

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 9-269/2024



СОЮЗ ТЕАТРАЛЬНЫХ ДЕЯТЕЛЕЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ВСЕРОССИЙСКОЕ ТЕАТРАЛЬНОЕ ОБЩЕСТВО

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

В нашем предпоследнем номере сезона мы как обычно стараемся не упускать из виду географию: конечно, невозможно охватить всю Россию с множеством самых разнообразных по формату и тематике фестивалей, гастролей, премьер, бенефисов и прочих важных событий жизни отечественных театров, но так хочется ничего не упустить! А приходится всякий раз, собирая очередной номер, ограничиваться...

Но в нашем майском номере вы прочтаете не только интересные материалы из самых разных уголков страны, и что-то, несомненно, запомнится вам. Хочется надеяться, что многих привлечет наша рубрика «Мастерская».

В ней нередко публикуются интересные и разнообразные материалы, но на этот раз будут удивлены и обрадованы те, кто привычно сетует на то, что ушли из жизни старые мастера театроведения и критики: статьи и рецензии чаще всего сводятся к пересказу содержания спектакля, обсуждения на труппе становятся не такими яркими и содержательными, как бывало в прежние времена, уровень культуры снизился и т.д., и т.п.

Мы получили рецензии студентов из Кемерова и были немало обрадованы и удивлены уровнем их суждений о театре. Руководитель их курса, Алексей Бураченко прислал нам восемь рецензий на спектакли кемеровских театров, с половиной из которых вы познакомитесь в майском номере, а с другой — в следующем, июньском. Не знаем, как у вас, а у нас после прочтения этих материалов появилось чувство надежды на будущее нашей критики. Студенты серьезно, вникая во все детали, разбирают увиденные ими спектакли — музыкальные, драматические, детские и взрослые, опираясь на прежние интерпретации в разных театрах страны, сравнивая, подчеркивая важное...

Надеемся, что некоторые из них станут нашими будущими авторами, участниками экспертных советов и жюри крупных фестивалей. Поэтому запомните на всякий случай их имена!..

Удачи вам во всем!



Ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ



На обложке: «Так и будет». Омский драматический театр «Галерка»

СОДЕРЖАНИЕ

В РОССИИ

Комсомольск–на–Амуре.

<i>В. Балахнина</i>	2
Омск. <i>А. Манакова</i>	5
Саратов. <i>И. Крайнова</i>	10
Тула. <i>С. Короткова</i>	14
Элиста. <i>К. Сурская-Ильина</i>	17

ФЕСТИВАЛИ

VII Всероссийский фестиваль

«Волжские театральные сезоны» (Самара). <i>А. Колесников, Е. Лебова, Н. Райтаровская</i>	24
---	----

XXVI Фестиваль зарубежных

русских театров «Встречи в России» (Санкт–Петербург). <i>Л. Лаврова</i>	43
--	----

XII Международный театральный фестиваль «Золотая провинция» (Пензенская область).

<i>Д. Рафикова</i>	50
--------------------	----

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Симон» (Московский академический театр им. Вл. Маяковского). <i>Н. Старосельская</i>	59
«Деревянные кони» (Московский театр на Таганке). <i>Б. Цекиновский</i>	65

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Сергей Землянский (Москва). <i>Ю. Татаренко</i>	72
--	----

ЛИЦА

Лев Додин (Санкт–Петербург). <i>Е. Алексеева</i>	80
Иван Поповски (Москва). <i>Г. Степанова</i>	86

Владимир Шепелёв (Ярославль). <i>Л. Непочатова</i>	91
---	----

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Самарский театр для детей и молодежи «Мастерская». <i>А. Игнашов</i>	96
--	----

МАСТЕРСКАЯ

Рецензии студентов Кемеровского института искусств (направление «Теория и история искусств»). <i>О. Арольд, А. Антончикова, А. Егошин, А. Ворфоломеева</i>	104
---	-----

МИР МУЗЫКИ

Творческий вечер Дмитрия Проценко «Сады моей души» (Московский областной государственный академический театр	
--	--

балета «Русский балет»). <i>Н. Ончурова</i>	122
--	-----

МИР КУКОЛ

Образовательный проект «Театр кукол: инструкция по применению» в Воронежском театре кукол имени В.А. Вольховского. <i>Н. Гаар</i>	126
---	-----

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

Шекспировский театр Юрия Копылова. <i>М. Романова</i>	130
---	-----

ЮБИЛЕЙ

Вячеслав Захаров (Санкт–Петербург)	102
------------------------------------	-----

ВСПОМИНАЯ

Леонида Хейфеца. <i>Н. Старосельская</i>	137
Вячеслава Шалевича. <i>В. Фёдорова</i>	143
Зою Зелинскую. <i>К. Алексеева</i>	148
Ярослава Сеха. <i>О. Цой (Шкарлеткина)</i>	152
Александра Пономарёва. <i>С. Кузнецова</i>	158

КОМСОМОЛЬСК-НА-АМУРЕ. Чехов о любви и не только...

Спектакль «**О любви**» по рассказам **А.П. Чехова**, поставленный режиссером **Антоном Корниловым** в **Комсомольском-на-Амуре театре драмы**, отпраздновавшем в 2023 году свое **80-летие**, удивительно красивый. И красота эта — в гармоничном сочетании содержания, музыкального и сценического решения, литературных аллюзий.

Работа художника-постановщика **Ирины Уколовой** и мастера по свету **Алексея Крючкова** вызывает восхищение и требует отдельных аплодисментов. Абсолютно чеховская атмосфера с восходами и закатами, бесконечным

небом, выразительно воссозданными пейзажем и интерьером. С первых минут и первых звуков мы погружаемся в иное, чеховское, вязкое течение времени. Монотонная, утонченная мелодия (композитор **Алексей Слепак**) заставляет забыть нескончаемые проблемы, хлопоты и суету. Это — волшебная сила театрального действа.

«Маленькая трилогия» **Антон Павловича**, известная каждому уважающему себя школьнику, в постановке представлена не последовательным изложением, а затейливо перемешанным повествованием, составляющим единую историю. Сюжеты трех коротких рассказов

«О любви». Сцена из спектакля



раскручиваются как разноцветные клубки нитей, переплетаются и создают совершенно новое художественное полотно о любви. Как всегда у Чехова, любви не состоявшейся, не сложившейся, тем не менее, любви как основы жизни, без которой вообще никогда ничего не бывает. Первый рассказчик, Алехин (**Анатолий Казанин**) говорит: «До сих пор о любви была сказана только одна неоспоримая правда: “тайна сия велика есть”». Этот спектакль о препятствиях к счастью человека и о необходимости их преодоления.

Много замечательных режиссерских находок в постановке. Например, вода. Ею наполнены водоемы среди зарослей на сцене, ею герои умываются, ее разбрызгивает, шая, Варенька (**Евгения Новикова**). Метафоре воды, как вечного течения жизни («в одну воду нель-

зя войти дважды», «все течет, все изменяется»), вторит движущийся круг на сцене. Сменяются истории охотников, герои стареют и умирают, а движение жизни бесконечно, под трепещущими ярусами облаков, под гудок паровоза, мчащегося на заднем плане. Иван Иванович (**Дмитрий Баркевич**), рассказывая о брате, подбрасывает воду вверх, капли алмазами искрятся в свете софитов, разлетаются мельчайшими радугами, и становится понятно, что это блестящая в своей несбыточности мечта Чимши-Гималайского купить «маленькую усадьбу ... на берегу реки». А потом рассказ о том, что, многие годы прожив впроголодь и уморив жену, он купил поместье, только вот вода в реке грязная, цвета кофе. Так мечта скукожилась до жесткого кислого крыжовника.

Режиссер предлагает нам знаки, на-

«О любви». Сцена из спектакля





«О любви». Сцена из спектакля

меки, которые каждый волен расшифровывать по-своему. Потому что понимание любви у каждого индивидуально. И три героя-рассказчика в финале остаются с этими предметами-знаками: черный зонт, куполом защищающий от самой жизни; халат — вещь домоседа-обывателя (и тут отсыл к Обломову); шляпка как призрак утраченной любви (отсыл к тургеневской Лизе с ее невозможными шляпными лентами).

Спектакль получился очень светлым и добрым. Вопреки тому, что расстался навсегда со своей любовью Алехин, умер Беликов, а жизнь Николая Ивановича стала бессмысленной и пошлой, режиссер оставляет надежду на возрождение, побуждает задуматься о том, что

источник человеческого счастья — не уставать творить добро, не успокаиваться. Текст Чехова актуален, а постановка так необходима сегодня. Беликов освобождается от своего футляра, он уже не бездушный постамент с натканными по карманам и за шиворот цветами. Чеховский персонаж мчится на велосипеде, и эхом раскатывающегося «Свобооооден...» отсылает нас к другому великому писателю, который отпустил на волю своего героя, открыв ему путь на лунную дорожку.

Валерия БАЛАХНИНА

Фото предоставлены театром

ОМСК. После возвращения

Аншлаговыми залами встретили зрители апрельскую премьеру Омского драматического театра «Галерея» — спектакль по редко идущей на сцене пьесе «Так и будет» Константина Симонова. Написанная ровно 80 лет назад, за несколько месяцев до окончания Великой Отечественной войны, она оказалась тонко связанной с контекстом нашего времени.

— У Симонова действие происходит летом 1944 года. Уже всем было ясно, и в Советском союзе, и на Западе, и в Германии, как закончится эта война, но никто не знал, когда она закончится. Ее продление, так или иначе, было связано с жертвами, поэтому в пьесе есть одновременно и свет, и боль ожидания, чаяние необходимости как можно быстрее приблизить Победу. Но превагирует, конечно, свет, — размышляет режиссер-постановщик Максим Кальсин.

Главный герой, инженер-полковник Са-

вельев после трех лет, проведенных на фронте, приезжает в свою московскую квартиру в командировку. Жenu и детей он потерял в самом начале войны и прибыл, как сам выражается, «на пепелище» — дом то цел, но прежней жизни в нем нет и не будет. Внезапно в своей квартире Дмитрий Иванович застаёт новых жильцов, оставшихся без крова из-за бомбежки. Но ожидаемого коммунального конфликта нет: все конфликты здесь, скорее, внутренние, текучие, по-чеховски рассеянные в диалогах, паузах, парадоксальном юморе и почти физически ощущаемом ожидании чего-то, что может враз изменить всё.

И первый в их череде — это само возвращение в мирную жизнь военного человека с его багажом потерь и опыта. Кстати, изначально пьеса так и называлась — «**Возвращение**». Зрители получают возможность увидеть, откуда вернулся Савельев:

«Так и будет». Федор Алексеевич Воронцов — В. Алексеев





Анна Греч — О. Лаврентьева, Дмитрий Иванович Савельев — С. Дряхлов

постановка начинается с военной хроники 1940-х на экране (видео **Игорь Гончаров**), на фоне которой звучат строки пронзительного стихотворения **Арсения Тарковского** «Как я хотел вернуться в до-войны». Эпиграф помогает ощутить контраст того, что пережил Савельев на фронте, с тем, что встречает его дома: простой, типичный уют «сталинской» квартиры с оранжевым, как солнце, абажуром над круглым столом (художник **Дарья Здитовецкая**). Это почти булгаковский дом-островок, духовное убежище со струящимся в окна светом. Работа художника по свету **Игоря Алабужина** добавляет невесомости, ирреальности правдоподобно воссозданному интерьеру квартиры ушедшей эпохи, словно смотришь на эти стены сквозь марево лет.

Новый жилец, пожилой архитектор Воронцов ни в какую не хочет отпускать Савельева (**Сергей Дряхлов**), смущенного внезапной встречей на «пепелище» и собирающегося в гостиницу. Исполняет роль Федора Алексеевича Воронцова один из ведущих актеров **Омского академического театра**

драмы — народный артист России **Валерий Алексеев**. Он мастерски сохраняет удивительное жизнеподобие, убедительность характера, соединяя в образе академика порой противоположные черты — шуточный серьез, добродушное ворчание, небрежную внимательность... За остроумной, сочной болтовней Воронцова так много понимания того, какие раны ноют в душах его домочадцев и неожиданного гостя. Он может отчитать собеседника с интонацией обиженного ребенка, а потом обнять с взглядом мудрого отца. Тонкая и яркая работа Алексеева вызывает большой отклик зала, особенно учитывая то, как важна для неспешного течения спектакля именно такая, эмоциональная «событийность».

Кажется, именно эта увлекающая энергия жизнелюбия Воронцова заставляет полковника остаться в доме, который горько напоминает об утраченном счастье. Сергеем Дряхловым играет человека сдержанного, внешне холодного, с нотками отчужденности в голосе — но по некоторым штрихам можно понять, какой силы чувства он



Вася Каретников — С. Климов, Дмитрий Иванович Савельев — С. Дряхлов

Анна Греч — О. Лаврентьева, Оля — Е. Цепкина





Дмитрий Иванович Савельев — С. Дряхлов, Ваня — В. Анохин, Вася Каретников — С. Климов

переживает. Один из таких моментов — щемящий эпизод, когда Савельев твердо идет к кабинету, где висят фотографии его родных, но, замирая на пороге комнаты, отступает, так и не переступив порога. Тот, кто вряд ли отступил бы на поле боя, в мирной жизни вовсе не герой без страха и упрека, а обычный человек, на которого давят сила памяти, боль потерь и нерешительность. Но что-то обязывает его держаться, не дав волю эмоциям: поэтому он порой хочет и не может обнять дорогого ему человека, не может позволить себе искренне принять любовь Оли, молодой дочери академика.

Сергей Дряхлов показывает в развитии процесс краткого возвращения солдата к мирной жизни с ее надеждами и возможностями. Может быть, где-то эти моменты «ныряния в жизнь» могли быть ярче, но Савельев словно всегда помнит, что скоро его снова ждет возвращение — но уже на фронт.

На этот внутренний конфликт Савельева — невозможности вернуться в состояние

былого счастья — нанизывается другой, любовный. Речь о взаимной, но до самого финала никак не высказанной им симпатии к Оле. **Екатерина Цепкина** создает образ, в котором чувствуется вдохновенная деловитость, напористость, искренность молодости. Но и у Оли есть свои потери и страхи, в ней девичья робость борется с желанием признаться в чувствах сейчас, потому что «завтра» может и не быть. Практически все, что происходит между героями, выражено только через моменты смущения, интонацию, намеки, разговоры «по касательной». Но симпатия очевидна, так что уже колоритная тетя Саша в замечательном исполнении **Елены Тихоновой** по-своему спрашивает у Оли о Савельеве: «Уезжает твой-то?»

Любовные треугольники, сопровождающие отношения Оли и Дмитрия Ивановича, можно сказать, условны. Ясно, что Оля не ответит на настойчивые ухаживания талантливой, но холодной и претенциозной Сергея (**Денис Артеев**). А фронтовой



«Так и будет». Сцена из спектакля

друг Савельева, хирург Анна Греч (**Ольга Лаврентьева**) из возможной соперницы Оли становится ее поверенной в этих отношениях, внося немало юмора в ткань разговоров, выражая чувство материнского тепла к Воронцовой. И тем не менее, отношения Оли и Савельева, хоть и не имеют явного и острого конфликта, все-таки полны неопределенности: а вернется ли Дмитрий Иванович туда, где раньше жила его семья, а теперь будет ждать Оля? Ведь впереди еще месяцы войны.

Смятение переживает и другой «вернувшийся» герой спектакля — адыютант Савельева, Вася. **Сергей Климов** убедительно показывает растерянность и боль понимания того, что жизнь после войны не будет равна жизни до войны. Изменились не столько обстоятельства — Вася смог бы по-прежнему работать в театре. Изменился он сам, и теперь ясно видит, что необходимого таланта у него нет. А быть артистом, уважаемым только за медали и ордена, ему не хочется.

Вымуштрован войной, привык к ней «сын полка», почти еще ребенок — сирота Ваня (**Василий Анохин**), которому тоже надо будет искать свое место в мирной действительности. Возвращается с фронта в отпуск, не утратив полноты восприятия жизни, пожалуй, только друг Савельева, полковник Иванов (**Артем Савинов**) — громкоголосый и простодушный. Он едет к жене и детям, не томясь тем, что будет после.

Несмотря на тихий драматизм и то, что действие течет по-бытовому размеренно и естественно, в спектакле есть нечто завораживающее. И это нечто — простота и в то же время глубина отношений между людьми, их достоинство в проживании личных потерь. Юмор и теплота немудреных бесед, сострадание героев друг к другу и их надежда на счастье помогают вспомнить банальное, но не устаревшее: в любой ситуации можно остаться человеком, откуда и с чем бы ты ни вернулся.

Анна МАНАКОВА

Фото предоставлены театром

САРАТОВ. Господа комедианты

«Театр в театре» — вид спектакля, любимый как зрителями, так и самими актерами. Где еще можно так похулиганить, пофантазировать, рассказать о своей не похожей на других жизни? «Король смеха» начала прошлого века **Аркадий Аверченко** посвятил актерам немало рассказов. Режиссер и актер **Юрий Лапшин** для спектакля в **Саратовском театре драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ»** отбирает три из них, а завершает рассказом **А.П. Чехова**. И спектакль, разыгранный весело и стремительно, окрашивается трагическими тонами.

Название «**Преступление артиста**» — производное от рассказа Аверченко «**Преступление актрисы Марыськиной**» (здесь игра приставок). Прима театра Лю-

«Преступление артиста». Марыськина — О. Лапшина, Любарская — Е. Смирнова



барской подают с уговорами и поклонами увесистую тетрадь роли в два фунта весом. Выходная актриса Марыськина («выходная» роль была с незначительными репликами, а то и вовсе без слов), получив смятый листок в две фразы, в отчаянии «переступает» статус маленькой актрисы, и, вырвавшись из-под контроля Суфлера, несет отсебятину, раскидывает главных героев и со скандалом даже не уходит — уносится со сцены. Какой рядовой актер не мечтает о «маршальском жезле»?

В роли Марыськиной легко спустить краски. Однако актриса **Ольга Лапшина** здесь трогательно искренна. Еще на репетиции, когда мизансцены едва были намечены: отпрянувшие в испуге гости, круглые от ужаса глаза **Елены Смирновой** — примы по роли и в театре, уже все внимание приковывала героиня Лапшиной. В ней бил фонтан разрушительной энергии. С примой они чуть не подрались, режиссер умело перевел их повышенную жестикуляцию в пластический этюд, показав, как следует падать и разбегаться гостям от обезумевшей Марыськиной. Исполнительница полностью прониклась участием актрисы, которая хоть раз в жизни сыграла по-настоящему. Ведь в труппе «премьеров» способной на импровизацию оказалась только она одна.

Елена Смирнова одинаково хороша во всех ролях, хоть трагических, хоть комических. Вместе с **Владимиром Смирновым** (здесь он Режиссер), перекидывая реплики друг другу, как мячик пинг-понга, они показали все оттенки отношений: «нежелание» премьерши принимать большую роль, дежурные уговоры Режиссера, его особые знаки.

Любарская пугливо лезет от «артисточки» под стол, но и там ее настигнет Марыськина, крепко ухватив за ногу. Потешны гости ее салона (**Александр Кравцов** и **Александр Гулин**): они то притворно подхихикивают неожиданным репликам, недоуменно оглядываясь на Суфлера, то



Режиссер — В. Смирнов, Любарская — Е. Смирнова

пытаются удалить расходившуюся не на шутку «выходную».

Режиссер Юрий Лапшин играет старого Суфлера — соединяющую для сюжетной ткани спектакля роль. Тот гневается, когда его подсказки «не слышат». Суфлер в старом театре выполнял и обязанности бутафора: приносит и уносит реквизит, не переставая по-стариковски ворчать.

«Волчья шуба» — рассказ о талантливом пианисте, вынужденном выступать перед малокультурной публикой. Но как метко замечает Суфлер, музыкант — тот же актер, только играет «не на себе», а на инструменте. И Суфлеру здесь найдутся маленькие роли: неразговорчивого Извозчика, Ямщика в лохматой шапке, Проводника в фирменной фуражке. Постановщики, поневоле изобретательные в маленьком «Балаганчике», придумали сооружение, что и извозчицью пролетку, и купейный вагон напоминает. Хо-

тя больше похоже на тележку вокзального носильщика.

В роли музыканта Зоофилова, на беду одолевшего шубу у богатого чиновника, — **Александр Кравцов**, умеющий смешить с непроницаемым лицом. Самодура Трупакина и его жену комично играют **Михаил Юдин** и **Ирина Короткова**. Пока артист проигрывает в воображении сонату Бетховена, госпожа Трупакина игриво подставляет вместо инструмента свои монументальные формы. Трупакин, расстрезвонив о своей «благотворительности» на весь свет, доводит пианиста до нервного срыва. Тот с облегчением пропивает шубу в толпе цыганок — актрисы (весь женский состав театра!) зазывно пляшут вокруг. За танцы и пластику в «Балаганчике» отвечает **Светлана Титова**, известный в городе хореограф.

Герои «Рассказа о колоколе» А. Аверченко — чиновники, нищие, преступники,



«Переступление артиста». Сцена из спектакля

купцы. Постановщик вводит еще служителей Мельпомены. Провинциальный театр хорошо расходуется на роли: Режиссер, Прима, Молодая Актриса, Пьющий Актер. О местном колоколе ходят упорные слухи, что он «отлит на заводе... на средства одного маститого верующего беллетриста», герои которого раскаивались в своих преступлениях при первом звуке праздничных колоколов. А кто лучше умеет каяться, лить горькие слезы и — быстро забывать о своих поступках? Кто, как не господа актеры, «изменчивы, как дети, в каждой мине»? Глупые, хитрые, легкомысленные, коварные и — бесконечно талантливые.

Под звон чудо-колокола вместе с чиновниками и ворами они признаются во всех «грехах». Впереди всех бежит в участок Режиссер: «Я преступник, убивший и похоронивший таланты!» Кающиеся добровольно надевают кандалы, донимая своими признаниями беднягу Пристава (**Михаил Юдин**). Тот уморительно борется с ними и — с несмолкающим телефоном, жонгли-

руя пистолетом, со слезами на глазах отворачивается от взяток. Жаль, остальные герои здесь чересчур серьезны. Ведь «покаяние» для них — тоже своего рода игра.

Лапшинский режиссерский почерк обычно узнаваем: множество стихотворных вставок, поданных с удвоенным пафосом, удачные музыкальные иллюстрации — заезженные и оттого особенно смешные. Изгнание Марыськиной из театра сопровождается арией мистера Икса («Снова туда...»). Обстановку «под колокол» нагнетает мощный шалаяпинский бас о Кудяре-разбойнике. Но вот заканчивается все не так уж весело.

Короток век театральной славы: пока живет спектакль и память о нем. Рассказик об актере, увенчанном всеми лаврами при жизни и сразу забытом (**«На кладбище»**), тогда еще Антоша Чехонте публиковал в журнале. И только через 13 лет — в сборнике «в пользу престарелых и лишенных способности к труду артистов и их семейств». Чехов еще сократил рассказ, вы-



Бутафор — Ю. Лапшин, Молодая Актриса — И. Никитина

кинув из него все сентиментальные нотки, а также намеки на «известного актера К.». Так что Суфлер в спектакле рассказывает реальную историю: «Актеры и газетчики собрали ему на памятник и... пропали, голубчики». И еще о том, как «прельстил» его знаменитый Мушкин «суетой артистической, много обещал, а дал слезы и горе».

Весь спектакль Суфлер развлекал нас театральными байками. Подавал реплики из будки, выносил предметы, играл выходные роли. Как будто все, на что он способен. Но справив «тризну» по Мушкину, этот комичный герой прочтет нам... монолог из **«Гамлета»**. Очень просто, со своей интонацией, словно продолжая давний спор с тем же Мушкиным. Стоит ли жить и искать истину, если впереди забвение? И тут Суфлер совсем не смешон. Юрий Лапшин, актер со смешным лицом и очень грустными глазами.

— «Переступление актера» — это мое отношение к театру и к профессии, — расска-

зывает постановщик. — «Гамлет» немного и наша история. Как-то однокурсница попросила подыграть ей в сцене с Офелией. Неопытные, мы не потянули. Но в подсознании «запрос» остался. А здесь вступает в игру метафизика. «Подключившись» к выдающемуся актеру, Суфлер читает монолог, словно он и есть Мушкин.

К финалу выйдут остальные герои, Молодая Актриса (**Ирина Никитина**) займет место дирижера, хор актеров с упоением споеет «Звезду заветную». Дав зрителю насмеяться вволю, повернуть комическое совсем в другую сторону. Этот дар равно отпущен Лапшину-актеру и Лапшину-режиссеру. Прохочешь весь спектакль, а выйдешь из театра тихий-тихий... И что это за профессия такая? Комедиант, лицедей, капризный, порою злой ребенок, так и не ставший взрослым, или все же — избраннык судьбы?

Ирина КРАЙНОВА

Фото предоставлены театром

ТУЛА. Полетели!..

Тульский камерный драматический театр — первый частный профессиональный театр в Туле. В декабре 1999 года был сыгран первый спектакль «Стеклозверинец» Теннесси Уильямса. Занятые в работе над ним режиссер Алексей Басов (ныне художественный руководитель), актриса Елена Басова, художник по свету Андрей Шехватов и художник-постановщик Татьяна Матус стали основателями театра.

Сегодня на этой сцене можно увидеть десять абсолютно разных спектаклей как русских авторов, так и зарубежных. Это «Маленькие трагедии» и мистический анекдот «Пиковая дама» по А.С. Пушкину, рассказ мечтателя «Белые ночи» по Ф.М. Достоевско-

му, поэма «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Не обошлось и без комедии А.Н. Островского «Ахов | Не всё коту масленица». В январе этого года состоялась премьера спектакля, основанного на дневниках и письмах людей, чья личная история неразрывно связана с историей культуры Тульского края — Льва Николаевича и Софьи Андреевны Толстых. Из зарубежной драматургии играют Сэмюэля Беккета — абсурдистский спектакль «Счастливые дни», пьесу Уильяма Гибсона «Белые розы, розовые слоны», моноспектакль по пьесе Гарсиа Маркеса «Любовная отповедь».

Создатели спектакля «Ветер в тополях» Тульского камерного драматиче-

«Ветер в тополях». Рене — О. Спиренков, Гюстав — В. Басов, Фернан — А. Басов



ского театра (режиссер **Алексей Басов**) определили жанр пьесы **Жеральда Сиблейраса** (перевод **Гаянэ Исаакян-Арнольд**) как героическую комедию. Слово сочетание кажется оксюмороном, ведь героическое в драматургии — это чаще всего трагическое. «Ветер в тополях» не только не трагический, но даже не трагикомический спектакль. Скорее, перед зрителями разворачивается жизнеутверждающая, хотя и во многом вызывающая поначалу печаль комедия о героях своего времени, уходящем поколении ветеранов Первой мировой войны.

В 2011 году **Римас Туминас** поставил эту пьесу французского драматурга в **Театре имени Евг. Вахтангова** под названием «**Ветер шумит в тополях**». Прочитав сохранившиеся в Библиотеке СТД РФ рецензии, я удивилась негативным отзывам не только на саму постановку, но и на

драматургический материал. По мнению критиков, «хорошо сделанная пьеса» — оскорбительная характеристика для работы любого современного драматурга, а законченность драматических сцен, логика развития сюжета, гармоничное сочетание мелодраматических и комических элементов — критерии мещанского театра, который недостойн внимания современного критика. Некоторые авторы считают, что в пьесе Жеральда Сиблейраса интеллектуальные черты недостаточно глубоки, а философствования среди грубоватых шуток и бытовых проблем — неуместны. Но, кажется, они позабыли, что театр — это зеркало жизни, и в быстром ритме современной реальности о вечных вопросах нам удается задуматься чаще всего стоя под душем.

Чувствую опасность уйти в «критику критики», поэтому расскажу о спектакле,

Рене — О. Спиренков, Фернан — А. Басов, Гостав — В. Басов



который тронул меня до глубины души.

Действие пьесы происходит в доме престарелых — месте, которое для многих людей становится «последним приютом». Но на протяжении спектакля кажется, что вся жизнь трех персонажей — это годы войны и годы, проведенные в пансионате. Все воспоминания молодости — довоенные. Захватывающие события, как веселые, так и грустные, происходят с ними именно здесь, в пансионате: новые чувства, дни рождения и смерти, подготовка к трудному путешествию.

Герои кажутся понятными с первых фраз: утонченный экстрасверт Рене (**Олег Спиренков**), вечный ворчун Гюстав (**Владислав Басов**) и простодушный чужак Фернан (**Алексей Басов**). Однако на самом деле Рене застенчив и не может заговорить с понравившейся ему девушкой. Он ходит на прогулки каждый день, чтобы встретить ее, но осмеливается только приподнять шляпу в знак приветствия. Гюстав оказывается настоящим романтиком, именно он замечает, как ветер колышет верхушки тополей на холме, и обращает на это внимание своих друзей.

Оба героя готовы и спускаться к реке, и лезть в гору, или же тащить престарелых товарищей на своей самой «старшей» спине. Молодому актеру Владиславу Басову удалось достоверно сыграть молодящегося (по определению самого Сиблейраса), но на самом деле уже дряхлого старика. Он с ворчанием сажает друзей на плечи, чтобы отрепетировать их героический переход через реку.

Алексей Басов блестяще играет немного сумасшедшего Фернана, пытающегося угодить обоим друзьям. Он всегда легок и весел, даже боек — готов выходить завтра на рассвете, лишь бы спастись от медицинской сестры Мадлен, которая, по его мнению, обязательно убивает одного из пары обитателей пансионата, чьи дни рождения приходятся на один день. Но когда он в очередной раз приходит в себя после обморока и спрашивает дру-

зей: «Это происходит как будто все чаще и чаще, вам не кажется?», — а те ему ободряюще отвечают: «Нет, мне так не кажется» или «Я не заметил», — каждый раз наступает гнетущая тишина, и зрители невольно испытывают тяжелое ощущение неотвратимого...

Визуально спектакль выстроен так, чтобы все внимание зрителя было сосредоточено исключительно на актерах. Из декораций только статуя собаки и три ящичка-лавки в беседке, где они собираются, чтобы обсудить все детали путешествия на холм. Зато костюмы у каждого персонажа соответствующие: классический у Рене, разноцветный в клеточку у Фернана и почти походный, с важной деталью — длинным зеленым плащом (словно он ждет минуты, когда мечта сбудется, и они покинут свой последний приют, выбрав свободу) — у Гюстава. У каждого актера есть и своя «маска» в виде нарисованных бровей, взъерошенных волос или накладных усов. Хотя последние, возможно, призваны скрывать молодость актера, играющего самого старшего из ветеранов.

Несмотря на достаточно простую, почти условную сценографию и небольшое количество героев мастерство и энергетика артистов Тульского камерного драматического театра смогли захватить зрителей, погрузить в волнующую историю трех стариков, пытающихся сбежать из пансионата туда, где ветер колышет верхушки тополей. Режиссер выстроил ритм спектакля так, что и у персонажей, и у зрителей была возможность посмеяться, погрустить или окупнуться в личные воспоминания, пока герои пьесы уходили в свои.

Спектакль завершился подъемом в прямом и переносном смысле. «Полетели!» — вслед за перелетными птицами Гюстав, Рене и Фернан позвали и нас туда, где привычно колышет ветер верхушки старых тополей...

Софья КОРОТКОВА

Фото с официального сайта театра

ЭЛИСТА. В плену кривых зеркал

Более ста лет сцены театров сотрясаются горячим и гневным голосом Александра Андреевича Чацкого, главного героя комедии **А.С. Грибоедова «Горе от ума»**, призывающим бороться с невежеством, предрассудками сословий и темнотой ума. Заново переосмыслить содержание первой реалистической «комедии» русской классической литературы, взглянуть с неожиданного ракурса на ее основную проблематику, пересмотреть традиционную жанровую принадлежность, найти развернутые ответы на актуальные вневременные нравственные вопросы призвана фантазматическая пьеса режиссера **Бориса Манджиева**, поставленная на сцене **Национального драматического театра им. Б. Басангова в Элисте**.

Человек интеллектуальный стремится

поступать по совести и не хочет идти против своей сущности, но реальность такова, что идеалы зачастую не соответствуют действительности. Именно в этот момент рушатся мечты о личном счастье. Ум и высокие душевные качества Чацкого в глазах представителей «века минувшего» становятся источниками «горя». Неслучайно первоначальное название пьесы звучало у Грибоедова как **«Горе уму»**, горе умному образованному человеку, способному на искренние чувства.

Спектакль **Бориса Манджиева «Горе от ума»** (в переводе на калмыцкий язык народного поэта Республики Калмыкия **Санджи Каляева**) — это личная трагедия главного героя, где горем для него становится тотальное одиночество. Народная мудрость гласит: «Горе слишком широко, чтобы его обойти, слишком высоко, чтобы его пере-

«Горе от ума». Чацкий — О. Такаев





Чацкий — О. Такаев, Софья — Г. Эрдниева

прыгнуть, и слишком глубоко, чтобы под ним проползти, через горе можно только пройти». Чацкий в постановке Манджиева будет вынужден до конца пройти путь мучительного осознания собственного одиночества и полной беспомощности.

Эмоциональным триггером, спровоцировавшим череду драматических событий в жизни главного героя, стало чувство влюбленности в Софью. Еле уловимый образ милой веселой девушки из юношеских мечтаний дурманит сознание Александра Андреевича, как и прежде, манит и притягивает. Греза предстоящей романтической встречей, он, не теряя надежды на серечную взаимность, возвращается в некомфортную, «душную» для свободного человека атмосферу дома Фамусовых. Так в постановке мотивационной основой поведения главного героя и первопричиной его драматического финала становится исключительно романтическое чувство к Софье.

В прологе и эпилоге спектакля режиссер намеренно акцентирует внимание на небольшом и, на первый взгляд, проходном отрывке монолога Чацкого в начале действия,

с единственной целью — представить на суд зрителей совершенно иную версию развязки событий, произошедших в его жизни:

*Я сорок пять часов, глаз мигом не прищуря,
Вёрст больше семьсот пронёсся, — ветер, буря;
И растерялся весь, и падал сколько раз —
И вот за подвиги награда!*

«Награда» Чацкого в фантасмагории Бориса Манджиева устрашающе аллегорична. Трагическая участь главного героя логично предопределена уже в самом начале спектакля.

Зритель, неподготовленный к неожиданной сценической интерпретации известного литературного произведения, возможно, будет потрясен нетривиальным режиссерским решением финала постановки: Чацкого, в полном разочаровании задающего самому себе вопрос: «Чего я ждал? Что думал здесь найти...» — ждет фатальный исход жертвы.

В финальном эпизоде режиссеру удалось «оживить» легендарное высказывание русского писателя и критика **И.А. Гончарова** о судьбе Чацкого, в котором он утверждал, что «милion терзаний» и «горе» — вот, что



Фамусов — Ч. Тепкенкиев, Молчалин — С. Базыров, Скалозуб — А. Кукишев

он пожал за всё, что успел посеять. В спектакле эти понятия обретают физическую оболочку. Два странных персонажа в черных одеяниях (**Дмитрий Селезнёв** и **Эренцен Авяшкиев**) пытаются главного героя в начале и в конце трагического сценического повествования.

Скрупулезная исследовательская работа по художественному осмыслению и сценическому воплощению неординарной режиссерской концепции пьесы «Горе от ума» была проведена художником-постановщиком из Санкт-Петербурга **Марией Щуплецовой**. Минималистическая сценорафия сведена к единоначалию в «игровом» пространстве мощного многозначного символа, предопределяющего судьбу каждого персонажа. Огромная решетка становится символом клетки, которая всегда ассоциировалась с попавшей в неволю птицей. Но в ней мог оказаться и человек. К тому же крестообразно соединенные прутья с давних времен символизировали смерть, мученическую кончину Христа. Неслучайно в одной из мизансцен пролога истерзанный Чацкий падает ниц,

распластав руки на тень от решетки, словно распятый на кресте.

Для фамусовского общества образ клетки обозначает процесс неспособности двигаться вперед, следовать за своими мечтами, а также воплощает идею тотального контроля и манипуляции. Эту концепцию поддерживает художественное решение большинства женских вечерних нарядов, дополненных корсетами в виде решеток и шарфами-ошейниками. Кроме того, метафорический образ решетки, нависшей над головами антагонистов Чацкого, в перспективе может символизировать даже «кару небесную». И неслучайно Фамусов на званом вечере появляется в костюме с полосатым черно-желтым принтом, ведь он по своей природе «зарешечен».

В художественную основу фантазмагии «Горе от ума» заложена особая цветовая философия. Костюмы практически всех персонажей, за исключением главного героя, комбинированно пошиты из тканей черного и желтого цветов. И если черный символизирует непросвещенность, невежество, мстительность, злобу, склон-



Г.Н. — Д. Селезнёв, Загорецкий — М. Сангаджи-Горяев, Г.Д. — Э. Авяшкиев

ность к разрушениям и даже смерть, то смысловой нагрузкой желтого дело обстоит гораздо сложнее. В дикой природе такое цветовое сочетание сообщает о том, что живое существо опасно — чаще всего, такой окрас имеют ядовитые насекомые и змеи. Зато однотонный желтый испокон веков символизировал духовность. Не случайно в момент последней встречи Чацкий и Софья одеты в вечерние наряды этой теплой цветовой гаммы. Но для них желтый стал символом разлуки и окончательного разрыва...

Чацкий в исполнении заслуженного артиста Республики Калмыкия **Очира Такаева**, в первую очередь, герой романтический. Он, безусловно, умен, благороден, харизматичен и образован, обладает прочным нравственным «стержнем» и сформировавшимися за пределами Москвы прогрессивными взглядами на проблемы мироустройства. А еще сумел сохранить в себе детскую непосредственность. По возвращении в дом Фамусова нарочито демонстрирует ребячество и юношескую беззаботность, пы-

таясь воскресить в памяти Софьи воспоминания о первой нежной влюбленности. Чувствуя себя заложником любовных грёз, Чацкий открыто заявляет, что у него «ум с сердцем не в ладу» и с робостью подростка признается Софье в любви.

Сердечная привязанность к Софье — пожалуй, главная слабость Чацкого и его роковая ошибка, которую он осознает в трагическом финале спектакля. Тем не менее, еще во времена первой публикации «Горя от ума» И.А. Гончаров выступил в защиту главного героя, отметив, что Чацкий — живой человек, переживающий любовную драму, и это нельзя списывать со счетов: «Всякий шаг Чацкого, почти всякое слово в пьесе тесно связаны с игрой чувства его к Софье» — и эта внутренняя борьба «послужила мотивом, поводом к раздражениям, к тому «миллиону терзаний», под влиянием которых он только мог сыграть указанную ему Грибоедовым роль, роль гораздо большего, высшего значения, нежели неудачная любовь, словом, роль, для которой и родилась вся комедия».



«Горе от ума». Сцена из спектакля

У главного героя спектакля внутри тоже своя клетка, в которую он запер чувство к Софье. Даже годы спустя замок от клетки не заржавел, да и ключик не потерялся. Очиру Такаеву удалось убедительно показать особенности человека, называемого «белой вороной». Режиссер и артист переводят личную историю главного героя в совершенно иную, отличную от литературного первоисточника плоскость, где Чацкий, увы, не «победитель» пороков представителей застойного «старого света», а всего лишь «маленький» человек, сломленный безответной любовью. Манджиев опровергает утопический вывод Гончарова о том, что Чацкий в любом случае одерживает победу над Фамусовым и его окружением, по причине того, что главный герой до последнего не отрекается от своих прогрессивных взглядов и выходит «сухим из воды».

Суть режиссерской версии сведена к известной русской пословице — «Один в поле не воин». Главную опасность для человечества представляют не внешние угрозы, а разрушители интеллектуальных и

морально-нравственных основ, скудоумие и невежество которых ускоряют процесс расчеловечивания, что в итоге приводит к духовному угасанию, выгоранию и разложению социума. Самым ярким поборником всестороннего развития личности в спектакле, так же, как и в литературном первоисточнике, становится Павел Афанасьевич Фамусов. Фамусов жесток, деспотичен, недалёк. В его обращении со служанкой Лизой грубая демонстрация власти. Фамусов **Чингиза Тепкенкиева** душевно пуст, но расчетлив. Избранника для собственной дочери выбирает по удобству и кошельку, как мебель в дом. Ассоциируя потенциальных женихов Софьи со стульями, Фамусов выстраивает из них целый ряд и последнее место отводит Чацкому.

С Софьей тоже происходят существенные изменения. В своей внутренней клетке она заперла обиды, разочарования, боль потери. Героиня **Гияны Эрдниева** пытается забыть о тяжести существования в собственном внутреннем мире, стереть из памяти занятого «чудака» из дет-



«Горе от ума». Сцена из спектакля

ства, взятого отцом на воспитание, поэтому ставит жесткие ограничения проявлениям собственной воли. Она стремится морально реабилитировать себя, перенаправив все внимание на того, кто оказался ближе прочих претендентов на ее «руку и сердце» в видимой зоне социального комфорта — коллежского асессора Алексея Степановича Молчалина, который прекрасно вписывается в светское общество, используя удачно развитое умение вовремя оказаться в нужном месте. Кажется, перед артистом **Санджи Базыровым** стояла конкретная задача — воплотить на сцене в этой роли образ властного отца Софьи в молодые годы. Молчалин — прогибающийся под обстоятельства приспособленец высшей пробы, «хамелеон», способный выкрутиться из любой сложной ситуации при кажущейся немногословности и внешней сдержанности.

Достаточно корректно интерпретируется образ еще одного ключевого персонажа — полковника Сергея Сергееви-

ча Скалозуба. В исполнении **Александра Кукишева** он предстает в утрированном виде — раздобревшим, вальяжным, в богато декорированной «шляпе Наполеона» и с многократно увеличенной в размерах звездой на груди, эдаким надежным защитником старины, поощряющим муштру, а не просвещение. Тем не менее, полковник не производит впечатления интеллектуально ограниченного службиста, неспособного к настоящему чувству. Он выдержан, представительен, в определенные моменты стеснителен и даже забавен. Скалозуб отнюдь не солдафон, а боевой амбициозный офицер-начальник с опытом наполеоновских войн, заслуживший свою «знаков тьму отличья» вполне по делу.

Исключительно положительная Лизанька в исполнении **Софии Катышевой**. В большинстве спектаклей, поставленных по комедии Грибоедова, у этой героини комедийное амплуа. Здесь же судьба дана, скорее, в трагическом ракурсе:

служанка тоже узница, запертая в клетке крепостного права. Лизанька искренне симпатизирует Чацкому, считая его достойной партией для молодой хозяйки. Она всячески поддерживает Александра Андреевича и открыто переживает за его судьбу. Ее сценическая история в финале туманна, но предсказуема.

Второстепенные персонажи – Загорецкий (**Мерген Сангаджи-Горяев**) и графиня Хлэстова (**Цагана Манджиева**) усугубляют ход трагических событий. Загорецкий едва ли не самый порочный человек из присутствующих в доме Фамусова. Для него не существует нравственных понятий. Но, несмотря на такую уничтожающую характеристику, представители «старого света» принимают его с расprostертыми объятиями. Именно Загорецкий распускает сплетню о сумасшествии Чацкого, хотя сам выглядит как помешанный – расхристанный, с взерошенной шевелюрой. В образе Хлэстовой отражены агрессия и жестокость крепостных устоев. Являясь свояченицей Фамусова, она помогает Павлу Афанасьевичу разлучить Чацкого с Софьей.

Званный вечер в доме Фамусова оборачивается вакханалией взбесившихся порочных чувств, в черную мессу, управляемую силами зла. Это жертвоприношение «наоборот»: человека разумного – заложника чистых юношеских грёз – приносят в жертву злему року озверевшие представители «старого света», внешне перевоплотившись в типичных обитателей «скотного двора». Инфернальная атмосфера званого вечера-маскарада – это массивное наступление фамусовского общества на разум и совесть. Символично и неслучайно появление в этом доме французика из Бордо (**Владимир Буяев**), о котором шла речь в одном из центральных монологов Чацкого. Посредственная личность становится объектом бездумного поклонения для забывших о чувстве собственного достоинства.

Шокирующим зрелищем для неподготовленного зрителя становится обрядовый

эпизод, который можно условно обозначить как «обезличивание главного героя». Чацкий попадает в ловушку из множества кривых зеркал, расщепляющих визуально не только его отражение, но и личность. Он видит свой образ искаженно-уродливым – именно таким его воспринимает окружение Фамусова. Удушливая изолирующая конструкция становится показательной моделью механического обесценивания морали и унижения человеческого достоинства. К Чацкому приходит осознание того, что он всего лишь «маленький» человек в окружении озверевшей толпы. Так режиссер разворачивает общеизвестный сюжет на 180 градусов: это уже не классическая комедия с обличительным социально-политическим подтекстом, а личная трагедия умного человека, неспособного в одиночку противостоять феномену массового невежества. Если в аллегорическом прологе, забегая вперед, режиссер демонстрирует зрителю финал трагической истории Чацкого, то в эпилоге – начало конца.

