

Учредитель:

**Союз театральных
деятелей Российской
Федерации (ВТО)**



Главный редактор

Дмитрий Родионов
dr_rodionov@mail.ru

Заместитель главного
редактора

Александр Рубцов
a.rubtsov@bk.ru

Редактор

Наталия Каминская
4irivili@mail.ru

Специальные
корреспонденты

Татьяна Бодянская
Андрей Золотов-мл

Макет и верстка

Артём Меркулов

Издатель: **НП «Культурная
инициатива Восток-Запад»**

Первые главные редакторы:

Вера Глаголева
Алла Михайлова

Редакционный Совет:

Ирина Баканова

Юлия Большакова

Александр Боровский

Анастасия Глебова

Сергей Гнедовский

Лев Додин

Елена Дунаева

Андрей Золотов-Ст.

Ольга Егошина

Сергей Женовач

Дамир Исмагилов

Евгений Каменькович

Алексей Кондратьев

Эдуард Кочергин

Алевтина Кузичева

Зиновий Марголин

Борис Мессерер

Владимир Мишарин

Любовь Овэс

Анаит Оганесян

Катажина Осиньска

(Польша)

Николай Песочинский

Беатрис Пикон-Валлен

(Франция)

Алексей Порай-Кошиц

Дмитрий Родионов

Елена Струтинская

Власта Смолакова

(Чехия)

Вячеслав Соколов

Александр Титель

Марина Тимашева

Владимир Урин

Александр Урсин

Александр Чепуров

Ирина Черномурова

Елена Халипова

Надежда Хмельёва

Наталья Ясулович

сцена

Журнал по вопросам
сценографии, сценической
техники и технологии,
архитектуры, образования
и менеджмента в области
исполнительских искусств.

Издаётся с 1991 года

The Stage

Magazine on questions
of scenography, scenic technics
and technology, architecture,
education and management
in the field of performing arts.

La Scène

Revue sur les questions de
scénographie, la technique
scénique et la technologie,
l'architecture, la formation
et le management dans le
domaine des arts de la scène.



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ



РОССИЙСКИЙ
ФОНД
КУЛЬТУРЫ

Проект реализован при
финансовой поддержке
ООГО «Российский фонд
культуры»

Издано при поддержке
Союза театральных деятелей
Российской Федерации

Издано при поддержке
Министерства культуры РФ



Адрес редакции:

107031, Москва,
Страстной бульвар, 10, стр. 1
СТД РФ (ВТО) –
журнал «Сцена»

**Контакты по подписке
и рекламе:****Александр Рубцов**

+7 (903) 208 69 21
a.rubtsov@bk.ru

Алексей Гусев

+7 (916) 055 80 70
gusev.ap@mail.ru

www.the-stage.ru

© «Сцена», №5 (157) 2025

При перепечатке
и цитировании ссылка
на журнал «Сцена»
обязательна.

За содержание рекламных
материалов редакция
ответственности не несет.

Зарегистрирован
Министерством печати
и массовой информации
РСФСР – свидетельство
№124 от 25 сентября 1990.
Перерегистрирован
Федеральной службой по
надзору за соблюдением
законодательства в сфере
массовых коммуникаций и
охране культурного наследия
– свидетельство ПИ №ФС77 –
21906 от 27 сентября 2005 г.

ISSN 1817 – 6542

Тираж 500 экз.
Цена свободная
Подп. в печать 25.10.2025

На 1 и 4 стр. обложки:

► *Тукай – Э.Талипов, Зайтуна – Л. Файзуллина*
в сцене из спектакля «Возвращение Тукая»
Режиссер и художник Айдар Заббаров
Татарский академический театр
им. Г. Камала

Журнал «Сцена» включён в ПЕРЕЧЕНЬ рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание учёной степени кандидата наук, на соискание учёной степени доктора наук.

№ в ПЕРЕЧНЕ 2266, ISSN 1817-6542, научные специальности и соответствующие им отрасли науки, по которым присуждаются учёные степени: 5.10.3. Виды искусства (искусствоведение); с 30.06.2022.

Приобрести журнал можно:

- В Москве – в магазине
театральной книги
(Страстной бульвар, д.10/34,
м. Пушкинская, Чеховская)
и в редакции
(Страстной б.,10, офис 47)

**Редакцией в 2025 году
осуществляется:**

- целевая рассылка журнала
80 региональным отделениям
Союза театральных деятелей
РФ и 17 театральным
институтам и училищам

СПЕКТАКЛЬ	4	Айсылу Сагитова. Возвращение поэта
	9	Дмитрий Пугачев. Два мандата
	14	Яна Глембоцкая. Месяц в деревне, или Две женщины
	17	Лидия Тильга. Быть Зиловым
	23	Юлия Савиковская. Слишком сказочный “Тристан”
	25	Раиса Сайдуллаева. Новый старый «Бож-Али»
	29	Инна Безирганова. Человеческая фантазмагория
ФЕСТИВАЛИ	32	Капитолина Кокшенева. Диалоги с Вампиловым
	38	Айгуль Салихова. Пространство традиций и легендарных личностей
ВЫСТАВКИ	44	Андрей Золотов. Проезжала Конница. XX век
	51	Андрей Золотов-мл. Воспевание женственности
ОБРАЗОВАНИЕ	52	Даниил Вдовин. Успеть всё за неделю
	55	Татьяна Горяева. Преодолеть время
ПРОФЕССИЯ-РЕЖИССЁР	61	Ольга Пинижина. Памяти Юрия Ерёмина
ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ	69	Полина Богданова Настало время для Ирреального на сцене
	78	Зинаида Стародубцева. Декораций никаких
ПРОФЕССИЯ-АКТЁР	103	Евгений Ермаков. Интервью Дмитрий Родионов при участии Татьяны Швец Я на том месте, где хочу быть
НАСЛЕДИЕ	107	Ольга Игнатюк. Олег Ефремов в пространстве семидесятых
ТЕАТР И МУЗЕЙ	113	Владимир Жуков. Гений русской сцены
НОВЫЕ КНИГИ	118	Юлия Савиковская. О британской сцене с любовью
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ	120	Люба Стерликова. «Сафо» Жюль Массне
ПЬЕСА	122	Ольга Егошина. Лаборатория национальной драматургии
НАШИ АВТОРЫ	133	
АННОТАЦИИ	135	
ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ	139	

ВОЗВРАЩЕНИЕ ПОЭТА

АЙСЫЛУ САГИТОВА

«Возвращение Тукая» Резеды Губаевой. Режиссёр и художник **Айдар Заббаров**
Татарский академический театр им. Г. Камала. **Фестиваль «Науруз».** Июнь 2025

«Я ухожу, но вы-то остаётесь!..»

Его называют татарским Пушкиным. Сегодня его именем названы улицы и площади, установлены памятники и открыты музеи. Имя Габдуллы Тукая присвоено международному аэропорту Казани, в честь него учреждена Государственная премия в области искусства Республики Татарстана. Габдулла Тукай – гордость и символ татарского народа.

Кем же он был, этот одарённый человек, чей свободолюбивый, бунтарский дух и невероятный поэтический талант сделали его национальным достоянием? Чей творческий гений, чьи стихи, проникнутые протестом против тирании и болью за свой народ, заставляли трепетать сердца людей? Как он жил? О чём думал? Был ли счастлив в любви? Как сквозь толщу величия увидеть настоящего поэта, раскрыть его душу? Не памятник, не музейный экспонат, а – человека. Представляется, что именно такую цель ставил перед собой Айдар Заббаров, когда приступал к постановке спектакля «Возвращение Тукая» Р. Губаевой на сцене Татарского государственного академического театра имени Г. Камала. Режиссёр поставил спектакль о том, что Тукай, которого мы прославляем, – это прежде всего человек, как и все мы. В начале спектакля прологом звучит Голос автора в исполнении Ильдуса Ахметзянова, чей ровный и спокойный голос задаёт неспешный ритм и создаёт эффект отстранения. «Человек, который при жизни не раз падал, но находил силы, вставал и продолжал путь к своей мечте, преодолевая душевные страдания и боль от незаживших детских травм», – продолжает Голос автора, и на сцене появляется Тукай.

Спектакль идёт в черном пространстве зала-трансформера «Универсальный» нового здания Театра Камала. Зрители располагаются с двух сторон сценической площадки, над которой под углом нависает специальная зеркальная поверхность, где немного искажённо отражаются силуэты исполнителей и зрителей. На сцене нет ничего, кроме игрушечной Башни Сююмбике – символа Казани, куда и возвращается Тукай: то ли это реальная личность, вернувшаяся из своих странствий по городам, в частности из Уральска, то ли это сегодняшний дух Тукая, которого мы немного подзабыли, пришедший, чтобы встряхнуть пыль с памятника и напомнить о себе настоящем. Время в этом спектакле всеобъемлющее, многомерное, где соединяются прошлое и настоящее.

Звучит старинная песня. Тукай – Эмиль Талипов – стоит на краю сцены и смотрит на башню Сююмбике. В руках длинная, несуразная прямоугольная корзина, куда, вероятно, поместился весь его небольшой скарб. На ногах – стоптанные башмаки. Потёртые брюки оголяют тонкие щиколотки, коротко стриженная голова временами втягивается в воротник изношенного пальтишка. Глаза спрятаны под тёмными очками. Никакого пафоса, пылкости и величия. Напротив, вся его фигура выражает скромность и смирение, а голос – какой-то неземной, чуть слышимый, с прерывающимися интонациями, иногда уходящий в высокие регистры. Творец, который создаёт, он открыт миру, он уязвим.

Айдар Заббаров, который сам же является художником-постановщиком, ставит игровой спектакль, где всё рождается из ничего – из пустоты.



► Сцены из спектакля «Возвращение Тукая». Режиссер и художник А. Заббаров
Татарский академический театр им. Г. Камала





► Сцена из спектакля «Возвращение Тукая». Режиссер и художник Айдар Заббаров
Татарский академический театр им. Г. Камала



► Сцена из спектакля «Возвращение Тукая». Режиссер и художник Айдар Заббаров
Татарский академический театр им. Г. Камала

Вот забегали горожане: «В Казань Тукай вернулся! Тукай вернулся!» и тут же возникает ощущение шумного города. Тукай проходит мимо этих людей, снующих туда-сюда, кидающих газеты с новостью, но никто его не узнает. Невозможно в этой тонкой, немного угловатой и нервной фигуре распознать великого поэта.

Сцена стремительно превращается в редакцию газеты «Йолдыз»: актёры выносят стулья, фикусы, печатные машинки, два самовара чая – и вот она, редакция. Здесь собрались знаменитые татарские писатели и общественные деятели: Галиасгар Камал – Искандер Хайруллин, Гариф Латиф – Ильдус Габдрахманов, Сагит Сунчелей – Раиль Шамсуаров, Фатих Амирхан – Фаннур Мухаметзянов, которые взбудораженные новостью о возвращении Тукая размышляют, каков он. «По моему мнению, он должен быть солидным, элегантно одетым, красивым и интеллигентным мужчиной», – размышляет Галиасгар Камал в исполнении Искандера Хайруллина, в то время как «неэлегантный» Тукай сидит на краю сцены и слышит их разговор, а потом вдруг во время разговора о проблемах нации он вскакивает и произносит слова, которые звучат современно и сегодня: «Чтобы нация жила, нужны библиотеки, книги, образование. Нация не мертва, её надо разбудить». Так, в потертом пальтишке, голодный и без средств на существование, но по-настоящему обеспокоенный проблемами общества, Тукай врывается в Казань. Да, к сожалению, не всегда за неуклюжей внешностью мы распознаём талант, глубину.

О нелёгком детстве Габдуллы Тукая, который ещё в младенческом возрасте остался сиротой, написано много. В спектакле этот момент обозначен предельно просто и одновременно блестяще, театрально. Тукай, получив свой небольшой гонорар (он был непрактичным и продавать свои стихи не умел: его всегда обманывали, даже ямщики), покупает себе новый белый пиджак и, забыв снять бирку, отправляется на ярмарку. Конечно, по доброте душевной деньги раздаёт голосистым женщинам-попрошайкам, которые в пёстрых платках, с протянутыми руками, гуськом, одна за другой, периодически выкатываются на сцену, вызывая добрый смех в зрительном зале. Увидев играющих в мяч мальчишек, Тукай присоединяется к ним, а затем катает их на карусели, представленной в виде разноцветных лошадок в горошек. Это одна из трогательных сцен спектакля, идущая под музыку из фильма «Ла-ла-ленд» Дэмона Шазелла (музыкальное оформление – Айдар Заббаров), когда режиссёр через импровизацию передаёт глубокую душевную травму Тукая: не

покатался он на карусели в детстве. Теперь одному скучно и как-то неудобно, поэтому он осуществляет свою мечту и одновременно дарит радость детям. В то же время через юмор режиссёр подготавливает следующую, серьёзную сцену с приёмной матерью Газизой (Ильсия Тухватуллина), где Тукай рассказывает обо всех своих злоключениях, о том, как он переходил из рук в руки, из одной семьи в другую. Рассказывает спокойно, без надрыва, в полумраке. Свет в спектакле (художник по свету – Ольга Окулова) работает наплывами, будто герои возникают из прошлого, из небытия. Тукай не обнимает мать, не смотрит ей в глаза не потому, что не любит, а потому, что боится сделать больно и ей, и себе. Кульминационной точкой этой сцены становится вращение Тукаем юлы, свистяще-воющий звук которой передаёт всю щемящую глубину чувств. Звук вместо слёз и объятий.

Режиссёр избегает мелодраматизма, так любимого зрителем, и намеренно решает сложные темы через юмор и игру. Например, лучшая сцена всего спектакля – это эпизод с крысами. Не имея возможности снять приличное жильё, Тукай вынужден поселиться в бедной комнатухе. «Чистая» и «светлая» комната, как её охарактеризовала Хозяйка (великолепная роль Халимы Искандаровой) оказалась кишасей крысами. Грезивший «есть и спать, читать и писать» Тукай в предвкушении садится за письменный стол. Он включает патефон с поэмой Пушкина «Евгений Онегин», таким образом создавая особую атмосферу творчества, благоговейно закрывает глаза. И, о ужас, именно в этот момент – во время сладостной идиллии, о которой мечтает каждый поэт и писатель, в момент соединения художника с космосом, – мы слышим злорадный и подтрунивающий смех: с обеих сторон сцены актёры с шерстяными носками на руках изображают крыс. Тукай – Эмиль Талипов – непонимающе оглядывается и сокрушенно возвращается в реальность, где ему предстоит война с напористыми грызунами, бесцеремонно нарушившими его тишину. Во время этой сцены смех в зрительном зале не умолкает. Тукай от безысходности надевает на себя вывернутый наизнанку тулуп и притворяется кошкой: он встаёт на дыбы, издаёт безобразные звуки, извивается, вертя всем телом, шипит, вступает с крысами в дипломатические переговоры, за которыми его застаёт Латиф – Ильдус Габдрахманов. Но даже в этой комической сцене звучит критика современного общества: «Эй, вы, крысы! Вы не смотрите на то, кто мурлычет, а смотрите, как мурлычет!»

Сцена с Гарифом Латифом решена очень душевно и тепло. Это разговор двух единомышленников, духовно родственных людей о смысле жизни, о пользе своей жизни для народа, о подлинной любви к народу, к женщине, о стихах, которые льются из сердца. Снова на сцене минимализм: стол, два стула и самовар. Попивая чай из пиал, два друга говорят и шутят, больше шутят. Тукая, чья «грудь пламенем поэзии полна», мучает вопрос: почему люди так мелочны и двуличны? Ответа нет. Мечта Тукая об идеальном обществе не пересекается с суровой реальностью. Он, словно герой романтизма, одинок в своей тоске. Но поэт живёт в памяти народа. Примечательна сцена спектакля, когда во время творческого вечера Тукай от волнения забывает слова, а слушатели в татарских национальных одеждах (важно, что слушателей играют молодые актёры) подхватывают и хором произносят его стихи. Режиссёр использует кинематографический приём: хор продолжает читать стихи, но как бы в замедленном темпе, открывая рты, а в это время звучит голос автора: «Тукай был поистине народным поэтом», – что переносит нас в иное течение времени – из бытового в символическое время, бытийное. Так работает механизм памяти: звук печатной машинки в темноте, синий фонарик в руках Тукая – метафора человеческой жизни и «не дряхлеющей» души поэта – все это ассоциативные образы, отсылающие нас в вечность. Из вечности звучат голоса и сподвижников Тукая о судьбе народа, дух которого необходимо пробудить: «Пора, пора, сыны татар! Проснитесь все – и млад и стар!» Это кульминационная точка спектакля,

с тихим и одновременно печальным пафосом. По существу, здесь спектакль должен был закончиться, однако в драматургической концепции режиссёра появляется любовная линия, связанная с девушкой по имени Зайтуна (Лейсан Файзуллина). Представляется, что это уже другая история, но тем не менее сцены любви сделаны очень красиво и эмоционально. С помощью пластического решения (хореограф – Марсель Нуриев) показано, как Тукай, болевший туберкулёзом, отказывается от любимой. На актёров накидывают арканы, которые крепятся на их талии; они бегут навстречу друг к другу, но арканы не дают им приблизиться и дотронуться. И так несколько раз, пока фигура истощённого Тукая обессиленно не опускается на землю. Известно, что Тукай не пускал Зайтуну в больницу, чтобы она не видела его умирающим.

