

РОССИЙСКИЙ ТЕАТР: ИНФОРМАЦИЯ, ПРОБЛЕМЫ, ТЕНДЕНЦИИ

# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6-286/2026



150

СОЮЗ  
ТЕАТРАЛЬНЫХ  
*деятелей*

**ДОРОГИЕ ДРУЗЬЯ!**

Как быстро прошла зима с ее бесконечными природными «сюрпризами»: метели и ветры, огромные сугробы, которые не поддавались даже дождям, нередко сменявшим снегопад; дороги, становившиеся почти непреодолимым испытанием для транспорта и людей... Но и в этом старались мы находить радующие моменты — ведь многие с детства не видели таких сугробов! А каким счастьем оказывались ясные солнечные дни и высокое голубое небо! И вот, вопреки сменяющим друг друга картинам пейзажа, стал вдруг ощущаться легкий запах весны...

Для всего нашего театрального братства это знак надежды, что в столь важный юбилейный год СТД РФ станет совершенно особым каждое из малых событий, складывающихся в единую копилку достижений. Начатая нашим журналом новая рубрика «Архив СТД РФ» будет продолжена во всех номерах 2026 года, а, возможно, продлится — эта сокровищница хранит в себе так много ценного, что становится неисчерпаемой. Юбилеи отделений нашего Союза, театров и верных их служителей, новые программы и обогащение тех из них, что сложились давно, форумы, мастер-классы, лаборатории, фестивали — все это и многое другое составляет энергичную жизнь Союза театральных деятелей России. Выпуск юбилейных марок и почтовых конвертов, открытие автобусной остановки возле здания на Страстном бульваре, 10, названной в честь нашего Союза, свидетельствуют о том, что 150-летний юбилей вышел за рамки праздника для «избранных», став событием для всех.

Многочисленные премьеры в российских городах, спектакли гостей столицы, фестивали — обо всем рассказать невозможно, как невозможно поздравить всех юбиляров февраля, рассказать о молодых артистах, вспомнить тех, кого уже нет с нами. Но мы очень надеемся, что наши авторы, живущие в разные городах страны, будут писать нам чаще и больше обо всем, что происходит в их регионах.

В нашем февральском номере читатели найдут интересные им рецензии на спектакли Оренбурга, Краснодара, Воронежа, Владимира; узнают об артистах и режиссерах разных поколений в рубрике «Лица»; встретятся с гостем редакции режиссером Романом Габриа, почерпнут новости в рубриках «Мир музыки» и «Мир кукол», приобщатся к юбилейной истории театральных коллективов и их деятелей.

И все вместе мы будем ждать весны, которая знаменует пору цветения, добрых надежд и осуществления желаний...



# СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

№ 6–286/2026

**ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН  
2025–2026**

Издается 10 номеров в год —  
с сентября по июнь

*Лауреат ПРЕМИИ МОСКВЫ  
Лауреат премии «ТЕАТРАЛ»*



На обложке: «Вишневый сад». Раневская — Л. Дорошева. Краснодарский молодежный театр

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИЗ ЖИЗНИ СТД РФ

Знаки нашей памяти:  
коллекционная почтовая марка  
и художественный конверт  
к 150-летию СТД РФ.

*Пресс-служба СТД РФ* 2

«Союз театральных деятелей  
России» — новое имя

остановки общественного  
транспорта на Страстном  
бульваре в Москве.

*Пресс-служба СТД РФ* 3

70-летие Липецкого  
регионального отделения  
СТД РФ: летопись дат и событий  
(1955–2025). *Е. Лебова* 4

### АРХИВ СТД РФ

Альбом с фотографиями  
оперной певицы Веры  
Петровой–Званцовой  
(1901–1914). *Д. Изотов* 8

### В РОССИИ

*Владимир. В. Зиннатуллина* 18

*Воронеж. Н. Гаг* 21

*Краснодар. С. Колесникова* 25

*Оренбург. В. Соколова,*

*М. Рябцева* 30

*Пенза. Н. Конашенкова* 35

*Рубцовск. Г. Плужникова* 39

### ФЕСТИВАЛИ

Российская национальная  
премия и фестиваль  
«Золотая Маска».

*Е. Гундарина* 41

### ПРЕМЬЕРЫ МОСКВЫ

«Опус 48. Островский»  
(Театр на Таганке).

*И. Новичкова* 44

«Последние»  
(Московский еврейский  
театр «Шалом»). *А. Ильина* 51

### ПРЕМЬЕРЫ

#### САНКТ–ПЕТЕРБУРГА

«Козинцев. Гоголиада»  
(Александринский театр).

*Д. Медведева* 57

### ГОСТЬ РЕДАКЦИИ

Роман Габриа (*Санкт-Петербург*).

*Д. Медведева* 62

### ЛИЦА

Марина Брусникина

(Москва). *Н. Старосельская* 69

Александр Папыкин

(Оренбург). *М. Рябцева* 75

Александр Исаев

(Брянск). *И. Марченкова* 79

Валентин Бирюков

(Ставрополь). *О. Метёлкина* 86

Дарья Филиппова

(Уфа). *Е. Попова* 91

Валерий Фокин

(Санкт-Петербург).

*Д. Медведева* 98

### СОБЫТИЕ

«Рождение московского  
театра»: торжественный  
вечер к 270-летию первого

публичного студенческого  
спектакля. *Ю. Смолякова* 105

### ПОРТРЕТ ТЕАТРА

Таганрогский камерный театр.

*А. Климашевский* 109

### КНИЖНАЯ ПОЛКА

«Беседы с К.С. Станиславским,  
записанные Корой Антаровой».

*Н. Старосельская* 116

### МИР МУЗЫКИ

«Турандот» (Большой театр);  
«Царская невеста»

(Московский театр «Новая  
опера» имени Е.В. Колобова).  
*А. Матусевич* 120

### МИР КУКОЛ

«Умка» (Московский театр  
кукол). *А. Ильина* 130

### ТЕАТРАЛЬНАЯ ШКАТУЛКА

25-летие балетной школы  
в Республике Марий Эл.

*М. Романова* 136

### ВСПОМИНАЯ

Веру Алентову  
(Москва). *К. Алексеева* 144

Всеволода Шиловского  
(Москва). *В. Пархоменко* 150

Владимира Коренного  
(Тольятти). *А. Игнашов* 155

# ЗНАКИ НАШЕЙ ПАМЯТИ

**В** год 150-летнего юбилея Союза театральных деятелей Российской Федерации (СТД РФ) в обращение вышла коллекционная почтовая марка и художественный конверт (художник-дизайнер А. Егизарян). К этому событию Почта России подготовила штемпель специального гашения. Выпуск приурочен к юбилейному году празднования, установленному Указом Президента России Владимира Владимировича Путина.

Памятная марка номиналом 250 рублей, тираж которой составляет 16 тысяч экземпляров, представляет собой художественный блок. На ней изображено историческое здание СТД РФ на Страстном бульваре в Москве – знаковое место для нескольких поколений театрального сообщества.

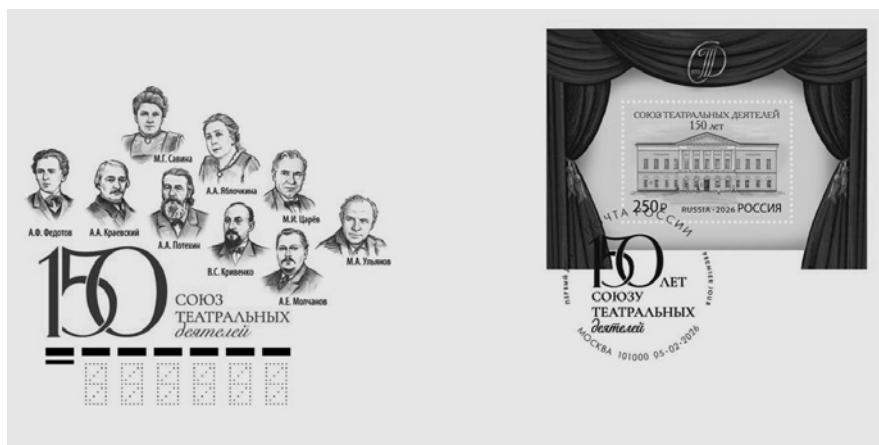
Особый интерес для коллекционеров и поклонников театра представляет тематический конверт. Следуя филателистической традиции, на нем увековечены председатели организации, завершившие свой земной путь. Их портреты, размещенные в хронологическом порядке, отражают эволюцию от Общества взаимного вспоможения русских артистов (1876) через Русское театральное общество, Императорское Русское театральное общество и

Всероссийское театральное общество к современному Союзу театральных деятелей России. Вот эти имена: Александр Федотов – первый председатель (1877); Андрей Краевский, Алексей Потехин, Василий Кривенко, Анатолий Молчанов, Мария Савина – руководители в дореволюционный период; Александра Яблочкина, Михаил Царёв – лидеры Всероссийского театрального общества; Михаил Ульянов – первый Председатель Союза театральных деятелей России.

«Этот почтовый выпуск – дань уважения всем поколениям руководителей нашего Союза, которые на протяжении полутора веков отстаивали интересы театрального сообщества, поддерживали артистов и развивали отечественную сцену. Серия конвертов позволяет вспомнить и почтить тех, чья эпоха уже стала частью нашей великой истории», – отмечает Первый заместитель Председателя – Руководитель Центрального аппарата СТД РФ Данияр Турусбеков.

Коллекционную продукцию можно приобрести в отделениях «Почты России» и в фирменном магазине «Коллекционер».

Пресс-служба СТД РФ



## СЛЕДУЮЩАЯ ОСТАНОВКА — СТД

**О**становка общественного транспорта на Страстном бульваре в Москве получила новое имя — «Союз театральных деятелей России». Решение о переименовании призвано увековечить вклад старейшей творческой организации в культурную жизнь столицы и страны. Это событие подчеркивает неразрывную связь театрального искусства с городом и его жителями, служит напоминанием о богатом театральном наследии, которое продолжает развиваться.

«Для мастеров сцены здание на Страстном бульваре — место, где рождаются идеи и проекты, влияющие на развитие российского театра, — отметил Председатель Союза театральных деятелей России Владимир Машков. — Но для многих москвичей наш дом долгие годы оставался просто красивым старинным особняком. Теперь жители города и гости столицы слышат название нашего Союза в транспорте, видят его на остановке, и, возможно, кто-то из них поинтересуется: что такое «Союз театральных деятелей России», чем занимается эта организация? И тогда он узнает о наших фестивалях и творческих лабораториях, мастер-классах и премиях для театральных деятелей, об адресной помощи ветеранам сцены и молодым талантам. А может быть, этот пассажир даже увлечется теа-

тром и станет преданным поклонником театрального искусства. Мы очень благодарны Департаменту транспорта города Москвы за эту уникальную возможность».

Заместитель Мэра Москвы в Правительстве Москвы по вопросам транспорта и промышленности Максим Ликсутов рассказал: «Московский транспорт тесно сотрудничает с театральным сообществом. Мы посвящаем оформление подвижного состава и инфраструктуры важнейшим культурным событиям. Наши площадки традиционно становятся частью масштабных городских мероприятий, в том числе с участием знаменитых артистов, которых знает и любит вся страна. Поздравляем Союз театральных деятелей России с 150-летием. Желаем организации процветания и успехов!»

Остановка «Союз театральных деятелей России» возле здания Союза находится на пути следования маршрутов М5 и 5п. Ранее она называлась «Страстной бульвар». В транспорте уже объявляют новое название и показывают его на медиаэкранах в салоне. Переименованные остановочные павильоны расположены по обе стороны Нарышкинского сквера.

*Пресс-служба СТД РФ*

*Фото предоставлено пресс-службой ГУП «Мосгортранс»*



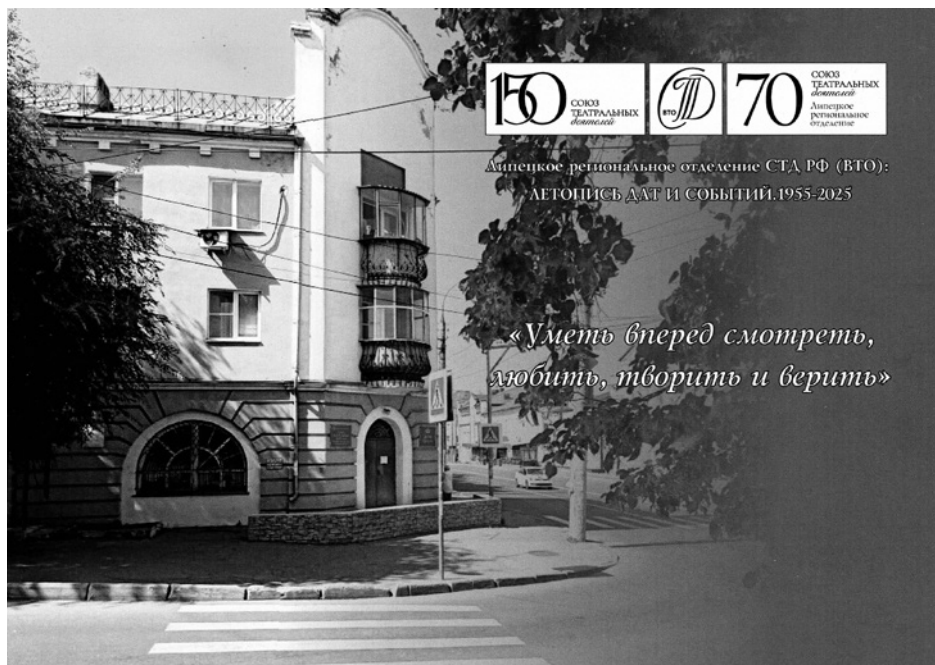
# СМОТРЕТЬ ВПЕРЕД, ТВОРИТЬ, ВЕРИТЬ

**Л**ипецкому региональному отделению Союза театральных деятелей РФ исполнилось 70 лет. Сегодня оно объединяет 147 членов СТД РФ из четырех театров и нескольких организаций, связанных со сценическим искусством. Зримым воплощением большого творческого пути стал буклет, где отражены главные даты и события с 1955 по 2025 год. Слова, вынесенные на обложку юбилейного издания, можно считать жизненным кредо всех, кто причастен к театральному искусству на липецкой земле: «Уметь вперед смотреть, любить, творить и верить».

Эта летопись вместила значительные вехи не только в развитии профессио-

нального сообщества актеров и режиссеров, но и самого региона, что вполне закономерно. В прошлом году исполнился 71 год со дня основания Липецкой области, образованной из окраинных районов Рязанской, Воронежской, Курской и Орловской областей. Через год в культурной сфере нового субъекта появилось отделение Всероссийского театрального общества. Архивные документы сохранили точную дату его рождения — 14 декабря 1955 года.

На первых порах «актерское братство» располагалось в старом здании областного драматического театра, который вел свою историю с 1921 года и в прежнее время имел статус городского. В



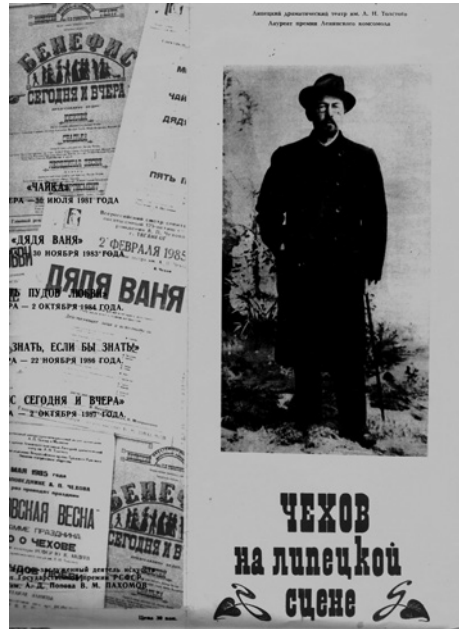


Первый Советский драматический театр в Липецке

1968 году появился новый адрес — только что построенное на высоком холме здание театра на Театральной площади. К слову, на карте Липецка это по-прежнему одно из самых красивых мест, а для служителей Мельпомены еще и важный символ: у подножия холма когда-то стояла церковь, где венчалась бабушка будущего русского гения А.С. Пушкина. Здесь, в здании академического театра драмы имени Л.Н.Толстого, прошли четверть века насыщенной жизни Липецкого СТД. В феврале 1993-го оно, наконец, обрело собственный дом на улице Фрунзе. Общую радость разделил тогда вместе со всеми председателем СТД РФ Михаил Ульянов.

История Липецкого театрального союза немногословна, но за каждой строкой стоят судьбы неординарных и неравнодушных людей. До 1957 года уполномоченным ВТО по Липецкому театру была актриса А.А.Ланская, потом эта сфера ответственности перешла к А.Д.Дальскому-Михесту (до 1964), заслуженному

Афиша «Чеховских чтений»





Библиотекарь  
Е.М. Жаркова

артисту РСФСР Г.Д. Горелову (до 1972), актеру М.С. Ильину (до 1976), театральному художнику, заслуженному работнику культуры РСФСР А.Ф. Бобылкину (до 1978), заслуженной артистке РСФСР М.В. Якушкиной (до 1980). Почти 15 лет творческий союз возглавляла заслуженная артистка РСФСР Юлия Ивановна Миленко-Ганина – выпускница Государственного института театрального искусства имени А.В. Луначарского (ныне ГИТИС), участница концертных фронтовых бригад, педагог и неутомимый организатор творческих вечеров и концер-

тов. В 1996 году председателем Липецкого СТД избрали актрису яркого дарования, народную артистку РФ Зинаиду Владимировну Чередниченко, и она трудилась на этом поприще до 2005 года.

В ряду председателей особое место занимает имя заслуженного артиста РФ, чтеца, мастера художественного слова, театрального педагога Виктора Николаевича Зябкина. Липецкому региональному СТД РФ он отдал 20 лет, проявив себя настоящим лидером и сделав театральное сообщество подлинным союзом единомышленников. Среди них и пришед-



Председатель Липецкого СТД РФ до 2025 года В.Н. Зябкин

шая сюда в 1978 году Елена Михайловна Жаркова, чьими стараниями сформировалась единственная в области театральная библиотека. Сегодня в ее фонде более шести тысяч книг и специализированных изданий.

Жизнь Липецкого СТД – это постоянное движение. В 1982 году театальный союз вошел в число организаторов «Чеховских чтений», которые дали начало двум крупным международным фестивалям – «Липецкие театральные встречи» и «Мелиховская весна». В 2011 году стал победителем областного конкурса «Лучшая некоммерческая организация». Можно еще назвать и такие социально значимые проекты, как «Театральный камертон», «Живительный родник», «В гостях у Мельпомены», «Театр + Общество», направленные на приобщение молодого поколения к вечным ценностям. Еще ежегодный конкурс-фестиваль «В зеркале сцены», который Липецкое отделение СТД проводит с 2014 года, объединяя профессиональные театры своего

региона. Или такие заметные события, как театально-образовательный проект «Сто уроков о театре», получивший в 2020 году грантовую поддержку Президента РФ; масштабный театальный фестиваль «Липецкий выбор», организованный при поддержке Российского фонда культуры в рамках федерального проекта «Творческие люди».

Любовь и творчество действительно способны менять нашу жизнь, а вера в правильность избранного пути помогает преодолевать многие трудности. В летописи Липецкого отделения СТД РФ пока семь десятилетий, а время уже пишет новые страницы. Следующие пять лет региональный союз будет возглавлять Татьяна Васильевна Горелова – заслуженный работник культуры России, заместитель директора Липецкого колледжа искусств имени К.Н. Игумнова.

Елена ПЛЕБОВА

Фото из архива Липецкого регионального  
отделения СТД РФ

# ШАЛЯПИН В ЮБКЕ

К творческой биографии Веры Петровой-Званцевой

*В рамках 150-летия Союза театральных деятелей России продолжаем изучать архивы творческих кабинетов, хранящие немало бумажных сокровищ. Уникальный альбом почтовых карточек с фотографиями певицы, покорявшей меломанов в эпоху Серебряного века, стал настоящей находкой и сюрпризом для редакции. По удивительному стечению обстоятельств, она ровесница СТД и в этом году исполняется 150 лет со дня ее рождения. Сегодня имя Веры Петровой-Званцевой (1876–1944) незаслуженно забыто, однако в конце XIX — начале XX века она была примадонной частной оперы, любимицей Римского-Корсакова и главной московской Кармен.*

**В**ера Николаевна Петрова родилась 12 сентября 1876 года в Саратове. Здесь требуется уточнение, поскольку в биографических источниках год рождения певицы разнится. Согласно «Большой советской энциклопедии» и «Музыкальной советской энциклопедии» под редакцией Ю.В. Келдыша, год рождения указан как 1876. На надгробии стоит 1875, а в Вокально-энциклопедическом словаре под редакцией М.С. Агина — 1878. Ее отец, банковский служащий, рано ушел из жизни, оставив супругу и пятерых детей без средств к существованию. Вере с детства пришлось рассчитывать только на себя. Любовь к музыке и пению проявились у нее с ранних лет. Она посещала хоровой класс, брала частные уроки вокала у преподавателя пения в саратовском училище Софьи Григорьевны Логиновой: «Понимай, что ты поешь. Не будь каменной, стой свободно, спокойно. Пой как говоришь, без напряжения. Дыши ровней. Вот какие замечания остались у меня на всю жизнь», — вспоминала певица о своем первом педагоге.

В 1894 году Петрова дала в Саратове свой первый сольный концерт, а на вырученные средства отправилась в Москву и поступила в консерваторию в класс Варвары Михайловны Зарудной, супруги композитора и дирижера М.М. Ипполитова-Иванова. В консер-

ватории Вера Петрова познакомилась и со своим будущим мужем — режиссером Николаем Званцевым, преподавателем актерского мастерства. Он стал главным поклонником ее таланта, ангелом-хранителем и на сцене, и в жизни. По окончании консерватории Вера Николаевна пела в провинциальных театрах Орла, Ельца, Курска, была солисткой Тифлисской оперы (1898–1899), а осенью 1900 года ее приняли в Московскую частную оперу Саввы Мамонтова, где она дебютировала в партии Любаши в «Царской невесте». После финансового краха антрепренера, перешла в труппу Театра С.И. Зимина, где служила до окончания своей карьеры. Сделала небольшое отступление. В Архиве СТД РФ обнаружен «Отчет о деятельности Театрального Справочно-статистического и Комиссионного Бюро русского Театрального общества», где в разделе «Г.г. предприниматели зимнего сезона 1916–1917 гг.» значится Зимина театр, возглавляемый дирекцией в лице С.И. Зимина и специализирующийся на опере.

Певица обладала не только голосом большой силы и легкости, но и ярким драматическим талантом, за что современники называли ее «Шляпин в юбке». Рецензент газеты «Московский листок» писал в 1900-м году: «Будет ли опера музыкальной драмой или она



*Вера  
Николаевна  
Петрова-  
Званцева*

превратится в какую-либо иную форму искусства, но, когда слушаешь таких певиц, как Петрова-Званцева, хочется верить, что опера останется не спортом, не дивертисментом в костюмах, но глубоко содержательной, вдохновенной

сценической формой театрального искусства».

Коллекция из 54 фотографий в альбоме, датированных 1901–1914 годами, представляет Петрову-Званцеву в разных ролях, демонстрируя внушительный диапазон разнохарактерных партий. По-



Опера «Демон». В роли Геня



Опера «Садко». В роли Любавы

этическая Шарлотта, солнечный Лель, страстная Любаша, экспрессивная Кармен, юморная Солоха, страдающая Заза, непреступная Далила — во всех этих партиях Петрова-Званцева была неподражаема. «Как только Петрова появлялась на сцене — начинался Театр», — писал об артистке современник. Несмотря на аналогю с Шляпиным, подробных сведений о ее творческой жизни сохранилось не так много, не говоря уже о том, что не существует ни одной монографии, посвященной певице. Единственный очерк о Петровой-Званцевой написан племянником Мамонтова — Платоном Мамонтовым, близко общавшимся с артисткой. Этот текст на 43 машинописных листах хранится в фон-

дах Российского государственного архива литературы и искусства, но и он не дает полного представления о ее ролях. Поэтому альбом фотографий, найденный в Архиве СТД РФ, позволяет реконструировать ее работы на оперной сцене, сопоставляя уникальные кадры с рецензиями и воспоминаниями современников.

15 сентября 1900 года Вера Николаевна дебютирует на сцене Московской частной оперы в партии Любавы в «Царской невесте» Н.А. Римского-Корсакова. Когда артистка запела арию «Снаряжай скорей, матушка родимая», — театр замер. Музыкальный критик, публиковавшийся под псевдонимом Дий Одинокый, вспоминал: «Что-то близкое, род-

ное, могучее заколыхалось в груди, сдавило спазмами горло... Кончилась песня... Как зачарованный сидел я... и вдруг, сверху до низу театр дрогнул от аплодисментов, словно прорвалась плотина». Две фотографии в роли Любаша датированы 1913 годом. На одном из снимков Петрова-Званцева стоит в платке-убрусе с цветочным орнаментом. Печальный взгляд, смиренная осанка — всё соотносится с отзывом Мамонтова: «Она пела эту песню, как пел русский народ о своей «бесталанной» доле, тоске, печали, пела в позе простой русской женщины».

В этой роли Петрову видел и сам автор музыки — Римский-Корсаков, невероятно расхвалив ее Любашу. По настоянию композитора Вера Николаевна стала первой исполнительницей партии Кашеевны в опере «Кашей Бессмертный». Премьера состоялась 12 декабря 1902 года. «Публики было очень много, и папу дружно вызывали, поднесли ему венок, а после арии Кашеевны с мечом произошел такой всеобщий взрыв, буря аплодисментов, каких и я не ожидала», — писала супруга композитора сыну после премьеры. В короне и с поднятым над головой мечом артистка была невероятно эффектна в этой роли, и москвичи специально ходили на «Кашея», чтобы послушать свою любимицу. «Она пела эту трудную партию по настоящему, категорическому требованию самого автора, — писал критик С.Н. Дурьлин, — Это был сказочный образ, но зловещей, недоброй силой веяло от него. Обращение Кашеевны к мечу у Петровой звучало как властное, черное заклинание, и верилось, что меч, ею зачатый, будет губителен для ее врагов».

Одной из «визитных» партий Веры Николаевны стала Кармен. В этой роли она выходила на сцену более тысячи раз! Московская публика сходилась с ума от ее дыганки — в дни исполнения оперы с участием Петровой-Званцевой всегда был аншлаг. «Ее Кармен, — вспо-



Опера «Кашей Бессмертный». В роли Кашеевны. 1901

минал П.Н. Мамонтов, — простая работница табачной фабрики, дочь горячей и суверенной Испании, задорная, полная могучего жизненного темперамента, вся сотканная из страсти, искренней и стихийной». Девять фотоснимков разных лет запечатлели певицу в этой роли. Вот она в мантилье — гордая и неприступная, на другом фото поражает внутренней экспрессией и пронзительно-острым демоническим взглядом. Петрова-Званцева играла Кармен как «порождение улицы». Она первая смело отбросила западный штамп исполне-



Опера «Кармен». В роли Кармен. 1901

ния обольстительницы, одной из главных черт которой являлось кокетство каскадного свойства. Журнал «Русский артист» в 1908 году писал: «Особенно хорошо было то место во втором акте, когда Кармен слушает романс о цветке: при его начале она сидит недовольная, согнувшись и опустив голову, но по мере того как Хозе поет, она поднимает голову, выпрямляется, вся преобразается, и к концу романа зритель видит ее смелое гордое лицо, счастливое всем слышанным. Это был цветок, распутившийся на ваших глазах».

Другие рецензенты обвиняли Петрову в излишней вульгаризации Кармен,

ее увлечением грубыми эффектами: «Артистка все более и более прибегает к выкрикам. В игре много темперамента, но тип г-жа Петрова дает грубый, в ее игре не чувствуется той пленительности, женственности, которыми должна была обладать Кармен». Вокальные приемы Петровой, конечно же, были данью моде. Дело в том, что репертуар Театра Зимина каждый сезон пополнялся новинками композиторов-веристов, в которых артистка выступала с большим успехом. В отличие от бельканто, техника в операх веристов была ориентирована на передачу накала страстей, использование «арий крика», драматического грудного регистра и приемов, добавляющих резкости в звучании. Так, например, в 1905 году в Театре Зимина была поставлена откровенно слабая опера Альфреда Брюно «Ураган» на либретто Эмиля Золя. Сюжет взят из жизни «маленьких людей» — рыбаков, проживающих на острове. Лишь благодаря участию Петровой «Ураган» избежал провала. С. Василенко вспоминал: «Петрова спасала оперу одной сценой: после убийства рыбака, находясь одна в хибарке, она мечется и истерично кричит: «Закройте дверь, закройте дверь! Задует ветер лампу!». А в хижине никого нет и уже темно». Так и с Кармен: экспрессивный вокал — веянье эпохи. Такой она и осталась в памяти современников: Кармен-хулиганка.

В лирических ролях Петрова не производила такого впечатления на публику, как в операх, в которых было необходимо продемонстрировать «сферу страсти». Шарлотта в «Вертере» Жюльетта Массне была одной из любимых партий ее партий. Трагедия Шарлотты в том, что она не может стать женой Вертера, так как обязана выполнить завещание матери — соединить свою судьбу с нелюбимым человеком. О ее Шарлотте Ю.Д. Энтель писал: «Этой даровитой артистке, вся сила которой помимо превосходного голоса, в темпераменте, в силе



*Опера «Черевички». Чуб — Н. Званцев-Неволин, Солоха — В. Петрова-Званцева. 1902*

акцентуации, трудно было бы конечно изобразить Лотту начала оперы — идеал кротости и невинности. Это и не удалось ей вполне, но чем больше чувствует себя Лотта вовлеченной в водоворот борьбы и сомнений, тем ярче была Петрова, и третий акт был торжеством артистки». П.Н. Мамонтов рассказывал, что в сцене объяснения с Вертером артистка убедительно выражала и пруснувшуюся любовь к нему, и борьбу с долгом и самообладанием: «Каждое слово Шарлотты — Веры Николаевны говорило о необходимости уйти, о дружбе, о возможности для Вертера полюбить другую женщину, а мимика — глаза, жесты —

выражали любовь и невозможность забвения. Сколько было выражено отчаяния в одном слове «никогда», после известия об уходе Вертера».

Значительная часть фотоснимков в альбоме представляет Петрову еще в одной ее любимой сопрановой партии — артистки Заза в одноименной опере Руджеро Леонкавалло. Премьера спектакля в Театре Зимина состоялась в 1905 году. По сюжету актриса варьете Заза знакомится с бизнесменом Дюфреном и влюбляется в него до безумия. Но он, отвечая ей взаимностью, жлет о своем семейном статусе. Посещая его дом в Париже, Заза видит маленькую Тото — дочь Дюффрена. Героиня отказывается от своей любви, не в силах разрушить семью. В финале спектакля, снимая с себя пальто, она появлялась в великолепном наряде — символ возрождения примадонны. Петрова играла актрису, выросшую в душевной атмосфере кулис кафе-шантана, но сохранившую чистоту чувств среди окружающей пошлости и распушенности. Так она раскрывала драму примадонны в простых, понятных, человеческих тонах.

Еще одной знаковой ролью Петровой была Далила в опере Камилля Сен-Санса «Самсон и Далила». Премьерой дирижировал приглашенный из Парижа близкий друг композитора маэстро Эдуард Колонн — один из крупнейших дирижеров XIX века, прославившийся очень жестким отношением к музыкантам. По воспоминаниям очевидцев, услышав артистку на генеральной репетиции, он остановил оркестр, поднялся на сцену, расцеловал Веру Николаевну и сказал, что сам Сен-Санс был бы потрясен ее пением, что она — «чудо, живое воплощение весны, томления и погибельного очарования». Получить такой отзыв от дирижера-тирана было высшей похвалой для русской артистки.

В жизни Петрова-Званцева обладала непростым характером. Главной чертой ее личности была требовательность



Опера «Зазà». Н. Райский  
и В. Петрова-Званцева.  
1905

к себе и другим. Несмотря на то, что рамки актерского мастерства оперного певца связаны с партитурой, Вера Николаевна вносила в каждый спектакль новые нюансы, часто меняла мизансцены, продолжая искать новые краски, поддаваясь вдохновению. Это сохраняло ее образы от штампов, от скуки и серости. «Я видел, — писал московский зритель в дневнике, — как Петрова-Званцева, одно появление только которой на сцене вызывало овации, вся-

кий раз перед выходом, стоя у кулисы выпивала стакан холодной воды, который давала ей изящная ее горничная и... крестилась, как маленькая девочка перед выходом из-за парты к вызвавшему ее отвечать учителю».

Ее не раз приглашали петь в Большой театр, но она безапелляционно отвечала: «Где начинала, там и закончу». Преданность Петровой Частной опере граничила с большими финансовыми рисками. В 1901 году, когда бывший театр



Опера «Самсон и Далила». В роли Далилы. 1907



Опера «Царская невеста». В роли Любаши. 1913

С.И. Мамонтова стоял на грани полного разорения, по инициативе Веры Николаевны образовалось Товарищество на паях. Это было совершенно новое в России предприятие, которое действовало без посредников и не зависело от антрепренеров. Вера Николаевна вошла в правление Товарищества. Когда владелец здания заявил, что договор на аренду будет заключать не с Товариществом, а только с конкретным лицом, берущим на себя всю ответственность,

она без колебаний подписала документ, рискуя очень многим. Таким образом, последними годами своего существования труппа московской Частной оперы Мамонтова целиком обязана Вере Николаевне.

В 1913 году художник К.С. Петров-Водкин запечатлел Петрову-Званцеву в своей работе. На портрете певица в непригнуженной домашней обстановке, отбросив сценический образ, предстает в расслабленной позе. Бархатисто-ви-



*Опера «Капитанская дочка». В роли Екатерины II. 1914*

шневое платье ярко выделяется на фоне стилизованных под листву зеленых складок. Темные волосы зачесаны назад, черты лица лишены искусственной утонченности, но полны спокойствия. Задумчивый и открытый взгляд, направленный прямо на зрителя, рождает ощущение немого диалога. Сосредоточенная естественность перекликалась с ее любовью к жизни на природе — вместе с супругом она много времени проводила

на подмосковной даче, занимаясь огородом и цветами.

По ее убеждению — оперные певцы должны уходить со сцены вовремя, а не выступать «до гробовой доски». Театр был для нее всем: жизнью, целью и дыханием. К сожалению, она не очень заботилась о голосе, исполняла неподходящие партии, выступала, не жалея себя, по три-четыре раза в неделю. Ее голос заметно слабел. В 1923 году Вера Николаев-



Вера Петрова-Званцева на обложке «Центральной театральной газеты», 1913. Из открытых источников в Интернете



Театральные образы Веры Петровой-Званцевой на сценках «Центральной театральной газеты», 1913. Из открытых источников в Интернете

на покинула сцену, посвятив себя педагогической деятельности в Московской консерватории. В 1931 году артистка была удостоена звания «Заслуженный деятель искусств РСФСР». Скончалась Петрова-Званцева в 1944 году в Москве, похоронена на Новодевичьем кладбище.

К счастью, бум индустрии звукозаписи в начале XX века сохранил для потомков ее голос. А в 2022 году при проведении ремонтно-реставрационных работ в Главном доме усадьбы Бахрушиных в закрытой нише стены были обнаружены грампластинки начала XX века, в том числе неизвестные ранние за-

писи певицы периода 1907–1910 годов. И сегодня оперные меломаны имеют возможность услышать живой голос артистки, которая четверть века покоряла москвичей. Теперь ее роли — не просто строчки в энциклопедии, а живая память. Остается включить записи, и, листая этот альбом, представить блеск софитов в переполненном Театре Зимина и шум аплодисментов, которые когда-то звучали в ее честь.

Дмитрий ИЗОТОВ  
Фото из Архива СТД РФ

## ВЛАДИМИР. Посвящение Мастеру

**17** января 2026 года, в первый День артиста, на большой сцене Владимирского государственного академического театра драмы состоялся спектакль «Попасть в невидимую цель», посвященный актерскому пути народного артиста России, Почетного гражданина Владимирской области, лауреата Национальной театральной премии «Золотая Маска» Николая Анатольевича Горохова (1950–2025).

Идею и постановку спектакля-посвящения представил зрителям бывший ученик Мастера, а в настоящее время лауреат Национальной театральной премии «Золотая Маска» Владимир Кузнецов. В этой работе режиссер по-особому использовал все постановочные элементы для «чувственного путешествия» по судьбе Артиста. Трудно передать ма-

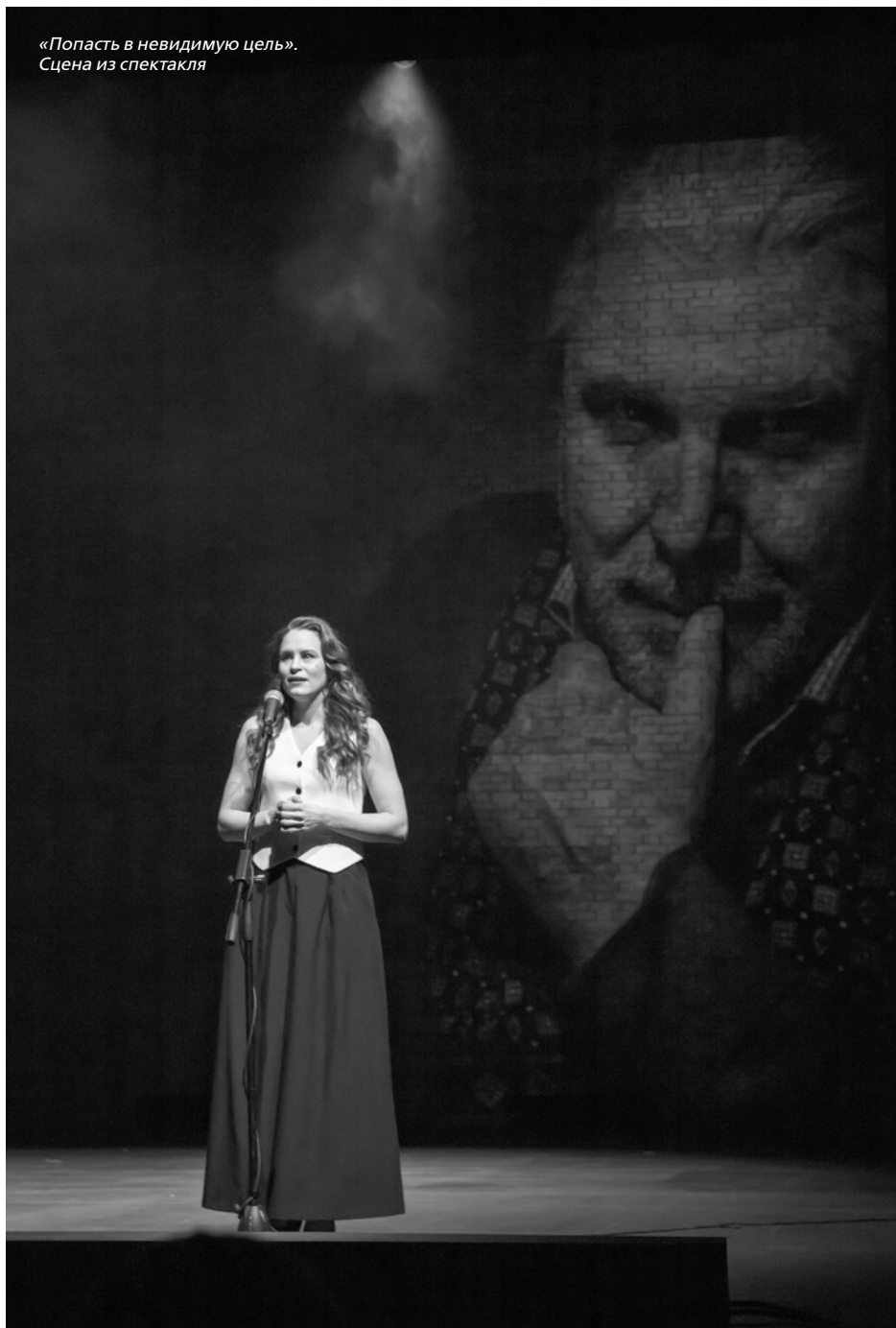
гическую атмосферу на сцене и в зале, сотканную из живого исполнения участников и звучания голоса видеообраза Горохова. Свет, декорации, костюмы, видео и аудиотехника отражали яркие этапы большого жизненного пути народного артиста, выражали его внутреннее состояние, которое передавалось зрителям. Режиссер, актеры, вся постановочная группа при создании спектакля не подвели Мастера: его приверженность русскому психологическому театру, богатому гаммой чувств и эмоционального напряжения.

