

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 7-267/2024



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Последняя декада этого месяца войдет в память трагическим не только для нашей страны событием. И об этом невозможно забыть, слишком большое количество жертв, раненых с неясной дальнейшей судьбой, людей, испытавших сильнейший психологический стресс. Это горчайшее событие показало сплоченность людей — не думая, что можно погибнуть, они спасали всех, кого можно было спасти. Кто не на словах, а на деле готов противостоять террору...

Произошедшее перед самым началом концерта еще раз доказало единство всех, находящихся по обе стороны ramпы. Как говорил юному Эдмунду Дантесу аббат Фариа в «Графе Монте-Кристо»: «Только несчастье раскрывает тайные богатства человеческого ума; для ого чтобы порох дал взрыв, его надо сжать... из столкновения туч рождается электричество, из электричества — молния, из молнии — свет».

Ведь март — особенный в жизни всех, кто причастен к искусству, особенно к театру: не только все без исключения работники театров всего мира, но и многочисленные зрители, давно или недавно влюбленные в тот мир, что создает каждое явление искусства, а особенно каждый спектакль. Это может быть сопричастность, сострадание, слезы; может быть безудержный смех над нелепыми ситуациями; а еще — отдых, а еще — долгое «послевкусие», остающееся от увиденного и воспринятого как часть собственной жизни.

День 27 марта становится одним из главных для тех, кто созидает Театр, кто служит ему всем сердцем и помыслами, вкладывая в свой труд изобретательность, очень непростой труд группы единомышленников, начиная от драматурга, сценографа, композитора, режиссера — до работников технических цехов, билетеров, приветливо встречающих зрителей гардеробщиков, капельдинеров.

И благодарные долгие аплодисменты зрителей всех без исключения поколений становятся нашей высшей наградой, помогая многое преодолеть.



Ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»

СЕЗОН 2023–2024



На обложке: «Шурсымга. История одного волка». Чувашский государственный ТЮЗ им. М. Сеспеля

СОДЕРЖАНИЕ

ДАТА

100-летие Владимира
Самойлова. Н. Старосельская 2

В РОССИИ

Воронеж. Н. Старосельская 11
Златоуст. В. Ерёмин 16
Махачкала. Н. Газиева 22

ФЕСТИВАЛИ

XXIV Республиканский конкурс
театрального искусства
«Узорчатый занавес»
(Чебоксары, Чувашская
республика). Е. Глебова 25

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Двое на качелях»
(Театр «Современник»).
Н. Старосельская 35
«Степной король Лир»
(Театр музыки и поэзии
п/р Елены Камбуровой).
Г. Степанова 39
«Сарабанда. Прогноз погоды»
(Московский областной театр
драмы и комедии).
К. Алексеева 44
«Голод»
(МХТ имени А.П. Чехова).
Ю. Савиковская 50

ПРЕМЬЕРЫ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

«С новым счастьем!»
(Государственный
драматический театр
«На Литейном»). М. Телешко 55

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Сусанна Цирюк
(Санкт-Петербург). Т. Самойлова 58
Андрей Гальченко
(Москва). Евг. Раздирова 64

ЛИЦА

Виталий Стариков
(Белгород). Н. Почернина 74
Юрий Ерёмин
(Москва). Н. Старосельская 83

ГОСТИ МОСКВЫ

Драматический театр
Комсомольск-на-Амуре.
А. Воронов 88

СОБЫТИЕ

Театры Челябинской области
и новые территории России.
С. Трофимова 90

ВЗГЛЯД

«Темные аллеи» в Московском
театре-лаборатории
«Актерский дом»
п/р Аркадия Каца. Е. Глебова 95
«Кроткая»
Санкт-Петербургского Нового
камерного театра на гастролях
в Мурманске. М. Наумлюк 98

МОЛОДАЯ РЕЖИССУРА

Данил Чашин. Е. Омеличкина 103

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Настанет весна — и меня
больше нет». Книга о Евгении
Виноградове. И. Крайнова 111

Н.К. Ончулова. «Страницы
театральных лет листая...»

Н. Крючкова 115

МИР МУЗЫКИ

«Пуритане» (Государственный
академический Мариинский
театр). Г. Степанова 116
Международный молодежный
конкурс балета «Гран при
надежд». Н. Ончулова 121

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Выставка «Художники и
режиссеры. Москва.
Вторая половина XX века».
М. Романова 124

ВСПОМИНАЯ

Исидора Зака
(Новосибирск). М. Логинова 134
Валерия Ивченко
(Санкт-Петербург).
Н. Старосельская 140
Римаса Туминаса.
Э. Кекелидзе 145
Бориса Алперса
(Москва). Н. Алабина 152

ЮБИЛЕЙ

Екатерина Жемчужная
(Москва) 73

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Наталья Касаткина (Москва) 155
Валентин Зверовщиков
(Петропавловск-Камчатский) 156
Александр Ширвиндт
(Москва) 158

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ

К 100-летию народного артиста СССР Владимира Самойлова

К тому моменту, когда **Владимир Яковлевич Самойлов** был приглашен **Андреем Гончаровым** в труппу **Московского академического драматического театра имени Вл. Маяковского**, он был уже не только известным киноартистом, полюбившимся миллионам зрителей по фильмам конца **50-х**—начала **60-х** годов. Не будет преувеличением сказать, что театралы **Москвы** и **Ленинграда** были буквально ошеломенны, когда увидели Самойлова во время гастролей **Горьковского драматического театра** в роли **шекспировского Ричарда**. Во время гастролей театра в Москве в **1968** году Владимир Самойлов произвел на зрителей впечатление поистине невероятной

Владимир Самойлов



силой, темпераментом, психологической глубиной, «градусом существования» в роли. Приглашения посыпались на артиста двух городов едва ли не со всех сторон, но то, что Владимир Яковлевич выбрал именно театр **Андрея Гончарова**, представляется абсолютно закономерным — особенно с дистанции прошедших десятилетий.

Были в их «совместимости» и темперамент, и глубина погружения в тот или иной материал, и жадность к работе, и нерв неустанного поиска совершенства. Проявления были разными (о взрывном характере Гончарова не говорил и не писал только ленивый!), а «состав личности» — один. К тому же, оба прошли юношами-добровольцами **Великую Отечественную войну**. Да и внешне было у них общее — красивые, с мужественными, запоминающимися чертами не только лиц, но всего облика, яркие каждый в своем проявлении, наделенные незабываемой харизмой... **Петр Фоменко** называл своего педагога Гончарова «учителем и мучителем» и, кажется, это качество **Андрея Александровича** тоже сыграло свою роль в том, что Самойлов, уже поработавший в двух **Одесских** театрах, в **Кемерово** и в **Горьком**, выбрал для новой ступени профессионального восхождения столичный Театр имени Вл. Маяковского.

Народный артист СССР, лауреат Государственной премии РСФСР имени К.С. Станиславского и двух **Государственных премий СССР**, он продолжал всякий раз поражать зрителей своими кинематографическими работами, создавая самые разнообразные характеры на экране и на сцене. Столичный дебют Владимира Самойлова в спектакле **«Таланты и поклонники» А.Н. Островского** в постановке **Марии Осиповны Кнебель** и ее ученицы **Нatalьи Зверевой**, Великатов, отличался от многих предшествующих исполнителей ставшей привычной трактовкой: либо благородного человека, вносяще-



Кадр из х/ф «И снова утро». Северцев — В. Самойлов, Рябинина — К. Игнатова. Ленфильм. 1960

го лоск и обаяние в купеческую торгашескую среду, либо хищника еще неизвестной породы, для которого не существует нравственных законов и границ. У Владимира Самойлова Великатов был человеком, не унижающим себя и любимую женщину торгом. Это был сильный мужчина, умеющий разглядеть в избраннице не только внешнюю красоту и талант, но — главное! — чувство собственного достоинства, которое было для него превыше всего. Терпеливо, внешне совершенно спокойно ждал своего часа, словно твердо зная, что он наступит — не от отчаяния и прозрения актрисы, от ее понимания: *что есть* цена достоинства женщины и мужчины, в которой не предусмотрены излишние эмоции, а решает все понятие чести...

В кинематограф Владимир Самойлов пришел еще в 1959 году, и нередко режис-

серы, в первую очередь, эксплуатировали мужественную внешность и исключительный тембр голоса артиста — это соответствовало, как правило, «положительным» героям революционеров, военных разных рангов, начальников крупных строек, директоров предприятий. Казалось бы, здесь не требовалось особого мастерства, не нужна была глубокая разработка характера, но сегодня, когда эти старые фильмы показывают по телевидению, становится очевидным, что артист, несмотря на кажущуюся простоту и заданность своих образов, строил их очень по-разному. Каждый раз Владимир Самойлов оставался верен себе: он упорно искал «зерно», порой едва ощутимое, и разрабатывал его с упорством золотоискателя, намывающего из песчинок драгоценный слиток. И все они становились очень разными, его революцио-



«Ричард III». В роли Ричарда. Горьковский театр драмы имени М. Горького

неры, военные и начальники, потому что их единило четкое понимание внутреннего, порой противоречивого мира персонажа, существующего в своем времени.

От дебютной роли в лентах «Неоплаченный долг», «Свадьба в Малиновке» до «Двадцати шести бакинских комиссаров», «Шестого июля», «Звезды не гаснут», «Особо важного задания», «Премии» «Любви земной», «Судьбы», «Сибириады» и множества других, среди которых со временем становилось немало и «отрицательных героев», трактованных артистом, что называется, «от противного», чуждого собственному опыту и нравственным критериям — сложный, но такой яркий путь!..

Владимир Самойлов сыграл более **100** ролей в кино. Возможно, вероятно, только в монографии об артисте написать о каждой, и то — перечисляя с выбором. Кто-то вспомнит, в первую очередь, «Свадьбу в Малиновке», а мне чаще всего припоминается фильм «**Крах**», где Самойлов сыграл **Бориса Савинкова**. Наверное, потому что в этой роли артист наиболее выпукло обозначил свою тему: собственного ощущения прошлого и его особого соотношения с настоящим. Тема судьбы, неотрывной от судьбы своей страны. Тема познания человеком истины нередко в жестокой борьбе с самим собой. Революционер-террорист, авантюрист, писатель, сознательно ломавший свою душу и во многом сломивший ее, Савинков Самойлова пришел к нам в то время, когда далеко не все знали об этой личности — не были переизданы его книги; деятельность и личность этого человека рассматривались в отечественной истории под определенным углом зрения; не были столь широко, как в последующие годы, известны его фотографии, дневники, стихи. Но Владимир Самойлов, как представляется **шесть десятилетий** спустя после выхода фильма, *прочувствовал* личность Савинкова до мелочей, заставил заглянуть в глубины противоречий этого незаурядного человека и — всерьез задуматься над его жизнью и судьбой в сопоставлении и противопоставлении с другими известными ми личностями эпохи...

В спектакле «**Конец книги шестой**» **Ежи Брошкевича** Самойлов сыграл Николая Коперника. После купца Великатова воплотить на сцене не просто реальную, но знаковую личность было достаточно непросто. Но у Самойлова это был человек, которому не чуждо ничто человеческое. Польский драматург не смог приехать на премьеру, но в Москве был в то время известный писатель **Ярослав Ивашкевич**, который по возвращении в Польшу передал Брошкевичу свои глубокие впечатления о спектакле в целом и поразившем его артисте, исполнившем роль Коперника. Роль была сыграна, дей-



«Беседы
с Сократом».
Анит —
В. Самойлов,
Сократ —
А. Джигарханян.
Московский
театр имени
Вл. Маяковского

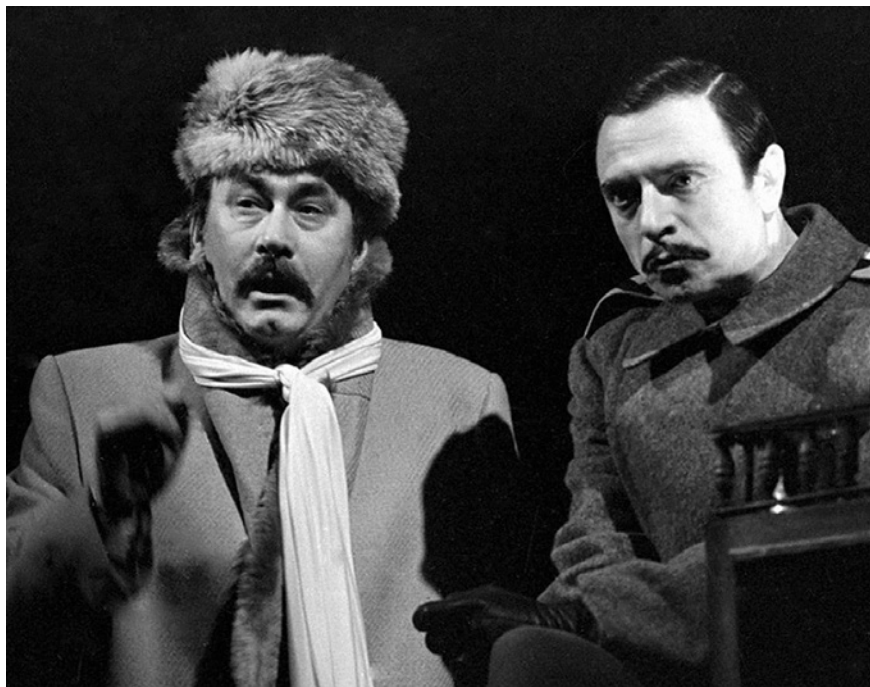
ствительно, блистательно и, в сопоставлении с киноработами и дебютным Великатовым со всей очевидностью доказывала: у артиста Владимира Самойлова нет определенного амплуа, свое природное потрясающее обаяние он умеет по-особому поворачивать разными гранями, доказывая, что в любом человеке могут жить не только две, но и множество оттенков проявлений. Можно порой самому не догадываться, на что ты способен, а судьба чуть повернется, подобно калейдоскопу — и всё становится другим, нередко непредсказуемым.

Наверное, именно эту черту таланта, мастерства Владимира Яковлевича можно выделить как главную, позволившую артисту невероятно расширить диапазон сыгранных ролей. Так, в «Беседах с Сократом» Эдварда Радзинского он сыграл кожевника Анита, обвинившего философа в том, что своими рассуждениями он отвлекает молодежь от дела. Казалось бы, образ вполне конкретный: перед нами — человек дела, не терпящий болтовни и поучений «о недостижимых добродетелях» в ту пору, когда «афинский народ обездолен войной и поражением. Нервы у людей сдают... Защита святынь

всегда дисциплинирует и поднимает авторитет. А в наше время...» Сколько горечи было в интонациях Анита-Самойлова, когда он произносил эту фразу — забыть невозможно и десятилетия спустя. Как невозможно забыть и убежденность, и выстраданность, что толкнули его на обвинение философа. И образ кожевника приобретал иные черты: идея ложно воспринятой государственности доводит до иезуитства, путь от которого лежит к вульгарному предательству.

Очень непростой, неоднозначный путь внутренних противоречий и борений...

А затем последовал «Бег» Михаила Булгакова, один из блистательных спектаклей Андрея Гончарова, в котором Владимир Самойлов сыграл Парамона Корзухина. Он представал личностью низкой, но буквально завораживающей умением сознательно и поэтапно строить свое будущее. Из дня сегодняшнего он кажется на редкость современным! Необходимость отказаться от многого — прошлого, жены, определенности взглядов — жестко продиктована обстоятельствами: вырваться из России, по возможности, избегая и красных, и белых, отречься от Серафимы, от себя самого, чтобы начать новую,



«Бег». Корзухин — В. Самойлов, Хлудов — А. Лазарев. Московский театр им. Вл. Маяковского

беспечную жизнь. Не обремененную памятью о прошлом. И спустя долгие годы вспоминается тот едва ли не единственный момент, когда в Корзухине из-под маски показного спокойствия и трезвой рассудочности выглядывала поэзия — подлинная поэзия наживы, страсть человека, готового принести в жертву всё и всех. Так упоенно, с таким истинным восхождением к высотам блаженства произносил Самойлов «балладу о долларе», что будущее его героя ощущалось почти физически. В Корзухине в этот момент словно произрастал пушкинский Скупой рыцарь, наслаждающийся своими сундуками и шкатулками. И в какие-то моменты, к собственному изумлению, даже подкупала эта спокойная, рассудительная готовность Парамона Ильича, будучи отнюдь не юношей, начать жизнь с чистой страницы уверенным в собственной непогрешимости, в праве на предательство...

А всего два года спустя в репертуаре театра появился спектакль «Игра в джин» по Д. Кобурну, поставленный Сергеем Яшиным для Татьяны Карповой и Владимира Самойлова. Главной для артиста стала здесь тема неизбывного человеческого одиночества, страх перед наступающей старостью. Самойлов сыграл беду и вину одновременно. Про беду понятно — тяжело стареть, вина же — потому что именно так остро прочувствованный страх перед истекающей жизнью, заигрывание с нею, жестокость по отношению к таким же одиноким, заброшенным старикам, по сути — грех. Перед самим собой, потому что нечто очень важное было упущено Веллером Мартином в жизни, если к своему исходу она идет именно таким путем.

Владимир Самойлов был в этой роли и язвительным, и ироничным, и натужно веселым, но живая боль ощущалась в герое постоянно, словно сжигая его изнутри.

Когда сегодня телевидение нередко демонстрирует старые фильмы, молодые поколения имеют возможность видеть Владимира Самойлова во многих ролях (если, конечно их привлекают хотя бы из любопытства и для сравнения ленты эпохи СССР!), главных и второстепенных, среди которых никогда не было «проходных». Все они отличались не только четко определенным характером, логикой поступков, глубиной внутренних сомнений, но и яркой мужской красотой, и обаянием, харизмой, которые ныне — увы! — встречаются довольно редко. И почти каждая из этих работ заставляет, думаю, не только меня, но всех, кто помнит артиста на сцене, вспомнить такие ярчайшие и разные роли в спектаклях «Праздник души» Иона Друцэ, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Родственники» Э. Рязанова, «Смотрите, кто пришел!» В. Арро.

Спектакль по пьесе Владимира Арро поставил Борис Морозов, и это стало одним из выдающихся столичных театральных событий на несколько лет.

Владимир Самойлов сыграл писателя Табунова, элегантно стареющего истинного русского интеллигента, понимающего и в то же время совершенно не желающего принимать, что пришло новое время: до неузнаваемости изменились человеческие взаимоотношения, иными стали нравственные критерии, почти прямо противоположное понимается под идеалами. А главное — настолько смешались мнимые и истинные ценности в обществе, что даже в его собственной семье появилась глубокая трещина. Ее нельзя уже ни склеить, ни просто сделать вид, что не замечаешь разрушительной силы.

Наследуя традиции проблемы «отцов и детей», драматург, режиссер и артист могли бы ограничиться знаками былого, ушедшего, трагичного для старшего поколения и ничего не значащим в жизни поколения нового. Но Владимир Самойлов, привыкший доходить до глубин сути в каждой своей роли, сыграл не просто страдающего, но болеющего страшной болезнью несовпадения с наступившим временем че-

ловека, который вынужден уйти из жизни, потому что перестал ее понимать в тот момент, когда сама жизнь перестала его понимать и держать. Табунов Самойлова не может удовлетвориться определением **Александра Блока** об интеллигенции, вкладывающей весь жар души, все силы в выражение протестов. Он вынужден стать Сократом нового времени — в сущности, с той же судьбой, только уже не Аниты, а практичные представители новых поколений, Мелеты и Продики окружают не только в кругу жизни, но в семейном.

Самойлов сыграл в «Смотрите, кто пришел!» глубокую, неизбывную драму человека, которую оценить в полной мере мы смогли значительно позже. Сейчас, полагаю, оценили бы еще глубже и болезненнее...

Отголоски роли Табунова, словно чеховский звук лопнувшей струны, звучали позже в его ролях, наполняя их живым и очень горьким привкусом.

В 1992 году Владимир Самойлов перешел в труппу **Московского драматического театра им. Н.В. Гоголя** — не самый популярный в семье столичных театров, но его позвал туда художественный руководитель Сергей Яшин, с которым артист уже работал в Театре имени Вл. Маяковского. Кроме того, ненасытный в плане работы, Владимир Самойлов находился в тот период в депрессии: от Андрея Гончарова он ушел, кинематограф попал в состояние некоторой растерянности, артист ощутил себя невостребованным впервые едва ли не за всю карьеру. Владимиру Яковлевичу тогда было отпущено **семь** лет жизни, и она оказалась щедрой к любимому артисту, подарив три великолепные работы: «**Долгий день уходит в ночь**» Юджина О'Нила, «**Вернись, малютка Шеба!**» Уильяма Инджа, «**Иванов**» А.П. Чехова.

Сергей Яшин ввел артиста в репертуар сразу же, поставив пьесу О'Нила. И это был не повтор поставленного ранее в **Малом театре** режиссером с большим успехом спектакля с **Романом Филипповым** и **Наташей Вилькиной**, а иное прочтение, отчасти продиктованное личностя-



Кадр из х/ф «Свадьба в Малиновке». Попандопуло — М. Водяной, Назар Дума — В. Самойлов.
Киностудия «Ленфильм». 1967

ми исполнителей, а отчасти и тем, насколько стремительно менялись координаты жизни страны в целом и каждого человека в отдельности с конца 80-х до начала 90-х. Кроме того, оба артиста Мало-го театра ушли из жизни, спектакль исчез из афиши.

Казалось бы, обычная семейная американская история становилась в начале 90-х особенно популярной для российских театров: Тайроны — ущербные люди, хотя каждый по-своему. Владимир Самойлов сильно, поистине завораживающе прожил жизнь своего героя, главы семьи Джеймса — процветающего актера романтического амплуа, остро ощущающего враждебное отношение к нему, эмигранту-ирландцу. Его фантастическая жажда накопительства обусловлена не только нуждой в юности, сколько путем к славе, к стремлению доказать недоброжелателям, насколько он выше их. Доведенная до предела, до градуса страсти скупость разрушает и его самого, и его семью: жена становится наркоманкой, старший сын — циник со склонностью к алкоголизму и связям с проститутками, младший болен туберкулезом и особенно остро ощущает распад семьи.

По определению признанного специалиста не только англоязычной драматургии, но и театра, **Александра Аникста**, «дом Тайронов — постоянное поле битвы. Всякий разговор между ними — стычка, в которой каждый отстаивает себя и упрекает других. Правда, они тут же смягчаются и пытаются найти примиряющие слова». А для того, чтобы «разговорную» пьесу, в которой, собственно говоря, нет никаких событий, поставить и сыграть так, чтобы зрительный зал замер, осознав, что всё, чем дышат монологи и диалоги спектакля, происходит в той или иной мере и с каждым из нас — нужны были столь четко сформулированное режиссером послание и такие сильные актерские личности, как Владимир Самойлов, **Светлана Брагарник**, **Олег Гушин**, **Андрей Болсунов...**

Закон триединства (места, времени, действия), по которому выстроена пьеса, позволил каждому из семьи Тайронов прожить день «от рассвета до заката», начатый с шуток и заверченный страшными монологами, заставил запомнить каждого артиста, но особенно — Владимира Самойлова, тонко прочувствовавшего во много новую для себя сценическую судьбу на сцене нового для него театра.

... В ту пору и произошло незабываемое для меня знакомство с артистом. Невероятно обаятельный, открытый, без малейшего намека на «звездность», Владимир Яковлевич с юмором («Я же из Одессы!..») рассказывал о съемках в разных фильмах в разное время, о работе в Горьком, в Театре имени Вл. Маяковского, припоминая моменты смешные и совсем не смешные. Без пафоса, с благодарностью говорил о том, что серьезным, невымысленным спасением для него стало приглашение в Московский драматический театр имени Гоголя, поступившее от Сергея Яшина. Это излечило Самойлова от жесточайшей депрессии во время тяжелой болезни жены, ухода от Андрея Гончарова, оборвавшегося едва ли в одночасье, ставшего привычным за долгие годы непрерывного съемочного процесса. И во время этого открытого монолога мне думалось о том, что всё, о чем говорит Владимир Яковлевич, приобрело значительность личного, болезненно пережитого в роли Тайрона.

«Надо же, как вы меня незаметно раздели...», — сказал Самойлов после того, как интервью было опубликовано. Жалею о том, что сохранилась лишь запись спектакля Малого театра. Да, он был сильным, с замечательным актерским составом, но в «Долгом дне...» Театра имени Н.В. Гоголя отчетливее, более обостренно прозвучали изменившиеся буквально за несколько лет между двумя постановками время и совпавшее во многом глубоко скрытое созвучие личности и образа героя, воплощенное большим мастером. Во всяком случае, именно на этом спектакле мне вспомнились слова Юджина О'Нила из статьи «Меморандум в масках»: «Внешняя жизнь человека проходит в одиночестве, осаждаемом масками других; внутренняя жизнь человека проходит в одиночестве, преследуемом масками самого себя».

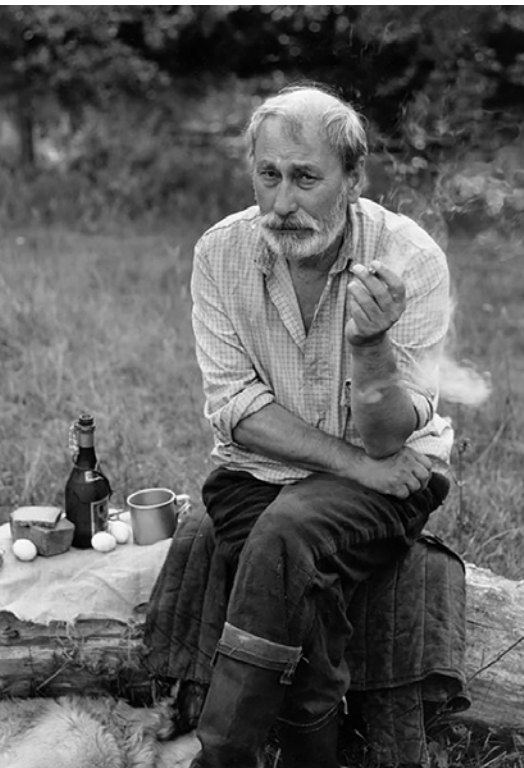
Этот спектакль очень высоко оценили и американские зрители, когда театр показывал его на гастролях в США. Произошло это за несколько месяцев до ухода из жизни Владимира Самойлова и стало для него одним из ярких событий в жизни...



Путешествие на Мосфильм с журналом LIFE.
Фото Д. Кесселя. 1965

В спектакле «Вернись, малютка Шеба!», откровенно говоря, не содержавшим столь глубокого раскрытия жизненных коллизий, Владимир Самойлов сыграл, в сущности, обычного американского обывателя, но, благодаря своему таланту, чувству юмора, обаянию и тонкому умению взглянуть со стороны, с необходимой долей иронии на себя самого и на своего героя — роль отнюдь не стала проходной, а запомнилась тем, кто видел спектакль.

В ту пору Владимир Яковлевич мечтал о роли короля Лира, бережно растил ее в себе и в наших несчастных встречах говорил почти только о том, как он видит, чувствует этого шекспировского героя,



Владимир Самойлов

как понимает его гордость и степень унижения, боль и страдания. И каким-то непостижимым для меня образом как будто исподволь «опробовал», словно рисовал наброски, черновики в работе прямо противоположной — в **графе Шабельском** из «Иванова».

Мне посчастливилось несколько раз видеть этот спектакль, каждый раз обнаруживая в графе Шабельском Владимира Самойлова новые черты. Это отмечала и авторитетный театровед **Татьяна Шах-Азизова**, в отличие от многих коллег никогда не смущавшаяся неудобным расположением театра и с интересом и вниманием воспринимавшая работы не только Сергея Яшина, но и других режиссеров, ставящих спектакли на улице Казакова. И ее оценка этой работы театра была серьез-

ной, хотя и не абсолютно хвалебной. На трактовке роли графа Шабельского мы сошлись полностью.

Для меня Владимир Самойлов каждый раз приоткрывал не только в своем герое, но и в отношении к нему Чехова что-то новое: ирония обретала привкус горечи, юмор порой переставал отдавать пошлостью, страх старости, нежелание мириться с ней всеми силами были то откровенно комическими, то почти трагическими. Шутовство оборачивалось внутренним страданием от роли почти «приживала» в доме Иванова. Пьянство смотрелось как едва ли не единственный выход из гнусной реальности...

И в каждом из этих переходов виделись «нащупываемые», интуитивные наброски к Лиру...

Репетиции шекспировской трагедии начались, настроение Владимира Яковлевича, его возбуждение от сбывающейся мечты усиливалось и от возобновления кинематографа в судьбе артиста. Казалось, этот человек, которому несколько месяцев назад исполнилось **75 лет**, полон сил, энергии, молодости. Оживленным и помолодевшим был и в наших нечастых разговорах, в которых главным было ожидание Лира. Но на одной из репетиций ему стало плохо, а спустя несколько дней Владимир Самойлов скончался в больнице.

Жена артиста, с которой он прожил всю жизнь, **Надежда Федоровна** последовала за ним спустя два месяца... Одна из статей в Интернете о Самойловых называется «**Лебединая верность**». Немного пафосно, но — справедливо.

15 марта исполняется 100 лет со дня рождения Владимира Самойлова, **8 сентября** — **25 лет** со дня его ухода из жизни. Но он остается с нами в фильмах, которые, к счастью, довольно часто дарит зрителям телевидение.

Незабываемый, красивый, мужественный, сильный человек, в каком бы образе ни представлял...

Н. С.

Фото из открытых источников в Интернете

ВОРОНЕЖ. «Вот этот мир, войди в него...»

*Насущное отходит вдаль, а давность,
Приблизившись, приобретает явность.*

Гёте. «Посвящение к “Фаусту”»

(перевод Б. Пастернака)

Очень давно не доводилось бывать в Воронеже. Много лет назад решено было произвести капитальный ремонт театра, поэтому последние спектакли, которые посмотрела, шли в другом помещении, мало подходящем по атмосфере, по размерам. А приехав много лет спустя — увидела чудо! Фасад сохранен, но внутреннее убранство с большим вкусом, изобретательностью, памятью о далеком прошлом как будто свело воедино времена: фрагмент старой кирпичной кладки в фойе, эмоциональное возвращение в давнюю пору,

когда здесь родился театр под названием **Воронежский городской зимний театр**, продуманный до мелочей интерьер, совершенно фантастические машинерия, свет и звук, афиши, программки, начиная с шрифта и завершая «общим планом», изысканным, непривычным — все оказалось тщательно продуманным и воплощенным художественным руководителем театра, **Владимиром Петровым**, известным едва ли не во всем мире художником **Юрием Купером**, дизайнером **Евгением Добровинским**, выдающимся мастером света **Дамиром**

«Маленькие трагедии». Герцог — Е. Козаченко, Барон — Ю. Смышников





Мефистофель — Ю. Смышников

Исмагиловым. И, конечно, это было бы невозможно без участия и неоценимой помощи администрации области и городских властей.

Я узнала и увлеклась режиссурой Владимира Петрова еще в спектаклях **Киева, Омска, Москвы**, зная его раньше как талантливого артиста. И с каждым новым его спектаклем удивлялась тому, насколько точно умеет он находить неожиданные, «нерепертуарные» едва ли не для всех отечественных театров пьесы — как правило, сложные, требующие особого рода изобретательности, где изысканная форма помогает глубже проникнуть в содержание. И новый на сегодняшний день его спектакль в **Воронежском государственном академическом театре драмы им. А. Кольцова**, которым он руководит без малого полтора десятилетия, «**Маленькие**

трагедии» А.С. Пушкина, привлек, едва ли не в первую очередь, определением жанра — «**Фаустиана в двух действиях**», в котором появляется определенное осмысление мировой культуры: «Очнись, вот этот мир, войди в него...»

Пушкиноведы в своих работах практически всегда подчеркивали единство сцен — композиционное, жанровое и идейно-философское, поэтому исключение из цикла «**Каменного гостя**» может для кого-то выглядеть почти кощунственным, с другой же — воспринимается абсолютно оправданным для главной мысли режиссера и сценографа в одном лице, художника по костюмам **Фагили Сельской**, художника по свету **Романа Афанасьева**, создателя видеоконтента **Олега Хмелевского**.

За подобным определением видится очень важный, необходимый объем: ху-



Мойры — М. Щербакова, А. Климушкина, А. Гаврилова

дожественный, философский, личностный. Тот, который адресован не только чутким театралам и образованным людям, но и ненавязчиво втягивающий любопытствующий слой многочисленных жертв ЕГЭ в масштаб именно мировой культуры. Несколько раз в довольно часто приходящих на сцены «Маленьких трагедиях» использовалась **пушкинская «Сцена из Фауста»**, выглядевшая порой небрежно пришитой заплаткой. Владимир Петров в своем спектакле расширяет область художественного, философского осмысления до мирового масштаба, начиная его **гётевским «Театральным вступлением к трагедии»**, после которого следует фрагмент **«Трагической жизни и смерти доктора Фауста» Кристофера Марло** (благополучно забытого или вовсе неизвестного преобладающему большинству,

несмотря на то, что поэт и драматург елизаветинской эпохи первым создал обработку немецкой народной легенды о докторе Фаусте). Затем следует пантомимическая, очень выразительная сцена Мойр (**Анастасия Климушкина, Анна Гаврилова, Мария Щербакова**, хореография **Игоря Болдышева**). Только потом начинается пушкинский цикл с существенным изменением: первым номером идут **«Моцарт и Сальери»**, затем фрагмент **«Фауста» Гётё, «Скупой рыцарь»**, а завершают действие снова Мойры, **«Пир во время чумы»** и пушкинская **«Сцена из Фауста»**.

Артиста **Юрия Смышникова** я запомнила еще с тех давних времен, когда он только пришел в труппу театра, возглавляемую замечательным режиссером **Анатолием Васильевичем Ивановым**. Два с лишним десятилетия ра-



«Маленькие трагедии». Сцена из спектакля

боты создали настоящего мастера — он играет **Мефистофеля, Сальери, Барона, Священника** в «Пире во время чумы», в каждой из ролей оставаясь отчасти Мефистофелем, но очень сильно преображаясь с мельчайшими подробностями в тот характер, которым живет на протяжении разных трагических событий. Даже когда он сидит на сцене безмолвно, невозможно оторваться от его взгляда в зрительный зал — глубоко, погруженного в Вечность, в которой его Мефистофель существует.

Сальери Юлия Смышникова — не злодей, а страдающий человек, рядом с которым живет и творит гений. Сальери не дано достигнуть его легкости, наслаждения жизнью, радости бытия. Мысль о том, что он «избран, чтоб его остановить», овладела Сальери уже давно, но дать этому «аду» разгуляться в полную силу он не может до тех пор, по-

ка Моцарт не приведет к нему слепого скрипача, которому сунет в ладонь монету, словно извиняясь за грубость своего друга. А потом расскажет про «Реквием», который заказал ему некий «черный человек». Эти два момента станут для Сальери триггером: Моцарт (**Дамир Миркамилов**, он же **Фауст**, тоже выразителен и убедителен как **Моцарт, Альбер и Вальсингам**) будет обречен, тем более в последнем эпизоде встревожен он неясным предчувствием своего «Реквиема». Последний момент, когда Моцарт выпивает отравленное вино, становится таким ужасом воплощения для Сальери, что испытываешь эмоциональное потрясение. Но появляются Мойры, разматывают нить судьбы и — перерезают ее...

Белоснежный полуовальный задник сцены сменяется перед «Моцартом и Сальери» слегка размытым видеокон-

тентом картины, лишь отчасти напоминающей «Последний день Помпеи». Она будет меняться, становясь черно-белой — в момент ужаса Сальери от свершенного убийства, и этот фон, не бьющий в глаза, не раздражающий, как нередко случается в театре, особенно, когда это связано с экраном, будет словно проявлять, с одной стороны, изменчивое, но логичное в своей глубинной основе Время, с другой же — демонстрировать постепенное и неуклонное разрушение мира.

О том же, в сущности, и «Скупой рыцарь». Перемена местами двух сценических миниатюр Пушкина оправдана, на мой взгляд, тем, что Сальери жаждет изменить несправедливость провиденья, давшее Моцарту гениальность, а ему талант. А Барон убежден, что богатство позволяет ему властвовать над миром, и таким образом становится выше Сальери в своих мечтах, убежденный:

*«Я свистну, и ко мне послушно, робко
Вползет окровавленное злодейство,
И руку будет мне лизать, и в очи
Смотреть, в них знак моей читая воли.
Мне всё послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен;
Я знаю мощь мою: с меня довольно
Сего сознанья...»*

А финальная фраза Герцога (**Егор Козаченко**): «Ужасный век, ужасные сердца!» — будет вынесена на экран, как послание нам, живущим сегодня в то время, что досталось на нашу долю. И прозвучит она слишком современно.

Фактически, то же, что и с Бароном, происходит с Фаустом, знаем, что Мефистофель выполнит любое из его желаний: например, уничтожить плывущий вдалеке корабль. Слепящая вспышка света, оглушительный грохот — и дело сделано... После него Мойрам остается только размотать длинную нить, складывая ее в некие геометрические фигуры, и перерезать на части...

Я не упомянула всех артистов, занятых в спектакле, не по небрежности или не-

довольстве кем-то, а потому, скорее, что каждый из них был не «солистом», а правомерным участником большого и важного коллективного труда, где каждый оттенок той или иной роли видится рельефно и крупно. Потому и возникает целостное и эмоциональное восприятие «Маленьких трагедий».

В «Пире во время чумы» преображенный в Священника Мефистофель, казалось бы, призван пробудить совесть пирующих в страшное время, когда мимо них проносят трупы погибших от страшной болезни. Чаще всего в театральных воплощениях завершающей части «Маленьких трагедий» не слишком обращаешь внимание на произносимые им слова, их гневный пафос не требует проникновения в суть. В спектакле Воронежского театра оправданно, но очень жестоко звучит проповедь Вальсингаму: упоминая самых дорогих для него, умерших от чумы матери и жены, Священник заставляет его вновь погрузиться в самые тяжелые минуты жизни, проявляя в благих целях зло. Потому и ответ Вальсингама не вызывает привычной реакции:

*«Отседе, — поздно, слышу голос твой,
Меня зовущий, — признаю усилья
Меня спасти... старик, иди же с миром;
Но проклят будь, кто за тобой пойдет!»*

И этим не завершается волшебное действие спектакля. После пушкинской «Сцены из Фауста» с взрывом корабля и танцем Мойр, разрезающих нити, остается и тревожит фраза Мефистифеля:

*«Ты с жизни взял возможну дань,
А был ли счастлив?»*

Может быть, именно поэтому возникает у зрителей странное и вполне отчетливое ощущение мира как некоего единого пространства, пересечения культур, вечности вопросов, страстный поиск ответов и несколько измененное восприятие «Маленьких трагедий»?

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ
Фото Марка ШИШКИНА

ЗЛАТОУСТ.

Женский спектакль? Нет, глубже...

«И рай открылся для любви»

М. Лермонтов

Три месяца на сцене **Златоустовского театра драмы «Омнибус»** идет спектакль **«Райские птички»** по одноименной пьесе **Валентины Аслановой**, и на каждом показе зал полон. В постановке главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств РФ **Бориса Горбачевского** пьеса представлена в формате трагикомедии.

На сцене — с виду обычная женская палата травматологического отделения больницы. Но почти сразу, как только началась «переключка» больных в общении между собой и со старшей медсестрой, прозванной здесь за вредность и злой нрав Торпедой, выясняется, что все женские персонажи, по далеко идущему замыслу драматурга, носят «птичьи» фамилии, в том числе и Торпеда (но это мы узнаем в финале постановки). Необычна эта палата не только схожестью со своеобразным птичьим гнездом. Главная особенность пациенток — доминирующее в характере и настроении женское одиночество. Но тоску и душевную боль, вызванные этой причиной, каждая заглушает по-разному.

Евгения Синицына, библиотекарь (**Валерия Шакирова**), уходит от одиночества в увлечение книгами, что, кстати, сыграет весьма значимую мистическую роль в дальнейшем сценическом действии. Наталья Кукушкина, паспортистка ЖЭКа (**Наталья Фаустова**), вроде бы не одинока. Но, находясь в браке с мигрантом из южных республик, работающим, судя по всему, не интеллектом, человеком хоть

и веселым, но пьющим, поглядывающим «на сторону», тоже как женщина несчастна. Появление в палате этого Толика (великолепная актерская игра **Максима Фаустова**) наглядно демонстрирует его весьма странное, скорее, пренебрежительное отношение к жене.

Повар Люба Канарейкина (**Екатерина Жижина**) пребывает, как она говорит, «в ожидании»: не просто мечтает, а грезит о будущих возлюбленных, считая вместе с тем многих мужчин «козлами».

И только студентка педагогического колледжа Анна Чижова лечится в больнице не столько лекарствами, сколько реальной надеждой обрести пару в лице медбрата Бориса, влюбленного в нее. Оба артиста — **Надежда Незнахина** и **Максим Проскуряков** — умело вживаются в драматические коллизии, убедительно показывая, что за настоящее чувство надо бороться. На пути к их счастливому союзу непреступной глыбой встает медсестра Ольга Васильевна (**Вероника Небывалова** точно передает «свойства» разящей торпеды, способной разрушить всё и вся). И только чудо уберегает милого и романтичного «Чижика» от трагического конца ее любви к Борису, которого нападки Торпеды вынуждают выброситься в окно. Его спасает, как и возвращает в человеческий облик Ольгу Васильевну, истинная любовь, воплощением которой становится единение душ пациенток этой необычной больницы палаты. Недаром Анна так восторженно говорит о своих сосед-



«Райские птички». Сцена из спектакля

ках по палате, среди которых именно здесь она почувствовала себя настоящей, способной глубоко и возвышенно любить.

И у зрителей по ходу спектакля все больше возрастает ощущение, что здесь обитают в образе райских птичек удивительные, каждая по-своему, женщины, побеждающие неурядицы жизни и козни Торпеды, а также свое женское одиночество светом и теплотой сплотившихся сердец. В какой-то момент эти женщины поставили сестринскую любовь друг к другу выше всего. Она, эта любовь, в итоге преобразует и Торпеду, оказавшуюся по фамилии Ворониной, глубоко несчастную женщину, по своей вине потерявшую сына, которая все же поверила в свое доброе

начало, примкнула к «стайке» райских птичек, разрешила Ане и Борису, вопреки себе прежней, свободно видеться в больнице.

