

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 5-285/2026



150

СОЮЗ
ТЕАТРАЛЬНЫХ
деятелей

ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!

Вот и прошла пора праздников, наполненных для каждого театра встречами со зрителями самых разных возрастов — от малышек до их бабушек и дедушек, которые впервые привели своих внуков в театр, чтобы познакомить с новыми яркими впечатлениями. И, может быть, влюбить навсегда в это волшебное искусство...

Наступают трудовые будни: репетиции, премьеры, составление планов на будущее — и это прекрасно! Ведь самый короткий в году месяц, февраль, оказывается едва ли не самым насыщенным не только идеями, свершениями, ожидаемыми и неожиданными встречами. Он становится той тропинкой, что медленно, не всегда охотно, но неизменно приближает к наступлению весны.

В январском номере нашего журнала мы старались рассказать вам, дорогие читатели, о событиях последних месяцев ушедшего года. Конечно, обо всех, хотя бы понемногу, это сделать невозможно. Театр — живой организм, существующий в постоянном движении не только спектаклями, но и встречами, вечерами, юбилеями своих тружеников, выездными спектаклями и еще многими и самыми разными вехами не только в своей жизни, но и в жизни театрального братства, объединенного в СТД РФ. Так, в 2026 году мы впервые отметили профессиональный праздник День Артиста, сплотивший подлинных мастеров своего дела, отдающих силы, энергию, вдохновение театральным подмосткам. День рождения Константина Сергеевича Станиславского — 17 января — отныне станет праздником для всех, кто причастен не только к театру, а несет свое высокое служение многочисленным жанрам и видам драматического, музыкального, пластического, кинематографического, телевизионного, радио, циркового и других искусств.

Именно этому важному событию посвящена открывающая январский номер рубрика «Архив СТД РФ», в которой мы в течение всего года будем рассказывать о сокровищах документального наследия Союза театральных деятелей РФ.

А наступивший год пусть принесет всем нам яркие театральные впечатления, новые встречи и радость открытий!



Ваша Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

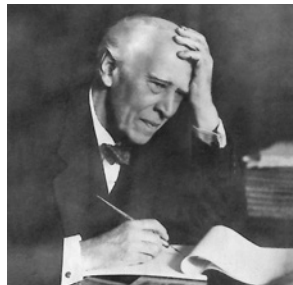
№ 5-285/2026

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН
2025–2026**

Издается 10 номеров в год —
с сентября по июнь

Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ

Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»



На обложке: К.С. Станиславский.
Архив СТД РФ

СОДЕРЖАНИЕ

АРХИВ СТД РФ

Альбом–посвящение
К.С. Станиславскому.

Н. Старосельская

2

В РОССИИ

Архангельск. *А. Ильина*

12

Дербент. *Н. Газиева*

19

Губкин. *В. Репина*

24

Махачкала. *А. Кишов*

30

ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Репетиция оркестра»

(Московский театр

«Ленком Марка Захарова).

А. Овсянникова

35

«Герой нашего времени»

(Московский драматический
театр имени Н.В. Гоголя).

Е. Омеличкина

39

«ТОТ самый № 13»

(Театр Олега Табакова).

Н. Старосельская

43

ПРЕМЬЕРЫ

САНКТ–ПЕТЕРБУРГА

«Трехгрошовая история»

(Санкт–Петербургский акаде-
мический драматический театр
им. В.Ф. Комиссаржевской).

Б. Первозванная

48

ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Дмитрий Крестьянкин

(Санкт–Петербург).

Д. Медведева

52

ЛИЦА

Раиса Чебатурина

(Мурманск). *М. Наумлюк*

59

Наталья Арситова

(Губкин). *В. Репина*

66

Валерий Баринов

(Москва). *Н. Старосельская*

73

ГОСТИ МОСКВЫ

Бугурусланский
государственный

драматический театр;

Каменск–Уральский театр
«Драма номер три».

Е. Глебова

80

МАСТЕРСКАЯ

Лаборатория «Малая форма»

(ГИТИС). *А. Овсянникова*

87

Канская театральная

лаборатория. *А. Ильина*

90

СОБЫТИЕ

Выставка «С любимыми
не расставайтесь»

и мемориальная доска

к 90–летию Геннадия

Опоркова (Театр–фестиваль

«Балтийский дом»).

Н. Старосельская

100

«И будет театр!..»:

75–летие Московского
драматического театра

имени А.С. Пушкина.

Е. Глебова

104

ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Тульский Камерный
драматический театр.

Е. Ерошкина

109

МИР МУЗЫКИ

«Сервилия» (Большой театр).

А. Матусевич

118

«Ящик с игрушками»

(Московский государственный
академический Детский

музыкальный театр имени

Н.И. Сац). *А. Ильина*

123

КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Ваша Степанова.

Книга о художнике театра».

Е. Глебова

129

МИР КУКОЛ

Театр кукол Республики

Карелия: «90 лет без антракта».

О. Романцова

136

ВСПОМИНАЯ

Римму Белякову

(Саратов). *Е. Смирнова,*

И. Крайнова

143

Юрия Машкина

(Самара). *А. Игнашов*

Николая Денисова

(Москва). *Евг. Соколинский*

154

СКОРБНАЯ ВЕСТЬ

Игорь Золотовицкий

(Москва)

159

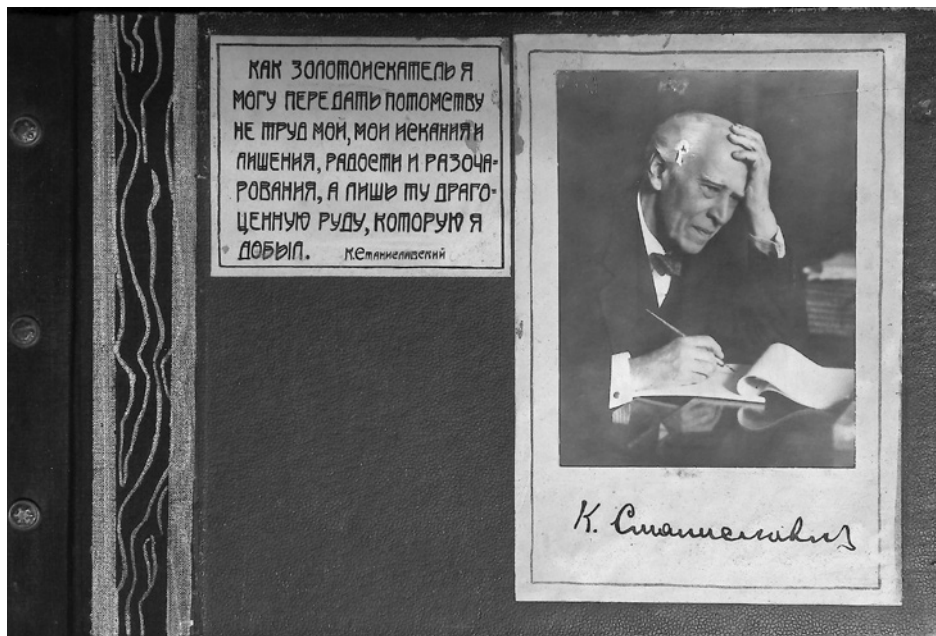
«О СКОЛЬКО НАМ ОТКРЫТИЙ ЧУДНЫХ...»

Стихотворение А.С.Пушкина не было опубликовано при его жизни. Оно в нескольких вариантах пришло к читателям значительно позже и, конечно, толковалось разными поколениями по-разному, всякий раз оправдывая свой глубокий смысл. Написанное 195 лет назад, это стихотворение обрело особое звучание для нашего театрального братства, когда в Союзе театральных деятелей при подготовке к празднованию 150-летия начал тщательно изучаться архив организации, который отражает ее жизнь от создания в 1876 году Общества взаимного вспоможения русских артистов до сегодняшнего авторитетного и сильного творческого Союза театральных деятелей России. Как было не вспомнить эти строки:

*«О сколько нам открытий чудных
Готовят просвещенья дух
И опыт, сын ошибок трудных,
И гений, парадоксов друг,
И случай, бог изобретатель...»*

Сколько же этих открытий подарил Архив СТД РФ! Сколько еще таит в себе неизвестного, требующего не просто серьезного внимания, но глубокого изучения. И едва ли не самое главное заключается в том, что за каждым архивным документом стоит своя история, протягивается невидимая ниточка, которая ведет дальше, к новым увлекательным открытиям. Так, поистине символической находкой можно назвать рукописный альбом, посвященный Константину Сергеевичу Станиславскому, первому народному ар-

Архив СТД РФ



О СОВЕТСКОМ АКТЕРЕ.



Героическая эпоха нашей жизни требует и актера другого."

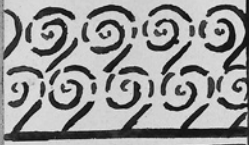
В каждом артисте, слуге своего государства, любящем сыне своей родины, должна быть та сила отрешения от личного, которая угит подниматься к героическому напряжению духа."

Артист это тот, для кого театр — его сердце. Его текущий день — дело театра. Служение родине — его суена. Любовь и постоянный творческий огонь — его роли. Здесь его родина, здесь его упоение, здесь его источник вечной бодрости."

Возможность пронести с подмостков театра великие порывы героической души зажигают в актере тот огонь, который сливает его и зрительный зал в единое целое.

Архив СТД РФ

ОБ ИСКУССТВЕ, ТЕАТРЕ.



Если бы искусство отвезало всем запросам мысли и сердца действующего на земле человека — искусство было бы книгой жизни."

Наше "сейчас" ищет в искусстве направляющего ключа к жизни"

Театр — слуга своего народа. Он должен участвовать в создании всей жизни своей современности."

Театр есть искусство отражать жизнь."

Театр должен давать не голое отображение действительной жизни, а отражать её во внутреннем героическом напряжении, в гетких светящихся образах, где все страсти облагорожены и живы."



Константин Сергеевич Станиславский. Архив СТД РФ

тисту СССР. По предложению председателя СТД РФ Владимира Машкова и при поддержке Правительства России с 2026 года учрежден профессиональный праздник – День артиста, который приурочен ко дню рождения Станиславского и отмечается 17 января.

...Небольшой, изящный, каллиграфическим почерком заполненный альбом с фотографией Константина Сергеевича Станиславского на обложке. Здесь же слова этого выдающегося актера, режиссера, педагога и реформатора театра: «Как золотоискатель я могу передать потомству не труд мой, мои искания и лишения, радости и разочарования, а лишь ту драгоценную руду, которую я добыл». Открывает альбом перечень разделов: «К.С. Станислав-

ский. Мысли об искусстве, театре, о советском актере, о методе физических действий». Существует эта архивная редкость, скорее всего, в единственном экземпляре. Кто был автором и исполнителем уникального создания – неизвестно. Маленькая прямоугольная канцелярская печать сохранила лишь скупое сведение: «Каб. им. К.С. Станиславского. Инв. № 2». Но желание узнать все, что возможно, заставило как в самом архиве, так и в различных источниках искать хотя бы какие-то свидетельства о периоде существования в ВТО творческих кабинетов, занимавшихся целенаправленно сбором материалов и изучением биографий и творчества личностей, чьи произведения веками живут на подмостках сцен. Своего рода точкой отсчета можно назвать сохранившееся в Архиве СТД РФ Распоряжение № 105 Всероссийского театрального общества от 4 апреля 1946 года, где обозначена конкретная задача: «В связи с необходимостью постановки изучения наследия К.С. Станиславского и ряда смежных проблем, относящихся к теории режиссуры и актерского мастерства, в соответствии с выраженным пожеланием Всероссийского делегатского съезда ВТО, организовать при Кабинете актера и режиссера ВТО коллегию консультантов в составе: Волкова Н.Д., Загорского М.Б., Виленкина В.Я. и Якобсона П.М.».

Другой важный документ из Архива СТД РФ – Распоряжение № 109 по Всероссийскому театральному обществу от 21 марта 1947 года, согласно которому с 1 апреля в действие вводятся новые штаты ВТО, утвержденные Государственной Штатной Комиссией при Совете Министров СССР. В структуре организации обозначены Научно-творческий отдел, Кабинет Горького и советской драматургии, Кабинет Островского и русской классики, Кабинет Шекспира и зарубежного театра, Кабинет звукозаписи и другие. Центральное место

РАСПОРЯЖЕНИЕ № 105

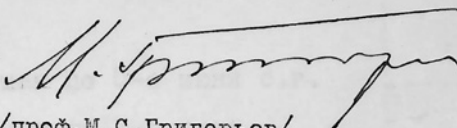
ВСЕРОССИЙСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ОБЩЕСТВА

г. Москва

от 4 апреля 1946 г.

В связи с необходимостью постановки изучения наследия К.С. Станиславского и ряда смежных проблем, относящихся к теории режиссуры и актерского мастерства, в соответствии с выраженным пожеланием Всероссийского делегатского съезда ВТО, организовать при Кабинете актера и режиссера ВТО Коллегию консультантов в составе: ВОЛКОВА Н.Д., ЗАГОРСКОГО М.Б., ВИЛЕНКИНА В.Я. и ЯКОВСОНА П.М. с оплатой их работы по договору.

Заместитель Председателя
Совета
Всероссийского Театрального Общества



/проф. М. С. Григорьев/

Распоряжение ВТО от 4 апреля 1946 года. Архив СТД РФ

в списке занимает Кабинет театра Станиславского (в дальнейшем Кабинет имени К.С. Станиславского) с двумя штатными сотрудниками — старшими консультантами Костровым (в документе имя не указано) и И.Н. Сахаровой.

Из разных источников удалось установить, что в 1946 году известная оперная певица, солистка Большого театра Кора (Конкордия) Евгеньевна Антарова выступила с идеей организовать при ВТО Кабинет имени К.С. Станиславского, открытие которого состоялось в 1947 году, положив начало активной работы по пропаганде идей реформатора театра. Возглавил его народный артист

СССР Василий Иванович Качалов, почетный председатель, заместителем стала Кора Евгеньевна Антарова, заслуженная артистка Республики.

Появление этого Кабинета было заметным событием. В сборник «Научно-творческая работа ВТО» (Выпуск I, 1947) вошла статья «Открытие Кабинета имени К.С. Станиславского», где, в частности, говорится: «В Большом зале ВТО собрались почетные члены Кабинета, многочисленный актив, приглашенные гости, — отмечается в публикации. — Здесь первые ученики и соратники Константина Сергеевича, ставшие гордостью нашей драма-

129

РАСПОРЯЖЕНИЕ № 109
ПО ВСЕРОССИЙСКОМУ ТЕАТРАЛЬНОМУ ОБЩЕСТВУ
 г. Москва § 1 21 марта 1947г.

С 1 апреля 1947г. ввести в действие новые штаты Всероссийского Театрального Общества, утвержденные Государственной Штатной Комиссией при Совете Министров СССР на 1947 год.

§ 2.

Утвердить с 1 апреля 1947г. штат работников ВТО в следующем составе:

ПО ПРЕЗИДИУМУ ВТО:

Зам. Председателя Совета ВТО	- ДАЛЬЦЕВ В.Г.	- 1400 руб.
Ответственный Секретарь - Председатель Ревизионной Комиссии	- ЯКОВЛЕВ Н.Я.	- 1000 руб.
Нач. Спецотдела и Кадров	- СУББОТИН В.Д.	- 880 руб.
Ст. Консультант с исполнением обязанностей Зам. Упр. Дел.	- КУЗЬМИНА Н.П.	- 880 руб.
Референт	- БАЛАШОВА Р.Л.	- 880 руб.
Секретарь	- ВЕРНГОЛТ В.Н.	- 600 руб.
	- ФРОЛОВА Г.Г.	- 500 руб.

НАУЧНО-ТВОРЧЕСКИЙ ОТДЕЛ.

Заведующий Отделом	- МИРИНГОФ И.М.	- 1000 руб.
Зам. Зав. Отделом	- ШУКИАНСКАЯ М.И.	- 880 руб.
Ст. Консультант	- ЕМЕЛЬЯНОВ В.С.	- 790 руб.
Референт	- СОБИНОВА Е.Г.	- 600 руб.

КАБИНЕТ ГОРЬКОГО И СОВЕТСКОЙ ДРАМАТУРГИИ

Заведующий Кабинетом	- МАЛЮГИН Л.Д.	- 880 руб.
Старший консультант	- РЕЙХСВЕЛЬД М.А.	- 790 руб.
Старший консультант	- БАЛАТОВА А.А.	- 790 руб.
Консультант	- ЭНГЕЕВА Г.А.	- 640 руб.
Консультант	- БАЛАТОВА Е.Г.	- 640 руб.

КАБИНЕТ ОСТРОВСКОГО И РУССКОЙ КЛАССИКИ

Заведующий Кабинетом	- ФИЛИППОВ В.А.	- 880 руб.
Ст. Консультант	- ГАТЕНЯН А.Я.	- 790 руб.
Ст. консультант	- НИКОЛЬСКАЯ В.В.	- 790 руб.
Консультант	- СОКОЛОВА М.П.	- 640 руб.

КАБИНЕТ ТЕАТРА СТ. МИСЛАВСКОГО

Ст. консультант	- КОСТРОВ	- 790 руб.
Ст. консультант	- САХАРОВА И.Н.	- 640 руб.

КАБИНЕТ ЗВУКОВАПИСИ

Заведующий Кабинетом	- ГОЛЫШЕВ Я.Г.	- 880 руб.
Зам. Зав. Кабинетом - инженер	- КАПНИК А.И.	- 880 руб.
Ст. консультант	- КОРЕНЕВ М.М.	- 790 руб.
Ст. консультант	- КРАХТ Н.К.	- 640 руб.

тической сцены. Здесь и последние по времени его ученики — бывшие ассистенты и учащиеся Оперно-драматической студии, ныне ставшие режиссерами и артистами Оперно-драматического театра имени К.С. Станиславского».

Торжественный вечер открывала народная артистка СССР, председатель ВТО Александра Александровна Яблочкина, подчеркивая своевременность создания Кабинета и значительность его целей и задач: «Пока живут и творят ближайшие соратники и ученики К.С. Станиславского, с их помощью можно будет разобраться во всем его художественном наследии, внести ясность в это дело, рассеять сумбур, создаваемый в умах неопытной молодежи некоторыми педагогами». Тогда же воспоминаниями о Константине Сергеевиче поделились Н.Д. Волков, С.Г. Бирман, профессор С.Н. Дурьлин, В.О. Топорков, М.Л. Мельтцер.

В работу по сохранению наследия Станиславского были вовлечены многие сотрудники ВТО, что подтверждает еще одно документальное свидетельство из Архива СТД РФ. Это Распоряжение № 219 по Всероссийскому театральному обществу от 14 августа 1948 года за подписью заместителя председателя Совета ВТО профессора М.С. Григорьева. В нем сказано, что 7 августа 1948 года, в день ю-летия со дня смерти выдающегося деятеля русского театрального искусства К.С. Станиславского, Редакционно-издательским отделом ВТО выпущен «Сборник воспоминаний о Станиславском». В документе отмечается «отличное качество и своевременность выпуска этого сборника, могущего служить образцом издания книг подобного типа». Объявляется благодарность за качественную работу по подготовке материалов и художественному оформлению редактору Н.Д. Волкову, консультанту Л.П. Смирновой, заместителю заведующего Редакцион-

но-издательского отдела М.Л. Сатаевой, художнику И.Д. Кричевскому и художественно-техническому редактору Г.В. Афанасьеву.

Возвращаясь к личности Кору Антаровой, важно сказать, что она в свое время посещала беседы Константина Сергеевича в Большом театре, солисткой которого служила (об исполнительском искусстве Антаровой оставили свидетельства Ф.И. Шаляпин, Л.В. Собинов и другие выдающиеся мастера, высоко ценившие ее голос и драматический талант), тщательно конспектировала его лекции, глубоко проникалась каждым советом, каждой рекомендацией Великого Учителя, каким он оставался для нее на протяжении всей жизни. В 1919 году была создана Оперная студия К.С. Станиславского при Большом театре, затем, в 1935-м, когда Большой театр перевели на самоокупаемость, сестра и брат Константина Сергеевича Зинаида Соколова и Владимир Алексеев, с которыми Антарова много общалась, стали заниматься со студийцами в Леонтьевском переулке. Артистов, в числе которых были Лилия Гриценко, Борис Левинсон, Петр Глебов и другие, перевели в Драматический театр имени К.С. Станиславского. А пополнил семью советских театров Московский академический музыкальный театр им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко...

Идею Кору Евгеньевны о создании Кабинета ВТО горячо поддержали многие известные артисты, ученики великого режиссера, среди которых были О.Л. Книппер-Чехова, В.О. Топорков, С.Г. Бирман и другие. На заседаниях Кабинета читались доклады, накапливались материалы по изучению наследия Станиславского. Душой этой работы, пока оставались силы, была К.Е. Антарова (она скончалась в 1959 году). Несколько переизданий было у книги Кору Евгеньевны «Беседы с К.С. Станиславским, записанные Ко-



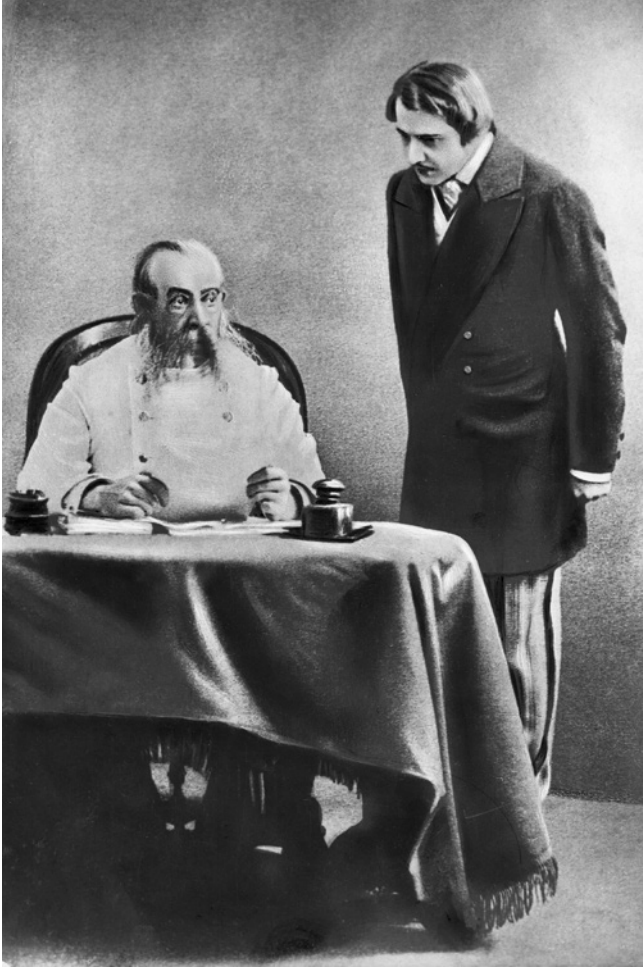
Василий Иванович
Качалов

рой Антаровой», переведенной на другие языки, опубликованной и востребованной.

Книга, состоящая из двух разделов — 30 бесед и записей пяти репетиций первой постановки Оперной студии, оперы Массне «Вертер» — открывается небольшими предисловиями Кору Евгеньевны, первая из которых носит название «Памяти учителя».

Оно начинается словами: «Легко артисту выписать из своих записей под-

линные слова учителя и отдать их всем, кто горит любовью к искусству и ценит каждый опыт великого человека, прошедшего путь искусства сцены. Но очень трудно дерзнуть вызвать в каждом читающем живой образ гения, с которым ты общался как с учителем, которого ты видел в течение многих дней работающим с тобой и с целой группой артистов, как равный с равными, никогда не давая чувствовать расстояния между собой и учеником, но созда-



*«На всякого мудреца
довольно простоты».
Крутицкий — К.С. Станиславский,
Глумов — В.И. Качалов.
Архив СТД РФ*

вая атмосферу легкости общения, обаяния и простоты... Он начал заниматься с нами в своей квартире в Каретном ряду, и первое время его занятия были неофициальны, безвозмездны и не имели точных часов. Но Константин Сергеевич отдавал нам все свое свободное время, часто отрывая для этого часы от собственного отдыха. Нередко наши занятия, начинаясь в 12 часов дня, кончались в 2 часа ночи».

Написана Антаровой и книга «Две

жизни», в которой нашли отражения ее религиозно-мистические настроения. Ведь еще до того, как посвятить себя оперному искусству, Кора Евгеньевна мечтала об уходе в монастырь. Но встреча с Иоанном Кронштадтским, сказавшим юной девушке, что ее место — в миру, заставила начать петь в церковном хоре, а затем и посвятить себя опере.

Хочется верить, что в Архиве СТД РФ найдутся новые сведения об этой по-



«Мольер».
К.С. Станиславский
в роли Аргана.
Архив СТД РФ

истине уникальной личности. А о ее записях бесед с Константином Сергеевичем Станиславским мы обязательно расскажем подробнее в материале, посвященном Коре Евгеньевне, для которого постараемся воспользоваться и открытыми источниками, и другими свидетельствами об этой актрисе, которых, к сожалению, остается все меньше.

Но нельзя не привести напоследок слова актрисы Театра имени Моссо-

вета Марианны Александровны Стриженовой, на протяжении нескольких лет общавшейся с Корой Евгеньевной: «Все, кто общался с этой удивительной женщиной, даже те, что понятия не имели, что за человек перед ними, получали от нее помощь и поддержку самого разного рода. Поддержка часто бывала материальной, хотя легко себе представить, каковы были средства человека, живущего на пенсию в 1940–1950-е годы. Кора Евгеньев-



Кора Евгеньевна Антарова

на жила по принципу «Рука дающего не оскудевает», и принцип этот по отношению к ней полностью оправдывался. Сама же ни от кого не брала никаких подарков — это тоже был один из немногих ее принципов... Люди тянулись к ней, выкладывали ей свои проблемы, горести, говорили о себе. А она вопреки привычным для артистов манерам никогда не говорила о себе, не вспоминала о своих успехах, хотя вспомнить было что... С ней хотелось видеться, от нее не хотелось уходить. А Кора Евгеньевна своим присутствием как бы поднимала людей вверх, а иногда просто давала возможность тем, кто дошел до отчаяния, вновь обрести силу жить, и жить полным сер-

дцем. Сказать, что она была человеком высоких моральных качеств и необыкновенной доброты, как-то мало, по отношению к ней это звучит бледно и недостаточно. Она была проста в обращении, необычайно приветлива с каждым, доброжелательна, но... вы чувствовали такую исходившую от нее силу, которая заставила сказать одну театральную деятельницу, ничего не знавшую о сокровенной стороне ее жизни: «Ну, Кора Евгеньевна... Она среди нас королева»».

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из Архива СТД РФ

и открытых источников в Интернете

АРХАНГЕЛЬСК. «Следующий год будет счастливым»

Под конец сезона, в апреле прошлого года в Архангельском театре драмы им. М.В. Ломоносова прошла премьера спектакля «Завтра была война» в инсценировке и постановке Дмитрия Бурханкина, претендующая на роль одного из важнейших спектаклей-высказываний молодого поколения режиссеров, работающих с большой формой. Дмитрий Бурханкин к «молодым» относится, скорее, условно, не по возрасту, а по старту карьеры, поскольку в юности начал актерской профессии и постепенно с годами перешел в режиссуру. Пройдя все этапы обучения и практики, как самолет, наконец набравший необходимую высоту и теперь свободно парящий в небе, Бурханкин создает спектакль-глыбу, масштабный и скрупулезно продуманный и по форме, и по содержанию.

Прежде всего стоит отметить, что режиссер сам пишет инсценировку по повести Бориса Васильева. А повесть эта, написанная на излете советской эпохи, в 1984 году и как будто бы знаменующая свежий глоток воздуха для творческих людей, весьма непроста для инсценирования. Начиная с темы, которой она посвящена — с одной стороны «крамольная» правомерность и результат сталинских репрессий конца 1930-х, а также тема взросления и обретения собственной личности в тоталитарном государстве, всеми силами старающегося вырастить из каждого обычный стандартизированный винтик для своей государственной машины. С другой же, о трагедии и подвиге советских школьников, погибших в жерле Великой Отечественной войны. При этом в повести очень много разнород-

«Завтра была война». Искра — А. Волченко, Валентина Андроновна — Е. Смородинова, Николай Григорьевич, директор школы — А. Дубинин





Искра — А. Волченко, мать Искры — Н. Няникова

растных персонажей, которых сложно отнести к второстепенным — они все важны для повествования и той истории, которую рассказывает автор, и нужно придумать концептуальное решение, способное перенести историю школьников, чья молодость выпала на предвоенное время, их родителей, учителей и сверстников на сцену, без потери атмосферы и глубины повествования.

Бурханкину удалось придумать и «внедрить» удачный и бесспорный драматургический прием, на котором он строит спектакль. Его инсценировка основывается на принципе допроса: на сцену выводятся фигуры двух энкавэдешников, ведущих допрос юных бывших школьников постфактум, после произошедшего, от чего спектакль стилистически приближается к документалистике. Такой прием позволяет сохранить большую часть авторского текста без изменения, не переделывая его в реплики от первого лица или прямые диалоги. Кроме того, структура повествова-

ния таким образом смещается к киношной эстетике, где эпизоды «здесь и сейчас» резко сменяются «флэшбэками» героев, рассказывающих о прошлом каждый со своей точки зрения, и лишь в голове у зрителя постепенно выстраивается полная картинка произошедшего. Режиссер делает зрителю по нынешним временам роскошный подарок — не просто следить за готовой «формулой» и сюжетом, сопереживать «положительным» героям, а думать, размышлять над поступками и их мотивами с точки зрения разных персонажей. Вопреки призывам делить мир на белое и черное, не сомневаться в своей правоте и убежденности, Бурханкин последовательно проводит мысль о необходимости мыслить самостоятельно, даже когда все вокруг твердят о том, что ты неправ и не нужно отрываться от коллектива и общей «линии партии». Многозначным и говорящим выглядит и выбор, и обозначение жанра — «хроника мирной жизни», наталкивающий на размышления.



Лена — Е. Калинина, Искра — А. Волченко, Зина — Т. Сердотецкая

«Завтра была война» идет на большой сцене архангельской драмы, которая отличается внушительными размерами и огромным количеством зрительских мест для регионального театра драмы. Бурханкину же удалось совместно с главным режиссером театра Андреем Тимошенко, который здесь выступил в роли художника-сценографа, грамотно распределить и зонировать на разных уровнях пространство воспоминаний и допроса, вывести часть эпизодов в зал, когда артисты играют между рядами, что невольно втягивает зрителя глубже в действие и позволяет психологически сократить физическую дистанцию между сценой и залом.

На планшете сцены, ближе к зрителям и по бокам от кулис расположены симметрично два рабочих стола в кабинетах следователей с неизменными атрибутами эпохи, вроде настольной лампы, карандашницы, телефона спецсвязи и ящиками картотеки

за спиной. В глубине сцены на приподнятом на полметра помосте разворачивается основное действие, те самые «воспоминания о произошедшем» — там все школьницы во главе с комсомольской активисткой Искрой Поляковой (Анастасия Волченко) неуклюже танцуют «Рио-риту» на дне рождения одноклассника Артема (Артем Пшебышевский), читает стихи «упаднического поэта» Сергея Есенина «барышня из прошлой эпохи» Вика Люберецкая (Екатерина Зеленина), сидят за столом и пьют чай в уютной квартире папы Вики, будущего «врага народа», директора авиазавода Леонида Сергеевича Люберецкого (Дмитрий Беляков) ее подружка-хохотушка очаровательная пышечка Зина Коваленко (Татьяна Сердотецкая) и Искра, влюбляются и ссорятся, мирятся и расстаются навсегда веселые ребята из дружного 9-го «Б» класса. Задником служит огромный высокий черный фасад здания с распах-

вающейся дверью посередине и четко очерченными окнами, из которых льется свет внутрь, «на зрителя».

Этот фасад, грузно, угрожающе и неизбежно нависающий над героями, как некий дамоклов меч, который рано или поздно упадет им на головы, создает атмосферу тревожности, хрупкости и конечности уютного, теплого мира дружбы, детской непосредственности и юношеского максимализма, который будет жестоко растоптан будущей войной. Художник по свету Никита Смолов создает завораживающий в своей лаконичности контрастный свет, словно выхватывающий из реальности лучами воспоминаний фигуры и лица ребят и взрослых. Световая партитура спектакля создана таким образом, чтобы большую часть времени огромное сценическое пустое пространство, не использованное для игры, скрадывалось, «съедалось» темнотой, а в ярком направленном свете оставалось важное — человеческие отношения, лица и фигуры. И в

этом световом решении, пожалуй, единственным во всем спектакле, проявляется прием жесткой и директивной режиссерской манипуляции вниманием зрителя, которое должно здесь быть приковано к той или иной сцене, выхваченной светом из крошечной тьмы прошлого.

Костюмы всех персонажей, так же, как в целом сценография, решены в черно-бело-серой гамме, однако же, содержат хитрый секрет, не сразу заметный зрителю глазу. Сшитые по лекалам и фасонам той эпохи, эти костюмы меняют свой цвет по мере продвижения истории к трагическому финалу — с более светлых на темные. Вместе с героями, юными и прекрасными, полными надежд на будущее, их белые рубашечки и легкие платья, туфельки с белыми носочками, по моде 30–40-х годов, ленточки и бантики у девочек в волосах, начинают тускнеть, сереть, и в финале превращаются почти в черные рубашки, пиджаки, длиннополые пальто и сбитые черные туфли и сапоги. Внешне

Искра — А. Волченко, Вика — Е. Зеленина





Искра — А. Волченко, Зина — Т. Сердотецкая, Вика — Е. Зеленина, отец Вики — Д. Беляков

это не сразу заметно, поскольку цвета меняются от тона к тону очень медленно, постепенно, актеры сменяют по десятку костюмов за весь спектакль, в финале же этот прием, который наконец-то обнаруживается и бросается в глаза, завершается феерическим преображением, когда все снимают свою темно-серые и черные одежды, под которыми оказываются сочные и яркие цветочные пятна — розовые летящие платья девочек, зеленые свитера, голубые и рыжие рубашки мальчишек и неизменная красная косынка товарища Поляковой (Нина Няникова), нестигаемой волевой матери Искры.

Все это красочное «разоблачение» молодежи проходит под диалог двух стариков — директора школы Николая Григорьевича (Александр Дубинин) и чудом отпущенного из лап НКВД папы Вики Люберецкой, которые пережили войну и вспоминают-перечисляют: как и когда, в каком бою или при каких обстоятельствах безвременно героически погибли их дети и ученики, «не знавшие юности, не узнав-

шие и старость». Ведь настоящая, яркая жизнь, должна была быть у этих ребят, мечтавших стать инженерами, конструировать самолеты, быть артистами, писателями, создавать семьи, любить и быть счастливыми, вместо того, чтобы погибать от рук нацистов в концлагерях, гореть в танках и самолетах, быть повешенными за участие в подполье или разорванными миной так, что и могилки не будет...

Несмотря на обилие персонажей на сцене, благодаря филигранной актерской работе и грамотно выстроенному рисунку каждой роли, зрителю важен каждый персонаж и его сюжетная линия. И в этом плане трагедия Вики Люберецкой, этой тонкой и хрупкой блондинки, читающей стихи и беззаветно любящей своего отца, благородного и умного настоящего интеллигента, знакомого с Маяковским, не затмевает параллельно разворачивающейся трагедии взаимоотношений преданной и думающей Искры, постепенно раскрывающей глаза на происходящее, благодаря наличию критического



«Завтра была война». Сцена из спектакля

мышления и чувству справедливости, и ее матери, бывшего красного комиссара, а ныне партийной работницы, фанатично преданной заветам партии и вождя и видящей во всех предателей и врагов, с которыми нечего церемониться.

Отца Вики Люберецкой объявляют врагом народа, а саму Вику заставляют публично перед всей школой отречься от него, чего она не сможет сделать, предпочтя уйти из жизни, оставив предсмертную записку. Искра не в состоянии поверить в то, что «партия никогда не ошибается» и «органы разберутся», и что этот добрый начитанный человек, угощавший ее чаем, вкуснейшим зефиром и дефицитными трюфелями, может быть предателем Родины, а главное — что его дочь Вика виновата в том, что у нее такой отец. Анастасия Волченко прожигает душевные метания Искры с неподдельной искренностью трепетной юной души, скрывающейся под строгим костюмом и двумя косичками на идеально ровный пробор. Ее внешне правильная

комсомолка Искра с вытверженными до зубовного скрежета правилами и моральными нормами буквально на наших глазах «ломается», меняется и взрослеет, приобретая черты не подростковой девочки и не девушки, а мудрому взрослому человеку, способному самому решать нравственные дилеммы, опираясь на свое чувство справедливости и понимания истины, быть самостоятельным человеком, нести ответственность за свои поступки. Переломным моментом для Искры становится письмо Вики, которое она получает и читает уже после известия о самоубийстве подруги. Вика пишет, что нельзя предавать близких, что она верит отцу, который ни в чем не виноват, и не может отречься от него, иначе это будет предательство. Порхающая по сцене бононогая, в легком розовом платье Вика Екатерины Зелениной похожа на ангела, в то время как сидящая на полу с бумажным письмом в руках Искра придавлена и распластана этим поздним прозрением, похожа на сжавшийся серый комок. Ис-

кра решает похоронить и проводить в последний путь Вику во что бы то ни стало всем классом, даже если так не принято поступать с «детьми врагов народа».

Ее холодная и железная мать терпит крах, также «ломаясь» на наших глазах, когда видит, что дочь уже выросла, и нельзя заставлять Искру поступать против ее чувства справедливости, даже угрожая ремнем и физической расправой. Ее стальной внутренний стержень как будто ломается пополам, когда эта широкоплечая могущая женщина, выходящая из зала с ровной прямой спиной, стуча тяжелыми кирзовыми сапогами, снимает на ходу ремень с металлической бляшкой и начинает им иступленно лупить край авансцены, а услышав слова Искры, стоящей в глубине подмостков, как будто угловато складывается пополам, сгорбившись, садясь на краешек сцены, бессильно опустив руки с ремнем, становится одномерно какой-то маленькой и жалкой.

Еще одна важная сюжетная линия в спектакле, это взаимоотношения директора школы Николая Григорьевича, бывшего армейского офицера, душевного и прозорливого, по-отечески относящегося к своим подопечным, играющего на аккордеоне на еженедельных спевках для ребят песни, и жесткой, властной учительницы Валендры, Валентины Андроновны, в блестящем исполнении Елены Смородиновой. За ее Валендрой, этим настоящим солдафоном в юбке с крысино-зализанным пучком волос, вечной указкой в руках, бездушным сухарем, лишенной всякой человечности и просто омерзительной в своем доносительстве и желании выслуживаться перед начальством любой ценой, старой девой, сующей свой нос во все личные дела учеников, сложно наблюдать без оторопи, настолько реалистично и узнаваемо играет актриса свою училку. Бессмертный типаж, который был, есть и, к сожалению, видимо с нами навсегда останется в системе государственных школ: готовый взять под козырек и осуществлять любую дичь

и вести пропаганду любых ценностей в зависимости от нынешней актуальной «линии партии». Ярче всего это проявляется в сцене, где Валендра решается впервые «обратиться в соответствующие органы» и приходит доносить на директора к следователю. Этому эпизоду предшествует ее диалог-ссора с Николаем Григорьевичем, который просит оставить старшекласников в покое с их первой любовной перепиской и не совать свой учительский нос в чужие сердечные дела.

Намечающиеся любовные отношения, о которых так волновалась Валендра, — это первые юношеские робкие чувства, всегда сопровождающие околывыпускные классы. Милая и трогательная Зиночка, мечтающая быть не летчицей и стахановкой, а счастливой женщиной, в исполнении Татьяны Сердотецкой образец кокетства и женственности. Она носит береттики, бантики, плиссированные юбочки, блузки на кулиске и с рюшами. В нее влюблен принципиальный Артем, которого в итоге выгоняют из школы как раз за его принципиальность. Красавец Жора Ландис (Николай Варенцов), щеголяющий всегда в галстук и отглаженной рубашке, тайно и давно влюблен в Вику, делает робкие попытки к сближению, однако опаздывает с признанием в любви — ведь судьба Вики уже решена. Их намеченные как будто бы пунктиром судьбы не менее трагичны и вызывают искреннее сопереживание не меньше, чем ключевые персонажи. Даже эпизодические роли родителей Зиночки вышли у Кристины Ходарцевич и Михаила Андреева очень трогательными и запоминающимися, ведь ее родители, одни из немногих в этой истории, адекватные нормальные люди, искренне любящие свою дочку, сопереживающие ее горю и желающие ей счастья, каким бы «неправильным» оно не было в глазах общественности.

