. (Снова общее согласие.) Но у нас с Марией Владимировной есть и отдельная просьба. Дело в том, что мы с нею входим в художественный совет Вахтанговского театра. Там режиссер **Леонид Варпаховский** предложил эту пьесу к постановке. Но **Юлия Борисова** категорически против, она не разрешает. Мы, конечно, расскажем им о замечательном ростовском спектакле, но не могли бы и вы написать Леониду Викторовичу, поддержать его. Нам кажется, это бы ему очень помогло». Обескураженный происходящим, я согласился, не слишком понимая: чем бы я мог оказаться полезным?.. Проводил их к выходу, тепло попрощались. Они пригласили меня на свое представление «Мы из кино!»

На стадион я не пошел, а письмо Варпаховскому написал. Он был легендар-

ным режиссером, учеником и соратником **Мейерхольда**, который под пытками назвал его своим «сообщником». Много лет провел в лагерях в Магадане, служил в том печально знаменитом тюремном театре. После реабилитации режиссер редкой культуры и благородства ставил в столице прекрасные спектакли. Я писал, что рад выразить глубокое уважение коллеге, что видел его работы, полные силы и художественного обаяния, рассказал о своем дебюте в Ростове и выразил уверенность, что его встреча с этой пьесой принесет много радости театру и зрителям. Ответ получил нескоро. Он коротко сообщал, что вопрос о постановке «Темной истории» для него закрыт. Цензура шла, как видим, не только сверху, но и «снизу». Конечно — играть много лет софроновскую **«Стряпуху»** было куда как надежнее. Когда **Рубена Симонова**, верного ученика Вахтангова, спрашивали: как

можно допускать запах этой стряпни на прославленной сцене? — он кокетливо отвечал: «Я веду наш театр элегантно!» Никакой здесь элегантности не было. А было страшное давление цензуры и — трагедия большого художника...

Прошло несколько лет, я уже работал в другом городе, поставил острую пьесу **Самуила Алешина** «Гражданское дело». Она игралась в **Театре имени Вл. Маяковского** в Москве, но в провинции не рекомендовалась. Возникли проблемы с местными властями. Неожиданно повторяется ростовская мизансцена: после спектакля зовут на зрительскую сторону, пришли Миронова и Менакер. «Мы здесь на гастролях, наш друг Самуил Алешин просил посмотреть вашу постановку, — говорит Александр Семенович. — Мы сегодня свободны, вот посмотрели. Что вам сказать? Спектакль понравился, но пьеса... Знаете, мы много ходим по театрам, если не нравится — просто уходим, но иногда это невозможно сделать. Тогда у нас есть такая формула: «Нет слов!» Эта пьеса — нет слов! Из-за чего весь сыр-бор? Честно скажем Самуилу — нет слов! Завтра мы играем в зале филармонии наш спектакль «**Мужчина и женщины**», приглашаем вас. Придете? Это **Борис Александрович Львов-Анохин** поставил» — «Конечно, мы с женой придем, спасибо большое! Я так рад вас видеть!»

Судьба этого «Гражданского дела» сложилась невесело. На премьеру приехал автор, известный советский драматург. Пока он гостил, начальство вело себя вежливо, а как уехал, стали атаковать — уберите из репертуара. В пьесе шла речь об установлении отцовства в суде, и похоже, кому-то лично это пришлось «поперек». Но мы с главным режиссером не сдавались. Тогда вызвали из Москвы «тяжелую артиллерию» в лице самого мерзкого критика того времени **Юрия Зубкова**. Он прикинулся большим поклонником автора и пье-

сы и обещал поддержку. Спектакль играли для него одного, днем. Он вышел из зала по окончании и, не сказав ни слова, отправился напрямиком в обком партии. Там устроил полный разгром и потребовал снять спектакль. Начальство, получив такую мощную поддержку, закусило удила. В случае неповиновения меня грозили уволить с «волчьим билетом», а с главным режиссером расправиться по партийной линии. Тот, конечно, такой пытки не вынес — и «дело» закрыли...

А «Мужчина и женщины» были великолепны. Блистала Миронова. Она играла нескольких персонажей, демонстрируя чудеса перевоплощения. Некоторые зарисовки — просто шедевры. Запись этого спектакля иногда показывают по телевидению и сегодня: невозможно оторваться!.. Характеристики Марии Владимировны убийственно точны, смешны и остроумны. Разве можно забыть ее врача-психиатра, которая обижена на весь мужской род?! Или сексуально озабоченную поэтессу? Менакер в спектакле выглядел скромнее, он как бы старался не мешать бурному напору темперамента жены-партнерши, давал выразиться полностью и открыть новые грани ее удивительного таланта. Но и в своем амплу казался очень убедительным, был, что называется, на месте. Театр двух актеров получил очень сильное подтверждение, это была эстрада нового уровня. Текст **Леонида Зорина**, режиссура Бориса Львова-Анохина, музыка и декорации — все было на высоте. Об этом мы разговаривали в их гримуборной после спектакля. Мария Владимировна традиционно молчала, изредка вставляла односложные реплики. Премьера свежая, волновали их оценки зрителей. Я все же высказал такое соображение: «Зрителям нелегко привыкнуть к новому образу вашему. Может, стоило бы включить в ткань спектакля одну-две сценки с узнаваемыми и любимыми персона-

жами, тем более что драматургия позволяет?» Видимо, это обсуждалось, Менкер сразу возразил. А Миронова встрепенулась: «Вот и Андрюша про это говорил!» И тут же предложила: «Мы бы очень хотели, чтобы вы с Андреем познакомились. Он сейчас пробует себя в режиссуре, ставит в своем театре спектакль — называется «**Маленькие комедии большого дома**». Будете в Москве — позвоните нам, пожалуйста, предварительно». С этим и распрощались.