Эффектные пластические мизансцены разработаны заслуженным деятелем искусств РФ **Ириной Филипповой** и успешно воплощены хореографом-постановщиком **Аидой Цомаевой**. Эпизод, в котором Чацкий демонстрирует свое отвращение к «прислуживанию» многозначен: человек, двигаясь по символической карьерной лестнице из выстроенных в ряд стульев, постоянно прислуживая начальству, теряет свое достоинство и, в итоге становится ничтожным. Благодаря стиливым аллюзиям музыки **Альфреда Шнитке**, жанровая основа расширяется до размеров мощного драматического полотна. В визуальной концепции спектакля важна также световая партитура, созданная заслуженным деятелем искусств Республики Калмыкия **Евгением Медведевым**.

*Ксения СУРСКАЯ-ИЛЬИНА
Фото предоставлены театром*

VII Всероссийский фестиваль «Волжские театральные сезоны»

Каждые два года последняя неделя апреля в **Самаре** проходит под знаком «**Волжских театральных сезонов**» — одного из крупнейших российских форумов, который представляет лучшие спектакли театров из разных городов и национальных республик нашей страны. Участниками нынешней встречи стали коллективы из **Ярославля, Петрозаводска, Чебоксар, Красноярска, Ставрополя, Санкт-Петербурга, Москвы** и, конечно же, Самары. Фестиваль проводится **Самарским отделением СТД РФ** при поддержке **Правительства Самарской области** и **Союза театральных деятелей РФ** и охватывает такие направления, как опера, балет, драматическое искусство, театр кукол.

Давно пора задуматься...

Не рекомендованная к исполнению опера **Сергея Слонимского** (1932–2020) «**Мастер и Маргарита**» пришла в репертуар **Самарского академического театра оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича** спустя полвека после ее создания и запрета (1972). Это серьезное испытание и для сочинения, и для театра, и для зрителя. Многие в ней, написанной уважаемым ленинградским композитором и консерваторским профессором, видится/слышится уже открытым и, увы, утерявшим в ходе художественной эволюции какую-то часть мажорной интриги. Но Самарская опера под руководством **Евгения Хохлова** не впервые работает с ретроэстетикой и во главу угла ставит качество исполнения любого материала. Выученная не без труда вокалистами речитативная опера в свободной (не ариозной) форме не без труда далась и нам. Основное свойство и ценность нового спектакля — интонационная выразительность, явленная артистами. Слово **Михаила Булакова** распето впрямую, без предварительного стихотворного переложения, что отсылает нас в историю русской оперы (**Мусоргский, Даргомыжский**). Восхищенный романом композитор сразу после первой журнальной публикации бросился сочинять, не дожи-

даясь ничьего посредства — текст **Булгакова** казался самой музыкой и интонировался в бесконечной не тактированной нотной строке. Каждому персонажу задавался свой лейт-тебр, рождавший ассоциации с характером и ролью в сюжете (**Маргарита** — скрипка и флейта; **Мастер** — виолончель и английский рожок, **Пилат** — фагот и контрфагот и т.д.) Известный ход, он помогает восприятию, создает определенную характерность и тембровую драматургию.

Однако проблемы сочинения видятся в самом понимании романа, определившем в конечном итоге сценическую драматургию. Многоплановое повествование оказалось невозможно удержать, действие как бы расплзается по разным темам, очень дорогим всем читавшим книгу — в ней все кажется важным. При этом читательское восприятие в момент первого знакомства с текстом явно было ориентировано на остросоциальные и политические моменты **1960-х**. Этот протестный стандарт шестидесятничества закрепился на годы вперед, и мы по-прежнему видим, как кинематографисты, сценаристы, балетмейстеры, композиторы, сочинители мюзиклов и все, все, все центрируют каждый свои замыслы — на чем? На НКВД, персонах Сталина и Берии, сати-



«Мастер и Маргарита». Сцена из спектакля. Самарский академический театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

ре на московских писателей и социалистический коммунальный быт. И так будет до тех пор, пока они все не поймут, что это роман о любви. И все, что не любовь, должно уйти, как не обидно, в фон — удивительный, сатирический, напряженный, захватывающий, но фон. Мысли современных интерпретаторов не должны разбегаться по боковым направлениям, а должны собираться на двух главных концептах — МАСТЕР и МАРГАРИТА. На истории этой странной любви, в которой женщина, чтобы спасти любимого, должна не просто уйти из семьи, но еще и обернуться ведьмой; а мужчина — пережить безумие от своих фантазий и вернуться к ней прежним, просветленным.

(Нам известен только один случай именно такого замысла — хореограф **Юрий Григорович** и композитор **Кшиштоф Пендерецкий** понимали роман прежде всего через отношения двоих; композитор умер, не завершив партитуру, балет не поставлен).

Слонимский не написал ни одной любовной темы (короткое, нигде не развитое проведение лирического мотива не в счет). Он занят сквозным чтением романа, пытаясь не упустить ни одной его линии. Это так понятно. Но также понятно, что в реальности сцены титульные персонажи потерялись и с трудом различимы в массе персонажей, несмотря на очень старательное, даже совершенное вокальное исполнение **Анастасии Лапы** (Маргарита) и **Владимира Боровикова** (Мастер). Ничего другого и быть не могло в постановке **Юрия Александрова**, идущего за композитором и принужденного визуализировать сюжет. Причем он выбирает для этого средства очень яркие, наглядные, вплоть до кичевых и политически однозначных. В момент смерти Иешуа его крест зажигается светодиодной подсветкой; масса патетически воздевает руки; толпитса на сатанинском балу в примитивной хореографии; хор гонителей Мастера, скандирует «Пилатовщина,



«Барышня и хулиган». Барышня — К. Овчинникова, Хулиган — А. Мазуренко. Самарский академический театр оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича

пилатовщина...»; в кинохронике мелькнули Сталин и Ежов (как без них!); Низа соблазняет Иуду испробованными вульгарными способами, типа заманчивого разведения и демонстрации доступности. (Зачем? Поглощенный страстью, потеряв осторожность, он с готовностью влечется за девушкой в ловушку на берег Кедрона). Иллюстрация романа становится главным методом постановщика.

И все же — нам ценен опыт самарских «Мастера и Маргариты» той искренней верой в возможность реализации булгаковского романа. Попыток его разгадки много, через них надо пройти театру, дабы проиграть в «полевых условиях» все за и против. Коллектив под руководством Евгения Хохлова (приз «**За творческую интерпретацию музыки XX века**») делает это, как бы наперекор трудностям. Они добиваются вокальной выразительности и органики существования. Особенно **Степан Волков** в партии Пилата (Приз «**Лучшая мужская роль в опере**»). Да,

современность в музыке, балете, драме так просто не дается. Тем ценнее стремление коллектива не оставлять усилия на этом направлении.

Прямой рифмой «Мастеру и Маргарите» прозвучал балет **Дмитрия Шостаковича «Барышня и хулиган»** там же, в Самарском академическом театре оперы и балета им. Д.Д. Шостаковича (приз «**Лучший спектакль в музыкальном театре**»). Это возобновление «первоисточника» — балета в **Ленинградском малом оперном театре (МАЛЕГОТе)** в хореографии **Константина Боярского** (1962). Резонансная постановка бережно воссоздана сегодня **Сергеем Мохначевым** в декорациях **Валерия Дорера** (1928–1984). Все это само по себе крайне благородно и очень профессионально — вернуться к некогда знаменитой вещи и провести через нее молодое поколение самарского балета. Труппа с редким воодушевлением отнеслась к задаче. Солисты **Ксения Овчинникова** (Барышня) и **Александр Мазуренко** (Хулиган) (приз



«Ромео и Джульетта». Сцена из спектакля. Чувашский государственный театр оперы и балета «Волга опера»

«Лучшая мужская роль в балете») с легкостью овладели партиями и стилем, тем самым, из молодых лет композитора и поэта **Владимира Маяковского**, то есть футуризм. Но они и смогли сделать партии героя и героини содержательными, существовать в рамках мелодраматического сюжета по законам высокой драмы. Как бы перебрасывая отношения Учительницы и Бандита к известной гоголевской сентенции: «Положи нас чернышками, а беленькими нас всякий полюбит». И это вызывает настоящее сопереживание зала.

Оркестр под управлением **Андрея Данилова** звучит с громогласным энтузиазмом и пафосом, присущим музыке. Но в первую очередь обнажается ее лирическая основа. Музыка дожила до времени, когда перестала быть дискуссионной. Она свободно и без усилий вписана в слуховые впечатления нашего современника и в профессиональное балетное сознание. Так было не всегда. История балетных партитур Шостаковича драматич-

на, полна срывов и «оргвыводов». Все в прошлом, и не будем его переговаривать («*Страстной бульвар, 10*» не так давно писал об этом в связи с премьерой «*Светлого ручья*» в Михайловском театре. См. № 3–263/2023.)

Важно, что Самарский театр оперы и балета мыслит не отдельными постановками, но целостными историческими культурными пластами. Нынешняя «Барышня и хулиган» — осмысленная актуализация собственного пути. Двухчастный спектакль в первом отделении демонстрирует одноименный фильм Владимира Маяковского с ним же в главной роли (1918). А уж после антракта — собственно балет, как бы вырастающий из черно-белой немой ленты. Цепь событий — от кино к танцу — рождает культурную преемственность. Наши впечатления сразу структурированы, историчны. Можно рассматривать как в перевернутый бинокль судьбы, имена и направления искусства XX–XXI вв. А можно прочувствовать их неожиданную духовную актуальность.

Миссия **Московского академического детского музыкального театра имени Н.И. Сац** тоже становится шире, объемней, когда они впервые выводят на сцену оперу **Александра Гречанинова** (1864–1956) «**Женитьба**» по **Н.В. Гоголю**, написанную в **1946 г.** в **Париже**, никогда не видевшую света рампы в России, забытую, она вписывается в контекст поисков театра последних полутора десятилетий. **Георгий Исаакян** открывает новые партитуры и осуществляет их в новых сценических пространствах, он инициирует все, что формирует раннее музыкальное восприятие ребенка ради его взрослого эстетического выбора. Опера также распеваает слово Гоголя напрямую, без предварительного стихотворного либретто. Но ее речитатив заметно мелодизирован и стремится обрести классическую форму арии, романса, дуэта. Гречанинов здесь выступает прямым наследником Мусоргского и Даргомыжского (хотя эти определения условны). Он самобытный автор, что решили доказать в театре.

К сожалению, они делают это очень архаичным способом – портретируют гоголевских женихов в сатирической эстетике 1940-х, близко подходящей к натурализму: обильные гримы и парики, крикливые костюмы, шаржированная пластика, гримасы (режиссер **Александр Леонов**). Форсированные, нестерпимо пронзительные, режущие вокальные интонации. Никакой попытки лирического истолкования «совершенно невероятного события», через сочувствие к маленькому человеку, стремящемуся прибиться к тихой, семейной гавани. Словом, не в сторону балагана, а от него.

Судя по музыке, рояльному сопровождению, которое в тот вечер замечательно вела **Анастасия Зимина** (дирижер **Сергей Михеев**), композитор Гречанинов предложил именно лирическую трактовку Гоголя. Ее услышала только **Анна Малькина** в партии Агафьи Тихоновны (приз «**Лучшая женская роль в опере**»).

Чувашский государственный театр оперы и балета «Волга опера» (Чебоксары) привез на фестиваль «Волжские сезоны» собственную версию балета **Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта»**. Это обстоятельство обеспечило интерес к постановке, несмотря на кричащие проблемы с труппой – она малочисленна и ограничивает хореографа **Данила Салимбаева** в его планах дать современную версию классической партитуры. Работа компромиссна, ибо сочетает опору на эстетику отечественного балета середины прошлого века с понятным стремлением балетмейстера к поэтическому обобщению и символизации вечною сюжета. Иными словами, спорят номерное хореографическое развитие и сквозное, разворачивающее историю любви посреди ненависти. По некоторым вполне самостоятельным и внятно читаемым деталям постановщик стремился ко второму. Ромео в первых сценах (до встречи с Джульеттой) сражается в рядах Монтекки; Джульетта (до встречи с Ромео) из клана Капулетти, не сражается, но повторяет в пластике их воинственные, эмблематичные движения. Дети заражены враждой главарей, и только чудесная встреча на балу делает их романтическими любовниками. Она, эта встреча и поставлена как слом привычного: Джульетта (**Анна Сергина**) при виде незнакомца под маской Ромео (**Алексей Рюмин**), прерывает танец и даже спускается с пальцев, переходя с классики на свободную пластику; подается к нему, как бы забыв приличия и выпадая из ритма общей церемонии помолвки с Парисом. Тибальд **Дмитрия Ведерникова** (приз «**За лучшую мужскую роль в балете**») в рамках традиционной трактовки героя как ходячей ненависти ко всему окружающему, находит правдивые, в первую очередь, танцевальные средства выразительности и правды шекспировского образа.

Музыкальный раздел Самарских «Волжских сезонов» дал баланс разных культурно-исторических планов. Интересно они, порой, взаимодействуют. Эстетика прошлого входит и даже властно опре-

деляет театральный поиск. Но почему! Почему огромные усилия современных творцов и целых коллективов не реализованы в современной же опере и современном балете? А потому, что нет ни того, ни другого. И не говорите мне, что есть. Арсенал современного театра (способы существования артистов, манера

игры, актуализация материала, шагнувшая далеко вперед техника сцены и акустики) — не заменяет новых партитур. И над этим давно пора задуматься.

Александр КОЛЕСНИКОВ

Опаленные крылья

«**В**олжские театральные сезоны» можно с полным правом назвать фестивалем возможностей. Известные российские театры привозят лучшие спектакли, зрители выбирают в многожанровой программе самое интересное и значимое для себя, театроведы и критики, анализируя конкурсные работы, видят определенный срез современного театрального искусства. А главное, от одного фестиваля к другому расширяется его география, в афише появляются новые имена.

Впервые на самарские подмостки вышли актеры **Российского государственного академического театра драмы имени Федора Волкова (Ярославль)**. Спектакль «**Дама с собачкой**», решенный как хореографическая мелодрама, поставили режиссер и хореограф **Сергей Захарин** и художник **Саша Карпейкина**. Сценический текст создан на основе трех рассказов **А.П. Чехова** — «Дама с собачкой», «**Душечка**», «**Человек в футляре**». Связующим звеном между такими разными по настроению сюжетами становится Рассказчик в исполнении **Николая Зуборенко**, и во многом благодаря этому персонажу можно реально ощутить чеховскую иронию и грусть. В его размышлениях, в реакциях на происходящее не только авторские оценки, но и своеобразный диалог со зрителем о силе настоящей любви, способной одновременно дарить минуты абсолютного счастья и нестерпимую боль, пробуждать даже в самом ничемном человеке живую и трепетную душу.

Очевидна судьбоносность встречи **Анны Сергеевны (Алёна Тертова)** и **Гурова (Иван Горячев)**: с первых минут возникает неодолимое притяжение двух незнакомых людей, созданных друг для друга, но опутанных множеством условностей. Вряд ли они смогут быть вместе, не сумеют распутать клубок непростых взаимоотношений со своими близкими, но и прежними никогда не станут. Для другой чеховской героини любить — значит дышать. Жизнь **Оленьки (Яна Иващенко)** от замужества к замужеству превращается в череду потерь, но всякий раз она возрождается и наполняется новой радостью, становится плотью от плоти супруга. Причем меняются не только ее убеждения, но и тембр голоса, походка. Нелепая затея с женитьбой чиновника **Беликова** из рассказа «Человек в футляре» приведет к драматическому финалу, но прежде позволит ощутить одиночество человека, закрывшегося по каким-то причинам от земных радостей, никому не доверяющего, озлобившегося. И происходит это во многом благодаря игре **Андрея Зубкова** (по итогам фестиваля — диплом «**Лучшая мужская роль второго плана**»), сумевшего, несмотря на шаржированный образ персонажа, показать своего **Беликова** ранимым, неуверенным в себе, подсознательно ищущим душевное тепло.

Отвечая заявленному жанру, «Дама с собачкой» Волковского театра наполнена хореографическими этюдами, которые можно воспринимать как переложение той или иной истории на язык жестов.



«Дама с собачкой». Гуров — И. Горячев, Анна Сергеевна — А. Тертова. Российский государственный академический театр драмы имени Федора Волкова (Ярославль)

Но, к сожалению, именно пластический рисунок перенасыщает и тормозит действие, нередко заслоняет главных героев, не позволяя в полной мере ощутить глубинную характеров и болезненных отметин в их судьбах.

Ставропольский академический театр драмы имени М.Ю. Лермонтова — еще одна новая страница в истории «Волжских театральных сезонов». Спектакль «**Три товарища**» по роману **Э.М. Ремарка** поставила ведущая актриса театра **Ирина Баранникова**, в настоящее время осваивающая новую профессию. В этой работе, без сомнения, внимательное прочтение великого текста и внятность инсценировки, также созданной режиссером-постановщиком, слаженный актерский ансамбль, точно воспроизведенная интонация начала 1930-х годов, когда не только в Германии, но и в мире на смену одним потрясениям совсем скоро придут еще более страшные.

В сценографическом рисунке художника **Александра Якунина** преобладает цвет

ржавчины, подчеркивая тем самым неуютную послевоенную жизнь и нестираемый отпечаток в судьбах трех парней, прошедших через потери и смерть. Они все еще молоды и бесшабашны, но в каждом внезапно наступают моменты глубокого ухода в себя. Потому что, как пишет Ремарк, «накатывает прошлое и тарачит на тебя мертвые зенки». Это в глазах Роберта (**Олег Хомутов**), для которого встреча с Патрицией (**Дарья Сафонова**) становится единственным смыслом; в преувеличенном оптимизме Готфрида (**Александр Кошелевский**), заявляющем, что они живут «иллюзиями и долгами»; в остраненности Отто (**Александр Сухарев**), способного ради друзей пожертвовать всем.

Здесь каждый принимает свою судьбу как умеет. Владелец бара Альфонс (**Александр Жуков**) создал собственный микромир, куда вхожи только свои; суховатая Фрау Залевски (**Людмила Дюженова**) не вмешивается в чужие дела, но в критический момент окажется рядом; содержа-



«Три товарища». Сцена из спектакля. Ставропольский академический театр драмы имени М.Ю. Лермонтова

ка Эрн (Елена Днепровская, создавшая этот цельный трагический образ, удостоена диплома «Лучшая женская роль второго плана») скрывает под маской беззаботности потерянность и уязвимость; средоточие всех несчастий Хассе (Владимир Лепа) из последних сил сопротивляется обстоятельствам, но предательство жены перенести уже не сможет. В самом начале спектакля актеры поднимаются на сцену из зала, и, прежде чем загорятся софиты и появится та самая четвертая стена, возникнет ощущение, что на подмостки они шагнули из нашей жизни, и границы между прошлым и настоящим почти неразличимы.

Драму Ф. Шиллера «Коварство и любовь», сыгранную на фестивале Красноярским драматическим театром имени А.С. Пушкина, режиссер Олег Рыбкин назвал футуристической фантазией, поместив героев в будущее. Однако лаконичная сценография, напоминающая электронное устройство и, благодаря световому ри-

сунку, приобретающая объем (сценограф Никита Сазонов, художник по свету Дмитрий Зименко), а также смешение стилей различных эпох в костюмах персонажей (художник Фагиля Сельская), представляют, скорее, картину безвременья.

Здесь интриги выстраиваются подобно компьютерным программам, диалоги Президента фон Вальтера (Эдуард Михненко) и его личного секретаря Вурма (Анатолий Малыхин) эмоционально обезличены. Все говорит о том, что зло расчетливо и бездушно, а стоящие у власти идут к цели уверенно и спокойно. За происходящим на сцене постоянно следят камеры, видеопроекции укрупняют лица и позволяют увидеть мельчайшие изменения в мимике героев как слабый ответ их внутреннего состояния. Усиливая тему несвободы в тоталитарном государстве, постановщик достаточно пунктирно обозначает любовную линию Луизы (Анна Понибрашина отмечена дипломом фестиваля «Лучшая молодая актриса») и Фердинанда (Никита Ко-



«Коварство и любовь». Леди Мильфорд — Е. Соколова. Красноярский драматический театр им. А.С. Пушкина

сачев), но особое внимание акцентирует на Леди Мильфорд (**Екатерина Соколова**) — вызывающе красивой, холодной, знающей себе цену. Даже став частью системы, она сохраняет за собой право принять главное решение и выйти из игры.

Задачей с несколькими неизвестными можно назвать **«Мудрец/ов» Драматического театра «На Литейном» (Санкт-Петербург)**, уже знакомого самарскому зрителю по прошлому фестивалю. Действие пьесы **А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты»** режиссер **Сергей Морозов** помещает в современные интерьеры, подтверждая тем самым вечность этого классического сюжета. Главной составляющей концепции спектакля становится лифт как средство быстрого передвижения (художник-постановщик **Александр Орлов**). В захудалом доме Глумыхов он старый, скрипящий и однозначно бесперспективный с точки зрения карьерного роста. В среде таких, как Мамаев, Крутицкий, Турусина, Горо-

дулин это уже современные механизмы, способные с бешеной скоростью не только взмывать вверх, но и опускаться на самый нижний уровень.

Может показаться, что номера этажей меняются хаотично, но, присмотревшись, становится понятно, что режиссер выстраивает своего рода математическую формулу взаимоотношений героев. Надменный Мамаев (**Михаил Разумовский**) в сопровождении личной охраны поначалу воспринимается человеком особого статуса, но в общей иерархии ему и его похожей на интернет-диву супруге Клеопатре Львовне (**Наталья Ионова**) отведен 53-й этаж. Не удивительно, что перед живущей на 67-м Турусиной (**Маргарита Бычкова**), разбавляющей свою пресыщенную жизнь разного рода «духовными» увлечениями, он выглядит почти школьником, а когда поднимается на 71-й к Крутицкому (**Вячеслав Захаров**), где за большим офисным столом старик с тихим голосом безжалостно вершит чьи-то судьбы, испытывает страх и



«Мудрецы». Глафира Климовна Глумова — Л. Завадская, Егор Дмитриевич Глумов — В. Степанов. Драматический театр «На Литейном» (Санкт-Петербург)

старается всячески угодить. В мире высокопоставленных своя наука выживания, и все они, включая псевдолиберала Городулина (**Сергей Колос**) и с большими усилиями пробившуюся в верхи Глафиру Климовну Глумову (**Любовь Завадская**), вполне могут быть причислены к мудрецам, что подтверждает и название постановки: жители верхов соблюдают субординацию, не переходят границ, а в особых случаях выступают единым фронтом. Каждая роль в «Мудрец/ах» объемна и выразительна, что справедливо отмечено дипломом фестиваля «Лучший актерский ансамбль».

Наделенный острым умом и наблюдательностью, снедаемый завистью и злобой Глумов (**Вадим Степанов**) быстро просчитывает ситуацию, ловко лавирует между этажами, становясь для каждого обитателя «своим». Правда, слишком стремительный успех притупляет бдительность, и «добропорядочное» общество его изгоняет, но Егор Дмитриевич уже успел вложить в матрицу своих недавних

благодетелей главное — он им нужен. Судя по отметке на табло лифта, в финале главный герой «обнулится», но это ненадолго. Такие, как Глумов, обычно далеко идут. Точнее, высоко поднимаются.

Конкурсные показы «Волжских театральных сезонов», как правило, основаны на классической драматургии и литературе, что ставит самарский фестиваль в особый ряд. К сожалению, к обманутым ожиданиям можно отнести недавнюю премьеру **Самарского театра юного зрителя «СамАрт»**. Спектакль «Воскресение» в постановке **Дениса Хусниярова** создан по пьесе **Алексея Житковского**, которая написана по мотивам одноименного романа **Л.Н. Толстого**. Гипертрофированный политический контекст и излишнее увлечение формой выхолащивают в постановке главное, что заложено самим автором в это, без преувеличения, выдающееся произведение — мучительные трансформации в душе человека от духовного умирания до возрождения.



«Без вины виноватые». Елена Ивановна Кручинина — Е. Казарина. Московский драматический театр «Сфера»

Сложная сценографическая модель спектакля (художник-постановщик **Семен Пастух**) в световом рисунке (**Игорь Фомин** награжден дипломом «**Лучшая работа художника по свету**») превращается в многосоставный прозрачный лабиринт, позволяя переплетать в одном пространстве прошлое и настоящее. Возникающие параллели — молодой Нехлюдов (**Петр Касатъев**) и он же после всех испытаний (**Алексей Меженный**), юная Катюша (**Александра Баушева**) и арестантка Екатерина Маслова (**Вероника Львова**) — не пересекаются, а эти и другие персонажи лишь иллюстрируют фабулу романа и потому не вызывают сочувствия. Только в коротком монологе Старушки, тет-

ки Масловой (**Любовь Долгих**), когда она рассказывает о печальной судьбе младенца, рожденного Катюшей от Нехлюдова, сквозь холодный режиссерский взгляд вдруг прорывается голос живого человека, способного сострадать.

Московский драматический театр «Сфера» один из немногих, где неукоснительно следуют традициям русского психологического театра, не стремясь к искусственному окрашиванию классических текстов в трендовые тона. Спектакль «**Без вины виноватые**» по пьесе **А.Н. Островского** главного режиссера «Сферы» **Александра Коршунова**, отмеченного одной из самых значимых наград фестиваля — «**Завклад в развитие театрального искусства России**», не воспринимается архаикой и созвучен сегодняшнему дню (сценография и костюмы **Ольги Коршуновой**), что говорит о способности постановщиков чувствовать время.

Это история о силе человеческого духа, преданном служении выбранному делу, сохранении достоинства и нравственной чистоты, противостоянии порочному обществу, искренней вере в справедливость. Любовь Отрадина (**Елена Маркелова**) пережила предательство любимого человека, потеряла сына, но нашла силы начать жизнь заново. Выходя на подмостки, теперь уже известная провинциальная актриса Елена Кручинина (**Евгения Казарина**) в каждую роль вкладывает свое глубоко личное, пережитое, чем и завораживает публику, пробуждая в людях лучшие качества.

И в пьесе, и в спектакле важен мотив судьбы. Возвращение Кручининой в родной город, где она, наконец, узнает правду и найдет много раз оплаканного сына, предопределено свыше. Случайная встреча перевернет жизнь начинающего актера Григория Незнамова (**Илья Ковалёв**), за неуживчивым характером которого скрывается глубокая душевная травма. От матери он унаследовал честность и прямоту, к театру относится как к служению и никогда не станет своим в среде мелких интриганов. Незнамов чувствует людей интуи-



«Дети солнца». Сцена из спектакля. Самарский академический театр драмы имени М. Горького

тивно и потому сближается только с плывущим по течению комиком и философом Шмагой (**Даниил Толстых**) и с первых минут общения с Кручининой угадывает в ней родную душу.

Тема духовных поисков и противостояния жестоким законам действительности так или иначе пронизывает все драматические спектакли в программе «Волжских театральных сезонов», но с особой ясностью она отразилась в «**Детях солнца**», поставленных на сцене **Самарского академического театра драмы имени М. Горького** **Сергеем Морозовым** в соавторстве со сценографом **Денисом Денисовым**, художником по костюмам **Ириной Долговой** и художником по свету **Валентином Бакояном**. Светлая и трагическая пьеса **Максима Горького**, написанная в канун первой русской революции и по звучанию ставшая «самой чеховской», обращена к человеку, который оказался на краю глобальных перемен и политических потрясений.

Взметнувшаяся ввысь неустойчивая сценографическая конструкция предстает лабораторией алхимика Протасова (**Герман Загорский**) и мифическим кораблем из фантазий его жены Елены (**Наталья Прокopenko**), символом хрупкого мира Лизы (**Виолетта Шулакова**) и устремленности «детей солнца» к высшим целям. В яростном вращении сценического круга и минутах пронзительной тишины пульсирует приближающееся крушение привычной жизни и необратимый перелом в судьбах всех этих людей. Совсем скоро их разметает по разным сторонам. На одной окажутся идеалист Протасов, посвятивший себя науке, и Елена, принимающая его отрешение от мирского; предчувствующая грядущее кровопролитие Лиза и тонкий наблюдатель и творец Вагин (**Алексей Егоршин**). По другую сторону встанут дельцы Назар Авдеевич (**Артур Ягубов**) и его сын Миша (**Максим Горюшкин**), продажная горничная Фима (**Ольга Жукова**), равнодушный ко всему дворник Роман (**Аркадий**

Ахметов), наделенный несомненным инженерным талантом, но духовно не развитый Егор (Олег Рубцов).

Животный страх народа перед надвигающейся холерой перейдет в темную волну агрессии и выльется в погромы. Роль кукловода отведена ухмыляющемуся бродяге Якову Трошину (Сергей Видрашку), именно он дирижирует разъяренными простолудинами с кольями в руках. Мечтателей о всеобщем счастье будут гнать как опасных зверей, их никто не услышит и не оценит благородные порывы. Но наивные интеллигенты все равно не отречутся от идеалов, поднимутся по винтовой лестнице и окажутся на носу большого корабля. Отправятся в неизвестность с опаленными крыльями, но останутся собой.

Горький был уверен, что «чудаки украшают мир», и эти слова перекликаются с ут-

верждением Чехова о подвижниках, которые «нужны как солнце». Вот почему недавняя премьера Самарского академического театра при всем драматизме сюжета оставляет ощущение света.

«Дети солнца», ставшие, без сомнения, одним из самых сильных впечатлений фестиваля, отмечены тремя главными дипломами «Волжских театральных сезонов»: «Лучшая женская роль» — **приз имени народной артистки СССР Веры Ершовой** (Наталья Прокопенко за роль Елены), «Лучшая мужская роль» — **приз имени народного артиста РФ Михаила Лазарева** (Герман Загорский за роль Павла Протасова), «Лучшая режиссерская работа».

Елена ГЛЕБОВА

Гран-при — куклам!

В этом году на «Волжских театральных сезонах» произошло то, чего не случилось за все годы существования фестиваля — Гран-при впервые достался кукольникам, а именно спектаклю «Ревизор» Театра кукол Республики Карелия. Стоит напомнить, что «Волжские сезоны» — фестиваль масштабный, многожанровый. По итогам шести предыдущих сезонов Гран-при неизменно забирала драма, да и в этом году среди 15-ти спектаклей, заявленных в афише, были драматические и музыкальные постановки, претендовавшие на звание лучшего спектакля, но Гран-при все же ушел к куклам.

За два года после своей премьеры в 2022 году петрозаводский «Ревизор» Н.В. Гоголя объездил полстраны и побывал на таких престижных фестивалях, как «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге, «МАРШАК» в Воронеже, «Язык мира» в Красноярске, «Пушкинский театральный фестиваль» в Пскове, был номинирован на Национальную премию «Золотая Маска», а в 2023 году на Большом Детском Фестивале

в Москве получил премию Министерства культуры РФ «За лучшую постановку по произведениям русской классики». В общем, в Самаре от спектакля заведомо ожидалось что-то необычное, и «Ревизор» эти ожидания более чем оправдал.

Уже при первом взгляде на сценографическое решение было понятно, что зрители ждет много интересного. Павильон, изображавший место действия, художник-постановщик Татьяна Нерсисян выстроила не так, как это принято, — параллельно полу сцены, а под наклоном. В результате перед глазами зрителей предстала своеобразная картина, в раму которой была вписана рама покосившегося павильона, своего рода художественное полотно. С появлением персонажей полотно ожило, но выстраивание мизансцен подчинялось законам композиции, принятым в изобразительном искусстве, в частности, закону неделимости, когда изображение следует воспринимать как единое целое. Примечательна сцена знакомства городничего с Хлестаковым, когда остальные



«Ревизор». Сцена из спектакля. Театр кукол Республики Карелия (Петрозаводск)

действующие лица, подслушивая, заполняют пространство как элементы, создающие баланс общей композиции. И эти действующие лица весьма примечательны. Кажется бы, они решены в формате «живого плана», более чем распространенного приема в театре кукол, когда актер открыто или управляет куклой, или работает в маске. Но режиссер **Игорь Казаков** и художник Татьяна Нерсисян идут дальше — они создают «актеров-кукол», надев на артистов головы, разные по рисунку, форме и размерам. Центральный персонаж — горючий Сквозник-Дмухановский (**Олег Романов**) — самая высокая фигура, порядка двух метров высотой с полуметровой головой. Он всегда в центре композиции. У судьи Ляпкина-Тяпкина (**Дмитрий Будников**) голова занимает две трети тела актера, превращая его в сурового на вид голо-

вастика, а помещики Бобчинский и Добчинский и вовсе решены дуэтом: на макушке **Антоня Верещагина** разместились две небольшие кукольные головы, которые общаются при поворотах головы актера, двигаясь, как на пружинках.

Можно только себе представить, как в этом спектакле трудно работать актерам: они фактически замурованы в кукольные конструкции, да еще должны двигаться по наклонному полу. Для свободы игры им остаются пальцы и чуть-чуть рук и ног. Но как замечательно они это делают! Для каждого персонажа найден пластический набор движений, создающий яркую характерность. Непоседливый Хлестаков (**Родион Михно**) все время в движении — забрасывает ногу на ногу, размахивает руками, а рыжий хохолок на его голове колышется, как пух, в такт движе-



«Сон в летнюю ночь». Сцена из спектакля. Рязанский государственный областной театр кукол

ниям. Улыбчивый и круглый, как яйцо, попечитель богоугодных заведений Земляника (**Наталья Васильева**) выражает эмоции пальчиками, сложенными на груди. А голова вечно пьяного зрителя училищ Луки Лукича Хлопова и вовсе надета на актрису **Ирину Будникову** задом наперед, и она работает руками, заведенными за спину, изображая корявые движения записного алкоголика. Очень хороши в спектакле и женские персонажи – жена городничего Анна Андреевна (**Снежана Савельева**) и дочь Марья Антоновна (**Екатерина Швецова**). В их инструментарии – пышные кринолины, веер и кольшущиеся поролоновые груди, которые они иногда пускают в ход в спорах за жениха. Сцены с дамами неизменно вызывали продолжительный смех в зрительном зале.

Спектакль остроумный, с массой изобретательных находок и очень цельный, когда

все составляющие работают в унисон. Интересно, какую оценку дал бы ему сам автор, ведь, как известно, у Николая Васильевича Гоголя постановки «Ревизора» вызывали огорчение. Ему не нравилось, что он трактуется на сцене исключительно как карикатура. Через шесть лет после создания комедии он написал «Предупреждение для тех, которые пожелали бы сыграть как следует “Ревизора”», где подробно описал каждого героя, и создал две редакции развязки комедии, в которой к зрителям должен был выходить актер и разъяснять, что это не карикатура, а это про нас, про людей, и у каждого есть свои слабости, из которых вырастают грехи. Тогда же появился и эпиграф «Неча на зеркало пенять коли рожа крива». Что же отражает зеркало спектакля петрозаводцев, который выглядит не просто как карикатура, но как фантастический гротеск? В своих интервью Игорь Ка-

заков пояснял, что это история про страхи, ежедневно преследующие человека: страх ошибиться, страх не успеть, страх перед неизвестностью и так далее. Они растут, как снежный ком, и создают непредвиденные, порой трагикомичные ситуации. Самарской публикой спектакль был принят очень горячо, с продолжительными овациями и криками «Браво!». Его трудно описать словами: нужно смотреть.

Игорь Казаков — режиссер из Беларуси. Сегодня российский театр кукол переживает активное влияние белорусской режиссуры, сродни тому, что несколько лет назад переживали московские театры, где работали литовские режиссеры. Театры кукол с большой охотой приглашают сегодня **Александра Янушкевича**, **Олега Жюгжду**, **Игоря Казакова**. Их спектакли неизменно выходят в топ, становятся событием. Так и на «Волжских сезонах» из четырех кукольных спектаклей, заявленных в афише, два поставлены режиссерами из Беларуси. Это упомянутый выше «Ре-

визор» Игоря Казакова и «**Сон в летнюю ночь**» Олега Жюгжды.

Олег Жюгжда давно сотрудничает с **Рязанским государственным областным театром кукол**, который не первый раз участвует в «Волжских театральных сезонах». В этом году театр привез на фестиваль спектакль «Сон в летнюю ночь» по комедии **Уильяма Шекспира**, который был удостоен приза в номинации «**Лучшая режиссерская работа в театре кукол**».

Спектакль получился феерически красочным (сценография и костюмы **Анны Репиной**, куклы **Ларисы Микиной-Прободняк**) и бурно ритмичным (музыкальное оформление **Алексея Астахова**). Его создатели не скрывали того, что спектакль тяготеет к формату шоу и адресован, прежде всего, молодежи. Недаром на развороте программки находим Шекспира в виде диджея с наушниками, а по ходу спектакля два актера, усаживаясь с попкорном и пультом, в какой-то момент ставят действие на паузу. Шоу замирает, и на несколь-

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



ко секунд воцаряется тишина. Сильный и элегантный режиссерский ход, после которого смиряешься с тем, что многое непонятно и не стыкуется с текстом автора. Так, эльфы в комедии носят ласковые имена — Душистый Горошек, Паутинка, Мотылёк — что естественно подразумевает существа нежные и воздушные. У рязанцев же (эльфов изображают актеры в живом плане) они сильные и дерзкие. Скорее это лесные духи, на головных уборах которых есть декоративные элементы, похожие на рожки, намекающие не на эфемерную воздушность, а на демоническую сущность. Актеры прекрасно двигаются, поют, танцуют (режиссер по пластике **Алексей Ищук**) работают в тесном взаимодействии (приз «**Лучший актерский ансамбль в спектакле театра кукол**») и по-настоящему заводят зрительный зал. Особо была отмечена работа **Семёна Гизатулина-Туленцева** в роли эльфа Пэка (приз «**Лучший молодой артист в театре кукол**»).

Конечно, ставить в театре кукол «Сон в летнюю ночь» строго по тексту практически невозможно. В комедии много персонажей и сюжетных линий, связанных с античной мифологией и средневековыми народными поверьями. Как известно, в разные времена к тексту прикладывали руку, изменяли, играли частями. То есть без режиссерской трактовки материал не одолеть. В театре кукол, в отличие от драмы, есть одна примечательная особенность — зачастую куклы хранят в себе изначальный замысел, который не вполне был реализован. Связано это с тем, что кукол изготавливают первыми. Режиссер и художник разработывают стиль, облик персонажей и запускают их в производство раньше, чем начинаются репетиции. Случается, что по ходу репетиционного процесса в действие вносятся значительные коррективы, и готовые куклы им не совсем соответствуют. Переделывать кукол накладно, но зато благодаря им можно угадать первоначальные замыслы режиссера.

В рязанском спектакле такой нюанс есть. Куклы любовных пар Лизандр — Гермия и Деметрий — Елена, хотя и являются по пье-

се жителями Афин, одеты в английские костюмы, причем не времен Шекспира, а XIX века: цилиндры, фраки, кринолины, шляпки, то есть в стиле «денди» — того, с чем традиционно ассоциируется английский стиль. Вероятно, изначально режиссер планировал отдать должное леди и джентльменам, что повлекло бы за собой определенные манеры и интонации, свойственные английскому юмору, но этого не случилось. Победила идея всеобъемлющей любви, которая господствует в июньскую ночь на Ивана Купала, когда разрешено всё. И загадочный индийский ребенок, которого царь эльфов Оберон хочет отнять у царицы эльфов Титании (по преданию, эльфы воровали младенцев и брали на воспитание), в спектакле превращается в достаточно взрослого юношу, что невольно намекает на разномобразие плотских пристрастий Оберона. Гимн любви в ритме диско — наверное, так можно назвать творение рязанцев.

Помимо «Сна в летнюю ночь», зрители фестиваля увидели еще одно необычное сочинение на тему **Шекспира**. Это «**Король Лир**» **Чувашского государственного театра кукол**. Спектакль камерный, нешумный. Его режиссер-постановщик **Борис Манджиев** в одном из интервью поделился мыслями о том, какой посыл зрителю он намеревался вложить в постановку. По его мнению, зародыши извечной проблемы отцов и детей возникают в самом раннем детстве и прорастают в играх. Зародышей родители не замечают, не понимают, не реагируют и уже ничего не могут сделать, когда они приводят к катастрофам.

Заявленная тема детства и игры была воспринята питерским художником **Юрием Сучковым**, автором кукол, не только как широкое поле для творчества, но и как возможность выступить в роли сорежиссера, поделившись своим отношением к кукле как к культурному феномену. Он населяет спектакль куклами и игрушками самых разных эпох, напоминая, что они сопровождали человека от рождения до смерти. Облик кукол Юрия Сучкова — результат тщательного исследования с привязкой к иконографическому материалу мировой истории культуры.



«Конёк-Горбунок». Сцена из спектакля. Самарский театр кукол

Так, куклы дочерей Лира Гонерильи и Реганы напоминают европейских кукол XVII–XVIII веков с деревянными головками и губками бантиком, так называемых «пандор», которые служили для демонстрации модной одежды и считались очень дорогими игрушками. Кукла сына Глостера Эдгара решена в виде одной из ритуальных глиняных фигурок, в большом количестве обнаруженных при античных раскопках. Кукла самого Глостера – и вовсе из сферы технологии кукольного театра. Она решена в виде открытого гапита тростевой куклы. Есть и намек на перчаточную куклу: в монологах Шута (**Николай Соколов**) ему помогают надетые на пальцы головки героев народной кукольной комедии Панча и Петрушки. И конечно, в спектакле много игрушек разных времен: деревянные фигуры, оловянные солдатики, лошадки на колесиках.

Заявленная тема феномена куклы не могла не соприкоснуться и с таким мотивом двуединства как живое-неживое и жизнь-

смерть. Мифологическое сознание издревле ассоциировало куклу с обреченностью ухода человека из жизни и превращения в неподвижную куклу. В одной из сцен **Эльвира Соколова**, исполняющая роль Корделии, поднимает куклу, и в луче света в зрительный зал смотрят два одинаково бледных красивых лица – актрисы и куклы. И зритель понимает, что героиня – на пороге смерти. Это один из самых сильных и запоминающихся эпизодов спектакля (приз «**Лучшая молодая актриса в театре кукол**»). О смерти напоминает и такой элемент декораций (сценограф **Эмиль Капелюш**) как примостившийся рядом с большим деревянным колесом, расположенным по центру композиции, ящик с рядами свеч. Они мерцают на протяжении всего спектакля и напоминают церковный стол поминального кануна, куда прихожане ставят свечки в память об усопших.

Неспешность повествования, камерность, символизм, заключенный в каждом

сценическом объекте, невольно ассоциируются с религиозным действием, жрецом которого является главный герой трагедии в исполнении **Юрия Филиппова** («**Лучшая мужская роль в театре кукол**»). Наверное, зрителю, пришедшему посмотреть «Короля Лира» Шекспира сообразно тексту трагедии, многое покажется непонятным, и нужно быть достаточно искусственным в вопросах происхождения театра кукол, чтобы распознать заключенные в постановке знаки и символы. Но спектакль интересен своей атмосферой и тем, что ему удастся погрузить зрителя в действо так, как это бывает с невоцерковленным человеком, оказавшимся на литургии. Слова не совсем понятны, но не оставляют чувство, что происходит что-то очень важное, и возникает ощущение внутренней сопричастности к происходящему. А это и есть главное.

«Король Лир», «Ревизор», «Сон в летнюю ночь» — всё это постановки для взрослых. Единственным кукольным спектаклем, адресованным детям, стал на фестивале «**Конёк-Горбунок Самарского театра кукол**». Наверное, каждый кукольный театр в нашей стране рано или поздно старается пополнить свой репертуар знаменитой сказкой **Петра Ершова**. Ведь в ней столько чудесного и зрелищного: белая, как снег, кобылица с золотой гривой, огненные жар-птицы, чудо-юдо рыба кит, проглотившая 30 кораблей, терем Месяца Месяцовича, царские палаты. И это определенный вызов постановщикам. Как сделать так, чтобы все эти чудеса, действительно, кружились, летали и сверкали? Современные театральные технологии, в отличие от прежних времен, когда кукольники довольствовались поролоном и папье-маше, помогают сделать многое. Некоторые из них задействованы и в самарском спектакле. Так, художник-постановщик **Ольга Петровская** воспользовалась эффектами с помощью светодиодных ламп, которые помогли красочно заиграть жар-птицам и сценам с полетами.

Спектакль получился зрелищным. Но, наверное, самое интересное в нем — это про-

лог. В конце прошлого века в рядах наших литературоведов разгорелась дискуссия, действительно ли авторство сказки принадлежит Ершову. Некоторые пушкинисты, проведя лингвистический анализ текста и сопоставив его с биографическими данными, пришли к выводу, что автором сказки является **Пушкин**. Появилось издание «Конька-Горбунка», где автором значился Александр Сергеевич, и даже пошли призывы, задействовав телевидение, провести всенародное обсуждение на эту тему.

Доказать свою правоту пушкинистам не удалось, и интерес к вопросу угас. Но интрига, вероятно, осталась. Ею воспользовался **Иван Мокроусов**, режиссер-постановщик самарского спектакля, и придумал пролог, в котором встречаются Классик (**Сергей Борзяков**), Гимназист (**Игорь Якушев**) и Нянька (**Екатерина Ржеусская**), решающие сочинить сказку и в дальнейшем ведущие спектакль. К сожалению, развить заявку в полной мере не удалось, поскольку в этом случае нужно было бы создавать отдельную пьесу или вторгаться в поэтический текст Петра Ершова. Постановщики на это не пошли, но диплома «**За оригинальное прочтение сказки П. Ершова «Конёк-Горбунок»**» все же удостоились.