«Возвращение Тукая» – спектакль-память, спектакль-послание народу, о его культурном коде. Это размышления о человеке, о единстве духа, о верности своему призванию, о народе. Театр исследует душу поэта, его сомнения, тревоги, страхи, волнения, одновременно поднимая вечные темы жизни и смерти. Спектакль пронизан поэтическим настроением, социальным нервом, сожалением о раннем уходе Габдуллы Тукая: великое искусство всегда идёт по барьерам. И тем не менее «Возвращение Тукая» Айдара Заббарова – это история с неистребимой надеждой, жизнеутверждающим финалом, с возрожденческой верой в человека, его чистоту, божественный дар и красоту. ■

Фото предоставлены пресс-службой театра

ДВА МАНДАТА

ДМИТРИЙ ПУГАЧЕВ

«Мандат» Н. Эрсмана. Режиссёр **Сергей Женовач**. Художник **Александр Боровский**

Художник по свету **Дамир Исмагилов**. Студия театрального искусства. Премьера **13 мая 2023**

«Мандат» Н. Эрсмана. Режиссер **Владимир Панков**. Художник **Максим Обрезков**

Художник по свету **Андрей Абрамов**. Театр «Et CETERA». Премьера **2 февраля 2023**

«Мандат» – сатирическая комедия, написанная драматургом Николаем Эрсманом в 1925 году. Основные содержательные линии – «платье императрицы», «человек-приданое» и подложный мандат, в переплетении которых происходит действие пьесы, более чем актуальны в социальном и политическом контексте того времени. В действии пересекаются две главные враждующие идеи о будущем России – восстановление монархии и строительство коммунизма. Но пересечение происходит не в виде жертвенной борьбы, как обычно это выражается в трагедиях, а в виде столкновения частных интересов в самой низменной форме. Сторонники монархии сохраняют платье, которое, как говорят, принадлежало императрице, видя в нем «всё, что от России в России осталось». И размышляют о том, какие награды получат в случае возвращения старой власти. Пролетариев вызываются сыграть бродячие артисты за закуску и выпивку. Настоящих ни коммунистов, ни монархистов найти возможным не представляется. Семейство же Гулячкиных относится к обеим возможностям исхода будущего России вполне серьезно – настолько серьезно, насколько они полагают, что от их действий зависит их мещанское благополучие. В образах Гулячкиных Николай Эрсман поднимается до сатиры гоголевского уровня, в которой идеологическая составляющая масштабных исторических событий видится глазами обывателей.

Спектакль Вс. Мейерхольда с Э. Гариным в главной роли стал одним из самых ярких явлений бурной театральной жизни новой советской России. В своём исследовании театральной критики 1920-х годов филолог Мария Миронова отмечает, что театральные критики, принадлежащие к формальному и социологическому направлениям, подчеркивали различие между жанром пьесы и



► Сцена из спектакля «Мандат» Н. Эрсмана
Реж. Сергей Женовач. Худ. Александр Боровский. СТИ

жанром спектакля. Если саму пьесу они относили к водевилю, то постановку определяли как трагикомедию. В связи с этим среди критиков возникла дискуссия о наличии в пьесе трагического звучания. Представители психологического же направления утверждали, что в мейерхольдовской постановке утрачена лирическая тональность, присущая пьесе Эрсмана. По их мнению, ключевую роль в произведении играют переживания, эмоции и внутренние состояния персонажей, составляющие лирическую основу текста, однако



► Сцена из спектакля «Мандат» Н.Эрдмана
Реж. Владимир Панков. Худ. Максим Обрезков. Et CETERA

режиссер превратил эрдмановских героев в гротескные маски. Частью критиков это рассматривались как сознательное использование постановщиком методов итальянского народного театра [2, с. 77–80].

Через почти сто лет после премьеры «Мандата», в 2023 году, московский театральный сезон ознаменовался сразу двумя яркими постановками этой пьесы. Можно выдвигать разные версии, по какой причине в такое сложное время оба режиссёра выбрали именно этот литературный материал. В постпремьерном интервью корреспонденту телеканала «Россия-Культура» Владимир Панков отвечает на вопрос «про что вы ставили?» – «про панику» [4].

Сергей Женовач и Владимир Панков представили свои интерпретации произведения, каждая из которых заслуживает отдельного внимания и анализа. Постановка «Мандата» в один год двумя режиссёрами со столь различными и, что самое интересное, в некоторых планах противоположными художественными методами даёт уникальную возможность сопоставить два сценических воплощения одного и того же драматургического материала.

Декорации в постановке Женовача (художник А. Боровский) минималистичны. Сценическое пространство выглядит как хранилище картинной галереи, состоящей из произведений разных эпох и жанров. По мере действия персонажи, во время экспозиции облаченные в халаты музейных хранителей, выдвигают из складских ячеек ту или иную картину. Яркая выраженная и подчёркнутая графически перспектива символизирует линию времени, в которой ход истории идет от прошлого (задник сцены) к будущему (зрительный зал). Такое визуальное решение одновременно транслирует мещанское отношение семейства Гулякиных к произведениям искусства как к вещам и мысль, что речь пойдёт всего лишь об одном эпизоде, моменте истории. При всем трагизме этого момента у зрителя не возникает ощущения обречённости, есть понимание, что бывали и ещё будут и другие времена.

В спектакле Панкова сценография Максима Обрезкова воплощает дух конструктивизма – она визуально резка, контрастна и геометрична. Сцена представляет собой кубическое пространство со множеством дверей, из которых появляются и в которых исчезают персонажи. Красные лестницы-трапы разворачивают пространство сцены

в дополнительном измерении и дают возможность актерам перемещаться не только по горизонтали, но и по вертикали. И снова спектакль Панкова перекликается с творчеством Мейерхольда. В Мейерхольдовском «Великодушном рогоносце», поставленном в 1922 г., художник-конструктивист Любовь Попова представила новаторскую декорацию, которая получила название «дверная машина». [3, с. 261]

Если спектакле Женовача оформление сценического пространства не перетягивает на себя внимание от драматургического действия, оно подчеркнуто умеренно, решено в пыльной, приглушенной гамме, то у Панкова активность звукового ряда перекликается с активностью визуального воздействия. Действие происходит словно в кубике Рубика, с бесконечным поиском ускользающего выхода. Человеческие фигуры выглядят маленькими и жалкими, создавая ощущение обречённости. Если зритель Женовача наблюдает за определённым моментом истории, в котором живут действующие лица пьесы, то в спектакле Панкова всё сталинское время (которое в пьесе только начинается и предчувствуется) соединено в цельный образ и предстает как некое обширное явление, причём больше ментальное, нежели конкретно-историческое.

В драматургии «Мандата» Эрдмана заложен калейдоскоп вещей – картины, сундук, платье, бумажный документ. Мейерхольд в своей постановке акцентировал это сценографически и мезансценически. И у Женовача, и у Панкова эта линия продолжена соответственно решению каждого спектакля. В СТИ приковывает к себе внимание ключевой предмет в центре полупустой сцены. У Панкова же вещи перемещаются, блестят и шумят, и практически отдельным персонажем предстаёт телевизор (прямой наследник граммофона в мейерхольдовском Мандате), который неожиданно включается, врываясь новостями в привычный мещанский мирок и нарушая его вмешательством агрессивного внешнего мира.

Актёры Женовача служат проводниками созданных Эрдманом персонажей к зрителю, оживляют их. Существовая внутри комедии *qui pro quo* гоголевского типа, они настаивают на жизнеподобии своих героев и избегают гротеска. Визуальные образы актёров: типаж, костюмы, манера поведения – прямо отражают содержание пьесы, выступают в качестве иконического знака, а смыслы и эмоции доносятся непосредственно текстом и психологизмом игры. В тот момент, когда Сметаничи переживают о содержащемся в сундуке «том, что от России в России осталось», зритель

беспокоится о здоровье артистки, находящейся в нём не менее двадцати минут кряду. И удивительно, как эта живая эмоция открывает путь испугу и смеху, которые нарастают далее с приближением кульминации.

При этом бросается в глаза тщательный подбор изначальной телесной фактуры исполнителей. У Женовача костюмы в точности соответствуют времени действия, а явный театральный грим практически отсутствует. Настыка (Елизавета Кондакова) имеет шокирующее портретное сходство с Анастасией Николаевной Романовой и носит ровно такое «платье императрицы», какое мы видим на фотографиях последней российской царской семьи. Павел Сергеевич (Сергей Аброскин), не имея он политических амбиций, мог бы сыграть Хлестакова у Мейерхольда. Варвара Сергеевна (Екатерина Становая) выше брата и говорит природным контральто. Такой подход позволяет постановщику, следуя своим режиссёрским принципам, строить композицию, которая по структуре очень близка к пьесе Эрдмана, соответствуя не только ходу драматургии, но и деталям художественного текста. И хотя Женовач значительно сократил в постановке количество персонажей (исчезли Фелицата Гордеевна, Зосик Францевич, Ильинкин с женой, Тося, Сюся и другие представители многочисленного населения пьесы), те реплики, которые к ним относились, переданы другим персонажам без искажения драматургического хода действия.

Панковские же артисты сами по себе скрыты под масками не только условной игры, но и грима, костюмов и декораций. Цветовая гамма костюмов своей высокой контрастностью создает впечатление гротеска, усиленное накладными усами, носами и жадами. Панков сосредоточен на том, чтобы построить на сцене систему масок, и для него артист в наибольшей степени выступает как носитель такой маски. Здесь Варвара Сергеевна (Наталья Благих) не воплощена напрямую, а собрана из символов. Классическая балетная хореография и пуанты контрастируют с декларируемой текстом неуклюжестью персонажа, а исполненная ею комическим басом песня сменяется звенящим сопрано той же актрисы. Эта совокупность создаёт в наиболее выпуклом варианте ключевой для пьесы образ человека, отвергающего реальность и принимающего желаемое за действительное. Телесное воплощение образа Гулячкина (Григорий Старостин) построено по тому же принципу и соотносится с обликом Вари: чёрно-белый грим создаёт в этом случае (и тоже в связке с хореографией) парижского мима. Кухарка-царевна (Марина

Чуракова) и вовсе заключена в объёмный костюм обнажённой женщины, и в царевну она превращается не иконическую (с портрета Анастасии Николаевны), а символическую (что-то визуально близкое к Елизавете Петровне), «платье императрицы» карикатурно пышное и блестящее.

Если Женовач следует в своей работе прежде всего за Эрдманом, то Панков явно ориентируется на Мейерхольда. В рецензиях современников первой постановки «Мандата» описаны то же деление действия на сцены, те же музыканты, сопровождающие по шагам практически каждый эпизод, те же заполняющие подмостки толпы (если Женовач количество персонажей пьесы сокращает, то Панков, как и Мейерхольд, увеличивает), и те же условные маски, сползающие с героев лишь к концу третьего акта [1, с. 56]. Владимир Панков говорит о своей постановке: «Мы хотели немножечко поиграть с Мейерхольдом. Поиграть. Не углубляться, а поиграть в него. Чтобы артисты попробовали пластику, чтобы текст раскладывался на пластику. Чтобы они слышали музыку, ритм» [4].

В обеих постановках в действии участвует музыкальный коллектив, и если в спектакле СТИ его появление — это следование постановщика за драматургом, то Панков в первую очередь выполняет требования жанра, в котором работает — саундрамы. В постановке Женовача над музыкальным оформлением проведена большая работа, музыкальный материал подобран с высокой стилистической точностью. При этом основная художественная задача его — создание и поддержка нужной атмосферы. Мы видим следование каждого из режиссёров своему творческому ориентиру. Женовач даёт зрителю возможность сосредоточиться на красоте языка, глубине мысли и эмоциональной силе текста Эрдмана, для него основой построения композиции спектакля являются сюжетная линия и мотивы персонажей. В литературном театре язык и диалог являются доминирующими носителями смысла, обеспечивают удержание восприятия аудитории, когда она «тянется» за смыслом и согласованностью. Режиссёр предлагает нам устоявшуюся иерархию выразительных средств, фокусируясь на смыслах и психологии пьесы, а музыка традиционно для драмы выполняет вспомогательную роль. Стихийный пролетарский ансамбль исполняет узнаваемые мелодии, воссоздающие атмосферу двадцатых годов: «цыпленок жареный» подчеркивает люмпенский и даже криминальный характер персонажей, а «Красная армия всех сильнее...» демонстрирует революционный настрой. В данном случае музыка служит иллюстрацией с присущим

ей функционалом, закономерным и органичным смысловым ответвлением текста, не порождая новых значений сама по себе и тем самым не ставя зрителя в замешательство.

Панков же воплощает провозглашённые Мейерхольдом музыкальные полифонию и ритм как принципы театральной режиссуры. Здесь проявляется принципиальное различие художественных систем: для саундрамы хор, роль которого в «Мандате» Панкова выполняет импровизированный пролетарский оркестр — обязательный элемент спектакля, а необходимость в определенной сцене или действии вполне может быть задана исключительно логикой развития музыкальной партитуры. Режиссер часто сознательно пренебрегает базовым правилом коммуникации, требующим смыслового соответствия высказывания теме, и такое несоблюдение правил может служить сообщением само по себе [5, с. 49]. Зритель же, находясь в контексте театральной культуры, изначально готов предположить, что режиссёр, как коммуникатор, нарушает эти правила лишь на самый первый взгляд, а на деле соблюдает их на, возможно, более глубоком уровне. Таким образом, музыкальная тема персонажа заведомо трактуется в качестве метафоры. «Опять метель» (тема Варвары) отнюдь не отсылает напрямую к культурно-исторической эпохе действия или драматургическому смыслу пьесы, а ведёт к прочтению конкретного образа, являясь одновременно темой безумия. Эта мелодия начинает звучать всегда внезапно, будто не к месту и именно тогда, когда героиня приближается к грани сумасшествия. Соединение драмы и музыки обыгрывает ожидания публики от театральной коммуникации, предлагая новые связующие стратегии и элементы. Музичирование в театре всегда имеет дело с конкретными пространствами, телами и текстами, которые, несмотря на все попытки обратиться к абстрактным качествам музыки, почти неизбежно будут содержать элементы значения.

Очень многое в восприятии спектакля, таким образом, зависит от «наслушанности» зрителя, которая определяется и социальным статусом, и возрастом аудитории. Когда в спектакле Панкова звучит мелодия из фильма 30-х годов «Моя любовь», у кого-то из зрителей автоматически воспроизводится в голове фраза «...значит ты пришла, моя любовь». Те зрители, которые «слышат» эту фразу (и музыкальную, и словесную), несмотря на то что она не произносится, используют её для трактовки драматургических событий, для остальных это просто красивая мелодия. В системе же звукошумовой партитуры спектакля она служит структур-



► Сцена из спектакля «Мандат» Н. Эрмана. Реж. Всеволод Мейерхольд
Театр имени Вс. Мейерхольда. 1925

ным элементом, являясь темой Анастасии Николаевны и также мотивом плотской любви. Такое совмещение функций музыкальной темы характерно для саундрамы и отражает функциональное сходство темы как понятий музыковедческого и литературоведческого. Панков рассматривает музыкальность как средство обеспечения иного рода согласованности в смысле структурирования, соединения, настройки сценического материала, которая иногда может заменять, но скорее сопровождает лингвистическую и повествовательную согласованность и бросает вызов их доминирующему положению.

Каждая из двух постановок ярко отображает эстетические принципы своего создателя, предлагая зрителю собственный способ восприятия и интерпретации классической сатирической коме-

дии. Тем не менее в решении финальной сцены обеих спектаклей есть общее. Пьеса Н. Эрмана заканчивается немой сценой после фразы «Чем же нам жить мамаша, если нас даже арестовать не хотят?», отсылая нас к «Ревизору» Гоголя. А в предыдущей сцене один из персонажей говорит: «Кончено. Всё погибло. Все люди ненастоящие. Она ненастоящая, он ненастоящий, может быть, и мы ненастоящие?!». Другой добавляет: «Что люди? Даже мандаты ненастоящие». У В. Панкова и С. Женовача акцент сделан именно на этих восклицаниях, они умножены и именно они служат финалом. В обеих постановках актеры в этой фразе объединяются с залом не то вопросом, не то утверждением «и вы ненастоящие», обращаясь к зрителям. ■

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Лес», «Бубус», «Мандат» и «Рычи Китай» в оценке критиков Москвы и Ленинграда. – Москва: Театральный Октябрь, 1926. – 76 с.
2. Миронова, М. А. Театральная критика 1920-х годов: рецепция пьес Н. Эрмана «Мандат» и М. Булгакова «Дни Турбиных»: диссертация... кандидата филологических наук: 10.01.01, 10.01.10. – Москва, 2006. – 242 с.

3. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М.: Наука, 1969. 527 с.
4. Театр «Et Cetera» отмечает 30-летие спектаклем «Мандат» [Видеозапись] URL: https://youtu.be/OvTtoP-Z65M?si=8FSaE_v7mxxFOR8B (дата обращения: 02.07.2025).
5. Grice, Paul (1975). "Logic and conversation". In Cole, P.; Morgan, J. (eds.). Syntax and semantics. Vol. 3: Speech acts. New York: Academic Press. pp. 41–58.

МЕСЯЦ В ДЕРЕВНЕ, ИЛИ ДВЕ ЖЕНЩИНЫ

ЯНА ГЛЕМБОЦКАЯ

Режиссёр **Сергей Афанасьев**. Художник-постановщик **Олеся Беселия**. Художник по свету **Вадим Дмитриев**. Хореограф-постановщик **Ольга Плясуля**. Новосибирский городской драматический театр п/р Сергея Афанасьева. Премьера **2 сентября 2025**

Сергей Афанасьев выпустил премьеру по пьесе «Месяц в деревне», которая могла быть названа автором иначе: «Студент» или «Две женщины». «Ну и что тут такого?», мог бы написать в комментариях простодушный некто, и был бы не прав. Это событие требует осмысления. Во-первых, Тургенев написал пьесу, где люди говорят, что думают, почти как в сценарии крепкого сериала. Во-вторых, Тургенев-драматург на современной сцене вызывает вопросы. Список вопросов такой. Все ли девушки, действующие в пьесе Тургенева, должны быть тургеневскими или только одна? Должен ли усадебный уклад на сцене чем-то отличаться от чеховских театральных усадеб? Как нарушить предсказуемость тургеневской фабулы? Можно ли на время спектакля (позволить зрителям) забыть, что Тургенев написал «Муму»?

Начну с последнего вопроса. Без Муму нельзя! Режиссёр поселил в усадьбе немного слугу Матвея (Никита Васильев, Константин Брюзгин), влюблённого в хорошую дворовую девушку Катю (Татьяна Мухоедова, Анастасия Гуреева), которую выдают за глупого, некрасивого, нелюбимого и самодовольного Шаафа (Пётр Владимиров), хотя у милой Кати с Матвеем, молодым, красивым и сильным, всё так хорошо складывалось. Происходит это из-за временного помешательства (деменция?) матери Ислаева, Анны Семеновны (Ирина Ефимова, Любовь Дмитриенко). Сцена утопления маленькой собачки в спектакле тоже есть, и она решена ещё более душераздирающе, чем описано у самого Тургенева в «Муму». Именно Катя и оказывается единственной, близкой к тургеневской героине: доброй, скромной, работающей и покорной барской воле.

Все остальные женщины ведут себя иначе: они горды, своенравны, свободны и за словом в карман не лезут. Даже Верочка (Ксения Маренкова) в момент решительного объяснения со своей благодетельницей Натальей Петровной (Ксения Чернышева, Кристина Кириллова) высказывает свое презрение к воспитавшей её барыне за столь безжалостные манипуляции с сердцами влюблённых молодых людей. Здесь на ум приходит знаменитый роман Пьера Шодерло де Лакло «Опасные связи» (1782), центральная интрига в котором чем-то напоминает фабулу «Месяца в деревне»: два пресыщенных любовными приключения взрослых человека сговариваются играть сердцами юных неопытных существ. Кончается всё печально в обоих случаях.

Наталья Петровна Ислаева и Михаил Александрович Ракитин (Петр Шуликов) в самом начале пьесы обещают учителю Алексею Николаевичу Беляеву (Семен Лопатин) опекать его и воспитывать. Однако на самом деле Наталья Петровна создает для него столь невыносимую ситуацию, что юноша сбегает, не простившись. А Верочка соглашается выйти за нелюбимого Афанасия Ивановича Большинцова (Семен Летяев), уточнив только у доктора Игнатия Ильича Шпигельского (Павел Поляков), точно ли жених - добрый человек. Все эти перипетии сопровождаются рассуждениями, мыслями вслух и монологами, дублирующими то, что мы уже видели, видим или о чем уже догадались. Это вам не Чехов, в пьесах которого герои говорят одно, думают другое, собираются сделать третье, а делают совсем даже четвертое.

Чем же режиссёр занимает наш ум, пока мы переживаем тургеневские длинноты и недоумеваем, насколько пьеса проста - все «по первому плану»?



► Сцена из спектакля. Анастасия Гуреева – Катя, Петр Владимиров – Шаф Фото Евгений Никитенко

Режиссёр обогащает действием сценическую реальность - помимо текста драматурга, но не противореча ему. Например, фасадная стена усадьбы, выстроенная фронтально к зрительному залу, может перемещаться вместе с площадкой перед ней на авансцену и уезжать обратно к арьерсцене. Эффект? Эффект! Упомянутая выше возлюбленная немого слуги Катя собирает малину размером с яблоко. Малина выглядит так, как будто ее изготовили из поролоновой губки, но нет! В какой-то момент жуткий жених Кати Шаф съедает гигантскую малину, с вызовом глядя в лицо будущей невесте. Делает он это с плотоядным удовольствием, как бы намекая, что и ее он готов употребить на сладкое. Из чего же сделана та гигантская малина? Пусть зритель гадает, да мы, признаться, и не знаем.

Но самый большой секрет спрятан в фигуре мужа Натальи Петровны, Аркадия Сергеевича Ислаева (Платон Харитонов), беззаветного труженика и образцового мужа, личность которого в пьесе слишком положительна, чтобы быть интересной для сцены. Себя автор пьесы, скорее, чувствует Ракитиным (вспоминаем: «жизнь на краешке чужого гнезда», семейство Полины Виардо, ее пожилого мужа). В спектакле Сергея Афанасьева, однако, Аркадий, этот достойный человек, постоянно что-то делает, он не знает ни минуты покоя. Именно он

становится главным героем. Пока окружающие его домочадцы и гости маются от скуки и занимают себя картами, любовными интригами, расчетливым сватовством, Аркадий что-то двигает, уходит в кулисы с инструментом, чтобы что-то починить, появляется из люка с фонарем на лбу и дает понять, что устранил какую-то поломку. Его неумная шумная деятельность прекращается только в те моменты, когда он беспокоится о жене, останавливается, чтобы сказать ей два-три нежных слова, и ведет себя так, как будто они вчера поженились. Он поминутно справляется, как чувствует себя Наташа, боится, что она устала или вдруг нездорова.

Однако Ксения Чернышева и Кристина Кириллова, назначенные на роль Натальи Петровны, как раз выглядят очень здоровыми, крепкими и сильными, как и положено женщине на свежем воздухе и натуральных продуктах (помним малину величиной с яблоко). В статной фигуре Натальи Петровны нет ни изнеженности, ни утонченности усадебных дамочек, которые пили уксус для бледности и затягивали себя в корсеты, чтобы почаще падать в обмороки. Нет, Наталья Петровна твердо стоит на ногах, у нее сильный голос, крепкая хватка и высокий рост. Но, очевидно, муж видит ее совсем иначе. Для него именно она - тургеневская девушка, тонкая, ранимая, чувствительная. Этим отношением



► Сцена из спектакля. Никита Васильев - Матвей
Фото Евгений Никитенко

главный герой спектакля напоминает Дон Кихота, в своем воображении превращающего простую Дульсинею в прекрасную даму из рыцарского романа. Ближе к развязке выясняется, что Аркадий Ислаев построил плотину, и возникает мысль: уж не мельницу ли он на ней поставил? Но нет, поставил небольшую электростанцию (что не мешает поставить и мельницу тоже), от которой в конце концов загораются лампочки в саду. Кроме Дон Кихота напоминает Платон Харитонов-Ислаев и Петра Первого: движется широкими шагами, размахивает руками, громко говорит. Именно он двигает дом из глубины сцены, от чего в первый раз у зрителя захватывает дух. Понятно, что режиссёр таким образом чередует крупный план и средний. Но делается вручную, а не просто наездом или отъездом камеры.

И что же происходит за спиной у Ислаева? А происходит тайная жизнь, праздность, интрижки и манипуляции. Здесь хочется особенно отметить Петра Шуликова в роли Михаила Александровича Ракитина. Актера не узнать: зализанная на лоб челка, жалкая прическа, кошмарный высокий голос, как у евнуха, и неестественная, механическая интонация. В первые несколько секунд трудно поверить, что он играет красавца Левина в спектакле «Левин» и могучего попа-расстригу Буслова в «Унтиловске». Помогает актеру специально подготовленный пиджак, при помощи утолщений

создающий эффект болезненной сутулости и перекошенной осанки с одним плечом выше другого. Но при всей выразительности костюма и причёски, главное, что актер перевоплощается внутренне, до полной неузнаваемости, - одними внешними средствами такого эффекта не добиться. Только в одной сцене, в минуту искренности, Ракитин вдруг становится собой настоящим, его голос звучит ровно и благородно, он выпрямляет спину. Но минута уходит, и Ракитин снова прячется в панцирь своего немодного пиджака.

Дуэт двух соперниц, Натальи Петровны и Верочки, взрывается эмоциональными фейерверками еще до того, как Беляев запускает потешные собственного изготовления огни в честь барыни. Алексею Николаевичу нельзя не посочувствовать, он в полном смысле оказался между молотом и наковальней. Любовные искры летят во все стороны, что не мешает молодому учителю искренне и с увлечением отдаваться играм с Колей (Софья Тур). Мальчика азартно и весело исполняет молодая актриса с редким теперь амплуа травести. Мальчик получился живой, любознательный, очень-очень хороший. Больше всех жалко его, когда его любимый учитель Алексей Николаевич вынужден спешно ретироваться, чтобы не пропасть окончательно в огне любовных страстей, которые не потушишь из пожарных бочек.

Усадьба населена не только главными участниками любовного многоугольника, но и старшим поколением, а также дворовыми людьми. Все это движется, дышит, обещает долгую и счастливую жизнь, однако в конце погибает в пламени, то ли от страстей, то ли от короткого замыкания новой электростанции. К финалу устраиваются две свадьбы, как и положено в водевиле. Елизавета Богдановна (Снежанна Мордвинова, Татьяна Жулянова) выходит за Игнатия Ильича Шпигельского, и Верочка дает согласие на помолвку с Большинцовым, которому всего 48, но у него уже одышка.

Всё устроилось в жизни обывателей, они покидают погибающую усадьбу, вместе с которой уходит в прошлое и тургеневский мир. Мы ещё увидим этих докторов, приживалов, смешных соседей, немолодых обрусевших немцев с тёмным прошлым в пьесах Чехова, но это будут уже совсем другие истории. ■

БЫТЬ ЗИЛОВЫМ

ЛИДИЯ ТИЛЬГА

«Утиная охота». По пьесе А.В. Вампилова. БДТ им. Г.А. Товстоногова

Режиссёр и художник **Антон Фёдоров.** Художник по костюмам **Мария Шеко**

Художник по свету **Игорь Фомин.** Композитор **Григорий Калинин**

Видеохудожник **Владислав Щетинин.** Премьера **27 июня 2025**

Спектакль с эффектом шаровой молнии: так бывает, когда напряжение, не разрешившись на планшете, шлёт финальный взрыв в зал. «Утиная охота» Антона Фёдорова – тот самый случай. Затратный, мучительный опыт, из него не выырнешь невозмутимым. В диалоге с Вампиловым режиссёр обнажил монодраматический потенциал пьесы, уведя в тень социальные типажи, рельефы характеров. Зилов – Григорий Чабан два часа не покидает сцену, но остаётся психологически почти непроницаем. Он подчиняет зрителя своей оптике, ведёт его лабиринтами воспоминаний – как медиум, чьи реакции сведены к минимуму.

Перед началом к просьбе выключить мобильники чувственный женский голос добавляет: «А то будет опять как вчера...» Уже этот фривольный за такт подчинён логике движения, властвующего в спектакле безраздельно: от стёртого, отсутствующего как координата «сегодня» к кривой ухмылке «вчера». В тылу сцены спокойно рассказывает линейка седовласых людей. Затем в права вступает главный распорядитель сценического регламента – официант Дима с задатками шамана. Прочертил в воздухе пару пазов – и на планшете наметились игровые точки, возникли первые действующие. Нажал на кнопку лифта – и облако с утками, подвешенное на тросах, дрогнуло вместе с остановкой кабины. Из неё, пятясь спиной, велосипедист долго вызволял застрявший транспорт. Наконец оглянулся – и запаниковал, почуяв засаду: он в центре внимания – под прицелом множества взглядов.

Хотел спешно ретироваться – но лифт уже уплыл. Эта минута замешательства велосипедиста врезается в память как длительный, развёрнутый жест: он медлит стать Зиловым.

Продолжая беспомощно озираясь, пришелец всё твердит: «Это не моё, не моё...» Но самоотводы не принимаются. Казённая, типовая среда уже дохла своим холодом. Она похожа на сплошную аббревиатуру – как и само имя Зилова. Скрещение всех дорог, кафе «Незабудка» легко рифмуется с забегаловкой: пропустить «водочки-водочки-водочки» здесь можно лишь на своих двоих, вертикально. Семейный очаг обозначен мягким диваном – жена Галина почти не покинет эту локацию. В шкафу-пенале разместятся кабинки переговорного пункта, когда придёт время. Хотя есть среди пространственных знаков и небанальные. У самой ramпы могильный холм со свежей землёй: не оммаж ли Гамлету с Таганки? Некоторые исследователи находят генетическую связь Зилова с принцем Датским, как и с чеховским Ивановым. Но в спектакле горсть земли зачерпнёт официант Дима – чтобы метнуть поверх бутафорских колбас на банкете: икра. Главный аттракцион планшета – восстановленная в самом центре, как в ножны, щеголеватая электрогитара. Предназначена по меньшей мере рок-звезде, но таковых за вечер не случится – и только тот же Дима сорвёт под неё однажды минуту славы, выдав что-то в духе эгегического Розенбаума. А в самой глубине, почти за пределами зрения, ветер раскачивает

стволы корабельных сосен: такая теневая проекция могла быть фоном метерлинковских «Слепых». Но обозревать сцену извне – привилегия зрителя. Зилов же втягивается в пространство кривых зеркал всё безнадежнее.

Сухонья старушка-весталка, выдвигаясь из массовки время от времени, с недоверием всё переспрашивает героя: «Ты Зилов?» Кроме похоронных гвоздик и телеграмм с того света, она, кажется, держит в уме: незавидная участь, парень. Множить фантомы безжалостной памяти. Видеть, как кривляются они все: соавторы на трудовом прище, собутыльники, соглядатаи. Драматургией роли задан вектор – человек на очной ставке с воспоминаниями. Курс на психологическое дознание, шаги в сторону «на самом деле» сегодня непопулярны: надежнее искать реальность на перекрестке субъективных оптик. Зилов – Чабан соединён с остальными «стеклянным» диалогом – эрзацем общения. Его подсознание шлёт беспокойные знаки, не тратясь на психологические нюансы: так называемая «социальная среда» – сплошная пластическая ломка, один нервный тик. Юлия Марченко – Галина с вечно вздёрнутым плечом похожа на птицу-подранка. Пышнотелая Ирина – Александра Юдина, как паучок-мутант, будто застряла на пути от Кустодиева к Кафке. Кушак – Валерий Дегтярь всё позёвывает на полуулыбке, хочет урвать добавочный кислород.

Но длящийся кошмар Зилова по-своему заразителен – и разыгран как по нотам. Интерес к «потерянному» человеку эпохи стагнации, точность общественного диагноза, – ждать всего этого от «Утиной охоты» сегодня необязательно. Ещё свежи впечатления от софийской постановки Юрия Бутусова, показанной на Володинском фестивале 2013 – сдвиг к тотальной клоунаде, которой не будет конца. Тёмное пламя металось там стихийно, вакхически. Из действия на Фонтанке, между тем, интонации смятения вытеснены совершенно – оно близко законам биомеханики. Никаких душераздирающих пауз, истерик: ритмическая партитура чётко выверена, трюки выпеваются безупречно. Пллотоядная Ирина всё норовит разбавить любовное воркование спортивной растяжкой: ладонь – к щиколотке. Кушак, помня про сценический хронометраж, сообщает на производственной летучке, что Сашке Водопьянову слово будет предоставлено послезавтра, а Володька Смирнов не получит его вовсе. Про чудеса трансформации на коротком отрезке знает Рустам Насыров – Кузаков, чьи

реплики ныряют от ленивого сибаритства к эксцентрическим фуэте. Рваная ткань флешбэков Зилова – и почти концертный блеск их сценического претворения, эффект музыки *con brio*: здесь для зрителя серьёзная дилемма. Артикулированная виртуозность, кажется, готова перекрыть макабрический смысл игры.