Прошло время, и перед поездкой в Москву я им позвонил. «Как удачно, как раз в эти дни идет спектакль Андрюши! — радостный голос Александра Семеновича. — Мы обо всем договоримся, ждем вас!» Спектакль был дневной, Андрей Александрович подкатил к служебному входу точно в назначенное время. Познакомились. «Зайдете после спектакля?» — спросил. — «Конечно!» И я отправился смотреть. Признаюсь, я не был горячим поклонником этого театра. Там работали замечательные актеры, но в кино они казались гораздо более интересными. Необходимость оправдывать название театра сильно сказывалась на качестве их игры. Смешить любой ценой — не слишком перспективная цель для артиста. Это понимал и руководитель театра **Валентин Плучек**. Он всячески старался изгнать «дух «Кабачка “13 стульев”», но, похоже, они все уже были заложниками этого имиджа. Когда через много лет мы с Плучком обсуждали название для возможной постановки, и я предложил пьесу **Леонида Андреева**, он сразу ее отвел: «Андреев — не наш автор». Вера Васильева, всю творческую жизнь отдавшая этому театру, десятилетиями ждала новых ролей — тоже не наша? Мне кажется, Андрей Миронов, безусловный лидер, отчетливо понимал уозсть амплуа Театра Сатиры, но в спектакле «Маленькие комедии» полностью находился в его плену — и как актер, и как

режиссер. Эстрадный способ существования, игра на зрителя — эти свойства просматривались в постановке и не были мне близки. Всё искупал талант актеров — **Папанов, Пельтцер, Мишулин**, сам Миронов — их игра завораживала. Спектакль записан на пленку, его часто показывают, и сегодня каждый может дать свою оценку мастерам прошлого. Но тогда это было наше настоящее. И об этом мы разговаривали со знаменитым артистом после спектакля. Позже я позвонил его родителям — поблагодарить. «Это мы должны вас поблагодарить, — сказал любезный Александр Семенович. — Андрей очень доволен разговором. Будете в Москве — звоните, заходите!»

Но больше мы не встречались...

ОЛЕГ ТАБАКОВ

Спектакль «**Три девушки в голубом**» по пьесе **Людмилы Петрушевской** в **Ленкоме** в середине 80-х находился под запретом. Что уж там такого «опасного» увидела цензура — теперь понять трудно. Хорошая пьеса, отличная режиссура **Марка Захарова**, прекрасные актерские работы **Чуриковой** и **Пельтцер**. И время от времени театр устраивал так называемые «общественные просмотры», без продажи билетов, для «своей» публики.

Попасть было невероятно трудно. Нам, сотрудникам театров, выдавалась одна контрамарка — можно было пригласить только двух человек. А, понятное дело, друзей и родных, желающих попасть на этот «дефицит», гораздо больше. Я действовал так: встречал перед входом одну пару, отдавал им контрамарку, они проходили, а я бежал по улице к служебному входу, заходил и у зрительского гардероба забирал заветный пропуск, а потом проделывал обратный путь, встречая следующую пару.

Так, в невероятной толпе и давке, удавалось провести человек 10–12. На одном моем приятеле произошел сбой: что-то



«Три девушки в голубом». Т. Пельцер и И. Чурикова. 1986

заподозрили опытные билетерши. «Кто дал вам пропуск?» — грозно вопрошали они. Но приятель был опытный человек, в молодости состоял в труппе студенческого театра МГУ, играл в спектакле Марка Захарова, прекрасно понимал, что называть свое имя нельзя. «Энский», — невнятно цедил он сквозь зубы. «Кто-кто?» — «Энский!» Толпа сзади напирала, билетерша надорвала контрамарку и пропустила подозрительного гостя. Всё! — больше воспользоваться этим путем нельзя. Я все же забрал надорванную бумажку — предстояло провести еще кого-то, и я не знал как.

А у входа, в бурлящей толпе, вижу растерянного **Олега Табакова** — никто не вышел встречать. «Олег Павлович, вот есть надорванный пропуск, пойдете?» — «Давай!» Билетерша видит уже знакомый квадратик: «Кто дал... — и поднимает глаза. — Ой, Олег Павлович, извините. Проходите, пожалуйста!»

Следующая встреча уже в 90-е. В мо-

ем кабинете худрука Тургеневского театра звонок: «С вами будет говорить Олег Павлович Табаков: «Старик, тебе надо приехать в Москву, на один день. В Школе-студии МХАТ отбираем кандидатов на стажировку в Америке. Ты член комиссии. Послезавтра в 11 у меня в кабинете, сможешь?» — «Смогу» — «Всё. До встречи!» И вот уже иду по коридору Школы-студии к кабинету ректора.

Иду сквозь строй соискателей стажировки. Это директора, заместители директоров и главные администраторы лучших российских театров, которые хотят повысить свою квалификацию в США. В кабинете у Табакова американская часть комиссии — знаменитая актриса **Эдит Марксон**, она инициатор всей акции, ее сопровождают важные дамы, переводчики. От нас — **Анатолий Смелянский**, еще какие-то неизвестные мне люди.

Меня знакомят с правилами испытаний. Первое условие — отличное владе-



Олег Табаков

ние английским, там переводчиков не будет. Всего нужно отобрать трех человек из примерно пятидесяти кандидатов. Мизансцена такая: с одной стороны стола американцы, с другой — наши, а у торца место для соискателя. Члены комиссии задают вопросы, ответ должен звучать на английском. На каждого не более 10-15 минут. Меня усаживают рядом с торцом стола, на другом краю Олег Павлович — председатель. Начали!

Допрос активно ведут американцы, еще бы — это ведь все за их счет придумано! И тут выясняется, что доблестные абитуриенты не понимают вопросов, которые им задают. А переводчик запрещено. Но как только вопрос усвоен, ответ содержит длинный, заранее выученный период текста. Так что

главное — понять вопрос. Вот тут пригибаюсь я, вернее, моя способность понимать американцев, выработанная за время общения с ними в Америке и дома.

Я прикрываю рот рукой и тихонько, глядя в сторону, подсказываю растерянному кандидату смысл спрашиваемого — вопреки правилам. Уловивший подсказку бросается в бой: демонстрирует свои лучшие качества. Кажется, начинаю понимать, почему именно меня пригласили и посадили на это место — рядом с претендентом. Но бдительные американцы начеку, они выражают недовольство низким уровнем подготовки будущих стажеров. Тогда опытный председатель объявляет перерыв. Как по мановению волшебной палочки, стол испытаний накрывается изысканными напитками и закусками.

Перерыв затягивается. Табаков в своей стихии, он шутит, произносит то-сты, рассказывает байки — словом, переламывает атмосферу. Гости становятся мягче, добрее. После перерыва все пошло как по маслу — экзаменаторы уже не так придирчивы. А сориентированные испытуемые маскируют непонимание необходимостью как бы «подумать», а на самом деле — ловят подсказку.