Подводя итог, можно с уверенностью сказать, что театры кукол в этом году показали на «Волжских театральных сезонах» очень достойно. Неожиданные трактовки, интересные приемы, оригинальное прочтение классики и мастерство исполнителей — всё это дало кукольникам возможность претендовать на Гран-при и впервые в истории фестиваля получить его. Может, создался прецедент? По крайней мере, уже сегодня интересно, что нового привезет в Самару Театр кукол Республики Карелия. Ведь по условиям «Волжских сезонов» победитель автоматически принимает участие в следующем фестивале. Ждать осталось немного, всего два года.

Наталья РАЙТАРОВСКАЯ

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля

ДОМ ДЛЯ ВСТРЕЧ В РОССИИ

XXVI Фестиваль зарубежных русских театров «Встречи в России» (Санкт-Петербург)

В Театре-фестивале «Балтийский дом» в Санкт-Петербурге завершился XXVI Фестиваль зарубежных русских театров «Встречи в России». В этом году в фестивале участвовало девять драматических и кукольных театров из Азербайджана, Армении, Узбекистана, Таджикистана, Белоруссии, Казахстана, Абхазии, а сам театральный смотр был посвящен 225-летию со дня рождения А.С. Пушкина.

Еще один участник — Луганский академический музыкально-драматический театр имени М. Голубовича (ЛНР) принял участие в фестивале онлайн. В сети ВКонтакте и на сайте Театра-фестиваля «Балтийский дом» транслировался моноспектакль по пьесе М. Хейфеца «Спасти камер-юнкера Пушкина» — история одного несостоявшегося подвига. Режиссер-постановщик и исполнитель — народный артист ЛНР, заслуженный артист Украины Александр Редя. Остальные спектакли фестиваля были показаны в Большом и Малом залах «Балтийского дома».

Здание «Балтийского дома» — величественное снаружи и внутри. Далеко не каждый даже оперный театр располагает такими просторными гардеробами и фойе, такими грандиозными, широкими мраморными лестницами! Архитектурный стиль театра и его впечатляющие интерьеры создают у зрителей торжественное настроение, едва они переступают порог театра. Организация фестиваля тоже на высоте: в фойе первого и второго этажей работало много сотрудников театра и волонтеров, координация между которыми, благодаря современным средствам связи, была выше всяких похвал. Далеко не каждый театральный фестиваль может похвалить-

ся такой высокой степенью организованности — все для удобства зрителей и, уверена, и для артистов.

С учетом тематики этого года, все призовые спектакли были по произведениям Пушкина или по их мотивам. Так, Азербайджанский государственный академический русский театр (Баку) показал «Капитанскую дочку», автор инсценировки и режиссер — Игорь Коняев. «В центре постановки — история о взрослении, первых чувствах главных героев и принятии ими судьбоносных решений, — пишет азербайджанский критик Камиля Алиева. — Петр Гринев в исполнении молодого актера Джоухара Абдуллаева проходит путь от маменькиного баловня Петруши до Петра Андреевича, офицера, готового защищать Родину, беречь любимую, не дрогнуть перед предательством и достойно принять свою судьбу».

Что касается самого театра, то он имеет довольно давнюю историю: создан в 1920-м году по инициативе заведующего литературной частью театра-кабаре «Летучая мышь» Владимира Швейцера (Пессимист) как Свободный Сатир-Агит театр, в 1923 году переименованный в Бакинский рабочий театр, а в 1959 году — в Государственный русский драматический театр им. С. Вургуня. В его репертуаре — современная и классическая драматургия национальных, европейских, русских и российских авторов. Состав труппы пополняется выпускниками актерского и режиссерского факультетов Азербайджанского государственного университета культуры и искусств, где с 2015 года открыт сектор обучения на русском языке. Главным режиссером театра с 1993 года является Александр Шаровский.



«Маленькие трагедии. Пушкин». Гомельский областной драматический театр

Государственный русский театр драмы им. Ф.А. Искандера (Сухум, Абхазия) привез на фестиваль спектакль «Евгений Онегин» в режиссуре Сергея Ефремова, который является художественным руководителем, директором и актером Московского театра комедии. Абхазская версия «Онегина» может понравиться тем, кто любит современные постановки классики. «Спектакль играется в условных декорациях и стилизованных костюмах, но решен в традициях русского психологического театра, — считает абхазский журналист Анжела Кучуберия. — Воздушная и динамичная постановка, в которой сохранен классический текст, насыщена легким юмором и пушкинской иронией».

Директор театра Ираклий Хинтба подчеркнул, что «зрителю, который боится классических произведений, думая, что это скучно и непонятно, просто надо прийти на русдрамовского «Онегина» и

он поймет, что ничего более захватывающего и легкого для восприятия представить себе невозможно». Этот «Онегин» именно русдрамовский, а не пушкинский. Но, как говорится, каждому театру и зрителю — свое.

Русский драмтеатр преобразован в 1990-м году из Сухумского ТЮЗа. В период грузино-абхазской войны 1992-1993 годов были утрачены как здание театра, так и его труппа. В 2009-2014 годах правительством Абхазии здание театра капитально отремонтировано и оснащено за счет средств Российской Федерации, а новая труппа сформирована из послевоенного поколения артистов. В 2016 году на должность директора театра назначен дипломат, кандидат политических наук Ираклий Хинтба, с приходом которого репертуар был значительно расширен, а в труппу приняты новые молодые артисты, окончившие лучшие театральные ВУЗы Петербурга и Москвы, стали приглашаться режис-

серы из России. В 2016 году **Министерство культуры Абхазии** объявило Русский драмтеатр «прорывом года».

Заслуженный коллектив Республики Беларусь **Гомельский областной драматический театр** привез спектакль «**Маленькие трагедии. Пушкин**» по мотивам «**Моцарта и Сальери**» и биографии поэта. Автор инсценировки и режиссер — **Роман Габриа**. Композитор — **Владислав Крылов**. В спектакле Пушкина играет **Вера Грицкевич**, Наталью Гончарову — **Елизавета Ольховка**, Императора Николая I — **Сергей Юревич**, Генерала Потапова — **Дмитрий Попченко**, Жоржа Дантеса (в возрасте) — **Юрий Мартинович**, Моцарта — **Мария Ходякова**, Сальери — **Сергей Лагутенко**. Первое самое сильное впечатление — у Пушкина невероятно удачный грим и парик. Поэт в исполнении Веры Грицкевич — как живой, даже пластика, которую никто из наших современников не видел, кажется именно такой, какой создала ее актриса! Что нечасто случается, все артисты играли своих персонажей очень узнаваемо и убедительно. А вот режиссура представляется излишне запутанной и замысловатой, но, тем не менее, вызывающей желание досмотреть до конца.

Точно описывает спектакль белорусский критик **Надежда Бунцевич**: «...вместо обычного рассказа с хронологически последовательным развитием, мы видим отдельные сцены, объединенные логическим изложением главной идеи — о таланте и его уязвимости, самой природе художественного творчества и тонкой духовной организации гениев мировой культуры, их уязвимости, хрупкости».

Гомельский областной драматический театр был создан в 1939 году на основе актерского курса народного артиста СССР **Л.М. Леонидова** (ГИТИС, Москва). В спектаклях театра участвовали народный артист СССР **Борис Бабочкин** и заслуженная артистка РСФСР **Нина Алисова**. Сегодняшняя труппа театра — удачный сплав опыта и молодости. Художественный руководитель



«Тартюф». Государственный русский драматический театр им. Вл. Маяковского (Душанбе)

театра — **С.Ф. Логутенко**, директор — **С.В. Гульчин**.

Ферганский областной русский драматический театр представил петербургской публике «**Барышню-крестьянку**» по мотивам повести Пушкина. Автор инсценировки, режиссер и художник по костюмам **Анвар Абдуллаев**. Художник-постановщик — **Фуркат Кучкаров**. Музыкальное оформление — **Алишер Кудрявцев**, **Анвар Абдуллаев**. Педагог по вокалу — **Людмила Касанова**. Хореограф — **Надежда Кудрявцева**. Это веселый, красивый музыкальный спектакль. Особую прелесть ему придает легкость и пластичность сценического движения артистов, замечательные костюмы в стиле эпохи и хорошее исполнение вокальных номеров. Артисты — редкие универсалы. Лизу с явным удовольствием и мастерством испол-



«Пиковая дама». Шымкентский городской русский драматический театр

нила **Анастасия Галдава**, Алексея — **Рус-тем Исмаилов**.

Автор издания «Новая Фергана» **Лариса Славина** подчеркнула достоинства спектакля: «На сцене разворачивается история любви со счастливым финалом. Спектакль знакомит с национальными обычаями, бытом, укладом жизни России тех времен. Он пронизан фольклором, мелодичными напевами, русскими народными песнопениями, которые органично вплетаются в сюжет. Примечательно, что полностью сохранен классический текст повести Пушкина, который читают по ходу действия».

Романтическая и добрая история об умении прощать от всей души, ведь враждовавшие ранее соседи-помещики помирились. О настоящей любви, которая всегда — благо. Пушкин показал чистоту помыслов главных героев, а зрители получили возможность окунуться вместе с героями спектакля в мир пушкинской прозы, в мир русской народной культуры».

Областной русский драматический театр был создан в Фергане постановлением Совнаркома Узбекистана в **1930-м** году из полупрофессиональных актерских трупп. **Гавриил Данилович Абдулов**, отец известного советского и российского артиста **Александра Абдулова**, много лет занимал пост художественного руководителя театра. До **1994** года труппа театра полностью состояла из российских актеров, которых руководители театров привозили с актерской биржи Москвы. Весь советский период театр активно гастролировал по городам России и Казахстана. А сейчас в него на каждый воскресный спектакль приезжают зрители из разных городов Узбекистана.

Государственный русский драматический театр им. Вл. Маяковского (Душанбе) собирался привезти спектакль «**Пир во время чумы**», но в последний момент заменил его на драму **Мольера «Гаргюф»**. Режиссер-постановщик — **Бодурбек Миралибеков**, художник-постановщик, музыкальное оформление — **Хуршед Мустафоев**.

Спектакль шел на Малой сцене «Балтийского дома», где артисты активно использовали в качестве «продолжения сцены» и зрительный зал. На спектакле присутствовал генеральный консул Республики Таджикистан в Петербурге **Хомиджон Назари** с представителями консульства. Авторы спектакля предпочли играть в затемненном пространстве, где ярко освещались только исполнители ролей в момент монологов и диалогов. Костюмы были в стиле эпохи, что, конечно, украсило постановку, а вот декорации представляли собой высокие металлические рамы на колесах, которые артисты ловко передвигали по сцене, и эти рамы изображали то стену, то дверь, то зеркало – в расчете на фантазию зрителей. Тартюфа выразительно исполнил **Дмитрий Мурзинов**, он был звездой спектакля, но и другие артисты старались создать сильные образы, в чем немало преуспели. Особенно хочется отметить Хуршеда Мустафоева (Оргон), **Мавлонбиби Наджмудинову** (Эльвира) и **Римму Уланову** (Марианна).

«Творение Мольера стало для авторов спектакля поводом поговорить со зрителем на религиозно-философские темы, – пишет критик **Светлана Кошкарлова**, – покопаться в психологии человека, в его умения отличать порок от истинной добродетели и напомнить о цене, которую платит “незрячий”».

Первый в Таджикистане Русский драматический театр был создан 7 ноября 1937 года и открылся премьерой спектакля «Земля» по пьесе **Н. Вирты**. В 1940 году театру присвоено имя Владимира Маяковского. Первоначальный коллектив состоял из выпускников Московского театрального училища, воспитанников Народного артиста СССР **А.Д. Дикого**. Театр не прекращал своей деятельности во время Великой Отечественной войны 1941-1945 годов.

Во время военных событий в Таджикистане 1991-1994 годов большая часть труппы во главе с главным режиссером **Валерием Ахадовым** уехала в **Магнитогорск**, но после окончания войны театр смог восстановить утраченный потенциал и остался одним из ведущих культурных центров

Таджикистана.

Ереванский государственный русский драматический театр им. К.С. Станиславского показал «**Маленькие трагедии**» Пушкина в постановке художественного руководителя театра **Карена Нерсесяна**. Спектакль шел на Большой сцене, но она оказалась велика для этого спектакля. С учетом того, что декорации фактически состояли из реквизита, заполнить сцену артисты не смогли. В постановке красивые костюмы, персонажи в них узнаваемы (художники по костюмам – **Мэри Саргсян**, **Изабелла Сафронова**), но суетливость на пустоватой сцене значительно уменьшала впечатление от спектакля. Однако обозреватель отдела культуры газеты «**Голос Армении**» **Сона Мелоян** более оптимистично восприняла эту постановку: «Да, нас окружает много бед и соблазнов, но надо научиться во всем находить живое и светлое. Находить красоту! Я надеюсь, что то, что вложено в спектакль, непременно прорастет. Должны сквозь «чуму» прорасти нежность и стремление к красоте».

Ереванский театр был основан в 1937 году, в 1938-м ему присвоено имя К.С. Станиславского. В репертуаре театра русская и армянская национальная классика, зарубежная и современная драматургия.

Шымкентский городской русский драматический театр порадовал живой и необычной «**Пиковой дамой**», жанр которой создатели спектакля – автор инсценировки и режиссер-постановщик **Роман Лыков**, художник-постановщик **Мартын Степанов**, **Оксана Чумакова** (хореография) и **Дмитрий Андронов** (музыкальное оформление) определили как **Nostalgic road movie** (Ностальгическое дорожное кино). Действие происходит в Петербурге, но немного и в дороге, и даже в Шымкенте. Начинается спектакль с того, что из старого, видавшего виды автобуса, высккивает легконогий Пушкин в белой распашной рубашке, как на известном портрете **Петра Кончаловского (Жан Камалов)**. У шымкентского Пушкина тоже изумительно точные грим и парик – ну, поэт собственной персоной, живой и невидимый. Подо-

шел к девушке-зрительнице в первом ряду и прочитал ей свое стихотворение, а затем сообщил залу, что хочет рассказать публике о Петербурге. В этот момент из автобуса мгновенно выскочили артисты, которые обрадовавшись, что приехали в Петербург, стали обнимать зрителей первого ряда.

В левом углу сцены поставлен маленький столик, на нем — пишущая машинка, за ней — Пушкин. Он и сочинитель действия, и иногда его участник или руководитель. В спектакле есть и Лиза (**Анна По-старнак**), и Герман, он же Сен-Жермен (**Никита Аусвакс**), и Томский (**Шухрат Юлдашев**), и Нарумов (**Максим Шереметьев**), и Сурин (**Наири Манукян**) и, конечно, Графиня (**Галина Петриченко**). И арии из оперы «Пиковая дама» звучат в записи (например, знаменитая «Что наша жизнь — игра!»), и мистика есть, и Петербург присутствует не только за стенами театра, но и на сцене. А действие происходит стремительно — зрителям некогда подумать о том, что «так» в спектакле, а что «не так»: им бы успеть уследить за разворачивающимися событиями.

Автор газеты «Южный Казахстан» **Владимир Привалов** пишет о спектакле: «На протяжении всего действия автор ведет диалоги со зрителями и с героями, дополняя их образы. Причем, в спектакле использован не только текст «Пиковой дамы», но и известные произведения Пушкина, и отрывки из «Евгения Онегина».

Театр был основан в **1929** году в городе Чимкент. Репертуар включает в себя современные пьесы, русскую и зарубежную классику, детские спектакли. С **2000** года при театре существует театральная студия «**Балаганчик**». Ее наиболее талантливые выпускники становятся членами труппы. Директор и художественный руководитель театра — **Игорь Вербицкий**.

Зрительским фаворитом стал спектакль **Гродненского областного театра кукол «Уединенный домик на Васильевском»** (изложение **В. Титова** по произведениям Пушкина). Режиссер — **Олег Жюгжда**, художник — **Анастасия Кардаш**, компо-

зитор — **Петр Макаров**, балетмейстер — **Алексей Ищук**. «Раньше в Святки в различных салонах Петербурга вечерами рассказывали страшные истории, ледящие душу, — говорит режиссер постановки **Олег Жюгжда**. — Мы тоже решили вспомнить эту почти двухсотлетнюю традицию и подготовили спектакль «Уединенный домик на Васильевском». Ходят легенды, что рассказывал эту историю Пушкин, но записал некто **Тит Космократов** — это вымышленная фамилия публициста **Титова**. Тем не менее, это произведение включено в полное собрание произведений Пушкина. Во время постановки мы придерживались буквы автора».

Этот спектакль считается кукольным, но куклы только помогают артистам создавать образы, а играют в спектакле актеры — как в драмтеатре. Куклы в их руках, однако, крупные, очень выразительные, артисты ими управляют для усиления впечатлений от происходящего. Впрочем, все исполнители (Пушкин — **Дмитрий Демидович**, Дельвиг — **Арсений Коноплев**, Вера, Карамзина — **Татьяна Потапова**, Керн — **Наталья Иванова**, Горничная, вдова — **Лариса Микулич**, Титов — **Алексей Кирмуть**) — прекрасно танцуют, поют, создают загадочную атмосферу спектакля и ни на минуту не отпускают внимание зала. Сюжет спектакля — мистический, немного страшный, и все это актеры передают виртуозно.

Театр, созданный в **1980** году, возглавили выпускник **Ленинградского института театра, музыки и кинематографии имени Н. Черкасова** (сейчас РГИСИ) режиссер **Сергей Юркевич** и старейший художник Белорусского театра кукол **Леонид Быков**. С **2003** года главный режиссер театра — **Олег Жюгжда**. Театр принимал участие во многих театральных фестивалях в **России, Польше, Хорватии, Франции, Литве, Чехии, Венгрии, Болгарии, Голландии, Германии**. Дважды (в 2003 и 2014 годах) театр был награжден специальной премией президента Республики Беларусь **А.Г. Лукашенко «За развитие международных**



«Уединенный
домик на
Васильевском».
Гродненский
областной театр
кукол

культурных связей».

Несмотря на разную стилистику представленных на фестивале постановок, многие из них имеют общую тенденцию — непродолжительность спектаклей. В среднем полтора часа без антракта. Очевидно, общее ускорение жизни отразилось и на театре.

Кроме спектаклей, фестиваль включал в себя дополнительную программу: ярмарку молодой режиссуры, мастер-классы сценической речи, обсуждение спектаклей-участников фестиваля с известными театроведами, а также выставку работ учащегося **Петербургского государственного художественного лицейя им. Б.В. Иогансона при Российской академии художеств** на темы произведений Пушкина и фотовыставку сцен из фестивальных спектаклей разных лет.

Генеральный директор Театра-фестиваля «Балтийский дом» **Сергей Григорьевич Шуб**, который руководит этим театром уже 28 лет, рассказывает об истоках

фестиваля: «Он родился в 1991 году как реакция на распад Советского Союза, когда у общего театрального пространства вдруг появились границы, в том числе, культурные, которых быть не должно. Так возник международный театральный фестиваль «Балтийский дом» и объединил театры Литвы, Латвии, Эстонии, Польши, Германии — изначально это были страны Балтийского региона, а потом к нам стали приезжать и из дальнего зарубежья. Фестиваль стал быстро развиваться, потому что была насущная потребность в культурном общении, которая жива и сейчас. Несмотря на то, что времена очень сложные, фестиваль живет. Можно сказать, что мы дышим только одним легким, но развиваем его, разрабатываем».

Учитывая, что фестивалю уже несколько десятков лет, у «Балтийского дома» и «с одним легким» все получается отлично.

Людмила ЛАВРОВА

Фото предоставлены организаторами фестиваля

А ВЕСНА БУДЕТ БОЛЬШАЯ

XII Международный театральный фестиваль «Золотая провинция» (Пензенская область)

С 14 по 20 апреля в Пензе, Кузнецке и Заречном прошел XII Международный театральный фестиваль «Золотая провинция». В нем приняли участие театры из Кургана, Москвы, Сызрани, Пензы, Заречного, Республики Татарстан и Казахстана. В онлайн-формате был показан спектакль из Еревана (Армения).

Открыл фестиваль Московский «Театр на Песке», удивив зрителя такими спектаклями, как «Сказка о мертвой царевне» и «Гофман. История любви». Жанр «песочная фантазия» дает создателям

«Гофман, история любви». Сцена из спектакля. Московский «Театр на Песке»



полную свободу воплощения самых необычных идей и замыслов, и это им однозначно удастся. Знакомство с необычным форматом, созданным мастером песочной анимации и художником **Екатериной Шеффер**, позволило погрузиться в пространство, где каждая картина и образ становятся живыми. С помощью основных инструментов спектакля — песка и изменяющегося голоса **Алексея Ермакова** появляется волшебство, которое так необходимо для сказки.

Мюзикл «**Волшебник Изумрудного города**» **Московского государственного академического детского музыкального театра имени Н.И. Сац** и иммерсивный променад «**Дом тайны**» Пензенского проекта «**Тени 3.6.0**» приобщили юную публику к традициям оперного искусства, и это особенность единственного в мире академического детского музыкального театра. Несмотря на отсутствие большого количества декораций, перед зрителем оживает мир сказки.

По дороге к волшебнику Гудвину Дороти с верной собакой Тоттошкой встречают новых друзей. Страшила с первых слов не оставляет равнодушными героев. «Сено-солома, будем знакомы», — как можно отказать в общении, когда с тобой так обаятельно поговорились? Он забавно танцует, все время пытаясь вернуть улетающий бумажный самолетик. С какой радостью дети ловили этот бумажный пропуск в сказочный мир.

Иммерсивный спектакль-променад — новый формат для зрителей фестиваля «Золотая провинция». В основе история актера немого кино **Ивана Мозжухина** и его любовные отношения с актрисой **Ольгой Телегиной**. «Дом тайны» — это молодой необычный проект, который стремится найти свой подход к разговору



«Волшебник Изумрудного города». Сцена из спектакля. Московский государственный академический детский музыкальный театр имени Н.И. Сац

о знаменитости и поделиться найденным со зрителями, посвящая их в тайну неоднозначной фигуры далекого времени. Самое важное — приблизиться к подлинной истории актера, провести своего рода реконструкцию его жизни и творческого пути, чтобы сегодняшние зрители могли познакомиться с личностью, увидеть ее на расстоянии вытянутой руки.

А в Кузнецке в это же время с интересом знакомились с «**Машенькой и Медведем**» в постановке режиссера **Владимира Бирюкова**. Позже спектакль «**Попугай и Веники**» того же **Пензенского областного театра «Кукольный дом»** получил заслуженную награду в номинации «**Лучший спектакль театра кукол**» и был отмечен лабораторией молодых критиков «**Другой взгляд**» за «**Точность и яркость режиссерского решения**».

В пьесе **Николая Коляды** действие происходит неподалеку от бани. Старуха, кажедся, торгующая здесь всю жизнь, ее Попугай, которого никто не покупает, семейная пара, пришедшая торговать от безысходности вениками — вот и все герои. Вот

и вся Россия. Владимир Бирюков обостряет абсурдность действительности, перенося действие из близкого соседства с баней на железнодорожный перрон. Вот она — несущаяся вдаль гоголевская тройка. Но Русь так и не даст ответа, она продолжит торговать краденой с кладбища пальмой, срубленными в лесу ветками.

Мусорные баки, груда ламповых телевизоров, искусственная пальма и покрытая черным целлофаном сцена (художник **Виктор Никоненко**). На сцене две куклы — две согбенные женские фигуры. Старухой управляет **Русланбек Джурабеков**: его крепкие мужские руки уверенно ведут героиню. Она колоритно пьет водку, предлагая ее Попугаю, курит, пишет анонимку, ругается с пришедшими на ее территорию людьми. Баба (**Мария Прошлакова**) — высокая, худая женщина, недавно закодировавшая мужа. Она мечтает о новой квартире (на деле — о новой жизни). Пришла торговать вениками, чтобы хоть как-то скрасить новогодние праздники своему сыну. Ее муж Сережа (**Антон Некрасов**) измучен алкоголизмом. Он возникает будто из



«Дом тайны».
Иван Можухин —
П. Тачков.
Творческий проект
«Тени 360» (Пенза)

ниоткуда, едва держась на ногах, поднимается из груды мусора. Новый год для Бирюкова не просто обстоятельство и возможность красиво пустить снег с колосников. Для режиссера это, действительно, время, когда чудеса сбываются...

Важной частью рассказанной истории являются не только люди, но и Попугай. Кукла в руках **Романа Петрова** оживает. Птица затягивает «Зиму» **Юрия Визбора**, надрывно выпевая гласные. Пьет со старухой водку. «Купите веники», «Плачет синяя Россия», «Кому пальму?», стук поезда — вот он голос нашей России, в которой, конечно, зима будет большая. Но Владимир Бирюков доказывает, что и в бесконечности русского холода найдется место человеческому.

Приехавший из Казахстана театр «Prospect» показал «Поминальную молитву» по пьесе **Григория Горина**. Сценическое пространство решено художником **Татьяной Ушаковой** через универсальную деревянную конструкцию, которая на протяжении спектакля трансформируется, превращаясь из телеги Тевье в столы и скамейки его дома, или в мостки, обозначающие путь героев друг к другу. Но все-таки центральным образом остается теле-

га Тевье, которую он тащит на себе, ведь на нем держится все: дом, хозяйство, семья. Поэтому и сценографически телега притягивает всех персонажей спектакля. Здесь же происходят основные события: свадьба Цейтл и Мотла, приход погромщиков, смерть Голды, а в финале отъезд из деревни. Поминальная молитва — лестница, выстраиваемая человеком к Богу. Поэтому, когда в финале Тевье (**Владимир Хомутов**) в безмолвной молитве обращает свой взор ввысь, это звучит сильнее любых слов. В его многозначительном молчании проявляется глубокое человеческое беспокойство отца, направленное к другому, небесному Отцу. Вот тогда и выстраивается та самая связь между человеком и Всевышним, ради которой, возможно, и создавался спектакль театра «Prospect».

«Му-Му» Курганского театра драмы в постановке **Дениса Хусниярова** — история двух превращений. Драматург **Алексей Житковский**, написавший инсценировку специально для этого спектакля, рассматривает известный каждому рассказ **И.С. Тургенева** как фантастическую историю о животных и людях. Ключевые, смыслообразующие перемены спектакля: превращение трехмесячной собаки в



«Попугай
и веники».
Сцена из спектакля.
Пензенский
областной театр
«Кукольный дом»

юнюю воспитанницу пансиона Машу и наделение немого Герасима речью.

Феминистские параллели между веком XIX и XXI понятны, но за этой манифестацией прав и свобод совершенно забыт человек. Хор крестьян соединяет действие, выпевая боль крепостных на мотив церковных песнопений. Герасим научается «минимально» говорить, произнося все слова на «М», в том числе и французское «Мон амур». Протяжное многозвучие оттенков «М» сливается в общую жажду человеческого. Маша смотрела на крепостного великана Герасима, ничего не понимая. Не понимая, до чего нужно довести человека, чтобы он превратился в собаку...

История о вечной дружбе, которая превыше всего. Так можно сказать о спектакле **Театра Доктора Дапертутто «Розенкранц и Гильденстерн мертвы»** в постановке **Наталии Кугель**. Тем не менее, это не единственная трактовка. Спектакль, решенный в жанре абсурдизма, словно калейдоскоп раскрывается с выбранной зрителем оптикой. Здесь дружба соседствует с вечностью, отрицанием смерти и маленькой бродячей труппой актеров, которые перевоплощаются в персонажей трагедии **«Гамлет» Уильяма Шекспира**.

Бесконечная игра в орлянку — с этого начинается спектакль. Розенкранц и Гильденстерн подбрасывают монетку, которая почему-то из раза в раз выпадает орлом. Все действие происходит в камерном, практически лишенном какой-либо сценографии пространстве. Главные актеры здесь — **Илья Бирюков** (Розенкранц) и **Валерий Мальшев** (Гильденстерн). Их игра крупнее, чем простое подбрасывание монетки, а существование и живые оценки идут от реплик, произнесенных сценическим партнером. Зарождение актерского ансамбля происходит на глазах зрителей, а развитие сопровождается весь спектакль. Инфернальное начало становится осязаемым с появлением Актера (**Алексей Водопьянов**). Образ руководителя бродячей труппы расширяется до персонажа, похожего на Мефистофеля. Он со спокойной внутренней уверенностью ведет свою игру, которую Розенкранц и Гильденстерн разгадать не могут. В черном развивающемся плаще Актер появляется со своим балаганчиком внезапно и не оставляет двух друзей до тех пор, пока не доведет действие до конца. Неудивительно, что ему безоговорочно подчиняется вся труппа: достаточно одного



«Поминальная молитва». Сцена из спектакля. Театр «Prospect» (Темиртау, Казахстан)

взгляда, чтобы слушали и следовали. Необъяснимая, загадочная сила составляет все его существо. Такой Актер — большой игрок, никогда не проигрывающий.

Розенкранц и Гильденстерн, отрицающие смерть, все-таки покидают подмостки. Их игра подходит к концу. Друзья приходят в этот мир, держась друг за друга на протяжении жизни, вместе и уходят. На пустой сцене появляется Актер и произносит: «Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Так завершается пьеса **Тома Стоппарда**. Однако на этом спектакль Театра Доктора Дапертутто не заканчивается. Незадолго до своего ухода, предчувствуя что-то, Гильденстерн говорит: «В следующий раз будем умнее». В финальной мизансцене вновь появляются играющие в орлянку друзья, они изменились: выражения лиц, взгляд, и подбрасывание монетки превратилось в утяжеленное, осмысленное действие. Возможно, в пространстве вечности ничего не заканчивается — игра, руководимая одним Актером, и вечная дружба, способная победить даже смерть.

Экватор фестиваля был отмечен **«Безымянной звездой»** (режиссер **Олег Шахов**) **Сызранского драматического театра им. А.Н. Толстого**. Поднялся занавес, и зрители с маленькой станции переместились в квартиру учителя космографии, началось театральное волшебство. Сценография спектакля, созданная **Анной Митко**, совсем в духе уходящей вглубь веков театальной традиции, вбирает в себя все места действия одновременно. Смыслообразующим центром пространства становится, конечно же, обсерватория. Именно здесь героине открываются иные миры во всех смыслах этого слова: вместо быта — бескрайнее звездное небо, вместо упорядоченных и финансово надежных отношений — искреннее чувство.

Московские театры привезли в Пензу спектакли в комических жанрах. Лирическую комедию **«Чехов в 3D»** показал **Театр «Школа драматического искусства»**, а **«Театральный особнякЪ»** представил черную комедию **«Горький. Васса»**. Режиссер **Леонид Краснов** предложил



«Му-Му». Сцена из спектакля. Курганский театр драмы

«Розенкранц и Гильденстерн мертвы». Сцена из спектакля. Театр Доктора Дапертутто (Пенза)





«Безымянная звезда». Сызранский драматический театр им. А.Н. Толстого

нестандартное прочтение пьесы: **Елена Стародуб** создает образ, отличный от других исполнительниц Вассы. Ее героиня — страстная, тонко чувствующая натура, вместе с тем способная с трезвостью и ясностью ума подчинить себе окружающих. Актриса открывает в своей героине ноты современности: она полагается отнюдь не на мужчин, только женщины в ее мире способны что-то изменить и сделать. Женщины вообще, и в первую очередь она сама, — вот и вся жизненная опора. За полтора часа сценического действия артистам удалось, умышленно не «актуализируя» горьковский текст, показать не просто персонажей пьесы, но и то человеческое, что в них заложено.

В основе спектакля ШДИ три миниатюры **Антон Павловича Чехова**. Интересна уже игра слов, заложенная в названии, которое можно трактовать и как «три действия», и как трехмерное изображение. Режиссер **Евгения Тодорова** выводит на сцену последовательные объемные картины любовных взаимоотношений мужчины и женщины.

Причем отношения эти в постановке весьма разнообразны: тут и неловкое предложение руки и сердца («Предложение»), и усталость от многолетнего брака («О вреде табака»), и взаимные упреки, переходящие в страстные объятия («Медведь»).

Происходящее на сцене подобно кардиограмме с ее всплесками и угасаниями жизненных сил. Только что зритель был свидетелем залихватски-смешного противостояния Ломова и Натальи Степановны, как вдруг уморительный комизм сменяется драматизмом, и на сцену выходит **Екатерина Аликина**. Актриса играет героя монолога «О вреде табака», изливающего бесконечные жалобы на свою жену, но в какой-то момент, кажется, что рассказывает историю не его, а ее голосом. И перехватывает дыхание.

Завершили фестиваль спектакли из **Заречного ТЮЗа «Барышня-крестьянка»** и **«Остров Инишмаан» Народного студенческого театра ПГУ «Кирилица»** из Пензы.

Постановка **Егора Чернышова** одной из пушкинских повестей стала аккордом в ком-



«Чехов в 3D». Елена Ивановна Попова — А. Кузминская, Григорий Степанович Смирнов — И. Козин. Московский театр «Школа драматического искусства»

«Барышня-крестьянка». Сцена из спектакля. ТЮЗ города Заречного





«Остров Инишмаан». Сцена из спектакля. Народный студенческий театр ПГУ «Кириллица» (Пенза)

позиции фестиваля. Художник **Светлана Тужикова** создает черно-белое пространство, передавая всю предсказуемость деревенской жизни. Главный герой спектакля — геометрия, по законам которой совершалось действие. Режиссер выстраивает мизансцены до пауз и точных жестов, словно перед нами не люди, механизмы. Лица актеров выбелены, и только к финалу спектакля настоящие чувства смогут побороть искусственность. Герои перестают быть условностями, знаками в заданном рисунке — они становятся людьми. Лиза переодевается в крестьянское платье и встречает Алексея, на смену отцовской вражде приходит человеческая симпатия. В мире строгости, когда заранее все известно, есть одно настоящее, человеческое проявление — служанка Настя. Героиня **Натальи Давыдовой** выполняла свои обязанности, слушала и вникала в разговоры хозяев. Она — вихрь жизни, своей правдой сбивающий симметрично расставленные стулья.

В спектакле **Константина Бутина** зритель попадает на небольшой ирландский остров Инишмаан, где все друг с другом зна-

комы, ссорятся, мирятся, любят и ненавидят. А собственно, чем еще заниматься? В таком пространстве не сразу замечаешь лодку. Ее можно рассматривать как символ — призрачную, но стойкую надежду мальчика Билли (**Илья Рязанов**), который хочет выбраться с острова, уплыть подальше, чтобы найти свое место в жизни, обрести счастье. Первое действие на сцене персонажа Ильи Рязанова сопровождается ломаной животной пластикой и кряканьем, свойственным угке, но не человеку. С первой минуты поражает его стремление преодолеть эти обстоятельства, а вместе с тем быть услышанным окружающими. И ведь действительно, для того, чтобы вопреки физическому недугу чего-то достигнуть, нужно иметь огромную силу духа, доказать всем и себе, в первую очередь, что справишься. Мальчик Билли стойко сносит все испытания; из парня, любящего читать и увлекающегося коровами, он постепенно вырастает в сильную личность, смело пробираясь вперед.

Диана РАФИКОВА

Фото предоставлены оргкомитетом фестиваля



«Симон». Симон — А. Дякин, Сусанна — Ю. Силаева

КАК НАЙТИ РАДУГУ

В Московском академическом театре имени Вл. Маяковского состоялась премьера спектакля «Симон» (пьеса И. Васильковской по одноименному роману Наринэ Абгарян). Роман, вышедший несколько лет назад, оказался чрезвычайно востребован аудиторией, успевшей узнать и высоко оценить творчество этой самобытной писательницы по ее книгам, а театралы по несколько раз смотрели и продолжают смотреть спектакль «Манюня», поставленный в «СамАрте», Омском ТЮЗе, а затем и в столичном РАМТе, блистательно воплощенный режиссером Рузанной Мовсесян.

Большие ожидания сопровождали вест о появлении на столичных подмостках и более позднего романа Абгарян «Симон». И премьера вызвала размышления самого разного рода...

Имя режиссера Дениса Хусниязова знакомо не только по спектаклям в теа-

трах Санкт-Петербурга и Москвы, но и в российских театрах. Слухи о его глубокой, пристальной к характерам и поступкам персонажей режиссуре разнеслись уже достаточно широко после того, как ученик Семена Сливача поставил в Санкт-Петербургском Молодежном театре на Фонтанке «Жестокие игры» А. Арбузова, которые вот уже 15 лет идут с неизменным успехом.

Возглавив в Набережных Челнах театр «Мастеровые», Денис Хусниязов дважды получал Гран-при на фестивале в Самаре за спектакли «Карл и Анна» Л. Франка и «Варшавская мелодия» А. Арбузова, необычно, жестко и глубоко переосмыслив неизвестную отечественным зрителям немецкую пьесу 20-х годов прошлого века и широко известную пьесу советского драматурга XX столетия. Режиссер проявил не только непривычность взгляда на тему любви и войны, особенно — в «Карле и Анне»,

если и известную далеко не всем как повесть, но совершенно неведомую как пьеса о Первой мировой войне. Так и самостоятельность, даже независимость прочтения истории польской девушки и советского парня, прошедшего Вторую мировую. Особенно ценными в первом спектакле оказались те «немецкие культурные коды» (музыка, «**Лореlea**» Гёте и другие), в которых почти физически ощущалась дань месту и времени происходящих событий. По поводу «Варшавской мелодии» режиссер говорил в одном из интервью очень точно: «Такой квартет героев неслучаен. Сначала перед зрителем предстают влюбленные девушка и парень, а затем — знаменитая певица и винодел. И это уже совершенно разные люди, хотя они и твердят друг другу, что не изменились. «Букет создается выдержкой». Нежные чувства, песни, романтика — все это разворачивается на фоне огромного дорожного катка, который будто вот-вот готов сдвинуть-

ся с места и раскатать всех и вся своим весом, заглушить Шопена своим скрежетом. Герои меняют города и страны, проходят дни, месяцы и годы, а этот злосчастный громадный и ржавый каток так и не оставит их в покое».

К сожалению, спектаклей разных лет в Санкт-петербургских театрах мне видеть не довелось. Но, несмотря на проходящее время, мысли об одном из интересных режиссеров, тонко и точно ощущающих колорит времени, событий, характеров, так или иначе перетекающих в состояние дня сегодняшнего, связались для меня с именем Дениса Хуснирова.

Случилось так, что «Симона» я увидела почти сразу после первого спектакля Хуснирова в качестве **художественного руководителя «СамАрта»**. Это было «**Воскресение**» (пьеса **Алексея Житковского** по роману **Л.Н. Толстого**). И на первый план вышла проблема инсценировок, созданных модными ныне драма-

Симон — А. Дякин, Косая Вардануш — Е. Мольченко





«Симон». Сцена из спектакля

тургами. Обе инсценировки показались не просто крайне неудачными, но меняющими, ничтоже сумняшеся, смысл очень разных, но каждого по-своему великолепно написанных произведений. «По обязательству» следуя сюжетной канве, современные драматурги, приученные к лабораториям, читкам, чутким вниманием к тому или иному ракурсу взгляда на день нынешний, гораздо больше увлечены собственной интерпретацией, нежели следованием мысли того, кто создавал произведение. Вольно переставляя фрагменты, заменяя аромат и воздух прозы сегодняшним восприятием событий и характеров, они вызывают порой недоумение: что же заставляет вместо того, чтобы писать о проблемах дня нынешнего, откровенно примитивизировать далекое или недавнее прошлое другого человека, пережившего, переживавшего все по-иному?

Не стану говорить об инсценировке Толстого. Это — отдельная тема. И, воз-

можно, таковой бы и осталась, если бы те же проблемы не обнажились в «Симоне». Роман Наринэ Абгарян написан легким языком, с неувимым, но осязаемым «армянским акцентом» и колоритом, пронизан тонким юмором и явственными драматическими нотками, как и все ее творчество, нежное и грустное, о местах, где выросла; о людях, что окружали. И поначалу кажется, что необходимое соблюдено — в красочной и содержательной программке, где вкратце рассказаны истории любви не только каждой из героинь, но и пяти видных деятелей кинематографа и живописи (лишь один из которых — армянский мастер **Сергей Параджанов**, остальные же грузинские кинорежиссеры и художник **Нико Пиросмани**, не менее именитые); звонки, возвещающие о начале спектакля, звучат армянской мелодией; сценография **Семёна Пастуха** (в которой значительно ярче могли быть использованы окна в стенах), замечатель-



Меланья —
А. Ровенских

ные костюмы **Стефании Граурогкайте**, музыка **Василия Тонковидова** — казалось бы, все настраивает на восприятие «мелодии» романа Абгарян. Но этим почти все и исчерпывается.

Далее время и место действия принадлежат драматургу Ирине Васьковской, решившей, что зрителям совершенно

необязательно знать подробную историю каждой из женщин, что заполняют сцену, достаточно просто коротко представить их, мужчины же, за исключением Симона (**Алексей Дякин**), вообще непонятны: кто они такие и зачем появляются в армянском то ли дворике, то ли доме. Подобный ход не просто перегру-



«Симон». Сцена из спектакля

жает действие, мешая понять, что происходит, но вызывает недоумение у тех, кто читал роман и привлечен в зрительный зал во многом именем полюбившейся писательницы. Почти все первое действие в зале нет реакции на происходящее, вплоть до короткого появления на сцене Меланьи, жены Симона, в блистательном исполнении **Александры Ровенских** с незабываемой пластикой, с выразительными руками, модуляциями голоса, броской мимикой. Ее темперамент, блеск реплик, их точнейшая интонация вызывают мгновенную и столь долгожданную реакцию!.. И еще — сам облик и манеры великолепной Анички (**Елена Иванилова**), в каждом жесте и мимической игре которой ощущаются благородство, достоинство. К сожалению, ни о ней, ни об Ашхен (**Наталья Бутырцева**) нам так и не дано узнать ничего... Лишь отчасти мы можем догадаться о том, что и у Косой Вардануш (**Елена**

Мольченко) было в судьбе больше, чем то, о чем она вкратце поведала...

Второе действие проясняет личность Симона — после его неожиданной смерти в доме появляются женщины, которых он любил и в ком оставил после расставания благодарность, теплое чувство и память о счастливых временах. Каждая из них рассказывает свою историю: Вдовая Сильвия (**Дарья Повереннова**), Элиза (**Зоя Кайдановская**), Софья (**Наталья Филиппова**), Сусанна (**Юлия Сидаева**), но эти истории любви — лишь кусочки фрагменты биографий очень разных женщин. Так уходит из инсценировки главное: чем же так покорила и оставила неизбывную память о себе этот Симон (надо сказать, весьма невыразительный не в исполнении артиста, а в инсценировке, хотя именно из исповедей женщин и «составлен» в романе яркий образ человека, обладающего подлинной силой любви и умеющего одарить ею).

В интервью после выхода романа Наринэ Абгарян сформулировала предельно просто и точно: «Каждая встреча не случайна: она чему-то нас учит, она делает нас сильнее и мудрее. И всякое расставание не повод для обвинений, оно лишь дверь, которая открывает путь к новому. Выбор за нами — стоять перед этой распахнутой дверью и, словно камни четок, перебирать обиды, или же перешагнуть порог и идти дальше... Персонажи — плод моего воображения. Хотя именно они — отражение моего внутреннего мира, моих воспоминаний о родном городке, тени моих забытых и незабытых предков и друзей. Берд — место, где я родилась и где осталась навсегда... Я описывала обычную жизнь, именно такую, которая выпала на долю рожденных после Второй мировой войны женщин. И если читателю показалось, что количество бед и страданий зашкаливает, значит, до чего же невыносимой была та жизнь! Я воспринимаю ее с пониманием, и снисходительности, быть может, во мне больше — в силу того, что я сама выросла в том патриархальном обществе. Мне не дает покоя моя трагикомичная армянская натура. Если все хорошо, надо сделать так, чтобы немедленно стало плохо. И наоборот. На той опасной грани мы и умудряемся выживать».

И, вероятно, самым точным совпадением с тем, о чем говорила автор, стало появление именно такого образа Меланьи. Болезненно переживает верная жена Симона не только каждую его измену, но и появление этих женщин в доме. И, кажется, в момент примирения с ними в ней просыпается то чувство, о котором говорила Абгарян и которое сделала для себя главным Александра Ровенских: если бы не Меланья, «он бы никогда не стал посланником любви: именно в несвободе ты учишься по-настоящему ценить свободу, именно от будничного, превратившегося в привычку чувства убегаешь туда, где у радуги не семь, а семьдесят семь цветов, и каждая — о любви».

Именно эта нота звучит в финале спектакля.

А в финале моих размышлений — слова Дениса Хусниярова из интервью самарской газете «Культура»: «Я к этой профессии отношусь не как к самовыражению, а как к самоизучению. Наверное, и спектакли больше для себя ставлю, чтобы понять, а какие еще во мне есть качества? А что бы еще вот такое узнать? И каждый автор для меня как учитель. До нас дошли лучшие образцы прошлого — произведения Шекспира, Пушкина, Островского. А было огромное количество беллетристов и графоманов, чьи творения канули в Лету. То же происходит и сейчас. Встречаются хорошие тексты, которых не очень много. Нужно дать время. Чехова тоже не понимали сто лет назад. Его пьесы проваливались в театре. А сейчас его ставят во всем мире. Кто знает, что будет хотя бы через один век? Может быть, Леша Житковский, Ира Васьяковская или Маша Канторович станут классиками».