Режиссер наполняет свой спектакль огромной плотностью проблемных полей и тем, о которых можно долго спорить и размышлять, пересматривая спек-

такль вновь. Такой плотной концентрации экзистенциальной проблематики на большой сцене давно не встречала, особенно учитывая, что спектакль создавался на основе советской повести и не подвергся какой-либо актуализации и осовремениванию ни в тексте, ни в самой постановке. Бурханкин закольцовывает свою композицию, выводя в финале ту же сцену, которой начинается спектакль: в конце августа перед выпускным классом ребята собираются вместе и делают общую фотографию. Яркая вспышка света, звук щелчка затвора фотоаппарата звучит как выстрел, свет гаснет и зажигается вновь над столами следователей, медленно листошающих материалы дела, и лениво повторяющих: «Дальше!». В финале же, эта сцена коллективной фотографии

в ярких костюмах и с радостными лицами невыносимо давит, словно метафорично вгоняет последний гвоздь в крышку гроба под названием «долгая и счастливая жизнь ребят из 9-го Б». Финальный аккорд и самое важное, это титры, которыми завершается спектакль. Бегущая строка на весь экран-задник, где перечисляются погибшие, умершие и пропавшие без вести представители разных народов СССР, участвовавших в этой жестокой войне и положивших свои юные жизни для того, чтобы мы, их потомки, жили дружно, мирно и счастливо все вместе, без вражды и ненависти.

Анастасия ИЛЬИНА

Фото Эдуарда ЕВСИКОВА и Оксаны СКОРНЯКОВОЙ

ДЕРБЕНТ. Они играют вопреки

В древнем Дербенте, где каждый камень дышит историей, живет удивительный театр с трудной судьбой и блестящим настоящим — Табасаранский драматический. В 2026 году ему исполнится 25 лет. Молодой Табасаранский государственный драматический театр, воплощение культурной жизни одного из коренных народов Дагестана, уже много лет существует в статусе «бездомного». При этом его артисты не просто выживают — они творят, побеждают и дарят зрителю подлинное искусство.

Хочется рассказать о двух спектаклях, которые, казалось бы, существуют в параллельных вселенных, — пронзительной драме «Радость нашего дома» и искрометной комедии «Ханума». Но именно эти работы наилучшим образом подтверждают профессионализм молодого коллектива.

«Радость нашего дома» Мустая Карима создала команда из Республики Башкортостан: режиссер Лиана Нигматуллина, художник Антон Бледных, композитор Ильшан Яхин. Это спектакль-рана, спектакль-тишина, которая обычно возникает после оглушительного выстрела. Сама постановка — прекрасный пример культурного обмена. Произведение башкирского писателя ставится на табасаранской сцене представителями Башкортостана, что подчеркивает универсальность тем добра, памяти о войне и семейных ценностей для всех народов. Спектакль идет на табасаранском языке, что делает театральный сюжет особенно близким и пронзительным для зрителя, создавая эффект «своей» истории.

Тема принятия «чужого» как родного в эпоху войн и миграций сегодня звучит особенно остро. Так же, как и сохране-



«Радость нашего дома». Сцена из спектакля

ние памяти о войне через призму детских судеб. Увиденная глазами ребенка, она, прежде всего, о хрупкости жизни и человеческом тепле. Здесь нет пафоса, а только щемящая правда. Аким Саидалиев, играющий Ямиля в детстве (победитель в номинации «За лучшую мужскую роль» в Республиканском конкурсе СТД Республики Дагестан «Нашим героям посвящается» 2025 года), проживает свою роль с такой обезоруживающей искренностью, что зрительный зал замирает. Скупые, но точные декорации, приглушенный свет, тихая горская музыка — всё работает на создание атмосферы памяти, которую нельзя нарушить.

Это глубоко лиричная и драматическая история о человечности, милосердии и семье разворачивается во время Великой Отечественной войны. Маленькая украинская девочка Оксана

(Маркизат Гаджимагомедова), потерявшая родных, обретает новый дом и любовь в башкирской семье. Мальчик Ямил становится для нее не просто старшим братом, а опорой, защитником. Важно, что в спектакле раскрывается значимая и для нашего времени тема: в суровое военное время стираются границы между народами, а главными ценностями остаются сострадание и ответственность. Игра актеров настолько искренна и выразительна, что зрительный зал забывает обо всем. Это магия, рожденная не техникой, а талантом и самоотдачей. В таких условиях тишина и детский взгляд на войну звучат в десятки раз громче. Уходишь из зала не просто глубоко тронутым, а внутренне очищенным этой грустью.

А дальше — искрометная «Ханума» по пьесе А.Цагарели, поставленная режиссером, заслуженным деятелем ис-



«Радость нашего дома». Ямил в детстве — А. Сайдалиев, Оксана — М. Гаджимогомедова

кусств Республики Дагестан Джанбулатом Габиевым, художником Антоном Бледных, хореографом Инной Даргаевой на музыку Гии Канчели. Спектакль стал настоящим взрывом энергии, цвета и звука. Те же актеры, которые заставляли плакать на спектакле «Радость нашего дома», теперь виртуозно жонглировали остротами, строили комические гримасы и зажигали зал неудержимым смехом. Особенно впечатлила играющая Хануму заслуженная артистка Республики Дагестан Гюльниса Агаева. Темперамент актрисы, ее пластика, полные восточной мудрости и лукавства диалоги покорили всех. Зал аплодировал в такт песням, и это была чистая, бьющая через край радость жизни.

Кажется, что даже стены начинают смеяться и подтанцовывать. Энергия, которую труппа выплескивает на сце-

ну в этой известной музыкальной комедии, сметает все мысли о бытовых неудобствах. Сыграв «Хануму», Табасаранский театр вопреки всему подарил людям и себе настоящий праздник. И именно в таком резком контрасте заключается его магия, а если быть точнее — формула творческой жизни. Труппа продемонстрировала феноменальный диапазон: актеры — мастера глубокого психологизма и в то же время виртуозы легкого жанра. Они не боятся показать своему зрителю и трагические страницы истории (будь то война или судьба маленького народа), а потом подарить беззаботный праздник, выросший из традиций кавказского гостеприимства и остроумия.

Табасаранский театр — это не «этнографическая экспозиция», а живой, дышащий организм с большим сердцем и огромным талантом. Он умеет гово-



«Ханума». Сцена из спектакля

речь о самом важном на универсальном языке эмоций. Дарит счастливое ощущение того, что настоящие артисты могут всё. Спектакли «Радость нашего дома» и «Ханума» как два крыла одной птицы: одно — из боли и памяти, другое — из жизнелюбия и юмора. И птица летает, даже если ее гнездо не самое удобное...

Посмотреть эти спектакли — значит отдать дань уважения мужеству и преданности целой труппы. Всякий раз Табасаранский драматический доказывает, что настоящий театр живет не в интерьерах, а в сердцах артистов и зрителей. А подтверждение этому — многочисленные награды, полученные коллективом за это время. В 2012 году театр участвовал со спектаклем «Звездочет» в постановке Дж. Габиева в VIII Республиканском фестивале «Класси-

ка на сцене национальных театров» (Дагестан), позднее и во II Международном театральном фестивале «Южная сцена» (Нальчик, Кабардино-Балкария) и стал обладателем двух главных наград — «За лучшую режиссуру» и «За лучшую женскую роль».

В 2015 году в Дагестане проходил Первый республиканский фестиваль «Сцена, опаленная войной», посвященный 70-летию Великой Победы. Спектакль Табасаранского театра «Живых не хоронят» был назван одним из лучших. 2016 год ознаменовался победой на Первом республиканском театральном фестивале «Воспевшие Дагестан», где представили спектакль «Зов истоков» о жизни табасаранского поэта-воина Мирзы Калукского. В том же году Табасаранский театр стал победителем конкурса на грант Главы Республики Дагестан.



«Ханума». Сцена из спектакля

На эти средства была осуществлена масштабная постановка исторической драмы «Крепость» по пьесе Ю. Базутаева. Эта работа в 2019 году была представлена на Международном фестивале национальных театров прикаспийских государств и по итогам отмечена дипломом «За воплощение историко-героической темы». В прошлом году театр стал обладателем Гран-при Республиканского театрального фестиваля-конкурса «Воспевшие Дагестан».

Сегодня коллектив и руководители Табасаранского драматического театра — директор, заслуженный работник культуры Республики Дагестан Алимурад Алимурадов и главный режиссер, заслуженный деятель искусств Республики Дагестан Джанбулат Габибов живут надеждой. Надеждой, что древний Дербент, являющийся символом

межкультурного диалога и получающий новый импульс к развитию, обратит внимание на своего культурного героя. Что городские и республиканские власти найдут возможность помочь театру обрести, наконец, собственный дом — современную сцену, репетиционные залы, гримерки. Потому что такой коллектив заслуживает процветания. Он сохраняет уникальный язык, воспитывает нравственность, прославляет землю Дагестана далеко за ее пределами. Артисты репетируют на чужих площадках, но продолжают верить: их искусство, уже завоевавшее признание, однажды согреет собственный домашний очаг в стенах родного Дербента.

Наталья ГАЗИЕВА

Фото предоставлены театром

ГУБКИН. Любовь превыше всего

Если сейчас я попрошу вспомнить самую известную печальную историю любви всех времен, ругаюсь, что вам на ум придет трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта». И вы окажетесь правы. Эта история в разных вариациях, интерпретациях и пересказах живет вот уже несколько столетий. На большой сцене Губкинского театра для детей и молодежи бессмертную трагедию в переводе Бориса Пастернака поставила главный режиссер Ирина Суханова в рамках федерального проекта «Культура малой Родины». Спектакль стал самой масштабной премьерой года.

Событий, некогда развернувшихся в Вероне и увековеченных английским классиком, хватило бы на целую жизнь, но эта горестная история длилась меньше недели. Всего пять дней у заложни-

ков родовой вражды было на то, чтобы встретиться, полюбить и умереть, поистине обессмертив свою любовь. Ирина Суханова с присущим ее режиссерскому стилю оригинальным видением материала и погружением в самые глубокие слои произведения, представляет свою версию бессмертной трагедии. Проявляя бесконечное уважение к великому автору, она сохраняет сюжет первоисточника практически неизменным, но при этом усиливает остроту проблематики введением некоего персонажа, на который Шекспир только вскользь намекает между строк: Ирина Сергеевна вводит образ Чумы как олицетворения вражды, злобы, ненависти. Безусловно, смертоносная эпидемия сыграла свою роковую роль, но отнюдь не она исполнила ведущую партию в траги-

«Ромео и Джульетта». Ромео — Д. Лунёв, Джульетта — П. Прохоренко





«Ромео и Джульетта». Сцена из спектакля

ческих событиях, а человеческие пороки. Однако, по глубокому убеждению режиссера, в произведении нет положительных и отрицательных персонажей. Это обычные люди. Если задуматься, в каждом человеке живет свой Тибальт и его антипод, всегда готовый сделать шаг навстречу добру. Но свет не может существовать без тьмы, и на чьей стороне быть, человек выбирает сам.

Оголенный нерв спектакля — его главные герои, Ромео (Денис Лунёв) и Джульетта (Полина Прохоренко). Они молоды, пластичны, обаятельны и очень убедительны в своих ролях. Им веришь и сопереживаешь. История их незрелой, но такой искренней и светлой любви, разумеется, на первом плане спектакля. Ромео и Джульетта вступают в неравную борьбу, заранее обреченные на поражение, ведь, по сути своей, они еще дети.

Каждому из артистов удалось пока-

зать душевное движение персонажей, их стремительное взросление в непростых жизненных реалиях. Они буквально на глазах делают шаг из детства во взрослую жизнь, бросая отчаянный вызов жестокости общества, надуманным предрассудкам и косности вековых устоев. Хочется отметить, что роль Ромео — успешный дебют молодого артиста Дениса Лунёва.

В премьерных показах Джульетту сыграла и юная Надежда Каськова. Ее прекрасную актерскую работу зрители приняли с искренним восторгом. Образ Джульетты, олицетворяющий собой чистоту и внутреннюю силу, проявившуюся в борьбе за право свободно любить, возвышен и трогателен одновременно. Послушное дитя идет наперекор воле родителей во имя своей любви, за считанные дни трансформируясь в сильную женщину с цельным характером.



Кормилица — В. Леонтьева, Джульетта — П. Прохоренко

Ромео, беззаботного повесу, ищущего развлечений, любовь превращает в расудительного молодого мужчину. Именно он уговаривает надменного Тибальта (Артем Окшин) прекратить ненужную ссору между ними.

Чем глубже погружение в суть шекспировской трагедии, тем острее понимание: какие трагические и болезненные темы поднимаются в ней. И следующий акцент в наше простое и очень тревожное время Ирина Суханова делает именно на размышлениях о вражде, конфликтах, раздорах. Где находится та точка невозврата, перешагнув которую мы уже не в силах остановиться? Ведь именно в этот миг и начинает закручиваться круговорот роковых событий. Мы наблюдаем, как цепь нелепых и абсурдных поступков, ложных и порой смешных убеждений приводит к катастрофе.

И вот уже схлестнулись в поединке антиподы характеров — ближайший друг Ромео, жизнерадостный ловелас, подвижный, словно ртуть, но чересчур горячий и острый на язык Меркуцио, поборник справедливости и олицетворение духа свободы, блестяще воплощенный на сцене Игорем Сухановым, и благородный красавец, гордец Тибальт — кузен Джульетты, которого отличают строгие манеры, консервативный взгляд на честь семьи и необузданный нрав. Любое, даже косвенное посягательство на репутацию рода Капулетти в его глазах заслуживает смерти. Таков его кодекс чести.

Еще один заметный персонаж — брат Лоренцо в исполнении Анатолия Долбилова. Именно он взял на себя смелость примирить враждующие семейства через брак Ромео и Джульетты. Ана-



Меркуцио — И. Суханов, Чума — Е. Васютина

толию Долбилову удалось достоверно показать личную трагедию миролюбивого и мудрого человека, старания которого предотвратить кровопролитие потерпели крах из-за превратностей судьбы и человеческого несовершенства.

Одной из помех на пути к его благой цели стала, как уже упоминалось, эпидемия чумы. Эту одиозную роль в премьерном спектакле успешно исполнила Ева Васютина. Венецианская маска чумного доктора, мрачные одежды, вкрадчивые повадки — просто олицетворение вселенского зла. Чума черным вороном кружит среди людей, исполняя свой зловещий танец, и каждый ее удар в огромный гулкий барабан, торжествуя, возвещает о новой жертве.

Еще одна, безусловно, удачная находка режиссера — слияние воедино образов Чумы и аптекаря, продавшего Ромео

яд. Кто же еще, как не сама смерть, искушает юного героя на роковой шаг, словно заманивая его в свои холодные объятия? Но рано празднует она победу, пока в этом мире существует любовь.

Абсолютная противоположность зла — Кормилица Джульетты, взявшая на себя миссию посредницы между влюбленными. Убедительна в этой роли Виктория Леонтьева, трогательная в своей простоте и безыскусности — воплощение бесконечной преданности любимой воспитаннице. Запредельным эмоциональным пиком стала сцена, где Кормилица оплакивает убитого Тибальта, даже не подозревая о том, какие жестокие испытания еще впереди.

Не менее значимыми фигурами в развитии событий выступают и такие персонажи, как граф Парис (Михаил Гуртяк), благородный жених, уравнове-



Ромео — Д. Лунёв, Джульетта — П. Прохоренко, Чума — Е. Васютина

шенный и благочестивый юноша, но отнюдь не избранник Джульетты; ее мать леди Капулетти (Ирина Суханова), которую раздражают глубокие внутренние противоречия — долг поддерживать мужа в его решениях, даже самых жестких и категоричных, и сочувствие дочери. Этих персонажей не хочется называть второстепенными, поскольку они, дополняя картину сложных человеческих отношений, создают интенсивный фон для основного конфликта со всем многообразием человеческих мотиваций. Темы семьи, чести и долга переплетаются с темой любви, создавая многослойную драму, полную эмоциональных всплесков и напряженных коллизий.

«Прежде чем встать на путь мести, вырой две могилы», — известное изречение, которое приписывают древнему мудрецу Конфуцию, — истина на все

времена. Для кого эта вторая могила, само собой понятно. Здесь же, каждый герой трагедии обрел свой ад на земле. Сеньор Монтекки (Евгений Калашников) потерял сына и жену (Татьяна Кунина), чета Капулетти лишилась юной дочери и племянника Тибальта, любимую воспитанницу оплакала кормилица Джульетты, душевной раной для веронского князя Эскала (Сергей Швырков) стала гибель его молодых родственников Париса и Меркуцио. А ведь счастье было так близко, надо было лишь пойти на компромисс, отринув обветшалые догматы. Так почему же сеньор Монтекки и сеньор Капулетти пожали друг другу руки не на свадьбе своих детей, а на тризне? Получается, нет в этом мире совершенных людей. Шекспир, выписывая характеры персонажей, проявил себя не только как гениальный

драматург, но и как тонкий психолог. В этих образах так много жизни, словно все происходило еще вчера. Да, кровавая месть осталась в далеком прошлом, но настоящее чувство так же хрупко и по-прежнему уязвимо.

Сценография спектакля, разработанная главным художником Анной Плаховой и художником-постановщиком Есением Федореевой, создает особое настроение, погружая зрителя в атмосферу старинной Вероны, неповторимый мир легендарного города, наполненный страстью, трагедией и романтической поэзией любви. При этом декорации не являются исторической реконструкцией. Они лаконичны, без излишней помпезности и взрывного фейерверка красок. По большому счету, это лишь арена битвы добра и зла. Костюмы отражают характер персонажей и дух времени, но не выглядят копиями с полотен художников эпохи Возрождения. Интересно и свежо смотрятся передвижные стрельчатые арки, затянутые полупрозрачным шифоном и в один момент меняющие облик сцены, а также ажурные металлические конструкции, создающие узнаваемый архитектурный образ великолепного старинного города.

Итальянского колорита в постановку добавляет и хореография (балетмейстер-постановщик Евгений Калашников). Особенно выразительной удалась сцена бала в палатце Капулетти, когда изящные запястья красавиц украсили звонкоголосые бубенцы, задававшие ритм танцам. А как впечатляют поединки! Звенящие шпаги, словно продолжение крепких рук противников, а на остриях клинков так и искрит стусок неукротимых эмоций, которые отражены на ожесточенных лицах. Каждый выпад, каждый парирующий удар рождает смертельную гармонию силы и ненависти. И только разящий укол, попавший в цель, завершает танец стали. И, увы, человеческую жизнь.

Отдельно хочется остановиться на одном из ключевых элементов сценографии, оригинальная техническая идея которого принадлежит главному режиссеру. В первой сцене это фонтан на площади Вероны, где проходили свидания и скрещивали шпаги кровавые враги. Затем, следуя сюжетной линии, он становился то невинной девичьей постелью, то ложем возлюбленных, а затем и алтарем, и смертным одром.

Драматизм шекспировской трагедии усиливал свет (художник по свету Александр Бобров), который был полноценным участником каждой сцены, и музыкальное сопровождение спектакля. Оригинальная музыка композитора Натальи Арситовой в аранжировке Дмитрия Лавинчука написана именно для того, чтобы подчеркнуть величие чувств героев, оттеняя их и тонкой мелодичностью, и мощной эмоциональностью звучания. Авторская музыка, то светлая и проникновенная, то грозная и тревожная, пробуждает самые сокровенные чувства в сердцах зрителей и помогает им глубже погрузиться в события пьесы, постичь ее сакральную суть. А в финале так пронзительно звучит аллилуйя любви: «Наш род людской, увы, не совершенен, мы прячемся в тени своих грехов. Но только лишь любовь дает спасенье, все побеждает вечная любовь!»

Любовь превыше всего, принеся себя в жертву во имя жизни, она побеждает. И в этом — Шекспир, смело и гениально препарирующий человека с его чувствами, метаниями и вечной проблемой выбора.

Виктория РЕПИНА
Фото Марины РЕМИЗОВОЙ

МАХАЧКАЛА.

Возвращение талисмана

В Махачкале на сцене Кумыкского музыкально-драматического театра состоялась премьера героической драмы «Айгази». Многие десятилетия пьеса, написанная Алимпашой Салаватовым на основе народной баллады, традиционно закрывала сезон. Это было знаковое произведение: песня об Айгази — легендарном герое конца XVI — начала XVII века, сумевшем отомстить за коварно убитого отца и отстоять честь возлюбленной, — столетиями передавалась из уст в уста. Драматург, чье имя ныне носит национальный театр, вскоре после премьеры спектакля добровольно, несмотря на имевшуюся бронь, ушел на фронт и пал смертью храбрых в 1942 году.

Поставленный народным артистом РСФСР Гамидом Рустамовым, спектакль стал настоящим талисманом театра. Главных

героев, Айгази и Гюлькьбиз, в той, самой первой постановке играли народный артист РСФСР Алим Курумов и народная артистка СССР Барият Мурадова, чей памятник ныне встречает зрителей Кумыкского театра. Эстафету у Гамида Рустамова принял режиссер Ислам Казиев, но 22 года назад традиция прервалась: постоянные исполнители главных ролей состарились, а смены им не было — кризис начала XXI века сказался и на жизни театра. И это стало нелегким испытанием: он остался без своего талисмана — легендарного спектакля «Айгази».

Нынешний директор Кумыкского театра, заслуженный деятель искусств России Скандарбек Тулпаров много лет готовил возвращение «Айгази» на сцену. В театр пришла плеяда молодых артистов, которых воспитывали, направляли на уче-

«Айгази». Сцена из спектакля. В роли шута Шыртчы — Э. Ильясов





«Айгази». Айгази —
А. Исеев

бу. Такая работа с молодежью позволила сформировать труппу и воссоздать эпическую драму. Зрителю было представлено новое масштабное прочтение не теряющего актуальности сюжета борьбы с несправедливостью, схватки языка и зла, чести и предательства. Задействовав в постановке почти всю труппу, режиссер вдохнул новую жизнь в классическую историю, сделав ее понятной современному зрителю, но при этом сохранив близость к народному эпосу. Со сцены зритель слышит именно тот кумыкский язык, на котором говорили столетия назад — народный фольклор и старинные песни погружают в атмосферу того времени. Темпоритм спектакля не дает зрителю отвлечься и заскучать. Режиссер предлагает лишь несколько мгновений на осмысление диковинно звучащей нынче словесной конструкции: ведь за прошедшие столетия кумыкский язык претерпел значительные изменения.

Стержневая мысль произведения — борьба за справедливость — не размывается и не теряется за фольклорным великолепием и веселыми комедийными эпизодами, баланс определяется опытом и талантом режиссерской работы. Сюжет опирается на яркие образы персонажей пьесы. Блаженный Ботав, единственный, кто может без опаски говорить честно, — приговор прогнившему обществу, в котором правда становится привилегией лишь тех, кто «не от мира сего». Ему противопоставлен вероломный Тавсолтан — человек, лишенный морали. Облаченная в лохмотья истина и лицемерие в дорогих одеждах в мастерском исполнении Эльдара Магомедова и Имама Акаутдинова, — красноречивый конфликт эпохи.

Погружение в почти утраченное былое — еще одна значимая сторона постановки. Вот к девушкам, перебирающим шерсть, приходят Айгази (Арсен Исеев) и Умав (Алибек Гаджиев), и начина-



«Айгази». Сцена из спектакля

ется игра «Булкъя» — так называется коллективная работа по перебиранию шерсти, во время которой у молодых людей была возможность для знакомства и общения с девушками. Или у открытого окна о любимом Айгази поет песню Гюлькызы (Бурлият Ибавова). Не теряют времени и Умав с Сакинат (Папум Гаджиева), а тетушка Бажив (Тотуханум Осаева) вовсе не стремится им помешать, давая сегодняшнему зрителю понять, что представительница старшего поколения и в те далекие времена была не надсмотрщиком за молодежью, а скорее заботливым старшим товарищем. Все песни исполняются вживую, под аккомпанемент народных инструментов. В постановке звучит музыка композитора Готфрида Гасанова, основоположника дагестанской профессиональной музыкальной культуры, написавшего песни к первой постановке «Айгази».

На пиру у шамхала, куда врывается Айгази, жаждущий освободить любимую и отомстить за смерть отца, разыгрываются сценки из народной игры «Сюйдом таяк», озорничают «домбаи» — скоморохи в масках. На месте и шут Шыртчы (Эльдар

Ильясов), без которого в те времена не обходилось никакое торжество, впрочем, как и бедствие. Для многих зрителей увиденное наверняка стало откровением. Сцену финального сражения поставил художественный руководитель Академического театра Северной Осетии Гиви Валиев.

Супруги в жизни, Арсен Исаев и Бурлият Ибавова взаимную любовь, скорее, проживают, чем играют: они полны живости и огня. Впрочем, актеры хороши во всех сценах спектакля.

Имама Акаутдинова довольно сложно узнать на сцене, и виной тому не работа гримера и не окладистая борода, а надменный взгляд и высокомерно-презрительный тон его героя — настолько убедительно погружение в образ. Эльдар Магомедов, весьма органичный в комическом амплуа, блестяще сыграл в спектакле роль просветленного человека. Прекрасна в своем амплуа Тотуханум Осаева — она мастерски сыграла простую и добрую женщину. Алибек и Папум Гаджиевы — еще одна семейная пара, сложившаяся буквально на сцене: совсем недавно Алибек сделал Папум предложение сразу по окончании спектакля перед всем залом, что было встречено зрителями

Тавсолтан — И. Акаутдинов,
Служанка — А. Керимова





«Айгази». Сцена из спектакля

с явным оживлением. Так что влюбленных им сыграть было проще простого.

Итак, невеста спасена, зло повержено — все по законам жанра. Но за красочной «оберткой» музыкального спектакля скрываются не просто погружение в ушедшие в прошлое обычаи и воскрешение забытого старинного языка. Мастерски развитая драматургом и объемно показанная режиссером, жива еще одна важная идея народного эпоса: уважение к гостю превыше мести и любви! Героико-историческая песня кумыков — йыр, вдохновившая на написание пьесы, начинается именно с этого.

Айгази, рвущийся на спасение любимой Гюлькызы, разворачивает коня, поскольку в гости к нему приехали друзья отца.

*Взнуздal Айгази верхового коня,
Но видит, собравшись в дорогу,
Быстрей облаков беспокойного дня
Два всадника мчатся к порогу.*

*Вот кованый цокот раздался вблизи,
Отцовских друзей узнает Айгази,
Приветствует их у раскрытых ворот
В словах уважительных самых.*

Все это многоплановое действо разыгрывается в выразительных декорациях, созданных художником-постановщиком и сценографом спектакля Магомедом Моллакаевым (MagHazar). Художник меняет восприятие зрителя одним широким «мазком»: сцену народной игры «Булкья» символизируют простые домотканые коврики, а пир у шамхала — огромное золототканое полотнище. Масштабные декорации шамхальского дворца словно исчезают, не двигаясь: полог, символизирующий небо, и работа со светом изменяют восприятие. Костюмы, созданные заслуженным художником Республики Дагестан Верой Агоскиной, отражают суть постановки и исторически достоверны.

Премьерные показы спектакля шли два дня, и оба раза свободных мест в зале не было, что говорит о неослабевающем интересе кумыкского зрителя как к народному эпосу, так и к национальному театру.

Ахмедхан КИШОВ

Фото предоставлены театром

ХРАМ ИСКУССТВА

В Московском театре «Ленком Марка Захарова» состоялась премьера спектакля «Репетиция оркестра» в постановке нового художественного руководителя заслуженного деятеля искусств России Владимира Панкова, который вдохновился фильмом Федерико Феллини и объединил сценарий с творческой биографией не только Марка Захарова, но и ушедших звезд Ленкома.

Получился масштабный по количеству занятых и одновременно присутствующих на сцене артистов — 80 человек плюс 20 музыкантов симфонического оркестра. Но кажущаяся «теснота» стала одним из художественных приемов. Пространство, созданное заслуженным художником России Алексеем Кондратьевым, всех вмещает и практически никого «не выпускает» в течение двух часов (спектакль идет без антракта). А значит, у собранных в одном замкнутом пространстве людей ярче и острее проявляются характеры и эмоции.

Как и в фильме Ф. Феллини, действие происходит в храме, что вызывает ассо-

циации не только с самим фильмом, но и с давним утверждением В.Г. Белинского, что театр — «это истинный храм искусства». И он должен быть таковым, хотя очень часто об этом современные режиссеры забывают. Постановка Панкова — повод задуматься, почему театр должен быть храмом искусства, а каждый спектакль — священнодействием, приводящим к катарсису.

Спектакль получился метафоричным, дающим пищу «для благородных умов». Ну а как зритель интерпретирует увиденное, зависит от его культурного контекста и умения анализировать, сравнивать, проводить параллели и т. д. Так что театр

«Репетиция оркестра». Сцена из спектакля





*Концертмейстер
вторых скрипок —
В. Раков,
Концертмейстер
первых скрипок —
М. Аверин*

Панкова — это больше про смыслы, нежели про развлечение.

Режиссер предлагает нам посмотреть на оркестр как на модель общества, в котором представлена иерархия социальных классов (когда идет спор, какой инструмент самый главный), разные характеры и разные судьбы, разные представления о справедливости, что влечет за собой конфликты, разборки и даже перевороты (чему мы и становимся свидетелями). В творческих сообществах тоже живут по своим законам, здесь есть традиции и правила. И этот сложный механизм бесперебойно работает только в одном случае — при правильном и жестком руководстве. В данном случае, художественном и административном — главном дирижере (а в театре главным режиссере) и директоре.

Конечно, спор о том, кто главнее (и в жизни, и на сцене), с одной стороны, никогда окончен не будет, а с другой — он совершенно бессмыслен, поскольку очевидно, что каждый «инструмент» в оркестре ва-

жен и нужен. (И снова ассоциация: «нет маленьких ролей...») И в этом споре есть еще один мотив: мы не умеем слушать и слышать друг друга, а прислушиваться так уж тем более. Как, например, к тромбону, который, «как бы хочет вас о чем-то предупредить. Ненавязчиво».

Что касается музыкальной составляющей саундрамы, то авторская музыка Артема Кима и Сергея Родюкова органично, а подчас и очень оригинально, объединена с музыкой Нино Роты из одноименного фильма Феллини и... советскими песнями. Саундрама — один из любимых жанров Владимира Панкова, его визитная карточка. Он себя в нем чувствует комфортно, знает, что и как нужно делать, чтобы добиться определенного эффекта. И всё получается достаточно эффектно.

При этом спектакль Панкова современен еще благодаря использованию киноэкранов, присутствие которых здесь является не только художественным приемом, но и оправданно сюжетом. Крупные планы за-



*Первая флейта —
Т. Кравченко*

нятых в спектакле артистов (перечислю самых известных в алфавитном порядке: Максим Аверин, Иван Агапов, Анна Большова, Александра Захарова, Татьяна Кравченко, Андрей Леонов, Дмитрий Певцов, Виктор Раков, Александр Сирин, Сергей Степанченко, Антон Шагин, Анна Якунина и другие), «приближают» их к зрителю, уменьшают дистанцию и «оживляют» эмоции (хотя эмоций на сцене временами хоть отбавляй).

Разбора по ролям не будет. Потому что выхватить из музыкальной партитуры партию одного инструмента и — что? Ничего. И только все вместе они создают неповторимое музыкальное произведение. Так и в этом спектакле. Нужно говорить обо всех вместе (ну, может быть, за редким-редким исключением).

При всем том, что спектакль Владимира Панкова — законченное художественное произведение с грамотно расставленными акцентами, простроенными диалогами, полдиалогами, взаимоотношениями, все же от-

дельные сцены несколько выпадают из общей канвы и смотрятся как вставные, отдельные «номера». Хотя яркие и запоминающиеся. Как, например, мини-спектакль Анны Якуниной в роли Пианистки, или Татьяны Кравченко в роли Первой флейты. Но если монолог Якуниной, скорее всего, со временем эмоционально «пригаснет», то использованный прием «малороссийского говора» у Татьяны Кравченко вызывает вопрос: «зачем?». Ведь сразу возникает навязчивая ассоциация с сериалом «Сваты», а она тут абсолютно не к месту. И тема другая, и время, и люди...

В связи с сольными номерами отдадим должное режиссеру: всем признанным мастерам ленкомовской сцены дана возможность «сказать свое слово» (тут у меня появилась, может быть, и не всеми разделяемая ассоциация со спектаклем Римаса Туминаса «Пристань» в Театре им. Евг. Вахтангова). И каждый в своей сцене неповторим и на своем месте. И даже то, как артисты, не владеющие музыкальными ин-



«Репетиция оркестра». Сцена из спектакля

струментами, которые им достались, с ними управляются, вызывает восхищение.

Признаюсь, что Владимир Панков «не мой режиссер». Его спектакли никогда не приводили меня в восторг. Но при этом я отдаю должное его профессионализму и мастерству. Он очень профессиональный мастер, умеющий работать с пространством, актерами, музыкой. В его спектаклях любой нюанс всегда оправдан и к месту. И когда в финале на сцене появляется робот, говорящий на немецком (в чем-то отсылка к фильму Феллини, но по-панковски оригинальная), в воздухе повисает еще один вопрос: а вдруг именно в эпоху ИИ, рядом с бездушными механизмами, мы вдруг станем ценить личное общение и начнем слушать, слышать и прислушиваться друг к другу. Вопрос пока что открыт...

И еще несколько слов о роботизации современного общества. Несколько раз у Арфистки в исполнении Александры Захаровой Девочка (Василисса Кудрякова) спрашивает: «Куда исчезает музыка, когда ты

пересташь играть?» А куда исчезает любовь, когда пересташь любить? Куда исчезает дружба? Куда исчезает... спектакль, когда закрывается занавес? Et cetera... Такие важные и нужные вопросы возникают в жизни каждого из нас...

«Репетиция оркестра» стала серьезной заявкой режиссера и нового художественного руководителя, которая многих убедила в том, что здесь, на этой сцене будут беречь не только спектакли Марка Захарова, но и заложенные им традиции. Да, это будет другой Ленком. Но это все так же будет театральный бренд и знак качества, где уважают зрителя, предлагая ему только качественный театральный продукт. Но должно пройти какое-то время. Мы должны увидеть еще не одну новую постановку на сцене этого легендарного театра, чтобы понять, по какой творческой траектории он будет дальше двигаться, и что станет его ориентирами.

Ассоль ОВСЯННИКОВА

Фото с официального сайта театра

«Ленком Марка Захарова»

РАВНОДУШНЫЙ ЧЕЛОВЕК

В 2025 году Театр на улице Казакова отметил 100-летний юбилей, а его художественный руководитель Антон Яковлев после успеха постановки по русской классике — «Преступления и наказания» — выпустил спектакль по роману М.Ю. Лермонтова, идею которого вынашивал и дорабатывал несколько лет. Премьера Московского драматического театра имени Н.В. Гоголя — не буквальная инсценировка «Героя нашего времени», а метафизическое исследование природы человека печоринского типа в современном контексте в жанре «драматического путешествия по страницам романа». Режиссер выстраивает диалог эпох, помещая нашего современника — поэта, загнавшего себя в творческий тупик, — в пространство лермонтовского сюжета, сознательно нарушая хронологию романа, смешивая эпизоды из разных глав в один мистический триллер. Ключевая идея постановки Антона Яковлева сформулирована в знаке вопроса в назва-

нии спектакля «Герой нашего времени?»: может ли человек XXI века понять и пережить экзистенциальную трагедию Печорина, и насколько оба они являются героями своего времени?

Второй центральный образ спектакля — иллюзионист Апфельбаум (Андрей Кондратьев) — становится его проводником между мирами. Он предлагает Поэту соблазнительное пари в духе Мефистофеля: пройти путь своего alter ego без единой «правки» и испытать те же любовные переживания, чтобы найти ответ на вопрос о смысле собственного существования. Кто не мечтал однажды оказаться на месте любимого персонажа из книги или фильма, особенно сейчас, когда искусственный интеллект, к которому прибегли и создатели спектакля, услужливо моделирует любую реальность. На мгновение перенестись в XIX век — звучит романтично. Однако герой Андрея Финягина, Поэт и Человек, которого принимают за Печорина, — совсем не архетипичный бун-

«Герой нашего времени?» Сцена из спектакля





Поэт, наш современник, он же — Человек, которого принимают за Печорина — А. Финягин, Вера — А. Гончарова

тарь и циник, а молодой мужчина дня сегодняшнего, находящийся в безрезультатном личном поиске, во цвете лет утративший способность испытывать сильные чувства («Мне скучно, бес...»). Решение покончить жизнь самоубийством — своеобразная игра с судьбой в рулетку, последнее желание заявить миру о себе. Стать участником психологического эксперимента, пока пуля, направленная в висок, повисла в воздухе? — была не была! Тем более что и его кумир — «скучающий демон» — все свое пребывание на Кавказе ходил по острию ножа в ожидании верной смерти.

И вот наш герой уже осознает себя «актером» в чужой пьесе и мучается вопросом: способен ли человек «сам собою управлять»? Через иронию и эгоизм своего персонажа Андрей Финягин раскрывает фатализм как сознательный выбор, который сводится к онегинской формуле: «Любите самого себя». Его отношения с Бэлой, княжной Мэри и Верой ожидаемо не принесут ничего, кроме беды для них и опустошения — для него. На видеопроекции появляется цитата Лер-

монтова: «Женщины любят только тех, которых не знают». Восточная красавица Бэла (Анастасия Епифанова), выражающая себя через страстный танец, и пугливая, почти тургеневская девушка княжна Мэри (Полина Резаева), вновь привлечшись загадочным и недоступным образом Печорина, каждая по-своему противопоставляют его фатализму незапятнанную разочарованием и усталостью душу. Алена Гончарова в роли Веры придает истории трагическую глубину: ее отчаянная, болезненная любовь — единственная сила, способная «выловить» героя из водоворота нравственных преступлений, но и она оказывается тщетной.

Штабс-капитан Максим Максимыч (Дмитрий Высоцкий) остается наблюдателем, однако олицетворяемый им голос здравого смысла звучит точно, как диагноз доктора Вернера в адрес Печорина, который подхватывают все участники этого психологического путешествия — «равнодушный, безжалостный человек». Что ж, весьма распространенный во все времена недуг, лекарство от которого до сих пор не изобрели.



«Герой нашего времени?» Сцена из спектакля. Бэла — А. Епифанова

«Герой нашего времени?» Сцена из спектакля





Апфельбаум, спирт, иллюзионист — А. Кондратьев, Поэт, наш современник, он же — Человек, которого принимают за Печорина — А. Финягин

Свет ведет зрителей от одного эпизода к другому (художники по свету — Антон Яковлев и Илья Султанов), подсвечивая внутреннюю пустоту и холод Печорина. Декорации Алексея Кондратьева, воссоздающие кавказский ландшафт, трансформируются в разные пространства, куда помещает героя иллюзионист, будь то осколок горы, повисший в безвоздушном пространстве, лестница в Пятигорске, или лодка с контрабандистами. Изящные костюмы Тамары Эшба отражают дух лермонтовской эпохи и сначала вызывают ощущение красивой, но «чуждой» реальности. «В чужом костюме ходит Гамлет», — вспоминает Поэт строки Арсения Тарковского. Нервный и недоверчивый, он пытается противостоять Апфельбауму, отстаивая собственное «я». Но чем глубже он погружается в мотивы поступков Печорина, мыслит и чувствует его категориями, тем органичнее существует в предлагаемых обстоятельствах, срастаясь с маской своего персонажа. А значит, подчиняется воле таинственного спирита.

Композиции Андрея Зубца, состоящие из повторяющихся паттернов и почти что барочных мелодий, которые развиваются со временем, напоминают гипнотическую, эмоциональную музыку минималиста Майкла Наймана и усиливают ощущение неизбежности — Казбич (Виктор Жлудов) зарежет непокорную Бэлу, пуля пронзит грудь Грушницкого (Александр Груздев) во время дуэли с Печориным, а Вулича (Виктор Жлудов) неминуемо зарубит шашкой пьяный казак. Песня из главы романа «Тамань»: «Уж не тронь ты, злое море, Мою лодочку: Везет моя лодочка Вещи драгоценные, Правит ею в темную ночь Буйная головушка» — русалочья, колдовская, завлекающая. Но она оставляет надежду, что даже после самой страшной бури наступят минуты утреннего успокоения.

Антон Яковлев избегает дидактичности, предлагая не готовые решения, а пространство для диалога. Его режиссерское кредо — глубокое погружение в роман и героев с возможностью обсудить их прямо на сцене. Через призму лермонтовского текста он исследует универсальные темы: будь то кризис

идентичности нашего современника, цена внутренней свободы, конфликт между чувством и разумом, иллюзорность контроля над собственной судьбой. «Зачем все это?» — вопрос, ответ на который ищет одинокий яковлевский герой, брошенный на планету, затерявшуюся где-то во Вселенной. На моменте окончательного выбора — жить или умереть — пути Печорина и Поэта расходят-

ся. Поэт выбирает жизнь. Но какой она будет, найдется ли в ней место для настоящей любви, какой след в ней оставила игра в романтического героя XIX века, создатели спектакля предлагают решать зрителям.