В результате конкурс проходят пять человек, вместо трех запланированных. Табаков просит расширить рамки стажировки, американская сторона не возражает, все очень довольны. После обсуждения начинается уже настоящий банкет. Мне надо уезжать на вокзал, тепло прощаемся с хозяином: «Старик, особое тебе спасибо! — говорю ин голосом кота Матроскина. — Мы очень хорошо поработали. Бо-о-о-льшое дело сделали! Эти гаврики теперь у тебя в долгу». И правда, в некоторых «труднодоступных» театрах я мог потом гораздо легче получить пропуск на спектакль...

Борис ГОЛУБИЦКИЙ

ВСПОЛОХИ СВЕТА

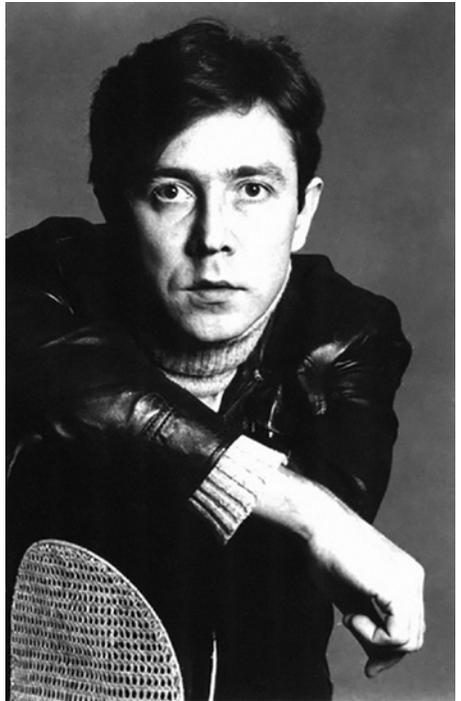
Когда уходит из жизни человек, память о нем нередко предстает в нас всполохами света особенно дорогих эпизодов. Так происходит не только с кругом близких и родных людей — часто именно так оживают в нас наиболее запомнившиеся образы, созданные артистами на сцене или экране. И весть о смерти народного артиста РФ **Олега Вавилова** мгновенно отозвалась снова вновь увиденными и памятными на всю жизнь **Д'Артаньяном** в мгновенно ставших сверхпопулярными «Трех мушкетерах» **М. Розовского**, поставленных на сцене **МТЮЗа Александром Товстоноговым; Беляевым и Ракитиным** в «Месяце в деревне», **Вершининым** в «Трех сестрах», **Кочкаревым** в «Женитьбе», **мольтеровским Дон Жуаном Анатолия Эфроса** в эпохальных спектаклях **Театра на Малой Бронной; декабристом Михаилом Луниным** в спектакле **Александра Дунаева** на той же сцене по одной из лучших и несправедливо забытых сегодня пьес **Э. Радзинского; Дягилевым** в спектакле **Андрея Житинкина «Нижинский, сумасшедший Божий клоун»;** **Ильей Ильичем Обломовым** в «Романсах с Обломовым» **М. Розовского** по роману **И.А. Гончарова** в Театре «У Никитских ворот»; **Бруно Кречмаром** в «Смехе во мраке» по **В. Набокову** в постановке **Екатерины Еланской** на сцене «Сферы»; **Игорем Сергеевичем** в «Старом доме» **А. Казанцева** в «Модерне» **Светланы Враговой;** в перенесенном со сцены **Театра Сатиры** спектакле **Юрия Васильева «Ждать?!»** (в «Модерне» он шел под названием «Однажды в Париже»), написанном **В. Аслановой** по произведениям **Ф. Саган**, где Олег Вавилов играл с **Верой Васильевой...**

А для кинозрителей старших и средних поколений он остался, в первую очередь, в памяти фильмом «Странная женщина» **Ю. Райзмана**, в котором сыграл **Юрия**, но и солидным списком своих киноперсонажей вплоть до 2016 года. Ярko запомнилось и первое появление **Олега Вавилова** на телевизионном экране — в «Трактирщице»

К. Гольдони, где он великолепно сыграл **Фабрицио**, жениха **Мирандолины (Наталья Гундарева)**. Уже в этой, одной из первых своих экранных работ, артист произвел впечатление не просто слуги, которому завещана бывшим хозяином дочь, а глубоко чувствующего и страдающего от игр **Мирандолины** человека, понимающего подлинную цену истинной любви. Выразительная мимика, серьезность, придание своему персонажу черт интеллектуала, если возможно подобное сравнение, делали **Фабрицио** точно не второстепенным героем.

Но истинным призванием был для **Олега Вавилова**, конечно же, театр, где на разных сценах его талант раскрылся многогранно. Он умел, с одной стороны, удивительно точно попадать «в образ», с другой же — наделять знакомого персонажа штрихами не-

Олег Вавилов. Фото Михаила Гутермана





«Лунин, или Смерть Жака». Она — О. Остроумова, Лунин — О. Вавилов.
Московский драматический театр на Малой Бронной. 1981

ожиданными, заставлявшими задуматься о том, что прежде в голову не приходило. Его Д'Артаньян, игравшийся в очередь с **Владимиром Качаном**, был совершенно иным (но поклонников, пожалуй, было поровну). Импульсивность, невероятная эмоциональность, готовность к битвам в любую минуту, отличавшие Качана, у Вавилова были словно чуть замедленными. Готовый последовать за своими друзьями в любую переделку, он остается как будто погруженным в свой внутренний мир, сформированный иной средой, и привыкает к Парижу не так стремительно, как литературный и ставший почти штампом для инсценировок и экранизаций герой-мушкетер. И в этом, как понимается спустя десятилетия, ощущалась современность: часть подростков и молодежи от бездумности проявлений перешла к попыткам осмысления.