Трудно сказать, какими будут люди через 100 лет. Может быть, пьесы названных и не названных Хуснияровым авторов о наших днях станут для них открытиями, но именно пьесы, а не инсценировки, лишь проскользившие по поверхности глубокого содержания.

Не стану отрицать, что режиссеру к финалу «Симона» удалось вывести спектакль к главной мысли, к главному эмоциональному ощущению романа Наринэ Абгарян. Но почему-то в памяти невольно всплывают слова барона Николая Львовича Тузенбаха: «После нас будут летать на воздушных шарах, изменятся пиджаки, откроют, быть может, шестое чувство и разовьют его, но жизнь останется все та же, жизнь трудная, полная тайн и счастливая. И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «Ах, тяжело жить!» — вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти».

А любовь, хочется верить, будет жить...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото Сергея ПЕТРОВА

КРАСНОЕ КОЛЕСО

Нынешний сезон в Театре на Таганке особенный, юбилейный. 60 лет назад родился театр, открывший новое дыхание ошеломляющей творческой свободы. Юрий Петрович Любимов успел сотворить театральное чудо на излете оттепели. Три-четыре года спустя ничего бы уже не получилось. А тогда Таганка заговорила условным, метафорическим, поэтическим и вместе с тем страстным языком. Питер Брук еще не написал свою знаменитую книгу «Пустое пространство», поведавшую об актере, который сам становится средой.

Актер Театра на Таганке, казалось, был именно таким. Вместе с Любимовым артисты создавали столь напряженную,

пульсирующую всеми нервами жизнь, что полностью заполняли собой сценическое пространство и не нуждались ни в каких декорациях. Декораций, собственно, и не было. Давид Боровский сочинял не декорации, а образ спектакля. В искусстве находить такие сценографические решения ему не было равных. В 1974 году, к первому круглому юбилею — 10-летию театра — Любимов ставит «Деревянных коней» по прозе Федора Абрамова. И — парадокс: театр, намеренно уходивший от быта, пытается с его помощью дать возможность городскому зрителю соприкоснуться с деревенской жизнью. Боровский и Любимов решают буквально проломить стену и сделать вход

«Деревянные кони». Сцена из спектакля





Санюшка — А. Хованская, Ребенок Санюшки — В. Баталина, Василиса Мелентьевна — Е. Оболенская

из фойе в закулисье и именно по нему через сцену пропускать зрителей в зал.

Публика шла по деревенским коврикам-дорожкам, мимо всяческой утвари, которую по деревням собирал тот же Боровский, частенько расплачиваясь за подлинные образцы поллитровками. Но главным сценическим образом стала борона. В обычном горизонтальном положении она была крестьянским инструментом, а вздыбленная вертикально, превращалась в решетку, борона-решетка становилась квинтэссенцией трагедии крестьянства, пережившего (а сколько не выжили!) раскулачивание.

И вот, спустя полвека, уже к бо-летию, в Театре на Таганке вновь появляются «Деревянные кони». Конечно, это не реставрация, а абсолютно новая работа. Режиссер **Светлана Землякова** создает свою сценическую версию тех же абрамовских повестей: «**Деревянных ко-**

ней», «**Пелагеи**» и «**Альки**». Если тогда, 50 лет назад, эти вещи были только недавно написаны, прошло всего-то от трех до пяти лет, то сейчас более чем полувековая дистанция накладывает совсем иную оптику восприятия.

Федор Абрамов, прозревая прошлое Василисы Мелентьевны и Пелагеи, исследуя судьбы в контексте исторических переломов, выпавших на их долю, все равно писал о своих современниках. Текущее время действия литературного триптиха Абрамова (конец 60-х – начало 70-х годов прошлого века) совпадало со временем, в котором жил тогдашний читатель.

... Поколения Василисы давно нет на этом свете, оставшимся ровесницам Пелагеи лет по девяносто, Алькиным сверстницам — по семьдесят. Не одна эпоха сменилась. Для нынешних молодых конец 60-х — такая же давняя история, как для их ровесников той поры —



Владислав Сергеевич — А. Попов, Алька — А. Лазукина

эпоха Гражданской войны. Что им Гекуба? О чем ставить «Деревянных коней» сегодня? Конечно, можно ответить словами великолепного таганковского актера **Леонида Филатова**, который так и назвал свою телепрограмму — «**Чтобы помнили**». Но это слишком общий ответ. Помнить нужно ради чего-то. Попробуем разобраться.

Во всю длину сцены — дощатый забор, на который, как водится, надеты глиняный кувшин, большая алюминиевая кружка... По центру — калитка. Не сразу замечаешь, что за первым забором просматриваются еще два таких же. Перед изгородью — отесанные бревна, ближе к авансцене — простые деревенские лавки. Слева — деревянные кони, но не знаменитые коньки на крышах изб, а самодельные детские каталки-качалки. Вообще, дерево — главная фактура в сценографии спектакля, причем здесь нет ни

чего свежееотструганного, доски в заборе — явно видавшие виды. Уверен, что они такими и подобраны, а не искусственно состарены, как теперь модно у дизайнеров. Создателям спектакля было важно сотворить ощущение подлинности предметного мира. Полагаю, для театра было принципиальным, что художником был приглашен **Александр Боровский**, а художником по костюмам — **Мария Боровская**, соответственно, сын и внучка Давида Боровского. Генетические связи с постановкой 1974 года, что называется, на лицо. Важнее, однако, связи образно-эстетические.

В глубине сцены, справа, у самой задней стены почти во всю ее высоту стоит огромное деревянное колесо. Оно сплошь шито из досок. Знаете, есть такие большие деревянные катушки для электрокабелей? Их диаметр больше человеческого роста. Так вот, представьте колесо от



Павел — М. Михалёв, Пелагея — А. Басова

такой катушки, которое увеличили в несколько раз. Оно начинает неспешно катиться вдоль задней стены и занимает положение по центру. В первом акте после сетований старух — восемь покойников похоронили (всё «сорочкины, сорочкины») — мы слышим плач-причитание со словами, что жизнь «колесом прокатилась». В какой-то момент громадное колесо заливается темно-красным светом, тепло деревянной фактуры исчезает, возникает зловещий и пугающий образ. Тут не до ассоциаций с закатами и восходами, а вот название эпопеи **Александра Солженицына «Красное колесо»** всплывает в сознании более, чем отчетливо. В спектакле Любимова и Давида Боровского судьба героини и, прежде всего, Василисы, перепаханы бороной-решеткой, в спектакле Земляковой и Александра Боровского — по ним безжалостно прокатилось красное колесо...

Василису Мелентьевну у Абрамова называют старухой, по моим подсчетам, ей около семидесяти лет. **Алле Демидовой** к выпуску премьеры «Деревянных коней» не было и сорока. И это правильно, не надо назначать на эту роль актрис-ветеранов, ведь повесть охватывает почти всю жизнь героини, начиная с ранней юности. Назначение **Елены Оболенской**, вполне зрелой, но далеко не возрастной актрисы на роль Василисы в спектакле С. Земляковой в этом смысле было также абсолютно верным. Актриса даже в эпизодах, не связанных с прошлым, не играет старость, это не нужно. Доминирующая нота у Е. Оболенской — страдание, с которым будто срослась душа героини. Спору нет, на ее долю выпало столько горя, что не каждой женщине дано вынести. Оттого, наверное, на глаза актрисы часто наворачиваются слезы. А, может быть, они — от чувства вины перед одно-



Пелагея — А. Басова, Алька — А. Лазукина

сельчанами, которых сподвигла на расчистку леса под пашню, они окрепли, поднялись, но тут же попали под раскулачивание, да почти все и сгнули.

Или от чувства вины перед дочерью Санюшкой, забеременевшей, но побоявшейся довериться матери и накинувшей на себя петлю. Рядом с Санюшкой режиссер показывает ангельское создание — нерожденную дочку, которую она на глазах Василисы берет за руку и уводит в небытие... Да, Василиса, несомненно, вызывает сочувствие, но у Абрамова это сложный, объемный характер, в котором определяющими чертами являются не столько милосердие, сколько сила воли, стойкость, умение держать удар, тут нужна известная мера жесткости. Этого объема в работе Е. Оболенской несколько не хватило, хотя в избранном рисунке роли в каждый момент существования на сцене актриса очень достоверна.

В «Деревянных конях» повествование ведет автор или его лирический герой, снимающий комнату в доме, куда приходит Василиса Мелентьевна, и где раскрываются перипетии ее жизни. В спектакле роль главного рассказчика берет на себя невестка Василисы Евгения. Происходящее на сцене мы видим именно ее глазами. В этой непростой роли — рассказчицы и действующего лица одновременно — весьма убедительна **Марфа Кольцова**. Благодаря актрисе, уважение и любовь к Василисе становятся важными и значимыми и для зрителя.

Мизансценическое решение первой части спектакля можно назвать достаточно скупым и сдержанным: под «фирменным» боковым светом **Дамира Исмагилова** персонажи по большей части сидят на лавках перед забором и ведут разговоры о настоящем и прошлом. Кому-то такие посиделки могут показаться некоей



Маня Маленькая — М. Рябкова, Маня Большая — А. Захарова

разновидностью радиотеатра, но это не так, достаточно взглянуть на колоритных деревенских жителей, за которыми можно наблюдать бесконечно. И да, слушать их тоже хочется. Их северный говор — вполне органичный, а, скажем, актриса **Ксения Мон Сор** для своей Второй старухи нашла особенную краску — детский голосок, юмор смягчает эту вовсе не веселую историю.

Во втором акте, где главными героинями становятся Пелагея и Алька, режиссерская архитектоника резко меняется, в спектакль врывается активное внешнее действие, вплоть до использования зрительного зала. Оттуда появляется разгоряченный от работы с дровами, в майке и трусах, мускулистый Владислав Сергеевич (**Андрей Попов**), очаровавший Альку молодой офицер. Эта сцена — одна из самых ярких в спектакле. Пелагея застаёт его и дочь Альку в пышущей

жаром пекарне, Алька — без халатика, в советского покроя бюстгальтере и, как сказано у Абрамова, «трусиках из пестрого ситчика». Эпизод — один из ключевых и для Пелагеи, и для Альки. У **Александры Басовой** Пелагея — переплетение, казалось бы, не сочетающихся свойств: невероятного трудолюбия (если уж печь хлеб — то так, чтобы лучше него сыскать нельзя было), стойкости, ощущения прочного внутреннего душевного стержня и одновременно — хваткости, умения дружить с нужными людьми, добиваться своего, не шибко считаясь с моральными издержками.

Вот и здесь Пелагея сначала выговаривает Альке всё, что думает, по поводу ее полуобнаженного вида, заставляет надеть халатик, а потом, узнав, что отец Владислав Сергеевича — профессор, меняет «концепцию» на противоположную, халатик в ее глазах становит-

ся неприглядным и лишним. Алька, не покорная и своевольная в исполнении **Анастасии Лазукиной**, убегает от жары и, как она думает, от деревенской судьбы на реку — опять же в зрительный зал — в надежде, что ее догонит Владислав, который, конечно, бросается за ней.

Связь с Владиславом счастья Альке не приносит, но упрощает ей погружение с головой в городскую жизнь, доходы официантки по сравнению с колхозными заработками позволяют по тогдашним меркам жить на широкую ногу, хотя для этого надо было научиться не снимать дежурную улыбку с лица и «вертеть задом» перед клиентами. Собственно, эти издержки сродни поступку Пелагеи, которая ради получения должности пекаря изменила своему мужу Павлу. А Басова строит роль Пелагеи так, что переживание этой вины становится частью ее существования, понятно, что сама себя она так и не простила. И тут едва ли ни самое главное ее отличие от Альки, которая в спектакле бодро летит по жизни, сомнения прячет так глубоко, что разглядеть их не удастся.

С. Землякова исключила из сценического сюжета важнейший для Абрамова момент — когда Алька, уже после смерти родителей, на похоронах которых она так и не была, приезжает в родной дом и решает в него вернуться. Этот ностальгический зов души говорит о том, что не так уж властны над ней городские соблазны. Возвращения, однако, не происходит. Приехав в город забрать вещи, Алька не находит в себе сил, чтобы вернуться на круги своя. Но порыв дорогого стоит. Вырезав Алькины метания, театр обеднил характер, да и несколько спрямил общую линию отношений к действительности Василисы, Пелагеи и Альки — трех женщин разных поколений.

Спектакль — многонаселенный, больше 25 ролей. Есть среди них особенно колоритные, такие, как Маня Большая — **Анастасия Захарова**, Маня Маленькая — **Мария Рябкова**, Анисья — **Антонина**

Комиссарова... Одна из лучших мужских актерских работ — Павел **Максима Михалёва**, страдающий не столько от болезни, сколько от собственной беспомощности. Видно, как ему неловко доставлять хлопоты Пелагее, которую он искренне любит. Смерть Павла не выводит этого персонажа из сценического сюжета. Режиссер показывает его здоровым и крепким — то ли в воображении убитой горем Пелагеи, то ли в ее воспаленном воспоминании: Павел приносит одно за другим жестяные ведра с водой и выстраивает в ряд во всю длину авансцены. Ведер много, порядка трех десятков... Простое многократно повторяющееся физическое действие рождает некую смесь эмоциональной вовлеченности и ощущения медитации. Каждый вправе «прочитать» режиссерское решение по-своему, однозначность не может быть основой образа. Для меня — это знак любви Павла, спасительная вода для Пелагеи, всю жизнь проведенной возле печи, жар от которой будто перешел в ее тело и душу.

Так о чем же нынешние «Деревянные кони» Светланы Земляковой? Конечно, не только про «дела минувших дней». Если спектакль не про нас, не про наши души, то и братья за такой материал не стоило. Перед нами три женских судьбы, которые воспринимаются как одна. И тогда получается, что это история про истончение души: от цельности Василисы через склонность к внутреннему конформизму Пелагеи к неприкаянности Альки. Колесо истории прошло и по жизненному укладу, и по душам. И если уклад — натура безвозвратно ушедшая, то душа — дело совсем иное. Абрамов дает повод театру на Таганке поговорить с сегодняшним зрителем о том, возможно ли сохранить душу живой в «предлагаемых обстоятельствах» истории, которые, увы, становятся всё более жесткими.

*Борис ЦЕКИНОВСКИЙ
Фото Игоря ЧЕРВЯКОВА*

«НОВЫЕ ВЕРШИНЫ ВСЕГДА ИНТЕРЕСНЫ»

Сергей Юрьевич Землянский в 2002 году окончил хореографический факультет Челябинской государственной академии культуры и искусств по специальности педагог-хореограф. Уже на четвертом курсе был приглашен в Екатеринбург, в театр «Провинциальные танцы» Татьяны Багановой, где как танцовщик работал пять лет. В сотрудничестве с московской студией «SoundDrama» поставил как хореограф 15 спектаклей в России и за рубежом. Как режиссер поставил два десятка спектаклей. Лауреат Молодежной премии «Прорыв» (2013, «Материнское поле»), Премии газеты МК за лучший пластический спектакль сезона 2013/2014 («Демон»), дважды лауреат премии им. А. Лобанова за лучшую режиссерскую работу (2014, 2015), Первой профессиональной премии в области коммуникаций МГИМО «ЗАЗЕРКАЛЬЕ» в номинации «Движение» (2016, «Ревизор»).

— Вы стали главным балетмейстером столичного Театра Сатиры в апреле 2022 года. Освоились, полет нормальный? В репертуаре уже полдесятка ваших спектаклей...

— Самостоятельный спектакль у меня один — «Арбенин. Маскарад без слов». Как балетмейстер выпустил «Дядю Жоржа», «Невольниц», «Ивана Васильевича», «Балалайкина и Ко», а также спектакль-концерт «Новогодний кабачок Сатиры».

— Верно ли я понимаю, что работа главного балетмейстера театра — круглосуточная?

— Когда репетируется премьера, я действительно в театре с утра до вечера. Тот же «Кабачок» собрали очень лихо, в нем объединились артисты разных поколений — от ребят, только-только поступивших на службу, до наших мэтров.

— Но ведь репетиции только часть процесса. Много времени уходит на сочинение спектакля, обдумывание рисунка роли, пластики артиста. Выходишь из театра, а разные мысли тебя не отпускают...

— Конечно, именно так. Творческий процесс проходит не только в репетиционном зале, но и в голове.

— А как распоряжаетесь идеями, пришедшими в голову после премьеры? Хорошо режиссеру, он в любой момент после выпуска спектакля может что-то добавить или убрать!

— Вообще, я не сторонник что-то менять, доделывать в своих спектаклях. Считаю: как оно родилось — так и пригодится. Когда работаешь как хореограф при режиссере, конечно, могут быть пожелания — тогда идешь навстречу, все решается в рабочем порядке. Слежу, как развиваются артисты от спектакля к спектаклю. Интересно наблюдать, как они мыслят телом, наполнены ли их жесты смыслом. Это очень важно, доносит ли артист наработанное не только до партнера, но и до зрителей. Артистам нужно быть убедительными, цельными на протяжении всего спектакля.

— Используете ли видеосъемку на репетициях?

— Периодически. В театре танца это хорошая практика. Потому что танцовщикам важно увидеть, как все выглядит со стороны. Особенно в массовых сценах и синхронной работе. На репетициях «Арбенина» мы довольно много снимали разные куски. Очень удобно — в процессе сборки спектакля становится ясно, как складывается общий хронометраж, где что можно подрезать или добавить.

— Много ли у вас педагогов-репетиторов?

— В театре вместе со мной работает ассистент-хореограф Анастасия Кондратьева. Она также отвечает за пластику в дет-



Сергей Землянский

ских спектаклях и на спектаклях основной сцены.

– *Перед премьерой вывешивается список занятых. То есть вы не можете выбрать артиста на роль. А если тот не тянет по части придуманной вами хореографии – что делаете?*

– Да что тут уже поделаться?! Надо сказать, иногда руководство театра со мной советуется при распределении ролей и на вводах. Лучше бы это происходило почаще.

– *Если темп слишком высокий, растяжка недостаточна или плохо запоминается лексика танца – вы проводите дополнительные занятия с артистом? Или отправляете отстающего в спортзал подкачаться?*

– Если артист в конкурентоспособном состоянии и возрасте, он обязан держать себя в форме и быть готовым к разным включениям на сцене. И в ходе репетиционного процесса, и после премьеры каждое занятие начинаем с общего тренинга. Чтобы все вошли в определенный тонус и сохраняли его. А если артист плохо запоминает порядок движений – проще всего избавиться от него, вывести из спектакля. Бывает, я упрощаю лексику в пластике, но были случаи, когда человек не справлялся и с этим.

– *Насколько вы строги и требовательны – если оценивать по стобалльной шкале?*

– В последнее время становлюсь все мягче и мягче. Отношусь с пониманием к актерским делам. А лет десять назад был очень жестким и деспотичным в работе.

– *Что поменялось?*

– Время. Нынешняя молодежь совсем другая. Произошла переоценка ценностей – и в первую очередь это видно по молодым артистам.

– *Они что же, приходят в театр плохо обученными в плане хореографии?*

– Я говорю не про степень обученности, а про ответственность за результат. Хорошо, что в Театре Сатиры есть великие личности, которым нужно соответствовать, перед которыми молодым артистам неудобно ударить в грязь лицом. А в других театрах порой стесняться некого.

– *Главная роль Максима Аверина в пластическом спектакле «Арбенин. Маскарад без слов» – это не только вызов артиста самому себе. Это еще и вызов всему театральному сообществу – ведь вы лишили слова не кого-нибудь, а Лермонтова, русского классика. Как сочинялся спектакль? Дух Лермонтова не возражал вашей постановке, во многом экспериментальной?*

– Думаю, не возражал. А против чего, собственно? «Арбенин» – уже вторая моя работа по Лермонтову. Первым спектаклем был «Демон» в Театре имени Ермоловой в 2014 году. Никакой мистики ни тогда, ни сейчас не было. И работалось над «Арбениным» достаточно ком-

фортно, тем более что этот спектакль стал первой премьерой после объединения Театра Сатиры и «Прогресс-сцены». Были небольшие шероховатости в коммуникации у актеров, поскольку не были хорошо знакомы друг другу, в связи с чем пластический спектакль заметно ускорил это понимание. Я пытался сгладить все углы — тренингами, постановкой разных актерских, пластических задач. Победить можно, только находясь в едином дружном коллективе.

— *Как вообще возникла идея пластического спектакля в Театре Сатиры?*

— Сергей Ишханович Газаров, худрук театра, хотел, чтобы я здесь что-нибудь поставил. А я давно знал, что Максим Аверин хотел со мной посотрудничать. И вот так все совпало. Предложил Максиму несколько названий на выбор. Его очень заинтересовала пьеса Лермонтова «Маскарад». Максим — профессионал с большой буквы. Каждая его репетиция проходила с большой эмоциональной и физической отдачей. Другое дело, что у него серьезная занятость в разных проектах. Несмотря на это, нам удалось за короткий репетиционный период выпустить достойный спектакль, который полюбился и зрителю, и всем непосредственным участникам, находящимся на сцене и закулисами.

— *Спектакль Газарова «Дядя Жорж» по пьесам Чехова получился довольно веселым. Велика ли в этом заслуга хореографа? Как подбиралась пластика артистам, интересно существующим на сцене в зонах молчания? Тем более, вы отказались от мощного синхрона, двигающего историю «Арбенина»...*

— Когда мы с Сергеем Ишхановичем обсуждали замысел спектакля «Дядя Жорж», была идея пригласить настоящих цыган, но наши артисты только выпустили «Арбенин. Маскарад без слов», они находились в отличной физической форме и были заряжены двигаться дальше. Не все задуманные номера вошли в спектакль — но это было режиссерское решение, которое пошло на пользу. Ког-



Сергей Землянский

да ты придумываешь номера в репзале, тебе порой очень жалко что-то выкидывать, но при выходе на большую сцену — сразу видно, в какой момент ты переборщишь с танцевальными номерами.

— *После Чехова вы работали над Булгаковым. Когда узнали, что в комедии «Иван Васильевич» не будет музыки Зацепина, многим хорошо знакомой с детства — как отреагировали?*

— Я был рад. Потому что и так этот материал ко многому обязывает. Кинокартина Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию», без преувеличения, легендарная. И у всех, кто после обращается к булгаковской пьесе, появляется дополнительная ответственность.

Сравнения спектакля с фильмом были неизбежны. А если бы мы еще использовали музыку Зацепина, то публике было бы гораздо сложнее воспринимать именно сценическое решение материала. Кино — это кино. А наш спектакль — это то, что происходит здесь и сейчас на глазах у публики, заполнившей зрительный зал. Рад, что процесс перевоплощения Бунши в царя и обратно получился у Юрия Васильева очень ярким, очень интересным. Работа с композитором Алексеем Айги проходила довольно необычно. Сергей Газаров ставил мне определенную задачу. Я репетировал с артистами номера под подобранный мной музыку — и отправлял видео композитору. После чего Алексей предлагал нам свои варианты сочиненной к спектаклю музыки.

— *Что бы вы ответили зрителю, вышедшему из театра после «Ивана Васильевича» со словами: «Хороший спектакль — но кино лучше!»?*

— Неправильно ставить вопрос, кто кого победил. Кому-то нравится арбуз, а кому-то свиной хрящик. Главное, какие эмоции ты испытал на спектакле и после него. Испытал ли ты что-нибудь вообще.

— *В 2017 году в Новосибирске, в театре «Красный факел» вышел ваш пластический спектакль по Федерико Гарсиа Лорке «Дом Бернарды Альбы». Что вспоминается о той работе? Есть ли планы продолжить сотрудничество с новосибирскими театрами?*

— У меня остались очень-очень теплые воспоминания о краснофакельцах — артистах, службах, руководстве. Репетиционный процесс был сложным — и все-таки прекрасным. На постановку меня пригласили сразу после проведения серии мастер-классов с артистами в рамках крупного театрального фестиваля «Ново-Сибирский транзит». Не прошло и года — и мы выпустили «Дом Бернарды Альбы».

— *Участие в пластическом спектакле артиста, привыкшего прятаться за слова, всегда стресс. А что в «Красном факеле», все ли справились с вашими требованиями?*

— Молодежь театра была заряжена на работу. Тем более, что в репертуаре театра уже шел другой пластический спектакль, «Без слов». Вспомним и «Трех сестер», идущих на языке жестов. Ребята были в прекрасной форме, отмечу также их готовность к разным экспериментам.

В нашем спектакле были заняты три актрисы старшего поколения. Галина Алехина, Светлана Сергеева и Валентина Широкина, к огромному сожалению, ее не стало в период пандемии. Надо отдать им должное, они приходили заниматься каждый день: бегали, прыгали, вставали на мостик, падали на колени и так далее. К выпуску преобразились, похудели. И снова стали театральными дивами! Меня предупредили, что репетировать с Алехиной, народной артисткой, будет непросто, молодых режиссеров она щелкает, как семечки. Я ответил: «Это точно мой вариант». И в работе у нас сложилось абсолютное доверие и понимание, тетя Галя, я так ласково ее называл, отпустила себя и сделала великолепную героиню. Глубокую, наполненную — при этом не произнесла ни единого слова на сцене.

— *Вам удается создавать актерские ансамбли — гармоничные, выразительные. Это что, дар? Есть секрет столь успешной работы?*

— Да ну, какой секрет! В нашем жанре пластического спектакля без любви ничего не получится. Не стоит приходить на репетицию не в духе — это всем сразу будет заметно. И результат работы будет недостойный.

— *Любовь к артистам, цехам — и выбранному материалу тоже?*

— Да. Все происходит в созидании с деликатным честным чувством любви ко всем участникам процесса и к материалу, над которым все вместе трудятся.

— *Хореограф (режиссер по пластике, балетмейстер) всегда в творческом тандеме с режиссером спектакля, композитором, актерами...*

— Качественный продукт может «родиться» в идеальном союзе всех создате-

лей спектакля. Все зависит от человека. Найти-то вроде как своего ты можешь. Но все зависит от того, как вы сработаетесь. Допускаю, что кто-то может в работе остаться равнодушным, холодным. Ты всегда чувствуешь, комфортно тебе работать с кем-то или нет, делается что-то в любви или в муках. У меня есть своя команда, с которой создаем все спектакли. Это художник Максим Обрезков, композитор Паша Акимкин и художник по свету Александр Сиваев. С Павлом познакомились у Володи Панкова, я тогда только-только переехал в Москву. Паша был студентом и репетировал у Володи в «SounDrama». Там же познакомились и с Максимом.

— *Вы отзывчивы в плане творческих предложений? Позовут в Сибирь — поедете ставить спектакль? Или из Театра Сатиры вы пока ни шагу?*

— Да почему? Будут предложения — рассматриваю. Новый опыт, новые лица, новые вершины — это всегда интересно. Учитываю, что я занимаю должность главного балетмейстера в Театре Сатиры, прежде всего буду исходить из своей занятости.

— *Вам встречался артист из анекдота, который сказал режиссеру на премьеры: «Когда вы работали — я вам не мешал! Вот и вы не мешайте мне играть роль, как я хочу! И неважно, что мы там два месяца репетировали!»?*

— К счастью, нет. Потому что в таком жанре, как пластический спектакль, невозможна отсебятина. Это будет либо глупо, либо неуместно. Рад, что артисты в спектаклях без слов всегда с уважением относятся к моим просьбам и предложениям в вопросах выстраивания роли и взаимоотношений между персонажами.

— *Как рождается танец? Вам нужно написать музыку? Или идеями автора пьесы?*

— Всегда по-разному. Заранее не знаешь, что именно тебя вдохновит. Прежде надо понять эстетику будущего спектакля. Что ты можешь соединить в пластическом решении, а что нет. А еще я зачастую исхо-

жу от артистов. Мало просто выучить хореографию — артисты должны ее присвоить и оживить. Танцовщику можно сказать: тут весело, тут грустно, тут хитро, тут зло. А драматический артист может дать глубину образа — через движения, пусть и не самые сложные. Зритель считывает гамму эмоций, подключается к персонажу — и понимает, что ему хотят сказать со сцены на языке пластики.

— *Много ли композиторов вы послушали и восхитились: «Как интересно, вот бы поставить на эту музыку пластический спектакль!»?*

— При постановке своих спектаклей прежде всего исхожу из драматургии и взаимоотношений персонажей. Что касается музыки, я считаю, что она должна быть создана конкретно для спектакля, как и декорации, костюмы и световое оформление. Тогда появятся целостность и эксклюзивность.

— *Возможно, это наивный вопрос, но все же спрошу: чем пластическая драма отличается от пантомимы?*

— Пантомима — вспомним Марсея Марсо и других великих — больше тяготеет к клоунаде. Там обыгрываются невидимые предметы, которые ты воссоздаешь в своем воображении. Пластический спектакль — совершенно другая история. К примеру, в том же «Арбенине» нет ничего из разряда этюдов на память физических действий.

— *Как вам кажется, вернется ли популярность пантомимы, где один артист полтора часа без слов интересен зрителю?*

— Моноспектакль в пластике — наивысший труд для артиста. Сегодня очень сложно в одиночку удерживать внимание публики. Я не знаю такого артиста, кто бы удержал зал, не произнося ни слова полтора часа. Драматического артиста, не танцовщика.

— *Есть ли в театре пределы разумного — возможен ли пластический спектакль «Король Лир»?*

— Пока нет. Считаю, что версия Юрия Бутусова в Театре Вахтангова говорит



Сергей Землянский

нам о том, что за «Короля Лира» в пластике братья рано. Великолепная режиссерская работа, прекрасные артисты... У меня два спектакля по Толстому — «Холстомер» и «Воскресение». Еще два по Пушкину, два по Лермонтову, два по Гоголю. Если в драматургии есть событие, ты можешь играть бессловесно. Артист же не текст раскрашивает голосом. Он вскрывает причинно-следственные связи, созданные, заложенные автором пьесы. Историю без события ставить еще и без слов — это самоубийство, по-моему.

— В одном из интервью вы назвали Шарля Перро самым сложным автором. Не Гоголя,

не Чехова. Я был немало удивлен...

— Но ведь действительно очень трудно поставить всем известную сказку «Кот в сапогах» так, чтобы было интересно юным зрителям, когда артисты играют без слов! Ребенка не обманешь, и заслужить его внимание дорогого стоит. Это взрослый в театре может с позиции своего жизненного опыта что-то домыслить, найти ассоциацию — а ребенку доходчиво всё объяснить без слов непросто. Конечно, у нас в сказке использовался и реквизит, но в основном все держалось на пластике артистов. Спектакль получился веселым. Ответная реакция в детском спектакле — это очень важно.

— Кого вам как зрителю больше всех жалко в «Дяде Жорже»?

— Никого. Там все несчастны. Но даже Елена Андреевна оказывается не способна изменить свою жизнь к лучшему. Мне ее не жалко. Но она мне симпатична. Она запоминается.

— Вы начинали вместе с известным хореографом Татьяной Багановой, многократным лауреатом «Золотой Маски». Каков главный урок вашего сотрудничества?

— Я мечтал понять, как она ставит свои спектакли. Так и не понял. Это какая-то магия для меня. А сейчас не понимаю, как у меня в итоге получаются свои собственные спектакли. Я не лукавлю! После «Материнского поля» очень много людей спросили: «Ну как, как ты это сделал?» А я не знаю, что сказать в ответ. При создании спектакля у меня было ощущение, будто кто-то направляет тебя.

— Чьим современником вы себя считаете?

— Интересный вопрос... Несколько лет назад ответил бы так: современником Пины Бауш. Это выдающийся немецкий хореограф, она умерла в 2009 году.

— Александр Анатольевич Ширвиндт каким-то образом прокомментировал ваши спектакли — «Арбенина», «Дядю Жоржа», «Ивана Васильевича»?

— Да, конечно. Очень тепло отозвался о нашем прочтении «Маскарада». По-



Сергей Землянский

хлопал меня по плечу и сказал: «Сережа, это потрясающе. Никогда не думал, что наши артисты смогут сделать на сцене нечто подобное! Спасибо большое, это достойная работа».

– *Смотришь вашего Арбенина и осознаешь, что людям можно обходиться без слов...*

– И без лиц! Очень много можно сказать без помощи слов и это гораздо сильнее отзовется в тебе эмоционально.

– *Да, у вас же все, кроме главной пары, в масках. А зачем тогда нужны слова, если можно без них?*

– Сейчас такое время – мы мало общаемся при помощи слов. То смайлики, то

бесконечные чаты. Однажды поймал себя на мысли, что мне некомфортно ответить на голосовое сообщение. Я лучше письменно отвечу. По-моему, сегодня слова обесцениваются. То есть, они зачастую мало что значат. Обещания не выполняются и так далее. А меня воспитывали: если я что-то сказал, это надо сделать. Люди хотят экономить свое время. Никто ни с того, ни с сего не возьмет с книжной полки «Холстомера», не пойдет за ним в библиотеку или магазин. Но после нашего иркутского спектакля зрители пишут, что перечитали повесть Толстого. Разве это не

плюс спектакля без слов — пробуждать желание читать классиков?

— *Есть ли у вас желание и время ходить по театрам? Этот вопрос про мюзиклы в первую очередь, где танцы имеют большое значение...*

— Мне интересно то, что ставится в Театре имени Пушкина, стараюсь приходить туда к друзьям на премьеры. Очень порадовал спектакль «Мадам Рубинштейн» с Верой Валентиновной Алентовой в главной роли. Мы с ней вместе работали несколько лет назад — с тех пор восхищаюсь ею как актрисой.

— *Должен ли современный драматический артист быть универсалом? Прилично петь, танцевать, фехтовать, играть на музыкальных инструментах?*

— Мне кажется, да. Синтетический артист всегда интересен режиссеру, ему можно предложить сложный рисунок роли.

— *При этом драматический артист никогда не поет, как солист Большого театра...*

— А зачем эти сравнения? Оперный певец или премьер в балете никогда не сыграет Короля Лира в драматическом театре. Речь о том, что артисту нужно быть конкурентоспособным в своей среде. Для этого надо быть развитым всесторонне. К примеру, Артем Минин в спектакле «Иван Васильевич» весь спектакль удивляет публику — то фокусами, то вокалом, то умением сесть на шпагат. Артисту в своей колоде карт обязательно нужно иметь несколько козырей!

— *Что считаете своим главным достижением на сегодня?*

— Не задумывался об этом. Мне трудно выделить какой-то один спектакль из тех, что уже поставил. Потому что каждый мой спектакль — цельный, самодостаточный, честный. Очевидно, что с возрастом человек становится мудрее. Очевидно, что развиваются артисты. Но пока речь не о главных достижениях. Чувства гордости за сделанную работу я еще не испытывал. Творчество, искусство — не про гордыню, а про созидание.

И когда отпускаешь спектакль в свободное плавание — это всегда опустошение. Правда, с годами и это чувство притупляется. И ты проще относишься к сделанным работам — даже очень удачным.

— *Без чего вы не вы?*

— Наверное, без самоиронии, чувства юмора. Это у меня от папы. Хотя многие считают меня строгим и даже суровым. Но к своей работе я действительно отношусь серьезно.

— *Осовременить Островского легко — через костюмы, к примеру. А легко ли осовременить вальсы Штрауса?*

— Хм... Можно попробовать — если добиться нового качества звучания. А также использовать коллаборацию с современным ритмом. Может получиться интересно. В спектакле «Арбенин. Маскарад без слов» мы репетировали сцену маскарада под знаменитый вальс Хачатуряна. Потом попытались с Пашей Акимкиным сделать свою версию этой музыки. Но в спектакль она не вошла: Паша написал новую, какую-то невероятную музыку для нашего маскарада в Театре Сатиры.

— *Если бы у вас была такая возможность, в какое музыкальное произведение вы бы превратились?*

— В «Лунную сонату» Бетховена. Не знаю, как объяснить, но эта музыка мне очень нравится.

— *Ваш любимый темп — в жизни и творчестве? Можно назвать два разных темпа, если хотите!*

— Когда переехал в Москву, жил в достаточно активном темпе. Назовем его аллегretto. Сейчас, пожалуй, мой темп — адажио. Поэтому — «Лунная соната», да.

— *Что такое талант?*

— Талант? Не знаю, какая-то странная штука, на мой взгляд... Талант — когда ты... Когда тебе позволено создавать и транслировать какие-то глобальные вещи. И в этом ты убедителен. И смиренен. Пожалуй, так.

Беседовал Юрий ТАТАРЕНКО

Фото Марии КОВШОВОЙ

ЛЮБОВЬ НА ВСЮ ЖИЗНЬ

Лев Додин из тех, кто юбилей игнорирует. Давно сформулировал, что театр живет не сезонами, а единым потоком. Если это, конечно, настоящий театр, такой, о котором мечтали с юности и которому не изменили с годами. Такой, к которому пристрастился в **Театре юношеского творчества** под влиянием **Матвея Дубровина**, в кругу друзей и единомышленников.

Л. Додин на репетиции спектакля «Молли Суини»

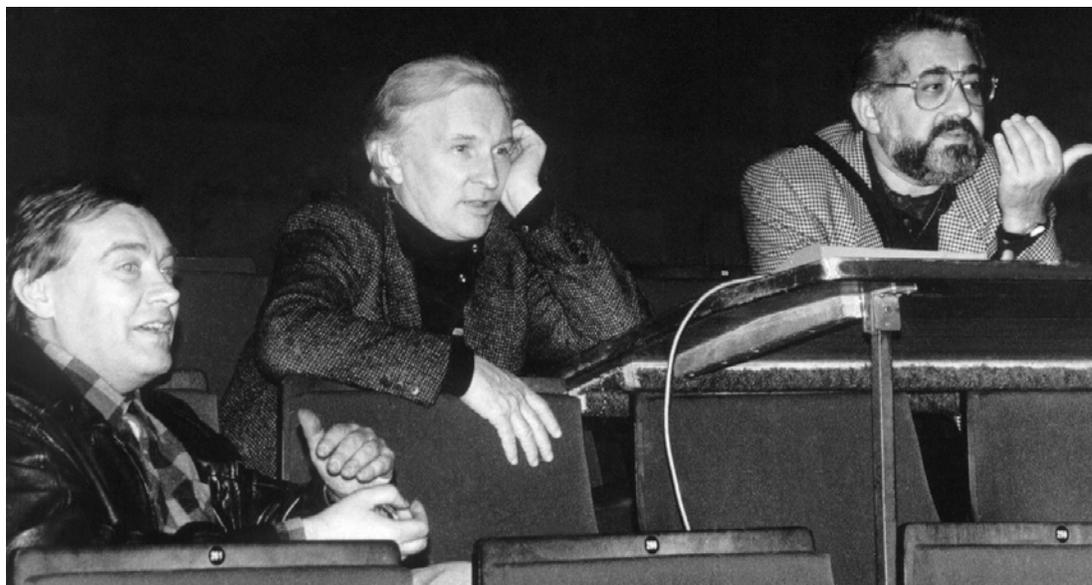


Круг ширился, прирастал учителями и учениками, авторами, становившимися соавторами. Но он оставался родом из ТЮТа, благодаря которому, по словам Льва Абрамовича, «мы полюбили театр как целое... увидели в театре модель наилучшей человеческой ячейки вообще и не представляли, что можно избрать для жизни лучшее место, чем театр».

Режиссер Лев Додин прогремел на всю страну, а потом и на ее окрестности в компании **Фёдора Абрамова**, автора тетралогии **«Братья и сестры»**. Этому автору театр верен по сей день, как и другим избранникам, составившим авторский пантеон МДТ. **Достоевский, Чехов, Шекспир, Володин, Гроссман...**

Экзамен в школе-студии Льва Додина (РГИСИ) напомнил, что особое место в творчестве мастера занимает **Тургенев**. С телеспектакля **«Первая любовь»** началось «путешествие без конца» и «погружение в миры», как позже назвал режиссер дело своей жизни и книги, которые выходят с **2009** года. Теперь студенты погружаются в миры великого писателя, сочинив **«Тургеневский вечер»**, который состоит из этюдов на темы его главных произведений и размышлений о его личности и судьбе. Это всего лишь экзамен, но первое прикосновение к сюжетам классика заново открывает забытые или незамеченные грани отношений героев друг с другом и с миром. Неизвестно, удастся ли персонажам перебраться на сцену МДТ, но монологи и дуэты из **«Отцов и детей»**, **«Дыма»**, **«Нови»** или **«Рудина»** представляются не только многообещающими заявками на роль. Будущие артисты узнают что-то и о себе, а также помогают педагогам взглянуть на привычное заново.

Школа — неотъемлемая часть додинского театра. Курсовые и дипломные работы зачастую перебирались на сце-



А. Порай-Кошиц, Э. Кочергин, Л. Додин на репетиции

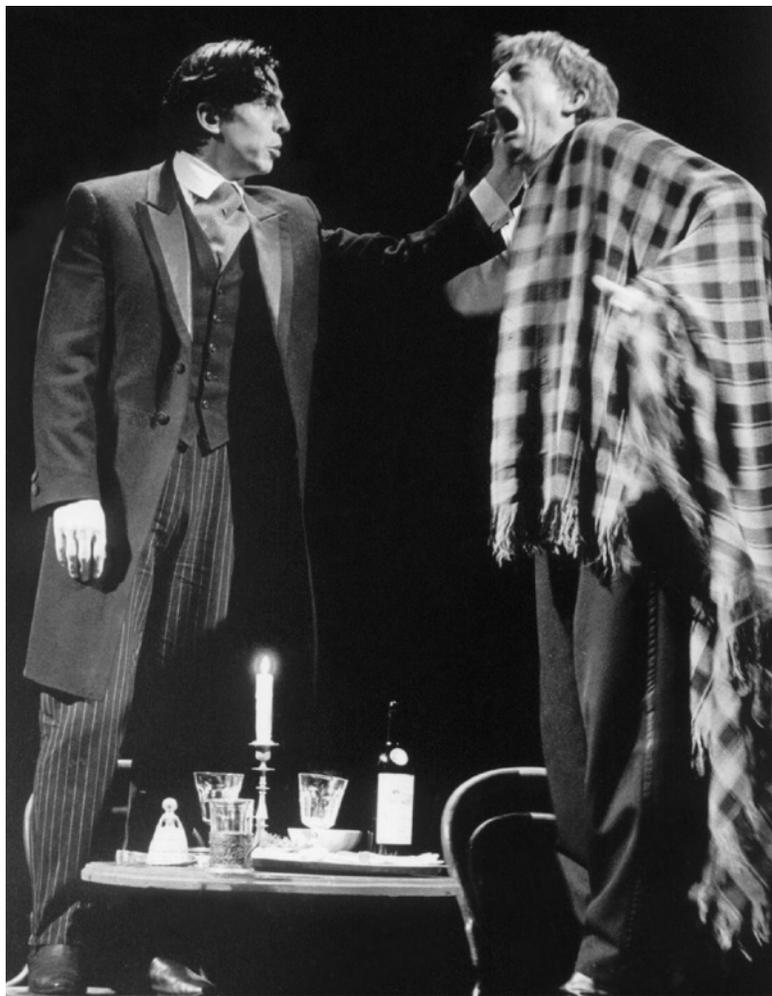
ну. Перегородочка между учебным классом и театром довольно тонка. Выпускников ожидает встреча с педагогами и во взрослой жизни. Так было уже с несколькими поколениями артистов. Вслед за «Братьями и сестрами» в репертуар МДТ вошли «Старик», «Гаудеамус», «Жизнь и судьба», зарождавшиеся в институте на Моховой. Есть шанс переместиться на профессиональные подмостки и у второй учебной работы — эскиз спектакля «Ромео и Джульетта во мгле» обнаружил, что герои Шекспира тоже близки и понятны молодым артистам. И для Додина Шекспир — в кругу любимых авторов, раздумья над его драматическими произведениями не оставляют режиссера, в «Бесплодных усилиях любви», «Короле Лире» и в «Гамлете» он не перестает находить созвучия с современностью.

Только что (5 мая) в МДТ состоялась премьера, погрузившая артистов и зрителей в миры еще одного любимого автора Додина. «Палату номер шесть»

здесь ставят впервые, но мир героев Чехова едва ли не самый родной и притягательный для тех, кто знаком едва ли не со всеми пьесами Антона Павловича.

Как-то Додин обмолвился, что у Чехова нет ответов на все вопросы, но есть сами вопросы. Наверное, именно этим и объясняется привязанность режиссера к драматургу. Задавать вопросы, размышлять, — это важнее, чем получать готовые ответы. Он и артистов учит задавать вопросы, пробовать — от имени героев и от своего собственного, чтобы думать и додумывать до конца.

Театр Додина настраивает на длинные мысли. Как о судьбах мира, так и о природе человека. На этой дистанции режиссеру требуется весь массив русской словесности, зачастую неявные переключки с предшественниками, опыт предыдущих постановок. Актерам же помогает недосказанное в уже сыгранных ролях. С чистого листа здесь не начинают, культурный багаж, так или иначе, пригождается.



«Бесы».
Верховенский –
П. Семак,
Лебядкин –
И. Иванов

Зрителям МДТ тоже полезна «насмотренность». У театра в Питере и Ленинградской области (прежде всего, в **Киришах**) постоянный круг фанатов, однако и неподготовленный зритель, что я не раз наблюдала в **Омске** и **Новосибирске**, **Лондоне** и **Париже** и даже на **Сицилии** (где Додину вручалась премия как лучшему режиссеру **Европы-2000**), с восторгом считает главные смыслы спектаклей.