Главная особенность постановки — максимальная душевная концентрация и мощная энергетика гармоничного актерского ансамбля, который соединил образы, созданные Мастером, с реальными событиями в жизни театра. Ав-

*«Попасть в невидимую цель». Сцена из спектакля*



«Попасть в невидимую цель».  
Сцена из спектакля





«Попасть в невидимую цель». Сцена из спектакля

тор постановки удачно выбрал партнеров Николая Горохова по сцене в его любимых образах из более 200 блистательно сыгранных им крупнейших ролей российского и мирового репертуара. Одним из триумфальных можно считать образ Андрея Боголюбского — князя-строителя Древней Руси, где проявилась мудрость и масштабность личности артиста. Об этом историческом событии трогательно рассказали Анна Лузгина и Наталья Демидова вместе с «видеосоло» Николая Горохова.

О значительных творческих работах с Мастером поделились заслуженные артисты РФ Жанна Хрулева и Галина Фатхудинова, артистки Анна Зайцева и Ариадна Брунер, вспомнив спектакли «Скрипка Ротшильда», «Жить», «Искушение». Пронзительно прозвучали сти-

хи Евгения Евтушенко «Идут белые снеги...» из спектакля «На стыке времен» в исполнении заслуженной артистки России Татьяны Евдокимовой. А заслуженный работник культуры РФ Владимир Лаптев поделился воспоминаниями о душевных беседах с Николаем Анатольевичем в общей гримерке.

Он напомнил о том, что мэтр русской поэзии после просмотра спектакля по его произведениям написал такие слова: «В этой маленькой гримерке я счастливей, чем в Нью-Йорке... Дорогому Николаю Горохову! Здесь аура настоящего большого актера!»

Запомнился эпизод о любимом поэте Мастера — Владимире Маяковском, роль которого ранее играл артист в моноспектакле «Дайте руку! Вот грудная клетка!» Мощную энергетику Н. Горо-

хова в данной постановке «передавала» практически вся мужская часть актерского ансамбля, к которой присоединился профессор, доктор филологических наук Виктор Мальгин, исполнивший настоящую оду Артисту.

Николай Горохов был талантлив во всем, совмещая актерство с педагогической деятельностью. В 2001 году он создал Владимирскую театральную школу, где воспитал множество артистов. Имя Н.А. Горохова в настоящее время присвоено Высшей школе музыки и театра Владимирского государственного университета, в котором он трудился с 1980 года. Воспитанники педагога были единоклубны в том, что жизнь и деятельность Николая Анатольевича — это бес-

ценный капитал, который навсегда останется с ними, что это вершина, которую мечтают достигнуть многие.

А владимирские зрители еще раз убедились, что Николай Горохов — легенда и гордость нашей сцены, символ и душа театрального искусства. Он — Мастер, покоривший своим профессионализмом, теплотой и честностью не только коллег по работе, но и зрителей, как в России, так и во многих зарубежных странах. Он был и остается олицетворением чести и достоинства, высокого призвания профессии Артиста и Учителя!

*Вера ЗИННАТУЛЛИНА*

*Фото предоставлены театром*

## ВОРОНЕЖ. «Осенняя соната» в Никитинском театре

**К**аждый новый спектакль в Никитинском театре — событие. По крайней мере для тех, кто следит за пульсом театральной жизни города. И, как видим, их высоко оценивает профессиональное сообщество — Ассоциация Театральных критиков назвала спектакль Никитинского в постановке Елизаветы Бондарь «Принц Гомбургский» — лучшим в России по итогам 2025 года. Премьера этого сезона — «Осенняя соната». Питерский режиссер Андрей Гончаров выбрал в качестве литературного материала киносценарий одного из самых противоречивых кинорежиссеров Ингмара Бергмана. Вероятно, в нем он увидел возможность сценически осмыслить тему семейных отношений, тонко и надрывно описанную скандинавскими авторами (в МХТ им. А.П. Чехова идет в его же постановке «Осень» по Августу Стриндбергу).

Камерная драма «Осенняя соната» — поздняя киноработа Бергмана. В ней он мак-

симально сконцентрирован на попытке найти незримые точки расхождения и соприкосновения в клубке родственных связей. Здесь много внутренней работы, киношных крупных планов, всех этих шепотов и криков. Андрей Гончаров в своем театральном прочтении адаптировал сценарий и вывел его из иллюзии статичности, сделав историю драматических отношений известной пианистки Шарлотты и двух ее дочерей Евы и Елены, наполненной жизнью, эмоциями, даже песнями, движением тела, говорящими о боли настолько громко, что сводит кончики пальцев от напряжения.

Художник Константин Соловьёв и режиссер Андрей Гончаров идеально работают с пространством. Строгая, лаконичная, выверенная в осенних тонах цветовая гамма, скандинавский холодный мраморный дом с колоннами, где за гаражными воротами скрывается горный серпантин дороги, а из тумбы выезжает гроб, на котором



«Осенняя соната». Елена — М. Соловей, Ева — М. Демьяненко, Виктор — А. Габуря

стоят одинокие белые лилии, символ чистоты и вечной жизни. Лучше места для проработки травм не придумаешь.

По сюжету, Ева пишет матери письмо, в котором приглашает ее приехать в гости, умолчав, что у них с мужем Виктором сейчас гостит вторая дочь — Елена, которую Шарлотта некогда поместила в клинику для душевнобольных. Шарлотта после многолетнего молчания в отношениях с детьми принимает приглашение, приезжает и попадает не в теплую родственную атмосферу, а на великий суд, где обнажаются застарелые внутренние противоречия, недовольство собой и отчаянные попытки переложить ответственность за свою жизнь на другого.

Гончаров талантливо расставляет акценты: у него нет очевидно плохих или хороших, как и должно быть в драме, обе стороны в чем-то правы и в чем-то виноваты. Мы же прекрасно справляемся с ролью судей, молчаливо вынося свой вердикт в душе. Уверена, каждому он дается с трудом, а кому-то, быть может, даже со слезами. Та-

кое максимально-эмпатичное состояние у зрителя случилось благодаря точному распределению и индивидуальной работе режиссера с каждым артистом.

Роль Шарлотты исполняет легендарная актриса воронежской сцены, прима Камерного театра Наталья Шевченко. Интересно, как в ее карьере закольцевался Бергман. Одна из первых ролей Натальи Шевченко в Камерном театре была именно героиня в спектакле «Персона» этого автора. Она может талантливо открыть переливающиеся потоки любви от одного человека к другому, воскресить утратившую силу и веру душу, можно только догадываться, какого труда актрисе стоит играть роль нарциссичной, капризной, действительно гениальной пианистки, при этом мучительно переживающей свои сложные отношения с дочерьми. Минимальное пространство сцены идеально подчеркивает одаренность Шарлотты. Она слышит музыку везде — на стене, в каминной трубе, на столе. Ее пальцы фиксируют мгновенные вспышки гнева, эмоций, слез



Шарлотта — Н. Шевченко, Ева — М. Демьяненко, Елена — М. Соловей

от разговоров с Евой. Это все пища для интерпретаций, осмысления музыкального исполнения. Музыка — дар и приговор Шарлотты. Единственно, где ей запрещено играть — крышка гроба с ее утонувшим маленьким внуком, которого она никогда не видела. Шарлотта Наталья Шевченко — роскошная женщина в белой шубе, строгих рубашках с невероятным вырезом на спине, с дорогими кольцами на пальцах, но под этим маскировочным костюмом, чуть сковырнешь, спрятаны раскаяние, разрушительные мысли и бесконечная, идеально белая, как та самая шуба, тоска.

Марина Демьяненко играет роль старшей дочери Евы. Делает она это невероятно точно, ювелирно, практически на кончиках пальцев.словно разматывая моток ниток, Ева постепенно развивает свой образ, наполняя его внешними и внутренними деталями. Чувствуется, что это роль на сопротивление, что она вытащила из актрисы какие-то недра души и вывела на другой профессиональный уровень. Ева подавлена с самого детства, способности видит лишь

муж, но ей надо не его похвалы. Она едва не выворачивается наизнанку, чтобы исполнить маме Шопена. Жизнь прибила ее, укутала в большие одежды, за которыми совсем не видно стройного тела. Эта нечеловеческая поза, с изогнутыми от старания коленями, стучащими по клавишам пальцами — невероятные боль и красота. Такое под силу только этой актрисе, с ее пластичностью и чувством ритма. Нелюбовь порождает нелюбовь. Музыка как средство выражения души, страстных переживаний, боли, сублимаций — это не твоё поле, девочка. Уходи, Ева, уходи. Шикарный дуэт Шарлотты и Евы — словесный пинг-понг, стихотворный батл, где так любопытно следить за каждой в отдельности и вместе.

Вторая дочь, младшая Елена — инвалид. Сложная роль, которую Мария Соловей выстраивает буквально по деталям. Она старается сохранить баланс, не упасть в заигрывание с темой, никого не оскорбить и сохранить трагедию персонажа. Елена очень красивая: ухоженные волосы, яркий макияж, модная одежда, но она не мо-



Ева — М. Демьяненко, Шарлотта — Н. Шевченко

жет говорить, изредка произносит нечленораздельные звуки, у нее парализованы руки. Ее героиня — явный упрек матери, которая от страха говорить с дочкой отделяется дорогими побрякушками. Фигура Елены — некий фильтр в отношениях, он просеивает все чуждое, наносное, искусственное и оставляет главное — любовь.

Один из сильных моментов спектакля — песня, ну не совсем песня, в начале это практически мычание Елены, постепенно усиленное микрофонами, попадающее децибелами куда-то под кожу и растекающееся там словами известной композиции «Ева, я любила тебя!..» Внутренняя драма заканчивается внешним действием — Шарлотта отсекает себе руку. Визуальная метафора — гипсовый слепок кисти, как кулон памяти о матери, носит на шее Елена. Это выглядит неким приветом нежно-трэшвому стилю Коли Русского — любимому режиссеру Никитинского. Актрисам спектакля низкий поклон: сыграть столько боли, ненависти, разрушающей любви, иссушающей многолетней ненави-

сти за один час действия невероятно сложно. Я бы включила спектакль к обязательному просмотру по курсу «психология семейных отношений».

Еще один важный участник действия — Виктор, муж Евы. Александр Габура играет простого, незатейливого парня в хорошо скроенном плаще, теплой шапочке, потертых штанах. У него всегда в кармане книжечка любимой жены, он мило шлет ей поцелуйчики, помогает больной свояченице, двигает камень, на котором стоит печатная машинка. Он — стена, надежная подпорка, вот только Ева может упасть в самом неожиданном месте. И стеной он назначил себя сам. Его служение немного напоминает мессу в каком-то храме, где пастор — обычный человек, прорываясь сквозь тряпичный занавес с изображением уединенного загородного дома, своей искренней любовью к жене пытается поддержать заблудшие души.

Наталья ГААГ

Фото Дианы ЛИТВИНОВОЙ

## КРАСНОДАР. Мы попали под их обаяние

**Р**едкая для нашего времени психологическая щедрость и содержательная детализация сценической жизни определили «Вишневый сад» А.П. Чехова в Краснодарском молодежном театре. Спектакль с первых тактов своих демонстрирует адекватность именно пьесе. Не внешнему постановочному контексту, тому, что называется тренд, а именно чеховскому наполнению слова и его ритму. Самодостаточность текста, в котором театр не стал ничего вроде бы акцентировать, гиперболизировать, гипертрофировать, понят, принят за основу и бережно донесен режиссером до зрителя. Но главное — прожит.

«Порочная» Раневская в исполнении Людмилы Дорошевой порочна, если так можно сказать, своей природной красотой и желанием любить, а не двусмыс-

ленным поведением. «Монахиня» Варя — Анастасия Радул скромно одета: ни рясы, ни схимы, даже не прыгает на Лопехина. Яша у Ильи Сердюкова — классический нарцисс и подлец. Дуняша Эвелины Слободянюк — его идеальная жертва-эмпат. Дальше режиссер Михаил Чумаченко не заходит, не продлевает логику все того же тренда раскованности и договаривания «до конца».

Какая смелость и какой риск — отказаться от экстравагантных режиссерских подпорок, дразнящей остроты отношений, всего расхожего постановочного лексикона. И какой контекст недавней чеховской «Чайке» в Краснодарской же академической драме, где «глухонемая» Нина Заречная, яростно раздувая меха гармонии, мычит свое: «львы, орлы и куropатки». А Маша всегда пьяна, но пока

*«Вишневый сад». Сцена из спектакля. Фото А. Петрова*





Раневская — Л. Дорошева

еще в трауре. Треплев же на кавказском наречии что-то бормочет маньяку и психопату Сорину. Я не преувеличиваю, просто в тему. (Постановка А. Гончарова удостоена Гран-при фестиваля «Кубань театральная–2025».)

Но вернемся к смыслам «Вишневого сада», как они выявляют себя в поэтике художника-постановщика Сергея Дулессова. Намеренная бедность деталей, без деревьев в цвету, или чего-то такого, пожалуй, отличительная черта его решения. Сколоченный деревянный задник пошел трещинами, они на просвет и создают иллюзию переплетения ветвей; а может, разошедшей земли, не порождающей ничего. Сцена бесприютна. Жизнь здесь не может наладиться даже в малом — герои все время перетаскивают стулья, будто тасуют тревожные мысли в своих головах. В этом месте не звучит даже лопнувшая струна! Концептуальный чеховский звукообраз заменен

на съехавшую доску в саду и на музыкальную тему Георгия Горлова, которая сопровождает последнее появление Фирса. Отпустим этот «страшный грех» режиссеру и обратимся все же к содержанию. Оно есть.

В общем понимании — перед нами драма изнеженных людей, привыкших жить за счет тех, кого они же «не пускают дальше передней». Конец людей, не захотевших встраиваться в правила нового времени, не умеющих работать, а умеющих только тратить чужие деньги, упиваться своим страданием, философствовать. А еще «называют себя интеллигенцией», как метко заметил идеалист Петя Трофимов (Алексей Суханов), сам неведь что, «курса не кончил», но хотя бы чист душой, не опошлен духом «высшего» сословия, которое сидит в саду, не ими посаженном, слушает про «грязь и азиатчину» и понимающе кивает. Комичная сцена.



Фирс — Д. Морщаков. Фото А. Петрова

Единым знаменателем печального банкротства пронизаны работы всех актеров, можно сказать, он их синхронизирует, но и своеобразно раскрывает. Невинная Аня (Анастасия Ковьярова) восклицает матери после торгов, с которых ушел сад: «Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится на твою душу, как солнце в вечерний час...». Помимо сквозного чеховского лейтмотива спасительного «неба в алмазах», переходящего из пьесы в пьесу, здесь как бы от обратного звучит тема прекрасного сада — ничего они уже не насадят...

Раневская что ли будет держать в руках лопату и лейкой поливать саженцы? Она (как и Елена Андреевна из «Дяди Вани») не может вдруг «ни с того ни с сего» начать лечить людей. Она только может на деньги ярославской бабушки прозябать в Париже, наряжаться в ме-

ха и модные туалеты. Художница по костюмам Анастасия Васильева, одевая ее, видимо, вспоминала чеховскую Аркадину: «Одеться я не дура». Влюблять в себя всех мужчин, включая Лопухина — да. Самой влюбляться в подлецов — да. Но она и не так мила и безобидна, как приотришься: интеллигентность иллюзорна, нежность, ранимость и чуткость показные, — за ними высвечиваются некрасивые поступки. Оскорбления в сторону Трофимова вполне осмысленные (урод, «облезлый барин»). Брошенные на произвол судьбы Фирс, родная дочь, Варя, в который раз обманутая ярославская бабушка, давшая деньги, на них она и проживет следующую зиму в Париже, или передаст предавшему ее любовнику там же. И мы, в сущности, попадаем под обаяние Людмилы Дорошевой, даже сочувствуем ей, плачем с ней, несмотря на вышеперечисленные грехи. Она нас порой буквально гипнотизирует, как и оби-



«Вишневый сад». Сцена из спектакля. Фото А. Петрова

тателей имения. Какие парадоксы притяжения — отталкивания смог выразить Чехов в этом образе, как он все же знал женщин!

Под стать ей брат Леонид Андреевич — Виктор Плужников, играющий столь приятного, доброго, интеллигентного барина, что мы опять не хотим замечать высокомерия и никчемности седовласого Гаева.

И так по всему спектаклю разлито актерское состояние, провоцирующее наше сочувствие. Мы попали под их обаяние. Они не играют комедию, и нам не хочется смеяться, нам хочется оплакивать их сад и их судьбы. Лишь честный Трофимов вызывает смех, особенно его наставления Ане: «Если у вас есть ключи от хозяйства, то бросьте их в колодец»; «Вы не замечаете, что живете в долг, на чужой счет...».

Спектакль отличают сильные актерские работы. Каждый персонаж, главный или второстепенный, обеспечен

образным поиском и жизненной стереоскопией. Епиходов Алексея Замко трагичен в любви к Дуняше, никак не смешон и не глуп, в чем пытается нас убедить Яша. Лакей Яша Ильи Сердюкова демонически красив, циничен и правдив; он честен с каждым, и от смелости его предельных высказываний холодеет кровь: «Хоть бы ты поскорее подох» (реплика Фирсу). Или в сцене с Дуняшей, обнимая ее: «Насмотрелся я на это невежество». Реплика явно адресована не только народу, своей матери, которую он не хочет видеть, но и ей. Он презирает девушку открыто, поучая ее настоящему поведению. Дуняша же Эвелины Слободянюк действительно тонкая и нежная как барышня, а не как крестьянка, несет свое достоинство, осознает, что за страшный человек перед ней — но чувства берут верх. Трoгает история Шарлотты Ивановны (Мария Якубец). Подкупает своей честностью Симеонов-Пи-



Лопехин — А. Теханович, Петр Трофимов — А. Суханов. Фото М. Богдан

щик (Равиль Гилязетдинов) — продажный человек, держащий слово.

А что купец Ермолай Лопехин, новый герой времени и новый хозяин имения? В исполнении Александра Техановича он не стяжатель, одерживающий реванш, не читатель книг, строящий из себя интеллигента; любит не Варю, а Любовь Андреевну, это ясно. Но при всем влиянии на него Раневской не затуманить здравый взгляд и деловитость этого человека, не усыпить праздничность его влечение к труду. Она не мифическая Калипсо, и он бежит в Харьков: «Я все болтался с вами, замучился без дела. Не могу без работы, не знаю, что вот делать с руками; болтаются как-то странно, точно чужие». Его сцена прощания с Варей замедлена: большие паузы, каждая реплика выдает ее боль. Она и Фирс пострадали больше всех. По-настоящему этот сад был нужен только им: Фирсу, которому больше некуда идти, а пойдет

он, куда скажет госпожа; и Варю, потерявшей смысл жизни — работу и надежду на любовь.

С каждой репликой, приближающей нас к финалу, квадрат сцены забываются досками, подбираясь к авансцене. Все — дом заколочен, пусто. Появляется Фирс (Дмитрий Морщаков), ложится на пол, как в свой гроб: «Ничего... я тут посижу... Эх ты... недотепа!». Музыка — тишина — и вновь музыка. Режиссер заменил звук лопнувшей струны — оборвавшейся жизни — на музыку, которая «играет так весело, бодро, и хочется жить!». Контрапункт странный, неожиданный, из другой пьесы. Но, действительно, после таких честных спектаклей хочется жить и верить: настанет день, когда мы отдохнем от бездарных пьес и лживых постановок, и что театр наш «еще не кончен».

Светлана КОЛЕСНИКОВА  
Фото предоставлены театром

## ОРЕНБУРГ. Две личности сеньора Хуана

**К**ак рождаются легенды о человеке? С чего начинается жизнь героя и как она должна закончиться? Очень часто общественное мнение расприражается чужими судьбами. Но каков человек на самом деле? Чем жил, о чем мечтал, в чем суть его жизни? Спектакль «Тайная страсть сеньора Хуана» — сценическая версия Айдара Закирова в постановке народного артиста РФ, лауреата Государственной премии РФ Рифката Исафилова. На сцене Оренбургского государственного областного драматического театра им. М. Горького история известного героя-любовника представлена в симбиозе двух произведений — поэмы «Каменный гость» А.С. Пушкина и драмы «Последняя женщина сеньора Хуана» Л. Жуховицкого.

Молодой и бесстрашный любовник, который осмелился шутить со статуей убитого им Командора и флиртовать с его вдовой, по замыслу авторов становится воспоминанием для Дона Хуана в последние дни

его жизни. Он безмерно устал, разочарован и жаждет лишь покоя и уединения. По замыслу Рифката Исафилова, раздвоение личности главного героя дает возможность поднять глубокие философские и психологические вопросы. Показать зрителю многогранность человеческой природы, когда череда страстей ведет Дона Хуана к моральному падению и опустошению, и, в конце концов, заслуженному возмездию.

Действие развивается динамично, увлекая зрителя к метафорическим переходам от авантюрных походов молодого любовника к последнему странствию пожилого Хуана, сопровождаемая постоянными боями на шпагах и ножах с соперниками, завистниками и палачами. Отметим, что отличные хореографические номера и бои на шпагах поставлены москвичами, заслуженными деятелями искусств РФ — Ириной Филипповой и профессором ВГИКа Айдаром Закировым, автором сценической версии пьесы.

«Тайная страсть сеньора Хуана». Хуан — О. Ханов, Кончита — Ю. Ковальчук





Донна Анна — М. Лука, Дон Гуан — Д. Татаринцев

При всем минимализме декораций сценография народного художника РФ Тана Еникеева в спектакле помогает необходимому восприятию момента действия, эмоционального настроя героев, их миссии. Отсутствие занавеса, памятник Командору, высокие ширмы, переносящие действие во времени, поднимающийся ввысь дым из преисподней расширяют художественное пространство сцены до поднебесья. В этом пространстве умещаются и городские улочки, и площадь, и дом вдовы Командора, и захолустная гостиница. Здесь гармонично переплетаются торжественность и сакральность с достоинством и слабостями героев.

Поседевший сеньор Хуан в исполнении заслуженного артиста РФ Бориса Круглова, уставший от жизни ловелас, в поисках покоя и забвения приезжает в провинцию, но и там ему не укрыться от народной молвы. Слава любовника-искусителя настигает Хуана и здесь. Роль сеньора Хуана стала последней в жизни народного артиста РФ Олега Ханова, успешного воплотить на сцене своего героя и опустошенным, и отчаянным, и вдохновенным...

– Вы суший демон.

Сколько бедных женщин Вы погубили?

– Ни одной доньме

Из них я не любил...

Идею скрестить, словно шпаги, поэтический слог великого поэта и остроумную прозу современника, можно принимать или оспаривать. Два этих произведения при всей общности темы в одном спектакле живут на сцене по-своему и стилистически противостоят друг другу. Но в то же время, если вдуматься, вполне логично дополняют образы главного героя, известного любовника и совратителя Хуана (Дон Жуана). На сцене герой в молодости — влюбчивый, горячий и всегда готовый к риску. В чувствах он откровенен, и слог его возвышен, поэтичен. Молодой Хуан, Дон Гуан (актеры Дмитрий Татаринцев, Данила Сайфуллин) приносит беды женщинам, в то же время делая их счастливыми. Так случилось и с вдовой Командора, которого Хуан убил на дуэли. Донна Анна и в исполнении молодой актрисы Марины Лука, и в исполнении Альбины Демченко тонко отражает все грани женской природы — от ангельской чистоты и доброты до неспособности сопротив-



Гость — Евг. Горшков, Лаура — А. Лиходеева, Гость — К. Гусев

ляться соблазну. На фоне ее обезоруживающей искренности молодой Дон Гуан выглядит просто как мелкий воришка, готовый воспользоваться любым случаем стащить сладкий кусок.

В то же время мы видим второй образ героя, 50-летнего сеньора Хуана, которому всё наскучило и требуются покой и уединение. И речь пожилого Хуана становится уже не такой горячей и возвышенной — это слова умудренного жизнью и порядком уставшего человека, она образна и не лишена юмора. Такое стилистическое противостояние словно бы подчеркивает: у героя всё уже в прошлом — страсть, риск, стремление и надежда. Встреча Хуана с Кончитой, простой служанкой в трактире, меняет его настроение, вдохновляет на новые чувства, вселяет веру в себя. Кончита Юлии Ковальчук (в другом составе Александра Бражникова), появившись в начале спектакля в образе глуповатой девushки, за время действия проходит путь преображения в любящую и любимую женщину. В трогательном дуэте с Хуаном она раскрывается и показывает муд-

рость и жертвенность простой женщины. Той, что понимает: человеку, уставшему от страстей, боев и погонь, нужна не роковая соблазнительница, а теплота, любовь, жалость и прощение.

Появление во втором акте Исполнителя (по сути, того же Командора) Дмитрия Воропаева поворачивает всю фабулу пьесы, его образ придает спектаклю драматизм и социальное звучание. И если Командор в трагедии приводит в исполнение приговор высших сил, то Исполнитель — волю власть имущих, которые стремятся переключить внимание народа на всем известную персону, тем самым избежав людского гнева за бедность и другие несчастья страны.

Рифкат Исрафилов: «Мне близка тема Дон Жуана именно в прочтении Мольера. В студенческие годы я сидел на репетициях у Анатолия Васильевича Эфроса, записывая все его указания артистам. И мне очень хотелось в тот момент открыть новое в режиссуре, сколько претворить то, что открыл великий мастер. Мне удалось показать это оренбуржцам и не только. И



Хуан — Б. Круглов, Кончита — А. Бражникова, Мико — Р. Янибаев

«Тайная страсть сеньора Хуана». Сцена из спектакля. Дон Карлос — Д. Гладков, Хуан — Б. Круглов





«Тайная страсть сеньора Хуана». Сцена из спектакля

сегодня снова он, Дон Хуан, но уже в прочтении Александра Сергеевича Пушкина и Леонида Жуховицкого. Образ один, а трактовка разная. Это меня и заинтересовало. Как в одном действе объединить два разных взгляда представителей разных эпох.

Андрей Ястребов, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и литературы Российского института театрального искусства — ГИТИС: «“Тайная страсть Дона Хуана” — замечательная работа Рифката Исафилова, который прочувствовал эту тему на уровне эстетики, создав полубарочный, полуромантический спектакль. Он показал желание Дона Хуана через череду женщин постичь всю красоту этого мира. В спектакле присутствует тема экзистенциальной тоски, важной для понимания характера главного героя. Работу актера Бориса Круглова я бы особенно отметил — он создал образ человека, уставшего от своей жизни. Меня потрясла очень красивая эротическая сцена Дона Хуана и Кончиты — Юлия Ковальчук в этой роли, которая редко удается молодым актрисам, просто великолепна. Слова восторга я адресую и Дмитрию Татаринцеву, молодому Хуану,

это отличная работа. В целом спектакль проходит динамично и очень зрело с точки зрения стиля и эстетики».

Дмитрий Родионов, главный редактор журнала «Сцена», профессор Российского государственного гуманитарного университета: «В этом спектакле много манков для публики — страсти, шпаги, музыка, танцы, пусть и трагическая, но романтика... Главная идея — показать две ипостаси одной и той же личности — не нова, но в этом спектакле решена очень органично. Сцена, когда они соединяются в последнем поединке, сделана убедительно, и театрально, и психологически точно. Я видел, что зрители сидели завороченные. Для них, особенно для молодых, были точки притяжения в спектакле, которые показывали варианты того или иного жизненного решения, заставляли размышлять о возможных последствиях своих поступков. Поэтому спектакль «Тайная страсть Дона Хуана» я рассматриваю и как помощь молодому зрителю в его непростом современном бытии».

Валентина СОКОЛОВА,

Мария РЯБЦЕВА

Фото предоставлены театром

## ПЕНЗА. Что нужно для счастья

**П**ензенский ТЮЗ отправил зрителей в путешествие — выстроил в премьерной сказке «Волшебное кольцо» уютный и яркий мир, где диалектная речь, комическое заострение и живые декорации создают самобытную атмосферу. Этот спектакль в постановке Владимира Карпова — то самое кольцо, которое связывает нас с традицией, культурой и с тем настоящим, что есть в сказочном сюжете.

Парящие над сценой прятка, колесо от телеги да мужик с балалайкой — вот, что видит зритель после того, как поднялся занавес. И первое, что слышит. Потому что это доминанта, главный персонаж. Дух русской деревни здесь не лубочный, а подлинный, пронизывающий всю ткань спектакля.

Рубаха-парень Ваня не заставил себя ждать и с первым появлением представил себя сам — песней да самокритикой, мол, «жених я никакой». Феликс Зотов в труппе Пензенского ТЮЗа новичок, но образ Вани ладно да складно сложился у него. Видно от того, что вчерашнему выпускнику специальности «Этнохудо-жественное творчество» тема этнографии и живого фольклора понятна и близка. И петь он умеет. Так что спектакль получился музыкальным и поэтичным.

Сама по себе история о незадачливом и добром деревенском паренке, спасшем кота, собаку и змею, хорошо знакома многим. Писатели мимо этого народного сюжета не проходили и переиначивали на свой манер. Но сила постановки в Пензенском ТЮЗе не в фабуле, а в ее исполнении. Инсценировка «Волшебного кольца» в интерпретации Елены Юсуповой лишена пафоса, она ироничная, продуманная, с лукавинкой. Работа с текстом виртуозная — без морализации, с сочным языком и особой интонацией. Спектакль закончился, а ты унес с собой все эти скорострельные, насыщенные

диалектизмами и народными оборотами реплики. Вот уж точно: сказку не просто показывают — ее сказывают.

Костюмы персонажей «Волшебного кольца», придуманные художником Верой Астаховой, затейливые, с точными этнографическими деталями. Все вместе они создают целостный, гармоничный ансамбль. Здесь объемные, необычной конструкции платья-тычовки, сшитые из тканей ручной окраски, с деревянными гротескно-огромными пуговицами. А еще почти у всех героев по воле режиссера появилось кукольное воплощение — некий аватар, что привнес-

*«Волшебное кольцо». Мама Вани — А. Полякова, Ваня — Ф. Зотов*



ло элементы театрализации, игры с пространством и масштабом. Музыкальное оформление Елены Чудовой дополняет визуальное решение: народные и классические мотивы, исполненные на народных инструментах в стилистике советского диксиленда, вполне уместны, под них герои пускаются в пляс (хореография Дениса Кабулахина).

Вся завязка — это три короткие истории спасения животных. Так что Ваня не на словах, а на деле парень чуткий да жалостливый. Пошел на рынок — воротился с Жужей, собачкой белой масти. Маме на именины. Правда, мама пряничков хотела, но что ж поделывать: никто и не говорил, что животных выручать — дело прибыльное. А Жужа в исполнении Антонины Орловой зрит в корень: «Я хоть и не тульский пряник, но жизнь со мной слаще станет». Спасенная следом кошка Маха (Милана Никитина) не так беззаветно предана, хотя Ваня за

нее последнюю рубашку отдал. Мама Вани (Анастасия Полякова) тоже не рада. Оно и понятно: «Приволок болонку вместо пряников. Рубашку заныкал. Собак да кошек покупат, а дома в рот положить нечего».

Вот тут появляется антагонист: в мечтах о принце «из Парижу» предстает перед нами царевна Ульянка в исполнении Дарьи Куклевой. Игра актрисы — стопроцентное попадание в образ. Она выразительная, кокетливая, фельетонная, в бесподобно-комичном платье-безе. Рядом покачиваются три Эйфелевы башни. К декорациям у Владимира Карпова, выступившего в своей новой работе еще и в качестве сценографа, подход особый. Это не статичные, а «бродачие» дома, деревья, башни, горы, которые добавляют динамики, движения, красок. Сценографический рисунок нарочито прост, но в такой простоте — невероятные выразительность и обаяние.

Ваня — Ф. Зотов, Змея Скарапея — Е. Гузеева, Кошка Маха — М. Никитина, Собака Жужа — А. Орлова





Ульянка — Д. Куклева, Ваня — Ф. Зотов

А Ваня продолжает спасать. Теперь вот змею Скарапею (Екатерина Гузеева), которую Мужичок (Юрий Савин) запускал в качестве воздушного змея. Пришлось отдать последнее — «пинджак с карманами». Тут и завертелось: приключения, интриги. Скарапея оказалась змеиного царя дочкой и отблагодарила по-царски — колечком волшебным. Три удальца по первому зову являются, все желания исполняют. Что бы нынче парень загадал, будь у него такая невидаль? Айфон? Или, чего мелочиться, — сразу трешку в новостройке? А Ваня попросил муки, рыбки да пряничков для мамы. Второе пожелание — полные припасов амбары. «Заживется сладко маме», — поет герой. Третье желание тоже для нее, «чтоб она была как важная мадама». Всем бы таких сыновей.

И только потом Ваня застал, нос задрал, принарядился и отправил мамашу сватать царскую дочь. Кстати, троица из

кольца (Денис Кабулахин, Дмитрий Ширин, Вячеслав Копёнкин) весьма занятная: умудряются из своих реплик в два слова и нетривиальных движений создать настоящий ритуал. Каждое их появление уже начинаешь поджидать.

Тем временем, сватов от парижского короля «ожидавши», слезы льет Ульянка: «О, вот и «голубь от маво голубя!». Только вот заморский принц в отказ пошел, мол, отдельного дворца не имеет, а с родителями молодой семье жить не пристало. Квартирный вопрос и в сказках острый, оказывается. Но это он не знал силу любви русской женщины: Ульянка готова и дворец раздобыть, и сама приехать. Ванины удальцы-молодцы «мост хрустальный анженерной системы» возвели, дворец построили, машину подогнали, а как свадьбу сыграли, коварная Ульянка кольцо выкрала, Ваню в темницу уекла, а сама «посредь



Царь — С. Тельнов, Царица — М. Кинге



Трое из кольца — Д. Кабулахин, Д. Ширин, В. Копёнкин

городу Парижу прямо с дворцом с неба к милому упала». Правда, незадача вышла — сбежал француз. Ну, и ладно. Ульянка — дама самодостаточная, и одна проживет, коль в Париже-то. Истинная дочь своих родителей, царя Дармидонта и царицы Маремьяны (Сергей Тельнов и Марина Кинге). Их даже нельзя назвать персонажами второго плана, насколько они харизматичны.

И тут кульминация. Ведь спектакль этот о чем? О том, что дармовщина заканчивается, добро возвращается, а вот о животных надо заботиться. О том, что дружба и справедливость — самое важное, а коварные царские дочери «нам не нать». Раскался Ваня, урок жизненный получил. И в

какой еще сказке герои добровольно от волшебства отказывались? В этой! Собака Жужа, кошка Маха и змея Скарапея — друзья верные — колечко заветное вернули. Только не взял его Ваня, потому что «сам должен свое счастье построить. Без волшебства». В том и соль.

Словом, премьерный спектакль Пензенского ТЮЗа стал гимном народной мудрости, где ценятся не столько чудеса, сколько верность, доброта и умение держать слово. Теплая, честная работа Владимира Карпова и всей постановочной группы.

Наталья КОНАШЕНКОВА

Фото предоставлены Пензенским ТЮЗом

## РУБЦОВСК. Радость нашей жизни

**П**ервой премьерой 2026 года в Рубцовском драматическом театре стал спектакль «Крошка» по пьесе французского драматурга Жана Лептраза. Комедия написана в 1935 году, но тема и сюжет актуальны сегодня, поскольку это история, прежде всего, о семейных ценностях.

«Выбор пьесы обусловлен тем, что в ней говорится о счастье, которое можно обрести только в семье, — рассказывает режиссер-постановщик и директор Рубцовского драматического театра Станислав Спивак. — Мы создали спектакль о любви к детям. Он получился ярким, музыкальным, зрелищным, с элементами хореографии».

Это не первое обращение к произведениям французских драматургов, поставленных Станиславом Спиваком на рубцовской сцене. Не так давно зрители увидели «Блэз» по пьесе Клода Манье. Он вошел в репертуар театра и пользуется интересом у зрителей. Музыкальное обрамление и умение передать французский шарм стали основой успеха и новой работы. Премьера прошла с аншлагом, что не случайно: рубцовчане любят жанр комедии, в котором за внешней легкостью нередко скрывается глубокий смысл.

Над новым спектаклем работала большая творческая команда. Сценограф и художник по костюмам Алена Муравьева (Барнаул) мастерски соединила прошлое

*«Крошка». Кристиана — И. Полевина, Эдмонд Фонтанж — В. Ростовцев*





«Крошка». Сцена из спектакля

с современностью. Звучащая в спектакле музыка создает особую атмосферу. С этой задачей успешно справился звукооператор и автор музыкального оформления Леонид Красноручский. Художник по свету Иван Трушин точно выстроил световую партитуру. Хореографические композиции, умело вплетенные в динамично раскручивающийся сюжет, создала балетмейстер Татьяна Мороз.