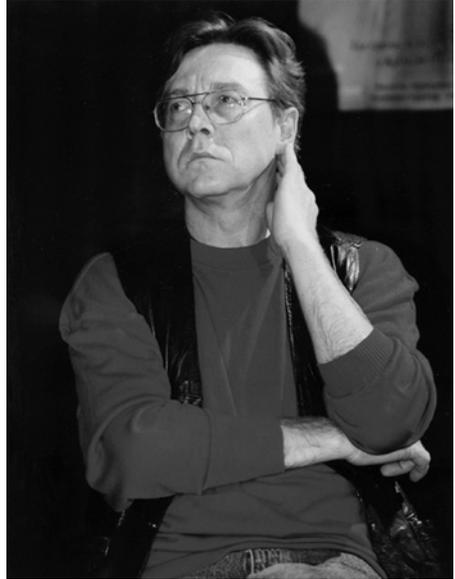
Эта черта, отличавшая большинство героев Олега Вавилова, шла, несомненно, от его личности, от глубины восприятия происходящего — будь то окружение в жизни, на сцене, в человеческих отношениях, в погружении в эпоху, когда происходили те или иные события. События, не просто влиявшие на его героев, но делающие их именно таковыми.

Здесь невозможно не вспомнить Михаила Лунина, героя пьесы Э. Радзинского «Лунин, или Смерть Жака, записанная в присутствии хозяина» — многоплановой, соединявшей прошлое с настоящим и протягивающей нити в будущее. Незвестное, но лучшими людьми своего времени предчувствовавшееся. Перечитывая письма Лунина, я до сих пор отчетливо слышу голос Олега Вавилова, старика, медленно выходящего на сцену со свечой: «Сегодня я забылся сном только на рассвете. В груди болело. Сон был дурен... Знобило... Ударил колокол... Звонило к вечеру. Я знал, мне нужно обернуться, чтобы увидеть твое лицо. Но я не мог! Я не мог!.. Я так и не увидел твоего лица... Потому что я забыл его!» Спектакль А. Дунаева был исторически точным и фантастически современным. И хотя заняты были в нем прекрасные, любимые зрителями артисты, у меня в памяти он сохранился во многом благодаря тому, как прожил судьбу Лунина накануне смерти декабриста «во глубине сибирских руд» артист Олег Вавилов: «Есть удивительная загадка, господа: «Улетают слова, но остается написанное...», — произносил он так, что это впечаталось в память навсегда...

Лунин стал дебютной ролью артиста на



«Лунин, или Смерть Жака». О. Вавилов в роли Лунина.
Московский драматический театр на Малой Бронной. 1981



Олег Вавилов. Фото В. Плотникова. 1982

сцене Театра на Малой Бронной, затем наступил счастливый для Вавилова период работы в спектаклях Анатолия Васильевича Эфроса, где его «природные» самоуглубленность, настойчивый поиск того золотого сечения, что органически соединяет прошлое с настоящим и устремляется в неведомое, но ощущаемое будущее — проявлялся все более зримо и точно. И спектакли Андрея Житинкина, в которых он был занят, еще не раз подтвердили это.

Немногословный, не стремящийся быть в центре внимания, не любящий раздавать интервью, Олег Вавилов на подмостки каждого театра, в котором играл, приносил эту свою удивительную сосредоточенность призывания, созидавая каждую роль крупно, целостно, заставляя надолго задумываться над вневременной сутью своего героя. И потому, вероятно, они были такими разными, но такими схожими в так или иначе просвечивающей в каждом личности артиста: в его красивой внешности, завораживающем голосе, но более всего — в том внутреннем интеллектуальном напряжении, которым он жил до последнего...

А каким непривычным и наделенным особо понятым чувством благородства и собственного достоинства предстал он в роли Ильи Ильича Обломова! Невозможно забыть его всматривания в самого себя, в глубины собственной души, не желающей и не готовой принять «жизни мышью суету» с грузом ее забот и проблем, даже необходимых для элементарного выживания. Не потому, что он «выше», а потому что человек рожден для чего-то другого, чего он, Обломов, так и не сумел отыскать. А мы отыскали?..

В интервью Жанне Филатовой, когда Вавилов перешел в труппу Театра Сатиры, где сыграл много интересных, глубоких и сильных ролей, он ответил на вопрос о кино: снялся в 15 картинах, работал со многими высокопрофессиональными режиссерами и коллегами, назвав множество имен, но «все дело еще и в том, что сниматься, в чем попало, я не могу. Это не каприз, просто как актер я хочу, прежде всего, себя уважать». Пожалуй, и в театре трудно будет кому-то не уважать роль Олега Вавилова, за которую он не уважал бы себя — требовательность к материалу, к режиссеру, к партнерам исходила, в



«Однажды в Париже». Элизабет — В. Васильева, Иван — О. Вавилов. Театр «Модернь». 2015

первую очередь, от высокой требовательности к себе самому. И в небольших, и в главных ролях.

Это интервью начиналось словами корреспондента: «Он не родился бальном судьбы. Он им стал, рассчитывая исключительно на собственные силы, талант, трудолюбие и порядочность, ничуть не пугаясь неудач, неожиданных поворотов судьбы и злых языков, которые особенно неравнодушны к людям одаренным». В подобной характеристике точно дан портрет артиста, без нередких в подобном жанре преувеличений и восхвалений. Тем более, что в нем Олег Вавилов гораздо больше говорит о своих режиссерах, партнерах, ролях — говорит с таким уважением, любовью, нежностью, что в искренности его усомниться невозможно. Вспоминает и два с половиной года, проведенные после окончания института в **Большом драматическом театре им. В.И. Качалова в Казани**, где сыграл немало главных ролей, будучи еще совсем юным артистом. Перечисляя своих персонажей разных эпох, Олег Вавилов словно сам «напросился» на вопрос о герое нашего времени. Ответ его показателен: «Наша русская интеллигенция славилась прежде всего романтикой, а

не накачанными мускулами. Сегодня это потеряно. Мужчина, а тем более артист, должен быть постоянно в форме, у него должна быть своя мужская красота, но при этом он должен еще иметь и душу, и мозги. Я не воспринимаю накачанных секс-символов».