Ну а главным звеном, связующим всех персонажей любовью и дружеской взаимопомощью, явилась Нина Сорокина, редактор издательства, тоже пациентка этой палаты (**Алена Михеева**). Ее жизненная мудрость, нравственная стойкость, решительность и непоказной оптимизм стали основой единения соседок по палате, их превращения из «обычных баб» в «райских птичек». Неслучайно рефреном звучит в кульминационных сценах трендовое словосочетание того времени: «Когда мы едины, мы непобедимы», повторяемое хором.



Люба Канарейкина — Е. Жижица, 2-я Фрейлина — А. Семирякова, английская королева Елизавета — В. Фролова, 1-я Фрейлина — А. Казачкова

Особое место, весьма значимое, как говорит режиссер-постановщик Борис Горбачевский, занимает музыкальный ряд, непросто и тщательно подобранный им к спектаклю. Звучит немало песен — то мажорно подбадривающих, призывающих к гимнастике, к танцам, то лирических, в том числе широко известных, любимых народом, настраивающих на душевное общение, на раздумья о самом важном, о сокровенном.

— И песни, и танцы в постановке ни в коем случае не служат иллюстрацией, неким комедийным «противовесом» трагического смысла (одного из лейтмотивов спектакля), сокрытого во внешне обычном поведении пациентов больницы, — поясняет Борис Сергеевич. — Этот музыкальный

ряд — своеобразный самостоятельный персонаж, несущий большую смысловую нагрузку, он — контрапункт всего драматического действия, открывающий пытливому зрителю «черно-белую, полосатую и цветную палитру» того глубокого и трепетного, что таит женская душа. Особенно, если женщина одинока многие годы. И поют, и танцуют наши артисты, как давно и справедливо замечают зрители, очень хорошо.

По словам Горбачевского, счастливым образом поворачивается судьба, как, например, у Анны Чижовой, увы, лишь у небольшого количества представителей слабой половины человечества. Большая часть — страдалницы. В том числе от одиночества или от пьянства, грубости, обмана и предательства



«Райские птички». Сцена из спектакля

мужчин. И эта космическая по глубине тема имеет вековые корни в истории.

Общеизвестное ее начало можно отнести к английской королеве Елизавете I, не выходившей замуж вопреки требованиям парламента. Хотя ее и называли королевой-девой, олицетворением вечной красоты и молодости, девственницей она не была. У нее было много романов, зачастую заканчивавшихся казнью любовников, которым она не могла простить их стремления к власти или измены. Именно потому призрак Елизаветы является во сне Любе Канарейкиной и рассказывает истории своей мучительной любви к разным лордам. И пусть сложившиеся в течение сна «панибратские» отношения повара и королевы вызывают у

зрителей улыбку, эта мистическая сцена содержит глубинный, сакральный смысл.

— Чтобы как-то обозначить вечный и зачастую безудержный драматизм женского одиночества, нередко трагически окрашенного, я не сразу, но все же нашел соответствующее музыкальное обрамление — шотландские хоровые напевы, тревожащие душу некоей космической печалью, непостижимой тайной, — продолжает главный режиссер театра. — Обратился к ним, прочитав, что Елизавета была крепко связана ненавистью и любовью с Шотландией: борьбой с королевой Марией Стюарт, которую, наконец, сразила и казнила, и расположением к ее сыну Якову, которого сделала своим наследником.

Роль английской королевы играет



Люба Канарейкина — Е. Жижина, Джакомо Казанова — А. Казачков

Виктория Фролова, к слову, одетая и загримированная так, что выглядит точной копией известного портрета Елизаветы I. Эта артистка и красива, и талантлива, что и определило значительный смысловой вес созданного ею образа в подтексте постановки.

Обозначенный в программке жанр — трагикомедия — слишком узок, чтобы в точности передать многосмысловой, «многослойный» по театральному инструментарию формат спектакля. В этом его непреложная ценность для интеллектуально-культурного восприятия зрителями.

Заметим в заключение — и это немало важно! — неожиданно приятно возвышенно-легкая атмосфера постанов-

ки. Многие сцены греют и веселят душу светлым, оптимистическим настроением персонажей, особенно в моменты, когда они приходят к пониманию, что в основе настоящей жизни и преодоления разных преград — искренние чувства, единение в любви и дружбе.

После окончания спектакля зрители долго аплодировали стоя. Правда, в фойе случайно услышал от насупленных дам, что пара-тройка сцен затянуты, а молодые герои в эпизодах открытого столкновения с Торпедой слишком эмоциональны. Конечно, и такое мнение имеет право на существование. Вместе с тем другая точка зрения — большинства посмотревших спектакль — мне представляется куда бо-



«Райские птички». Сцена из спектакля

лее объективной: по замыслу режиссера-постановщика женский взгляд на бытие одиноких женщин серьезно обогащен мужским, наблюдательно-вдумчивым, теплым и шутивным, философски углубленным осмыслением. И тут каждая реплика, каждое движение и взволнованный вздох персонажей, что называется, «в строку». Можно уверенно прочесть спектаклю долгую сценическую жизнь. Кстати, еще и потому, что наряду с «вечной» интересна и относительно небольшая «социальная» составляющая пьесы, написанной в 2001 году: отголоски 90-х еще долго будут волновать старшее и среднее поколения россиян.

P.S. В художественно многообразном создании крошечного уголка рая, где героини проходят «ликбез» по просветлению и наполнению радостью истосковавшихся по ней сердец, главному режиссеру помогали художник-постановщик, заслуженный работник культуры РФ, заслуженный деятель искусств Республики Башкортостан **Виктор Хлыбов**, художник по костюмам **Лилия Файзулина**, хореограф **Виктория Пестова**.

Валерий ЕРЁМИН
Фото Николая ВАЛЯЕВА

МАХАЧКАЛА. «Где твой кинжал? Вот грудь моя».

*И белел в тумане посох странный...
– Не было у Дон-Жуана – Доны Анны!*
Марина Цветаева

Думаю, что Марина Цветаева, как ни один литературовед, точнее всего поняла трагедию Дон Жуана, искавшего всю жизнь свою Дону Анну. Об этом и спектакль **Дагестанского русско-го драматического театра им. М. Горького «Каменный гость, или Любовь одна...»** А.С. Пушкина по одной из пьес цикла «**Маленькие трагедии**» в постановке **Пати Махачевой**. Она же является и автором инсценировки. Зрителям, прекрасно знающим творчество Пушкина, несложно будет узнать в спектакле и его стихи, и эпиграммы, и фрагменты из неоконченной пьесы «**Сцены рыцарских времен**».

Именно эти литературные вставки утверждают, что Дон Гуан, переродившись после встречи с Доной Анной и понявший, что такое настоящая любовь, гибнет за прошлые свои грехи. На сцене представлена вся трагедия, вся мощная действенность «Каменного гостя». Правда чувствований соединилась с динамикой грозных событий. Когда совершался поединок Дон Гуана (**Артур Джахбаров**) с Доном Карлосом (**Антон Артемов**), а Лаура (**Диана Джахбарова**) в это время не знала, куда выкинуть труп Дона Карлоса, когда после соприкосновения с рукой статуи Командора падал

«Каменный гость, или Любовь одна...». Дон Гуан — А. Джахбаров, Дона Анна — Б. Девлетханова



мертвый Дон Гуан — завершалась развязка трагедии.

Мрачные, грозные и в то же время ажурные декорации и костюмы художника-постановщика и художника по костюмам **Магомеда Моллакаева**, прекрасная музыка композитора **Дмитрия Бедунова**, написанная для этого спектакля, сочная хореография от **Антоня Николаева** (Москва), превосходный свет художника по свету **Адиля Адильханова**, полностью дополняющий атмосферу действия, точно поставленные режиссером задачи с первых мгновений переносят зрителя в эпоху Средневековья. Единственное, на что хотелось бы обратить внимание, так это на радиоцех, который пока не совсем точно работает с подачей звука в зал.

Невероятно достоверен в образе Дон Гуана Артур Джахбаров. Его Гуан на глазах у зрителей перерождается, найдя свою истинную любовь. И когда он го-

ворит: «Я счастлив! Я петь готов, я рад весь мир обнять», — веришь ему безоговорочно. И забываешь в это время все его предыдущие грехи, из злодея он превращается в положительного героя. Только искренне любящий человек мог признаться возлюбленной своей Доне Анне, что он и есть убийца ее мужа:

Дон Гуан: Что, если б Дон Гуана Вы встретили?

Дона Анна: Тогда бы я злодею Кинжал вонзила в сердце.

Дон Гуан: Дона Анна, где твой кинжал? вот грудь моя.

И ни на секунду мы не сомневаемся, что он искренне готов погибнуть от руки возлюбленной.

Интересен образ Лауры в исполнении Дианы Джахбарово. Ее героиня является абсолютным аналогом прошлому Дон Гуану. Такая же любвеобильная и безудержная в своих страстях, не знающая ни сострадания, ни сожаления. А как

Лаура — Д. Джахбарова





Лепорелло — В. Мещерин

иначе можно трактовать ее образ, когда, склонившись над телом погибшего от руки Дон Гуана Дона Карлоса, единственное, что ее беспокоит: «Убит? прекрасно! в комнате моей! Что делать мне теперь, повеса, дьявол? Куда я выброшу его?» И тут же, забыв о трупе, готова предаться плотским утехам.

А Лепорелло **Владимира Мещерина** далеко не глуп, как утверждает Дон Гуан. И уж совсем он не слуга ему. Скорее, друг, а может быть, и наставник, желающий оградить своего Гуана от очередной ошибки.

Искрометен и дуэт **Данилы Ганюшкина** и **Марьям Магомедовой** в вокально-хореографической композиции «**Доброправная пастушка**».

И конечно, Дона Анна **Беневши Девлетхановой**. Это дебют молодой актрисы в главной роли. Ее Дона Анна строга и нежна одновременно. Верна нелюбимому мужу даже после его смерти. Но

когда встречает Своего мужчину, не может противиться этому удивительному, доселе непознанному ею чувству — Любви. Актриса прекрасна в этой роли.

Именно ставший расхожим эпитет — истинно прекрасны — может определить работу всей труппы, занятой в спектакле. Синхронность, четкое исполнение каждой задачи, поставленной режиссером, грациозность женщин и мужественность мужчин — это и называется художественной целостностью постановки.

Поднимая зрителя над обыденной жизнью, театр представил спектакль под знаком «вечного во времени», заряжая зал романтическим пафосом и пытаясь обнажить самое существо, философский смысл изображаемых событий.

Тем самым делая прекрасный подарок и А.С. Пушкину в год его **225-летия** и самому театру, отмечающему свое **100-летие**.

Наталья ГАЗИЕВА

РАСПРАВИТЬ КРЫЛЬЯ И ВЗЛЕТЕТЬ

Республиканский конкурс театрального искусства «Узорчатый занавес» (Чебоксары)

Главное театральное событие **Чувашии** всегда происходит **27 марта**, когда служители сцены отмечают свой профессиональный праздник. Республиканский фестиваль «**Чётёрлĕ чаршав**» («**Узорчатый занавес**») — давняя и очень важная традиция, которая объединяет национальные и русские театры, дает возможность назвать лучших. Он проходит при поддержке **Министерства культуры, по делам национальностей и архивного дела и Союза театральных деятелей Чувашской республики**. В нынешнем году — уже в **24-й раз**.

В церемонии награждения принимают участие первые лица региона, и это под-

тверждает серьезное значение фестиваля для культурного сообщества. Убеждают в этом и слова заместителя министра культуры Чувашии **Георгия Богуславского**: «Влияние театрального искусства на каждого из нас неопределимо — благодаря театру мы изучаем и познаем жизнь». Кроме того, условия конкурса подразумевают детальный разбор каждого спектакля, что и происходит на обсуждениях после показа. Честный разговор театральных критиков, а среди них и местные специалисты, и приглашенные из Москвы, позволяет увидеть сильные и слабые стороны спектакля, обозначить проблемы и найти пути их решения. Так «Узорчатый занавес»

«Быль о небыли или небылицы о былинном». Змей Горыныч — А. Орлов, Веролом — Евг. Евграфов. Чувашский государственный экспериментальный театр драмы



становится своего рода творческой лабораторией, которая важна для всех — руководителей театров, авторов постановок, актеров.

От героев былин до Чехова

В Новочебоксарске есть место особого творческого притяжения — **Чувашский государственный экспериментальный театр драмы**, который работает в основном в жанре пантомимической клоунады, в его репертуаре немало детских спектаклей, в том числе интерактивных. Выбор такого театрального языка неслучаен, поскольку еще в 1996 году в труппу только что появившегося коллектива влился мим-театр «Дождь», созданный **Валерием Проворовым** и за десять лет существования заявивший о себе достаточно громко. Однако две премьеры прошлого сезона, осуществленные в рамках **федерального проекта «Культура малой Родины»** и представленные на фестивале «Узорчатый занавес», решены в ином ключе — драматическом.

«**Быль о небыли или небылицы о былинном**» по пьесе **Ю. Боганова** поставил **Александр Аркадьев**, выбрав для своей новой работы тональность легкой иронии. Впрочем, и сам сюжет не содержит особой глубины и воспринимается как поверхностный экскурс драматурга по русским народным сказкам, где на светлой стороне былинные богатыри, а на темной Змей Горыныч и его слуга Веролом. Художник-постановщик **Ирина Андреева** создала эклектичное пространство, причем эффектный видеоряд (автор **Никита Иванов**, он же художник по свету) явно довлеет над достаточно стандартными сценографическими приемами, а фотопечатные изображения природы делают сказочных героев чем-то инородным. Положение спасают актерские работы, в которых немало юмора и тех особых черточек, что делают персонажей живыми. Это и добрейшая Мамелфа Тимофеевна **Ольги Степановой**, и под-детски трогательный Змей Горыныч **Андрея Орлова**, и

разрывающийся между добрыми и злыми поступками Веролом **Евгения Евграфова**, и темпераментная Марьюшка **Дарьи Мурзаковой**, отмеченной за эту роль **специальным дипломом жюри**.

Спектакль «**Врач без пациентов, или Чехов без пауз**» режиссер **Ашот Восканян** построил на психологических контрастах, размышляя на такие темы, как равнодушие к чужой беде, уязвимость бедных и гордыня, соседствующая с глупостью. Из литературного наследия **А.П. Чехова** постановщик выбрал рассказы, где все это отражено с особой отчетливостью — «**Враги**», «**Размазня**» и «**Пропавшее дело**».

По-настоящему трагичен образ доктора Кирилова в исполнении **Евгения Евграфова** (за эту работу актер награжден **специальным дипломом жюри**), у которого только что умер сын, но профессиональный долг вынуждает ехать к другому пациенту. Он оцепенел от нестерпимой душевной боли и, кажется, мир вокруг тоже перестал существовать. Сочувствие вызывает героиня **Ольги Степановой** — небогатая гувернантка Юлия Васильевна, зависимая от настроения Хозяина (**Андрей Орлов**). Он выставил ее на посмеище, потом признался в глупой шутке, но даже после этого она сказала ему: «Спасибо». Иного рода страдания переживает Автор **Глеба Карзанова**, самоуверенный и самовлюбленный, решивший жениться ради наследства, но сохранить лицо. Обладательница внушительного приданого Варвара Петровна, которую **Дарья Мурзакова** делает этакой легкомысленной дурочкой, на деле оказывается расчетливой и совсем неглупой. Выслушает фальшивые речи Автора о том, что он горд своей бедностью и не хочет присваивать чужого, поведет плечиком, расправит рюши на дорогом шелковом платье и — легко простится с пылким возлюбленным.

В самом начале спектакля выходит фонарик, и через минуту в темном пространстве сцены появляются два теплых островка. Вот и земную жизнь, за которой



*«Врач без пациентов,
или Чехов без пауз».
Кирилов —
Евг. Евграфов,
Абогин — Г. Карзанов.
Чувашский
государственный
экспериментальный
театр драмы*

так внимательно наблюдал Чехов, всегда освещает что-то любовь и милосердие. С больших фотографий на нас с улыбкой смотрит Антон Павлович, а мы ему благодарно аплодируем.

На сказочной волне

Сказки любят все, независимо от возраста. Особенно если сюжет увлекательный и остроумный. Чебоксарский государственный русский драматический театр предложил для зрителей 6+ романтическую сказку «Влюбленная коза» по пьесе Андрея Кружнова, которую поставили режиссер Полина Неведомская и художник Екатерина Гофман. Это можно назвать фантазией на тему доброты и сострадания, хотя история запутана и порой нелогична.

Коза Марта ушла от своей хозяйки в поисках счастья. В исполнении Юлии Деединой это натура бесхитростная и возвышенная. В пути она встретит Коня Багратиона, почти рыцарского, искрометно сыгранного Александром Володиным; станет пленницей отчаявшегося от одиночества и неустойчивости Волка Пахома, для которого Александр Смышляев

нашел трогательную интонацию. Малышей, возможно, на какое-то время увлечет странноватый персонаж Пашушана Владимира Бурова — микс героев компьютерных игр и мультфильмов. Какова его истинная роль — так и останется загадкой для всех, но взрослые среагируют на возникший любовный треугольник (Коза — Конь — Волк), а кто-то разглядит в характере Марты, выбравшей объектом своей заботы грубоватого Пахома, исконную склонность русских женщин отвергать успешных и отдавать сердце непутевым. К сожалению, главное достоинство этого спектакля заключается в выразительных персонажах. Финал, когда Марта вернется к хозяйке в компании двух претендентов на ее сердце, сомкан и банален: зачем ходить далеко, когда счастье совсем рядом.

«Госпожу Метелицу» в Чувашском государственном академическом драматическом театре имени Константина Иванова, как и другие детские спектакли, играют на русском, и причин этому немало. Трудности выбора материала, проблемы перевода, коммерческая составляющая.



«Влюбленная коза». Коза Марта — Ю. Дедина, Волк Пахом — А. Смышляев.
Чебоксарский государственный русский драматический театр

«Госпожа Метелица». Сцена из спектакля.
Чувашский государственный академический драматический театр им. Константина Иванова





«Сказки Чувашии». Отец — В. Павлов, Юман — Н. Григорьев, Мать — А. Семёнова.
Чувашский государственный ТЮЗ им. Михаила Сеспеля

Чтобы родной язык, в данном случае чувашский, окончательно не исчез, он должен звучать, и прежде всего для маленьких зрителей. В театре это понимают и теперь, с приходом нового руководителя **Елены Николаевой**, намерены ситуацию кардинально менять. О самом же спектакле, созданном **Анной Куликовой** по сказке **братьев Гримм** (инсценировка **Наталии Юдовой**), можно сказать: в нем нет самого главного — волшебства.

Постановщик «Сказок Чувашии» **Байрас Ибрагимов** выбрал для своей работы на сцене Чувашского государственного ТЮЗа имени **Михаила Сеспеля** незамысловатую историю о парне **Юмане Никиты Чукмарёва** (в другом составе **Николай Григорьев**), который хотел научиться уму-разуму, покинул престарелых родителей (**Василий Павлов** и **Алевтина Семёнова**), но попал в плен к злому волшебнику **У-Ух (Николай Тарасов)**. Здесь нет каких-то особенных поворотов, хотя чуваш-

ский фольклор богат и разнообразен, но подкупают точные вкрапления народных традиций, особенно в сценах сватовства **Юмана** к красавице **Эрнеслу (Антонина Казеева)**, символика старинных орнаментов в сценографии и костюмах художники **Лариса Комиссарова** и **Нина Фёдорова**, вобравшая национальные мотивы музыка **Лолиты Чекушкиной** и, конечно же, чувашский язык, на котором и должны звучать народные сказки. Важно, что этот спектакль создан на средства гранта главы Чувашской республики.

Трогательный и невероятно красивый спектакль «Сказка о добром сердце», созданный на основе пьесы **Александра Болдино** «Не улетай», можно назвать очередной удачей Чувашского государственного театра кукол. Постановка **Дениса Андропова** победила в номинации «Лучший спектакль для детей». Художник **Ольга Андропова** использовала для сценографического решения тончайшие



«Сказка о добром сердце». Сцена из спектакля. Чувашский государственный театр кукол

акварельные краски, соединив изящные декорации и видео-арт; придумала для каждого персонажа выразительные черты, сделав кукол объемными и абсолютно живыми. Эту магию дополняет, а точнее, наполняет музыка **Андрея Галкина** — обладателя премии фестиваля в номинации «**Лучшее музыкальное оформление спектакля**».

Случайная встреча Пугала (**Артем Барabanов**) и Аистенка (**Елена Солдатов**а и **Надежда Григорьева**) — одиноких, брошенных на произвол судьбы, стала для них спасением, смыслом жизни, укреплением веры в собственные силы. Задорные снеговики (**Никита Серебрян** и **Надежда Григорьева**, награжденная **специальным дипломом жюри**) скрасят им холодную зиму, а потом растают, напитают землю живительной влагой, пропитаются травой. По сути, режиссер рассказывает философскую притчу об иллюзорности жизни, которая может оборваться в любой момент, и только налетевший ветер воспоминаний на миг соединит

опавшие листья в картинки прошлого. И тогда Лиса (**Юлия Мельник**) увидит своего потерянного когда-то детеныша и пощадит Аистенка, а Пугало ощутит за спиной крылья.

Земное и вечное

Андрей Аверин, поставивший в **Чебоксарском государственном русском драматическом театре** «Историю одной встречи» по рассказам **Василия Шукшина**, приглашает зрителя к непростому разговору о потерянной Родине и, как следствие, об утраченном счастье. Повествование пронизывают короткие фрагменты из статьи Шукшина «Слово о “малой родине”», включенные режиссером в текст инсценировки. Размышления **Василия Макаровича** — и прикосновение к духовному миру писателя, и возможность понять и объяснить поступки его литературных героев. Драгоценные строки: «... всю жизнь мою несу родину в душе, люблю ее, жив ею, она придает мне силы, когда случается трудно и горько».



«История одной встречи». Сцена из спектакля. Чебоксарский государственный русский драматический театр

В сценографии **Булата Ибрагимова** угадывается образ ковчега, который плывет в неизвестном направлении и, вероятно, скоро окончательно исчезнет из вида. Единственный житель Богом забытой деревни Ермолай (**Леонид Казимир**) встречает гостей — шумных, веселых, обремененных городскими заботами и рассматривающих выезд на природу как временную передышку с непременными шашлыками. Но в какой-то момент им вдруг захочется тишины, они почувствуют особое притяжение покинутых мест, будут всматриваться в себя и вспоминать... О Броньке Пупкове (**Сергей Куклин**), который искренне верит в свой вымысел о несостоявшемся покушении на Гитлера и всякий раз выворачивает душу наизнанку перед чужаками. О трагической участи Кольки Паратова (за эту и другие работы в спектакле **Денис Латышев** удостоен премии в номинации «Лучшая мужская роль второго плана»), так и не сумевшего вернуться в свою деревню. О несурзочно-

сти поступка сбежавшего из заключения Степки (**Сергей Куклин**), а тот без этой короткой встречи с родной землей уже просто не мог дышать.

Напряженный, пронзительный сюжет повести народного писателя Чувашии **Михаила Юхмы «Шурсямга, молодой волк»** лег в основу пьесы **Ренаты Насибуллиной**. Переведенное на театральный язык и давно ставшее национальной классикой произведение не утратило за десятилетия остроты, воплотилось в мощный по энергетике спектакль «**Шурсямга. История одного волка**» **Чувашского государственного ТЮЗа имени Михаила Сеспеля**. Земное пространство, где изначально все было связано, и одно не могло существовать без другого, разрывают на части жестокость, ненависть, жадность. В постановке **Бориса Манджиева**, с ее условным рисунком и метафорическими образами, жаждущие мести люди приобретают черты диких зверей, а волки, отстаивая право на жизнь, нередко следуют законам справедливости.



«Шурсямга. История одного волка». Сцена из спектакля. Чувашский государственный ТЮЗ им. М. Сеспеля

В этой цельной работе важно все — музыка **Александра Трифонова** (в спектакле также звучат произведения **Аркадия** и **Гиляны Манджиевых**), пластический рисунок хореографа **Рамизы Мухаметшиной**, концептуальные костюмы **Ларисы Комиссаровой**, световая партитура **Ильшата Саяхова**. Не так много сценического времени отведено дружбе Мальчика (**Виталий Иванов**) и Волчонка (**Николай Миронов** по итогам фестиваля получил особый приз — творческую командировку СТД РФ), но именно тогда возникает ощущение истинной гармонии природы. Сложнейшая работа **Сергея Никитина**, сыгравшего волка Шурсямга, — «Лучшая мужская роль» нынешнего фестиваля. Его дуэт с **Антониной Казеевой** (волчица Саркка) становится пульсирующей нитью жизни с ее чудом рождения и продолжения в последующих поколениях, которую оборвет выстрел Валяххи (**Николай Тара-**

сов), обезумевшего от необъяснимой злобы и уничтожившего в себе человека. Есть ли у нас возможность восстановить утраченное равновесие? Спектакль Чувашского ТЮЗа заставляет думать, искать ответы.

Лучшим спектаклем года стал «Месяц в деревне» Чувашского государственного академического драматического театра имени Константина Иванова. На чувашском языке пьеса **И.С. Тургенева** звучит так: «Только один месяц вместе» (перевод **Галины Матвеевой**). Чувственный, пронизанный тонким эротизмом спектакль режиссера **Дмитрия Миронова** и художника **Светланы Зверевой** погружает в пучину страстей — в одних героях пробуждается молодость с ее искренними порывами и верой в вечную любовь, для других стрелки времени неминуемо спешат в сторону заката, и осознание конечности бытия вызывает нестерпимую боль.



«Месяц в деревне». Верочка — С. Лукиянова.

Чувашский государственный академический драматический театр им. Константина Иванова

Героиня **Эмили Назаровой** (по итогам конкурса «**Лучшая женская роль**»), давно привыкшая к размеренной и скучной повседневности, испытывает что-то вроде солнечного удара: студент **Беляев (Григорий Петров)**, почти мальчик, не отличающийся изысканными манерами, ошеломляет Наталью Петровну какой-то первобытной притягательностью, безудержной энергией. Инстинкт молодого охотника возьмет верх над приличиями, тем более что жертва сама идет в руки. Два полюса — робкая влюбленность Верочки (**Светлана Лукиянова**), доверившей свою главную тайну сопернице, и тягостное, всепоглощающее, разрушающее изнутри влечение зрелой женщины. Спокойная жизнь в одночасье превратится в острые осколки, которые ранят всех без исключения — добродушного идеалиста Ислаева (**Григорий Фёдоров**) и ставшего разменной монетой маленького Колю (**Констан-**

тин Фёдоров), окаменевшую от осознания предательства близкого человека, стремительно повзрослевшую Верочку. Безмолвный наблюдатель **Ракитин (Валерий Карпов)**, безнадежно и навсегда влюбленный в Наталью Петровну, разобьет в кровь руки, чтобы хоть как-то унять душевную муку, и уедет навсегда.

Безоговорочное признание — **Гран-при** фестиваля — получил «**Король Лир**», показавший высокий профессионализм **Чувашского государственного театра кукол**. Постановщики спектакля — режиссер **Борис Манджиев**, художник-сценограф **Эмиль Капелюш** (по итогам конкурса эта работа тоже стала лучшей), художник по куклам **Юрий Сучков**. Глубокое погружение в сложный драматургический материал, особая трактовка великой шекспировской трагедии потребовали от актеров максимальной концентрации, умения владеть одновременно разными видами кукол — марионетками,



«Король Лир». Лир — Ю. Филиппов. Чувашский государственный театр кукол

тростевыми, перчаточными, теневыми и работать живым планом.

История рассказана жестко и стремительно. Внешняя простота только подчеркивает глубокий разлом в судьбах героев, укрупняет события. Пронзенный временем и стихией зонт Лира (**Юрий Филиппов**) разбрасывает по темному зрительному залу последние отблески жизни. Король несет потертый чемодан, и ноша его непосильна. Это гроб, где теперь покоятся дочери, а он все еще слышит их детские голоса. Время поворачивается вспять, ослепленный властью правитель упивается лстивыми речами Гонерильи (**Елена Хорькова**) и Реганы (**Алина Каликова**), проклинает прямодушные Корделии (**Эльвира Соколова**), рвет на части когда-то единое и сильное государство.

Непомерная гордыня открывает портал в преисподнюю, и кровопролития уже не остановить. Шут (**Николай Соколов**)

с восторгом приводит в движение игрушечные войска и затевает баталии, в его яростных тирадах лишь злая издевка, но именно такой открытый гротеск позволяет в полной мере ощутить непоправимость страшной ошибки Лира. Поле с безжизненной, вытоптанной травой уже обогрено кровью и готово принять новые жертвы.

Мир меняется, мы меняемся, но актеры со сцены продолжают говорить о самом главном. Театры Чувашской республики имеют свое лицо, не боятся творческих экспериментов, радуются победам, иногда переживают неудачи, но продолжают движение. А когда случаются трудности, нужно обязательно вспомнить слова Вожака аистов из спектакля «Доброе сердце» — расправить крылья и взлететь.

Елена ПЛЕБОВА

Фото предоставлены театрами



«Двое на качелях». Джерри Райн — Ю. Чурсин, Гитель Моска — Т. Бабенкова

СЛАДЧАЙШЕЕ СЛОВО НА СВЕТЕ

Пьесой «Двое на качелях» Уильяма Гибсона 28-летняя актриса Галина Волчек в 1962 году дебютировала в режиссуре на сцене «Современника». И это был не просто успех, а яркое подтверждение того, что шесть лет назад родился самый необычный театр, умеющий глубоко и пристрастно исследовать нюансы существования простых, ничем не отличающихся от нас людей с их мелкими, на беглый взгляд, мучительными поисками преодоления. Чего именно? Многого, но едва ли не главного — своего одиночества в большом, равнодушном городе; комплексов; несбывшихся надежд; невозможности уйти от прошлого. Обо всем этом речь шла без намека на пафос, бодрые воззвания, на различие образа жизни в капиталистических и социалистической стране.

Галина Борисовна Волчек выбрала для своего дебюта американскую пьесу драматурга далеко не «магистрального ряда», хотя популярность двух первых его пьес в нашей стране несомненна до сей поры — «Сотворившая чудо» и «Двое на качелях». Обе они в том же 1962 году были сняты кинематографистами США, а первая из переработанных самим драматургом в киносценарий, даже была удостоена двух «Оскаров». Спустя полтора десятилетия отечественные зрители смогли по достоинству оценить еще одно произведение Гибсона — пьесу «Белые розы, розовые слоны», в Московском театре «Сопричастность», поставленную Игорем Сиренко, а затем на Центральном телевидении Ионом Унгурану с Людмилой Чурсиной и Андреем Мироновым.

В чем же была не только смелость дебюта актрисы Галины Волчек, полюболившей зрителям и критикам по первым ролям в театре и кинематографе, но и обретенность своей собственной темы на долгую профессиональную судьбу? С расстояния десятилетий кажется, что это была вообще одна из тем ее жизни — не столько преодоление одиночества каждого человека собственного, личного, сколько поиск помощи людям выйти из его клетки, отыскать в путаных жизненных дорогах, в суетной жизни большого города-джунглей свое Я. По крайней мере, режиссерские работы одаренной высоким актерским даром Галины Борисовны Волчек, так или иначе призваны были помогать людям обрести себя истинного в том будущем, которое непременно произрастает из прошлого, как бы ни старался человек это прошлое перечеркнуть.

В одном из давних интервью Волчек говорила: «Самый большой дар, который мне дал Господь, — это любить людей. Я их люблю, они мне интересны». А возможна ли любовь без отчаянного стремления помочь, объяснить человеку, не понимающему, в чем он ошибся, спасовал, заблуждается и продолжает настаивать на своих принципах, в которых сам уже разуверился? И каким языком надо говорить с ним, не назидая, не поучая?

Наверное, Галина Волчек была награждена самой природой великим даром пристального исследования человеческой души: в каждом из поставленных ею спектаклей, в каждой из сыгранных на сцене и на экране ролей поражает отсутствие границы между прошлым и настоящим — всё происходит с людьми здесь, сейчас, независимо от эпохи, в которой они проживают. Инстинкты, чувства, страдания и радости неизменны «при любой погоде». Будь то «Обыкновенная история» **И.А. Гончарова** или «На дне» **М. Горького**, «Вишневый сад» **А.П. Чехова** или «В день

свадьбы» **В. Розова**, «Три сестры» **А.П. Чехова** или «Анфиса» **Л.Н. Андреева**, «Крутой маршрут» **Е. Гинзбург** или «Спешите делать добро» **М. Роцина** «Три товарища» по **Э.-М. Ремарку** или «Игра в джин» **Д. Кобурна**...

«Двое на качелях» жили в репертуаре «Современника» не одно десятилетие. Первых исполнителей — **Татьяну Лаврову** и **Михаила Козакова**, чьи фотографии завораживают какой-то особой невымысленностью страдания настолько, что их можно разглядывать часами, сменили **Лилия Толмачева** и **Геннадий Фролов**, которых мне посчастливилось видеть. Они вызывали поначалу улыбку своей тягой друг к другу, которую пытались неловко скрыть, но постепенно сюжет вел их всё глубже — к банальной, но вечной мысли о том, как одиночество делает мужчин слабее, а женщин сильнее. И от этого, казалось бы, простейшего ощущения в зрителях обоих полов возникали самые разные эмоции. Разные, но — помогающие, если не сказать: целительные...

На какое-то время спектакль ушел из репертуара, но в **2015** году Галина Волчек восстановила его с молодыми исполнителями, которых видеть мне не довелось. По слухам, это на протяжении всей жизни оставался один из самых любимых спектаклей Галины Борисовны, который она считала по проблематике вечным на все времена. Но шел он в силу разных причин недолго. А потому идея приурочить новую версию к **90-летнему** юбилею одной из создательниц и руководителю «Современника» на протяжении долгих десятилетий — оказалась и своевременна, и благородна. Тем более, что автор новой сценической редакции, приглашенный известный артист **Юрий Чурсин** (он же сыграл роль Джерри Райна) бережно сохранил верность первоначальному замыслу и наполнению спектакля, поставленного впервые пять с лишним десятилетий назад.



Гитель Моска — Т. Бабенкова, Джерри Райн — Ю. Чурсин

В цикле ежедневных телевизионных передач канала «Культура» «Главная роль» Юрий Чурсин говорил о том, что «Двое на качелях» стали командной работой: они с актрисой **Татьяной Бабенковой**, дебютирующей на этой сцене в роли Гитель Моски, тщательно изучали дневники Галины Волчек времени работы над спектаклем, углубляясь в ее размышления, стараясь максимально сохранить психологическую достоверность ситуаций и характеров. И на программке написано: «Режиссер Галина Волчек». Декорации **Павла Каплевича**, свет **Дамира Исмагилова**, костюмы **Виктории Севрюковой**, созданные к постановке 2015 года, сохранены (хотя именно к ним можно предъявить некоторые претензии), как и блистатель-

ный, живой перевод **Нatalьи Тренёвой**, по которому работала Волчек в своей первой постановке.

И еще более отчетливо прозвучали в ней слова, вероятно, и сделавшие этот спектакль для Галины Борисовны настолько важным и незабываемым: «Кто сегодня счастлив? Все ищут счастья... В поисках и проходит жизнь... Чаше всего — в пустых поисках», «После слова “любить” сладчайшее слово на свете — “помогать”». Сегодня эти слова приобрели, пожалуй, особенное значение...

Татьяна Бабенкова и Юрий Чурсин, как принято говорить, не играют, а живут в этом спектакле: нервно, напряженно, чувственно, очень достоверно. Резко обозначает каждый из них разницу своих персонажей и в минуты ка-



Джерри Райн — Ю. Чурсин, Гитель Моска — Т. Бабенкова

жущейся гармонии, и в минуты абсолютного непонимания. Диалог, возникающий при случайной встрече (в данном случае — по телефону) незнакомых людей, постепенно, но естественным образом выливается в убеждение о надежде как изнанке отчаяния у Гитель, мечтающей стать танцовщицей в чужом неуютном городе; и свободе как оборотной стороне принуждения у адвоката Джерри, от которого ушла жена, вероятно, отчасти из-за его зависимости от тестя, но так и не сумела забыть мужа, любящего по-прежнему и измученного ее телефонными звонками. Позже эти проблемы тщетных попыток обрете-

ния себя между «двух выходов» развивались в драматургии **Эдварда Олби**, чья популярность во многих странах, в том числе и у нас, намного превосходила популярность Уильяма Гибсона.

Казалось бы, такая простая история: случайная встреча «двух одиночеств», приведшая не к счастливой совместной жизни, что стало правилом нынешних телевизионных сериалов, а к расставанию, за которым осталась Гитель, получившая урок не бросаться на помощь всем и каждому. Но и очень важный урок того, что понимание и сочувствие ведут к пробуждению жизни в человеке, потерявшем себя и готовом к самоистреблению. Какой из двух уроков она предпочтет? А Джерри, вернувшись к прежней жизни, изменит ли что-то в ней или вновь попадет в привычную трясиину жизни под руководством всемогущего тестя?

Есть и еще одна вероятность финала: Джерри будет часто звонить Гитель — не для того, чтобы узнать, как ей живется в дебрях Нью-Йорка. Для того, чтобы ощутить идущее к нему из провода тепло, понимание, сочувствие. Или — радость, что жизнь его сложилась так, как он того желал...

Кто-то из рецензентов назвал пьесу Гибсона архаичной «бродвейской соковыжималкой». Но в традициях русского психологического театра всегда лежит поиск, переключка времен и неизменность чувств. Именно театр способен взглянуть на литературу в многообразии отражений, вспомнив строку одного из писем писателя **И.С. Тургенева** актрисе **Марии Савиной**: «... только временное вечно».

Пронзительно играют Татьяна Бабенкова и Юрий Чурсин прощание своих героев. Настолько пронзительно, что вновь невольно вспоминаются слова из старого интервью Галины Борисовны Волчек: «Для меня театр — это полный зал затихших людей, сопереживающих тому, что происходит на сцене. То, что

называл Станиславский «вольтовой дугой», когда энергия идет со сцены в зал и возвращается обратно». Так и происходило в наполненном зрительном зале «Современника» в тот вечер. От пережитого во время спектакля, от неопределенного финала, а главное — от того, что артисты вышли на поклон, а на заднике появилась непарадная, не совсем привычная крупная фотография лица Галины Борисовны Волчек, озаренная полуулыбкой и светом глаз.

Возвращение к своему режиссерскому дебюту в 2015 году не было для Галины Волчек случайным. Судьба распорядилась так, что «Двое на качелях» стали и последней ее режиссерской работой.

Случайностей в судьбе не бывает.

... Мне кажется, этот факт «закольцованности» и финальная фотография стали источником вдохновения и одновременно благословением для артистов и напоминанием для зрителей: «После слова “любить” сладчайшее слово на свете — “помогать”». И еще — в подобном финале виделось благородство тех, кто работал над спектаклем в память о незабываемой актрисе и режиссере, приходившей на помощь всегда и всем в жизни и в творчестве...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото Инны КУЗНЕЦОВОЙ

предоставлены пресс-службой театра

ПРОКЛИНАЮ ИЛИ ПРОЩАЮ?

В Театре музыки и поэзии под руководством Елены Камбуровой премьера — «**Степной король Лир**» — сценическая версия **Дениса Сорокотягина** по повести **И.С. Тургенева** и текстам **Роберта Вальзера** и **Юрия Мамлеева**, его пятая режиссерская постановка на этой сцене.

О «Степном короле Лире» Денису Сорокотягину рассказал легендарный петербургский педагог по сценической речи, прекрасно знавший классическую литературу — **Валерий Николаевич Галендеев**, к сожалению, недавно ушедший из жизни. Режиссер говорит, что спектакль он посвятил Валерию Галендееву.

В начале тургеневской повести идет разговор о шекспировских вневременных архетипах, «как они глубоко и верно выхвачены из самых недр человеческой сути». Рассказчик вспоминает свою историю. Подобно шекспировскому герою помещик Мартын Петрович Харлов решает разделить свое имение меж-

ду двумя дочерьми Анной и Евлампией. Властный, сильный характер в прошлом, Харлов оказывается сломлен, унижен и выставлен из дома дочерьми и зятем, и, в конце концов, погибает. К этой классической истории режиссер, он же автор сценической версии, добавляет современные тексты Юрия Мамлеева (отрывки из романов «**Московский гамбит**» и «**Шатуны**»), а также фрагменты книги швейцарского писателя XX века Роберта Вальзера «**Прогулка**».

В спектакле Театра Елены Камбуровой, как всегда, не обходится без музыки. От шансона, который исполняет Евлампия, аккомпанируя себе на аккордеоне (песня «Лиза-Лиза» **Леонсии Эрденко**), до музыки **Рахманинова**, **Шнитке**, **Делиба**. От песни «**Мотылек**» (слова **Иосифа Бродского**, музыка **Елены Фроловой**) до авторских композиций Дениса Сорокотягина (тема дома, тема крушения). Смещая временные рамки, театр представляет притчевые события



«Степной король Лир». Харлов — А. Бордуков, Евлампия — Л. Логачева, Митя — С. Аникеев-Кондрашин

вне времени и места, поднимая историю до философского размышления о смысле жизни, добре и зле, возможности и невозможности прощения.

Малая сцена, где происходит действие, — камерное пространство бывшего фойе кинотеатра в стиле советского классицизма с колоннами, арками, балконом и окнами с широкими подоконниками, по которым герои могут не только двигаться, но и танцевать. Почти всю сценическую площадку занимает большой длинный стол, с разрозненными, ничего не значащими предметами быта — какая-то колбочка с землей, ложечки, вазочка, другие ненужные мелочи. Почти все действие проходит за этим столом и вокруг него.