Происходящее на сцене нельзя предугадать. Сюжет «Крошки» рассказывает о любви двух молодых людей — Кристианы и Огюстена, которые вопреки воле отца девушки мечтают пожениться. А парижский делец-мыловар Эдмонд Фонтанж не желает отдавать дочь за своего секретаря — небогатого молодого человека, но честного и умного. В

роли мужа Кристианы он видит только своего делового компаньона Пьера Гамбье. В итоге влюбленная пара решается на авантюру, а быть вместе им помогает чужой ребенок, которого они выдают за своего. У малыша нет имени, его называют крошкой. Но откуда же взялся младенец? Это и предстоит выяснить героям спектакля.

Влюбленных играют Сергей Волобуев и Инна Полевина. Выбор этих артистов на главные роли обусловлен не только их профессионализмом, но и внутренним духовным миром. «Эта роль близка мне по характеру и органике, да и тема семейных ценностей всегда привлекает, — говорит Сергей Волобуев. — Семья, на мой взгляд, должна быть превыше всего. Я люблю детей, хотя у меня пока

нет своих, но, думаю, когда-нибудь стану счастливым отцом». Инна Полевина тоже подтверждает, что образ Кристианы созвучен ее духу: «Взгляды моей героини мне хорошо понятны — она хочет иметь семью и много детей, ведь это самая главная радость в нашей жизни. Я и сама, как многодетная мама, каждый день живу именно с таким ощущением».

Артисты, хорошо чувствуя жанр комедии, создают выразительные образы. Главу семейства Фонтанж — Эдмонда — играет Вячеслав Ростовцев, наполняя своего героя невероятной энергией и комизмом. Впрочем, каждый персонаж спектакля интересен по-своему. Зрители хорошо знают и любят артистов Рубцовского драматического театра. Среди них и новичок — Ратибор Рыбкин. Для него роль Жака, брата Кристианы, стала дебютной.

Все они по-разному реагируют на появление крошки, но в финале их чувства сходятся. Если в самом начале

малыш был никому не нужен, то постепенно равнодушие сменяется искренней любовью и привязанностью. Это происходит и с непреклонным Эдмондом Фонтанжем, и с тетей Полиной Ольги Синеокой. Даже Пьер Гамбье, которого играет Павел Фролов, проникается нежностью к крошке. По сценарию безымянного ребенка сначала пытаются скрывать, но совсем скоро он становится необходим всем. После череды невероятных событий и комичных недоразумений зритель ждет счастливое завершение запутанного сюжета. Общение с крошкой заставило оттаять даже самые холодные сердца, и каждый из участников этой истории пришел к пониманию, что главная радость нашей жизни — дети.

Галина ПЛУЖНИКОВА  
Фото Виктора УХАНОВА

## ФЕСТИВАЛИ

## ВЕСНА «ЗОЛОТОЙ МАСКИ»

**28** февраля на Приморской сцене Мариинского театра и 1 марта в Большом театре России стартовал крупнейший национальный театральный фестиваль «Золотая Маска». Без новшеств не обходится ни один из сезонов последних трех лет стремительно меняющейся «Маски» — пробуются форматы, осваиваются локации, редактируются правила.

Так, в прошлом году церемония вручения премии решительно сменила московскую прописку на Казань, превратив на несколько дней столицу Татарстана и новое здание Театра имени Ге-

лиасгара Камала в столицу театральной России. В этом году организаторам и участникам фестиваля и вовсе впервые в истории премии предстоит по-новому подвести итоги, представив жюри номинантов на звание лучшего спектакля только в основных конкурсах и отказавшись от частных номинаций. И это далеко не единственная новация предстоящего фестиваля.

Невероятно объемная по количеству названий и географии, от Петрозаводска до Владивостока и Магадана, от Архангельска до Севастополя, конкурсная программа из 68 названий — первое, что бросается в глаза на нынешней



Вице-президент премии директор Театра им. Евг. Вахтангова Кирилл Крок и директор премии и фестиваля «Золотая Маска» Марина Самусева

«Маске» (для сравнения — на прошлом фестивале их было 44). Туда вошли все до одного номинанта Премии сезона 2024–2025. Это 33 музыкальных плюс 25 драматических и кукольных спектакля, отобранных экспертами из более 670 заявок в восьми конкурсных и одной внеконкурсной, «детской» (новинка премии) категории.

В течение марта-июня большинство фестивальных спектаклей можно будет увидеть на самых известных московских площадках, среди которых только треть из столичных театров. В Москву привозят свои спектакли новички фестивалей: Татарский театр «Нур» из Уфы и Музыкально-драматический из

Магадана. По два спектакля в разных конкурсах представляют Театр имени Евг. Вахтангова, Красноярский и Ростовский музыкальные театры, Шостакович Опера Балет, Урал Опера Балет, Театр оперы и балета имени П.И. Чайковского (Пермь) и Музыкальный имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. 12 театров из региональной части афиши сыграют фестивальные спектакли на родных сценах.

Главной же интригой предстоящего смотра станет новый порядок присуждения звания лауреата не отдельным создателям, а спектаклю в целом — со всей творческой командой, которая за ним стоит.

Фестиваль-конкурс впервые пройдет по новому положению, утвержденному 2 декабря 2024 года. Творческое соревнование, как и прежде, развернется в пяти основных конкурсах: спектаклей драматического театра, театра кукол, оперных спектаклей, оперетты/музыка и балета. А вот номинаций прибавилось: только в балетном конкурсе их три: классический балет, современный балет, современный танец. С учетом большой и малой драматических форм их восемь. В каждой, по обновленному положению «Маски», может быть представлено до 10 спектаклей.

Уже на этапе конкурсного отбора эксперты мысленно «примеряли» звание лучшего в национальном масштабе спектакля ко всем соискателям. Это автоматически повышало планку оценки представленных работ, в них все составляющие должны сойтись в одном общем впечатлении — спектакле. Выбрав из максимально возможного количества 68 работ, они постарались, чтобы получившийся в итоге список выглядел коллекцией столичных премьер и новинок регионального уровня, где потенциально лучшей может быть названа любая. В каких-то номинациях списки получились полные (опера, драма большой формы), а в каких-то нет (классический балет, современный танец).

Достижение нынешнего фестиваля: во всех восьми номинациях жюри вправе определить до пяти лауреатов, так что потенциально лучшими постановками сезона 2024–2025 на торжественной церемонии вручения премии могут быть названы несколько десятков спектаклей. По мнению вице-президента Премии Кирилла Крока, таким образом премия максимально расширяет список победителей премии, ведь каждый участник и создатель постановки-лауреата считается обладателем награды.

Большим плюсом премии и фестиваля стала новая, внеконкурсная номинация «Лучший спектакль для детей», объединяющая в одной категории музыкальный и драматический театры. Вместе с этой номинацией на афише «Золотой Маски» впервые появились и новые театры — Детский театр балета «Щелкунчик» из Екатеринбургa, Музыкально-драматический театр «Буфф» имени И.Р. Штокбанта (чей основатель в 2015 году был отмечен специальной премией «За выдающийся вклад в развитие театрального искусства») и даже Сахалинская филармония. Похоже, что именно вокруг этой, внеконкурсной, номинации разразятся самые жаркие споры двух жюри. На «Золотую Маску» здесь претендуют сразу десять разножанровых спектаклей для детской аудитории, но звание лауреата, по условиям, получит только один.

Такими же штучными наградами останутся специальные премии жюри, Премия от ее Президента и Премия «Маэстро». И это одна из самых непредсказуемых зон ожидания на фестивале, ведь получить обе премии могут не только номинанты и не только за спектакли. Мы помним, как в прошлом году специальную премию получал коллектив Хабаровского музыкального театра с формулировкой «За мужество и преданность профессии».

Какие и сколько из 68 спектаклей будут названы лучшими — узнаем на торжественной церемонии в июне, которая на этот раз пройдет в Омске. А в следующем номере журнала читайте обзор фестивальной афиши «Золотой Маски» в части драматического и театра кукол.

Елизавета ГУНДАРИНА

Фото предоставлено пресс-службой премии и фестиваля «Золотая Маска»



«Опус 48. Островский». Сцена из спектакля

## ЖИЗНЬ КАК ТЕАТР

С первых постановок пьес А.Н. Островского на сцене Малого театра в Москве и Александринского театра в Санкт-Петербурге ведет свою историю русский театр в его современном понимании. И сегодня, в середине третьего десятилетия XXI века, режиссеры продолжают размышлять над тем, что общего у героев пьес Островского с сегодняшними зрителями. Ведь как бы ни был сложен человек, его природа и чувства не меняются из века в век. Замечательным умением передать переливчатость жизни, неоднозначность характеров действующих лиц и в то же время удивительной способностью в частном увидеть всеобщие законы бытия и опре-

деляется феномен Островского. Поэтому его пьесы — вне времени.

Обращаясь к истории создания «Бесприданницы», стоит отметить, что в 1870-х годах Александр Николаевич занимал должность почетного мирового судьи в Кинешемском уезде. Участие в процессах и знакомство с криминальной хроникой давали ему возможность находить новые темы для своих произведений. Исследователи предполагают, что сюжет «Бесприданницы» был подсказан драматургу самой жизнью: одним из громких дел, всколыхнувшим весь уезд, стало убийство местным жителем Иваном Коноваловым своей молодой жены. По словам самого Островс-

кого, «Бесприданницу» он считал своей лучшей пьесой. Ставшая для драматурга новой вехой, пьесой-исканием, она во многом явилась предвосхищением поэтики чеховской драмы. Может быть, отчасти поэтому таким нелегким и тернистым был путь к ее широкому признанию.

Первая постановка «Бесприданницы» была осуществлена в Малом театре. На премьеру, состоявшуюся 10 ноября 1878 года, собралась вся Москва, это был бенефис Николая Музиля, игравшего роль Робинзона. Все ожидали успеха новой пьесы на тот момент уже признанного автора, но по каким-то непонятным причинам премьера «Бесприданницы» провалилась. Островского упрекали в отсутствии динамики в пьесе и чрезмерном мелодраматизме. Сюжет, основанный на реальном громком случае из жизни, вскрывал самые болевые социально-нравственные проблемы пореформенной России, по-

казывая, как окружение героини и цинизм купцов-дельцов нового капиталистического общества губят искренность и ломают личность, подчеркивая трагизм ее положения. Пьеса едва ли не впервые так остро показала, как чувства превращаются в товар, фокусируя внимание на смене приоритетов, где любовь заменяется расчетом. Это был очень смелый шаг драматурга. Вскоре после первого представления роль Ларисы в Малом театре перешла к Марии Ермоловой, одной из талантливейших актрис в истории этого театра. Ермолова, по свидетельству современников, исполняла эту роль с искренностью и благородством.

В Петербурге «Бесприданница» в первый раз была поставлена на сцене Александринского театра 22 ноября 1878 года с Марией Савиной в роли Ларисы, и имела большой успех, нежели в Москве. Рецензенты отмечали, что Савина создала «необыкновенно поэти-

Кнуров — С. Векслер, Карандышев — А. Гришин, Вожеватов — А. Ануров





«Опус 48. Островский». Сцена из спектакля. Робинзон — И. Ларин

ческий и грациозный образ». Однако в сезоне 1878–1879 годов эта пьеса крайне редко появлялась в репертуаре Александринского театра, и довольно скоро о ней и вовсе забыли. Возвращение в репертуар и настоящий успех «Бесприданницы» связаны с именем Веры Комиссаржевской: 17 сентября 1896 года она впервые выступила в роли Ларисы, увидев в главной героине хрупкую и нежную, страдающую женщину с трепетной душой мечтательницы. Известный литературный и театральный критик, драматург, прозаик, публицист А.В. Амфитеатров восторженно писал: «Если бы Комиссаржевская ничего, кроме Ларисы Огудаловой, не сыграла, то и тогда ее имя осталось бы незабвенным в русском искусстве, ибо роль эта была в ее исполнении не только великим артистическим открытием, но и знамением общественного настроения». После этой постановки

«Бесприданница» стала одной из самых популярных пьес в репертуаре русского театра.

По сценической архитектонике «Бесприданница» принадлежит к числу чудес драматургии Островского и построена музыкально. В ней есть эпическое течение жизни и в то же время сжатый драматизм. При этом пьеса очень поэтична. Архитектоника пьесы основана на мастерском соединении линий, переплетающихся и взаимодействующих, с идеально выстроенной системой семантически значимых деталей. Не случайно именно «Бесприданница» стала основой нового спектакля Театра на Таганке. Известно, что Островский является автором 47 оригинальных пьес, не считая переводов и пьес, написанных в соавторстве. Режиссер Александр Карпушин называет спектакль «Опус 48. Островский», компилируя тексты разных опусов драматур-



Варвара Сергеевна — Д. Авратинская, Паратов — А. Григорьев

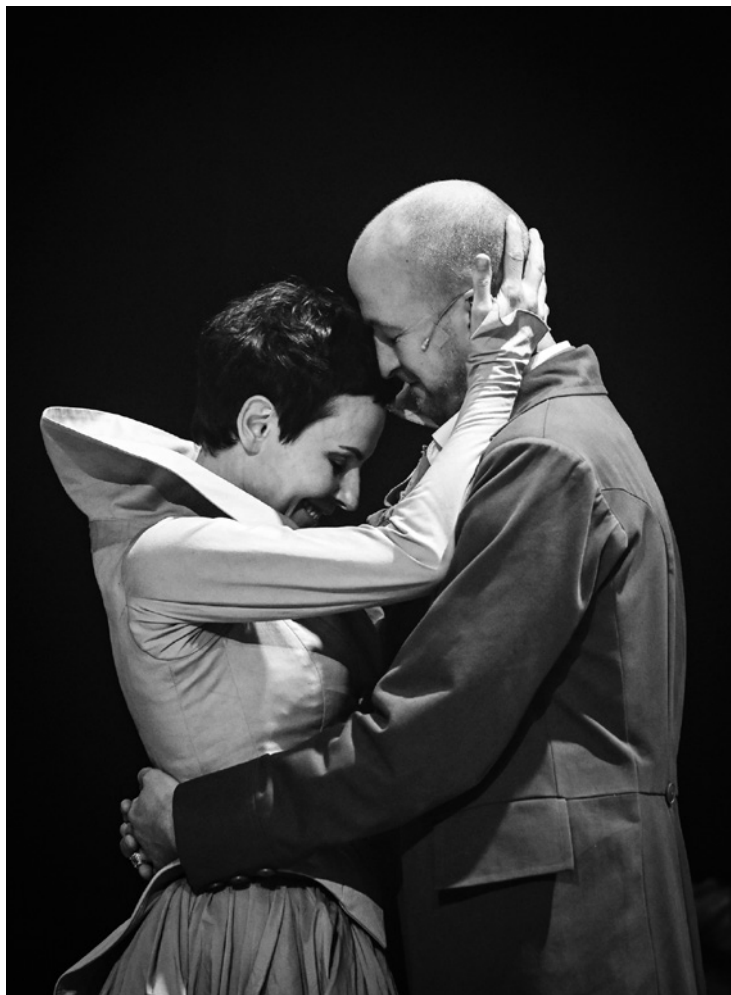
га, чтобы отойти от привычных канонов, меняет угол зрения и открывает новое, созвучное сегодняшнему дню восприятие привычных персонажей. Своеобразным музыкальным лейтмотивом спектакля стала музыка Нино Роты к киношедевр «Восемь с половиной» Федерико Феллини — кинофильму не только о муках и о природе творчества, но и о том, как искусство становится инструментом познания мира и самопознания личности, помогая переосмысливать жизнь. Фильм Феллини создан по правилам сюрреализма, где сны, воспоминания, иллюзии и реальность смешиваются воедино. Так же выстроен и спектакль «Опус 48. Островский».

Место действия остается прежним — провинциальный город на Волге как метафора внутреннего состояния его жителей. При этом режиссер использует метод футуризации и переносит время действия пьесы в будущее — в иную, от-

личную от оригинала эпоху. Изменяя хронотоп (термин М.М. Бахтина), он интерпретирует время-пространство как своего рода перекресток прошлого, настоящего и будущего, как динамичное, изменчивое явление, определяющее и структуру спектакля, и его художественное наполнение.

Спектакль начинается с появления бабок (Галина Володина, Алла Смирдан, Дарья Десницкая, Евгения Стегний, Ксения Мон Сор, Надежда Флёрва) и падающего осеннего листа при их печальных вздохах, что вот и осень наступила: это и осень года, и осень жизни. Не случайно одна из бабок оказывается подругой главной героини, свидетельствующей, что время не тронуло только Ларису, по-прежнему остающуюся молодой и прекрасной.

Герои проживают те же события, но спустя 20 лет. У Ларисы (Ирина Аpekсимова) уже взрослая дочь от Парато-



*Лариса Огудалова —  
И. Апексимова,  
Паратов —  
А. Григорьев*

ва — Варвара Сергеевна (Дарья Авратинская), которая во всех своих несчастьях винит мать. Она не только бесприданница, как и сама Лариса когда-то, но и рожденная вне законного брака и выросшая без отца. Мать, у которой по-прежнему много поклонников, — и Вожеватов (Антон Ануров), и Кнуров (Сергей Векслер), и Карандышев (Алексей Гришин), она считает порочной, пресекая все ее попытки к их духовному и душевному сближению.

Для Ларисы же, напротив, Варвара Сергеевна — бесконечно любимая дочь, в чем она сама признается в финале спектакля. Именно ради Варвары Сергеевны, ради ее будущего Лариса и решается выйти замуж за Карандышева, уехать в деревню, где их никто не знает, и начать новую жизнь. Однако надеждам Ларисы на перемену их с дочерью судьбы к лучшему не суждено сбыться, потому что в город неожиданно возвращается Паратов (Анатолий Григорьев). И



«Опус 48. Островский». Сцена из спектакля

на вопрос Карандышева: «Почему он, а не я?», она искренне отвечает: «Потому что он — идеал мужчины». И, соответственно, единственный хозяин ее сердца и души. Паратов, как он признается Робинзону, тоже любил и любит Ларису, и приехал покаяться. Но, узнав, что Лариса собирается замуж, говорит: теперь ему не перед кем каяться.

Если Паратов и Лариса любили друг друга, почему же оказалось невозможным их счастье? «Такой я человек», — говорит Паратов о себе в тот момент, когда смотрит в бочку с водой, словно в зеркало, как будто пытается в себе сегодняшнем увидеть себя в прошлом, и умывается. По характеру он — бродяга, буквально одержимый стремлением к перемене мест. Он должен постоянно находиться в движении. При первом же своем появлении Паратов в сопровождении танцующих под музыку бабок (хореограф Дарья Авратинская), буквально взлетает на сцену, демонстри-

руя невероятные акробатические пируэты. Может быть, именно поэтому в спектакле Паратов избирает своим жизненным путем актерскую стезю? И в ключительной сцене спрашивает Ларису, какую роль в одном спектакле с ним она хотела бы сыграть.

Примечателен в системе различных образов в этом плане компаньон Паратова — Робинзон (Игорь Ларин) — единственный персонаж, которого автор не снабдил ремаркой. Робинзон, подчеркивающий своей судьбой жестокость мира, метафорически давно уже превратился в «вещь», и никто не считается с его человеческим достоинством. Но, несмотря на все жизненные перипетии, вопреки им, он не утратил своей тяги к игре, актерству, веселости и оптимизма.

В образе Ларисы режиссер уловил нечто неразгаданное, роковое и неподвластное даже ее собственной воле. Зритель встречает героиню, ког-

да прошлое забыто, а настоящее похоже на непробудный сон, с праздным весельем, где всё происходящее — лишь маска и игра. До тех пор, пока не возвращается тот, кто оставил Ларису двадцать лет назад.

Спектакль интересен и по режиссуре, и по самому способу существования актеров на сцене. Особенно хочется отметить в этом отношении Ирину Аpekсимову как мастера тонкой психологической разработки образа. Ее Лариса — прекрасная и утонченная, осмеливающаяся по-настоящему любить. В этом персонаже «звучит» пронзительная лирическая и одновременно трагическая нота, заставляющая сопереживать и покоряющая своей искренностью и вместе с тем силой драматизма, виртуозно балансирующей на грани трагедии и фарса.

В предпремьерном интервью Александр Карпушин обозначил главную идею своего нового спектакля: «Я хочу разобраться в конфликте беспредельности. Вопрос ведь в том, почему мы не можем начать жить так, как нам бы хотелось? Почему мы не можем преодолеть внутреннюю дисгармонию и сделать свою жизнь такой, какой хотим? Почему мы всё время из себя что-то изображаем? Мы как будто находимся на подмостках, будто это всё театр, игра...».

Мысль режиссера подчеркнута условностью костюмов и сценографии (художник Константин Соловьёв): сцена-«ракушка» с вращающейся на ней каруселью с двумя лошаками, символизирующими, с одной стороны, стремительный бег времени, с другой же — неукротимый дух, независимость и способность преодолевать преграды, свойственные Ларисе, и скорость движения, стихийную силу и достижение целей, характеризующие Паратова. Напротив сцены, которая в нужный момент превращается в гостиную, где за столом собирается светское общество, расположились скамейки для зрителей

(«театр в театре») в приглушенной световой гамме (художник по свету Игорь Фомин). Персонажи и впрямь разыгрывают здесь свои роли.

Отсюда возникает режиссерская концепция всей нашей жизни как «мета-театра» и идея, что весь мир — театр, трансформирующая обыденное сознание в игровое и разрушающая тем самым традиционные формы повседневных связей. Стирается граница между осмысливаемой театром своей «идеальной» составляющей и всей существующей действительностью, в которую вписан и сам театр. Не случайно в финале, когда все действующие лица выходят на вращающийся поворотный круг сцены и присаживаются на круговую скамью-кольцо, на заднике высвечивается обращенная к зрителям цитата: «Вся ваша жизнь — театр»...

Сама суть театра, важнейшими категориями которого являются игровое начало, карнавализация и имитация реальности, оказалась созвучной сегодняшней эпохе, сформировавшей новый театральный язык, во многом отличный от прежнего, ставшего за предшествовавший долгий период привычным и понятным. Классические пьесы стали переписываться и совершенно по-новому интерпретироваться, трансформируясь в своеобразные «игры с классикой».

Премьерный спектакль Театра на Таганке, обнаруживающий в пьесе Островского новые скрытые смыслы, в полной мере отражает наиболее характерные черты этого процесса. Несмотря на ярко выраженное игровое, карнавальное начало, в нем бьется пульс современности и ощущается тревога за судьбу человека и человечества.

*Ирина НОВИЧКОВА*

*Фото Игоря ЧЕРВЯКОВА*

*предоставлены пресс-службой Театра на Таганке*

## «СТРАШНО ТРУДНО ОСТАВАТЬСЯ ЧЕСТНЫМ»

**М**осковский еврейский театр «Шалом», с недавних пор переехавший в бывшее здание ЦИМа и вдохнувший новую жизнь в эти стены, продолжает экспериментировать, беря в репертуар не самые очевидные названия пьес всем известных авторов. Так, в прошлом сезоне московский театральный ландшафт пополнился «Лисистратой», комедией Аристофана, которую не часто можно увидеть в репертуаре столичных театров. В этом же сезоне художественный руководитель Олег Липовецкий взялся за Максима Горького, причем, не за хрестоматийную «Вассу» или школьнопрограммные «На дне», а за «Последних», написанных в 1907–1908 годах под впечатлением от Первой русской революции 1905–1907 годов и, конечно же, тут же запрещенных цензурой к постановке.

«Последние» у Горького — запутанная семейная драма с элементами мелодрамы и даже детектива. В пьесе есть место и загадкам, и семейным тайнам, и огромным скелетам в шкафах, которые безжалостно выпихиваются наружу по ходу действия. Плотный текст Горького оставлен почти без изменения, лишь ремарки автора вынесены на черные экраны над головами артистов. Олег Липовецкий сам взялся и за создание пространства спектакля, поскольку режиссерский замысел важно было не перегрузить сценографическим решением. По итогу вышло, что зрительный зал-трансформер превращен в некую арену с четырьмя секторами зрительских рядов, в центре же помещен большой поворотный круг, на котором и происходит все действие. Лаконичное сценическое оформление, где глаза

*«Последние». Софья — К. Роменкова, Иван Коломийцев — Д. Цурский*





Софья — К. Роменкова, Люба — А. Исакова

зрителя не за что зацепиться, кроме как за этот черный круг с вычерченным внутри него белым квадратом и черными стульями, как будто бы концентрирует внимание на главном — самой семейной истории и героях, попавших в капкан происходящего в ней. Без лишней шелухи, без заострения внимания на чем-либо другом, будь то костюмы, грим, реквизит или иные театральные «аксессуары», Липовецкий заставляет зрителя вглядываться в лица персонажей, следить за их пластикой, мимикой и мельчайшими движениями. Человек — это ведь, по Горькому, звучит гордо, и ему не нужна никакая дополнительная «обертка» в виде любой театральной мишуры. А для актеров театра это отличный тренинг по удержанию внимания зрителя, когда его глазу совсем не за что зацепиться, кроме них самих.

Любопытно отметить, что режиссер-демиург этой горьковской вселенной решил обратиться за помощью в создании костюмов и выбрал для этого

молодую актрису, играющую роль Любви, — Алину Исакову. Как художник по костюмам, Исакова безупречно справилась с задачей — все персонажи одеты в почти повседневную простую одежду, современную и ненапорчито подчеркивающую их внутреннее состояние. Особенно этот прием заметен на женских персонажах. Три дочери главного героя — Вера, Надежда и Любовь, по иронии судьбы, символизируют каждая противоположность значения своего имени. Вера в исполнении Веры Приходченко — младшая в семье, взбалмошный подросток с короткой стрижкой, джинсах-трубах, кедах и олимпийке, аллегория полного «безверия», подросткового скепсиса и бунта. Надежда Елены Бобровской — гламурная девица в вечернем облегающем платье, оголяющем все, что только можно, от глубокого декольте до разреза спереди, в туфлях на огромной шпильке, то самое «похотливое животное» без какой-либо «надежды» на просветление



Лещ — С. Шадрин, Софья — К. Роменкова, Люба — А. Исхакова

души, появления чего-то человеческого, как метко характеризует ее мать. Любовь Алины Исхаковой — сгорбленная уродица, хромая и страшноватая, с вечно растрепанными длинными волосами, собранными в небрежный хвост, свалывшийся колтунами, в мешковатой черной юбке, серой растянутой кофте-свитере и старушечьей обуви. Ребенок, лишенный любви еще в самом раннем детстве, однако выросший самым наблюдательным, умным и эмпатичным. Исхаковой удалось очень точно попасть в пластику и даже специфику речи людей с детской инвалидностью, временами ее сложно слушать и абстрагироваться от понимания, что это актриса играет роль, настолько реалистично произносит свои реплики ее Люба. Мать семейства, конечно же, по имени Софья, прекрасная рыжеволосая Ксения Роменкова, одета в красивое платье редкого малахитового оттенка, так идущее к ее типуажу, образец зрелой женской красоты, нейтральной,

несмотря на возраст и семейные неурядицы.

Глава семейства Иван Коломийцев в блестящем исполнении ведущего актера труппы Дмитрия Цурского — бывший полицмейстер, уволенный со службы за пьянство, разврат и взяточничество, а также жестокое обращение с подчиненными, не может смириться с тем, что семья, жена и пятеро детей, вынуждены ютиться в доме его брата Якова из-за долгов и заложенного имущества. Изначально Горький и хотел назвать свою пьесу «Отец», тем самым подчеркивая, о ком в первую очередь эта история. «Последние» же остаются верны этому завету, где главным злом и камнем преткновения изменений к лучшему для шестерых, а даже скорее девятерых героев, становится упрямый геронтократ Иван Коломийцев, хозяин жизни при царском режиме, коррупционер и держиморда, не желающий менять свои убеждения и желания в угоду изменившемуся времени.



«Последние». Сцена из спектакля

Коломийцев у Цурского холоден не только с подчиненными, но и с домочадцами. Он раздает приказы чеканным слогом, ни единый мускул на его лице не дрогнет. Слова кидает через губу, как собаке кость, метко и безжалостно. Цурский прожигает зрителя стальным взглядом, ни тени улыбки, каменное выражение лица. Коломийцев у него не просто жесток, он расчетливо жесток и циничен. Его интересует во всем только выгода, самая что ни на есть материальная. Все люди вокруг и его собственные дети — это ресурс, плевать на их истинные желания и чаяния, важно лишь то, могут ли они приносить пользу ему лично, или нет. Никакой жалости и сочувствия ни к своим, ни к чужим.

Не зря Горький вводит как будто бы побочную и избыточную сюжетную линию с госпожой Соколовой (Наталья Боярёнок) — просительницей, которая пришла защитить сына, попавшего в лапы правосудия по оговору. Полицмейстер ука-

зал наобум на ее сына, якобы именно он стрелял в него при покушении, в то время, как паренек гниет в тюрьме уже несколько месяцев, теряет там здоровье, сходит с ума. И сам Коломийцев и мать, оба знают, что стрелял не он, но надо же было схватить «убивца» и расследовать покушение на царского чиновника.

Эта людоедская логика, по которой все люди — лишь мелкие вши, которых нужно давить ногтем, без жалости, с презрением, как ржавчина, разевшая душу Ивана. Стальной внешне человек на поверку оказывается оболочкой, внутри же нет ничего, кроме коррозии этого металла — души человеческой. Ее разъели жестокость, алчность и уверенность в своей безнаказанности и абсолютной нормативности любого насилия. Важен здесь режиссерский прием, подчеркивающий контраст внутреннего состояния этих персонажей — только героиня Наталья Боярёнок наделена свободой воли и человеческим достоинством,



«Последние». Сцена из спектакля. Фото О. Кузякиной

лишь она морально сильнее Коломийцева, и лишь она может выйти из этого порочного, вечно вращающегося круга-подиума. Все сцены спектакля строятся на том, что остальные персонажи остаются на круге, садятся на стульчик в тот момент, когда заканчивается сцена с их участием. Боярёнок же гордо уходит за кулисы, и никто и ничто не может удерживать ее в доме Коломийцева.

Пятеро детей по-своему несчастны и потеряны. Олег Липовецкий выкручивает на максимум все социальные противоречия пьесы — не просто конфликт отцов и детей, это вечная история поколений, а конфликт, помноженный на новый исторический контекст, опрокинутый как в зеркале в день сегодняшней. Политика и этика густо замешаны здесь на всех проклятых вопросах русской жизни: не просто «кто виноват» и «что делать», а вопиющее «как дальше с этим жить» глобально. У каждого из пятерых детей этот вопрос становит-

ся краеугольным. Для 18-летнего гимназиста Петра (Федор Бычков) это вопрос о том, как жить, узнав, что твой отец подлец и убийца — подавляя революционные беспорядки в городе, он приказывает стрелять в толпу безоружных и специально оговаривает твоего сверстника на смертную казнь. Тебе об этом сообщают одноклассник в гимназии, а ты от невозможности поверить начинаешь пить горькую. Для взбалмошной 16-летней Верочки — это вопрос о том, как жить, если твой собственный отец хочет «продать» тебя замуж старому упырю-коллеге с зелеными усами, чтобы закрыть долги, и единственный способ для тебя — это сбежать с околоточным надзирателем и отдаться ему самой себе «назло». Для кособокой Любы — это узнать, что на самом деле твой настоящий отец — родной брат Ивана, дядя Яков. И что ты стала уродом как раз по вине «отца», уронившего в пьяном виде, или швырнувшего тебя об пол из ревности специально в

раннем детстве. Впрочем, если у Горького в первом случае как будто бы это звучит оправданием поступка (пьяный, с кем не бывает), из современной моральной ситуации оба варианта смотрятся однозначно чудовищными. И если младшие Вера и Петя еще колеблются между безусловной любовью к отцу и логическим пониманием, кто он такой на самом деле, то Надежда и Александр безвозвратно «испорчены» отцом, заражены этой коррозией, этой моральной гнилью. А Надежда еще пытается свое гнилое нутро прикрыть заботой о муже Леще (Сергей Шадрин) и собственной семье, в то время как Александр Николай Балацкого откровенно и прямо говорит, что идет по стопам отца, пьянствует, вымогает и пропивает взятые у дяди деньги, открыто требует у матери деньги на взятку, чтобы занять «теплое местечко» в должности при папаше и метит облапошить и обобрать даже собственного отца.

Не зря престарелая нянька Федосья (Светлана Свибильская) сетует, что так много детей вырастила, а эти, «мои последние», так не удались, особенно Александр: «Ишь, бездельник. Няичила, гадала – богатырь растет, выняичила – миру захребетника... Вот так-то и все мы, няньки. Еще ладно, когда дурака выняичишь, а то всё жулики». В общем-то, Федосья Светланы Свибильской единственный откровенно неудавшийся персонаж, бледный и непонятно зачем находящийся на сцене, не привносящий в спектакль никакой дополнительной краски. Хотя резонно предположить, что режиссер специально дал задачу актрисе «не отвесничать», сидеть и вязать все время именно для того, чтобы не перегружать и без того сложную систему взаимоотношений персонажей.

Вербальные сцены с максимальным эмоциональным напряжением перемежаются в спектакле с эпизодами «разрядки» — пластические мизансцены под ритмичную музыку, где все персонажи

начинают дергаться как в конвульсиях. Этот дикий суггестивный танец как поток воздуха необходим запертым в круге людям, чтобы наконец «отпустить» тело, отключить голову и просто вырваться на свободу из этой удушающей семейной «идиллии». Хореограф Алексей Нарутто выстраивает эти сцены с максимальной амплитудой движения, резкими, рваными махами рук и ног, где актеры то бегают по кругу со стульями в руках, то дергаются на полу в похуже на эпилептический припадке. Такая метафора ломки семьи, ломки устоев, ломки человеческих отношений даже слишком физиологична и по-настоящему будоражит зрителя, особенно в совокуности с бешеным миганием стробоскопа и «рваным» светом художника по свету Евгения Ганзбурга.

Театр «Шалом» не зря берет пьесу Горького, казалось бы, максимально далеку от еврейской проблематики, ведь главное событие для автора — катастрофа распада семьи, многовекового уклада, который дает трещины и рассыпается на глазах. Липовецкий вслед за Горьким пытается осмыслить эту катастрофу, свершившуюся тогда, на рубеже XIX–XX веков, и новой волной прокатывающейся по нашей стране сейчас, в веке XXI. Тема семьи как единственного цементирующего социального и культурного «клея» еврейской общины и универсума всегда будет актуальна для этого театра. Наверное поэтому финалом спектакля, после пафосной и саморазоблачительной речи Ивана Коломийцева о важности семьи, становится появление на экране самого режиссера, который напрямую сообщает зрителям, что категорически не согласен с концовкой пьесы Горького и хотел бы, чтобы у этой истории был другой финал.

Анастасия ИЛЬИНА

Фото Игоря ЧЕРВЯКОВА

предоставлены Театром «Шалом»



«Козинцев. Гоголиада». Григорий Козинцев — И. Волков

## КОЗИНЦЕВ. ПОСЛЕДНИЙ МОНОЛОГ

**В** Александринском театре в декабре состоялась премьера «Козинцев. Гоголиада» Никиты Кобелева о жизни известного режиссера. Этим спектаклем о кинорежиссере петербургский театр продолжает обращаться к страницам истории кино. Первым таким опытом здесь стал «Мой друг Лапшин» Елены Павловой.

Финал — высшая эмоциональная точка этого спектакля. Движение к нему крайне трудно, мучительно — в том же духе, в котором проходили съемки так и не вышедшего фильма Григория Козинцева «Гоголиада». Аскетичность постановщиков в выборе декораций действует сильнее, чем намеренно яркие мизансцены (художник по сценографии Анастасия Юдина). Главная декорация постанов-

ки — поворотный круг, усыпанный черным бумажным пеплом, который на протяжении всего действия будет служить то съемочной площадкой, то домашним пространством режиссера. Первая ассоциация, возникающая при виде него, — «Вий». Точнее, та сцена, когда Хома Брут очерчивает мелом вокруг себя круг, чтобы защититься от нечистой силы. Так и в постановке Кобелева Козинцев, после того, как представил съемочной группе финальную работу — черный экран — укроется от Худсовета, актеров и надоедливых сценаристов, ляжет в белый круг света и испустит дух. И уйдет туда же, куда ушел его фильм. В ночь.

Мокьюментари с попыткой воссоздания съемок «Гоголиады», упоминания о постепенном уничтожении изначально-

го сценария «Белинского» и воспоминания о работе над «Гамлетом» здесь перемежаются с внутренними прозрениями Козинцева без сантиментов. Драматург Анастасия Букреева сочинила для спектакля пьесу, в которой сухой документализм гармонично соединился с откровениями человека как жертвы своей эпохи. Порой сквозь ткань спектакля кровавыми пятнами проступают внутренние страхи и сомнения человека, вынужденного отстаивать право на творчество.

Сдвиги реального и фантазмагорического планов здесь выражаются через соединение пластов натуральности и условности — с танцем, пантомимой, использованием экрана, на котором транслируются съемки со сцены, кадры фильмов, писем и дневников Козинцева. Абсолютно черная сцена с нависающей над ней мрачной трубой постепенно превращается в подмостки лихорадочного балагана из фильма «Новый Вавилон», где с каждым моментом усиливается ощущение трагедии. Театр

играет на языке кино, кино на языке театра. Козинцев спрашивает у нового актера, утвержденного на роль Башмачкина, в каком театре он работает, и на ответ: «В Александринском» машет рукой. Грубый мир административных задач, отчетов перед чиновниками, сжатými сроками сдачи материала врывается в чувствительную душу режиссера, увлеченную творческим замыслом и не терпящую неправдоподобности на экране. Кобелев ставит не только сценарий — но и «про сценарий». Актеры передают общее напряжение и абсолютное отсутствие взаимопонимания у участников съемочной команды: ассистентки (Любовь Яковлева, Анна Величко) жадно ловят каждое слово режиссера и записывают его указания в блокнотики, дрожа от холода; уставшие артисты снова и снова выходят на съемочную площадку и раздражаются, когда режиссер кричит: «Стоп» и требует переснять эпизод раз за разом; в гримерках шепотом обсуждают «24 часа унижения, безумия и горя», припомни-

Григорий Козинцев — И. Волков, Сценарист 1, Сценарист 2 — И. Трус





«Козинцев. Гоголиада». Сцена из спектакля

нают эксперименты ФЭКСа и мучительные съемки «Гамлета».