Всю жизнь Олег Вавилов играл роли, о которых многие могут только мечтать. Думается, что причиной тому — не только щедрая природа, наградившая артиста внешними, но, в первую очередь, глубокими, пытливыми «внутренними» данными. Его трудолюбие, неустанные поиски, прочные знания культуры выделяли этого артиста из числа очень многих, прославленных больше, чем он. А Вавилов не скрывал, что считает свою судьбу счастливой. И вспомнить Олега Михайловича хочется по первому же порыву души: он не просто был счастлив своей профессиональной судьбой — он и нас сделал счастливыми, подняв с помощью своего человеческого и актерского мастерства на те высоты духа, ощутить которые мы вряд ли сможем до конца. И память наша навсегда останется светлой...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

КРАСИВОЕ СЛОВО — МАЭСТРО

В наступившем году исполнилось бы 85 лет дирижеру **Эриху Викторовичу Розену**, сыгравшему ключевую роль в судьбе главного музыкального театра Кубани, а также **Омского государственного музыкального театра**.

В 1972 году в **Краснодарский краевой театр оперетты** пришел новый главный дирижер и с первого появления заставил о себе говорить не только в труппе, но и среди публики. Счастливый, улыбающийся, или, наоборот, раздраженный, желчный, остро ироничный — один и тот же человек: Эрих Розен. «**Цыганский барон**», «**Фиалка Монмартра**», «**Донна Люция, или Здравсьте, я ваша тетя**» (первая постановка в СССР), «**Цыганская любовь**», «**Поцелуй Чаниты**» — все это его спектакли. И он был их частью. Его в равной мере интересовала классика и музыка сегодняшнего дня.

В 1972–1976 годах Краснодарский театр оперетты возглавлял **Юлий Осипович**



Эрих Розен

С. Волков, М. Паверман, Э. Розен. 1958





Николай Пиликин, дед Эриха Розена



Юлий Хмельницкий

Хмельницкий, в прошлом известный артист знаменитого **Камерного театра** под руководством **Александра Таирова**. Вместе с Хмельницким в театр пришло новое поколение артистов. И Розен, который к тому времени уже здесь работал, стал главным союзником художественного руководителя. Его профессиональная сверхзадача заключалась в формировании музыкального театра как явления культурной и общественной жизни Краснодара. Он осуществил постановки в самых разных жанрах — от оперы (так именно звучали в его трактовках «Цыганский барон» и «Фиалка Монмартра») до легкой современной музыкальной комедии («Донна Люция, или Здравсьте, я ваша тетя», «Проделки Бебирли»).

Отъезд из Краснодара (после ухода Хмельницкого) не был для Розена окончательным и бесповоротным. Эрих Вик-

торович возвращался сюда неоднократно. Последняя его дирижерская работа в Краснодарском музыкальном театре — балет «Тысяча и одна ночь» **Ф. Амирова**.

С детства он себя никем другим и не представлял — только дирижером. Его дед, **Николай Пиликин**, ученик **Антонна Аренского** и **Николая Римского-Корсакова** был регентом **Санкт-Петербургской певческой капеллы Его Императорского Величества**. Мать Раиса Николаевна происходила из известной кунгурской купеческой семьи Пиликиных. Эрих еще в раннем детстве сделал себе деревянную палочку и, когда по радио передавали симфоническую музыку, мог часами стоять перед зеркалом и дирижировать. Поэтому после четвертого курса консерватории он встал за пульт. Окончив **Пермское музыкальное училище**, в 1963 году поступил на дирижер-



Работа над спектаклем «Донна Люция, или Здравсьте, я ваша тетя». Э. Розен, О. Фельцман, Р. Рождественский

ский факультет по классу симфонического дирижирования к профессору **Марку Паверману** в **Уральскую государственную консерваторию им. М. Мусоргского**. Потом работал главным дирижером в музыкальных театрах **Саратова, Ижевска, Краснодара, Омска**.

После Краснодара уехал в Омск, где открывался Музыкальный театр. И везде оставил о себе память как о яркой личности и музыканте высокой профессиональной культуры и эрудиции. Широкое знание репертуара, большая работоспособность позволили ему стать одним из лидеров дирижерского корпуса музыкальных театров России. Журнал «Советская музыка» (№ 1, 1988) поставил Эриха Розена на второе место в пятерке лучших дирижеров музыкальных театров Советского Союза. За период работы в Омском музыкальном он осуществил бо-

лее **50** постановок — опер, балетов, оперетт, мюзиклов и музыкальных комедий. Первой работой дирижера в Омске стала «**Веселая вдова**» **Ф. Легара**. Затем в репертуаре появились оперы «**Севильский цирюльник**» **Дж. Россини** (1984), «**Паяцы**» **Р. Леонкавалло** (1986), «**Евгений Онегин**» **П.И. Чайковского** (1988), «**Риголетто**» (1993) и «**Травиата**» (1996) **Дж. Верди**, «**Богема**» **Дж. Пуччини** (1992), «**Зори здесь тихие**» **К. Молчанова** (2000); балеты «**Щелкунчик**» (1990) и «**Спящая красавица**» (1992) **П.И. Чайковского**, «**Бахчисарайский фонтан**» **Б. Асафьева** (2001), «**Тысяча и одна ночь**» **Ф. Амирова** (2003).

Умение заражать своей увлеченностью других, ставить перед собой высокие художественные задачи, точно воплощая замысел произведения, привлекали к Эриху Викторовичу внимание



Участники первой постановки «Донна Люция, или Здрасые, я ваша тетя». Краснодар, 1974

ведущих российских театров. Неоднократно он выезжал для участия в постановках в **Воронеж**, Краснодар, **Свердловск**. Успешно представлял искусство Омского музыкального театра на фестивалях и гастролях в стране и за рубежом. Преподавал в Омском государственном университете. Автор музыки «**Омского вальса**» и ряда романсов.

Эрих Розен стоял у истоков рождения новых экспериментальных спектаклей, среди которых произведения **Т. Хренникова**, **В. Казенина**, **Е. Птичкина** и других композиторов. Вел активную педагогическую деятельность. Под руководством профессора Эриха Викторовича Розена и при его участии совершенствовались в мастерстве не только студенты университета культуры, но и ведущие мастера сцены. Тринадцать из них стали народными и заслуженными артистами России, пятеро — лауреатами и ди-

пломантами международных и всероссийских конкурсов. Как симфонический и оперный дирижер, Розен гастролировал в **КНР**, **Швейцарии**, **Израиле**. В 1989 году за заслуги в области советского искусства ему присвоили звание «Заслуженный деятель искусств РСФСР».