В зале всего три ряда, зрители первого находятся от стола на расстоянии вытя-

нутой руки, что создает особую доверительную атмосферу спектакля. В такой обстановке актерам приходится играть предельно искренне, не допуская ни малейшей фальшивой ноты. Приглушенный, тусклый свет переводит внимание с одного конца комнаты, с одного персонажа на другой — так в спектакле меняется место действия. А пока все занимают свои места вдоль этого длинного стола, один из обитателей дома раскладывает как пешки фигурки маленьких игрушечных цыплят на шахматной доске. Брат жены Харлова, прозванный Сувениром, нахлебник в доме, иногда исполняющий роль шута при «степном короле Лире», которого никто не воспринимает всерьез (**Мохаммед Абдель Фаттах**). Позже мы услышим поразительную, фантастическую исповедь этого, казалось, совсем



Анна — В. Тихомирова, Слеткин — А. Кольцов

ничтожного человека, об утопленном цыплёнке (текст Юрия Мамлеева).

История в повести Тургенева рассказывается от первого лица героем, которому в начале событий было 15 лет. В спектакле рассказчиком становится мальчик Митя — сосед Харлова. Актер ровесник своего героя — юный музыкант **Степан Аникеев-Кондрашин**, весьма органичен и свободен в этой роли. Юный артист обратил на себя внимание еще в спектакле Дениса Сорокотягина «**Турдейская Манон Леско**».

Его герой проходит в этом спектакле тоже свой путь развития, взрослеет вместе с накалом страстей и трагических событий. В роли его тетушки Натальи Николаевны приглашенная актриса московского ТЮЗа **Арина Нестерова**. Именно в ее доме находит приют поте-

рявший всё Харлов. Хотя и осуждая буйные опрометчивые поступки, она сможет принять его таким, какой он есть. И мы видим постоянно, что характер у тетушки тоже весьма непростой.

Дочери Харлова — такие разные и своенравные — пышная, страстная брюнетка в декольте Евлампия (**Любовь Логачева**) и стройная, светлая в строгом платье Анна (**Виктория Тихомирова**). Ее муж, которого мы до поры до времени никак не можем понять — Слеткин (**Александр Кольцов**), погруженный в какие-то расчеты или записи в своей книге. Он, кого Харлов называет тряпкой и «душилой», оказывается, в конце концов, жестоким, бездушным и расчетливым дельцом.

В центре актерского ансамбля сложный образ Мартына Петровича Харлова (**Александр Бордуков**). Непростой, гордый и



Сувенир — М. Абдель Фаттах



Харлов — А. Бордуков, Наталия Николаевна — А. Нестерова

заносчивый, уверенный в своем праве вершить судьбы и ход событий, управлять миром по своему крутому нраву, увидев, как ему кажется «пророческий сон», Харлов решает отдать дочерям свое имение и оказывается выброшенным из собственного дома. Грязный и опустившийся, никому не нужный, он появляется в роли униженного просителя у соседей. Бьется посуда, срысывается черная скатерть со стола, в котором образуется широкая трещина.

В повести, не выдержав насмешки Сувенира, Харлов забирается на крышу своего бывшего дома, начиная крушить и ломать все кругом, и, падая оттуда, погибает под его обломками. Насмешка ли это самой судьбы над человеком или он сам был творцом такой судьбы?

В спектакле «бунт» Харлова происходит где-то наверху, на балконе зала, в

сценическом дыму и красном свете, превращающих его агонию в апокалиптическую картину крушения мира. Оказавшись внизу, умирая на руках Евлампии, он успевает произнести неоконченную фразу «Тебя я не про...»

Не проклинаю или не прощаю? Что решил Харлов перед смертью — простить или проклясть своих ближних? «Что хотел сказать Харлов перед смертью, — размышляет Митя. — Я решил, наконец, что — простить», — заключает юный рассказчик.

Но не проклинает и прощает ли своих близких Мартын Харлов — решать зрителям.

Галина СТЕПАНОВА

Фото Ирины МИШИНОЙ

предоставлены пресс-службой театра

ЖИТЬ ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС

Московский областной театр драмы и комедии, расположенный в Ногинске, покажет премьеру спектакля «Сарабанда. Прогноз погоды» по пьесе **Алессандро Барикко** «Смит и Вессон» (перевод **Валерия Николаева**) в постановке художественного руководителя **Михаила Чумаченко** (художник **Сергей Дулесов**, художник по свету **Антон Кошкин**, художник по костюмам **Анастасия Фертик**, музыкально-звуковая партия **Ивана Чумаченко**, балетмейстер **Светлана Зотова**).

Имя современного итальянского драматурга достаточно хорошо известно по поставленной многими театрами пьесе «1900», но есть своя радость для

зрителей в том, чтобы увидеть на сцене вроде бы отчасти знакомое, но измененное название произведения, достаточно редко посещающего отечественные подмостки. Ощутить, что проблематика «Смита и Вессона» сегодня может отозваться очень современно, для кого-то болезненно, для кого-то звуком мечты, сбыться которой не дано. И даже — горькими уроками сбывшегося...

Где-то доводилось прочитать, что основной пьесы стала «пресловутая Американская мечта урвать от жизни кусок пожирнее, гимн авантюризму». Но разве это не стало со временем мечтой, независимо от географических точек и «куска пожирнее»? И об этом ли писал

«Сарабанда. Прогноз погоды». Вессон — А. Троицкий, Смит — В. Ташлыков





Вессон — А. Троицкий, Смит — В. Ташлыков, Рашель — М. Филатова

один из самых романтических писателей нашего столетия, внутренний мир которого пронизан музыкой?

Пьеса с иронически «военизированным» звучанием имен героев решена музыкально. Это дало возможность не только изменить название, тем более, что части разложены автором вполне определенно: аллегро, анданте, ноктюрн, импровизация. Они подчеркнуты в «Сарабанде» не только музыкой, но четким ритмом смены настроений героев, их постепенной «сращенностью» воедино.

Всего четыре героя в исполнении прекрасных артистов, давно известных и любимых многими **Владимира Ташлыкова** (метеоролог Смит), **Ан-**

рея Троицкого (ловец трупов, рискнувших покорить сознательно или случайно стихию Ниагарского водопада, Вессон), **Татьяны Иванцовой** (состоятельная дама миссис Хиггинс, увлекшаяся идеей юной журналистки) и молодой актрисы **Марины Филатовой** (Рашель) — создают удивительно многообразный мир воплощения идеи покорения природы. Соблазнительной для многих едва ли не на протяжении всех веков существования человечества независимо от места и времени.

Они встречаются, люди из разных миров — сначала деловой Смит, в строгом официальном черном костюме, и Вессон, обитающий в жалкой хижине близ Ниагарского водопада и не жела-

*Миссис Хиггинс — Т. Иванцова*

ющий вылезать из-под одеяла, привыкший жить под несмолкающий шум воды, небрежно одетый, неухоженный, ничем не интересующийся. Но постепенно в нем просыпается интерес к посетившему его с целью выяснить некоторые подробности для своих метеорологических таблиц господина, Вессон в какой-то момент вскакивает с постели, смотрит на Смита и восторженно восклицает: «Фантастика!» И потрясает его не столько сам приезжий, сколько противоречие между его обликом и неожиданно прорвавшейся горячностью высказываний. У Вессона — это надо видеть! — даже глаза вспыхивают, ему становится чрезвычайно интересно: что же будет дальше? Он ведет

своего гостя к водопаду: великолепная мультимедийная картина, где на фоне великой стихии воды, точнее, внутри нее, два маленьких человечка перед необъятной Вселенной. Подсвеченные изнанкой экрана, они стоят на мостике, такие разные, но уже объединенные этой мощной стихией, восторженный Вессон (разве можно к этому чуду привыкнуть?) и несчастный Смит, задыхающийся от рвоты. А дальше появляется некое юное существо 23 лет, журналистка Рашель, которая решила прославиться на весь мир, прыгнув в Ниагарский водопад.

Амбиции покорения мира, борьбой со стихией, завораживающей каждого даже видом на расстоянии, заставля-



Рашель — М. Филатова, Вессон — А. Троицкий, Смит — В. Ташлыков

ют ее забыть о возможной гибели. Рашель уверена, что с помощью Смита (с его пристрастием к таблицам и расчетам) и Вессона (с его опытом) эксперимент удастся и принесет не только славу, но и мечту превратиться из обыкновенной журналистки в известную писательницу и не менее известную личность. Одержимая своей мечтой, не ведающая сомнений Рашель Марины Филатовой так воодушевлена, естественна и непосредственна, что заражает ею двух взрослых и, казалось бы, разумных, совершенно разных людей. Не сразу, но они зажглись авантюрой покорения стихии и, принимая во внимание то, какими могут быть последствия, начинают тщательную подготовку.

Замечательным образом Андрей Троицкий и Владимир Ташлыков постепенно преобразуются: опытные, прекрасные артисты, они владеют, кажется, всеми приемами — мимическими, голосовыми, пластическими, — чтобы явить свое мастерство и естественным образом переходить из одного в другое внутренние состояния героев.

Наступает момент, когда Вессон предъявляет своим уже близким друзьям-единомышленникам то, что, вероятнее всего, было для него не просто самым дорогим в жизни, но и потаенной мечтой: когда-то, в момент полного замерзания водопада в жестокую зиму, его отец прошел по дну реки, составив подробный план самых опасных



«Сарабанда. Прогноз погоды». Сцена из спектакля

и возможных для спасения людей мест. Стоит заметить, что, выведенный на экран, этот план становится поистине завораживающим зрелищем, кажущимся не только для героев, но и для зрителей спасительной нитью.

... Всё напряженнее ожидание, которое проходит в изобретении специальной бочки с воздухом, тренировках, медленных безмолвных проходах миссис Хиггинс в глубине сцены, обдумываний юной Рашелью многочисленных интервью, туалета, в котором она явится перед зрителями после спасения, будущих книг. Лишь накануне она, кажется, впервые осознает, на что решилась пойти ради славы. И этот момент сыгран молодой актрисой без излишних

метаний и криков, потому и производит сильное впечатление.

Напряжение нарастает и в зрительном зале, оно ощущается буквально кожей. И здесь возникает момент, несколько ослабляющий это состояние зрителей: на экране в сопровождении текста и музыки, звучащих одновременно, сменяются события, произошедшие с 1862 по 1902 годы в этот самый день, 21 июня. К ним добавляется подробный рассказ миссис Хиггинс о том, как все было на этот раз.

Технические изобретения Смита и расчеты Вессона не сработали — Рашель погибла. И мы видим ее в последний раз, танцующей в струях водопада на мостике. Это становится одной



Смит — В. Ташлыков, Вессон — А. Троицкий

из самых ярких эмоциональных сцен спектакля...

А в самой последней сцене, происходящей в Мексике, куда переселились Смит и Вессон, слишком броским и вряд ли необходимым пятном явились их национальные одежды и изображение кактуса и закатного неба на экране. Главным же для меня (и, полагаю, не только для меня) стала стопка книг, которую держит в руке Смит, говорящий без пафоса, очень просто: «Я написал эти книги за нее...» А значит, исполнил мечту авантюристки, так жаждавшей славы. Славы — ценой жизни. По сути, попытавшейся восстать против стихии, что редко может привести к успеху. Но ставший другим человеком Смит

продлевает жизнь Рашели книгами, написанными от ее имени.

Вера в несомненный успех, всегда ли она оправдана и чем оплачена? Точно продуманный и талантливо воплощенный спектакль не призывает к отказу от мечты, но без пафоса и назидания учит ценить такие простые чувства, как надежда на лучшее, объединенность людей разных поколений во имя цели, пусть и безумной, а главное — жизни как бесценному дару здесь и сейчас. А сколько кому отпущено — не нам решать.

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото предоставлены театром

ГОЛОД КАК ВОЛЯ И ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

На Малой сцене МХТ имени А.П. Чехова состоялась премьера спектакля **Екатерины Бондарь** «Голод» по одноименному роману норвежского писателя **Кнута Гамсуна**, вышедшего в 1890 году и считающегося, несмотря на очевидные элементы натурализма в его подробных описаниях состояния голода журналиста Андреаса Тангена, в которых угадываются автобиографические элементы, одним из первых модернистских текстов мировой литературы. Литературные параллели можно провести с **Джойсом** и **Кафкой**, с **Сартром** и **Камю**, а для русского читателя очевидно родство гамсуновского героя с персонажами **Гоголя** и **Достоевского**.

Для своего нового спектакля по тексту **Анны Лифиренко**, созданному на основе романа (назвать это инсценировкой все же было бы некорректно, это скорее эскиз по мотивам), Екатерина Бондарь вполне могла бы использовать эти многочисленные литературные аллюзии, а также очень интересные, почти экзотические для русского читателя реалии столицы Норвегии Христиании (сегодня — Осло) с ее пустыньностью и отчужденностью, но режиссер избирает иной путь, отказываясь от любого приближения к реализму и создавая в этом камерном, но очень сценически плотном спектакле свой дивный новый мир.

Артур Шопенгауэр в начале XIX века создал философскую концепцию мира как воли и представления, понимая под волей жажду жизни, от которой человек по природе своей не может отказаться, но она приводит его к страданиям. А представление понималось как образ пережитого, включающий наблюдение за самим собой «со стороны». Кажется, в концепции Бондарь герой, бедный и невестребованный журналист, мучимый голодом и разнообразными видениями и фантазиями, где все меньше угадывается реальность, за-

менил мир на голод, и он стал для него как выражением воли-желания поесть, так и представления — причем как в значении создания мысленных образов, так и в интересующем нас сценическом смысле: перед нами шоу, в котором героем в игровой манере открываются, а скорее, демонстрируются в сознательно измененном для нашего созерцания варианте глубины собственного подсознательного.

Не зря сценическая коробка в реализации художника **Константина Соловьева** выглядит как набор из нескольких фреймов (они даже расходятся и раздвигаются перед нами, как затвор фотоаппарата), а фон за главным героем в исполнении **Сергея Волкова** меняет свои цвета, не отличающиеся естественностью и больше напоминающие задники при съемках кино: от ядовитого зеленого до фиолетового, красного и кремового-желтого (художник по свету **Игорь Фомин**). Это именно театральное или кинопредставление о «Голоде», в котором, собственно, желание поесть и страдания от нищеты, голода и холода, оставляющие такое сильное впечатление при чтении самого романа, снижены до условных и почти абсурдно смешных.

Персонаж Сергея Волкова не пишет записки для самого себя, он знает, что мы присутствуем в зале вместе с ним, реагирует на нас: «Будьте здоровы», — говорит одному из зрителей, когда тот чихает. Всматриваясь нам в глаза, стоит совсем близко, и если это история сумасшествия и потери связи с реальностью, то наш герой, по крайней мере, контролирует авторство над ней, так как, возможно, представление о «Голоде» — единственная по-настоящему удавшаяся ему история. При этом многократные расхождения между правдой и иллюзиями здесь очевидно вступают в параллель с русской классикой: так, «**Записки сумасшедшего**» и фантазии Поприщина приходят в спектакль россыпью аллюзий — от ал-



«Голод». Андреас Танген — С. Волков

жирского бея до грезящейся герою девушки Илаяли, которая приходит к нему в виде уличной проститутки, а уходит в его фантазиях такой же сказочной и несбыточно недоступной, как и была. Как не вспомнить здесь **«Невский проспект» Гоголя**.

Проблема лишь в том, что обнажение контраста реалий с фантазиями героя режиссера интересует лишь условно, так как все внимание отдано именно фантазиям и симулякрам этой самой реальности. Кажется, давящая реальность протупает лишь в один единственный момент, когда несколько рамок сцены вдруг расходятся, цветные задники больше не зажимаются, и мы видим героя в длинной, почти бесконечной комнате с кроватью, ванной, плитой, странной желтоватой плиткой, напоминающей то ли сумасшедший дом, то ли тюрьму.

Эта сцена сильно контрастирует с предыдущей визуальной буффонадой, почти абсурдным рассказом о существовании героя, в котором ему встречаются разные персонажи, от уличного бродяги до девочки с шарманкой (оба персонажа — **Евгений Перевалов**), от редактора газеты до капитана корабля (оба персонажа — **Николай Романов**), от толстой проститутки, которой редактор платит ю крон за хорошую работу (**Мария Сокова**) до проститутки в красивом красном платье (**Полина Романова**), уходящей с капитаном корабля. Характер их присутствия в жизни героя напоминает японскую карикатуру манга или комикс, пантомиму или цирк. А вот в сцене с кроватью, плитой и плиткой (здесь поселяется герой во время затяжной болезни после кражи у него пальто — как не вспомнить здесь **гоголевскую «Шинель»**) время вдруг на секунду стано-



«Голод». Сцена из спектакля

вится близким к реальному, слышатся диалоги о его выселении, подходит маленькая девочка, берет героя за руку и говорит о том, что наступил конец.

Но даже этот заземленный конец оказывается ложным — он становится очередным фреймом, который снимается режиссером, как шкурка с фрукта, как очередная обманка в этой стране чудес, где исходного пункта, от которого можно оттолкнуться в поисках правды, просто нет.

И баланс правды и реальности таким образом переворачиваются в этом спектакле — так как правды здесь нет, все блуждания и фантазии главного героя имеют не меньший, а даже больший вес, чем очень условная, почти сошедшая с полотна **Фрэнсиса Бэкона** мясная кость, которой его потчуют, или же пирожки за 50 эре, что кидает ему продавщица.

В следующем за ложным концом финале спектакля мы видим очевидно гротескные фантазии героя о возможных предложениях ему работы и всеобщем обожании:

и здесь уже Поприщин смешивается с **гоголевским Хлестаковым**. Актеры очень гибко настраиваются на камертон, предложенный режиссером, и детальная, тонкая работа приглашенного в МХТ на этот спектакль артиста **Театра Вахтангова** (а до этого **Театра Ленсовета**) Сергея Волкова нанизывает коллажность спектакля на единую жемчужную нить. Хороши и Евгений Перевалов в ироничной интерпретации «псевдо-девочки» с шарманкой, и Николай Романов в роли редактора газеты, в которую пытается сдать свой фельетон **Андрас Танген**. Редактор встреченным им людям щедро раздает по 10 крон с присказкой: «Это хорошо», и потому, очевидно, является лишь частью фантазий героя. Есть и несколько смешных моментов, чувствуется также наличие лирики (сцена с проституткой, преображающейся в Илаяли), и даже заявлен пафос, связанный с жизнью человека творческого, не обретшего связи с реальностью, не контролирующего мир и потому теряющегося в нем.

Андреас Танген — С. Волков





Андреас Танген — С. Волков, Иляли — П. Романова

Но эти темы проступают несколько условно, схематично, так как жанр спектакля расплывается между театром абсурда и гоголевской гротескностью, и текст Гамсуна здесь становится почти ненужной режиссеру отправной точкой. Вместо него могла бы быть новая пьеса или же какой-то небольшой современный рассказ, а, может быть, спектакль мог бы родиться и как devised theatre и вовсе без текста.

Попытка показать трагедию крушения человеческого сознания не завершается осознанной ее реализацией. В спектакле нет точки заземления, точки боли и страдания — ни голод, ни любовь, ни болезнь, ни нищета не имеют здесь веса, все лишь представление и игра. Чрезмерная визуальная компонента, игра с фреймами и фонами открывает внимание от игры актеров, превращая их в персонажей комикса или анимэ, усиленно предлагая нам клипово-отрывочный

формат восприятия мира героя. Да, в целом и гамсуновский текст отличается этой коллажностью, но за многообразием цветовых контрастов и быстро сменяющихся ролей теряется единство нарратива.

Иногда, наблюдая за Сергеем Волковым, даже спрашиваешь себя: выдержит он или нет предложенную разрозненность? И когда он выдерживает, следишь уже только за ним, вглядываясь в его глаза, вслушиваясь в его голос — и если есть в «Голоде» тончайший камертон правды, ускользнувший от постановщика в усложненной режиссуре, то это именно он, и ради наблюдения за его филигранной игрой, несомненно, стоит идти на этот спектакль.

Юлия САВИКОВСКАЯ

Фото Александры ТОРГУШНИКОВОЙ
предоставлены Медиацентром
МХТ имени А.П. Чехова

НАИВНО. ИРОНИЧНО. ЯРКО

Спектакль Театра «На Литейном» в режиссуре Сергея Морозова «С новым счастьем!» по пьесе Дамира Салимзянова «Дуры мы, дуры...» — это основанная на монологах реальных женщин, комедийная (на самом деле, печальная) история о трех подругах чуть за сорок: Татьяне (Татьяна Тузова), Ларисе (Полина Воронова), Наиле (Ася Ширшина), мечтающих о чуде и обретении счастья, которое, к сожалению, составляет наличие рядом с собой «надежного» мужчины. Все действия разворачиваются в предновогоднюю и новогоднюю ночь (отсылка к фильму «Ирония судьбы»), за время которой судьбы героинь резко меняются.

Сам спектакль начинается с появления в зале трех мимов-ангелов-духов, что «ведут» действие от начала и до конца. Вообще, число три в постановке является своеобраз-

ным рефреном. Три совершенно разных женщины: Татьяна — школьная учительница, пышнотелая красивая женщина с открытой душой, готовая всем дарить свою безграничную любовь, уютная, домашняя, добрая, заботливая и... с синдромом спасателя, как выяснится позже. В момент «знакомства» предстает перед зрителем в халате и рассказывает душещипательную историю о том, как будучи на отдыхе, она чуть не усыновила потерявшегося ребенка. Кстати, там же Татьяна познакомилась с женатым мужчиной, решившим закрутить курортный роман и тем самым разбившим доверчивой женщине сердце.

Наила — стройная красавица, смело демонстрирующая длину своих ног, не такая открытая и не такая мягкая, как Татьяна. Жизненные обстоятельства закалили ее, она «обросла» некой броней. Да и внешне

«С новым счастьем!» Лариса — П. Воронова, Наила — А. Ширшина, Татьяна — Т. Тузова



Наиля выглядит совсем иначе: в шубе, с бутылкой в руках, немного развязная, веселая «татарка» (как она сама себя называет).

И, наконец, Лариса — самая «железная» из подруг, работающая диспетчером такси, невысокого роста, с легкой хрипотцой в голосе, бойкая, не позволяющая себе чрезмерно проявлять эмоции, особенно жалость (но при этом, боящаяся потерять «удобного» мужчину рядом с собой, хотя изначально героиня всеми силами это отрицает). Пустить слезу из-за какого-либо пустяка — точно не про нее.

Три такие непохожие друг на друга героини существуют в каком-то сказочном, нарисованном мире, в котором возможно все, например, остановить действие (останавливали тоже три раза) и предложить несколько вариантов его развития. Три мима-ангела-духа, «персонажи от театра», обеспечивают минимую свободу выбора зрителям, создавая у них впечатление, что происходящее можно изменить. Декорации спектакля напоминают кукольный дом, в который поместили подруг (сцено-

графия **Фемистокла Атмадзаса**) с целью представить все максимально наглядно и рассказать хорошо знакомый всем сюжет еще раз. В этом мире все кажется довольно условным и несерьезным — как придуманное создателями спектакля нарисованное шампанское в нарисованных бокалах — кроме главного: все три женщины несчастливы в отношениях. Правда, в спектакле это прослеживается неявно, все подано с легкой ироничной улыбкой. Татьяна влюблена в женатого, Ларису не устраивает мягкотелость мужа, все в нем настолько идеально, что становится противно, а Наиля частенько вынуждена подолгу оставаться одна из-за того, что ее возлюбленный постоянно ездит в командировки.

Хочется отметить, что в режиссерской версии все представлено очень нарядно, празднично и «по-новогоднему». Так, что за красивым «фасадом» не сразу разглядишь весь драматизм ситуации. А драматизм в том, что, к сожалению, центром всего является мужчина, точнее, его обречение, будто кроме этой «проблемы», жен-

«С новым счастьем!» Сцена из спектакля





Наиля — А. Ширина, Стасик — Р. Агеев

щин, проживших жизнь и явно неглупых, ничего больше и не заботит. Пусть «пьяненький», пусть маменькин сынок, но лишь бы был... В тексте же Салимзянова не все так радужно, есть и неудобные монологи героинь, которые режиссер исключил из текста, и неприглядные ситуации, что портят общую картину бытия, да и многое другое, что рушит общий новогодний антураж, но все равно, даже несмотря на это, центральная проблема одна.

Рассердившись на своих мужчин и обстоятельства, женщины решают отпраздновать Новый год вместе. Собираются у Татьяны, организуют подарки и угощение, наряжаются, поют в караоке («На Литейном» вся труппа поющая, чем режиссер не преминул воспользоваться, вокальные номера в спектакле просто блеск), пишут общее письмо Деду Морозу, в котором просят «мужиков нормальных» и «любви».

Как известно, удача с теми, кто «выкладывается». Проведя череду различных манипуляций и воплотив в жизнь хитроумный план, подружки знакомят Татьяну со Стаси-

ком (любимец публики **Роман Агеев**) — молодым уже, одиноким мужчиной, не особенно желавшим что-то менять в своей спокойной и размеренной жизни. Но новогодняя ночь есть новогодняя ночь: женщины успевают устроить личную жизнь друг друга, а заодно и молодой девушки, которая от скуки пошла «дедморозить» в праздники и оказалась в костюме главного волшебника Нового года в квартире Татьяны. В финале все «обретают счастье», ну или по-своему к нему приближаются.

Спектакль Сергея Морозова, учитывая некоторую наивность самой истории, получился ироничным — что вполне соответствует идее пьесы — но и оптимистичным, и по-новому ярким. Нельзя не отметить прекрасный звук, а также разнообразие и сложность световых сценариев и визуальные эффекты — театр обновил парк светового и звукового оборудования в рамках **Национального проекта «Культура»**.

Мария ТЕЛЕШКО

Фото Виктора ВАСИЛЬЕВА предоставлены театром

О МОЛОДЫХ И ДЛЯ МОЛОДЫХ

В марте 2024 года исполняется год работы **Сусанны Цирюк** в качестве главного режиссера петербургского **Театра юных зрителей имени А.А.Брянцева**.

Сусанна Юрьевна Цирюк — режиссер-постановщик более **60** спектаклей во многих театрах России и за рубежом. В **1989** году окончила **Консерваторию им. Римского-Корсакова в Петербурге** (факультет «Режиссура музыкального театра», класс профессора М.Д. Слуцкой). **1990–1999** — режиссер-постановщик **Белорусского академического театра оперы и балета**. **1999–2010** — режиссер **Мариинского театра**. **2001–2006** — главный режиссер **Ростовского государственного музыкального театра**. В **2010–2015** — главный приглашенный режиссер **Белорусского государственного театра музыкальной комедии**. С **2023** года — главный режиссер ТЮЗа имени А.А.Брянцева.

Академик, член жюри фестиваля **«Музыкальное сердце театра»**. Многократный номинант и лауреат высшей театральной премии **«Золотая Маска»**, ее спектакль **«В джазе только девушки»** стал обладателем «Золотой Маски» в номинации «Лучший спектакль в жанре мюзикла», спектакль **«Леди Макбет Мценского уезда»** победил в пяти номинациях.

Обладатель нескольких губернаторских премий, театральных премий **«Мельпомена»**, **«Персона года»**, **«Человек года»** и других в разных городах России, Республики Беларусь и **Казахстана**, премии за лучший музыкальный спектакль года в **Бельгии** (опера **«Каруна-русалка»**), премии **Министерства культуры Латвии** (**«Месса» Л. Бернштейна**). Лауреат премии **Правительства Петербурга в области культуры и искусства** (2022). Автор лицензионных русских версий культовых мюзиклов **«Бал вампиров» М. Кунце**, **«Алладин» А. Менкена**, **«Граф Монте-Кристо» Ф. Уальдхорна**, **«Мисс Сайгон» К.-М. Шёнберга**, **«Смешная девчонка» Дж. Стайна** и других. Автор русского текста хитов **«Belle»** (мюзикл **«Нотр-Дам де Пари» Р. Коччанте** — премия **«Песня года»**), **«Короли ночной Вероны»** (мюзикл **«Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика**).

В **2018** г. Сусанна Цирюк поставила в ТЮЗе имени А.А. Брянцева мюзикл **«Алые паруса»**, который пользуется неизменным успехом в Петербурге и на фестивалях. Спектакль номинирован на премии **«Золотой софит»** и **«Прорыв»**.

— *Сусанна Юрьевна, вот уже год вы — известный режиссер музыкального театра работаете главным режиссером в ТЮЗе. Дал ли этот год вам какой-то новый опыт, какие-то новые знания, открытия в сфере драматического театра, или театра для детей и юношества?*

— Этот год пролетел стремительно и был очень насыщенным. Безусловно, у меня был опыт постановок в драматических театрах страны, но с музыкальными театрами я работала несравненно больше. Конечно, есть специфика, и я многое открыла для себя в сфере драма-

тического театра и особенно — театра для юных зрителей.

В работе с актерами музыкального театра режиссер идет от формы, которую диктует музыка, к содержанию и наполнению актерских образов, эмоциональный характер которых тоже заложен в музыкальной драматургии. Плюс хорошая музыка изначально оказывает сильное эмоциональное воздействие на зрителя. В драме мы идем от содержания и осмысления к вынятой визуальной и композиционной форме спектакля. Это дает большую свободу для трактовки

пьесы и значительную глубину разработок мотивов и поступков персонажей. А эмоциональное воздействие зависит от точности задач и умения удерживать темпоритм и «градус» каждого эпизода. И я до сих пор не стесняюсь этому учиться.

Всегда любила ставить сказки. В них, как ни в каком другом материале, раскрываются молодые актеры. Всё как на ладони — умение получать удовольствие от профессии, скорость реакции, актерская фантазия, синтетические навыки, контакт с нелегким детским залом. У детей концентрация внимания менее длительная, чем у взрослых, поэтому спектакли должны быть не затянутыми по времени и очень динамичными, а это во многом зависит от актерского азарта исполнителей любых, даже эпизодических ролей.

Наша цель — ставить для младших зрителей такие интересные, увлекательные и зрелищные спектакли, чтобы поход в театр был для ребенка праздником, и это ощущение сохранилось на дальнейшую жизнь. При этом детские спектакли ставить сложнее, поскольку, в идеале, нужно «убить двух зайцев»: чтобы спектакль был понятен и интересен детям, и, одновременно, чтобы пришедшие с ними взрослые смотрели его с не меньшим удовольствием. Ближайшая премьера для младшего возраста — сказка «Дядя Федор, пес и кот» в постановке молодой талантливой команды минского ТЮЗа во главе с режиссером Татьяной Самбук — состоялась уже в марте. В спектакле занята наша артистическая молодежь, недавно принятая в труппу, и ведущие артисты брянцевского ТЮЗа. Кстати, премьера пришлась на 1 марта, когда в России отмечается День кота.

А в конце года мы покажем нестареющий, всеми любимый мюзикл «Бременские музыканты», который будут ставить первоклассные профессионалы из Москвы во главе с молодой, но уже завоевавшей известность Дарьей Борисовой — номинантом «Золотой Маски», во-



Сусанна Цирюк

стребованным режиссером музыкального театра.

— *Репертуар ТЮЗов всегда вызывал ожесточенные дискуссии. Сейчас в ТЮЗе имени Брянцева составлены перспективные репертуарные планы. Каковы принципы отбора пьес и формирования репертуара? Что особенно интересное ожидает зрителей театра в перспективе?*

— Формирование репертуара ТЮЗа выходит далеко за рамки сказок и детских спектаклей, задача гораздо шире и сложнее, ведь по вечерам основная наша публика — это подростки и молодежь, с которой театр должен вести по-



«Алые паруса». Грей — Д. Ткаченко, Ассоль — А. Слынько. ТЮЗ им. А.А. Брянцева

стоянный диалог, пробуждая в них желание мыслить и чувствовать.

Ни для кого не секрет, что подростки сейчас мало читают, но далеко не всегда школа способна пробудить в них интерес и любовь к хорошей литературе. И вот в этом мы можем и должны помочь. Так, чтобы, посмотрев спектакль, они захотели прочитать оригинал. У нашего театра уже есть репертуарные планы на два года вперед. В 2024 году мы делаем упор на русскую классику — «Метель» Пушкина, «Кроткая» Достоевского, «Маскарад» Лермонтова, «Первая любовь» Тургенева. В перспективе — постановка «Драмы на охоте» Чехова.

Но не забываем и о современной драматургии. В середине марта на малой сцене мы показываем новую версию любимого публикой спектакля по пьесе Людмилы Разумовской «Дорогая Елена Сергеевна». Первая премьера спектакля состоялась в октябре 2013 года. Спектакль с успехом шел почти 10 лет. Постановку с новым молодежным со-

ставом вновь осуществил актер и режиссер ТЮЗа Александр Иванов. Из прежнего состава останется только несравненная исполнительница роли Елены Сергеевны Анна Дюкова.

В середине апреля в нашей афише заявлена премьера по пьесе советского классика Александра Галина «Ретро» в режиссуре Александра Лебедева. В главных ролях — заслуженный артист России Сергей Жукович, народная артистка России Анастасия Введенская и замечательные артисты среднего и молодого поколения нашей труппы.

В апреле нас еще ждет премьера «Царь-рыбы» Виктора Астафьева в постановке известного режиссера, обладателя многих театральных премий Владимира Кузнецова. Заметим, что в 2024 году исполняется сто лет со дня рождения великого русского писателя Виктора Петровича Астафьева.

А в июне состоится премьера спектакля по культовой повести писательницы, школьного психолога Екатерины Мурашовой «Класс коррекции». Это са-



«Алые паруса». Грей — Д. Ткаченко, Ассоль — А. Спынько. ТЮЗ им. А.А. Брянцева

мобытная, яркая, правдивая и вместе с тем фантастическая история о подростках. Спектакль будет ставить режиссер Василий Сазонов, который хорошо знает и любит труппу нашего театра.

Еще один аспект репертуарной политики театра — спектакли на наших звездных актеров, корифеев классической русской школы. Ведь в ансамбле с ними актеры младшего и даже среднего поколения неизбежно должны дотягиваться до их уровня мастерства, а значит, продолжать учиться профессии. Поэтому в конце ноября нас ждет еще одно очень важное событие — спектакль-бенефис народной артистки, великой Ирины Соколовой по пьесе американского драматурга Хиггинса «Гарольд и Мод» в постановке маститого режиссера Геннадия Тростьянецкого.

И мы продолжаем поиски интересных пьес для любимых мастеров сцены — народного артиста России Валерия Дьяченко, заслуженных артисток Надежды Шумиловой, Натальи Боровковой. Мы уверены, что петербургские

театралы с радостью и благодарностью оценят каждую новую встречу со своими кумирами.

Очень важен для нас выбор приглашенных режиссеров, и знаменитых, и молодых. Ведь мы не только хотим видеть в афише громкие имена и яркие спектакли, но для нас важно, чтобы труппа росла и развивалась с каждой новой работой, знала разные режиссерские почерки, приобретала новые актерские навыки.

В подборе репертуара и постановочных команд мы единодушны с директором театра Светланой Лаврецевой, которая возглавляет ТЮЗ уже на протяжении тридцати лет, мы недавно отметили эту дату. Ее неиссякаемая энергия, искренняя любовь к артистам, интерес ко всему происходящему в театральном искусстве очень вдохновляют и вызывают здоровую зависть и восхищение.

— *Вашей первой постановкой в качестве главного режиссера ТЮЗа станет «Маскарад» Лермонтова. Что вас заинтересовало, привлекло в этой романтической пь-*



«Жестокий роман». Сцена из спектакля. Театр-фестиваль «Балтийский дом»

есе? Почему к ней редко обращаются театры даже в Петербурге, где можно найти реальные места действия?

— Я, безусловно, очень волнуюсь. В Петербурге мы знаем два знаменитых спектакля. Классикой мирового театрального искусства стала постановка Всеволода Мейерхольда с декорациями Александра Головина в 1917 году на сцене Александринского театра.

Широкий резонанс приобрела постановка Валерия Фокина «Маскарад. Воспоминания будущего» в 2014 году на сцене той же Александринки, отсылающая к легендарному спектаклю. Создатели современной версии сочетали исследование опыта великих предшественников с проникновением в проблематику дня сегодняшнего.

Почему «Маскарад» ставят так редко? Да потому, что очень сложно. Пьеса достаточно объемная, философская, с элементами мистики, с прекрасным, но непривычным для молодежи языком — при нелинейном сюжете и открытом финале. Все эти перипетии нужно продумывать и осмысливать с актерами. И оказалось, что это пробуждает необычайную увлеченность и азарт у всех участников нашей постановочной группы. Обычно главные роли в пьесе играют довольно возрастные артисты. Мы же хотим сделать спектакль о молодых и для молодых. Ведь что значит «старый» Арбенин? Ему 35 лет на самом деле. А Нина и князь Звездич по нынешним меркам совсем юные, двадцатилетние. Но да — это разные поколения, конфликт которых неизбежен.



«Винил». Сцена из спектакля. Музыкальный театр им. Ф.И. Шаляпина (Театр «Мюзик-холл»)

Для нас этот спектакль — попытка проанализировать острые нравственные проблемы, встающие перед каждым из нас, особенно перед молодыми людьми на пороге большой жизни. Существует ли полное доверие? Способен ли человек управлять своей судьбой? Неизбежно ли наказание за прошлые грехи? Возможно ли изолироваться от социума и не зависеть от него? Что в приоритете: быть самим собой или проще жить под маской, скрывая свое истинное Я?

Безусловно привлекательной мне кажется тема призрачного, фантазматического Петербурга — города, существующего отдельно от людей, живущего своей жизнью, вне времени и вне бытовой логики. Очень хотелось бы отразить это ощущение в визуаль-

ном, пластическом и световом решении спектакля и в оригинальной музыке, специально для него пишущейся талантливым театральным композитором Василием Тонковидовым.

По целевой аудитории спектакль будет ориентирован, прежде всего, на молодежь, но, думается, вызовет интерес, эмоциональный отклик и у более взрослой публики. Сверхзадача спектакля — пробудить в зрителях чувство эмпатии, которого так не хватает современному миру.

Но всех секретов пока открывать не будем. Премьера «Маскарада» должна состояться в сентябре, на открытие уже следующего сезона. Надеемся, что она будет яркой и интересной.

Беседовала Татьяна САМОЙЛОВА

АНДРЕЙ ГАЛЬЧЕНКО. НЕ ДАТЬ ПРОСНУТЬСЯ СВОЕМУ «ОБОРОТНЮ»

Андрей Гальченко — молодой артист **Российского академического Молодежного театра**. В 2019 году окончил **ГИТИС** (мастерская **Б.А. Морозова**). В актерском багаже уже две больших роли — Левши в спектакле **«Блоха»** по пьесе **Евгения Замятина** в постановке **Александра Пономарева** и оперуполномоченного Гоши Котова, робкого полицейского, укушенного зараженной собакой и ставшего бесстрашным оборотнем в сериале **Продюсерской компании «Среда» «Разрешите обратиться»** (2023). Наш разговор мы начали с классики.

— Андрей, у меня к вам вопрос как к исполнителю главной роли Левши в спектакле «Блоха». Современному человеку очень тяжело понять: почему Левша не остался в Англии, не стал учиться инженерному мастерству, ведь его так соблазняли. Можно сослаться на научное медицинское объяснение, что молодой человек, родившийся при крепостном праве, не мог перестроиться, как дети Маугли, например. Если ребенка до определенного возраста девяти-десяти лет не социализировать и не научить говорить, он навсег-

да так и останется дикарем. Но думал ли об этом Лесков, когда писал рассказ? Он у него получился совсем непростой по отношению к русским мастерам и к России в целом.

— Об этом думал Замятин. Разница между Лесковым и Замятиным в том, что последний поменял местами Лондон и Петербург. У Лескова Левша едет сначала к царю, а потом в Англию, у Замятина сразу в Лондон, а потом возвращается домой. И у Лескова нет никакой Машки, нет никакой «конкретной» мотивации. Велико-

Андрей Гальченко. Фото К. Измайловой





«Блоха». В роли Левши. Фото М. Моисеевой

лепный стилист Замятин, сохранив слог Лескова, сохранив тему, усилил в пьесе очень важное обстоятельство — Машку. В Лондон герой едет не как в рабочую командировку, Лондон — это испытание, которое герой проходит на пути к мечте.

Когда я получил пьесу в руки, я долго ломал голову: почему Левша до последнего не говорит про подкову, ведь до самого конца не говорит — пока не понял очень изящную линию, которая оправдывает всё. Только дойдя до царя, Левша может получить свою Машку в жены. В финале же он что просит? «Червонец на сто рублей, да серебра на тридцать, да бумажками пуд и три четверти». Он не разбирается в деньгах, не от мира сего, он сирота, гений и ему нужно было дойти до «бога», чтобы попросить о той, кого он любит, потому что он, как человек из другого соловия, не может быть с ней. Поэтому он

пытается вернуться домой из Лондона, как бы ему там ни нравилось, как бы ему там не было интересно и как бы его не соблазнили остаться. В пьесе, в спектакле, идет сцена абсолютного вранья, — я же вру про всё, про Николу на Капельках, да на Кочерыжках, — я же не был в Москве, я родился в Туле и никогда за ее пределы не выезжал, про то, что живы родители, про то, что у сироты есть какая-то бабушка, у которой поясицу ломит — я придумываю эти аргументы на ходу, лишь бы не поддаться англичанам и довести свой «план» до конца, а план очень прост — попросить царя о той, с кем мне быть «строго не разрешается».

— *То есть здесь идет исключительно личная тема? Не состояться самому как мастеру, а всего лишь жениться?*

— Вот! У меня всё время были эти две темы параллельно, и я долго мучился — ка-



«Блоха». А. Пахомов, А. Гальченко, Ю. Григорьев. Фото А. Чалого

какая из них главнее? Пока я их в разборе не объединил. У него нет родителей. Единственное, что есть в его жизни — это дело и любимая женщина. Он не такой как все. Русская душа? Но почему русские его и прибили — у Лескова? Он чужой везде. Я уверен, что его и переучивали, и били, чтобы он стал правой, а он — левша! И вдруг он безумно полюбил. А быть левой в мире «правшей» — это же комплекс. И англичан этот вопрос интересует: «А ты левша, никак?» Я зацепился за то, что Левша у Замятина отвечает через многоточие, как бы стесняясь этого, и я стараюсь вычленивать этот момент. Левша уверен, что над ним сейчас будут смеяться, потому что это болезненная тема — я левша, я не такой, как все, я косорукий. Поэтому дойти до царя со своей работой — доказать всем: какой я, что я лучший. Амбиция, да.