«Наш русский демон», — так писал Козинцев о Гоголе в своем сценарии. В спектакле мир «гоголевских харей со свиными глазами» переключается с реальным, не менее дьявольским — так создатели ставят точки пересечения между линиями судеб режиссера и писателя. Особое место в спектакле-киносъемке занимают эпизоды с появлениями безымянных сценаристов. Имена этих персонажей, которых играет Иван Трус, так и обозначены: «Сценарист 1 и Сценарист 2». Первый настойчиво предлагает Козинцеву прочитать свой сценарий, а второй позже дает непрошенные советы, тербит душу и заключает: «Вам мешает талант». Сюда же прокрадываются и три безымянные фигуры в темных пальто — чиновники (Виктор Шуралев, Иван Жу-

ков, Василиса Алексеева), которые бесстрастно копаются в рукописях кинорежиссера. Ощущение саспенса наэлектризовывается при появлении зловеще нависающей над сценой огромной бежевой таблички, на которой жирными буквами начертано «ХУДСОВЕТ». При ее появлении, словно из преисподней, неразборчивый треск что-то спрашивает у режиссера, а тот уклончиво отвечает, что съемки фильма затягиваются.

В Григории Козинцеве Игоря Волкова мистическим образом постепенно расплываются черты лица, становятся бесцветными, прозрачными и мучнистыми. Реальная фигура режиссера у Волкова собирает в себе черты гоголевских персонажей: безысходность Башмачкина, искры чувства Пискарева, народный смех из «Ревизора», обличающий пороки. И хотя белого грима



«Козинцев. Гоголиада». Сцена из спектакля

нет, но со знакомым лицом актера происходит такое, из-за чего содрогаетесь. Прежде всего, из-за превосходного голосоведения. То нервного, то по-отечески теплого, но постоянно подрагивающего, надрывного, сомневающегося и в финале доходящего до стога: «Оставьте меня в покое!». В знакомом черном берете и темно-сером пальто, сидя в режиссерском кресле и ожидая снега как божественного пришествия, Волкову удается не надеть на себя маску своего персонажа, а подробно передать ту самую ноту режиссерского порыва с вихрем безудержной энергии и глубочайших сомнений. Появляясь на двух экранах или просто выходя на сцену, Козинцев временами переplывает бездны плещущего сознания и, заглядывая в нависающую над сценой черную трубу, пытается вызвать сам дух Гоголя, точно получить от него крестное знамение.

Здесь, в «Гоголиаде», внутри лабиринта действия постепенно обнажаются демонические силы, ведущие свою родо-

словную еще с ранних произведений Гоголя. Тут просматриваются все изменения: и ускользающая метафизика диалогов, и тонкая психология, и визуальная мрачная красота. Но в дополнение к этому — как ни странно (хотя чего уж странного, если искать переключки судьбы Козинцева с судьбой других режиссеров) — еще и соединение с нашей русской историей, этой страшной судьбой. Признаться, я не ожидала, что проступит именно эта сторона. А она здесь очень видна под лупой времени, в особенности — на поверхности экрана, с которого вещает Козинцев о Гоголе... Вот это понимание суда Божьего, от которого содрогался Николай Васильевич...

Жанр спектакля обозначен как «съемки фильма, которого не было». Подобно тому, как вся съемочная группа в спектакле ищет пуговицу от пальто актера в черном ворохе, создатели постановки точно стремятся сквозь театральную оболочку прорваться к реальным причинам, почему же замысел Козинцева так и



«Козинцев. Гоголиада». Сцена из спектакля

не был воплощен в жизнь. И здесь имеется в виду не противостояние Козинцева как романтического героя конформистскому обществу. Скорее, видна погребенность под слоями земли, вот эта общая безнадега, из которой нет выхода. Гоголевский мир фантастического перебора пошлости, вскипающий через край реального, тут доходит почти до карнавального действия. Одним монтажным ударом в одну из сцен врывается Нос на черных ножках, и пока он бешено пляшет канкан, персонажи несутся по всему кругу, точно бегут от неистового Рока. Но Рока не просто как от ока Божьего — одновременно и от гоголевского Невского проспекта («О, не верьте этому Невскому проспекту!»), того хаоса, где дом стоит крышей вниз, мост ломается на своей арке, а ночью встречается Прекрасное создание с обманчивой примесью нежной детскости Ангела из умбрийской церкви.

После анекдота, проповеди и исповеди остается немота. Глаза в глаза, лицом к лицу встреча Гоголя, Козинцева и Пе-

тербурга происходит в самом конце. И после того, как на сцене возникают декорации из спектакля «Ваш Гоголь. Последний монолог» Валерия Фокина, в котором Игорь Волков играл самого Николая Васильевича, в эту цепочку встраивается еще одно связующее звено — Александринский театр, накрепко связанный с именем Козинцева спектаклями «Отелло» и «Гамлет». Указания Козинцева в его сценарии становятся нотами, по которым играют актеры Александринки. Режиссер мог бы быть доволен таким послушанием. Оно не настолько, а естественно. После спектакля Кобелева кажется, что ключ к личности режиссера Козинцева найден, а дверь в гоголевский мир в Александринском театре продолжает открываться.

Дарья МЕДВЕДЕВА  
 Фото Владимира ПОСТНОВА  
 предоставлены пресс-службой  
 Александринского театра

## РОМАН ГАБРИА: «ОТРАЖЕНИЯ БЕСКОНЕЧНЫХ ЗЕРКАЛ»

В конце декабря на Малой сцене театра «Мастерская» состоялась премьера спектакля Романа Габриа «Пастернак». Основой постановки послужила сочиненная режиссером поэма о нескольких днях из жизни Бориса Пастернака после получения им телеграммы от Нобелевского комитета о присуждении премии, от которой он был вынужден отказаться. Мы поговорили с Романом Габрием о существовании в театре киноязыка, рабочих поездках в Дом-музей Пастернака в Переделкино и церковь Санта-Мария-делле-Грацие и метафизике.

— Роман, как вы думаете, режиссер должен уметь говорить на одном языке с властью?

— Сложный вопрос. Какой-то режиссер — да, а какой-то имеет право об этом и не думать.

— Но вы отделяете себя от этого?

— Считаю, что в наше время все-таки искусство театра, каковым оно было в начале нулевых — средством развлечения, таковым и осталось. Даже в СССР, как мне кажется, у института театра была гораздо более широкая социальная функция, нежели сейчас. Возможно, мы будем к этому двигаться, чтобы расширить функции театра в диалоге с обществом, но на данном этапе к нам в театр приходят, чтобы получить удовольствие разного рода — эстетическое, эмоциональное, интеллектуальное — но все-таки удовольствие.

— Еще тогда, когда я увидела эскиз спектакля «Пастернак», вы мне сказали, что будете ставить его где бы ни было. Настолько эта работа для вас важна. Кровавых страниц в судьбах писателей у нас много... Извините за наивность вопроса, но все же: почему решили поставить именно — о травле Пастернака, а не, скажем, о травле Бродского, Солженицына, Таирова?

— Имена, которые вы назвали, не менее интересны для меня. В своей судьбе, трагичности и многослойности бытия. Задним числом размышляя, наверное, я могу только предположить, почему я остановился на Пастернаке...

— Скорее всего, его фигура сильно повлияла на вас?

— Абсолютно верно. Знаете, я помню, как будучи подростком, сдал макулатуру и потом по сданному весу получал талон и покупал книжки. Я все думал: зачем, мол, эта макулатура, только стоит годами в коридоре, а в результате за эти талончики я покупал книги, которые стали сегодня почвой для размышления. Потому что, допустим, именно так ко мне попал роман Булгакова «Белая гвардия», которым я был очень сильно эмоционально зацеплен. Таким же образом ко мне попал и «Доктор Живаго». По своему содержанию он тогда для меня, 12–13-летнего подростка, был, наверное, сложноват. Но как меня захватила тетрадь доктора Живаго!.. И сколько раз я перечитывал хрестоматийные стихи на христианскую тему! Так и рос мой интерес к Борису Леонидовичу. Поэтому сейчас, в 45-летнем возрасте как-то долетают такие вопросы. Я сам шучу, что ставлю книжки, которые недопонял в юношестве (смеется). И ведь я к ним действительно возвращаюсь. Именно с Пастернаком я пришел в театр «Мастерская» 12 лет назад: поставил «Гамлета» в переводе Бориса Леонидовича. Сейчас произошла временная петля: став свободным художником (Роман Габрием покинул пост главного режиссера в театре «Мастерская» в сентябре 2025 года — Д.М.), личностью Пастернака я завершил свой 12-летний путь. И еще сюжет о последних годах жизни Пастернака настолько откликается в душе, сочетается с сегодняшним днем и при этом абсо-



Роман Габриа.  
Фото из открытых  
источников в Интернете

лютно отталкиваясь от современности и уходя в дальние размышления о судьбе поэта не только в стране, а вообще в мире. Ведь дело не в том, что его травили и, грубо говоря, заставили отказаться от Нобелевской премии, не в этом. А в том, как на фоне подобных обстоятельств раскрывалась его судьба. Вот это интересно — как поэт остался поэтом.

— Получается, к написанию вас больше двигал даже не сам сюжет и интонация пастернаковской лирики, а сама его личность?

— Да, всё-таки это. В сущности, из-за того, что постановка играет на камерной сцене, ее можно назвать портре-

том. Мы попытались нарисовать портрет живого человека. Его инородность и, в то же время, отражение своей эпохи. То есть, само такое экзотическое существо под названием «Борис Леонидович Пастернак».

— Писательский суд в спектакле перемешается со сценой сна. Известно, что Борис Леонидович предлагал Ольге Ивинской во время травли принять сновторное, но она отказалась. В спектакле героиня Арины Лыковой соглашается и погружается вместе с Пастернаком в сон. После принятия сновторного Ивинская засыпает, лежа с задраным подолом на подоконнике,



«Пастернак». Борис Пастернак — Н. Капралов. Фото С. Левшина. Театр «Мастерская» (Санкт-Петербург)

*а Пастернак в бреду несет на голове стул как рога, а потом садится и запрокидывает голову. И после этого на экране бегут по лесу олени... Увидев эту сцену, я уловила флэшбек к вашему «Мейерхольду»: там же тоже Всеволод Эмильевич с Зинаидой Николаевной погружаются в сон... Почему вы решили добавить в документальный спектакль элемент метафизики?*

— Как интересно! Вы увидели любопытную рифму. Пастернак был напрямую связан и дружен с Мейерхольдом. И фото Мейерхольда на писательском столике в спектакле «Гамлет». Там Пастернак смотрит на Мейерхольда. Через пять лет после «Гамлета» мы поставили «Мейерхольда» в «Открытом пространстве» и вот, снова через Мейерхольда, сейчас опять случилось возвращение к Пастернаку. Но это такие бесконечные отражения. Что касается эпизода отравления. Да, событийно Борис Леонидович при-

шел к Ивинской с таблетками нембутала, предложил ей двойное самоубийство. Ивинская отказалась. Но мне захотелось, чтобы это произошло, захотелось таким образом обострить обстоятельство попыткой совершения суицида. Ведь к тому моменту поэт был доведен до крайней степени отчаяния, и контакт с действительностью стал невозможен. Вообще вся поэзия Пастернака наполнена удивительной метафизикой. Как он позиционировал, она под ногами: отражается в звуках за окном, движениях птиц, отражениях веток, в тенях на стене. Недаром Борис Леонидович жил в Перedelкино, в затворничестве, вдали от Москвы, где обращал внимание не столько на происходящее в газете, сколько на внутренний мир человека и чутко реагировал на окружающую природу, Вселенную, космос...

— *Мне особенно нравятся слова Цветаевой на эту тему: «Когда мы читаем Маяковского,*

*мы помним всё, кроме Маяковского. Когда мы читаем Пастернака, мы забываем всё, кроме Пастернака».*

— Да, это такое взаиморастворение. И сцена с отравлением в спектакле является некой кульминацией, после которой наступает короткое затишье, ожидание: проснутся или не проснутся?..

— *Надо, конечно, сказать, что это не первый ваш спектакль, возникший из собственных стихотворений. Ранее вы ставили «В рыбацкой лодке» с монологами галлейских рыбаков о жизни Иисуса Христа и моноспектакль «Жанна» про Жанну Д'Арк. Какой из этих поэтических спектаклей для вас был наиболее энергетически затратным?*

— Наверное, все-таки «Пастернак». Я очень благодарен Григорию Михайловичу Козлову и администрации «Мастерской» за то, что это стало возможным. Спектакль «Жанна» выпускался в Тюмени на экспериментальной сцене «Молодость», где подобные попытки уместны, «Лодка...» вообще была авантюрной пробой (*смеется*). Все-таки «Пастернака» мы постарались сделать более консервативным по форме. И, конечно, было много сомнений по типу: «Стихи? Пастернак?». Но они, конечно, всегда были, есть и будут.

— *Летом вы ставили спектакль «Преступление и наказание», где объединили художественную эстетику романа с кино Балабанова. Так и в этом сезоне начинаете репетиции «Взрослой дочери молодого человека» в Театре Наций, своей первой московской работы. Мне кажется лучшей над этой пьесы Виктора Славкина работа великого режиссера нашего времени Анатолия Васильева. Будете ли обращаться к васильевской телеверсии спектакля?*

— Обязательно буду, потому что это невозможно не сделать. Спектакль Анатолия Васильева, конечно, по тем временам своей свежестью, способом существования на сцене, легкостью перевернул представление о том, каким может быть театр. Поэтому что-то будет, но что — я пока предсказать не могу, потому



*«В рыбацкой лодке». Сцена из спектакля. Фото М. Мироновой. Театр «Мастерская» (Санкт-Петербург)*

что мы в начале пути. Могу сказать, что роль Бэмса будет играть Евгений Стычкин, одним из педагогов которого был Альберт Филозов, исполнитель этой же роли в легендарном васильевском спектакле. Поэтому такие «мостики» меня уже начинают преследовать. Кто знает, может где-то когда-то с Анатолием Васильевым мы и пересечемся (*смеется*).

— *Раз уж мы заговорили об Анатолии Васильеве. Вам близко его режиссерское мировоззрение?*

— Конечно, это уникальный человек. Но вот этот сложный мир, который им создан, и личностный подход присущи только ему. Поэтому я могу лишь с большим уважением читать его и о нем и с интересом



«Жанна». Жанна — С. Илюшина. Фото П. Секисовой.  
Тюменский большой драматический театр

смотреть его работы. У каждого свой путь.  
— *Можно ли предположить, что в скором времени вам захочется попробовать обратиться к некой «архаичности»? Скажем, поставить на сцене античный текст?*

— Скорее всего, так и будет. У меня нет внутренней претензии на наличие собственного театрального языка. Все-таки не так велики возможности театра в области кино. Вполне возможно, что очень скоро все это надоест и захочется новой энергии, разрушенного быта и других жестов. Пять лет назад были «Бесы», в пустом пространстве, без реквизита, интрьера и практически без света, а в сентябре прошедшего года — анимированное «Превращение».

— *Сейчас вы готовите в Ростове-на-Дону премьеру «Человек-невидимка». Очень редкий для сцены материал. Откуда такая любовь инсценировать киносценарии?*

— Видимо, сейчас такой этап. Этап рыхления, сомнений и поисков содержания в киносреде. В театре, конечно, невозможно создать буквальный киноязык. Но я постоянно размышляю на эту тему, провожу тренинги относительно монтажа сцен, устройства кадра, существования актеров в каком-то «кинопринципе». Но не каждый материал поддается этому. Мне кажется, начини Шекспира так делать, и станет смешно. Я в институте увлекался Гротовским, и помню, как в книге «К бедному театру» он размышлял о способах «зумировать» внимание зрителя на деталях и потом — на общий, средний и обратно на крупный планы. Это интересно.

— *Как у вас получается так резко переключаться с одного материала на другой? Сколько вынашиваете идеи?*

— Годами. Например, размышлять о «Человеке-невидимке» я стал лет десять назад. Сначала, правда, шутейно: хотел сделать инженерный спектакль без невидимого зрительскому глазу актера на сцене. Сейчас бы я такое себе ни за что не позволил. Со временем практики понимаешь, что в театре ничего важнее артиста быть не может. Так что в режиссерском чемоданчике всегда лежал роман Уэлса, предлагал, но театры не откликались. А Ростовский молодежный театр согласился!

— *Самое необычное место, в котором вы репетировали?*

— Масса всего интересного было... И на заброшенных заводах репетировали с коллективом «DEREVO» спектакль «Аркан» по картам Таро, в духе итальянской комедии dell'arte. И на чердаках, и на улицах, на берегу Финского залива, и на льду Невы. Вообще, конец 90-х и начало нулевых было временем побегов театра из сценической коробки. Я в этот процесс был очень активно включен.



«Любовь и Ленин». Сцена из спектакля. Театр «Мастерская» (Санкт-Петербург)

– Возвращаясь к «Пастернаку», для которого вы с актерами посетили Переделкино. Вы там были впервые?

– Да! Я постоянно думал об этом месте и то тут, то там наткнулся в чтении на артефакты и воспоминания, связанные с Переделкино. Перед нашей поездкой случилось так, что я забыл паспорт и поехал следующим «Сапсаном» вслед за ребятами. Они на месте были на полчаса раньше меня. И когда я один увидел дорожку, ведущую к дому Пастернака, я заплакал. В этом месте сохранен весь быт: все стулья, сервиз, стол, на котором стоят фотографии с того самого застолья. И они находятся не под стеклом, как, скажем, в Музее-квартире Пушкина на Мойке. Посетителям даже можно их

потрогать! Когда мы вернулись с ребятами в Питер, с утроенной силой начали проникаться этой темой. Наш художник по сценографии, моя дочь Софья Габриа, после того, как мы вернулись, настояла на воссоздании натюрморта, быта, хотя я предлагал более условные решения. Даже окошко, которое она нарисовала, почти абсолютно восстановлено. Так что это важнейшая поездка в моей жизни.

– А вы ездили еще куда-нибудь специально для работы над спектаклями?

– Я очень часто ищу возможность такого прикосновения. Для меня это особая часть режиссерской работы. Особенно во время работы над такими документальными спектаклями, которые



«Однажды в Эльсироне. Гамлет». Фото А. Иванишина. Сцена из спектакля. Театр «Мастерская» (Санкт-Петербург)

я в шутку называю «из жизни замечательных людей». Я ездил для спектакля «Любовь и Ленин» в подмосковные «Ленинские горки», для «Театрального романа» заходил в Булгаковский дом и Музей-квартиру Станиславского. Всегда говорю: если есть возможность — надо ехать. Ей-богу, в момент, когда проезжал мимо Стоунхенджа в Англии, я пережил меньше эмоций, чем когда оказался в доме Пастернака. Что-то подобное я только испытал, когда перед выпуском спектакля «В рыбацкой лодке» резко принял решение увидеть живую «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи. Тогда это было доступно, поэтому мы тут же купили билеты и полетели в Милан. Когда мы рано утром пришли в музей, на нас посмотрели как на сумасшедших

и сказали: «Чтобы ее посмотреть, очередь занимается посетителями за полчаса минимум». Я стоял как дурачок, пытаюсь это осознать — и тут выходят два человека и говорят: «Мы сдаем билеты. Не пойдем сегодня». И билеты оказываются у меня в руках. Помню, когда я стоял перед картиной, не понимал, что происходит. Как будто оторвался от земли.

Беседовала Дарья МЕДВЕДЕВА

Фото предоставлены пресс-службами Театра «Мастерская» (Санкт-Петербург) и Тюменского большого драматического театра

## «КОНТУРЫ БУДУЩЕГО»

**М**арина Станиславовна Брусникина, заслуженная артистка РФ, главный режиссер Российского академического молодежного театра, актриса, педагог, лауреат многих престижных наград, среди которых Государственная премия РФ, премия «Хрустальная роза Виктора Розова», премия народного артиста СССР М.И. Царева в номинации «За успешное воспитание актерской смены», международная премия Станиславского в номинации «Театральная педагогика» и другие, отметила свой юбилей.

Конечно, не могли пройти мимо этого события и СМИ — Марина Брусникина широко известна теми гранями своего дарования, которые раскрывались после окончания курса Олега Николаевича Ефремова в Школе-студии МХАТ; в преподавательской деятельности; в режиссуре в самых разных, не только

столичных театрах. Достаточно много было сказано и написано о спектаклях Марины Станиславовны, о ее педагогическом методе, но меня по непонятной самой причине почему-то увлекло перечитывание ее интервью, опубликованных в конце 2010 — начале 2020-х годов. Может быть, потому что в них как-то очень просто, доступно для читателей абсолютно разных уровней культуры раскрывается личность, достаточно интересно проявляющаяся в спектаклях через их видимую и ощутимую ансамблевость не по режиссерской воле, а по внутреннему настрою на создание спектакля «единой командой». И в этом плане приход Марины Брусникиной именно в РАМТ — явление очень важное как продолжение «генеральной линии» художественного руководителя этого коллектива, Алексея Владимировича Бородинина создать труппу, в которой стар-

Марина Брусникина





«Пролётный гусь». Сцена из спектакля. МХТ имени А.П. Чехова

шее, среднее и молодое поколения ощущают единство устремлений и целей. О «команде Бородина» Брусникина говорила в интервью еще до 2023 года, когда стала главным режиссером РАМТа, искренне восхищаясь ее единомыслием и единомудрием в работе как над классикой, так и над современными произведениями. А Алексей Владимирович уверенно высказался о том, что именно она призвана «продолжать наше дело, историю РАМТа».

Отчасти, некоторую расшифровку этих слов можно обнаружить в интервью Ольге Ципенюк, в котором Марина Брусникина говорила: «Я проживаю жизнь так, что для меня Пушкин — современник. Моя 70-летняя мама пришла на «Круг чтения» — литературный цикл, который мы делаем уже больше 20 лет в МХТ, — и сказала, что сегодня нет писателя лучше Пелевина. Значит, мы одного поколения. Поколение — общ-

ность людей, которые могут быть никак не связаны возрастом... Во главу угла всегда ставилось серьезное отношение к коллективному делу и возможность что-то изменить в окружающем мире. Служение и талант не только не конфликтуют, они необходимы друг другу».

Это доказали работы, четверть века назад придуманного Мариной Брусникиной, в то время артисткой МХТ, цикла литературных вечеров, позже получивший название «Круг чтения», позже продолженный в формате «Ночи поэзии». Собирая в единый «круг» представителей разных поколений, от студентов до пенсионеров, начиная с поэзии поэтов далекого прошлого и тех, кто был особенно близко ей, режиссер-педагог осознала, насколько необходимо расширить поэтические обретения современными, мало кому известными в ту пору именами. Своим стремлением убрать «четвертую стену» между сценой и за-



«Лада, или Радость». Сцена из спектакля. РАМТ

лом Марина Брусникина осуществляла, современно расшифровывая девиз А.И. Герцена о необходимости единого дыхания между этими пространствами, слив их в единое, неделимое. «К литературному источнику, будь то пьеса, стихи или проза, я отношусь как к партнеру, выстраивая с ним внутренний диалог: возникают вопросы, приходят ответы, — говорила в одном из интервью Брусникина. — Я начинаю использовать текст для диалога. В этом и есть драматургия отношений: я предлагаю вам что-то, я жду от вас ответа, пусть и молчаливого, затем я действую дальше. Эти отдельные миры — театральный, литературный, художественный — стали взаимопроникаемы... Надеюсь, что и мы в том числе задали этот импульс объединения, с которого все началось, который оказался так плодотворным».

Со временем этот важный для режиссера принцип в серьезной форме вернул

ся и в «коробку». Именно он и стал отличительной чертой спектаклей Марины Станиславовны. Подобное единомыслие создателей различных спектаклей, ощущение «прямого диалога» артистов и зрителей проявилось уже в первой не учебной работе — спектакле МХТ «Пролётный гусь» по прозе Виктора Астафьева, удостоенной Государственной премии РФ (2002), и, вероятно, пробудили широкий интерес и студенческие спектакли, поставленные Брусникиной на курсах Константина Райкина, Игоря Золотовицкого, Дмитрия Брусникина и Романа Козака. Как, впрочем, запомнились актерские работы Марины Станиславовны на сцене Художественного театра, среди которых для меня остались в памяти Маша в «Чайке», Софья в «Платонове», Наталья Дмитриевна в «Горе от ума», Преполоневская в «Учителе словесности»...

К сожалению, довелось увидеть не все спектакли Марины Брусникиной в МХТ



«Здесь дом стоял». Сцена из спектакля. РАМТ

имени А.П. Чехова, театре «Практика», который она возглавила после ухода из жизни мужа, Дмитрия Брусникина, других московских театров — их было много, они воспринимались с почти одинаковой степенью энтузиазма и коллегиальности, и зрителями. Но главное заключалось в том, что в каждом из них автор, режиссер, сценограф, композитор, все без исключения артисты и даже технический персонал, воспринимались как одна слаженная, понимающая и принимающая друг друга команда, для которой четвертая стена отсутствует, а происходит неслышимый диалог со зрителем.

В РАМТе Брусникина довольно много ставила, еще не будучи главным режиссером, благо, команда этого театра уже давно существовала как единое целое. И первые же спектакли, поставленные ею, — «Лада, или Радость» по повести Тимура Кибирова и два года спустя «Кот съезда» по пьесам «Кот съезда» Таи Сапуриной, «Март» Ирины Васьковской и

«Ба» Юлии Тупкиной, вызвали большой интерес.

Сложился этот интерес из нескольких важных деталей: пристрастие режиссера к прозе уже проявилось к тому времени во многих постановках, как и стремление приводить на сцену современных драматургов, пишущих о дне сегодняшнем без прикрас, но и без того чувства обреченности, что нередко сопутствует современным литературным образцам. Возможно, в значительной степени именно бережное, трепетное отношение к тексту, будь он создан давно или совсем недавно, переведен с иностранных языков с такой же бережностью к двум языкам, во многом сближает интересы и способ воплощения этого литературного источника для Алексея Бородина и Марины Брусникиной...

Режиссеров разных поколений отличает не только широкая образованность, но и подлинная влюбленность в глубину текста, дающая простор для погру-



«Лето Господне». Сцена из спектакля. РАМТ

жения, ассоциаций, пробуждение собственных пережитых мгновений жизни и еще много других мыслей, эмоций, которые долго живут в тебе.

В прошлом театральном сезоне на большой сцене РАМТа состоялся спектакль, для многих ставший подлинным событием — «Лето Господне» по роману Ивана Шмелева в инсценировке драматурга Андрея Стадника. Он глубоко взволновал и продолжает волновать множество зрителей разных поколений, читавших или не читавших роман, знавших или впервые услышавших имя этого удивительного писателя, тем чувством почти мистического единения чужого и собственного прошлого. Режиссер Марина Брусникина и автор инсценировки драматург Андрей Стадник удивительно бережно, ненавязчиво донесли нам в своем спектакле ощущения, четко сформулированные двумя разными людьми: «И как утрачено все это сразу вместе, — так вместе и восстано-

вится ...» (Иван Ильин) и ««Мы не в изгнании, мы в послании» (Зинаида Гиппиус). Послания нам, живущим много десятилетий спустя, и проникаясь любовью к стране, утерянной нами, хотя и не покинутой...

Не это ли ощущение заставляет зрительный зал не просто смотреть и слушать, а внимать, впитывать в себя ту глубину мысли, чувства и переживания, которыми наполнены как рассказы, так и две главные книги Ивана Сергеевича Шмелева — «Лето Господне» и «Богомолье»?..

Конечно, воплотить на сцене весь роман Ивана Шмелева было бы невозможно. Пропустив часть, названную «Радости», автор инсценировки и режиссер принесли в вынужденную жертву (а, быть может, совершенно сознательно, для концентрации зрительского восприятия) значительные моменты. Но для того большинства зрителей, которые не читали книгу, это не станет

ощутимым, скорее, наоборот, даст ощущение скоротечности. Те же, кто читал, уверена, явно захотят еще не раз вернуться к перечитыванию. Ведь путь от «Праздников» к «Скорбям», как показывает жизненный опыт, — более короткий, чем нам зачастую кажется. И эта мысль о преходящести, скоротечности жизни, наверное, остается для многих зрителей очень важной. Особенно, для тех, чей земной путь перевалил за половину...

Несоединимые миры может соединить лишь память, и в этом — ее непреходящая ценность. В интервью Елене Смородиновой Марина Брусникина очень точно отметила: «Привычный мир может исчезать, и ничего с этим поделать нельзя. В романе Шмелева поражает, как их мир — мир огромной красоты и мощных традиций — рухнул в никуда. Ощущение перерубленных корней, которое возникло у русских людей после революции, так никуда и не делось, оно свойственно многим из нас. Сейчас очень немногие люди в России могут проследить свою родословную, часто семейные истории нужно раскапывать и искать». А в другом интервью Михаилу Синтину уточнила: «Ничего подобного больше нет в литературе, поэтому хочется, чтобы это жило. Это текст про память. Спектакль продолжает эту линию памяти, чтобы это было, чтобы люди это видели, чтобы люди слышали, чтобы люди знали».

Еще задолго до прихода к воплощению на сцене романа Ивана Шмелева Марина Брусникина говорила: «... Если относиться к театру или к спектаклю как к высказыванию — это твое личное высказывание, потому что понимаешь изначально, что ты хочешь сделать, и с точки зрения материала, который ты выбираешь, и с точки зрения людей, которых ты в это втягиваешь и заинтересовываешь, и, в общем, за все отвечаешь ты, это твое высказывание, даль-

ше только степень договоренности внутри коллектива, внутри художников и актеров, насколько они согласны принять, что это твое высказывание и сделать это своим, и сделать это совместным, потому что, конечно, коллективная энергия, она гораздо больше твоей личной, то есть команда, команда и коллектив». И это полностью реализовалось в спектакле «Лето Господне», словно в воронку втягивающим в происходящее здесь и сейчас, извлекая из глубин памяти то, о чем ты когда-то думал, что когда-то пережил или слышал от близких. И внезапно осознаешь, что именно такие «мелочи» создали из тебя того человека, которым ты пришел в этот зрительный зал, не задумываясь о том, что было и есть в твоей повседневной жизни; о том, что хранится в кладовой памяти. В одном из послепремьерных интервью Марина Брусникина сказала: «Для меня эта история о том, что очень точно сформулировал философ Николай Бердяев, — о необходимости понимания прошлого для определения “контуров будущего”».

Контуры, которые вот уже несколько десятилетий рисует в своих самых разных спектаклях режиссер-педагог Марина Брусникина, давно уже сложились в определенный, четкий рисунок, подпись под которым гласит ее словами: «Это очень трудно, но вот научиться не отрицать, а научиться ценить то, что есть... тот опыт, который невероятно, мне кажется, важен для человека».

*Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ*

*Фото из открытых источников в Интернете*

## ЧЕМ ЖИВЕТ ЧЕЛОВЕК

**О**ренбургскому государственному областному драматическому театру им. М. Горького в 2026 году исполняется 170 лет. Театр в Оренбурге — один из старейших на Урале. Юбилейный театральный год начался со значительной даты: 90 лет исполнилось старейшему артисту труппы, заслуженному артисту РФ Александру Папыкину.

Александр Иванович Папыкин почти 70 лет служит оренбургской сцене, став не только свидетелем, но и участником преобразований и развития театрального искусства в течение нескольких десятилетий. Бенефис артиста собрал зрителей и коллег. Бенефициант предстал в роли дяди Мити в спектакле «Любовь и голуби» В. Гуркина в постановке Рифката Ибрафилова и был награжден почетными грамотами полномочного представителя Президента Российской Федерации в Приволжском федеральном округе, министерства культуры Оренбургской области, председателя Союза театральных деятелей РФ. Александра Папыкина поздравили профсоюзы, коммунисты, институты, библиотеки, театры и многочисленные поклонники. Этот день стал настоящим театральным праздником для всех собравшихся.

Как так случилось, что артист в 90 лет по-прежнему в строю? Причем, с немалой репертуарной нагрузкой. Сам юбиляр отшучивается: бабушка в детстве заговорила. Возможно и так.

Александр Иванович Папыкин родился 4 января 1936 года в селе Богородском Саратовской области. «Мне было пять с половиной лет, — рассказывает артист, — когда отец ушел на фронт. Запомнились эти проводы. Запомнилось и то, что жилось ужасно голодно. Отец погиб на фронте, домой пришла похоронка. И до сих пор я помню этот женский вой, который разносился по всему селу...». Его воспитывали мать и бабушка Анастасия

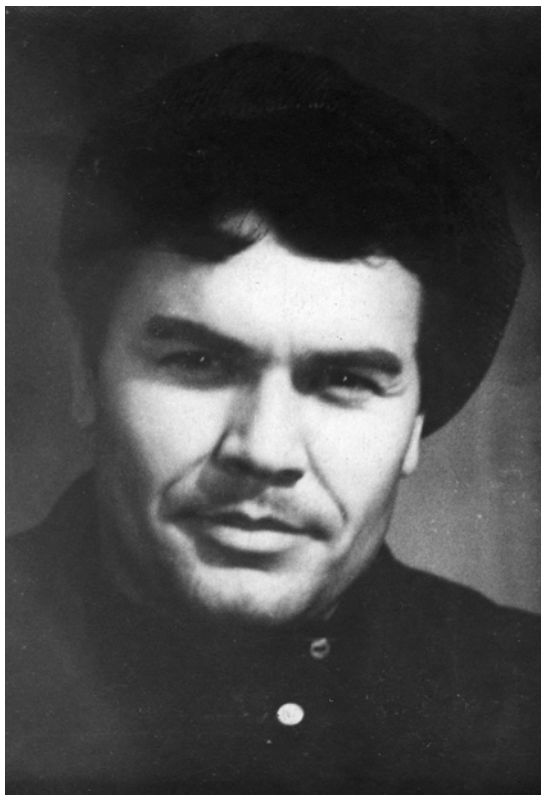
Елистратьевна. Пришло время, и в сапогах на босу ногу Александр отправился поступать в гидротехнический техникум, по окончании которого уже вкусил славу артиста самодеятельного театра на одной из сцен саратовского ДК. Молодой Папыкин поступил в студию при Куйбышевском драматическом театре им. М. Горького, где и начался его творческий путь. Познакомившись с коллективом театра из Оренбурга во время обменных гастролей, он приехал в 1960 году в Оренбург. В то время на базе теа-

Александр Иванович Папыкин





*«Дурочка». В роли слуги Турина. 1966*



*Пробы на роль Ленина к кинофильму «Ленин в разлив»*

тра открывался филиал Школы-студии МХАТ СССР. Александр Иванович продолжил образование, будучи уже артистом театра.

Дипломными стали спектакли «В день свадьбы» В. Розова, в котором молодой Папыкин исполнил роль Василия Заболотного, и «Дурочка» Лопе де Вега, где молодому артисту досталась роль слуги Турина. С тех пор за плечами Александра Ивановича более 300 ролей. Оренбургский драматический имени М. Горького стал главным театром жизни, где развивался его профессионализм. Поколение за поколением продолжает Александр Папыкин диалог со зрителем. В 1997 году актер удостоен почетного зва-

ния «Заслуженный артист РФ», награжден медалями «За трудовую доблесть» и «Ветеран труда», стал лауреатом театральных премий и наград, в числе которых премии губернатора Оренбургской области «Лучшая актерская работа года», «Оренбургская лира» и другие. В 2012 году за заслуги в развитии отечественной культуры и искусства, многолетнюю плодотворную деятельность Александр Иванович награжден Орденом Дружбы.

Среди ролей Александра Папыкина — Володя Ульянов в «Семье» А. Попова, В.И. Ленин в «Чрезвычайном после» А. и П. Тур, Капитан Федоровский в «Соловьинной ночи» В. Ежова, Са-



«Земля Эльзы». Василий Игнатьевич — А. Папыкин,  
Эльза — З. Карлович. 2018



«Ярослав Мудрый». В роли Ярослава Мудрого. 2010

мохвалов в «Служебном романе» Э. Брагинского и Э. Рязанова, герцог Кларенс в «Ричарде III» У. Шекспира, Гаев в «Вишневом саде» А.П. Чехова (в 1996 году за исполнение этой роли он стал лауреатом областной премии «Лучшая актерская работа года»), Дон Луис в «Дон Жуане» Ж.-Б. Мольера, капитан Миронов в «Капитанской дочке» А.С. Пушкина, Иннокентий в «Невидимках» Л. Зорина, Светловидов в «Лебединой песне» А.П. Чехова (в 2006 году эта роль отмечена премией губернатора «Оренбургская лира»), Риккардо в «Береге неба» по мотивам рассказов Т. Гуэрры, Ярослав Мудрый в одноименной пьесе П. Рыкова, Михайло Васильев в «Вассе Железновой

и ее детей» по М. Горькому, Лесничий в «Золушке» по мотивам Евг. Шварца, Емельян в «Милых людях» В. Шукшина, Карри в «Продавце дождя» Р. Нэша и еще множество других...

В сегодняшнем репертуаре театра зрители видят Александра Папыкина в спектаклях «Земля Эльзы» по пьесе современного драматурга Ярославы Пулинович, «Любовь и голуби» В. Гуркина, «Капитанская дочка» по повести А.С. Пушкина, «Судьба человека» М. Шолохова, «Тайная страсть сеньора Хуана» по произведениям А.С. Пушкина и Л. Жуховицкого.

Александр Иванович известен не только своими ролями и деятельностью в теа-



«Любовь и голуби». В роли дяди Мити. 2016

тре: он многие годы руководил народным театром «Поиск», преподавал в Оренбургском государственном институте искусств им. Л. и М. Ростроповичей. За 42 года преподавательской деятельности Александр Иванович стал профессором. А кроме того, он постоянный участник творческих встреч и многих общественных мероприятий региона. На своем веку Александр Иванович помнит практически все спектакли и всех артистов, служивших в Оренбурге, гастролировавших «звезд», интересующихся театром зрителей. Его зоркий глаз и чуткое сердце подмечали многое, что, казалось бы, безвозвратно кануло в Лету. К изданию готовится книга, в которой наш уважаемый юбиляр обещает вспомнить о своем театральном пути все — без купюр и без лукавства.

«Человек живет тремя банальными истинами — ВЕРА, ЛЮБОВЬ И НАДЕЖДА, — размышляет Александр Папыкин в одном из интервью. — Не теряю я надежд, еще рассчитываю что-то сыграть заветное, умное, талантливое. Хотелось бы

нашего современника с его нынешними горестями и болями. Как говорил мой персонаж в «Невидимках»: «Я уже в том возрасте, когда наблюдаю жизнь, еще огорчаюсь, но уже не радуюсь»».

По словам художественного руководителя театра народного артиста РФ Рифката Исрафилова, «Александр Иванович — один из тех, чье душевное богатство ощутимо зрителями. Это определяет главное — личностные начала. Если артист — личность, ему есть что сказать зрительному залу. Он вкладывает всего себя и в самую маленькую роль, и даже не высказанная словами его философия, его эмоциональная сила создают притягательное поле взаимодействия сцены и частицы общества в зале».

От всей души поздравляем Александра Ивановича с юбилеем! Желаем крепкого здоровья, душевной гармонии, вдохновения для новых творческих свершений.