Чувства, мысли, беды и радости у всех людей схожи. Анюансы заставляют пристальней вглядываться в незнакомые лица и судьбы.

Пространство додинской «Палаты номер шесть» сценограф **Александр Боровский** замкнул плохо оштукатуренной стеной больничного барака и ажурной кованой решеткой, отделяющей сцену от зала. Условность места действия позволяет ему быть и задним двором



Артисты МДТ в Верколе

сумасшедшего дома, заваленного лоханками старых ванн, и палатой, где ведут диалог доктор и пациент. Никаких современных костюмов, никаких гаджетов. Время действия — чеховское. На Чехова смахивает и доктор Рагин — долговязая фигура в старомодном пальто и шапке «пирожком». Впрочем, герой **Сергея Курьшева** похож и на доктора **Вересаева**, и прочих земских врачей, чье отношение к профессии неоднократно зафиксировано в нашей литературе.

В центре спектакля дуэт доктора Рагина и пациента Ивана Громова (**Игорь Черневич**). И дуэт двух ведущих актеров МДТ, однокашников, которым не раз доводилось исследовать мир чеховских персонажей.

Начавшись с бурного противостояния, их спор постепенно переходит в философскую беседу. Почти как в «Трех сестрах», когда Вершинин говорит: «Если не дают чаю, то давайте хоть пофилософствуем». На что откликается Тузенбах: «И через тысячу лет человек будет так же вздыхать: «ах, тяжело жить!» — вместе с тем точно так же, как теперь, он будет бояться и не хотеть смерти». Герои Чехова без этого не могут, а здесь обстановка вполне располагает. В беседах доктора и пациента мелькают **Сократ, Диоген, Марк Аврелий, Кант**. Они уже почти не спорят, а подхватывают мысли друг друга.

Громову, измученному манией преследования, приходится на практике



На репетиции

решать вопрос: «Быть или не быть?». Доктор распакивает перед ним калитку и приглашает на волю. Герой Игоря Черневича застывает на пороге. Держит мхатовскую трагическую паузу и, как говорили в старину, меняется в лице. Смятение читается в его глазах. Рваться на свободу и добровольно принять ее — это оказывается поистине гамлетовской дилеммой. Он бесильно отступает. Как ни эфемерна грань между двором психушки и большим миром, пересечь ее дано лишь доктору Рагину, да и то — в одну сторону. Он тоже меняется, стареет на глазах, признаваясь, что совсем пал духом. Доктор превращается в пациента, столь же бесправного, как и прочие.

«Прочих» в спектакле меньше, чем в повести, зато каждый колоритен и не-

повторим. Высохший в ожидании орденов и наград герой **Владимира Захарьева**, беспрестанно повторяющий слова молитв безумный Мойсейка **Михаила Самочко**, немой парнишка **Никиты Тимербаева**, вояка в рваном мундире поверх больничного халата — **Сергей Козырев**, время от времени грозно вскрикивающий: «Замолчать!»

Они не стремятся на волю, существуют по инерции, словно зная, что вытащили билет в один конец, — по-своему иллюстрируя рассуждения Рагина и Громова о конечности и бесконечности бытия.

В год своего **80-летия** Лев Додин поставил спектакль и похожий на прежние работы, и неожиданный. Пребывая в кругу заветных тем и идей, продолжая то, что открыл в пьесах Чехова, прозе



На репетиции «Доктора Стокмана»

Абрамова, Достоевского, Гроссмана и **Платонова**, он стилистически меняется, укрупняя и заостряя большие вопросы, над которыми размышлял, начиная с «Первой любви» Тургенева, работ в **ТЮЗе**, **МХАТе** и **БДТ**. Вот и доктор Рагин подмечает в речах оппонента: «Меня приятно поражает в вас склонность к обобщениям». Без обобщений театр Додина невозможен. А с годами эта склонность не иссякает, с той поры как он обрел свой театр, он думает не только о собственном творчестве, но и об актерах, которые связали с ним судьбу, и об учениках, об их профессиональном и духовном росте. Вот уже **40 лет** Додин строит свой театр. Построил и продолжает стройку.

Среди нынешних студентов я заметила парня со знакомой фамилией — **Ми-**

хаил Тараторкин. В **ТЮЗе**, когда идея будущего театра только-только зарождалась, среди любимых актеров педагога и режиссера Додина был **Георгий Тараторкин**. Помню не только их прекрасные общие работы. В спектакле «**Тебе посвящается**» герой Тараторкина читал стихи **Наума Коржавина**. Они были о первой любви, посвящены однокласснице: «Мне без тебя так трудно жить...»

Но сегодня мне кажется, что они и о любви на всю жизнь — любви к Театру. «Ты мир не можешь заменить, но ведь и он тебя — не может».

Елена АЛЕКСЕЕВА

Фото предоставлены пресс-службой МДТ – Театра Европы

ЮБИЛЕЙ ТЕАТРАЛЬНОГО ВОЛШЕБНИКА

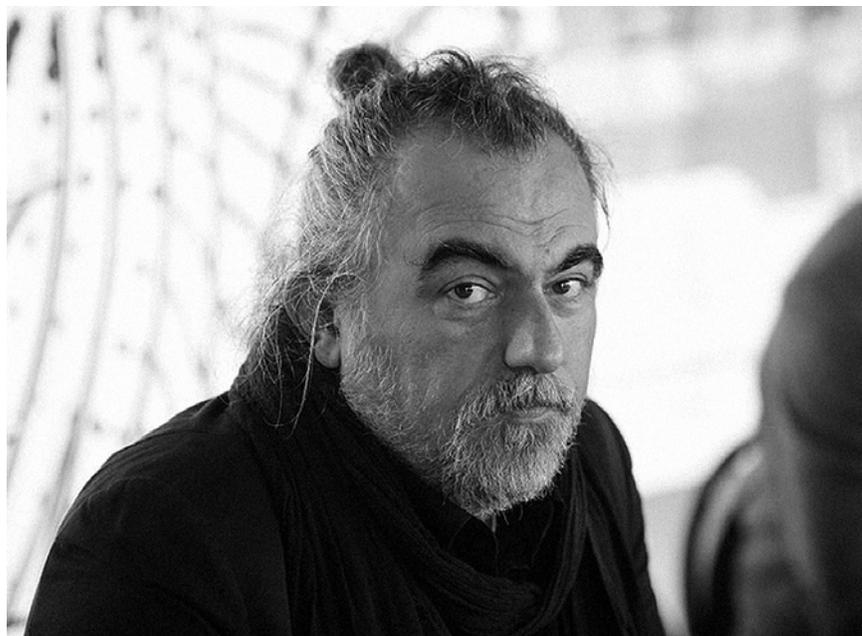
Летом 1988 года на легендарный актерско-режиссерский курс Петра Наумовича Фоменко в режиссерскую группу поступил 19-летний македонец Иван Поповски. Русского языка он не знал, поступать в ГИТИС из родного города Скопье приехал с мамой, которая выступала в качестве переводчицы. Петр Наумович взял его с условием, что тот за три месяца выучит русский язык, и будущий режиссер в данный срок успешно уложился.

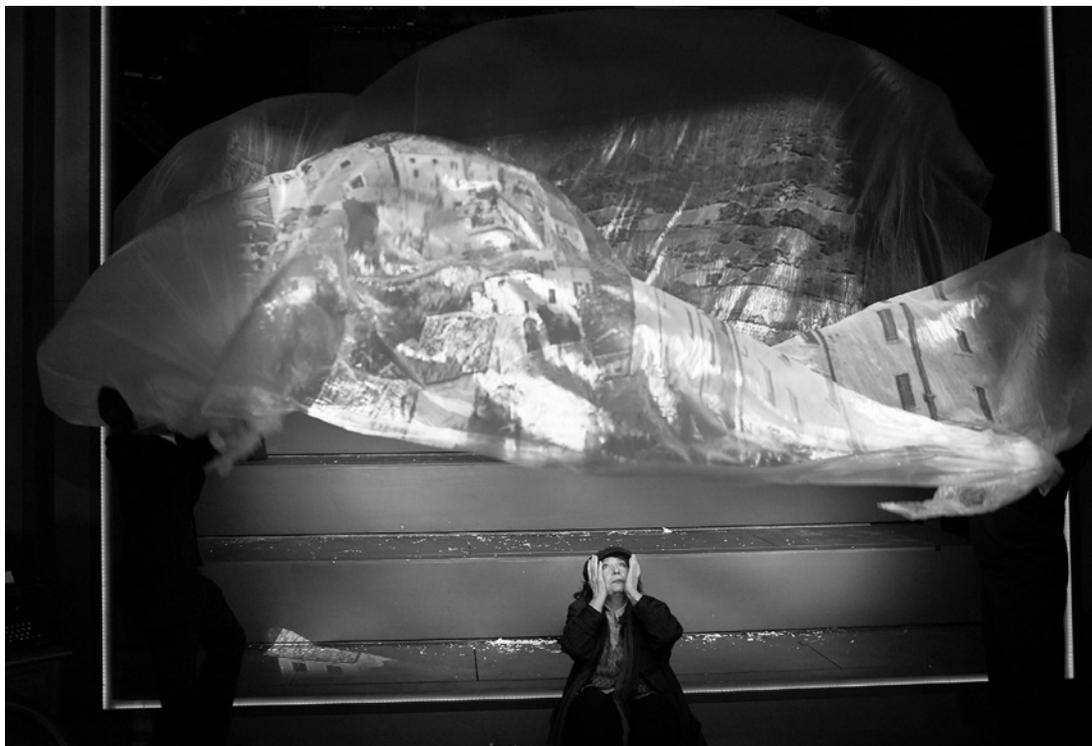
Еще первокурсником Иван Поповски поставил сцену из «Укрощения строптивой» с Галиной Тюниной и Кареном Бадаловым. Зрелище было озорным, задорным и стало ясно, что

с Петром Фоменко он говорит на одном языке, хотя отрывок сыграли тогда на английском. И в первых, и в следующих спектаклях будет проглядывать «фоменковский ученик», но обладающий своей яркой индивидуальностью, своим режиссерским почерком. А с того самого курса, набранного в 1988 году, и начался знаменитый театр «Мастерская Петра Фоменко».

Уже через три года, в 1991-м, студент из Македонии поставил в стенах ГИТИСа, а точнее, в одном из его коридоров, спектакль «Приключение» по пьесе Марины Цветаевой, ставший легендарным и получивший в 1992 году Московскую театральную премию «Гвоздь сезона».

Иван Поповски





«Terra Guэрpa. Каприччио». Елена Камбурова. Театр музыки и поэзии Елены Камбуровой. Фото С. Петрова

Зрителей, пришедших на учебный спектакль, поражала не только трепетная искренность молодых актеров, но и та игра с пространством, в которой не действуют привычные законы. А есть один закон — воображения и веры, он действует, когда персонажи, возникающие из небытия, заставляют либо включиться в свою таинственную игру, либо не принять ее и остаться в этом мире посторонним.

В центре спектакля был Казанова — воспоминание о главном Приключении его жизни и бесконечности разнообразных приключений жизни. Спектакль шел **50 минут**, но до сих осталось в памяти тех, кому посчастливилось его увидеть. Не забыть, как приоткрывалась таинственная дверь в гитисов-

ский коридор, а во всех его дверных проемах возникала, точнее угадывалась, чувствовалась какая-то загадочная жизнь, слышалась музыка, мелькали платья и камзолы. В центральном проеме застывали две таинственные фигуры, игра света и теней меняла перспективу, цветаевские рифмы пропевались или нашептывались, взламывая будничную реальность.

В том же 1992 году Иван Поповски осуществил постановку пьесы **Ф. Кромелинка «Ваятель масок»** в театре **«Независимая группа Аллы Сигаловой»**, которая стала его дипломной работой.

Уже тогда, три с лишним десятилетия назад, становилось ясно, что творческий путь режиссера вдохновляет поэзия и культура **Серебряного века**. По-



«Времена... года...». Сцена из спектакля. Театр музыки и поэзии Елены Камбуровой. Фото С. Петрова

сле Цветаевой наступило время **Блока**, **Гумилева** и время музыки.

Вскоре молодого режиссера стали называть режиссером-романтиком, а некоторые, не соглашаясь, называли режиссером-эстетом, мастером музыкального и визуально-пластического театра. Все эти ярлыки были стремлением разложить по полочкам неуловимую театральную магию, поверить алгеброй гармонию, волшебную атмосферу спектаклей Ивана Поповски. Жесткому определению его произведения, поставленные и с родными «фоменками», и в **Театре музыки и поэзии Елены Камбуровой**, и в **Центре оперного пения Галины Вишневской**, да и по всему миру – в **Париже**,

Нью-Йорке, **Швеции**, **Македонии**, **России** не поддаются.

В **1993** году Поповски поставил спектакль **«Баня»** по мотивам пьесы **Вл. Маяковского** в театре **«Феникс»** в **Нью-Йорке**. В **1994** году в парижском **«Русском сезоне»** с актерами **«Мастерская Петра Фоменко»** осуществляет постановку **«Балаганчика»** по пьесе и поэзии **Александра Блока**. Премьера состоялась в театре **«Одеон-Театр Европы»**, а затем эти же актеры сыграли спектакль в Москве на сцене **Театра им. Моссовета**.

Вернувшись в **«Мастерскую Петра Фоменко»**, режиссер поставил **«Отравленную тунику»** **Николая Гумилева**, и **«Носорог»** **Эжена Ионеско**.



«Времена... года...» Сцена из спектакля. Театр музыки и поэзии Елены Камбуровой. Фото С. Петрова

А чуть позже — спектакль «Алиса в Зазеркалье», который до сих пор в репертуаре этого театра.

В 2007 году Иван Поповски получил звание «Посол культуры Республики Македонии в РФ», а в 2008 медаль Пушкина за популяризацию русского языка и российской культуры.

Он ставит спектакли в разных театрах и в разных жанрах. Но музыкальный театр возник в его творческой биографии совершенно не случайно. Иван Поповски обладает поэтическим даром перевода музыки на театральный язык, воссоздания театральной образности из музыкальной. В Театре музыки и поэзии Елены Камбуровой он ставит спектакли, которые назы-

вают то «музыкальными инсталляциями», то «концертом-фантазией» или «концертом-галлюцинацией».

«P.S. Грезы...» на музыку Шуберта и Шумана, «Капли Датского короля» по песням Булата Окуджавы в афише театра рядом со спектаклем «Абсент» на музыку Дебюсси и Равеля, магическое театральное действо «Времена... года...» «концерт без слов» на музыку Вивальди, Гайдна, П.И. Чайковского и А. Пьяццоллы. За этот спектакль режиссер был удостоен премии «Хрустальная Турандот» и Национальной премии «Музыкальное сердце театра».

«Времена... года...» — гармоничное соединение музыки и света, вокально-



Иван Поповски

го пения, пластических и визуальных образов, которые представляют единую картину Мира и Бытия. Спектакль оставляет ощущение маленького чуда, волшебства, которое не отпускает тебя очень долго.

В Театре Елены Камбуровой он создал посвящение **Тонино Гуэрре**, спектакль «**TERRA GUЭРРА. Каприччио**», используя стихи и эссе Тонино Гуэрры, музыкальную классику и народные итальянские песни, а также знаменитые мелодии итальянских фильмов.

Органично режиссер пришел и в большую оперу. Первая опера Ивана Поповски была поставлена в **Лилле**. **Риккардо Шварцер**, который много работал с **Мстиславом Ростроповичем**, видел спектакли «Приключение» и «Балаганчик» и почувствовал в них яркое музыкальное начало. Он предложил режиссеру на выбор три оперы и Поповски выбрал «**Евгения Онегина**».

В Центре Оперного Пения Галины Вишневской Иван Поповски поставил

«**Царскую невесту**» Римского Корсакова, «**Риголетто**» Верди, «**Кармен**» Бизе, «**Бориса Годунова**» Мусоргского. А затем и оперу «**Война и мир**» Прокофьева в **Большом театре**, над которой он работал вместе с Мстиславом Ростроповичем.

Невероятный успех в родном театре «**Мастерская Петра Фоменко**» имел спектакль «**Сон в летнюю ночь**» — настоящий праздник театра, с поэзией Шекспира, оркестром, парящим в воздухе, летящей пластикой шекспировских влюбленных. Ироничный взгляд на самих себя, волшебство театральной игры, волшебство театрального праздника.

В **2022** году еще один шекспировский спектакль возник в театральной биографии Ивана Поповски. Это «**Двенадцатая ночь**» в **Театре имени Ленсовета**. И снова — волшебная сказка, азартная театральная игра, история любви в невероятной стране Иллирии. Спектакль был посвящен основоположникам театра «**Мастерская Петра Фоменко**» и спектаклю **Игоря Владимиров** «**Укрощение строптивой**».

В репертуаре «**Мастерской Петра Фоменко**» сейчас еще два спектакля режиссера — «**Молли Суини**» **Брайна Филя** и премьера прошлого театрального сезона — **чеховский «Вишневый сад»** с **Галиной Тюниной** в роли Раневской. Спектакль, объединивший несколько поколений учеников Петра Фоменко, в котором тонко соединились лучшие традиции школы мастера и поэтическое осмысление чеховской истории: гибели вишневых садов в наше время.

Ивану Поповски исполнилось **55** лет. Лучший возраст для режиссера, когда уже приходит мастерство, жизненный опыт диктует новые идеи и замыслы, и есть силы для их воплощения.

Галина СТЕПАНОВА

ВЛАДИМИР ШЕПЕЛЁВ: «БЫТЬ, А НЕ КАЗАТЬСЯ»

В нынешнем году уже четверть века, как **Владимир Шепелёв** выходит на сцену **Ярославского театра юного зрителя**. Довольно символично, что это 25-летие оказалось тем рубежом, который **Владимир Евгеньевич** отмечает в звании **заслуженного артиста России**. Новость о присвоении награды пришла в театр в самом конце апреля, Президентский указ датирован 22-м числом.

На сцене он создал множество запоминающихся образов в спектаклях как классического, так и авангардного направления, одинаково убедительно играя и комедийных персонажей, и серьезных, глубоких героев. Среди ролей – **Порфирий Петрович (Ф.М. Достоевский «Преступление и наказание»)**, **Вершинин (А.П. Чехов «Три сестры»)**, **Отец / житель блокадного Ленинграда (документальный спектакль «Ленинградская симфония»)**, **Самсон Вырин (А.С. Пушкин «Станционный смотритель»)**, **доктор Вернер (М.Ю. Лермонтов «Герой нашего времени)**, **Пикеринг («Моя прекрасная леди» Б. Шоу «Пигмалион»)**, **Человек (Д. Сэлинджер «Над пропастью во ржи»)** и другие ...

При этом очередную награду актер воспринимает не как закономерность, а как новую точку отсчета, которая заставляет предъявлять к себе больше требований и подтверждать звание каждодневной работой.

– *Владимир Евгеньевич, а в детстве вы кем хотели стать?*

– Мечтал в цирке работать.

– *В цирке? Кем?*

– Клоуном, конечно! Мне нравилась атмосфера цирка, праздника, который там царил, эти разноцветные огни, эти большие прожектора, которые крутятся, как гиперболоид инженера Гарина. Я даже почему-то был уверен, что после первого класса меня отдадут в цирковое училище.

– *А ваши родители были связаны с творческими профессиями, с искусством?*

– Нет. Папа инженер, на шинном заводе ра-

ботал. Мама несколько профессий сменила, у нее не было высшего образования, на первом месте для нее всегда были семья и дети. А вот мой старший брат занимался в Театре советской поэзии (ТСП), который во Дворце моторостроителей создала Ирина Георгиевна Колесса. Брат привел меня в этот театр, когда я учился в седьмом классе. В ТСП, кстати, начинал свой путь ставший позже популярным артистом Стас Садальский. Ирина Георгиевна была заслуженной артисткой РСФСР, закончила ГИТИС, отделение музыкальной комедии, долго работала в музыкальном театре в Иваново, а потом приехала в Ярославль. Благодаря ей, у меня появилось ощущение, что человек театра – это совершенно другой человек. Дома я был одним, а в ТСП – абсолютно иным... Тогда то и родилось решение стать актером.

Владимир Шепелёв





«Герой нашего времени. Княжна Мери». Вернер — В. Шепелёв, Печорин — И. Колесов

— Родители не отговаривали?

— Отговаривали, конечно! Считали, что это всё несерьезно, что после восьмого класса лучше в техникум идти, получить профессию нормальную, чтоб семью обеспечивать... Но я закончил десять классов и поехал поступать в театральный. Поехал, конечно же, в Москву. Куда ж еще! Во МХАТ, в ГИТИС, в Щепкинское училище показывался. Нигде не прошел. Тогда бум был в театральных вузах, конкурс — чуть ли не сто человек на место. Помню, после показа к нам выходили стажеры, которые сами на режиссуру только-только поступили, и говорили: «Нет сценических данных у вас». И таким сценическим голосом это всё говорили... Земля, конечно, из-под ног — ух!

— Тем не менее в 1978-м вы все же поступили в Ярославское театральное училище. Потом была служба в армии. А после вы стали студентом Ярославского педагогического института. Но закончили все-таки Ярославский театральный. Почему таким извилистым оказался этот путь в профессию?

— Первые два месяца в театральном училище я пручился (из которых один — в колхозе, что называется), и мне пришла повестка в армию. Я просил отсрочку по со-

вету педагогов, но мне ее не дали. И хорошо, что не дали! Потому что через полгода наши войска стали вводить в Афганистан. Если бы мне дали отсрочку, я мог бы оказаться там, и неизвестно, как бы судьба сложилась. Много ребят там погибло, мой одноклассник умер от ран... Когда отслужил, театральное училище в Ярославле стало институтом. Мне сказали: надо поступать заново, статус изменился, восстановиться невозможно. Я расстроился и пошел в педагогический. Но когда мы давали клятву на верность педагогике у Вечного огня — такая традиция в институте была, я клялся, а про себя думал: «Поступлю, всё равно поступлю». В театральный, разумеется.

— И, поступив, оказались учеником Станислава Таюшева...

— Нет, Станислав Владимирович стал руководителем уже на последнем курсе. Так случилось, что у нас педагоги каждый год менялись. Таюшев выпускал нас. И он с нами спектакли ставил — «Из жизни насекомых» Чапека, «Завтра была война» Васильева... Но занятий по мастерству как таковых уже не было.

— А кто из педагогов дал понимание профессии?

— На втором курсе с нами работал актер Вол-



«Ленинградская симфония». Старшая дочь — Е. Гуляева, Отец — В. Шепелёв, Мать — А. Кормакова, Младшая дочь — О. Шадрина

ковского театра Вадим Михайлович Асташин. Когда с ним отрывки делали, он нам всё про жизнь что-то рассказывал. А мы с нетерпением ждали: когда же играть-то мы начнем? Нам надо играть! Сейчас, когда уже что-то в профессии понимаешь, ясно, что играть — это не всегда что-то немедленно делать. Вадим Михайлович пытался нас погрузить в обстоятельства, в суть происходящего. Ведь прежде чем действовать в обстоятельствах, надо понять их изнутри, понять, что происходит с персонажем. Тогда и слова встанут на место. А иногда и слов не нужно будет. Помню, однажды во время показа самостоятельной работы произошел казус. Мы с однокурсником вышли. Он говорит, я говорю, он говорит, я говорю. И тут я понимаю, что я перескочил не туда. Я смотрю на партнера, а он молча, одними глазами мне дает понять: ты, что ж, не то лепишь-то. А я — так же одними глазами — отвечаю: так получилось. Он мне: ну, давай будем теперь выкручиваться. И мы с ним как-то дошли до финала. Тогда я понял, что, оказывается, вот еще что может происходить на сцене!

А понимание настоящего театра, понимание, каким он должен быть, в котором

не текст произносят, а где живая жизнь, — дал другой педагог курса Иосиф Петрович Потапенко. Бывший артист балета, выступал в Новосибирском театре оперы и балета. Потом закончил режиссуру в Щукинском училище, его там оставили преподавать, но через несколько лет «попросили», и он приехал в Ярославль. То, что я понял в профессии, где-то на восемьдесят процентов его заслуга. Ведь чаще всего представляют, что театр — это праздник. Праздник!!! Яркое! Громкое! Ну, здорово же? Здорово! Хлопают? Хлопают! Это может быть этапом становления актера, когда ты подвижный, когда ты можешь и так и этак, в нужный момент упасть, потом вскочить. Но в определенный момент падать уже не хочется... Хочется какой-то правды внутренней. Правды. Мне интересно раскапывать обстоятельства, чтобы понять, что происходит в пьесе, что происходит в каждой сцене. Есть такие постановки, которые идут от головы. Сидишь, смотришь: ага, вышел актер. Сказал. Хорошо сказал! Тут другой вышел. Тоже хорошо сказал! Зритель на спинку кресла отвалился и всё это анализирует. А когда настоящее происходит — тебе неко-



«Не так живи, как хочется». Илья Иванович — В. Шепелёв, Петр — И. Поздняков

да анализировать, некогда. Настоящее тебя берет и не отпускает! Это такие тонкие вещи, которые не потрогаешь. Они проявляются во взгляде, движении, интонации, в воздухе. Это как в жизни, когда близкий человек умирает, но остается с нами, его не потрогаешь — а он с нами, ты только о нем подумал, начал с ним говорить — он тебе отвечает. И вот это невидимое и есть суть искусства настоящего. Как говорил нам Потапенко: актер должен пройти по острию бритвы, крен в одну сторону — не дотянул, крен в другую — патология. Именно это держит внимание зрителя, этот оголенный нерв, это притягивает. Потому что это идет из души в душу, оно невидимое, но оно проникает. Такой театр я впервые увидел у Льва Додина. Когда мы учились, часто ездили в Москву, в Ленинград, смотрели спектакли. И вот в театре Додина, который тогда как раз начинал греметь, у меня было просто потрясение. Я посмотрел несколько спектаклей... и остолбенел. Мы в театр пришли... а тут была жизнь. И пришло понимание, что есть театр представления и есть театр переживания. Искусство настоящее — это переживание, проживание, когда через тебя проходит, через сердце. Театр пред-

ставления может просто восхищать, но не потрясать. И мне всегда хотелось вот такого театра, который потрясает.

— *Стал ли таким для вас Калининградский областной драмтеатр, в который вы отправились после вуза и где проработали девять сезонов?*

— Честно говоря, я не знал, какой это театр. В институт приезжали режиссеры, другие представители театров, смотрели дипломные спектакли, был среди них актер из Калининграда, ему дали задание трех-четырёх человек взять. В числе приглашенных оказался и я. В театре была хорошая, сильная труппа, я был рад там работать.

— *Какие роли довелось сыграть?*

— Ну, молодежь в основном прыгает в сказках. Пять лет я играл Кота Леопольда. Принца в «Русалочке» играл. Помню, выбегаю в красивых сапогах, а девочка какая-то говорит: «Ой, мама, кот вышел», — почему-то она решила, что раз в красивых сапогах — значит, кот. А из серьезных работ были «Романтики» Ростана, «Акселераты» Семёна Ласкина, «Чума на оба ваших дома» Григория Горина, постановки по рассказам Чехова. В одной из комедий, в которой впервые звучала тема забастовки, сыграл репортера. В то вре-



«Преступление и наказание». Порфирий Петрович — В. Шепелёв

мя был такой типаж — социальный герой, и я подходил под него: что-то про производство, человек, который добивается правды... Вот таких героев играл частенько. А в Калининград я, конечно, влюбился. Правда, через несколько лет понял, что очень хочу домой, в Ярославль. Даже мечтал: хорошо бы жить в Ярославле, а работать в Калининграде. Мне до сих пор снится Калининград, моя гримерка. Я оттуда с тяжелым сердцем уходил, когда меня пригласили в Брестский театр драмы...

— *А почему ушли?*

— К нам на постановку приехал режиссер Яков Васильевич Натапов. Он ставил в Минске, в Брянске, в Гродно, и его в Брест пригласили главным режиссером. Яков Васильевич предложил мне поехать с ним, причем брал сразу же на роль Иванова по Чехову. Для меня это был счастливый этап становления. Я понимал режиссера, и он меня понимал! И мне было с ним легко и понятно. Бывает, режиссер требует: делай вот так и вот так. Ты отвечаешь: «Мне тут неудобно...» — «Удобно дома будет! Делай и всё!» Это, конечно, отговорка, когда режиссер не знает, как поступить, или ему просто некогда. А вот с Яковом Васильевичем мы понимали друг друга. Он сам актер, и он понимал,

как направлять артиста и как подсказывать персонажу, которого артист играет. Когда подсказывают актеру как актеру — он остается на сцене актером. А когда подсказывают как персонажу — идет совершенно другая жизнь, она более тонкая, более ёмкая, более притягательная для зрителя. От режиссера, конечно, многое зависит. Порой, режиссеру кажется, что всё нормально, и репетиция заканчивается. А актер думает: как нормально? Тут еще работать надо, еще только начали, надо искать. С первой полочки ты можешь взять, но это с первой полочки. Да, зритель будет хлопать... Но нужно найти то, что греет тебя и что трогает зрителя. Конечно, большая удача — найти своего режиссера, найти свой театр.

— *Почему же тогда вы ушли из Брестского театра?*

— У режиссера возникли творческие разногласия с директором, и он ушел. Я мог остаться, но решил: поеду-ка я домой, в Ярославль.

— *И в Ярославле долго не могли найти работу...*

— Да, здесь ни в Волковском, ни в ТЮЗе не было возможности устроиться, не было свободных ставок. И я почти пять лет не работал в театре. Как раз в те смутные 1990-е. В это время чем только ни занимался... И в

магазине работал, и экспедитором в Москву ездил. И тут в ТЮЗе нужно было срочно вводить актера на роль отца Лоренцо в «Ромео и Джульетте», и главный режиссер Александр Сергеевич Кузин пригласил меня. А позже он дал мне очень интересную роль Якова в пьесе Горького «Последние». Кузину я был чрезвычайно благодарен за то, что он взял меня в ТЮЗ и занимал в постановках, при том, что у него были свои ученики, которых он готовил специально для нашего театра. Все-таки пять лет без профессии были трудным для меня временем. Я понял, что без театра я, конечно, не умру, но я не понимал, в чем другом мне себя найти...

— Для вас имело значение, какие вам роли давали или не давали? Было ли так, что очень хотелось сыграть какую-то роль, и вы говорили об этом режиссерам?

— Нет, никогда в жизни. Счастье — работать в настоящем, истинном театре. Это главное. Поэтому не было такого, что я хочу сыграть ту или иную роль, прошу кого-то об этом. Я всю жизнь хотел работать в театре, где стремиться быть, а не казаться. Я хочу

именно «быть», хочу работать с единомышленниками, которые могут репетировать до умопомрачения и искать то невидимое, необъяснимое, что держит зрителя. Идеал недостижим, конечно же. Редко бывают спектакли, когда ты выложил, а после понимаешь: не зря, всё не зря, все-таки что-то ты умеешь, что-то можешь, тебе есть за что себя уважать. Мне многое не нравится из того, что я делаю. Я много сомневаюсь, я самод. Но при этом — оптимист, как ни странно. Когда бывает тяжело, я все равно не поддаюсь, не ломаюсь. Когда есть за что себя уважать — значит, живем дальше. Боль, она всё равно остается. Боль, что приходится идти на компромиссы в профессии. Но и потрясающие мгновения в театре случались, и настоящее было, то, что проникает в душу. То настоящее, которое ни с чем не спутаешь. Оно, как озон после грозы: ему не дашь определения, но всегда понимаешь: да, это оно. Это настоящее...

Лора НЕПОЧАТОВА

Фото Анастасии НОВИКОВОЙ
и из архива Ярославского ТЮЗа

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

РУССКАЯ КЛАССИКА В «МАСТЕРСКОЙ»

На спектакль Самарского театра для детей и молодежи «Мастерская» по рассказу И.С. Тургенева «Муму» я шел с волнением. Наверняка и с вами было такое, когда желание встречи с героями любимого произведения соседствует с опасением столкновения с очередным режиссерским «переосмыслением» классики.

Помню, как больше четверти века назад меня не оставил равнодушным ставший экзистенциальной драмой кинофильм Юрия Грымова с Людмилой Максаковой в роли Барыни и Александром Балуховым в роли Герасима. Главной героиней

у Грымова была Барыня, не злостная крепостница, а одинокая, окруженная невежественными крепостными, страдающая от недостатка подлинных чувств, потерявшая всё в этой жизни женщина. Позже я был свидетелем того, как свою театральную версию «Муму» сочинял Роман Виктюк. В его сценической фантазии «Глух он, не мой» переплелись сюжет рассказа «Муму», фрагменты романа «Консуэло», письма Тургенева и его матери, а стремление к всепоглощающему счастью любви было наполнено вполне реальной, смертельной опасностью. Поставивший в 2018 году в Государственном театре На-



Самарский театр для детей и молодежи «Мастерская»

ций «Муму» **Дмитрий Крымов** по-своему перевел рассказ Тургенева на язык театра: у каждого из нас от рождения развиты чувства, у кого — больше, у кого — меньше, только не все мы этими чувствами живем. Вот почему меня так заинтересовало и даже беспокоило, что же сегодня произойдет в театре «Мастерская» с поэтической прозой Тургенева, о чем будет самарская сценическая версия «Муму».

Этот театр мне знаком еще с тех пор, когда он был актерским курсом **Ирины Сидоренко** в Самарском государственном институте культуры. Знаю, насколько творчески непредсказуема «Мастерская». Понимаю, как здесь стараются воспитывать молодую труппу художественный руководитель театра Ирина Сидоренко и главный режиссер **Александр Мальцев**. Вижу, насколько здесь дове-

ряют молодым приглашенным режисерам. О том, как в «Мастерской» переосмысливают классику, я писал в «Страстном бульваре, 10» (№ 4-234/2020) на примере «Молодой гвардии» **Александра Фадеева**, «Иуды Искариота» **Леонида Андреева**, «Безымянной звезды» **Михаила Себастиана**.

Самарская «Мастерская» — один из самых молодых профессиональных театральных коллективов в стране, статус муниципального бюджетного учреждения культуры он получил **12 декабря 2018 года**. Его гастрольно-фестивальная география обширна: от Москвы и Челябинска — до Будапешта и Копенгагена, от Клайпеды до Евпатории. В Самаре для «Мастерской» заканчивается строительство современного театрального здания. Кроме Ирины Сидоренко и Александр

ра Мальцева с труппой работают режиссеры самых разных стилей и направлений. В репертуаре — более трех десятков спектаклей, поставленных по русской и мировой классике, а также по современной драматургии: «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Саня, Ваня, с ними Римас» В. Гуркина, «Прощание в июне» А. Вампилова, «Звук позади самолета» Р. Белецкого, «Кентервильский призрак» В. Вербина, «Шинель» и «Вий» Н.В. Гоголя, «Сторож» Г. Пинтера, «Безрукий из Спокэна» М. Макдонаха, «Жажда» Ю. О'Нила, «Географ» по роману А. Иванова «Географ глобус пропил», «Варшавская мелодия» Л. Зорина, «Розенкранц и Гильденстерн» Т. Стопшарда...

Уже больше двух лет успех у публики имеют гоголевские «Мертвые души». В день премьеры на афише кровавым цветом были заявлены «Души мертвые». «Мертвые души» или «Души мертвые» — казалось бы, что изменится от этой перемены мест слагаемых в названии? Публику ждала не драма и не комедия, а — смотрите внимательно! — душевная поэма в пяти сделках. Да, жанр определен режиссером **Ириной Кондрашовой** именно

так. Попробуй предугадай, чем обернется смешение душевности и духовности с окружающей их чертовщиной и стремлением к коммерции в свойственном поэме эпическом масштабе!

«Гроза» **А.Н. Островского** — уже не первая постановка **Ольги Парфеновой** в театре «Мастерская». Режиссерский почерк вполне узнаваем: эффектные пластические этюды, песни, танцы контрастируют с решенными в традициях русского психологического театра дуэтными сценами и монологами. Кабаниха (**Мария Васильева**) — абсолютный тиран в юбке, недалеко и похотлива ее дочь Варвара (**Александра Костырева**), бесхребетен сын Тихон (**Андрей Галкин**), Дикой в исполнении **Валерия Сабельникова** — вполне типичный уважаемый в городе человек, его племянник Борис (**Никита Ходенков**) — красавец, в которого нельзя не влюбиться. Берет за сердце философской глубиной размышлений монолог Кулигина (**Руслан Салихов**)...

Спектакль **Александра Мальцева** «Идиотъ. Мотивы» по роману **Ф.М. Достоевского** в жанре «история болезни одного романа», казалось бы, уже одной орфографией на афише отсылает нас к веку

«Мертвые души». Сцена из спектакля





«Гроза». Сцена из спектакля

девятнадцатому, но и смыслово, и визуально во всём из нашего времени. Светлым призраком появляется на сцене своеобразный двойник Настасьи Филипповны (**Ольга Царева**), ее ангел-хранитель Мари (**Мария Солоднева**). Когда князь Мышкин (**Микаел Габриелян**) общается с Настасьей Филипповной, рядом с ними всегда Мари, та светлая душа, которую ищет и не находит Мышкин. Этот князь не от мира сего — во всех смыслах. Его антагонист Рогожин (**Андрей Галкин**) постоянно на грани то срыва, а то и безумия. Весьма подробный спектакль о неотделимости в жизни добра и зла, о поиске счастья. Вслед за романом Достоевского он заставляет задуматься.

Премьеру «Муму» театр «Мастерская» посвятил **170-летию** со дня первой публикации рассказа. Об этом сказано в опубликованной в программке аннотации. Жаль, что в ней не сказано о том, что «Му-

му» для Тургенева — больше чем рассказ, что это абсолютно личная история, своего рода детская психологическая травма, которую классик русской литературы пронес через всю жизнь. При нем в московском доме его матери Варвары Петровны ставший прототипом Герасима дворник, крепостной крестьянин Андрей по прозвищу Немой с трепетом относился к собачке по прозвищу Муму. Гигант необыкновенной силы, он был совершенно покорен своей судьбе. Утопив Муму по приказу Варвары Петровны, Андрей продолжил верно служить барыне.

Образ Герасима в рассказе Тургенева многограннее: он дважды покоряется судьбе — и когда его разлучают с Татьяной, и когда велят утопить Муму, но он же и бросает вызов судьбе, уходя от своей хозяйки. Не сказано в аннотации к спектаклю о растянувшейся не на один год борьбе с цензурными запретами



«Идіють. Мотивы». Сцена из спектакля

«Муму» и о том, сколько усилий для публикации рассказа приложил один из сыновей **Сергея Тимофеевича Аксакова**, издатель **Иван Аксаков**. Семейство Аксаковых имело к Самару самое прямое отношение. Но аннотация не предполагает развернутого историко-литературного исследования, справедливо считая, что хотя бы часть зрителей, эмоционально пережив спектакль, захочет узнать больше подробностей исторического и биографического характера.

Рассказ «Муму» можно прочесть как безысходную психологическую драму или в рамках школьной образовательной программы увидеть в тексте обличающий крепостничество социальный посыл. Автор инсценировки и режиссер-постановщик **Евгений Зимин**, на мой взгляд, был увлечен темами любви и страдания, их присутствием и отсутствием. Его спектакль тяготеет к образ-

ной метафоричности и психологической точности. Надо признать, что далеко не каждому театру удастся достигнуть полноценного сочетания этих художественных категорий. В «Мастерской» герои «Муму» существуют то в жанре литературного театра, то приближаются к русскому психологическому театру, то уходят в танцевально-песенный рисунок. Но при этом «Муму» — спектакль, имеющий отношение и к искусству, и к творческому развитию коллектива.

Жаль, что среди действующих лиц на второй план уходит Старая барыня. Несмотря на минимум текста и небольшое присутствие на сцене, **Ирина Сидоренко** создает яркий, убедительный, запоминающийся образ одинокой женщины, которая живет не столько крепостническим произволом, сколько собственным представлением о человеческом счастье. Она желает добра

и затюканной жизнью прачке Татьяне (**Надежда Насырова**), и вечно нетрезвому башмачнику Капитону (**Андрей Галкин**), и глухому дворнику Герасиму (**Никита Ходенков**). Думая, что творит добро, Старая барыня обрекает своих крепостных на страдания, лишая их права на простое человеческое счастье.

Для создания на сцене драматического театра образа милой, трогательной, пушистой собачонки Муму режиссер выбирает вариант этюдов, основанных на актерском наблюдении за животным. **Александра Костырева** блестяще справляется с поставленной задачей. В тех эпизодах, когда с Муму отождествляется переходящее в руки Герасима подобие боа, актриса несет в себе отражение чистоты души и умильной искренности дворняжки. Это нежнейшее существо не только занимает в душе Герасима место Татьяны, но переворачивает его душу.

В спектакле театра «Мастерская» глухой Герасим не слышит человеческую речь, но слышит большее — музыку, биение сердец, звенящую тишину. Щемящей болью отзывается в сердце сцена прощания Герасима с Муму, в которой нет убийства, нет злодейства, но есть расставание двух любящих сердец... Челядь продолжит вести пустые пересуды и по-лакейски заискивать перед Старой барыней, а Герасим уйдет с московского подворья в родную деревню. Жизнь продолжится — у каждого своя...

«Мне нет нужды знать: вымысел ли это, или факт, действительно ли существовал дворник Герасим, или нет, — писал полтора века назад издатель Иван Сергеевич Аксаков. — Под дворником Герасимом разумеется иное. Это олицетворение русского народа, его страшной силы и непостижимой кротости, его удаления к себе и в себя, его молчания на все запросы, его нравственных, честных побуждений. Он, разумеется, со временем заговорит, но теперь, конечно, может казаться и немым, и глухим...»

Не могу не пожелать Самарскому театру для детей и молодежи «Мастерская» уда-



«Муму». Герасим — Н. Ходенков, Муму — А. Костырева

чи в дальнейшем творческом движении вперед. Не могу не процитировать художественного руководителя театра Ирину Сидоренко, убежденную в том, что для каждого из нас театр — это не только работа и любимое дело, но вся наша жизнь, в которой многое зависит и от стечения обстоятельств, и от нас, от нашей ответственности за сделанное, от понимания того, что театр — это не развлечение, а искусство.

Скоро «Мастерская» завершит свой юбилейный, **пятый** сезон. Сделано много, многое еще впереди...

Александр ИГНАШОВ

Фото предоставлены Самарским театром для детей и молодежи «Мастерская»

«РОЛЬ ВЕДЕТ МЕНЯ...»

8 мая широко известному и любимому артисту **Вячеславу Григорьевичу Захарову** исполнилось **80 лет**. Его фильмография обширна и разнообразна, но едва ли не в первую очередь зрители нескольких поколений вспомнят Виктора Ивановича Ковина — мудрого, справедливого, сдержанного (хотя уж если взорвется, из глаз аж искры летят!) из нескончаемого телевизионного сериала «**Тайны следствия**». А вот театралам куда сложнее, потому что, после окончания **Театрального училища имени Б.В. Шукина** в мастерской **Владимира Этуша**, Вячеслав Захаров вступил в труппу **Ленинградского театра Комедии** под руководством **Николая Павловича Акимова**, которым был не просто увлечен, но покорен во время московских гастролей. После двух десятилетий, сыграв много ярких ролей, Захаров все-таки покинул свой первый Театр-Дом и служил еще в нескольких театрах Ленинграда-Санкт-Петербурга. И в каждом были роли, которые помнятся десятилетиями, не тускнея в памяти тех, кто их видел...

В эпоху Н.П. Акимова молодому артисту чаще всего доставались роли современных мальчиков, которые были темпераментны, энергичны, но довольно однообразны, как ни старался Захаров подчеркивать индивидуальность каждого. Но судьба оказалась щедра к Вячеславу Захарову: совсем вскоре после поступления в театр ему довелось сыграть юного коридорного заухудалой гостиницы в «**Занозе**» **Франсуазы Саган** в спектакле «**Силуэты Парижа**». Это был блистательный дуэт юного Захарова и легендарной **Елены Юнгер**, о котором критик **Татьяна Золотницкая** писала: «Не забыть великолепное партнерство Юнгер и Захарова, их увлечение и восторг, вдохновение и счастье, святую готовность к обману, когда ил-

люзия — предпочтительнее реальности, а вымысел — вернее правды». Немолодая актриса, доживающая в жалкой гостинице, брошенная всеми, и сельский юноша, мечтающий о театральной карьере, верящий всем ее рассказам о прошлом, с горящими глазами, искренней заботой и трепетным почтением, он был готов убить бросившего ее любовника, открывшего мальчишке правду: не было ничего из того, о чем актриса так вдохновенно рассказывала...

Привлекли серьезное внимание и такие разнообразные работы Захарова, как Ростанев в «**Селе Степанчикове**», поставленном **Сергеем Коковкиным** по повести **Ф.М. Достоевского**, Хлынов в «**Горячем сердце**» **А.Н. Островского** (режиссер **Вадим Голиков**), Молодецкий администратор в «**Концерте для...**» в постановке **Михаила Левитина** по **М. Жванецкому** и, конечно, Оронт в «**Мизантропе**» **Мольера** и Счастливец в «**Лесе**» **А.Н. Островского** в «эпоху **Петра Наумовича Фоменко**».