Недавно на собрании коллектива Краснодарского музыкального театра чествовали юбиляров и среди них прозвучало имя скрипачки, заслуженного работника культуры России **Зои Розен**. Многие просто не знали, не догадывались, что эта женщина — верная подруга и жена Эриха Викторовича, прошедшая с ним большой творческий и человеческий путь. В профессии она уже **60 лет**, и в свои **83 года** работает в оркестре Краснодарского музыкального театра. На столике у Зои Георгиевны стоит фото мужа, с обратной стороны необыкновенно трогательная надпись: «Да хранит вас Бог! Я всегда с



Д. Саетович, Ю. Дрожняк, Э. Розен, Л. Желябин. Краснодар

вами!!! Дорогой, любимой, талантливой Зоеньке, моей жене, другу. Матери нашего сына, замечательному концертмейстеру оркестра. Наш путь в жизни и музыке 42 года. Ваш папа Эрик Розен. 2004 год». Супруги воспитали сына Алексея, который окончил Уральскую государственную консерваторию по классу композиции и теории музыки. Сегодня он преподает музыку в Германии.

В одном очень давнем интервью Эрих Викторович сформулировал наказ молодым музыкантам: «... Работа дирижера еще и в том, чтобы зритель не почувствовал явных удач и неудач певца — и это тоже отчасти заслуга дирижера. Ощущая природу голоса — музыканты называют это хорошим «вокальным ухом», — дирижер строит исполнения произведения таким образом, чтобы в выгодном свете представить вокальные способности певца, сделать акцент на его «корон-

ных» нотах. Достоинство выдержать целый спектакль непросто. Теряешь в весе пару килограммов. Просто нужно много передумать и перечувствовать, чтобы к тебе обращались красивым и протяжным словом «маэстро».

Он ушел в **64 года** после непродолжительной болезни, в Омске. Лауреат Государственной премии Удмуртской АССР (1979), заслуженный деятель искусств РСФСР (1989), награжден медалью «За доблестный труд. В ознаменование 100-летия со дня рождения В.И. Ленина» (1970), почетными знаками «Отличник культурного шефства над селом» (1987), «Отличник культурного шефства над Вооруженными силами» (1988). В рамках ежегодного фестиваля-конкурса «**Лучшая театральная работа**» в номинации «вокал» учреждена премия имени Э.В. Розена.

Римма КОЛЕСНИКОВА

БРИЛЛИАНТ БЕЗ ОГРАНКИ

26 февраля не стало **Бориса Соколова**, народного артиста России, корифея **Санкт-Петербургского драматического театра им. В.Ф. Комиссаржевской**.

Борис Михайлович давно болел, боролся с последствиями инсульта, на сцену не выходил, но, когда за три недели до **78-летия** его сразил ковид, оказалось, что его уход — полная неожиданность. Никак не произносится: «был», и жизнь его не укладывалась в законченную картину. При том что сам он был вполне цельным героем театрального пейзажа. Казалось, за те полвека с хвостиком, что работал в Питере, ничуть не изменился. И все же пока трудно собрать воедино клочки воспоминаний.

Буквально пару лет назад я обнаружила, что знаю его давным-давно. Вдруг молодой Борис Соколов взглянул с фотографии, прикрепленной сценографом **Татьяной Швец** к макету декораций спектакля «**Час пик**». Ну, конечно же! **Рижский русский драмтеатр**, золотой период — 1960-е, спектакли **Аркадия Каца**, на которые съезжался театральный люд из Москвы и Ленинграда. Потрясающий актерский ансамбль. И один из самых замечательных и привлекательных в мужском составе — Борис Соколов. Киевлянин, еще не вполне избавившийся от мягкости южного произношения, выпускник **ГИТИСа**. **Барон** в «**На дне**», **Кшиштоф** в «**Часе пик**», герои «**Счастливых дней**», «**Кав-**

«Час пик». В роли Кшиштофа Максимовича. Рижский театр русской драмы. 1970





«Французские шутки». Альбер Ламар — Б. Соколов, Матильда — В. Панина, Фрэнк Хардер — С. Ландграф. 1992

казского мелового круга», «Девятого праведника»...

Не знаю, в Риге или на гастролях в Ленинграде, увидел его **Г.А. Товстоногов**, но разглядел и пригласил в **БДТ**. Там Боря сыграл, кажется, только один спектакль — «**Дом на песке**». Но что-то не сложилось. Зато блестяще сложилось в ленинградском **Театре им. Ленинского комсомола**. Нам, тогдашним студентам **ЛГИТМиКа**, он понравился сразу, как только его **Тригорин** вышел на сцену в «**Чайке**» (1971). Спектакль **Геннадия Опоркова** был вызывающе угловатым, рваным и нервным — словно поставил его Трешлев. Циничный и высокомерный герой Соколова в паре с Аркадиной — **Ларисой Малеванной** воплощал нашу общую нелюбовь к советской театральной рутине.

А вот что рассказывает актриса о второй их совместной работе в Ленком:

«В «**Жаворонке**» Боря играл графа Варвика, англичанина. Под его «досмотром»

проходил суд над Жанной. С его текста и начинается пьеса:

ВАРВИК. *Все в сборе? Отлично, тогда сразу начнем суд. Чем скорее ее осудят и сожгут, тем будет лучше для всех.*

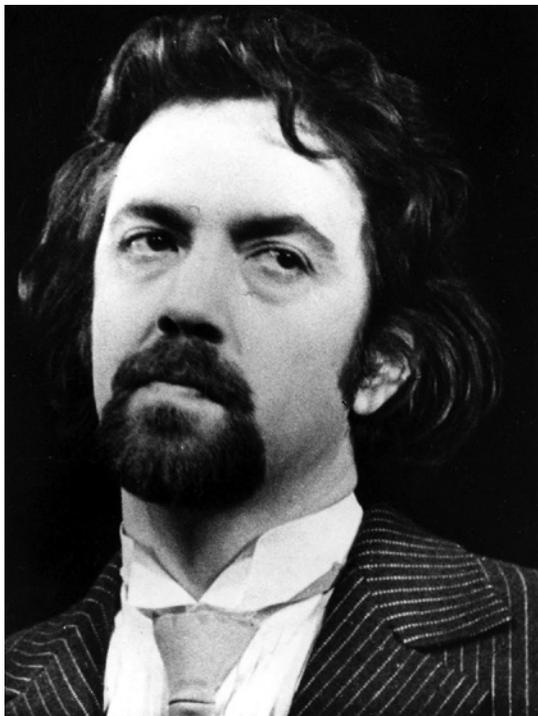
КОШОН. *Но, ваша светлость, нельзя же так сразу... Сначала нужно дать ей сыграть всю ее историю, Домреми, Воклуёр, Шинон...*