Мария РЯБЦЕВА  
Фото из архива театра

## ЦЕЛЕУСТРЕМЛЕННОСТЬ — ГЛАВНОЕ КАЧЕСТВО

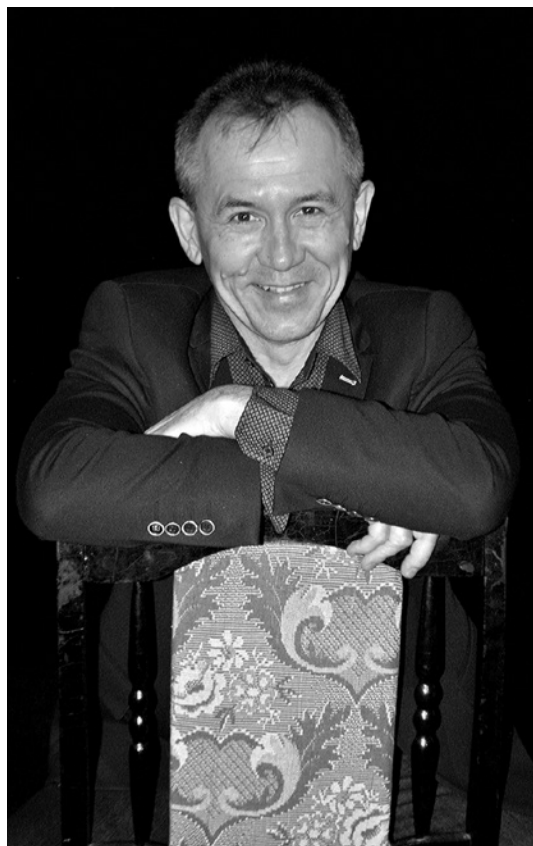
**В** Брянском областном театре юного зрителя 35 лет служит Александр Александрович Исаев. Выпускник Екатеринбургского государственного театрального института, он пришел в ТЮЗ, как ему казалось, на время, а задержался надолго. За эти годы сыграл более 200 ролей — разных и по-своему интересных. Последняя из них в спектакле Андрея Радочинского «Станционный смотритель» по одноименной повести А.С. Пушкина. Александр Александрович воплотил на сцене трагический образ Самсона Вырина.

Александр Исаев родился в узбекском городе Алмалык, что в 65 километрах от Ташкента. В советское время это был центр металлургии и химической промышленности. Здесь в дружбе и согласии жили представители 120 национальностей — татары, русские, украинцы, узбеки. Никаких межнациональных конфликтов не было и в помине: единый народ единой страны. Его родители, уроженцы Поволжья, как и сотни советских людей, приехали в 1966 году восстанавливать столицу Узбекистана после разрушительного землетрясения. Отстроив фактически заново город, они остались в этой солнечной республике, связав с ней свою судьбу.

Александр Александрович признается, что в детстве и не помышлял о сцене. Его, мальчишку, манили экзотические страны и путешествия. Он зачитывался приключенческими повестями Жюль Верна, Роберта Стивенсона, Александра Дюма, Томаса Майн Рида. Этой дефицитной тогда литературой его снабжала мама — библиотекарь. Чтобы осуществить мечту, Саша после 8-го класса решил поступать в железнодорожный техникум, учиться на машиниста, потому что связывал эту профессию с ро-

мантикой дальних дорог. Однако вмешалась мама, посчитавшая, что сыну-хорошисту по силам поступить в вуз. И он продолжил обучение в школе. В 9-м классе отчаянно влюбился в драматическое искусство и стал заниматься в Народном театре при ДК металлургов. С самодеятельными артистами работали профессиональные режиссеры, в том числе из Ташкентского русского драматического театра имени М. Горько-

Александр Исаев





«Станционный смотритель». Ротмистр Минский — А. Курилкин, Самсон Вырин — А. Исаев

го (ныне Государственный академический русский драматический театр). Руководил театром Олег Волков.

Александр Александрович хорошо запомнил свой дебют. Народный театр выступал в соседнем ПТУ с отрывком из гоголевского «Ревизора». Это был тот курьезный момент, когда столличный щеголь Хлестаков посватался одновременно к дочери и жене Гордничего. «Минуты перед выходом на сцену, — вспоминает Александр Александрович, которому доверили роль Хлестакова, — показались мне вечностью. Ноги ватные, пелена перед глазами. Вдруг понял, что не помню ничего от волнения — просто «чистый лист», всё выскочило из головы. Но через мгновение, сделав первый шаг на

подмостки, я включился в работу, сразу вспомнились все слова...»

Отслужив в армии в 1988 году, Александр Исаев начал свою творческую карьеру в Алмалыкском городском ТЮЗе, созданном выходцами из народного театра и названном ими «Дракоша». А с 1990-го перебрался в Брянск. Параллельно учился в театральном институте. Ирония перестроечных времен — поступал в Свердловский вуз, а окончил Екатеринбургский. Он благодарен своему мастеру Вячеславу Ивановичу Анисимову — режиссеру, заслуженному деятелю искусств Российской Федерации, профессору, основателю заочного отделения кафедры мастерства актера, который в свою очередь был учеником самого Георгия Товстоногова.



*«Птица Феникс возвращается домой». В роли Птицы Феникс по имени Феликс*

«Вячеслав Иванович был человеком импульсивным, но по-отечески заботливым и внимательным, — рассказывает Исаев. — Он не терпел халтуры и научил нас досконально и со всей ответственностью подходить к делу. Анисимов был очень строгим, но он же и давал крылья. Когда что-то получалось, он всегда нас хвалил, и эта похвала дорогого стоила».

Плеяда учеников В.И. Анисимова огромна. «Если составить железнодорожный состав, то из его выпускников наберутся сотни вагонов», — шутит Александр Александрович. К слову, режиссер А. Радочинский тоже из анисимовских питомцев. Так что с Исаевым во время работы над «Станционным зрителем» они были на одной волне, понимали друг друга с полуслова.

В труппу Брянского ТЮЗа Александра Александровича принимала директор Людмила Викторовна Неруш, которая потом возглавила Московский театр кукол «Жар-птица». Главным режиссером был Эдуард Араkelов. Старшие товарищи — актеры Анатолий Иванович Хвастунов, Галина Павловна Скнарина, Геннадий Никифорович Коваленко, Владимир Иванович Аверин — дружески приняли новичка. Постепенно молодого артиста ввели в спектакли, а потом предложили полноценную роль в сказке «Снежная королева». За 35 лет в ТЮЗе Александру Исаеву довелось поработать со многими режиссерами: Леонидом Кулагиным, Борисом Ярышем, Михаилом Мамедовым, Михаилом Скандаровым, Анной Трояновой и другими.



«Как Зоя гусей кормила». Женя — Л. Алгунова, Зоя — О. Башкатова, Владимир — А. Исаев

Семь лет отдал ТЮЗу народный артист Леонид Кулагин. Это отдельная эпоха, запомнившаяся брянским театрам такими громкими постановками, как «Мужской род, единственное число», «Декамерон», «Безобразная Эльза», «Леди Гамильтон», «Замарашка». Александр Александрович до сих пор с теплотой вспоминает годы работы с Кулагиным, который многое дал актерам и в профессиональном, и в человеческом плане. Благодарен он и Борису Ярышу, отработавшему в ТЮЗе три года. Особенно памятен спектакль «Щелкунчик и мышинный король». Сдавали его в 1993 году, когда театр стоял в строительных лесах. «Замечательным был и спектакль «Арена», который шел в малом зрительном зале, тогда еще по-

лукруглом, где актеры со зрителями общались глаза в глаза», — вспоминает Александр Александрович.

Ну а брянскому зрителю запомнились образы, созданные Исаевым в спектаклях «Тряпичная кукла» (Энди и верблюды), «Щелкунчик и мышинный король» (Король), «Стойкий оловянный солдатик» (Верная лошадь), «Любовное безумие» (Реньяр), «Преступление и наказание» (Мармеладов), «Сотворившая чудо» (Артур Келлер), «Соловьиная ночь» (Старшина Кузовков), «Очень простая история» (Пес Крепыш), «На войне как на войне» (Овсянников, Дей) и многие другие. На мой вопрос, какие роли самые любимые, актер ответил философски: «Все они — мои дети, кто-то из персонажей получился удач-



«Рядовые» Сцена из спектакля. Дервояед — А. Исаев

нее, кто-то нет. Но они одинаково мне дороги».

Большим успехом у детей и взрослых по праву пользуется спектакль режиссера Анны Трояновой «Полианна» о девочке, умеющей видеть хорошее даже там, где, казалось бы, нет поводов для улыбки. Сама Троянова определила его жанр как «историю радости». Александр Исаев играет роль садовника Тома. Эту душевную и трогательную постановку в декабре минувшего года отметили на фестивале «Классика» в Москве.

Событием в театральной жизни Брянска 2024 года стал спектакль «Птица Феникс возвращается домой» о высокой любви, юношеских надеждах и огромной невыразимой Мечте. Спектакль вырос из эскиза, который мо-

лодой московский режиссер Евгений Закиров показал на творческой лаборатории Олега Лоевского в сентябре 2022 года. Мифическую птицу Феникс по имени Феликс, благодаря которой меняется жизнь маленькой кошки Тоси, сыграл именно Александр Исаев. Театралы, а потом и критики оценили эту работу как одну из лучших ролей мастера сцены. На VIII Международном театральном фестивале «Любовь, что движет солнце и светила» Александр Исаев вместе с коллегой Натальей Джаниеновой получил диплом в номинации «Лучший актерский дуэт».

Обладателем такого же приза артист стал вместе с Оксаной Башкатовой в 2022 году на Международном фес-



«Золушка» В роли Министра танцев

тивале-форуме «Сверкающие грани театра» в Кемерове за работу в спектакле «Как Зоя гусей кормила» по пьесе Светланы Баженовой. Режиссер-постановщик спектакля, главный режиссер ТЮЗа, заслуженный деятель искусств России Юрий Пахомов получил диплом из рук Евгения Князева, народного артиста России, ректора Театрального института имени Б.В. Шукина.

В год 80-летия Победы в Великой Отечественной войне в Брянском ТЮЗе по пьесе Алексея Дударева поставили спектакль «Рядовые». Над ним работали ведущие деятели искусств России и Республики Беларусь. Постановку посвяти-

ли не только ветеранам-фронтовикам, но и участникам Специальной военной операции. Александру Исаеву дорога его роль — партизана Дервоеда, пережившего страшную трагедию. Фашисты сожгли его жену и ребенка. Он не мог им помочь, так как находился в засаде, и слишком много судеб зависело от его действий, но эта боль осталась навсегда с ним. И себя простить Дервоед не может... В спектакле много философских размышлений о жизни, смерти и возмездии.

В восторге зрители и от инсценировки пушкинской повести «Станционный смотритель», поставленной в сентябре 2025 года А. Радочинским. Они отмечают, что спектакль-притча удивительно красив, нежен и мудр. «Глубокие по смыслу аллегории, органично вплетенная в спектакль притча о блудном сыне, стильные декорации и костюмы, богатая пластика и мимика актеров, красивая хореография, чудесная музыка — всё это стало замечательным дополнением пушкинского повествования, а иногда и деликатно заменяло слова, не уводя при этом зрителей от сути произведения», — так отзываются театралы об этой постановке.

Александр Исаев работает не только на театральной площадке, но и находит время для съемок в фильмах и сериалах. В его творческой копилке — более 20 киноролей. Начало фильмографии положило сотрудничество с режиссером Ларисой Садиловой. Уроженка Бежицы, она любит снимать фильмы на Брянщине и приглашать в них брянских актеров. Первым киногероем Исаева стал следователь в киноленте «Сынок», где он снялся в нескольких эпизодах с известным артистом Виктором Сухоруквым. Следующим стал фильм «Она», где одну из главных ролей сыграла жена Александра Александровича, заслуженная артистка РФ Наталья Исаева. Он же был занят в эпизоде. Фильм о международных отношениях и проблеме

мигрантов завоевал Гран-при на фестивале в Выборге и много других призов. Довелось Александру Исаеву сниматься в сериалах «Лесник», «Невидимки», «Сеструха» и других. Благодаря этому он побывал на кинофестивалях «Провинциальная Россия», «Наше кино» и «Свет лучезарного ангела».

Особенно дорога поездка в закрытый город Саров Нижегородской области, где на форум собрались не только кинематографисты и мультипликаторы, но и духовенство. Речь шла о великой силе искусства, о приобщении зрителей к традиционным нравственным ценностям и духовному наследию нашей страны, а также возрождению отечественного детского, юношеского и семейного кинематографа.

Недавно Александр Александрович приобрел новый опыт, поучаствовав в съемках Atomic Heart — компьютерной игры, покоровшей сердца юных геймеров. Действие происходит в вымышленном наукограде, названном в честь советского ученого Владимира Николаевича Челомея. Поначалу Исаева пригласили на роль этого замечательного конструктора, внесшего весомый вклад в создание ядерного щита нашей страны. Но затем разработчики игры изменили сценарий, в итоге Александр Александрович подарил свои лицо и голос одному из других персонажей. «Отснялся в павильоне в Москве и забыл», — рассказывает актер.

А два года назад попал в забавную ситуацию. Поехал в небольшой городок Самарской области, на родину родителей. Зашел в местный магазин посмотреть, что на полках. «Стою, выбираю и вдруг вижу паренька, который с интересом меня разглядывает. Наконец, решившись, тинейджер приблизился ко мне и поинтересовался: «Не вы ли снимались в Atomic Heart?» И показал фото на экране смартфона. Я кивнул в ответ, а он в недоумении спросил: «Как же вы у нас оказались?» Для него

всё происходящее было фантастикой. И тут я понял, что пришла слава!» — улыбается Исаев.

Ну а если говорить серьезно, то, безусловно, работа на съемочной площадке для театрального актера — хорошая школа. «Здесь всё по-другому, — говорит Александр Александрович. — Но с возрастом приходит осознание того, что нет ничего лучше театра, когда идет обмен энергией с залом, когда видишь ответную реакцию, импульс».

Коллеги (а нынешний костяк труппы сформировался в 2010 году) ценят Сан Саныча за спокойствие, уверенность и справедливость. С приходом в ТЮЗ заслуженного деятеля искусств Юрия Пахомова началась активная жизнь, гастроли, поездки на фестивали. Появились новые лица, стали проходить творческие лаборатории. Побывал коллектив и в Первоуральске, что неподалеку от Екатеринбурга. Исаев воспользовался случаем и отправился спустя 30 лет на встречу с юностью. Заглянул в альма-матер, пообщался с однокурсником, который стал деканом в вузе... Помянули добрым словом мастера, имя которого сейчас носит одна из аудиторий.

Ну а жизнь бежит дальше, не останавливается. Впереди новые репетиции, премьеры, творческие высоты. И в жизни, и в работе Александр Исаев руководствуется девизом: «Не отступлюсь, пока не добьюсь своей цели». Эта целеустремленность — главное качество, которое помогает артисту не праздно мечтать о результате, а активно стремиться к нему вопреки трудностям и препятствиям.

*Ирина МАРЧЕНКОВА*

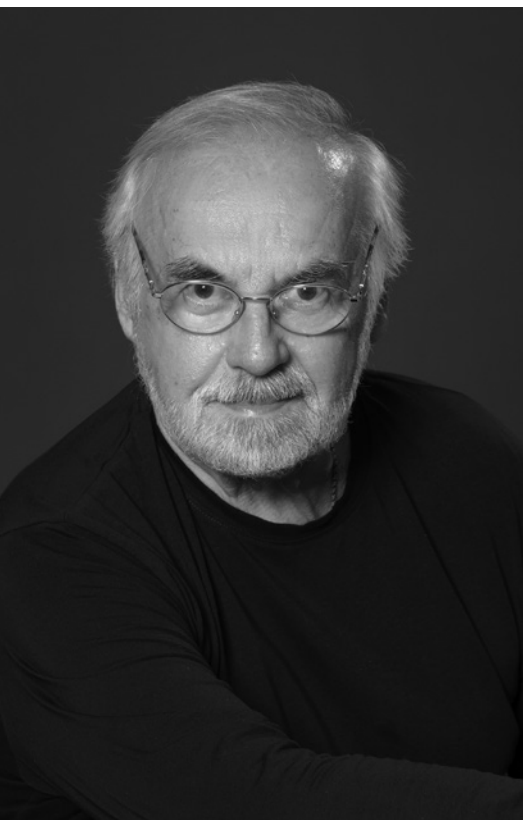
*Фото с официального сайта Брянского ТЮЗа*

## ВАЛЕНТИН БИРЮКОВ: «ЛЮБЛЮ ОСТАВЛЯТЬ НАДЕЖДУ»

**Б**иография режиссера, заслуженного деятеля искусств России Валентина Бирюкова — еще одно подтверждение народной мудрости, что от судьбы не уйдешь.

Родился он 7 февраля 1951 года в Ровенской области на северо-западе Украины. По собственному признанию Валентина Валентиновича, в детстве он вообще не знал слова «режиссер». В школе никогда не принимал участия в самодеятельности. В 9-м классе впервые побывал на спектакле в «музычно-драматичном» театре. По-

Валентин Бирюков. Фото О. Хаимова



казывали «Севастопольский вальс». Увидев на сцене матросов с деревянными автотоматами, перемазанных красной краской, «убитых», но продолжавших петь свои арии, Валентин вместе с приятелями сбежал в антракте. И больше желания сходить в театр у подростка не возникало.

Как все советские дети, он страстно любил кино. Знал имена всех популярных актеров. Не пропускал ни одного нового фильма. Получив аттестат зрелости с «пятерками» и «четверками», поехал поступать в институт «на артиста». И не куда-нибудь, а сразу в Ленинград — в Институт театра, музыки и кинематографии. Планы судьбы на профессиональное будущее Валентина Бирюкова первым огласил его педагог Эльмир Викторович Вершковский. На втором курсе он сказал студенту: «Ты не тем занимаешься, ты — режиссер и мыслишь по-другому»... Валентин Валентинович запомнил его слова, но тогда его увлекала актерская жизнь — такая яркая, живая, по-своему загадочная и необыкновенная.

По распределению выпускник института поехал в Вятку. В Кировском молодежном театре молодому фактурному актеру доставались интересные роли, в основном, героические. Для него открывались неплохие перспективы. Правда, руководство театра беспокоило призывной возраст молодого специалиста: на два года он должен был «выпасть» из творческого процесса, а дальше — не ясно, вернется ли на прежнее место работы. Дважды Валентину Бирюкову давали отсрочку от призыва в армию. Причем, сам он ответственно намеревался выполнить гражданский долг. Получив повестку прибыть на сборный пункт военкомата, собирал необходимые вещи, на проводы за накрытым столом собирались друзья, и в последний момент — отбой, из военкомата сообщали об отсрочке. Подобный



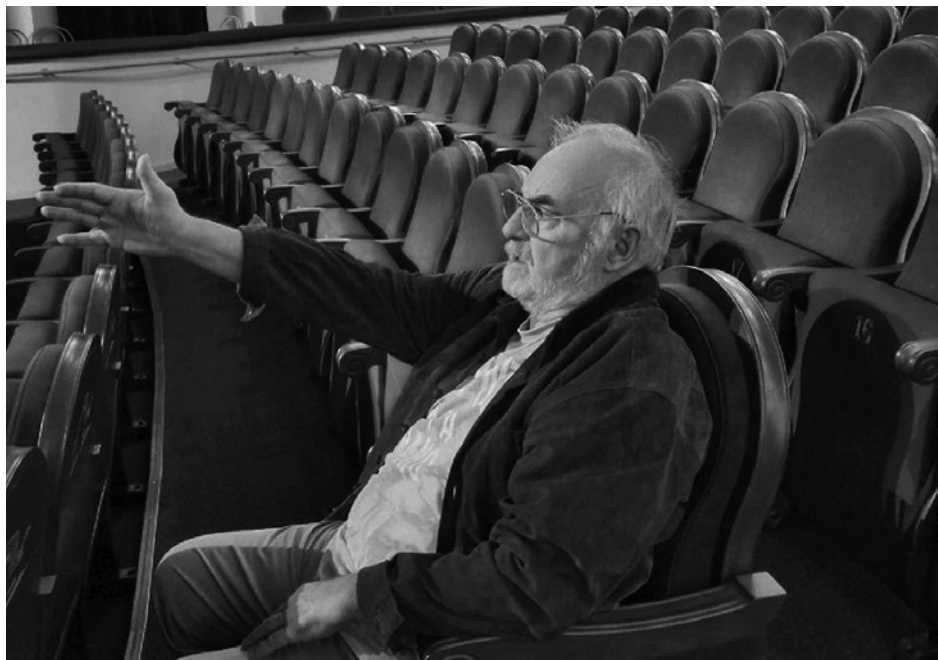
Валентин Бирюков в декорациях спектакля «Ужин с дураком»

«сценарий» повторялся два года подряд. И тогда свое слово сказала мама, приехавшая на проводы. «Сынок, а тебе не стыдно? Ты же мужчина. А Родину кто защищать будет?». Наутро Валентин отправился в военкомат и заявил, что не намерен больше откладывать срочную службу. Там пошли навстречу дерзкому призывнику и направили в морскую пехоту. За десять суток, пока поезд вез новобранцев к Тихому океану, они успели увидеть из окна вагона почти всю страну. А дальше началась суровая мужская служба, где «ковать» характер приходилось «без антракта», каждый день.

После демобилизации Валентин Бирюков вернулся в свой театр. Главный режиссер Кировской молодежи, только что получивший приглашение поработать в Липецке, позвал с собой группу актеров.

Среди них был и Валентин Бирюков. В результате его актерский стаж составил 13 лет. Именно такой срок понадобился для того, чтобы вызрело решение стать режиссером. И как это нередко уже бывало, Валентин Бирюков подошел к своей мечте с «перевыполнением плана» — поступил сразу в два вуза: в ГИТИС и Щукинское училище.

«Получилось так, — вспоминает Валентин Валентинович. — Мне уже выдали студенческий билет в ГИТИСе, и перед тем, как нас отправили «на картошку», я узнал, что в «Щуке» объявили экспериментальный набор режиссеров. Пришел, а там своих студентов ведут Василий Лановой, Михаил Ульянов... Увидел этих звезд, и мне дурно стало — такой шанс! Прошел все экзамены, меня приняли. Руководил курсом Евгений Рубенович Симонов, пре-



Режиссер Валентин Бирюков: идет репетиция

подавали педагоги Александр Михайлович Паламишев и Владимир Александрович Эуфер. Год я учился и там, и там. Но потом пришлось ГИТИС оставить».

После окончания Высшего театрального училища имени Б.В. Шукина, в 1987 году, состоялась по-настоящему судьбоносная встреча с молодым директором Ставропольского драмтеатра Евгением Луганским. Он пригласил новоиспеченного режиссера в Ставрополь поставить детскую сказку «Кот в сапогах». Валентин Бирюков не представлял тогда даже, где находится этот город. Понадобилась карта, чтобы понять, куда ехать.

На незнакомой сцене все сложилось неплохо, выпустили симпатичную сказку. А через неделю Валентин Бирюков получил приглашение от директора и худсовета присоединиться к коллективу Ставропольского драмтеатра. Второй «сказочной» работой, уже в штатном режиссерском статусе, для Валентина Валентиновича стал

спектакль «Сестра моя — Русалочка» по пьесе Людмилы Разумовской. Трепетная история о любви и верности вдохновила и его, и актеров. Неудивительно, что она стала одной из самых любимых постановок у зрителей. Причем, на спектакль детского репертуара с интересом приходили и взрослые. Спектакль шел с аншлагами более четверти века на ставропольской сцене. За это время в нем сменялось три поколения актеров, три сценических оформления. Как знать, может быть, он еще вернется к зрителям...

«Самое радостное, когда ты чувствуешь на премьере дыхание зала и понимаешь: получилось, — говорит Валентин Бирюков. — Ты приходишь на первую репетицию и следишь каждый день, как из ничего вырастает живой спектакль. Самое грустное, когда ты понимаешь — что-то не получается. Ты начинаешь метаться, придумывать какую-то полную ерунду. Самое главное, вовремя остановиться, взять



Валентин Бирюков с актерами спектакля «Крыша поехала»

себя в руки и довериться автору. Потому что, если ты берешь пьесу этого драматурга, ты его должен уважать. Можешь с ним спорить, что-то менять... Но ты должен с почтением, уважением относиться к нему как к коллеге».

Среди любимых авторов Валентина Бирюкова есть и классики, и современники. Шекспир, Лопе де Вега, Островский, Горький, Горин, Поляков... По признанию режиссера, в первую очередь ему интересны пьесы, в которых заложена какая-то боль.

«Неважно, классика это или современная драматургия, — говорит Валентин Бирюков. — Бывает, дочитаешь пьесу до конца и — ничего, а в финале что-то щелкает, и ты чувствуешь — это моё. Важно, когда в пьесе заложена надежда. Когда зритель выйдет из театра и захочет что-то пересмотреть в своем сознании. Я очень люблю в финале оставлять надежду на то, что все получится, протягивать руку по-

мощи зрителю и вселять веру: чего бы ни было в жизни, все будет хорошо».

Спектакли по пьесам современных драматургов режиссер старается ставить по классическим канонам. По признанию Валентина Бирюкова, он не любит, когда авторы пытаются переписывать талантливые произведения предшественников, наряжать купчих в мини-юбки и королевских особ в рваные джинсы, демонстрировать обнаженные тела на сцене. Он искренне считает, что играть надо так, чтобы зритель понял: прошло сто лет, и, оказывается, то, что было тогда, живо и сейчас.

«Великий Горин тоже брал классику, но он бережно к ней относился, вкладывая свои мысли и понятия», — говорит Валентин Бирюков.

В Ставропольском театре драмы с большим успехом шли поставленные им спектакли «Шут Балакирев» и «Чума на оба ваши дома» по пьесам Григория Гори-



После премьеры сказки «Царевна-лягушка». 2025

на. Преданные театралы до сих пор вспоминают эти замечательные постановки. Зрители не забыли и другие спектакли, которые в разные годы оставили у них яркие впечатления: «Женитьба» Н.В. Гоголя, «Хитроумная влюбленная» Лопе де Вега, «Двенадцатая ночь» Уильяма Шекспира, «Очень простая история» Марии Ладо, «Одноклассники» и «Женщины без границ» Юрия Полякова, «Фуршет после премьеры» Валентина Красногоорова, «Ночные забавы» Виктора Мережко, «Свадьба Кречинского» А.В. Сухово-Кобылина и многие-многие другие. Всего Валентин Валентинович поставил в Ставрополе почти 90 спектаклей, а также более 40 — в Смоленске, Оренбурге, Орске, Ростове-на-Дону, Краснодаре, Черкесске и Пятигорске.

Валентин Бирюков, похоже, владеет профессиональным секретом: он знает, как создать спектакль, который будет идти с аншлагом десятки сезонов. Помимо сказки «Сестра моя — Русалочка» в его творческой биографии есть и другие спек-

такли-долгожители. Комедия «Проделки Ханумы» уже в третьей версии вернулась в репертуар, и более четверти века перед ее началом на подходе к театру можно услышать: «Нет ли лишнего билета?».

В 181-м сезоне афиша Ставропольского театра драмы приглашает и на другие спектакли, поставленных Валентином Бирюковым для взрослых и детей: «Крыша поехала» Степана Лобозерова, «Люкс №13» Рэя Куни, «Пижама на шестерых, или Ужин по-французски» Марка Камолетти, «Царевна-лягушка» Галины Соколовой, «Чудеса на змеином болоте» Юлия Кима...

«Я счастливый человек, — убежден Валентин Бирюков. — Тот, который все время преодолевает какие-то преграды, продирается через тернии, но я не жалею. Так у меня сложилась судьба. И наверное, если б не было всех этих преград, не было бы и сладкого чувства преодоления».

Ольга МЕТЁЛКИНА

Фото из архива Ставропольского академического театра драмы имени М.Ю. Лермонтова

## И СЦЕНЫ ТВЕРДЬ, И ЛЕГКОЕ ДЫХАНЬЕ...

**Д**есять лет на сцене. Для актера это срок парадоксальный. Это определенный профессиональный рубеж. Проверка на прочность, на мастерство, на «совместимость» с театром.

Для актрисы Государственного академического русского драматического театра Республики Башкортостан Дарья Филипповой первое десятилетие стало периодом, когда, с одной стороны, уже накоплен человеческий и творческий опыт, сыграны серьезные роли. А, с другой, — трепет перед выходом на сцену не исчезает: только волнение приобретает другое качество — становится более глубоким, осознанным, но от этого не менее острым. Сегодня Дарья Филиппова — одна из ведущих молодых актрис республики, чей талант и мастерство уже были отмечены на многих российских театральных фестивалях.

Ее путь в актерскую профессию начался с мечты о народном танце. Белокурая красавица готова была даже сменить цвет волос, чтобы встать в один ряд с черноволосыми солистками знаменитого на весь мир Ансамбля народного танца имени Файзи Гаскарова. Но судьба привела Дарью в театр. И на этом пути ее ждала невероятная удача: природный дар талантливой студентки и начинающей актрисы прошел «огранку» у двух больших мастеров.

Одним из них был народный артист Республики Башкортостан Азат Надьргулов. Именно он руководил актерским курсом в Уфимском государственном институте искусств имени Загира Исмагилова, куда поступила Дарья. Романтик и «бунтарь» от театра, прошедший школу уникального исследователя природы театра Анатолия Васильева, чуткий, глубокий человек, Азат Ахмадуллович дал понимание того, что актерская стезя требует максимально-

го погружения в глубины собственной души. Формального существования на сцене он как режиссер и педагог не принимал и не допускал. Следовательно, добивался от студентов той же самоотдачи, которой в театре всегда требовал и от себя самого. Приобщал их к игровой природе театра с его безграничными возможностями. Влюблял в профессию — даже к жизненным драмам советовал относиться как моменту накопления опыта: «Плачь, страдай — будет, что играть на сцене!»

*«Крепостные». В роли Любы*





«Бешеные деньги». В роли Лидии Чебоксаровой

После окончания института в 2016 году Дарью пригласил в труппу своего театра заслуженный деятель искусств Российской Федерации и Республики Башкортостан Михаил Рабинович. Выходец из Щукинской театральной школы, ученик профессора Александра Поламишева, он заботливо принимал в театральную семью новичков, опекал их и не боялся доверять значительные роли.

Одной из первых больших сценических работ Дарьи Филипповой стала роль Любы в спектакле «Крепостные» (по рассказу Н.С. Лескова «Тупейный художник»). Живущая в ситуации внешней несвободы — крепостничества, эта героиня обладала невероятной внутренней свободой. От того так уверенно первый раз в жизни она выходила по приказу графа на сцену и играла царицу Клеопатру. От того, отвергая страх, решалась на побег с любимым. И жизнь возносила ее то к вершинам счастья —

когда они оставались наедине с Аркадием на крохотном чердаке поповского дома, то обрушивала на нее ужасы предчувствия трагической развязки — когда беглецов возвращали на господский двор. Но главным для героини был момент принятия своей судьбы, поманившей счастьем, но... Несостоявшаяся невеста. Так и оставалась она стоять в белом платье, когда роковая случайность обрывала жизнь ее Аркадия. А на плечи ей накидывали грубое, тяжелое пальто — как крест, который теперь придется нести, как расплату за желание быть счастливым в условиях, тому не благоволящих...

Когда Михаил Исакович решил восстановить спектакль «Бешеные деньги», который на несколько лет был «положен на полку», на роль Лидии Чебоксаровой он выбрал Дарью Филиппову. Светская красавица, она не страдает от недостатка мужского внимания, чувствует над ни-



«Зыковы». В роли Павлы

ми свою власть. Прогуливается по городским улочкам, бросая на мельтешащих поклонников надменные взгляды, и далеко не каждого допускает поцеловать ручку. Избалованная Лидинька и слышать не желает ни о разорении отца, ни о его долгах — смотрит на свое отражение в зеркале и сердится на маман, что из-за таких грубых мыслей на ее прекрасном личике появляются морщинки...

Актриса рассказывала, что ей долго не удавалось найти «ключ» к этой роли — Лидинька словно ускользала от нее. Оказалось, что дело было в ее самовосприимчивости. Она не считала себя столь же красивой, сколь о себе говорила ее героиня. И этот внутренний конфликт смог почувствовать и устранить режиссер, день ото дня на репетициях заставляя актрису искать в себе ту женскую манкость, которая позволила ей приблизиться к образу. ... Флер богатой и красивой жизни Чебоксаровых развеивается как дым. Вме-

сто роскошных комнат им приходится найти уголок попроще. А заодно развенчивается и миф о всемогущей поддержке крутившихся возле них почитателей. Глумов, оскорбленный некогда надменным равнодушием молодой кокетки, зашепшит со своей дряхлой доверительницей в Париж — ожидать наследства. Кучумов с его седыми волосами тоже не спасет, ибо давно пусты его карманы — только одни разговоры он и может вести. И Телятев в погоне за «бешеными деньгами» в иную сторону обратит взор... Единственный, кто протянет Лидиньке руку, будет Васильков — как деловой человек он обратится к ней с деловым предложением. «Стать экономкой», — слыша это она падает в обморок, но... минутку подумав, открывает глаза и соглашается на выгодные для себя условия. Наступил век трезвых и расчетливых дельцов...

Еще один серьезный экзамен на профессионализм ждал актрису в процес-



«Лес». В роли Аксиньи Даниловны

се работы над спектаклем «Зыковы» по пьесе М. Горького. Ее Павла — юное создание, воспитанное в монастыре, любимое и балуемое матерью. Она попадает в дом Зыковых с его старыми, точно вековой лес, устоями, с гнетущей, давящей атмосферой. Любит ли она жениха — бесхарактерного, слабого Михаила? Резвится, скорее... И вдруг внезапно вспыхнувшая к ней страсть Антипы переворачивает все. Кто она, Павла? Кроткая, тихая жертва обстоятельств или мелкая, мещанская душа, расчетливая хищница?.. Вот уж поистине — «образовалось смятение понятий»... Павла становится катализатором необратимых изменений, происходящих с Антипой: из элегантного, сильного мужчины средних лет он, ощущая ее равнодушие и презрение, превращается в потерявшее человеческий облик существо. И лишь попытка самоубийства сына отрезвляет его и возвращает к жизни. А Павла, по верному

замечанию Софьи, «и Антипе — не жена, и Михаилу — не сестра», в слезах и отчаянии покидает дом...

Режиссер Денис Хусниязов добивался от актеров предельно интенсивного проживания каждой сцены, накаля градус напряжения до максимума. Справиться с этой ролью и остаться в профессии или сдать и уйти — такова была нелегкая дилемма. По итогам театрального сезона за эту работу актриса была удостоена премии Молодежного совета Союза театральных деятелей Республики Башкортостан в номинации «Лучшая женская роль».

Но Дарья Филиппова играет не только драматических героинь. Она убедительна, обаятельна, игрива в характерных ролях. Таковой была ее грузинка Цира в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион» по повести Нодара Думбадзе (режиссер Георгий Цнобиладзе). Или блистательная Графиня в «Женитьбе Фига-



*«Иванов». В роли Шурочки Лебедевой*

ро» Пьера Огюстена Бомарше (режиссер Алессандра Джунтини), где сословное высокомерие оказывалось лишь маской в хитросплетениях страстей и интриг, которые с упоением плела «великолепная четверка» господ и их слуг.

Еще одну героиню Островского Дарья Филиппова сыграла в спектакле «Лес» (режиссер Николай Дручек). Аксиныя Даниловна мила и обаятельна: покачивает головой, и пружинки-кудряшки весело качаются в такт. Однако, не так проста эта бесприданница, живущая в доме у богатой тетюшки. Она отлично знает себе цену и точно понимает, чего хочет: обижать себя даже Гурмыжской не позволяет (лишь внешне принимает условия игры) и девочкой для битья быть не согласна. С Булановым, нелепо выющимся вокруг нее, даже разговаривать считает зазорным. В единомышленники взяла себе все видящего и понимающего Карпа. Только вот что делать она будет со своим

нерешительным женихом Петром?.. В этой паре она явный лидер, и характер проявить умеющая и свой расчет во всем имеющая. Прилюдно Несчастливцев предложит ей взять в наследство единственную тысячу рублей, оставляя и себя, и Аркашку Счастливецца без средств к существованию. Старший и младший Восмибратовы в сомнениях переглянутся. А она, Аксюша, махнет на все про все рукой да и возьмет деньги. В актрисы она идти с братцем не пойдет, а вот от своего театра, сродни театру Гурмыжской, видимо, не откажется...

Не менее значительный перевертыш происходит и в ее Шурочке Лебедевой. Спектакль «Иванов» по чеховской пьесе поставил режиссер Григорий Лифанов. Задорная, юная, полная жизни героиня задыхается в родительском доме от обилия скучных, серых гостей. Ей хочется событий, действий, чего-нибудь героического. И, конечно же, зачистив-



«Буря». В роли Ариэля

ший к ним Николай Алексеевич Иванов с его многозначительной печалью на лице может дать ей возможность проявить максимум активности. Спасти его любой ценой, осчастливить, несмотря ни на что. Не побояться умирающей жены, приехать к нему и... привезти баночку маменькиного «кружовенного» варенья... Актриса делает это максимально деликатно, полупонамеками, но тем неотвратимей в ее героине, этом нежном существе, начинают проступать мещанские черты. В предсвадебное утро, ругаясь с приехавшим женихом и не принимая его отказ, Шурочка, как и Зинаида Савишна, полезет копать в ящики с рассадой: неискоренимо желание чеховских «наташ» понасажать везде цветочки... И становится понятно: Иванов рядом с ней превратился бы в копию Лебедева, потихоньку от жены прячущего бутылочки с водочкой и боящегося лишней раз ей возразить... Так что, выхо-

дит, спасла-таки Шурочка Иванова от прижизненного небытия...

Удивительным образом глубокий драматизм сочетается в актрисе с воздушной легкостью. В шекспировской «Буре» режиссер Николай Дручек в образе Ариэля выводит на сцену сразу двух актеров. Уставшего, умудренного опытом играет актер Антон Болдырев. Юного же, еще полного надежд, — Дарья Филиппова. Ее Ариэль весело куражится и рассказывает, как по воле Просперо он устроил бурю — игра началась! Скоро здесь, на острове, окажутся потерпевшие кораблекрушение враги их Хозяина — могучего Волшебника. Он победит их, а Ариэлю будет дарована обещанная свобода! Дарья Филиппова шаловливо возникает то тут, то там, взмывает ввысь, становясь почти бестелесной и воплощая эфирную, надчеловеческую природу духа. И момент, когда Ариэль понимает, что был обманут, переживает с горечью, но



«Собрание сочинений». В роли Татьяны Филатовой

без надрыва — может быть, душа самого Просперо еще не готова к милосердию?..