В **1985** году Вячеслав Захаров перешел в труппу Ленинградского театра им. Ленинского комсомола, сыграв в первом же своем сезоне адвоката Рольфе в спектакле «**Процесс**» **Э. Манна** в постановке **Г. Егорова** — спустя десятилетия забыть эту роль невозможно. Был еще недолгий период работы в **Театре Ленсовета**, временный уход из профессии, но в **1997-м** артист обрел новый Театр-Дом — **Государственный драматический Театр на Литейном**. Поистине звездными можно и необходимо назвать сыгранные на этой сцене роли Иоханаана Цингербая в «**Потерянных звездах**» **Ханоха Левина**, поставленного **Григорием Дятковским** (разве возможно забыть дуэт Вячеслава Захарова и **Сергея Дрейдена**, сложившийся еще в Те-



Вячеслав Захаров

атре Комедии, в спектакле **В. Голикова** «**Романтики**» **Э. Ростана**, где они изображали стариков-отцов молодых влюбленных, становясь двигателями сюжета. Они были истинными романтиками, сочиняли все новые и новые импровизации. И играли — нежно...). В «Потерянных звездах» артисты словно вспоминали о спектакле другой эпохи, с иными характерами, привычками, пристрастиями, но в их игре царили юмор, печаль, мудрость... А как не вспомнить Юзефа Кадира в спектакле **Анатолия Праудина** «**Вся жизнь впереди**» **Эмиля Ажара**, властного хозяина жизни Крутицкого в спектакле «**Мудрец/ы**», по пьесе **А.Н. Островского** в режиссуре **Сергея Морозова**. Довелось Вячеславу Захарову сыграть и в двух спектаклях **Московского театра «Et Cetera»** под руководством **Александра Калягина**.

Что можно сказать об этом уникальном мастере? Его надо видеть на сцене — всег-

да разного, всегда неожиданного. Видеть, чувствовать, понимать.

Много лет назад Захаров сказал в беседе с Татьяной Золотницкой: «Роль ведет меня, а не я ее. Никогда не знаю — пойдет или нет. Это зависит от нее». Далее критик продолжила: «Когда-то режиссер, репетировавший с молодым Захаровым, никак не мог на словесном уровне объяснить ему интеллектуальную глубину своего замысла. Актер сопротивлялся и требовал ясности. Тогда режиссер вспылил: «Ты ничего не понимаешь!»

«Хорошо, пусть... Но чувствовать-то я могу!» — прозвучало в ответ. Так может ответить только актер нутра, проживающий роль не головой, а душой, каждой клеточкой своего существа».

Будьте здоровы долгие годы, Вячеслав Григорьевич! Мы ждем Вас всегда — на сцене и на экране!

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

В Кемеровском государственном институте культуры на направлении подготовки «Теория и история искусств» студенты под руководством кандидата культурологии, доцента кафедры культурологии, философии и искусствоведения КемГИК **Алексея Бураченко** осваивают явления искусства в различных контекстах. Один из них — аналитика текущего театрального процесса. Рецензирование спектаклей является ведущей формой познания специфики театра. Предварительная подготовка, связанная с погружением в мир литературной основы постановки, попытка овладения театроведческой записью спектакля, групповое обсуждение сценического произведения, написание текста рецензии — вот этапы работы, позволяющие понять художественное произведение.

Результаты работы отражаются в рецензиях, некоторые из них представлены ниже. Опыт первой публикации — значимый эпизод в постижении профессии театрально-го журналиста, ведь критика самоосуществляется только в тот момент, когда анализ спектакля становится публичным фактом.

Когда на комедии несмешно

В Музыкальном театре Кузбасса им. А. Боброва состоялась премьера мюзикла «В джазе только девушки» по фильму Билли Уайлдера (музыка Владимира Баскина, либретто Евгения Муравьева, режиссер-постановщик Николай Покотыло, художник-постановщик Евгений Терехов, художник по костюмам Анастасия Шенталинская).

Почти 60 лет отечественному зрителю известен фильм, по сюжету которого создан спектакль. Постановки по классике кинематографа всегда обречены на сравнение с оригиналом, так как фильм, являясь воплощением истории, оставляет в нашем сознании немеркнущий отпечаток. Задача минимум для сценических работ — не растерять шарм первоисточника, максимум — создать новый взгляд на историю. Кемеровская постановка в большей степени выполняет задачу минимум.

Возникает ощущение, что авторы спектакля стремились воссоздать комизм, имея в активе всем известный фильм, потому возник не спектакль, в целостности которого вызревает сюжет, основанный на трансформации главных героев, а ревию, где создается череда номеров, отсылающих к известным перипетиям. Это по-

зволяет мюзиклу не вступать в соперничество с фильмом, однако чувствуется, что избранный в постановке принцип не доведен до совершенства.

Пространство спектакля состоит из трех частей. Доминирующей является площадка в виде подковы, на которой размещен оркестр. Зрители погружаются в живую музыку, и это одно из ярких впечатлений от спектакля. Постоянное присутствие оркестра на сцене соответствует обозначенному — эстрадно-постановочному принципу, но оркестранты существуют автономно от спектакля. Многие из них отыгрывают свою партию, а потом выключаются из действия. Оркестр, дарящий чудо живого музыкотворения, не становится полноценным персонажем, при этом занимая значительное место в визуальной системе постановки.

Вторая часть — игровая территория, в основном ограничена «подковой». Места действия обозначаются исполнителями в эстетике эстрадного представления, локации намечаются набором элементарных объектов: две кровати — номер в отеле, письменный стол и кресло — кабинет импресарио, шезлонги и пляжный зонтик — берег океана. Одна локация молниеносно

сменяет другую, что хорошо для динамичной, авантюрной истории. При этом элементы каждой из них в большей степени иллюстративны, не приведены к единообразию, что создает визуальную пестроту. К примеру, в сцене бойни в гараже автомобиль и вовсе появляется в виде размазанной плоской фанеры, тогда как элементы других локаций приближены к реальным, трехмерны. Интерьер вагона поезда, в отличие от других сцен, где присутствуют лишь незначительные объекты, представляет собой конструкцию, занимающую всю сцену в ширину. Это функциональные полки плацкарта, а занавес, открывающий сцену, сделан в виде экстерьера поезда, но тут все получается громоздко, нарушается принцип незатейливости и мобильности в создании места действия.

В постановке есть интересные решения. Оркестровую яму заполнили бирюзовыми пластиковыми шариками, тем самым симулировав воды океана. Эта третья часть пространства позволяет отграничить холодный Чикаго от теплого Майями: когда герои еще в Чикаго, оркестровая яма накрыта серым полотном. Разность городов подчеркивается также светом. Все три уровня между собой слабо связаны, даже нарушают логику действия. Например, в сцене свидания Джо и Дюшечки на яхте Осгуда, присутствие музыкантов напрочь рушит интимную обстановку.

Важный вопрос, как работает выбранный постановочный принцип для развития персонажей. На экране герои, в исполнении Тони Кёртиса и Джека Леммона, проходят несколько этапов трансформации: садясь в поезд, они еще очень неуверенно ходят на каблуках, их движения стереотипно мужские, жесткие, но к середине фильма они сливаются с образом, зритель тоже начинает верить в то, что перед ним не переодетые мужчины, а женщины с необычными внешними данными. Изменения прослеживаются и на ментальном уровне, особенно это заметно в сравнении Джерри с Джо. Джер-

ри сильнее вжился, в конце фильма он уже помолвлен с Осгудом, и считает себя самой счастливой «женщиной» на свете. Ему приходится внушать себе, что он мальчик. А в сцене погони от мафии по отелю оба героя совершенно свободно бегают на каблуках.

Перевоплощение в мюзикле не показано в развитии, к тому же введена новая сцена — само переодевание. Персонажи (**Владимир Жуков** и **Константин Крулов**) открыто снимают одежду, облачаются в платья, парики, параллельно исполняя песню со словами: «Как трудно быть женщиной», но на этом все и завершается: актеры не стараются постигнуть образ женщины. Момент преображения не содержит неудобств для персонажей, словно надеть платье для них обычное дело. Исполнители заняты вокалом, поэтому отыграть процесс приобретения новой идентичности не стремятся.

С другой стороны, против такого преображения восстает природа: исполнители, имея богатый жизненный и сценический опыт, утратили легкость юности, приобрели типично мужские очертания фигуры и «впорхнуть» в женщину очевидно не способны. Это усложняется еще и тем, что наряды, выбранные для презентации новых Джо и Джерри, ориентированы скорее на то, какие они были в фильме, нежели на исполнителей мюзикла. В итоге мешковатые одеяния центральных героев больше подходят на одежду для покойниц, а на контрасте с другими женскими костюмами в мюзикле, наполненными духом 1920-х, смотрятся крайне невыгодно — невооруженным взглядом видно, где престелница, а где мужчины, играющие женщин.

Можно утверждать, что образы не разработаны пластически, но и звуково эти персонажи диссонировать, давая грубую имитацию голоса. У обоих исполнителей он неприятно манерный, но не женский; вокальные эпизоды как будто призваны показать нелепость момента, усугубляя ситуацию — там актеры поют природным



«В джазе только девушки». Сцена из спектакля. Музыкальный театр Кузбасса им. А. Боброва

мужским голосом, находясь рядом с поверившими им персонажами, пребывая в женском одеянии, что окончательно убивает комизм момента. Другими словами, переодевание, которое является основой для коллизии, выглядит вычурным, акцентируя внимание на перверсивной стороне. Стоит отметить, дуэт артистов не совсем сложился, очевидно, что персонажи исполнителями не представлены в контрасте, из которого можно было извлечь обилие комических кунштюков, связанных с необычностью положения.

Спектакль населен интересными персонажами. Душечка **Анны Теплово** создана по лекалам Мэрилин Монро, в ее голосе есть та же «наивная сексуальность», что подчеркивается выбором платья и легкостью движений самой актрисы. Ма-

лышка **Сью**, сыгранная **Анастасией Петровой**, является и строгим руководителем женского коллектива, и, вопреки собственному запрету, безумицей, готовой броситься в любовный омут с головой. Между двумя крайностями есть логичные переходы, в совокупности презентующие непростую женскую душу.

Если в роли Полякова **Олег Брылев**, давший жизнь в спектакле двум персонажам, обаял своей фирменной импозантностью, то в гангстере Бонапарте выбор резких красок не помог актеру. В фильме этот персонаж имел физический недуг — он носит слуховой аппарат, но, несмотря на это, предстает авторитетным мафиози, говорит уверенно и внушает страх. В мюзикле мы видим Бонапарта совсем не мощным человеком в инвалидной коляс-

ке: не договорив фразу, он может начать сильно кашлять, делая это крайне физиологично, доставляя дискомфорт зрителям, что режет слух и лишает выносливости его реплики. В вокальной части персонаж вскакивает с кресла и танцует вместе с другими, что вызывает недоумение, разрушает и так хлипкую достоверность его немощи.

Маменькин миллионер Осгуд в исполнении **Константина Голубятникова**, самый карикатурный персонаж в спектакле, он навязчивый, но при этом бесконечно обаятельный. В движениях, найденных мастером эпизода, много экспрессии, они опережают мысль. Видно, что персонаж увлечен Дафной (Джерри), им движут внутренние импульсы, поэтому в конце, как и в фильме, не обращает внимания, что Дафна на самом деле переодетый мужчина. Он как неугомонный пес готов следовать за странно-притягательной особой по пятам. Актер, выходя на сцену, сразу собирает все внимание зрителей, в спектакле фигура Осгуда активнее и ярче, чем в фильме.

Техническая сторона мюзикла в день просмотра подвела. Звук был отрегулирован неправильно, поэтому в ряде исполнений были досадные потери, это существенно сказалось на восприятии. В сцене в гараже, когда Джо и Джерри впервые столкнулись с бандитами, им должны были повредить фуляры, но отсутствовал звук выстрелов. Артист балета, находящийся в массовке мафии, выкрутился из ситуации как мог. Держа автомат в руках, он громко произнес: «Тра-та-та!». Понятно, что этот момент ситуативно анекдотичен, но простреленные фуляры — важная деталь, именно по этим отверстиям обнаруживают главных героев приехавшие в Майами мафиози. Как в случае неожиданного появления Джо и Джерри в торте после погони от мафии в отеле, уже не связанного с накладкой — эти ляпы рушат логику сюжета.

Высказанные размышления о спектакле могут привести к ощущению, что поста-

новка не совсем удалась. Но в ней присутствуют интересные костюмы, отсылающие в эпоху рубежа 1920–1930-х (за исключением, как говорилось выше, платьев главных героев), качественные второстепенные роли, сценографические находки. Камнем преткновения становится юмор: все, происходящее на сцене, не вызывает бурной реакции зрителей. Можно предположить, что комедийные ситуации, связанные с переодеванием, кажутся сейчас устаревшими, затертыми. В середине XX века, когда был сочинен сюжет фильма, такое нарушение приводило к активной реакции общественности, так как касалось некоторых табуированных тем. Сейчас же это стало общим местом, комический ресурс исчерпался.

Но почему фильм работает даже сейчас? В нем есть атмосфера, обаятельная **Мэрилин Монро**, трогательные **Кёртис** и **Леммон**, благодаря игре которых мы и начинаем забывать, что перед нами двое мужчин. Герои находятся в том состоянии, когда им нельзя себя выдать, иначе их ждет холодный Чикаго и неизбежная встреча с мафией, и эта позиция отыгрывается. Окружающие девушки влекут их, особенно Душечка, но физический контакт невозможен — на этом строятся все шутки-намеки о сексе в фильме, и такое состояние героев делает их реплики эвфемизмами, некой игрой слов. В кемеровской версии мюзикла отсутствует дух эпохи, шутки почти не вызывают смех, а весь юмор о сексе становится примитивным, даже надсадным.

Парадоксально, но на этот мюзикл нужно заранее покупать билеты. Можно предположить, что поклонники доверяют театру и приходят на спектакль, зная, что на сцене будут выступать их любимцы. Опытная труппа, в активе которой достаточно качественных постановок, кажется, способна удивлять, но «В джазе только девушки» — спектакль, не ставший серьезным творческим достижением.

Олея АПОЛЬД

БЫТЬ ОТЦОМ...

Как известно, **Театр горожан в Театре драмы Кузбасса** — это разновидность документального театра. Для постановки спектаклей здесь используются источники, изначально не предназначенные для сцены: личные и архивные документы, письма, протоколы, дневники, интервью, беседы... Главное отличие от «игрового» театра связано с отбором материала: на сцене представлены не вымышленные, а реальные истории из жизни.

Документальный театр существует давно. Его элементы появились в работах **Всеволода Мейерхольда** в спектакле-митинге «**Зори**» (1920), где со сцены зачитывались новости с фронта, включая в сюжет реальную информацию. Похожий прием Мейерхольд использовал в спектакле «**Даёшь Европу!**» (1924). В Московском институте журналистики в 1925 году активно работало объединение «**Синяя блуза**». В его состав входили **Владимир Маяковский** и **Осип Брик**, они читали по ролям новости из революционных газет. В 1925 году в **Германии** был поставлен первый спектакль на основе документов «**Несмотря ни на что**», режиссером выступил **Эрвин Пискатор**.

В наше время широкую известность во всем мире приобрела группировка «**Rimini Protocol**». Это немецко-швейцарский коллектив, созданный авторами-режиссерами **Штефаном Кэги**, **Хельгардом Хаугом**, **Даниэлем Ветцелем**; их штаб-квартира находится в **Берлине**. Их спектакли проходят как весты с айпадами, устраиваются флеш-мобы; к участию не допускаются профессиональные актеры. Например, зрители посещают одинаковые места — больницы, церкви, метро, крыши зданий, подземные парковки. Начинают всегда с кладбища; участники в наушниках не просто идут, а выполняют дви-

жения, подчиняясь голосу «в ухе» (танцуют, поднимают руки, хлопают, ищут что-то в сумочках и т.д.). Со стороны это выглядит очень странно. Еще один пример: «**Rimini Protocol**» со своими зрителями оккупируют какое-то мероприятие, происходящее вне зависимости от воли театральной группы, и своим приходом погружают это мероприятие в театральный контекст, как это происходило со спектаклем «**Собрание акционеров**». Чтобы стать его зрителем, вместо билета требовалось приобрести акцию предприятия, на котором будет разворачиваться действие, и активно принимать участие в происходящем (выступать, голосовать и т.д.).

Современный документальный театр занимается изучением не только взгляда обычного человека на себя, но и привлекает внимание зрителя к злободневным проблемам. В качестве материала, как и раньше, используются не вымышленные истории, а события из жизни реальных людей. Примером служит московский **Театр.doc**, основанный **Еленой Греминой** и **Михаилом Угаровым** в 2002 году, — отечественный театр документальной пьесы, независимый, негосударственный, некоммерческий проект драматургов. Большая часть постановок «Театра.doc» — в жанре документального театра. Их спектакли, основанные на подлинных текстах, интервью и судьбах реальных людей, представляли собой особый тип сценического действия, существующий на стыке искусства и злободневного социального анализа.

В 2009 году на малой сцене **Пермского Театра-Театра** образовался коллектив «**Сцена-Молот**». Это открытая площадка для постановки и проката спектаклей, основанных на оригинальных идеях. «Сцена-Молот» предлагает осмысление культурного наследия в докумен-



«Отцы». Сцена из спектакля. Театр драмы Кузбасса

тальном спектакле **«Пермские боги»**.

Интересен опыт работы **Бориса Павловича** — новатора, экспериментатора, куратора лаборатории как для профессиональных актеров, так и для людей с особенностями развития. В свои проекты он привлекает людей глухих и слабослышащих, незрячих и слабовидящих, людей с ментальной инвалидностью. Режиссером созданы такие работы, как инклюзивный театральный проект **«Встреча»**, где одновременно участвовали профессиональные актеры и аутисты. С 2017 года Павлович руководит проектом **«Квартира. Разговоры»** — постановка, в которой принимают участие

люди с ограниченными возможностями здоровья.

Документальный театр в Кемерово имеет некоторые значимые спектакли. Это **«Папа»** в Театре для детей и молодежи, **«Мирение»** и **«Человек из Кемерово»** Театра драмы Кузбасса. Опыт Театра горожан — первый в городе. Как правило, в его постановках осмысливаются не вымышленные события, а случившиеся в повседневности, участвуют не актеры, а реальные люди. Театр горожан — объединение жителей определенной местности, патронируемое профессионалами. В основе выступлений коллектива, создаваемого на один проект или существующего

щего по модели репертуарного театра, — высказывание на значимую тему, где источником служит собственный опыт участников. Это одна из форм любительского театрального творчества.

Самым известным, работающим в этом направлении, является театр в **Казани**. Это проект фонда поддержки современного искусства «**Живой город**», реализованный на площадке **МОИ**, известный своими спектаклями: «**Чын татар**» и «**Децентрализация**». В развитие театра вносит вклад драматург и режиссер **Дина Сафина**, которую пригласили в Кемерово для обмена опытом.

10 января 2024 команда Театра драмы Кузбасса запустила лабораторный проект «**Отцы**» с показом спектакля в финале. Куратор — **Юлия Клейман**, театральный критик, доцент кафедры зарубежного искусства **РГИСИ**, арт-директор и куратор фестивалей. Координатор в Кемерово — **Анна Резвова**, продюсер эксперимента, автор по развитию театральной аудитории. Проект реализован при финансовой поддержке **Администрации Правительства Кузбасса**.

Желающие принять участие в постановке спектакля прошли анкетирование. В результате было отобрано **15** человек. Участники лабораторного проекта — мужчины, готовые со сцены высказаться на тему отцовства, дать свое видение современной ситуации и попытаться ответить на вопрос: «Что такое сегодня быть отцом или сыном»? Актеры «отцы» — люди различного возраста, различных профессий (телеведущий, хореограф, представитель политической партии «Справедливая Россия» и другие); у них отличный от других участников круг интересов, специфичны жизненные ситуации, о которых они готовы рассказать.

Одним из этапов подготовки к спектаклю были занятия с наставниками. Актерское мастерство преподавали артисты театра **Екатерина Грибанова**, **Олеся Шилова**, **Федор Бодянский**, **Алиса**

Зелинская. Провели интервью с «отцами-исполнителями» кузбасские драматурги **Яна Орехова** и **Анна Пронкевич**. «Отцы» выполняли домашние задания, учились работать с микрофоном, осваивали азы поведения на сцене.

Режиссером спектакля стал **Антон Остапенко** — руководитель проекта-лаборатории «**Малая сцена**», существующей на базе Театра драмы Кузбасса несколько лет. Он поставил перед собой и постановочной группой задачу — дать ответы на вопросы: «Чего боятся отцы?», «Существует ли отцовский инстинкт?», «Быть отцом — это приговор или счастье?» и другие. Зрителям представлены **15** историй, которые позволяют по-новому взглянуть на отцовство. В свою очередь постановщик в стремлении дать развернутое размышление по теме попытался облечь эти истории в некоторую форму.

Прологом спектакля стала своеобразная переключка. **15** человек в повседневной, несколько затрапезной одежде, выходят и садятся на скамью, потом встают и произносят фамилию-имя-отчество. Волнение, которое наполняло участников, создало ощущение, что они в чем-то виновны. Возможно, в этом заключался замысел режиссера, видимо, это было подобие шаривари, в котором зрителям дали рассмотреть тех, чьи истории будут услышаны позже.

Следующим моментом действия стал допрос в буквальном выражении. Вопросающим стала девушка в черной одежде (**Алиса Зелинская**), подчеркивающей ее женственность, но и лишаящей какого-либо кокетства; ее прибранные волосы придавали облику и стильность, и жесткость. На протяжении спектакля она занимает место за освещенным столом в левом углу, ее основная задача — экспонировать тексты на экран.

В самом начале действия героиня безэмоционально, но волевым голосом задает вопросы: «Любите ли вы детей? Понимаете ли своего ребенка? Хотели бы вы иметь еще детей? Считаете ли себя

настоящим отцом?» После каждого вопроса просит отцов встать, если ответ «да». «Встаньте!» — звучит властно, мужчины беспрекословно подчиняются женскому голосу. Словно они оказались в ситуации арестантов, им теперь необходимо быть честными, чтобы их проступок (отцовство?), представленный в исповеди, зрители заслушали и одобрили.

Не все мужчины встают, отвечая на тот или иной вопрос. Это подчеркивает, что все они разные, у каждого особый взгляд на опыт отцовства, своя жизненная ситуация. Далее последовал калейдоскоп историй, правда, выстроенных не по развитию мысли, заданной в прологе, а в хаотичном порядке. Зритель испытывал различные эмоции, сталкиваясь с той или иной судьбой. Удивила история отца, который любит ребенка, рожденного от соседа, больше, чем своего. Заставила задуматься исповедь, в которой при разводе отец решил оставить себе дочь против ее воли, и как они с женой делили ребенка. Запомнился рассказ мужчины, который искал для своей дочери мать, а когда в новой семье родился ребенок, предал дочь; потом, пытаясь исправить свою ошибку, хотел наладить отношения, но не получилось. Привлекла внимание история семьи, где дети и отец сплотились, чтобы облегчить страдания больной матери, захотелось поверить, что детская молитва сотворит чудо.

Финалом стал своеобразный парад-але участников, когда они нарядились в праздничную одежду. Они опять выстроились в линию у лавочки, словно школьники для общей фотографии. Возникло ощущение, что отцовство относится к особому разряду действий, за которые надо спрашивать с особым пристрастием, а тех, кто находится под таким следствием, следует по итогу все же наградить: всем участникам вручили цветы и пакеты с подарками.

Конечно, форма прошедшего спектакля, включившая в себя многообразие отцовского опыта, в некоторой степени превращает непростую тему в удобное,

пригодное для отчетности мероприятие Года семьи. Да, тема острая, ее надо обсуждать, но в кемеровском спектакле ее развертывание почти приблизилось к девальвации проблемы, и в первую очередь, за счет выбранных художественных координат. Понятное дело, что актеры «отцы» не являются профессионалами сцены, поэтому первостепенная задача постановщика должна была быть связана с тем, чтобы «закрыть» такого исполнителя, с помощью других средств выразительности помочь ему обрести нужное звучание в системе спектакля.

Пространство режиссер совершенно облегчил, оставив только «сидушки» различного рода, где размещались в случайных мизансценах исполнители. Экран, на который проецировались ключевые для эпизода выражения, расширял без того огромную протяженность Звездного зала театра, акцентируя внимание зрителей на исполнителях, некоторые из которых никогда раньше не выступали на сцене. Да, после каждого рассказа на огромном экране высвечиваются слова, являющиеся своеобразным выводом, наставлением зрителям, полезным советом выступающего отца. Слова на экране дают ответ на вопрос: «Чего боятся отцы?» И когда после очередного рассказа появляются слова: «Не хочу стать ненужным», «Лишь бы не оставаться одному», «Я боюсь бояться» — начинаешь понимать внутренний мир человека. Но большую часть времени экран не задействован. Пространство в течение спектакля было залито желтым светом, казалось, что картинка замерла, создавая монотонность.

С другой стороны, нахождение на сцене девушки, производящей допрос «отцов», ее мизансценическое расположение (слева от основной игровой площадки) превращали саму ситуацию показа историй в принуждение, где присутствие контроллер над высказываниями. Если предположить, в какой ситуации мужчина способен говорить о своих недостат-

ках, то сразу возникает ощущение некоторой неформальной встречи, где в кругу близких друзей мужского пола, способных выслушать, и он, насколько это возможно, открыто проявляет эмоции, делится своими бедами. На сцене же — распаханное пространство, разговор в присутствии зрителей, а еще и под пристальным взглядом строгой девушки. Очевидно, что предложенный режиссером способ исповеди не совсем эффективен для искреннего разговора.

Видимо, не нашли поддержку актеры-участники и у драматургов. Как объясняли в соцсетях, они проводили длительные интервью с участниками (донорами), находили острую историю, а потом ее доводили до нужного сценического качества. Работа драматургов была проделана значительная, каждая история получилась рельефной. Однако возник конфликт между историей, преобразенной драматургом, и историей аутентичной. Получается, драматурги объективировали рассказ, лишив его непосредственной интонации самого участника. Поэтому почти все исполнители доставали «шпартгалки», где, видимо, был записан монолог, и подглядывали, всячески разрушая зрительское представление о том, что эти истории идут от сердца. Драматургическая обработка живого материала композиционно превратила текст в основу для стендап-выступления: у каждого участника было несколько фраз, вызвавших смеховую реакцию в зале. Такой результат еще раз подчеркнул, что само размышление на тему отцовства делается в удобной форме для спектакля, но по факту является принуждением участников. Получается, что главная «фишка» постановки — непосредственное, взятое из жизни свидетельство — превратилась в набор клишированных, профессионально оформленных драматических ситуаций.

В череду рассказанных историй вклиниваются интересные решения. Один из отцов исполнил хореографический эскиз,

назначение которого — передать эмоции иным, невербальным способом. Другой участник исполнил колыбельную, подыгрывая себе на гитаре. Эти включения стали яркими пятнами спектакля, однако они выглядят случайными, не встроены в общую систему действия.

Эффектным выглядит режиссерское решение сцены, где разговаривают отец с сыном. Это могло бы стать своеобразной кульминацией спектакля, где нынешний, еще пока начинающий отец, или тот, кто станет отцом, вступает в диалог со своим собственным отцом. Мизансценически оба исполнителя (реальные отец и сын) повернуты друг к другу спинами, они произносят текст по предписанному порядку, при этом паузы, которые необходимы для осмысления того, что было сказано, а также для поиска нужного слова, практически отсутствуют. Перед нами несостоявшаяся попытка единения отца и сына, которые давно разучились понимать друг друга. В своих монологах они, по задумке постановочной группы, пытаются найти пути сближения, но их слова скорее обращены к зрителям, общения (реального и сценического) не случилось: ни отец, ни сын не хотят сделать первый шаг навстречу. Такой ход вызвал недоумение: значит ли это, что отцовство не имеет никакой традиции, что каждый юноша, становясь отцом, изобретает правила, по которым он может сносно выполнить долг по отношению к ребенку?

В этом контексте вызвал резонанс монолог мужчины, который не является отцом. Он боится, что не сможет обеспечить своего ребенка всем, что требуется. Его родители не смогли дать ему все, о чем он мечтал, и теперь взрослый мужчина боится повторить их опыт, не готов взять ответственность за родного человека. Спектакль, который позиционировал себя как попытку сделать голоса отцов громче, четко обнаружил неготовность мужчин быть главой семьи. Значит ли это, что отцовство не может

быть призванием, а имеющийся опыт — это лишь вынужденный выбор мужчины? Эта тема, конечно, затушевывается историями, где быть мужчиной — значит быть отцом, но возникает мысль, что у нас в системе образования нет позитивно сформированного представления об институте отцовства.

Еще один странный результат спектакля связан с образами женщин, которые являются соратниками мужчин в деле воспитания подрастающего поколения. В рассказах они представлены как контрастная доминанта. Возникает вопрос: почему женщины, о которых идет речь, поданы в основном в негативном свете? Две изменения мужьям, одна уходит из семьи, отказавшись от дочери; другая рождает от соседа; и совсем дикая ситуация: женщина напивается так, что приходится защищать от нее ребенка! Зачем драматурги, идя за участниками-донорами, акцентировали моменты, где матери показаны не с лучшей стороны? Вероятно, тут проявилась потребность мужчин переложить часть ответственности на женщину, словно тогда вина за неудачи отцовства уменьшится. А может, быть отцом — значит еще и то, что необхо-

димо быть мужем, главой семьи? И снова возникает мысль, что культура семейных отношений у нас не прививается, каждый человек руководствуется только тем, что было в его семье, следовательно, позитивное изменение возможно, но идет оно очень медленно.

Финал спектакля, когда исполнители уже одеты в парадную одежду, обращен к зрителям. Последние слова на экране — риторический вопрос, который не требует ответа, но создатели проекта решили, что ответ нужно дать: «Вы согласны, что ребенку нужен отец?»

Быть отцом... Ответ очевиден после того, что рассказали участники спектакля: у каждого своя неповторимая история, нет универсального рецепта счастливого отцовства. Спектакль обнаружил актуальность не только темы, но и потребность поиска необходимых выразительных средств, чтобы искренний голос каждого был услышан. Театр горжан в Кемерово продемонстрировал первый опыт, и есть надежда, что в его орбите появятся другие значимые темы и эпизоды.

Анастасия АНТОНЧИКОВА

«Чего ты этим добилась?...»

В Кемеровском театре для детей и молодежи вот уже несколько сезонов идет спектакль «*Électre/Электра*» **Жана Жироду** (режиссер-постановщик **Ирина Латынникова**, художник-постановщик **Светлана Нестерова**). Миф об Атридах — один из самых известных сюжетов в театральной истории, так как он способен отражать переходные явления различных эпох. В 1937 году французский драматург Жан Жироду предложил свою версию истории об Электре — экзистенциальную драму, наполненную циничной

иронией, бытовой злостью и, как ни странно, надеждой.

Экзистенциальная драма, аналитическая по своей сути, фокусируется на диспуте, когда персонажи обмениваются пространственными тирадами. В них обозначают свою позицию, оправдывающую принятые решения и поведение. Сопрежение позиций происходит в контексте известного сюжета, развязка позволяет рассмотреть современность через призмму этико-вневременных параметров. В таких пьесах место и время не конкретизированы, будто принадлежат мифоло-

гическому хронотопу, но на сцене бытуют персонажи нашего времени, в современных костюмах и с актуальным мировоззрением.

Ирина Латынникова решила проверить миф в версии Жироду на соответствие нашей реальности. Уже тогда, в момент постановки, социально-политическое поле нашей страны было беспокойно, обозначились значительные размежевания. Видимо, выбор этой пьесы был потребностью режиссера высказаться относительно сложившейся ситуации. Любопытно посмотреть, насколько послание, ставшее основой для замысла на премьере, актуально в новом десятилетии.

Пространство сцены лаконично: стена на заднем плане обшита железными листами, которые придают поверхности налет патины, благородной древности. В глубине на планшете сцены расположены бюсты греческих деятелей и надгробия; на протяжении спектакля они меняют свое местоположение, исчезают и появляются. При этом декорации дворца не кажутся абстрактным фоном, а оживают, когда тот или иной персонаж обращается к событиям, впитавшимся в стены: убийства, поедание тел, необычное поведение обитателей.

Многообразно используются передвижные столы, которые при должной драпировке оказываются то частью свадебного действия, то полем битвы, а в финале спектакля — каталками для трупов. С помощью света меняется место действия: здесь перед нами укромный уголок дворца, тут мы присутствуем в торжественной зале, а вот мы на кладбище. Решение пространства аскетично (не отвлекать от слов, не создавать зрелище — как и требует природа пьесы) и универсально, вмещает в себя возможность создать необходимые локации. Существенно, что приглушенная колористика общего фона позволяет сделать резкие элементы костюмов и реквизита.

Своеобразным отражением вызревания Электры, доведения дела всей жиз-

ни до справедливого завершения являются Эвмениды (**Ольга Ткаченко и Екатерина Сеницына**). Мы застаем их в различном состоянии: беззаботные бононогие девочки, рассказывающие страшилки; подростки на дискотеке, нервно двигающиеся под депрессивную танцевальную музыку; обольстительные женщины в вечерних платьях, когда дело завершилось. Перемены происходят каждый раз, когда непримиримость Электры укрепляется, а противостояние с Клитемнестрой достигает новой точки напряжения. Эвмениды преобразуются, подпитываясь ненавистью, словно выжидают добычу — Ореста, сопровождая его с самого начала спектакля. В своих аллегорических представлениях они, как ведающие истину, метафорически осмысливают ситуацию, порой иронически презентуя зрителям и прошлое, и осуществление предначертанного. Слаженный дуэт, должная агрессивность поведения, воплощение различных пластических и звуковых модусов — таковы богини в этом спектакле.

Другой представитель мира богов — Нищий. Ирина Латынникова сделала акцент в спектакле на четкости позиций персонажа, убрав из его речи всю «черную» иронию. Но, несмотря на это, **Федор Бодянский** смог создать убедительный образ «слишком нищего для того, чтобы быть нищим, слишком болтливом, чтобы быть богом». В его исполнении этот никем не опознанный бог является высшей стадией развития духа по **Нище** — ребенком-творцом. Он существует в Аргосе по собственным правилам и делает, что ему угодно: очаровательно и непосредственно говорит о смерти ежей в самый разгар регентской речи; обращается к зрителю с просьбой дать поспать уставшим персонажам, объявляя антракт; вручает Электре зажигалку, подсказывая вариант возмездия; напрямую вмешивается в ход разыгрываемой истории. Одновременно заинтересованный и безразличный, Нищий быту-



«Électre/Электра». Клитемнестра — В. Ладутько, Электра — Н. Ущeko. Кемеровский театр для детей и молодежи

ет среди персонажей и с наслаждением наблюдает за процессом осуществления кары. Он словно вопрошает: Электра подала ему знак, но знает ли она, чего она добьется в итоге? Этот персонаж подобен дирижеру, виртуозно настраивающему баланс сюжета, сладостно предвкушающему губительную развязку.

Основной конфликт, разворачивающийся на сцене, — столкновения Клитемнестры (**Вероника Ладутько**) и Электры (**Наталья Ущeko**). И автор пьесы, и режиссер подразумевают, что зритель знает миф об Атридах, поэтому уже в момент первого появления царицы ее руки, маскирующиеся перчатками, окроплены кровью. Так режиссером заявляется несмываемый знак, подтверждающий правоту Электры — стоической героини, поборницы правды и справедливости.

Один из весомых аргументов конфликта: Клитемнестра является мате-

рю, потому она находится вне суда своего ребенка. Этот момент выразительно подан на сцене: под композицию **Rammstein «Mutter»** царица выкатывает миниатюрную коляску, откуда достает распашонки, которые носили Электра и Орест. Истинный мотив поведения мужеубийцы эффектно окаямляется: главный монолог, почему она имеет право на счастье, дан в живом исполнении актрисой известной песни **The Cure «Lovesong»**.

Персонажи противопоставлены во всем: аскетичная, словно со стертым лицом Электра — и в агрессивном макияже, дорогом платье и туфлях Клитемнестра. Кстати, в спектакле очень много внимания уделяется обуви, наиболее приближенные к истине персонажи обращаются с ней вольно: Электра ходит босая и лишь после свадьбы надевает ботинки, а Нищий способен просто забавы ради выкинуть свой башмак, Эвмени-

ды также босые. В противовес им, царица, погрязшая во лжи, носит шпильки. Ей, стоящей словно на котурнах, безразлично мнение плебса, она свершила убийство и готова за него отвечать, полагая, что будет оправдана.

Самая эффектная сцена подобна аттракциону: Клитемнестра в момент откровения о любимом в сопровождении песни **Уитни Хьюстон «I will always love you»** на шпильках прыгает со стола и ловко приземляется. Этот прыжок в бездну, конечно, настоящее испытание для актрисы, но служит доказательством того, что сожаления о содеянном нет. Поначалу удивляет, что Клитемнестра не поддерживает Эгиста, отказываясь через свадьбу с Садовником нейтрализовать собственную дочь. Но обогранные ладони — символ преступления, который разъедает царицу, она хочет быть услышанной, доказать, не только себе самой, правоту. Само прегрешение уже померкло, и лишь ненависть Электры постоянно его проясняет, призывая царицу к ответу. Эвменид призвала Электра, но пищу им принесла именно Клитемнестра.

Кровавый проступок Клитемнестры оправдывается страхом одиночества. Она рождена для любви, поэтому ей кажется, что их связь с Эгистом взаимна. С мотивом одиночества связана ее борьба за решение Ореста. Ей нужен не сын, ей нужен любящий человек — это ее главный, по-своему человеческий тезис. И Электра, и даже мечущийся Орест понимают это. Орест выступает в споре в качестве добычи. Как справедливо заметил Нишир, он создан для другого мира, мира радости, сна. Электра, «отыграв» Ореста у матери, лишает его какого-либо свободного выбора, методично делая из него свое орудие справедливости.

Электра с самого юного возраста взращивала в себе стремление к истине и справедливости, чтобы противопоставить себя матери. Именно поэтому она переполнена ненавистью, ибо

злоба придает решительности. Наталья Ущeko предстает девушкой, созданной в разительном контрасте с матерью: она полностью лишена женских черт, в ее бледном лице не осталось намека на мягкость; резкие угловатые движения, некоторая механистичность речи и заученность ответов делают девушку похожей на смертника, уже отдавшего свою жизнь выполнению миссии. Но Электра не беспристрастна, эмоции кипят внутри, в ней проскакивают человеческие качества — любовь к матери, жалость к себе, сочувствие к брату, но она тут же их давит ради достижения высокой цели. Эти проявления прекрасно показаны, например, в сцене после встречи Ореста и Электры, где последняя не танцует, а нервно дергается.

Действия Электры оказываются катализатором частичного высвобождения Клитемнестры и раскрытие тайны другой любовницы Эгиста. Сцена выявления Электрой правды решена эффектно: стереотипный полицейский допрос с лампой нагнетается барабанами и переходит в страстную сцену танца-признания Агаты в своих изменах. Она обличает ни на что не годного судью, и в момент срыва покровов, произнесения имени регента, Клитемнестра теряет даже ту основу, которая позволяла избежать наказания за преступление.

Эгист дан **Григорием Забавиным** как эффективный функционер. Он умеет носить пиджак, преподносит себя и говорить к месту правильные вещи. Эгист, как опытный политтехнолог, выстроил систему отношений с народом, в которой он — безусловный спаситель. В первой сцене, где регент общается со своими подданными, это харизматичный правитель, его голос, усиленный микрофоном, заполняет собой все пространство — он был бы самым ярким знаком для богов: все хорошо, спите дальше. Однако во втором действии, когда Электра собирается съечь его, облитого бензином, попросту не верится в силу Эгиста.

Актер показывает персонажа, осознавшего, что оказался в пограничной ситуации, жалким, хнычущим трусом, не способным принять выпавшую участь. Казалось бы, Электра должна увидеть, что этот соучастник преступления — истинный царь, взявший все в свои руки в критический момент, — элемент системы, оказавшийся способным сам создать новую систему. Увидеть и дать слабину — отпустить. Недостаточно проработанная часть роли Эгиста становится потерей аргумента в споре с Электрой, снижая накал конфликта. Получается, что Электра отказалась от мести, потому что перед ней пресмыкающееся, у которого отсутствует совесть. Эгист в такой подаче теряет свой козырь: если Электра фанатично предана справедливости и готова любыми средствами осуществить возмездие; если Клитемнестра, преодолевая одиночество, готова без раздумий броситься в любовь, даже получая клеймо преступницы, регент тут всего лишь позер, удачно захвативший власть, но не подлинный правитель, жертвующий в угоду предназначению честью и порядочностью.

Движущей основой постановки являются не просто конфликты, а непрекращающийся диспут: Электра спорит с Клитемнестрой, Клитемнестра спорит с Эгистом, Эгист спорит с Электрой, Электра спорит с Орестом. Единственным человеком, который старается уйти от «разборок», является Садовник (**Евгений Белый**). Это контрастный персонаж, на фоне всех представителей голубой крови или божественных существ — обычный человек. Его не интересуют теории Эгиста, он пытается себя развлечь во время речи регента и, качаясь на кресле, чуть не срывает дубль записываемого обращения к народу. Сторонится власти, не стремится к справедливости, но и не против нее. Зато честно работает, хорошо выполняет свое дело. Он единственный видел подобие улыбки на лице Электры, и это доказывает,

что трудился этот обычный человек не просто так. Не зря Электра проникается к нему симпатией, и не случайно он стал объектом нападков Клитемнестры: Садовник показывает, что настоящая любовь — это тихая радость, она возможна только в обычной, без сильных страстей жизни. Именно поэтому он оставляет сцену в начале второго действия: в ситуации возмездия ему нет места. Его надрывный гимн-монолог «Любовь и Радость» — декларация главных категорий счастья, познаваемых только через их утрату. Ирония в том, что в Аргосе больше никто не способен к любви. Евгений Белый этой роли дал искреннюю интонацию, его Садовник — единственный из персонажей, кто вызывает сочувствие.

В эпилоге сцена превращается в морг, где на каталках лежат тела с бирками на пальцах ног, свет гаснет, а Электра безуспешно пытается высечь искру из зажигалки. «Ну и чего ты этим добилась?» — вопрошает Нищий. Теперь Электра заняла место своей матери и будет бесконечно ждать человека, который захочет понять правоту героини, принять ее решение, повлекшее много бед.

Ирина Латынникова изменила финал пьесы Жироду. Французский драматург не давал богу действия: царственный поступок Эгиста, который повел себя благородно и освободил Ореста, привели его и весь Аргос к гибели. Однако за смертью города Электра встречала зарю. Жироду, гуманист в самом подлинном значении слова, верил, что один в поле воин, что всякий, кто поступает по справедливости, достоин почета. Аргос падет в любом случае, но драматург оставляет хотя бы толику надежды на что-то хорошее.

Режиссер предлагает абсолютно противоположный взгляд: ее Электра, которой пришлось поставить себя выше всех ради доказательств своей правоты, оказалась одна, а ее руки обгорены кровью доверявшего ей человека. Все, как и у Клитемнестры. Она повторит

ла путь своей матери, и теперь ее ждет конец всего — мрак и небытие. Таким образом, спектакль стал предостережением для тех, кто в порыве искреннего возмездия готов разрушить мир. Эта благородная миссия убивает надежды, веру в любовь, а главное, превращает судью в преступника.

Кажется, что «Électre/Электра» напоминает нам: черно-белое восприятие мира не дает возможности изменить что-либо, добавить свежую краску в ощу-

щении полноты бытия. Финальная мизансцена, наполненная чувством безысходности, доказывает, что история Электры, разыгранная в кемеровской постановке, по-прежнему утверждает значимую актуальную позицию.

Алексей ЕГОШИН

Еще одна версия о любви

Трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта» повезло больше всего: ее постоянно ставят, но даже те, кто в театре никогда не был или попал туда случайно, знают об этой истории, кажется, всё. Кемеровская постановка **Театра для детей и молодежи** (режиссер-постановщик **Ярослава Шелтрекова**, художник-постановщик **Василиса Шокина**) «Ромео и Джульетта. Вариация» уже в названии предупреждает, что сюжет будет в некоторой степени переосмыслен, поэтому перед посещением необходимо перечитать пьесу, чтобы быть на одной волне с постановочной группой.

Спектакль начинается с пролога, проносимого горгульями в темных очках и плащах, с гримом, цветовой иссушающим лицо (**Елизавета Епифанова** и **Ангелина Гордеева**). Усталость пребывания в подлунном мире, безучастность мифических существ как бы намекает на то, что эта история вроде бы всем известна, но каждое поколение ее проживает заново, обнуляя опыт предшественников. Размеренное небытие горгулий разрушается шумной компаний подростков, вбегающих на территорию полуразрушенного собора (совсем как на заброшку), который

находится на реконструкции (десá и маскировочные завесы создают ощущение нескончаемого ремонта). Оглядевшись, они замечают четыре булыжника, расположенные в линию симметрично по краю сцены, с самым маленьким из них в центре. Они, видимо, символизируют predeterminedность, груз прошлого, тяжесть бытия настоящего и серьезные испытания всех героев в будущем (госк — от английского «камень»). Каждый из юношей выбирает камень, безропотно подчиняясь выпавшему жребью: кто-то из них становится Монтеки, кто-то Капулетти. Так вчерашние товарищи по играм делаются заложниками выбранного пути, пополняя ряды участников городского противостояния двух уважаемых семейств. Только Ромео достался невзрачный камушек, который не всякий может поднять, и понятно — почему: мир вражды так или иначе определен, по-своему гармоничен, но лишь единицам предуготовано такой порядок нарушить. Заполучив несколько суток яркой жизни, Ромео, не зная о том, двинулся к своей смерти.