Елена ОМЕЛИЧКИНА

Фото Татьяны ЖДАНОВОЙ

предоставлены Московским драматическим театром имени Н.В. Гоголя

ЧТО ТАКОЕ ВРЕМЯ?

Премьера спектакля Театра Олега Табакова «ТОТ самый № 13» по пьесе Рэя Куни состоялась в день рождения К.С. Станиславского, учрежденного с нынешнего года как День Артиста, не на исторической сцене МХТ им. А.П. Чехова, а в Театре «Современник». В этом событии сошлось много разного: четверть века назад Владимир Машков первым в нашей стране поставил на сцене МХТ, возглавляемого тогда его учителем Олегом Табаковым, пьесу неизвестного нам в ту пору английского драматурга Рэя Куни, получившего в Англии премию имени Лоуренса Оливье за лучшую комедию и признанную лучшей комедией в Европе. Спектакль был триумфальным! Имена молодых артистов Авангарда Леонтьева и Евгения Миронова, как и других, не столь еще известных, не сходили с уст восторженных зрителей, комедия положений об «их нравах» вызывала неизменно гомерический хохот зала на протяжении десятилетия. Полюбил этот спектакль и Олег Павлович, почти каждый раз приходивший на него.

Спустя несколько лет Владимир Машков выпустил вторую редакцию под названием «№ 13 D». Успех был большой, но градус зрительского восприятия для завязанных театралов немного снизился, скорее всего, по той причине, что менялся зритель с течением времени, ко-

торое сжималось в восприятии: за эти годы едва ли не в каждом городе страны афиши украшало название пьесы Рэя Куни. Зрителей, не знакомых с названием, но, возможно, слышавших или даже видевших московскую постановку, притягивал сам жанр комедии положений, одаривающий не только пьянящим весельем, но и мыслью о том, что это там, далеко, «у них» возможно происходящее. Мы же живем иначе!.. Как правило, на российских сценах с большей или меньшей долей режиссерского изобретательства царил в «№ 13» довольно пошловатая действительность, не разбавленная мыслями, а перенасыщенная бездумным смехом над происходящим, которая и влекла в зрительный зал для того, чтобы сбросить с себя груз повседневных проблем. И, честно говоря, мне, видевшей спектакль в нескольких городах, куда доводилось приезжать, надоело это название до скрежета зубного.

В третий раз спектакль, поставленный Владимиром Машковым, вызывал любопытство уже добавленными к названию словами «ТОТ самый...», которое расшифровывается как Театр Олега Табакова, а «самый» — содержит любовь к спектаклю его учителя, Олега Павловича. Во-вторых, сыгранный на сцене «Современника», где начиналось творчество Табакова, спектакль невольно воспринимался как то самое «место силы»,



«ТОТ самый № 13». Джейн — Д. Булавина, Ричард Уилли — С. Угрюмов

которым Учитель столь щедро одаривал своих учеников. А уже во время просмотра появлялись и укреплялись мысли, которые существенно расширяли смысл происходящего. Они и стали самыми важными...

Обогащенный кинематографическим опытом и техническими возможностями, режиссер создал на этот раз совершенно иной, по сравнению с первым и вторым, спектакль. Для меня в нем воплотились не осуществленные полностью, не закрепленные открытия Театральной мастерской «Фабрика эксцентрического актера», страстно пропагандируемого чуть более столетия назад его приверженцами и теоретиками Григорием Козинцевым и Леонидом Траубергом. Свидетельством об их деятельности в театре осталось едва ли только не одно: И. Ильф и Евг. Петров иронически передали содержание сцен из спектакля «Женитьба» по Н.В. Гоголю в романе «Двенадцать стульев». Спустя несколь-

ко лет, после постановки еще нескольких спектаклей, Козинцев и Трауберг полностью сосредоточились на кинематографе, обладавшем значительно большими техническими возможностями для той «циркизации искусства», которая была одной из основ их теории. Сергей Герасимов вспоминал свое поступление в Мастерскую ФЭКС: «...Десятка два молодых людей стояли друг у друга на плечах, образуя пирамиду... Григорий Козинцев, девятнадцатилетний молодой человек, стоял, зажав в зубах спортивный свисток. По сигналу свистка пирамида рассыпалась... Мастерская... торжественно призывала к ниспровержению академического искусства и всевозможной классики и выдвигала на ее место «искусство без большой буквы, пьедестала и фигурного листка... искусство гиперболически грубое, ошарашивающее... откровенно утилитарное»... В соответствии с этой программой занимались на уроках актерского мастерства



Ричард Уилли — С. Угрюмов, Официант — А. Князев

акробатикой и боксом, непочтительно перекраивали в своих постановках классические пьесы и главным своим лозунгом почитали слова Марка Твена «Лучше быть молодым шенком, чем старой райской птицей»».

Постепенно менялись взгляды руководителей ФЭКСа, они приходили к пониманию того, что фундамент русского психологического искусства невозможно разрушить — его надо расширять, преобразовывать до массового сознания, вовлечения самых широких кругов новой реальности постепенно, но упорно. Как представляется, Владимир Машков вступил именно на эту тропинку для одного из первых своих спектаклей в 2001 году. И это стало еще одной причиной для второй и третьей постановки «№ 13».

Выразительная сценография и несколько измененные требованиями времени костюмы Александра Боровского. Новые технические возможности света Дамира Исмагилова. Чуть уточ-

ненный рисунок режиссера хореографии и пластики, первого исполнителя роли Тела Леонида Тимцуника. Все это Машков каким-то магическим образом соединил в своем новом спектакле, о чем грезили более ста лет назад Козинцев и Трауберг, обогатив сегодняшний «№ 13» точно понятым в применении к театральному искусству термином М.М. Бахтина «карнавализация», ставшим органическим для зрительского восприятия в разные эпохи понятий «комедия положений», «театр абсурда», элементы дель арте, цирковых номеров — и доказав, что сегодня это возможно и необходимо для создания Театра на твердой основе русского психологического театра, основанного на учении К.С. Станиславского. Психологизм как в комедии, фарсе, так и в трагедии, драме лежит глубоко в основе личности артиста, его проникновения в характер персонажа, потому что, не овладев содержанием, невозможно



«ТОТ самый № 13». Сцена из спектакля

овладеть формой, в которой это содержание в тот или иной момент действия словно выходит из-под спуда.

Можно ли не ощутить за почти откровенно клоунской формой существования Ричарда Уилли, помощника премьер-министра в исполнении Сергея Угрюмова искренний страх потерять высокую государственную должность? А за столь же пародийной формой его секретаря Джорджа Пигдена (Владислав Миллер), в котором постоянно живут страх перед мамой и несколько показной страх за нее, комплексы и неприспособленность? За лицемерным угождением Управляющего (Игорь Петров) его единственное желание — сохранить репутацию лучшей гостиницы, ради чего он постоянно носит шотландский костюм и даже косичку? Или изворотливость и привычную игру в недопонимание ситуации, чтобы получить какой-никакой куш, Официан-

та (Алексей Князев)? За Секретаршей оппозиционной партии Джейн (Диана Булавина) готовность сбежать с надоевших дебатов и предаться любви с помощником премьер-министра, представляющим не все ли равно, какую партию в парламенте, и ее истерический страх перед мужем Ронни (Александр Фисенко), выслеживающим жену? Или, наконец, откровенное лицемерие Пионы (Анна Долгих), сиделки матери Пигдена в монастырских одеждах, которые она с упоением меняет на легкомысленные одежды девушки, готовой предаться плотским радостям с Пигденом? Пожалуй, лишь единственная женщина, Памела (Софья Бейман), явившаяся неожиданно-негаданно в гостиницу, остается сама собой — очаровательной женщиной, привыкшей к победам над любым из мужчин. Впрочем, может быть, и она приехала сюда для того, чтобы уличить мужа в очередной измене.



Ронни — А. Фисенко, Ричард Уилли — С. Угрюмов

Абсурдные ситуации, буквально насквозь пронизанные изысканными иллюзионными номерами Лерико и Михаила Цителашвили, не просто восхищают публику в зале, но придают спектаклю ту необходимую долю абсурда, без которой эта комедия положений сегодня уже невозможна: слишком глубоко впитался зрителями опыт общения с абсурдистскими пьесами. Но в спектакле Театра Олега Табакова они приобретают новый смысл — того абсурда, почти ставшего привычным, с которым мы сталкиваемся в реальности почти ежедневно как в технике, так и в отношениях друг с другом. Что и заставляет внести психологическую нотку легкой печали в восприятие «№ 13»...

Этот спектакль не воспринимается как еще одно возобновление. Он не столько обновлен, сколько начинает полноценно жить в совершенно иной реальности, сохранив, вернее, «усовершенствовав»

яркость, привлекательность, обаяние и мастерство совсем молодых и хорошо знакомых артистов, изобретательность режиссерского решения. Ведь мы переживаем каждое не только десятилетие, но и более краткое время порой совсем по-другому. В силу возраста, опыта (в том числе, и культурного!), множества иных причин, у каждого — общих, но и своих.

И сколько раз ни пытались бы мы войти в реку Времени, она будет совсем другой, потому что, по точному определению Ф.М. Достоевского, «Время — есть отношение бытия к небытию».

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

*Фото предоставлены пресс-службой
Театра Олега Табакова*



«Трехгрошовая история». Браун — К. Гордеев, Макхит — И. Ожогин

ТРИ ГРОША ЗА СИМФОНИЮ

Алексея Франдетти небезосновательно считают новатором в жанре мюзикла — направления, которое по сей день остается в России сравнительно молодым и синтетическим. Однако при всем этом новаторстве в его работах неизменно ощущается уважение к традициям: к отечественной театральной школе и к глубокому пониманию уже сформированных стандартов Бродвея, справедливо считающегося родиной жанра, а также обращение к эстетике английского театра.

Это, несомненно, считывается в его новой постановке «Трехгрошовая история» — современном переосмыслении оперы Бертольта Брехта, впервые представленной в декабре 2025 года в Театре имени В.Ф. Комиссаржевской в Санкт-Петербурге. Музыкальный спектакль (режиссер настаивает именно на таком жанровом определении)

поставлен по мотивам пьесы Джона Гея «Опера нищих». Композитором остался немецкий автор Курт Вайль, хорошо известный по сотрудничеству с Брехтом, а новый перевод выполнила Юлия Дякина.

При своей склонности к четкой, структурированной работе в постановочном процессе неудивительно, что Франдетти вновь обращается к знакомым лицам, ранее участвовавшим в его проектах. Главные роли здесь доверены Ивану Ожогину, Евдокии Малевской и Кириллу Гордееву — артистам, которые по праву остаются на слуху у зрителей, неравнодушных к отечественному музыкальному театру. Однако даже без глубокого погружения в контекст пьесы и при условном отстранении от знакомой фабулы, постепенно возникает ощущение, что ключевыми действующими лицами оказываются вовсе не они. Музыканты, появляющиеся на сцене в поразительном

для драматической сцены количестве с разнообразием инструментов — от шотландской волынки до американского банджо, — то и дело перетягивают на себя фокус внимания.

В контексте «Трехгрошовой истории» Франдетти это особенно заметно: зонги Курта Вайля не иллюстрируют действие, а комментируют его, задают тональность сцены раньше, чем вступают актеры, и часто звучат как самостоятельные высказывания. Музыканты, присутствующие в кадре, превращают любое появление Макхита, Пичемов или Полли в часть большого музыкального высказывания о карнавале изменчивой власти. Здесь музыка работает как двигатель ритма спектакля, задавая смену сценических эпизодов не столько логикой фабулы, сколько смелой музыкальных интонаций.

Вопреки аннотации на официальном сайте театра, назвать эту постановку «музыкальной сказкой» довольно сложно — даже несмотря на поразительную по выразительности музыкальную партитуру. Среди многочисленных работ режиссера именно эта история в большей степени адресована взрослому зрителю и, вероятно, будет близ-

ка мужской аудитории. Уже сам выбор главного героя задает иной регистр повествования: в центре действия оказывается человек из криминального мира, далекий от романтических иллюзий и наивной морали.

Капитан Макхит в исполнении Ивана Ожогина — персонаж, лишенный представлений о чести в ее традиционном понимании. Его мир — пространство сделок, взятков, оружия и насилия, где выживание напрямую зависит от хитрости, жестокости и умения манипулировать окружающими. Как это нередко бывало в эпоху, к которой отсылает спектакль, закон и преступление здесь существуют бок о бок, переплетаясь столь тесно, что граница между ними явно стирается. Макхит — не герой и не антигерой в привычном смысле, а скорее симптом времени, в котором мораль подчинена выгоде, а человеческая жизнь имеет весьма условную ценность.

Его линия выстроена таким образом, что он попеременно вызывает то осуждение, то сочувствие. Что вполне объясняется синтезом музыкальной драмы и сатирической социальной притчи. В этом смысле возникает ощущение, что артисту несколько недоста-

«Трехгрошовой истории». Сцена из спектакля





Браун — К. Гордеев, Макхит — И. Ожогин

ет самоиронии — той самой, которая с удивительной точностью считывалась в другой постановке Франдетти — «Дорогой мистер Смит». Здесь он держится статно и собранно, вполне органично для представителя криминального мира старой Англии, что, безусловно, работает на раскрытие персонажа в первом действии и столь же драматично приводит к финалу его линии. Однако сюжетная канва словно требует большей внутренней подвижности и нюансов: не только монументальности и внешней силы, сколько и игры с образом, способной раскрыть характерную сатиру XVIII века во всей ее полноте. Такой аспект отчетливо проявляется в одной из наиболее запоминающихся сцен в борделе, чему во многом способствует сценография — электронное табло с сопроводительными надписями, убедительно задающее градус иронии на протяжении всего спектакля. Но именно этой изменчивости — переходов от иронии к уязвимости, от бравады к внутреннему надлому, временами не хватает, из-за чего образ остается цельным и убедительным, но несколько однотонным в развитии.

С другой стороны, Макхита во многом дополняет партнерша по сцене — Евдокия Ма-

левская в роли Полли Пичем. По мере развития действия героиня претерпевает почти радикальную трансформацию: от наивной, романтически настроенной девушки, едва осмелившейся спорить с осуждающими ее браком родителями, к уверенной в себе и прагматичной фигуре, все увереннее осваивающей законы преступного мира. Эта внутренняя эволюция выстроена последовательно за счет и выразительной пластичности, и тембральной гибкости актрисы, позволяя персонажу не только органично вписаться в криминальную плоскость спектакля, но и во многом переосмыслить ее. Изначальная светливость героини, поспешность — и в движениях, и в речи, — сменяется выверенным жестом, колким взглядом и твердым словом. В результате именно Полли становится тем контрапунктом, который придает истории дополнительную динамику, смещая акцент с монументального мужского образа на более гибкое женское присутствие.

У Кирилла Гордеева в роли Брауна совершенно иное сценическое существование, которое сразу бросается в глаза (даже его первый интригующе-комичный выход с шот-



«Трехгрошовая история». Сцена из спектакля

ландской волынок). И неудивительно: мизансценическая обособленность персонажа обозначается уже в первой сцене, где давний приятель Мэкки-ножа, представитель лондонской полиции, берет взятку. Эта сцена сразу задает тон его персонажу — и одновременно раскрывает контраст с главным героем. Здесь отчетливо проявляется противопоставление: практически трагический финал Макхита, лидера преступного мира, и предательство Брауна, коррумпированного полицейского.

Казалось бы, и с точки зрения драматургии, и по уровню музыкальной сложности зонгов этого достаточно, однако неслучайно Алексей Франдетти обладает репутацией режиссера, которому «всегда мало». Здесь живое музицирование выходит за рамки оркестрового сопровождения: к музыкальным инструментам обращаются не только музыканты, но и исполнители главных ролей. В одной из сцен Браун и Макхит вполне по-братски поют дуэтом песню «Мужской дружбы» и играют на акустических гитарах, на мгновение снимая сквозное напряжение. Но ведь сатира на то и сатира, что их дуальность подчеркивает вечное противоречие, лежащее в ос-

нове сюжета: закон и преступление выступают как две стороны одной монеты, и каждое действие персонажей отражает подмену незыблемых ценностей. У Франдетти эти ориентиры заменены: закон коррумпирован (Браун), преступление романтизировано (Макхит), брак — фиаско, убийство — тренд.

Вся театральная эстетика с ее зонгами, бандитским жаргоном и невероятной выразительной работой со светом художника Ивана Виноградова формирует сценический язык, явно непривычный для Театра имени Комиссаржевской. И хотя определение «музыкальный спектакль» отличается от жанра мюзикла, с которым чаще ассоциируют режиссера, яркая сценическая форма постановки не доминирует над содержанием и не уводит ее в эстрадную плоскость — несмотря на впечатляющую красочность мобильных декораций, многослойные костюмы, отсылающие к эстетике кабаре, и даже ощутимую визуальную дороговизну. Баланс, которого удастся достичь далеко не каждому режиссеру, здесь выстроен с большим пониманием материала.

Богдана ПЕРВОЗВАННАЯ
Фото Юлии ГУБИНОЙ

ДМИТРИЙ КРЕСТЬЯНКИН: «Я — ПЛОХОЙ РЕЖИССЕР»

В декабре в Санкт-Петербургском театре «Драм.Площадка» состоялась премьера спектакля Дмитрия Крестьянкина «Типа Я» по дебютной повести Ислама Ханипаева. Зрителям представили историю о мальчике Артуре из Дагестана, пережившем смерть матери и отчаянно ищущем своего отца. Мы поговорили с Дмитрием Крестьянкиным о режиссерских «ловушках», Всеволоде Мейерхольде, границах свободы творчества и группе «Кровосток».

— Дмитрий, на одной из наших последних встреч мне запомнились ваши слова о том, что вы не верите в объективность творчества. Скажите, пожалуйста, вы прислушиваетесь к мнению критиков?

— Чаще мне скидывают статьи о моих спектаклях или постановках моих товарищей, а иногда мне они сами попадают. Критика — это хорошо, и я довольно спокойно отношусь к каким-то жестким разборам. Но тут важно понимать, что критика не объективна, это мнение конкретного человека. Один критик может написать, что это гениально, другой, что ужасно. Каждый сам выбирает, кого читать. Есть критики, которые мне просто нравятся, нравятся, как они пишут. Кто-то пишет жестко, но мне нравится, когда критики стараются отзываться деликатно, бережно относятся к работе, актерам, режиссерам. Критика не определяет вектор движения режиссера и любого другого творческого человека. Очень часто вчерашние студенты театрального института или даже уже зрелые режиссеры становятся заложниками системы координат критических статей. Из-за этого они создают спектакли с оглядкой на то, как понравиться критикам. Мне кажется, это ловушка. Конечно, важно знать, как воспринимают ту или иную твою работу, но не это определяет то, что ты хочешь сказать.

— У вас получается отстраняться от этого во время работы над спектаклем?

— В разные периоды жизни было по-разному. Говорят, самое страшное для режиссера — не негативная оценка спектакля, а абсолютное молчание критиков и зрителей.

Не знаю, наверное, отчасти это так. Полностью отстраниться от мнения критиков и вычеркнуть мысли об этом из головы нельзя, конечно, так же, как и мысли о зрителе, любом, который придет на спектакль.

— Когда мы разговаривали с вами пару месяцев назад в связи с вашей премьерой «ДК», вы выразили надежду, что критики будут в ужасе от этой постановки. Это — лукавство или вызов, желание запомниться «плохим»?

— Будет интересна реакция критиков на спектакль «ДК». Но мне кажется, что это, как бы сказать, забавный спектакль, поэтому тут всё чуть по-другому работает. Так что в тех моих словах нет лукавства, но и нет вызова критикам. Иногда бывает такой парадокс: думаешь, что какая-то деталь в спектакле точно ужаснет критическое сообщество, а они, наоборот, это высоко оценивают. Или же встречается другая ситуация: кажется, столько смыслов навинтил и глубокую работу проделал, а критики в постановке замечают только первый план. После этого очень забавно читать статьи, потому что понимаешь, что человек ничего не понял. Это нормально: мы все люди, у каждого свое восприятие. В любом случае, важно не это. Мне важно, чтобы хоть на 0,000000001% я мог повлиять на реальность своими спектаклями.

— Чем вас так зацепила повесть Ислама Ханипаева, что вы захотели ее инсценировать?

— На самом деле, в прошлом году эту книжку мне дал почитать Егор Перегудов со словами: «Мне кажется, тебе она понравится, почитай». Я почитал и мне, действительно, по-



Дмитрий Крестьянкин.
 Фото А. Чистяковой
 из архива режиссера

нравилось (*смеется*). И когда встал вопрос у «Драм.Площадки», какое взять новое название, я решил взять в работу этот текст. Кроме того, важно было учесть, что в «Драм. Площадке» очень маленькая труппа, почти во всех спектаклях задействованы одни и те же артисты, ребята работают каждый день и у них очень большая нагрузка. Поэтому Сергей Дмитриевич (С.Д. Бызгу — художественный руководитель театра «Драм.Площадка», актер, режиссер, заслуженный артист РФ — Д.М.) поставил задачу задействовать тех ребят, кто меньше занят, чтобы у других был хоть один выходной день. Я начал думать, подбирать и постепенно понял, что на роль Крутого Али и Артура Ста-

нислав Шапкин и Вячеслав Пискунов подходят идеально. Проблема отцов и детей, взрослых, которые не смогли справиться с грузом ответственности, и трагедия ребенка, оставшегося без родителей, сейчас во мне очень отзывается.

— *Почему в этой истории вы почти полностью убрали комические моменты?*

— Если честно, такой задачи не было, старались шутить, где только могли (*смеется*).

— *А вам интереснее работать с современной литературой или с классикой?*

— Мне кажется не очень правильным понимание профессии режиссера, которому следует работать только в одном направлении. Например, Ян Фабр — и теще,



«Типа я». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский театр «Драм.Площадка»
 Фото В. Дунаевской

и жнец, и на дуде игрец — ставит спектакль, и это ему не мешает ваять скульптуры. Или Митя Мульков — и музыкант крутой, и отличный режиссер. Или Джаред Лето — и актер, и музыкант. Так же и мне нравится не ограничиваться одним направлением и работать с разными жанрами.

— *Поговорим о не менее яркой вашей премьере прошлого сезона — «Еще один, Карл». Чем для себя вы объясняете неугасаемый интерес у режиссеров к фигуре Вс.Э. Мейерхольда, по сравнению, например, с личностью Станиславского?*

— Станиславский сделал огромный шаг в области актерской педагогики, а Мейерхольд служит символом безудержной режиссуры. Думаю, поэтому режиссерам любопытно окунуться в жизнь Мейерхольда, хотя сделать спектакль про Станиславского тоже было бы круто. Просто Станиславский — это икона, божество, поэтому про него делать спектакль еще опаснее. А

Мейерхольд — это своего рода «падный ангел», сам смело экспериментировал, и режиссеры эстафету принимают.

— *Получается, учитывая трагичность судьбы Мейерхольда, делать про него спектакль менее опасно?*

— Трагичный исход — это, в общем, привычный путь для художника в нашей стране. Например, если рассмотреть судьбу любого поэта, писателя и любого другого классика в нашей стране, там везде в начале будет множество экшена, а в конце — трагедия. Мне фигура Мейерхольда была интересна еще с института, давно хотелось вступить с ним в диалог.

— *В спектакле «Еще один, Карл», помимо работ Мейерхольда, цитируются легендарные «Служанки» Романа Виктюка. Почему вам было важно вплести эту постановку в спектакль о Мейерхольде?*

— В жизни человека бывают такие спектакли, после которых у него полностью



«ДК». Сцена из спектакля. Театр Karlsson Haus (Санкт-Петербург). Фото В. Лавреновой

переворачивается мир. Они попадают в человека и энергетически прорастают в нем. Одним из таких спектаклей для меня стали «Служанки». Я смотрел в записи его разные редакции, и в каждой из них была такая энергия! Там театр существует на совершенно других уровнях. Для меня эта постановка близка к священнодействию, ритуальному существованию. Ведь сюжет пьесы «Служанки» достаточно... В общем, не в сюжете дело. Спектакль создан на лютых, неведомых энергиях. Там же метаморфозы, там агония человеческая. И при этом – безумие показано красиво. Ну и Мейерхольд всех потрясал такими же смелыми своими новаторствами перформативными. Это переворачивает сознание. Или Антонен Арто, у которого в начале спектакля выходил взвод солдат на сцену, заряжал ружья и стрелял в зрителей. Даже сейчас, если режиссер сделает подобное, это вызовет шок.

Все-таки удивительно, как плохо мы знаем историю мировой культуры, что некоторые до сих пор спорят про «Черный квадрат» Малевича, когда этим уже никого, по идее, не удивить. Должно быть, уже пора с бананом, приклеенным скотчем к стене, разобраться.

– *Какие спектакли еще так повлияли на вас?*

– «Макбет. Кино», «Бег», «Три сестры», «Кабаре Брехт» Юрия Бутусова, «Шапку надень» Ани Павловой, «Маскарад» и «Евгений Онегин» Римаса Туминаса, «Игра в Гомбровича» Бениамина Коца, моего однокурсника, «Конармия» Максима Диденко, «Язык птиц» Бориса Павловича, «Чердак» Надежды Рыбиной (Театр «Будильник»), «Я Басё» Яны Туминой... Так или иначе, почти каждый спектакль, который я посмотрел, произвел на меня впечатление. Умение впечатляться, наверное, важная вещь для режиссера.

– *Есть ли границы свободы в театре?*



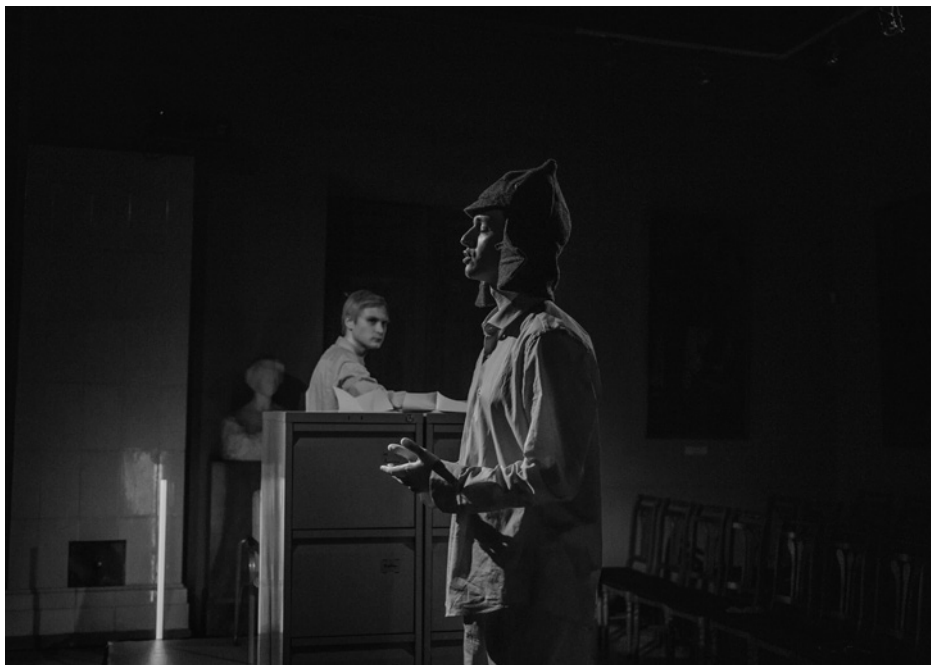
«Еще один, Карл». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

— Стараюсь не обижать людей, хоть иногда это и плохо получается. Автор повести «Типа Я» Ислам из-за того, что он мусульманин, попросил, чтобы в нашем спектакле восьмилетние герои Али и Мадина не целовались, потому что в исламе это запрещено. Конечно, мы это услышали. Такие вещи я стараюсь учитывать. Свобода в театре для меня подобна детской игре, когда все дети собираются совместно сочинять и оказываются совершенно свободными в своих фантазиях, действиях, высказываниях.

— *В театре про творчество, ментальные проблемы, взаимоотношения полов вы везде предпочитаете говорить прямым текстом. Вспомнить хотя бы чеховские «Три сестры», которые вы превратили в историю про то, как во быть чужим в своей же семье. Вам не близко инсказание на сцене?*

— Мне кажется, у меня просто не получается, хотя я стараюсь. На самом деле, люблю секретные слои в театре. В спектакле

«Магда», например, один из персонажей выходит под музыку, которая в Интернете часто подписывается «гимн Люфтваффе» (вроде, как Моцарт «Реквием по мечте»). В действительности, эта музыка не имеет никакого отношения к фашизму. Если зритель это знает, то он понимает, что музыка и герой, который под нее выходит, «не то, чем кажется». Я люблю по спектаклю рассыпать такие «пасхалки». Или такой пример: в первых сценах «Квадрата» зрителям говорят, что в «Киндер-сюрпризах» принесли белый порошок, позже на сцену выходит скрипач и из футляра для скрипки вываливается куча «Киндер-сюрпризов». В «Красном фонаре» во время эпизода про Мейерхольда звучит на фортепиано культовая среди геймеров музыка «Адский марш» из игры «Red Alert 2», по сюжету которой СССР нападает на США. Этой музыкой подчеркивается поп-составляющая спектакля. Поэтому нам не важно, в каком году режиссер надел будёнов-



«Красный фонарь». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

ку. Нам важно, что в массовом сознании Мейерхольд ассоциируется с революцией в мире театра. И таких многослойных «метафор», скажем так, в спектаклях у меня очень много. Наверное, когда-нибудь я найду время и напишу статью с разбором всех моих спектаклей (*смеется*). Так что отвечаю так: «Я пытаюсь использовать метафоры, но, наверное, мне не всегда это удастся».

– *Скорее, эти метафоры используются не «в лоб», а для того, чтобы разбудить воображение зрителя...*

– Мне сейчас вспомнился такой момент, когда в институте к защите диплома я готовил спектакль «Наш класс», и мы с Натальей Колотовой сильно поспорили на эту тему. Для меня ключевым элементом в этой пьесе был момент с сожжением людей. Весь спектакль был мной построен на пяти-шести досках, которые по ходу сюжета превращались в парты, соборы и в тот самый сарай. Еще герои таскали эти доски как кресты и складывали из них желез-

ную дорожку. Сквозь всю постановку этим я старался передать образ того, что каждый несет свой крест. На защите Наталья Анатольевна сказала мне, что это не образное решение и метафора, а просто бытовые доски. На что я возразил: в таком случае, разваленный самолет в спектакле «Повелитель мух» МДТ – это просто бытовой самолет, а Дом в спектакле «Три сестры» – просто дом. Но мне ответили, что это образы. Поэтому для меня эта грань до сих пор осталась несколько размытой. Видимо, образность и метафоричность постановки напрямую зависит от именитости режиссера и театра, от пристальности взгляда зрителя. Иной раз вообще происходит смешной эффект: зритель может воспринять серьезно то, о чем мы говорим с абсолютной иронией. Тот же эффект возникал во время выхода первого альбома группы «Кровосток» «Рекка крови», который некоторые пацанчики с района воспринимали серьезно. А «Кро-



«Брат Андрей». Сцена из спектакля. Санкт-Петербургский театр «Драм.Площадка». Фото В. Дунаевской

восток» — это мегаинтеллектуалы, которые иронизируют, философствуют через своего лирического героя. Так же и режиссеры: мы или стремимся быть интеллектуальными, или доходчивыми, но ни у тех, ни у других ничего не получается.

— *После окончания колледжа вы работали актером, и только после этого уже стали режиссером. Сейчас вы тоже играете в нескольких спектаклях. Было бы вам интересно выйти на большую сцену?*

— Да, мне было бы интересно поработать как актер в любом спектакле. Но для меня нет разницы, где играть: на малой или большой сцене, в подвале или на улице. Меня, наоборот, всегда смешит, когда говорят: «большая сцена» или «большая форма». Мне кажется, это немножко разные способы работы, но я не делю театр на такие категории. Вообще, я слабый актер и слабый режиссер. Я бы не советовал режиссерам брать меня в спектакль (*смеется*).

— *Балабанов говорил: «Артисты — это люди, испорченные театром». Вы согласны с его словами?*

— Полностью согласен с Балабановым. Что дает актерское образование? Набор навыков и психологические травмы. И то, и другое может помогать или мешать актеру во время работы. В любом случае, все зависит от конкретной задачи. В какой-то спектакль мне было бы интересно позвать актера без профильного образования, а в другой — народного артиста, у которого тысячи штампов, потому что именно в этой роли, в этой работе это бы смотрелось органичнее. С одной стороны, важно не обесценить образование, а с другой — дать понять, что наличие «корочки» не гарантирует, что именно этот артист тебе подойдет. С трудом можно представить, что артист Театра Романа Виктюка сыграл бы в спектакле Петра Фоменко. Хотя это в качестве эксперимента, может быть, было интересно. Каждому режиссеру — свои артисты. Для меня, прежде всего, важен человек и его чувства.

Беседовала Дарья МЕДВЕДЕВА

«ЧТОБ ПО ЖИЗНИ СТРЕЛОЮ ЛЕТЕЛА...»

«Т

еатр — самое замечательное место, которое может быть на земле». Так Раиса Сергеевна Чебатурина определила свое жизненное кредо, и театр ответил взаимностью. Чебатурина — заслуженный художник РФ, заслуженный деятель искусств и лауреат Государственной премии Марийской АССР, премии губернатора Мурманской области «За особый вклад в развитие культуры и искусства». Награждена орденом Дружбы народов. Член международной ассоциации изобразительных искусств ЮНЕСКО. Участник огромного количества выставок в России и за рубежом. За отдельные творческие достижения награждена медалями, в том числе и золотыми.

К 85-летию Раиса Сергеевна подготовила в Мурманском художественном музее выставку «Театр. Время. Жизнь», тем самым обозначив важные творческие рубежи и раскрыла планы на будущее. Через всю жизнь художницы проходит увлечение фольклором. Это просматривается и в эскизах к спектаклям, в создании костюмов: русских, марийских, мезенских, саамских. Работы отражают не только состоявшиеся постановки, но и те, что не нашли свое воплощение, а сохранились в мечтах с желанием осуществить. Привлекают внимание прекрасные морские пейзажи, написанные на пленэре в Терiberке, задолго до того, как это северное поморское село стало притяжением туристов со всего света. Послание художницы своим зрителям менее всего связано с отчетом, поэтически (вслед за Кольридом) его можно выразить так: «О, счастье жить и видеть мир!»

Как часто бывает, юношеские романтические ожидания и линия судьбы далеко не всегда совпадают. Однако

безграничная трудоспособность, нравственные правила, сильный характер, умение видеть и воплощать красоту, чувство юмора выручали Раису Чебатурина, хотя внешне невысокая, хрупкая, белокурая, она казалась уязвимой.

Родилась в Москве, раннее военное детство и годы учебы провела в эвакуации в Батуми, где и закончила художественную школу. Мечтала вернуться на родину, а из Грузии вывезла, по ее словам, такой «чудовищный местный акцент», что долго в Москве от него избавлялась. Однако в школе русскую

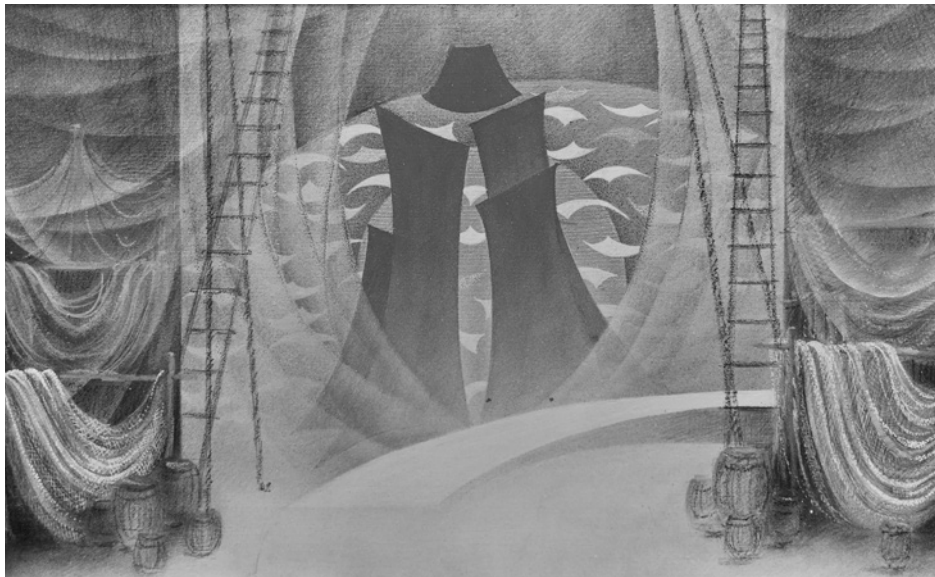
Раиса Чебатурина





Эскизы костюмов к спектаклю «Снегурочка»

Эскиз декорации к спектаклю «Алые паруса»





Эскизы народных костюмов

словесность преподавала бывшая смолянка (выпускница Смольного института благородных девиц), которая пыталась выправить речь и привила интерес к чтению и литературе. Роскошная грузинская природа, культура, считает художница, не повлияли на ее творчество, остались чужими, но вот море! Она до сих пор с удовольствием вспоминает, какой прекрасной была пловчихой, а я подумала, что умение расширить границы сцены, раскрыть глубину и полноту пространства — из «приморского детства».

В Москве поступила в художественно-промышленное училище имени М.И. Калинина, с азартом взялась за учебу, и работа над народными русскими и финно-угорскими костюмами привела ее в республику Марий Эл в ансамбль «Марий Эл». Оформление концертных номеров, создание костюмов и сценографии заставили художницу

внимательно присмотреться к народному эпическому искусству как синтетическому в гармонии с музыкой и хореографией, поэтому закономерным оказался интерес к театральной сцене. Она поступила на Высшие курсы при ГИТИСе и с восхищением вспоминает совместную работу над спектаклем «Васса Железнова» с выдающимся ленинградским режиссером Маром Владимировичем Сулимовым. Чебатуриной импонировали его необыкновенная собранность, подготовленность к общей работе, ясность режиссерской композиции. По ее словам, спектакль получился «сильный, строгий», Сулимов едва ли не первым еще в 1975 году показал Вассу как женщину-бизнесмена, предвидя образ позднейшего времени. Во время учебы на Высших курсах Раиса Сергеевна стажировалась в ленинградском БДТ, где ее мастером был знаменитый театральный худож-



Эскизы костюмов к спектаклю «Сказки Лапландии»

ник Эдуард Кочергин, вместе работали над декорациями и костюмами «Кровавой свадьбы» Лорки. Бесценный опыт пригодился позднее, при создании сценографии к спектаклю по пьесе Лорки «Дом Бернарды Альбы», эта «драма из жизни сельских женщин» обогатила художественными открытиями в области испанского фольклора.

Театральные библиотеки, альбомы по сценическому искусству и по творчеству художников стали также важнейшей школой для Раисы Чебатуриной. Она привыкла работать с эскизами и рисунками, без макетов, но внутренним зрением видеть равновесие объемов, сочетание предметов, понимать, как на плоском заднике создать перспективу нужного ей пространства. Одаренную художницу заметили знаменитые режиссеры. Она готовилась к постановке «Короля Лира», эскизы костюмов и сценография впечатлили режиссера Калью Комиссарова, который

пригласил ее для работы в Эстонии. Позднее пришло приглашение и от Карела Ирда, но Раиса Сергеевна отказалась. Ей, умеющей проникнуть в традиции и уклад жизни любого народа, хотелось найти такой природный и культурный мир, в котором ее дар был созвучен гармонии жизни.