Режиссура Антона Фёдорова изменила бытийный ландшафт отечественной сцены – и вопрос о типе содержания, интересном ему, вполне назрел. В спектакле «Это не я» (2021), одном из первых репертуарных опусов московского пространства «Внутри», собирательный образ постсоветского героя-неврастеника с суицидальными наклонностями очерчивался не без оглядки на Зилова. Артист Сергей Шайдаков осваивал эти условия с ошеломительной свободой джазмена импровизатора, на большом лирическом дыхании. Спектакль БДТ эстетического родства с тем опытом не обнаруживает. Но сам интерес к человеку дискретному, оставившему себя на каком-то перекрестке прошлого, у постановщика устойчив. Близка к этой оптике и работа с культурным мифом. В правилах режиссёрской игры – выпустить его на вольные театральные орбиты, дать побродить в пределах разных эстетик, эпох. Композиции Фёдорова имеют экзистенциальную сердцевину, но гул социума в них не погашен. В его версии большой мир – не состояние умов или политические доктрины, скорее – акустическая среда, что уловит сегодняшнее эхо Хлестакова, Эммы Бовари, Башмачкина. И высадившийся из лифта велосипедист ступает в сценическую мифологию Зилова.

На излёте советской эпохи щемящий след оставил последний спектакль Ефима Падве – «Утиная охота» (1988) в Молодёжном театре на Фонтанке. Зилова там играл отец нынешнего исполнителя, Александр Чабан, трагически рано ушедший из жизни. Для постановки, что разбирается с механизмами воспоминаний, этот личный план роли – бесценное предлагаемое обстоятельство. Но есть и острый драматизм обратной связи. Сценический феномен Зилова, складывавшийся более чем полвека, в сегодняшней версии близок к критической черте, срыву. Жёсткий интонационный строй спектакля исключает всякую возможность зрительского сострадания кому бы то ни было. Мир без иерархий: реакции Зилова на жену и любовницу, на все раздражители в принципе, одинаково стёрты. И в знаменитой «запертой» сцене, перед моментом истины, Галина приветливо

отпахивает дверь: «Витя, открыто!..» Он приговорён чувствовать мир как сплошную гримасу – и быть её продолжением.

Но у субъективного зрения Зилова есть пределы. Они проявлены в пространственной драматургии Фёдорова разными сценическими планами. Кажется, камерной площадке легче удержать образ деформированного мира как поток сознания. Но в спектакле БДТ монодраматическое выговаривает себя чертами большого, безупречно выверенного стиля. Фёдоров тут совершенно минует приёмы видеоарта, что в его случае почти эксцесс. Чистота театрального инструментария – едва не единственный прямой режиссёрский салют вампиловской эпохе. Основную часть планшета заполнили химеры воспоминаний: зрачок социопата дал картинкам сюрреалистическую кривизну. Только самые крайние планы – ближний и дальний – остались неподвластны снижению. Алексей Винников в роли официанта Димы, властвующий на передних рубежах, вне динамичен как всесильный крупье. Осанка нарочитой значительности, неучастие в общих пластических корчах, почти демонический ореол. Есть в этом типе что-то близкое сговору со временем: прагматик в костюмной паре отечественного пошива и бабочке – за ним чувствуется недалёкое будущее.

Официант – курсивом, а хор стариков на дальнем плане – сильная, но недопроявленная авторская реплика Фёдорова. Эта стая срослась с контурами вокзала, намеченного в недрах сцены, и то ли прибыла с другого берега жизни – то ли готовится к отправке. Голос, объявляющий поезда, нарочито сжёвывает пункты назначения. Хор бывших пионеров – тоже про них. Самой активной, что вручила Зилову похоронные гвоздики, он цинично заметит: «А ведь была, небось, пионеркой!..» Что-то отжившее, бесплотное, как ложная идея, читается в режиссёрском иероглифе «старчества». Впавший в ступор герой силится восстановить в памяти их первую с Галиной ночь – и вереница пожухлых женщин течёт к двери переговорной кабинки, где он заперт, чтобы твердить наперебой сухо и зло: «Вспоминай!.. Вспоминай!.. Вспоминай!..» Все ценностные координаты в спектакле сбиты, и это пожилое многолюдство – как дидактический жест, что не набрал силы, осёкся.

Сюжетные контуры «Утиной охоты» Фёдоров оплавил, открыв в обстоятельствах Зилова архетипические черты: прошлое как паническая атака. Шанса собрать себя заново, продолжать дышать

такая ситуация не обещает. Павел Громов вскоре после появления вампиловских текстов говорил о возможных эстетических параллелях с западноевропейской Новой драмой – в чертах сложно устроенного хронотопа, бытийной проблематики. Но ретроспективные экспозиции Ибсена слишком ценят интригу: тени прошлого настигают Нору или Гедду Габлер в определённый момент, как вспышка. Случай Зилова – про саму длительность неотвязных воспоминаний: если вошёл в эти воды – дна уже не нащупать. К герою Григория Чабана равно неприменимы обвинительная риторика – и междометия жалости. Зрителю передаётся лишь физическая мука тела, сродни напряжению перегретого провода. Погасить этот жар на время может долгий, троекратный вой в перевёрнутую кастрюлю, что Зилов напяливает на голову перед финалом.

Теоретик монодрамы Н. Евреинов в 1909 году обозначил главную перспективу жанра: сделать зрителя фактором драмы, нейтрализовать парализующее влияние рамп. Через век рывок в этом направлении налицо. В критических откликах на спектакль Фёдорова нельзя не чувствовать сдвиг к формам личной, запальчивой речи. Негласный профессиональный кодекс прежде подразумевал сведение их к минимуму, но сегодняшняя постановка сметает табу: воспалённое зрение Зилова, что на вечер передалось тебе – как написать об этом с дистанции? Не каждый в зале разделит эйфорию от приближающегося сезона охоты – но власть тягостных, навязчивых воспоминаний понятна всем.

Режиссёрская версия стирает охоту как альтернативу адскому пеклу будней. Раннее сентябрьское утро и чувство, что ты ещё не родился, – всё это дискредитировано, задвинуто в шкаф-пенал-кабину переговорной как романтический бред. Бесповоротно погашены в Зилове и эпатирующие жесты, проблески бунта. Если финальный банкет и даст крен к вакханалии – то Дима, вперив свинцовый взор прямо в зал, быстро вернёт ситуацию к пределам дозволенного очень знакомым способом: «У нас говорить не принято!.. Не принято!..» Но откуда ощущение саднящего, острого драматизма, что держит в плену весь вечер? Личный тембр Григория Чабана каким-то чудом совмещает безволие – и сопротивление «горизонтальности». Может, заранее даёт о себе знать «отложенная», невозможная развязка – и где-то рядом с Фонтанкой нарежут круги беккетовские

Диди и Гого? Разделить с героем перспективу дурной бесконечности сегодня, кажется, легче, чем любой волевой импульс, что приблизит финал.

Но на последних минутах действие делает крутой вираж. Зилов изо всех сил продолжает открещиваться от охоты – и соглядатаи-доброхоты снаряжают его почти насильно: фоторужьё, лёгкий рюкзачок («девчааачий!», – вопит герой). Занавес резко падает, оставляя двух охотников в камуфляже на переднем краю сцены. Сдвиг к пустоте, экспрессивная перемена лексики шлют знак: прошлое осталось в прошлом, охота будет здесь и сейчас. Дима молниеносно целит в утиное облако, опускается водопад перьев – и стрелок исчезает из виду. Его демонический ореол обнуляется тоже: нормальный, свой парень – сделал дело, не рефлексирова. Понятно, что вампиловский текст врежется в сегодняшний день мотивом кровавой жертвы, встречи с убийством лицом к лицу. Но спектакль Фёдорова – не про прямоту актуальной повестки.

Здесь, на финальном отрезке, режиссёрская речь даёт звучать во всю мощь регистрам большой сцены – её ритмике, перемене планов, магическому свету. Теперь уже из-под земли ползёт занавес, оставляя одинокую фигуру на фоне зимнего леса, намалёванного нарочито небрежно. В своей островерхой шапке, напряженной кое-как, перед этой бутафорской картинкой Зилов, кажется, шлёт привет Буратино. Но ирония гаснет, когда сверху, прицельно к нему, спускается тяжёлый прожектор – и хлещет светом прямо в лицо. Целое созвездие таких монстров было выставлено на сцене с самого начала, как световая установка съёмочного павильона. Лучи два часа шарили по планшету, словно путаясь с целью. Но сейчас верный курс взят. Попытка заслониться, жест вскинутых рук смыкает Зилова с каким-то большим, мифологическим временем: минута его узнавания длится и длится. Этим злым лучам не будет конца – как самой материи памяти, что проникнет сквозь любые завесы. Синдром Зилова и пункт его бессрочной приписки Вампилов выговорил одним словом: незабудка. Жаль, что велосипедист не спасся отсюда бегством в прологе. ■



► Сцены из спектакля «Утиная охота». По пьесе А.В. Вампилова. БДТ им. Г.А. Товстоногова
Режиссёр и художник Антон Фёдоров





► Сцены из спектакля «Тристан и Изольда» Р. Вагнера
Мариинский театр. Фото Михаила Вильчука



СЛИШКОМ СКАЗОЧНЫЙ “ТРИСТАН”

НОВАЯ ВЕРСИЯ “ТРИСТАНА И ИЗОЛЬДЫ” ВАГНЕРА В МАРИИНСКОМ

ЮЛИЯ САВИКОВСКАЯ

«Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Мариинский театр
Режиссеры **Константин Балакин и Алексей Степанюк**
Художник **Елена Вершинина**

В Концертном зале Мариинского театра прошла премьера новой постановки «Тристана и Изольды» в режиссуре Константина Балакина и Алексея Степанюка, и с того момента уже успела съездить на гастроли в московский зал “Зарядье”. До Нового 2025 года спектакль показали три раза в двух составах - один можно назвать ведущим (эти солисты в сентябре 2024 исполнили два заключительных показа предыдущего «Тристана и Изольды» в постановке Дмитрия Чернякова), второй завершил серию премьерных показов. Каждую из партий (Тристан, Изольда, Брангена, Курченко, Король Марк) готовили по четыре певца и певицы, что, возможно, указывает на планы театра постепенно дать разным певцам разработать сложнейшие, многочасовые роли этой оперы.

Мариинский театр - на сегодняшний день единственный в России театр с длинной историей постановок «Тристана», произведения, длящегося пять с половиной часов, от которого, по словам самого Вагнера, при правильном исполнении можно сойти с ума. Еще в 1898 году “Тристан” был впервые исполнен в Петербурге силами немецкой труппы на гастролях, организованных Георгом Парадизом. С 5 апреля 1899 года по 1903 год в Мариинском театре шла постановка “Тристана и Изольды” в режиссуре Осипа Палечека, со сценографией Петра Ламбина, в роли Тристана солировал Иван Ершов. Любопытно, что второй собственной постановкой Мариинского, ставшей и последней в предреволюционный период для самого мэтра, был “Тристан” в режиссуре Всеволода Мейерхольда (сценография - Александр Шервашидзе, дирижер Эдуард Направник). Открывшаяся премьерой 30 октября 1900 года, до ноября 1913 года опера была показана всего шестнадцать раз, так как немецкие оперы стали нежелательными во время Первой Мировой войны.

Третьим “Тристаном” стал лауреат нескольких “Золотых масок” (музыкальное событие сезона, лучшая женская роль сезона 2004/2005 года), спектакль Дмитрия Чернякова, премьера которого прошла 27 мая 2005 года - он просуществовал на сцене Мариинского театра почти 20 лет. Интересно, что параллельно было дано несколько концертных исполнений оперы с элементами режиссуры Питера Селларса и визуальным рядом Билла Виолы. До этого исполненные в Лос-Анджелесе и Лондоне, эти показы стали масштабными культурными событиями и прошли в Концертном зале 19 и 22 июня 2008 года. Если концертно-сценическая коллаборация была оригинальным международным проектом высокого уровня, постановка Чернякова ей не уступала в современности и свежести концепции. Действие происходило сначала в каюте движущегося к цели современного корабля, затем в номере огромного небоскреба с видом на ночной город, и контрастно завершалось в старинном бретонском замке с красивейшими трагическими отсветами предзакатного света. Вместо черного флага здесь было черное одеяло, рассветная песня (альба) Брангены доносилась из-за двери гостиничного номера, в каюте корабля можно было заметить компьютеры и CD-диски, а любовный напиток подносился в черном герметичном стакане, “случайно” оставленном помощницей Изольды на столе.

Новая постановка Константина Балакина и Алексея Степанюка показывает, что сегодня Мариинский театр делает шаг в сторону от необычных современных трактовок классики. Режиссёр Константин Балакин подробно объясняет, что ключевой метафорой для новой постановки стала известная картина швейцарского художника-символиста Арнольда Бёклина “Остров мёртвых”. По периоду это очень точное попадание в вагне-

ровскую тему любви в смерти (картина была написана в те же годы, что создавалась опера “Тристан и Изольда”), есть в ней, несмотря на возможные трактовки с использованием античной мифологии модернистский дух. Но использование этой картины в качестве ключа к сценографии спектакля (художник по декорациям и костюмам - Елена Вершинина) означает сознательный отказ от современной трактовки и перенос спектакля в некую зыбкую сказочную атмосферу некоего моря и некоего корабля (почти не существующего на сцене), неких владений короля Марка в Корнуолле и некоего замка Тристана в Кареоле.

Частое повторение слова “некий” отражает ту условность и красиво-ложную сказочность, которую выбрали режиссёры и постановочная группа. Если, например, Анна Матисон в своей версии “Пеллеаса и Мелизанды” в Мариинском смогла создать свой сказочный, но тем не менее, подробный и трансцендентный мир, то новый спектакль зависает в неопределённости, недосказанности, статичности и отсутствии точных психологических мизансцен. Эта “сказочная” постановка как-будто вознамерилась реконструировать, какой могла быть вагнеровская режиссура начала 20 столетия. В ней используются огромные скомканные ткани, свисающие с балконов Концертного зала Мариинского театра, непонятного происхождения “камни”, позже удивляющие своим движением. Для создания иллюзии носа корабля в первом действии возводится небольшой помост сразу же за странной синей палаткой, в которой встречаются Тристан и Изольда, и на которую в конце первого акта спадает белый балахин, видимо, символизирующий их мистический брак, совершенный если не на земле, то на небесах. География Концертного зала, конечно, не дает особо разгуляться, но разобраться с пространством режиссёрам удалось лишь в третьем акте, когда, наконец, все камни, все странные конструкции этой постановки сходятся воедино, уплывая назад и явственно цитируя “Остров мертвых”.

Видео от Иры Комладзе противоречит описываемой на старину и ретро-режиссуру концепции постановки - мы видим черно-белые дрожащие абстракции, напоминающие УЗИ - может быть, это символ зарождающейся любви? Позже нас ждут яркие видео-рисунки неопределённого происхождения с горящими рассветом или закатом и силуэтом Изольды (или Тристана) на их фоне. Оставляет целостное впечатление лишь работа художника по свету Ирины Вторниковой - в голубых, золотистых, почти прозрачных вариациях света вместо статики возникает воздушность,

а простота получает первый намек на глубину. Именно светом, а не странными волнистыми полотнами передается ощущение соседствующего с героями и их чувством моря. Свет здесь сродни как самой любви, так и музыке - он никогда не осязаем до конца, он есть, но не подвластен разуму и пониманию.

Эта постановка - о движении вглубь на небольшом “пятачке” пространства, а не о создании детально выстроенных полотен человеческого столкновения с судьбой в самых обычных обстоятельствах, как у Чернякова. И, несмотря на все ее недостатки, ей все же получается заморозить зрителя и слушателя - но только благодаря музыке. Состав с Михаилом Векуа в роли Тристана и Татьяной Павловской в роли Изольды, Юлией Маточкиной в роли Брангены, Евгением Никитиным в роли Курвенала и Михаилом Петренко в роли короля Марка можно считать “визитной карточкой” этой оперы в музыкальной трактовке Валерия Гергиева - он и открывал эту премьеру, и и закрывал постановку Чернякова осенью. Но удивил свежестью голоса, юностью своего героя, и надеждой на возможность возрождения любви в смерти Антон Халанский, бывший стажер труппы Мариинского театра, с 2019 являющийся ее солистом. Интересна в своей непреклонной мощи, выраженной в безупречных по музыкальности, но холодных музыкальных интонациях, победительница последнего конкурса имени Чайковского, меццо-сопрано Зинаида Царенко в роли Брангены. Жанне Домбровской не хватает уверенности в себе и цельности - ее Изольда получилась слишком суетливой, не полностью отстраненной от мира.

Разным составам удалось погрузить слушателя в пространство, где оба героя стремятся к смерти, но при этом пребывают в любви - для этого переживания даже появился специальный термин ‘Liebestod’. Ни действия Брангены, ни страстная обида короля Марка, позже сменяющаяся принятием (его уникально исполняет бас Михаил Петренко) не изменят этого предначертанного судьбой состояния, которое можно только пережить. Среди достаточно красивых камней-кипарисов “Острова мертвых” в интерпретации Балакина и Степанюка музыка Вагнера позволяет оказаться внутри сложнейшего музыкального пространства оперы. И если смотреть ее снова и снова пока не хочется, так как в ней нет проложенного режиссёрами оригинального пути, куда идти за персонажами, то ради музыки зрители обязательно вернутся в Концертный зал Мариинского театра. ■

НОВЫЙ СТАРЫЙ «БОЖ-АЛИ»

РАИСА САЙДУЛЛАЕВА

«Бож-Али» по пьесе Абдул-Хамида Хамидова. Режиссёр **Хава Ахмадова**
Художник **Александр Сновинг**. Художник по костюмам **Элита Дадакаева**
Перевод **Саламбек Алиев**. Чеченский государственный академический
драматический театр имени Ханпаши Нурадилова. Премьера **18 апреля 2025**

Это было завораживающе - всматриваться в лица зрителей, на пару секунд отвлекаясь от происходящего на сцене: в полутьме зала их глаза сияли в отблесках софитов, заразительный смех вновь и вновь волнами затопливал ряды кресел, и порой то тут, то там после особенно понравившейся остроты слышались одобрительные возгласы (да, чеченской публике свойственна столь яркая сенситивность). А на сцене бушевал стремительный, темпераментный, не лезущий за словом в карман насмешник и балагур «Бож-Али». Такой молодой в свои шестьдесят.