Хранителем идеи вражды становится абсолютно несдержанный, нахальный Меркуцио (**Андрей Новгородов**). Этого персонажа камень превращает



«Ромео и Джульетта. Вариация». Ромео — Д. Елясов, Джульетта — Е. Христофорова.
Кемеровский театр для детей и молодежи

из озорного повесы в подстрекателя, использующего любой повод для того, чтобы поставить зарвавшееся семейство противника на место. Схож с ним и Тибальт: **Денис Бритов** свои гневные речи произносит достаточно импульсивно, при этом оставаясь инертным внутри, он выполняет заведенный издавна ритуал вербальной агрессии, при этом телесно отсутствуя в реальности. Тут словно по Брехту: человека создают обстоятельства и среда. Эти мальчишки поначалу выглядят наивно-невинными, но как только избирают свой путь, в них словно отключается «человеческое», а индивидуальное гипертрофируется в угоду общественному устройству.

Особенно ярко это проявлено в Париже (**Игорь Аваев**). Традиционно считается, что этот герой живет по чести и по любви, не проявляя интереса к противостоянию семейств. В кемеровской версии неучастие героя превратило его в имморалиста: он нагло пристает к Джульетте при первом же уединенном разговоре. Видимо, камень, который выбрал Париса, был создан демоном-искусителем. Режиссер буквально приделал ему рога, переосмыслив образ персонажа, чтобы высветить образ Ромео, который, возможно, поэтому и попадает в орбиту внимания Джульетты.

Ромео **Даниила Елясова** создан в полной противоположности привычному нам образу: наивен, мягок, его дви-

жения наполнены извинительной интонацией, слишком интеллигентный и воспитанный для уготованной участи. Он сохранил незамутненный взгляд на мир, проявляющийся в некоторой инфантильности (видимо, следствие давления со стороны авторитетного отца). Его внешний вид это ярко выражает: открытое лицо, схожее с обликом шестилетнего мальчугана, которым взрослые умиляются, ибо он похож на ангела; растрепанные волосы, белая рубашка навыпуск и штаны пострельша — все явно свидетельствует, что к роли жертвы на заклятие, выбравшей смерть во имя любви, он не готов. Потому герой тут только и успевает удивляться, как обстоятельства вокруг него закручиваются. Коллизия возникает в результате несовпадения навязанного выбора (тот камень только Ромео смог поднять) и человеческого стремления к безоблачному пусть не счастью, но радостному пребыванию в мире людей.

Джульетта (**Екатерина Христофорова**) здесь не трогательная девочка, которую мы знаем по Шекспиру, в ней уже достаточно телесной зрелости и осмысленности в желаниях, в избытке вздорность и капризность, их в том числе взрастила гиперпекающая Кормилица. Черное легкое платье подчеркивает женское начало Джульетты и одновременно причастность к семье Капулетти. С развитием сюжета ее костюм меняется много раз: это и длинное бесформенное платье, и нежная белая сорочка, к которой позже присоединится фата, и длинное холщовое полотно, напоминающее одеяние горгулий, делая ее сопричастной миру духов. Возникало ощущение, что доставшийся жребий героине пришелся по нраву, она упивается своей участью, каждая ее сцена — это словно бенефис знаменитой артистки. Она и не видит Ромео, но точно отыгрывает все, что заложено в камне, направляющем ее судьбу.

Эти двое настолько разные, что можно сделать вывод: здесь молодые люди не

влюбляются сами, просто обстоятельства происходящего заставляют их испытывать так называемый «эффект Ромео и Джульетты». Они не живут по логике своей индивидуальности, а подчиняются красивому образцу, выписанному рукой великого англичанина. Если и говорят друг с другом, то не испытывают радости от познания и обретения второй половины. Их взаимодействие чаще всего происходит с помощью пантомимы и танцев, они подобны куколкам в музыкальной шкатулке, исполняющим многократно парный пируэт, рассчитанный на количество тактов, отмеренных пружинным механизмом.

Эту систему персонажей дополняет хромающий и горбатый Немой (**Сергей Синицын**), отсутствующий в оригинальном списке действующих лиц. Он как будто непричастен ко всему происходящему. Да, ощутима его связь с горгульями, он их верный паж, вместе с ними находится вне времени. Немой является распорядителем истории, зная наперед, что произойдет, и в отличие от каменных изваяний переживает эту историю как в первый раз. Может, давно ему выпал камень, дарующий вечную жизнь, но при этом отбирающий память? Герой лишен возможности говорить, ему доступно лишь мычание, не есть ли в этом проявление его свободы, которая не порождает слов, падающих как камни, становясь ступком новой неотвратимой судьбы? Помнится, другой шекспировский персонаж — **Гамлет** — прозрел природу слов, которые формируют нас.

Герои находятся одновременно в нескольких мирах и нигде. Различные, даже противоположные территории миксуются, переплавляются в образы молодежи и старшего поколения. В мире горгулий мы наблюдаем модную примету современности — проводные наушники главной героини, служащие ей защитой от внешнего зла. Сопоставляются разностилевые одеяния героев: молодежь в одеждах XXI века,

отцы-матери — чуть ли не в аутентичных веронских костюмах. Совмещаются дарк-эмпбиент, щедро насыщающий атмосферой триллера, и техно исполнителя Niki istrefi — это мир «детей». Выход «взрослых» сопровождается репертуаром итальянской классической и джазовой музыки, некоторыми песнями в жанре итало-диско, что фиксирует не только возрастные и ментальные отличия от молодых, но и дополнительно погружает зрителя в атмосферу итальянского городка. Всё это и подчеркивает принадлежность к текущему времени, отмечает статус истории, протекающей вне времени.

Декорации отсылают к средневековым постройкам. Они при примитивной изобразительности функциональны: например, используется подпотолочная конструкция, напоминающая колокольню с голубятней, она же служит балконом Джульетты и потайным ходом. Часто действие происходит в доме, ключевым символом которого становится обычное корыто с водой, возле него собирались семья и друзья.

Интересным решением стало использование одного и того же техно-трека и для праздника в доме Капулетти, где царил карнавальное бесовство (некоторые костюмы и причёски отсылали к образам бестиария), и для эпизода драки. Значит, веселье, агрессия и смерть — ягоды одного поля, это навеивает мысль, что здесь правит главный представитель ада.

В финале режиссер сделала акцент на том, что произошло с матерью Джульетты (**Вероника Ладутько**) — она после гибели дочери ушла в смерть. Видимо, синьора Капулетти чувствует вину: если семья сделала выбор в пользу Париса, лишив права Джульетты распоряжаться своим будущим и направив по трагическому пути, за это должен ответить кто-то, более всего близкий ей. Спектакль утверждает приоритет ответственности за свои поступки. Получается, что лю-

бовь материнская находится на одной ступени по важности с любовью романтической. Смерть двух влюбленных сердец была совершенно случайна, поспешна, по глупому стечению обстоятельств, тогда как мать приняла сторону небытия сознательно — оплатив за всех, забрав с собой и прегрешения двух родов, и грех самоубийства детей. При всей важности этой искупительной жертвы (интересно, это синьоре Капулетти выпало с камнем или преодоление судьбы?) завершающая часть спектакля ощущается немного затянутой.

Если попробовать подытожить, то новая версия «Ромео и Джульетты» дает представление о мире, в котором все предопределено и не заканчивается, получив уготованный исход, а продолжается каждый раз сызнова, как только очередной юноша найдет проклятый камень. Спектакль сообщает нам, что известная шекспировская история, став символом великой любви, в современности настолько укоренилась в нашем сознании, что является желаемым сценарием для подрастающих поколений. Да еще и Интернет как главная информационная площадка разгоняет состояние влюбленности и предлагает обязательные атрибуты несчастливой любви как истинное бытие. Может, концепт любви придумали, чтобы выжить в мире ненависти, являющейся перманентным условием человеческого сообщества?

Спектакль стал важным испытанием классикой для Ярославлы Шелтрековой, нашей в затертом сюжете новую интонацию. Вероятно, интересная концепция и богатство решений эпизодов требует стройности и динамичности истории, которых пока в спектакле не совсем удалось достичь.

Анна ВОРФОЛОМЕЕВА

В публикации использованы фото из официальных групп театров в VK

СОВРЕМЕННЫЙ ХОРЕОГРАФ

Творческий вечер Дмитрия Проценко «Сады моей души»

Когда-то выдающийся деятель театра **Вл.И. Немирович-Данченко** сказал: «Главная фигура на театре — автор». Фраза, напроць забытая нынешними режиссерами, «авторами спектакля». Но оказывается, что это утверждение мастера действительно и для балетного театра, где создателями хореографического «текста», базирующегося на музыке, является балетмейстер. Почему так скудна пластическая «лексика» у нынешних хореографов, не случайно отказавшихся от термина «балетмейстер» (мастер балета — музыкально-драматического произведения)? Видимо, потому, что весьма неуверенно чувствуют они себя в этой области.

Мы до сих пор удерживаем высокую планку балетного искусства, поскольку сохра-

нили два главных его источника: классическую школу и содержательность танца. Размышления эти подтвердил творческий вечер заслуженного артиста РФ, балетмейстера-репетитора **Московского областного государственного академического театра балета «Русский балет» Дмитрия Проценко**. Вечер состоял из двух отделений: коллаж из «Дон Кихота» и многожанровый спектакль «Сады моей души» — так он был обозначен в программе.

Признаюсь, впервые за свою многолетнюю практику критика я стала свидетелем бурных аплодисментов, которыми зал встретил трактирщика Лоренцо, отца главной героини балета, и было, за что. Зрители театра «Русский балет» уже давно отметили актерский дар Дмитрия Про-

Творческий вечер «Сады моей души». В центре — Д. Проценко





Концертный номер «Ангел». В. Сеницына и А. Кудряшов

Концертный номер «Три розы»





Концертный номер «Морячок». А. Соколов

ценко, его выразительную, точную, емкую пластику, которая оживляет сцену именно так, как того требует сюжет. Не случайно столь ценился прежними мастерами мимический талант, раскрывающий зрителю образ персонажа иногда ярче, чем виртуозное движение, исполненное с дежурной улыбкой на лице. Зрительный зал будто заново переживал знакомую балетную историю, сочиненную двумя классиками — петербуржцем **Мариусом Петипа** и москвичом **Александром Горским**, наслаждаясь игрой артистов, которые будто ожили от присутствия увлеченного происходящей на сцене кутерьмой «взаправдашнего» человека.

Второе отделение явило другую ипостась артиста — балетмейстера, способного сочинить историю, которая предстанет перед зрителем как своеобразный мир, волнующий не открыто выплеснутыми эмоциями, как в старых балетах, а мастерством словно исподволь ввести в мир человека с иным мироощущением и пластическим

выражением. Первый же номер — «**Ангел**» на музыку **Р. Лёвлинда** — создал то настроение исповедальной сосредоточенности работы души, которое было задано постановщиком. Бездонная глубина звездного неба подчеркивала ценность беззащитной хрупкости жизни человека и в то же время ее бессмертие, олицетворяемое белым ангелом (**Валерия Синицына** и **Артем Кудряшов**). Как невероятно богат ассоциациями классический танец, способный передать не только чувства, но и размышления о жизни, ее скоротечной красоте! Именно таким был номер на музыку Р. Лёвлинда «**Три розы**»: на огромном экране — три роскошных цветка, на их фоне три фигуры, такие же прекрасные, в расцвете юности. Их движения льются едва заметно, почти в такт слегка покачивающимся розам, увядание которых едва заметно, как неприметна ускользающая жизнь героев...

И вдруг — праздник радостного приятия мира, даже если это всего лишь танец юнги со шваброй («**Морячок**»), но как задорно



Концертный номер «Стаканчики». Д. Прусаков

драит он палубу, с увлечением выделявая немислимые кренделя под озорную музыку Штрауса (артист Театра «Гжель» Арсений Соколов). Даже на репетиции этот номер вызвал аплодисменты коллег, что уж говорить о зрителях.

И вновь контраст — «Мертвые листья» на музыку Ж. Косма. Осенний сад, одинокая скамья и двое, ставшие чужими (Дарья Дарина и Максим Фомин). Очарование знаменитой мелодии перекликается с изысканностью формы, по-французски нервно-дерзкой и печальной. Эта двойственность отразилась и в другом номере на музыку Ж. Косма «Игрушка», навеянном популярным фильмом с Пьером Ришаром. «Не стать игрушкой в чужих руках» — так обозначена тема номера в программке, убедительно воплощенная Н. Якимчуком.

Финальные «Стаканчики» имели оглушительный успех не только потому, что шли под запись «жестокоего романа» в исполнении Аллы Баяновой, явившийся

контрапунктом к пластическому «тексту» — но какому! Артист Кремлевского балета Дмитрий Прусаков буквально ошеломил историей, прожитой им на сцене: бывший интеллигент, потерявший себя, единственная радость которого, если удастся, раздобыть стаканчик-другой. И все это исполнено средствами виртуозного классического танца, где живо трепетала душа измученного жизнью человека. Ответ зала — неистовая овация.

А теперь сознаюсь. Не люблю я так называемую современную хореографию, на мой взгляд, претенциозную в своей корявости, косноязычной немощи. Но когда за дело берется профессионал, обладающий даром созидания, оснащенный всемогущей техникой классического танца, которому подвластно всё, — возникает чувство сопричастности сцены и зала, ради которого люди ходят в театр.

Нелли ОНЧУРОВА

Фото предоставлены театром

МИФЫ И РЕАЛЬНОСТЬ ТЕАТРА КУКОЛ

В конце апреля в **Воронежском театре кукол имени В.А. Вольховского** прошел образовательный проект «**Театр кукол: инструкция по применению**». Пятидневный интенсив с участием ведущих театральных критиков и театроведов, актеров, художников и режиссеров организован для местных журналистов и блогеров, профессионально освещающих культурные события. С приглашением на лучшие репертуарные спектакли, последующим горячим обсуждением, с лекциями и мастер-классами. Театр поступил мудро. Грамотно рассказывать о

Мастер-класс С. Беляева и С. Иголкиной по кукловодению



специфике театра кукол мало кто умеет, поэтому лучше самим научить и показать. Развеешь мифы и покажешь реальность уникального сценического пространства, приоткрыть завесу в удивительный мир кукол и людей — одна из задач этого проекта.

Настоящей удачей стали приглашенные спикеры: режиссер театра кукол, педагог, театровед, независимый эксперт, продюсер, кандидат искусствоведения **Анна Иванова-Брашинская** и театровед, драматург, педагог, куратор театральных проектов **Алексей Гончаренко**. Люди, наделенные профессиональным опытом по вовлечению слушателей в предмет своего исследования. История развития театра кукол, его особенности, отличия, секреты мастерства артистов, художников, выбор драматургии, специфика зарубежного и отечественного куклового искусства, множество видеопримеров, рекомендаций, эксклюзивных показов и мыслей. Только слушая лекцию Анны Ивановой-Брашинской о современном этапе развития мирового театра кукол, поняла, как мне повезло. Моим первым спектаклем с куклами (не считая детский опыт лубочных перчаточных сказок) в студенческие годы стал «**Озёрный мальчик**». Мы же не понимали тогда, что спектакль **Валерия Аркадьевича Вольховского 1988** года по повести болгарского писателя **Павла Вежинова** — шедевр, легенда, что он обладатель множества премий.

История одинокого мальчика, живущего в двух мирах — реальном и вымышленном, с невероятными куклами художника-постановщика **Елены Луценко** — до сих пор мне кажется космической и невероятно актуальной. Здесь столько подтем: непонимание близкими, школьные мучения, желание убежать в свои миры, познание себя.



«Волшебная лампа Аладдина». Сцена из спектакля

Только куклы так могут показать человеческие страдания. Им почему-то доверяешь больше всего. Тогда этот спектакль стал потрясением. Потом были другие работы Вольховского, непохожие, разные, и казалось, что театр кукол бывает только таким — невероятным. Со временем появилась скромная насмотренность, оказалось, магия и талант спектакля — это заслуга режиссера, его команды артистов, художников, композитора, и такое явление редкость. Воронежскому зрителю просто крупно повезло. Образовательный проект «Театр кукол: инструкция по применению» лишний раз это доказал. Журналистов приглашали на все спектакли.

Пожалуй, выделю два. Детский и взрослый. Один из старейших спектаклей театра — «**Волшебная лампа**

Аладдина», поставленный Вольховским в 1994 году (в этом году 30 лет!). Известная пьеса **Нины Гернет** по мотивам вечно прекрасной восточной истории любви. Это не сказка моего детства, скорее, мы открыли постановку с маленькой дочкой. Ее восхищали прекрасные куклы, арабская вязь, блеск и экзотика Востока, точные декорации художника **Александра Ечеина**. Конечно, поразил джинн, огромный, словно восстающий из подземелья монстр, но при этом добрый, справедливый. Спустя годы, я вновь пришла на историю Аладдина уже с другим юным зрителем и понимаю, что подлинное искусство не теряет своей привлекательности, смысла. Невероятно сложная технически постановка, здесь работают тростевые и планшетные куклы, а огромным джин-



«Мандельштам. Воронежские тетради». Сцена из спектакля

ном управляют одновременно пять актеров. «Волшебная лампа Аладдина» по-прежнему в репертуаре театра. Меняется зритель, состав, а театральный привет от сказочника Вольховского попадает в самое сердце.

Главный режиссер **Санкт-Петербургского Большого театра кукол Руслан Кудашов** поставил в воронежском театре кукол уже два спектакля — «**Похороните меня за плинтусом**» и «**Мандельштам. Воронежские тетради**». Второй создан в 2022 году. Рассказывать в городе о важном для него поэте — риск и смелость. Языком и средствами театра кукол — редкое, почти уникальное явление. Кудашов ничего не боится, ведет свои разговоры с кем-то высшим языком других гениев, явно с ним созвучных. И при этом соблюдает правду документа.

Здесь освещен воронежский период жизни Мандельштама, и отчасти спектакль «Мандельштам. Воронежские тетради» — это его оправдание. Считается, что жизнь и творчество поэта в период воронежской ссылки стали для него тяжелейшим моментом в жизни. Круги ада, которые проходят герои спектакля, все же заканчиваются светом, куда попадает поэт благодаря любви человека. Сценически вышло идеально: есть мир людей, есть мир кукол — между ними пропасть по замыслу, это некие поэтические образы поэта: кошка, Дон Кихот, щегол, Чарли Чаплин. Художник Руслан Кудашов сохраняет интригу для внимательного и грамотного зрителя. Куклы на длинных канатах-нитках, как на трибуне, читают стихи и увлекают в забытые миры боли то-



Главный художник Воронежского театра кукол им. В.А. Вольховского Е. Луценко

го, чье имя сегодня пытаются сохранить многие. Спектакль идет час. Это такой концентрированный час, который хочется удержать подольше. Вам будет по-разному: тяжело, печально, светло, мирно, красиво и музыкально.

Пожалуй, самыми многолюдными на интенсиве стали мастер-класс по кукловодению (ведущие — артисты театра **Станислав Беляев** и **Софья Иголкина**) и занятие с главным художником Воронежского театра кукол имени В.А. Вольховского **Еленой Луценко**. Образовательный проект в Воронежском театре кукол придумали и разработали люди, влюбленные в свое дело. Это было ясно по грамотной программе, тональности разговоров, теплой атмосфере взаимного уважения. Понятно, что за такой легкостью сто-

ит большая, вдумчивая работа, планирование и прочие вытекающие. Мы отвыкли от проектов, за которыми нет громкой истории, пафоса и пиара, а есть желание поделиться, научить, рассказать. Вопреки всему, получилось достаточно своевременно, актуально и адресно.

Надеюсь, этот опыт станет началом чего-то большего, регулярного и такого же профессионального. Потому что искусство спасает, дает силы жить, размышлять, наполняться. Собственно, это и было одной из задач образовательного проекта — показать удивительный мир театра кукол.

Наталья ГААГ

Фото Арик КИЛАНЯНИ

ШЕКСПИРОВСКИЕ ВЕЧЕРА В УЛЬЯНОВСКЕ

23 апреля исполнилось **460 лет Уильяму Шекспиру**. Дата некруглая, поэтому никаких торжеств не было. Просто дата в календаре памятных дат. Но она мне напомнила об удивительном событии в нашей театральной жизни, которое произошло тридцать лет назад в **Ульяновском театре драмы** — два **Шекспировских вечера**, посвященных **430-летию** великого английского драматурга. Дата тоже была некруглая. Но шекспировский праздник в Ульяновске состоялся. Это было логично, так как в это время художественным руководителем и главным режиссером театра был **Юрий Копылов**, один из выдающихся российских режиссеров, в творческой биографии которого Шекспир занимал особое место.

Мне посчастливилось вместе с известным шекспироведом **Алексеем Бартошевичем** в те весенние дни 1994 года оказаться в Ульяновске. В моем архиве сохранилась передача об этом шекспировском празднике.

Итак, в день 430-летия У. Шекспира в Ульяновском театре драмы состоялась шекспировский вечер. Это был своеобразный спектакль, который состоял из фрагментов трагедий и комедий, соединенных сонетами в прекрасных декорациях «Ричарда II» художника Станислава Шавловского. На другой день была показана последняя на тот момент премьера театра — «Двенадцатая ночь». Об этих памятных днях рассказывал Алексей Вадимович Бартошевич, который совершенно не был удивлен, что день рождения Шекспира так серьезно отмечается только в Ульяновском театре драмы.

— Как-то сложилось, что в последние годы Ульяновск стал одним из центров шекспировского театра в России. Это очень понятно, потому что главный ре-

жиссер этого театра Юрий Копылов много и давно трудится над произведениями Шекспира не только в Ульяновске, но и в других городах, где он раньше работал. Я видел несколько лет назад во **Владимире** его замечательный спектакль «**Мера за меру**», а в Ульяновске лучший, пожалуй, «**Ричард II**», который был поставлен здесь несколько лет назад, и был показан в Москве. Дело не в том, что это была первая постановка этой хроники Шекспира, очень трудной на русской сцене. А в том, что на самом деле, это — открытие. Острый современный спектакль, в котором идет речь не столько об исторических, политических проблемах, сколько о проблемах человеческого. В центре спектакля стоит замечательно истолкованный образ «**Ричарда II**» (**Владимир Кустарников**), образ человека, при всей своей страшной вине перед государством, при всей своей греховности, это, отнюдь, не царь Федор, не воплощение какой-то поэтической нравственной добродетели, а человек, живущий на пределе чувств. Этот Ричард, который через страдания, через утраты вдруг открывает глаза на страшную, трагическую реальность политического, государственного мира, полного вражды, крови... Возникает история прозрения, но прозрения не сентиментального, сыгранного, как это ни странно, в форме трагигротескной. Я думаю, что такое тяготение к трагигротеску, к необыкновенной остроте формы при предельном психологическом насыщении, это один из главных путей, по которому развивается шекспировский театр.

*В программе вечера зрители напомнили об этом спектакле сценой, в которой участвовали Ричард II (**Владимир Кустарников**), Болингброк (**Валерий Шейман**), Шут,*



«Ричард II». В. Кустарников, В. Вершина, С. Кондратенко

палач (**Борис Александров**). Это была знаменитая, прославленная тройка в труппе Юрия Копылова, его опора. Каждый из них – яркая индивидуальность. Они блестяще играли во всех его знаковых спектаклях. В то время этого спектакля уже не было в афише театра, но большая сцена из «Ричарда II» стала финалом вечера, причем очень мощным. Это была первая постановка Юрия Копылова в Ульяновском театре драмы, куда он пришел в 1987 году, и с которой начался «Золотой век» Ульяновского театра.

А. Бартошевич: «В этом году, пусть и не круглый юбилей Шекспира, но все-таки юбилей. Я бы очень хотел, чтобы Шекспировский вечер, поставленный к этой дате Юрием Копыловым, как-то продлил свою жизнь. Это ведь не просто юбилейный вечер, спектакль «на случай». Это некоторая попытка режиссера и подвести итоги того, что было сделано, и вместе с тем попытка поиска в

совершенно новых направлениях шекспировской драмы. В программе вечера была сцена из очень редко играемых «Троила и Крессиды». Копылов находит совершенно неожиданный путь. Он переносит, условно говоря, действие в начало XX века. И спектакль, решенный в стиле холодного танго, оказывается созвучен стилю – холодному, жестокому и гротескному стилю этой трагедии».

Юрий Копылов впервые поставил «Троила и Крессиду» в созданном им **Орловском ТЮЗе** в 1979 году, совсем молодым. В афише Ульяновского театра она так и не появилась, но, видимо, не давала режиссеру покоя, и большую сцену из трагедии он включил в юбилейный шекспировский вечер как очень важное для него шекспировское произведение, в котором играли **Денис Юченков** (Троил), **Ольга Чичерина** (Крессиды).

А. Бартошевич: «**Виндзорских насмешниц**» много раз ставили в нашем театре, надо сказать, каждый раз не



«Двенадцатая ночь». Б. Александров, В. Савостьянова, В. Кустарников

слишком удачно. Здесь показана только небольшая сцена, эскиз. Это, вообще, серия эскизов, возможно, к будущим спектаклям. И есть замечательный Фальстаф. Он замечателен прежде всего тем, что совершенно не играет результат. Актер не играет некое воплощение веселости и жизнерадостности. Этот стареющий господин отправляется соблазнять одну из виндзорских насмешниц, миссис Форд. Отправляется в ее дом на свидание, как на бой, чтобы доказать себе, что он еще не стар, что он еще полон сил, что он еще мужчина, способный победить женщину. Фальстаф собирается на это свидание, как собирается на последний решительный бой, играя необыкновенно серьезно, с патетической серьезностью. И это безумно смешно и трогательно» (Фальстафа играл **Вячеслав Вершина**, миссис Форд — **Зоя Самсонова**)

«Шекспириана» Юрия Копылова произ-

вела очень сильное впечатление на всех, кто в тот вечер был в зрительном зале Ульяновского театра драмы. У меня возник вопрос к автору этого вечера: почему Юрий Семенович, создавая программу, выбрал именно эти фрагменты Шекспира, в большинстве своем, не самые знаменитые?

Ю. Копылов: «Когда обращаешься к трагедиям или хроникам, которые ставят часто: **«Ричард III»**, **«Отелло»** или **«Король Лир»**, там очень много существует аналогий, как бы растиражированных вариантов. И так ставили, и так. В этом море театроведения можно утонуть. А когда берешь неизвестное произведение, читаешь своими глазами. **«Троил и Крессида»**, допустим, читаешь в первый раз, за спиной пусто, больше работают фантазия и воображение. Важно остаться наедине с материалом, это не каждому удается. Но у нас есть оригинальная композиция по **«Ромео и Джульетте»** с симфоническим

оркестром. Зритель привык, что у нас Шекспир все время в репертуаре... Мы не остановились на «Ромео» и «Ричарде». У нас в планах **«Макбет»**, о котором мы начали думать. Уже есть очень интересная сценография Святослава Шавловского, который постоянно с нами работает над Шекспиром. Он находит такое мощное, трагическое, философское решение пространства, очень интересное. И театр к этому готовится. У нас тесная связь с Университетом, Педагогическим институтом. От них тоже идет эта потребность в Шекспире, это они нам напомнили, что вот де 430 лет Шекспиру, надо как-то отмечать. Так и возникла идея Шекспировского вечера. Как отбирали материал? Исходили из потенциальных возможностей театра, просто из желания актеров, из того, насколько они подготовлены и близки к этому материалу, к этой драматургии, они ведь как бы согреты этим драматургом».

Действительно, Юрий Копылов дал возможность своим ведущим актерам попробовать себя в новом амплу: Ирина Янко (Катарина), Валерий Шейман (Петруччио) в «Укрощении строптивой», Борис Александров (Ричард) и Алла Бабичева (Леди Анна) в «Ричарде III», Татьяна Браженская (Изабелла) и Вячеслав Андреев (Анджело) в «Мере за меру», ведущей вечера была прима театра Клара Шадько.

Ю. Копылов: «Такой вечер вроде легко было сделать, спектакль из разных отрывков из комедий и трагедий, но надо было объединить их какой-то ведущей, сквозной шекспировской темой: его театр с многозначностью, с двойственностью человеческой природы. В какой-то мере нам это удалось, потому что зал, вы сами видели... Я такого не ожидал. Вообще, на зрителей мы жаловаться не можем, у нас зритель ходит в театр, но вот так, как они слушали Шекспира, при том, что это очень сложный материал...»

Я рассказала Юрию Семеновичу, что после спектакля подошла к одной студент-



«Мера за меру». И. Янко, Д. Юченков

ке, спросила: «Это было интересно? – Да, очень, хочется прочитать все эти пьесы». Так что цель достигнута. На что он мне ответил: «Да, мы начали ставить «Ричарда», они начали читать. Только спектакль «Ромео и Джульетта» появился – то же самое. Пошел разговор о «Макбете», а мы уже вышли в город разговаривать об этой пьесе. Тут же начали читать. Значит, взаимоотношения театра и зрителя есть. И это самое главное.»

В этом мы могли убедиться. И на Шекспировском вечере, и на премьере «Двенадцатой ночи» зал был не просто полон, яблоку негде было упасть. И публика была какая-то необычайно чуткая. В зале была атмосфера взаимной любви актеров и публики.

Спектакль разыгрывался на специально созданной сценической площадке, со всех сто-



Ю. Копылов и С. Шавловский

рон окруженной зрителями, как в цирке. Исполнителями главных ролей были **Ирина Янко** (Виола), **Алла Бабичева** (Оливия), **Михаил Петров** (Орсино).

А. Бартошевич: «Юрий Копылов показал свой новый спектакль «Двенадцатая ночь». Можно к нему предъявлять массу претензий. Можно говорить, что в нем не хватает каких-то психологических тонкостей и т.д. Но все-таки, по моему, это замечательный спектакль. Замечательный потому, что Копылов не пошел по легкому пути, по пути мнимой карнавальности, поверхностного лицедействия и игры в так называемый шекспировский праздник. Его актеры играют с удивительной страстью, с абсолютной самоотдачей, они живут на сцене, выкладываясь до предела.

В центре спектакля — Шут, но не банальный, каких мы видели в шекспировских постановках сотни раз. Это философ, но не просто печальный философ, а как бы создатель мира, который разворачивается на сцене, автор комедии, творящий те ситуации, в которых сам же и участвует. Если угодно, это — Шекспир, который у нас на глазах с увлеченностью и печалью творит театральное действие, сталкивая людей между собой, и смотрит на то, что из этих столкновений получается. Поэтому очень понятен смысл предпоследней комедии Шекспира. «Двенадцатая ночь» называется потому, что это последняя ночь Рождества. Отчаянно веселый праздник, и все-таки с сознанием того, что завтра наступят будни. Вот это ощущение кон-

Замесители главных ролей по репертуару
В. ХАРИТОНОВА
 Певчие главные певчие по труппе
И. РЫБЫШЕВА
 За. музыкальной частью
О. ЯШИН
 За. костюмами декор
О. СОКОЛОВА
 За. гримажными делами
В. СТЕПАНОВСКАЯ
 За. дирекцией по производству
Г. ФИЛАНОВА
 За. рекламой
Е. ГОРЮХИНА
 За. рекламными делами
И. ЕГОРОВА
 За. техникой декор
В. ИЛЮШИН
 За. осветительными делами
Ф. ГИМАДЖИЕВ
 Старший мастер сцены
В. НАСТИН



Просьба после третьего звонка в зал не входить.

ЦЕНА 300 РУБ.

УПРАВЛЕНИЕ ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА
 АДМИНИСТРАЦИИ УЛЬЯНОВСКОЙ ОБЛАСТИ

УЛЬЯНОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ
 ТЕАТР ДРАМЫ

ГЕРОИ ШЕКСПИРА НА СЦЕНЕ ТЕАТРА

ТЕАТРАЛИЗОВАННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

ЗАМЫСЛ И ПОСТАНОВКА
 ЗАСЛУЖЕННОГО ДЕЯТЕЛЯ ИСКУССТВ РОССИИ
ЮРИЯ КОПЫЛОВА
 СЦЕНОГРАФ — **СТАНИСЛАВ ШАВЛОВСКИЙ**

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РУКОВОДИТЕЛЬ ТЕАТРА
 РАБОТАЮЩИЙ ЗАВЕДУЮЩИЙ КОМПОЗИТОР
ЮРИЙ КОПЫЛОВ

*"Все мир — театр...
 В нем женщины, мужчины —
 все актеры.
 И тех свои сеты выходи, ходи
 И каждый по одну играй роль"*

У. ШЕКСПИР,
 "Как вам это понравится"



В сценах из спектаклей
 заняты актеры:

"РИЧАРД III"
 (трагедия)
 засл. арт. России **Б.Александров, А.Бабичева**

"ТРОИЛ И КРЕССИДА"
 (трагедия)
О.Чичерина, Д.Юченков, В.Корноухов, А.Дробязко, С.Радченко

"УКРОЩЕНИЕ СТРОПИВОЙ"
 (комедия)
 засл. арт. России **В.Шейман, И.Янко**

"МЕРА ЗА МЕРУ"
 (комедия)
В.Андреев, Т.Браженская

"ГАМЛЕТ"
 (трагедия)
И.Быков, В.Савостьянова, В.Вершина, Г.Родионов

"ВИНДЗОРСКИЕ НАСМЕШНИЦЫ"
 (комедия)
 засл. арт. России **А.Дуров, засл. арт. России В.Шейман, В.Кустарников, В.Вершина, В.Корноухов, А.Куражев, С.Радченко, Ю.Морозов, Е.Радюк, Г.Родионов, Д.Юченков**

"РИЧАРД II"
 (трагедия)
 засл. арт. России **Б.Александров, засл. арт. России А.Дуров, засл. арт. России В.Шейман, В.Кустарников, В.Вершина, В.Корноухов, А.Куражев, С.Радченко, Ю.Морозов, Е.Радюк, Г.Родионов, Д.Юченков**

Роль шута исполняют: **А.Куражев, Ю.Морозов, Г.Родионов, Д.Юченков**

Сонеты Шекспира № 23, 30, 54 и 66 читает нар. арт. России **К.Шадако**

Программа
 театрализованного вечера

ца праздника и приводит к неожиданно-му финалу, печально-элегическому, когда Шут читает один из самых драматических сонетов Шекспира:

*Когда на суд безмолвных тайных дум
 Я вызываю голоса былого,
 Прошедшее приходит мне на ум*

*И старой болью я болею снова...
 И вновь плачу я дорогой ценой
 За то, за что уже платил однажды.
 Но прошлое я нахожу в тебе.
 И все готов простить навек себе.
 Шута в «Двенадцатой ночи» играл Борис Александров, один из самых талантливых и*

верных копыловских актеров, его единомышленников, которого, к великому сожалению, уже несколько лет нет с нами.

А. Бартошевич: «Эти два дня, полные Шекспира в Ульяновске, вполне естественно наводят на мысль о том, что этот город, благодаря Юрию Семеновичу Копылову и его актерам, действительно, стал чем-то вроде Центра шекспировского театра в России. Мне кажется, что идея, которая здесь, в Ульяновске возникла, идея проведения в будущем 1995 году Всероссийского Шекспировского театрального фестиваля, прекрасная идея. Понятно, что фестиваль должен быть в этом городе, где так много ставят Шекспира, где работает самый шекспировский режиссер России. С другой стороны, сейчас есть что привезти и показать из других городов России, а может быть, кто знает, и из-за рубежа ближнего и дальнего, и даже из Англии. Будем мечтать, не считаясь с трудностями нашей жизни.

Люди нуждаются в театральных праздниках, люди, действительно, духовно в этом нуждаются. Как это ни странно, но театр сейчас чрезвычайно нужен. Потому я думаю: если эта смелая идея — устроить Шекспировский фестиваль — осуществится, он будет крайне важен не только актерам, режиссерам, нашему брату-критику, но прежде всего тем, кто сидит в зрительном зале. Это им будет нужно для их душ, для их сердец, для их жизни».

Мы были уверены, что Шекспировский театральный фестиваль в Ульяновске непременно будет. Но эта мечта не осуществилась. Прошло тридцать лет, и уже невозможно вспомнить, почему эта прекрасная идея так и не была осуществлена. В истории российского театра произведения Шекспира с давних времен занимали и занимают значительное место, у нас были великие шекспировские спектакли, прекрасные переводы его хроник, трагедий, комедий, сонетов на русский язык. Да и сейчас много ставят Шекспира, правда, до высот Юрия Ко-

пылова, как мне кажется, никому подняться не удалось. Юрий Семенович Копылов всю жизнь продолжал ставить Шекспира. И московские театральные критики ездили в Ульяновск на премьеры, всякий раз удивляясь и восхищаясь его спектаклями.

Народный артист РФ, лауреат Государственной премии РФ, лауреат премии Станиславского в номинации «Строитель театра», почетный гражданин города Ульяновска Юрий Семенович Копылов умер 31 марта 2012 года после долгой тяжелой болезни. Ему было 69 лет. Он оставил нам свою книгу «Жизнь одного театра. Записки режиссера». На доме, где он жил в Ульяновске — мемориальная доска. Два года назад, осенью 2022 года состоялся Первый и пока единственный Ульяновский театральный фестиваль, посвященный Юрию Семеновичу Копылову. В нем участвовали театры, в которых он работал. Было много трогательных встреч, воспоминаний, приехали его актеры, которые работают ныне в московских театрах. Валерий Шейман вспомнил своего Мальволио и сыграл сцену из «Двенадцатой ночи» на вечере памяти Мастера. Орловский Театр «Открытое пространство», бывший ТЮЗ, в память о своем создателе показал спектакль «Сон в летнюю ночь». Завершался фестиваль спектаклем Ульяновского театра драмы «Макбет» в постановке Владимира Золотаря, в котором роль Макбета сыграл сын Юрия Семеновича Максим Копылов, актер и режиссер Ульяновского театра. В этом было что-то символическое. «Макбет», о котором рассказывал Ю.С. Копылов, так и не состоялся. Прошло тридцать лет, и его сын играет Макбета на ульяновской сцене. Надо отдать ему должное, он очень много делает для того, чтобы память об отце — выдающемся режиссере, педагоге и театральном строителе была жива. Связь времен не оборвалась.

Мая РОМАНОВА

Фото предоставлены театром
В материале использованы фото
из спектаклей разных лет

ВСЯ ОПОРА — ВНУТРИ СЕБЯ

Задумчивей становишься, зрелей —
уроки умерших учителей
все ярче вспоминаются, все чаще.

Владимир Британишский

4 мая — день рождения **Леонида Ефимовича Хейфеца**, режиссера, педагога, народного артиста РФ, лауреата Государственной премии РФ в области театрального искусства, Международной премии имени К.С. Станиславского в номинации «За вклад в развитие театральной педагогики», лауреата «Золотой Маски» «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства» и целого ряда других премий, в 2022 году ушедшего из жизни, покинув своих многочисленных учеников, почитателей, коллег и артистов, высоко ценивших его уникальное мастерство.

В этот день рождения режиссера на **Малой сцене Московского академического театра имени Вл. Маяковского** один из любимых его учеников, режиссер **Михаил Чумаченко** задумал и провел очень теплый и светлый вечер памяти того, кто прослужил в этих стенах с начала **2000-х** до конца жизни. Вечере приняли участие бывшие студенты **ГИТИСа** мастерской Леонида Хейфеца, **Натальи Зверевой** и **Олега Кудряшова**, многие из которых стали известными артистами и режиссерами. А за спиной выступавших была крупная фотография режиссера и педагога: молодого, с незабываемой все-

Леонид Ефимович Хейфец





«Дядя Ваня». Сцена из спектакля. Центральный академический Театр Советской Армии

ми, кто общался с ним, ясной, немного с хитрецей, улыбкой.

Подсвеченная лучом прожектора, она сделала Леонида Ефимовича живым и ироничным участником действ, которые исполняли его бывшие ученики, «дети», а также «внуки» — студенты Мастерской **Нины Чусовой**, ученицы Хейфеца. А у каждого из собравшихся в зале был свой Леонид Ефимович, свои воспоминания, впечатления, состоявшие из самой, наверное, неподдающейся анализу и четко-му определению смеси: зрительской причастности, острого ощущения своего места в жизни, личного участия в происходящем — всего того, что пробуждал каждый спектакль этого режиссера, умевшего найти в артисте любого возраста, растревожить и помочь присвоить себе чувства и мысли далекого прошлого и настоящего.

«Вся опора — внутри себя», — это был непреложный закон для жизни и творчества удивительного Мастера. Я впервые

услышала их от него пятьдесят пять лет назад, в **1969** году, и убеждалась на протяжении этих долгих десятилетий в каждом спектакле, поставленном Леонидом Хейфецем в **Театре Советской Армии**, в **Малом**, «**Современнике**», **Театре имени Моссовета**, в Театре имени Вл. Маяковского...

Сегодня кажется, что, будучи с ранних лет «заражена» театром, я взросле-ла, училась думать и глубоко переживать именно на спектаклях двух выдающихся мастеров — **Георгия Александровича Товстоногова** и Леонида Ефимовича Хейфеца, хотя немало впитывала от ярких и мощных работ других режиссеров. Но они были первыми: ведь спектакль Хейфеца «**Сотворившая чудо**» **Уильяма Гибсона** мне довелось увидеть в **Рижском ТЮЗе** уже в подростковом возрасте. И он стал памятным на всю жизнь, пусть и не совсем внятными в ту пору уроком. Когда спустя много десятилетий в



«Дядя Ваня». Соня — Н. Вилькина, Войницкий — А. Попов. Центральный академический Театр Советской Армии

спектакле **Московского театра драмы и комедии**, расположенном в **Ногинске**, я услышала совершенно особого тембра голос актрисы **Надежды Гуртовенко**, в памяти мгновенно вспыхнуло яркое воспоминание о том рижском спектакле, в котором юная актриса сыграла одну из первых своих ролей...

Я видела все спектакли Леонида Хейфеца в Москве, начиная с «**Моего бедного Марата**» **А. Арбузова**, «**Смерти Иоанна Грозного**» **А.К. Толстого**, «**Часовщика и курицы**» **И. Кочерги**, «**Тайного общества**» **Г. Шпаликова** и **И. Маневича**, «**Дяди Вани**» **А.П. Чехова** на сценах ЦАТСА, абсолютно каждый из которых искренне считаю великим достижением русского психологического театра не только в непростое десятилетие 60-х, но и в более поздние времена. «Обстановка сейчас как никогда трудная,— писал Леонид Ефимович в книге «**Всполохи**», опубликованной в начале второго десяти-

летия XXI века. — На моей памяти не было такой остроты, такой борьбы, такой, я бы сказал, нацеленности на уничтожение русского психологического театра. Некоторые его уже похоронили. Но мне кажется, что похоронщики торопятся...»

За прошедшее десятилетие «похоронщики» значительно преуспели, но, с болью наблюдая этот процесс разрушения, Хейфец отчаянно боролся за тот театр, уроки которого получил из рук своих учителей — **Марии Осиповны Кнебель** и **Алексея Дмитриевича Попова**. Без назиданий и навязывания он просто делал свое дело, поставив после вынужденного ухода из ЦАТСА и прерванных репетиций «**Любови Яровой**» **К. Тренева**, которая задумывалась современно, живо, в Малом театре потрясающие спектакли «**Перед заходом солнца**» **Г. Гауптмана**, «**Летние прогулки**» **А. Салынского**, «**Вечерний свет**»



«Смерть Иоанна Грозного». Сцена из спектакля. Центральный академический Театр Советской Армии

А. Арбузова, «Заговор Фьеско в Генуе» Ф. Шиллера, «Короля Лира» У. Шекспира, «Картину» по Д. Гранину, «Зыковых» М. Горького и другие. И какие удивительные телевизионные спектакли умел ставить Леонид Ефимович! Все они без исключений оставили глубокий след в памяти тех, кому довелось их видеть: «Обрыв» по роману И.А. Гончарова, «Рудин» по роману И.С. Тургенева, «Вишневый сад» А.П. Чехова, «Доходное место» А.Н. Островского... Блистательные актерские свершения связаны неразрывно с этими названиями, глубина режиссерской мысли и тончайшее проникновение в «вечность» произведений классики в любые времена, зрительское наслаждение...

Хейфецу с самого начала и до конца его творческого и педагогического пути бы-

ло присуще стремление к поэтическому осмыслению жизни при воссоздании ее не просто достоверно, но достаточно жестко. Будь то классика или современность — путь режиссера протекал по определенному руслу: исследуя конкретные судьбы в конкретных событиях, он соединял времена, мысль его была метафорической порой до мистики. Сталкивая персонажей в острых конфликтах, он «оттачивал» каждый характер, добиваясь от актеров предельной достоверности существования, создавал яркий ансамбль из представителей самых разных поколений. И они жили в едином мире, полном противоречий и испытаний, посланных судьбой — одной на всех.

Написав о книге «Всполохи», многолетний завлит ЦАТСа Оскар Кузнецов с волнением рассказывал о первой ре-

петиции Хейфеца, на которой присутствовал: «Завлит на театре — должность неопределенная, но возможность видеть таинство репетиций входила в число самых больших ее плюсов...» Вспоминаю эту цитату с особенным чувством, потому что и мне посчастливилось быть допущенной в репетиционный и в зрительный залы в период работы Леонида Ефимовича над «Дядей Ваней».