Это совпадение произошло, когда в 1981 году Чебатурина приехала на Кольский Север, стала главным художником Театра Северного Флота и проработала в нем почти 45 лет. Она прониклась красотой северной природы, полюбила Кольскую землю всей душой, какой бы суровой и трудной ни была жизнь в Заполярье. На сцене ТСФ поставила более 80 спектаклей — это и любимые сказки, русская и зарубежная классика, современная драма, комедии, трагедии, спектакли для детей. Разрабатывала сценографию и костюмы к спектаклям по произведениям Островского, Чехова, Грина, Гофмана, Бомарше,



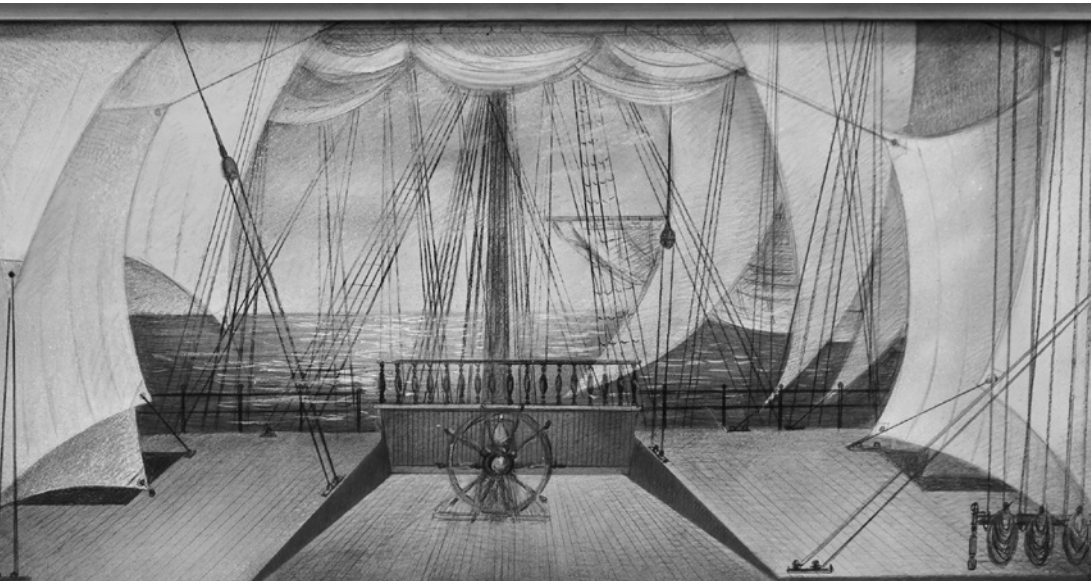
Раиса Чебатурина. Из архива Мурманского областного художественного музея

Мольера, Ибсена, Чуковского, Шварца, Арно, Штейна, Ибрагимбекова, Разумовской, О'Нила. На небольшой сцене ТСФ чаще всего сотрудничала с главным режиссером театра Юзефом Васильевичем Фекетой и режиссером Юрием Вячеславовичем Сергиенко.

Когда смотришь эскизы костюмов, зарисовки отдельных мизансцен, удивляешься, насколько стилистически разнообразно подходит художница к оформлению каждого спектакля. Такое ощущение, что это работы разных мастеров. Закономерно возникает вопрос, как у Раисы Сергеевны рождается цельный сценический образ, как выбираются средства художественной выразительности? Костюмы, декорации, предметный мир сказки «Муха-Цокотуха» отличаются четко и очень изящно выписанные мелкие детали, а цветовая гамма общего живописного целого сделана в пастельных, розовых, светло-зеленых, голубоватых тонах. Художница

вспоминает, что образ спектакля был навеян желанием воплотить на сцене «кусочек обильно цветущего дуга и рассказать о нижних этажах жизни, о тех, кто ближе к земле, подробно, узнаваемо». А красные, золотистые, желтые краски декорации и костюмов к сказке «Соловей» по Андерсену отразили образ китайской шкатулки — «красивой, яркой, не похожей ни на что!»

Особое место в истории Театра Северного Флота занимает постановка драматической поэмы Ибсена «Пер Гюнт» в середине 1990-х. Режиссером спектакля стал Юзеф Фекета, и участвовала в нем едва ли не вся труппа. Спектакль был задуман как народное эпическое действо — масштабно, мощно. Откликнулось норвежское консульство на территории Мурманска и пригласило Раису Сергеевну в короткую поездку по Норвегии в район Рёус посмотреть пейзажи, изучить особенности национального костюма. Как потом замети-



Эскиз декорации к спектаклю «Не отврати судьба»

ла художница в интервью журналистке Екатерине Андреевой из «Мурманского вестника», «мое представление об этом уголке полностью совпало с реальностью». На маленькой сцене нужно было воплотить огромное пространство, высокие скалистые горы, глубокие фьорды. Справа и слева художница размятила бутафорские валуны, которые вышли за пределы авансцены в зрительный зал, а задник расписала так, что он получился многоплановым, сине-голубым, где небо, горы и вода сливались воедино. На фоне этого дивного природного мира свежо и нарядно выглядели бело-красно-черные костюмы с национальным орнаментом, взвихренные танцем в сцене «Свадьба». Театральный художник создает иллюзию реальности часто подручными средствами. Интересно была решена сцена в пещере троллей, где огненно-красное жерло пещеры вращалось, выплескивая огонь. Не было еще компьютерной техники, свободные ар-

тисты энергично играли алыми полотнищами ткани, — и это выглядело фантастически живописно! По такому же принципу была воссоздана и сцена морской бури. А дальше сказка продолжилась, когда реальные король и королева Норвегии на собственном корабле приплыли в Мурманск и бросили якорь в Кольском заливе. Конечно, поездка была государственным визитом, но сложилось впечатление, что правящая пара приехала ради нашего «Пер Гюнта», поскольку спектакль посмотрели, встретились с актерами, похвалили художницу, дали прием и уплыли в родные края.

Мир народной эпической драмы, единый с природой, мифологией, эстетическим идеалом — ближе всего духовному видению и творческому дару художницы. Он не только возвращает к истокам театра, прообразам великого прошлого, но и рождает ощущение гармонии, переживания общей судьбы от корней единого для всех дре-

ва жизни. Рассказывая Екатерине Андреевой о постановке «Снегурочки» по Островскому, художница предпочитает название «Берендеев день»: «Хочу сделать огненный спектакль, ведь персонажи — язычники, между ними кипят страсти. Это свой мир, в который для чужих вход закрыт».

Эскизы к «Снегурочке» отметили Золотой медалью на одной из всероссийских выставок, но спектакль не состоялся. Сохранились эскизы народного праздника весеннего равноденствия 2010 года, но и эта задумка осталась не воплощенной. Зато были поставлены саамские «Сказки Лапландии», предложены удивительные по выразительности варианты костюмов и сценографии: от снежно-белых (как в легенде о белом олене) до драматически темно-красных, созданных почти скульптурно.

Несколько раз в нашей беседе Раиса Сергеевна касалась организации северного праздника, который назвала «Саамские летние игры»: на берегу озера, с живыми оленями, народными играми, хореографией, пением. Здесь сама природа становится сценической площадкой, объединяя актеров и зрителей, вместе переживающих красоту мира и неостановимого лада жизни. Весь мир в движении: игра света, цветковые пятна на траве, песни, танцы, пантомима. Это пока в мечтах...

Русский Север покорила сердце художницы своей красотой, раскрыл ощущение родины. Раиса Сергеевна с восхищением говорит о разнообразии ремесел, этнических костюмов Поморья, не похожих на другие в России. Возможно, мечтая о воссоздании русского народного зрелища, она сейчас создает костюмы — стилизацию мезенского женского платья. Эти платья, свободные, просторные, украшены красным орнаментом, в котором угадываются силуэты коней и лосей. Сама ткань, похожая на тонкий лен, — это выписанная по Интернету техническая бязь, много раз

художницей отбеленная и выстиранная.

И на Кольском Севере Раиса Чебатурина нашла место, которое придает энергию, рождает ощущение здоровья и счастья, — ныне известное в России село Териберка. Его необыкновенная красота, скалы, камни, водопады, луга, песчаные отмели открывают художнику идеальное пространство северной земли. Как сказал поэт Случевский, увидев впервые Мурманский берег, «здесь вечность в веянье суровой красоты легла для отдыха и дышит на просторе». Вот это дыхание живого ледяного моря, четкий вектор пространства, направленный к полюсу, невероятные краски закатов, зелень морской травы во время шторма — всё становится темой пейзажей художницы, которые узнаваемы на сцене в морских сюжетах («Не отврати судьба» по рассказам Станюковича, «Альх парусах» Грина, в драмах О'Нила, многих других). Чебатурина идет путем, который наметили Корвин, Серов, Рерих — от живописных образов к сценическим. Они побывали в наших краях, и северный колорит оставил особый след на палитре каждого. Раиса Сергеевна вздыхает по прежней Териберке, где розовый иван-чай был в рост человека, камни сияли, все люди были знакомы, пел знаменитый поморский хор. Мир меняется на глазах, иногда разочаровывает, но творческий человек остается по-прежнему верен своему судьбоносному дару: «Кто вложил меня в лук, как стрелу, тетиву натянул до предела и послал меня в синюю мглу, чтоб по жизни стрелою летела...»

Марина НАУМЛЮК
Автор фото Олег ФИЛОНОВ

ДАРИТЬ ГЕРОЯМ СВОЕ ТЕПЛО, А ЗРИТЕЛЯМ — НАДЕЖДУ

Заведующая музыкальной частью Губкинского театра для детей и молодежи, композитор Наталья Васильевна Арситова 31 января 2026 года отмечает юбилей.

В ней всегда жила музыка. С самого рождения, и даже раньше. Буквально на генетическом уровне. Мама, обладательница красивого сопрано, служила в Таджикском государственном академическом театре оперы и балета им. Садриддина Айни в Душанбе, была артисткой хора. Отец работал водителем такси, но также обладал прекрасным слухом и голосом потрясающего тембра. Родственники и по материнской, и по отцовской линии хорошо играли на музыкальных инструментах — гитаре, балалайке, баяне — причем все они были самоучками. И вот в 1956 году в

этой большой музыкальной семье родился талантливый композитор.

Дитя кулис, она выросла в оперном театре, и то, что было дано от природы, поправ на благодатную почву, развивалось легко и без всякого принуждения.

«Это был такой яркий период, что все происходящее со мной тогда навсегда отложилось в памяти, так или иначе повлияло на всю дальнейшую творческую жизнь да и на жизнь вообще, — говорит Наталья Васильевна. — Представьте: до трех лет с мамой в театре — днем на репетиции, вечером на оперном или балетном спектакле. А когда пошла в детский сад, то вечерами каждый день слушала божественную музыку великих композиторов, смотрела прекрасные спектакли. Так и сформировался мой музыкальный вкус. Конечно, это не значит, что мне

Наталья Арситова





После премьеры спектакля «Ромео и Джульетта». В центре — Наталья Арситова

нравится только классическая музыка. Нравятся и другие музыкальные жанры, но выборочно и порционно.

Мне приходится сочинять разную музыку. Вот, например, для спектакля «Тайна золотого ключика» дуэт Лисы Алисы и Кота Базилио написан в джазовом стиле, а в «Дюймовочке» я сделала оперный дуэт Мыши и Крота, танго Жука, лирическую песню Дюймовочки, песню Сына Жабы в духе шансона. Всё это разные жанры, но именно такая задача была поставлена режиссером».

Не было дня, чтобы в ее голове не звучали мелодии. Их не удержать, они так и рвутся наружу. Поэтому Наталья Васильевна постоянно что-то напевает, даже сама того не замечая и забывая обо всем вокруг. В такие моменты близкие просят ее вернуться с облаков на землю.

И вот наступает день, когда из обрывочных мотивов рождается настоящая музыка, без которой сегодня уже невозможно представить себе спектакли Губкинского театра для детей и молодежи.

«Расскажу уникальный для меня случай, — продолжает Наталья Арситова. — Мне приснилась музыка, я встала, тут же зафиксировала ее, и уже на следующий день мы с аранжировщиком Дмитрием Лавинчуком записали тему любви к спектаклю «Ромео и Джульетта» (режиссер-постановщик Ирина Суханова). Признаюсь, что музыка снилась мне и раньше. Вся уникальность ситуации в том, что в этот раз я не стала надеяться, что, проснувшись утром, вспомню ее. Как правило, наутро такого не происходит. Сколько интересных мелодий утрачено безвозвратно... Но в этот раз симфонический оркестр в моей голове играл так



Московские встречи. Режиссер Иван Лавренков
и композитор Наталья Арситова

слаженно и так неистово, что я проснулась и поняла — надо срочно зафиксировать! Я с любовью ко всем и ко всему иду по жизни, поэтому потерять эту музыку о любви было бы просто грешно».

За годы творчества Натальей Арситовой написано множество красивых мелодий. Приходит время, и они становятся песнями или музыкальным образом премьерного спектакля. Но и сегодня Наталья Васильевна помнит, когда впервые ощутила себя композитором: «Я пробовала сочинять музыку уже в первом классе. А в пятом — сочинила музыку на стихи одноклассницы, и с этой песней мы даже выступили на городском школьном кон-

курсе и стали лауреатами. Источником вдохновения служили разные ситуации, порой самые необычные. Помню, мне было одиннадцать лет, и как раз в это время шла война во Вьетнаме. Я часто слышала в новостях о трагедии вьетнамского народа, и это очень глубоко волновало. Я не знаю, как написала стихи, я не поэт, вместе со стихотворными строками в голове возникла и музыка. Так появилась песня, очень мощная и энергичная, патриотическая. Я помню эту песню до сих пор.

*Горит драконьим пламенем,
змеиным языком.*

Горят поля Вьетнама,

Горит земля кругом.

Убийцы беспощадно

Бьют больше с каждым днем,

А люди во Вьетнаме

Страдают под огнем...

Музыка рождается всегда по-разному. Бывает, на глаза попадают стихи, которые так и ложатся на мелодию, уже звучащую в голове, пока их читаешь. Раньше, до прихода в театр, работала и в детском саду, и в школе. Сочиняла музыку к утренникам...»

Наталья Васильевна сочиняет музыку постоянно. Старается записывать все мелодии, звучащие в голове. Некоторые из них ждут своего часа не один год, но рано или поздно они приходят к слушателю. Каждая пережитая эмоция, каждое событие, тронувшее сердце радостью или отозвавшееся болью, — всё становится музыкой. И пишут ее душой.

«Никогда искусственный интеллект не заменит душу человека, — убеждена Наталья Васильевна. — В музыке, сгенерированной им, нет жизни, и это чувствуется. Она механическая, неживая, нет в ней душевного трепета. Зачем такая музыка? Слава Богу, есть люди, которым дано слышать музыку внутри себя, и они не могут не делиться ею с другими людьми. Во мне постоянно бурлят самые разные мелодии, они не дают покоя, они преследуют день и ночь, везде и всюду. Новая



После премьеры спектакля «Зимы не будет»

музыка рождается во мне постоянно. Это процесс непрерывный».

Сегодня музыка Натальи Арситовой звучит более чем в 40 постановках Губкинского театра для детей и молодежи, то есть, практически в каждой, за малым исключением. Театр не просто занимает в ее жизни огромное место, он и есть ее жизнь, ее вторая семья, ее дом и храм.

«Театр — это мое божество, которому я служу душой и сердцем, всем своим существом без остатка, — признается Наталья Васильевна. — Все люди, работающие в театре, служащие ему, — моя большая семья, которую я безумно люблю, как и сам театр. Он пришел в мою жизнь с рождения, с ним пришла музыка. С тех пор мы вместе. Я не представляю мира без музыки. Я не представляю ни одного спектакля или фильма, в котором не присутствует музыка.

Что если убрать абсолютно всю музыку из театральных постановок? Как играть актерам без эмоциональной поддержки, как воспринимать происходящее на сцене зрителям? Это же невысказано! Невозможен гармоничный образ спектакля без музыкальной окраски. Музыка дает такое усиление и образу, и действию, такую мощную эмоцию! Иногда слушаю свою музыку, и сама поражаюсь... Откуда такие интересные ходы и неожиданные пассажи? Как мне удалось это написать?! Только волею свыше».

Как хороший актер не делит роли на любимые и нелюбимые, все роли ему как дети, так и у настоящего композитора все мелодии равноправны и одинаково дороги. За каждой из них стоит своя история, но все они рождены любовью. Авторские права на музыку, написанную к спектаклям, Наталья Арситова переда-



Заслуженные награды от Совета депутатов Губкинского городского округа. Наталья Арситова с актерами Губкинского театра для детей и молодежи

ла Губкинскому театру для детей и молодежи. Самое главное в жизни, считает она, – быть верным своей миссии.

«Неси людям добро, любовь, красоту, данную Богом, – размышляет композитор. – Я по натуре лирик. Я всегда за гармонию, за красоту во всем. Всё основано на любви, всё! Без любви нет жизни, и только она спасет этот мир! Потому что, если будет любовь, то будет и доброта, и красота. И радость, и благодарность. Надо радоваться каждому дню своей жизни, ведь никто не знает, сколько тебе отмерено. Я благодарна Богу за то, что пришла на эту землю, что живу. Благодарна людям, которые рядом. В моей жизни нет людей случайных, как не бывает и случайных встреч. Я никого не забываю. А еще – всё принимаю с благодарностью. Бывает, пройдет много лет, прежде чем поймешь, для чего была дана та или иная ситуация в прошлом».

А ситуации порой случаются самые неожиданные. Вот, например, одна из та-

ких. Наталья Арситова, хотя жизнь ее неразрывно связана с театром, и предстать не могла, что выйдет на сцену в качестве актрисы. Когда-то трехлетняя Наташа посещала все репетиции в мамином театре, затаив дыхание смотрела балет и оперу, знала весь театральный репертуар. К удивлению взрослых, могла напеть арию или музыку из балета. А танцевать любила так, что юной артистке даже сшили настоящую пачку. Но Наталья Арситова не стала балериной, а всю свою жизнь посвятила музыке.

Актерский потенциал в талантливом композиторе увидела главный режиссер Губкинского театра Ирина Суханова и смогла убедить, что роль Натальи Васильевны в музыкальном спектакле «Любовь, кино и домино» (авторская работа И.С. Сухановой) написана именно для нее. Арситова поверила, доверилась и согласилась. И всё получилось! Она не просто ведет всю сюжетную линию, она рассказыва-



После премьеры спектакля «Маугли»

ет зрителю историю жизни человека от самого раннего его детства. Сквозь призму музыкального кино видно, как со сменой эпохи меняется мир, меняемся мы сами, наши интересы и привычки. В этом ретропутешествии звучат песни из популярных советских фильмов 1950–80-х — музыка ее детства и юности.

«Моя огромная благодарность и низкий поклон Ирине Сергеевне за то, что она уговорила меня, — продолжает Наталья Арситова. — Мне очень дорога эта роль. Разумеется, она не является автобиографичной, но очень во многом со мной созвучна... Вот этот дворик, где прошло мое детство, который я всегда буду помнить. Ведомственный дом оперного театра, где жили музыканты оркестра, хормейстеры, артисты хора и балета. Это была большая семья, в которой и свадьбы играли вместе, и в последний путь провожали всем двором. И всё это нашло отражение в спектакле «Лю-

бовь, кино и домино». Сейчас зачастую соседи едва знакомы, а в моей памяти жив именно тот родной дворик. И когда я рассказываю о нем, слова идут из самой глубины сердца. И в памяти возникают дорогие люди, многих из которых уже нет в живых, но я вижу их молодыми, красивыми, задорными».

Правду говорят, что душа не стареет. Наталья Арситова — яркий тому пример. Жизнь бывает разной. Она не только радуется, но и часто испытывает на прочность. Наталья Васильевна, несмотря ни на что, хранит свой внутренний свет и щедро делится им с людьми. Очень ценит дружбу, всегда готова прийти на помощь, никогда не предаст. Она — мощный излучатель любви и радости. Человек должен радоваться жизни, а не жаловаться на нее, — так она считает. А когда доверяешь и благодаришь, происходят удивительные вещи, которые так и хочется называть чудесами или Божьим промыслом.



Финальная песня музыкального спектакля «Любовь, кино и домино». В центре — Наталья Арситова

«Пару лет назад подруга юности познакомила меня с начинающим талантливым московским режиссером Иваном Лавренковым, — вспоминает Наталья Васильевна. — Он узнал, что я композитор, и предложил написать музыку для своего дебютного короткометражного фильма «Кукушка, которая покинула часы», съемки которого тогда готовил. Я согласилась и получила очень интересный опыт. Я увидела, как снимают кино, как всё это происходит. Побывала на «Мосфильме», где мы с режиссером отбирали режизит для съемок. А еще Ванечка уговорил меня сняться в эпизоде. Мы стали настоящими друзьями...»

Фильм, снятый в канун 2024 года, был показан вне конкурса на Каннском кинофестивале. В июле 2025-го — участвовал в международном кинофестивале «Крылатый Барс» в Казани и получил награду за оригинальное жанровое решение. И в этом же году его показали на

юбилейном, 50-м по счету, международном кинофестивале в Торонто.

«Кукушка, которая покинула часы» — фильм искренний и откровенный. По сути, это философская притча о том, как важно быть рядом с близкими людьми каждую минуту, а не один день в году. Творческое сотрудничество композитора и режиссера обещает продолжиться. В декабре 2026 года Иван Лавренков планирует начать работу над новым фильмом. Это будет русская былина, которая потребует много музыки. Возможно, ее напишет Наталья Арситова. Она не любит планировать. Просто радуется каждому дню и делает свое дело хорошо настолько, насколько умеет.

Люди, в которых есть капля солнечной крови, заметны сразу. Наталья Арситова из их породы. На ее лице всегда лучезарная улыбка, в душе живет любовь, а в сердце — музыка.

Виктория РЕПИНА
Фото Марины РЕМИЗОВОЙ

ПРИЗНАНИЕ В ЛЮБВИ

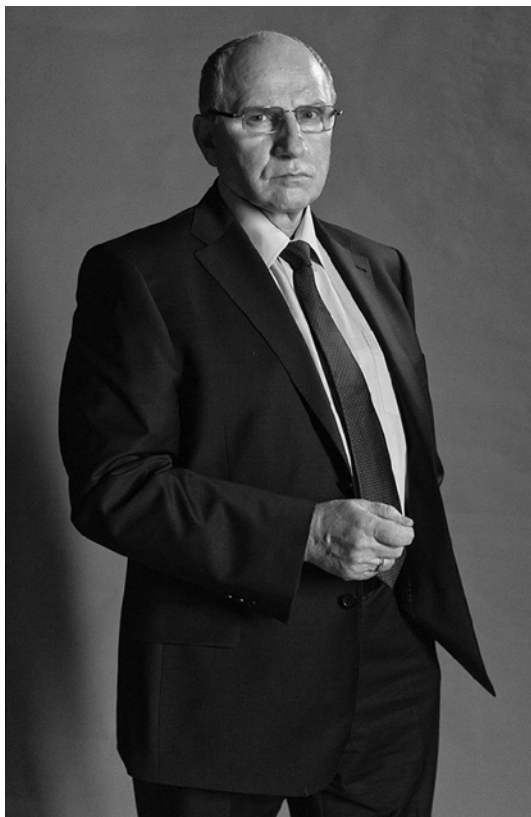
Знаете ли вы человека, который отмечает три даты своего рождения? Он и в этом умудрился быть уникальным, народный артист РФ Валерий Александрович Баринов, известный и любимый многочисленными театральным, кинематографическим, телевизионным, радио и прочими зрительскими сообществами. Появившись на свет 27 ноября 1945 года, он просуществовал несколько месяцев, можно сказать, не совсем законно, потому что везти младенца из деревни Жилино Орловской области, в которой не было сельсовета, по осенней распутице и зимним морозам оказалось невозможным. Баринов объяснял это просто: «Мама говорила, что сельсовет находился в другой, и чтобы туда поехать, нужна была лошадь, которую долго не давали... Везти новорожденного в холодную непогоду, чтобы зарегистрировать, родители не рискнули. Поехали только после Нового года: «Секретарь сельсовета сказал: «А чего мы его будем записывать 1945 годом? Давай напишем 1946». Так и пошло. И теперь во всех документах значится 15 января 1946 года, деревня Жилино Володарского района Орловской области». Так официально был занесен в списки новый гражданин СССР.

Но существует и еще одна дата, может быть, одна из важнейших для него, потому что рано или поздно родимся на свет все мы, а вот благословение на сознательно избранный жизненный и профессиональный путь — дата едва ли не самая серьезная. 9 июня 1968 года состоялся дипломный спектакль студентов-выпускников Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина (мастерская Виктора Ивановича Коршунова) «Мизантроп» Мольера: «У меня шли совершенно провальные репетиции. Когда наступил день показа кафедре, зал был битком забит студентами. Пришла вся кафедра, а во главе Анненков Николай Александрович. Я вы-

шел и произнес первую фразу, потом зал хохотал весь спектакль. Виктор Иванович Коршунов мне сказал: «Сегодня — день твоего рождения как артиста. Ты всегда должен его отмечать».

Так и случилось в жизни Валерия Баринова, явившегося в первый раз на свет обыкновенным младенцем, во второй — законным гражданином СССР, а в третий — артистом, которого сегодня узнает едва ли не каждый житель большой страны. Потому что даже разменяв восьмое десятилетие, от темперамента, азарта Валерия Александровича можно, как принято говорить, за-

Валерий Баринов





«Идиот». Князь Мышкин — А. Ливанов, Рогожин — В. Баринов. 1984. Из архива Центрального академического театра Российской Армии

жигать спички. И не только спички, но, кажется, и любые электрические приборы.

Мне посчастливилось писать об этом поистине уникальном артисте множество раз — почти о каждой роли, начиная с самого начала его профессиональной деятельности на сцене Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина, вернувшего историческое имя Александринского, в котором режиссер Ростислав Горяев обрел начинающего артиста-единомышленника, способного сыграть очень и очень многое. Валерий Баринов запомнился зрителям даже в небольшой роли Вестника в спектакле Д. Алексидзе «Антигона». Это был ввод, но оказавшийся удачным для вчерашнего студента. А затем последовал, если прибегнуть к сравнениям, профессиональный «залп «Авроры» — Петя Трофимов в чеховском «Вишневом саде». Александр Свободин, написавший большую статью об этом спектакле Р. Горяева, рассказал о

работе молодого артиста так выразительно, что даже тем, кто не видел спектакль (он, к досаде зрителей, шел очень мало), образ Трофимова-Баринова раскрывается во всей неожиданности, во всем существовании этого персонажа «против правил».

«Петя сидит верхом на перилах, — писал Свободин. — Милый петушок, чистая душа. Он кричит в экстазе энтузиазма: «Человечество идет вперед...» Режиссер и актер имеют мужество поставить Петю в ряд типов комедии. Его философски-гражданские тирады звучат свежо... Он согнут, некрасив... У него рыжая, крысиная борода, но он вырастает в наших глазах... Он распрямляется внутренне... Не уронить своего достоинства, как бы уберечь свою независимость. Это становится его страстью и так преувеличено в нем, как может быть только в комедии. Он гордится тем, что он «облезлый барин», то есть тем, что все «барское» с него «облезло». Десятилетия спустя отчетливо помнятся не только ин-

тонации Пети Валерия Баринаова, но и его взгляды исподлобья, его внутреннее убеждение в абсолютности утверждений и — потаенный страх быть смешным, непонятым. И это осталось не только во мне, но в большинстве зрителей навсегда...

Вскоре Ростислав Горяев уехал в Москву и позвал с собой Баринаова. Так на сцене Центрального академического театра Советской Армии начался путь к славе молодого артиста. Валерий Баринков прослужил в этом коллективе почти 14 лет, сыграв свои поистине звездные роли и при Юрии Еремине, сменившем Горяева на посту главного режиссера. Именно на подмостках ЦАТСА были созданы такие образы, как Вепрев («Статья» Р. Солнцева, постановка Ю. Еремина), Шишлов («Молва» А. Салынского, постановка И. Унгурияну), Вайнонен («Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, постановка П. Хомского) и другие. Марина Гаевская точно отмечала в статье о Вайнонене-Баринкове: «Он был не просто «пламенным борцом», а человеком с тонкой душой и добрым сердцем. Его мужественность и стойкость соединялись с незащищенностью и ранимостью, а страсть к познанию и осмыслению происходящего граничила с детской непосредственностью».

А об Иване Шишлове в спектакле «Молва» сам Баринков говорил: «Когда я играл Шишлова, то в последней сцене физически ощущал наэлектризованность зрительного зала, и это было наслаждением. Наверное, именно такое ощущение имел в виду Питер Брук, когда говорил, что мужчинам идет быть трагиками... Главное для меня в этой роли — трагическое противоречие между высокими мечтами моего героя и тем злом, которое они порождают в реальной жизни».

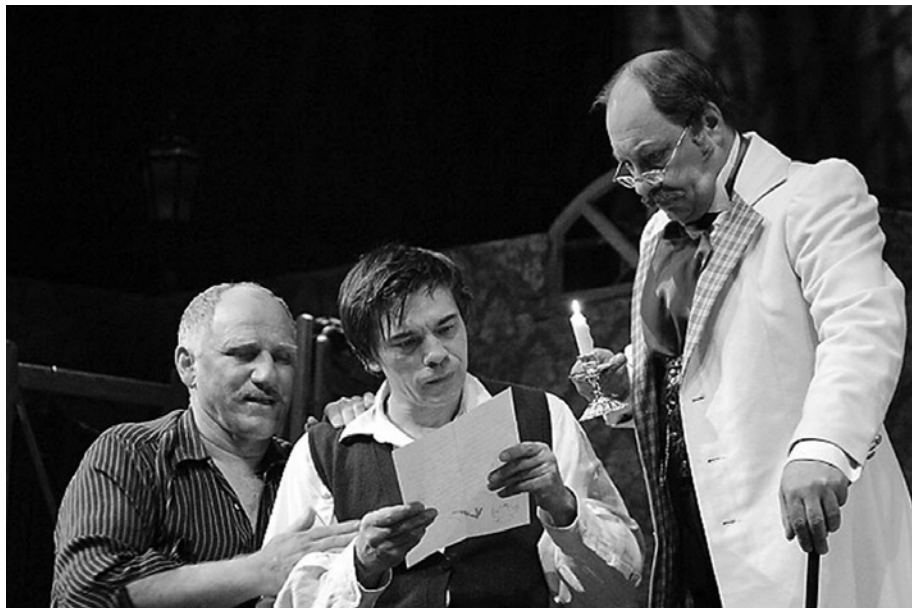
Каждая из его ролей на сцене ЦАТСА была по-своему значимой не только потому, что свидетельствовала о стремительно растущем опыте, профессионализме, стремлении глубже и полнее раскрыть своего героя — все отчетливее проявлялись через слова, мысли, поступки героя черты личности самого артиста. И еще од-



«Пир победителей». В роли Ванина.
Из архива Малого театра

на грань дарования раскрывалась в нем — отличная память и привычка присутствовать на репетициях, сосредоточившись полностью на происходящем на сцене, привела к тому, что Валерий Баринков постепенно обретал заслуженное звание «мастер ввода», а для любого театра это становится истинным подарком. Они были разными, эти персонажи, в которых удивительным образом сочетались жестокость поступков и поэтичность души, фанатизм и мягкая лиричность.

Однако полностью раскрыть свой актерский потенциал, как отмечают многие критики, Валерию Баринкову удалось только при Юрии Еремине, доверившем ему роль Рогожина в спектакле «Идиот»



«Пучина». Сцена из спектакля. Пуд Кузьмич Боровцов — В. Баринов. Из архива Малого театра

по роману Ф.М. Достоевского. Эта работа стала подлинным событием в биографии артиста: его мощный темперамент, страстность натуры, упорство, глубина погружения в материал проявились с такой силой, словно Баринов смог, наконец, использовать все, что скопилось в актерской и человеческой копилке, спаяв воедино черные и светлые мысли, страсти, ощущения. Спектакль шел на Малой сцене, максимально приближенные к зрителям мимика, жесты артиста вкупе с его выразительным, наделенным богатыми модуляциями голосом, создавали иллюзию присутствия, если не прямого соучастия во всем происходящем...

Такое не забывается и десятилетия спустя!..

Не Рогожина ли вспоминал Валерий Баринов, когда в одном из интервью отвечал на вопрос: не обижается ли он, когда его называют одним из главных злодеев кино? «Ни-сколь-ко! Такие герои запоминаются лучше. В каждом из нас есть и хорошее, и не очень. Благодаря воспитанию и культуре мы стараемся прятать в себе все плохое,

а у артистов есть уникальная возможность на сцене выпустить наружу все, что ты в себе зажимаешь. Есть такие спектакли, к которым я готовлю себя целый день, чтобы потом выместить все, что во мне накопилось. Специально хожу по дому и культивирую в себе какие-то качества. Преимущественно скверные...» А в неслучайной замене слова «кино» на «сцена» — видится отнюдь не оговорка, а суть глубоко театрального, полностью принадлежащего подмосткам Мастера, которому необходимо и очень важно слышать дыхание зрителя, впитывать атмосферу зала, ни на миг не теряя при этом атмосферу сцены.

Хотя фильмография Валерия Александровича Баринова содержит почти не поддающееся подсчету количество наименований! И в любую из киноролей он вкладывает все свое мастерство, хотя, надо признаться, встречаются нередко среди них и те, ради которых, может быть, не стоило так щедро выкладываться. Но артист умеет находить в любом персонаже даже самую маленькую петельку, за которую цепляется крючок его мастерства



«Скрипка Ротшильда». Яков — В. Баринов, Ротшильд — И. Ясулович. Московский ТЮЗ

и возникает причудливый рисунок вязания... Вынуждена признаться: увидев в перерыве артистов, играющих в довольно неприятно-детективном фильме, фамилию Валерия Баринова, включаю телевизор и с нетерпением жду его появления на экране. Потому что твердо знаю — в этот момент обретут смысл самые неоправданные сюжетом события, все встанет на свои места и именно через этого персонажа все неясное станет ясным, объемным, интересным.... И заставить меня не досматривать фильм до конца может только смерть или убийство его героя.

Популярность принесла Валерию Баринову роль отъявленного негодяя Хлебонасенского в сериале «Петербургские тайны», далее последовали «Водитель для Веры», «Русское», «Требуется няня» и такое количество других, что просто перечислить их нет ни малейшей возможности!

В 1988-м Баринов вместе с Юрием Ереминым покидает Театр Советской Армии и переходит в Московский драматический театр имени А.С. Пушкина, где служит до 1991 года, играя такие значительные

роли, как Рабачёв («Светит, да не греет» А.Н. Островского и Н.Я. Соловьева), Шатов («Бесы» А. Камю по Ф.М. Достоевскому), Троекуров («Дубровский» по А.С. Пушкину). Для меня самой значительной стала роль Шатова. Благодаря Рогожину, Валерий Баринов уверенно вошел в сложный, запутанный мир идей и страстей Достоевского. Конечно, сравнивать роман русского классика с интерпретацией выдающегося французского писателя довольно сложно, но артист сумел каким-то непостижимым образом органично и очень любопытно соединить два подхода к проблеме, отдаленной толкованием с позиций совершенно разных десятилетий. И потому его Шатов получился настолько живым и современным, но ни в коем случае не отрезанным, словно ломоть, от той далекой эпохи, в которой родился. И Кирила Петрович Троекуров воплощал в себе две эпохи одновременно, вызывая отвращение и живую боль от столкновения с нынешними троескуровыми, умеющими еще более ловко и изощренно маскировать свои истинные порывы...



«Леди Макбет нашего уезда». Катерина Львовна — Е. Боярская, Борис Тимофеевич — В. Баринов, Зиновий Борисович — А. Таранжин. Московский ТЮЗ

Щедрым для артиста стал и опыт работы в Малом театре. Здесь он сыграл очень разные, ни в чем не схожие роли. И каждая из них сопровождалась заслуженным большим успехом. Назову только Никодима («Царь Иудейский» К.Р.), Ванина («Пир победителей» А.И. Солженицына), Кучумова («Бешеные деньги» А.Н. Островского), Корпелова («Трудовой хлеб» А.Н. Островского)... И, пожалуй, две, ставшие для меня самыми блистательными — Президента в «Коварстве и любви» Ф. Шиллера и Наполеона в «Корсиканке» И. Губача, о которых мне не раз посчастливилось писать.

И нельзя не вспомнить спектакль Бориса Морозова «Пир победителей» А. Солженицына, в котором Валерий Баринов сыграл роль майора Ванина. Это была одна из первых его ролей на сцене Малого, о которой артист до сих пор вспоминает с благодарностью. Трепетное отношение к подмосткам, на которые он выходил робким студентом, стихотворный текст далеко не во всем совершенной, мало располагав-

шей к поэзии по своей тематике пьесы, написанной к тому же автором в лагере — все это вместе усложняло работу, досконально пробиваясь к образу, отыскивая в нем мельчайшие подробности.

Но судьба позвала его в иное пристанище — Московский театр юного зрителя, к Генриетте Яновской и Каме Гинкасу. Так начался совершенно новый этап творческой биографии Валерия Баринова. Он феерически «нарисовал» ни в чем не схожие образы: Яков («Скрипка Ротшильда»), Песецкий («Черный монах»), Борис Тимофеевич («Леди Макбет нашего уезда»), Друг («Всё кончено»), Эрик Ларсен («Вариации тайны»), Папа («Кошка на раскалённой крыше»)... О каждом из этих спектаклей написано много, подробно и, в основном, справедливо. Не стану повторяться — скажу лишь, что каждый из них прочно поселился в моей душе, оставив глубокий след...

И еще об одной черте Валерия Баринова необходимо упомянуть: как мало кто сегодня, он умеет сохранять память о тех, с



«Вариации тайны». Абель Энорко — И. Гордин, Эрик Ларсен — В. Баринов. Московский ТЮЗ

кем довелось работать. И удивительно верен в дружбе, несмотря на то, что говорит о себе как о человеке довольно трудного характера: «Знаю, что упрям и тяжело иду на уступки. Практически никогда не уступаю. Я парень деревенский. Так что закалка у меня еще та!»

Что же касается памяти о режиссерах и артистах, Баринов четко различает ту трещину, что прошла между поколениями, он имеет право говорить жестко, но точно: «Это такое счастье — найти своего режиссера, которого ты понимаешь, который чувствует тебя. В моей жизни их было пять — Горяев, Еремин, Морозов, Хейфец и Гинкас. Но несмотря на все удачи в театре, я все время испытываю страх. Я все время жду провала. Не каждую новую роль, не премьеру, а каждый спектакль!.. Почастливилось — успел поработать с кумирами детства: Симонов, Меркурьев, Жаров! Актеров такой мощи сейчас мало, можно сказать, их уже нет... Много ребят пришло к нам в МТЮЗ, есть любопытные

персоны. Да и у большинства присутствует дух свободы, чего нам не хватало. Но преподавание сейчас ведется поверхностно, идет погоня за количеством учеников. Когда на курсе сорок человек и всего два педагога, как успеть? Студенты просто сидят и слушают лекции... Актеры — дело штучное, каждого нужно пальчиками лепить. Сегодня время дилетантов и неучей, люди мало образованы». А Валерий Александрович Баринов был и остается штучным!

В одном из давних интервью он признался, что не любит свое имя. А зря! Ведь он полностью соответствует тому, что написано в словаре имен о римском происхождении: «Образовано от «valeo» и означает «быть сильным», «быть здоровым» (сила духовного состояния)». Может быть, именно эта сила так притягивает к Валерию Баринову людей разных поколений на протяжении долгих десятилетий?..

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из открытых источников в Интернете

МЕЧТЫ ДОЛЖНЫ СБЫВАТЬСЯ

Театральная карта России поражает не только своим масштабом, но и глубиной традиций, которые по-прежнему сохраняются на региональных сценах. В конце прошлого года проект Центрального дома актера имени А.А. Яблочкиной «Театральная провинция» подарил встречу с двумя театрами, чья история уже перешагнула столетний рубеж.

От Гоголя и революционных агиток — до наших дней

Бутурусланский государственный драматический, один из старейших в стране, уже 125 лет живет под именем Н.В. Гоголя. Свое первое отдельное здание он получил к 90-летию со дня рождения великого русского писателя. После пожара возвели новое, отличающееся изящной архитектурой, и назвали «Гоголевской аудиторией». Силами местной интеллигенции здесь читали лекции, проводили благотворительные вечера, ставили «Женитьбу» и «Ревизора» Гоголя, пьесы А.Н. Островского, водевили. В качестве актеров и режиссеров выступали лучшие люди Бутуруслана, а самый известный из них — дворянин, гласный городской думы Сергей Аркадьевич Аксаков, приходившийся известному писателю и общественному деятелю Сергею Тимофеевичу Аксакову племянником.

Дальнейшая жизнь Бутурусланского драматического складывалась примерно так же, как и у его провинциальных собратьев: он пережил трудные годы становления Советской власти, Великую Отечественную, постперестроечное безвременье, но сумел сохранить себя, много гастролировал, радовал зрителя премьерями. По-настоящему дорогим подарком к его 125-летию стало современное, технически оснащенное здание. На открытие приезжала уроженка Бутуруслана и его почетный гражданин Ольга Остроумова. Недавнее выступление на столичных подмостках вошло в число важных событий 125-го театрального сезона Бутурусланского драматического театра, афишу которого по-прежнему украшают произведения Н.В. Гоголя — «Женитьба», «Ревизор», «Игроки».