Он вернулся. Тот самый «Бож-Али», которого знает каждый житель Чеченской Республики: и как пьесу, и как спектакль, и как ставшее нарицательным имя. Он громко заявил о себе в день премьеры в 1965 году, и с каждым показом его слава ширилась, звенела, проникала в сердца, ушла в народ, а потом и за пределы республики и даже заблистала на зарубежных подмостках.

Редкого долголетия спектакль (более полувека он успешно шёл на сцене Чеченского драматического театра имени Ханпаши Нурадилова), казалось бы, уже отработал своё и заслужил звание почетного репертуарного пенсионера, да и устаревшие нарративы канули в лету вместе с коммунистической идеологией, и вроде как не коррелируются с реалиями двадцать первого века его наивность и шутки «с бородой»... Но в том-то и штука, что свойственная ему взрывная комедийность как раз всё и перевешивает, разнося в клочья всю «контра»-критику и занимая верхнюю строчку в рейтинге «про»-аргументов. Потому что «Бож-Али» - это нанизанный на канву простенькой

фабулы - от занавеса до занавеса - каскад искромётного юмора, сатиры, остроумных эскапад, житейских анекдотов, найденных и извлеченных автором пьесы - классиком чеченской драматургии Абдул-Хамидом Хамидовым - из, кажется, самой глубины сокровищницы народного фольклора. Именно поэтому «Бож-Али» имел такой оглушительный успех с самой первой своей постановки, осуществлённой режиссёром Петром Харлипом: текст пьесы филигранно передавал всё своеобразие исконного чеченского юмора, а характерные и блестяще выписанные персонажи были предельно реалистичными - узнаваемыми, обсуждаемыми, идеальными героями для народных анекдотов и баек. И эти образы не утратили своей привлекательности даже шестьдесят лет спустя.

...Гордец и бахвал Бож-Али возмущенно отбивается от пучка укропа, которым красавица-жена Зулай дразнит его: ишь, шутить вздумала с ним - с самим Бож-Али, потомком вах-какого рода, истинным мужчиной, суровым и грозным, который (по Брэндону Томасу) «старый солдат и не знает слов любви»! А то, что его уволили с работы, и его тело в бессознательном состоянии доставляют домой собутыльники - так это не беда: колхозное руководство ещё придёт ему в ножки поклониться, а выпивка мужчину только украшает! Конфликт баламута Бож-Али и с колхозной общественностью, и с женой - ударницей доярского труда - из идеологического (негоже советскому колхознику тунеядствовать и пьянствовать) перерастает в семейный (Зулай уличает его во флирте с другой и уходит от мужа, а тот ей назло решает немедленно жениться). Заносчивость и хвастовство сыграют с Бож-Али злую шутку: ни в одном окрестном селе его не



► А.-Х.Хамидов. «Бож-Али». Сцена из спектакля. Режиссёр Хава Ахмадова. Художник Александр Сновинг
Чеченский государственный академический драматический театр имени Ханпаши Нурадилова

берут на работу, знойная Бабаца отказывается выйти за него замуж, а самого его знатно отделали в пылу завязавшейся на вечеринке драки. В финале к раскаявшемуся Бож-Али возвращается жена, а там глядишь, и жизнь наладится: его монолог под занавес полон осознания своих заблуждений.

Незамысловатый сюжет пьесы с шитой белыми нитками советской идеологией («Да здравствует труд на благо общества!», «Позор дармоедам и лодырям!», «Пережиткам прошлого - бой!», «Даёшь стране молока!») вряд ли бы обрёл всенародную любовь, если бы не яркие образы героев спектакля. Поэтому они так уверенно шагнули из соц-эпохи в двадцать первый век, затмив политико-пропагандистский подтекст комедии своим колоритом, цельностью, выразительной фольклорностью.

Режиссёр нового старого «Бож-Али» Хава Ахмадова, очевидно, неслучайно запланировала на 2025-й год возвращение легендарного спектакля в репертуар Чеченского национального театра: 105-летие со дня рождения Абдул-Хамида Хамидова и 60-ая годовщина первой постановки пьесы - юбилеи, безусловно, заслуживающие столь ожидаемой премьеры. И, надо признать, театральные ремейк «Бож-Али» выполнен постановщиком с величайшим пиететом по отношению к оригиналам

- и драматургическому первоисточнику и прототипической харлиповской интерпретации, восстановив по архивным материалам сценографический контур спектакля, максимально сохранив в декорациях и костюмах дух времени, эстетический флёр 60-х годов прошлого столетия. В зрителях старшего «советского» поколения, несомненно, ностальгией и живой памятью о былом отозвались такие детали декораций, как старенькая радиолка с виниловыми грампластинками, и висевший на гвоздике транзисторный приёмник, и часы с боем, и лакированное трюмо, и красующийся на стене плюшевый ковёр с оленями... Подобных ретро-находок в оформлении спектакля много, и они поистине бесценны. А какой восторг и жажду селфи вызвал у публики внесценический антураж премьерных показов – ретро-автомобили «Чайка» и «Волга» ГАЗ 21, жигулёнок «Копейка», стилиста «Москвич» и другие, припаркованные на театральной площади и удивительно трогательно воссоздающие атмосферу эпохи строителей коммунизма!

Сознательный отказ режиссёра от сколько-нибудь значительного изменения первоначальной версии «Бож-Али» воспринимается однозначно как акт почтения к истории исходной постановки этой бессмертной пьесы, к великим мастерам сцены, блиставшим в первом составе спектакля -

Муталипу Давлетмирзаеву, Альви Дениеву, Тамаре Алиевой, Асет Исаевой, Яраги Зубайраеву, Хулилат Мустапаевой, Юсупу Идаеву, Ахъяду Гайтукаеву и к тем, кому довелось играть в более поздних версиях «Бож-Али».

Возможно, на труппу современного чеченского театра оказывала влияние громкая многолетняя слава спектакля, но артисты не подвели: молодая «кровь» наполнила сцену новой энергией, ярким звучанием, какой-то подкупающей компиляцией приёмов классической и современной актёрских школ, сочетанием традиционных приёмов с творческой свободой. Поставленную режиссёром задачу сохранить ставшие культовыми приёмы игры корифеев «первой волны» «Бож-Али» (например, знаменитый танец Сутарби) артисты выполняют безукоризненно, дополняя и обогащая образы собственным прочтением роли, смелой импровизацией, оригинальной пластикой.

Своими нюансами и красками интересны оба состава центральных персонажей: Бож-Али Сулеймана Ахмадова внешне сдержан, саркастичен и снисходителен к окружающим, а вот в исполнении Рамзана Умаева этот же герой предстаёт человеком взрывным, эмоциональным и язвительным. Каждый хорош в своей манере, разность актёрских трактовок придаёт спектаклю многогранность, а каждому составу – своеобразие, причем настолько выразительное, что в среду чеченской театральной публики вернулось позабытое понятие «идти на актёра».

Фатима Мезиева и Леда Давдаева в роли Зулай - жены Бож-Али - произносят один текст, но при этом истории рассказывают разные. Зулай Ф. Мезиевой - современная самодостаточная молодая женщина, прекрасно осознающая свою привлекательность. Она с лукавой улыбкой наблюдает за попытками мужа укротить её независимый характер: для неё, только постигающей секреты семейной жизни, кажется вполне достижимой идея перевоспитания Бож-Али, и даже сам её «развод и девичья фамилия» читается, скорее, как игра «кто кого» (в которой она, в итоге, и побеждает), чем серьёзная заявка на разрыв отношений.

В версии Л. Давдаевой Зулай – жена с неким стажемом замужества, она знает своего благоверного как облупленного, и для неё все выкрутасы Бож-Али – это повторение пройденного. Она снисходительно вздыхает над очередным его заскоком, прекрасно зная, что тот рано или поздно растеряет весь свой пыл, уймёт свою браваду и вернётся «в семью, в коллектив, в работу». Мудрость и великодушные – её секрет будущей спокойной семейной

жизни. Потому в финальной сцене актриса являет нам образ любящей женщины, в глазах которой понимание, прощение и нежность по отношению к пострадавшему от своего же необузданного темперамента и дурного нрава мужу.

Своеобразным открытием новой версии «Бож-Али» можно назвать Юсупа Бибулатова, блистательно исполняющего роль мелкого спекулянта и пройдохи Сутарби. Можно представить, какое волнение испытал артист, получив роль, в которой блистал великолепный Альви Дениев – непревзойдённый комик и любимец народа, сделавший в шестидесятых годах прошлого столетия этот образ культовым. И надо сказать, к чести молодого актёра, ему удаётся уйти от копирования манеры игры своего знаменитого предшественника: голос, мимика, пластика – всё идёт от органики самого исполнителя. И тем очевиднее его успех, что публику увлекла такая интерпретация роли, она отозвалась на неё и приняла безоговорочно.

Интересны и работы Марет Межиевой и Айшат Индербиевой над образом Маймы – одного из самых сатиричных персонажей спектакля. Плутватая особа в почтенных летах, промышляющая в селе весьма сомнительного свойства целительством и гаданиями, в начале пьесы предстаёт в образе старушки – божьего одуванчика, но к финалу трансформируется в женщину, которая не прочь выскочить замуж за женатого Сутарби («Ну и что, что его жена мне родственница: он-то мне не родственник»), и ради такой привлекательной перспективы готова слегка облегчить свой припрятанный в складках юбки туго набитый кошелёк. Надо отметить, что сцены диалога Маймы с Бож-Али вызывают бурную реакцию зрителей. Уж очень яркой в своей характерности предстаёт перед нами героиня: старушечий платочек, клюка и хромота отброшены с презрением прочь, и вот уже явлена миру «невеста» в невообразимо нелепом аляповатом наряде и в туфлях на каблуках, с которых старушка того и гляди навернётся! Зал буквально стонет от смеха при виде такой трансформации Маймы.



► А.-Х.Хамидов. «Бож-Али»
Сцена из спектакля: Бож-Али – Рамзан Умаев

Перипетии пьесы приведут зрителя к поучительному финалу: зло получит по заслугам, а добродетель восторжествует. Но то, как именно режиссёр и труппа ведут нас к заключительному аккорду спектакля, - это очень интересное, колоритное и впечатляющее сценическое действо. Оно приковывает внимание и не отпускает с первых секунд. Более того, оно создает атмосферу вовлеченности зрителей в сюжет, потому что герои постановки мастерски взаимодействуют с ними: это и обращенные к публике реплики, и экспромт-реакции на эмоциональные выкрики из зала, и вызывающие хохот уморительные пантомимические паузы персонажей. И, видимо, поэтому публика чувствует себя не просто наблюдателем, но участником происходящих на сцене событий. А это, согласитесь, делает незабываемой и упоительной встречу с новым старым «Бож-Али», которому, похоже, предстоит совершить новый виток взлёта к вершине зрительской любви.

Состояние после спектакля... Из театра выходишь с лёгкой душой, с улыбкой. И с ними же шагаешь по улицам вечернего города. В ушах еще звенят забавные реплики героев пьесы. Боже, как же громко и заразительно смеялась та женщина в седьмом ряду, и как за это благодарны были ей и зрители, и актёры! И с нежностью думаешь о пожилой даме, передвигавшейся по залу при помощи ходунков: наверно, когда-то, очень давно, еще молодой она видела спектакль и пришла воскресить в памяти то счастливое время... Вынимаешь из кармана использованный билет и решаешь сохранить его в благодарность за то, что «Бож-Али» сделал для тебя этот вечер таким славным. ■

ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ФАНТАСМАГОРИЯ

ИННА БЕЗИРГАНОВА

«Нос» по Николаю Гоголю. Режиссер и художник **Леван Цуладзе**
Театр «Мастерская 42». Тбилиси. Премьера **4 апреля 2025**

В поиске ответов на жгучие вопросы современности Леван Цуладзе на сцене возглавляемого им Театра «Мастерская 42» вновь обратился к русской классике – на этот раз к гоголевской повести «Нос». Но если в прежних своих работах по Чехову, Толстому, Достоевскому грузинский режиссёр был максимально верен тексту оригинала, то в новом спектакле он даёт волю фантазии и точно следует лишь фабуле произведения. Хотя надо отдать должное Цуладзе – его воображение развивается абсолютно в русле гоголевских идей, образов, стилистики. Острая социальная сатира классика в прочтении Левана Цуладзе соединилась с философско-нравственным нарративом и психологическим гротеском и в какие-то моменты облеклась в форму карнавала (карнавальность ведь нередко используется для преодоления трагических реалий жизни). Благодаря этому синтезу полемической мысли и фантасмагории спектакль обретает глубину и яркую зрелищность.

Леван Цуладзе разными сценическими средствами выражает смещение границ реального и ирреального. Это проявляется в образной структуре спектакля, особенно – в пластической паритуре персонажей, в хореографических сценах, построенных по принципу «замедленной съёмки», в возможностях light design. Режиссёр вывел полуфантастических персонажей – с одной стороны, они как будто вполне реальны, а с другой – абсолютно театральны. Это странно-забавные бомжи-клоуны (отличные работы актёров Барбары Двалишвили, Мананы Козаковой, Дуты Схиртладзе). По задумке режиссёра, именно они закручивают интригу в спектакле, принимают непосредственное участие в действии, примеряя на себя разные образы, ведут диалоги с главным героем, напрямую, без посредников обращаются к зрительно-



► Сцена из спектакля «Нос»
Театр «Мастерская 42». Тбилиси

му залу с монологом о человечестве, погрязшем в грехах. Всё это – и в шутку, и всерьёз. Ведь, если цитировать Вячеслава Полунина, «клоун – это одновременно ребенок, сумасшедший, лунатик, какой-то человек с идеей фикс, абсурдист, поэт, философ, в нём вмещается всё».

А начинается всё с мусорного ящика, стоящего в центре сцены. У этого обычного контейнера необычная – магическая функция (сценография Левана Цуладзе). Именно оттуда один за другим



► Сцена из спектакля «Нос»
Театр «Мастерская 42», Тбилиси

выбираются бомжи-клоуны. Возможно, у них в спектакле Театра «Мастерская 42» особая роль – очищать наш мир от заполонившей его всяческой человеческой скверны. Но крайне запущенные авгиевы конюшни человеческих душ больше не поддаются очищению. К примеру, душа чиновника среднего ранга, однажды утром обнаружившего, что на месте носа у него – гладкое место. У Николая Васильевича виновником этого неприятного происшествия становится цирюльник, во время бритья неосторожно отрезавший клиенту нос. Леван Цуладзе выдумывает сюжет покруче: чиновник – жертва тех самых бомжей-клоунов. В один прекрасный день они «тестируют» функционера на доброту и гуманность – просят у него подаяние. А тот, уже возомнивший себя значительным лицом, отдывается жалкими грошами. Да и ведёт себя пренебрежительно и высокомерно. Один из «нищих», выражая свой протест, выплескивает ему под ноги ведро помоев. Но самое ужасное ждёт героя впереди: троица с помощью небольших медицинских клизм опрыскивает зарвавшуюся канцелярскую крысу какой-то жидкостью, отчего тот отключается. Надев белые халаты и пританцовывая, клоуны отрезают чиновнику символ его человеческого статуса и достоинства – нос, и швыряют в мусорный контейнер!

А дальше следует сцена зарождения зла в традициях мистического триллера. Из мусора – откуда же ещё? – появляется некая тёмная сила, чем-то напоминающая Боба из линчевского «Твин Пикса» (хотя, конечно, цуладзевский персонаж всё-таки менее зловещ и даже обаятелен). Сначала из контейнера появляются ноги, затем – остальная часть этого порождения альтернативной реальности. Актёр, исполняющий роль Носа – Никуша Хрикули, демонстрирует чудеса гибкости, его пластическая партия поистине восхищает. Нос появляется на пути безносого чиновника каждый раз, когда тот пытается проникнуть в департамент (департамент в спектакле – условная конструкция со множеством дверей, представляющая средне-статистическое казённое заведение), передразнивает, повторяя за ним его реплики, – так сказать, входит в образ, узурпирует не только его права и полномочия, но и манеры, привычки. И, в конце концов, просто раздевает чиновника и напяливает на себя его одежду. Это происходит под зажига-тельную музыку, в атмосфере безумного веселья – виртуозного танцевального каскада всех участников спектакля (хореограф Тинатин Цуладзе). И опять, глядя на разоблачённого в прямом и переносном смысле чинушу, всплывает классическая аллюзия: «А король-то голый!» Оставшись без

своего привычного антуража, герой, по сути, оказывается ничем. «Ничтожество!» – бросает ему в сердцах девушка, единственная, кому до поры до времени безразлична судьба чиновника (Анка Васадзе), выброшенного на помойку. Но и она махнула на него рукой, осознав, что горбатого могила исправит.