ВАРВИК. *Э-э, маскарад! История для школьников: сверкающие доспехи, стяг, прекрасная, неколебимая дева-воин... Такой она будет потом, для нужд иной политики.*

Боря не выглядел, как кровожадный хищник, как палач. Он был таким милашкой-обаяшкой. Скорее обольститель, чем захватчик. На невнятное ведение суда реагировал со снисходительной ухмылкой, изредка подстегивал. Эта снисходительная ухмылка часто наблюдается на лице современных отравителей, лунов и узурпаторов власти». С Ларисой Малеванной Соколова связывал не только дебют на сцене ленин-



«На дне». Настя — Р. Праудина, Барон — Б. Соколов.
Рижский театр русской драмы. 1969



«Чайка». В роли Тригорина. Ленинградский
Государственный театр им. Ленинского комсомола. 1973

градского Ленкома. В зрелые годы, когда у обоих возникла некая пауза или просто не было привлекательных работ в театре, Борис Михайлович позвал Ларису Ивановну в антрепризный спектакль «Мизери» по **Стивену Кингу**. Он сыграл знаменитого писателя, она — безумную поклонницу, взявшую его в плен и готовую на все ради обладания своим кумиром. Несмотря на жутковатый сюжет, репетировали очень весело и увлеченно. А при расставании Борис каждый раз не забывал напутствовать любимую партнершу (увлекавшуюся эзотерикой): «Хорошего тебе фэншуа, Лара!»

Из Ленкома Соколова «увел» **Рубен Агамирзян**, и артист стал одним из тех, на кого опирался режиссер, строивший свой театр с известной оглядкой на опыт Товстоногова — не подражая, а

применяя опыт того, как собирал, строил и вел БДТ мастер.

Драматический театр им. В.Ф. Комиссаржевской при Агамирзяне был и актерским, и режиссерским в равной мере. Его социально-политические устои поддерживались актерскими талантами и оттого становились высказываниями художественными. Соколов сыграл десятки ролей в постановках Агамирзяна. Казалось, что режиссер не ставит пьес, где нет роли для артиста. Молдавский крестьянин **Келин** из пьесы **Иона Друцэ «Святая святых»**, **Ильин** в «Пяти вечерах», **Хемингуэй** в «Диктатуре совести», **Альпов** в «Кольме» **Игнатия Дворецкого**, **Мышлаевский** из «Дней Турбиных»...

Чуть не каждая постановка 1980-х с трудом пробивалась сквозь засады питерской цензуры, усматривавшей антисо-



«Дни Турбиных». Алексей Турбин — С. Ландграф, Мышлаевский — Б. Соколов, Николка — Г. Корольчук. 1983

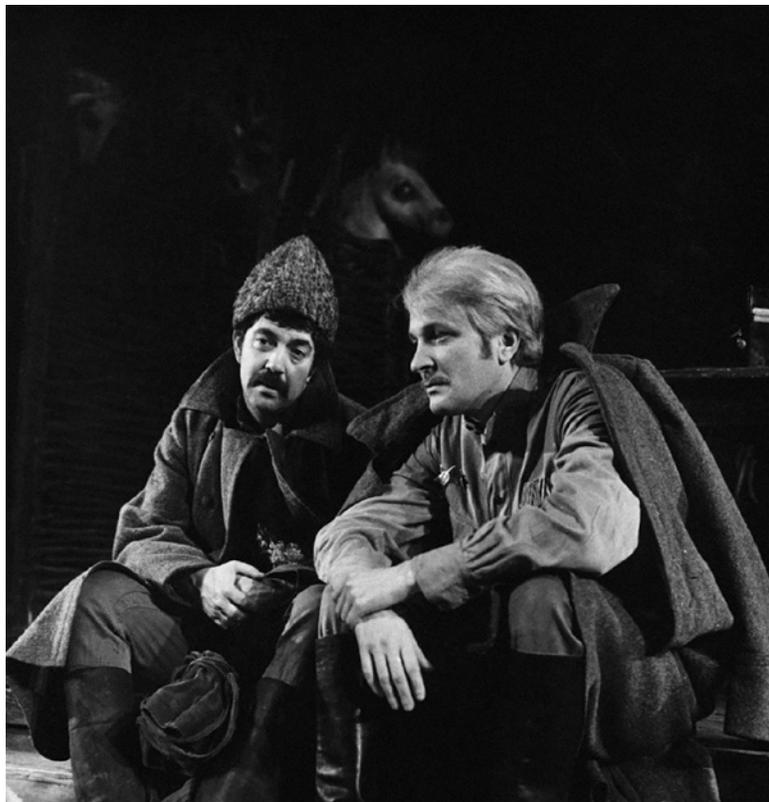
ветчину как в текстах, так и в подтексте сценического воплощения пьес Иона Друцэ, **Нодара Думбадзе, Григория Горина, Михаила Шатрова, Константина Симонова**, Михаила Булгакова и других драматургов. Виной тому были не только мысли авторов и действующих лиц, но и индивидуальность исполнителей. И если **Станислав Ландграф**, как правило, заострял характеры и ситуации, то Борис Соколов раздражал цензоров, иронизируя над тем, над чем не принято было шутить, сбивая с толку непривычными интонациями, вызывая симпатии зала к персонажам, которым не принято было сочувствовать.

Для Агамирзяна было важно рассказать об истории России, о войне, жертвах и палачах сталинской эпохи. К финалу своей жизни он, кажется, почувствовал, что

долг свой исполнил. И наметил перспективу. Специально для своего премьеры Агамирзян поставил «**Полоумного Журдена**» — объяснение в любви Театру и его служителям. Этим искрометным спектаклем, как и «**Кинем IV**», режиссер попрощался со сценой, которой было отдано много лет и много сил. Серые шинели и ватники постепенно вытеснялись яркими костюмами времен Шекспира и Мольера, в репертуаре появились западные пьесы, стало больше русской классики.