Впервые за долгое время в Москве побывал и Каменск-Уральский театр «Драма номер три», открывший 101-й сезон. Столь необычное название — дань памяти предшественникам и основателям, которые в 1920-е годы под руководством Льва Эльстона прокладывали свой революционный путь в новом театральном пространстве Северного Урала. Это была передвижная труппа, которая существовала под эгидой своеобразного актерского профсоюза ПосредРабИС (Посредничество работников искусств) и несла культуру в массы, обслуживая тружеников уральских заводов. На какое-то время «Драма номер три» задержалась в Кабаковске (так до 1937 года назывался нынешний Саров Свердловской области), затем переехала в Нижний Тагил, а в 1943-м окончательно осела в Каменск-Уральске, став городским драматическим театром.

В 2006 году коллектив решил вернуть историческое название — «Драма номер три». Выразительным символом, отсылающим ко времени его зарождения, стал логотип в стиле агитационных плакатов «Окон РОСТА»: на красном фоне изображена фигура человека, крепко стоящего на ногах, преодолевающего барьеры и устремляющегося в будущее. Это красно-речивая иллюстрация и к сегодняшнему дню театра, который работает с классикой и новыми пьесами, экспериментирует, вовлекает в творческий процесс подрастающее поколение в студиях «Маленький театр» и «Эльдорадо».

«Драма номер три», став несомненным культурным центром небольшого Каменск-Уральска, не раз успешно заявляла о себе на крупных театральных форумах, в том числе на Всероссийском молодежном

фестивале СТД РФ «АРТМИГРАЦИЯ», Всероссийском фестивале камерных и моноспектаклей «Он. Она. Они» (Екатеринбург), Фестивале малых городов России и других. А вот недавние достижения: дипломы Международного театрального фестиваля современной драматургии «Коляда-PLAYS», победа в номинации «Лучший спектакль большой формы» на Свердловском областном конкурсе театральных работ, премия губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в литературе и искусстве создателям и актерам спектакля «Весталка» по пьесе Николая Коляды.

Притча о неприкаянных

Бугурусланский драматический театр имени Н.В. Гоголя сыграл на сцене Центрального дома актера имени А.А. Яблочкиной спектакль «О мышах и людях» по повести Джона Стейнбека. Пересказывая трагический сюжет о хрупкости и уязвимости человека в условиях социальной и экономической несправедливости, задуман-

ный автором как портрет эпохи Великой депрессии в Америке 1930-х, режиссер-постановщик Вячеслав Сорокин отстраняется от конкретного американского контекста и на первый план выводит общечеловеческую трагедию одиночества. Он показывает несчастливых, неприкаянных, неуверенных в себе людей, каждый из которых погружен в собственные иллюзии, чтобы хоть как-то примириться с неприглядной действительностью.

Сценография Александра Кузнецова, скупая, почти аскетическая, решенная в глухих серых тонах, усиливает ощущение беспросветности и отражает внутренний мир героев. Художник создает метафорическую ловушку: окруженное грубо сколоченными досками замкнутое пространство, внутри которого разворачивается действие, напоминает загон для животных. Здесь копяты боль и отчаяние, а выйти за пределы стен невозможно. Остается жить светлыми мгновениями прошлого, как это делает Горбун (Артем Берлин), поскольку давно разучился думать о будущем. Стать

«О мышах и людях». Ленни — Р. Аминев, Джордж — Д. Денисов. Бугурусланский драматический театр им. Н.В. Гоголя





«О мышах и людях». Сцена из спектакля. Бугурусланский драматический театр им. Н.В. Гоголя

равнодушным ко всему, превратив свою жизнь в механический процесс, что и происходит с Рослым (Сергей Еремеев). Или бессознательно искать повод для вымещения злобы, чтобы заглушить внутреннюю неуверенность, и переполненный слепой агрессией Кудрявый (Александр Чуркин) это отлично понимает. А может, подобно Красуле (Ольга Граф), грезить о жизни голливудской звезды и убеждать себя и окружающих в несуществующих и закопанных в землю талантах. Каждое появление молодой жены Кудрявого в убогом бараке работников ранчо похоже на сошествие с киноэкрана идеальной героини с белокурыми локонами. Она принимает эффектные позы, танцует, но это движения сломанной куклы, а вызывающее красное платье на фоне бесцветной жизни воспринимается как знак неминуемой беды и глубоко запрятанного страха.

Отгадываясь от стихотворения Роберта Бёрнса «К полевой мыши, разоренной моим плугом», Стейнбек размышляет о тщет-

ности самых лучших планов. В этом заключена жестокая правда жизни, где процитируем шотландского поэта, — «такие шутки шутит рок». Зыбкие надежды героев повести и спектакля — всё, что у них есть. Вечных странников Джорджа и Ленни связывает общая мечта о маленьком ранчо, которое может превратиться в их идеальный мир. Там они будут много работать, заведут скот, посеют люцерну, и каждый день станет счастливым. Иллюзорные планы обзавестись собственным местом под солнцем захватывают таких же изгоев, с которыми судьба свела Джорджа и Ленни. И вот уже Огрызок (Сергей Зиновьев) хочет отдать им все свои жалкие сбережения, а разувверившийся в людях Горбун готов выполнять любую работу, только бы покинуть проклятое ранчо и оказаться в заветном уголке.

Для Ленни счастье заключается в том, чтобы кормить и гладить кроликов. Для Джорджа собственное дело — не только возможность обрести независимость, но и



«О мышах и людях». Сцена из спектакля. Бугурусланский драматический театр им. Н.В. Гоголя

спрятать подальше от людей своего странноватого напарника, от которого одни беды. В герое Данила Денисова постоянно спорят два человека: один злится на проблемного, временами неукротимого «большого ребенка» и мечтает освободиться от этого груза; другой осознает ответственность за него, будет спасать, учить приспособляться к жизни и бесконечно рассказывать одну и ту же сказку-мечту о маленьком домике, душистой траве и густых сливках, которые можно резать ножом. В здоровяке и увальне Ленни Руслана Аминева неразделимы детская невинность и страшная, разрушительная сила. Он старательно выговаривает слова, бесконечно доверяет Джорджу, боится сделать что-то плохое, ведь тогда его товарищ в будущем не разрешит завести кроликов. Душа Ленни распахнута миру, он чувствует чужую боль, сопереживает ближнему, но своей нежностью душит все живое в прямом смысле слова — мышей, щенка, Красулю. Чудовищное соединение уязвимости и не-

контролируемой жестокости неизбежно приводит к трагедии. Вечный ребенок в теле великана не ведает границ дозволенного, не осознает последствий. Жажда ласки Ленни оборачивается смертельным приговором для всех, к кому он прикасается. Общую атмосферу тоски и противоречивости сюжета, в котором невозможно оценивать действия персонажей только с точки зрения добра и зла, в спектакле подчеркивает авторская музыка Алексея Чёрного.

Посреди тотального одиночества и неприкаянности героев постановки «О мышах и людях» отношения Джорджа и Ленни поражают человечностью и бесконечным доверием друг другу, что мастерски передает актерский дуэт Данила Денисова и Руслана Аминева. В финале Джордж застрелит своего приятеля, спасая от жестокой расправы толпы и принимая на себя тяжелое бремя вины за проступок, по сути, невинного, но опасного человека. В этом — высший акт милосердия к тому, кто слаб и обречен. Джордж ставит точку в истории



«Пигмалион». Сцена из спектакля. Каменск-Уральский театр «Драма номер три»

их жертвенной дружбы, а в последние минуты жизни Ленни расскажет ему знакомую сказку о прекрасном ранчо и отпустит душу большого ребенка в тот мир, где его нежность не будет убивать.

Чудо преображения

«Пигмалион» по пьесе Бернарда Шоу — недавняя премьера Каменск-Уральского театра «Драма номер три». Легкий, ироничный сюжет, придуманный ирландским драматургом более столетия назад, по-прежнему интересен постановщикам, поскольку дает возможность поразмышлять об истинной сущности человека и его социальной маске.

Режиссер Александр Балыков и художник Лев Низами сделали главным визуальным и смысловым элементом спектакля большую металлическую сферу. Это и образ всецелой погруженности Генри Хиггинса в мир науки, и его особая планета фонетики, где живые люди — только звуки и слова. В то же время изящная конструкция воспринимается многослойной метафорой важных ду-

ховных трансформаций, которые происходят в главных героях и кардинально меняют их жизнь. Профессор помещает в эту «лабораторию» необразованную уличную торговку Элизу Дулиттл (Анна Котомина), испытывая на ней свой научный метод и относясь к неподопытному предмету. Когда сфера раскроется подобно цветку, из нее выйдет прекрасная незнакомка и поразит окружающих утонченностью манер, сдержанностью, умением поддержать любую беседу. И все же, несмотря на зримое преображение, по сути своей Элиза останется прежней — искренней, обладающей глубиной и несомненным человеческим достоинством. Поэтому к ней тянется избалованная пустышка Клара Эйнсфорд (Наталья Епонешникова), возможно, впервые задумавшаяся о том, что человека оценивают не только по внешнему виду. Или трогательный недотепа Фредди (Валерий Тетюков), почувствовавший со стороны Элизы уважение и поддержку. По достоинству оценит Элизу и миссис Хиггинс (Нина Бузинская), чья дес-



*Элиза Дулиттл — А. Котомина.
Каменск-Уральский театр
«Драма номер три».
Фото Е. Глебовой*

потичность явно испортила характер сына, но материнское сердце тревожит его личная неустроенность.

Героиня Анны Котоминой, которая в первой сцене появляется перед зрителем в самом жалком виде, удерживается на плаву только благодаря оптимизму и умению в любой ситуации сохранять присутствие духа. Обращаясь к «милейшим-добрейшим» прохожим и навязывая им свой товар, цветочница проявляет удивительную фантазию, прекрасно разбирается в психологии людей, но никогда не перешагнет нравственную черту, не унижится до подачек. Элиза оборвана, грязна и груба, можно лишь догадываться, что служит ей кровом, но понятия чести и порядочности для нее незыблемы. Несгибаемый внутренний стержень помогает девушке не просто выживать, но и не оставлять надежды вырваться из своей среды, подняться на ступеньку выше и стать, например, продавщицей в цветоч-

ном магазине. И это только ее решение — измениться, научиться правильно говорить, освоить науку приличных манер, пусть даже наставник груб и несправедлив.

Генри Хиггинс Дмитрия Андреева живет в постоянном состоянии раздражения, взрывается по малейшему поводу и, несмотря на финансовую устойчивость и положение в обществе, напоминает неуверенного в себе подростка. В нем чувствуется надломленность, уязвимость, от окружающих он закрывается собственной научной системой как броней. Такого человека способна вынести только миссис Пирс, которая в исполнении Ларисы Комаленковой предстает женщиной-статуей с непроницаемым лицом, выражая эмоции одними глазами — возводит их к небу в ответ на бесконечное ворчание хозяина, щурится в усмешке, когда тот слишком увлекается своими теориями. Режиссер придумал для актрисы необычное приспособление, по-



Генри Хиггинс —
Д. Андреев.
Каменск-Уральский театр
«Драма номер три»

ставив ее на роллерборд: миссис Пирс в своем строгом черном платье не ходит, а торжественно скользит по сцене, возвышаясь над всеми, что особенно подчеркивает монументальность и основательность экономки Хиггинса. И несомненную прозорливость, поскольку она сразу видит в Элизе природный ум, цельность, понимая, что эксперимент по перевоспитанию может сделать представительницу низов беззащитной. Потому что нельзя сначала научить девушку хорошо говорить и правильно носить шляпку, а потом выставить на улицу. Уроки Хиггинса способны поднять цветочницу до уровня герцогини, но одновременно лишат ее почвы под ногами. Изменившись, она уже не сможет вернуться на улицу с ее грубыми законами, и в светском обществе места не найдет.

Хиггинс изучает диалекты, но глух к человеческим чувствам. Он настолько циничен и оторван от реальности, что готов спорить с полковником Пикерингом (Алексей Ка-

листратов) на астрономическую сумму в 500 фунтов ради сомнительного эксперимента. Профессор не может принять того, что живой «экспонат» выходит из-под контроля, проявляет характер, высказывает собственную точку зрения, задает неудобные вопросы о будущем. Но не это главное. Хиггинс, совсем как скульптор, снял с Элизы-Галатеи налет грубоватости, необразованности и добрался до сердцевины, огранив и без того драгоценный камень. По сути, создал идеальную женщину, с которой хорошо даже просто молчать. Ученица покинула клетку, встав вровень с учителем, и Хиггинсу предстоит сделать серьезное усилие, разрушить кокон собственного высокомерия и признать себе: не только он изменил Элизу, но и она осветила его жизнь, показала, что в каждом человеке есть неисчерпаемая глубина, достойная уважения.

Елена ГЛЕБОВА

Фото с официальных сайтов театров

НЕ ПРОСТО ЖИВЫЕ — ВЕЧНЫЕ

В Новом манеже студенты ГИТИСа представили на суд зрителя спектакль-победитель лаборатории «Малая форма» «Живые?», поставленный Митей Верстой по пьесе Даниила Хармса «Грехопадение, или Познание добра и зла».

Лаборатория «Малая форма» — совместный проект ГИТИСа, «Арт-платформы» и «Афиши», который дал студентам возможность разработать эскизы по текстам Даниила Хармса (в 2025 году отмечали 120-летие поэта). Важный момент состоит в том, что родился он по инициативе самих студентов. По условиям, сначала все желающие подали заявки на участие, потом прошли конкурсный отбор, и в результате было сформировано две команды, в которые вошли студенты всех фа-

культетов. По итогу победившая команда со своим отрывком получила финансовую поддержку (своеобразную инвестицию) и возможность поставить полноценный спектакль, который по условиям проекта должен быть показан на площадке «Арт-платформы». Другими словами, студенты полностью окунулись во взрослую профессиональную жизнь.

Над спектаклем «Живые?» работали: актеры Александр Химич (Мастерская Анны Ардовой), Иван Швед (Мастерская Бориса Морозова), Ольга Рогова и Полина Губатенко (Мастерская Валерия Саркисова), Дмитрий Сергеев (Мастерская Нины Чусовой). Режиссер Митя Верста (Мастерская Тимофея Сополёва и Екатерины Гранитовой), сценограф Иван Максимов (магистерская программа Наны Абдраши-

«Живые?». Мастер Леонардо — А. Химич, Ева — О. Рогова





Адам — И. Швед

товой), балетмейстер Анастасия Безолюк (Мастерская Вячеслава Гордеева), звуко-режиссер Олеся Шакирзянова (Мастерская Анатолия Вейценфельда), продюсер Анастасия Кличко (Мастерская Ирины Черномуровой), театровед Ангелина Максимиук (Мастерская Бориса Любимова и Анастасии Ивановой).

Студенческие спектакли — всегда интрига. С одной стороны, не знаешь, чего ожидать, с другой — практически всегда удивляют и мастерством, и оригинальным видением материала, который берут в работу. Не стал исключением и спектакль «Живые?». Вместе с главными героями мы попадаем в Эдемский сад, созданный сценографом Иваном Максимовым. И в саду этом только главное дерево да малина. Но дерево это не простое. Художник представил его в виде одного из выдающихся изобретений Леонардо да Винчи — вертолета. Эта очень современная конструкция объединила историю всего человечества. А теперь

украсьте все происходящее песнями Битлз, фортепианной пьесой «К Элизе» Людвиг ван Бетховена и прочтением Евой самого известного монолога Гамлета: «To be, or not to be, that is the question» на английском языке. И выбрали в соавторы именно этих художников и их выдающиеся произведения авторы спектакля совершенно не случайно.

Так что же происходит в этом странном Эдемском саду? На свет появляется сначала Адам, а потом из ребра его — Ева. И появляется она в какой-то прозрачной емкости (тут вспомнилось еще одно изобретение да Винчи — водолазный костюм). Мы следим за тем, как они знакомятся, а делают это Иван Швед и Ольга Рогова очень забавно, трогательно, по-детски наивно, удивляясь каждому новому звуку, новому вкусу (ах, как они «вкусно» едят малину!), новым живым существам, которых они встречаются. А мы следим за тем, как они познают этот мир, как познают Добро и Зло. Библейский



«Живые?». Сцена из спектакля

сюжет, украшенный хармсовским юмором и помноженный на фантазию создателей спектакля, буквально заиграл новыми красками и нюансами.

Но кроме Адама и Евы в этом райском саду есть Змея. И Змея эта женского рода. Полина Губатенко играет неудачливую по жизни, одинокую, а потому и коварную «гадину», которая старается устроить собственную жизнь. Костюм невесты выбран для нее совершенно не случайно. (Всегда рядом есть такая «псевдоподруга», которая «двигает сюжет» по жизни.)

Присутствие FIGURы Дмитрия Сергеева сначала ассоциируется исключительно с Иисусом (длинные волосы, длинные одеяния, цитирует Библию). Но то, что он все время сидит в картинной раме, вдруг натолкнуло на мысль, что он... Мона Лиза того же мастера Леонардо, который тоже здесь. Александр Химич в роли Леонардо тоже своего рода искуситель (это, конечно, по тексту Хармса).

А что же Адам и Ева? А они, как дети. Навивны, искренни, чисты. И все этим пользуются. Каждый по-своему. Конечно, они не сохраняют невинность ни духовную, ни физическую. Потому что вокруг столько непознанного и непонятого: и «как смешно фазан на фазаниху сел», и песни Биттлз, и малина, и яблоки, и... катание на шее у мастера Леонардо.

Раскованные, смелые, с оригинальным взглядом на драматургический материал и историю создания всего. Хотя человека, хоть литературного или музыкального произведения, научного открытия или новой звезды.

Ребята задумались над тем, что создать что-то — это только первый шаг. А вот как это творение будет «жить» и вообще — будет ли жить, и если да, то как долго: «That is the question».

Ассоль ОВСЯННИКОВА
Фото Юрия ФИРСКИНА

ВПЕРЕД, К ИСТОКАМ

Для небольшого городского театра Канска в Красноярском крае 2025 год был весьма насыщен различными событиями. Во-первых, летом произошли кардинальные перемены: после более чем десятилетнего руководства театром со своего поста ушла Вера Сазонова, и в августе труппе была представлена новая директор Ярослава Перевозкина, работавшая ранее в театре города Шарыпово и знакомая труппе по ежегодному фестивалю-лаборатории «Берлин/23», который объединяет театры малых городов Красноярского края. Во-вторых, одновременно появился и главный режиссер, Михаил Гончаров, ученик Николая Коляды, долгие годы работавший в Мирнинском театре Якутии, и еще и штатный режиссер Варвара Попова, ученица Алексея Крикливого, родом из Новосибирска. Такое двойное «бинго» можно назвать большой удачей для театра, где долгие годы что-то не складывалось со штатными режиссерами, хотя предыдущая директор прилагала все возможные усилия, чтобы зазвать и удержать у себя в городе талантливую молодежь. В каком-то смысле, ситуация в Канске напоминает формулу, взятую в название пьесы А.Н. Островского — «Не было ни гроша, да вдруг алтын», если уместно будет сравнить молодые режиссерские таланты с золотой валютой.

Однако же среди этих глобальных перемен в жизни театра остались островки стабильности, не менявшиеся из года в год, и продолжающиеся при новом руководстве. Речь об участии Канского театра в ежегодном и уже упомянутом фестивале-лаборатории «Берлин/23» в Шарыпово и о традиционной Канской театральной лаборатории, созданной еще при Vere Сазоновой совместно с бессменным с момента основания куратором театроведом Павлом Рудневым. Новая директор решила ни в коем случае не нарушать заведенную традицию и провести лабораторию в привычный срок в начале декабря.

Темой лаборатории была названа Античность, с помощью которой театр в далеком сибирском городке дерзнул предложить молодым режиссерам «окунуться в мир зарождения драматургии, основ театра и жанров, разобраться в сложных человеческих конфликтах, предложенных древнегреческими авторами». Помимо важности этого периода для мировой культуры в целом, организаторы лаборатории подчеркивают еще универсальность и фундаментальность тем, которые поднимают античные авторы. И в данном случае само понятие Античности как особой эпохи трактовалось шире привычных рамок. Один из молодых режиссеров взялся не за непосредственно античную

Эскиз «Киклоп». Киклоп — А. Проскурина и Р. Окладников





Эскиз «Киклоп». Силен — Г. Латышева

драматургию, а за пьесу Шекспира, написанную спустя почти 2000 лет и осмысляющую античную мифологию и героев, а другой решил соединить великий эпос Гомера с сегодняшней реальностью.

Стоит упомянуть об обширной образовательной программе этого года: различные мастер-классы, тренинги, научно-популярные лекции об истории античного театра. Программа была разделена на два блока: для профессионалов театра (в основном, актеров) и для обычных зрителей. Зрителям предлагалось поучаствовать, например, в мастер-классе по созданию новогоднего сувенира в виде Троянского коня-свечки, послушать лекции от ведущих театральных критиков об истории античного театра или же более практические по запуску арт-проектов в учреждениях образования и культуры от самого директора театра. Для актеров же были предложены разнообразные физические тренинги и телесно ориентированные практики как от «местных» режиссеров Варвары Поповой и Михаила

Гончарова, так и от приглашенных специалистов. Искандер Сакаев вел большой многодневный тренинг по биомеханике Мейерхольда для артистов театра и читал лекцию для всех желающих, включая зрителей, «О путях воплощения античной драматургии в режиссерском театре на примере мастеров мировой режиссуры». Варвара Попова вела с актерами работу по психотерапии над телесными блоками и зажимами, а также со всеми желающими делилась секретами искусства рассказывания историй в театре — сторителлингом. Основной целевой аудиторией этой образовательной программы помимо работников театра и зрителей самого Канска стали руководители и режиссеры любительских театров и коллективов ДК со всего Красноярского края, приехавших на целую неделю в Канск ради обучения и повышения квалификации.

В то время как кто-то увлеченно расписывал лошадок, а кто-то слушал лекции, здесь же, за стеной, шли интенсивные репетиции эскизов. Четверо моло-



Эскиз «Медея». Медея — Т. Леонова, Креонт — Евг. Музыка

дых режиссеров работали над своими эскизами по заранее выбранному материалу из античных текстов и не только. Итоговые показы проходили в три вечера и сопровождались публичными обсуждениями на труппе с режиссерами, зрителями и профессиональными критиками. И здесь стоит упомянуть еще одну важную особенность Канска, которая играет существенную роль — особая ситуация со «своим» зрителем в театре. К сожалению, канская публика не так жалует местный театр, как хотелось бы, и круг преданных зрителей предельно узок — в основном, это друзья-знакомые, остальных на всех показах было немного, меньше половины зала, что, конечно же, удручает. С другой стороны, нужно понимать, что эта специфика не случайна, а в каком-то смысле географически и социально детерминирована — в Канском театре по меркам малых городов огромный зрительский зал: здание ДК почти на 300

мест, который сложно заполнить. Учитывая, что это большая сцена и, соответствующее пространственное решение, которые требует значительных вложений. Кроме того, социальный фактор, влияющий на качественный состав публики в Канске также нельзя сбрасывать со счетов: город окружен тюрьмами и исправительными колониями, в том числе для малолетних преступников, и большая часть населения так или иначе работает или связана с государственной пенитенциарной системой, а в самом городе в темное время суток лучше не выходить на улицу. Учитывая все вышесказанное, театр и его многолетние усилия по привлечению молодежи, нового зрителя и различные экспериментальные форматы работы с такой сложной аудиторией заслуживают как минимум огромного уважения.

Как пошутил Павел Руднев, куратор лаборатории, в этом году он отбирал режиссеров-участников специально так,



Эскиз «Медея». Медея — Т. Леонова

чтобы соблюсти гендерный паритет. Поэтому на лабораторию приехали два молодых человека — недавний выпускник ГИТИСа, ученик Юрия Бутусова Илья Зайцев и ученик Алексея Крикливого из Новосибирска Дмитрий Шмаков, и точно такое же количество девушек-режиссеров — Дарья Догадова, ученица Сергея Афанасьева и ныне главный режиссер Молодежного театра Алтая в Барнауле, а также Ася Литвинова, недавняя выпускница РГИСИ, ученица Андрея Могучего. Таким образом, помимо гендерного баланса, был учтен и географический.

В первый вечер был показан эскиз Илья Зайцева по пьесе Еврипида «Киклоп». Удивительно, но как ни странно это звучит, зрители Канска увидели первую российскую премьеру, поставленную по этой пьесе, о чем не преминул сообщить Павел Руднев в приветственном слове. Действительно, сценическая история «Киклопа» мало изучена и, по сути, сводится к тому,

что это единственная дошедшая до нас сатирическая драма, чей текст полностью сохранился. Кто и когда ставил этот текст после — остается загадкой. На русской сцене пьеса не игралась никогда. Возможно, речь даже шла о мировой премьере в нашей эре, кто знает. Выбор свой режиссер объяснил именно этим фактом: ему хотелось поработать с чем-то, за что никто пока не брался, потому что это сложно и непонятно — идти по не протоптанной до тебя веками тропе и искать свой собственный путь. Учитывая специфику материала, Илье это вполне удалось.

Эскиз «Киклоп» сосредоточился на первой части текста Еврипида: от момента прибытия Одиссея на остров Сицилию, который был иронично обозначен стоящей по центру сцены табличкой в фольге «Этна» и изображающей одноименный вулкан, то и дело выбрасывающий дым из спрятанной за ним дым-машины, до встречи с Киклопом и диалога



Эскиз «Троил и Крессида». Крессида — А. Бакланова, Троил — А. Адаменко

с ним. Финал остался за кадром. И многие зрители были озадачены непонятной концовкой. Помимо самого Одиссея, воплощенного на сцене хрупкой Евгенией Коземирской, босоногой, в вязаной шапке, штанах и топике, отчаянно тянувшей свой корабль к острову за длинный канат, и Киклопа в исполнении inferнальной Анастасии Проскуриной и Романа Окладникова, актрисами были созданы весьма необычные образы сатиров — коллективный сатир у Ольги Лукахиной и Силен, предводитель сатиров у Галины Латышевой. Оба персонажа были наделены рожками, созданными из металлических бигудей в прическах актрис, а также костюмами в единой фиолетово-черной цветовой гамме. Бигуди стали символическим элементом костюма и реквизита — одновременно являясь и рогами, и звенящей связкой ключей «от хозяйства» Киклопа в руках сатиров, и воинскими знака-

ми отличия, почета — газырями или эполетами на «мундире» Силен.

Отдельного упоминания стоит образ Киклопа — его играла актриса Анастасия Проскурина, сидящая на плечах у монтировщика Романа Окладникова, в длинном черном плаще, леденящей золотой маске-гриме и с огромным шаманским бубном-глазом. Киклоп таким образом получился на редкость символически-зловещим и устрашающим. Единственный глаз-бубен, занесенный высоко над головой актрисы и звучащий в ее руках — удачная находка для выражения не только визуального, но и аудио образа архаического хтонического одноглазого чудовища-людоеда. Киклоп Анастасии Проскуриной получился не тупым и твердолобым людоедом, а тонченным, расчетливым философом, заводящим с Одиссеем дискуссию о месте человека в мире и о содержании понятия судьбы и рока. Одиссеей же Евгении Коземир-



Эскиз «Троил и Крессида»

ской, как антагонист, был мятущимся и растерянным, его терзания выражались в нервной пластике и изломанных движениях. Сатиры и Силен отвечали за комическое в эскизе Зайцева, и актрисы в полной мере справились с этой задачей, особенно возрастная Галина Латышева, разбавляя сложнейший для восприятия текст Еврипида шутками и пластическими гэгами. Эскиз получился занятный, немного смахивающий на студенческий спектакль или капустник по визуальной стилистике, однако наполненный сложной и кропотливой работой режиссера с актерами.

Второй вечер был посвящен двум показам. Зрителям показали «Медею» Еврипида, а после «Троила и Крессида» Шекспира. Оба «женских» эскиза оказались предельно разными по стилистике и жанру, но поразительно похожими по градусу накала страстей. «Медея» Аси Литвиновой вышла историей об от-

чаянии женщины, способной на страшные поступки в ответ на предательство любимого. Медея Татьяны Леоновой — предельно собранная, стальная и «трехжильная» женщина, привыкшая тащить на себе все сложности жизни, семью, детей и запутанные взаимоотношения с мужем Ясоном, впервые появляющаяся на сцене с огромным тяжелым чемоданом в руках. Даже ее поза, в которой она постоянно находится на сцене, сидя на чемодане или стуле как бы «в раскоряку», предельно символична. С одной стороны, Медея крепко стоит ногами на земле, ее не свернуть и не сбить с пути; с другой же, эта открытая поза ног, обнажающая лоно, как будто бы говорит о ее предельной женственности-жертвенности, способности отдать мужчине все свое тело, предоставить его как средство для достижения главной цели мужчины, мужа, царя — продолжения своего рода, рождения сыновей.



«Сын». Телемах — М. Михайлов, Агамемнон — М. Гончаров, Елена — И. Губарева

Вообще, в эскизе Литвиновой было несколько важных телесно-смысловых моментов. Так, корона на голове правителя Коринфа Креонта, в исполнении Евгения Музыки, сделана была из его собственных волос, поставленных торчком, «зубцами вверх» с помощью лака. Прическа Медеи также символична — в начале она появляется со смешными упругими мелкими кудряшками, но чем дальше мы видим ее отчаяние, чем дальше заходит она в своей мести, тем больше распрямляются и разглаживаются ее волосы: в финальном эпизоде, где она окунает голову в воду, от кудряшек нет и следа, как и от той Медеи, которой она была когда-то. Кроме того, эскиз наполнен экзотической пляской, танцем победы и поражения, исполняемой вначале Креонтом на свадьбе его дочери Главки (Инесса Каминская) с Ясоном (Виталий Полозов), где радуются все, кроме Медеи, забывшейся под планшет, на котором и топчут-

ся ноги танцующих, как затравленный раненный зверь. В финале эта сцена повторяется наоборот: яростный танец исполняет свободная и обезумевшая в порыве мести Медея на планшете, под которым, скрючившись, корчится в муках Ясон с безжизненным телом Главки на руках. Режиссер как бы нарочито подчеркивает телесность как сюжетообразующий момент. Медея ощущает себя не личностью, не человеком, а просто «телом», которое использовали как инкубатор для рождения и выкармливания потомства, продолжения царской династии, а когда оно состарилось, износилось, трансформировалось с течением времени, его просто отвергли. Ясон сменил Медею на молодую Главку, «свежее мясо», еще более юное и молодое женское тело, нетронутое и также готовое послужить ему еще одним «инкубатором». Мысль эта и толкает Медею на безумное преступление — не просто убить своих детей, рожденных



«Сын». Герой в голове у Телемаха — В. Шумилов, Телемах — М. Михайлов

от Ясона, но и погубить Главку, не дав Ясону возможности иметь еще законных наследников, то есть лишить его главной экзистенциальной ценности — детей и наследников царства. Татьяна Леонова в образе Медеи предельно убедительно исполнила замысел режиссера и запомнилась всем зрителям и критикам, за что и получила в итоге диплом за лучшую женскую роль лаборатории.

Вторым в тот вечер был эскиз Дарьи Догадовой по не столь популярной шекспировской пьесе «Троил и Крессида». Дарья, единственная из всех режиссеров, рискнула взять не напрямую античный текст, а заняться представлением об античности в шекспировском театре. Эскиз получился самым густонаселенным по количеству персонажей и самым законченным в плане формы. Сценография, как и все остальные режиссеры в отсутствие в команде отдельных художников, она придумывала и делала сама

буквально, вплоть до доставки из леса и собственноручной покраски в красный цвет веток, подвешенных к штанкетам. И в отличие от остальных режиссеров, больше всех «заморочилась», чтобы сделать свой эскиз визуально привлекательным и стильным, где сценография наряду со светом играет большую роль.

Догадовой удалось с помощью простых, но работающих приемов создать особую атмосферу погружения в выстроенный на сцене мир, подобно демиургу, она создала свою особую вселенную, продуманную до мелочей. Найденный ею визуальный язык глубоко символичен, а вместе с тем — прост и понятен любому зрителю. Так шлемы на головах воинов были заменены гримом в полголовы в виде золотой маски, причем покрашены были и лица, и волосы актеров. Незамысловатые костюмы четко делились по цветовой семантике: белые ниспадающие платья и хитоны выделяли сильных духом героев, сти-

лизованных в пластике и жестикуюляции под античные статуи, и соседствовали с современными черными пиджаками и костюмами «вневременных» персонажей-торгашей и приспособленцев, вроде дяди Крессиды Пандара в исполнении Руслана Губарева.

Многие из придуманных элементов сценографии явно отсылали зрителя к античной традиции — где-то в виде иронии, где-то стилизацией под эпоху. В сцене возвращения героев с поля битвы мужчины-воины проходят перед Крессидой, словно в модном дефиле — по подиуму из кулисы в кулису и застывают в определенных позах то ли культуристов, то ли атлетов, в силуэтах которых угадываются то Дискобол Мирона, то Дорифор (Копьеносец) Поликлета. Мало того, кто-то из них идет с воображаемой лошадью, которая по размерам не соотносится с фигурой актера, иронизируя над принципом изокефалии (равноголовия) скульптурных изображений на карнизах и фризах древнегреческих храмов. Красные ветки деревьев, подвешенные сверху, символизируют силу и кровь, большие ветки парят в небе, нависая над героями как гнев богов, а маленькие они держат в руках вместо окровавленных мечей и сражаются ими.

Елену Прекрасную (Ольга Смирнова) вообще сложно отличить в некоторых моментах от статуи: ее белую с ног до головы и неподвижно стоящую на специальной платформе на колесиках вывозят и увозят за кулисы, как символ неприступной холодной красоты, попутно иронизируя над первой античной сценической «машинной-выкатывалкой». В какой-то момент она выходит, держа в руках большую куклу — царя Приама, точный символ стареющего владыки, которого, подобно марионетке, держат за ниточки то враги, то свои же, и тянут в разные стороны. Кассандра же (Людия Иванова) появляется паучьей походкой с заклеенным черным скотчем ртом, ведь ее пророчеству никто не ве-

рит, и она как будто бы не в состоянии крикнуть и позвать на помощь перед лицом неминуемой гибели Трои. Вся сцена укрыта огромным белым тканым материалом, поверх него, то там то здесь, разбросаны белые подушки-мешки, на которых герои падают, садятся, ложатся, кидаются ими, а главное выстраивают стены, напоминающие циклопическую кладку Львиных ворот в Микенах, вотчине царя Агамемнона.

Знающий историю древнегреческого искусства зритель нашел бы для себя много любопытных «пасхалок» в этом эскизе. Исполнители главных ролей Троила (Алексей Адаменко) и Крессиды (Ася Бакланова) заслуженно получили диплом как лучший актерский дуэт лаборатории. Нежная и одновременно взбалмошная Крессиды в весьма откровенном белом платье, подчеркивающим ее шикарный бюст, блестя босыми пятками, носится по сцене с быстротой и грацией ласточки в утреннем небе, а не такой статный и накаченный как Гектор (Александр Борисков), но безумно обаятельный и харизматичный Троила плачет навзрыд от жгучего плотского желания и любви к своей Крессиде, мечется и произносит пламенные речи о желании обладать самой прекрасной женщиной, затмевающей, по его мнению, красотой саму Елену. Финал эскиза ожидаемо был построен на коллективном буйном танце страстей, в вихре которого кружились все вместе — и греки, и защитники Трои. На обсуждении только ленивый не подметил, что именно этот эскиз представляет собой, по сути, законченный спектакль, который буквально без доделок можно ставить в репертуар театра, о чем директор обещала подумать.

В завершении лаборатории показали финальный эскиз Дмитрия Шмакова, работавшего с «Одиссеей» Гомера. Молодой режиссер признался, что хотел найти в этом сложном материале переключки с современной ситуацией, понять

точки соприкосновения и показать проблематику взаимоотношений отца и сына на примере Телемаха и его поисков отца. Режиссер задумал показать историю подростка, который в один момент понимает, что повзрослел и теперь ему самому придется искать и выстраивать отношения с всю его жизнь отсутствующим отцом. И в данном случае переизбыток взятых на себя обязательств сыграл злую шутку с молодым режиссером, которому приходилось быть одновременно режиссером, художником и инсценировщиком. С последней ипостасью он справился хуже всего — драматургическая основа эскиза явно хромала. В отсутствии помощи профессионального драматурга и при ограниченном времени инсценировка от Шмакова-драматурга получилась фрагментарной и невнятной, не отвечающей замыслу Шмакова-режиссера. Так же, как и сценографическое решение вызвало дискуссию на обсуждении. Большая сцена была завалена предметами одежды толстым слоем, задником выступали вырезанные из картона силуэты с надписью «Женихи», которые Телемах (Михаил Михайлов), яростно резал на куски импровизированной палкой-мечом, картонные же меч, щит, шлем и доспехи вымышленного героя внутри головы Телемаха (Виталий Шумилов) не всегда стыковались с фрагментарной структурой эпизодов, хотя и выступали яркой метафорой: поле боя, заваленное трупами после удачной осады Трои, картонные женихи как образ «страшных врагов-взрослых, сидящих у тебя в голове». Отдельно стоит отметить удачные актерские работы двух актеров, взявших на себя всех остальных героев «второго плана», дуэт Михаила Гончарова и Ирины Губаревой. Михаил перевоплощался и в Циклопа, и в предводителя женихов, но больше всего запомнился в образе колоритного Менелая-алкоголика, живущего теперь со своей Еленой, отобранной у Париса ценой многих тысяч жизней и не знающих, как прими-

риться с этой реальностью. Ирина Губарева же блистала в быстром калейдоскопе ролей, молниеносно сменяющих друг друга, ведь на ней были все женские персонажи — от дородной бабы Пенелопы до девочки Навсикаи и Цирцеи, переквалифицировавшейся из колдуньи в клинического подросткового психолога. На обсуждении Дмитрий признался, что он сам в процессе репетиций понял, что ему сложно работать с таким огромным текстом, имеющим столь подробную и важную историю толкований и интерпретаций, но он честно попробовал донести свой замысел до зрителя.

Подводя итоги лаборатории, и Ярослава Перевозкина, и Павел Руднев вторили друг другу со сцены: учитывая все обстоятельства и контекст, лаборатория в Канске — это важнейший культуртрегерский проект театральной жизни Красноярского края, который должен продолжаться несмотря ни на что. И не так важно, что именно останется в репертуаре театра, а что нет. Важна сама возможность хотя бы раз в год стабильно приглашать новые лица в театр и в город, знакомиться с молодежью и держать в тонусе актеров, создавая для них сложные и необычные задачи, ставя перед ними непривычные цели. Театр как живое искусство нуждается в постоянном творческом поиске и возможности экспериментировать без оглядки на результат, искать свой стиль, своего режиссера и свои темы, актуальные именно для этого места. Канскому театру с его сложной аудиторией приходится изощряться вдвойне, чтобы быть востребованным, и лаборатория этого года, кажется, дала возможность нащупать как минимум один беспроектный вариант, явно работающий на канскую публику — отдавать предпочтение женской режиссуре, способной создать невиданный доселе в морозном Канске жаркий накал страстей на сцене.

*Анастасия ИЛЬИНА
Фото Алексея АЛЕКСЕЕВА*

ЗА РАССТАВАНЬЕМ БУДЕТ ВСТРЕЧА...

Удивительный смысл раскрывается в этой строке из стихотворения Александра Кочеткова «Баллада о прокуренном вагоне» с годами. Смысл не только религиозный, утешающий, а едва ли не в первую очередь окрашивающий воспоминание об ушедшем человеке, даже если ты и не был знаком близко, пробуждением памяти о никуда, кроме потаенных глубин, оказывается, не ушедшим вместе с ним. И тогда происходит встреча с самим собой десятилетия спустя. Возвращение к себе, казалось бы, давно забытому.

Об этом думалось при известии о том, что 18 января в театре «Балтийский дом» открывается выставка-посвящение под названием «С любимыми не расставайтесь» и мемориальная доска режиссеру Геннадию Опоркову, которому исполнилось бы в этот день 90 лет. Когда-то давно, три десятилетия назад, артист Вадим

Яковлев, работавший с Геннадием Михайловичем, сказал: «Опорков — это не история даже, это ностальгия и печать на всю жизнь. Знаете, на репетициях он любил делать перерыв на семь с половиной минут». Эти слова вспомнились не случайно, а потому, что показалось: куда менее семи с половиной минут прошло, чтобы память о спектаклях Опоркова проснулась в яркости эмоций, мыслей, пережитых тогда.