И здесь мастерство режиссера Пономарева — момент нашей с Машкой встречи решен через ритмический танец — топот. Подковы ведь надевают «для топоту». Какой танец будет танцевать блоха, когда она будет подкована? Получается, что он воплотил Машку в блохе. Он вложил в нее часть своей души.

— *Но работа же получилась всё равно с браком... Блоха не танцует — слишком тяжелые подковы. Не хватило инженерного образования.*

— Да, но если бы мастерам дали хоть чуть-чуть времени, чтобы проверить, как она танцует, они бы переделали и добились бы идеального результата. Но их так топорили — взорвали дом и снесли крышу — у них не было физической возможности всё доделать до конца. По сути, сделали бесполезную штуку. Но это не потому, что



«Блоха». Сцена из спектакля. Фото М. Моисеевой

Левша не хотел знать арифметику, они же в любом случае сделали эти подковы, но из-за колоссального давления и дуболомного подхода извне, с абсолютным невниманием к мелким деталям и нюансам. Именно из-за этого они потерпели крах.

— *В спектакле есть макеты генералов. В некоторых сценах мне казалось, что они лишние, но потом я оправдала это для себя тем, что они должны всегда незримо присутствовать и наблюдать за своей челядью.*

— Там есть мизансцена — всегда очень рад, когда она чисто получается: Платов вызывает меня на «допрос», я смотрю по сторонам — тут страшно, здесь тоже, приседаю, издали вижу этих генералов... и там тоже страшно! И сразу пересаживаюсь на другое место.

— *Опять же, именно «генералы» и лица ответственные не доносят до царя слова Лев-*

ши, что не надо ружья чистить кирпичом. Они не слушают никого — им же виднее...

— У Лескова, кстати, это главная причина возвращения в Россию. У Замятина немножко другой акцент и ружья лишь довершают историю. Он хочет вернуться, дойти до царя и всё ему рассказать. Разве он хочет вернуться в Россию, чтобы обнять березку? Нет. Он хочет к любимой женщине и любимому делу, туда, где его призвание. Это его место. Как в «Легенде о пианисте» — не сходить со своего корабля и на этом отрезке быть счастливым — быть там, где твое призвание. Важно на этой земле найти «свой корабль».

— *А может «невыход из зоны комфорта», говоря современным языком — это элементарное бездействие и мягкость характера, что так свойственны русскому народу? И как итог, в глобальном плане, если по-лес-*



«Разрешите обратиться». Кадр из х/ф. Продюсерская компания «Среда»

ковски, до сих пор «затягиваемся» «ременным поясом как можно туже, чтобы кишки не тряслись» по нашим дорогам?

— Я очень хочу верить, что Левша не просто так возвращается — он хочет служить, быть нужным там, где он родился, где рос, и сделать мир лучше. Мы все хотим, чтобы наш дом был лучше, и дороги, по которым мы едем, были лучше. А кто будет делать эти дороги? Левша. Такие же, как он.

— Рассказ Лескова написан в 1881 году, и с тех пор мало что изменилось. Мы пытаемся делать лучше, пытаемся «подковать блоху» и «делать гвоздики», а немного перефразируя известный анекдот, получается исключительно автомобиль «Нива».

— Наверное... «для самурая важен путь»... (Смеется.)

— Может это только наша национальная черта?

— Не думаю. Если мы почитаем западную драматургию, у них тоже мало что меняется. Есть генетический код и человеческий фактор. Причем, генетический код есть у всего — у страны, у театров...

— Но, театр — это такое явление, где генетический код зависит полностью от того, кто этим театром руководит. Если этот человек уходит из театра — снимают ли с должности, либо он умирает — код меняется. Приходят другие люди с другими идеями.

— Хочется верить, что не всегда.

— В одном из интервью вы сказали, что никогда не переживали, что какая-то роль пройдет мимо, что обязательно достанется то, что было нужно, что не актер выбирает роль, а она актера, и если роль выбрала себе другого проводника, значит она не ваша. Это ли не бездействие?

— Есть периоды, когда нахожусь в режиме ожидания, но в это время всё равно что-то делаю. Например, благотворительный спектакль для детей с особенностями развития, занимаюсь инсценировками. Конечно, самое страшное — это периоды простоя, я их боюсь и не хочу их. Поэтому и начал в кино сниматься. В какой-то момент понял, что в театре сейчас нет какой-то острой необходимости во мне. Ну, или здравствуйте роли детей. Интересно ли мне это было? Нет.

— С вашим шикарным низким голосом, совершенно не соответствующим внешности, это бы не грозило...

— Но, чтобы не потерять профессию в периоды ожидания, я начал действовать — вышел за пределы театра и начал работать, где работается. Кино не сразу пришло. Я начал пробовать то там, то там. Вести мероприятия? — Хорошо! Готовить презентации книг? — Хорошо! Благотворительный спектакль? — Хорошо! То есть, работать вне театра. Есть работа — работай.

— *Из-за вашей молодости вы можете брать за любую работу в кино, а есть ли какие-то критерии? Нравственные, например? Может быть, то, от чего откажетесь категорически?*

— Когда я получил сценарий многосерийного фильма «Разрешите обратиться», я сразу понял, что это хороший шанс, что это потрясающая Продюсерская компания «Среда». Но мы с режиссером Ильей Ермоловым сразу поняли, что на тот момент материал был еще сыроват. Не было полного понимания: что снимаем. И постепенно мы начали рождать этого Гошу, главного героя. Он должен был постоянно меняться и не становиться просто супергероем, человеком-собакой, было интересно понять, как этот оборотень влияет на личность, на человека. Когда мы сделали пробы грима, я понял, что это не добрый пёсёк, а это тварь, которая сидит внутри. Когда я вставил клыки, родилась особая улыбка, и я понял, что это тьма. Я переписывал все варианты сценария от руки — всё, что говорят о моем герое. И задумался: а что, если я должен стать мерзавцем? Что если я получу возможность отплатить людям, которые меня таким сделали? Они сделали из меня чудовище! Если я получу силу, не снесет ли мне башку от власти?

— *Но он становится чудовищем по отношению к близким людям.*

— Что в нем базовое? Любовь! Он был влюблен в девушку Лену, но что бы он для нее ни делал, она его отвергала, и в результате в нем и проявилось это звериное — хочешь, я буду таким? Хочешь,



«Разрешите обратиться». Кадр из х/ф. Продюсерская компания «Среда»

другим? Что я должен еще сделать? Пропысается зверь. Рядом есть и другая женщина — удобная. В какой-то момент их с Варей сблизило то, что они оба потяряли отца — беда одна. И эта плотская история лишь о том, чтобы хоть как-то бежать от одиночества. Ему холодно и страшно, а она его любит. Но это же ненадолго... Когда мы кого-то не любим, со временем мы становимся мерзавцами. Мы долго искали жанр, и поэтому часть истории еще и провокационная.

— *Для главных сервисов для просмотра кино снимаются известные и популярные актеры с большим, так скажем, «серийным» опытом. Как в «Разрешите обратиться», например — Ян Цапник, Ростислав Бершауэр, Елена Валошкина. Страшно было с ними работать молодому человеку с очень маленьким опытом съемок в кино?*



«Разрешите обратиться». Кадр из х/ф. Продюсерская компания «Среда»

— Честно? Страшно было всё, но намного страшнее было придумывать эту роль. Провести эту линию со всеми изменениями. Помните, как в «Пиковой даме»: «Две неподвижные идеи не могут вместе существовать в нравственной природе». Поэтому страх перед партнерами отошел на второй план.

— *Хотелось бы узнать: важно ли для вас самому доходить до каких-то профессиональных секретов и навыков или проще перенимать опыт у старшего поколения? Сейчас стала проявляться спорная тенденция у взрослых и даже возрастных творческих людей — «задрав штаны, бежать за комсомолом», окружать себя молодежью и подстраиваться под них. А вам, молодежи, нужно, чтобы под вас подстраивались? Или всё же по классике — младшие перенимают опыт у старших?*

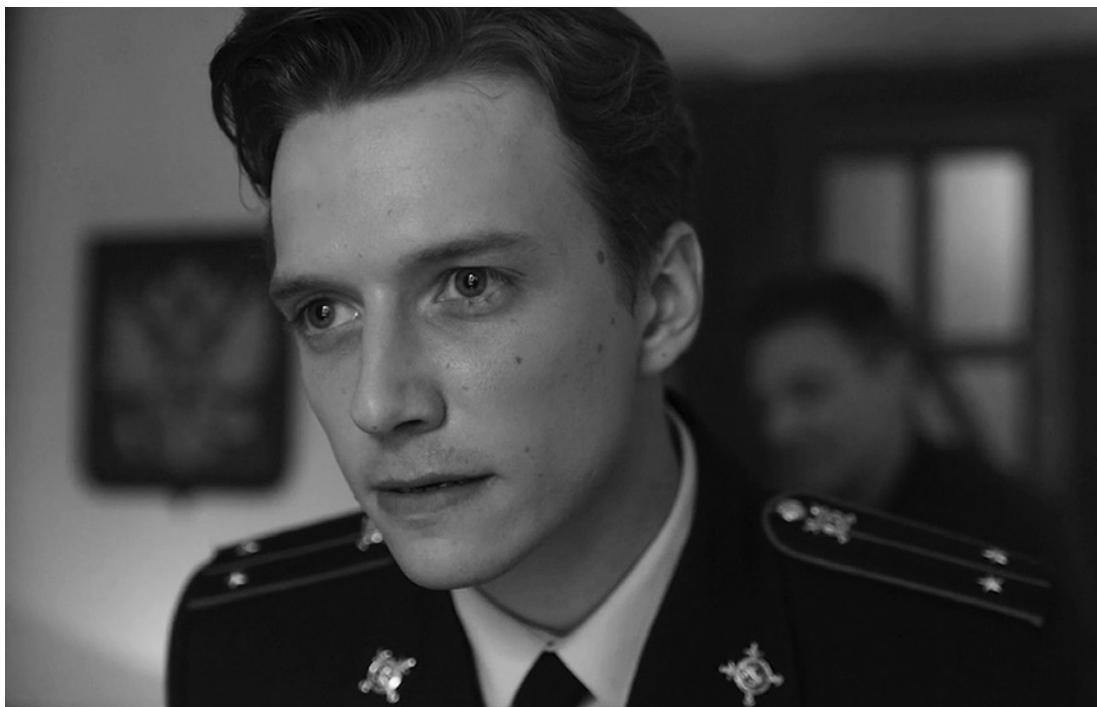
— Есть люди, которые делают это очень хорошо, и те, кто очень плохо. Я не работал напрямую с Алексеем Владимирови-

чем Бородиным, но всегда поражался тому, как он сохранил свой мозг в таком тонусе, что он не устарел. Это поразительно! — *Да! И на всё, что он делает, стоит «знак качества».*

— Он не боится обнуляться, каждую работу начинать с нуля. Это всегда честная работа.

Этот навык нужен и мне, как артисту. У меня после «Разрешите обратиться» был колоссальный страх, который только недавно начал чуть-чуть проходить. Я не хочу повторяться, я хочу быть везде разным. Например, в фильме со всеми стадиями «обращения» — пять меня, в «Блохе», надеюсь, Левша не похож ни на одну из ипостасей из сериала. Необходимо обнуляться и идти от персонажа.

— *Ну да, самая большая претензия зрителей сейчас, что актер везде одинаковый. Как уйти от этого? У советских актеров такого не наблюдалось.*



«Разрешите обратиться». Кадр из х/ф. Продюсерская компания «Среда»

— Не у всех. Например, Олег Иванович Янковский, которого я безмерно люблю и уважаю, не такой разноликий в ролях, но при этом настолько хорошо владеет понятием «тема», что он их исследует разные. Одна из самых великих его ролей, даже в рамках мирового кинематографа, в фильме «Любовник». Одни глаза там чего стоят. Поэтому меняться можно по-разному. Сейчас выйдет проект «Дино» для Good story media, надеюсь, что там я совсем другой. Для этой роли я даже немного располнел, чтобы больше мне никто не говорил, что я похож на Майкла Джея Фокса. Актерская профессия — это всегда забег на длинную дистанцию, как говорил мой педагог Владислав Александрович Долгоруков. Одной внешности здесь мало. Очень важен человеческий опыт, когда проходишь через боль потерь, через боль отчаяния, через соблазны — такой опыт должен пройти любой молодой че-

ловек. Другие глаза становятся. Личность внутри вылупляется. И очень многое зависит от материала.

— Многие замечательные театральные артисты не «выстреливают» в кино. И наоборот. Это материал плохой?

— Часто да. Здесь важно не где, а что. Кино и театр разные языки, — для меня кино дает тонкость, а театр разноплановость. Я знаю истории, когда «киношный» артист приходит в театр, и ничего не получается.

— Или артист на сцене средний, а педагог из него получается один из лучших. Это как в розовской пьесе «В добрый час!». Каждый должен найти свою «точку» в жизни.

— Да! И мы снова возвращаемся к «кораблю». Это зона комфорта? Нет. Это момент твоего предназначения.

— Андрей, вы такой весь положительный, воспитанный, образованный, невероятно галантный молодой человек, наверняка еще



Андрей Гальченко. Фото А. Горбунцовой

и добрый. А бывают ли моменты, когда хочется рвануть, стать неким «оборотнем» и разнести всё и всех вокруг?

— Скажем так: базовая настройка — очень не люблю делать зло, не люблю быть сволочью, но иногда так складываются обстоятельства и так ведут себя люди, таким цинизмом пропитан воздух, что да, действительно, это в тебе просыпается, и я становлюсь жестким и резким. Есть некоторые профессиональные вещи, которые я не терплю, и когда кто-то переходит эту грань, не умею скрывать. И это может показаться высокомерным. К примеру, всегда вижу, когда артист не знает текста, вспоминает его прямо на сцене, и из-за этого страдает спектакль, его темпоритм, острота и качество — могу убить. Когда ви-

жу внутренние интриги, внутреннее зло и «людоедство», могу быть очень резким.

— Потом совесть не мучает?

— Нет. Здесь нет. Она может мучить лишь в одном варианте. У каждого артиста есть одна ахиллесова пята — эго. Я стараюсь себя бить по рукам, и не ввязываться в конфликт, когда мое эго задевают, потому что это неправильно. Я понимаю, что это от обиды. У меня есть профессия для того, чтобы быть злым, сволочью, эгоцентристом, насильником. В «Разрешите обратиться» та же тема: стадия героя в финале — это то, во что можно превратиться, если гордыня и эго возьмут верх. Моя любимая сказка в детстве — «Тень» Андерсена, и эту тему я пытаюсь искать везде. К примеру, играя Левшу, мечтаю когда-нибудь сыграть Жана-Батиста Гренуя в «Парфюмере». Зерно одно. Сыграв Моцарта в институте и получив первый институтский успех в отрывке из «Амадеуса», следующее, что я сделал — это роль Сальери. Мне важно было доказать, что у них зерно одно. Один тень другого. Оба воспитаны в провинциальных городках, оба до безумия любящие музыку и через музыку общающиеся с Богом, и у обоих были причины завидовать друг другу. Но к какому разному итогу они пришли, как по разному искалечились. Поэтому, есть ли соблазн? Да. Борюсь ли я с ним? Да.

— Какие способы борьбы?

— Несколько дней назад был один рабочий момент, который возмутил. Я вышел из здания, а рядом был храм. Просто зашел в него. Я не архи какой религиозный человек, но тогда был порыв, и вариантов было немного — либо напиться до безобразия, либо: «Пятачок, у тебя есть дома ружье?», либо зайти в храм... Мне предстоит играть невероятно светлого персонажа. Как выходить на сцену и играть такого человека, когда в жизни ты дал своему «оборотню» возможность тебя захватить? Оставаться хорошим человеком во все времена сложно, и злость есть в каждом, но вопрос в том, даешь ли ты ей в себе просыпаться.

Беседовала Евгения РАЗДИРОВА

Фото из личного архива А. Гальченко

ЖЕМЧУЖНАЯ КАРМА

28 марта празднует юбилей одна из признанных звезд единственного в мире **цыганского театра «Ромэн»**, народная артистка РФ **Екатерина Жемчужная**. Всю творческую жизнь провела Екатерина Андреевна в этом театре-доме, совсем юной, начинающей студийкой театра, бросившей ради него **Музыкальное училище имени Ипполитова-Иванова**, участвовала в спектаклях и концертах рядом с выдающимися актрисами **Лялей Черной, Ольгой Янковской**, которые щедро делились с ней своим опытом. Но школу ГИТИСа сочла необходимым пройти и прошла. Яркая, всегда широко улыбающаяся, доброжелательная, Екатерина нашла в свою судьбу в «Ромэне», встретив молодого артиста и режиссера **Георгия Жемчужного** и прожив с ним в любви и постоянной поддержке друг друга более полувека, до его ухода из жизни.

В театре она сыграла множество ролей, но поистине настоящая слава пришла от кинематографа. Около двух десятков ролей, сыгранных в кино, среди которых — самые любимые и самой актрисой, и ее многочисленными поклонниками: начиная с дебютной цыганки Зорицы, жены Поликарпа Кружилина в сериале **«Вечный зов» В. Краснопольского и В. Ускова**, Кармы в фильме **«Карнавал» Т. Лиозновой** и колдуньи Розы в сериале **«Кармелита»**.

Имя героини «Карнавала», кажется, обозначило нечто очень важное в судьбе актрисы: ведь карма, «вбирая» праведные или неправедные действия человека, определяет его дальнейшую судьбу. А фамилия Жемчужная — достаточно значимая для судьбы, особенно — творческой...

В одном из интервью Екатерина Андреевна рассказывала: «После «Карнавала» мне кричали на улице: «Карма, Кармочка!» Я даже не ожидала, что у фильма будет такая популярность. Останавливали на улице, просили погадать... В каждый момент своей жизни человек решает какие-то проблемы. Главное в другом: злорада, жестокость, ревность, зависть — всё это очень угнетает. Надо стараться не впускать в сердце этот ужас, тогда будешь прекрасной до старости».



Такой она и остается, обаятельной, доброжелательной, очень красивой, несмотря на поттеру бесконечно дорогого мужа, о котором не может вспоминать без слез... Хотя в фильмографии Екатерины Жемчужной была роль, прямо противоположная ее характеру и жизненным принципам. «В сериале «Кармелита», — рассказывала Екатерина Андреевна, — я была в роли Розы, главной гадалки табора, ведьмы, можно сказать. Для меня как для актрисы это была невероятно интересная и сложная работа. Роль у меня была неоднозначная, трудная — я всё рыдала, страдала, интриговала». В этом популярном сериале рядом с ней снимались единственная дочь **Ляля Жемчужная**, актриса театра «Ромэн», зять **Роман Грохольский**, артист той же труппы. Жемчужную окружали близкие, родные люди и, наверное, это в чем-то облегчало работу... Ведь воплотить на экране надо было черты противоположного характера. А не это ли мастерство артиста?..

И это — карма, потому что при одном имени актрисы, при первых звуках ее прекрасного голоса на сердце становится теплее, на радость нам, ее зрителям, слушателям, верным поклонникам!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

ВИВАТ, КОРОЛЬ!

19 марта народный артист России, ведущий мастер сцены Белгородского государственного академического драматического театра имени М.С. Щепкина **Виталий Стариков** отметил свое **70-летие**, а сейчас готовится к заглавной, бенефисной роли в премьерном спектакле **«Король Лир»**.

У Виталия Алексеевича так много дипломов и призов (в том числе высшего достоинства) всероссийских и международных театральных фестивалей, что одно только их перечисление составило бы львиную долю юбилейного материала. Назову лишь формулировку последнего, полученного артистом за роль **Осипа** в спектакле **«Ревизор» Н.В. Гоголя** на **XII Всероссийском театральном фестивале «Актеры России — Михаилу Щепкину»** в Белгороде: **«Королю сцены за роль слуги»**.

Виталий Стариков действительно царствует в этой роли! Артист создает образ объемный и интересный — во всей широте истинно народного характера. Осип не прочь предаться блаженной русской лени, сладостным несбыточным мечтаниям, при этом — умен, сметлив, по-отцовски строг с непутевым барином, владеет тонкими «подходцами» к людям, быстро и с неременной выгодой для себя ориентируется в неразберихе, вызванной приездом «инкогнито из Петербурга».

Следить за Виталием Стариковым в этой роли — сплошное зрительское удовольствие: такое пиршество сочной и точной актерской игры он дарит в каждое мгновение сценической жизни своего героя. Как Осип старается уместиться на куцей кушетке гостиничного номера, как лениво, вполголоса, бурчит он оправдания в ответ хозяину, как беззвучно шевелит губами, повторяя услышанное и стараясь осмыслить очередной виток развития сюжета истории,

в которую оказался вовлечен, как деловито распоряжается подношениями — хоть мешком сахара, хоть веревочкой от мешка... И все это сыграно уморительно смешно, без комикования, но с выразительными и точными интонациями, жестами, мимическими движениями.

Режиссер **Борис Морозов** укрупнил задачу артиста в спектакле **«Ревизор»**, доверив ему строки знаменитого лирического отступления из гоголевской поэмы **«Мертвые души»**: «Русь, куда ж несешься ты? дай ответ. Не дает ответа...» Один миг сценического действия, один оборот вокруг себя — и Виталий Стариков из обаятельного плута, управляющего быстрой тройкой с заливыстым колокольчиком под дугой, перевоплощается в протагониста спектакля, его авторский голос, выразителя вечного русского вопроса, на который нет ответа...

... Почти **50** лет Виталий Стариков служит Белгородскому драматическому театру — единственному в актерской судьбе. Верой и правдой служит, с честью и достоинством несет неофициальное, но безоговорочное звание премьера блистательной щепкинской труппы, которую более полувека собирает легендарный руководитель **Виктор Слободчук**.

На заре же своей карьеры молодой артист, выпускник **Саратовского театрального училища** — высокий, статный, обладающий красивым баритональным тембром, — сразу оказался занят в главных ролях многих спектаклей репертуара: **Глеб Космачев** из одноименного спектакля по пьесе **М. Шатрова**, **Толя Жариков** из **«Протокола одного заседания» А. Гельмана**, **Кристиан** в **«Сирано де Бержераке» Э. Ростана**, **Кассио** в **«Отелло» У. Шекспира**, **Сергей** в **«Леди Макбет Мценского уезда» Н.С. Лескова...**

Вспоминая роли артиста конца 1980-х — начала 1990-х (**Лопухин** в **«Вишневом**



«Зыковы». В роли Антипы Зыкова

саде», Ивен в «Страстях под вязами», Рабачев в «Светит да не греет», Митчел в «Трамвае “Желание”»), невозможно не заметить, что в решении столь разных характеров Виталию Старикову удалось найти общую психологическую доминанту, прожить драму «мягкого человека», вовлеченного в жестокий круговорот жизни и вынужденного вопреки своей природе поступать жестко с теми, кто дорог.

В девяностых у Старикова появятся главные роли в спектаклях режиссера Юрия Чернышева — диалоги «Князь Серебряный» и «Царь Федор Иоаннович» А.К. Толстого, «Тристан и Изольда» А. Бруштейн, где прозвучат очень важные в перспективе актерской биографии Старикова темы нравственной

победы человека в трагических обстоятельствах, величия любви и человечности. Путь каждого из этих героев Виталий Стариков прошел и прожил психологически подробно, убедительно, на высокой трагедийной ноте завершив их судьбы. Впоследствии тема морального выбора найдет свое продолжение и в спектаклях режиссера Анатолия Морозова «Месяц в деревне» И.С. Тургенева и «Три сестры» А.П. Чехова, где русские дворяне, интеллигенты, умницы Ракитин и Вершинин обречены были любить, страдать и отказаться от своего счастья. Потому что для обоих существует кодекс чести, понятие греха, и, несмотря на всю страсть, они вынуждены себя останавливать, сдерживать, жертвовать. Образы этих очень русских

«Дядя Ваня».
В роли профессора Серебрякова





«Ужин дураков». В роли Пьера Брошана

«странных» типов с сердцем, умом и совестью, их трудный, но честный путь Виталий Стариков создавал в тончайших нюансировках глубоко психологичного актерского письма.

Тема духовного пути человека совершенно по-разному интерпретировалась артистом в ролях князя **Владимира** («Креститель» **С. Таюшева**) и короля **Генри Плантагенета** («Лев зимой» **Д. Голдмена**). Если в «Крестителе» она раскрывалась через возрождение личности, одоление стихии в самом себе, укрощение внутреннего зверя Христовой любовью, то в «Леве...», напротив, этот зверь съедает душу человека, всю жизнь жившего для себя, в свое удовольствие, предавшего любовь, лишившего себя любви, а значит, и Бога.

«Лев зимой» в постановке народного артиста СССР **Владимира Андреева** открыл публике иного Виталия Старикова, перевернул представление о характере его актерского дарования даже у тех, кто давно следил за его творчеством. Члены экспертного совета **II Международного театрального фестиваля «Золотой Витязь»** в один голос удивлялись: с какой мощью и многообразием красок играл Виталий Стариков бурю страстей, силу мужских желаний, отчаяние от несбывшихся ожиданий!

Встреча с выдающимся мастером русской театральной психологической школы невероятно обогатила актера Старикова. Все, за что ценили его поклонники — выразительность и богатство интонационной палитры, вкус к тон-



«На всякого мудреца довольно простоты». В роли Крутицкого

ким оттенкам и мельчайшим деталям исполнения, умение выстроить внутреннюю историю персонажа, — заиграло новыми гранями, обрело зрелую мощь благодаря открытому, свободному, раскрепощенному эмоциональному самовыражению актера и человека Виталия Старикова.

Проникновение в глубину характеров сценических героев, интеллектуальность актерской работы, способность привнести в роль личностную позицию, несомненно, увидел в Виталии Старикове и другой мастер отечественной режиссуры — народный артист России Борис Морозов. В спектакле **«Горе от ума»** артист весьма неожиданно сыграл полковника **Скалозуба** — не грубым николаевским солдафоном, не ограниченным

служакой, но боевым офицером с чувством собственного достоинства, не совсем уютно чувствующим себя на параде московского света, прячущим за армейским юмором ироническое отношение к светским попрыгунчикам.

Спустя несколько лет Стариков в грибоедовской комедии стал играть роль **Фамусова**. И сколько в хрестоматийном образе обнаруживает он отцовской любви, нежности, ревности и желания счастья дочери. Как трогателен Павел Афанасьевич в своих чувствах, как бессилен в стремлении уберечь единственную дочь от роковой ошибки, как жалок в громовом негодовании. Понятно ведь, что умненькие московские девчонки Софья и Лиза крутят им, как хотят, что побушует Фамусов, остынет, свои



«Горе от ума». Софья — В. Васильева, Фамусов — В. Стариков

слова про «деревню, глушь, Саратов» возьмет обратно и снова начнет подыскивать своей любимице приличного жениха.

Глубоко личным высказыванием актера и человека Виталия Старикова стала роль **Несчастливцева** в спектакле «Лес» в постановке Бориса Морозова. Не идеализируя своего героя, Старикову удалось создать образ живой, обаятельный, очень четко и точно акцентировать главное в характере нищего актера чувство человеческой и профессиональной чести. С каким спокойным достоинством на презрительную реплику «Комедиант!» он отвечал: «Что такого, что я актер?» Как твердо, резко ставил на место богатого барина, просто душно предложившего Несчастливцеву

погостить в его имении и поразвлекать заодно! Насколько ярко и ясно давал понять артист Стариков одиночество артиста Несчастливцева, его чуждость «лесу» и трагическое осознание невозможности изменить жизнь искусством!

Человек во власти обстоятельств, но имеющий волю быть выше или ниже их — эта актерская тема звучит и в партитуре роли **Ивана Прибышева** из спектакля Бориса Морозова — «**Завороженное семейство**» Л.Н.Толстого. Отец взрослой дочери и сына-подростка, замороженных идеями «новых» людей, в исполнении Виталия Старикова не просто наивен, простодушен и «сам обманываться рад». Нет! Зритель понимал — перед ним человек умный, сильный, волевой, но растерявшийся в новых «предла-



«Мера за меру». В роли герцога Винченцио

гаемых обстоятельствах» жизни. К тому же, на свою беду, Прибышев, каким его играл Стариков, не лишен рефлексии, русского интеллигентского комплекса вечной вины, стремления всех и вся понять и оправдать. За окнами бушует общественный прогресс — значит, стыдно оставаться в его арьергарде. А что при этом рушится дом и гибнет семья — значит, так надо: искупить, пострадать, кару принять. Но все очень логично в характере персонажа объяснял финал спектакля, когда Прибышев освобождался от сковывающего его волю и разум наваждения и предстал полноправным хозяином, отцом и мужем.

Еще одной вариацией этой же темы стала роль **Антипы Зыкова** в спектакле «**Зыковы**» **М. Горького** в постанов-

ке Бориса Морозова. Виталий Стариков глубоко, мощно играл драму человека, совершившего роковой выбор, потерявшего себя в погоне за иллюзией, оказавшегося в бушующем житейском море «без руля и без ветрил». Зал буквально замирал, не дыша, когда Антипа, сидя за столом с револьвером в руке, помертвевшим, застывшим взглядом смотрел в никуда. И в то же время — внутрь себя, с горечью осозная трагическую невозможность счастья с Павлой, мучительный разрыв с сыном, предательство дела, которое давало ему духовные и физические силы.

Многообразие актерской палитры, личностное отношение к своим героям, взгляд на события пьесы сквозь призму сегодняшнего дня делают роли нежиз-



«Ревизор». В роли Осипа

данными и неоднозначными. Так, в его исполнении **Гаев** из **чеховского «Вишневого сада»** в постановке Б. Морозова с самого начала понимал, что сад будет продан за долги, знал цену своей пустоцветной жизни и шлейфу аромата пачулей, оставляемому сестрой. И горечь этого понимания и знания Леонид Андреевич прятал в спасительной самоиронии, в вышучивании других, в дурацком бильярдном жаргоне и нарочитых высокопарностях. А вот другой чеховский герой, профессор **Серебряков** в спектакле «**Дядя Ваня**», поставленном народным артистом России **Марком Розовским**, в исполнении Виталия Старикова этой самоиронии был лишен, психологически серьезен по отношению к себе и капризно требовал уважения к

собственной персоне от окружающих. Возможно, потому что в глубине души чувствовал свою бездарность и несостоятельность? Подвальный философ-скептик **Сатин** в спектакле «**На дне**» **М. Горького** в постановке народного артиста России **Валерия Беляковича** свои пафосные монологи бросал в зал с явной снижено-ироничной интонацией, несмотря на правильность и красоту чеканных, звучных фраз. Не потому ли, что подобных трескучих фраз о величии свободного человека сам актер слишком много слышал на своем веку как с официальных трибун, так и с улиц и площадей?

Блистательны и комедийные роли артиста. В гоголевской «**Женитьбе**» в постановке заслуженного артиста России

Валентина Варецкого Виталий Стариков в роли **Подколесина** открывался перед зрителем новой, доселе неизвестной стороной своего дарования. Навероятно смешным и пронзительно трогательным рисовал актер своего героя, снова акцентируя тему власти жизни над человеком, которую так трудно преодолеть. Финальная сцена Подколесина была поставлена и исполнена в спектакле как диалог его двух «я». И вся ирония, и весь парадокс ситуации заключался в том, что, когда одно из «я» (кажущееся свободным от навязанной чужой воли) одерживало верх, проигрывало не другое «я» — проигрывал милый, смешной, маленький (несмотря на значительность облика и социального «футляра») человек Подколесин.

Каждая сцена с участием Виталия Старикова в спектакле **«На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского** (режиссер Борис Морозов) сопровождается смехом и аплодисментами. Нет, артист не комикует, не играет **Крутицкого** выжившим из ума стариком и ретроградом, здесь все точнее, интереснее, острее. «Очень важный господин» в исполнении артиста умен, знает жизнь, рассуждает здраво и трезво и вовсе не потерял интерес к маленьким житейским радостям. Ну а что к прогрессу относится с недоверием — так это вполне естественно, особенно если прогресс заключается в том, чтобы стол поставить вверх ногами. Зато как загорается у него глаз, когда речь заходит о девушках, с какой горячностью проповедует воспитание благородных чувств в юношестве посредством показа трагедий на театре, как мягко и переливчато воркует с Турусиной, как проникательно и мудро решает наказать, но вскорости приблизить «делового человека» Глумова, потому что он «из наших». И столько в этом узнаваемых черт, современных акцентов, всегдашней правды русской жизни!

Король белгородской сцены не раз выступал в ролях венценосных особ. Одна из последних — герцог **Винченцио** из спектакля **«Мера за меру» У. Шекспира** в постановке Бориса Морозова. «Моя вина — я дал народу волю», — сокрушается герой Виталия Старикова. Драму правителя, осознавшего тщетность управления методом пряника, артист играет сложно, неоднозначно, интересно. Спокойно, с достоинством объявляет герцог о решении отправиться в долгое путешествие, но то, как нарочито ласково и вкрадчиво говорит он со своими вельможами, подсказывает зрителю: Винченцио задумал хитроумную интригу. На стыке острого юмора и глубокого драматизма работает артист, когда герцог скрывает себя под личиной монаха — герой ведет сложную игру, распоряжается (пусть и с благородной целью, но довольно рискованно и жестоко) судьбами людей, сам попадает в неловкие ситуации и слышит не всегда лестный вихор *populi* в адрес власти. А когда Винченцио освобождает голову от монашеского капюшона и обнажает душу, измученную тягостными размышлениями о жизни, смерти и предназначении человека, обращает он свой страстный монолог не собеседнику, а самому себе — достигшему высшей власти, но не высшей гармонии.

Роль Винченцио стала прологом к следующей работе артиста — долгожданной, желанной, вымечтанной. **Король Лир!** Снова Шекспир, снова драма монарха, снова разговор со зрителем о власти и личности, о грехе и добродетели, о преданности и предательстве... Царствуйте в своей новой роли и на белгородской сцене много лет, дорогой Виталий Алексеевич!

Наталья ПОЧЕРНИНА

Фото предоставлены театром

РЫЦАРЬ БЕЗ СТРАХА И УПРЕКА

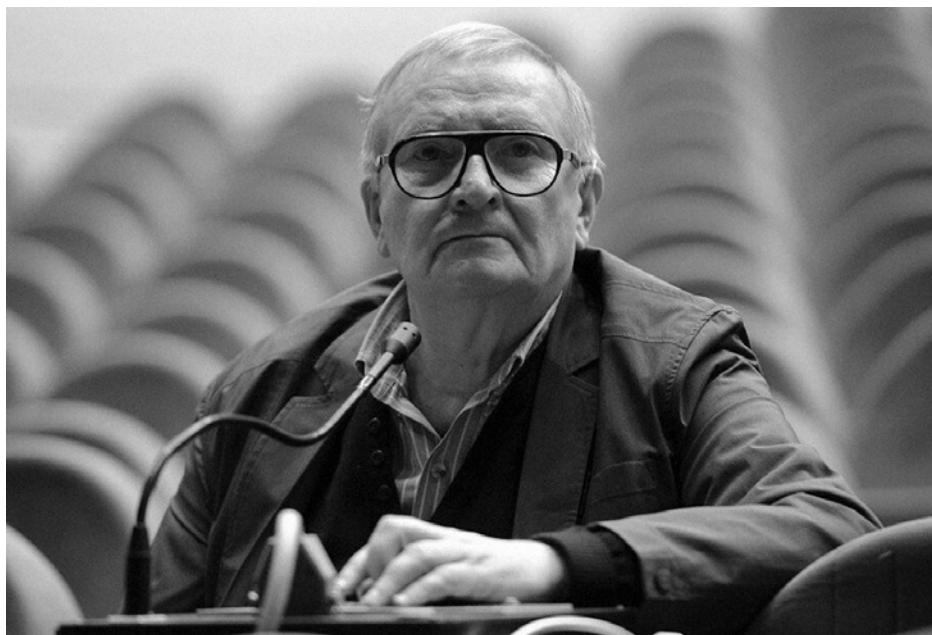
9 марта исполнилось 80 лет **Юрию Ивановичу Ерёмину** — режиссеру, педагогу, народному артисту РСФСР. Мне довелось испытать подлинное потрясение от первых его постановок, когда Юрий Ерёмин возглавил **Центральный академический Театр Советской Армии**, хотя многое слышала и прежде, о спектаклях, поставленных в **Ростовском ТЮЗе**, которым он руководил в **70-х** годах прошлого века, а затем, став главным режиссером **Ростовского драматического театра им. М. Горького**, также оставался «на слуху». Немало рассказов о его постановках, сильных, изобретательных, отличавшихся глубокой приверженностью русскому психологическому театру, долетали до Москвы.

И это было закономерно, потому что педагогом Юрия Ерёмина в **ГИТИСе** стал **Павел Осипович Хомский**, замечатель-

ный режиссер и мудрый наставник. Возвращение Юрия Ивановича в Москву было знаменательным: Театр Советской Армии переживал в ту пору не самые лучшие свои времена, приход сильного режиссера с определенной творческой программой, пристрастного к отечественной классике, но умевшего по достоинству оценить современные драматургические обретения и вывести их на подмостки — был жизненно необходим для сильной разновозрастной труппы.

Первым из спектаклей, который посчастливилось увидеть, был «**Счастье мое**» **А. Червинского**. Кажется, на него устремились зрители со всех концов столицы, чтобы увидеть и прочувствовать обновленную театральную эстетику, предложенную режиссером, новую для Москвы актрису **Наталью Николаеву**, пленившую аб-

Юрий Ерёмин





Юрий Ерёмин. Кадр из телеверсии спектакля МТЮЗа «Дорогой мальчик». 1973

солютное большинство театралов. Этот спектакль остался в памяти своей удивительной акварельностью, пленившей нежностью, тонкими и точными актерскими работами, удивительной свежестью, новизной мысли и чувства. Он действовал на восприятие как будто скрытой, но отчетливо проникавшей в тебя музыкальностью и «звучит» в памяти десятилетия спустя печальной и светлой нотой...

Шел 1982 год. Спектакли, поставленные Юрием Ерёминим в то десятилетие, один за другим входили в золотой фонд театрального искусства последних двух десятилетий XX века. «Старик» М. Горького, редко появляющаяся в афишах пьесу, вспоминают до сей поры те, кому посчастливилось увидеть неожиданную современность основательно забытой пьесы Горького с блистательным **Николаем Пастуховым** в главной роли. Пользовался немалым успехом и спектакль «Идиот» по роману **Ф.М. Достоевского**, в котором первую свою большую роль Гани Иволгина сыграл совсем юный

Олег Меньшиков, а **Людмила Чурсина** была приглашена на роль Настасьи Филипповны и на долгие десятилетия «поселилась» в труппе театра. **Аристарх Ливанов**, в свое время уехавший из Москвы к Ерёмину в Ростов-на-Дону, вернулся к «своему» режиссеру и сыграл князя Мышкина... В этом многонаселенном и сложно построенном спектакле было два состава исполнителей — и от каждого состава во многом менялись интонация, атмосфера, потому и стремились зрители смотреть спектакль не один раз. **Валерий Баринов** рассказал, что, получив отказ от роли Гани Иволгина, был ошеломлен, когда в распределении увидел свою фамилию на роль Парфёна Рогожина. И это стало выдающейся работой замечательного артиста.

В ту пору и произошло наше знакомство с Юрием Ивановичем. Я пришла брать у него интервью, влюбленная в увиденные на сцене ЦАТСА спектакли, и была покорена интеллигентностью, некоторой растерянностью перед напором вопросов (а хоте-



«Сотворившая чудо». Сцена из спектакля. РАМТ

лось узнать очень многое!), глубиной мысли этого человека.

С артистами труппы ЦАТСА выпустил Юрий Ерёмин, пожалуй, самый звездный свой спектакль — «Палату №6» по А.П. Чехову, но игрался он уже на другой сцене, а попасть на него было просто невозможно. В 1988 году Юрий Иванович возглавил **Московский драматический Театр им. А.С. Пушкина**, буквально приковав внимание и интерес зрителей к этим подмосткам. Роли, сыгранные **Геннадием Крынкиным**, **Виталием Стремовским**, **Александром Михайлушкиным**, **Андреем Майоровым**, оказались поистине незабываемыми и десятилетия спустя. Для меня это была первая и, казалось, невозможная инсценировка именно этого произведения А.П. Чехова и, полагаю, для абсолютного большинства зрителей тоже. Она осталась навсегда в памяти своей горькой и мучительно отзывавшейся в душе интонацией, которая жила в каждом эпизоде спектакля — болезненно, страшно и очень

сильно. Действие в нем разворачивалось внутри некоего загона, зрители сидели снаружи и с нескрываемым ужасом наблюдали за происходящим через широкие щели этого сумасшедшего дома, нескрываясь отражающим, казалось, весь мир. Само это пространный решение соответствовало времени, в котором мы существовали.

Нет смысла перечислять все спектакли Юрия Еремина, в разные годы пользовавшиеся заслуженным успехом как в профессиональной, так и в зрительской среде — они на памяти и на слуху у многих и многих. Но нельзя не вспомнить те, что стали подлинными событиями для отечественного театрального искусства того времени. В первую очередь, это были «**Одержимые**» **Альбера Камю** по роману **Ф.М. Достоевского** «**Бесы**». Первое и, насколько мне известно, кажется, единственное театральное воплощение, соединившее в себе экзистенциальные и национальные темы, проблемы, мучительные поиски выхода. На роль Николая Ставрогина был при-

глашен **Георгий Тараторкин** — один из самых, наверное, «достоевских» артистов отечественных подмостков и экрана. Роль отца Тихона сыграл уникальный **Николай Пастухов**, служивший в труппе единственного своего театра, ЦАТСа с первых до последних дней. В спектакле Юрия Еремина «Старик», о котором уже упоминалось, он сыграл главную роль и, вероятно, то взаимопонимание, тот неослабевающий интерес друг к другу, что не исчерпался на армейских подмостках, свели режиссера и артиста вновь. Здесь же, в Пушкинском, были поставлены такие замечательные спектакли, как «**Эрик XIV**» **Августа Стриндберга** с **Виктором Гвоздицким** в главной роли, «**Ревизор**» **Н.В. Гоголя** (с ним же в роли Хлестакова), «**Возвращение Иванова**» по «Возвращению» — одному из первых обращений к прозе **Андрея Платонова** в театре. И, может быть, сыграло свою роль еще и то обстоятельство, что «дух» большого русского писателя витал совсем рядом: в примыкавшем вплотную к театру зданию, где расположен **Литературный институт им. М. Горького**, как известно, Платонов работал дворником...