Больше всего внимания Цуладзе вместе с блистательным исполнителем главной роли Никой Кучава, за плечами которого целый ряд центральных ролей в спектаклях по русской классике, уделяет как раз внутреннему содержанию образа чиновника. Лишившись всех прав и привилегий и опустившись на самое дно жизни, он как будто должен существенно поменяться. Ведь жуткое испытание, по задумке режиссёра, даёт ему шанс переосмыслить свою жизнь. Но этого не происходит: человек, лишь задающийся беспомощным вопросом «за что?», не способен взглянуть на свои поступки критически и осознать вину и ответственность. И ни разоблачительно-иронические реплики клоунов, пытающихся пробудить спящую душу «государственного» человека, ни увещевания равнодушной к герою молодой особы – бывшей подчинённой – ничто не может повлиять на природу его мыслей и чувств. В этом – глубоко пессимистический посыл режиссёра и автора сценической версии. Устами клоунов – обличителей зла (они смотрят на «человеков» почти так же, как булгаковский Воланд со своей свитой) Леван Цуладзе выражает идею об «отмене» Ада как такового – то есть места вечного наказания для нераскаявшихся грешников. Ведь преисподняя давно переместилась на Землю и растворилась в человеческом сообществе. Именно поэтому в нём так комфортно устроился беспредельщик Нос.

В конце концов, он является к бывшему хозяину с «лестным» предложением, от которого тот не смог отказаться. Сделавший, в отличие от своего патрона, головокружительную карьеру, Нос предлагает герою престижную должность – подставки для его ног! И получает согласие – в сущности, персонаж Ники Кучава продаёт душу дьяволу. Своего рода ритуал воцарения зла выражен в спектакле эффектной пластической сценой. Зло утверждает своё право на... спине чиновника, удобно расположив на ней свои ноги. Так попираются основы добра, красоты, человечности.

А что чиновник, ставший подставкой для ног? Да ничего. Надев обувь из дорогой кожи (общезвестный признак респектабельности), он вновь продолжил свой энергичный ход под марш Сергея Прокофьева. Став рабом своего же собственного носа. И тут на ум приходит цитата из Гоголя: «Быва-

ет время, когда нельзя иначе устремить общество или даже всё поколение к прекрасному, пока не покажешь всю глубину его настоящей мерзости». В спектакле Цуладзе «мерзость» современности представлена во всем многообразии проявлений – она коснулась практически всех сфер жизни, обличительные стрелы сатиры направлены в политиков, представителей прессы, чиновников и т.д. и т.п. А первопричина – в несовершенной природе человеческой. Ведь «чем больше лжёшь, тем лучше». Принципиально важная в спектакле – сцена с Собакой. В образе старого бездомного пса, отказавшегося от сытости и довольства ради свобо-



► Сцена из спектакля «Нос»
Театр «Мастерская 42». Тбилиси

ды, предстаёт один из клоунов (Дута Схиртладзе). В диалоге с чиновником он рассуждает на философские темы и цитирует Цицерона, утверждавшего, что «раб не мечтает о свободе. Он мечтает иметь своих рабов». Увы, удел главного героя спектакля «Нос» – именно рабство. И чиновник – Ника Кучава при первой возможности возвращается на свой прежний, привычный путь. Отказаться от сытости и благополучия ему не дано. Впрочем, разве только ему? Показательны в этом отношении метаморфозы рыжеволосого дворника (его играет Онисе Ониани). Вчера униженно кланявшийся чиновнику и терпевший оскорбления, сегодня он не скрывает презрения к неудачнику. А сделав «карьеру», наслаждается своей властью над новоиспеченным бомжом. Ведь, как сказал философ Сенека, немногих удерживает рабство – большинство за своё рабство держится. ■

ДИАЛОГИ С ВАМПИЛОВЫМ

КАПИТОЛИНА КОКШЕНЕВА

Именной, старейший в стране Вампиловский фестиваль современной драматургии, получил пропуску в Иркутском академическом драматическом театре имени Н.П. Охлопкова тридцать лет назад. И сегодня, как и всегда, на XV фестивале вампиловские герои выходили на сценические подмостки. Две «Утиные охоты» – Иркутского областного театра кукол «Аистёнок» и Государственного русского драматического театра им. Н.А. Бестужева предложили свои вопрошания к героям пьесы, ставшей классической.

ОН ШЁЛ ВПЕРЕД СПИНОЙ

Александр Вампилов не увидел «Утиной охоты» на сцене – только через шесть лет после её публикации и через четыре года после его трагической смерти она была поставлена сначала в молдавском театре «Луцафэрул» и в Рижской драме (1976), а позже – в Московском Ермоловском и МХАТе (1979).

«Утиная охота» вызывала раздражение и непонимание не только цензуры. Даже инженеры из Бюро технической информации г. Иркутска писали в ЦК, увидев в ней пародию на себя. Оптимизма нет – зато «очернений советского человека» избыточно много; поток отрицательных поступков депрессивного «законченного подонка Зилова» – невыносим, зато с идеалом-позитивом проблемка. Нельзя же принять за «идеал» тонкую полоску неяркого предвечернего солнца, пробивающегося в финале пьесы?!

Тогда нельзя. Сейчас – можно.

А между тем, «Утиная охота», начавшая жить преждевременно, когда театр был не готов стать столь же дерзким как автор – «Утиная охота» была сразу обречена на владычество, которым обладает классика. Одним из качеств классики являются растущие смыслы. Чем больше ставят – тем неисчерпаемее пьеса, поскольку только в классике (как в каноне-колодце) заложена огромная возможность интерпретаций. Чем больше черпаем из колодца воды, тем активнее она прибывает.

Сила вампиловской драматургии стала силой театра. Он шёл спиной вперед – драматург смотрел за пределы года-кумира, года-идола – 1917-го, когда сочинял своего Зилова. О растратченном и утерянном печалился Чехов. О пределе душевной вместимости человека сокрушался Вампилов. Ведь не зря же, совсем не зря много позже Валентин Распутин о своем товарище-драматурге сказал: «Он прощал незаполненную душу, но не прощал пустоты».

Тексты для театра, которые в любые времена доминируют, категорически отличаются от Вампиловского (Чеховского, Островского, Горьковского) театра. Они ведь всегда «настаиваются» во времени. А это свойство только классики. И сколько «наше время» вместит Вампилова – таков и наш театр. Техника смысловых идеологических атак на театр Вампилова, конечно, менялась. В конце 1980-х «Утиную охоту» видели пьесой-исповедью с сюжетным исходом в направлении «лирического самосознания», а 1990-е её уже воспринимали как «энциклопедию нашего конформизма», впрочем, вышагнувшую из культурно-советского «загона». А сегодня, обращаясь к спектаклям двух театров, ведущим свой диалог с Вампиловым, я могу говорить о сценических исследованиях Зилова-героя, оставшегося наедине с собой.

ИГРА В КУКЛЫ

Растущие смыслы вампиловской «Утиной охоты», конечно, связаны и с режиссерской художественной культурой. Но, на мой вкус, эта пьеса, несмотря на несчастливое начало сценической истории, не знала триумфальных провалов, как когда-то чеховская «Чайка». А вот поместить «Утиную охоту» в театр кукол, рассказать историю на другом сценическом языке – жест в определенной степени провокативный, несмотря на то, что спектакль поставил Борис Константинов, покинувший на время свой столичный, центральный и образцово-образцовый театр кукол ради уютной сцены иркутского театра с невинным названием «Аистёнок». Сработал, очевидно, «фактор малой родины» – режиссер-лауреат всех главных театральных премий родился в райцентре Жигалово Иркутской области.

Художник и мастер-конструктор кукол Виктор Антонов из Петербурга плотно застроил небольшую сцену «Аистёнка» – все сумрачно и тесно, вроде бы время дышит вполне советским (судя по холодильнику типа «ЗИЛ»). Почти все пространство займут огромные буквам БТИ (+В) грязно-бетонного цвета, которые будут все время разбирать и собирать «рабочие», материализуя ремарку Вампилова о том, что Зилов переехал в новый район и там всё время идёт стройка... Бодрый сценический ряд на тему «строители новой жизни строят новые дома» имеет, конечно, и другую образную нагрузку: чем активнее весь спектакль энергичные «строители» демонтируют и монтируют внешний образ мира, тем всё больше и больше копят в судьбе Зилова неразрешимые противоречия. Бетонные буквы Б, Т, И, В то становятся на дыбы, то складываются так, что образуют второй планшет сцены – сцены для кукол, которые играют эпизоды «в ресторане», «новоселье у Зилова», «в рабочем кабинете БТИ» (за печатными машинками) и др. Буквы-панели всё время «работают» как трансформеры, в пространстве которых образуются «окна» и «двери». Но в больших сценах (в том же кафе «Незабудка» или в квартире Зилова) актёру, его играющему, так же достаётся «окно» в планшете.

В финале спектакля, когда планшет-плита начинает падать на него, Зилов избегает участи быть раздавленным, благодаря «окну» в ней. И убегая, он,

очевидно, впервые ощутил силу плоти реального мира... Мира, в котором помимо себя любимого, присутствует нечто огромное, гораздо большее, чем ты. А с другой стороны, плита – это символическое соответствие накопленным героем в самом себе всяческим безобразиям, мерзости и запустению.

Скошенные углы букв, тёмные пустоты, образующиеся по четырем сторонам небольшого сценического пространства, правдоподобие сценических элементов (холодильник, кровать с пружинным матрасом, будка, самопишущая печатная машинка, отпечатавшая навеки историю разрушения души Зилова) – всё это части разорванного мира, который так и не сложится в героя в осмысленную картину.

Называя спектакль «Утиная охота. Сны Зилова» режиссер сдвигает реальность – да, спектакль есть сновидение Зилова. Визуальный ряд спектакля, о котором только что шла речь – это отнюдь не среда, которая «заела». Вещественность сценографии скорее укрупняет тот ход внутренней демонстрации себя, которой Зилов занят весь спектакль.

Роман Бучек с полной актерской выкладной играет своего Виктора Зилова. В том-то и дело, что все сновидения-воспоминания ему нужно проговорить-проиграть, избегая эмоционально и интонационно какой-либо мистификации: во сне душа живёт как никогда реально, а потому всякий «сон» актёр пересказывает нормальным языком, избегая какого бы то ни было транса «текучего бессознательного».



► Сцена из спектакля «Утиная охота». Реж. Борис Константинов
Худ. Виктор Антонов, Театр «Аистенок». Иркутск. Фото Анатолия Бызова



► Сцена из спектакля. Саяпин – Никита Шабанов, Валерия – Александра Каурко. Фото Марии Зубковой

Самый важный и существенный приём режиссёра в спектакле, определивший его концепцию – вывести Зилова на сцену без куклы. Роман Бучек работает в спектакле театра кукол «от себя» как драматического артиста. Это буквально почти всегда «крупный план». Все остальные герои играют актёрами или в «живом плане», то есть актёры открыто управляют куклами на планшете: куклой Галины управляет-играет Диана Денисенко, Ирины – Наталья Кёрн, Саяпина – Роман Зорин, Валерии – Наталья Уткина, Кушаком – Александр Шлюндиков, Верой – Анастасия Усольцева, Кузачковым – Евгений Кириллов, Официантом – Артём Яцухно. Забавная тут возникает игра планшетов: сценическая жизнь кукол называется «живой план», а натуральный, огромный рядом с ними актёр-человек видит весь мир вокруг кукольно-мёртвым.

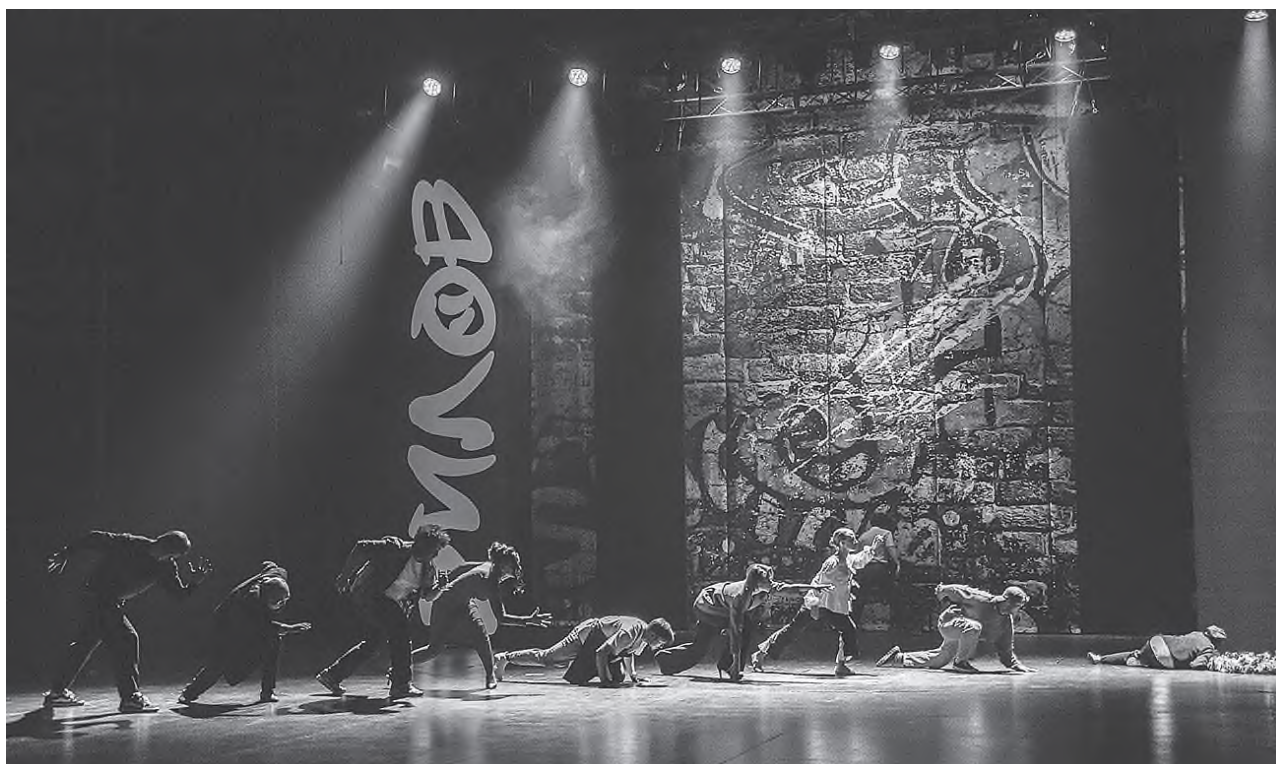
Да, жизнь свою Зилов превратил в игру с куклами и в куклы. И в такой его жизни есть своя система координат: отчаянного индивидуализма. В этом спектакле все, буквально все кукольные образы выполнены в одной стилистической манере. Они – только проекция видения жены, коллег и женщин самим Зиловым. Внешний мир – кукольный мир – Зилову представляется категорически-скучным, монотонным и неинтересным. Миром кукол, которыми

можно пренебречь. С точки зрения Зилова кукле-Галине ведь не больно, когда он рассеянно слушает о ребёнке и тут же забывает о «предмете» разговора. Кукле-Ирине тоже не должно быть горько, когда он в разгульном угаре-сне предлагает её всем (падение куклы Ирины в руки-объятия Официанта – не куклы – выполнено буквально); да и Вере, раз она кукла, не положено огорчаться на любые язвительные реплики Зилова.

Взаимодействия между куклами-героями и Зиловым-человеком практически нет. Им он отвечает, но это какое-то автоматическое общение. Актёру приходится весь спектакль играть именно невзаимодействие со сценическими героями. И он ищет поддержки у публики – Роман Бучек часто вампировский текст бросает непосредственно в зал, будто требуя от нас оправдания собственных поступков или привлекая нас в свидетели. Ведущий актёр театра Роман Бучек играет, по сути, монодраму. И есть в его герое не только лёгкость и острота, но и угрюмость. То насмешничает над всем и всеми, то беспечен и ироничен. Горд и инфантилен одновременно. Зилов Р. Бучека ловко манипулирует миром через ложную патетику слов, перепады настроений, насмешливость и, в конце концов, устраивает своеобразную «казнь-сон» всем близким и друзьям в сцене «День рождения в «Незабудке».