Герой горинской пьесы «Кин IV» признавался, что больше всего любил театр и готов умереть в ложе. Как и в пьесе Григория Горина, сердце Мастера оставилось в театральной ложе — на спектакле «Дни Турбиных»...

Наверное, Борис Соколов был природным актером. Трудно представить



«Святая святых». Келин — Б. Соколов, Михай Груя — С. Ландграф. 1977

его мучительно работающим над ролью. Казалось, что он и живет, и работает — играючи. Когда в 1990-х в Петербург приехал драматург **Барри Стейвис**, чью пьесу ставили в Театре Комиссаржевской, он просто глазам своим не верил на репетициях «Светильника, зажженного в полночь». О шутнике и балагуре, легко и естественно превращавшемся на подмостках в трагического мудреца **Галилея**, он говорил с неизменным восхищением: «It is a brilliant!» Коллеги его поддразнивали: «Боря! Ты наш бриллиант в ночи».

Кого только не играл Борис Соколов. Нынешний художественный руководитель Театра им. В.Ф. Комиссаржевской **В.А. Новиков** признавал в нем лидера актерского ансамбля и искал роли, достой-

ные таланта большого артиста — такие как **Вилли Ломен** или **Просперо**. Но все же более всего Соколова в пору зрелости привлекали персонажи-лицедеи. Не только **Кин** и **Дзампано**, но актерствующие личности — от гротескного «большого кенгуру» во «**Французских штучках**» до **Тощого** в «**Идиоте**» и **Ноздрева** в «**Чичикове**».

Чувство юмора никогда не изменяло Соколову. Последний раз мы говорили по телефону в день его 75-летия. Он говорил с трудом, но все равно шутил — и надо мной, и над собой. Как жаль, что это уже не повторится...

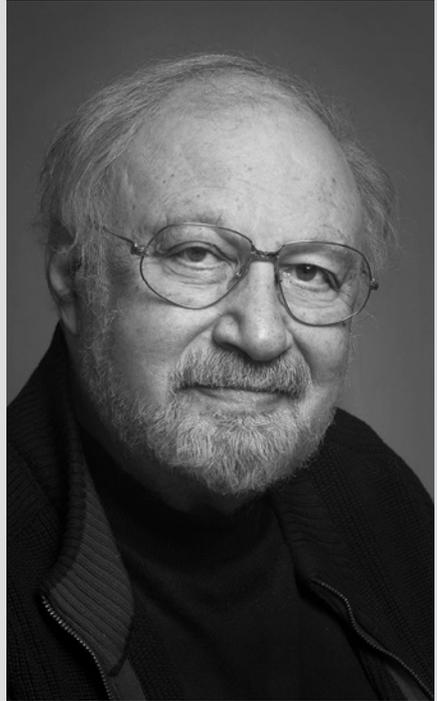
Елена АЛЕКСЕЕВА

Фото предоставлены Санкт-Петербургским драматическим театром им. В.Ф. Комиссаржевской

В ночь на **11 марта** ушел из жизни **Рустам ИБРАГИМБЕКОВ**, выдающийся мастер театральной и кинематографической драматургии, тончайший писатель-стилист, подлинный человек мира, удостоенный за свою творческую деятельность многочисленных наград не только своей родиной, Азербайджана, но России и многих других стран мира. Но высшим званием стало, как представляется, главное: Человек редчайшей культуры, интеллигентности, благородства и неуспокоенности. Личность, равной которой сыскать в наше время совсем непросто...

Это потеря, осознать которую до конца просто невозможно. Человек огромной культуры, несменяемых нравственных ориентиров, Рустам Ибрагимович был и навсегда останется в памяти как последний писатель-классик не только многонациональной советской, на время которой пришлось основная доля его творчества, но и той, что пыталась разобщить, разделить единое. А он служил нераздельности: задумав и осуществив в 90-х годах **Бакинский международный кинофестиваль «Восток — Запад»**, создав и прославив театр «**Ибрус**», игравший свои спектакли по пьесам Ибрагимбекова и им же поставленных, в Баку и в Москве, на многих фестивалях.

Перечислять названия фильмов, созданных по сценариям Рустама Ибрагимбекова, бессмысленно: достаточно назвать «**Белое солнце пустыни**», чтобы вспомнились сразу и другие ленты, покоровившие не одно поколение зрителей едва ли не во всем мире. Перечислять названия пьес, которые в свое время шли во множестве театров нашей страны и за рубежом — тоже вряд ли стоит. Они незаслуженно обходятся сегод-



ня режиссерами, для которых важнее стала обесцененность, а не ценность. Ценность человеческих взаимоотношений независимо от разницы поколений. Ценность человеческого тепла, участия, равнодушия к близким и дальним.

Эти пьесы, написанные Рустамом Ибрагимбековым за полвека творчества, вышли в двухтомнике «**Старое и новое**», о котором я писала всего месяц назад в «Страстном бульваре, 10». Перечитывая их нынешним взглядом, увидела столько необходимого сегодняшнему театру, его творцам и зрителям!.. Хочется верить, что к ним еще обязательно вернуться, ибо в видимой простоте сюжетов, в тонком и точном взаимоотношении характеров скрыто едва ли не самое



главное: ответ на вопрос, мучивший Ф.М. Достоевского, а вслед за ним — лучших писателей эпохи, но так и не нашедший до сей поры внятного разрешения — как человеку человеком не просто *быть*, но *оставаться* в любых условиях жизни?..

Мудрый Рустам Ибрагимбеков знал, кажется, ответ на этот вечный вопрос и оставил нам подсказку. Не упустить, воспользоваться ею — будет лучшей памятью об этом человеке...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7–247/2022

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 № 6-246/2022



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Русский роман» в Липецком государственном академическом театре драмы им. Л.Н. Толстого

«В ночь лунного затмения» в Новошахтинском драматическом театре

ГАСТРОЛИ

Омский государственный академический театр драмы

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

90-летие Московского областного театра драмы и комедии

КНИЖНАЯ ПОЛКА

В.В. Киселев. «Театр — судьба» (Мурманск)

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
Телефон/факс: 8 (495) 650 3089, E-mail: 6503089@mail.ru