Одновременно Юрий Иванович Ерёмин стал преподавать в **Школе-студии МХАТ**, что было вполне естественно — от многих артистов довелось слышать о его разборах и репетициях: они были, как правило, настолько подробны, глубоки, точны в отношении не только характера персонажа, но и эпохи, в которую он жил, что вовлекали и взрослых, и молодых артистов в неустанный процесс чтения, пополнения знаний совсем не только театральными, но значительно более широкими и объемными. Ерёмин развивал и в профессиональных артистах, и в своих студентах неиссякаемое любопытство, которое, в свою очередь, вело к все более возрастающей роли фантазии, импровизаторства, проб себя в самых разных качествах.

Это стало для меня особенно очевидно, когда смотрела студенческие спектакли американского курса в Школе-студии МХАТ «**Дон Кихот**» и «**На дне**». Как глубоко вжились чужестранные студенты, начинающие артисты в основные законы рус-

ского психологического театра, насколько точно «попадали» в свои образы, каждый из них максимально приближая к современности, но и оставаясь в том далеком от них времени и самой ментальности.

А еще были яркие, сильные постановки в **РАМТе** — «**Капитанская дочка**» по повести **А.С. Пушкина**, «**Красное и черное**» по роману **Стендаля**, «**Сотворившая чудо**» **У. Гибсона**, «**Дон Кихот**», в которых давно знакомые и полюбившиеся артисты представляли в незнакомых прежде качествах. И были спектакли на сцене **МХТ имени А.П. Чехова**: «**Последняя жертва**» **А.Н. Островского**, «**Кошки-мышки**», **И. Эркена**, «**Возвращение**» **А. Платонова** и другие, кроме того, постановки в других российских городах.

Не стану перечислять все спектакли, поставленные Юрием Ереминым вплоть до **2000-го**, когда он перешел в **Театр им. Моссовета** к своему педагогу Павлу Осиповичу Хомскому, но невозможно не сказать о «**Повестях Белкина**» по **А.С. Пушкину** в театре, из которого он уходил, — светлом, пленительном спектакле, который играется в **Филиале** театра по сей день, вот уже более **тридцати** лет. Наверное, потому, что заряжает зрителя все более и более необходимым с годами и десятилетиями эмоциональным зарядом, о котором в одном из давних интервью говорил Юрий Еремин: «Единственное, чем сегодня можно взять зрителей, так это эмоциональным участием. Если искусство не воздействует на струны души, то оно никому не нужно».

В Театре Моссовета Юрий Ерёмин не ощущал себя «человеком со стороны», ведь рядом с ним был его учитель, Павел Осипович Хомский, режиссер «одной группы крови» со своим учеником. И на этой сцене Юрием Ивановичем поставлено множество спектаклей, их трудно даже перечислить, не то, что рассказать о каждом. Но необходимо отметить: почти во всех жила неповторимая атмосфера, вызывающая сильные эмоциональные переживания, а артисты работали воодушевленно и ярко.

О многих из них мне посчастливилось писать, но позволю себе назвать самые люби-



«Идиот». Театр им. Моссовета. Сцена из спектакля. Фото С. Петрова

мые, оставившие глубокий след в памяти. Это «У врат царства» К. Гамсуна, «Мадам Бовари» по роману Г. Флобера, «Не будите мадам» Ж. Ануя, «Серебряный век» М. Роштина, «В пространстве Теннесси У.» по мотивам пьесы Теннесси Уильямса «Трамвай «Желание»» и романа Сьюгоро Ямамото «Город без времен года», «Царство отца и сына» по драматической трилогии А.К. Толстого, «Baden-Baden» по мотивам романа И.С. Тургенева «Дым», в которых блистали мастера звездной труппы театра.

Прочитав только названия произведений, многих поразит едва ли не в первую очередь широта интересов режиссера, умение найти точки эмоционального соприкосновения с сегодняшним днем, тщательность работы с артистами и — то мастерство Ерёмина «заразить» исполни-

телей, а через них и зрителей, которая является одной из ярких особенностей творческого метода этого режиссера.

Те географическое, психологическое, духовное пространства, в которых свободно ориентируется Юрий Ерёмин, вызывая в зрителе чувство сопричастности, поистине необозримо. Кажется, он не боится ничего в своем стремлении познать самому, дать познать артистам и зрителям безграничные возможности театральных интерпретаций.

И потому с полным правом может быть назван Рыцарем без страха и упрека, посвятившим всю свою жизнь высокому служению русскому психологическому театру, во многом обновившим его эстетику.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из открытых источников в Интернете

ЧИСТО СЕМЕЙНАЯ ДРАМА

Драматический театр Комсомольска-на-Амуре привез в Москву в Театр Наций спектакль «Папа» по пьесе М. Горького «Мещане». В последние годы она вновь стала популярной, кто и где ее только не ставил. После насаждения в советские годы драматургии Горького произошло отторжение его пьес, что, наверное, было вполне предсказуемо и объяснимо. Где можно увидеть театр Комсомольска-на-Амуре? Ехать туда долго, да и не каждый поедет, поэтому, когда появляется такой шанс, надо им пользоваться и идти на спектакль. Приезд театра с Дальнего Востока стал возможным

благодаря его победе на **Фестивале театров малых городов России**, проводимого как раз Театром Наций.

Не знаю, как «встает» этот спектакль на других площадках, но ощущение такое, что ставился он именно для малой сцены Театра Наций в Петровском переулке Москвы. Зрители размещаются с двух сторон огромного, покрытого белой скатертью стола, составленного из нескольких столов поменьше. Сценическое пространство аскетично и красиво. У стола стоят стулья, на стене периодически возникает проекция лиц актеров, не занятых в той или иной сцене, но являющихся участниками, свидетелями разговоров

«Папа». Василий Бессеменов — Д. Баркевич, Акулина Ивановна — Л. Гранатова



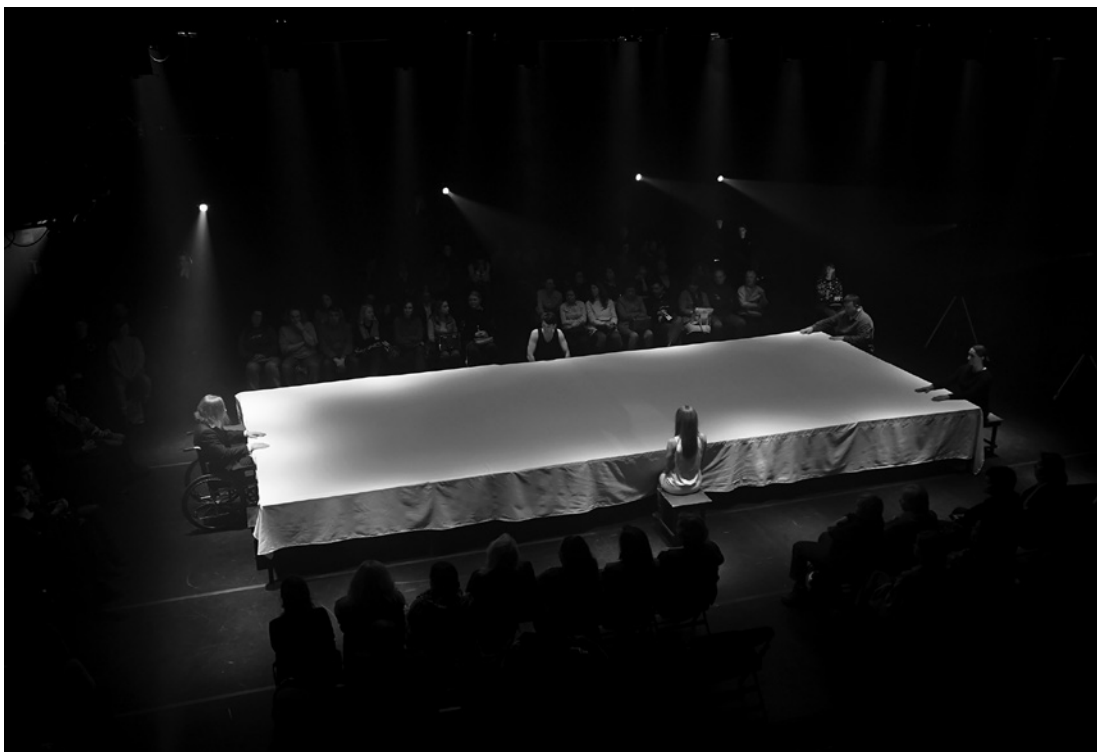
на повышенных тонах персонажей спектакля (художник-постановщик **Геннадий Скоморохов**, видео **Виктора Верзони**на, видеоинженер **Виталий Яунзем-Дигор**). Таким образом, зрители становятся как бы соучастниками происходящего — драма в доме Бессеменова разворачивается в непосредственной близости и при немом созерцании публики.

Режиссер-постановщик спектакля **Дмитрий Акриш** усадил зрителей таким образом для того, чтобы они видели лица сидящих напротив, их реакцию, оценку, и, кроме прочего, чтобы складывалось ощущение переполненного дома. Большая и без того семья становится еще больше. Оттого все так нервны. Василий Бессеменов (**Дмитрий Баркевич** по своей психофизике,

судя по всему, уравновешенный человек) вынужден повышать голос на домочадцев, нервничать и злиться. Вместе с тем есть в главном герое какая-то домашняя уютность. Он не от природы зол, а от обстоятельств. И спектакль поэтому называется не так, как пьеса у Горького. Вообще-то в мещанах ничего плохого нет, это всего-навсего городские жители. Но у этого слова за многие годы образовалась негативная коннотация. И еще, мещане — сословие, а папа — слово сугубо семейное.

Акулина Ивановна (**Лариса Гранатова**) — не то чтобы тень мужа, скорее, они одно целое. И единство семьи старается сохранить не меньше Бессеменова. Столы раздвигаются, расшвыриваются героями, чтобы пробиться че-

«Папа». Сцена из спектакля



рез пространство на волю, а потом заботливо составляются, соединяются, накрываются скатертью. Петр (**Анатолий Казанин**), не желающий взрослеть и брать на себя ответственность, Татьяна (**Ирина Лярская**), давно и безнадежно влюбленная на свою беду в Нила, Поля (**Евгения Новикова**), Елена Николаевна (**Елизавета Азаренкова**) — в доме живет много народа, он избыточно населен. В том числе, а, быть может, прежде всего от этого и создается напряжение. И здесь возникает оммаж ко многим пьесам советского же, но более позднего периода.

У каждого персонажа своя правда, мало кто кого слушает. Нил (**Евгений Бадулин**) в спектакле однозначно отрицательный персонаж. В майке «алкоголичке», с тоном и манерами гопника. Действительно, как можно сочувствовать герою, который бросает зло и с вызовом, да еще и хамски: «За хлеб-соль вашу я платил трудом». Ни слова благо-

дарности, ни любви, ни признательности. И огромная нелюбовь в большой разобщенной семье. Донельзя социальный Горький дан бытово, по-семейному, можно сказать, по-отчески.

Ни один персонаж не имеет своих каких-то примет, отличий. Все говорят на повышенных тонах на протяжении всего спектакля, что, конечно, утомляет, но, видимо, режиссер этого и добивался. Герои одеты в костюмы черно-белой и зеленой гамм. Движения и паузы в спектакле красиво выверены графически. Вообще, надо сказать, визуальное все сделано безупречно.

О чем спектакль? О войне в семье. Все зло начинается отсюда и затем выплескивается в мир. Семья — это слепок общества. Разве можно ждать мира на планете, если люди не могут достичь его в своем маленьком мире.

Александр ВОРОНОВ

Фото Игоря БУРМИСТРОВА

СОБЫТИЕ

ПО ЗОВУ СЕРДЦА

Давняя творческая дружба связывает два театра в Челябинской области: **Новый Художественный театр** из Челябинска и **Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус»**. Это и показы спектаклей по творческому обмену, участие в организованных на базах театров фестивалях, в постановках спектаклей, а в последние годы и в единомышленном отношении к СВО. Каждый из театров вносит свой вклад в поддержку ее участников. Это стало частью жизни. По велению сердца. По ясной гражданской позиции.

Дорогами Донбасса

С осени 2022 года коллектив Нового Художественного театра и зрители актив-

но участвуют в сборе гуманитарной помощи на передовую. По инициативе художественного руководителя НХТ **Евгения Гельфонда** и директора театра **Антонина Токарева** театр оказывает шефскую поддержку **Чебаркульской 90-й гвардейской танковой дивизии**. 2023 год был для коллектива театра особенным, так как дважды состоялась поездка на Донбасс: в рамках **V Международного литературного фестиваля «Звезды над Донбассом»**, в котором приняли участие художественный руководитель театра Евгений Гельфонд и один из ведущих артистов театра **Александр Майер** (показывали моноспектакли и проводили тренинги для студентов), и гастроли в **Запорожье**, где 16 артистов НХТ сыграли спектакль «Свет-



Челябинский Новый Художественный театр

лые души» по В.М. Шукшину на сценах Бердянска и Мелитополя. Не обошлось без момента, когда артистам пришлось надевать бронежилеты: была опасность встречи с диверсионно-разведывательной группой. Но «культурно-гуманитарная помощь», как называли гастроль в театре, всегда приходила вовремя.

Сила — в единстве

Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус» сразу поддержал Челябинский НХТ. Директор театра, заслуженный работник культуры РФ, председатель Челябинского регионального отделения СТД РФ Александр Романов и главный режиссер театра, заслуженный деятель искусств РФ Борис Горбачевский, выражая мнение коллектива, подчеркивают, что сегодня нельзя оставаться в стороне от происходящих событий — ведь искусство всегда вдохновляло людей

в трудные времена. С 2022 года «Омнибус» неоднократно проводил благотворительные творческие акции для Чебаркульской 90-й гвардейской танковой дивизии. Для взрослого зрителя привозили спектакли «Стихийное бедствие» В. Константинова и Б. Рацера, «И смех, и слезы, и любовь» (шутка-водевиль по пьесе Вл. Соллогуба «Беда от нежного сердца»). Детей порадовали музыкальными сказками: «Ушастые проделки» М. Гусева к Международному дню защиты детей и «Сокровища главного волшебника» Д. Голубецкого в новогодние дни 2023 года. Вместе с театром гостями встреч были представители городской администрации. Помимо спектакля в Рождественский сочельник 2024 года златоустовцы привезли в дар библиотеке дивизии книги: больше трехсот экземпляров художественной и исторической литературы. Основная часть книг — из личной библиотеки ветерана «Омнибу-



*После поездки
на Донбасс (труппа НХТ).
Фото из архива Нового
художественного театра*

са», краеведа **Михаила Ивановича Уткина**, а также книги из домашних библиотек работников театра.

Откликнулся златоустовский театр и на просьбу **войсковой части 41013** закрытого военного городка Трехгорный-1 и привез для детей музыкальную сказку **«Принцесса и свинопас» Х.-К. Андерсена**.

На осенних каникулах 2023 года «Омнибус» принимал юных гостей из города **Ясиноватая Донецкой Народной Республики**. Ребята проживали и учились в городе **Миассе**, а Златоуст в тот день стал для них местом интересных экскурсий. Они с удовольствием посмотрели театральный урок-спектакль по сказам **П.П. Бажова «Сказы Уральских гор»** и профориентационную выставку **Златоустовского техникума технологий и экономики**, расположенную в фойе театра.

Кроме творческой поддержки коллектив театра также активно участвует в сборе гуманитарной помощи для участников специальной военной операции.

Наш Блокпост

Майя Брандесова, заведующая литературной частью Нового Художественного театра: «В июле 2023 года мы создали новый видеоподкаст на странице театра в ВК: артисты читают стихи о том, что происходит сейчас со всеми нами, что составляет плоть и кровь времени. Это произведения из сборника **«Поэзия русского лета»** и других источников, где поэты, как непосредственно участвующие в событиях на Донбассе, так и глубоко понимающие и чувствующие их, оставляют поэтические свидетельства эпохи. Тогда же был создан новый телеграмм-канал **«НАШ БЛОКПОСТ»**.

На обращение к актерам и режиссерам театров России принять участие в творческом продвижении новой хорошей патриотической поэзии и прозы, драматургии и песенного творчества первым откликнулся Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус», и мы с радостью делимся их видео-



В Чебаркульской 90-й гвардейской танковой дивизии. Труппа ЗГДТ «Омнибус»

В Чебаркульской 90-й гвардейской танковой дивизии. Фото из архива ЗГДТ «Омнибус»





Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус»

роликами на телеграмм-канале «НАШ БЛОКПОСТ». Вместе победим!

Второй год Международный театральный фестиваль-лаборатория спектаклей малых форм «ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА» проводит Творческий вечер в поддержку защитников Отечества. Артисты театра и кино, поэты читают стихи, исполняют песни, связанные с патриотической темой. Основу концерта составляют произведения современных авторов, отражающих события, происходящие на Донбассе, специальную военную операцию. Артисты театра «Омнибус» — неизменные участники этого мероприятия. На концерте, так же, как и на всех спектаклях фестиваля, объявлен сбор гуманитарной помощи для бойцов».

Сохранить ценности

29 февраля 2024 года с небольшими гастрольями в рамках фестиваля «ЧЕЛОВЕК ТЕАТРА» на сцене «Омнибуса» вы-

ступил Донецкий государственный академический музыкально-драматический театр им. М.М. Бровуна с мелодрамой в 2-х действиях «Легкое знакомство» по пьесе В. Красногорова. Режиссер спектакля Виталий Юсупов, обращаясь к златоустовской публике, сказал: «Несмотря ни на что, человек все равно должен радоваться жизни, потому что она прекрасна».

Ради этого Челябинский Новый Художественный театр и Златоустовский государственный драматический театр «Омнибус» и откликаются всем сердцем на происходящее в родной стране, честно подходя и к своей творческой миссии — репертуарной политике, направленной на сохранение человеческого в человеке, понимая, что помогают защищать корневые нравственные ценности, а значит, настоящее и будущее России.

Светлана ТРОФИМОВА

ВЕЧНЫЙ СЮЖЕТ

Почти забытое стихотворение **Николая Огарёва «Обыкновенная повесть»** с его чудесными строчками: «Вблизи шиповник алый цвел, / Стояла темных лип аллея...», положенное на музыку композитора **Владимира Патрушева**, прощальным аккордом прозвучало в финале спектакля **«Темные аллеи»** **Театральной лаборатории «Актерский дом»** под руководством **Аркадия Каца**. Недавняя премьера продолжает бунинский цикл в афише этого театра. В прошлом сезоне здесь сыграли **«В Париже»** — пронзительную историю о кратком, почти иллюзорном счастье, освещившем жизнь двух одиноких людей.

Заимствованный Буниным образ темных аллей из одноименного рассказа, давший название сборнику, можно трактовать и как глубины нашей памяти, где хранятся самые дорогие моменты прошлого, и как земной путь человека, отмеченный судьбоносными встречами, яр-

кими всполохами любви, призрачными надеждами, разочарованиями, потерями. Писатель и сам подтверждал, что «все рассказы этой книги только о любви, о ее «темных» и чаще всего очень мрачных и жестоких аллеях».

Спектакль играют в Камерном зале **Центрального Дома актера имени А.А. Яблочкиной**, можно сказать, глаза в глаза со зрителем. Такая максимальная приближенность создает ощущение присутствия внутри действия, сопричастности. Кажется, физически ощущаешь опустошенность пожилого генерала, случайно заглянувшего в придорожную гостиницу. Чувствуешь, как на мгновение перестало биться сердце красивой, статной женщины, узнавшей в нем свою давнюю и главную любовь. Сдержанная, построенная на внутренней актерской пластике игра **Николая Глебова** и **Галины Виноградовой** лишь усиливает эмоциональное напряжение, возникающее

«Темные аллеи». Сцена из спектакля





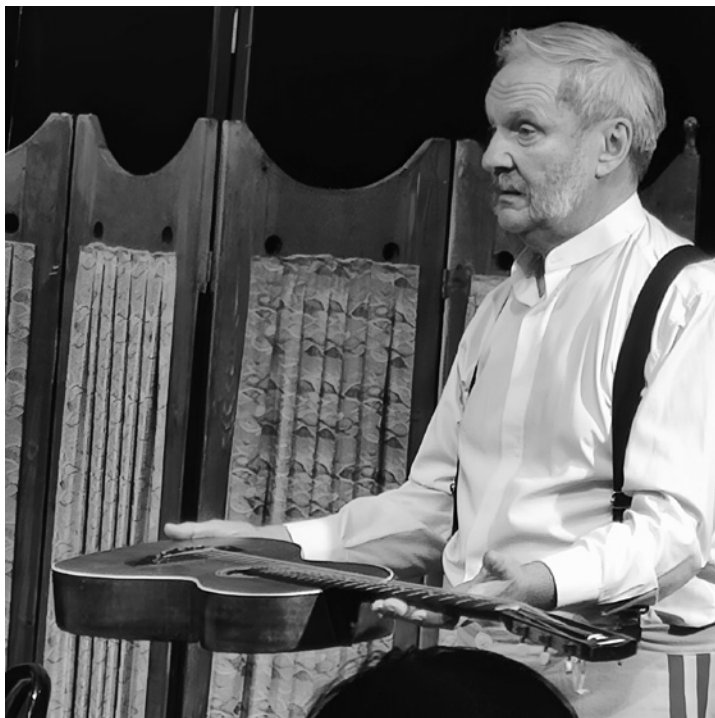
Надежда —
Г. Виноградова

между их персонажами. Каждый по-своему переживает первый острый момент этой встречи, чтобы прикоснуться к внезапно воскресшему прошлому и проститься уже навсегда.

Неодолимая, нестерпимая душевная мука в непролитой слезе Надежды, думавшей о своем Николеньке на протяжении тридцати лет ежедневно и ежечасно. Теперь смотрит на него и видит лишь смертельно уставшего, раздраженного человека. В ее безупречной осанке, неспешных движениях, спокойном взгляде — сильный характер, достоинство, позволившие когда-то перенести жестокий удар и не сломаться. Смирилась ли с предательством любимого, а может, со временем даже сумела оправдать этот поступок? Отключив все личное, закрыв наглухо сердце, она начертила простую китайскую схему и преуспела, крепко встала на ноги. «Хозяйствовать я люблю», — коротко отвечает хозяйка гостиницы на похвалу генерала. Но

с каждой минутой открывается очевидное: остраненность и даже холодность — лишь невероятное усилие воли. Надежда берет в руки фуражку нежданного гостя, и в ее жесте читается нерастрченная нежность. Библейская истина о том, что «любовь никогда не перестает», — суть всей жизни этой женщины, именно то, что всегда поднимало над бытом.

Простит ли она его? Для Николая Алексеевича, лишь теперь осознавшего жестокость и непоправимость давнего поступка, это возможность снять хотя бы часть душевного груза. Он ничего не ждет от жизни и, кажется, уже всматривается в конец своей «темной аллеи». Но ведь прощать не за что... Надежда говорит ему об этом тихо, спокойно, твердо. Потому что переболела, приняла как неизбежную часть судьбы. В этой сцене, сыгранной очень просто и даже как-то обыденно, Галина Виноградова добивается поразительной искренности.



Николай Алексеевич —
Н. Глебов

Поначалу генерал расспрашивает хозяйку о ее жизни не из любопытства, а, скорее, машинально, чтобы хоть как-то заполнить гнетущую паузу, но постепенно, когда она вдруг назовет его по имени, в памяти будут возникать видения из прошлого. Герой Николая Глебова словно пробивается сквозь глухую стену, которую когда-то выстроил сам, в одночасье забыв о романе с Наденькой, не терзаясь раскаянием, не заботясь о ее судьбе. Впрочем, тогда казалось, что жить начинается с чистого листа, и все лучшее еще впереди. Для Николая Алексеевича эта встреча одновременно радость и боль — узнать в чужой женщине ту самую девушку, в которую когда-то был влюблен, вернуться в прошлое, где дышал полной грудью и был по-настоящему счастлив. А дальше — отрезвление, возвращение в жестокую и холодную реальность. Он многое пережил — предательство жены, разочарование в сыне — и не заметил, как огрубела душа. Да,

он скажет Надежде, что потерял в ней самое дорогое, что имел в жизни, но тут же подведет черту: «Впрочем, все это тоже самая обыкновенная, пошлая история».

В одной из мизансцен они сядут на стулья спиной друг к другу, каждый будет всматриваться в прожитое и, быть может, задаваться вопросом — могло ли все сложиться иначе? Николай Алексеевич говорит о красоте Наденьки и словно заново переживает давний восторг, но никак не припомнит стихотворение, для которого много лет назад написал музыку и подарил со словами: «Теперь это твои “Темные аллеи”». А в ней жива каждая строчка, потому что тот давний романс — драгоценный подарок, часть ее самой.

Работая над инсценировкой, Аркадий Кац включил небольшие, но очень важные детали. Их нет в тексте бунинского рассказа, но они вытекают из логики повествования и дают возможность острее почувствовать глубину этой человече-

ской драмы. Надежда хранит гитару, на которой Николенька когда-то играл для нее. Прикасаясь к струнам, она всегда ощущала незримую, вечную связь с ним. И в этом тоже важный знак прощения.

Режиссер размышляет о необъяснимой силе любви, которая может стать горестным эпизодом прошлого или минутой, перемоловшей человеческую жизнь. Герои «Темных аллей» будут совсем близко, но не коснутся друг друга, словно между ними невидимая граница. Бокалы с вином, которые Николай Алексеевич велит принести в порыве искренней радости, так и останутся нетронутыми. Его

прощание с Надеждой скомканное, даже грубое — так он пытается убежать от себя, от разбуженной совести.

Столетие разделяет стихотворение Огарёва и рассказ Бунина, и почти столько же сегодняшнего зрителя от времени написания «Темных аллей». Короткий, вечный сюжет все так же пронзителен и понятен. Потому что невозможно переписать жизнь начисто, войти в одну реку дважды, вновь оказаться в самом начале аллей, где все еще залито солнечным светом.

Елена ГЛЕБОВА
Фото из архива театра

ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ МИР «КРОТКОЙ»

Феномен «Кроткой» Ф.М. Достоевского как «фантастического рассказа» или повести, по определению автора, заключается в невозможности ее однозначного толкования. Герои не имеют имен, они безличны, их история, рассказанная с упоминанием конкретных деталей, обладает широким спектром смыслов и становится архетипичной. В «Кроткой» пересекаются философские проблемы существования человека в облике «палача или жертвы» и абсолютного отчуждения человека от мира, его одиночества. Современный смысл приобретает тема денег как эквивалента счастья и судьбы. Звучит тема юности, изначально обреченной смерти. Привлекает внимание образ «человека из подполья», поток сознания которого предвосхищает открытия Уильяма Джемса и Джеймса Джойса. Открытие Михаила Бахтина о полифоническом мире «Кроткой» меняет представление о поэтике художественного текста. Полифоническое звучание благодаря множеству голосов обладает мощным драматизмом.

Петербургский режиссер Лев Рахлин поставил «Кроткую» в жанре трагедии.

Премьера состоялась в декабре в **Новом камерном театре**, который недавно открылся в здании **Российской национальной библиотеки** в Санкт-Петербурге. Сцена небольшая, спектакль камерный, но позднее его сыграли на гастролях в большом зале **Мурманского драматического театра**, и оказалось, что актеры сохранили близкий контакт со зрителями и напряженную атмосферу сочувствия человеческому страданию.

Монолог героя начинается с вопроса: «Как же я останусь один?». Отталкиваясь от текста, режиссер воплощает на сцене ужас человеческого одиночества. В сценографии художника **Вячеслава Окунева** возникает мир, замкнутый в самом себе. Он создан размытыми серо-коричневыми красками, которые объединяют и мебель скромной комнаты, и костюмы немногочисленных персонажей. Краски имеют градацию от черного — это ложе жены-самоубийцы до мутно светлого — сияния больших окон на заднике. Пожалуй, некое движение жизни, только и существующее в этих окнах: меняется городской пейзаж, идет снег, в них же раскачивается гигант-



«Кроткая». Она — А. Дразнина, Он — Евг. Сидихин

ский маятник, отсчитывающий страшные часы одиночества героя.

Слева, ближе к авансцене, на плоской темной поверхности лежит умершая жена, в центре на стуле возле стола сидит муж, который без пауз и остановок произносит монолог-исповедь, выворачивая душу наизнанку. Это не только саморазоблачение, но и попытка доискаться до истины о причинах самоубийства жены. По мнению Бахтина, герой — «человек из подполья», который ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет с другим». В главной роли закладчика и вдовца **Евгений Сидихин**, созданный им образ — центр сценического мира постановки.

Поскольку личную трагедию мы видим глазами героя, важнейшим средством его характеристики становится речь. Режиссер и актер внимательно отнеслись к предисловию Достоевского, в котором писатель указывает на связующую основу психологического состояния главного персонажа: «желание собрать мысли в точку», чтобы понять и принять истину. Пе-

ред зрителями не только страдающий, но и рефлексирующий герой. Образ, созданный актером, внешне совпадает с нашим представлением о персонаже. На нем серая невыразительная одежда, у него замкнутое нахмуренное лицо человека, поглощенного идеей фикс. Пластика ограничена размером комнаты: герой сидит на стуле, подходит к ложу жены, удаляется в глубь сцены к секретеру с деньгами и закладами, возвращается, как будто и впрямь «собирает мысли в одну точку». Интонационно Евгений Сидихин сохраняет некоторую отстраненность от зрителей, поскольку в тексте Достоевского сказано, что закладчик погружается в себя, обращается к невидимым судьям, к неким людьми, ведет бесконечный диалог с собой и чужими. Мы наблюдаем за тем, что не предназначено для нас. Голос актера напряжен, иногда срывается на крик, но не доходит до истерики. Евгений Сидихин как будто изнутри контролирует создаваемый им образ.

Центром собираемых воедино мыслей неизменно становится жена (**Анна Драз-**



«Кроткая». Сцена из спектакля

Он — Евг. Сидихин, Она — А. Дразнина





Она — А. Дразнина,
Он — Евг. Сидихин

нина, Анастасия Подосинникова), которая присутствует на сцене. Первоначально, когда она лежит недвижима на своем темном ложе, можно предположить, что ее функция — молчаливый укор мучителю-мужу. Однако волей воображения главного героя юная супруга оживает, встает и становится адресатом его тяжелых размышлений. Этот образ статичен, он часть этого серо-коричневого мира — скромное платье с пуговками, светло-серая шаль. Прическа с пробором, юный четкий профиль героини вызывают мысли о непоправимости и беспощадности смерти. Рисунок роли предполагает, что перед нами не живой человек, а образ-призрак, поскольку жена существует в сознании героя. Она не самостоятельна, поэтому повторяет слова мужа, обращенные к ней, эхом отвечает на его реплики. Когда муж вспоминает, как единственный раз жена пела при нем, актриса исполняет старинный романс «У церкви стояла карета» тихим, почти бестелесным голосом, как будто мужу трудно припомнить, как это было. Когда герой углубляется в себя, она возвращает-

ся на ложе. Ее внутренний мир так и остается скрытым для мужа и для зрителей.

В актерском ансамбле важную роль приобретает персонаж, второстепенный у Достоевского. Это служанка Лукерья (**Мария Лысюк, Дарья Перова**). Ее образ, несколько гротескный — кривобочая женщина с уродливым лицом и резким голосом — напоминает о безличной немилосердной судьбе. Лукерья выполняет роль вестника из античной трагедии, ибо она с улицы приносит плохие новости и, как умеет, корит мужа за смерть хозяйки. По сути, актерский ансамбль состоит из двойников, все они существуют в воображении героя. На сцене персонажи-фантомы ни единым движением не прикасаются друг к другу. Лишь однажды жена кладет мужу голову на грудь, но не получает ответа на ласку.

О чем бы ни говорил герой Сидихина, он всегда сосредоточен на себе. Он одинок, и причина одиночества в нем самом. Зрители распутывают вместе с героем крепкие узлы его жизни. Он — ростовщик, приобретает жену как вещь, стремится воспитать и переделать ее по своему подобию и для се-



Лукерья —
М. Лысюк

бя, наказывая и поощряя. Не задумываясь о ее юности и незаконченности роста, ломает идеалы и надежды, не видя в ней равного себе человека. Стремится брать как ростовщик, отдавая неохотно и помалу. Однако подавленные разумом, комплексом неполноценности чувства подпольного человека бессознательно вырываются на волю, и когда он осознает, что суть его отношения к жене — любовь и готов отдать все ради ее счастья, этому не суждено состояться, поскольку «мучителя уже полюбить невозможно». Монолог, произносимый Евгением Сидихиным на одном дыхании, без пауз, с переменной интонаций, отражающих состояние больной души, бесцельно бьющегося ума, рождает в зале соучастие и трудно переносимое созерцание человеческого унижения, обнаженности чужой боли.

Тем не менее, мы в театре, а не на сеансе психоанализа, и режиссер в традициях античной трагедии создает катарсис почти по Аристотелю, суть которого «путем сострадания и страха очищение подобных аффектов». В финале возвращаются гармония и целостность художественной формы. Лев Рахлин вводит

условный хор — это **вокальный квинтет Нового камерного театра**. В одеянии монахинь со свечами, читая молитвы, актрисы проходят по сцене, исполняя вокализ, как будто смягчая порывы и страсти, которым нет места в будущем.

Спектакль «Кроткая» несомненная удача режиссера Льва Рахлина, он существует в слитности всех художественных компонентов, это и актерский ансамбль, профессионализм художника, хореографа (**Евгения Хробостова**), создателя видеоконтента (**Виктория Злотникова**). Спектакль гармоничен, поскольку мощный выплеск энергии главного героя ограничен строгим стилем трагедии (едва ли не в античном его понимании). Самое важное, что на сцене воплотился художественный мир Достоевского, в нем герой — человек из подполья, тема двойничества, полифонизм, сильные страсти, нравственный выбор. «Кроткую» можно ставить, если есть исполнитель главной роли. Евгений Сидихин — мастер, тонко чувствующий природу прозы Достоевского.

Марина НАУМЛЮК

Фото предоставлены театром

«ТРИ КИТА РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА: УДАЛЬ, ДОЛГОТЕРПЕНИЕ И АВОСЬ»

Даниил Чашин, несмотря на молодые годы, стал ведущим режиссером во многих московских (и не только) театрах и каждый сезон выпускает по несколько ярких премьер. Мы побеседовали с режиссером о чувстве дома, ностальгии, театральных путешествиях во времени и важнейших задачах постановщика.

— Данил, в основе премьеры вашего спектакля «Последнее лето» в Театре Наций — киносценарий «Куоккала» Анны Козловой о судьбах русской интеллигенции накануне Октябрьской революции и Гражданской войны. Почему эта тема заинтересовала вас?

— Я всегда иду от текста. У меня оказался в руках этот материал, которым поделился со мной Иван Самохвалов, ге-

неральный продюсер кинокомпании «Среда», и предложил снять фильм. Пьеса была написана в разгар пандемии. Когда я прочитал ее в апреле 2022 года, то буквально «ошпарился» от ее нерва, актуальности. Но для меня эта история, прежде всего, о том, как безвозвратно ушел Серебряный век, как исчезли люди, собиравшиеся на дачах, читавшие стихи, но каток истории их просто-напросто смыл с лица земли. Они мне очень дороги. Появился еще один герой, роль которого исполнил Вениамин Борисович Смехов, олицетворение хотя и не Серебряного века, но русской интеллигенции, аристократии в широком смысле слова. Пока жив он, живы и эти люди — в его воспоминаниях, рассказах. На репетициях мы

Данил Чашин





«Последнее лето». Сцена из спектакля. Театр Наций

часто говорили о поэтах, с кем ему довелось общаться лично — о Вознесенском, Самойлове, стихотворения которого он читает в нашем спектакле.

— *Спектакль получился очень поэтичным, нежным. То, что на сцене одновременно присутствуют пожилой и совсем юный Ники, но не общаются друг с другом, а подхватывают начатые фразы во взаимодействии с другими персонажами — ваша творческая находка?*

— Да, мы обсуждали это с Евгением Витальевичем Мироновым. Андрей Титченко и Никита Загот играют то, что происходит с их персонажем непосредственно сейчас. Это ребенок, которому взрослые уделяют не так много внимания, как ему бы хотелось. После дра-

матического случая на Финском заливе, когда Ники чуть не утонул, он замкнулся в себя. И вдруг у него появилась возможность побыть в центре внимания. Да, это проявление детской непосредственности. А Вениамин Борисович играет историю постфактум, когда ему действительно известно, что за всем этим последует, как предсказания сбываются. Перед нами стояла интересная задача. С одной стороны, он возвращается в родные места, но его дома давно нет. Прошлым летом, в процессе работы над спектаклем, мы ездили в Репино, которое ранее носило название Куоккала. Там уже много новостроя, до революционных дач осталось крайне мало. Возникает ностальгия по старо-



«Последнее лето». Владимир — М. Тройник. Театр Наций

му поселку, по тем людям, которых давно нет в живых. При всей тяжести темы мне бы хотелось донести мысль Геннадия Шпаликова: «Будет мама молодая / И отец живой». Взрослый Ники снова проживает то последнее лето, когда все они были счастливы. Еще можно было запустить змея, прогуливаться по берегу Финского залива. Андрей и Никита играют в режиме здесь и сейчас, а Вениамин Борисович — в режиме воспоминаний. В этом и заключается дуальность, как если человек приезжает в родительский дом и вспоминает детские годы, когда трава казалась поразительно высокой, а с другой стороны — в голове настойчиво звучит голос: «Не возвращайся в прежние места...»

— *Что было между этими двумя точками длиной в 70 лет, как могла сложиться жизнь Ники?*

— Нам показалось это не столь важным. Мы можем только додумать эту линию. Он, в общем-то, остался сиротой. Советский интеллигент, вполне возможно, не реализовавшийся в жизни в общепринятом смысле этого слова. Но для нас была главной личностью самого Смехова, когда стирается грань между персонажем и им самим. Это голос его совести.

— *Дачники пьют чай, музицируют, говорят о высоких материях. Почему эти образованные люди, носители культурных ценностей, оказались беззащитными перед надвигающимися переменами в обществе?*

— В самом тексте отчасти есть ответ: а куда мы поедим, что будем там делать? Сложно отказаться от своего дома. Да и вдруг всё обойдется? Три кита, на которых держится русский человек: удаль, долготерпение и авось. Мы не раз вспоминали фильм «Меланхолия» Ларса фон Триера, и в конце спектакля играет музыка из фильма, увертюра к «Гристану и Изольде» Вагнера, как некий парафраз. На тебя летит планета Меланхолия, и куда бы ты ни поехал, она все равно тебя уничтожит. И если даже нет возможности избежать конца, пусть этот закат будет красивым, лучше встретить его вместе. Одна из главных и сегодняшних целей — сохранить красоту. Когда тонул Титаник, оркестр на нем продолжал играть.

— *Получается, что выжил денщик Прохор, ставший чекистом, и служанка, которая с ранних лет была самостоятельной и могла приспособиться к любой жизни.*

— Да, мир перевернулся. Кто был внизу, вдруг оказался наверху общественной иерархии. И для них самих это стало событием. Денщик говорит: «Я верующий человек», крестится, но когда от него потребовали убить священников — он понял, что предсказания Ники сбываются. Денщик отдает мальчику карты и говорит: «Если хотя бы один человек тебя послушал, значит, одного Господу и достаточно». Возможно, он имеет в виду себя. Никто не поверил ребенку, а он — да. У денщика появляется возможность понаблюдать за собой со стороны и суметь остановиться. У нас открытый финал. Остается шанс, что он все-таки изменил свою жизнь.

Вообще, я переносу эту историю и на себя тоже. Так получилось, что я некоторое время прожил в Турции. Но очень скоро сказал жене — пора возвращаться домой. В то время, когда туда летели переполненные самолеты, я в пустом самолете летел в Москву. Приезжаю — холод, грязь, но при этом непередаваемое ощущение, что я дома. Это же чувство

оставило наших героев в России.

— *Сергей Довлатов писал: «На чужом языке мы теряем восемьдесят процентов своей личности. Мы утрачиваем способность шутить, иронизировать».*

— Язык важен не только для писателя, для всех.

— *В спектакле поистине звездный состав. Расскажите о распределении ролей.*

— У нас два состава, и собрались артисты очень непохожие друг на друга. Елена Николаева с Дмитрием Чеботаревым играют не так, как Юлия Пересильд и Михаил Тройник. Доктор в исполнении Олега Савцова отличается от доктора Виталия Коваленко. Василий Бриченко и Иван Добронравов — разные Прохоры. Почему мне нравится ставить в Театре Наций — здесь нет постоянной труппы, и я свободен в выборе актеров. Я понимаю, насколько важен кастинг, как сложно выбрать актера под конкретную роль. В репертуарном театре у тебя нет такой привилегии, начинается череда компромиссов. В кино также я свободен в выборе артистов. Находя нужного актера, понимающего, чувствующего, органичного, ты, в принципе, делаешь значительную часть своей работы. Я провел кастинг в Театре Наций и нашел свою компанию. С Милой Ершовой, например, я никогда раньше не работал, только видел ее в нескольких сериалах. Пробовались и другие актрисы, но я выбрал ее. А уже после она снялась у меня в кино. В «Последнем лете» собрались одни из лучших артистов страны, это правда. И мы приоткрыли шире двери на Малую сцену.