А в одной из недавних премьер театра — спектакле «Собрание сочинений», поставленном по пьесе Евгения Гришковца режиссером Алексеем Логачевым, Дарья Филиппова играет еще одну интересную, необычную для себя роль — Татьяну Филатову, дочь главной героини. Трезво мыслящая, уже имеющая свою семью, Таня хорошо понимает и принимает факт, что мать после смерти отца имеет право выбрать свой способ справиться с болью. Продать квартиру, оставить все и попытаться дышать заново. В семье Филатовых именно Татьяна всегда была и остается «за старшую» — оба брата слушаться ее не могут, спорить с ней никому и в голову не придет. Это она, Татьяна, должна будет показать пример и первой отпустить прошлое. Первой решиться произнести вслух страшное: книги, собранные их родителями, она не забе-

рет. Таня замужем за прагматичным немцем, тут не до сентиментальности. Это она — единственная из детей, кто может произнести прощальный тост в отчем доме и покинуть эти стены. Сумев не возвести преграды непонимания между родными, пусть и разбросанными по миру, людьми.

... Десять лет в театре для Дарьи Филипповой — это время обретения собственного голоса, становления ее актерской индивидуальности. В этой молодой актрисе уживаются и подробность сценического существования, которой учил ее Михаил Рабинович, и внутренняя творческая свобода, которую дал Азат Надыргулов. Она умеет быть трагичной и смешной, сильной и беззащитной, современной и вневременной. И пусть впереди ее ждет еще много интересных ролей!

Елена ПОПОВА

Фото предоставлены театром

## «ДВОЙНИК ТЕАТРА»

**Р**ядом с теми мрачными безднами, которые Валерий Фокин распаковывает в своем каждом спектакле, даже самые искренние слова в жанре поздравления будут выглядеть плоско, парадно и избито.

Ученик должен быть готов к встрече со своим учителем. И, невзирая на убеждение Валерия Фокина в том, что режиссура невозможно научить, духовный учитель все же у него есть. Мир театра, открытый Всеволодом Мейерхольдом, увлек Фокина еще во время учебы в Щукинском училище, мистически выстраивал его судьбу и привел в Санкт-Петербург, в Александринский театр.

С кем бы я не говорила из историков театра о Мейерхольде, в каждом разговоре, но в разных контекстах обязательно звуча-

ло имя Фокина. Подобно своему духовному учителю, режиссеру удалось «стряхнуть пыль» с алого бархата лож, позолоченной лепнины и хрусталя некогда императорского театра. При всем своем мрачном мистицизме и хирургическом хладнокровии, сцена для Фокина становится постоянно тем меняющимся пространством, в котором все размывается и движется, но всегда остается заряженным игровым электричеством. Во время работы над «Ревизором» в 2002-м актеры самых разных поколений спустя долгое время этот «заряд» ощутили и почувствовали присутствие мастера, который сможет заставить зазвучать по-современному их творческие индивидуальности. Неистребимое желание перемен у режиссера и доверие со стороны актеров — то, что помогло возвести Александринс-

*Валерий Фокин*





«Двойник».  
Сцена из спектакля

кий театр на новый уровень и закрепить за собой статус одного из лучших театров Петербурга и Москвы.

Понять Фокина как человека можно только по его работам. Один из его любимых приемов — гротеск, поэтому такие актеры, обладающие даром невероятной пластичности духа и фантазии, как Марина Неёлова, Константин Райкин, Авангард Леонтьев, Виктор Гвоздичкий, Евгений Миронов гармонично вливались в работу с ним. Животная похоть и еретическое сладострастие, непреодолимые уродства жизни и праведная чистота — всё это в фокинских спектаклях уравновешено и взято в таких пропорциях, чтобы за принаряживанием уродливого не дать источнику Красоты обратиться в сентиментальное (именно поэтому он обращался к чеховской драматургии всего единожды). Будучи созерцателем, а не наблюдателем, глупоком психологом и прагматиком по своей природе, его притягивает «театр чувственного сюжета». Он любит пугающие аттрак-

ционы и бесстрастно способен заходить в лабиринты воспаленного сознания героев Достоевского, Гоголя, Кафки, Лермонтова, ведущих карточные, азартные игры с этим ожиданием, когда же выйдет нужная «девятка» — а ведь на эту самую «даму пик» поставлена их жизнь! В конце этих лабиринтов не видно света, да даже если этот свет и есть, как, например, в современниковской постановке «Карамазовы и ад», то совершенно иного свойства (о, эта абсолютно непроглядная тьма в эпизоде, где Ивана Карамазова Евгения Миронова искушает ретроградный чёрт...). Искренне верится, что на спектакли Фокина идут за ощущением той самой откровенной, лишённой всяких надежд звериной/человеческой бездны. Ведь театр для него схож с чумой — как она убивает организм, не разрушая органов, так и театру Фокина необходимо вызывать в сознании отдельного зрителя самые таинственные изменения.

Прекрасный пример, чистый пример опыта на выживание предмета искусства:



*«Ревизор». Хлестаков —  
А. Девотченко. 2002*

первый спектакль, поставленный Фокиным в Александринском театре — «Ревизор» на основе сценической версии Мейерхольда и Коренева. В этой системе зеркал, отражений и рифм, сквозь режиссуру условного театра за непристойными фигурами обнаруживались тени гоголевского кошмара. Мотив голода — духовного и физиологического — пульсировал через край и рождался на сцене буквально из быта: из того, как Хлестаков Алексея Девотченко трепал Марию Антоновну и оттягивал ей губы; из того, как Авдотья натягивала городничему сапоги, взобравшись на него и выставив ему прямо в лицо свой зад; из того, как Анна Андреевна по-собачьи ме-

талась по сцене, одурманенная приездом инкогнито из Петербурга.

Да, Петербург — мистический, фрагментарный, противоречивый — оказался очень близким мировоззрению Валерия Фокина. Магия этого города с его соблазнами; жители, убивающие свою душу, прошедшую искус самоуверенности, самоутверждения и гордыни; паутина фантомов и противоречий, опутывающая их сознание — та тема, которая волновала режиссера на расстоянии, еще до переезда в Петербург, а после и окончательно развилась в его спектаклях на александринской сцене. Фокинский зритель помнит свое чувственное потрясение, когда вхо-



«Маскарад. Воспоминания будущего». Сцена из спектакля

дид в зал и видел вместо привычного партера огромную алую цирковую арену, а позже и дорожку, поросшую камышами, по которой в колдовской дымке голубого света шел двойник Александра III в спектакле «1881», или как вздрагивал не столько от холода, сколько от неожиданности, когда на самой высоте Александринки, седьмом ярусе, Гоголь Игоря Волкова открывал окно, выходил на крышу театра в одной белой рубашке и растворялся в небытии, точно снимая с себя кандалы мирского. Или то ощущение петербургского морока в «Двойнике» об одержимом бесами господине Голлядкине в исполнении Виктора Гвоздицкого, судорожно шептавшего: «Бежать от самого себя, спрятаться, не быть, совсем уничтожиться, в прах обратиться», или как просыпалась фарсовая балаганная стихия в «Женитьбе», когда Подколёсин скользил чистым чёртом на коньках по льду на бешеной скорости с развевающимися фалдами.

В сущности, каждый спектакль Фокина — апокалипсис. Особенно — «Маскарад. Воспоминания будущего». Идея возро-

ждения этой постановки в Александринке постоянно витала в воздухе. И вот, в преддверии двух юбилеев — Лермонтова и Мейерхольда — настало время осуществить задуманное. Это было событие, возвращающее зрителя, пресытившегося синтетическими формами, к той эстетике театрального традиционализма, тем основам, из которых и вырос подлинный театр. Да что там говорить — навсегда запомнятся разномасочные лики смерти, напоминающие заведенных механических кукол, завораживающая, холодноватая интонация Николая Мартона в словах: «Несчастье будет с вами в эту ночь», фантазмагорическая музыка Александра Бапти, дотянутая до высокой, срывающейся струны извращенной страсти, мистический хор и, конечно, глубокий голос Юрия Юрьева, звучащий в фонограмме, и напоминающий Арбенин-манекен Петра Семачка, играющий даже не убийцу, не лермонтовского «странного человека», а черные силы «сердцем сына пустынь и юга», которые сами же, как замечал Мейерхольд,



«Один восемь восемь один». Сцена из спектакля

«Мейерхольд. Чужой театр». Сцена из спектакля





«Ваш Гоголь. Последний монолог». Сцена из спектакля

подняв глаза к небу, лицемерно твердят: «Казнит злодея провиденье».

Ошеломление такой же степени произошло 10 февраля 2024-го — в тот день, когда и отмечал свой день рождения Мейерхольд, была явлена премьера «Мейерхольд. Чужой театр». Фокин, долго и тщательно изучающий наследие и судьбу Мастера, мог взять любую страницу из жизни своего учителя или же реконструировать один из его спектаклей, но он предпочел вскрыть зрительскому глазу страшный документ: то самое письмо Керженцева, после которого началась увертюра уничтожения Мастера, оконченная страшными словами, известными нам наизусть — о пытках, ударах резиновым жгутом по пяткам и спине, обильном внутреннем кровоизлиянии... Те, кто был в тот день на Новой сцене, уже не смогут вычеркнуть из памяти то, как жутко было не по своей воле становиться частью коллектива работников ГосТиМа, как маг во плоти и крови, способный подчинить даже воздух, а не убитый советской властью режиссер, с си-

гаретой в зубах повелевал своим актерским оркестром, как подрагивали плечи и мертвели глаза Мейерхольда (Владимир Кошевой) в ответ на обвинительные удары.

В конце концов, пробираясь по запутанному лабиринту науки человеческих страстей, Фокин просто не мог не увидеть отблеск того света, которым наполнена лаборатория Вселенной, где пребывает сам Бог. К театральному процеживанию материи через дух и звук Фокин обратился впервые вместе с композитором Александром Бахши во время работы над спектаклем «Сидур-мистерия». В том ящике-футляре от музыкального инструмента была заперта вся энергия бурлящего Космоса. Схожесть театральной природы с алхимическими опытами претворялась в жизнь, когда музыкант-художник, живущий в подвале, извлекал звуки из пересыпания камешков в сосуды. Из этих ритуальных действий, из этой вибрирующей музыки рождалось противоборство сил Эроса и Танатоса необычайной психической насыщенности. Опытом, совершенно иным по содержа-



«Иов». Иов — И. Ефремов

нию, но близким к алхимическим первоосновам, стал спектакль «Блаженная Ксения. История любви» по пьесе Вадима Леванова о житии покровительницы Петербурга блаженной Ксении. Не спектакль, а подлинное священнодействие, во время которого происходит предельное очищение. При внешнем сумрачном аскетизме и намеренном уходе от религиозного ореола героини, Фокин запечатлевал на сцене тот кратковременный промежуток человеческого выбора между «да» и «нет», подводя к неистребимой истине — Бог есть любовь. Тема испытания верой получила свое продолжение в «Иове», полном боли и страданий. Уже сразу, в начале, чувствовалось, что здесь происходит нечто значительное и предвещает некую драму человеческой природы. Конечно, всегда можно посмотреть на странствия героя как на путь, который связывает исходное и основное событие не только в драме, но и в священном тексте, тем самым вскрыв первопричину происходящего. Но Фокин, глядя с некоторой более высокой точки зрения, никогда не сможет отделаться от ощущения, что основное событие в том материале, за

который он берется, выламывается за пределы самого текста. Для Фокина единственным инструментом, способным приручить такой многослойный материал, становится ритуализация. Ритуал как единственный способ придать законченную форму растекающейся плазме человеческих импульсов, божественных и дьявольских сил, не поддающихся рациональным описаниям.

Успех к режиссеру пришёл довольно рано — с дипломного спектакля. Но, несмотря на раннюю известность, Фокин остается требовательным к себе до сих пор и старается быть честным в профессии и в жизни. Главное его стремление — вверх, поэтому в свой юбилейный год он обращается к любимому Гоголю, к «Ревизору» — наиболее важной для себя пьесе — в четвертый раз. Ведь вся логика жизненных событий повторяется, меняются только роли и обстоятельства, но главным для любого человека как суммы своих поступков остается сохранить себя. Удаление от зла — разум.

Дарья МЕДВЕДЕВА

Фото предоставлены пресс-службой  
Александринского театра

## ЖИВАЯ ТРАДИЦИЯ

**26** января на сцене Театра на Страстном состоялся особенный вечер — «Рождение московского театра». Студенты и педагоги ведущих театральных вузов столицы собрались вместе, чтобы отметить историческую дату. Ровно 270 лет назад, в 1756 году, студенческая труппа Московского университета под руководством Михаила Хераскова показала свой первый спектакль. Это событие стало точкой отсчета: театр в Москве превратился в общедоступный, именно с него начала формироваться система российского театрального образования.

Перед началом показа к журналистам обратился Павел Любимцев, профессор и заведующий кафедрой мастерства актера Театрального института имени Б.В. Щукина: «Мне кажется, что это интересное начинание. Полезно вспоминать об истоках, о корнях, о традициях. В свое время Мейерхольд сказал: школа не должна учить новациям, школа должна учить традиции. И он, как вы понимаете, в новациях понимал хо-

рошо. Значит, к этому следует прислушаться. Для меня очень важно то, что сегодня разные театральные школы будут на одной сцене. И каждая школа представит свою работу: либо небольшой капустник, либо концертные номера».

За кулисами царила творческая кутерьма, на каждом свободном метре репетировали, распевали скороговорки, разминались. В масштабной постановке участвовали студенты Высшего театрального училища имени М.С. Щепкина, Театрального института имени Б.В. Щукина и Школы-студии МХАТ. А гидами по вехам истории выступили артисты Театра «МОСТ».

В париках эпохи романтизма, ситцевых платьях 1940-х, в латексе и блестках современной поп-сцены молодые артисты оживляли страницы прошлого своих альма-матер и демонстрировали особенности их педагогических методов. XVIII, XIX, XX и XXI века сложились в единую картину, показав московский театр как живую, непрерывную традицию.

*«Рождение московского театра». Фрагмент торжественного вечера*





*Авторы сценария и ведущие программы Михаил Казаков и Иван Орехов*

*«Рождение московского театра». Фрагмент торжественного вечера*





*Народная артистка России Елена Санаева*

В приветственном видео к участникам обратился ректор МГУ им. М.В. Ломоносова Виктор Садовничий: «Театр, родившийся в стенах Московского университета, стал естественным воплощением университетского духа, свободного творческого поиска, диалога, воспитания мысли и чувства. Сегодняшний юбилейный вечер — это не просто воспоминание о славном прошлом, а живое свидетельство неразрывной связи времен, удивительной преемственности традиций и безусловной верности искусству, пронесенных сквозь века. Мы видим, как нить, начавшаяся в XVIII столетии, была подхвачена в середине XX века легендарным студенческим театром МГУ, воспитавшим целую плеяду выдающихся мастеров сцены. И мы рады, что сегодня эту эстафету достойно несет Театр «МОСТ», являющийся прямым наследником той славной студенческой сцены».

Организатором события выступил Благотворительный Фонд Развития Студенческого театра МГУ в партнерстве с Театром «МОСТ». Автором концепции стала руководитель театра и учредитель фонда Ири-

на Большакова. Она напомнила, что дата отмечается символично — в год 150-летия Союза театральных деятелей России.

«Знаете, честно сказать, это вторая попытка обозначить рождение московского театра, — рассказала Ирина Большакова. — Первая случилась 20 лет назад, когда мы отмечали в Концертном зале «Россия» 250-летие театра в Московском университете. Это было громко, мощно, с участием театральных легенд. Тогда мы акцентировали важнейший период — второе рождение Студенческого театра, который в 50-х годах прошлого века возглавлял Ролан Быков. Теперь же мы вышли с инициативой отметить 270-летие как общемосковскую дату, объединяющую театральную молодежь и профессионалов».

Режиссер-постановщик Театра «МОСТ», почетный деятель искусств города Москвы Георгий Долмазян собрал программу, в которой нашлось место самым разным жанрам. Студенты-«щепкинцы» 3-го курса (мастерские народных артистов РФ Глеба Подгородинского и Виктора Низового) показали водевиль «Таинственный ящик» о ма-



Режиссер Театра «МОСТ» Георгий Долмазян

леньких артистах, живущих искусством. Студенты «щукинцы» 2-го курса (под руководством Нины Дворжецкой) и 4-го курса (под руководством Марины Швыдкой) блистательно представили наблюдения за музыкальными кумирами. Первокурсники Школь-студии МХАТ (руководитель — заслуженный артист РФ Евгений Писарев) зарядили зал зажигательным авторским рэпом на тему «Станиславский, речь и мы». Это выступление стало столь фееричным не без участия педагога по сценической речи Натальи Волошиной.

Особенную роль в торжественном действе сыграл Театр «МОСТ», артисты которого представили целую галерею драматических и хореографических эпизодов театральной истории. А ведущие — актеры Иван Орехов и Михаил Казаков — стали авторами сценария шоу.

Выступили в этот вечер и мэтры. Подводки к номерам своих учеников делал профессор Щукинского института Павел Любимцев. Веху, связанную со Станиславским, ярко прокомментировал заслуженный артист РФ, директор Музея МХАТ Павел Ващилин. Мыслями о Студенческом театре МГУ эпохи Ролана Быкова со сцены

поделилась его вдова, народная артистка РФ Елена Санаева. А итог вечера, резюмируя его смыслы, подвела заслуженный работник культуры РФ Ирина Большакова.

Взгляд из зала представил актер, режиссер и педагог актерского мастерства Сергей Шенталинский, выпустивший множество курсов в Школе-студии МХАТ и ВШСИ: «Это серьезная затея — взять на себя ответ за многовековую историю московского театра. И это был настоящий творческий сценический праздник. Тон, который задал Театр «МОСТ», подкупал и располагал легкостью, изяществом и бесконечным уважением к историческим моментам русского и московского театра. Это было светло, просто и убедительно. Дай Бог, к новой традиции будут присоединяться новые школы, направления, артисты».

Все участники нового для театралов праздника сошлись в едином мнении: очень хочется, чтоб подобные встречи театральных школ стали ежегодными и далее позиционировались как важные события в культурной жизни столицы.

Юлия СМОЛЯКОВА

Фото предоставлены пресс-службой Театра «МОСТ»

## СЕРДЦА БЬЮТСЯ В ТАКТ

**Т**аганрогский камерный театр (ТаКТ) по данным Союза театральных деятелей РФ — старейший независимый профессиональный театр на Юге России. В нынешнем году ему исполнилось 30 лет.

Театр не государственный, а частный. Вырос он из народного театрального коллектива. Сначала назывался Театром-студией Нонны Малыгиной, потом Молодежным театром. Теперь является автономной некоммерческой организацией (АНО «ТаКТ»). Учредителями стали профессиональные актеры театра и кино Екатерина Андрейчук, Константин Илюхин, Людмила Илюхина, Владимир Волжин, Александр Коваль и Екатерина Власова. Театр молодой, развивающийся, востребованный. С ним сотрудничают известные режиссеры, он выезжает на гастроли и престижные фестивали. «Наши сердца бьются в ТаКТ!» — этот слоган, ставший девизом театра, придумал актер и художник-постановщик Константин Илюхин.

С 1996 года театр начал работать не как студия, а как репертуарный театр. Этот год и решено было считать годом образования ТаКТа. Показывали спектакли тогда на двух площадках: в Городском доме культуры (ГДК) и в Доме учителя. Шли спектакли для детей на большой сцене — яркие, многофигурные, с замечательным художественным и музыкальным оформлением. Многие зрители, бывшие еще детьми, до сих пор вспоминают «Подкову счастья», «Две тысячи и одну ночь», «Спящую красавицу», «Снегурочку», «Маленькую сказку из большого сундука»... Активно развивалось и кукольное направление, ставили и играли спектакли «Кот в сапогах», «Про жадину-говядину и ревушку-коровушку», «Сказка про сказку».

В 1998 году театр впервые участвовал в фестивале профессиональных театров «На родине Чехова» (Таганрог) со спектаклем «Кривое зеркало» по чеховским рассказам. Поставила его Нонна Малыгина,

создатель театра и его главный режиссер. Нонна Антоновна рассказывает: «ТаКТ — это театр, который находится в непрерывном поиске яркой и выразительной формы спектакля. Но при этом мы остаемся верны традициям русского психологического театра, которому свойственны искренность, глубина проживания и актерская ансамблевость. Пьесы, выбранные театром к постановке, всегда созвучны сегодняшнему дню. Мы активно экспериментируем с игровым пространством, открывая зрителю психологизм и глубину происходящего. За годы долгой, и что уже греха таить, довольно непростой жизни, коллектив сумел сохранить невероятное жизнелюбие и азарт заниматься театром во всех его аспектах».

*ТаКТ в начале пути. Открытие Малого зала.  
К. Илюхин, Л. Илюхина, Е. Андрейчук, Н. Малыгина,  
В. Волжин, А. Коваль*





«Сказка о рыбаке и рыбке». К. Илюхин, Л. Илюхина, А. Коваль

В 2001 году актеры своими силами восстановили, отремонтировали, оснастили одно из разрушенных помещений в цокольном этаже ГДК, превратив его в малый зал Молодежного театра (так назывался тогда Камерный). Появились спектакли «Забыть Герострата» Г. Горина, «Посвящение» Э.-Э. Шмита, «Иллюзион» А. Курейчика, «Тринадцатая звезда» В. Ольшанского. Театр продолжал жить и работать и тогда, когда его создатель Нонна Малыгина переехала в Москву. Но она находит возможность периодически приезжать в Таганрог и создавать спектакли. В 2008 году с постановкой «Эти свободные бабочки» Л. Герша театр участвовал в фестивале профессиональных театров Ростовской области — «Декаде донского театра», где Владимир Волжин и Екатерина Андрейчук были удостоены диплома «За лучший актерский дуэт». Таким образом, театр официально был принят в семью профессиональных театров Донского края. Тогда же Н.Д. Федянин, в то время мэр горо-

да Таганрога, на пресс-конференции во время театрального фестиваля «На родине Чехова» объявил о намерении создать в городе муниципальный Молодежный театр на базе уже существующего частного Молодежного. Театру планировалось отдать здание бывшего Дома учителя, которое закрывалось на ремонт. Уже было составлено штатное расписание, готовились документы, актеры отправились повышать свое театральное образование. Но в итоге что-то пошло не так и вместо Молодежного театра открыли Молодежный Центр, в котором выделили лишь четыре актерские ставки.

Новой дирекции ГДК не требовался профессиональный театр. Она хотела иметь любительский коллектив, чтобы занимать участников художественной самодеятельности в мероприятиях Дома культуры. Поэтому Молодежный театр попросили покинуть помещение. Было обидно оставлять любовно обустроенный своими руками малый зал. Лишились актеры и большого зала, а также подсобных по-



«Мойры Богудонии». Сцена из спектакля. Л. Илюхина, К. Илюхин, Е. Андрейчук

мешений. Пришлось закрыть все спектакли крупного формата, идущие на большой сцене, потом и спектакли, идущие в малом зале. Но два из них удалось сохранить — «Посвящение» и «Тринадцатую звезду», которые получилось перенести на сцену Молодежного Центра.

Постепенно театр начал развиваться каменное направление. Были поставлены «Цветы запоздалые» по рассказу А.П. Чехова и «Баба Шанель» Н. Коляды. Реализовался проект «Кофе с классиком» в кафе «Фрёкен Бок». В рамках этого направления появились спектакли «Дело в шляпе» по А.П. Чехову, «Бритва в киселе» по рассказам А. Аверченко и Н. Тэффи, а позднее — «Серебряные дети» по А. Аверченко.

В 2018 году Государственный Театр Наций при содействии Министерства культуры РФ в рамках программы поддержки театров малых городов России провел в ТаКТе театральную лабораторию современной драматургии. Были созданы три эскиза, два из которых превратились в

спектакли. Это «Тридцать три счастья» Олега Богаева (режиссер Алексей Логачев), который идет в фойе, и «Как Зоя гусей кормила» Светланы Баженовой (режиссер Сергей Чехов). Для «Зои...» актеры своими силами обустроили в подвальном помещении Молодежного Центра малый зал Андеграунд, который с тех пор активно используется. Количество мест в нем меняется от 22 до 36, в зависимости от расположения сцены и особенностей спектакля.

2019 год был объявлен в России Годом театра. Актеры, а теперь уже учредители театра, придумали свой подарок детям родного города — проект «Театр в каждый двор». Артисты за свой счет ездили по дворам многоквартирных домов и играли благотворительные спектакли — «Кота в сапогах» и «Сказку о рыбеке и рыбке». Это так полюбилось детям, что жители города простили еще и еще. На следующий год театр подал заявку на грант для создания нового спектакля и показа его во дворах. И выиграл!



«Инстинкт самосохранения». Сцена из спектакля

Полученных средств хватило даже на приобретение складных стульев для зрителей. Кроме того, проект «Театр в каждый двор» вошел в шорт-лист премии «Звезда Театрала» как лучший социальный проект 2020 года.

С тех пор проектная деятельность театра расширялась и углублялась. ТаКТ превращает в жизнь и другие творческие направления: «Литературные уроки», «Литературный пикник», «Сам себе театр», «День Т», «Звуки в тишине», «Театральный трамвай ТаКТ», «Театрально-исторический трамвай ТаКТ», «ТаКТичные чтения». А в 2021 году ТаКТ организовал Международный театральный фестиваль «Улица Чехова». Также при театре работают и детская театральная студия «Витаминки», и театральная школа ВиТамин», и Молодежная студия, занятия в которых ведут актеры театра. Еще одним проектом стал спектакль «Уроки дяди Вани» по пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня». В пространстве бывшей мужской гимназии (ныне Литературный музей А.П. Чехова) постав-

лен иммерсивный спектакль, действие которого предполагает непосредственный контакт актеров и зрителей, полное погружение в происходящее (режиссер Нонна Малыгина).

Активное участие принимают ТаКТовцы и в театральных фестивалях — международных, всероссийских, областных, межрегиональных. Театр по праву гордится Гран-при за спектакль «Бритва в киселе» на Международном театральном фестивале «Улица Чехова» (Таганрог, 2021). А «Мойры Богудонии» удостоены диплома «Лучший спектакль» на Международном фестивале античного искусства «Боспорские агонии» (Керчь, 2024). Этот спектакль по пьесе Константина Федорова был поставлен как кукольный (режиссер Нонна Малыгина), в котором действуют и планшетные куклы, и артисты «в живом плане». Он отмечен почетными дипломами на престижных фестивалях. Это и «Театр кукол без границ» (Москва, 2022), и «Мельпомена» (Ростов-на-Дону, 2022), и «Театральная гавань» (Новорос-



После премьеры спектакля «Свои люди — сочтемся»

«Эти свободные бабочки». Сцена из спектакля





На фестивале «Коляда-Plays»

сийск, 2023), и фестиваль камерных театральных форм (Кинешма, 2022),

А сколько было поездок на другие театральные форумы, сколько получено заслуженных наград! «Комплимент» (Новочеркасск), «Русская комедия» (Ростов-на-Дону), «Поговорим о любви» (Новошахтинск), «На родине Владимира Зельдина» (Мичуринск), «Русская классика» (Лобня), Международный фестиваль современной драматургии «Коляда-Plays» (Екатеринбург)... Но одна из самых заметных наград, подтверждающая достойное место ТаКТа в театральном сообществе, получена в 2025 году в Сыктывкаре, где проходил XXII Фестиваль театров малых городов России, организованный Театром Наций при поддержке Министерства культуры РФ, Правительства Республики Коми и благотворительного фонда Евгения Миронова «Театральные инициативы».

Таганрогский камерный показал спектакль «Инстинкт самосохранения» по пьесе Маргариты Кадацкой (режиссер

Руслан Маликов). Жюри наградило ТаКТ дипломом лауреата фестиваля в одной из пяти основных номинаций — «Надежда». Театр обозначил жанр «Инстинкта самосохранения» как спектакль-исследование, и проводит его в форме параллельного показа двух историй, которые в финале спектакля соединятся. Одна история о том, как в наше время девушка Люся (Людмила Илюхина) находит свои казачьи корни. А другая — озвученные дневниковые записи казака Михаила Захарьевича Ананьева (Константин Илюхин), который показал в 1920–30-е годы под жернова коллективизации и расказачивания.

Недавней премьерой ТаКТа стал спектакль «Свои люди — сочтемся» А.Н. Островского в постановке Александра Огарева и Александрины Мерещкой. Одно из многих достоинств ТаКТа — способность удивлять. И театр снова удивил. Режиссеры предложили сложный, необычный рисунок спектакля, который талантливые актеры воплотили блестяще.



Проект «Театр в каждый двор». Фото с Главой города Таганрога

Режиссеры, сохраняя текст автора, убирают привязку к конкретному времени Островского, как будто говоря нам, что люди во все времена ведут себя одинаково. На сцене зрители видят удивительный актерский ансамбль, где каждая роль сыграна убедительно.

Все годы своего существования ТаКТ огромное внимание уделяет постановке спектаклей для детей. Вспоминаются замечательные «Сказка о рыбаке и рыбке» по А.С. Пушкину, «С другой стороны» по пьесе Михаила Бартенева, «Африка» Влада Любого... Коллектив развивает, ищет новые формы, активно ставит спектакли в жанре кукольного театра. Ведь в ТаКТе работает замечательный драматург Екатерина Андрейчук, которая умеет сочинять пьесы-сказки, да еще в стихах. Она делает это так, что ее герои сами просятся на сцену, а их забавные реплики становятся поговорками.

За 30 лет в Таганрогском камерном поставлено 75 спектаклей. И 45 из них — для

детей. Театр на подъеме, к нему тянутся зрители — и взрослые, и юные. И мне подумалось: а не сделать ли ТаКТ Таганрогским театром юного зрителя? Ведь здесь работают талантливые артисты с высшим театральным образованием. А молодежь заочно учится в Ярославском государственном театральном институте. Художественный руководитель театра Людмила Александровна Илюхина считает: «Действительно, а почему бы и нет? В регионе уже 25 лет нет ТЮЗа. Ростовский театр юного зрителя в 2001 году был переименован в Молодежный театр. А это уже не совсем ТЮЗ. Если министерство культуры Ростовской области или администрация города Таганрога обратится к нам с таким предложением, мы только «за». Потому что мы готовы все свои силы, всю свою душу и талант отдать делу процветания театрального искусства Донского края».

Алексей КЛИМАШЕВСКИЙ  
Фото из архива театра

## «СДЕЛАТЬ ИЗ АРТИСТА ПОДВИЖНИКА»

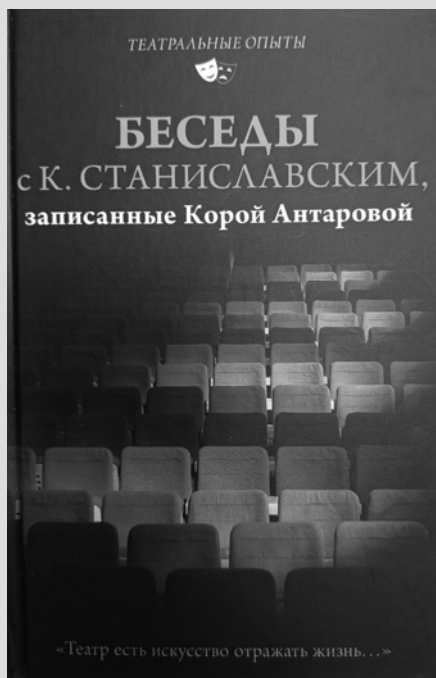
«Беседы с К. Станиславским, записанные Корой Антаровой».

Издательство АС: Москва, 2023

Эта книга принадлежит перу удивительной женщины, о которой уже коротко говорилось в журнале «Страстной бульвар, 10» (№5-285). Кора (Конкордия) Антарова была не только известной певицей, солисткой Большого театра, но и инициатором создания Кабинета К.С. Станиславского во Всероссийском театральном обществе в 1946–1947 годах. И не только инициатором, но вдохновителем многих идей, поскольку была не просто преданной до конца дней памяти своего Учителя, но и ученицей, тщательно записывающей его беседы с артистами Большого театра в 1918–1922 годах.

Ее книга пережила много переизданий, начиная с второй половины 30-х годов, была переведена на иностранные языки, но, как представляется (возможно, ошибочно), более знакома оперным режиссерам и артистам, нежели драматическим. Хотя расширение круга читателей из числа именно драматических деятелей искусства могло бы, несомненно, помочь им. Особенно в наше время, когда мюзиклы и музыкальные спектакли нередко появляются на подмостках именно драматических трупп.

Записи Кору Антаровой выполнены не просто тщательно и подробно, но с глубоким проникновением едва ли не в каждое слово Учителя. Написавшая предисловие ко второму изданию книги Любовь Гуревич, известный театральный критик, автор книги о К.С. Станиславском (1929) отмечала: «Что касается достоверности записей, которые К.Е. Антарова вела во время самих бесед полустенографическим способом и расшифровывала не-



пременно в тот же день, то об этом говорят нам строки... письма З.С. Соколовой (сестры К.С. Станиславского — Н.С.) от 8 ноября 1938 года: «Удивляюсь, как Вы могли так дословно записать беседы и занятия брата. Изумительно! — говорит она К.Е. Антаровой, возвращая ей рукопись ее записей. — При чтении их и после у меня было такое состояние, словно действительно, вот сегодня, я слышала его и присутствовала на его занятиях. Мне даже припомнилось, где, когда, после какой репетиции говорил он записанное Вами...»».

В своем авторском предисловии к книге, названном «Памяти Учителя», Кора

Антарова пишет: «Константин Сергеевич никогда не готовился к беседам, которые записаны мною. Он не придерживался лекционного метода; все, что он говорил, претворялось тут же в практические примеры, и слова его лились, как простая, живая беседа с равными ему товарищами, почему я и назвала их беседами. У него не было точно выработанного плана, что вот именно сегодня он во что бы то ни стало проведет с нами именно такую-то беседу. Он всегда шел от самой живой жизни, он учил ценить данное, летящее сейчас мгновение и чуткостью гения понимал, в каком настроении его аудитория, что волнует артистов сейчас, что их больше всего увлечет... Его беседы всегда были необычайно тонко связаны с живыми упражнениями». И Антарова уже в своем предисловии приводит один из многочисленных, но внятных примеров, когда вместе со своей коллегой она во время одной из бесед пела дуэт Ольги и Татьяны из «Евгения Онегина». «...Мы все съезжали на привычные нам оперные штампы. Константин Сергеевич всячески наводил нас на поиски новых, живых интонаций и красок в наших голосах... Наконец, он подошел к нам и, став рядом с нами, начал беседу. Увидев, что мы никак не можем отойти от оперных штампов, он дал нам на время забыть о нашем неудачном дуэте. Он начал говорить о сосредоточенности, провел с нами несколько упражнений на действия, соединенные с ритмом дыхания, на выделение в задачах тех или иных свойств каждого предмета в своем внимании. Путем сравнения разных предметов, указывая на рассеянность, на выпавшие из внимания того или иного артиста качества наблюдаемого им предмета, он подвел нас к бдительности внимания».

Стоит ли напоминать, насколько трудны были годы, когда артисты Большого театра, насквозь промерзшие, нередко голодные бежали к Станиславско-



*Кора Антарова*

му в морозные дни в почти чудом добытых валенках? Насколько сильны были в этих людях не только степень увлечения, но и желание на часы общения с Константином Сергеевичем, дарившее забвение того, что переживается в этот момент, и погружение в мир персонажей... Даже его брат Владимир Сергеевич, помогавший в работе, таскавший ежедневно из загорода, где он жил, мешки с необходимыми для студии вещами и питавшийся почти одним пшеном, часто говорил: «Я думаю, если мне кто-нибудь скажет сейчас слово «пшено», стрелять буду», но продолжал служить своему делу.

А Станиславский мудро понимал, как погружение в атмосферу студийности может и должно объединить артистов, а вслед за ними и зрителей в единомышленников, одинаково остро переживающих то пусть и «не совсем соответствующее» реаль-



Кора Антарова



«Князь Игорь». Кончаковна — К. Антарова,  
Владимир Игоревич — А. Богданович. Большой театр

ной действительности настоящее, которое раскрывается перед ними как их собственное. Потому что справедливо видел в искусстве своеобразный путь воспитания и единения, непростой науке уважения каждого к каждому.

30 бесед К.С. Станиславского, подробно записанных Корой Антаровой, можно и нужно без преувеличения назвать учебником достаточно широкого назначения: для оперных артистов он призван стать уроком глубокого погружения в драматургическую основу музыкального произведения, а для драматических — освоением правильности дыхания, а значит и интонирования, и предельного внимания не только к поведению партнеров, но и к предметному миру, вольно или не-

вольно переключающему внутреннее состояние. И, как точно сформулировано в одной из бесед, «Студия — это тот начальный этап, где должно... жить полной организованностью действий; полное уважение к окружающим и друг к другу должны царить в ней... Искание в себе сил, причин и следствий своего творчества должны стать началом всех начал обучения. Личные инстинкты, личные страсти, в которых протекает жизнь артиста, если эти личные страсти побеждают его любовь к театру — все это порождает болезненную восприимчивость нервов, истерическую гамму внешней экзакерации, которую артисту хочется объяснить своеобразием своего таланта и назвать своим «вдохновением». Но все то, что идет из



Кора Евгеньевна Антарова

внешних причин, может вызвать к жизни только деятельность инстинктов и не пробудит подсознания, в котором живет истинный темперамент, интуиция. Человек,двигающийся по сцене под давлением своих инстинктов, равен по своим побудительным причинам животным — собаке на охоте, подбигающей к птице, или кошке, подкрадывающейся к мыши».

И, быть может, к числу самых главных и очень просто раскрытых истин читается в словах Константина Сергеевича: «Нет путей одних и тех же в творчестве для всех. Нельзя навязать Ивану и Марье одни и те же внешние приемы, внешние приспособления мизансцены, но можно всем Иванам и Марьям раскрыть ценность их огня вдохновения, их духовную силу и указать, где, в чем ее искать и как ее в себе развить».

Читая эти беседы, время от времени ловишь себя на возвращении к прочитанным уже страницам, потому что самые, казалось бы, простые и четко, немногословно сформулированные мысли Станиславского почти незаметно возвращаются, повторяются словно в несколько ином, уточненном и углубленном по

мере погружения слушателей и участников этого своеобразного эксперимента в процесс постижения, когда «ценность роли и всего того, что артист вынес на сцену, всегда зависит от внутренней жизни самого артиста... и каждому талантливому необходимо понять, что работа над ролью будет прямым отражением работы над собой».