Вот одна из записей бесед режиссера, сохраненная в блокноте 1969 года, в самом начале репетиций: «Это пьеса о людях, которым плохо. Всем плохо. Чехов нашел в себе мужество сказать ту правду, которую он видел. Может быть, как никто другой в его время, он знал трагедию провала. Очень плохо всем, но жить надо».

Это пьеса про тех людей, у которых не очень сложилась жизнь. И это современно. И во все времена по земле будут ходить люди, у которых не все хорошо. Об этом нельзя забывать.

Они могли быть совсем иными, если бы не жизнь. Эта пьеса касается каждого из нас, каждый в своей мере ощущает то же, что эти люди. Чехов ощущал особенно болезненно. Не создавать идолов, не подчинять им всю свою жизнь, освободить от всех выдуманных связей. Человек должен прорваться к своей душе. Каждый должен исчерпать всю возможность жизни, а жить все-таки надо, необходимо...»

Перечитываю, и снова вижу взволнованные лица **Любови Ивановны Добжанской**, **Антонины Павловны Богдановой**, **Алины Покровской**, **Натальи Вилькиной**, **Андрея Алексеевича Попова**, **Николая Исааковича Пастухова**, **Геннадия Крынкина** — они слушают режиссера, словно замороженные, и на знакомых лицах проступает некое новое, еще не до конца осознанное чувство соприкосновения с миром ушедшим, но проросшим в собственную жизнь и судьбу.

И еще одна запись, не менее актуальная сегодня для культуры в целом, на мой взгляд: «Россия начала век (имеет-

ся ввиду, конечно ХХ. — *Н.С.*) грандиозно, на Сенатской площади, а кончила — Войническим. «Фатальное предопределение», — говорит Вафля. Покоя в этом доме никто не найдет до конца дней своих. Всё разодрано, но всё будет продолжаться, как было.

А покоя не будет...

Собственно, и не было у них никакого покоя, они просто вкалывали вовсю — это был не покой, а запой. Но в нем был какой-то смысл, который сейчас уже потерян. Всё будет теперь по-другому, они будут доживать свой век...»

Эти записи можно цитировать без конца — они относятся не к конкретным разговорам в период начальных репетиций «Дяди Вани», а к более пристальному взгляду на творчество Леонида Хейфеца на всем протяжении его долгого пути. Уникальному. Выдающемуся. Вспомним ли мы прозительную «**Восточную трибуну**» **А. Галина** в «**Современнике**» или «**Колею**» **Вл. Арро** на сцене **МХАТа им. М. Горького**, ярчайшие спектакли, поставленные Леонидом Ефимовичем в 80–90-х, а после возвращения в ЦАТСА — «**Павла I**» **Д.С. Мережковского** с **Олегом Борисовым**, «**Маскарад**» **М.Ю. Лермонтова** с **Геннадием Крынкиным**, «**На бойком месте**» **А.Н. Островского** с ансамблем опытных и начинающих артистов, «**Бегущих странников**» **А. Казанцева** в **Театре имени Моссовета**.

Наверное, любой из этих театров мог устроить вечер памяти Леонида Ефимовича в день его 90-летнего юбилея, но Михаил Чумаченко справедливо решил, что вспомнить о Мастере логичнее всего в тех стенах, где по сей день идут с ослабевающим успехом спектакли Леонида Хейфеца «**Не все коту масленица**» **А.Н. Островского**, «**Цена**» **А. Миллера**, «**Отцы и сыновья**» **Б. Фриля** по роману **И.С. Тургенева**, «**Все мои сыновья**» **А. Миллера**, «**Пигмалион**» **Б. Шоу**. Артисты помнят его репетиции-уроки и следуют им неукоснительно.



Л. Хейфец с командой спектакля «Отцы и сыновья». Театр имени Вл. Маяковского

Но бесконечно жаль мне, что ушел из афиши один из поистине блистательных спектаклей «Спуск с горы Морган» **А. Миллера**, в котором были великолепные работы **Ольги Яковлевой**, **Валерия Баринова** и других артистов прославленной «Маяковки»...

Ученики и те из артистов, кому довелось работать с Леонидом Хейфецем, вспоминали: у него было два своего рода «кодовых вопроса», которые изменили их жизнь в искусстве. Разбирая материал, он спрашивал: «Что случилось? А ты в связи с этим что?» И нередко этими вопросами кардинально изменял состояние артиста. С одной стороны, мог быть мягким, говорил тихим голосом, с другой — взрывался до крика: «Обостряй, конфликтуй, ругайся!!!» Но на вопрос: «А главное-то в роли что?» — неизменно отвечал: «Любовь...»

Очень хорошо в преддверии юбилея ушедшего Мастера написал ректор ГИТИСа **Григорий Заславский**: «Леонид Ефимович — редкий, даже редчай-

ший режиссер, поскольку весь мир признает его как автора великих спектаклей, вошедших в сотню, полусотню лучших спектаклей XX века, а для России — так, может, и в десятку главных спектаклей столетия, если говорить о «Смерти Иоанна Грозного» в Театре Советской армии. Хотя в его жизни и в жизни советского, а потом и российского театра, и в моей счастливой зрительской жизни есть и другие важные спектакли, поставленные Хейфецем. Уроки самосохранения, уроки жизни очень сильного человека, каковые на первый взгляд внешне часто совсем не выглядят такими».

Трудно не согласиться с этими словами, хотя, конечно, для каждого Леонид Хейфец остался своим, неповторимым. Об очень многом хотелось бы еще написать, подробно останавливаясь почти на каждом спектакле, оставившем след в моей и не только в моей жизни. В 1991 году, после возвращения режиссера в ЦАТСа, я договорилась с Леонидом Ефимовичем

об интервью для журнала «Литературное обозрение», в котором была рубрика «Литература в мире искусств». Разговор был долгим, пришлось основательно сокращать его для публикации, но чрезвычайно важными до сегодняшнего дня остались слова Мастера: «Что такое театр? Сегодня, как всегда, это есть и была определенная группа людей для людей. Надо суметь задать самому себе несколько вопросов и ответить на них, оперевшись на самые глубокие внутренние ценности, постараться расслышать голоса души и совести, которые в тебе есть... Вся опора — внутри себя. Нельзя ничего высчитать, взять напрокат, потому что тяжелое время в жизни общества требует от каждого, может быть, в тысячу раз больше искренности и совестливости, чем иное время. Так должен жить театр...

Самое главное — взгляд на жизнь, который есть у театра. Взгляд этот должен быть серьезным, по меньшей мере».

Присутствие в моей жизни этого человека научило, как мне кажется, самому главному: в любые времена театр должен оставаться «театром людей для людей»; важно уметь всё объяснить собеседнику, кем бы он ни был, самыми простыми словами то, что ощущаешь необходимым в жизни, в ее неоднородном понимании, в ее смыслах, оттенках; связать воедино времена, ощутить их перетекание, чтобы стать единомышленниками...

Эти уроки будут со мной до конца, как и безграничная благодарность судьбе, подарившей встречи с Леонидом Ефимовичем Хейфецем.

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

«МУЖЧИНЕ ИДЕТ БЫТЬ МУЖЧИНОЙ»

27 мая — 90-летний юбилей народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии Вячеслава Анатольевича Шалевича. Почти восемь лет минуло со дня его кончины, но память об этом замечательном артисте живет в сердцах многих и многих.

«В наш сугубо феминизированный век актеров на роли настоящих мужчин найти почти невозможно. Если прежде некому было выходить на сцену во фраке, то ныне проблемы возникают с обыкновенными брюками... За долгую жизнь в театре и кино актер переиграл множество ролей, разных по объему и достоинству драматургии. Его герои любили, обманывали и были обмануты, были великодушными и непростительно жесткими —

все, как в реальной действительности, но всегда это были мужчины, а мужчиной не идет быть женщиной», — писал о Вячеславе Анатольевиче театральный критик **Борис Поюровский**.

Он родился и жил в доме на Арбате, что рядом с **Театром Вахтангова**. Артистов знал в лицо, иногда бегал на репетиции, с тетей ходил на спектакли. В **1941** году с друзьями-мальчишками проник в разбомбленное здание театра, ставшее жертвой налета немецких самолетов в первые месяцы войны. Откуда было ему знать, что Вахтанговская сцена станет его судьбой?..

Вячеслав Шалевич подумывал о педагогическом институте, но поступил в **Щукинское училище**, был отмечен и замечен учителями-вахтанговцами и в **1958**



«Русский лес». В роли Вихрова. Фото М. Чернова



«Леший». В роли Федора Ивановича. Фото М. Чернова

году пришел в труппу **Вахтанговского**, прослужив в ней без малого **60** лет. Его наставниками были **И.М. Рапопорт** и сам **Р.Н. Симонов**, которого Шалевич вспоминал с особым трепетом и считал своим главным учителем.

Тогда на сцене театра уже заблестало «второе поколение» — **Юрий Яковлев**, **Василий Лановой**, **Михаил Ульянов**, **Юлия Борисова**, **Галина** и **Лариса Пашковы**, **Владимир Этуш**, **Анатолий Кацынский**. Красивый, статный, обладающий прекрасным выразительным голосом, Вячеслав Шалевич не потерялся среди талантливых коллег. В нем всегда была внутренняя значитель-

ность, уверенность в себе цельного, глубокого человека, выигрышная внешность героя и в то же время — несомненный комедийный дар.

«Роли Вячеслава Анатольевича разные, несхожие. Но есть в них, и это свойство настоящего таланта, объединяющее начало: неординарность, человеческая значимость каждого персонажа. И за этим стоит яркая, крупная актерская личность». (**А. Овикова**)

В силу обстоятельств, Шалевич нередко становился исполнителем тех ролей, которые изначально доставались его талантливым коллегам: Ульянову, Яковлеву. Нет, он не был вторым. Так



«Чайка». В роли Доктора Дорна. Фото В. Мясникова



«Без вины виноватые». В роли Мурова. Фото В. Мясникова

часто случается в театре — на роль вводится еще один, не менее талантливый и привлекательный исполнитель, который наполняет рисунок свежими и яркими красками.

Шалевич прекрасно вписался в амплуа социального героя. В «Иркутской истории», ставшей своеобразной визитной карточкой нового поколения, вслед за М. Ульяновым сыграл Сергея, парня, сумевшего помочь героине поверить в себя. После Ульянова Шалевич появился и в заглавной роли в спектакле «Дион».

Вячеслав Шалевич был занят и в еще одном спектакле, где играл Ульянов — убедительно воплотил образ больше-

вика Павла Сулова в «Виринее». В это же время обращают на себя внимание сыгранные им Оспан в «Неписанном законе» Артура Генри, Петр в «Потерянном сыне» А. Арбузова, Алексей в «Алексее Бережном» Е. Симонова. Он играл и современников, и персонажей классических пьес, и героические, и комические роли. А еще — замечательно читал Пушкина в «Маленьких трагедиях» и исполнил в этом спектакле несколько ролей.

Достаточно молодым убедительно сыграл почти старика Вихрова, отца Поли, в спектакле «Русский лес» по роману Л. Леонова. А в постановке по пь-



«Сирано де Бержерак». В роли Графа Де Гиша.
Фото В. Мясникова

есе **М. Цветаевой** «Три возраста **Казановы**» предстал романтическим разочарованным героем... Интеллигент, простачки, темпераментные бойцы революции и рафинированные герои, откровенно театральные роли — вроде Бараха в «**Принцессе Турандот**» или Блендербленда в «**Миллионерше**» (роль, ставшая значительной и для В. Этуша) — равно удавались ему, в каждой Вячеслав Шалевич демонстрировал зрелое уверенное мастерство. Он сыграл Ганю Иволгина в «**Идиоте**» и Рогожина в телеверсии этого спектакля. Азартным, жизненно достоверным и театрально выразительным стал Левка Козин в написанной им с **М. Воронцовым** и **Ю. Добронравовым** инсценировке «**Конармии**» **И. Бабеля**.

Плодотворными для актера оказались последние десятилетия, когда судьба подарила роль дамского угодника доктора Дорна в **чеховской** «**Чайке**», человека внешне холодного и равнодушного, но на самом деле чуткого и тонко чувствующего. А его Муров в знаменитом **фоменковском** спектакле «**Без вины виноватые**», напротив, стал воплощением холодного и циничного расчета. Он был блестящим и коварным графом Де Гишем в **мирзоевском** «**Сирано де Бержерак**» **Э. Ростана**, органично восприняв стилистику современного спектакля.

Последняя работа — Галилео Галилей из «**Жизни Галилея**» **Б. Брехта** в знаменитой «**Пристани**», поставленной **Римасом Туминасом** к **90-летию** Вахтанговского театра. Истинный актер, он, по существу, и умер на сцене, посвятив ей почти шесть десятилетий. Последний спектакль — «**Пристань**», на котором ему стало плохо, Шалевич сыграл **30 ноября 2016 года**. Пять лет он «открывал» эту постановку — его выход был первым. Галилео Галилей поначалу предстал капризным стариком, погруженным в житейские мелочи, но на глазах зрителей обретал мощь и силу великого ученого, становился лукавым и мудрым, ироничным и страстным.

Большой мастер, Вячеслав Шалевич, будучи тяжело больным, проявлял незаурядное мужество, всепоглощающую любовь к театру и яркое мастерство истинно вахтанговского актера. Римас Туминас говорил о нем: «Вячеслав Шалевич так и остался для меня человеком, которого трудно разгадать, человеком, который сиял нежностью, юмором и добротой».

Вячеслав Анатольевич Шалевич окончил **Высшие режиссерские курсы** при **ГИТИСе**, поставил на сцене Вахтанговского театра вместе с **О.Н. Форостенко** спектакль «**Тринадцатый председатель**», имевший большой успех, а вме-



«Пристань». В роли Галилео Галилея. Фото В. Мясникова

сте с **А.Н. Горбанем** — сказку «**Али-баба и сорок разбойников**». В **Театре имени Рубена Симонова**, которым руководил 15 лет (1998–2013), не оставляя работу в Театре Вахтангова, — «**Брызги шампанского**» **М.М. Зощенко**. Выпустил в ГИТИСе курс **актеров эстрады**.

Он рано обрел широкую известность благодаря кино, сыграв еще в начале своего творческого пути Швабрина в «**Капитанской дочке**», а несколько лет спустя — капитана команды в ленте «**Хоккеисты**», принесшей ему всеююзную славу. Фильмография В.А. Шалевича насчитывает более **70** ролей, среди которых «**Три тополя на Плющихе**», «**Семнадцать мгновений весны**» и многие другие.

«Это самый азартный человек из всех, кого я знаю. Азартный по любому поводу. Вячеслав Анатольевич является примером служения театру и профес-

сии. Профессия для него в жизни стоит впереди всяких других понятий — он знает профессию, «владеет вопросом».

Мужественность, внешность, красивый голос, обаяние... Шалевич как актер очень разнообразен, разнопланов и исповедует принципы Вахтангова — может играть все: от высокой трагедии до водевиля», — писала **Людмила Максакова**.

Вячеслав Анатольевич Шалевич был удостоен многих правительственных и общественных наград, любим зрителями, заслужил признание театрального сообщества. Талантливый актер, многогранная творческая личность, неуспокоенный художник, настоящий друг, равнодушный человек.

Валентина ФЁДОРОВА

О ПРЕКРАСНОЙ ДАМЕ

А можно ли иначе думать и говорить об ушедшей совсем недавно в мир иной **Зое Николаевне Зелинской**, чья пани Тереза из телевизионного «Кабачка “13 стульев”» стала для нескольких поколений отечественных зрителей подлинной иконой стиля, вкуса, женственности, той «европейскости», к которой женщины всех возрастов из СССР тянулись втайне или открыто? И красоты, юмора, легкости, невероятного обаяния, каждой чертой излучавшего доброжелательность...

Народная артистка РСФСР, заслуженный деятель культуры Польши, актриса единственного в ее жизни **Театра Сатиры**, которому служила верой и правдой на протяжении **70 лет, с 1954**

года, поработав в школьные годы манекенщицей в **Московском Доме моделей**; а после окончания факультета актеров музыкальных театров на курсе **Андрея Александровича Гончарова в ГИТИСе**, Зоя Зелинская была принята в труппу Театра Сатиры. Она была щедро одарена от природы не только музыкальным, но и пластическим талантами, которые раскрывались как в театре, так и в кинематографе, и на телевидении. К этим дарам в последние десятилетия жизни прибавился у актрисы и литературный — Зоя Николаевна написала замечательную книгу о своей жизни, начиная с детства, проведенного на Колыме, где работал ее отец; о своих родных, близких друзьях, непро-

Зоя Зелинская





«Кабачок "13 стульев"». В роли Пани Терезы

стых годах, когда выходила на подмостки в небольших ролях; с искренней любовью об отношениях с партнерами по сцене; об идее создания «Кабачка...» ее первым мужем, режиссером **Георгием Зелинским**, с которым не рассталась и после развода, принимая самое горячее участие в его судьбе...

Эта книга с символическим названием «**Я люблю!**» была издана приложением к журналу «**Страстной бульвар, 10**» и вышла в свет буквально за несколько дней до **94-летия** актрисы, став, по словам Зои Николаевны, одним из главных в ее долгой жизни подарком. Написанная очень просто и искренне, без пафоса, с юмором и любовью к тем, кто окружал ее в жизни и на сцене, эта небольшая книга привлекла внимание читателей, тепло отзывавшихся об авторе и ее трогательной «исповеди», в которой ни

на миг не ощущается звездности, зато царит яркая, незабываемая Личность.

Работы Зои Николаевны Зелинской в театре почти никогда не были главными, но и назвать их «вторым планом» язык не повернется, потому что запоминалась она в каждой своей роли, даже совсем ненадолго появляясь на сцене и воспринимаясь зрительным залом яркой вспышкой красоты, темперамента, органичностью исполнения: будь то Лиза Стратова в «**Женском монастыре**» **В. Дыховичного** и **М. Слободского** или мадам Мезальянсова в «**Бане**» **Вл. Маяковского**, мама в «**Затюканном апостоле**» **А. Макаёнка** или очаровательная и зловещая **Селия Пичем** в «**Трехгрошовой опере**» **Б. Брехта**, обаятельная, изысканная, обладающая одновременно шармом и комедийным блеском леди Маркби в «**Идеальном муже**» **О. Уайльда** или **Мария Токарчук** в «**Интервенции**» **Л. Славина**. Были и другие, поистине блистательные роли Дочери судьбы в пьесе **Назыма Хикмета** «**Дамоклов меч**», незабываемая переводчица в «**Гнезде глухаря**» **В. Розова**, на роль которой Зоя Зелинская ввелась за несколько дней при том, что значительная часть текста произносилась на итальянском языке.

А возможно ли забыть Маргариту Ивановну Пересветову из «**Самоубийцы**» **Н. Эрдмана**?! Актриса блистательно сыграла роль томной и капризной красавицы, манерно, с интонацией великосветской дамы, словно случайно забредшей в коммунальную квартиру к своему любовнику: «Мы тут лежим в глубоком трауре...» Прелестная, женственная, красивая, эта женщина произносила текст, с одной стороны, остраненно, с другой же — как будто на ходу вживаясь в скорбную ситуацию, отчего становилось смешно до слез, но и немного грустно.

О многих ролях Зои Зелинской можно вспоминать, заново переживая всё то, чем щедро наделяла актриса своих ге-



На репетиции
в ГИТИСе



«Клоп».
З. Зелинская
в роли Розалии
Присыпкиной

роинь. Тем более, что есть счастливая возможность видеть ее в фильмах, от эпизодической роли в **«Карнавальной ночи»** Э. Рязанова до небольшой, но выразительной Анны Васильевны из фильма того же режиссера **«Предсказания»**, а также в нередки повторяющихся передачах о звездах Театра Сатиры, в которых Зоя Николаевна с неизмен-

ной любовью говорит о своих ушедших из жизни партнерах по сцене и экрану, о тех, с кем прошли долгие десятилетия на прославленной сцене Театра Сатиры. И говорит она эмоционально, трепетно, словно обращаясь к ним, живым для нее навсегда... А зрители мгновенно узнают любимую актрису — несмотря на возраст, она оставалась такой же бро-

ской, величественной, привлекающей редкими по красоте голосовыми модуляциями.

Театр Сатиры был для нее не «местом работы», а родным Домом, в чем нет ни малейшего преувеличения. Она участвовала во всех благотворительных акциях театра, особенно в театральных концертах в детских домах и интернатах, принимая живой, внимательный, не обывательский, а творческий интерес к его повседневной жизни, пристально и доброжелательно всматриваясь в молодое пополнение труппы. С нескрываемой радостью и энтузиазмом, несмотря на солидный возраст, приняла участие в «**Старогоднем кабачке**», праздничной феерии, поставленной **Антоним Буглаком**, и прошедшей всего дважды – **12 и 13 января 2023** года. С нетерпением ждала спектакля «**Где мы?**», в котором играла небольшую роль с одним из любимых партнеров, **Александром Ширвиндтом**. Но этому спектаклю уже не суждено было состояться в очередной раз из-за смерти Александра Анатольевича...

Зоя Николаевна тяжело переживала утрату. Ушел едва ли не последний титан театра эпохи **Валентина Николаевича Плучека**, остались хранить память о выдающемся режиссере немногие из тех, кто пришел в Театр Сатиры совсем молодыми артистами. Может быть, в какой-то степени и это приблизило кончину актрисы...

На церемонии прощания с Зоей Николаевной Зелинской **Юрий Васильев**, известный артист, режиссер, поступивший в труппу театра в ту пору, когда Зоя Зелинская много играла и нередко помогала молодым артистам и в работе, и в процессе «вживания» в коллектив, сказал: «Уходит поколение, которое создало славу нашему театру. Я теперь думаю, как бы нам сохранить и передать главное, основное качество этого поколения – достоинство, достоинство в профессии. У Зои Николаев-



Зоя Зелинская

ны был принцип – никогда ничего не проси и никогда ни от чего не отказывайся. Когда я пришел в театр, она играла много ролей и никогда не гнушалась выступить на подмене... Всегда подтянутая, всегда блестящая, всегда элегантная, всегда на каблучках – женщина до последней минуты... Спасибо вам, Зоя Николаевна!»

И вслед за ним мы, многочисленные поклонники, вправе повторить: «Спасибо вам, великолепная Зоя Николаевна! Прощайте, Прекрасная дама!..»

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото из личного архива З. ЗЕЛИНСКОЙ

УЧИТЕ С ДОБРОМ

Памяти Ярослава Даниловича Сеха

Весна в самом разгаре, «солнце греет до седьмого пота», и это значит, что до седьмого пота трудятся в танцевальных залах студенты хореографических училищ и вузов: готовятся к сессии и окончанию учебного года или финальному выпуску. Готовятся вместе со своими педагогами — наставниками, руководителями мастерской. Чтобы вместе преодолеть экзаменационный забег, оттанцевать выпускные, а потом по-прежнему вместе выдохнуть и... продолжать репетиции со ставшим родным педагогом уже в статусе артиста балета, поддерживать профессиональное общение в статусе педагога-балетмейстера. Но как же скорбно бывает, когда уходят любимые наставники, как тяжело принять, что Мастер уже никогда не придет в репетиционный зал...

Несколько лет назад скончался заслуженный артист РСФСР, заслуженный деятель искусств РСФСР, премьер балета **Большого театра**, педагог, профессор **РАТИ-ГИТИС Ярослав Данилович Сех (1930–2020)**. В историю балета он вошел как танцовщик невероятного дарования, самородок, особо запомнившийся зрителям исполнением главной партии в балете **Л. Лавровского «Паганини»** на музыку **С. Рахманинова**. Сегодня мы вспоминаем Мастера, ученики которого преподают и создают постановки по всему миру, ведь он почти полвека жизни отдал педагогической профессии.

В сентябре 2007 года я начала преподавать на кафедре хореографии балетмейстерского факультета РАТИ-ГИТИС. Мне было двадцать пять лет от роду, внешне я мало чем отличалась от своих студентов, которые пока даже не догадывались, что это их новый педагог: я была самая молодая в преподавательском составе. Аналогично мало кто из педагогов первое время догадывался, что девочка, сидящая в самом укромном углу балетного зала на заседаниях кафедры, имеет отношение к педагогической профессии. А я с ужасом «несла повинность» присутствия на собраниях среди всех этих легендарных артистов балета, обреченно тащила откуда-нибудь стул, чтобы незаметно сесть где-то у входа и благополучно там ступать. Но мое «окошное заточение» однажды было прервано Ярославом Даниловичем Сехом. Он неожиданно подсел ко мне, вежливо поздоровался и с какой-то детской непосредственностью спросил в лоб: «А Вы кто?» Я представилась, рассказала, что теперь преподаю у сту-

дентов его курса общую педагогику. «А, хорошо, — рассмеялся Ярослав Данилович. — А то смотрю, сидит тут такая таинственная Мата Хари...» С тех пор мы очень тепло здоровались и с удовольствием общались между лекциями. Как-то я хитро сказала Ярославу Даниловичу, что знаю одно его крылатое выражение. Его поведала мне мой педагог **Татьяна Петровна Тимофеева**, которая в свое время училась здесь, в ГИТИСе, на курсе **Елены Николаевны Жемчужиной**, и всегда очень радостно вспоминает Ярослава Даниловича. «Танечка, маленькая такая! Помню-помню! И что же я сказал?» — поинтересовался Сех. Когда ученики начинали «мудровать» с комбинацией и сочинять разные навороты в ней, они спрашивали педагога: «Ярослав Данилович, а так можно сделать?» Мастер спокойно отвечал: «Можно. И так тоже можно. И вот эдак можно. Но вот нужно ли?»

Я помню его как человека, от которого всегда исходила невероятно успокаивающая позитивная энергия. Неторопливый, в неизменно элегантно-небрежно



Я.Д. Сех с педагогами и студентами балетмейстерского факультета РАТИ-ГИТИС

накинутом на плечи пиджаке, интересующийся, открытый, с чувством юмора, очень тактичный, по-рыцарски внимательный, он был педагогом от Бога, полностью вкладываясь в своих ребят. И щедро делился своими «рецептами» педагогического мастерства:

«Что должен уметь педагог? Знать хорошо методику дисциплины — и еще он должен вообще очень многое знать, видеть, слышать. Педагог должен представлять собой интерес для обучающегося, нести в себе культуру, должен уметь объяснить словами, не просто показать. Можно сказать, что именно на таком уровне обучают студентов на нашей кафедре, — объяснял Ярослав Данилович. — Окончив хореографическое училище, проработав три-пять лет в театре, получив практику, снова вернуться к учебному станку, начать все сначала — такой путь создания педагога мне кажется очень правильным. Он многоступенчатый — и полезный. Это не те педагоги-«практики»,

которые после сцены сразу идут преподавать. Обязательно нужно вновь возвращаться к азам».

Его путь в балетную профессию был удивительным для нашего времени — и неудивительным для советской эпохи. Парень из простой семьи, сельский житель, работяга стал солистом Большого театра, ярким танцовщиком, глубоким актером. Ярослав Сех родился в селе Гонятичи Ширенного района Львовской области. Отец его был сапожником, семья жила в большой бедности. Вспыхнула война, и Сехам довелось изведать всю тяжесть фашистской оккупации. После окончания войны, когда фашисты были изгнаны из Львова, юный Ярослав поступил в железнодорожное училище, решив стать слесарем по ремонту паровозов. В училище был организован ансамбль песни и пляски. Через два года Ярослав Сех уже приобрел известность в городе как танцор-самородок. Он побывал на смотре художественной само-



Я.Д. Сех с педагогами и студентами балетмейстерского факультета РАТИ-ГИТИС

деятельности в Киеве и Москве, был отмечен, премирован. Это и привело подроска в балетную студию **Львовского театра оперы и балета**. В 1946 г., в возрасте 16 лет, он поступает в **Львовское хореографическое училище**, а спустя два года уже танцует в составе труппы Львовского театра оперы и балета. Имя его все чаще стало появляться на афише. Зрители увидели Сеха в сольных партиях. Казалось, все шло хорошо, но юноша не испытывал внутреннего удовлетворения, ощущал пробелы в своей хореографической подготовке, чувствуя, что ему не хватает настоящей школы. И решил «штурмовать» хореографическое училище Большого театра.

В 1949 году Сех приезжает в Москву и поступает в предвыпускной класс **Московского хореографического учили-**

ща, на курс великого **Николая Ивановича Тарасова**, разработчика методики преподавания мужского классического танца. По окончании училища в 1951 году юноша был принят в труппу Большого театра. Он быстро освоил репертуар. Через три года он уже танцевал во всех балетах, исполнял также балетные номера в операх. На сцене Большого им созданы харизматичные образы: Меркуцио в **«Ромео и Джульетте»**, Георгия в **«Гаяне»**, Данилы в **«Каменном цветке»**, Байтемира в **«Аселе»**, маэстро в **«Паганини»** и многие другие. К числу несомненных завоеваний Ярослава Сеха относится партия Паганини в одноименном балете Леонида Лавровского на музыку С. Рахманинова (1960), которая и создавалась с учетом его внешних и артистических данных.

В 1971 году, по завершении танцевальной карьеры, Сех заканчивает балетмейстерский факультет ГИТИСа и остается на кафедре преподавать. Ярослав Данилович любил шутить по поводу своего стиля преподавания: «Я – ужасный консерватор! И считаю, что в этом много полезного. Я всегда хочу от своих учеников большего. Знаете, как у Райкина – «пусть все будет, но пусть чего-то не хватает!» Стараюсь их головы набивать статьями, книгами, привожу примеры из жизни... Вот так «прочитаю им лекцию», «сказки» расскажу, и – работать!.. Как педагог я могу пойти на компромиссы – на человеческие компромиссы, потому что понимаю, что им тяжело совмещать работу в театре, гастроли и учебу».

Выпускники Сеха и все студенты, освоившие стезю педагога-репетитора рядом с профессором, с большой любовью и благодарностью вспоминают своего учителя. Пути ребят после выпуска разные – многие стали педагогами в училищах и театрах, кто-то продолжил создавать хореографические постановки в качестве балетмейстера, кто-то нашел себя в совершенно иной, небалетной, сфере деятельности. Но все, прошедшие «школу Сеха», выучились самому главному –



Я.Д. Сех
на уроке

стали настоящими Человеками. Я приведу воспоминания о Ярославе Даниловиче двух его гитисовских выпускников.

«Педагог, учитель, муаллим, как говорят на Востоке, — все это Ярослав Данилович Сех! — рассказывает **Мария Левицкая**, балетмейстер ГАБТ им. Алишера Навои (Узбекистан), педагог кафедры хореографии Государственной академии хореографии Узбекистана, лауреат международных конкурсов артистов балета, выпускница балетмейстерского факультета ГИТИС 2015 года (мастерская **Н.Л. Семизоровой**). — Большое счастье, когда выпадает честь соприкоснуться, научиться, впитать все то гениальное, что накоплено большим творческим и педагогическим путем Ярослава Даниловича. Его удивительная приветливость, интеллигентность, творческий совет, педагогический дар, присущая

ему любовь к студентам и забота о пути каждого в этой профессии вдохновляли и становились примером для нас, будущих педагогов. Именно Ярослав Данилович определил в моей педагогической судьбе как молодого специалиста, оканчивающего балетмейстерский факультет ГИТИСа, направление в научной работе в стенах университета, обозначил принципы дальнейшей работы в национальном театре на постсоветском пространстве, сформировал тематику соединения академического наследия в условиях этих театров, подсказал и посоветовал многое в профессии. Его добрые слова и пожелания остаются тем ориентиром в педагогической работе, слышать и слушать которые всегда было большим счастьем и радостью».

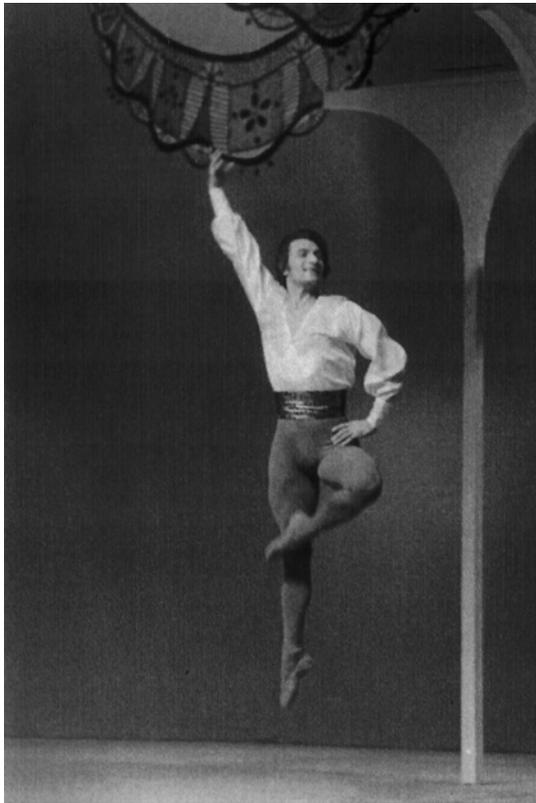
«Будучи артистом академического театра «Русский балет», я исполнял партию



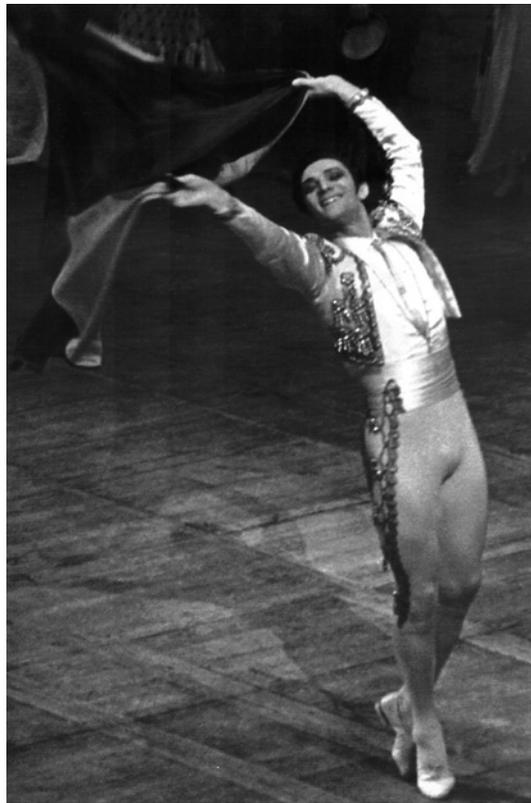
Я. Сех — Байтемир
в балете «Асель»

Тореадора в балете «Дон Кихот», — делится своим удивительным воспоминанием **Роман Крупин**, выпускник балетмейстерского факультета ГИТИСа 2015 года (мастерская Я.Д. Сеха). — Я танцевал все время в одном и том же костюме и однажды обратил внимание, что на моем поясе тореадора было написано «СЕХ Ярослав Данилович». То есть, когда меня еще не было, этот пояс принадлежал ему, он танцевал в этом костюме, танцевал в этом поясе, и я подумал: было бы здорово подарить Ярославу Даниловичу этот пояс, в котором он выступал. Я договорился с театром, чтобы пояс вернулся к своему владельцу. Иду я с этим поясом в ГИТИС в предвкушении, что сейчас преподнесу своему Мас-

теру пояс, в котором он танцевал, подарю ему эти приятные воспоминания. Я упаковал свой ценный дар в красивую коробку, все сделал красиво, — одним словом, я в предвкушении! «Ярослав Данилович, у меня для Вас подарок. Я думаю, Вам будет приятно вспомнить!» Сех открывает коробку, достает ее содержимое и говорит: «Да, танцевал я в этом поясе долгое время. Но, Роман, это взятка, я не могу принять ее от Вас. Давайте договоримся: как защитите диплом, Вы мне его подарите. Тогда я с еще большим теплом буду вспоминать Ваш подарок». Так оно и произошло: защитив диплом, я действительно выполнил данную договоренность между мной и учителем. Я не сдержался и спросил у



Я. Сех — Пьетро в балете «Ванина Ванини»



Я. Сех — Торедор в балете «Дон Кихот»

Ярослава Даниловича, почему он тогда отказался принять свой пояс и расценил это как взятку. А он ответил: «Мне нужна была твоя мотивация. Хоть ты и не станешь педагогом и это вообще не твое, мне важно было вложить в тебя то, что тебе может пригодиться в жизни, и не только в балетной жизни. Это упорство, благородство и честолюбие, когда ты напрягаешь не только свое тело, но и голову». Он учил не только педагогике — он еще учил жизни».

В октябре 2020 года Я.Д. Сех отпраздновал **90-летний** юбилей, летом им был набран очередной курс — Ярослав Данилович оставался «у станка» до последнего... В ноябре, через месяц после юбилея, его не стало. «Мы благодарим Вас за каждое

слово, за каждую улыбку!» — скорбили об утрате ученики Ярослава Даниловича.

А он оставил им всем вот такое напутствие — когда-то я записала его слова. Верю, что ребята сберегут в своих сердцах советы Мастера: «Я бы очень хотел, чтобы они (ученики — О.Ц.) походили на меня: не копировали, но сохранили в себе добро, доверительное отношение к людям. Учили своих учеников с добром, не со злостью, а с умным объяснением. Умели бы вести нормальный, тихий разговор педагога, основанный на внушении. И я им это внушал».

Ольга ЦОЙ (ШКАРПЕТКИНА).

Фото предоставлены
деканатом балетмейстерского факультета ГИТИСа

НЕЗДЕШНИЙ

18 апреля скончался артист, режиссер **Александр Пономарёв**, на протяжении десятилетий изумлявший артистов и зрителей самобытностью и изысканностью своего ярчайшего таланта.

Он казался каким-то нездешним, начиная с внешности: пышная шевелюра вьющихся волос, утонченные черты лица, глубокий, сосредоточенный взгляд, порой смущающий собеседника. Но главной была, пожалуй, неодолимая тяга Александра Пономарёва к неизведанным до него театром или изведанным в малой степени тем культурным связям, стыкам, совпадениям, что обнаружить и открыть можно лишь на самой глубине, применяя эффект неожиданности не только для зрителей, но и для артистов. И потому начинается совсем неслучайным казаться, что первая прославленная роль Пономарёва в дипломном спектакле **Школы-студии МХАТ** был Импровизатор в «Египетских ночах» **А.С. Пушкина**. Именно она определила его

Александр Пономарёв



судьбу в театре, кинематографе, на телевидении и радио, где он много и ярко работал как режиссер и артист. И каждый раз известное, как казалось, представало в решении Александра Пономарёва неожиданным, заставлявшим надолго задуматься, эмоционально переживая то, о чем прежде не думалось...

Пономарёва влекло всё то, что было не на поверхности культурного слоя, а на забытой или вовсе неизвестной глубине. Подобно археологу, он бережно очищал слой за слоем пласты недавней, но утраченной сознательно или неосознанно культуры, без которой многое в восприятии уходит, и таким образом воспитывал артистов и зрительскую аудиторию, прививая вкус к тому, что стало «нездешним».

Так было в **Московском драматическом театре имени К.С. Станиславского**, в труппу которого он вступил после окончания Школы-студии МХАТ, затем в **Московском театре «Эрмитаж»**, где по своим литературным и культурным пристрастиям совпал с **Михаилом Левитиным**, руководившим этим коллективом, позже — в **РАМТе**, где поставил «Победу над Солнцем» **А. Кручёных**, получив в 1999 году «Золотую Маску» в номинации «Новация». Собственно говоря, название этой номинации отражало суть творчества Александра Пономарёва в целом на всем протяжении его творческого пути и как артиста, и как режиссера.

Он был неповторимым Модестом Зандом в спектакле Михаила Левитина «**Нищий, или Смерть Занда**», который оставался в репертуаре «Эрмитажа» два десятилетия. А позже — в спектакле РАМТа «**Шаман и Снегурочка**», соединив сказку **А.Н. Островского** с текстом **Велимира Хлебникова**, в котором предстал режиссером и исполнителем ролей Шамана и Мороза, предстал совершенно иным; выступил подлинным изобретателем в «**Великанах и козявках**» по **Корнею Чуковскому** и творчеству **обэриутов**; бережно и как-то по-особому нежно очистил ставший штампом и заигравший вдурт современными, живыми красками образ вневременной действительности и самой героини в «**Та-**



*«Египетские ночи».
Импровизатор —
А. Пономарёв
(лучшая дипломная
роль)*

не» **Алексея Арбузова** (все три спектакля поставлены в РАМТе), а спустя довольно длительное время выпустил там же на **Малой сцене «Блоху»** по «Левше» **Н.С. Лескова** и самобытной инсценировке **Евгения Замятина**, открыв интересного, молодого и очень яркого артиста **Андрея Гальченко**...

Был в жизни Александра Пономарёва период «**Чёт-Нечет-Театра**» «**Творческих мастерских**» **Союза театральных деятелей РФ**, как называли не без оснований эту группу «потерянного поколения русского театра конца 80-х годов», где он ставил и играл, если можно так выразиться, не прерывая избранной навсегда линии творчества. Петр Николаевич в «**Елизавете Бам**» **Даниила Хармса**, Дон Жуан в одноименной пьесе **В. Казакова**, Сперанский в «**Кругом возможно Бог**» **Александра Введенского**. Спектакли Пономарёва нередко расценивали в ту пору как сложные опыты по произведениям абсурдистов и футуристов, нуждающиеся если не в знании, то хотя бы в «шапочном знакомстве», иными словами, предназначенными для определенного рода театральной публики. Но у режиссера была иная цель: привить вкус самой широкой публики к скрытому слою — постепенной, но неуклонно расширяя аудиторию, приучая ее к восприятию сложной, но необходимой культуре.

Это было непросто, творчество Пономарёва многие расценивали как странное, слишком необычное, даже — в чем-то ломающее привычное понимание того, что есть театральное искусство. Может быть, и по этой причине Александр Пономарёв на какое-то время отошел от театра и нашел себя в радиопостановках, не изменяя собственным культурным пристрастиям. Слушатели старшего и среднего поколений по сей день помнят его Сехисмундо в «**Жизнь есть сон**» **П. Кальдерона**, от Автора в «**Мадам Бовари**» **Г. Флобера**, Чтеца в «**Рассказах**» **А. Фета**, **А. Амфитеатрова**, **П. Романова** на **Радио России**. А зрители вспоминают в телевизионных и художественных фильмах 80-х годов Пушкина в «**И с вами снова я...**», Париса в «**Ромео и Джульетте**», Блока в «**Революцией призванный**», Фернандо в «**Гибели поэта**», Жюль Мовуазена в «**Он приехал в день поминования**»...

Став руководителем театра «**Школа драматического искусства**» после отъезда из страны **Анатолия Васильева**, **Игорь Яцко** пригласил Александра Пономарёва на постановку «**Розы и креста**» **Александра Блока**, символистской драмы, над которой долго бился **К.С. Станиславский**, так и не сумев воплотить ее. Пономарёв не только поставил спектакль, но и сыграл сложнейшую роль Гаэтана, которая, как представляется, стала одной из главных в его творчестве и судьбе своим



«Вечер французской песни». Дипломная режиссерская работа. А. Пономарёв исполняет песню Ив Монтана «Marie Visone»

глубоко спрятанным, потаенным смыслом.

«Сердцу закон непреложный: Радость — Странданье одно!» — сквозные строки, поначалу не знакомого никому из действующих лиц пьесы, принадлежат именно Гаэтану, постаревшему страннику, рыцарю, мудрому и пронзительному. И, если вдуматься, по-особому проецируются на личность артиста и режиссера Александра Пономарёва, каким-то нездешним взглядом видевшего и всей душой ощущавшего их неразделимость.

Тем, кто видел, никогда, наверное, не забыть облик и голос артиста, пробуждающий, словно из небытия и одновременно вечного бытия, известный по редким записям, глуховатый, кажущийся лишенным интонаций голос поэта Александра Блока, а по фотографиям — его слегка откинутую назад голову и в самую глубь твоего существа устремленный взгляд, чтобы почувствовать: перед тобой Поэт, представший в облике своего героя. Это было завораживающее перевоплощение. А, может быть, то самое воплощение, которое и заставляло воспринимать Пономарёва таким, каким он был в несовпадавшей с его внутренним миром реальности...

Испытав свою Радость-Странданье, он ушел непростительно рано, не дожив до 65 лет. Но забыть Александра Пономарёва будет невозможно.

Софья КУЗНЕЦОВА

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 9-269/2024

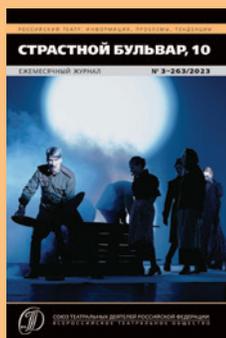
Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редакторы Елена Глебова, Евгения Раздирова / Дизайнер Людмила Соронина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / Телефон/факс 8 (495) 650 3089 / E-mail 6503089@mail.ru / 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 500 экз.



СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

Проект Союза театральных деятелей
Российской Федерации

Выпуск № 8-268/2024



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

«Метель» в Самарском театре «Камерная сцена»

ГАСТРОЛИ

Ферганский областной русский драматический театр
в Мурманске

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Московский театр-студия Всеволода Шиловского

ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

150 лет со дня рождения И.М. Москвина

www.strast10.ru

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