— *Сейчас во многих театрах Москвы все чаще идут спектакли по классическим киносценариям, старым пьесам, написанным в жанре философской сказки, сатиры времен НЭПа. Возобновился интерес к искусству времен Оттепели. Чем вы для себя объясняете эту тенденцию?*

— В кино похожая тенденция. Вызывающий зрительский интерес «Чебурашка»,



«Причал». Сцена из спектакля. Московский драматический театр «Человек»

«Бременские музыканты», «По шучьему велению»... В этом проявляется некий эскапизм. Сказка — это мир, в который можно уйти, где добро побеждает зло. Реальность же пугающая, жестокая, хочется придумать себе нечто иное, спрятаться там. Также появляется эзопов язык. Когда высказывают что-то прямо, в лоб — для меня это не территория поиска, искусства. А когда мысль передается через образ, сравнение, она попадает в сердце, зритель ее сам формулирует.

— *В афише Московского драматического театра «Человек» — ваш спектакль «Причал» по сценарию Геннадия Шпаликова, который так и не вышел на экране. Он очень точно, на мой взгляд, передает атмосферу конца 50-х — начала 60-х годов. В нем чувствуется влияние представителей французского поэтического реализма,*

итальянских неореалистов. Время максималистов и романтиков вам близко?

— Этот сценарий мне подарил Юрий Бутусов. У нас была режиссерская лаборатория от СТД в Сочи, и Юрий Николаевич предложил подумать над Шпаликовым, его сценарием «Причал». Чем больше я погружался в его мир, тем яснее осознавал, что упускаю огромный пласт. Я пересмотрел фильмы по его сценариям, один из моих любимых — «Застава Ильича». И у меня возникло странное чувство. Я не жил в то время, однако в моей душе есть ностальгия по нему. Мне кажется, я персонаж той эпохи. И если бы у меня появилась машина времени, я бы с радостью туда переместился. Да, были долгие «заморозки», и вот случилась оттепель. Москва, мокрый асфальт, желтый светофор. Воздух свободы, состояние влюбленности... Шпаликов, правда,

застал и новые «заморозки». Но я верю в цикличность, все в жизни повторяется. Эта эпоха подарила милых, наивных, волшебных персонажей. «Причал» — тоже своего рода сказка. Девушка Катя путешествует по Москве странной ночью, на пути ей встречаются необычные люди, такие, как дрессировщик тигров. И рождается импрессионистская история. Спектакль сделан очень пастельно. Он заметно выделяется, если сравнивать его с другими моими постановками. На сцене стоят четыре стула, играют четыре актера, а спектакль происходит в голове. Они просто рассказывают о разных событиях, и зрители подключаются, потому что начинают представлять эту историю.

— *Именно так, у зрителей постепенно создается ощущение, что они смотрят полнометражное кино, настолько живые персонажи, яркие образы.*

— А если бы мы стали что-то изображать, то обокрали бы вашу фантазию. У всех своя Катя, своя Москва, свой шкипер, который оставляет сына на скамейке. Кстати, подобный сюжет у Шпаликова — повторяющийся троп. Мы подробно обсуждали это на репетициях. В фильме «Я шагаю по Москве» человек оставляет мальчика в автобусе. Или вспомните внезапный отъезд главного героя в «Долгой счастливой жизни». Время, конечно, было другое. Перед любым потерявшимся мальчиком сразу появлялся милиционер и отводил его домой. У шкипера свое видение жизни — нужно растить ребенка в суровых условиях, только тогда станешь мужчиной, бери пример с меня, моряка. Ничего, справишься, закалишься. Сам он прожил непростую жизнь, наверняка, без отца. В этом и заключается искусство, когда у тебя нет деления на хороших и плохих. Все мы в одних ситуациях бываем благородными, а в других — мелочными и циничными.

— *Камерная сцена театра была в помощь?*

— Александр Александрович Вислов,

тогда — завлит Театра «Человек», предложил мне что-то поставить. Мы сошлись на «Причале». Что касается сцены, то ее небольшой размер, что произошло и в «Последнем лете», поспособствовал созданию интимности. В МХТ им. А.П. Чехова идет еще один мой камерный спектакль — «Говорит Москва». Наталья Максимовна Тенякова читает мемуары Светланы Аллилуевой. Если бы эти спектакли были поставлены на больших сценах, они что-то бы неизбежно потеряли.

— *Третий сезон на сцене «Современника» с большим успехом идет «Интуиция» по пьесе А. Цыпкина. Чья история особенно тронула вас или, может быть, пробудила гнев и негодование?*

— За кого из персонажей я бы проголосовал? (На сайте театра в реальном времени идет голосование, кто из персонажей, попавших в Чистилище за свои грехи, заслуживает шанса снова прожить свой последний день и что-то в нем исправить. — Прим. ред.) Возможно, за дальнбойщика. Деньги, которые он украл, могут помочь больной девочке. Это неоднозначный персонаж, который возит наркотики, и сам он об этом прекрасно знает, как бы ни отрещивался. Но в его случае возвращение спасло бы жизнь другого человека. Конечно, мне также близок солдат, спасший товарища ценой собственной жизни, прыгнув на гранату. История основана на реальных событиях, этот подвиг совершил тюменский офицер. Если бы я всем им не сочувствовал, я бы не поставил этот спектакль. Тот же чиновник Килькин, который не покрасил остановку, мне близок, потому что он несчастный человек, сломанный системой. Он хочет оставить на Земле о себе хорошее слово, иначе — как будто и не жил. А сколько таких, как тот парень, который погиб, пока снимал селфи? Он хотел заработать свои «лайки», иными словами — уважение и даже любовь. Актеры и режиссеры получают аплодисмен-



«Интуиция». Сцена из спектакля. Московский театр «Современник»

ты, а бухгалтер или водитель ими обделен. Поставив фотографию в соцсетях, ты добиваешься признания. У тебя повышается дофамин. Я к таким людям отношусь без иронии. Видя «лайк» или комментарий, ты становишься на мгновение артистом, выходящим на сцену.

— *Повесть Лескова «Леди Макбет Мценского уезда» увидела свет через несколько лет после публикации «Грозы» Островского. Обе Катерины — натуры страстные, но если Кабанова осознает грех зафетной любви, то Измайлова идет на череду преступлений, руководствуясь непреодолимым и безумным желанием продолжать борьбу. Какая ваша Катерина-Кристина Асмус в Театре Ермоловой?*

— Выражаясь театральным языком, исходное событие — прорыв плотины. Не случись этого, муж никуда бы не уехал, и не произошёл бы адюльтер. Катерину Измайлову тоже «прорывает», потому что на протяжении длительного времени она терпит постоянные унижения в семье мужа, ее даже обвиняют в якобы бесплодности. И когда ты прячешь, закрываешь в себе нерастраченную энергию, какие уродливые формы она может принять, когда «вылетится» наружу! Этот спектакль, на самом деле, профеминистский. Безусловно, черед убийств, ее, мягко говоря, не красит, но мы исследуем причины, почему это происходит. В спектакле звучит фраза — будущее человека прямо или кос-

венно связано с его прошлым. Важны обстоятельства. Катерина хотела любви, и, когда получила ее, она решила идти до конца и бороться за свое счастье. Для меня это важная тема — накопленная энергия должна тратиться созидательно.

— *Ваш спектакль по пьесе Островского «Красавец мужчина» в Театре имени Пушкина некоторые критики назвали «гламурным». Как форма повлияла на содержание?*

— Мы к этому и шли. В спектакле показан мир соцсетей, глянца, обложки, где торжествуют позерство, самолюбование и самомнение. Ни на какое произведение искусства человек не может смотреть так долго, как на собственную фотографию. Мы о многом говорим с интересом и только о себе — с удовольствием. Даже в виктимном поведении кроется желание произвести впечатление. Все связано с пресловутой недолюбленностью, отсутствием уважения, прошлыми психологическими травмами. Человек настаивает — я есть, я существую. Мы вдохновились фильмом Паоло Соррентино «Великая красота». Кстати, весь спектакль зрителям категорически разрешается снимать и фотографировать.

— *В режиссуре вы оказались совсем юным человеком, судя по вашей биографии, сразу определившись с профессией. Вроде бы не было этапа поиска, метаний, что большая редкость. Но с момента получения вами диплома в Тюмени и потом в Школе-студии МХАТ прошел не один год. Какие значимые метаморфозы произошли с вами как с режиссером и человеком за это время?*

— Кардинальные, скажу честно. Меня бы никуда не взяли с моими девятью тройками в аттестате. До поступления в Театральный институт я не прочитал ни одной книги. Меня зачислили чудом, за умение импровизировать и фантазировать. Педагоги во время разбора режиссерских этюдов говорили мне:

«Вам, Данил, мы советуем прочитать хорошую книгу, любую». Я по своей сути интроверт. Когда я попадаю в большие компании, я ухожу куда-то в угол. И там сижу и разговариваю с еще одним таким же интровертом. Но профессия режиссера сделала меня экстравертом. Она требует постоянного вырабатывания энергии, донорства, я должен заряжать людей. Стоит мне прийти усталым или вялым, все становятся такими же. Это мне не свойственно в жизни, но когда я прихожу в репетиционный зал или на съемочную площадку, то должен быть огнем для окружающих людей. Энергия возвращается от актеров, но импульс всегда идет от режиссера. За это время я научился коммуницировать с окружающими и формулировать свои мысли. Этот навык пришел благодаря книгам. Для меня очень важно работать на родном языке, потому что я его чувствую, его нюансы, подтексты. Режиссура раскрыла во мне любопытство к жизни и к себе — умение вслушиваться, анализировать себя, рефлексировать, признавать свои слабые стороны, видеть — сильные. Узнаешь другого человека только тогда, когда понимаешь себя. Все персонажи, на самом деле, живут в нас. И в театре мы находим созвучие тем качествам, которые в нас заложены, нужный инструментарий чувств. Чтобы управлять людьми, необходимо их увлечь. Не будет огорчений, если всем участникам интересно то, что мы делаем. В этом смысле я затейник. И называю творческий процесс поездкой на пикник — ребята, поехали вместе, я знаю подходящее место, у меня есть автомобиль, кто-то возьмет гитару, кто-то — еду. И вот мы приезжаем на пикник, а уже как мы проведем это время, зависит от каждого из нас.

Беседовала

Елена ОМЕЛИЧКИНА

СОЛНЕЧНЫЙ АКТЕР

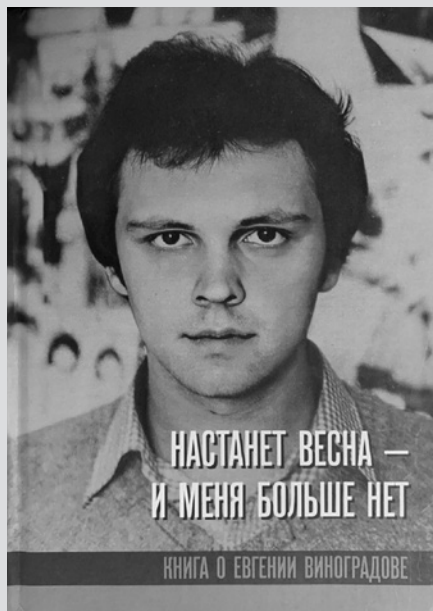
*«Настанет весна — и меня больше нет». Книга о Евгении Виноградове.
Издательство «Софит», Саратов, 2023*

В Саратове в издательстве «Софит» вышла очередная книга о театральном актере. На этот раз о **Евгении Виноградове**. Ее презентация прошла в **Саратовском театре драмы имени И.А. Слонова**. Составитель и редактор — завлит театра **Ольга Харитонова**. Новое издание продолжает серию о замечательных артистах драмы. После книг о народных артистах СССР **Олеге Янковском**, **Валентине Ермаковой**, народном артисте России **Александре Галко** выходили воспоминания о любимой актрисе **Александра Дзекун** **Ирине Петровой**. Теперь пришел черед Виноградова, который тоже не имел официальных званий.

«С его появлением в театр вошла радость», — так начинается книга. Евгений Виноградов в 1984 году окончил **Саратовское театральное училище имени И.А. Слонова** и сразу попал в труппу академдрамы. Он был блистательным артистом, но любили Евгения не только за талант. Его называли солнечным человеком, он входил — и улыбались все. Большой, могучего сложения, красивый истинной мужской красотой, актер был полон добродушия и какого-то очень светлого юмора.

«Женя как артист завоевал Саратов сразу, — вспоминает многолетний директор Саратовской драмы **Александр Стульнев**. — Он изливал такую мощную и положительную энергию со сцены, что не смотреть на него было нельзя. Конечно, Виноградову нужно было ехать куда-то в столицы».

«История Жени — это взрослая история. Театр — дело жесткое, порой да-



же смертельно опасное. Женя взмошел на сцену, как никто. Успех, который имела «Зойкина квартира», не имел никто. Вчерашний студент моментально стал звездой, благодаря абсолютному попаданию в Булгаковский мир», — рассказывала на презентации Ольга Харитонова.

Ее знакомство с Виноградовым началось еще раньше: «Помню, как увидела его впервые — в училищной аудитории на предпоказе вампиловского «Прощания в июне», где Женя играл студента-бунтаря Колесова... Никогда больше не приходилось мне наблюдать у актера-дипломника такой вызывающей расслабленности,



Евгений Виноградов



«Зойкина квартира». Аметистов — Евг. Виноградов

такого торжества преодоленности ученических комплексов и зажимов, такого наглядного воплощения мягкой силы и счастливого сценического самочувствия».

Редкому актеру выпадает удача сыграть сразу в четырех постановках по **Михаилу Булгакову**. Булгаков был кумиром царившего тогда на театре Александра Дзекуна. Стал он своим и для вчерашнего студента. «Да, булгаковский мир был его стихией, но эта стихия проявлялась им, может, и без внутреннего напряжения, но с невероятной доскональностью, любовью к деталям и упоением подробностями». Мне он запомнился прежде всего вальяжным, шаловливым, детски упрямым **Бегемотом** из блистательной свиты Воланда-**Александра Гал-**

ко. Все отмечали, что играл он феерически. Памятен и симпатичным **Аметистовым** из «**Зойкиной квартиры**». Он появлялся на костылях, с чемоданчиком «портретов вождей» и показывал очень смешно, сочно, живописно редкого проходимца, с которого, возможно, **Ильф** и **Петров** списали своего Остапа Ибрагимовича.

В «**Багровом острове**» Виноградов был помреж **Метелкин**, этакий, по словам директора фестиваля «**Саратовские страдания**» **Татьяны Зориной**, «мальчик-скаут», который по одному слову грозного директора театра устроил на сцене «международную революцию». «Он изобразил воодушевленно-скорбное лицо. Энергичным шепотом выкрикнул «ура». И слегка, будто революционным ве-



«Мертвая обезьяна». Хэнк — Евг. Виноградов, Долорес — Э. Данилина

тром, поколыхал тряпичное знамя». Виноградов, при всей своей «героической» внешности, обладал большим комическим даром. Он охотно играл подобные роли.

Но был еще его **Мышлаевский** в «Белой гвардии» — прямо с переднего края: «Закоченевшая фигура, полумертвец. Стягивает шинель негнушными руками. Вселенский холод исходит от него, как от куска льда. Но все та же, не вымороженная богатырская сила и трагическая обреченность в словах: «Метель под Трактиром!.. И я б эту метель... и мороз, и немцев, и Петлюру...» (Татьяна Зорина).

Воспоминания друга и коллеги, заслуженного артиста России **Валерия Емельянова** начинаются словами, вынесенными в заголовок: «С его уходом ушла половина меня». Емельянов

с благодарностью перечисляет человеческие качества друга, с восторгом — профессиональные. «Женька был ребенком. Большим, искренним, талантливым. Мы вдвоем, три пацаненка — Сережка Сосновский, Женька и я — так любили похулиганить, как мальчишки в детском садике. И в то же время собирались, когда нужно было сделать что-то серьезное».

«В спектакле «**Берендей**» мы не играли — мы жили, — вспоминает Валерий о постановке **Антон Кузнецова** по произведениям **Венедикта Ерофеева, Сергея Носова, Алексея Слаповского** и других авторов. — Кузнецов нам не мешал, он нас троих... отпустил: делайте ребята, что хотите».

Народный артист России **Сергей Сосновский**, сам великолепный актер, восхищенно оценивал роль дру-

га: «Я четыре раза смотрел спектакль **«Мертвая обезьяна»**, и четыре раза я от Виноградова рыдал... Со мной что-то необыкновенное творилось. Он был Женей, которого я в жизни не знал, не видел, но это был Женя. Там были искренние, открытые чувства. Он из меня их тянул просто, как веревки вил».

Лучший саратовский театралный критик времен Дзекуна-Кузнецова **Наталья Свищева** в рецензии на **«Вишневый сад»** (режиссер **Станислав Ташуев**) сделала акцент на роли **Лопахина**. «Кто купил? Я купил!» — сколько помню, всегда игралось торжество, пусть скрываемое, смешанное с жалостью и более глубоким чувством к Раневской, но торжество. В исполнении Е. Виноградова с той самой минуты, как Лопахин смог произнести слова: «Я купил», им владеет глубокое смещение... Виноградовский Лопахин вдруг начинает ощущать время, как нечто неизмеримо большее, чем вишневый сад Гаева-Раневской или всероссийский сад Ани-Пети».

В книге немало рецензий и воспоминаний о **горьковском «На дне»** — одной из лучших постановок Антона Кузнецова. И о Виноградове в роли **Актёра**. «Именно Актеру дано сильнее других ощутить ее (жизни) невыносимость. Если она — любая, лишь бы жизнь», — замечает Ольга Харитонова.

По одним только названием глав книги можно составить портрет ее героя. «Он всегда был, как лава извергающегося вулкана». «Виноградов мог сделать на сцене любую революцию. Даже международную». «Женя был поцелован Богом». «Он был дико противоречив и дерзко свободен». «Про Женю трудно говорить. Его надо смотреть».

С виду он был такой легкий, брызжащий солнцем. Но — глубокий, сом-

невающийся, все внутренне переживающий. Несколько раз уходил из родного театра (успел побывать директором муниципального театра **«Версия»** и сыграть там запоминающуюся роль). Мог замечательно готовить, обожал возиться с дочкой (Вероника потом стала хорошей актрисой), «калымил», чтобы его любимым женщинам было хорошо, но прежде всего он был Человек театра. Театр — его жизнь, там сходились для него все смыслы.

«Таких актеров мало. Чтобы все мог: и Аметистова в «Зойкиной квартире», и Мышлаевского в «Белой гвардии», и Копенкина в **«Чевенгуре»**, и **Императора** в **«Путешествии дилетантов»**, и **Генриха Тиле** в **«Собачьем вальсе»**, и Лопахина в «Вишневом саде», и Актера в «На дне». Чтобы уходил из театра и возвращался, истязая себя и других сомнениями. Чтоб играл жадно, каждую минуту, в жизни и на сцене. И был всегда нужным. И любимым», — пишет Ольга Харитонова.

И с такой же любовью — Татьяна Зорина, пытаясь осмыслить его ранний уход: «У него была богатырская внешность, сердце ребенка и большой талант, который трудно уместался даже в его мощной фигуре. В сложные минуты жизни он был как кусок радиоактивного металла, от которого шли видимые и невидимые лучи такой силы, что могли, в первую очередь, для него самого оказаться и врачующими, и смертельными».

Видимо, эти лучи «сожгли» его сердце в **42** года. Он был плоть от плоти Саратовской драмы. Любящие люди театра посвятили ему книгу. И назвали строкой из его же роли: «Настанет весна — и меня больше нет».

Ирина КРАЙНОВА
Фото из архива театра

ПУТЬ КАЛИНИНГРАДСКОГО ТЕАТРА

*Н.К. Ончурова. Страницы театральных лет листая...
Монография. – М.: «У Никитских ворот», 2023.*

В издательстве «У Никитских ворот» вышла книга театрального критика **Нелли Ончуровой** «Страницы театральных лет листая...», посвященная **Калининградскому областному драматическому театру**, недавно отметившему **75-летие** своего служения людям. По сути, книга, названная монографией, представляет летопись творческого пути театра.

1947 год, Кёнингсберг, ставший Калининградом, в развалинах войны, но 29 июня в «Известиях» появляется постановление **Комитета по делам искусств** о создании первого русского драматического театра. И он появился, заявив сразу о том, что основой репертуара будут пьесы о советской молодежи.

Репертуар — лицо любого театра. В Калининградском драматическом он выстраивался в мучительных поисках, что находило постоянный заинтересованный отклик в публикациях «**Калининградской правды**». Объем их самый разнообразный, по тону и качеству анализа — различен, но тем интереснее проследить, как театр становился одним из важных центров культуры города и области.

Монография «Страницы театральных дней листая...» составлена из рецензий, расположенных в хронологическом порядке, начиная с **1948** года до наших дней. Огромный массив статей, размещенных в книге Н.К. Ончуровой, дает читателю возможность объективно оценить творческий путь театра без авторского редактирования.

Помимо этого, в монографию вошли многочисленные газетные очерки, в которых отражена серьезная общественная деятельность театрального коллектива. Безусловный интерес вызывают статьи о гастролях по союзным республикам и крупным областным центрам страны не только своей оценкой увиденных спектаклей (кстати, всегда очень высокой), но и уров-



Н.К. Ончурова

Страницы
театральных лет
листая...

Монография

нем критики на местах, вызывающим доверие своим профессионализмом.

Нельзя не отметить имена артистов, создавших славу Калининградского театра: **Агафоники Васильевны Миропольской, Аллы Александровны Потапушкиной, Николая Владимировича Петерова** и других. Прекрасным доказательством высокого профессионализма Калининградской труппы служит спектакль «**Царь Фёдор Иоаннович**», **25** лет не сходявший со сцены.

Путь театра не бывает ровным, что нашло отражение в рецензиях последних лет. Однако автор уверен и убеждает читателя: «Калининградский театр — серьезный творческий коллектив, способный справиться со сложными творческими задачами, если будет требовательно относиться к тем, кто претендует на роль проводника на этом тернистом пути».

Наталья КРЮЧКОВА

ВАЛЕРИЙ ГЕРГИЕВ ПРЕДСТАВЛЯЕТ «ПУРИТАН»

На сцене Государственного академического Мариинского театра состоялась премьера редкой оперы **Винченцо Беллини** «Пуритане». Музыкальный руководитель постановки — **Валерий Гергиев**, режиссер **Владислав Фурманов**, художник по декорациям и художник по костюмам **Галина Филатова**. Это десятая и последняя опера Беллини, написанная на сюжет английской истории XVII века для **Итальянского театра в Париже**. Либретто оперы графа **Карло Пеполи** основано на французской драме «Круглоголовые и рыцари» **Франсуа Ансело** и **Жозефа Ксавье Бонифаса**, известного как **Сентин**.

Композитора заинтересовала возможность создать драматическую историю любви, в которой герои — **Элеонора** и **Артур** — представители враждующих лагерей — вопреки всем обстоятельствам все-таки соединяются друг с другом. Беллини писал оперу для труппы **Итальянского театра**, звездами которой тогда были сопрано **Джулия Гризи**, тенор **Джованни Батиста Рубини**, баритон **Антонио Тамбурини**, бас **Луиджи Лаблаш** и создал блистательные музыкальные номера именно для этих голосов — сопрано, тенор, баритон, бас. После исполнения премьеры, «пуританский квартет» еще долго путешествовал

«Пуритане». Сцена из спектакля



как труппа для исполнения этой оперы.

Через четыре года после премьеры в Париже на оперу Беллини обратили внимание в **России**. Ее премьера состоялась в **1839** году в **Петербурге** в **Большом Каменном театре**. А в **Москве** восстановленный после пожара **Большой театр** в **1856** году открылся именно премьерой «Пуритан». Но в XX веке отечественная оперная сцена осталась к шедевру Беллини совершенно равнодушна.

В нынешнем сезоне на **Новой сцене** Мариинского театра Валерий Гергиев одну за другой представляет премьеры раритетных музыкальных произведений — «Пуритане» Беллини и «Гугеноты» **Мейербергера**, мировые премьеры которых прошли с разницей в год — в 1835 и 1836 в Итальянской и Парижской операх.

В труппу Мариинского театра в недавнем времени была принята **Альбина Ша-**

гимуратова — уникальное лирико-колоратурное сопрано, звезда новых премьер, Эльвира в «Пуританах». Ее партнер по спектаклю — приглашенный корейский тенор, лауреат многих международных конкурсов **Сон Чи Хун** — Артур Тальбот. В эту «пуританскую четверку» Мариинского театра входят также баритон **Владислав Сулимский** (Ричард Форт) и бас **Магеррам Гусейнов** (Джордж Уолтон).

На каждую из ключевых партий — Эльвира, Артур, Форт и Уолтон назначено по 6–7 исполнителей. Мне удалось услышать и увидеть два состава — первый и второй, также представленный лауреатами многих конкурсов: **Ольга Пудова** — сопрано (Эльвира), **Александр Михайлов** — тенор (Артур Тальбот), **Владислав Куприянов** — баритон (Ричард Форт), **Мирослав Молчанов** — бас (Джордж Уолтон).

Артур Тальбот — Сон Чи Хун





Эльвира — А. Шагимуратова, Артур Тальбот — Сон Чи Хун

Краткую предысторию событий можно прочитать в прологе на занавесе-экране: «1649 год. Англия охвачена пожаром гражданской войны. Религия перестала нести мир, и стала очагом смуты. Согласие между королем и народом давно потеряно. Король казнен. Для роялистов война обернулась катастрофой, но осталась в живых королева Генриетта».

Сюжетные повороты неожиданны и не всегда оправданы. В замке предводителя пуритан лорда Уолтера Уолтена все готовится к свадьбе его дочери Эльвиры, предназначенной храброму воину, другу лорда Уолтена сэру Ричарду Форту. Эльвира в отчаянии, ее сердце отдано роялисту Артуру Тальботу. Но отчаяние сменяется радостью — женихом неожиданно объявляют Артура. Не последнюю роль в этом иг-

рает дядя Эльвиры сэр Джордж Уолтон, его роль в опере весьма важна.

Во время предсвадебной суеты появляется неизвестная женщина в черном, это опальная королева Генриетта. Артур, спасая королеву, накрывает ее свадебным покрывалом своей невесты и выводит из замка. Ричард пытается его остановить, происходит поединок, но Генриетте удается скрыться. Эльвира узнает о мнимой измене Артура с неизвестной женщиной и терзает рассудок.

Почти все второе действие оперы посвящено безумию Эльвиры. Джордж Уилтон уговаривает Ричарда спасти соперника ради исцеления Эльвиры. Сбежавший из тюрьмы Артур при свидании с Эльвирой объясняет свое исчезновение во время свадьбы тем, что он спасал королеву. К



Эльвира — О. Пудова, Артур Тальбот — А. Михайлов

Эльвире возвращается разум, но являются солдаты Кромвеля. Артур схвачен и его должны казнить. Внезапно появляется го-нец от Кромвеля, своеобразный *deux ex machine*. Заключено перемирие, Кромвель не хочет омрачить мир кровью, и Артур помилован.

Несовершенство либретто несколько не смутило Беллини, а наоборот позволило создать музыкальное произведение, которое заставило бы слушателя «плакать, ужасаться, умирать». «Хорошая музыкальная драма — это нечто такое, что не имеет здравого смысла». Арии, дуэты, хоры здесь требуют виртуозного пения, что, несомненно, удастся мастерам Мариинского театра.

Дирижируя оперой, маэстро Гергиев как всегда великолепен, оперное дейст-

во отличает необычайная эмоциональность и накал страстей, на сцене царит волшебное итальянское бельканто. Уникальное сопрано Альбины Шагимуратовой делает исполнение партии Эльвиры незабываемым. Выделяется и дуэт сопрано и баса — Эльвиры и сэра Джорджа Уолтона (Магеррам Гусейнов). Кстати, дуэты сопрано и баса в операх практически не встречаются.

Трогательность и мягкость Эльвиры привлекает в исполнении Ольги Пудовой, особенно в сценах безумия героини. Сложнейшая партия и роль достаются исполнителю возлюбленного Эльвиры — Артура. В первом акте, когда он оказывается в крепости пуритан, звучит эмоциональная ария «A te, o saga»: «Любовь направляла меня сквозь тайны и слезы, а те-



«Пуритане». Сцена из спектакля

перь привела на вашу сторону», — ария, переходящая в ансамбль с участием других главных героев. Безупречно исполнение тенора Со Чи Хуна, особенно поражает его сложный дуэт с Эльвирой, и арии в последние минуты на эшафоте, когда артист берет высокие ноты — ре второй октавы и даже фа третьей октавы, которые редко удаются даже самым звездным певцам. Сложнейший музыкальный материал одолевает и Александр Михайлов, может быть, с чуть заметным усилием, но он выглядит в этой роли весьма привлекательно за счет фактурности и великодушных внешних данных.

Нельзя не отметить и дуэт Ричарда Форта — (Владислав Сулимский, Владислав Куприянов) и Джорджа Уолтона (Магеррам Гусейнов, Мирослав Молчанов) — дуэт «Suoni la tromba» в конце второго действия в мощном исполнении баритона и

баса, который сам Беллини называл «гимном свободе».

Режиссер спектакля Владислав Фурманов — дебютант в опере, хотя много ставит в драматическом театре и успешно работает в кино. Спектакль отличается выразительный и аскетичный, почти кинематографический визуальный ряд. Помимо занавеса-экрана на переднем плане, есть еще и задник-экран то с полыхающим пламенем, а то с угрожающе надвигающимся на нас войском.

Совместно с художником спектакля Галиной Филатовой режиссер разрабатывает монохромную черно-белую цветовую гамму спектакля с редким вкраплением бордового в некоторых костюмах героев, воспринимающим пламенем, а то с угрожающе надвигающимся на нас войском.

чины коротко стригли волосы, одно из их прозвищ было «круглоголовые». В начале спектакля хор, исполняя мощную героическую музыкальную тему Беллини, выполняет почти ритуальное «пострижение» пуританских воинов перед решающей битвой.

Роялисты, или как их еще называли, «кавалеры», — сторонники Стюартов носили длинные волосы и дорогие одежды. Таков Артур — белый рыцарь с длинными черными кудрями. Свадебное покрывало Эльвиры, которое помогает спасти королеву, здесь — бесконечный струящийся поток белой ткани. Сцена сумасшествия Эльвиры проходит на фоне изображения разных фаз луны: полной, ущербной, полумесяца, словно некое зримое раздвоение личности, в конце концов превращающейся в лишь размытый женский силуэт на экране — образ больной души героини.

Режиссер выстраивает крупные, средние и общие актерские планы, располагая героев на трех площадках как ступени, возвышающиеся друг над другом. Там же, на заднем плане, рамки, ограничивающие движение. Знак тех самых известных пуританских ограничительных рамок, которые сужают возможности свободного действия.

Блестящие шлемы воинов выстраиваются в строгие ряды, обрамляя действия. Копья в руках воинов то надвигаются на нас, то подпирают будущее брачное ложе. А истинной победительницей в «Пуританах» оказывается любовь, разрушившая эти пуританские рамки и правила, что и приводит действие к счастливому финалу.

Галина СТЕПАНОВА

Фото М. ВИЛЬЧУКА и Н. РАЗИНОЙ

предоставлено пресс-службой

Марининского театра

ШКОЛУ МЫ НЕ ПОТЕРЯЛИ

В Москве прошел первый Международный молодежный конкурс балета «Гран при надежд», организованный Международной федерацией балетных конкурсов, Московским областным театром «Русский балет» и Благотворительным фондом Вячеслава Гордеева. Цель конкурса, по словам его художественного руководителя и председателя жюри народного артиста СССР В. Гордеева, — «дополнительная возможность творческой молодежи проявить себя; корифеям балетного искусства профессионально содействовать молодым талантам на пути их творческого становления». Помимо артистов, в конкурсе принимали участие и хореографы, создатели «пластического» текста — дар редкий и поэтому особо ценный в балетной среде.

В этой связи особый интерес вызвала встреча за круглым столом, темой кото-

рой стала «Роль конкурсов в формировании индивидуальности артиста балета». Предмет обсуждения далеко не праздный, поскольку в этом году будет отмечаться 60-летний юбилей балетных конкурсов. Среди авторитетных членов жюри, пожалуй, лишь один — Бат Эрдене Удвал (США) — высказался прямо, без обиняков о том, что его тревожит потеря у молодых той окрыленности танца, что была свойственна советскому балету, преемнику великих традиций русского («душой исполненный полет», по классической формуле Пушкина). Погоня за виртуозностью в ущерб содержательности танца, подражание западному стилю холодной демонстрации техники до добра не доведет. Это — абсолютно верное замечание, тем более что прозвучало оно из уст выпускника Пермского хореографического училища, получившего в 1993 году на Московском ме-



Финал конкурса

ждународном конкурсе артистов балета серебряную медаль.

Увиденное на конкурсе подтвердило справедливость этого мнения. Хорошо обученные молодые артисты были в массе своей похожи один на другого, отличаясь лишь цветом костюмов (при минимальном разнообразии конкурсных номеров). И вот тут подспудно возникла еще одна проблема: точность исполнения вариаций и па де де, сочиненных классиками хореографии — **М. Петипа, А. Горским, В. Вайноненом**. Оказывается, и здесь положение достаточно тревожное. На эту мысль навела случайная встреча с молодой парой, выступавшей в па де де из «**Талисмана**» **Р. Дриго**. Выпускники **Вагановской академии** (цитадели классического танца) были сняты с I тура! Я едва могла поверить этому, глядя в их опечаленные лица, и за разъяснениями обратилась к **Ю.В. Васюченко**, в прошлом одному из премьеров **Большого театра**. «Ребята хорошие, но тут виноват их педагог-репетитор, допустивший изменения в хореографии Петипа. Одно дело, если объявлено, что это — редакция такого-то (например, Ю. Бурлаки, тонкого реставратора, буквально ошеломившего театральный мир восстановле-

нием балета «Катарина, дочь разбойника» в Красноярске), и совсем другое, когда под видом хореографии незабвенного Петипа предлагают некий суррогат, меняющий стиль произведения вставками, которые, по мнению исполнителей и их репетитора, будут смотреться более выигрышно, а на деле выглядят некими «заплатами» на художественной ткани мастера».

В целом конкурс оставил хорошее впечатление, подтвердив главное: школу мы не потеряли, молодые артисты выучены основательно, и подтверждением тому стало выступление лауреатов на гала-концерте, проходившем (символический знак!) рядом с Большим театром, на сцене **Российского академического молодежного театра**. Особенно запомнились двое: **Иван Сорокин**, идеально исполнивший вариацию Дезире из «**Спящей красавицы**», и заслуженно завоевавший Гран-при конкурса, а также **Сергей Букатин**, станцевавший вариацию из «**Пахиты**» так, что зрителям был явлен характер блестящего бретёра, свободно чувствующего себя как на поле брани, так и на паркете бального зала: то было действительно выступление артиста, создавшего в минутной вариации образ, а не просто демонстрация виртуозного танца.



Победитель конкурса И. Сорокин

Что же касается конкурса хореографов, то здесь ситуация почти плачевная. Еще в начале XX века «вождь московского балета» **В.Д. Тихомиров** считал: «Балет требует мыслей, мыслей и мыслей». Удручающее «безмыслие» современных хореографов действовало почти так же угнетающе, как те потемки во время демонстрации их опусов (в отличие от залитой светом сцены при исполнении классики). Претенциозные названия номеров («**Притяжение**», «**Сутульный роман**», «**Деметра. Зима 1942**» и прочие) никак не были связаны с тем ползанием по сцене и друг под другом, внезапными взмахами ног и рук, конвульсиями тела, выдаваемыми за нечто глобальное, не подвластное внятной объяснению. Среди этого телесного косноязычия выделился лишь один номер, вызвавший сочувственный отклик зала: работа **Павла Мазуркевича** на музыку **Ж. Бреля** «**1000 тактов в минуту**», исполненные **Елизаветой Мазуркевич** и **Рина-том Ханджяном**. Молниеносным фейерверком вспыхнул голос фантастического Жака Бреля, прозванного остроумными парижанами «месье сто тысяч вольт», и начался головокружительно-упойтельный

вальс, убыстряющийся с каждым мгновением до сумасшедшей скорости, втягивающий в себя, как в водоворот. Это было исполнено по-французски броско, празднично, неотразимо, будто сам бурлящий Монмартр ворвался в зал, уже почти сомлевший от череды образов современной хореографии.

Именно этот эпизод и подсказал выход из сложившейся ситуации, подтвержденный выступлениями группы исполнителей народно-сценического танца. Вот где царили увлеченность пляской-игрой и разнообразие характеров, представленных в танце, и та виртуозность, что идет от полноты сердца — «да как выдумает что-то, что и высказать нельзя». Если классика поражает чистой академической формы, то характерный танец волнует неподдельностью чувства, выраженного с почти стихийной силой самой жизни. Вот этому умению — сохранить чувство-мысль с формой его подачи — и следует учиться у жизни и мастеров хореографии прошлого.

Такие размышления возбудил этот первый конкурс юбилейного года.

Нелли ОНЧУРОВА

ПРЕКРАСЕН ВАШ СОЮЗ!..

8 февраля 2001 года в Москве, в Малом манеже открылась выставка «Художники и режиссеры. Москва. Вторая половина XX века».

Открытие этой выставки стало настоящим праздником театрального искусства. На вернисаже были «все», и царило какое-то особое, приподнятое настроение. Работы знаменитых художников-участников выставки были известны. Но когда эти эскизы декораций оказались в одном большом зале, у всех перехватило дыхание: какое многообразие ярчайших талантов, приемов, стилей! Какие были спектакли в этих декорациях! То, что автора и куратора выставки очень уважаемого всеми искусствоведа **Аллу Александровну Михайлову** привлекла вторая половина XX века понятно: это был Золотой век нашего театра драматического, балетного, оперного. Время, когда во главе театров не только в столицах, но по всей России стояли выдающиеся режиссеры, работали талантливейшие театральные художники, сияло созвездие актерских имен.

Мне посчастливилось быть на открытии этой выставки. Она произвела огромное впечатление. Выставка открылась 8 февраля, а уже 10 февраля в эфире «**Радио России**» прозвучала моя передача о ней, которую я недавно нашла в своем архиве. Прошло 23 года с того памятного дня. Такой выставки никогда прежде не было и вряд ли когда-нибудь будет. Большинство художников и режиссеров, которые были участниками уже нет с нами, но они занимают чрезвычайно важное место в истории театра: каждый из них был не только талантливым мастером, но крупной личностью, что оказывало большое влияние на театральную жизнь в целом. Предлагаю вернуться памятью в 2001 год, а тем, кто не был на ней — узнать...

Малый манеж. Большой светлый зал. В центре экспозиции работы корифеев, 50-е годы: **Вадим Рындин** — эскиз мо-

нументальной декорации к знаменитому «Гамлету» **Николая Охлопкова** в Театре им. Вл. Маяковского; рядом работа **Александра Васильева** — «Петербургские сновидения» в постановке **Юрия Завадского** в Театре им. Моссовета, где впервые сцена превратилась в петербургский двор-колодец, а в каждом окне была своя жизнь; изумительной красоты эскизы декораций и костюмов **Симона Вирсаладзе** к балетам **Юрия Григоровича** «Каменный цветок» и «Спартак» (все балеты Ю. Григоровича в Большом театре оформлял С. Вирсаладзе). А вот уже **60-е**: черно-красный эскиз **Бориса Мессерера** к балету «Кармен» кубинца **А. Алонсо** и **Майи Плисецкой**, первый ультра-современный балет на сцене **Большого театра**.

Впервые на этой выставке были представлены многолетние творческие союзы художников и режиссеров, художников и балетмейстеров. Выставка готовилась долго. Ведь почти все работы принадлежат разным музеям. Осенью 2000 года Алла Александровна Михайлова посылала будущим участникам выставки письма с просьбой художникам написать о режиссерах, с которыми они сотрудничали, а режиссерам — о художниках, чтобы их эссе заняли свое место в экспозиции рядом с эскизами. Все выполнили ее просьбу. Когда выставка закончилась, все эти эссе были напечатаны в журнале «Сцена» №1 за 2001 год. Эти объяснения в любви друг другу придали выставке какую-то особую, теплую, дружескую атмосферу.

Сохранилось ответное письмо **Сергея Бархина** на просьбу написать о его работе с **Камой Гинкасом** и **Генриеттой Яновской**. (С 1987 по 2000 годы Сергей Бархин оформил 12 спектаклей **Московского ТЮЗа**, начиная с «Собачьего сердца», потом «Иванов и другие», «Гроза» и др. с Г. Яновской; чеховские «Дамы с собачкой» и «Черного монаха», «Счастливым принцем» **О. Уайльда** и др. с К. Гинкасом,

всякий раз создавая самые необычные пространства. Они работали вместе до ухода из жизни Сергея Бархина. Часть эскизов к этим спектаклям была представлена на выставке.)