...Незадолго до того прочитав роман Зофьи Посмыш «Пассажирка» и узнав, что состоится премьера в Театре имени Ленсовета, я приехала в Ленинград и, почти случайно попав на спектакль Геннадия Опоркова, о котором ничего толком не знала, испытала сильнейшее потрясение. Слово страницы романа оживали на моих глазах, обретая не просто плоть и кровь, а энергию напряжения, ожидания, внутреннего сопротивления про-

Открытие выставки «С любимыми не расставайтесь» в театре «Балтийский дом»



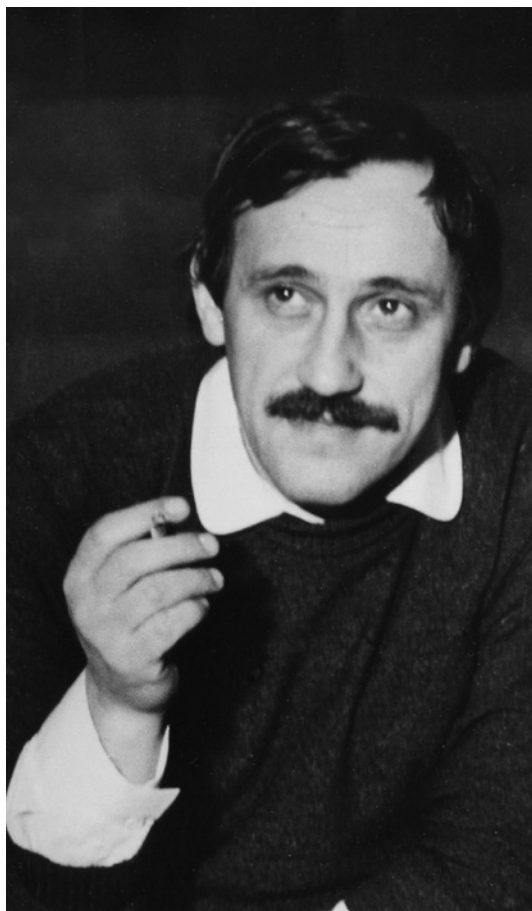
исходящему, изменить которое было невозможно. Почему-то польский фильм, вышедший на советские экраны пятью годами раньше, такого впечатления не произвел. Может быть, потому что экран и сцена все-таки воздействуют не настолько эмоционально. Или пора отрочества еще не перешла в пору юности...

С той поры старалась следить за творчеством Геннадия Опоркова и, хотя увидеть удалось не все его спектакли, в каждом открывалось что-то новое, может быть, не до конца понятное и в его мастерстве и — едва ли не главное! — в себе. А это, каким смешным ни казалось бы, в определенном возрасте «впитывания» пересиливает иные эмоции...

Геннадий Михайлович недолго проработал в Театре Ленсовета, потом ему предложили возглавить Театр имени Ленинского комсомола, но размеры сценического пространства во многом ему мешали. Для него было важно, чтобы не только артисты и режиссер смогли разглядеть в мельчайших деталях человека со всеми, свойственными ему в определенные моменты мыслями и чувствами, но и каждый зритель, ощущающий подобное или противоположное своей природе.

Лучшими спектаклями Опоркова 1970-х по праву считаются «С любимыми не расставайтесь», «Жаворонок», «Утиная охота». А чеховская «Чайка», поставленная им в 1973 году, а затем во второй редакции в 1982-м, по словам Сергея Ильченко, «навсегда осталась символом души Геннадия Михайловича. Ее белый силуэт, выточенный на могильном камне, словно охраняет место его последнего упокоения, напоминая об одном из самых совестливых и талантливых творческих людей поколения шестидесятников. Он трагически рано покинул этот мир, но успел оставить о себе добрую и долгую память».

В 2026 году Театру-фестивалю «Балтийский дом» исполнится 90 лет. Крупная дата отразится в ряде торжественных мероприятий, посвященных истории театра и



Геннадий Опорков

тем, кто ее создавал. Юбилейный год совпадает с 90-летием со дня рождения того, кто более десятилетия отдал этой сцене, зовущейся сегодня Театром «Балтийский дом». С 1971-го по 1983 год он служил этому Дому верой и правдой, вызывая своими спектаклями глубокую сопричастность тех, кто становился почитателями его особого дара. Их было, к сожалению, не слишком много. Новшества форм, эксперименты, новые имена привлекали зрителя непривычностью, чем-то желанным и неведомым. Но нет сомнений, что с именем Геннадия Михайловича Опор-



Эра Зиганшина
и Геннадий Опорков
на репетиции.
Фото Ю. Богатырева



«Чайка».
Сцена из спектакля



Владимир Тыкке, Геннадий Опорков, Семен Спивак, Сергей Шуб. Ленинградский театр имени Ленинского комсомола. 1980

кова связан один из самых ярких периодов жизни «Балтийского дома».

Кроме названных выше спектаклей, невозможно не помнить «Последних» М. Горького, «Берег» Ю. Бондарева с его пронзительным финалом, «Вся его жизнь» Е. Габриловича, «Деньги для Марии» В. Распутина, «По ком звонит колокол» Э. Хемингуэя... Покинув сценическую площадку, они остались в какой-то глубине, чтобы непременно всплыть из нее эпизодами, лицами актеров, собственными переживаниями от когда-то увиденного. Особенно — когда видишь эти даже не спектакли, а только названия в афише театров разных уголков страны. Срабатывает некая магическая память, с которой трудно справиться.

В 1982 году Геннадий Опорков поставил вторую редакцию «Чайки». Это был во многом другой спектакль, но он абсолютно захватывал в свою власть, быть может, тем чувством, которое точно сформулировала игравшая Аркадину Эра Зиганшина в интервью Леониду Попову:

«Это был не просто спектакль... мы все, занятые в нем, были не просто сослуживцами или там поколением — мы дышали одной пылью... Пока мы играли в 1982 году премьерные спектакли, он был совершенно другим. Стоило Геннадию Михайловичу умереть — все в спектакле стало на свои места. Поразительно трагическая судьба! Смерть все объяснила нам».

Может быть, и для артистов, пусть и неосознанно, это стало «встречей за расставанием»?

И таким же знаком станет для тех, кто собрался в этот дань на открытие мемориальной доски и выставки «С любимыми не расставайтесь», эта очень важная встреча. Она вернет на время в давно ушедшие от нас десятилетия, когда театр лишился недооцененного, но выдающегося Мастера, упорно исследовавшего в своем творчестве человеческое в человеке...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из архива Театра-фестиваля «Балтийский дом» и открытых источников в Интернете

ЖИТЬ И ПОМНИТЬ

На 75-й сезон Московского драматического театра имени А.С. Пушкина, который художественный руководитель Евгений Писарев справедливо назвал «сезоном юбилеев», пришлось и две другие значимые для отечественной культуры даты: полетие Камерного театра — предшественника Пушкинского и 140-летие со дня рождения его основателя Александра Таирова.

В числе событий, отразивших главные исторические вехи, можно назвать проект «Пять вечеров», сконцентрировавший внимание на разных периодах жизни Театра Пушкина; торжественное открытие на Тверском бульваре скульптурной композиции, посвященной Александру Таирову и Алисе Коноен; ретроспективную выставку, где театральная летопись за семь с поло-

виной десятилетий предстала в подлинных документах, фотографиях и афишах. Еще, конечно же, новый спектакль Евгения Писарева «Плохие хорошие» по пьесе Оскара Уайльда «Веер леди Уиндермир», которая в судьбе Таирова осталась последней и незавершенной работой. Кульминацией «сезона юбилеев» стала премьера «И будет театр!..», созданная Евгением Писаревым и Александром Дмитриевым по пьесе Анастасии Гайдуковой и сыгранная в конце декабря 2025 года.

Авторы назвали свою работу историей одного театра в пяти с половиной главах, протянув нить повествования от момента его замысла и создания в 1950-м «на обломках» детища Таирова, до 2010-го, когда сюда пришел нынешний худрук. Поясняя, почему действие

«И будет театр!..». Ольга Викландт — В. Сафонова, Василий Ванин — Н. Сафонов, Михаил Названов — А. Ешкин





Алиса Коонен — И. Кара-Моско

Иосиф Туманов — А. Заводюк, Фаина Раневская — В. Воронкова





«И будет театр!...» Сцена из спектакля. Борис Равенских — А. Анисимов

завершается именно на этой дате, Евгений Писарев заметил, что вряд ли стоит давать оценки самому себе, а когда придут иные времена, найдутся те, кто это сделает. В многоточии, поставленном драматургом и режиссером спектакля «И будет театр!...», заключен важный смысл: жизнь непрерывна и неисчерпаема, а каждая новая глава представит свои сюжеты.

Сохраняя точную хронологию театральных «эпох», юбилейный спектакль выходит за рамки документального повествования и становится живой, эмоциональной и интеллектуальной биографией Пушкинской сцены, наполненной счастьем творческих открытий и эмоциональных всплесков, головокружительными взлетами и моментами усталости и кризиса. Художники-постановщики Максим Обрезков и Анастасия Александрова вместе с художником по свету Александром Сивае-

вым и видеохудожником Анной Борзой сконструировали уменьшенную копию портала сцены и зрительного зала Театра Пушкина. Там спорят, репетируют, играют премьеры, преодолевают идеологический прессинг (собираемый образ Художественного совета с хорошей долей иронии создали Борис Дьяченко, Владимир Николенко, Владимир Григорьев, Наталья Корогодова, Владимир Зиберев) и закулисные интриги. Прием «театр в театре», вплетение в сюжетную канву реальных исторических фигур, архивных фотографий, записей старых спектаклей и разыгранных сегодняшними артистами фрагментов исторических постановок — из всего этого рождается сложный театральный гипертекст. В нем прошлое неотделимо от настоящего, документ становится объектом искусства, а личная память служителей Пушкинской сцены — неотделимой частью судьбы их



Борис Морозов — Н. Рысев

театра.

Каждую главу ожившей театральной летописи рассказывают реальные персонажи, начиная с первого художественного руководителя Василия Ванина (Назар Сафонов), которому и принадлежит идея дать новорожденному театру имя великого русского поэта. И вот уже наполненное искренним пафосом время буквально клоочет в спектакле «Из искры» по пьесе Ш. Дадиани о молодости Сталина. С него началась история Театра Пушкина, но она вторится здесь и сейчас. С мужественными героями патриотической постановки резко контрастирует нежная и трогательная Аленушка (Анна Бегунова) из «Аленького цветочка», которая буквально по пятам ходит за режиссером, стремясь детально разобраться в «биографии» своей роли. К слову, этот самый первый детский спектакль пушкинцев, вошедший в Книгу рекордов России, чудес-

ным образом сохранялся в репертуаре все 75 лет, а его обновленную версию Евгений Писарев выпустил специально к «сезону юбилеев». В нынешней редакции «Аленького цветочка» все тот же легендарный красный занавес с объемными серебристыми узорами, который впервые юные зрители увидели в декабре 1950-го, а также отреставрированные декорации выдающегося театрального художника Якова Штофера.

С Пушкинской сценой связана одна из самых известных театральных легенд о проклятии Алисы Коонен. В премьерном спектакле муза Таирова появляется на сцене с первых же минут. Полутемный уголок на авансцене с гримерным столиком и старыми фотографиями напоминает монашескую келью, в которой она закрылась от мира. Роль Коонен исполняет старейшая актриса театра Инна Кара-Моско, не произнося ни слова, внимательно наблюдая

за молодым, кипящим идеями Пушкинским. Удивительно, но в ее безмолвной фигуре нет ничего проклипающего. Напротив, она, как проводник между театральными эпохами, благословляет тех, кто пришел на эти подмостки, чтобы найти свой путь в искусстве. Вводя в спектакль метафорический образ актрисы, его создатели возвращают нашу память в то сложное время, когда «на обломках» Камерного рождался новый театр, но детище Таирова и Коонен навсегда осталось частью его живой души. Впрочем, как и судьбы единомышленников Василия Ванина артистов Ольги Викландт и Михаила Названова, сыгранных в юбилейной постановке Вероники Сафоновой и Артемом Ешкиным; возглавившего труппу после смерти первого худрука знаменитого Бориса Бабочкина в ярком исполнении Андрея Кузичева. Или служившей здесь десять лет неповторимой Фаины Раневской, блистательно воплощенной в премьерной постановке Верой Воронковой. В числе прочих работ, Раневская создала на Пушкинской сцене эталонный образ Бабушки в постановке Иосифа Туманова (эта роль у обаятельного Андрея Завадюка) «Дерева умирают стоя» Александрo Касоны. Важный знак памяти — финальный монолог героини Раневской — пронзительно звучит в первой главе театральной истории.

Спектакль «И будет театр!..», став цельным художественным высказыванием о памяти, времени и сути театрального служения, заставил окунуться в судьбу Пушкинского и почувствовать ее как нечто личное. Уловить мощные энергетические волны, которые приносили сюда неординарные режиссеры, сочиняя смелые и незаурядные спектакли, ломая привычные рамки. Эти главы с юмором и бесконечной любовью к тем, кто служил пушкинским подмосткам до них, рассказывали Алек-

сандр Анисимов (Борис Равенских), Никита Пирожков (Алексей Говорухо), Николай Рысев (Борис Морозов), Александр Кубанин (Юрий Еремин), Александр Арсентьев (Роман Козак).

Радостное и трагичное всегда рядом, и сама жизнь откорректировала готовый сценарий, когда накануне премьерного показа 25 декабря не стало Веры Алентовой. Она должна была выйти на сцену в роли себя самой и произнести важные слова: «Театр — это всегда собрание индивидуальностей, ярких трудносочетаемых и порой непримиримых». Спектакль не отменили, сыграли в память о Вере Валентиновне, отдавшей Пушкинскому 60 лет, его признанной звезде. Когда в финальной сцене вся труппа собралась для «семейной» фотографии, место Веры Алентовой на «снимке» оказалось свободным, но его никто и никогда не займет.

Юбилей Московского драматического театра имени А.С. Пушкина — не просто солидная дата, а момент осознания пройденного пути. И не случайны слова Евгения Писарева о том, что, начиная свою историю в Театре Пушкина, они обратили взор к предшественникам, не отрезали корни, а поливали их. Поэтому живое, дышащее театральное действо «И будет театр!..» не стало реконструкцией архивных материалов, а превратилось в увлекательный и непрерывающийся диалог между поколениями артистов, художников, режиссеров.

Елена ГЛЕБОВА

Фото Геворга АРУТЮНЯНА

предоставлены Московским драматическим

театром имени А.С. Пушкина

ВОЛНОВАТЬ, УДИВЛЯТЬ, ВОСХИЩАТЬ

Тульский Камерный драматический театр был создан в марте 2005 года. Несмотря на дату официального открытия, он ведет свою историю с 1999 года. Тогда, 10 декабря, состоялась премьера спектакля «Стеклозверинец» по пьесе Теннесси Уильямса на сцене Тульского театра кукол, так как коллектив еще не имел своего помещения. Основателями театра стали режиссер Алексей Басов, актриса Елена Басова, художник по свету Андрей Шехватов, художник Татьяна Матус.

До 2005 года приходилось перебираться с места на место, по сути, вести бродячий образ жизни, так как спектакли игрались на различных площадках. Театр размещался в Доме культуры «Тумашазава», потом в подвале на улице Луначарского. Там были подготовлены та-

кие серьезные постановки, как «Двое на качелях» У. Гибсона, «Про Емелю, или По шучьему веленью», «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского. Затем он обрел сценическую площадку в помещении Дома офицеров по договору сотрудничества по доброй воле Алексея Васильевича Точилина, на тот момент его директора. И только в 2005 году Камерный театр был зарегистрирован как Учреждение культуры «Камерный драматический театр», и с этого времени получил постоянную прописку. Камерный драматический театр стал первым частным театром Тулы. Он не имеет государственного финансирования и живет только за счет средств от проданных билетов на спектакли. В 2019 году, к 20-летию театра, здесь поставили спектакль «Стеклозверинец» во второй ре-



«Стеклозверинец».
Аманда —
М. Салькова,
Том — А. Басов,
Лаура — Е. Басова



«Отель двух миров». Жульен — А. Басов, Лора — М. Жучилина

дакции, а юбилей отметили на сцене Театра кукол, с которого и начали свою историю. В этом году Камерный драматический празднует свое 25-летие.

Алексей Басов родился в Туле в семье актеров-кукольников. Когда он был ребенком, Басовы переехали в Махачкалу. Алексей с детства мечтал стать актером и после школы поступил в Ленинградский государственный институт театра, музыки и кино. Окончив ЛГИТМиК, вернулся в родную Тулу, поработал актером на всех тульских сценах — в драматическом, кукольном театрах, в ТЮЗе, в театре «У Толстовской заставы» (сегодня — муниципальный театр «Эрмитаж»). Через несколько лет захотел продолжить образование в ГИТИСе, приехал в Москву подавать документы. Но, как выяснилось, не в тот день, когда это нужно было делать. Друзья уговорили

попробовать поступить в Щукинское училище, на режиссерский факультет. Алексей Александрович признается, что режиссером становиться не хотел, думал, что поучится годик и переведется на актерский факультет. Но неожиданно для себя самого, под влиянием мастера курса Вадима Александровича Эуфера, режиссерский диплом все-таки получил.

Из интервью Алексея Басова: «Когда надо было ставить преддипломный спектакль, я собрал актеров из разных театров и стал репетировать «Стеклянный зверинец» Теннесси Уильямса. А потом приехал в «Щуку» и сказал, что ничего не поставил. На это Эуфер ответил: «А мне звонил из Тулы Валерий Жук (актер ТАТД — Е.Е.) и сказал, что видел твой спектакль, и он ему понравился...» Вот так получилось в жизни

Алексея Александровича: не он нашел профессию режиссера, а она его нашла. И именно «Стеклянный зверинец» стал тем самым спектаклем, с которого началась история Тульского камерного драматического театра.

Из интервью Алексея Басова корреспонденту газеты «Слобода» Юлии Коршуновой 9 февраля 2019 года: «Этот спектакль — вторая редакция. Мы решили сделать такой парафраз, вернуться к тому, с чего все начиналось. Сейчас спектакль стал более мягким: и в плане отношений между героями, и в эмоциональном плане, и декорации совсем другие. Но надо помнить, что с каждым показом в постановке появляется что-то новое. К следующему показам все может поменяться кардинально. По секрету, мы уже знаем, что добавить к костюмам и на что заменить часть реквизита... Истории в драме вечные: например, конфликт сына с матерью, которая воспринимает уход своего ребенка из родительского дома как предательство. Конечно, это не предательство, ведь рано или поздно уйти от родителей должен каждый, поэтому эта история близка всем. 20 лет назад в постановке «Стеклянного зверинца» Тома играл я сам. А сейчас, спустя столько лет, его играет мой сын. И Елена Басова раньше играла Лауру, теперь же она Аманда — мать Лауры».

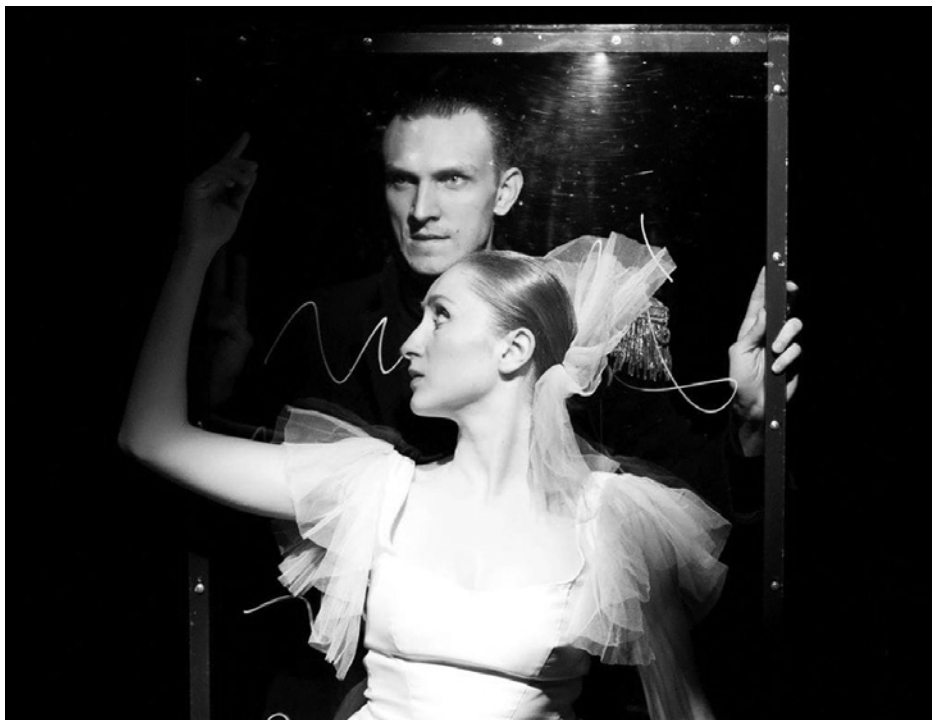
Камерный формат, избранный Тульским Камерным драматическим, позволяет достучаться до каждого. Когда актер видит лица, глаза своего зрителя, то получается разговор с каждым конкретным человеком. КДТ всегда говорит со своим зрителем не о том, что модно, коммерчески выгодно, а о том, что, действительно, тревожит, болит, отзывается в душе режиссера и актеров. «Театр нужен, когда есть, что сказать», — убежден идейный вдохновитель и бессменный лидер КДТ Алексей Басов. Каждый спектакль КДТ — это личный разговор и исповедальность.



«Москва — Петушки». Венечка — А. Басов, Ангел, Мудак, Декабрист, Рассудок — В. Басов

И никогда — морализаторство. Театр поднимает проблему, а зритель сам для себя выбирает свое толкование, ведь главная задача искусства — задать вопрос, зацепить, а человек уже сам должен каким-то образом для себя решить, что для него главное.

Еще над первой версией «Стеклянного зверинца», первенца КДТ, работала прекрасная команда профессионалов. Художником-постановщиком спектакля стала Татьяна Матус, придумав потрясающую декорацию с летающим занавесом, голубыми деревьями и падающими с неба голубыми лепестками роз. Уди-



«Пиковая дама». Лиза — А. Чурикова, Германн — В. Басов

вительный свет придумал художник по свету Андрей Шехватов, создав щемящую воздушность и хрупкость пространства. Дмитрий Краснов сочинил замечательный танец Лауры и Джима под музыку Вивальди. А Сергей Сачков создал афишу для спектакля. И конечно же, первые исполнители: Марина Салькова, которая сыграла Аманду, Елена Басова — Лаура, Алексей Буков — Джим.

Огромное счастье, что и в новой редакции спектакля поводов для размышлений оказалось предостаточно. Первое — это ощущение хрупкости бытия, хрупкости человеческой психики и человеческих отношений. Образ Аманды в исполнении Елены Басовой удивительно многогранен. Сильна или слаба эта женщина? Жертвенна или эгоистична? В ней много внутренней

боли, которая пробивается через маски: жесткости (с Томом), легкости и светскости (с Джимом). Еще одна тема, и она тоже бесконечна — тема индивидуальности, даже скорее, инаковости, «белой вороны». Судьба Лауры и судьба единорога. Молодой, но уже многообещающей актрисе Анастасии Чуриковой удалось создать образ, который хочется раскрывать, постоянно возвращаясь мыслями к дальнейшей судьбе этой удивительной девушки, которая способна на настоящую любовь и преданность. Разбита ли ее жизнь? А жизнь остальных героев? Ведь каждый из них пережил собственное крушение. Хватит ли мудрости, смелости и любви в сердце, чтобы согреть не только себя, но и ближнего, когда собственное сердце в осколках? Почему мы видим эту исто-



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

рию именно глазами Тома (в пронзительном тандеме Владислава и Алексея Басовых)? И очень много вопросов к себе, к осмыслению собственных поступков. Открытый финал закономерен, он выступает как итог всего филигранного режиссерского решения спектакля.

«Двое на качелях» по пьесе У. Гибсона сложились в КДТ в щемящую историю о двух бесконечно одиноких существах: Гитель и Джерри, ищущих свой маленький, но такой необходимый кусочек счастья и любви. Он задыхается в пыльной тесноте города, пытается убежать от своего прошлого, от самого себя, жалкого, никому не нужного бездарного юриста. Джерри устал принимать подачки от людей, от жизни и хочет научиться получать от жизни все то, чего достоин. Она — юная, наивная,

может быть, талантливая танцовщица, мечтающая о всемирной славе, признании и любви. Ждет этой любви от любого мужчины, который, по нелепой случайности, имеет неосторожность взглянуть ей в глаза и назвать по имени. Встреча решает их дальнейшую судьбу: они нашли друг друга. Вот оно, это бесконечно далекое, казавшееся призрачным счастье. Они вместе, они любят! Но... им не суждено всецело принадлежать друг другу.

Казалось бы, очень традиционная, классическая «Женитьба Бальзаминова» А.Н. Островского в КДТ трактуется весьма необычно, ибо главный герой предстает в ней не привычным простодушным, а «волком в овечьей шкуре». А спектакль «Отель двух миров» по пьесе Эрика-Эмманюэля Шмитта — это эта-

лон вкуса и тонкого деликатного режиссерского подхода как к самому материалу, так и к стилистическому решению спектакля в целом. В итоге эффект полного погружения: в отеле между двумя мирами оказываются не только персонажи, но и каждый, пришедший на спектакль зритель. Любовь главных героев Жюльена (Алексей Басов) и Лоры (Мария Жучилина), как квинтэссенция земной любви между мужчиной и женщиной, оказывается выше беспристрастности самого фатума, судьбы, выше смерти.

«Счастливые дни» Сэмюэла Беккета — моноспектакль Елены Басовой. Первое ощущение, которое возникает при просмотре: это невероятный шок. Чтобы держать в одиночку в колоссальном напряжении более двух часов зрительный зал, когда весь твой «инструмент» — лицо и руки, нужно иметь мужество канатоходца. И как итог — исповедальный спектакль. С одной стороны, вселенское одиночество, когда рядом уже нет близких (а как часто, увы, они есть физически, но по факту таковыми не являются). С другой, он не про отчаяние, не про то, что не случилось, а про то, что случилось. Вилли — живая, она дорожит мгновениями счастья из прошлого, умеет, как и героиня «Отеля двух миров», радоваться каждому пустяку в настоящем. В этом и парадокс: она закопана, но она живая. И на протяжении спектакля это проявляется все отчетливее: ее дни все-таки счастливы, при этом трагичны...

«Ветер в тополях» Жеральда Сиблей-раса определен по жанру как героическая комедия. Фабула спектакля, на первый взгляд, достаточно проста и хорошо известна по многочисленным постановкам разных театров: трое чудаков, Гюстав, Фернан и Рене решили совершить побег из дома престарелых. Удастся ли им осуществить задуманное? Ведь каждый раз по разным причинам начало путешествия постоянно откладывается. Но только на первый взгляд. «Ве-

тер в тополях» — это рассказ о человеческой жизни, старости и уходе поколения, но рассказанный не грустно, а иронично и весело. Назовем это грустной улыбкой по поводу осени, потому что осень, с одной стороны, хорошая пора, а с другой стороны, пора увядания. И это волнует всех зрителей вне зависимости от возраста. Ведь только кажется, что все впереди. Ты еще не успел родиться, как вчера уже наступило. Спектакль получился как разговор о вечном: дружба и предательство, сила и слабость, мечта и реальность, желание и боязнь свободы (и извечный вопрос, сформулированный Владимиром Высоцким: «Мне вчера дали свободу, что я с ней делать буду?»). И четыре героя, связанных воедино судьбой. Это не оговорка, ибо статуя собаки — такой же полноправный герой действия, как и остальные, столь далекие друг другу и при этом столь близкие. Или это четыре alter ego одного человека?.. Ну и, конечно же, жизнь и смерть. «Боязнь страны, с которой ни один не возвращался», — цитируя Шекспира, вселяет в Фернана (Алексей Басов) почти «животный» страх и в то же самое время мысль: жить во имя чего, для чего? И ветер в тополях, как олицетворение и смысла, и цели, и мечты, пусть недостижимой. Наверное поэтому так остро, как предательство, воспринимается остальными героями «ледяной ушат» слов Рене (Олег Спиренков). Жить для того, чтобы жить — к этому герои приходят в финале, и эта мысль примиряет их не только с жизнью, но и со смертью. А основной урок — мы сильны, куда мы вместе.

«Белые розы, розовые слоны» Уильяма Гибсона, казалось бы, комедия, но... Спектакль до такой степени захватывает, что в первые минуты после его окончания даже трудно дышать. Но не от ощущения безнадежности, а от колоссальной силы сопереживания и какого-то очищения. И еще от того, что, на мой



«Белые розы, розовые слоны». Молли Иган — Е. Басова

взгляд, делает Камерный театр — камерным: выбор удивительного, глубокого репертуара и предельная честность со своим зрителем. История бесконечно трагична, но она о том, что случилось на самом деле. Молли (Елена Басова) подарила Генри (Алексей Басов) самый дорогой на земле подарок — возвращение к себе настоящему. Ничего не прося, и уж тем более не требуя, она не имеет цели изменить Генри, а просто открывает ему свой внутренний мир. И он находит в нем те сокровища: неравнодушные, умение любить и жертвовать, которых, как оказалось, ему так не хватало (и даже себе было страшно признаться в этой пустоте). Но и он в корне меняет жизнь Молли: помимо долга в ее жизни появляется забытое с детст-

ва такое понятие, как счастье. Именно эта тема, как мне кажется, ключевая и в спектакле, и в пьесе: название говорит само за себя — два момента счастья в жизни Молли. Это много или мало? И если Молли обретает счастье через все испытания, и смерть к ней приходит в момент наивысшего счастья, то судьба Генри, столь благополучного вначале, разрушается потерей? Нет, пережитое чувство скорее создало, чем разрушило его. Но этот момент пустоты так тяжел, а при нашем равнодушии потери растут: в этом для меня глубокая правда философии Молли.

Второй фактор притяжения — актерская игра на пределе всех мыслимых душевных сил и такой самоотдачи, что зритель не просто наблюдатель — он



«Лев и Софья». Лев — А. Басов, Софья — Е. Басова

внутри происходящего. Отсюда рождается сопричастность. А судьба Молли и Генри воспринимается, если не как собственная, то как судьба близких и дорогих людей. И зритель уходит со спектакля, пусть немного, но другим. По словам Молли, мы можем изменить только себя, но меняя себя, свой внутренний мир, мы вносим изменения и в мир глобальный. И еще множество вопросов, мыслей и чувств...

«Пиковая дама» А.С. Пушкина — удивительно атмосферный спектакль: минимализм в реквизите и декорациях, но при этом найдены удивительно емкие решения каждой сцены, где мельчайшие детали и жесты работают и создают атмосферу пушкинского Петербур-

га, роковой страсти, финалом которой становится тихое и от того еще более страшное помешательство Германна (Владислав Басов). Помимо основного символа пушкинского сюжета — карт, в спектакле появляется еще один, не менее важный и многозначный, — зеркало. Полуправда в словах Графини, в отношениях Германна и Лизы (Анастасия Чурикова), маски светского петербургского общества. Не своя, а «отраженная» жизнь большинства героев драмы. Зрительская популярность спектакля стала отправной точкой создания его телеверсии.

«Москва — Петушки» по Венедикту Ерофееву очень точно простроен режиссерски: в итоге, на протяжении все-

го спектакля удалось пронести атмосферу бесконечно сложного трагифарса. Даже само произведение открывается по-иному: ушло «наносное», а осталась судьба поколения. В голове промелькнул ассоциативный ряд с Владимиром Высоцким: «безвременье вливало водку в нас...» и с его собственной судьбой.

Спектакль «Лев и Софья» (по письмам и дневникам Льва Николаевича и Софьи Андреевны Толстых), как мне кажется, просто требует неоднократного к себе зрительского обращения: сколь разнопланово, многоаспектно, сложно, противоречиво, тонко раскрыты образы. Мы видим историю биополярно, и в этом главная ценность и удача как постановки, так и пьесы, написанной Алексеем Басовым. По жанру спектакль очень близок столь актуальной сегодня театральной документалистике или «вербатим». Разнополюсные заряды в лице Софьи Андреевны (Елена Басова) и Льва Николаевича (Алексей Басов) неразрывно притянулись друг к другу, а вот случилось или не случилось совместное счастье? Или боли все-таки больше? Оно одно на двоих у этих людей или у каждого свое? История с дневниками не оставляет вопросы: а кто бы хотел такой честности? Что в ней? Высшая степень доверия или своеобразный эгоизм со стороны Льва Николаевича? Самое страшное в семейной жизни — не разность интересов, не быт, а разное понимание того, что есть добро и зло, разность ценностная и ментальная...

Премьера спектакля «Юбилей», в основу которого легли «Юбилей» и «Лебединая песня» А.П. Чехова, состоялась 14 июня 2025 года в юбилейный год КДТ. Роль Шипучина играет Владислав Басов, и его герой воспринимается как «аз воздам» и одновременно «закон бумеранга». Как это актуально сегодня: мы так хотим быть понятыми, но все больше теряем способность

услышать, понять другого. «Потёмкинские деревни», «пыль в глаза», «очковтирательство» — известные наши беды. Внутренняя боль, отчаяние, одержимость Мерчуткиной в исполнении Елены Басовой, но при этом какая-то глубинная надежда — это олицетворение слепой веры русского народа, что барин, государь или кто-то другой обязательно решит все твои проблемы. А «Лебединая песня» стала объяснением в любви к театру, к актерской профессии как со стороны А.П. Чехова, так и со стороны КДТ. Это и о зависимости профессии, и о ее боли: видит или не видит тебя режиссер, антрепренер, продюсер. И еще о том, что часто платой становится одиночество: как просто все со стороны, как празднично, но сколько пота, боли, крови, а зачастую и самосожжения со стороны служебного входа. Но все это искупается той зрительской энергией, «теми редкими сияющими минутами актерского счастья, которые способны разогнать тьму тоски», по словам Серафимы Бирман.

Почему же КДТ можно назвать брендом? Потому что этот театр по-настоящему уникален, свободен в выборе репертуара, всегда идет «своей колеей», обладает особой аурой. Спектакли КДТ любимы не только туляками, но и гостями региона. Все чаще посещение КДТ становится одним из важных пунктов туристических поездок гостей нашей области. Гастроли КДТ всегда ожидаемы с особой теплотой в Вологде, Орле и других городах. Театр ведет активную фестивальную жизнь. И самое главное, не перестает волновать, удивлять, восхищать своего зрителя, существует с ним на одной волне глубокого диалога о мире и о самом себе.

Елена ЕРОШКИНА

Фото предоставлены театром

РИМСКАЯ ОПЕРА РИМСКОГО-КОРСАКОВА

Под Новый год на Новой сцене Большого театра России появилась эксклюзивная новинка — редчайшая в практике отечественного театра опера великого русского классика Н.А. Римского-Корсакова «Сервилия». Этой опере более, чем 120 лет, за которые она была поставлена всего четырежды — мировая премьера в Мариинке (1902), московская премьера в бывшей Опере Мамонтова (1904), спустя 90 лет — премьера в Самаре (1994) и в 2016-м — вновь в Москве, в Камерном музыкальном театре Бориса Покровского. Были еще считанные концертные исполнения — в 1944-м в Москве силами оперного ансамбля Всесоюзного театрального общества и в 2019-м в Концертном зале Мариинского театра (фестиваль к 175-летию композитора, на котором было исполнено вообще все его наследие). Это единственная опера Римского-Корсакова, которая не записана на пластинку — есть только небольшие фрагменты, зафиксированные в 1949-м: запись полной версии оперы, которую сделали на «Мосфильме» одновременно с премьерой в КМТ, по неизвестным причинам так до сих пор и не увидела свет. Из всей музыки оперы более-менее известна лишь ария титульной героини из третьего действия «Цветы мои» — ее иногда поют сопрано, желая удивить юри на вокальных конкурсах неизбитым репертуаром.

Безапелляционный приговор истории, вынесенный «неудачной» опере «Сервилии», которой и вправду не повезло от рождения: и петербургская, и московская премьеры, состоявшиеся при жизни композитора, большого энтузиазма не вызвали и прошли считанное число раз (менее десятка каждая). В советское время опера не ставилась вообще. Как утверждают некоторые исследователи, причина — в

ее религиозной тематике, что не кажется убедительным: не менее религиозный «Китеж» композитора, настоящая литургическая опера, ставился в СССР многократно и на самых разных сценах. Самарская постановка, по воспоминаниям, также жила совсем недолго, числилась в репертуаре три сезона, но шла редко. Самой успешной оказалась версия КМТ — за шесть сезонов она прошла 33 раза.

За рубежом «Сервилию» не знают вовсе. Инициатор постановки этой оперы в КМТ прославленный дирижер Геннадий Рождественский рассказывал в интервью автору этих строк: «Я уже несколько десятилетий занимаюсь пробиванием исполнения оперы «Сервилия» — в самых разных странах и совершенно безуспешно. В России говорят, что это непопулярно, хотя никто и не пробует на популярность проэкзаменовать. На Западе еще хуже. Я предлагал поставить «Сервилию» в Риме, в городе, где происходит действие оперы: лицо директора Римской Оперы не изменилось ни на йоту при упоминании этого названия. Я после этого решил, что в этот театр больше не поеду. Поразительно — никакого интереса! Лениость ума, неблагодарность, отсутствие эстетического чувства вообще — к сожалению, сейчас это не редкость, причем и у столь высокопоставленных господ».

В 2016-м Рождественский все-таки сумел реализовать мечту — к своему 85-летию он осуществил запись (увы, так пока и не вышедшую) и постановку этой оперы в Театре Покровского: к сожалению, не на большой сцене, для которой была изначально предназначена грандиозная корсаковская фреска из римской жизни, а в маленьком зальчике на Никольской улице, который каждый раз радикально перестраивался под нужды постановки. Компромиссным было и музыкальное решение — ограниченный состав



«Сервилия». Сервилия — Р. Миниханова,
Соран Барей — Д. Макаров



Локуста — Е. Воронцова, Неволя — М. Асвойнова

оркестра не давал возможности полностью воплотить замысел, однако гениальная интерпретация Геннадия Николаевича искупала многое: стало очевидно, что мы «проморгали» настоящий шедевр, музыку — более чем достойную, в которой узнаваемый стиль великого русского сказочника гармонично сочетался с его экспериментальным поиском адекватных выразительных средств для звуковой картины Древнего мира.

Спустя почти десять лет Валерий Гергиев решил возродить «Сервилию», взяв за основу спектакль Ольги Ивановой в КМТ и перенеся его на Новую сцену Большого — туда, где ему самое место, учитывая формат сочинения. Эту версию называют в театре возобнов-

лением, но фактически — это премьера, новая продукция, поскольку условия зала совершенно иные, в нем невозможно воспроизвести спектакль Театра Покровского так, как он был решен тогда, хотя многое от его идей и эстетики сохранилось. Это по-прежнему костюмный исторический спектакль, иллюстрирующий сюжет, а не ведущий с ним диалог с позиций современности. Аналогичным же образом решен и финал оперы — свою концепцию Иванова в этом смысле повторила.

Очевидно, что причина неудачливой судьбы «Сервилии» кроется не в области музыки — партитура Римского-Корсакова вполне соответствует представлению о его уровне дарования, а он неверо-



Валерий — Р. Коллерт,
Сервилия — Р. Миниханова

ятно высок: без преувеличения это — гениальный мастер. В «Сервилии» Корсаков экспериментирует — с греческими ладами, с итальянским, византийским, ориентальным музыкальными экстрактами, добавляя в партитуру колорита «неведомой», «древней» музыки. Однако его стиль и мастерство очевидны здесь так же, как и в прочих 14 операх — это музыка очень русская в своей основе, в ней неизбежно слышатся аллюзии и переключки со «Снегурочкой», «Царской невестой», «Китежем», музыка мелодически богатая и с выразительной, изящной и проработанной оркестровкой. Для романтического музыкального театра рубежа веков это нормально — никто из композиторов современников или предшественни-

ков Римского-Корсакова (и в России, и в Европе) не стремился к стопроцентной стилизации под ту или иную эпоху или изображаемый этнос. Они живописали свои музыкальные картины теми средствами, что были для них естественны, лишь иногда допуская какой-то экзотический оттенок. И даже заимствование музыки для финального «Credo» из второй редакции «Псковитянки» ни о чем не говорит: гимнический хор вполне получился и уместен, а откуда он взят — неважно, общего стиля композиторского письма он ничуть не нарушает.

Причина, конечно же, в литературной основе произведения. Никогда не ставившаяся на сцене пьеса Льва Мея, к творчеству которого Николай Андреевич всю



Эгнатий — В. Соколов,
Сервилия — Р. Миниханова

жизнь питал нежную привязанность, перегружена ненужными, явно избыточными деталями и драматургически невнятна. Мотивы героев непонятны, финал вызывает оторопь, он полностью ходулен — совершенно не ясно, по какой причине уверовала Сервилия, но еще более анекдотичным смотрится обращение в христианство всех прочих римлян вокруг нее, произошедшее ни с того ни с сего во второй половине I века нашей эры, когда до торжества новой религии в Римской империи оставалось еще три долгих столетия. Либретто композитор делал сам, пытаясь облегчить и усовершенствовать пьесу Мея, но в отличие от прочих своих шедевров, где великолепную литературную основу ему давал, например, Вла-

димир Бельский, можно сказать, что с задачей он не очень-то справился. Преодолеть эти недостатки сегодня может только крупный режиссерский талант, который бы предложил ясное концептуальное решение, как-то оправдывающее многочисленные несуразности оперы.