И всё же в спектакле случился выход из сновидений. В эпизоде, когда Зилов намерен стрелять в себя, актёры, играющие Кузакова и Саяпина, оставили кукол и вышли на сцену в своем естественно-человеческом виде. Зилову помешали (спасли) живые люди. Зилову доказали, что мир вокруг – отнюдь не кукольный. И в этот момент что-то рушится в нашем восприятии Зилова. Так и хочется крикнуть ему: «Да-с, слишком уж собой интересуетесь, молодой человек!». Драма одиночества если и связана духом со временем бодрых советских песен и вокально-инструментальным ансамблем, играющим в кафе «Незабудка», то очень и очень опосредованно. Вряд ли разорванные границы собственного Я героя кто-то, кроме него самого, способен соединить. В спектакле, где куклы играли судьбу-сон Зилова за него, режиссёр оставит героя в тот момент, когда тяжелая плита, падающая на героя, символизирует и тяжесть накопленных грехов.

Пролог к спектаклю – люди с утиными головами будто из компьютерной игры палят в белый свет – становится первым сном Зилова. А в финале, после того как Зилов всё же выбрался из-под плиты, в последнем сне мы видим уже его бегающим по болоту, пугающим уток и также отчаянно стреляющим... Не в уток. Будто бы собственную прежнюю жизнь «расстреливает».



► Сцена из спектакля
Фото Марии Зубковой

ФИДБЭК, ГРАФФИТИ, НЕОН

Зилов в «Утиной охоте» Государственного русского драматического театра им. Н.А. Бестужева вызывающе молод – ему чуть больше за двадцать и шагнул он в пьесу Вампилова прямо из современности. Постановочная команда – режиссёр Евгений Мордвин, художник и художник по костюмам Анастасия Дайс, постановка света – Фархат Гайнулин и Евгений Мордвин, видеограф Алёна Дмитриева, пластические сцены – Анатолий Иванов – презрели нужды серой жизни и создали современное ярко-кричащее визуальное сценическое пространство. Не знающий цветовых оттенков, искусственный проекционный образ спектакля становится тем универсальным инструментом, который, конечно, не новость в театре, но в данном случае оправдан. Оправдан ясной режиссёрской концепцией – вампиловский «просто человек» (все герои) и человек взыскующий (Зилов) обнаружены в нашей современности, взвешены и найдены ...слишком «лёгкими».

Клубный дизайн (неоновые граффити, голография), проекции текстов слоганов из инструкции по корпоративной этике («мы – крутая команда, мы – успешные», «вместе мы сила» и т.д.), ремикс песни «Я хочу быть с тобой» группы «Наутилус Помпилиус» становятся содержательными компонентами спектакля, акцентируя в нём «наше время». Проецируемое изображение (видеоарт) дополнено и вполне

«кустарными» и объёмными предметами. Огромный большой стол, расположенный параллельно авансцене, всегда выигрышен. В Бестужевском театре в сцене ожидания гостей на новоселье он сияет модерностью (большие белые тарелки, которыми играет, расставляя их, Зилов и сияющие бокалы создают стиль) – в финале стол убран в белое, на котором помещают «труп» Зилова после дружеской жёсткой пирушки, где он устроил бунт по типу «один против всех» и «пошёл в разнос» в самом что ни на есть первоначальном смысле – оказался «близок к поломке». И сломался... Высокое «старинное» зеркало в левом просцениуме тоже несёт свою нагрузку – перед ним будет сидеть и сосредоточенно молчать Галина – актриса Валерия Редкова, выслушивания бормотания Зилова о командировке, в которой он не был. Зеркало сразу вносит мотив двойничества (двойной жизни). В одной из мизансцен Зилов тоже будет всматриваться в своё отражение, будто пытаясь увидеть себя другого, которым когда-то был. Зеркало – это ведь и окно в нашу память о себе.

Коллаж из реальных предметов, виртуальных видео-композиций, живого актёрского действия в спектакле оправдан в замысле и в исполнении – всё это атмосферные и смысловые элементы спектакля. Они создают вполне неделимое целое в восприятии зрелища.



► Зилов – Валерий Шафиров. Фото Марии Зубковой

Зилов Валерия Шафирова категорически молод. Так в чём же его драма? А она есть. Я бы назвала способ создания артистом образа Зилова (полускептика-полухипстера) вполне «импрессионистическим»: нет тут одной доминирующей серой краски (скуки обыденности), но развёрнуто хаотичное эмоциональное многоцветие. Он всё время разный – с женой, Верой, Ириной... начальником, с друзьями. Он долго был пуст, и всячески заглушал эту пустоту в себе. Он заваливал её коллекционированием эмоций, среди которых важнейшая – любовная. Но и готовность героя бросаться в объятия женщин напоминает погоню за миражами. Всё по-прежнему оставалось устало-пустым... Нет утешения ни в чём. Нет даже сколько-нибудь долгой печали об умершем отце...

Но с пустотой современный мир учит бороться с помощью шума и драйва, и герой В. Шафирова научился заваливать её всяческими активностями – весельем клубным, ресторанным, бахусовым. Всё летит, бежит, блестит, движется.

Однако история не стала бы вампиловской, если бы Зилов не задал себе вопрос: «А зачем?» Зачем все чего-то бесконечно хотят – квартиры, чужой женщины, новых проектов, комфорта?

Герой начинает наблюдать – наблюдать за собой, то есть думать о наполнении себя-пустоты.

Событий много – а чудо их свершения (чудо реальности) исчезло. Осуществить нечто в реальности, например, любовь к жене, невозможно-трудно для него. Однако в спектакле бестужевцев, в герое Зилове, каким его замыслил режиссёр, есть важнейший акцент. В отношениях Галины и Зилова, хорошо выстроенных драматически, настойчиво пробивается мотив любви. В спектакле Галина (в чутком, элегантно-серьёзном исполнении Валерии Редковой) – спасительный якорь Зилова. Но Галина не смогла им стать, как и сам Зилов не знает долга «быть мужем и отцом». Зилов катастрофически далёк от того, что известно, например, пастернаковскому доктору Живаго: «Какое счастье работать на себя и семью с зари до зари, сооружать кров, возделывать землю. В заботе о пропитании, создавая свой мир, подобно Робинзону, подражая творцу в сотворении вселенной, вслед за родною матерью производя себя вновь и вновь на свет!»

Что-то произошло с этикой долга и этикой деятельности в современной культуре. И Вампилов первым это увидел и вложил в своего героя. Должное стало небытийственным, но поверхностно-навязчивым – не связанным с центром жизни, но довлеющим. Пригласив друзей на «поминки по себе» Зилов В. Шафиров будет с отчаянным презрением бросать Саяпину ключи от своей квартиры, которую он так жаждал; как прежде, с не меньшим, наотмашь, размахом объявит официанта Диму лакеем. Все зиловские интенсивные вспышки-бунты происходят на фоне определенной машинальности – машинальности жизни (её пустых форм), в которой все течёт своим будничным ходом. Но «машинальность» современного мира – она ведь яркая.

В нынешнем мире готовых вещей, готовых эмоций (которым учат коучи), готовых стилей обнаружить человечность непросто. А иногда и опасно... «Современность» в готовых упаковках всеми артистами играется с большим актерским азартом: Вера Ольги Гонтаровой «списала свой образ» из светской хроники, а потому пластический рисунок роли так легко узнаваем; Ирина Юлии Свентицкой – озорная девушка «на стиле», её «новая искренность», тем не менее, не мешает ей общаться с женатым мужчиной; Никита Шабанов (Саяпин) – славный малый, душа компании, питит здоровьем и умением не без иронии анонсировать себя «подкаблучником» при волевой гламурной жене (точная работа Александры Каурко). Кушак народного артиста Бурятии Леонида Иванова – просто душка, вполне демократичен, и даже пробует «новые формы» (волочится за Верочкой). Кузаков Романа Гаврилова встречается на каждом шагу – в бейсболке (с козырьком назад) он весело рассекает по нашим улицам на электро-

скейте. Вообще в спектакле все артисты держат хороший мизансценический ритм, придуманный режиссёром, дополненный пластическими сценами и музыкальным римейком.

Никто из героев спектакля не обнаруживает избыточности внутренней жизни, но никто из них и не злодей. Никто не страдает от вскользь или по привычке проживаемой жизни. И никто не готов к тому, что один из них – Зилов – вдруг впадёт в экзистенциальный ступор, и увидит привычное как мнимость. Парадокс Зилова в том, что он не знает того пути, на котором он найдёт смысл жизни (впрочем, на мой взгляд, такой путь есть, но сейчас говорить о нём – не к месту). «Поминки по себе», поставленные Евгением Мордвиным сначала в клубном стиле, а потом преобразованных в тип компьютерной игры с пальбой (Зилов стреляет дважды, и тоже не в уток, а скорее это жест-отрицание всего и всех). Реальное и виртуальное, кажется, путается – но именно на их границе возникает момент встречи Зилова с собственной душой. А значит – попытка ответить на вопрос «Кто я?». Режиссер признаёт законное право души быть живой. Но одна из предфинальных сцен, когда мы видим Зилова, сидящего «на свалке» ярких игрушек, пластиковых стульев, скейта (частей мира и обломков детства) может пониматься двояко. Или это «свалка» цивилизации потребления (невыносимо крикливая, ярко-пластмассовая и кичливая), или это будущее лечение души детством (когда и сломанные вещи напоминают о былой радости). Но оба эти смысла могут ведь быть и связаны: расколотая жизнь, поминки по себе могут привести к запоминанию о прошедшей чистоте, когда не нужно было притворяться...

Фидбэк – это обратная связь, это ответная реакция человека (зрителей). И так важно, чтобы «обратная связь» была рассуждающая, а не осуждающая с позиции некой морально безупречной высоты. Зилов – это не про посредственность и не про её бунт.

Режиссер ввёл в ткань спектакля одного очень важного героя – подвижный как ртуть, пластичный как барс, с бурятской внешностью и молодым задором артист Анатолий Иванов играет Анатолия, который одновременно Автор, похожий на Вампилова, но, слава Богу, без претензии на то, что он «один из нас» (без демократичного похлопывания по плечу). Вампилов – один. Единственный. Он не «из нас». Он уже классик. Анатолий – персонаж без слов. Но мы видим, что он временами сочиняет пьесу, а иногда вмешивается в сценическое действие. В двух эпизодах это «вмешательство» было важнейшим по смыслу. В сцене в ресторане, когда Зилов нагло всем «предлагает» Веру, и герои, не помнящие себя от обильных увеселений, каждый по очереди пере-



► Сцена из спектакля. Саяпин – Никита Шабанов, Валерия – Александра Каурко. Фото Марии Зубковой



► Сцена из спектакля. Фото Марии Зубковой

шагивают через упавшую Веру (в том числе и Кушак, искавший её внимания). И только Анатолий, заботливо её прикроет, поднимет и выведёт из сцены-позорища. Автор жалеет своих персонажей.

А в финале мы услышим телефонный звонок... Слушаем долго-долго. И понимаем, что это – легкий несловесный привет Автора, который одобряет, что мы думаем о том же, о чём и он – о трудной реальности внутри человека. ■

ПРОСТРАНСТВО ТРАДИЦИЙ И ЛЕГЕНДАРНЫХ ЛИЧНОСТЕЙ

АЙГУЛЬ САЛИХОВА

В июне 2025 года в Казань встречала XVII Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз». Традиционный для Татарстана форум в этом году прошел с особым размахом. Он длился две недели, представив участникам и зрителям возможность участвовать в мероприятиях самого различного формата: театрализованный парад, спектакли, кинопоказы, концерты, творческие встречи, лекции, мастер-классы.

На долгожданную встречу собралось 15 коллективов из Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана и 7 национальных республик России: Адыгея, Алтай, Крым, Татарстан, Хакасия, Чувашия и Якутия. Кроме того, в рамках фестиваля была представлена Специальная программа XI Международной Театральной олимпиады, в которую вошли спектакли из ЮАР, Греции, Турции, Бразилии, Колумбии и России.

Организаторы обозначили курс на расширение границ и объявили, что впредь форум будет называться Международный фестиваль национальных театров «Науруз». Это не только расширит географию, но придаст новое дыхание, принесет свежие идеи, откроет дальнейшие перспективы.

Пока же в центре внимания находилось театральное искусство тюркских народов, которое, несмотря на разнообразие и самобытность, уже много лет существует в едином пространстве («Науруз» регулярно проводится в Казани с 1998 года). Вечерние спектакли шли одновременно на 3-4 площадках, не все удалось посмотреть, но общие тенденции вполне очевидны.

Традиционно для тюркских театров характерен интерес к национальной истории и культуре. В частности, это проявилось в создании биографических спектаклей о легендарных, знаковых для народа личностях. «Возвращение Тукая» ТГАТ им. Г.Камала в постановке Айдара Заббарова с нежностью и теплотой рассказывает о жизни известного татарского поэта, который стал любимцем нации не только за свои стихи, но и как сирота с чистой душой, которую закалили нелегкие испытания. Яркой, трагической судьбе чувашского поэта Михаила Сеспеля посвя-

щен спектакль «Сын нового дня» Чувашского театра юного зрителя. Уфимский татарский театр «Нур» привез постановку «Туташ. Прерванный полёт» о последних днях первой татарской профессиональной актрисы Сахибжамал Гиззатуллиной-Волжской. Это и дань уважения конкретным людям, и художественное осмысление истории, размышления о жизни с точки зрения дня сегодняшнего. В каждом спектакле своя мера правды и вымысла, образная система и идейный посыл, но они никого не оставляют равнодушными.

В спектаклях «Муть. Мухаджиры» театра Камала, «Арина» алтайского Национального драматического театра, «Дети 41-го» Набережночелнинского татарского драматического театра показаны масштабные исторические процессы. Уже ушедшие поколения здесь выступают коллективным героем, который и сегодня может служить образцом мужества и стойкости. Это переложение прозы классиков советской поры на сценический язык, чем во многом определяются художественные достоинства данных постановок: эпичность и психологизм, бытовая достоверность, и, вместе с тем, поэтическое обобщение, яркие характеры, объемные образы. В полных драматического накала событиях проявляется сила духа народа.

Особняком стоит «Трагедия» Крымскотатарского академического музыкально-драматического театра. Это не пьеса и не роман, а представление, созданное специально к траурной дате. Черным днем для всего крымскотатарского народа стало 18 мая 1944 года, когда его обвинили в предательстве, подвергли депортации и изгнали из родных мест. Драматургом



► Сцена из спектакля «Башмачки» Татарского театра им. Г. Камала



► Сцена из спектакля «Сын нового дня». Второй справа: Михаил Сеспель – Николай Миронов. Чувашский ТЮЗ



► Сцена из спектакля «Царь Эдип» Адыгейского национального театра им. И. С. Цея



► Сцена из спектакля «Багровое солнце». Государственный театр эстрады им. Ю.Е. Платонова, Якутия

выступила Алие Сефершаева, а режиссером – актер театра Нариман Аметов. Это потомки людей, переживших ту страшную трагедию. Поэтому спектакль – прежде всего страстное личное высказывание, протест против несправедливости, насилия и жестокости. Душу народа и национальный колорит выражает музыка – изумительно мелодичные образцы аутентичного фольклора, а также композиции, написанные в местах депортации. Ее было очень много, что делало спектакль похожим на театрализованный концерт. Но, благодаря прекрасному исполнению, это не утомляло. Сцена оформлена лаконично, но созданный как бы из песка портрет пожилой женщины с прильнувшим к ней ребенком придает ей выразительность и драматический настрой. Несколько чужеродными смотрелись видео-вставки. Шокирующее впечатление произвела масштабная сцена самой депортации, созданная при участии студентов Казанского театрального училища и Детской театральной студии «Апуш» – очень массовая, жесткая, реалистичная. Совершенно неожиданно она начинается из глубины зрительного зала, пронизывая его ощущением ужаса и безысходности. Словно очутился внутри картины «Последний день Помпеи» К.Брюллова. «Трагедия» посвящена конкретным событиям. Но ее можно воспринимать и как протест против деспотии в целом. Весь Советский Союз прошел через жернова сталинских репрессий и эти раны до сих пор болят у многих.

Классическая античная трагедия также была представлена на фестивале. Национальный театр Республики Адыгея им.И.С.Цея привез спектакль «Царь Эдип» Софокла, который вошел в число 100 лучших спектаклей сезона 2023-2024 в рамках Российской Национальной театральной Премии и Фестиваля-конкурса «Золотая Маска». Режиссер Константин Мишин, художник Анна Фёдорова создали очень впечатляющее зрелище с великолепными декорациями и костюмами, погружающее зрителя в античность с ее эстетической безупречностью. Художник по свету Максим Бирюков наполняет этот мир динамикой, волшебными превращениями. Визуальное решение спектакля завораживает. Тема неумолимости рока дана масштабно и академично. То, что невинно пострадал главный герой (Ислам Удычак играет царя Эдипа чистым, искренним, трогательным в своей прямооте человеком), конечно же, не может удовлетворить современного зрителя. Возможно, стоило расставить актуальные акценты, дать моральные оценки, добавить эмоциональности. Но режиссер сохранил дух стоической греческой трагедии, когда чувство долга и принятие своей судьбы превыше всего. Кому-то такой подход и сегодня может показаться правильным.

Но вернемся к тюркским театрам. Национальный колорит ярко проявился в спектаклях «Прегрешение Шолпан» Костанайского областного Казахского театра драмы им. И. Омарова, «Алпамыш» Сырдарьинского областного музыкально-драматического театра, «Той. Дым» Хакасского национального драматического театра им. А.М. Топанова.