В следующем, втором разделе книги Кора Антарова приводит беседы Станиславского с конкретными примерами тщательного разбора не просто общей мысли оперы «Вертер» Массне, первой студийной работой, показанной публике, в которой Константин Сергеевич осуществил, по словам Антаровой, то, о чем часто говорил: «В искусстве можно только увлекать, в нем нельзя приказывать». Записи этих всего лишь пяти репетиций остались едва ли не единственным свидетельством о поистине щедром подарке великого артиста и режиссера драматического театра, теоретика системы — оперному искусству. Ни фотографий, ни съемки не осталось — не было средств на их осуществление...

Но читая и перечитывая эти достаточно подробные записи, невольно начинаешь и немного по-другому воспринимать сегодняшние оперные постановки, зачастую осуществленные режиссерами драматических театров. Мысли и изречения выдающегося Учителя, даже если и были знакомы «по внешнему слою», проложили дорогу к преодолению чисто оперных штампов, к серьезному отношению к драматургической составляющей образов и атмосферы происходящего. Может быть, и поэтому влечет сегодня этих режиссеров оперный театр? Хорошо, если так. А педагогам, наверное, было бы очень полезно сделать эту книгу настольной. Благо, ее можно приобрести и сегодня...

Наталья СТАРОСЕЛЬСКАЯ

Фото из открытых источников в Интернете

## ГРАНИ ЗНАКОВЫХ ПРЕМЬЕР

*На тот раз в привычной рубрике мы публикуем два материала нашего постоянного автора Александра Матусевича. Речь идет о двух премьерах — в Большом театре, которому 28 марта исполнилось 250 лет, и в «Новой опере», показавшей в день 80-летия Евгения Колобова премьеру, о которой он мечтал, но так и не осуществил.*

### Турандот осталась монстром

**К**юо-летию мировой премьеры «Турандот» Джакомо Пуччини («Ла Скала», 1926) Большой театр обратился к последнему шедевру мастера, сделав его новую постановку важным акцентом своего юбилейного сезона.

Эта опера пришла в репертуар главного московского театра всего через пять лет после миланской инаугурации: в 1931 году состоялась премьера на сцене филиала ГАБТа (там, где теперь живет Московский театр оперетты). Новинка Пуччини шла всего три сезона и была дана менее 40 раз. Несмотря на великую Ксению Держинскую в титульной партии, спектакль Леонида Баратова не стал любимцем отечественной публики: по сравнению с другими, более ранними операми мастера, уже хорошо тогда знакомыми, «Турандот» казалась чересчур напыщенной и слишком заигрывающей с музыкальным экспрессионизмом. Возвращение «Турандот» в Большой состоялось в 2002-м: спектакль Франческо Замбелло за 12 лет сыграли почти 80 раз на обеих сценах (Исторической и Новой), в нем тоже была своя суперзвезда — Маквала Касрашвили — и был он вполне успешен. Спустя еще 12 лет — отсутствия лебединой песни Пуччини в репертуаре — Валерий Гергиев решил новой работой почтить и юбилей самой оперы, и юбилей ГАБТа.

В отличие от многих его прежних проектов на московской сцене маэстро не стал ни возобновлять старую продукцию Большого, ни переносить из Ма-

риинки спектакль Шарля Рубо, а решил на абсолютно новый вариант. И этот продукт совершенно опровергает укоренившуюся было в общественном сознании мысль, что Валерий Абисалович ныне — традиционалист, чуждый эксперимента, не привечающий режиссерскую оперу. Так могло показаться по недавним новинкам на главной московской сцене — новые «Семен Котко» и «Иоланта» более чем традиционные спектакли; возобновленные «Мертвые души», «Похожения повесы» и «Сорочинская ярмарка» — старые спектакли Бориса Покровского; да и «Сервилия» Ольги Ивановой — по сути, исповедует ту же эстетику.

Правда, если хорошо повспоминать, то первой самостоятельной премьерой Большого в бытность Гергиева «на хозяйстве» оказался «Риголетто» — спектакль Джанкарло дель Монако, интерпретирующий шедевр Верди отнюдь не тривиально. А если учесть, что с конца еще 1980-х в родном Кировском/Мариинском театре Гергиев активно прививал современную режиссерскую эстетику — что западную по происхождению (копродукции с европейскими и американскими театрами, приглашение иностранных постановщиков и пр.), что отечественную (именно на главной питерской сцене первоначально расцвели таланты Дмитрия Чернякова, Василия Бархатова и др.) — то удивляться нынешнему результату может человек лишь не сведущий, либо с очень короткой памятью.



«Турандот». Сцена из спектакля. Турандот — Д. Алиева. Фото Д. Юсупова

Режиссер Алексей Франдетти, более специализирующийся на мюзиклах, чем на опере, предложил авторский взгляд на историю Турандот и Калафа: в его концепции совсем нет места любви. Постановщик воспроизводит спортивный дух состязания — принц стремится как одержимый к выигрышу, принцесса — к сохранению статус-кво любой ценой. Поэтому никакого преобразования в финале не происходит — по Франдетти, это невозможно, поскольку любви нет изначально и вспыхнуть ей просто неоткуда по определению. Следствием этого стала более чем оригинальная трактовка окончания оперы: выведав у принца его имя, Турандот отправляет его на плаху, как и всех предыдущих соискателей, а в ликующем апофеозе появляется на сцене одна при полном параде, но без

избранника, упиваясь народными славословиями.

Данное решение ново только на первый взгляд. На самом деле оно продолжает долгую историю всякого рода спекуляций на тему недописанной последней оперы Пуччини. Пользуясь тем, что композитор не успел завершить сочинения (а сделал это после его смерти его друг и коллега Франко Альфано), вот уже век «хайпующие» на этом факте музыковеды, литературоведы, критики, а позже композиторы и режиссеры не устают множить всевозможных догадок и измышлений — что в реальности помешало композитору сделать его работу и каковой бы она была, если бы он оперу все же завершил. Вопреки фактам (письмам Пуччини, дневникам, свидетельствам очевидцев-современников)



Лю — П. Шабунина, Калаф — И. Гынгазов, Турандот — Д. Алиева. Фото Ю. Губиной

эти деятели безудержно фантазируют, призывая в помощь весь арсенал интеллектуальных средств, как правило, немusыкального характера. Последнее важно, поскольку музыкальные доказательства — не в их пользу: оставшийся от Пуччини музыкальный материал, тот самый, с которым работал Альфано, совершенно однозначно говорит о целях и намерениях композитора — каким он видел финал. Но этим деятелям, как говорится, «горя мало» — и понятно почему: их цель ведь не вскрыть истинные замыслы Пуччини (они давно известны и воплощены Альфано и Тосканини), а предложить собственный вариант и встать с автором оперы на один пьедестал.

Особенно усилились спекуляции вокруг «Турандот» в последние десятилетия, в эпоху постмодерна. Появились альтернативные альфановскому финалы (авторства итальянца Берлио и китайца Хао Вэйя), появились радикальные режиссерские варианты и вовсе об-

ходиться без финала (так делали Михаил Панджavidзе и Дмитрий Бертман), а если его и ставить, то интерпретировать в противоположном хэпши-энду ключе (Роберт Уилсон). Все эти потуги абсолютно антимusыкальны — они зиждутся на литературоцентричных концепциях, догадках и откровенных фантазиях и совершенно не учитывают ни жанровой природы этой уникальной оперы (эпически-масочной, а не лирико-трагедийной), ни ее музыкальной логики и формы, ни, в конце концов, исторических фактов — повторюсь, намерения и планы Пуччини в отношении финала достоверно известны, тут не о чем спорить, а тем более что-то придумывать.

Франдетти идет проторенной дорожкой, в частности, за Уилсоном, искажая замысел композитора и его либреттистов Джузеппе Адами и Ренато Симони, и полностью переинтонируя смыслы оперы. Зацепившись за формальный момент — не найдя в финальной сцене апофеоза реплик Калафа — режис-



«Турандот». Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

«Турандот». Лю — П. Шабунина, Калаф — И. Гынгазов, Тимур — В. Попов. Фото Д. Юсупова





«Турандот». Сцена из спектакля. Фото Д. Юсупова

сер не только оставляет героя без приза, но отправляет его на плаху. Получается откровенная и вопиющая фальшь: ведь финальная дуэтная сцена имеет многочисленные переклички с прежним материалом оперы, из чего понятно метаморфоза героини, она не представляется нелогичной и абсурдной, как на том настаивает режиссер, идет развитие отношений и их кульминационный подъем, не предполагающий коварного обмана, а уж про гимнический апофеоз в конце и говорить нечего — ведь он полностью основывается на музыкальном материале победоносной арии-хита Калафа «Nessun dorma». В интервью к премьере Франдетти бравирует отсутствием у него музыкального образова-

ния — видимо, это его и подвело, однако даже и без одного человеку просто со слухом очевидны музыкальные нити партитуры (переклички, лейтмотивы, арки), слышна природа музыки финала, ее характер и строй.

Концепция потребовала от постановочной команды (художник Вячеслав Окунев, световик Глеб Фильштинский и пр.) «подкорректировать» оперу и визуально. Жестокое царство Турандот — это матриархат, где не только правитель — женщина (император Альтоум не в счет, он марионетка в руках властной дочери), но и палач — женщины, и воины и надзиратели тоже женщины. Оно угрюмо темно (тут царит вечная ночь ужаса): серые стены Запретного

города, серые костюмы массовки — и весьма современно. Герои одеты в кэжуал сегодняшнего дня, элементы экзотического китайского традиционного костюма присутствуют очень мало (на даме-палаче, на троице министров). Лишь в финале-апофеозе в «привычные» для «Турандот» золоченые старинные костюмы обряжаются все, начиная с титульной героини. Тема тоталитарного царства, таким образом, вновь (уже в который раз в практике постановок этой оперы) реализована с явными аллюзиями на времена культурной революции и в целом «ужасы китайского коммунизма». Агрессивен точечный свет: его яркими лучами «пытают» не только «чернь» (так называет Турандот свой народ), но и публику в зале — при первом явлении луноликой принцессы в первом акте, при поиске владеющих секретом имени Калафа в третьем.

Антимузыкальная постановочная концепция не могла не отразиться и на качестве музидирования. Валерий Гергиев за пультом оркестра Большого, а также великолепный хор театра — это

априори высокий уровень исполнения, однако ложные идеи частенько и неминуемо сбивают искренность экспрессии: остается голое мастерство. Динара Алиева с ее темным, но лирическим в основе голосом, чтобы не надорваться на крикливой партии Турандот, ищет мягких красок и нюансов и находит их — вопреки режиссерской трактовке оперы, оставляющей принцессу кровавой убийцей до самого конца. Иван Гынгазов (Калаф) — отличный, умелый, настоящий драматический тенор, но без узнаваемой индивидуальной окраски, актерски весьма скованный и озабоченный в основном взятием верхних нот (они у него выходят превосходно) и распределением сил на всю сложную партию. Пожалуй, лишь Полине Шабунинной удалось голосом выразить все богатство внутреннего мира своей героини — поскольку здесь режиссер не стал переписывать Пуччини, согласившись, что «любовь максимально сконцентрирована в образе Лю».

*Фото предоставлены Большим театром*

## Неспетая песня гения

**К**рещенский фестиваль в «Новой опере» открылся в день 80-летия Евгения Колобова премьерой «Царской невесты», которую маэстро боготворил, но так и не успел сделать собственную версию общепризнанного шедевра.

Конечно, он дирижировал наиболее популярнейшей оперой великого Римского-Корсакова не раз — сначала в Свердловске, в Театре имени Луначарского, потом в Ленинграде — в Театре имени Кирова. Но то были чужие спектакли и чужие интерпретации — а он мечтал о своей, уникальной, полностью соответствующей тому, как он слышит эту партитуру. Шесть раз переделывал свою дирижерскую версию,

а родную дочку назвал Марфой — именем главной героини: по-настоящему бредил этим сочинением, мечтал об авторском воплощении шедевра. Готовился к постановке этой жемчужины в своем театре — ведь новизна «Новой оперы» изначально была задумана не в плане обязательного рождения новых оперных произведений (это направление никогда не было мейнстримом в деятельности театра — ни при Колобове, ни после), а как раз в плане радикально новых музыкальных трактовок. Если весь мир во второй половине XX века охватила лихорадка пресловутой «реж-оперы» — властного вторжения режиссерского начала, то у Колобова была своя но-



«Царская невеста». Сцена из спектакля. В центре Григорий Грязной — Р. Решитов

вация — «дирижопера»: он бесстрашно редактировал хиты на свой лад. Его «Евгений Онегин», «Руслан и Людмила», «Травиата» — знаковые спектакли «Новой», заставлявшие о себе говорить.

Но не успел: «Царская невеста» появилась в репертуаре его театра только в 2005-м, через два года после ухода maestro. Спектакль Юрия Грымова трудно назвать удачей, но он, тем не менее, долго держался в афише. Главным образом потому, что публика ходила на популярное название — а в какой режиссерской версии оно шло, для нее, по-видимому, было не так важно. Директор театра 2010-х Дмитрий Сибирцев говорил об этом спектакле в 2017-м: «Что касается «Царской», то возникла идея переставить эту оперу, поскольку вариант Юрия Грымова был на грани списания, но предложенное новое решение Алексея Вэйро и Этели Иошпы нас не убедило. Поэтому мы «перелицевали» старый спектакль, обновили его, ввели новых замечательных исполнителей и свозили на

гастроли в Израиль. В обновленном виде он оказался вполне жизнеспособным, хорошо посещается, и нам сейчас нет необходимости думать о какой-то другой версии «Царской»».

К большому юбилею отца-основателя было решено вновь вернуться к знакомому названию — подарить «Царской невесте» в «Новой опере» вторую жизнь. Для этого пригласили Евгения Писарева — знаменитого режиссера драматического театра, в последнее десятилетие всерьез занявшегося оперой и весьма плодотворно: на его счету немало удачных спектаклей, опровергающих тезис о том, что драматический режиссер в музыкальном театре — всегда фиаско. Правда, в сотрудничестве с «Новой» его достижения не столь очевидны. Полтора года назад он сделал здесь раритетного «Почтальона из Лонжюмо» Адольфа Адана, французскую комическую оперу превратив тогда в стендап-шоу с разговорными юмористическими эскападами вместо положенных по либретто диа-



Малюта — Д. Князев, Любаша — П. Панина

логов — получился вообще не оперный спектакль, а конференс-дуэль двух комиков с музыкальными иллюстрациями из оперной музыки знаменитого балетного композитора.

«Царскую» столь радикально он перелицовывать не стал, хотя партитура и подверглась значительному сокращению — правда не по схеме Колобова: и Писарев, и музыкальный руководитель премьеры Дмитрий Лисс признавали в интервью накануне фестиваля, что оказались не готовы следовать заветам Евгения Владимировича — настолько радикальный взгляд на детище Римско-Корсакова предполагала его редакция. Но у редакции Писарева — Лисса есть, безусловно, своя идея-фикс: придание действу максимальной камерности, выведение на первый план любовной драмы главных героев, прицельная фокусировка на личности в ущерб историко-политическому контексту и целому как таковому, которое во многом остается за скобками повествования.

Именно поэтому убран ряд хоровых сцен и порядком сокращены высказывания персонажей, которые не являются основными в этом многоугольнике страстей. Например, знаменитый рассказ Домны Сабуровой, всегда привносящий в действие элементы лирико-бытовой и даже комической краски, если, конечно, он спет-прожит на все сто (например, как это делала в Большом великолепная Ирина Удалова). В спектакле Писарева эти краски совершенно неуместны. Именно поэтому же все действие максимально приближено к зрителю. Над оркестровой ямой сооружен помост, в значительной степени ее перекрывающий, отчего «Новая опера» в премьерный вечер стала походить на вагнеровский Дом торжественных представлений в Байройте: на этом помосте, являющемся продолжением авансцены, собственно, и разворачивается вся опера. Ход, в общем-то, уже опробованный «Новой» — в «Мертвом городе» четыре года назад. На самой авансцене из кулисы в кулису сооружена ги-



«Царская невеста». Сцена из спектакля

гантская деревянная лестница — весьма многозначительный символ для оперы о тоталитарном социуме и средневековом бесправии. Ее доминантная позиция еще при входе в зал отсылает к образу прежней постановки Грымова — тогда на сцене господствовала циклопическая деревянная клеть, одна на все четыре акта. При входе — поскольку по нынешней моде спектакль лишен занавеса, зрителю весь «товар лицом» предъявляется сразу — вроде это автоматом должно настраивать на будущее действие, но по факту разрушает магию театра, ожидание чуда театрального волшебства.

Стремление к камерности и близкому контакту со зрителем имеет как положительные, так и отрицательные стороны. Из первых — оркестр звучит приглушенно, баланс между ним и певцами явно на стороне последних, по причине чего их всегда хорошо слышно, а дикция просто великолепная: отсутствие бегущей строки с титрами в этих условиях абсолютно оправданно. Из вторых — постоянный кинематографический крупный план требует

от оперных певцов быть идеальными драматическими актерами, что трудно воплотить даже не по причине неочевидных артистических талантов последних, а вследствие законов оперного жанра, во многом не таких, какие господствуют в драме и кино. Оперный певец — прежде всего вокалист, а уже потом актер, его первостепенная задача — вокальный образ, донесение смыслов и чувств в звуках, для максимальной реализации этого у него своя технология, во многом противоречащая законам драматического театра. Следствием неучета этой особенности становится, с одной стороны, мимико-пластический пережим, частенько эдакое утрирование, откровенный «крупный помол» в актерской игре; с другой, излишняя статика при оперном масштабировании, на которое рассчитана гранд-опера а ля рюс «Царская невеста», было бы незаметным и даже естественным, а в условиях камерной приближенности действия к зрителю нарочито бросается в глаза.

Кроме камерности есть в спектакле Писарева и еще один «грешок»: эмоциональ-



Марфа — И. Боженко

ная монотонность. Режиссер слишком сосредоточился на трагическом в произведении, по сути, проигнорировав все прочие компоненты лирико-бытовой драмы, каковых у Римского-Корсакова, как мастера сбалансированной оперной архитектуры, всегда гениально пользующегося принципом контраста, предостаточно. Атмосфера спектакля вышла исключительно тяжелой и душной, гипертрофировано мрачной. Этому способствует и всё в визуальном оформлении спектакля (от Зиновия Марголина) — черно-коричневый бихром с одной стороны стилин (особенно, мастерски подсвеченный Александром Сиваевым), с другой, порядком угнетает, даже, когда Мария Данилова пытается его оживить то красными подбоями опричников, то серебристым платьем Марфы.

Писареву не откажешь в добросовестности — с каждым актером он работает индивидуально, очень подробно и многого добивается. Не его вина, что у оперы свои законы. Поэтому его персонажи по-своему колоритны, нередко, учитывая все ска-

занное выше, даже чересчур. До известной степени с этой «назидательностью» примиряет музыкальное качество работы: Дмитрий Лисс в согласии с режиссером рисует музыкальные образы без пестроты, в общем-то, тоже монохромно-трагически, часто в замедленных темпах, однако качество оркестровой игры и вокальных работ свидетельствуют о весьма высоком уровне. Лишь Валерий Макаров (Лыков) вызывает сомнения своим рыхловатым верхним регистром и тембральной легковесностью (россиниевский тенор в позднеромантической опере по определению не лучшая находка), остальные певцы радуют. Грандиозен в своем вокальном брутализме Рипшат Решитов (Грязной), мечтательно нежна Ирина Боженко (Марфа), несмотря на молодость и «зеленость» проникновенно и сочно звучит Полина Панина (Любаша).

*Фото Екатерины ХРИСТОВОЙ  
предоставлены Московским театром  
«Новая Опера» им. Е.В. Колобова*

## ДРУЖБА РОЖДАЕТ ГАРМОНИЮ

**П**од конец 2025 года в Московском театре кукол прошла долгожданная премьера — спектакль «Умка» режиссера Амира Ерманова по рассказу Юрия Яковлева. Старшему поколению история белого медвежонка и его мамы знакома по культовому советскому рисованному мультфильму 1969 года с одноименным названием, больше всего запомнившегося всем своей легендарной колыбельной медведицы на музыку Евгения Крылатова. История Умки в театре получилась совсем другой и по визуальному и по музыкальному материалу: спектакль вышел невероятно трогательный и одновременно более философский, несмотря на то, что технически он очень сложный. Впрочем, Ерманов всегда задает высочайшую планку качества своих спектаклей, и сам же ее четко держит: получилось гораздо глубже и любопыт-

нее, чем традиционная новогодняя сказка, обязательная декабрьская повинность для всех детских театров.

С недавних пор МТК объединил под своим крылом помимо камерной сцены на Бажова еще и сцену в Пестовском переулке, бывший Московский областной театр кукол. И именно на сцене МОТК прошла премьера «Умки», став удачным примером прозорливой политики театра — создавать спектакли заранее с учетом сразу двух, а то и трех сцен, чтобы его можно было показывать и на маленькой сцене в основном здании, и здесь, в Пестовском переулке. Камерная атмосфера подвальчика МОТК как нельзя лучше вобрала в себя все, что нужно для настоящей зимней сказки — небольшой заснеженный переулок в центре Москвы, где, зайдя в нужную дверь, ты попадаешь как будто в теплый прянич-

«Умка». Рыба-солнце — теневая сцена из спектакля





«Умка». Сцена из спектакля

ный домик. Скорее, в уютную мышиную норку, где льется приглушенный свет, за углом притаилась наряженная елочка, в гардеробе всего одна вешалка и самообслуживание, а в зале ждут три ряда зрительских мест с плюшевыми скамеечками. Премьера «Умки» не зря прошла именно здесь, поскольку такую северную ледяную историю и нужно смотреть в теплом, уютном, маленьком зальчике-норке, атмосфера очень располагает.

Ерманов является художником до мозга костей, и в этом состоит неповторимый стиль его режиссуры. Мышление художника, представление о спектакле как об особом рукотворном аттракционе движущихся картинок дает ему возможность создавать не просто зрелище, а каждый раз особый художественный мир внутри и вовне, где сценография, сами куклы, костюмы, свет и звук — единый, туго сплетенный синкретический клубок из разноцветных и разнофактурных нитей, переливающийся и манящий глаз зрителя. Мышление картинка-

ми создает также определенный ритм спектакля, достаточно высокий темп, не позволяющий даже самым маленьким зрителям заскучать или даже просто отвлечься от происходящего на сцене. А уметь удержать внимание у такой аудитории — редкий творческий дар, не всем подвластный.

Кроме того, подобный подход художника к режиссуре задает и определенный ракурс зрительского взгляда, и в «Умке» это отчетливо проявилось. Особый, кинематографический ракурс создает «рамка кадра», некое каше из ледяной кромки, внутри которой мы видим льдинки различной формы, как кусочки пазла, собирающиеся в общую картинку. Эти льдинки-пазлы несколько раз по ходу спектакля складываются и раскладываются в причудливый узор, работают и вертикальными ширмами, и экраном, и горизонтальными тумбами-льдинами, на которых сидят, прыгают и по которым ходят главные герои. Сквозь эти льды в самом начале просвечивают



«Умка». Сцена из спектакля

звезды на небе — фонарики в руках актеров, направленные в зал через толщу этого «льда». Мгновенная трансформация сценического пространства внутри этой рамки-каше завораживает, сцены меняются за секунду, причем, технические монтажные «склейки» практически незаметны, благодаря идеально подобранному звуку и световому решению.

Стоит отметить, что в «Умке» Амир Ерманов практически впервые решил не взваливать на себя всю работу — ограничился только ролью режиссера, отдав роль художника-сценографа Марии Гладких, а художника по свету Елене Древалевой. Световая партитура спектакля обусловлена приемом черного кабинета, где зрители не видят актеров, а только лишь движения оживших кукол и слышат их голоса. Идеальный, многослойный, то мерцающий, то ярко-ослепляющий северным сиянием свет вместе с видеопроекцией Елена Древалева выстраивает так, что в каждом моменте магия оживающей куклы захватывает

снова и снова даже взрослых, что уж говорить о юных зрителях, которые видят такое впервые.

Кроме того, свет работает и на основной технической принцип кадрирования — ракурс взгляда зрителю задан, однако режиссер периодически неожиданно меняет его: с горизонтали в вертикаль и обратно. Особенно запоминается этот неожиданный прием, когда после горизонтального планшетного существования мы видим маму-медведицу и Умку, ступающих по льду, в то время, как видим мы их как будто из-под льда. Позиция зрителя — как будто бы из воды, мы смотрим на них из проруби. Фантастически завораживающий кадр! Но Амир Ерманов не был бы собой, если бы не «вынимал из рукава» постепенно все свои припасенные козыри. Так в спектакле появляются и эпизоды излюбленного приема теневого театра, когда мы видим силуэты медведей внутри живота огромной рыбы-солнца. Эта рыба-солнце, кстати, единственный элемент спек-



«Умка». Сцена из спектакля

такля, выламывающийся из каше-рамки и проносимый актерами на руках перед этим «экраном», то есть, ледяной рамкой. Кроме теневых приемов в спектакле используется высокореалистическая анимация, видео-проекция подводного мира, плавающих рыб и акулы, как будто бы «пожирающей» зрителя, создавая 3D «вау-эффект», так что некоторые дети утыкаются в страхе в родителей.

Но за всеми этими яркими картинками еще и скрывается сложная и неочевидная с первого взгляда мысль. Спектакль строится по принципу матрешки: история внутри истории, а внутри нее еще одна история. Первая, рассказываемая нам со сцены, — это обрамляющая рамка для всего спектакля. По заснеженной ледяной пустыне идут путники, планшетные куклы в руках невидимых актеров, большеголовые, узкоглазые и одетые в традиционные костюмы народов севера — с меховой оторочкой, специфическими узорами, унтами и прочими этнографическими радостями. Путники решают

сделать привал и отдохнуть, переночевать. Старшая в этом отряде бабка-сказительница, она же шаманка, разводит костер, вокруг которого греются ее многочисленные спутники-дети. После все укладываются спать, и лишь одна девушка никак не может уснуть, просит бабушку рассказать ей какую-нибудь легенду, и тут же к просьбе подключаются остальные — начинается первая история-матрешка. Сказительница заводит разговор о легенде про созвездия Большой и Маленькой Медведицы — белую медведицу и ее сыночка Умку. Путники и сказительница исчезают и перед нами — реальность этой легенды, где белая медведица-мать учит своего малыша-несмышлениша ловить рыбу и строить берлогу. Вторая история-матрешка уже ждет нас, ведь мама-медведица рассказывает Умке легенду о Рыбе-солнце, древней зачитнице Севера и всего живого в Ледовитом океане.

Однажды, погнавшись за рыбой в дальней проруби, Умка неожиданно сталки-



«Умка». Сцена из спектакля

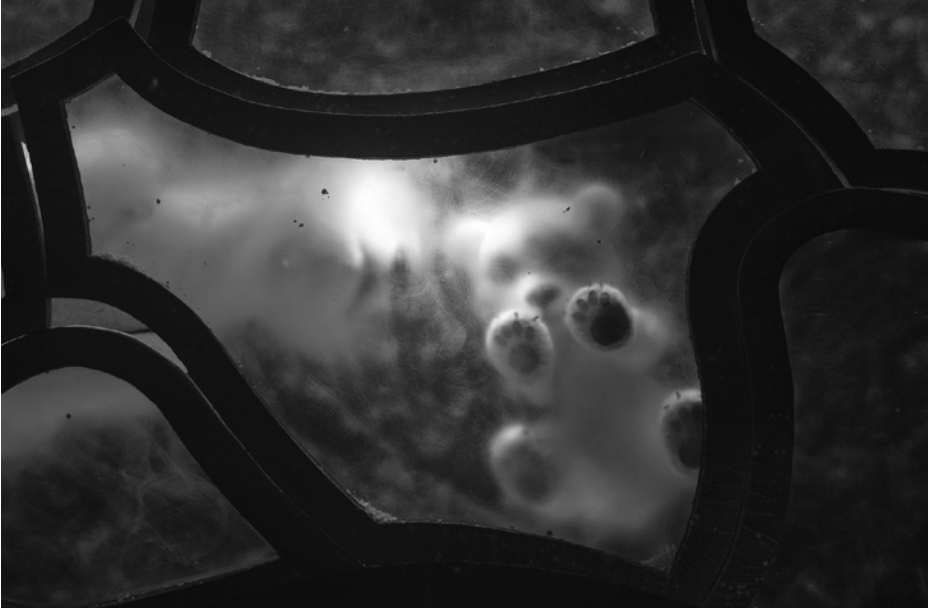
вается с мальчиком из близлежащего селения, чумы которого они видели изда- лека. Мальчика отправила его мама соби- рать «древесину» для костра, в то время, как мама-медведица наказывала Умке никогда не подходить близко к людям и кострам, ведь это опасно. Здесь стоит упомянуть о чудесном юморе, рассыпан- ном как будто впроброс в немногочис- ленном тексте, произносимом со сцены. Например, на вопрос, а кто такие люди, медведица отвечает следующее: «Это та- кие медведи, которые ходят на задних ла- пах и могут снять с себя шкуру». Что тут же иллюстрируется вставным эпизодом с неким мужичком, который с воплем «весна пришла» сбрасывает с себя шубу и бросается плавать в ледяном океане на глазах изумленного Умки.

Вернемся же к легенде, которую рас- сказывает сказительница. Неожиданная встреча двух миров, дикого зверя и ма- ленького человека, перерастает во вза- имный интерес и настоящую дружбу. Вместе они отправляются ловить рыбу и

прыгать с льдины на льдину. В какой-то момент Умка даже предлагает новому дру- гу искупаться в океане, а чуть позже спа- сает мальчика, упавшего в ледяную воду. Эту короткую дружбу прерывают резкие крики матерей, ищущих своих детей. Обе они, и медведица, и поселянка, кликают своих сыновей с похорей заунывной ин- тонацией «Сы-ы-ы-н-а-а!» И в этом кри- ке, уносимом свистящим ледяным вет- ром, столько тепла и материнской люб- ви и заботы. На прощание мальчик оставляет Умке свою шапку, «вторую го- лову», как подумал вначале Умка. Оба отправляются по своим домам вместе со счастливыми мамами...

На этом шаманка-рассказчица завершает рассказ и снова обращает свой взор к звез- дам — Умка и его мама теперь всегда с чело- веком, помогают не сбиться с пути и всегда присматривают за ним с неба.

Спектакль, помимо традиционно пред- сказуемой визуальной образности, — се- верное сияние, сосульки, льды и снега, наполнен и концептуальными культур-



«Умка». Сцена из спектакля

ными кодами северных народов. Так важнейшая составляющая всех историй — архаичный анимизм, то есть вера в то, что все в природе наделено душой, идущей рука об руку с тотемизмом — верой людей в тотемное животное, священное и важное для их культуры. Все это дополнено образом шаманки, ведущей рассказ у костра в традиционном напевном жанре, в то время как весь остальной спектакль наполнен достаточно суггестивной этнической музыкой, с четким ритмом и голосовыми модуляциями, похожими на традиционное горловое пение. Композитору Дмитрию Шарову удалось воссоздать узнаваемую для массового сознания традиционную «акустику Севера», те самые звуки, которые приходят на ум, когда мы представляем себе вечные льды — вой ветра, плеск волн, далекий голос шамана.

Последнее, что стоит сказать о спектакле, это прием, который становится очевидным в самом конце: бабка-сказительница оставляет у костра две деревянные фигурки — медвежонка и мальчика.

Это тонкий театральный прием, заставляющий кукол оживать других кукол на сцене, как будто бы опрокидывает всю идею и философию жанра и размывает грань между живым и ожившим, между миром человека и миром природы, дикости и цивилизации, живого и неживого. Для думающих взрослых режиссер на примере простой нарративной сказки с понятным всем сюжетом вскрывает и показывает базовые понятия любой культуры, на которых она зиждется — бинарные оппозиции и их важность в представлении о мире любого народа. Детям же транслируется более простая и доступная для них мысль о том, что каждый может подружиться с «иным, другим», каким бы страшным он не казался в рассказах твоих родичей. И именно в дружбе и поддержке рождается гармония сосуществования рядом.

Анастасия ИЛЬИНА

Фото предоставлены Московским театром кукол

## И ОДИН В ПОЛЕ ВОИН...

**П**рекрасным январским днем, привычно гуляя по Интернету в поисках новостей культуры, увидел знакомое лицо — Константин Иванов, бывший премьер Большого театра, а ныне министр культуры, печати и по делам национальностей республики Марий Эл, художественный руководитель Марийского академического театра оперы и балета им. Э. Сапаева. Он давал интервью каналу «Москва 25»: «У нас единственный театр в стране и, не побоюсь этого слова, в мире, где идет хореография Бориса Эйфмана. Два спектакля «Русский Гамлет» и «Красная Жизель», которую он нам подарил в прошлом году. И понятно, что такие шедевры вызывают восторг и желание прийти в театр не только у жителей республики. У театра много автобусов других регионов нашей страны стоят. Зрители покупают билеты заранее, чтобы приехать и увидеть эти шедевры».

Какая же ныне балетная труппа в Марийском театре, если Борис Эйфман доверил им свои балеты? Какой репертуар и какие технические возможности есть у самого театра, который с 2014 года живет в новом прекрасном здании в центре Йошкар-Олы?..

Как журналист «Радио России», я оказалась свидетелем тех событий, с которых начиналась новая история Марийского театра оперы и балета им. Э. Сапаева на рубеже веков, когда там появился Константин Иванов, премьер балета Большого театра. «Зов крови» позвал его в родной город, где он основал балетную школу, стал художественным руководителем балетной труппы, а через год — художественным руководителем театра.

В своем архиве я нашла передачу «Радио России», которая вышла в эфир 26 января 2001 года, 25 лет назад, где прозвучал рассказ о поездке в Йошкар-Олу на фести-

*Рыцарь танца — Константин Иванов*





«Тщетная предосторожность». Колен — К. Иванов. Большой театр

валь «Зимние вечера». Это было мое первое знакомство с марийским балетом и его новым художественным руководителем Константином Ивановым, которого я прекрасно знала, бывала на его спектаклях. Не только для меня стало загадкой: почему, зачем, молодой человек, чья карьера прекрасно складывалась в Большом, мог взвалить на себя руководство балетной труппой в Йошкар-Оле, которой в то время, фактически, не было?! И получила ответ на этот вопрос. Константин Иванов хотел, чтобы балет стал гордостью его родного города, чтобы люди ходили в театр и получали удовольствие от настоящего искусства. Так было в его детстве. Здесь он учился в Музыкальной школе им. П.И. Чайковского по классу виолончели, занимался в балетной студии при театре, где в те времена сложилась прекрасная балетная труппа из выпускников хореографических училищ Москвы, Ленинграда, Перми. Здесь увидел первые классические балеты, и даже маленьким мальчиком участвовал в

спектаклях. Стало ясно, что у Константина большие способности, и мама увезла его в Москву в Хореографическое училище при Большом театре, где он жил в интернате.

В 1992 году Константин Иванов закончил Московское хореографическое училище и был принят в Большой театр. Очень быстро он стал солистом, а потом и премьером. Высокий, стройный, техничный, музыкальный, прекрасный партнер, Иванов танцевал ведущие партии в классических балетах, был первым исполнителем партии Солиста в 1-й части балета Джорджа Баланчина «Симфония до мажор» (1999), первым исполнителем главной партии Сына императрицы (Павла) в балете Бориса Эйфмана «Русский Гамлет» (2000). Успех. Зарубежные гастроли. Тогда Екатерина Максимова вела класс в Большом театре, готовила с молодыми балеринами их дебюты в главных ролях в классических балетах. Она всегда настаивала, чтобы первые спектакли они танцевали с Костей Ивановым.



*Урок в балетной школе*

И в это же время его уговаривают взять на себя руководство балетной труппой Марийского Театра оперы и балета им. Э. Сапаева. Тогда директором Большого театра был Владимир Васильев. Константин пошел к нему советовать. И Владимир Викторович его благословил, сказав: «Попробуй, сил у тебя много, останешься премьером Большого театра, будешь ездить танцевать свои спектакли». Так, 2000-м году у Константина Иванова началась новая жизнь. Впрочем, началась еще раньше, в 1999-м, когда в Йошкар-Оле он основал балетную школу. Это продолжалось до появления в Большом театре нового руководства. Анатолий Иксанов предложил Иванову выбирать: либо Большой театр, либо Йошкар-Ола. Он выбрал родной город и свой театр.

В январе 2001 года я поехала в Йошкар-Олу на фестиваль балетного и оперного искусства «Зимние вечера», который открывался в Старый Новый год замечательным концертом учащихся хореогра-

фических школ Йошкар-Олы и японского города Мацуяма. Это известная в Японии школа классического балетного искусства, ее выпускники танцуют в Париже и Петербурге, а сейчас и в других городах нашей страны, стажировку в Большом театре. И в Йошкар-Оле один из премьеров — японец Итару Нада. Руководит школой старейший педагог Японии Кимико Яцудзука. Только Константину Иванову, организатору и художественному руководителю фестиваля, могла прийти эта идея, казавшаяся безумной: пригласить в Йошкар-Олу зимой, в мороз юных японцев с их педагогом госпожой Яцудзука, с которой познакомился во время гастролей в Японии. Но все удалось. Встретились японские дети с нашими, побывали в марийской балетной школе, открывшейся два года назад.

Константин Анатольевич Иванов, создавая школу, не подозревал, что будет готовить молодые кадры «для себя», что пройдет всего два года и станет художественным руководителем Марийского те-



«Fatum танца». Сцена из балета

атра оперы и балета. В одном из своих интервью он рассказал: «Что касается школы, то это дело случая. Я оказался в Йошкар-Оле проездом, заехал навесить родственников по пути из Казани, где участвовал в фестивале балета имени Р. Нуриева. Заехал буквально на полдня, и меня пригласили в 18-ю школу, сейчас это лицей «Бауманский», встретиться с учениками. Познакомился с директором, увидел просто замечательную школу, не мог даже представить, что такая может быть в Йошкар-Оле. Я ведь сам в ней учился в начальных классах. В те времена это была обыкновенная школа, самая неприметная в городе, ничем не выделяющееся типовое здание. А тут увидел совершенно роскошный комплекс, созданный стараниями директора Григория Ефимовича Пейсаховича — с балетными залами, оборудованными музыкальными классами, бассейном и медицинским центром. Я увидел идеаль-

ное место для хореографического училища и предложил руководству республики на базе Центра образования № 18 организовать профессиональную балетную школу. Мы познакомились в мае, а 1 сентября 1999 года приступили к занятиям. Мне было 26 лет, и мне поверили».

И вот вместе с японской делегацией, 16 девочек, 12 мам и сама госпожа Яцудзика, мы отправились в знаменитую не только в Республике Марий Эл школу № 18, которая стала базой отделения «Хореографическое искусство» Марийского Республиканского колледжа культуры и искусства. Это было время каникул, и в школе были только будущие артисты балета, их педагоги и директор школы. Сначала всех повели в актальный зал. Григорий Ефимович Пейсахович рассказал о школе, о том, что кроме общеобразовательных предметов воспитанники школы занимаются по другим творческим направлениям на выбор — музыкой,

народными танцами, изобразительным искусством, спортом. Для своих японских друзей ребята сплели венки из народных марийских танцев. После маленького концерта началась экскурсия по школе. И тут все начали восхищаться — и японцы, и мы, трое московских журналистов.