Иванова, которая адаптировала свой старый спектакль к реалиям Новой сцены, сохранила первоначальный замысел версии 2016 года. Реалистическое иллюстративное повествование у нее длится почти четыре акта, а в конце него и потом в пятом режиссер приготвила «сюрприз». Сервилия у нее не прозревает, а скорее бредит, отравленная колдуньей Локустой, поэтому финальное преображение героини воспринимается как



«Сервилия». Сцена из спектакля

агония, а не восхождение. Эта новация не улучшила драматургии сочинения, а лишь запутала ее, и в известной степени снизила пафос торжества христианства в финале. А кроме этого в спектакле слишком много фронтальных поз на авансцене и мало глубокого психологического взаимодействия между персонажами, большинство мизансцен решены достаточно банально, не слишком интересно. Визуально спектакль ожидаемо «потяжелел» и масштабировался: художник Виктор Герасименко перенес римский амфитеатр, на котором сидели в КМТ зрители, на сцену, сохранил множество элементов римского декора и добавил впечатляющей видеографики.

Музыкально «реабилитация» «Сервилии» также властно требует большого художника в оркестровой яме. Когда это делал Рождественский — это убеждало даже с малыми силами КМТ. В Большом

маэстро Гергиев не стал самолично заниматься оперой, поручив ее опытному Антону Гришанину: уровень музицирования оказался достойным сцены Большого, но градус вдохновения, выявленные краски и разнообразие нюансировки скорее разочаровали. Второй премьерный спектакль в основном был отдан молодежи — свежие голоса Рамили Минихановой (Сервилия), Романа Коллерта (Валерий) и Василия Соколова (Эгнатий) звучат красиво, но глубиной и выразительностью пока не поражают. Значительно выгоднее в этом плане оказались более опытные артисты — Екатерина Воронцова (Локуста), Денис Макаров (Соран), Роман Муравицкий (Тразея), Роман Шевчук (Гиспо) и другие.

Александр МАТУСЕВИЧ

Фото Дамира ЮСУПОВА

предоставлены Большим театром

ФАНТАЗИИ ИГРУШЕК

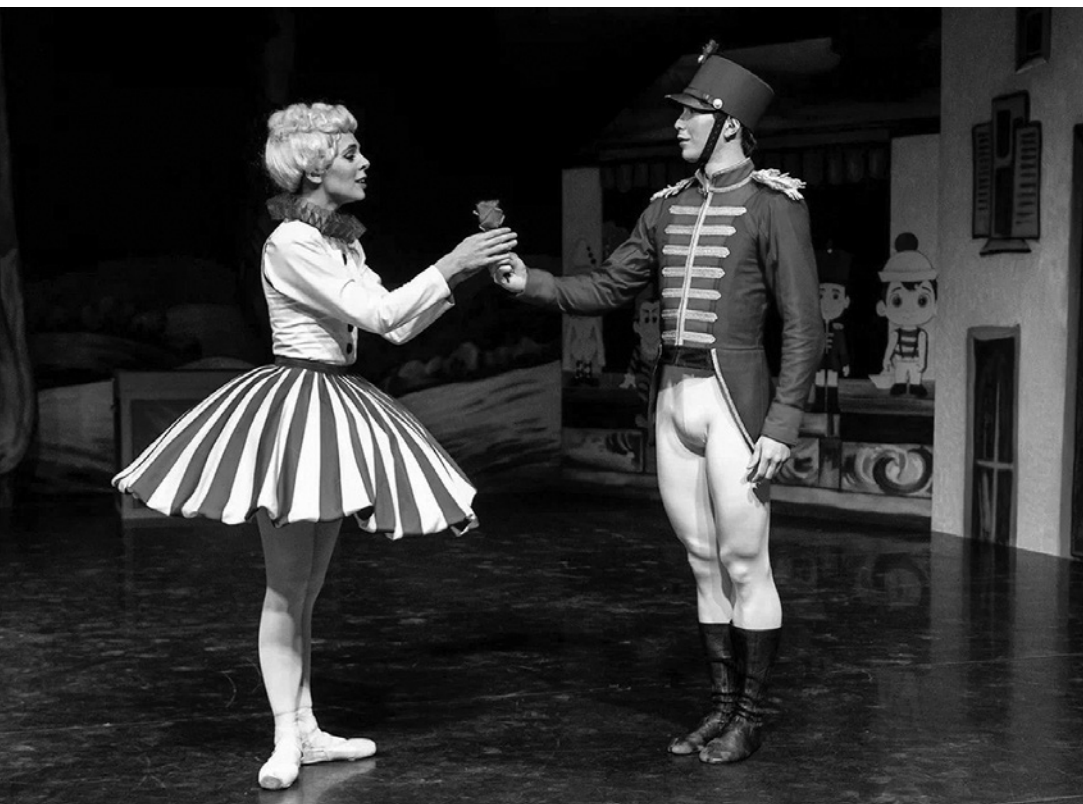
Здание Московского государственного академического детского музыкального театра имени Наталии Сац уже больше года находится на капитальной реконструкции, и коллектив вынужден выступать на арендованных или гостевых площадках. Однако же остался небольшой островок, не затронутый ремонтом и позволяющий выпускать премьеры, как в оперном, там и в балетном жанре. Речь идет о малой сцене и фойе второго этажа, где крайне мало места, но эта камерность и создает ощущение того «уютного уголка», куда тянет прийти вновь. Дело в том, что камерная сцена как раз соразмерна маленькому человеку — ребенку-дошкольнику, который впервые попадает в музыкальный театр. Как нельзя удачно техническое ограничение вылилось в новые творческие возможности и с успехом используется театром.

Одной из недавних премьер стала обновленная версия камерного балета на музыку Дебюсси «Ящик с игрушками» в авторской хореографии Кирилла Симонова на либретто Анастасии Рахмановой. Сказочно-игрушечная история идеально встроилась и в новую пространственную парадигму театра, и в концепцию первого знакомства малышей с балетным искусством. По сути, «Ящик с игрушками» получился не просто классическим балетом, а неким всеобъемлющим образовательным проектом для маленьких зрителей. Прежде всего, еще раз подчеркнем роль пространственного восприятия. Классические балеты чаще всего идут на больших сценах, где маленький ребенок чувствует себя муравьем в огромной банке: сцена и артисты так далеко от него, что кажутся движущимися игрушечными фигурками, которые

нельзя как следует рассмотреть, если только в бинокль. Здесь же идет кардинальный слом этой культурной практики — на малой сцене театра умещается всего три ряда кресел, и размеры сцены таковы, что артисты находятся на расстоянии вытянутой руки. Кроме того, нет оркестровой ямы, а значит, оркестр находится также в поле зрения зрителей постоянно. В данном случае оркестр располагался в левом углу, максимально близко от выхода из зала, который также использовали и артисты, выходящие на сцену. Часть оркестра даже находилась сбоку и сзади зрительских мест.

Еще одно принципиальное пространственное отличие — отсутствие кулис и занавеса. Формально, занавес был, однако же он находился так близко к первому зрительскому ряду, что создавал ощущение просто некоей матерчатой ширмы, за которой было все слышно, и сбоку от него даже видно. С одной стороны, магия «сейчас откроется занавес, и будет волшебство» исчезла, что могло кого-то расстроить. С другой же, такой формат предполагал возможность увидеть некоторую изнанку подготовки к спектаклю, не приглашенную театральную мишурой и светом сценическую реальность театральной машины. В совокупности с видимым во время исполнения музыки оркестром это создавало ошеломляющее впечатление — буквально на наших глазах рождалась музыка, ведь обычно оркестр, сидящий в оркестровой яме, зрителям не виден, а только слышен.

Второе неочевидное свойство балета на расстоянии вытянутой руки — возможность разглядеть мимику артистов в деталях. Обычно это видят зрители первых рядов партера, в то время как большая часть зрителей, сидящая в ам-



«Ящик с игрушками». Кукла — П. Химич, Солдатик — Т. Куаталиев

фитеатре и на ярусах, такого удовольствия лишена. Здесь же абсолютно демократичный подход: всем детям, что с первого, что с третьего ряда была прекрасно видна и мимика, и жестикуляция, и вся физическая работа тела танцоров. Можно было детально рассмотреть не только как балерины встают на пуанты, как туго ленты перетягивают их щиколотки, но и как подрагивает в такт помпон на шапочке Морячка (Артур Баранов), какой причудливый грим у исполнительницы партии Куклы-слона (Екатерина Зайцева) и у исполнителя партии Пьеро (Александр Ким), все детали костюма Солдатика (Тимур Куаталиев) от эпюлет до кивера, и много

чего еще. Эффект максимального физического приближения к сцене и визуального укрупнения всех деталей балета предсказуемо действовали на юных зрителей — практически все дети сидели тихо, затаив дыхание и следя за происходящим на сцене, не отрывая глаз. Не часто можно увидеть такой эффект на спектаклях без интерактива, где зрителям, в основном, от двух до шести лет.

История создания балета композитором Клодом Дебюсси, впрочем, также весьма семейная и связана с маленькими детьми. Известно, что музыку к балету Дебюсси писал в качестве рождественского подарка своей восьми-



«Ящик с игрушками». Сцена из спектакля

летней дочери Клод-Эмме. В кругу семьи ее ласково называли Шушу, что созвучно французскому слову «Жужу» (joujou) — уменьшительно-ласкательное от «jouet», «игрушка». Таким образом, «ящик с игрушками» можно перевести и как «ящик Шушу», где композитор фантазирует на тему оживших детских игрушек своей дочери. Здесь живет красивая золотоволосая Кукла, храбрый Солдатык с сабелькой, веселый задира и балагур Полишинель, традиционная кукла народного театра и другие игрушки и куклы. Это не первый музыкальный подарок дочери от композитора-отца: четырем годами ранее он посвятил и подарил малень-

кой Шушу фортепианный цикл «Детский уголок», пять пьес из которого включены музыкальным руководителем и дирижером постановки Артемом Макаровым в нынешнюю версию балета наравне с еще несколькими произведениями Дебюсси.

Сценография художницы Екатерины Агений мастерски сочетает в себе яркость и чистоту красок с лаконичностью и функциональностью понятной формы. Так, на сцене мы видим несколько плоскостных домиков, из окон которых то и дело высовываются головки главных героев. Рядом расположен огромный объемный сундук, который служит то пристанищем

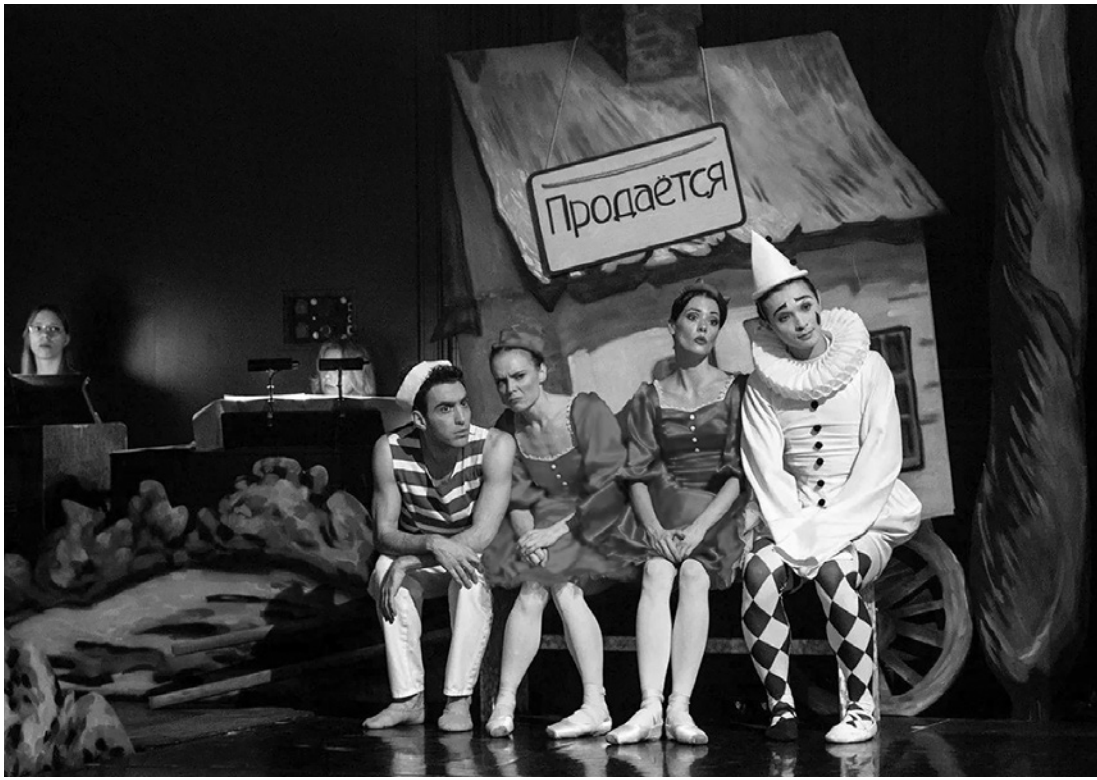


Кукла — П. Химич, Полишинель — Д. Круглов, Кукла-слон — Е. Зайцева

медитирующего Слоника, то постелью для раненого Солдатика, то местом горьких слез Куклы. Неподалеку башня-маяк и еще один плоскостной домик с надписью «Продается» — так незамысловато решен сюжетный ход, который должен быть понятен без слов.

Собственно, сюжет балета уместается в пару предложений и относится к традиционному рождественскому нарративу. Ночью, когда дети засыпают, их куклы и игрушки оживают и устраивают свои шуточные бои и «разборки», у них всю бурлит их маленькая кукольная, но такая всамделишная жизнь: прекрасная Кукла в начале не отвечает симпатией Солдатику, который давно в нее влюблен и дарит ей розу в знак веч-

ной преданности, но этому союзу хочет помешать Полишинель, также питающий чувства к Кукле. Солдатик и Полишинель устраивают дуэль-драку, в которой решится судьба. Солдатик ранен и повержен, но Кукла бросается к нему на грудь, находит там ту самую розу и понимает цену истинной любви, она начинает ухаживать за раненым и постепенно осознает, что любит именно его, а не бахвала и пустослова Полишинеля. В итоге они, уже будучи парой, покупают заброшенный домик на ферме и начинают новую жизнь. Идеалистическая пасторальная картинка дополняется покупкой очаровательных барашков, которые мило пасутся на лугу перед домиком. После 20 лет счастли-



«Ящик с игрушками». Сцена из спектакля

вого брака постаревший Солдатык с седой бородой и изрядно расплывшаяся Кукла сидят на лавочке у своего домика в окружении детей и вспоминают былое счастливое время.

Возвращаясь к сценографии, стоит отметить, что этот мир кукол на сцене создан с невероятной теплотой и любовью, умело сочетая в себе явные отсылки к исторической и художественной эпохе, в которой жил и творил импрессионист Дебюсси, с забавными оммажами современной детской массовой культуре мультяшек и игр. Так, вся цветовая гамма декорации абсолютно «вангоговская», сине-желто-зеленая, и считывается с первого взгляда. Умело вплетаются не только цвета и колорит

«Подсолнухов» и «Вазы с ирисами», но и характерные профили кипарисов с полотна «Пшеничное поле с кипарисами», а в изгибах и узорах облаков над башней-маяком четко видны «загогулины» из знаменитой «Звездной ночи». Причем облака эти, колористически точно вангоговские, еще и напоминают Шагаловский «Над городом (полет над Витебском)» своей двойной скученностью, словно фигуры художника и его возлюбленной, сплетенных в клубок в полете, подчеркивают сказочность и нереальность этого мира грез. В то же время выбегающие на сцену овечки в исполнении артистов балета театра — просто детский щенячий восторг, ведь они так похожи на барашка

Шона из одноименного мультика! Да, та самая старая добрая пластилиновая анимация, где округлые мягкие формы «мультяшных» персонажей оживают на сцене, — финальная точка, после которой невозможно не расплыться в улыбке, как ребенку, так и взрослому. Очаровательные пухляши-барашки пляшут, катаются по сцене, щиплют травку и вообще ведут себя совсем не как серьезные артисты, явно, что исполнителям этих партий самим просто «в кайф» от души подурчиться на сцене. При этом костюмы остальных персонажей никаких отсылок к конкретным мультяшным образам не имеют, а скорее, транслируют идею универсальной игрушки на все времена. Так, Слоник является с большими ушами и в пестрых индийских шароварах, Морячок в традиционной матросской курточке, а Пьеро в белом балахоне с воротничком-жабо.

Отдельно стоит отметить работу художника по свету Елизаветы Ланской-Галимон, создавшей полупрозрачную дымку, легкий флер сказочности и таинственности в сценах с «засыпанием» кукол, и удивительно светлый и яркий, искрящийся мир детского счастья.

У «Ящика с игрушками» получился очень большой состав исполнителей, ведь в каждой роли на сцену выходят в очередь три-четыре солиста, что, наверняка, привносит свой особый колорит в рисунок танца и исполнения роли в целом. Неизменным остается хореографическое мастерство и особый артистизм, работа с мимикой, учиты-

вая «крупный план» в данной постановке. Любопытно также отметить, что в финальной части балета роль поставшей и раздобревшей Куклы исполняет уже оперная артистка Дарья Хазиева (в очередь с Людмилой Бодровой), что кардинально меняет восприятие образа этого персонажа визуально, а также и музыкально — рассказ о счастливой жизни с солдатом из танца переходит в пение. Такой прием включения оперной арии в балет, на мой взгляд, является также хорошим примером, с одной стороны, образовательной направленности — за поход в театр юные зрители сразу получили презентацию обоих музыкальных жанров — и балета, и оперы, наглядную жанровую разницу между ними; а с другой стороны, в этом видится характерный для всего театра, включая драматический и театр кукол, общий тренд последних лет на микширование и эксперимент с жанрами, взаимопроникновение и симбиоз.

Все эти особенности премьерного балета в Детском музыкальном театре четко сработали на то, что премьера «Ящика с игрушками» стала образцовым форматом знакомства самых маленьких зрителей с искусством балета и музыкальным театром в целом. Именно «Ящик с игрушками», а не классические «Щелкунчик» или «Золушку» можно смело рекомендовать всем родителям для первого похода с детьми на балет.

Анастасия ИЛЬИНА

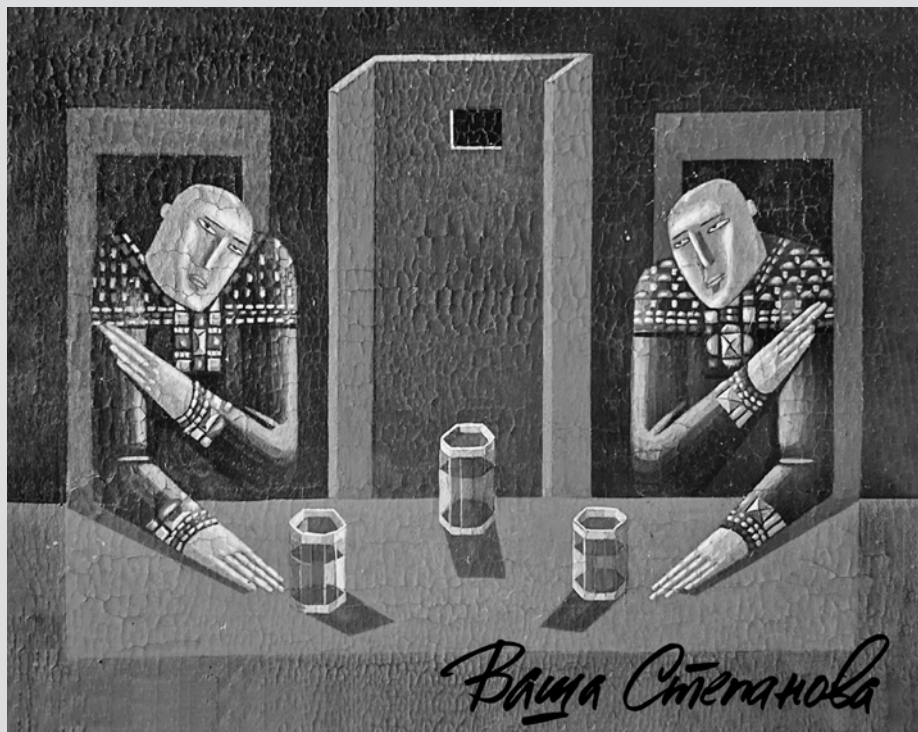
Фото предоставлены театром

РАССТАВАНИЕ И ВСТРЕЧА

*«Ваша Степанова. Книга о художнике театра». Составитель И. Мирзоян.
Москва: Комиссия по сценографии СТД РФ*

В театральном мире есть личности, наделенные особым даром — быть не просто профессионалом, а еще и творческим центром, объединяющим вокруг себя людей, идеи, проекты. Художник Елена Степанова (1958–2022) несомненно им обладала. Ее личность и талант при жизни создавали особое поле притяжения, а после до обидного раннего ухода это поле не исчезло, трансформировалось. Книга-альбом «Ваша Степанова», изданная Комиссией по сценографии Союза театральных деятелей СТД РФ, — убедительное доказательство этой силы.

Автор идеи и составитель Инна Мирзоян, заведующая Кабинетом сценографии СТД РФ, проделала огромную работу, собрав под одной обложкой 25 текстов тех, кто с Леной Степановой дружил и работал, и около 300 цветных и черно-белых иллюстраций — зарисовки, театральные эскизы, макеты декораций, фотографии. Сложность заключалась в том, что при жизни Елену Степанову не заботило собственное творческое наследие. Многочисленные работы раздавала, и они разлетались как птицы по городам и весям. О проведении персональных выставок не думала, а когда ей





*Елена Степанова
на церемонии вручения
премии «Золотая Маска».
2010*

об этом напоминали, отмахивалась: «Я что, Пушкин?». В 2022 году Елены не стало, и в подобной ситуации вполне могла возникнуть зияющая пустота, если бы не любовь друзей, для которых она была и остается особым и дорогим человеком.

Книга-альбом «Ваша Степанова» исследует и воссоздает творческий путь мастера от самой первой постановки в 1976 году «Сказки о четырех близнецах» в Калининском театре юного зрителя (ныне Тверской ТЮЗ) до последней работы «Енуфа» Л. Яначека в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко в 2018 году. И здесь важно сказать о том, что содер-

жательная глубина книги нашла достойное отражение в ее издательском воплощении. Автор графической концепции Ольга Золотухина придумала легкий, «дышащий» макет, позволяя каждому эскизу, наброску, зарисовке, этюду или фотографии жить в собственном пространстве. Когда погружаешься в чтение или подолгу рассматриваешь иллюстрацию, приходит понимание, что графическая сдержанность дизайнера книги, внимание к деталям отражают саму суть дарования Елены Степановой, ее умение создавать выразительные образы через ясность формы и чистоту цвета. Особым знаком стали каллиграфические надписи Евгения Добровинско-



Эскиз костюма к спектаклю «На дне». Театр «Гешер» (Тель-Авив, Израиль). 1994



Эскиз персонажа к пьесе А. Камю «Калигула». Не осуществлено. 1990

го для каждой главы, которые воспринимаются как метафора сотворчества двух больших художников.

«Ваша Степанова» — не просто мемориальный проект, а живой и целостный образ талантливого художника, который во всей полноте раскрывается через его произведения и воспоминания режиссеров, сценографов, актеров, искусствоведов, театральных критиков.

«Тексты друзей, людей, знавших Лену, уверена, не могут быть парадно-причесанными — характер Лены категорически отвергал фальшь и лицемерие, — пишет в предисловии Инна Мирзоян. — Все вместе они создадут правдивый и яркий ее портрет. Еще подумалось, что это издание как бы не «для нее», а «от нее». Вот так и родилось название «Ваша Степанова»».

Елена Степанова окончила Ленинградское художественное училище имени

В.А. Серова в 1980 году, как художник-постановщик и художник по костюмам сотрудничала с драматическими и музыкальными театрами России и Израиля. Список имен режиссеров, с которыми она создавала спектакли, внушитель — Анатолий Эфрос, Анна Каменская, Николай Шейко, Евгений Арье, Борис Цейтлин, Людмила Налётова, Михаил Бычков, Михаил Левитин, Адольф Шапиро и многие другие. В качестве художника по костюмам работала с Давидом Боровским, Игорем Поповым, Владимиром Арефьевым, Андрисом Фрейбергсом, Дмитрием Крымовым, Николаем Симоновым, Александром Шишкиным. Участвовала в ежегодной выставке московских театральных художников «Итоги сезона». Инна Мирзоян пишет, что рисунок Степановой гипнотизировал, настолько он был скрупулезно точен, буд-



*Борис Цейтлин,
Елена Степанова,
Илья Гваракидзе.
На примерке
костюма
к спектаклю
«Ангел приходит
в Вавилон».
Томский театр
драмы. 2000.
Фото С. Захарова*



*Евгений
Добровинский
и Елена
Степанова.
Ялта. 2017*



Эскиз костюма к спектаклю
«Полоумный Журден».
Калининский (Тверской) ТЮЗ.
1982

то проявлял набросанные кем-то линии и композиции, не предусматривающие своеволия». Ее макеты тоже завораживали архитектурой, масштабом, пропорциями, ритмом, безупречностью линий и форм.

Она занималась чистым творчеством, не думая о наградах и прочих престижных знаках отличия, но ее работы привлекали внимание профессионального сообщества и получали высшие оценки. В 1983 году стала дипломантом международной выставки сценографии «Пражская Квадриеннале — PQ83» в Чехии, где экспонировались ее эскизы к спектаклям Калининского театра юного зрителя «Полоумный Журден» М. Булгакова и «Гуманоид в небе мчится» А. Хмелика. Затем — дипломантом Российской ака-

демии художеств. Дважды была признана лауреатом Национальной театральной Премии и Фестиваля «Золотая Маска»: в 2003 году в номинации «Лучшая работа художника в музыкальном театре» за сценографию спектакля «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини и в 2010 году в номинации «Лучшая работа художника по костюмам в музыкальном театре» за костюмное оформление спектакля «Лючия ди Ламмермур» Г. Доницетти (Московский академический музыкальный театр имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко). В 2011-м за сценографию спектакля «Король Лир» в ТЮЗе им. А.А. Брянцева получила звание лауреата Высшей театральной премии Санкт-Петербурга «Золотой софит». Спустя три года названа лауреа-



Макет «Свободного платья Лючии» к опере «Лючия ди Ламмермур». Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 2009

Сцена из III акта оперы «Лючия ди Ламмермур». 2009. Московский академический музыкальный театр имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. 2009





«Портрет Лены Степановой». Ксения Шимановская.
Холст, масло. 1996

том Премии города Москвы в области литературы и искусства за создание сценографии к спектаклю «Стеклянный зверинец» Т. Уильямса в Театре Наций, костюмов к опере «Лючия ди Ламмермур» и оперетте «Веселая вдова» Ф. Легара в Московском академическом музыкальном театре имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко.

Елена Степанова была особенной, и каждый, с кем пересекался ее жизненный путь, сразу это понимал. В книге «Ваша Степанова» искусствовед Анаит Оганесян рассказывает о самой первой встрече с ней: «Она появилась в Кабинете театрально-декорационного искусства ВТО в самом конце 1979 года. Высокая, стройная шатенка с разделенными прямыми пробором распущенными волосами и в очках с большой оправой. Взгляд серьезный, речь немногословная, деликатная, без фамильярности...

Неординарность и хрупкость натуры ощущались сразу».

Борис Цейтлин вспоминает, что Степанова всегда была погружена в свое особое внутреннее пространство: «Когда Лену спрашивали о чем-то, она поднимала глаза на собеседника, улыбалась и отвечала после долгого молчания. Пауз в беседе было больше, чем слов. Мне раньше казалось, что она просто обдумывает ответ. Только теперь я понимаю, что это не так: ей нужно было время, чтобы вернуться из СВОЕГО мира, в котором она почти всегда находилась. А там Бог, приобщая Лену, водил ее рукой».

Театральный художник Юрий Хариков называет встречу с Еленой Степановой настоящим подарком судьбы: «В нашей профессии весьма редко встречаются люди «говорящие», вдумчивые, способные не только глубоко проникнуть в существо профессии, но и умеющие четко для любого донести суть и все тонкости художественного замысла и подробно изложить пути его реализации на сцене. Все это подкреплялось ее умением своими руками поистине творить чудеса. Эти же чудеса в высшей мере были проявлены в ее таланте художника-графика. Она умела дружить по-настоящему, очень тонко чувствовала детские души и общалась с ними на равных. Я счастливым тем уже, что Лена была в моей жизни и навсегда останется одним из самых светлых свидетельств проявления Высокого Духа в человеческом существе».

У каждого, написавшего короткие мемуары-воспоминания, «своя» Степанова — соратник, друг, вдохновитель. Для тех, кто не был с ней знаком, благодаря этому множеству голосов она тоже стала «своей». «Ваша Степанова» вышла в 2024 году, когда ее героине могло исполниться 66 лет. Книга не продается, потому что это некоммерческое издание, но ее можно получить в подарок, написав по адресу imirz@mail.ru Инне Мирзоян.

Елена ГЛЕБОВА

Иллюстрации из книги «Ваша Степанова»



«90 лет без антракта». Фото И. Тимина

ПОД СЧАСТЛИВОЙ ЗВЕЗДОЙ

15 декабря 2025 года исполнилось 90 лет Театру кукол Республики Карелия (Петрозаводск) — единственному в республике и одному из старейших кукольных театров России. 15 декабря 1935 года театр показал первый профессиональный кукольный спектакль — «Рис» по пьесе Р.М. Ландис в постановке Д.Н. Светильникова. К юбилею здесь подготовили концертную программу «90 лет без антракта» — увлекательную экскурсию в историю театра (режиссер-постановщик Сергей Усков, художник-постановщик Полина Чуфырева).

Театр кукол существует с незапамятных времен, поэтому в прологе концерта процитировали Книгу Бытия, где фразу «и создал Бог человека» дополнили еще одной: «и человек создал куклу» — на сцене появилась крошечная куколка, трогательная и беззащитная среди высоких страшных масок.

Путешествие с архивариусом

По официальным данным история Театра кукол Карелии началась в 1935 году: ведущий, интеллигентный Архивариус (Олег Романов) со значком «90» на лацкане пиджака, бережно взял на руки младенца, символ новорожденного театра. Хотя возник он чуть раньше. Первые кукольные спек-

такли, пушкинскую «Сказку о попе и о работнике его Балде» и «Лешка и кошка» С.А. Дилина и М.И. Шифмана, поставленные М.Н. Фигнер (впоследствии одной из основательниц ТЮЗа и театра кукол в Чувашии) с актерами ТРАМа, показали в октябре 1934-го и в марте 1935-го. В 1935 году ТРАМ по постановлению Наркомпро-



Коллектив Театра кукол Карелии. 1930-е

са Карелии реорганизовали в ТЮЗ, и шестеро молодых актеров осуществили свою мечту о кукольном театре. В Москве на годичных курсах Сергея Владимировича Образцова учились артисты А.Д. Коган и К.В. Горожанкина.

В 1938 году театр, считавшийся частью то ТРАМа, то ТЮЗа, то Каргостеатра, получил самостоятельность, зал на 100 мест и репетиционную базу. Его директором был А.Д. Коган, а художником — ленинградский художник Н.А. Ласточкин. В музее Государственного академического Центрального театра кукол им. С.В. Образцова хранится экспонат того периода: тростевая кукла — жена Полицейского (спектакль «Малютка Пальма», 1939). Артисты, работая с тростевыми куклами, как и С.В. Образцов, давали около 500 представлений в год, выезжая на повозке с лошаадью в клубы, школы, колхозы, на лесопункты, к бойцам Красной армии. К восьми актерам добавились художник, монтировщик, осветитель и баянист:

спектакли, как немые фильмы, играли под музыку. Об этом на юбилейном концерте напомнили сценки-куплеты под баян, где роль аккомпаниатора блестяще исполнил народный артист Республики Карелия Александр Довнер.

Актеры — участники фронтовых бригад Великой Отечественной войны и главный режиссер И.А. Мальцева быстро восстановили театр, встретив премьерой новый 1945-й год. В середине 1950-х театр обрел дом — расширенное здание гауптвахты (1859, архитектор В.В. Тухтаров), 1 апреля 1956 года открывшийся премьерой «Снежной королевы». После масштабной реконструкции в 2004–2006 годов (архитектор Е. Таев) фасад здания украсили сказочные персонажи — металлические скульптуры В. Зорина.

Минаевский гапит

В конце 1960-х театр был на пике популярности, о чем свидетельствуют показанные на концерте кадры киножурнала «Совет-



Актерский состав спектакля «Буратино»

ская Карелия»: фрагмент спектакля и счастливые лица маленьких зрителей. Юрий Минаев, в 1965–1967 годах главный режиссер и главный художник театра, избрал здесь «минаевский гапит» — легкий и удобный каркас для работы с тростевой куклой, который используется и поныне. Куклы художницы Христины Скалдиной, работавшей здесь с 1968 года, живут в музеях Петрозаводска, Москвы и за рубежом. Художница — автор кукол из деревянных ковшей, ложек, солонок, лаптей для спектакля «Карельский сувенир» (Ю.И. Андреев по мотивам карельских сказок, постановка В.М. Советова под руководством заслуженного деятеля искусств РСФСР М.М. Королёва), проложивший театру дорогу за границу. С середины 1980-х здесь работает Любовь Бирюкова, заслуженная артистка РФ, драматург и режиссер. Ее спектакль «Куллерво» по мотивам карело-финского эпоса «Калевала» — лауреат республиканской театральной премии «Онежская маска» (2004) за вклад в развитие национальной культуры.

Петрозаводский кукольный театр притягивает таланты: режиссер спектакля «Рис» Д.Н. Светильников позже стал главным режиссером Смоленского областного театра кукол, который носит его имя. В 1953-м сюда пришел Ю.И. Андреев, народный артист Республики Карелия, актер, драматург и режиссер. Среди его спектаклей, поставленных за почти полвека работы, «Голубая важенка», «Красавица Насто», «Парень-Березовая чурка», «Карельская сказка» по карельскому фольклору; «Колдунья Лоухи», «Песнь о Сампо», «Картины Калеваль» (1989, художник Т. Юфа) по эпосу «Калевала». Здесь работали художник М. Ефимова (Зленко), выдающийся режиссер и педагог В.М. Советов, автор учебника «Театральные куклы: технология изготовления».

Новейшая история

В 2003 году театр получил статус республиканского. Его бессменный директор с 2009 года — Любовь Николаевна Васильева. У



«Карельский сувенир». Сцена из спектакля. 1975

«Ревизор». Сцена из спектакля. 2022. Фото А. Парфенова





«Буратино». Сцена из спектакля. 2023. Фото И. Тимина

нее профессиональное режиссерское образование, и она здесь не только директор-художественный руководитель, но и креативный продюсер. Хорошо зная вектор развития и тренды современного кукольного театра, Любовь Николаевна приглашает на постановки талантливых режиссеров-новаторов: Руслана Кудашова, Наталью Пахову, Евгения Ибрагимова, Олега Жюгжду, Бориса Константинова, Александра Янушкевича, Яну Тумину и других. Они расширяют привычные жанровые рамки, задействуя в спектаклях необычные предметы, тени, маски, актеров, играющих в живом плане. Театр кукол Карелии славится своими экспериментальными постановками. В его репертуаре спектакли для разных возрастных групп — от бэби-театра до взрослых спектаклей с марионетками, масками, печаточными и планшетными куклами. Актеры, чья традиция, умеют работать и с тростевыми.

Среди авторских спектаклей театра комикс-опера «КвинПикS» (2024) — уникаль-

ная работа талантливого художника-виртуоза Виктора Платонова, создающего на сцене сюрреалистические миры, — номинированная на «Золотую Маску». Пушкинский сюжет здесь дополнен современными реалиями: вместо карт компьютерные игры, старуха сообщает Гере секретный чит-код. И встретился с музыкой «Пиковой дамы» Чайковского и Пинк-Флойд. Все герои — изящные метровые марионетки. Артисты управляют ими сверху, стремительно передвигаясь по специальным кронштейнам. Благодаря этому куклы перемещаются по всей сцене и сражаются на светящихся мечях, а не движутся в одной плоскости, как обычно марионетки. Платонов — изобретатель этой необычной системы — назвал ее пантограф.

Слаженная актерская команда очень музыкальна. Они могут спеть что угодно: арию из «Пиковой дамы», «Турецкий марш» Моцарта, разложенный по головам, как в одном из номеров концерта, или микс музыкальных стилей, как в пародий-



«Белоснежка и гномы». Сцена из спектакля. 2024. Фото И. Тимина

«Водевиль». 2024. Сцена из спектакля. Фото И. Тимина





«КвинПикС». Сцена из спектакля. 2024. Фото И. Тимина

ном, полном юмора «Колобке» — настоящей жемчужине этого вечера. В нем звучали народные песни, джаз и все, что угодно, а финальную арию Колобок исполнил уже в животе Лисы. В этот вечер на сцене оживали герои легендарных спектаклей театра, среди них — трогательные Зина и Веня из «Железа» Б. Константинова. В одном из номеров артисты изображали своего директора: прекрасная и грозная мачеха из «Белоснежки и семи гномов», глядя в волшебное зеркало, заявила: «Не потерплю, чтобы другой театр был лучше нашего!»

«90 лет без антракта» сыграли трижды: 13, 14 и 15 января. В день юбилея заместитель Премьер-министра Правительства Карелии Лариса Анатольевна Подсадник от имени Главы Республики и Правительства поздравила коллектив театра и вручила государственные награды: коллектив удостоен медали «За заслуги перед Республикой Карелия» за высокие достижения и заслуги перед республикой и ее жителями в раз-

витии культуры и театрального искусства. Ансамбль исполнителей стал лауреатом премии «Сампо» Главы Республики Карелия деятелям литературы и искусства за достижения в области профессионального мастерства в 2025 году — за комикс-оперу «КвинПикС». С юбилеем кукольников поздравили коллеги из петрозаводских и московских театров.

Но юбилей — не повод почитать на лаврах. Продолжается интенсивная работа: в апреле выпустят премьеру сказки «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» для малышей (4+). В конце августа — начале сентября запланирована премьера новой версии «Умки» по рассказу Ю. Яковлева. Драматург и режиссер этого спектакля Амир Ерманов предложил другое название: «Рожденные под одной звездой. Северная легенда».

Ольга РОМАНЦОВА

Фото из архива Театра кукол Республики Карелия

НАША МАМА РИММА

Когда уходит хороший, светлый человек, привыкнуть к этому трудно. А Римма Ивановна Белякова была именно такой — светлой и очень скромной при всех регалиях и известности в нашем городе. Ее называли театральной легендой Саратова. Выпускница Школы-студии МХАТ, народная артистка России, лауреат премии «Золотая Маска», Почетный гражданин Саратовской области, до недавнего времени — председатель Саратовского отделения СТД РФ. Но прежде всего — Учитель, лауреат премии имени М.И. Царева «За успешное воспитание актерской смены», профессор, руководитель актерских курсов, заведующая кафедрой актерского мастерства Саратовского театрального института (СаТИ). Когда-то Олег Павлович Табаков, именитый наш земляк, говорил нам на встрече: «Главное — ученики. Вовка Машков, Женька Миронов, Сережка Безруков — это мне «там» зачтется». Римма Ивановна тоже считала подготовку студентов наиважнейшим делом, ученики отвечали ей большой любовью и называли «мама Римма».

Она давала им не только серьезную «мхатовскую» выучку, но и учила, как на сцене расковаться, импровизировать, могла и сама похулиганить. Как-то на спектакле выпускного курса «Лысая Певица» по Ионеско на сцену выскочила эта самая Певица (ее появление не предусмотрено), и зрители, не узнав в ужасающем парике всегда безукоризненно одетую и причесанную руководительницу курса, просто упали от смеха. Беляковский курс, окончивший театральный институт в 1991 году, — успешный и самый дружный. В честь 30-летия окончания он устроил большой театральный фестиваль. На закрытии его мастер пела романсы и частушки (иногда очень смелые), рассказывала театральные байки и анекдоты. Молодой актер (не ее выпускник!), глядя на Белякову влюблен-

ными глазами, следовал по пятам, повторяя, как заклинание: «Римма Ивановна, хочу играть с вами на одной сцене! Хотя что, но вместе!» Ей тогда было 84 года. Но она была там самой молодой.