«Уважаемая Алла Александровна! Предложение от Вас, куратора выставки «Художники и режиссеры» в Малом манеже выступить письменно, то ли с похвалой, то ли с характеристикой режиссеров, с которыми пришлось работать в последние годы, чрезвычайно трудно выполнить из-за совершенно затруднительной задачи признания в любви и благодарности в лицо режиссеру, сделанного и прилюдно, и печатно... Генриетта Яновская и Кама Гинкас оказались в моей жизни единственными, которые выбрали меня в свои партнеры надолго. И вот уже тринадцать лет работают со мной, несмотря на мой вздорный характер и прощают мне все капризы измученной советской, российской и капиталистической жизнью ху-

дожника... После множества попыток любить и быть любимым я попадаю в дом — Театр юного зрителя, где меня любят. И даже дети этой семьи-актеры тоже относятся ко мне хорошо... Всякая работа художника в театре для него трудна прежде всего тем, что он должен работать по заданию. Мои трудности и задачи с Яновской и Гинкасом были какие-то другие. Я благодарен Гете и Каме за то, что мы любим друг друга, верим, надеемся на успех и гармонию, за то, что они подвели меня к знанию того, что быть вместе, работать можно только любя и прощая друг другу всё. Работаем мы с ними по-разному. Каждый человек и режиссер оригинален... Собственно, Кама — единственный человек — не художник и не архитектор, в похвалах которого я уверен т.к. он в этом деле понимает, чувствует. Кроме того, я знаю, что это не вообще и не лицеприятно, а лично для него очень важно. Это ведь начало его отдельной работы с другими — актерами и

К. Гинкас и С. Бархин. Фото из архива К. Гинкаса





О. Ефремов и В. Левенталь у макета спектакля «Чайка».
Фото И. Александрова

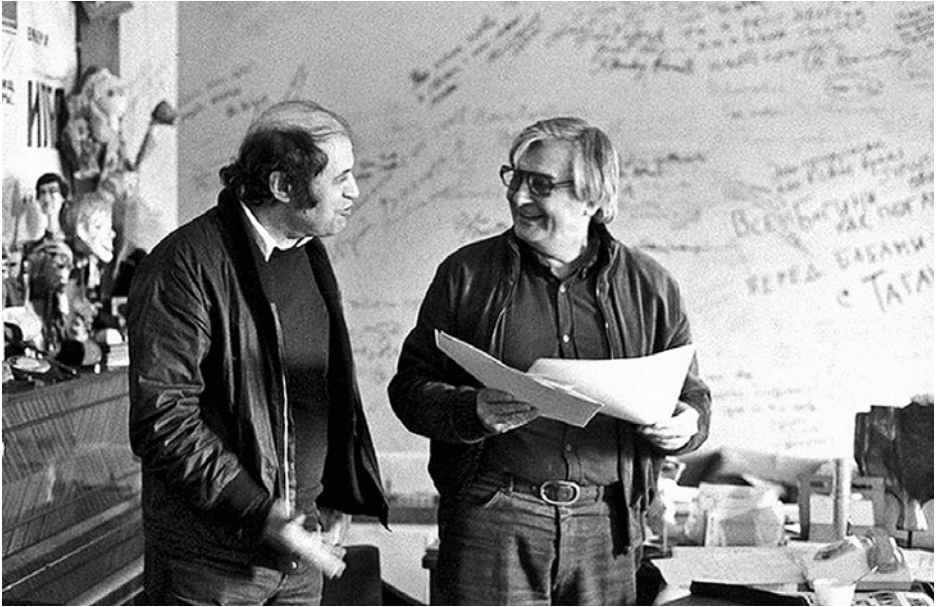
зрителями... Никогда Кама не разочаровывался, когда готовая декорация оказывалась на сцене, никогда не возмущался тем, что это все не то. В крайнем случае, пытался подправить что-то простейшим способом... Гета во время работы никогда не подхваливала меня, но я чувствую ее внутреннюю поддержку. Оценка ее всегда о прошлой работе и всегда восхищенная. Но непрерывно чувствую ее уверенность в успехе моей части. Я с самого начала бесед с Гетой слушаю ее предложения, отдельные тончайшие желания, я знаю, что она может «вышить» свой спектакль в любой декорации или даже без всякой декорации. Мне всё же хочется сделать что-то на сцене, чтобы она чувствовала, что это лично ее, и ей очень нравится. Главная награда от моих режиссеров — это следующее предложение, к кото-

рому я совершенно не готов, не знаю, что делать дальше. 7 ноября 2000 года».

Это эссе заняло свое место на длинном, узком полотнище бумаги, напоминающем развернутый свиток, около эскизов Сергея Бархина. Всякий раз художник сочинял необычное, иногда ирреальное сценическое пространство, что помогало режиссерам найти какие-то новые смыслы в классических произведениях.

Как возникают эти содружества художника и режиссера? Наверное, всегда по-разному. Большинство режиссеров работают с разными художниками, и художники с разными режиссерами. Но каким-то образом с кем-то завязываются особые связи.

Валерий Левенталь об Олеге Ефремове: «Трудно было работать с Олегом Ефремовым! Как невозможно было, подчас, прийти к соглашению по поводу самых простых вещей!.. Я бы сказал, что пространство он должен был понять своим телом, ногами, своим ощущением актера. В споре он был настойчив до упрямства. Но в то же время Ефремов точно знал, для чего он ставит ту или иную пьесу. В долгих задушевных разговорах он замечательно, феноменально точно что-то показывал, создавая потрясающие зарисовки. Эти его маленькие актерские этюды как бы высвечивали сцену, рождали будущие характеры, делали видимыми его замыслы. В эти моменты он вовлекал меня в свой мир, мгновенно заставляя пересматривать свои идеи, придумывать что-то другое, соответствующее его точным показам. Я работал с Ефремовым на протяжении многих лет над разными пьесами. Но главным был Чехов. Четыре пьесы — «Чайка», «Дядя Ваня», «Вишневый сад», «Три сестры». Этой весной я в последний раз увидел Олега на репетиции «Сирано». После мы увиделись в его кабинете и он, несмотря на страшную усталость, сразу же начал разговор о будущих планах, о новой постановке «Вишневого сада»: «Мы обязаны начать все сначала, все должно быть другим потому, что уже нет «вишневых садов».

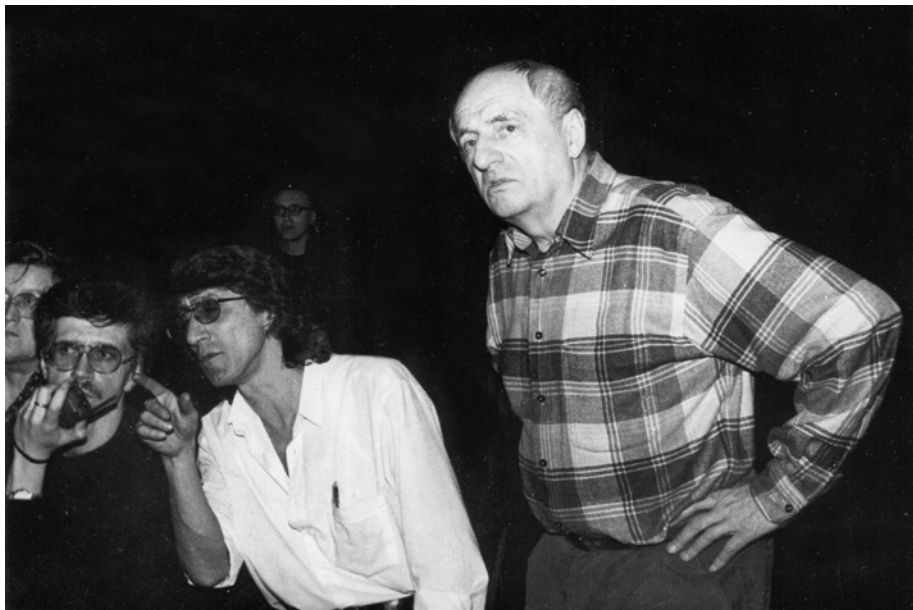


Д. Боровский и Ю. Любимов

Каждый раз в конце работы над спектаклем с Олегом Ефремовым я давал себе «клятвенное» слово, что это в последний раз, что эта работа последняя. Но проходило время, раздавался звонок, в трубке звучал замечательный голос Олега и, благодаря его невероятному обаянию, мы начинали снова работать, мучиться и надеяться. 23 октября 2000 года».

Олег Николаевич Ефремов умер **14 мая 2000 года**. Когда Валерий Левенталь писал эти строки, не прошло и полугода со дня смерти Ефремова. И боль утраты была сильна. На выставке, глядя на прекрасные эскизы художника к чеховским спектаклям О.Н. Ефремова, вспоминая их, невольно приходила мысль — Ефремов выполнил свою миссию, придя в **Художественный театр**, он вернул Чехова на его сцену, он добился, что театр получил имя Чехова, и напротив театра в Камергерском переулке стоит памятник Чехову. Он был прав, выбрав себе в союзники именно Валерия Левенталья, о котором

кто-то сказал: он не придумывает конструкцию, он придумывает воздух спектакля, но в чеховских спектаклях на сцене МХАТа художник создавал редкой красоты и глубокого смысла театральное пространство в соответствии с идеями режиссера. Так в «Трех сестрах» возникли четыре времени года: 1-й акт — весна, 2-й — зима, 3-й — лето, 4-й — осень. Валерий Левенталь нашел решение этой задачи, которую поставил режиссер. Дом и Сад были как средоточие смысла. Вот этот сад с высотой деревьев до колосников, с трех сторон вычерчивая пространство сцены. Яркая свежая зеленая листва в первом акте, оголенные переплетенные зимние ветки деревьев во втором, освещенным красным заревом пожара в третьем и желтые осенние листья в четвертом акте. Эскизы В. Левенталья — это прекрасная живопись. На выставке среди других эскизов была картина финала: дом, который в течение всего спектакля вращался — то открывался, то поворачивался торцом, то



О. Шейнис и М. Захаров. На репетиции в театре. Фото А.Стернина

был заперт. А когда в осенней дымке три одинокие женщины произносили последние слова, сверху сыпались желтые листья, медленно покрывая всю сцену...

Олег Ефремов вместе с Валерием Левенталем рассказали «историю, прозрачную и вечную, как притча — про сестер, и не только про них, и, видимо, про себя. Историю о несбывшемся, об ушедшем и о том, что остается, когда уже ничего не осталось», — писала о спектакле **Татьяна Шах-Азизова**.

Давид Боровский. «Тридцать лет с Любимовым». Почти стихи.

«Доверие раскрепощает. Абсолютное доверие раскрепощает абсолютно. Обоюдное уважение. Никакой фальши. Никаких обид. Как же, как же? В театре обижают с утра и до вечера. Вот так! Ни-ка-ких. А по части честолубия? Да упаси Боже. Труд с утра до ночи. Азарт пополам с иронией. Любимов часто повторял: театр — искусство грубое! Я понимал это так: ясно! Просто! И хорошо бы умно! И изобретательно! И вот «этого» побольше. Как-то

я показал Юрию Петровичу семь вариантов одной пьесы. И все разные. (Хотел десять. Не помню: или не успел, или пороку не хватило.) Семь маленьких макетиков. Стал показывать, рассказывать. Послушал все это Юрий Петрович и стал выбирать из каждого макетика Самый главный фокус — идею. — А может, все это соединить в одно? Во мне все обрывается, а в макетиках всё рассыпается... Бормочу: может быть, может быть...

Любимов по гороскопу Весы.

Вот он и любит «взвешивать». Еще одно природное — чувство целого. Грубо сколачивает хребет действия. Спешит увидеть это самое целое. Со временем образовалось: арьер-стена стала аван-занавесом. «Лицом» театра. Нашей «чайкой». Если угодно — условием, методом, принципом...

Белая, кирпичная, корявая, грубая стена, замыкающая пространство сцены. Сцены открытой. Чистой. Не склад декораций. Белая...»



Татьяна Сельвинская

В книге Д. Боровского «**Убегающее пространство**», изданной после смерти автора в 2012 году, есть глава «О режиссерах», в которую вошли эссе о Юрии Любимове и **Анатолии Эфросе**, те, что он написал для этой выставки, где были представлены эскизы декораций для спектаклей этих режиссеров: любимовские — «**Дом на набережной**» по повести **Ю. Трифонова**, где «отсекли всю глубину сцены стеклянной стеной с грязными, давно не мытыми стеклами. Оставили для «жизни» узкую полоску авансцены. Это Москва 30-х для прозы Трифонова» (Д. Боровский), «**Шарашка**» по роману **А. Солженицына** «**В круге первом**» с кругом по всему залу, где разворачивалось действие; опера **П.И. Чайковского** «**Пиковая дама**», поставленная в **Германии**; эфросовские спектакли 70-х годов: «**Эшелон**» **М. Роцкина**, «**Сказки старого Арбата**» **А. Арбузова** и **мольеровский «Дон Жуан»**. Совсем другие по стилю слова об А.В. Эфросе. Those почти стихи:

«Сию у Анатолия Васильевича днем.
Странно, днем режиссеры дома не быва-

ют. Анатолий Васильевич отдыхает на тахте, убранный ковром. В ногах уютно приткнулся эрдель-терьер. Мне чем-то была знакома эта композиция. Пока говорит Анатолий Васильевич, я вспоминаю. Знаменитый портрет Мейерхольда. Отдыхающий на тахте режиссер, орнамент ковра, собака. Много позднее я сообразил, в чем сходство. Известно, что Кончаловский написал портрет в 1938 году. Да это и видно по рассеянному лицу Мейерхольда. Отняли и разрушили его театр. Вот и Эфроса заставили уйти из Ленкома, погубили один из лучших театров Москвы.

В тот день (хотя это был уже 70-й год) катастрофа собственной театральной судьбы не оставляла его. Он говорил о новой пьесе Арбузова и о ленкомовском кризисе... «Сказки старого Арбата», затем «Дон Жуан», «Эшелон», «Турбаза»... Работать с Анатолием Васильевичем было очень легко. Особенно, когда он не репетировал. Всё свое время отдавал художнику. И слушал, слушал музыку.

Сам процесс поиска его очень увлекал. А как и что будет в этот раз? Какое такое про-



П. Фоменко
на репетиции
спектакля «Без вины
виноватые» в Театре
им. Евг. Вахтангова

странство? И главное — сохранится ли магия после вмешательства художника».

Давид Боровский был на выставке. Конечно, я не могла не подойти к нему с микрофоном, хотя прекрасно знала, что он очень неразговорчив. Задаю мучивший меня вопрос.

— *Как возникают эти контакты, «художник-режиссер»? Вы работали с выдающимися режиссерами, но ведь они совершенно разные люди.*

— Ничего не могу объяснить. Всегда для всех, кто работает в творческих союзах в кино, в театре, эта связь возникает на каких-то таких чувствах. Если сходятся люди и начинают понимать друг друга, это — удача. И с Ефремовым, и с Товстоноговым мне было интересно именно потому, что интересно было отходить от известного и попробовать себя в неизвестном. Поэтому такие разные режиссеры, но они все замечательные. В этом смысле я отношу себя к художникам счастливой судьбы

— *Давид Львович, я смотрю на ваши эскизы и удивляюсь: вы такой строгий, лаконичный с Любимовым и вдруг такое море эмоций в спектаклях Эфроса. Как это получается?*

— Не могу вам объяснить. Если вы это чувствуете, я, естественно, рад. Мне трудно судить. Мне легче судить товарищей и коллег.

— **Ваши впечатления от выставки?**

— Замечательно, особенно бо-е годы. Мне почти всё знакомо. Столько лет прошло. Сейчас опять увидеть, это очень волнует. И естественно, противоположное крыло, где совсем другая генерация художников, яркая, смелая, прекрасная.

Выставка «Художники и режиссеры» была поделена хронологически на две части: в одной стороне первые двадцать пять лет — **1950–1975** годы, в другой с **1976** по **2000** год. В той стороне, на которую указал Давид Боровский, рядом со своими эскизами к спектаклю «Поминальная молитва» — **Олег Шейнцис**, главный художник **Ленкома**. Мой вопрос: что он думает о выставке?

— Это художественная акция, не имеющая никаких аналогов с современными негативными явлениями. Здесь не существует коммерции, не существует продажи, не существует конкуренции. А существует доброжелательное соседство художников

на стенах, т.е. наша братия художественная от стариков до совсем молодых живет единой жизнью. Это есть самое главное.

– Вы работаете с Марком Анатольевичем Захаровым много лет. На ваших спектаклях иногда думаешь, где заканчивается Захаров и начинается Шейнцис, а где заканчивается Шейнцис и начинается Захаров? Как возникают и как осуществляются ваши совместные идеи, порой полуфантастические?

— Где заканчивается и где начинается — это замечательно. Мне очень радостно жить потому, что самое главное у меня в жизни есть. Нет моего конца и начала режиссера и наоборот. Это редкое соединение двух личностей — большой подарок судьбы. Это первое. Второе — когда мы сможем оба сформулировать «кто-что», сотрудничество закончится. Хорошо, что мы сами ломаем голову и не понимаем, каким образом это возникает. Как в любви, там нельзя разобраться, нельзя проанализировать. Кто-то кого-то зажег, кто-то что-то сказал. Это цепная реакция. Конечно, я очень благодарен артистам потому, что за многие годы меня не убили, они, практически, выполняют всё, что мы им говорим, и они очень по-доброму относятся ко всем нашим иногда чудаковатым идеям и проявлениям потому, что не только я и Захаров, а Захаров, я и артисты — у нас команда. И они нам верят.

– Я смотрю на ваши эскизы костюмов к «Поминальной молитве», это, фактически, портреты исполнителей в костюмах, Тевье-Леонов — замечательный.

— Не было бы Евгения Павловича, может, ничего бы не было. Он был раздражителем, положительным, конечно. Он сам — явление. И когда я рисую не просто костюм, а персонаж в костюме, у меня идет подпитка. С Евгением Павловичем у нас были разговоры в поезде, он мечтал сыграть эту вещь. С этим спектаклем было много проблем и много страстей. Но чем больше страстей вокруг, тем лучше результат. А Евгений Павло-

вич — это страсть. Тот же Гриша Горин, автор пьесы — это страсть. Марк Анатольевич — это страсть.

В своем эссе о Захарове Олег Шейнцис написал: «Он мой режиссер, он научил меня главному — умению жить в театре и умению, невзирая ни на что, все же любить его. Любить людей, его населяющих. Любить азарт и риск. Нырять в неизведанное, ошибаясь, не боясь двигаться дальше. И, конечно же, любить свободу людскую и творческую, возложив на себя страшное бремя в обмен на доверие. Я с Вами, Марк Анатольевич. Сентябрь 2000 года».

Марк Захаров завершил свое эссе о художнике такими словами: «Олег Шейнцис подарил мне новое ощущение пространства с изменяющимися свойствами, с предчувствием обязательного взрыва, наличием неопредмеченного и неопознанного энергетического потока, который связывает театральное пространство с космическим. Сентябрь 2000 года».

Думаю, что для автора идеи и куратора выставки, искусствоведа, главного редактора журнала «Сцена» Аллы Александровны Михайловой день открытия был одним из самых счастливых в ее творческой жизни. Она сделала почти невозможное.

Как же родилась идея этой выставки? — XX век в нашей сфере дал постоянные союзы режиссеров и художников, к примеру: Станиславский-Симов, Мейерхольд-Головин и т.д. Он дал художнику новые обязанности, новый статус: профессия — театральный художник. Был декоратор, стал сопостановщиком. И вот эти два обстоятельства родили эту идею. Но самое главное, меня постоянно преследует мысль: мы сидим на невероятном богатстве, которое не умеем показать, продемонстрировать, «продать», увлечь им. И вот вытащили из музеев, которые, кстати, с пониманием отнеслись к нашей затее. Помощников было очень много. Действительно, в первый раз мы показываем эту связку «режиссер-худож-



А. Бородин и С. Бенедиктов

ник». Сначала мы были заиклены на постоянных творческих парах. Но, допустим, Эфрос не работал с одним художником, Фоменко тоже не работал с одним художником. Поэтому в экспозиции возникли лица режиссеров, которые ищут для каждой постановки именно какого-то нужного художника. В результате, на выставке представлено около пятидесяти сценографов. Моим соавтором была **Инна Мирзоян**, зав. кабинетом сценографии СТД РФ, а дизайн выставки делала **Марина Климова**, ученица Валерия Левенталья, молодая художница, по-моему, это первый ее опыт выставочной экспозиции.

Опыт удачный. И, безусловно, удался эксперимент с эссе художников и режиссеров друг о друге. **Петр Наумович Фомен-**

ко написал большую статью, отдав должное всем своим художникам: **Николай Эпов, Эдуард Змойро, Игорь Иванов, Ольга Саваренская, Станислав Морозов**, главный художник Мастерской **Владимир Максимов, Павел Каплевич, Маша Данилова**, и, конечно, **Татьяна Сельвинская**. Ее эскиз к спектаклю П.Н. Фоменко, получившему все возможные премии, «**Без вины виноватые**» в **Театре им. Евг. Вахтангова** занял свое достойное место на выставке.

Петр Фоменко: «С таким мастером, как Тата, Татьяна Ильинична Сельвинская мне в моей жизни довелось встретиться довольно поздно. Но все равно, очень радостно, что встреча произошла. Поработать нам удалось над двумя спектаклями — дипломным «**Волки и овцы**», где ей помогали ее ученики, и спектаклем Те-

атра им. Евг. Вахтангова «Без вины виноватые», который мы потом играли на разных сценах России и мира (эскиз декорации этого спектакля был на выставке. — М.Р.). Эпиграфом к вахтанговскому спектаклю стала фраза Шмаги о том, что «место актера в буфете» (бывший буфет театра с огромным во всю центральную стену очень красивым буфетом стал сценической площадкой спектакля. — М.Р.). Особенные свойства сценографии Сельвинской — в точной расстановке пространственных смысловых акцентов, в ее функциональности, потрясающей возможности адаптироваться к разным сценическим, а порой и нетеатральным площадкам. Она очень внимательный и чуткий мастер. Татьяна Ильинична удивительно работает с костюмами. Костюмы ее сделаны тонко, точно, мудро. Не многие художники могут, как она, успешно работать и как сценографы, и как художники по костюмам. Спектакли, которые мы сделали, очень долговечны. Этим они обязаны ее опыту, индивидуальному чутью, чувству театра».

Свою статью П.Н. Фоменко назвал «**Сценографы — одинокие волки**». А закончил ее такими словами: «Вообще, сценография для меня — это в первую очередь повод для того, чтобы учиться. Поэтому «оформление» спектакля страшное слово, так же, как «музыкальное оформление». Это не оформление, а создание среды, воздуха, пространства. К встрече со сценографами хотелось бы подходить не только утилитарно, но и постараться сохранить тот его мир, который связан с художниками, тот круг, которым питается театр. 13 октября 2000 года».

По сложившейся традиции рядом были слова Татьяны Ильиничны о Петре Наумовиче: «Встреча с Петром Фоменко сыграла огромную роль в моей жизни. То, что встреча эта принесла мне большой успех («Без вины виноватые» в Вахтанговском, «Волки и овцы» в Мастерской Петра Фоменко), большое признание у тех, кто не признавал меня раньше — при-

ятно. Но далеко не главное. Петр Фоменко оказал сильнейшее влияние на мою живопись и стихи. От него исходят какие-то творческие флюиды. Фоменко — режиссер цветной. И для меня это главное. Сам он об этом не знает, а мне — не поверил. Ноябрь 2000 года».

В этой статье фрагменты сочинений только некоторых участников выставки «Художники и режиссеры. Москва. Вторая половина XX века», на которой были представлены лучшие работы почти пятидесяти театральных художников того времени. Надо заметить, что никто не знал заранее: кто что написал в своих эссе. Для многих они стали приятным сюрпризом.

А для меня отправной точкой воспоминания об этой выставке стала та давняя радиопередача. Жаль, что в журнальной статье обо всем не расскажешь. О прекрасных творческих союзах: **Владимира Арефьева**, балетмейстера **Дмитрия Брянцева** и оперного режиссера **Александра Тителя**; **Елены Качелаевой** и **Сергея Яшина**; **Станислава Бенедиктова** и **Алексея Бородина**, тогда, в 2001 году, было 35 лет их союза, а потом последовали еще счастливые 22 года, когда каждый спектакль **РАМТа** становился событием в театральной жизни. Никто не мог создать такую красоту, такую точность в изображении любой эпохи и такую настоящую жизнь на сцене, как эти два мастера. **Станислав Бенедиктов умер 10 ноября 2022 года**. Его завещанием стал удивительный спектакль «**Леопольдштадт**» в постановке **Алексея Бородина** по пьесе их любимого драматурга **Тома Стоппарда**, таких спектаклей, кроме **РАМТа**, уже нигде не ставят. **Станислав Бенедиктов** успел сделать эскизы, но спектакля на сцене уже не увидел. В фойе театра навсегда останется выставка «Художник и режиссер»...

Мая РОМАНОВА

Фото из открытых источников в Интернете

ТВОРЕЦ И ЕГО ТВОРЕНИЕ

К 115-летию Исидора Аркадьевича Зака

В этом году 14 февраля исполнилось 115 лет со дня рождения выдающегося дирижера **Исидора Аркадьевича Зака**, народного артиста СССР (1976), отца-основателя **Новосибирского театра оперы и балета**. Именно он занимался в 1944 году формированием труппы нового оперного театра, именно он стал первым его главным дирижером. Наконец, именно он находился за дирижерским пультом первого легендарного спектакля — «Иван Сусанин» М.И. Глинки в за-

Исидор Зак. 1945



полненном до отказа двухтысячном зале театра 12 мая 1945 года. Таким, исходящим из самой яркой, высокой ноты, было начало общения дирижера и его создания — театра. Оно абсолютно точно не было ни поверхностным, ни неискренним, несмотря на уход лидера через четыре года, в 1949-м, с расставанием на пару десятилетий. Было и возвращение. И этот период, с 1968 года, называют «золотым веком» театра. Почти 30 лет он отдал театру, 20 из них на посту главного дирижера. Сегодня знак этого единства — присвоенное Малому залу театра имя И.А. Зака.

Уже самые первые его работы в Новосибирске были отмечены высокими наградами. «Иван Сусанин» принес Заку и исполнителям главных партий звания заслуженных артистов РСФСР. Балет **Игоря Морозова «Айболит»**, поставленный в 1947 году, получил **Сталинскую премию**.

Выдающийся дирижер способствовал также развитию театров **Львова, Харькова и Алма-Аты**, был одним из основателей и главным дирижером **Театра оперы и балета в Челябинске**. Но самым важным делом своей жизни считал все же работу в Новосибирском театре. Здесь он осуществил около 40 постановок оперных и балетных спектаклей, но, конечно, главной его любовью и заботой была русская опера. Произведения **Бородина, Даргомыжского, Мусоргского, Глинки, Направника, Рубинштейна** и не только были поставлены им в разное время. Оперы **Чайковского, Римского-Корсакова** в его исполнении звучали так, будто появились если не сегодня, то по крайней мере, вчера, будто время остановилось и не было всех прошедших десятилетий. Десятый спектакль «Пико-



Финал оперы «Иван Сусанин». Новосибирский государственный театр оперы и балета. 12 мая 1945

вой дамы» под руководством И.А. Зака захватывал и будоражил так же, как первый, в каждом присутствовали нерв и трепет. Знакомая музыка всякий раз звучала по-новому, в ней концентрировались все коллизии действия, внутренняя жизнь героев, все то, что не было, да и не может порой быть высказано. При этом точный, выразительный жест, воля, которой нельзя не подчиниться, умение вести за собой.

«Если говорить об очень высоком, объеме качества, конечно, «Пиковая дама» была спектаклем И.А. Зака. Здесь все подчинялось его воле, — так отзывался о своем коллеге дирижер Арнольд Кац. — Это был человек, которому невольно или вольно подчинялись все». Понятно, что за всем этим стояли огромный труд, посто-

янное саморазвитие. Блестящую эрудицию, энциклопедические знания, острый ум маэстро отмечали все, кто работал с ним. Называли дирижером-титаном, как, например, получивший в юности неоценимые уроки Зака **Владимир Галузин**. От певцов, в которых, действительно, было очень много вложено (вплоть до разбора каждой фразы текста арии), не раз приходилось слышать: те партии, что я готовил с Заком, спою, если и ночью разбудят. Это знание и понимание — на всю жизнь.

Открывая новое

Зак умел открыть в знакомом, устоявшемся, ставшем эталонным нечто новое, что-то очень личное, сокровенное. Он умел и любил открывать таланты.



Постановщики
оперы «Госпожа
Бовари» — режиссер
В.В. Багратуни,
композитор
Э. Бондевилль,
дирижер И.А. Зак

Так, на прослушивании кандидатов для поступления в формирующуюся труппу в 1944 году, услышав **Лидию Мясникову**, тут же сказал: «Вы нам очень понравились. У вас хороший голос. Вы музыкальны. Я хочу ставить на вас «Кармен»». Звезда будущей примы заглялась.

Впервые в стране он поставил несколько опер чешских композиторов, французскую оперу «Госпожа Бовари» **Эммануэля Бондевила** (Зак хорошо знал французский, свободно мог читать и писать; в 1981 году его избрали Почетным членом-корреспондентом Парижской академии изящных искусств). Оперу сибирскую — став музыкальным руководителем и дирижером яркого сатирического спектакля «Необычайное приключение, или Ре-

визор» **Георгия Иванова**. И этот список можно длить и длить.

Не забудем и об открытии еще одного театра оперы и балета, **Челябинского**, также осуществленного дирижером И.А. Заком. Это произошло в 1955 году, через десять лет после создания театра в Новосибирске. 13 лет он руководил своим вторым детищем. Поставил около 50 спектаклей. В память о выдающемся музыканте здесь проводился конкурс его имени.

Школа дирижеров

Конечно, сам дирижер прошел в свое время хорошую, крепкую, пожалуй, даже уникальную школу. Он начал заниматься музыкой в пять лет у легендарного педагога **Берты Рейнвальд**. Это было в



И.А. Зак и главный режиссер Новосибирского государственного академического театра оперы и балета В.В. Багратуни

Одессе, где в том же возрасте он впервые увидел и услышал оперу «Жизнь за царя» Глинки (преобразованную затем в Новосибирске в «Ивана Сусанина»). Она произвела на чуткого ребенка неизгладимое впечатление, особенно сцена в лесу и ария «Чуют правду». В 13 лет будущий дирижер поступил в **Одесскую консерваторию**, а в 19 он уже выпускник **Ленинградской консерватории**. Его профессором был знаменитый **Николай Малько**, из класса которого вышли такие величины дирижерского искусства, как **Александр Мелик-Пашаев**, **Евгений Мравинский**, **Илья Мусин**, **Борис Хайкин**.

Сегодня имя Исидора Зака тоже в этом ряду, его называют одним из столпов советского оперного театра. В 19

лет началась его профессиональная дирижерская карьера. В 1928 году он — дирижер **Ленинградского театра музыкальной комедии**. С 1929 по 1944 год работал в театрах **Владивостока**, **Хабаровска**, **Куйбышева**, **Днепропетровска**, **Горького**. Так что, когда 35-летний амбициозный, бескомпромиссный дирижер приехал в Новосибирск, за его плечами был 20-летний дирижерский стаж, огромный опыт работы.

Всю свою творческую жизнь он посвящал опере. И не устал повторять, что самое главное в этой деятельности — безусловное уважение к воле автора. Не может быть никаких небрежностей, никаких «как-нибудь и кое-как». *«Когда я занимался профессионально оперным дирижированием, принцип «как-нибудь и кое-как» был для меня абсолютно исключен»*, — подчеркивал он.

И, кроме абсолютных шедевров, которые непременно должны звучать на любой уважающей себя оперной сцене, здесь, считал он, всегда должно быть место и не столь удачным созданиям великих художников музыкального театра. Так, благодаря Заку в единственном на всю страну театре в середине 1970-х можно было услышать «**Орлеанскую деву**» **Чайковского**, открыв ее для себя. Да и «**Кащей Бессмертный**» **Римского-Корсакова**, поставленный в 1979 году, не сказать, что царил на оперных сценах, шел только в Новосибирске. Причем, в трактовке этой «осенней сказочки» не было преобладания ни сказочной стихии, ни политической сатиры. Все взаимодействовало, объединялось пантеистическим взглядом на мир.

Одновременно с работой в театре профессор Исидор Аркадьевич Зак преподавал в **Новосибирской консерватории**. Но все же самый известный его студент учился у него в Алма-Ате. Это **Фуат Мансуров**. Его ученик — музыкальный «внук» Зака **Рустам Дильмухаметов** работает сейчас в **Новосибирской филармонии** с различными коллекти-



После премьеры оперы «Госпожа Бовари». В центре — И. Зак и Э. Бондевил

вами, позиционируя себя как универсальный дирижер.

Нынешний художественный руководитель Челябинской оперы **Евгений Волынский** тоже называет Зака одним из главных своих учителей, хотя официально никогда не числился в его учениках. Начиная свою карьеру в Новосибирском театре оперы и балета в качестве суфлера, студент консерватории постоянно находился под опекой старшего коллеги. Без его благожелательной помощи, профессиональных подсказок, наставничества молодой музыкант вряд ли сумел бы так блестяще освоить сложнейшие оперные партитуры, подготовиться к первым самостоятельным спектаклям, стать настоящим дирижером оперы.

Вот что вспоминает Евгений Волынский об уроках мастера.

«Он был для меня наставник, учитель. Я с ним больше времени проводил, чем с А.М. Кацем, который меня учил в консерватории. И.А. Зак учил в театре. Учитывая, что я больше времени был в театре, постоянно общался с Исидором Аркадьевичем и в антрактах, и провожал его домой, занимался с ним. Перед тем, как я стал дирижировать первый спектакль, «Травиату», он очень много работал со мной, проводил разбор, все объяснял. И я продирижировал практически благодаря ему. Потому что Арнольд Михайлович не верил, что я могу это сделать, в это время я только еще на 1 курсе учился у него, только поступил. Исидор Аркадьевич очень помог мне. Готовя со мной последний спектакль, за 1,5 месяца до его ухода, «Пиковую



Исидор Зак за дирижерским пультом

даму», он мне все рассказывал: каждую ноту, где могут быть проблемы, пояснял концепцию. Рассказывал про черно-белую знаменитую постановку... И я тогда «Пиковую даму» благодаря Исидору Аркадьевичу смог при его жизни еще продирижировать, а летом его не стало.

Всегда в антрактах он что-то читал по-французски. Я к нему заходил, он откладывал чтение, мы о жизни разговаривали, о музыке. Даже в кино ходили. Был тогда Аркадий Лейтуш дирижером театра, стажировался у Исидора Аркадьевича. Потом он уехал в Америку, приезжает периодически в Россию, дирижирует в филармониях. И мы вдвоем ходили на фильм «Амадей» в кинотеатр «Победа». Это незабываемо. Это моя юность.

Я очень благодарен Исидору Аркадьевичу Заку за все, что он делал для меня. Поддер-

живаю отношения с его дочерью, внуком – блестящим скрипачом Ильей Коноваловым, он приезжает в Челябинск, я его приглашаю, играет на скрипке, даже дирижировал у меня разочек. И в Новосибирске было такое. Но все же дирижирование – это отдельная стезя».

15-летию выдающегося дирижера Новосибирский государственный академический театр оперы и балета посвящает одну из недавних значительных своих премьер – «Царскую невесту» Римского-Корсакова.

Марина ЛОГИНОВА

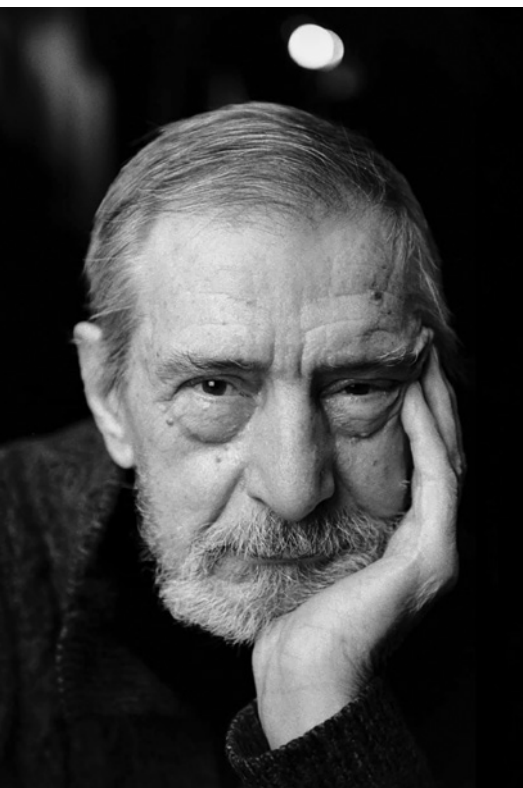
Фото из архива Новосибирского государственного академического театра оперы и балета

ОН ЗАСЛУЖИЛ ПОКОЙ...

Памяти народного артиста РФ Валерия Михайловича Ивченко

Не довелось видеть этого поистине уникального артиста в **Харьковском драматическом театре**, где начинался его путь, но из воспоминаний коллег того периода узнала, что был он «хулиганистым», веселым и остроумным, выделялся на общем фоне тягой к импровизации и вообще был невероятно одарен. А в знаменитом, но недолго прожившем «**Ночном театре**», созданном **Адольфом Шапиро**, сыграл в спектакле «**Увидеть вовремя**» **Л. Зорина**. Приехавший на премьеру драма-

Валерий Ивченко



тург о работе Ивченко с волнением воскликнул: «Боже, какой „неврастеник“! Такого парня по всей Москве днем с огнем не найти»...

Посчастливилось увидеть в **Киеве**, в **Театре имени Ивана Франко** спектакль **Сергея Данченко** «**Дядя Ваня**» и навсегда запомнить блистательный дуэт **Богдана Ступки** (Войницкий) и **Валерия Ивченко** (Астров). До сей поры звучит в памяти голос Астрова, отвечающий на страстный вопрос Войницкого, как и зачем жить: «Бэз-на-дэй-но...» и словно сегодня вижу его погасший взгляд, устремленный не на собеседника, а в какую-то неведомую бездну. По точному замечанию **Елены Горфункель**, «доктор Астров, и по Чехову-то человек «мозговой», с самоконтролем, у Ивченко был интеллигентом-скептиком с затаенной глубоко в душе тоской и поэзией. Сдержанный, умный, слегка ироничный, он был по-своему элегантным и отчужденным от всех, даже в запое». Пройдет почти десять лет спустя после смерти **Георгия Александровича Товстоногова**, Валерий Ивченко будет введен в его постановку «**Дяди Вани**» на роль профессора Серебрякова. И сыграет иначе, чем выдающийся артист **Евгений Лебедев**: в Серебрякове, пережитом Ивченко, было много горечи; язвительность воспринималась не столько раздраженной, сколько бесильной...

Георгий Александрович Товстоногов пригласил Валерия Ивченко в прославленный **Ленинградский АБДТ имени М. Горького** на роль Сатина в «**На дне**» после гастролей Киевского театра в Ленинграде, когда он увидел его в спектаклях «**Дядя Ваня**» и «**Моя профессия — синьор из общества**», оценив масштаб народного артиста Украины, любимого



«На дне». Сатин — В. Ивченко, Барон — О. Басилашвили. АБДТ им. М. Горького. Фото Р. Кучерова

го критикой и зрителями. Но прошло несколько лет, прежде чем артист сыграл эту роль. В 1983 году Ивченко, еще доигрывая в Киеве, был вызван Товстоноговым в Ленинград и за месяц вошел на роль Тарелкина-Копылова в опере-фарсе «Смерть Тарелкина» по А.В. Сухово-Кобылину. Спектакль мгновенно стал значительным событием театрального сезона не только в городе на Неве: критики из разных городов, заядлые театралы из многих концов страны штурмовали Большой драматический театр. О спектакле восторженно писали авторитетнейшие театроведы — Р. Беньяш, Е. Горфункель, А. Свободин, Ю. Рыбаков, В. Гаевский, точно и выразительно назвавший свою обстоятельную статью «Петербургский Кандид».

В этом спектакле Валерий Ивченко, кажется, ярчайше продемонстрировал самые различные грани своего дарования: пластичность, хореографические

возможности, музыкальность, склонность к импровизации, опыт психологического искусства, надежность партнерства с признанными мастерами великой труппы товстоноговского БДТ. Мгновенные преображения Тарелкина в Копылова и наоборот вызывали в памяти виртуозные смены масок Аркадия Райкина; пластика каждого из двух образов восхищала; изворотливость интонаций приводила в восторг, вызывая те самые смех и содрогание, которые Сухово-Кобылин считал едва ли не самыми важными в искусстве.

... Когда я вернулась в Москву, буквально ошеломленная спектаклем, рассказывала о нем всем окружающим. Один из добрых знакомых, литературовед и переводчик, спросил: «А как он выглядит, этот артист?» Как могла, старалась описать Валерия Ивченко, и получила в ответ: «Так это же Марсель Марсо!» И он оказался прав, в чем убеждали после-

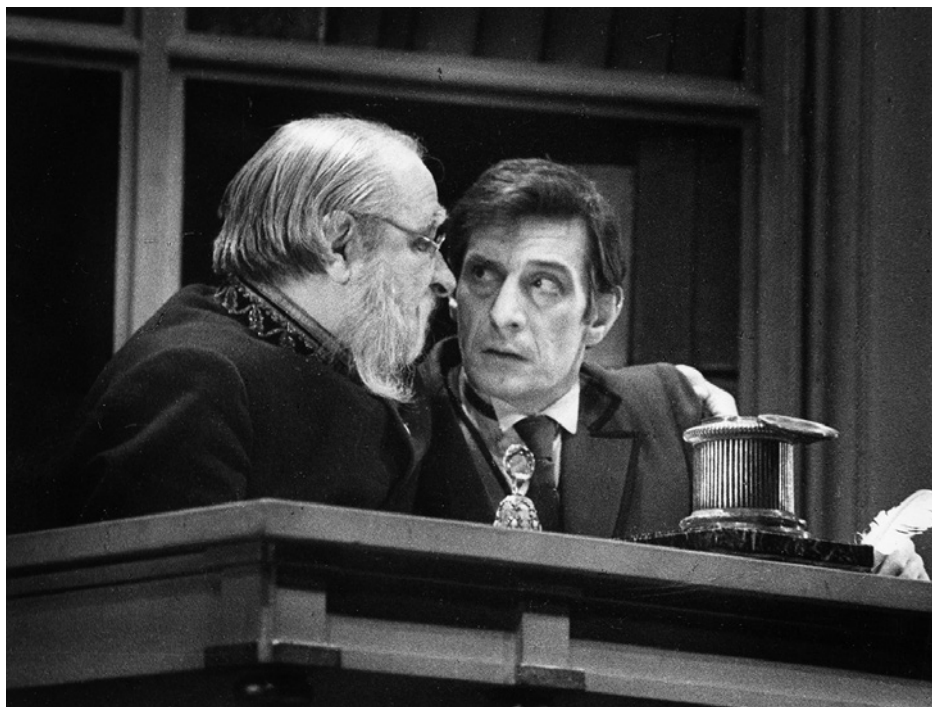
дующие роли артиста... Спустя несколько дней, решила сделать интервью для журнала «Литературное обозрение», в котором была замечательная рубрика «Литература в мире искусств». Получив благословение руководителя отдела, позвонила помощнице Георгия Александровича, ставшей за прошедшие годы моей близкой подругой, **Ирине Шимбаревич**, с просьбой о содействии. Ответа ждала довольно долго и, получив согласие Валерия Михайловича на встречу, устремилась в Ленинград.