Школа оказалась огромной, фактически, соединили четыре здания в одно, в квадрат. Сильное впечатление произвел и большой бассейн, и спортивный зал в два этажа, где можно играть в волейбол, баскетбол, теннис, тут же душевые и медицинская часть, профессионально оборудованная. А какой чистоты полы и стены в коридорах!.. Причем все коридоры и переходы — улицы и площади со своими названиями. Словом, такой вот Город Солнца. А когда вошли в балетный репетиционный зал с зеркальной стеной, то окончательно стало ясно, почему именно здесь обосновалась балетная школа. Вместе с директором школы в нашей экскурсии участвовал министр культуры республики Марий Эл Михаил Зиновьевич Васютин (ныне Председатель Государственного собрания Республики Марий Эл — М.Р.), который приложил мас-

су усилий для быстрого создания балетной школы и для того, чтобы Константин Иванов принял на себя руководство балетом, а потом и Театром им. Э. Сапаева. Вообще, он поддерживал Иванова во всех самых смелых начинаниях.

Японских гостей пригласили в класс, где будущие танцовщики занимаются общеобразовательными предметами. Надо заметить, что это авторская школа, где были разработаны свои программы по литературе, физике, математике. Юные японки с удовольствием расселись за парты. Всем очень понравился светлый, уютный класс. Им рассказали, что на факультете хореографии учатся две группы — старшая и младшая. В младшей группе одинаковое количество мальчиков и девочек, их набирали по конкурсу. А в старшей всего четыре мальчика, их «переманили» из Школы одаренных детей, где они занимались народным танцем. Российско-японская встреча закончилась песней «Мы желаем счастья вам...»

Этим же вечером гости отправились в театр на торжественное открытие фестиваля «Зимние вечера»: полный зал зрителей, приветственные речи, балет «Щел-

«Fatum танца». Константин Иванов





«Fatum танца». Сцена из балета

кунчик» в постановке Константина Иванова, в котором заняты все наши новые знакомые. Трудно было поверить, что эти ребята занимаются классическим танцем только два года. Педагоги Валентина Акулова и Владимир Шабалин, казалось, сделали невозможное. В сцене сна партии Маши и Щелкунчика-Принца исполнили 16-летняя японская балерина Кодзуэ Кавабэ и тогда еще действующий премьер Большого театра Константин Иванов. Успех был грандиозный! Море цветов! Детский «Щелкунчик» оказался поразительным по особой искренней атмосфере, заразительности, вызвал какие-то очень хорошие чувства. А в финальном знаменитом па де де, этой вершине классического танца, постановщик сохранил редакцию Вайнонена, а сам Константин Иванов и его юная партнерша продемонстрировали высочайшее мастерство и глубокие эмоции. Константин

Анатольевич как будто говорил публике, которая уже полюбила и его, и его артистов, и классический балет: подождите немного, торжество классического балета будет на нашей сцене. Так и случилось, но для этого потребовалось более 20 лет жизни и огромной ежедневной работы.

Фестиваль «Зимние вечера» продолжался, но я вынуждена была уехать. Прощаясь с Константином Ивановым, спросила: что будет дальше? Он ответил, что впереди много работы, и одна из первых задач — осуществить новую постановку балета «Лесная легенда» марийского композитора Анатолия Луппова, потому что в театре национальной республики должны идти красивые национальные спектакли. В афише Марийского академического театра оперы и балета им. Э. Сапаева рядом со знаменитыми классическими балетами и современными экспериментами выдающихся хореографов достойное место

заняла «Лесная песня», но премьеры пришлось ждать до 2005 года, когда труппа уже была готова к этой работе.

Я еще несколько лет приезжала в Йошкар-Олу на «Зимние вечера», и всегда это было очень интересно. О каждой своей новой встрече с марийским балетом, который рос, мужал, становился все более профессиональным, не теряя своей теплоты и эмоциональности, делала передачи на «Радио России». К сожалению, не все они сохранились, кроме еще одной — «По обе стороны рампы», прозвучавшей в эфире 2 мая 2013 года. Меня пригласили на XI Фестиваль «В честь Галины Улановой», единственный не только в нашей стране, но и в мире. За эти излет Константин Анатольевич Иванову удалось вырастить такую молодую труппу, в основном, из учеников его школы в Йошкар-Оле, что им по силам стало танцевать «Баядерку» и «Корсар», которые вошли в афишу фестиваля. И это для него стало счастьем, о чем Иванов искренне сказал на открытии фестиваля.

Сложилась традиция, что в спектаклях Марийского балета участвуют известные танцовщики из московских театров, из Большого и Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. На этом фестивале главным открытием для меня оказался «Корсар», очень красивый спектакль, созданный Константином Ивановым и художником Борисом Голодницким, в главных партиях я впервые увидела Ольгу Челпанову и Константина Короткова, которые стали замечательными мастерами и танцуют главные партии почти во всех балетах: «Ромео и Джульетта», «Эмеральда», «Лебединое озеро», «Кармина Бурана», «Кармен»... Они стали лауреатами балетного конкурса «Арабеск» в 2012 году, где в 2006-м Ольгу заметил Константин Иванов и пригласил в Йошкар-Олу. Она в то время только заканчивала училище в Сыктывкаре. А Константин Коротков — воспитанник местной школы, ученик К. Иванова и в школе, и в театре. Он из тех ребят младшей группы второ-



Константин Иванов

го набора, которые встречались с японцами и танцевали в «Щелкунчике». Коротков рассказал, что тогда просматривали все пятые классы, его отобрали, но он ни разу не был в театре, не знал, что такое балет. А потом так увлекся, что заканчивал училище среди лучших учеников. Весь этот выпуск 2007 года был принят в театр, никто не ушел. Так снова возникла тема Школы. Не знаю, что бы было с театром, если бы так вовремя она не появилась. На этом фестивале Константину Короткову предстояло выдержать еще один трудный экзамен — танцевать «Жизель» с известной московской балериной На-

тальей Ледовской, и она по достоинству оценила партнера.

За годы, что я не была в Йошкар-Оле, труппа повзрослела, набралась мастерства, у них огромный репертуар, они покорили Москву на «Летних балетных сезонах» в РАМТе, объехали полсвета от Мексики до Парижа, артисты балета побеждали на самых престижных балетных конкурсах. А впереди у труппы театра было событие, которого ждали много лет: переезд в новое здание. В течение многих лет здание Национального театра им. М. Шкетана занимали два театра: Национальный марийский драматический театр и Театр оперы и балета им. Э. Сапаева. Это создавало определенные трудности, особенно для балета: сцена небольшая, технически не оснащенная для балетных спектаклей. Делая свои редакции классических балетов, Константин Иванов должен был все это учитывать. Он умудрялся сохранить все самое главное, но шел по пути Юрия Григоровича — обращая особое внимание на мужской танец. Надо признать, что ни в одном нестоличном театре нет такого мужского состава в балетных труппах, как в Йошкар-Оле.

В 2006 году приступили к проектированию и строительству нового здания театра. Казалось, что это не кончится никогда: возникали бесконечные проблемы, менялись строительные компании и т. д. Все эти годы Константин Иванов участвовал в стройке, упорно боролся с изменениями в первоначальном проекте. И вот наступила весна 2013 года, и нас, гостей Фестиваля «В честь Галины Улановой», пригласили на эту стройку. Здание почти готово, и можно было только представить, какое оно внутри. Даже колонны из зеленого камня уже стояли в большом фойе. Чудо свершилось 24 июня 2014 года, когда торжественно открыли новое здание Марийского академического театра оперы и балета им. Э. Сапаева. Началась совсем другая жизнь.

К сожалению, с тех пор я не приезжала в Йошкар-Олу, не была в новом зда-

нии театра. Представляю всю эту красоту только по фотографиям в Интернете, но и они производят очень сильное впечатление: и уютный зал с большой, оборудованной по последнему слову техники сценой, и дивной красоты французский орган, и большое фойе, превращенное в Музей театра. Мечта Константина Иванова сбылась: в его родном городе Йошкар-Оле в одном из самых красивых современных зданий работает один из лучших российских музыкальных театров. Все билеты проданы на два месяца вперед. Думаю, что среди множества наград и званий, для Константина Иванова самое дорогое — звание «Рыцарь танца» от журнала «Балет».

**P.S.** Константин Анатольевич Иванов — министр культуры, печати, и по делам национальностей республики Марий Эл в марте 2023 года давал интервью Татар-информ. Его спросили: как удастся совмещать все виды деятельности: министр, педагог, хореограф, артист? Он ответил: «Главное — правильно распределить время. Для себя я выстроил график: в обеденное время занимаюсь со студентами, вечером, в выходные и праздничные дни я в театре. Вот в данный момент, пока мы беседуем, готовлюсь к роли Хана Гирея в «Бахчисарайском фонтане». Но Ханом Гиреем сегодня я стал уже в два часа дня, когда «переключился», а аппарат министерства предупредил: если не случится экстра-событий, то с четырех часов я в театре, а с шести — на сцене. Нужно подписать документы или что-то срочно обсудить — от министерства до театра пять минут пешком. Министр — это должность, но для меня главное — это все-таки творчество, искусство. Вот это моя настоящая профессия, которая с самого старта дается мне сложно, но этого у меня никто не отнимет».

*Мая РОМАНОВА*

*Фото из открытых источников в Интернете*

## БЫТЬ И ОСТАТЬСЯ ЖЕНЩИНОЙ

**К**огда так неожиданно и трагически ушла из жизни одна из ярких и любимых актрис отечественного театра и кинематографа, поистине народная Вера Валентиновна Алентова, думаю, едва ли не каждый вспоминал в первую очередь ее Катю из культового фильма Владимира Меньшова «Москва слезам не верит». Фильма, снискавшего славу в разных уголках мира, вызывающего у зрителей разных поколений (и не только принадлежащих женскому полу) мысли и чувства о том, как сложна и все же прекрасна жизнь, которая нам дана. Вера Алентова прожила в своей Кате значительный отрезок судьбы, которой упорно сопротивлялась, как говорится, «на всех фронтах», превращаясь на наших глазах из юной и наивной провинциалки, приехавшей в Москву, в сильную, воле-

вую женщину, посмевавшую и сумевшую эту судьбу покорить, не переставая при этом быть Женщиной...

Бывает нередко в жизни так, что внезапно вспыхивают искры памяти, ведущие в свое, ставшее далеким, казавшееся забытым прошлое. Так и мне вспомнились неожиданно когда-то прочитанные слова Бернарда Шоу: «Я люблю жизнь ради нее самой. Жизнь для меня... яркий факел, который мне дали поддерживать некоторое время; и я хочу, чтобы в моих руках он разгорелся как можно ярче...» И, так получилось, что вспомнились они совсем не случайно: ведь первой значительной ролью молодой актрисы Веры Алентовой была Райна Петкова в одной из первых признанных критикой, читателями и зрителями пьес ирландского драматурга, открывающей цикл так называемых «при-

Вера Алентова





«Аленький  
цветочек».  
В роли Аленушки



«Шоколадный  
солдатик».  
В роли Райны

ятных пьес», — «Оружие и человек», известной в нашей стране под названием «Шоколадный солдатик».

Спектакль поставил руководитель Московского театра имени А.С. Пушкина, выдающийся режиссер Борис Ра-венских в середине 1960-х. Неизменно точно распределяя роли в сильной и яркой труппе, Борис Иванович отдал

эту роль начинающей актрисе, прозорливо почувствовав в ней умение держаться на сцене в разных, во многом противоречивых проявлениях: быть романтически настроенной; становиться светски-холодной; переходить почти мгновенно от фантазий к реальности и так же неожиданно возвращаться; играть перед самой собой и с окру-



*«Невольницы». В роли Евлалии*

*«Моя любовь на третьем курсе». В роли Тани Пресняковой*

жающими; тонко чувствовать юмор и иронию, не допуская их по отношению лишь к себе самой; умея быть притворщицей и откровенной... И память услужливо оживляла отдельные эпизоды того давнего спектакля, заставив перечитать пьесу.

После ухода Бориса Ивановича Равенских в Малый театр Вера Алентова работала с разными режиссерами, в разных жанрах создавая разные характеры, и точность ее раскрытия того

или иного из них привлекали к актрисе все большее внимание критики и зрительского интереса. Такими были ее Павла в «Зыковых», Елена в «Детях солнца», Евлалия в «Невольницах», Винни в «Счастливых днях», Людмила в «Квадратуре круга», Амалия в «Разбойниках» и многие другие персонажи, в которых разные молодые девушки и женщины проявляли свои чувства и мысли, взрослея на наших глазах, обретая жизненный опыт, преодолевая или



*«Я — женщина». В роли Маши*

сохраняя в себе те черты, что отвергли общее мнение или вынужденно, а порой и естественным образом вписывались в окружающую действительность. А одной из последних ролей на сцене родного театра стала для актрисы Хелена Рубинштейн в спектакле «Мадам Рубинштейн» об основательнице «империи красоты». В этой героине органически слились те черты, что всегда были присущи Вере Валентиновне в жизни — элегантность, достоинство, чувство красоты, талант увидеть в каждом человеке главное, не наносное.

Не случайно в одном из интервью, отвечая на вопрос, что для нее театр, Вера Алентова ответила без нередко свойственного актрисам пафоса: «Театр для меня есть настоящая жизнь. Люди сидят и в реальном времени смотрят историю про себя, понимают, что они сталкиваются с теми же проблемами, живут теми же эмоциями. Поэтому даже классику надо играть современно. А это возможно, только когда ты живешь в

*«Любовь. Письма». В роли Мелиссы*





«Недосягаемая». В роли Каролины Эшли



«Бешеные деньги». В роли Надежды Чебоксаровой

этом мире, когда ты слышишь и видишь людей вокруг».

«Послужной список» Веры Алентовой в Театре имени А.С. Пушкина, которому она оставалась верна на протяжении всей своей жизни, не только велик по количеству, разнообразен по характерам, но и обогащался киноопытом, помогавшим актрисе угадывать именно те черты характера, линии действия, которые нуждались в укрупнении. Мне отчетливо увиделось это в давнем спектакле Бориса Морозова «Я — женщина» В. Мережко, потому что с дистанции времени особенно ясно открывается, насколько своевременной была для порога 1980–1990-х годов вечная проблема утерянной гармонии и попытка вновь обрести ее в чем-то новом, ином,

осмысленном. Проходя через мучительные поиски, героиня обретала более высокие нравственные критерии, сущность человеческого, материнского предназначения. Во имя того, чтобы осознать: я — женщина, я — человек, способный на многое!

Каждый волен вспомнить тот или иной фильм с Верой Алентовой, который он не только однажды посмотрел и запомнил, но и спустя годы выискивает в телевизионных программах и пересматривает еще и еще. Для меня такими стали и «Москва слезам не верит», и «Время желаний», и «Завтра была война». Три почти полярных женских характера разного времени, а как точно и честно прожиты они...

И снова вспомнились слова из того



«Мадам Рубинштейн». В роли Хелены Рубинштейн

давнего интервью. На вопрос корреспондента, знающего, что к числу любимых книг актрисы принадлежат «Два капитана» В. Каверина, и поинтересовавшегося, являются ли для нее слова: «Бороться и искать, найти и не сдаваться» кредо в профессии, Вера Валентиновна уверенно ответила: «Да. Бороться важно, потому что вся жизнь — это борьба, как известно. И искать тоже очень важно. «Найти и не сдаваться» — значит, искать дальше. Нельзя успокаиваться. Как только ты думаешь, что уже все понял в этой жизни и всему научился в профессии, то как творческая личность, как артист ты закончился. Меняется жизнь за окном, с ней меняется и зритель. Ты взрослеешь. Зритель в разных городах разный. И нужно вни-

мательно прислушиваться к залу, то есть держать ухо остро».

Думая о Вере Алентовой, смею добавить, что это кредо осуществлялось для нее не только в профессии, но и в жизни. Признанная легенда сцены прошла свой путь, отмеченный многими высокими государственными наградами, всенародной любовью, с честью и достоинством Актрисы. И молодые поколения будут искать и находить в судьбах ее героинь то, без чего невозможно стать полноценной личностью...

Кира АЛЕКСЕЕВА

Фото предоставлены пресс-службой  
Театра им. А.С. Пушкина

## САМОЕ ГЛАВНОЕ

**26** ноября 2025 года Московский театр-студия Всеволода Шиловского потерял своего создателя, художественного руководителя, режиссера и близкого человека для всей труппы Всеволода Николаевича Шиловского. Это потеря не только для его театра, но и для всего мира искусства, потому что ушел из жизни уже почти последний представитель школы старого МХАТа. Всеволод Николаевич Шиловский был учеником Виктора Яковлевича Станицына, а тот, в свою очередь, являлся учеником Константина Сергеевича Станиславского. Поэтом труппа театра и все ученики Всеволода Николаевича через два рукопожатия транслируют великую и незыблемую школу и систему Константина Сергеевича.

Конечно, самой главной задачей для всей труппы и меня лично, как директора Московского театра-студии Всеволода Шиловского является сохранение наследия великого, не побо-

юсь этого слова, режиссера и актера. А творческим наследием Всеволода Шиловского является труппа театра, его постановки и театр его имени. Сегодня идет восстановление трех репертуарных спектаклей, в которых участвовал Мастер: «Дядя Ваня», «Особняк на Рублёвке» и «В ожидании сердца».

За две с половиной недели до ухода из жизни Всеволод Николаевич вышел на сцену последний раз именно в спектакле «В ожидании сердца». Самоотверженно терпел боль, было мало сил, но он не мог подвести свою труппу. Так делали только «старички МХАТа» и такому же отношению он учил нас. Одна из любимых фраз Мастера: «Свое эго надо спрятать и делать все во благо театру». Любому театру, которому ты сейчас служишь. Потому что театру можно только служить.

На роли Мастера мы позвали его друзей, которые готовы поддержать нас в столь трудный час. И мы очень благодарны тем, кто откликнулся на нашу просьбу. На сцене Московского театра-студии Всеволода Шиловского в главных ролях скоро появятся Олег Борисович Фомин, Николай Васильевич Денисов, которого Всеволод Николаевич позвал в театр сам год назад, Борис Васильевич Щербаков и другие.

В память о Мастере мы начинаем цикл творческих вечеров его ближайших друзей. Первыми на нашу сцену выйдут 12 марта Андрей Ургант и Андрей Косинский. В апреле планируется творческая встреча с Эммануилом Виторганом. Большое счастье, что такие артисты готовы нас поддержать. Это дорогого стоит. И опять вернусь к цитатам Мастера: «Людей нельзя оценивать по словам — нужно оценивать только по поступкам».

Да, Всеволод Николаевич больше не выйдет на сцену своего «маленького МХАТа», но он всегда будет с нами. В наших сердцах. Мы успели снять на видео три спектакля с его участием. И начали показывать их в театре на экране.

Всеволод Николаевич Шиловский





«В ожидании сердца». Олег Борисович Алапаев — Вс. Шиловский, Мать Евсевия — В. Пархоменко

Это непривычный формат для театров — смотреть в записи спектакли на экране. И, честно сказать, довольно неприбыльный. Но это эксклюзивная возможность для зрителей увидеть Мастера на сцене — больше нигде на это посмотреть нельзя. Это проект-память, как я его называю. Пока прошел только один показ, следующий планируется в марте, когда мы покажем спектакль «Дядя Ваня», в котором Всеволод Николаевич сыграл роль Серебрякова. Уже после первого показа начали поступать отзывы от зрителей: «Самое замечательное — экран «в пол». С первого ряда было ощущение, что сейчас шагнет Всеволод Николаевич с экрана и сойдет на сцену». Возможно, формат этого проекта будет дорабатываться, трансформироваться и, «если» получится, как говорил Всеволод Николаевич, обретет популярность. Мы в это верим всей душой. Мне кажется, что эти спектакли, пусть и в записи, будут очень полезны и студентам театральных вузов. Потому что, на мой взгляд, снято катастрофически мало спектаклей с велики-

ми мастерами, а это Золотой фонд искусства России, а быть может, и мира.

Очень скоро в фойе театра появится музейная экспозиция с костюмом Всеволода Николаевича, в котором он играл Серебрякова, его личными вещами, часть наград и сценариев, где он своей рукой делал пометки. Это тоже уникальная возможность прикоснуться к великому человеку. Каждый зритель нашего театра сможет это сделать. Надо отметить, что идейным вдохновителем и спонсором данного проекта выступил лично Павел Николаевич Гусев, который является теперь одним из наших учредителей.

Мы начали писать книгу воспоминаний о Мастере. В ней будут собраны воспоминания его учеников и друзей. Автором станет Людмила Ивановна Шевцова, которую Всеволод Николаевич сам попросил написать. И тут нам тоже готовы помочь его ближайшие друзья — Эммануил Виторган, Юрий Поляков, Людмила Бодрова, Павел Гусев, Алла Сурикова, Светлана Дружинина, Анатолий Мукасей, Игорь Клебанов,



После спектакля «Не покидай меня». А.И. Бастрыкин и Вс.Н. Шиловский

Олег Фомин, Марина Райкина, Ольга Кабо, Александра Захарова, Давид Виннер, Илзе Лиела, Вячеслав Невинный, Борис Щербаков, Александр Пашутин, Андрей Соколов, Максим Дунаевский, Анна Шатилова и другие. И опять — это поступки. Все они люди довольно занятые в силу своего таланта, но они готовы помочь нам в процессе сбора материала. Очень бы хотелось издать книгу к 3 июня, в день рождения Мастера. Мы очень стараемся, но это большая ответственность, поэтому необходимо реализовать проект качественно, ведь он — для будущих поколений. Я думаю, что это издание станет достойным дополнением к книге, которую написал сам Шиловский, — «Две жизни». Мы переиздали ее год назад, и теперь книгу можно приобрести в нашем театре. Пока еще осталось некоторое количество экземпляров с автографом Всеволода Николаевича, но они, конечно, быстро заканчиваются. К слову, собирая материал для книги, я поняла, что очень многие вещи мы о своем Мастере не знали. В один голос все гово-

рят о нем только хорошее. Очень искренне делятся забавными историями, связанными со Всеволодом Николаевичем.

Есть идеи и глобальных проектов, посвященных памяти Всеволода Николаевича Шиловского. Например, очень хочется создать театральный фестиваль его имени. Структура фестиваля находится в стадии разработки, но и в этом вопросе нам готовы помочь различные деятели искусства.

Соучредители Московского театра-студии Всеволода Шиловского назначили художественного руководителя, режиссера Петра Орлова. Уже при первой нашей встрече я поняла, что это достойный человек для сохранения и приумножения наследия Всеволода Николаевича. У них близкие взгляды на то, каким должно быть искусство, близкие взгляды на жизнь и очень бережное отношение к актерам.

Петр Гарриевич понимает свою ответственность и уже посмотрел весь репертуар театра за короткий промежуток времени. Надо заметить, что большинство спектаклей он видел в период январ-



После спектакля «Дядя Ваня»



«Дядя Ваня».  
В роли Серебрякова

ских праздников, когда большинство людей отдыхает. Такое самопожертвование мне и всей труппе очень знакомо. Всеволод Николаевич всегда поступал так же и учил нас. У него не было праздников: если болел, то это никак не влияло на работу театра. Он всегда был на связи, даже если уезжал по делам в другие города. Петр Гарриевич такой же. Я благодарю Павла Николаевича Гусева и Юрия Михайловича Полякова за столь правильный выбор художественного руководителя. Те спектакли, которые предлагает к постановкам Петр Орлов, достойны продолжения памяти нашего Мастера.

В следующем сезоне зрители порадуются качественной драматургии на сцене Московского театра-студии Всеволода Шиловского. Текущий репертуар будет сохранен. Каждый спектакль, поставленный Всеволодом Николаевичем, — часть его души. Мы обязаны сохранить его ду-

шу, но при этом двигаться дальше. Он бы этого хотел, я уверена.

Когда проходило прощание с Мастером на сцене его театра, в конце мы включили монолог из спектакля «В ожидании сердца» Юрия Полякова. Он был записан голосом Всеволода Николаевича. Мастер всегда называл Юрия Михайловича пророком и не зря. Вот эти слова: «Каждый человек сможет стать бессмертным, если будет хорошо работать и не нарушать законы. Никаких бунтов, революций, болотных площадей. В очереди за вечностью ведут себя тихо и вежливо. Высшей мерой будет — нет, не смертная казнь, а лишение бессмертия. Личность человека будут записывать на флэшке и носить в титановом медальоне на груди, как солдат смертный жетон. Гибнешь в катастрофе, из твоего биоматериала выращивается клон, а в мозг с флэшки переписывают память. Память — вот, что самое главное».



На пресс-конференции. Всеволод Шиловский и директор театра, актриса Виктория Пархоменко

Всеволод Николаевич Шиловский уже стал бессмертным. Он навсегда остался в памяти всех своих учеников, друзей, близких, коллег и всех его поклонников.

Недавно в театр пришло письмо от одного из его поклонников. В конверте были фотографии Шиловского с просьбой их подписать. Письмо пришло поздно. В память о Мастере я отправила ответное письмо с книгой «Две жизни», подписанной Всеволодом Николаевичем.

Уже не секрет, что последние месяцы Всеволод Николаевич болел. У него обнаружили онкологию, которую в его возрасте побороть было невозможно. Но он боролся до последнего дня! Репетировал до последнего дня! Он был бойцом!

В заключение хочу поблагодарить от себя лично Людмилу Бодрову, которая всегда была рядом со Всеволодом Николаевичем и со мной, поддерживала его и оберегала. Спасибо руководству Боткинской

больницы в лице директора Алексея Васильевича Шабунина за помощь и лично Дарье Сергеевне Озеровой, которой удалось продлить жизнь Мастера еще на несколько месяцев. Для нас была драгоценна каждая минута, проведенная с ним рядом. Огромный вклад в поддержание здоровья Всеволода Николаевича внесла Ирина Владимировна Поддубная.

И с огромной благодарностью я обращаюсь ко всей труппе театра. Мы все вместе помогли справиться Мастеру с болезнью, поддерживали его и были рядом даже по ночам. Мы сплотились во имя любви и уважения к великому человеку. А сейчас мы все вместе будем беречь его имя и память о нем. Ведь память — вот, что самое главное.

Виктория ПАРХОМЕНКО

Фото из архива Московского театра-студии  
Всеволода Шиловского

## ВЕДУЩИЙ ЗА СОБОЙ

**В**первые Владимира Коренного я увидел в спектакле «Рождает птица птицу» Тольяттинского театра «Колесо» в роли Степана. Затем был трагифарс Глеба Дроздова по пьесе Виктора Коркия «Я, бедный Со-со Джугашвили»: Коренной в образе Попугая, то пугливого, то отчаянно говорящего тирану правду. Невозможно было поверить, что в этих ролях один и тот же актер. Его фамилия запомнилась сразу — Коренной. Года три спустя, когда я был студентом Литинститута, а рецензентом одной из первых моих пьес стал создатель «Колеса» народный артист России Глеб Дроздов, во время одной из наших встреч в Тольятти в его кабинете я застал человека, о котором Глеб Борисович сказал: «Знакомьтесь: один из наших актеров — Владимир Коренной. Он поразительным образом соответствует своей фамилии! Коренной — ведущий конь в тройной упряжке, он разгоняет движение пристяжных». Помню, Владимир Лукич тогда лишь усмехнулся: «Я, пожалуй, пойду, немного побегая рысцой...»

Я знал его без малого три с половиной десятилетия. Годы шли, а Коренной оставался все таким же — разгоняющим общее движение. О его смерти услышал от Бари Салимова. Молодой режиссер, которого я когда-то познакомил с Коренным, уже несколько лет живет в Москве. Мы созваниваемся, делимся новостями, обсуждаем планы. Я знал, что Коренной вновь пригласил его на постановку. «Знаешь, там, в Тольятти, — сказал Бари с запинкой, — там Коренной умер». Это не укладывалось в голове! Перебирая архивные фотографии, перечитывая то, что когда-то я писал о нем, что писали мои коллеги, наконец, решил позвонить в Тольятти Диме Квашко. Коренной всегда называл меня и главного режиссера Тольяттинского драматического театра Дмитрия

Квашко просто по имени. В этом всегда чувствовалось что-то отеческое. В тот вечер и мне, и Диме было трудно говорить о Владимире Лукиче...

Я не видел его в спектаклях Свердловского ТЮЗа, драматических театров Омска, Кемерово, Иваново, только читал в рецензиях о Коренном, как о разноплановом актере, ищущем свой театр, своего режиссера. Такой театр и такого режиссера он нашел в Орске, увидев два гастрольных спектакля Тольяттинского театра «Колесо». Режиссура Глеба Дроздова ошеломила его! «Колесо» тогда вело кочевую жизнь, в Тольятти под театр реконструировали один из ДК. Коренной приехал, и после

*Владимир Коренной*





*В. Коренной, Е. Князев, Г. Дроздов, Н. Дроздова, Э. Пашнев после спектакля «Рождает птица птицу». 1988*

просмотра на худсовете был принят в труппу. Его жена начала работать заведующей реквизиторским цехом. Она и по сей день в «Колесе».

«Я ищу внешний рисунок роли, потом углубляюсь в суть, — говорил Коренной в одном из интервью. — Внешнее для меня всегда — отражение внутреннего». В театре «Колесо» он играл много: Доктор в «Преследовании поезда» Богумила Грабала, Дженнаро Де Сиа в «Человеке и джентльмене» Эдуардо де Филиппо, Корнуэлл в «Короле Лире» Шекспира, почтмейстер Шпекин в «Опере сумасшедших» по комедии Гоголя «Ревизор», Луи Сабатье в «Моей парижанке» Робера Ламуре, Франсуа в «Контракте» Франсиса Вебера, Шульц в «Черной комедии» Питера Шеффера, Даниэль Корбан в «Ловушке» Робера Тома... Играл много, ярко, был одним из тех, кого обожала публика. Коренной был везде — на сцене, на телевидении, на радио, на концертах...

После смерти Глеба Дроздова театр

«Колесо» испытал на себе, что означает потеря основателя, творческого лидера. Коренной продолжал играть, работая при этом заместителем директора по маркетингу и развитию. Однажды, вспоминая то время, обмолвился, что судьба не случайно свела его с Димой Квашко.

Квашко знал Коренного и до 2005 года, знал как актера театра «Колесо», что он занимается административной работой. Театр, который сейчас известен как Гольяттинский Молодежный драматический, тогда был ТЮЗОм, а Квашко, для которого этот театр родной, — его директором и главным режиссером. Понимая, что не успеваешь делать все, Квашко пришел в департамент культуры и попросил подыскать директора. Какое-то время спустя там же, в департаменте, его познакомили с Коренным, и они как-то сразу поняли друг друга. Было решено, что Коренной начнет работать в ТЮЗе директором и на год подпишет договор с Квашко как



*«Тектоника чувств».  
Ришар — В. Коренной,  
Диана — В. Белугина. 2009*

с главным режиссером. Через пару лет выяснилось, что они забыли продлить этот договор...

Вспоминая Владимира Лукича, Квашко говорил мне о том, что сейчас много директорских театров, но часто директорами становятся управленцы, никогда не имевшие отношения к театру, не любящие театр, ничего в нем не понимающие. Такие директора упиваются властью, окружают себя интриганями. Коренной был человеком театра с большим актерским опытом, он понимал, как трудно театры создаются и как

легко они разрушаются изнутри. Владимир Лукич слов на ветер не бросал, доводил задуманное до конца, был требователен к себе и к тем, кто рядом. Таких директоров и художественных руководителей в одном лице еще поискать.

В свое время руководство Тольятти считало, что городу достаточно театра кукол, театра «Колесо» и ТЮЗа. Коренной сделал все для того, чтобы ТЮЗ стал Молодежным драматическим, а Комсомольский район — по-настоящему театральным. Перестраивая бывший кинотеатр «Октябрь» в уютный, совре-



«Цилиндр». Сцена из спектакля. 2013

менный театр, он сам делал эскизы зрительного зала, сцены, служебных помещений, следил за тем, как идет реконструкция здания.

Как директор и художественный руководитель он не шел на поводу у переменчивой театральной моды, вместе с Квашко выстраивал репертуар, в основе которого была классика. Внимательно читал современную драматургию, с некоторым недоверием смотрел на то, что называлось «новой драмой», но ценил творчество Вадима Леванова, давал шанс другим тольяттинским авторам заявить о себе. После смерти Вадима, благоустроив сквер рядом с театром, Коренной добился, чтобы скверу присвоили имя Вадима Леванова.

Из года в год читки новых пьес в театре делаются не для галочки. А сколько пьес написано современными драматургами для Тольяттинского МДТ! Коренной привлек и меня как драматурга. Были поставлены три спектакля по моим пьесам, две из них я написал для нашего театра. А началось это сотрудничество с конкурса драматургии, про-

веденного при поддержке Самарского регионального отделения Союза театральных деятелей России, с читок в Тольятти пьес самарских авторов. Чуть позже, зная, что первый вариант моей пьесы о жизни Бунина имеет отношение к тому, над чем в театре «СамАрт» работает Анатолий Праудин, но самого писателя в его спектакле не будет, Владимир Лукич посоветовал мне не бросать свой замысел и писать пьесу о Бунине, как он тогда выразился, с прицелом на МДТ. Коренной хотел, чтобы спектакль ставил молодой режиссер, я предложил кандидатуру Бари Салимова. Два года спустя Коренной заинтересовался одной из моих пьес, и я посоветовал ему пригласить на постановку еще одного до этого не работавшего с МДТ режиссера – Алексея Доронина. Через пару лет Владимир Лукич предложил написать пьесу по рассказам Куприна, и вновь на постановку был приглашен Доронин. Как директор и художественный руководитель, Коренной искал для театра и драматургов, и режиссеров, чтобы труппа работала в



*Владимир Коренной с коллективом Тольяттинского МДТ. 2025*

разных стилистических направлениях, но при этом театр не терял бы собственное творческое лицо. За 20 лет руководства он пригласил на постановки больше 30 режиссеров, и многие из них поставили не по одному спектаклю.

В трудные для народной артистки России Натальи Дроздовой времена, когда она была вынуждена покинуть «Колесо», когда многие в Тольятти отвернулись от нее, Коренной, руководствуясь собственной совестью, совершил поступок, пригласив ее на сцену Молодежного драматического. Таких поступков у него было немало. Кстати сказать, Наталья Дроздова и сейчас, вернувшись в «Колесо», продолжает играть в спектаклях МДТ. Когда кто-то из артистов вдруг решал уйти из театра или режиссер покидал его вместе с группой актеров, а потом эти люди хотели вернуться в МДТ, Коренной шел им навстречу. «Повинную голову меч не сечет», — говорил он.

Владимир Лукич мечтал о спектакле по рассказам Василия Шукшина, самого любимого его писателя. На радио

он написал десятки передач, в которых читал шукшинские рассказы. Пьесы «Светлые души» я писал, созваниваясь с Коренным каждые два-три дня. У Дмитрия Квашко возникло режиссерское решение, потом по ряду причин постановку отложили, но не так давно снова вернулись к этому замыслу.

С утра и до позднего вечера Владимир Лукич был в театре, знал все, что происходит в цехах и службах, в семьях сотрудников, помогал в решении житейских проблем. Даже в отпуске, если он никуда не уезжал, каждый день был в театре, мгновенно решал все вопросы, во многом полагался на интуицию, предчувствовал как успех, так и неудачу. Помню, как он прислушивался к критическим замечаниям в адрес той или иной премьеры. Как-то раз я оказался среди тех, с кем из-за критики спектакля он мог бы навсегда разорвать все отношения. Нет, Коренной был не из тех, кто заиклен на собственных амбициях.

А сколько раз коллеги уговаривали его играть в МДТ больше, чаще! В ответ он говорил: «Не сейчас, я здесь не ради се-

бя». Он любил сцену, но руководство театром требовало времени и сил, и для него это было важнее, чем личный актерский успех. Коренной получал удовольствие от того, как развивается театр. Гордился разнообразной афишей и для детей, и для взрослой публики — в действующем репертуаре МДТ было и 40 названий, и 50!

Прошлым летом Владимир Лукич начал обсуждать со мной сразу две идеи, предлагал подумать о новых пьесах для МДТ. «Вот только, — говорил он, — сделаем к сентябрю ремонт...» Сейчас я понимаю, какие переживания за то, что ремонт растянулся не на один месяц,

носил в себе, казалось бы, несгибаемый Владимир Лукич. Наконец, в январе ремонт был закончен, красную ленточку планировали перерезать 23 числа. Вечером 21 января он уехал из театра домой... Инсульт... Когда находился в больнице, все были уверены, что он вернется...

В спектакле «Плачу вперед» Владимир Лукич играл актера, мечтающего создать свой театр. Этим он и жил — театром. Коренной всегда был коренным — ведущим за собой.

*Александр ИГНАШОВ*

*Фото В. СМИРНОВА и из архива автора*

Издано при поддержке  
Министерства культуры РФ



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Издано при поддержке  
Банка ПСБ



**СТРАСТНОЙ БУЛЬВАР, 10**

**№ 6–286/2026**

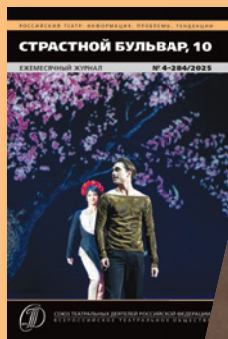
Журнал «Страстной бульвар, 10» / Учредитель Союз Театральных деятелей РФ / Главный редактор Наталья Старосельская / Редактор Елена Глебова / Дизайнер Людмила Сорокина / Адрес редакции: Россия, 107031 Москва, Страстной бульвар, 10 / E-mail: strast10@stdrf.ru / Журнал зарегистрирован Государственным комитетом 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 № 5-285/2026



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

## АРХИВ СТД РФ

Серафима Бирман. Репетиции спектакля «Последние»  
в Театре имени Ленинского Комсомола

## В РОССИИ

«Марьино поле» в Ставропольском академическом театре  
драмы имени М.Ю. Лермонтова

## ФЕСТИВАЛИ

XIII Областной театральный фестиваль «Золотой Арлекин»  
(Саратовская область)

## ЛИЦА

Наталья Егорова (Великий Новгород)

## МИР КУКОЛ

«Зимы не будет» в Курском государственном театре кукол

[www.strast10.ru](http://www.strast10.ru)

Адрес редакции: Россия, 107031, Москва, Страстной бульвар, 10  
E-mail: [strast10@stdrf.ru](mailto:strast10@stdrf.ru)