Римма Ивановна начала вести актерские курсы вместе с мужем Георгием Петровичем Банниковым, заслуженным артистом России. После его смерти весь груз ответственности лег на нее. Готовила драматических актеров и артистов с музыкальным уклоном — для Саратовской оперетты. Мальчики были поголовно влюблены в русоволосую строгую красавицу. Девочки перенимали ее царственную осанку, стараясь

Римма Ивановна Белякова





Моноспектакль «Соло для струны без оркестра. Исповедь актрисы». Ольга Книппер-Чехова — Р. Белякова

всегда быть комильфо, учились при любых обстоятельствах «держат удар».

Последнюю роль Беляковой, когда ей было уже за 80, подарили ученики. Пьесе «Соло для струны без оркестра. Исповедь актрисы» на основе переписки Чехова с женой написал ученик Юрий Лошадкин-Шрадер вместе с Людмилой Касьяненко. Другой ученик, Олег Загуменнов (много лет — педагог беляковского курса, интересный театральный режиссер), поставил моноспектакль. Сыграла его Римма Ивановна на сцене Театра драмы, музыки и поэзии «Балаганчикъ», где художественный руководитель — тоже ее ученица Елена Смирнова. Везила постановку в Дом-музей М.Н. Ермоловой в Москву, в Дом-музей А.П. Чехова в Ялту. Учеников у нее — легион (12 выпусков) во многих театрах страны. Растила не просто хороших актеров — хороших людей. Вскоре после ухода Мастера они собрали о ней теплые воспоминания.

Мысленно обращается к своей театральной маме Елена Смирнова — ведущая актриса, режиссер, художественный руководитель Саратовского театра драмы, му-

зыки и поэзии «Балаганчикъ», дважды лауреат областной театральной премии «Золотой Арлекин», театральный педагог, выпускница 1987 года:

«Римма Ивановна, помните далекий 1983 год? Вы нам часто рассказывали эту историю. Вы вернулись с Георгием Петровичем из отпуска, отдохнувшие, загорелые, идете в театральное училище. С визгом останавливается правительственная «Волга». Оттуда — женская нога, потом чиновничья голова с модной тогда прической «улитка»: «А вы, собственно, куда идете?» — «Идем на встречу со своим новым курсом, в училище...», — «Вам не туда. Вам — туда!», — и указующий перст в сторону консерватории... Так вы получили курс, набранный не вами, а Валентиной Ермаковой, для только что образованного театрального факультета консерватории.

Знающие люди предупреждали: «Ну, готовьтесь, полетят ваши головы «на отчисление»: вкусы Ермаковой и Беляковой, ой, какие разные!» И мы готовились. И полетели головы. Но мне удалось не только остаться на курсе, но закончить его с отличием, стать одной из ваших любимых учениц. Говорю это без лишней скромности, ибо опираюсь на слова ваши и поступки, всегдашнюю помощь и поддержку долгие годы нашей дружбы.

...Нашему новому факультету дали тогда здание на улице Рабочей. Ладно, «убитое», но комнаты — клетушки, как заниматься мастерством актера? Нам разрешили ломать стены. Мальчишки, разбежавшись, били ногами эти стены, девчонки выносили обломки... Пыльные, грязные, возбужденные, мы шли на занятия, где вы учили нас пробивать уже другие «стены» — своей неопытностью, неуменья. Те поддавались не так легко. Но — поддавались, рано или поздно!..

Первая встреча с вами произошла намного раньше. В очередной раз провалившись на вступительных экзаменах в театральное училище, я пошла работать в Саратовскую драму. Требовались одевальщицы. Хотела узнать театр «изнут-



Римма Ивановна Белякова со своей ученицей Викторией Шаниной

ри». Была осень, театр гастролировал по области. Спектакль на двоих, Римма Ивановна и Георгий Петрович. Не помню сюжет, что-то о возникшем чувстве уже немолодых людей. А мне надо было быстро дать шапку Георгию Петровичу, когда он на долю секунды уходил за кулисы... Как сейчас вижу себя, сидящей в пыльной кулисе с этой кроличьей шапкой-ушанкой в руках, и смотрю во все глаза на вас – такую прекрасную, недосыгаемую, играющую влюбленную женщину... Если бы мне тогда сказали, что вы будете моим Мастером, разве бы я поверила?! Вы играли спектакль в маленьких, забытых богом клубах, со сквозняками, с огромными щелями в полу. И каждый раз парикмахер говорила: «Римма Ивановна, поберегите волосы. Давайте не будем начесывать, делать прическу, кому это здесь надо!» А вы отвечали: «Она

влюблена. Она хочет нравиться. Начесывай!» И в который раз на ваших прекрасных волосах вырастала эта пресловутая «улитка». Все, что вы потом говорили, внушали нам, студентам, я знала задолго до учебы – там, в маленьком сельском клубе. Каждый раз надо выходить на сцену и доказывать свое право стоять на ней. Вы навсегда в моем сердце, Королева сцены, Актриса, Мама...»

Сергей Казаков – народный артист России, художественный руководитель Пензенского областного драматического театра имени А.В. Луначарского, профессор Московского института театрального искусства, выпускник 1987 года:

«Римма Ивановна Белякова – не просто мой наставник. О ней можно говорить часами, вспоминая разные случаи, в особенности, связанные с Георгием Петровичем. Эти истории начинались



Римма Белякова с учениками в День театра в историческом здании ТЮЗа Киселева

с рассказа о знакомстве Риммы Ивановны и Георгия Петровича в Смоленском театре и вспыхнувшей любви. Поначалу Римма, как выпускница Школы-студии МХАТ, смотрела на Гошу немного свысока. Пусть он и был звездой Смоленска, блистая в роли Дениса Давыдова. Говорили, что его даже приходилось выводить после спектакля тайне от толпы фанатов. Сначала мне казалось, что это просто байки, но я тоже начинал в Смоленском театре и не раз слышал эту историю, причем в разных вариациях. Римма Ивановна была невероятной доброй и талантливой. Обладая несомненной харизмой, она, тем не менее, деликатно уступала Петровичу, который, чего греха таить, любил приукрасить действительность. Когда же его фантазии становились совсем уж немислимими, Римма Ивановна мягко его останавливала: «Ну, Гоша, ну что ты выдумываешь!» На что он неизменно отвечал: «Если я рассказываю, значит, так и было!» Они чудесно дополняли друг друга в жизни и в ра-

боте... Воспоминания о Римме Ивановне — это целая эпоха, это молодость, это начало жизни».

Вспомнил своего мастера и Игорь Климов — артист театра и кино, участник 176 кинопроектов, преподаватель РАТИ по сценическому движению и фехтованию, выпускник 1991 года:

«Римма Ивановна для меня — Учитель с большой буквы, о котором мечтает любой пытливый ученик. Ее харизма «забирала» с первых минут первого урока. Первое наше упражнение — научиться красиво и правильно сидеть, как учили, наверное, в лицее XIX века. Ноги вместе, спина ровная, сидишь на краешке стула. Для современного человека это очень непривычно. Тело сопротивляется, мозг протестует. Почти Шаолинь! Но хочешь стать настоящим артистом — учись терпеть. «Тренинг и муштра!» — до сих пор девиз моей творческой жизни. Терпеть приходилось не только прямую спину, но и удары по самолюбию со стороны режиссера, партнеров, зрителей



Римма Белякова и ее ученик Юрий Кравец. Награждение областной театральной премией «Золотой Арлекин»

из-за собственной беспомощности. Нужно было научиться не только «терпеть», но «разобрать» себя на составляющие, как автомат, а потом собрать так, как надо режиссеру, персонажу, драматургу. И это новое Я должно стать действующим инструментом: плакать, смеяться, драться. Римма Ивановна нас воспитывала, как на линии огня, которой является Рампа. Так, наверное, ее воспитывали в Школе-студии МХАТ. Мы очень гордились, что частичка этой школы будет жить и в нас.

Она не только научила нас проживать чужую жизнь, как свою, но и учить этому других. Ее ученики ведут теперь мастер-классы, открыли свои школы, театры. Сама Мастер училась до последних дней. Когда я приезжал из Москвы, Римма Ивановна каждый раз спрашивала: «Ну что там новенького?» Я всегда делился приобретенными знаниями. Но только слова ее не устраивали, она просила показать, как это на деле работает. И я с

удовольствием проводил мастер-классы, дополняя те навыки, которыми владели ее ученики, будь то система Михаила Чехова или биомеханика Мейерхольда. Это давало ей толчок для изобретения новых упражнений. Фраза: «Нужно все время крутить педали, иначе велосипед остановится, и вы упадете», — еще один девиз школы Риммы Ивановны. Я не смог без этого существовать. А ведь мог и уйти.

...Придя из армии, где отслужил два года, поначалу я думал, что это какие-то детские игры — бегать со стульчиком, запрыгивать на него по сигналу, говорить чужие фразы, притворяться не собой и прочие «глупости». Надо выбирать другую профессию и кормить семью, которую планировал. Но когда попал на дипломный спектакль курса, который выпускался без меня, оказался в невероятной ситуации. Прихожу за кулисы в антракте, идет госэкзамен, в зале строгая комиссия из Москвы во главе с профессором С.А. Барканом. Мой бывший однокурсник Сергей Казаков предложил рискованную авантюру: выйти с ребятами на сцену как один из персонажей. Дипломный спектакль-мюзикл назывался «Диоген». Я сказал, что не знаю ни слов, ни движений. Но Сергей, человек заводной, подкупил меня одной фразой: «Это будет сюрприз для нашей Риммы! — Она еще не знала, что я вернулся из армии. — Смотри на нас, делай, как мы — все просто. Погнали!» Я, как замороженный, ловил каждое движение, внимание было на пределе. Не помню, как вернулся за кулисы, ребята похвалили — адреналин у меня зашкаливал! Это было реальное «боевое крещение» и мое воскрешение в профессии. Сомнения испарились: я хочу стать настоящим артистом, которого выучит великий Учитель Римма Ивановна Белякова!.. И я снова пошел к ней на первый курс».

О своих волнениях рассказывает Виктория Шанина — актриса Саратовского ТЮЗа в трех поколениях, выпускница 1991 года:

«Я пришла в мастерскую Беляковой и Банникова на второй курс, после курса Ермаковой и декретного отпуска. Не сразу мастера приняли меня в свои крепкие объятия. Нужно было доказать, что я соотворю курсу. А курс был звездный! Игорь Савочкин, Юрий Кравец, Виктор Мамонов, Михаил Музалевский, Алексей Зыков, Игорь Абрамович, Игорь Климов... Красавицы девочки Катя Соколова, Юлия Степанова, Лена Васильева, Зоя Васетченкова... Я благодарна ребятам, которые меня поддерживали и помогали. Я прочно заняла нишу характерной, комедийной героини, в чем и Римма Ивановна мне несказанно помогла. Расставаясь с нами после получения диплома, она по-матерински обняла меня и сказала: «Счастливой тебе актерской судьбы, дочка!» Это ли не признание?! Я смогла, я доказала и, действительно, была счастлива в профессии».

«Мама Римма» помогла в свое время и Юрию Кравцу (Москва) — актеру, режиссеру, театральному педагогу, театральному директору, бывшему замминистра культуры Саратовской области, выпускнику 1991 года:

«Римма Ивановна для всех нас Учитель с большой буквы. И в профессии, и в жизни. Много, что получилось, получилось благодаря ей. После первого курса меня призвали в армию на два года. А в июле 1989 года вышел указ Горбачева, что всех студентов вузов возвращают учиться. Я отслужил 10 месяцев. Приезжаю на факультет — и сразу к Беляковой. Посоветоваться, идти ли мне на второй курс и продолжать учебу или на первый и начинать все сначала. А она говорит: «Иди на свой курс — на третий. Я уже обо всем договорилась». Так и получилось. Тяжело, конечно, было. Особенно в сессию — сдавать экзамены и зачеты за два курса сразу. Но я учился именно у нее, как и хотел, как мечтал. И год не потерял. Спасибо за все, любимая Римма Ивановна!»

Юрий Лошадкин-Шрадер — российский и немецкий актер театра и кино,

художник, выпускник 1980 года — всю жизнь трепетно любил Римму Ивановну, постоянно звонил ей из Германии (в тревоге перезванивал мне, если не застаивал ее). Мастер так гордилась его ролями, растущей популярностью: он и Воланда сыграл в немецкой экранизации Булгакова. «Не знаю, что со мной будет, если ее не станет», — написал мне однажды Юрий. Несколько нежных, печальных строк пришли после ее смерти из Гамбурга.

«Смерть осуществляет заключительный монтаж нашей жизни», — написал Паоло Пазолини, еще не подозревая, сколь трагически своей гибелью он оправдает эти слова. После смерти, по истечению потока жизни, проявляется смысл этого потока. Либо остаться не выраженным, либо высказаться и умереть. Римма Ивановна ушла в усилие высказать свое слово. Можно бесконечно рассказывать о ней. Она для меня — ощущение грозы, которая освежает воздух и в один момент очищает улицы от пыли и сора... Образы, роли, судьбы... Ее Настасья Филипповна, Ольга Прокурова, Нина в «Маскараде». Эти женские фигуры уже вошли в хрестоматию театра. Как мало кто, Римма Ивановна была равна самой себе. Она была «протестантом» против рутины на сцене и первооткрывателем нового. И в то же время была верна своим симпатиям, эстетическим пристрастиям, однажды избранным формам, темам... «Была» — как не хотелось писать это слово... Для меня она всегда есть, будет. Светлая, неповторимая... Рука тянется к телефону, но никто уже не возьмет трубку».

*Воспоминания собрали
Елена СМИРНОВА и Ирина КРАЙНОВА
Фото из архива учеников
Риммы Ивановны БЕЛЯКОВОЙ*

ЖИЗНЬ — ШТУКОВИНА ЗАГАДОЧНАЯ

Скупые строчки автобиографии: «Юрий Анатольевич Машкин. Родился 25 апреля 1941 года. Первую роль сыграл в 14 лет на сцене Новокузнецкого драматического театра. Окончил театральную студию при Кемеровском областном драматическом театре. В разные годы работал в театрах Кемерово, Перми, Челябинска, Кирова, Самары...» И ни слова о том, что, увидев Машкина в роли Альваро в челябинской постановке «Татуированной розы», Игорь Владимиров тут же пригласил актера в труппу Ленинградского театра имени Ленсовета, и вскоре Алиса Фрейндлих играла в «Вишневом саде» Раневскую, а Машкин — бесконечно влюбленного в нее Лопухина.

Полного списка ролей, сыгранных Юрием Машкиным, нет. Протоколировать их он не хотел, архив не вел. Как-то обмолвился: «Не раз мою фамилию проносили с ударением на первый слог, а надо бы — на второй. Однажды после спектакля стою на автобусной остановке, слышу, как одна семейная пара, обсуждая спектакль, спорит о том, как правильно звучит моя фамилия. В двух шагах от них стою, они меня не узнают, и это замечательно: значит, на сцене не такой, как в жизни. С чем мне в жизни везло, так это с театрами и с людьми, с которыми сводила судьба. Я приходил в театр по любви к нему и уходил, когда в чем-то разочаровывался. Страна у нас большая, есть куда поехать. Правда, театров настоящих не так много...»

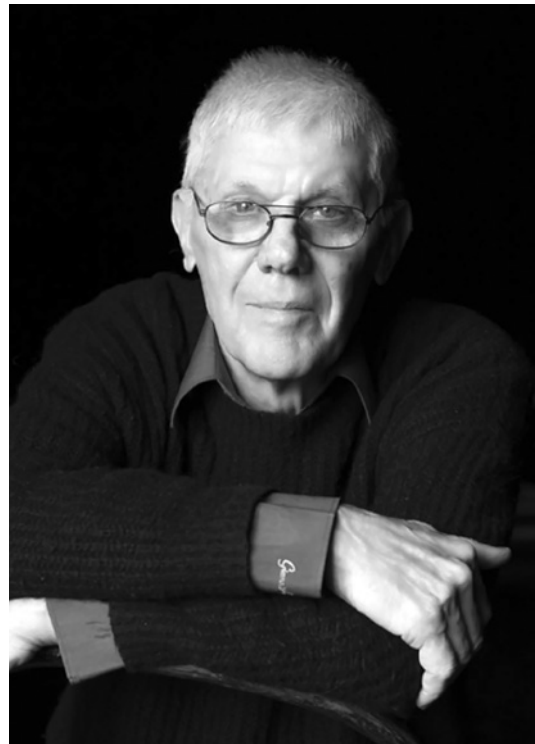
Себя он считал артистом комедийного дарования, но играл драматические и даже трагические роли, был и Яго в «Отелло», и Эдгаром в «Короле Лире». В мюзикле «Целуй меня, Кэт!» пел так, что публика взрывалась овациями. Ему предлагали сменить драматический театр на оперетту. В его жизни было многое, но рассказывать о своем вкла-

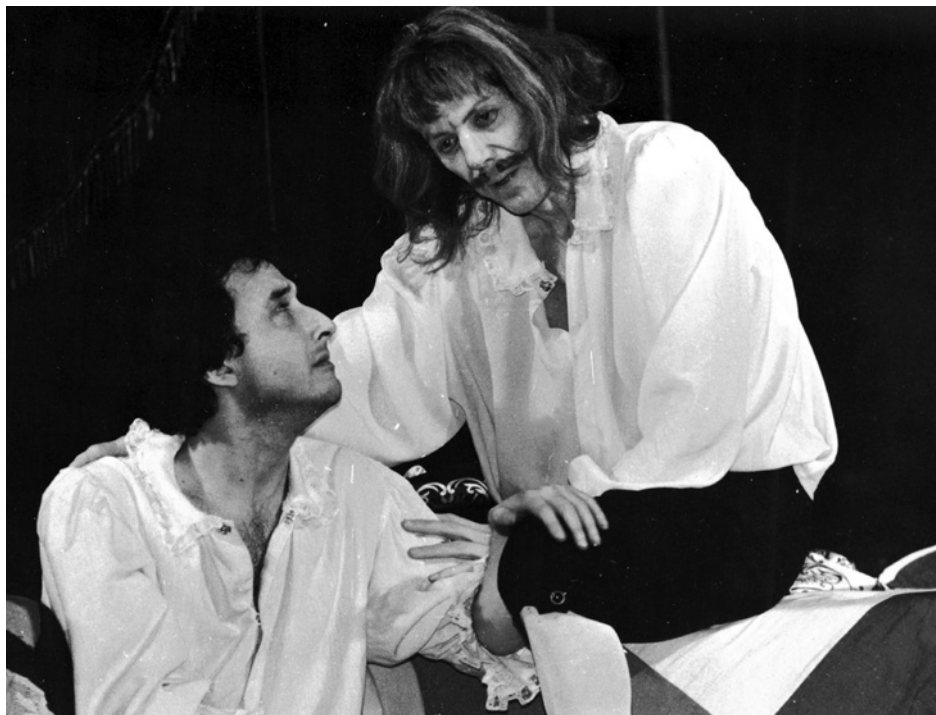
де в искусство не любил, не такой был человек.

Юрий Машкин из рода столяров-краснодеревщиков. К этому ремеслу и его приучили с детства. Любовь к театру, к чтению, как он сам говорил, унаследовал от мамы, Домны Петровны. Маму вспоминал с нескрываемой любовью: «Имя-то у нее какое было! Я такое имя только в пьесах Островского и встречал. А какой характер! Какое отношение к жизни, к людям!..»

Жизнь не раз сводила меня с Юрием Анатольевичем. Не раз мы откровенно беседовали и о театре, и о делах житейских. Бывало, он, задумавшись, молчал,

Юрий Машкин





«Кабала святош». Муаррон — В. Гальченко, Мольер — Ю. Машкин. 1992

смотрел куда-то сквозь меня. Однажды цепко взял за руку и сказал: «Понимаешь, жизнь — штукавина загадочная!..» Был в нем нескгибаемый стержень. Было в последнее время и ощущение одиночества. Он всю жизнь мечтал сыграть Сирано де Бержерака, Дон Кихота. Не случилось.

Трижды Юрий Машкин был актером Куйбышевского (ныне — Самарского) академического театра драмы имени Горького, по разным поводам приходил в него, по разным причинам уходил и снова возвращался. Хронология его судьбы на легендарной самарской сцене такова: 1987–1988, 1989–2001, 2007–2025.

1988 год. Анна Сохрина пишет в газете «Волжская заря» о драме Герхарда Гауптмана «Перед заходом солнца» в поста-

новке Петра Монастырского: «О чем этот спектакль? Талантливый, неординарный, яркий человек, переросший свое окружение, желает начать жизнь с чистого листа. Собирается растревоженная семейка на совет-сговор против Маттиаса Клаузена. Его играет Юрий Машкин, новый для нашего города актер. Он гораздо моложе своего героя. Такой контраст на стороне данного прочтения. Все естественно — и любовь, и жажда новизны, и молодая пылкость. О Машкине, знаю, уже спорят. В нем есть такой пламень актерской самоотдачи, по которому тоскует зритель и который обязывает ко многому иных актеров!..»

1988 год. Евгений Жоголев рецензирует в «Волжской коммуне» спектакль Петра Монастырского «Дальше... даль-



«Круг». Леди Китти — В. Ершова, Клайв — Ю. Машкин. 1991



Кадр из телефильма «Зоя». Старец — Ю. Машкин, Зоя — А. Ермилина. 2015

ше... дальше!»: «Пьеса Шатрова — пьеса идеологическая. Она — о пути старом и о пути новом. Актеры играют без грима. Достоверность другого плана — характер, манера поведения. От имени Ленина — Машкин. Смотрю на Юрия Машкина и ощущаю щемящее чувство сопереживания — мой современник, почти ровесник. Никаких ходульных штампов!...»

О том, почему, сыграв несколько значительных ролей, он ушел из театра драмы и почему через несколько месяцев вернулся, Юрий Анатольевич Машкин говорить не любил. Есть играющие не только на сцене, но и в жизни актеры актерычи и актрисы актрисовны, а есть и такие, как Машкин, сосредоточенные не на внешнем, а на внутреннем...

С 1989 по 2001 год он вновь в труппе Самарского академического театра драмы. Немало было сказано и написано о том, чем закончилась в самарском театральном тереме эпоха Петра Монастырского, как началось время перемен. Машкин и при Монастырском, и при Гвоздкове играл то, что предлагали режиссеры. При этом не стал заложником какого-то одного амшлу. Жаль, что о многогранности созданных им сценических образов журналисты и театроведы писали не часто. Уверен, не только в моей памяти остались его Юстириан в «Отравленной тунике» Николая Гумилева, Клайв в «Круге» Сомерсета Моэма, Чугунов в спектакле по комедии А.Н. Островского «Волки и овцы», атаман Платов из мюзикла Марка Левянта



«Полет над гнездом кукушки». Сцена из спектакля. 2021

«Левша-92» по пьесе Б. Рацера и В. Константинова. А каким был его Мольер в «Кабале святош» Михаила Булгакова!..

1993 год. Цитирую опубликованную в «Волжской коммуне» статью Ирины Тумановской о спектакле Петра Монастырского по пьесе Йозефа Бар-Йозефа «Сад»: «Двое немолодых людей встретились и полюбили друг друга. У нее был балет, у него — сад, который и стал яблоком раздора. Машкин играет Менаше побежденного своими сомнениями. Он понимает, что шаг за шагом предает свою любовь, свою надежду на счастье...»

1994 год. Юрий Хмельницкий пишет в «Самарских известиях» о премьере спектакля по пьесе Мориса Дрюона «Контесса» в постановке Герма-

на Меньшенина: «Иллюзия жизни на краю могилы. Вера Ершова с присущей ей интуицией сумела угадать меру пребывания своей героини в настоящем и прошлом. Машкин разделал под орех своего старого идиота, графа Тулио Санциани».

В 2001 году он вновь уходит из Самарского академического театра драмы. Через шесть лет вернется, семнадцать сезонов будет играть в спектаклях Вячеслава Гвоздкова, Валерия Гришко, Александра Кузина.

2008 год. Ольга Идельсон откликается в «Самарской газете» на премьеру «Полковник Птица»: «Спектакль Вячеслава Гвоздкова о людях потерянных, неустroенных и безмерно одиноких. У Бойчева в пьесе — семеро пациентов и

врач. Самарский театр добавил еще одного большого — Чаушеску. На протяжении всего спектакля играющий его Юрий Машкин не произносит ни звука. Но у него такие выразительные, по-детски наивные, то испуганные, то счастливые глаза!..»

Циммер в «Алых парусах» Александра Грина, Мэр в «Побеге из Шоушенка» Стивена Кинга, Комаңдор и Дон Луис в «Дон Жуане» Мольера, Бонно в «Амадеусе» Питера Шеффера, Бартоло в комедии Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», Губернатор в «Корсиканке» Иржи Губача, Скэнлон в «Полете над гнездом кукушки» Дэйла Вассермана — главных ролей в последние десять-пятнадцать лет у него почти не было, в основном, характерные роли второго плана. И все же судьба не случайно связала его с Самарой на тридцать с лишним лет.

Мир кино его особо не манил. В 1975 году на киностудии имени Горького он отчасти воплотил свою мечту о комедийной роли, сыграв в фильме «Центровой из поднебесья» чудаковатого тренера Харитончика. В 2015 году снимался в Самаре в трехсерийном телефильме «Зоя» по мотивам моей пьесы «Стояние Зои», создав образ Старца — и Николая Чудотворца, и доктора, пытающегося вернуть к жизни окаменевшую с иконой в руках девушку. Съемки шли, в основном, вечерами и ночами, шли сложно, но увлеченно. Это еще больше сдружило нас...

В последний раз мы встретились в трамвае. Он ехал в театр, на спектакль. Был солнечный весенний вечер. Юрий Анатольевич волновался, что трамвай ползет еле-еле, а на репетицию или на спектакль он привык приезжать заранее...

24 октября я был в Москве. Просматривая в интернете ленту новостей, увидел сообщение о его смерти. До сих пор не верится.

Владимир Гальченко, народный артист России, лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска», секретарь Союза театральных деятелей России, председатель Самарского регионального отделения Союза театральных деятелей России: «В наш театр Юрий Анатольевич Машкин пришел уже состоявшимся актером, сложившимся мастером, сыгравшим много знаковых ролей. Дебютировал он в спектакле «Перед заходом солнца». Я играл его сына. Позже я играл его сына в «Кабале святош», где он был Мольером, я — Муарроном. Работать с ним было интересно. У него была своя школа, своя манера. Он был актером пластического свойства не только телесно, но и внутренне. Нельзя было не ощутить поэтический масштаб его натуры, глубину психологизма, внутреннюю философию. Поэзия мысли, поэзия движения, поэзия речи присутствовали во всех его ролях, и это было прекрасно. Он выделялся этим, у большинства из нас был несколько иной подход к речи, к существованию на сцене. Он приходил в наш театр, уходил, возвращался, снова уходил и возвращался, и всегда занимал в труппе свое, особое место, что очень ценно. В общении он был открыт. Несмотря на разницу в возрасте, он общался со мной, с моими ровесниками, с совсем молодыми артистами на равных, без дистанции. Одной из его последних ролей стал Губернатор в «Корсиканке», где я играю Наполеона. Разнообразна амплитуда нашей совместной более чем тридцатилетней сценической работы. Юрий Анатольевич Машкин был настоящим мастером сцены».

Александр ИГНАШОВ

ЛЮБОВЬ ЕГО ГУЛЯЕТ ПО СВЕТУ

«**Л**юбовь моя гуляет по свету» — так назвал свою последнюю книгу мой друг детства, поэт, либреттист, заслуженный артист России Николай Ильич Денисов. Последнюю — потому что 19 декабря 2025 года его не стало. Неожиданно для друзей, для родных. Он неплохо себя чувствовал даже за несколько часов до смерти. 67 лет мы дружили, и теперь образовалась пустота.

Познакомились с ним на даче, в Парголово. Ему было 13, мне — 12. Два подростка думали, говорили только о театре, и сразу нашли общий язык. В саду, на улице Шишкина, играли силами Колиных соучеников, дачников «Евгения Онегина», «Ревизора». Коля, разумеется, был Ленским и Хлестаковым. Целыми летними днями мы вдвоем читали по ролям чуть ли не всю мировую драматическую литературу. Этого было недостаточно. Снимали любительское кино на узкоплечную камеру. Я сочинял сценарии, «режиссировал», а Коля был одной из моих кинозвезд. 18 октября, когда Николай справлял свое 80-летие, я показал отрывки из шуточного фильма «Фантомас против парголовской общественности». В роли Фантомаса, конечно, Денисов.

А потом был Институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) — Денисов учился на курсе Татьяны Григорьевны Сойниковой. Всегда импозантный, он играл в одном из дипломных спектаклей Барина с большими усами («Горячее сердце»). Во время учебы (она закончилась в 1970 году) Денисов писал большие стихотворные капустники — наверно, с этого и началось его поэтическое творчество.

Островский сопровождал Николая Ильича в течение всей жизни. Когда он, по распределению, оказался в Псковском драматическом театре им. А.С. Пушкина, я видел его в главной роли в спектакле «Поздняя любовь» (1973). По амплу он был романтическим любовником и в то же время «франным» героем. Была в нем некоторая шикозность. Позже он написал либретто для мюзиклов «Судьба-индейка» по комедии «Волки и овцы», «Дневник авантюриста» по комедии «На всякого мудреца довольно простоты» (и водевиль по тому же сюжету), сочинил стихи музыкальных номеров к спектаклю «Свои люди [сочтемся]». Кроме Николая в «Поздней любви», играл Курчаева в «Мудреце», де Вальвера в «Сирано де Бержераке», Вурма в «Коварстве и любви». Тогда во Пскове собралась симпатичная компания выпускников



Николай Ильич
Денисов



*«Ревизор»
в дачном театре.
В центре Денисов-
Хлестаков.
1958*

Ленинградского театрального института. Здесь же Коля нашел свою судьбу, Лену Рубину, прожил с ней более 50 с лишним лет, до ее недавней смерти. Они успели отпраздновать золотую свадьбу.

Псков хорошо, но дома лучше. Как только стало возможно, он вернулся в Ленинград и поступил в Областной театр драмы и комедии (ныне Театр на Литейном). Нельзя сказать, чтобы вписался в репертуар театра. Играл во «Фронте» А. Корнейчука, «Самой счастливой» Э. Володарского. В конечном итоге, театр пришлось

на время покинуть. Это было болезненно, но драма обернулась феерией. Он сумел найти себя в роли поэта-песенника. Из рядового актера областного театра Денисов превратился в человека-праздник. В 34 года начал писать песни, и почти сразу его оценил Андрей Миронов, выпустив в 1980 году пластинку с четырьмя балладами на стихи Денисова (композитор А. Кальварский). Впрочем, подлинную известность ему принесло сотворчество с Валерием Леонтьевым. Шлягеры «Кабаре», «Я заводной» обеспечили ему популярность.



*Празднование
70-летнего юбилея.
В центре —
Валерий Леонтьев,
Елена Рубина,
Николай Денисов*

Все чаще он выходил на поклонны вместе с любимыми актерами и композиторами, слушал овации, ослепительно улыбался в пушистые усы. Денисов стал востребованным, нарасхват. Он хотел яркой жизни. И он ее получил.

Коля обладал способностью привлекать людей. Интеллигентный, мягкий, добрый — его окружали всегда соученики, певцы, актеры, продюсеры. Он был работоспособен, обязателен, профессионален. Вскоре его песни исполняли чуть ли не все знаменитые эстрадные актеры, актрисы России: Эдита Пьеха, Людмила Сенчина, Надежда Бабкина, Анне Вески, в последние годы Дмитрий Певцов и Максим Аверин. Когда ему было пять лет, Колина мама, Тамара Ивановна, привела сына в ателье звукозаписи, и он напел на гибкую пластинку тоненьким, дрожащим голосом «Ах, Самара-городок» — я не раз слушал этот исторический документ. Думал ли Коленька, что его песни будут петь по всей стране?

Шоу-бизнес довольно жесток — надо бороться за место на эстраде. Я не слышал от Коли ни одного злого слова в адрес коллег. И в своих книгах «Хозяйка кабаре-судьба» (1993), «Мой берег — Россия» (2007), «Любовь моя гуляет по свету» (2020) у Николая для каждого из тех, с кем сталкивала его работа, находилось теплое слово. Он

как бы забирал многочисленных друзей в свою большую семью и редко с ними расставался. Не говоря уже о том, что семьянин был замечательный, много делал для дочки, актрисы Маши Рубиной, внучки Насти, правнука Ильи.

Все же сверкающая эстрада не позволила забыть о театре. Он написал либретто 22 мюзиклов, оперетт, рок-опер и еще стихи к нескольким музыкальным спектаклям. Первым мюзиклом оказался «Стойкий оловянный солдатик» С. Баневича (1986) — замечательный композитор тоже умер через день после Денисова. «Солдатика» много лет (по три раза в день) играли в театре-фестивале «Балтийский дом». Теперь он идет в двух других петербургских театрах: Театре-буфф и Театре музыкальной комедии. В дальнейшем Денисов «мюзикхоллизировал» многие знаменитые произведения: К. Паустовского, А. Конан-Дойля, М. Твена, Д. Фонвизина, А. Островского, А. Дюма-сына, М. Загоскина, Ж. Ануя, В. Гауфа, Р. Распе, Н. Рериха. Одним их последних его сочинений в музыкальном театре стало либретто к опере Александра Чайковского «Милосердие» по единственной пьесе Николая Рериха (2024). Мировая премьера мистерии, в концертном исполнении Марининского театра, прошла в зале «Зарядье». О произведении в анонсе гово-



Николай Денисов и Эдита Пьеха

рится, что оно «затрагивает основополагающие вопросы бытия». «Милосердие» обозначило новый, более сложный этап творчества Николая Ильича, хотя этому направлению не суждено было развиваться.

Он был человек разносторонних дарований, интересов. Ему нравилось выступать в роли популяризатора. Денисов вел в течение нескольких лет на канале РТР еженедельную программу «Рио-Рита», где с увлечением рассказывал о популярных певцах и кино-танцовщиках прошлого. Он любил путешествовать. Вместе с женой они поколесили по свету. Коля первым оказался в Праге, и я не успокоился, пока тоже не увидел сказочный город. Потом были Венеция и Рим, Индия, США, Багамы и Канары, Таиланд.

Однако и актерское нутро требовало выхода. Поначалу они разыгрывали с Леной Рубиной забавные скетчи (что-то вроде комических дуэтов М. Мироновой и А. Менакера), пели в эстрадных шоу, Коля элегантно конферировал в концертах. Вернув-

шись на сцену, он приобрел уверенность, которой ему, может быть, не хватало в молодости. А Лена всегда была хорошей характерной актрисой, хотя только под конец жизни ее оценил кинематограф. Она много снималась. Когда по состоянию здоровья не смогла партнерствовать с мужем, Денисов начал участвовать в антрепризных спектаклях: «Тетка Чарлея» Б. Томаса, «Любовь до потери памяти» В. Красногорова (с Натальей Варлей), «Триумфальная арка» Э.М. Ремарка, «Синее небо, а в нем в облаках» В. Арро. Незадолго до смерти сыграл в ансамбле «Блуждающие звезды» (на сцене Центрального Дома актера им. А.А. Яблочкиной) самого Станиславского (Ивана Васильевича) в «Театральном романе» М. Булгакова.

Конечно, он снимался в кино. В сегодняшних его некрологах непременно называют сериалы с его участием: «Убойная сила», «Улица разбитых фонарей» и другие. Сериалы «поглощают» огромное количество актеров, и Коля не обманывал-



*Николай Денисов
на своем юбилее
в Петербурге. 2025*

ся в долговечности своих кинематографических эпизодов. Вряд ли кто-нибудь зафиксирует все фильмы, в которых он появлялся на экране. Помню очень смешной его рассказ о том, как он играл сцену расстрела белогвардейца, и «взрывное устройство» на теле не сработало... Николай обладал большим чувством юмора, даром комического рассказчика. Это у него от родителей. Папа, Илья Николаевич, замечательно читал рассказы М. Зощенко.

Он никогда не забывал друзей своей юности и, приезжая в Петербург, старался с ними встретиться. Мог без скуки перебирать старые альбомы со школьными фотографиями. Но, конечно, ему была нужна Москва с ее огромными возможностями. Достаточно напомнить, что свое 70-летие Коля отмечал в Государственном Кремлев-

ском дворце. Свое 80-летие отпраздновал в Москве и Петербурге, как бы прощаясь со всеми, кто его знал. На юбилее был красив, броско одет, оживлен и полон любви к окружающим. Пел и прекрасно станцевал эстрадный танец.

Коля прожил жизнь разнообразную, веселую, полную эмоций. Много стихов оставил после себя. Всегда делал то, что интересно. «Я жил, как я хотел! Живу я, как хочу», — гордо написал он в своем стихотворении «Мой путь». Не многие могут сказать о себе то же. Но и не щадил себя. Он ушел, но любовь его будет гулять по свету.

*Евгений СОКОЛИНСКИЙ
Фото из открытых источников в Интернете
и архива автора*

14 января, в первый день наступившего Старого Нового года ушел из жизни Игорь ЗОЛОВОВИЦКИЙ — заслуженный артист РФ, ректор Школы-студии МХАТ, высоко ценимый студентами и коллегами педагог, профессор, известный и любимый зрителями театра, кинематографа, телевидения. Человек и актер невероятно обаяния, мужественной красоты, редкого чувства юмора и иронии, он как мало кто умел общаться с любой аудиторией естественно, просто, вызывая доверие и чувство необходимости именно такого собеседника, наставника, друга.

Вся жизнь Игоря Яковлевича после окончания Школы-студии (мастерская Виктора Монюкова) не просто была связана со зданием в Камергерском переулке — как до разделения театра, так и после, оставшись в труппе Олега Ефремова, он обрел свой Дом на сцене МХТ и в неотделимой от нее Школе-студии. С 1983 го-

да и до последних дней Игорь Золотовицкий был безгранично предан своему призванию. Он запомнился многим театралам работой в Театре-студии «Человек», основанной талантливым режиссером Людмилой Рошкован, одной из первых открывающей зрителям природу «театра абсурда». Именно там начинали свой путь, ведущий к признанию, Роман Козак, Александр Феклистов, Дмитрий Брусникин, Игорь Золотовицкий, Валерий Гаркалин, замечательный художник Виктор Платонов и другие мастера. Родившись в 1974 году, уже несколько лет спустя репертуар театра начал знакомить публику с произведениями С. Мрожека, Т. Ружевича, Г. Бюхнера, Ф. Аррабаля и других драматургов, практически неизвестных или мало известных кругу зрителей. Тем, кому посчастливилось видеть работу Золотовицкого в спектакле «Чинзано» Л. Петрушевской, вряд ли забыли и сегодня то сильней-



шее впечатление, которое производила эта роль молодого артиста.

И, конечно, останутся в памяти тех, кто видел роли этого замечательно артиста на сценах Et Cetera, «Школы современной пьесы», Московского театра под руководством Олега Табакова, комического театра «Квартет И», как останется и его обширная фильмография... Слова приходят и уходят, а память надолго или навсегда остается в каких-то неведомых тайниках души, чтобы вспыхнуть внезапно во всей яркости красок пережитого.

Игоря Яковлевича Золотовицкого не стало так неожиданно для большинства не только зрителей, почитателей, учеников и коллег, что трудно осознать произошедшее. Но свершился некий неподвластный никому из живущих круг: одной из первых ролей на сцене МХАТ была его блистатель-

ная роль ревнивца Ронни в спектакле Владимира Машкова «№ 13» Рэя Куни, а накануне ухода Игоря Золотовицкого из жизни — пресс-показ этой обновленной работы в постановке приобретенного опыта и славу Владимира Машкова под названием «ТОТ самый № 13» был сыгран молодыми артистами Театра Олега Табакова на сцене «Современника». Без Игоря Золотовицкого, но, как кажется, с его незримым присутствием... Потому что в памяти вновь возникли те азарт, энергетика и радость творчества, которыми четверть века назад в числе других участников одарил нас молодой артист Игорь Золотовицкий.

Редакция журнала «Страстной бульвар, 10»

Фото из открытых источников в Интернете

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

№ 5–285/2026

Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редактор Елена Глебова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / E-mail: strast10@strdf.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 № 4-284/2025



Предыдущие номера
журнала можно
приобрести по адресу:

107031 Москва, Страстной бульвар, 10/34, стр. 1,
strast10@stdrf.ru

ГОТОВИТСЯ К ПУБЛИКАЦИИ В ЖУРНАЛЕ

СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

В РОССИИ

«Попасть в невидимую цель» на сцене
Владимирского государственного
академического театра драмы

«Осенняя соната» в Никитинском театре
(Воронеж)

ЛИЦА

Александр Исаев (Брянск)

МИР МУЗЫКИ

«Царская невеста» в Московском театре
«Новая опера» им. Е.В. Колобова

www.strast10.ru

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10
E-mail: strast10@stdrf.ru