Ивченко начал с извинения за то, что не отвечал долго на просьбу о встрече. От его объяснения причины я едва устояла на ногах, поняв, что приехала не на интервью, а на экзамен. «Я должен быть почитать ваши рецензии о театре и литературе сначала, чтобы согласить-

ся на наш разговор. Они меня заинтересовали, — сказал Валерий Михайлович. — Что ж, давайте начнем...» В первый и, наверное, в последний раз в жизни я встретила человека, который дает согласие на интервью, предварительно ознакомившись с тем, что пишет, чем интересуется тот, кто добивается встречи. Как правило, происходит гораздо чаще наоборот.

На следующий день встретились у него дома, выпили ведро кофе и не могли остановить разговора обо всем, начиная с Харькова, затем **Николаева**, где он проработал два года, снова Харькова, затем Киева и — его радости от того, что поблизости от дома здесь, в Ленинграде, растут два каштана. С той поры началась наша дружба. Приезжая на каждую премьеру, я наслаждалась глубиной его про-

«На всякого мудреца довольно простоты». Крутицкий — Е. Лебедев, Глумов — В. Ивченко. АБДТ им. М. Горького. Фото Б. Стукалова





Моноспектакль «Кроткая». БДТ им. Г.А. Товстоногова. Фото С. Левшина

никновения в любой образ, будь то пьяница Андрей Буслай в «Пороге» **Алексея Дударева**, поставленном **Геннадием Егоровым**: изломанная, птичья пластика, отрывистая, бессвязная речь, обретающая к финалу лирические тона. Глумов в «На всякого мудреца довольно простоты» **А.Н. Островского** — острый, язвительный интеллект, презирающий тот круг, в который стремится почти в равной степени для карьеры и унижения этих безмозглых пародий на людей. Но как пародийно выстраивает свои отношения с каждым! Как точно умеет нажать на «нужную кнопку» дядюшки Мамаева, тетюшки Клеопатры Львовны, Крутицкого, ханжи Турусиной, «ясновидящей» Манефы, даже прожженного га-

зетчика Голутвина, чтобы легко добиться желаемого.

Спектакль начинался со сцены, когда Глумов сжигает в печке «свое прошлое» — памфлеты, карикатуры, решительно переступая в новую жизнь, где будет лстить и подлаживаться к нужным людям. На фоне огня из дверцы печки четко вырисовывался профиль человека, звучала музыка, и в этот момент становилось предельно ясно, какой болью даётся перелом себя... А недолгое время спустя, посватавшись к Машеньке, деловито шагал по комнате, напевая: «Всё уладил, всё уладил, всё уладил я...» — совершенно другой человек, освоившийся в «новой реальности»...

Прошло четыре года, пока не состоя-

лась премьера спектакля **«На дне»**, последней постановки Георгия Александровича Товстоногова. Великий режиссер предвидел с присущей ему прозорливостью — звездная, коллекционная труппа БДТ приобрела еще одну звезду, Ивченко, сыгравшего Сатина неприменно и очень сильно.

Когда театр возглавил **Темур Чхеидзе**, он нашел в Валерии Ивченко единомышленника, которого занимал почти во всех своих спектаклях. На пору Чхеидзе пришлось такие роли артиста, как музыкант Миллер в **«Коварстве и любви» Шиллера**, Джон Хэйл в **«Салемских колдуньях» А. Миллера**, Борис Годунов в пушкинском **«Борисе Годунове»**, капитан Шотовер в **«Доме, где разбиваются сердца» Б. Шоу**, лорд Берли в **«Марии Стюарт» Шиллера**, Аким во **«Власти тьмы» Л.Н. Толстого**, король Филипп II в **«Дон Карлосе» Шиллера**.

Такие по-разному прожитые Ивченко герои раскрывались «до дынышка» и в постановках **А. Шапиро** (Епиходов в **«Вишневом саде» А.П. Чехова**), **Н. Пинигина** (Клаудио в **«Прихотях Марианны» А. де Мюссе** и Нароков в **«Талантах и поклонниках» А.Н. Островского**), **М. Резникова** (Лаврецкий в **«Дворянском гнезде»** по **И.С. Тургеневу**), **С. Яшина** (Полковой священник в **«Мамаше Кураж и ее детях» Б. Брехта**), **Э. Ньюганена** (Ричард Ноукс в **«Аркадии» Т. Стоппарда**). Вспомнив о своем режиссерском образовании, Валерий Ивченко поставил и сыграл три моноспектакля: **«Черное и красное»**, оригинальную композицию по **С. Беккету** (**«Последняя лента Крэппа»**) и **А.П. Чехову** (**«Калхас»**), **«Старик и море» Э. Хемингуэя** и **«Кроткую» Ф.М. Достоевского**.

С 1979 года Валерий Ивченко был востребован и кинематографом, хотя значительные работы случались нечасто. Фильмография его достаточно обширна, мне довелось видеть далеко не все,

но особенно запомнился телевизионный фильм **«Сирано де Бержерак»**, в котором он незабываемо сыграл Де Гиша, образ трагический, несмотря на привычную «отрицательность» персонажа.

С годами Валерий Михайлович все глубже уходил в религиозность — непонятную, искреннюю и истинную. Никому ничего не навязывая, не назидая и не проповедуя, он становился всё более замкнутым, словно искал истоки жизненных сил только в себе самом, познавая собственное Я.

Наши общения и телефонные разговоры становились всё реже, регулярными остались в новогодние ночи и дни рождения на протяжении четырех десятилетий, но чувство дружбы не тускнело, смею надеяться, с обеих сторон. Когда не могла дозвониться до него — понимала, что он уединился в деревне для неустанныго труда над собой, не прекращавшегося ни на секунду. Да и связь там нередко прерывалась. Кому-то может показаться странным, но мне думалось нередко о том, что он в своем затворничестве, замкнутости, в духовных размышлениях схож с **Львом Николаевичем Толстым**. Опыт таких разных, так глубоко пережитых на протяжении жизни ролей не может не заставить артиста с возрастом упорно подводить итоги прожитого. Обрести себя. А прожил Валерий Михайлович 84 года и имел право на тот образ жизни, который избрал сам.

Память о нем, подарившем мне столько счастья и боли своим сценическим трудом и человеческим участием в жизни, останется до последнего часа. И невольно вспоминаются слова одного из уникальных артистов **Олега Борисова**, написавшего, что там, на небе, собирается фантастическая труппа театра Георгия Александровича Товстоногова...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

ГОСПОДИ, УЛЫБНИСЬ РИМАСУ! И УЛЫБНИСЬ НАМ, ГОСПОДИ!

Когда мы оплакиваем уход в мир иной Мастера, то оплакиваем и себя — скорбим о невозможно-сти встретиться с ним в зрительном зале, увидеть его новые работы, узнать, что его волнует... Но остается наша память, а память об ушедших, в том числе и с театральной сцены, бессмертна — пока мы помним о пережитом в зрительном зале счастье встреч с их искусством.

...Спасибо подруге-коллеге — прислала мне ссылку на любимую песню **Римаса Туминаса**: «Послушай!»

Конечно, я послушала, и теперь у меня в ушах все время звучит эта песня

Булата Окуджавы, которую пела **Елена Камбурова**, и которую на юбилей Римаса спели его коллеги, актеры **Вахтанговского театра** — спели трепетно и нежно, бережно и пронзительно, передавая друг другу поэтические строки осторожно, словно новорожденного ребенка:

После дождичка небеса просторнее,

Голубей вода, зеленее медь.

В городском саду флейты да валторны,

Капельмейстеру хочется взлететь...

О чем думал Римас Туминас, эlegantный красавец, ироничный и вежливый, с ослепительной летящей улыбкой, всегда готовый к любому разгово-

Римас Туминас





Репетиция спектакля «Евгений Онегин». С.С. Маковецким

ру, уверенный и вечно сомневающийся, прославленный мастер театра во всех городах и весях, знающий цену себе и тому, что он сделал — о чем он думал, слушая эту протяжную, минорную, красивую и грустную песню? Все знали о его страшной болезни, он и не скрывал ее, приговаривая, что не надо ни с ней, ни с обстоятельствами бороться — нужно просто не сдаваться. И десять лет не сдавался, создавая один за другим театральные шедевры... О чем он думал, слушая эту песню? Почему именно она так легла ему на душу, что весь театр знал: она его любимая? И актеры из любви к своему Мастеру исполнили ее как маленький спектакль, и теперь она живет на просторах Интернета.

Как живет в виртуальном пространстве и сам Римас Туминас — многочисленными интервью с ним Интернет запол-

нен — федеральные и нефедеральные российские каналы и иностранные телепрограммы дают любому человеку возможность увидеть и послушать самого Римаса Туминаса, не в чем-то пересказе, а живого, увидеть как со временем меняется его лицо, как внимателен он к любому собеседнику...

В том же виртуальном пространстве (конечно, впечатления с присутствием в зале не сравнить, но все-таки) сегодня можно увидеть практически все его спектакли, а некоторые еще идут и в его **Вильнюсском Малом театре**, и, конечно, на сцене Вахтанговского — театра, которому Римас вернул былую славу и превратил в один из главных театров страны... И как последний поклон — изданная вахтанговцами книга **«Война и мир Римаса Туминаса. Рождение спектакля»**, с документальной

точностью зафиксировавшей весь процесс создания шедевра.

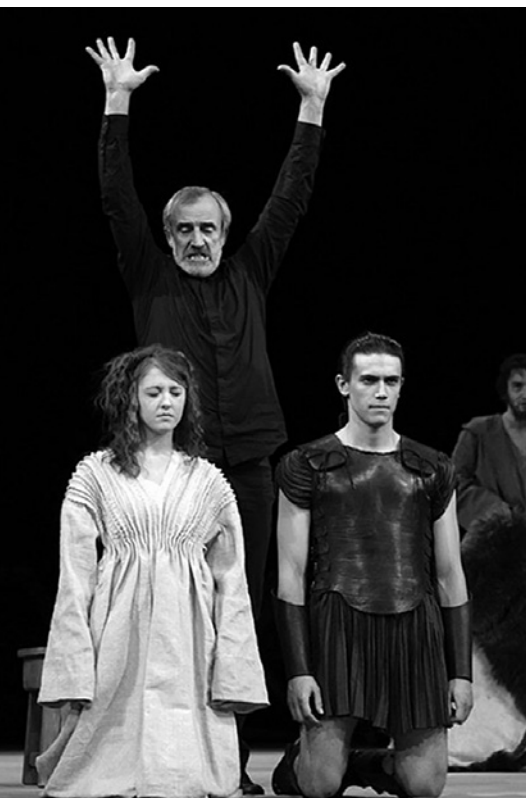
Самого режиссера Римаса Туминаса сначала петербургскому, а затем все-российскому зрителю открыл фестиваль «Балтийский дом». В далеком 1995 году, на пятом «Балтийском доме», был показан спектакль вильнюсского Малого театра «Улыбнись нам, Господи!». С тех пор на этом фестивале — придуманном и созданном директором театра «Балтийский дом» Сергеем Шубом и его командой — каждый год были представлены спектакли того знаменитого литовского театра, каким мы его теперь знаем — Римаса Тумина-

са, Эймунтаса Някрошюса, Оскараса Коршуноваса. Мы, критики из разных стран, именно на «Балтийском доме» видели почти все знаменитые работы этих режиссеров (справедливости ради нужно сказать, что «Балтийский дом» был первым театром современной России, который знакомил зрителей с современными эстонскими, польскими, финскими и другими театрами и режиссерами разных стран).

«Улыбнись нам, Господи!», «Маскарад», «Три сестры», «Царь Эдип», «Ревизор», «Минетти» Вильнюсского Малого театра — всё смотрено на «Балтийском доме». А в 2011 году, ког-

Репетиция спектакля «Улыбнись нам, Господи»





Репетиция «Троила и Крессиды». Р. Туминас, Е. Крегжде и Л. Бичевин. 2008

да Римас пришел в Вахтанговский театр, «Балтийский дом» провел свой XXI фестиваль под девизом «неВесь Туминас»....

Я лично в первый раз увидела спектакль Римаса за четыре года до его появления на «Балтдоме» — на предпоследней «Прибалтийской театральной весне» в Таллинне был показан его «Вишневый сад», первый спектакль только что созданного Туминасом Вильнюсского Малого театра. Шел 1991 год, волна яркой политизации в театрах немного схлынула, и фестивальная «Весна» проходила под знаком деполитизации — в ней впервые участвовали театры из дальнего зару-

бежья, из Мюнхена, Стокгольма и Хельсинки, которые привезли, в частности, «Марата/Сада» Питера Вайса и «Служанок» Жана Жене, и именно это казалось тогда главным направлением развития.

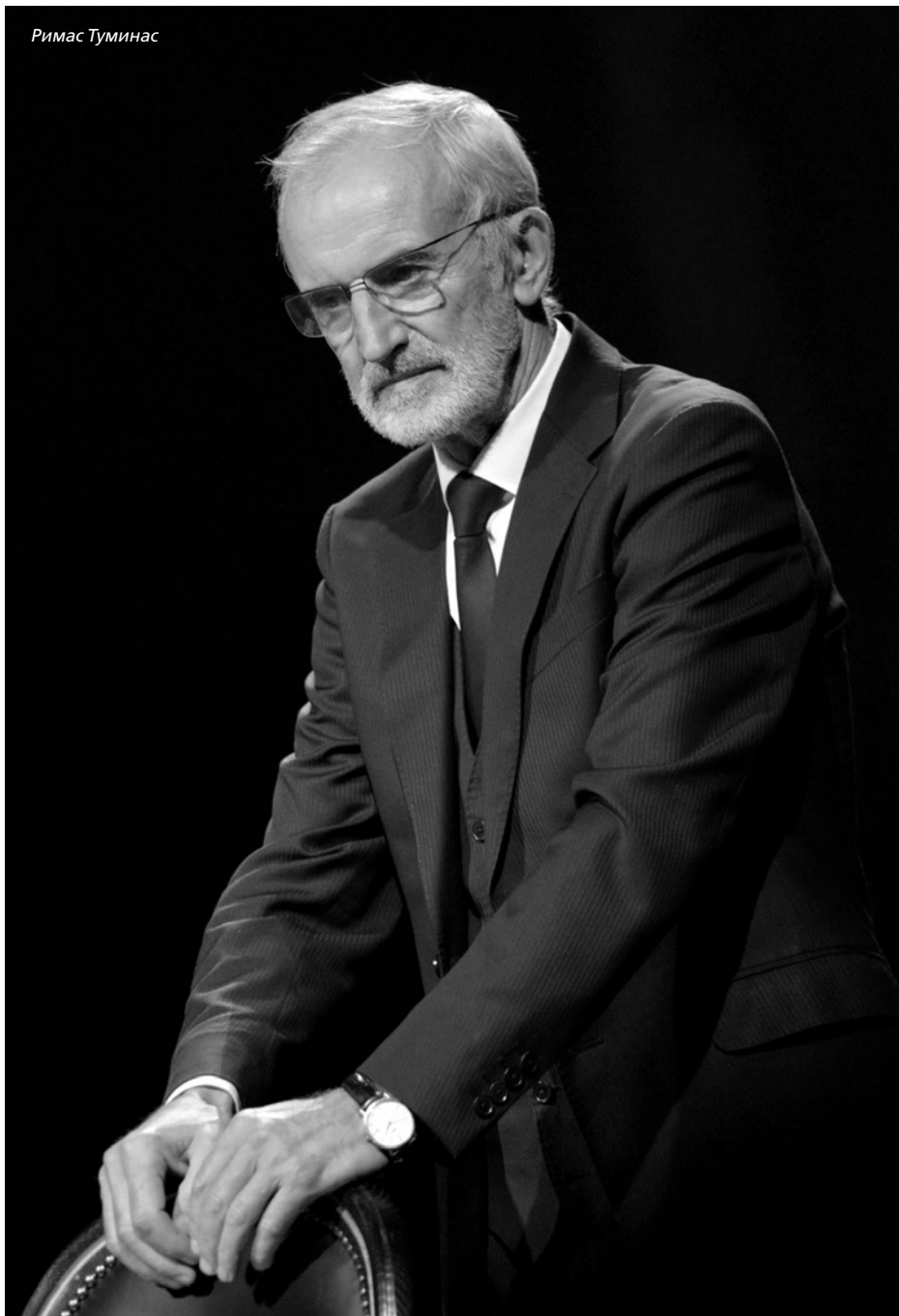
А Римас Туминас, тогда еще больше лирик и психолог, — метафорическое начало природы его личного театра еще не так чувствовалось, — превратил усадьбу Раневской в разрушающийся мир, разрушающийся в прямом смысле слова — угол многоуважаемого шкафа пробил пол второго этажа и навис над людьми, которые словно в зале ожидания томились, гадая, как сложится их дальнейшая судьба...

После спектакля Римас рассказывал, что премьера «Вишневого сада» состоялась через несколько дней после трагических событий возле вильнюсской телебашни, и все боялись, что литовская публика после случившегося не пойдет на Чехова, но успех был грандиозный. К слову, примерно в то же время в уже независимой Эстонии режиссер Эльмо Нюганен ставил «Иванова» в Эстонском театре драмы, и ему тоже предрекали провал, но оказалось всё наоборот. Театры и публика тогда оказались умнее политиков, и не смешили политику с искусством.

Позже, в «Трех сестрах», где под громадой нависшего над сценой гигантского зеркала станут метаться персонажи пьесы, и все будут чувствовать себя не в своей тарелке (кроме, пожалуй, Наташи), режиссер придет к горькому выводу, что никакого прекрасного будущего у этих людей точно не будет: всё философствование Вершинина и Тузенбаха — пустая болтовня, никакого действия не предвидится, всё уйдет в гудок и дальнейшие мечтания «если бы знать...»

Собственно, в Вахтанговском «Дяде Ване», режиссер, начиная спектакль, выпускает всю толпу персонажей на сцену из черной дыры закулисья, словно вызывает их из безвременья, что-

Римас Туминас





Репетиция спектакля «Пристань». С.Г. Коноваловой.
Фото Д. Дубинского

бы разобраться: отчего все начинания и желания прекрасных людей уходят в песок и гудок? Сцена, дай ответ! Не дает ответа... Может быть, именно эта загадка Чехова и привлекала Римаса Туминаса всю жизнь — он сам много раз говорил, что именно Чехов привел его в театр, и даже на вступительных экзаменах в ГИТИС объяснял набирающему курс **И. Туманову**, что хочет понять, как ставить Чехова...

И последним спектаклем в жизни, над которым Римас работал, был «Вишневый сад», который он ставил в **Италии** с китайскими актерами... Взгляд на восток... Интересно, не бы получилось в результате...

... На фестивале после окончания спек-

такля «**Евгений Онегин**» я спросила Римаса:

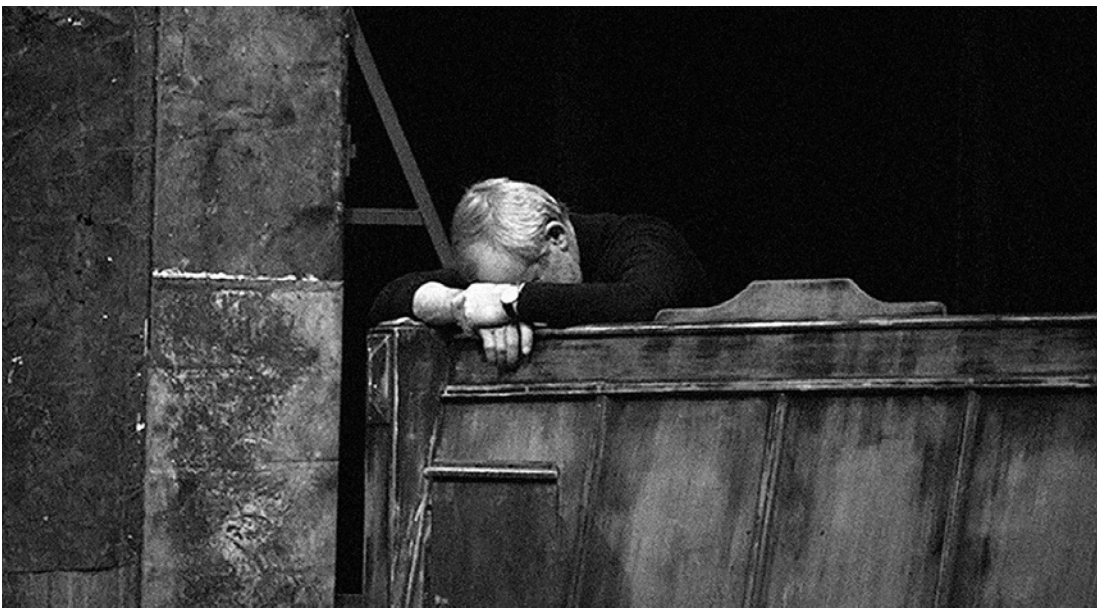
— Вы эту сцену с взлетающими белыми феями во сне увидели?

Он улыбнулся своей летящей улыбкой, и ответил: «Может быть»...

Меня «Онегин» поразил свободой чтения пушкинского текста. И окончательно сформировавшимся «фирменным стилем» Туминаса — в монтаже сцен и эпизодов пушкинский «магический кристалл» соединял в свободную даль логику самого спектакля, сочиненного режиссером, и в этой логике большое событие могло быть равным крошечной реплике. Фраза героя: «Боюсь, брусничная вода мне б не наделала вреда...» — развернулась в комическую сцену угощения, где эту воду таскали кувшинами и ведрами... Сцена с зайцем, якобы задержавшим возок Татьяны по дороге в Москву, и вовсе выросла не из романа, а из воспоминаний и мифов: мол, перебежавший пушкинскому экипажу заяц помешал поездке поэта в Петербург, где тот собирался примкнуть к декабристам... Роман расширился, включая в себя контекст времени, известный зрителям.

По моему впечатлению, великий роман великого русского поэта Пушкина был для литовца Римаса Туминаса способом и средством выяснения своих отношений со страной Россией, в которой и для которой он столько работал и столько дал ее театру — его взгляд со стороны на российскую историю так же важен для него, как и для нашего понимания своей истории. Это очень и очень важно понимать и помнить.

Римас Туминас несколько раз ставил одни и те же пьесы в Вильнюсе и в Москве, но это не были ремейки — и труппы разные, и спектакли ставились в разное время, а контекст времени многое диктовал. Но волшебство постановок «Улыбнись нам, Господи!», и «Маскарада», и «Царя Эдипа», и «Минетти»



На репетиции

оставалось прежним. Как-то я спросила: «Римас, как Вам удастся дважды войти в одну и ту же реку с одинаковым успехом?», а он только засмеялся.

Никогда не забуду в «Маскараде» не только снежный хоровод и садовую решетку, но и вдруг вынырнувшего из воды (воды! зимой!) пловца в маске с рыбой в руках! Никогда не забуду в «Царе Эдипе» страшную красоту катка судьбы, который все подомнет под себя. **Сенека** писал: «Судьбы ведут желающего и тащат сопротивляющегося».

Рок нельзя обмануть, но ему можно сопротивляться!

Одним из самых дорогих воспоминаний о Римасе для меня остается спектакль **«Ветер шумит в тополях»** по пьесе французского драматурга **Жеральда Сиблейраса**, где три великолепных актера замечательно воплотили замысел режиссера — найти сегодняшний аналог вахтанговской традиции игрового отношения актера и героя, современную маску архетипа. Три героя, три

чудесных старика, которые не борются с жизнью и старостью, но изо всех сил сопротивляются их несправедливости, не переставая мечтать и стремиться к достижению этой простой мечты — услышать на вершине холма, как ветер шумит в тополях...

И, конечно, никогда не забыть **«Прис- тань»** и спину великого старика **Юрия Яковлева**, уходящего в глубину сцены в вечность...

Господи, улыбнись Римасу!

Улыбнись нам всем, Господи!

Этери КЕКЕЛИДЗЕ

Фото из открытых источников в Интернете

P.S. Ничего не пишу про **«Войну и мир»** — не успела увидеть. Если Вахтанговский театр предоставит возможность посмотреть в Интернете спектакль полностью — буду чрезвычайно благодарна.

ДУХОВНЫЙ ПУТЬ ПОКОЛЕНИЯ

В марте нынешнего года исполнилось 135 лет со дня рождения и 50 лет со дня смерти одного из столпов отечественной театральной критики и театроведения **Бориса Владимировича Алперса**.

В науку о театре Борис Алперс внес неоценимый вклад своими трудами о **Всеволоде Эмильевиче Мейерхольде**. Казалось, этому благоволила судьба с самого начала: в 1912 году гимназистом выпускного класса он познакомился с Всеволодом Эмильевичем, который уже год спустя, в 1913-м пригласил его в свою Студию на Бородинской улице.

Борис Алперс



В том же году Борис Алперс поступил на **юридический факультет Санкт-Петербургского университета**, после окончания которого полностью посвятил себя театральной деятельности. Став секретарем Студии на Бородинской, он начал трудиться и в журнале «**Любовь к трем апельсинам**», издаваемого Мейерхольдом. А весной 1924 года по приглашению Мастера приехал в Москву и до 1927 года заведовал литературной частью в Театре Революции, которая стала в этот период своего рода лабораторией новаторских опытов молодых драматургов (**А.М. Файко, Б.С. Ромашов, В.Н. Билль-Белоцерковский, В.В. Вишневский, Н.А. Зархи** и другие). Общение с ними обогащало театральный и литературный опыт молодого Бориса Алперса.

В 1939-м Борис Владимирович Алперс начал преподавать в **ГИТИСе**. О нем оставили свои воспоминания некоторые из учеников. В частности, известный советский театровед и критик **Марианна Строева** писала: «Эlegantный в любую пору, недоступный и загадочный, с особым аристократическим вырезом губ», он уже в этот период склонялся к «рыцарскому донкихотству Станиславского».

К большому теоретическим обобщениям Борис Владимирович всегда шел от конкретного к общему, и это навсегда оставалось его принципом, к которому он стремился не только сам, но и заповедовал ученикам. Так, из вступительной статьи к «**Хрестоматии по мастерству актера**» (1935) родился его капитальный труд «**Актерское искусство в России**» (1945). Рецензия 1957 на спектакль **Малого театра** через несколько десятилетий переросла в крупное исследование творчества **А.Н. Островского «Сердце не камень»** и поздний **Островский**», а из предисловия к раннему изданию пьес

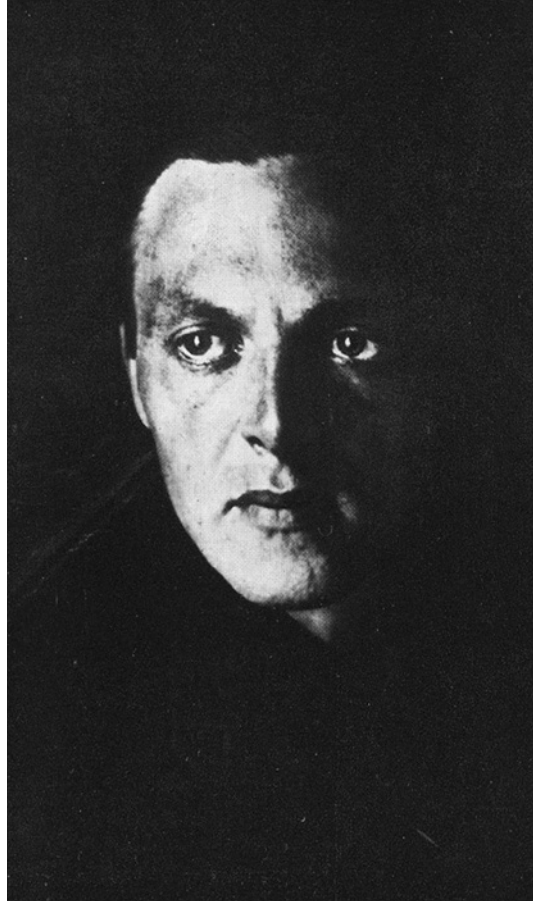
Билль-Белоцерковского (1934) возникла работа **«Билль-Белоцерковский и театр 20-х годов»** (1969).

В 1931 году вышла в свет получившая мировую известность его книга о Мейерхольде — **«Театр социальной маски»**, в которой пристально исследовались методы Мастера, стиль его работы, стремление максимально приблизить новое общество к культуре.

В 1940-е годы в статьях, публичных выступлениях, лекциях Алперс справедливо считал, что исследовать актерское творчество возможно только в том случае, если проблема неразрывно связана с историей общественной психологии — это стало новой чертой театроведения после появления таких статей, как, **«Бабанова и ее театральное время»**, **«Творческий путь МХАТ Второго»**.

В 40-е годы Борис Владимирович Алперс сосредоточил главное внимание на более широких театральных темах. Его многочисленные статьи, лекции, разного рода публичные выступления были посвящены драматургии и театральным интерпретациям пьес **А.П. Чехова**, личности и творчеству **В.Ф. Комиссаржевской** не только периода работы с Вс.Э. Мейерхольдом, ролям, постановкам и методам **К.С. Станиславского**. И это «расширение интересов» происходило не только в связи с трагическим уходом из жизни Мейерхольда и уничтожением его театра, но и в связи с изменениями в театральной жизни страны, особенно — в послевоенный период.

Нынешним поколениям легко представить себе безоблачную и счастливую жизнь гимназиста, который привлек внимание режиссера-новатора Вс.Э. Мейерхольда, может быть, интересом к искусству; может быть, нестандартностью мышления; может быть, просто удивительной прозорливостью Мастера, понявшего, что перед ним — подросток с будущим, именно театральным. Но это было не так.



Борис Алперс

Борис Владимирович Алперс пережил в 1937-м исключение из **Союза писателей СССР** за троцкизм, впоследствии восстановлен. В 1949-м его не обошла стороной кампания по борьбе с космополитизмом. Тем, кто не пережил подобного — трудно представить себе, каково было пусть и временно нести на себе эти клейма...

Тем не менее, Алперс не прекращал свою работу, порой «в стол», скорее всего, без особой надежды, что наступит время, когда его труд будет востребован



и современниками, и потомками. В годы Второй мировой войны были выпущены книги «М.С. Щепкин» (1943), «Актерское искусство в России» (1945), позже — «Путь советского театра» (1947), были опубликованы статьи в книге «Искания новой сцены» (1985).

В работе конца 1960-х «Судьба театральных течений», как много раньше в статье «Пятнадцать лет советского театра», Алперс предсказал, что создание «оригинального стиля» лежит на пути неизбежного и естественного сближения системы К.С. Станиславского и методики Мейерхольда. Это откроет советскому театру новые пути, новую, выверенную эстетику, а значит — даст дорогу нравственному совершенствованию.

Наконец, в 1977 году, уже после ухода из жизни выдающегося театроведа и критика, вышел в свет подготовленный Борисом Владимировичем двухтомник «Театральные очерки», включавший работы 1920–1970-х годов, по единому мнению многих рецензентов,

представившие «духовную эволюцию людей его поколения».

В публикациях тех, кто не забыл о Борисе Владимировиче Алперсе и вспоминает о его роли в отечественном театроведении, о серьезном вкладе не только в науку, но в необходимость и неотъемлемость сформулированных им правил для театральных критиков, есть важные слова: «Алперс — это тот человек, который вместе с советским театром прошел почти шестидесятилетний путь его исканий! В «очерках» захватывающе описана жизнь нашего театра на протяжении целого века в его развитии и движении, во всем многообразии его направлений».

Развитие и движение театрального искусства в начале XXI века все чаще приобретает черты стремительного водоворота. Пусть же великие предшественники остаются для нас верным ориентиром!

Наталья АЛАБИНА

На **90-м** году жизни скончалась выдающаяся балерина, создательница и главный балетмейстер **«Государственного академического театра классического балета под руководством Наталии Касаткиной и Владимира Василёва»**, народная артистка РСФСР **Наталия Дмитриевна КАСАТКИНА**.

Выпускница **Московского хореографического училища** класса **Суламифи Мессерер**, солистка **Большого театра**, по праву высоко оцененная зрителями и критиками, Наталия Касаткина была непревзойденной исполнительницей характерных танцев в балетах **«Лебединое озеро»**, **«Раймонда»**, **«Золушка»**, **«Дон Кихот»**. Начиная с **1960-х** годов, работала как балетмейстер, ставила спектакли вместе с мужем, талантливым танцовщиком **Владимиром Василёвым**. В отечественном **1965** году первой из постановщиков в СССР обратилась к музыке **Игоря Стравинского**, поставив в

Большом театре **«Весну священную»**. А в **1977** была назначена главным балетмейстером концертного ансамбля **«Классический балет»**. Несмотря на то, что своего помещения у ансамбля, ставшего в **1992** году известным и любимым театром, нет до сих пор, Касаткина и Василёв работали вдохновенно, не зная усталости. Трудно перечислить все балетные спектакли, поставленные ими в разных городах страны и снискавшими заслуженный успех. А иначе и быть не могло — свои вдохновенные идеи они воплощали изобретательно и ярко. Достаточно вспомнить балет **«Натали, или Швейцарская молочница»** **Пьера Лакотта** с изумительной **Екатериной Максимовой**.

Едва ли не в каждом из немногочисленных интервью Наталия Дмитриевна благодарно вспоминала своих учителей: **Суламифь Михайловну Мессерер**, **Елизавету Павловну Гердт**,



Марину Тимофеевну Семёнову — и оставалась верной их памяти, воспитывая поколения своих учеников. Одним из главных девизов ее жизни были слова о Марине Семёновой: «Мы видели себя изнутри — она вот этому научила». А это необходимо не только в искусстве, но и в жизни.

Человек интеллигентный, контактный, глубоко владеющий своей профессией, Наталия Касаткина на протяжении лет вела цикл передач о балете на центральном телевидении. Вспоминая о них, говорила: «Сначала передачу вел Борис Львов-Анохин, потом Ольга Лепешинская... Я еще танцевала тогда всюю, но все равно согласилась вести передачу, потому что мне это было очень интересно. Семнадцать лет я была ведущей этой пе-

редачи, и мы подготовили сорок программ только о балете». И сколько зрителей вспоминает об этих передачах до сегодняшнего дня!..

Н. Касаткина и В. Василёв никогда не осовременивали классические балеты — они старались беречь их в первоизданном виде, чтобы зрители проникались одним из прекраснейших искусств. Сегодня это приобретает дополнительную важность в жизни общества.

Все мы, объединенные любовью к искусству балета, скорбим и не можем не задумываться о том, как будет жить этот театр без своей вдохновительницы и создательницы.

Прощайте, Наталия Дмитриевна!..

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

22 марта после продолжительной болезни скончался **Валентин Васильевич ЗВЕРОВЩИКОВ**, режиссер, писатель, педагог, заслуженный деятель искусств РФ. Более **30** лет он руководил **Камчатским театром драмы и комедии**, поставив за свою жизнь более **150** спектаклей.

Окончив режиссерский факультет **ГИТИСа** на курсе **Б.И. Равенских**, Валентин Зверовщikov до конца оставался одним из самых верных учеников своего выдающегося учителя, продолжая и развивая полученные от Равенских уроки мощной, эмоциональной, заставляющей глубоко вдумываться и столь же глубоко сопереживать режиссуры. Его спектакли смотрели и аплодировали им во многих городах СССР и России, куда театр приезжал на фестивали и часто был удостоен высоких призов. А литературные произведения писате-

ля Валентина Зверовщikова публиковались в журналах **«Дальний Восток»**, **«Современная драматургия»**, **«Огонек»**, **«Балтийские сезоны»** и других, повсюду находя своих читателей. Валентин Васильевич был лауреатом нескольких театральных фестивалей, победителем **Всесоюзного конкурса детской драматургии**, проводившегося в **1991** году в литовском городе **Нида**.

Он был главным режиссером **Братского драматического театра** на протяжении **пяти** лет, с **2019** по **2023** год. Но сотрудничество режиссера и театра началось еще в **2000-м**, с момента постановки спектакля **«Дядя Ваня»**. Затем появились в Братске **«Без вины виноватые»**, а в **2018-м** Зверовщikov поставил **«Балладу Инвалидной улицы»**, автором которой был он сам, правда, скрывшись за псевдонимом. И бла-



годарные зрители вспоминают этот спектакль по сей день... Валентин Зверовщиков поставил в разных театрах страны много спектаклей, написал десятки пьес и книг, воспитал сотни актеров. В Братском драматическом театре вышло **15** спектаклей, и все они становились событиями, а многие идут до сегодняшнего дня: **«Человек из Подольска»**, **«Скоморошина»**, **«Письмо незнакомки»**, **«Женитьба Белугина»** и другие.

На протяжении нескольких лет Валентин Васильевич был художественным руководителем **Иркутского театрального училища**, обеспечив сезонный план Камчатского театра

постановками других режиссеров. Еще раньше возглавляемый им театр стал постоянным участником **Вампиловских фестивалей**, на которых его спектакли, как правило, высоко оценивались зрителями и критиками. В период, когда Валентин Зверовщиков преподавал в Иркутске, он говорил о своих студентах с юмором, но очень точно и серьезно: «Я — тот ужас и кошмар, который ожидает студентов после окончания училища в театре. Со мной они сразу понимают, что такое режиссер. Это в разы сокращает дистанцию между учебным процессом и реальностью — будущие артисты сразу варятся в «театральном» соку... Педагогом в чистом виде меня назвать трудно. Я — практик, и мне важен результат. И сам я по-настоящему учился, только когда видел, как мастер делает спектакль. В первую очередь, хороший артист — это личность со всеми вытекающими трудностями и недостатками, которые тоже становятся рабочим материалом. С личностью интересно разговаривать, спорить до хрипоты, когда ты понимаешь ценность этого диалога, и обоюдное обогащение. А если ты вкладываешь силы в «тému египетскую» — непонятно, что оттуда отзовется».

Вернувшись на Камчатку, Валентин Зверовщиков осуществил давно задуманный план — поставил написанную им камерную пьесу **«Подарок судьбы»** на двух любимых актрис. Она и останется последним подарком не только зрителям региона, но всей театральной России — памятью о замечательном режиссере, педагоге, наставнике, человеке многогранного таланта и незаурядного интеллекта.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

«На 86-м году жизни после тяжелого и продолжительного раздумья принял решение уйти с поста художественного руководителя **Московского академического театра Сатиры Александр Анатольевич ШИРВИНДТ**»...

Так начинается авторское вступление к последней книге **Александра Ширвиндта «Опережая некролог»**. Это было совсем недавно, всего несколько лет назад, но вечером **15 марта 2024 года** сначала все соцсети, а затем и средства массовой информации взорвались сообщениями: «Умер Александр Ширвиндт», «Скончался в больнице...», «Президент Театра Сатиры ушел на 90-м году жизни»... И люди, объединенные этой внезапной новостью, не могли поверить, что Александр Анатольевич ушел! Никто не вспоминал про почтенный возраст. Миллионы лю-

дей, объединенные общей острой болью, писали, что воспринимают эту потерю как личную. Никто и подумать не мог, что мы так скоро потеряем не просто известного артиста, многолетнего художественного руководителя одного из ведущих московских театров, но такого близкого нам всем человека. Близкого по мировосприятию, по общим, любимым всей страной **Миронову** и **Державину**, по общему советскому прошлому, — такому противоречивому, не отпускающему даже в век инновационных технологий и искусственного интеллекта, холодного и расчетливого. В противоположность острому и необычайному интеллекту живого человека, и живого здесь не в физическом смысле, — в смысле той самой живости ума, мгновенной, неожиданной и всегда острой шутки,





«Где мы? ∞!..»
Сцена из спектакля

в которой не просто доля правды, а сама правда, облаченная в форму легкого жанра. И сразу возникает ассоциация с королевскими шутами, например, шекспировским. Ширвиндта сложно представить в этой роли, да и от «двора» он был достаточно далеко, но как и известному литературному персонажу, ему позволялось говорить всё — в любой форме и в любом месте.

Александр Ширвиндт много играл на сцене, снимался в кино, в самых обожаемых народом фильмах. Перечислять их не имеет смысла. Как не имеет смысла и писать ему стандартный некролог с биографией и списком всех заслуженных регалий.

Он сам про себя уже всё написал, не дожидаясь скорбных строчек от коллег и журналистов, кокетливо и иронично перейдя с первого лица на третье...

«...Он родился в Москве 19 июля 1934 года. Проведя 10 лет в борьбе со средним образованием, он, несмотря на сопротивление родителей, проник в **Театральное училище имени Щукина**, которое окончил в 1956 году, как ни странно, с красным дипломом. После этого, вы будете смеяться, 11 лет Ширвиндт проработал в **Театре имени Ленинского комсомола**, где сыграл три десятка ролей, в том числе, по мнению спохватившихся критиков, несколько удачных. Были даже случаи счастливой творческой жизни с 1963 по 1967 год под руководством **Анатолия Эфроса**. Этого не могли пережить начальники из ЦК комсомола, потому что это счастье не совпадало с представлениями о комсомольском счастье. И тогда бывшие счастливицы недлинной вереницей пошли за Синей птицей в **Театр на Малой Бронной**. Вереница бы-



ла действительно недлинной, а птица в лице Анатолия Эфроса была на самом деле посиневшей от переживаний. Потом возник **Театр Сатиры**. Транзит «Театр имени Ленинского комсомола — Театр Сатиры» был недолгим, и в 1970 году Ширвиндт обосновался на площади Маяковского. Он работал актером, режиссером, автором и 20 лет назад заступил на пост художественного руководителя театра. Единственное, от чего он, пожалуй, в эти 50 лет увернулся, — от руководства пожарной охраной. Трудно переоценить тот вклад, который Ширвиндт внес в историю...»

Евгения РАЗДИРОВА

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 7-267/2024

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова / 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 № 6-266/2024



Предыдущие номера
журнала вы можете
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
(495) 650-30-89, 6503089@mail.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Много шума из ничего» в Курском драматическом театре имени А.С. Пушкина

«Сын нового дня» в Чувашском ТЮЗе имени Михаила Сеспеля

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Баня» в Театре Романа Виктюка

ЛИЦА

Ольга Волкова (Москва)

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Русский духовный театр «Глас» (Москва)

www.strast10.ru

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