«Той. Дым» – первая часть триптиха, задуманного о Хакасии. Режиссер Тимур Казнов создает оригинальное зрелище со сложной структурой и неожиданными поворотами. Тут и подробная этнография, и символические образы, и современная молодежная хореография. Особенно завораживает световое и пластическое решение спектакля.

Поначалу все кажется предсказуемым. Обстоятельно, с любовью нам показывают хакасские обряды, сопровождающие человека от рождения до самой смерти. На экранах по бокам сцены подробно объясняется их значение. На просторной полутемной сцене под огромной луной в голубом мерцании, словно в дымке веков разворачивается заранее определенный сценарий жизни благополучной, любимой родителями девушки Айлин. И вроде ничего не предвещает беды. Тревожные предчувствия сжимают сердце, когда появляется чужак – Андрас. Вспыхнувшая между ними любовь сильнее традиций и обстоятельств, ей невозможно противостоять. Страшный, хотя и очень красиво, эстетично показанный финал, когда в красном зареве под удары хлыстов влюбленные покидают этот мир, производит неизгладимое впечатление.

На первый взгляд в спектакле есть явное противоречие: все начиналось с восхваления традиций, которые и привели в итоге к гибели молодых людей. Но противоречия нет. Обычаи не от Бога, люди сами вводят их в свою жизнь, чтобы противостоять животным инстинктам, прогнозировать и контролировать свое будущее. Но и традиции могут стать источником горя, если следовать им слепо, не проявляя милосердия. Таким образом, от национальной темы театр переходит к общечеловеческим проблемам, призывает к осознанности и гуманизму. И если мы бросим внимательный взгляд на историю, то обнаружим, что борьба с бесчеловечными обычаями – тоже своего рода традиция тюркского театра.



► Сцена из спектакля «Возвращение Тукая»
Татарского театра им. Г. Камала

Образцом органичного сплава национальных традиций и современных доступных массовому зрителю приемов могут служить театры Якутии. Так, Театр кукол Республики Саха (Якутия) привёз на «Науруз» спектакль «Играем в Олонхо» по мотивам древнего героического эпоса якутов. Артисты демонстрируют удивительную внутреннюю пластичность. Только что – они современные ребята, и вдруг – откуда-то из глубины поднимаются волны первобытной энергии. Мурашки по коже идут еще до того как с помощью шкур и черепов обычный мальчик у нас на глазах превращается в Трехголового демона из Нижнего мира. Только пластика, голос и изменение внутреннего состояния. Под стать ему и девочки. Актеры одинаково органично существуют и в стихии Олонхо, и в современном, очень предметном и узнаваемом мире. Другой коллектив из Якутии – Государственный театр эстрады им. Ю.Е. Платонова – предложил зрителям фестиваля этно-мюзикл «Багровое солнце». Поп и рок-композиции, костюмы в блестках, вспышки светомузыки – все такое современное, молодежное, технологичное. Но мастерство актеров, их мощная природная энергетика осязаемо создают на сцене якутский мифический трехуровневый мир, в который веришь. Особенно впечатлила Кукла с ее ледящей душу потусторонностью и непередаваемой пластикой. Про якутские театры нельзя сказать, что они возрождают традиции, они в них живут.

Особенно интересно наблюдать, как национальное мышление проявляется при постановке русской драматургии. Государственный молодежный театр «Учур» (Бишкек, Кыргызстан) порадовал зрителя спектаклем «Чиркин омур» по мотивам пьесы Владимира Гуркина «Любовь и Голуби», известной всем по одноименному фильму. Режиссер Уланмырзы Карыпбаев, которого не раз упрекали в том, что его спектакли слишком сложны и рассчитаны на элитарную публику, в этот раз поставил себе задачу сделать легкую зажигательную комедию «на кассу» с национальным колоритом. Место действия перенесли в киргизский аул, историю каждого персонажа досочинили. В итоге получилась трогательная и забавная история, где комедия тесно переплелась с мелодрамой.



► Сцена из спектакля «Мать Мухаджирь». Татарский театр им. Г. Камала

Начинается спектакль бодро, динамично, в стиле шукшинских комических рассказов. Незамысловатые декорации немного приподнимает над бытом подвесная конструкция с бумажными голубями. Все кипит, бурлит темпераментом. Но постепенно в деревенскую суматоху вкрапляются лирические отступления. Горькая участь одиноких стариков, история слепой девушки, нелегкая доля одинокой женщины, жаждущей любви. Множество героев, каждый из которых достоин сочувствия. И вроде бы закручивается известная всем интрига, ждешь всплеска эмоций, выяснения отношений. Но наступает неожиданно тихий финал. Ни слова упрека загулявшему мужу, лишь глубокий облегченный вздох, и голова, опущенная ему на плечо.

Большое значение отведено музыке. Главный герой играет на разных национальных музыкальных инструментах. А лейтмотивом стала ностальгическая мелодия из «Танцора диско», видимо подчеркивающая духовное родство киргизов с персонажами индийских фильмов.

Больше всего было представлено спектаклей из Татарстана. ТГАТ им. Г. Камала показал получившую в прошлом году три «Золотые маски» эпопею М. Галяу «Мать. Мухаджирь», музыкальную комедию Т. Гиззата «Башмачки», документально-художественное повествование Р. Зайниевой «Возвращение Тукая», философскую интерпретацию арабских сказок «Тысяча и одна ночь» Данны Афауновой. Театр Тинчурина представил добротный, реалистичный, с прекрасными актерскими работами спектакль «Родные люди» Ильгиза Зайниева в авторской постановке. Набережночелнинский татарский драматический театр им. А. Гилязова – инсценировку прозы М. Магдеева «Дети 41-го». Театр кукол «Экият» рассказал историю о великом ученом древнего Востока «Абугалисина» по сказочной повести Каюма Насыри. Волшебным, атмосферным площадным представлением «Маяк» порадовал зрителей уличный театр «Лёгкие крылья» из Альметьевска. Каждая из этих работ заслуживает вдумчивого и серьезного разговора. ■

Фото предоставлено пресс-службой
фестиваля «Науруз»

ПРОЕЗЖАЛА КОННИЦА. XX ВЕК

ВОКРУГ ВЫСТАВКИ «СОВРЕМЕННАЯ ПАРСУНА»

ПРОФ. АНДРЕЙ ЗОЛотов

Академическое слово русского художника Татьяны Чувашевой.

В волнах природно возбуждённого, к тому же ещё и возбуждаемого, художественного моря-озера многое угадывается (вдали и совсем близко): нечто впечатляюще многоцветное, таинственно многоголикое, и... разнозначимое.

Наша СЦЕНА ИСКУССТВ - твердь ли это театральная и концертная; или скоробегущая киноэкранная; или, надёжно нас к себе приковавшая, глазом осязаемая, многоохватная твердь искусства изобразительного - наша всеобъектная СЦЕНА ИСКУССТВ едва ли ни всё и всех до себя «допускает», но всё же не столь многое благоотмечает и «принимает».

На СЦЕНУ ИСКУССТВ вступить можно. Задержаться на ней, а, тем паче, остаться и долго ещё (пусть для одного кого-то!) возглашать «доброе здравие» - трудно!

Трудно потому, что надобно непременно нечто своё правдивое, из сердца и разума, ПРОИЗНЕСТИ, СКАЗАТЬ, овладев при этом (и для этого) недюжинным профессиональным умением.

СКАЗАТЬ в искусстве - это уже НАД очертаниями и тонкостями УМЕНИЯ...

Моё предварение одно прояснить может - явившуюся решимость благоотметить замеченную вдруг в волнах художественного моря-озера, что сегодня у наших взоров и в наших мыслях, благородно красивую, в вознесённой нетронутой реальности, одухотворенную «ХУДОЖЕСТВЕННУЮ ДАННОСТЬ», явленную в проникающе живых живописных обликах - наших гениев (диптих «Пушкин и муза»);

Наших прекрасно серьёзных детей, вглядывающихся в уже своё время из нежданно исторического времени;

И уже состоявшихся, по-гоголевски «выбранных» из несметного окружающего человеческого богатства, персонажей переживаемой Действительности в их обобщающей отдельности и осязаемой внутренним взором художественной конкретности, определённости.

Обозначенная «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДАННОСТЬ», понятно - создание художника.

В нашем случае - тонкой художницы из русской жизни. Можно было бы и точнее сказать - из простой русской жизни, как и вознесённая Чувашевой до верховной Простоты драматически величая прекрасную молодую женщину с тайной личной судьбы во взгляде и пластике тела: «Обнажённая» - охраняемая слева и справа «шествием» символически стилизованной «красной конницы» на кружевных подзорах белоскатертного полотна - центральная часть погружающего нас в угадываемое во времени жизненное пространство мощнолирического Триптиха, со значением наименованного автором «Проезжала конница. XX ВЕК»...

ТАТЬЯНА ЧУВАШЕВА, чутко угаданная Российской академией художеств (она Член-корреспондент Академии художеств), родилась в Москве в семье, не вовлечённой в круг специальных занятий искусством, при этом открытой искусству в его индивидуальной природности. Большая персональная выставка Татьяны Чувашевой, направленно проинтонированная автором уже в названии - «Современная парсуна» - состоялась (действительно «состоялась»!) недавно в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки в Москве, а перед тем в Доме учёных в загадочном Сарове Нижегородской области.

Вписавшая себя в историю современного искусства Московская средняя специальная художественная школа привела свою искреннего таланта воспитанницу к высшему художественному погружению в стенах столичного Художественного института имени Василия Ивановича Сурикова при Российской Академии Художеств.

Здесь - в мощной профессиональной и нравственной заботе редкостных мастеров-педагогов, и с ними академика Евгения Николаевича Максимова, большого художника, уникального живописца глубинной исторической культуры и духовной состоятельности - Татьяна ЧУВАШЕВА обретала, и обрела, свое, обращенное к тайне красоты в людях



► Татьяна Чувашева. Пушкин и Муза. Диптих. 2022
Доска, левкас, темпера, 16х13

► Татьяна Чувашева. Пушкин и Муза. Диптих. 2022
Доска, левкас, темпера, 31х26,5



Татьяна Чувашева ◀
Элисо (Портрет
Элисо Вирсаладзе)
2022. Доска, левкас,
темпера, 17х21



► Татьяна Чувашева
Министр. 2020
Доска, левкас,
темпера, 25x14



Татьяна Чувашева ◀
Портрет Президента
Российской Академии
Художеств Зураба
Константиновича
Церетели. 2021
Доска, левкас,
темпера, 56x30

и неприкасаемой чистоте самого искусства, отдельное вдохновляющее «лицо», то есть узнаваемый, рождающий доверие образ в современном течении искусства (– этом «бурном потоке».

Татьяна Чувашева – реалист. Слово это звучит излишне часто и склоняется в разговорах об искусстве весьма вольно. Реализм Чувашевой – останавливающий и покоряющий, внутренне романтический. В понятном желании найти и «опереться» на исторические ассоциации и сближения – великие Дмитрий Жилинский (портрет дипломата Владимира Семёнова), Карл Брюллов (портрет архитектора Горностаева)...

Но это, для ощущения масштаба вновь увиденного и некоей «сомасштабности» в свободе времени. У Чувашевой всё в символистском сиянии, все из Поэзии, пронизывающей нашу немолчную Реальность. Реализм Чувашевой – не из каждодневности. Он именно из Поэзии внутреннего угадывания личностного существа героя в движении роста.

Здесь художественное угадывание! Здесь восчувствие живого неосязаемого характера и возведение этого характера в некий неприкасаемый облик-образ. «От себя не убежишь» – говорим мы нередко сами себе. И от портретов Чувашевой «не убежишь». Они «останавливают» взгляд в удивлении открытия. Неужели и вправду всё вокруг, и мы сами, так таинственны и прекрасны. Как в эпоху Возрождения. Как в иные эпохи, напечатленные в различных портретах ушедших мастеров. Как сегодня...

Наше «Сегодня» видится в «параде эпох» множественностью разнонаправленных, неуловимых простым зрением «взглядов». Художник, если ему дано, может почувствовать на себе, и в себе, этот живой, воздействующий и вдохновляющий «ток энергий». И тогда «Сегодня» смотрит на нас уже из «Одновременности времен»...

Работы Татьяны Чувашевой из Российской Академии Художеств – современная Парсуна из «одновременности времен» – природно красивая поступь на лично избранном пути общения в духе с жизнью как она есть.

Её удивляющие портреты индивидуально замечательных людей, даже исключительных среди замечательных – кажется, конгениальны самим героям – точны в характере и выразительны за пределами.

При этом, несут в себе некое обобщение:

«Я» на портрете открывает в себе, «уста» художника, соприсутствие и неких других, непохоже похожих людей, что и «объясняет» исключительную замечательность самого «Я».

Художник никак не «срисовывает» (на память, или для памяти, пусть с максимальной достоверностью и атмосферной правдивостью) явленного ему, по воле божественного случая, нового (всегда нового!) человека – он его «возвращает» человеку, дарит

ему (и уже затем, в сущности одновременно) самому себе и другим неведомо-незнакомым людям. Дарит Искусству, точнее сказать – приносит в дар Искусству.

Многих из тех, кого «пригласила» на своё полотно, или «доску» Татьяна Чувашева, я не раз видел и, могу сказать, знал (в личном общении или близком наблюдении). Так что могу составить некую «атмосферную карту» подлинности, сопрягая внутри себя реального «портретируемого» и явленного на портрете персонажа – полотно ли это маслом, или доска, исполненная в темперной технике.

И одно чувство не оставляет и волнует – «с подлинным верно», узнаваемо ново, и ещё... неузнанно ранее, но убеждающе прекрасно:

Великая пианистка мирового звучания Элиса Вирсаладзе – сопряжение загадочно строгой красоты облика, гармоничного интеллекта, обезоруживающей внутренней культуры, артистического воспитания и артистической магии в общении с людьми в публиче;

Легендарно прозвучавший на русской «сцене искусств» Александр Вертинский – Артист несравненного личностного обаяния, растворённого в «вокализации» своего реального жизнесуществования в слове;

Зураб Церетели – всё понимающий, заботливый гигант в сверкающем лично прекрасном своём искусстве и среди людей, которых он дарил светом нашего общего присутствия на земле;

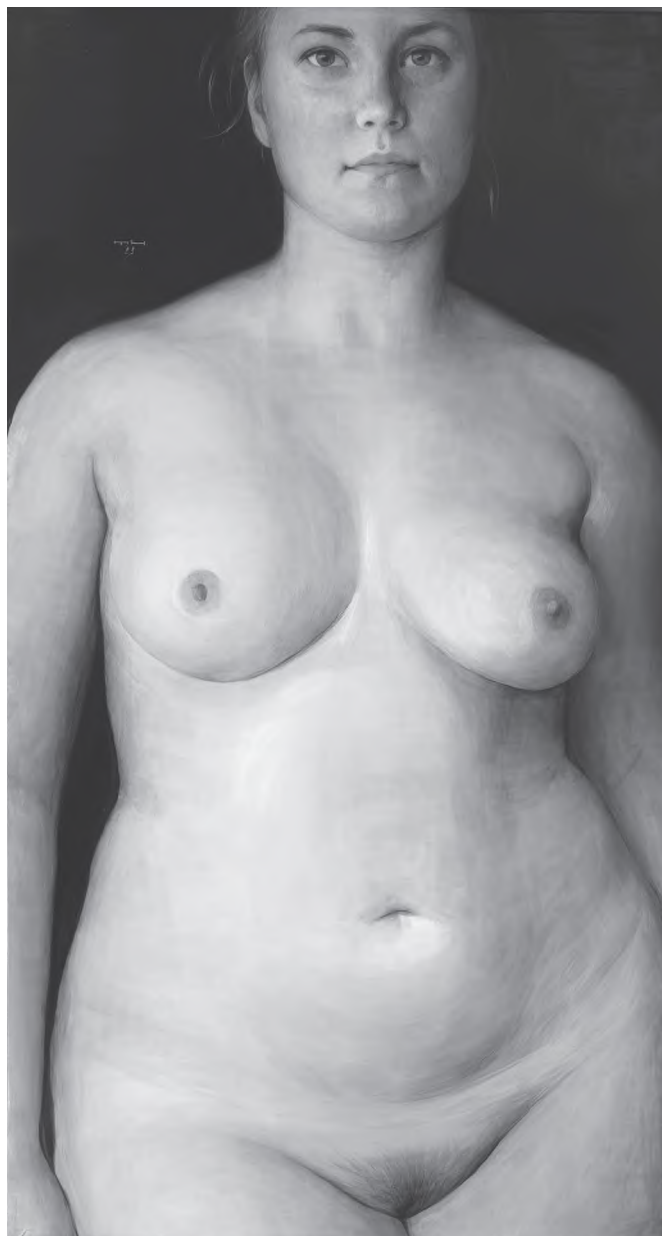
Сергей Лавров – в твердости, уме и постоянстве одолевающий перекрестья мира, радатель внешних дел...

Избранный материал диктует живописную технику; но и материал, и технику определяет ХАРАКТЕР ПЕРСОНАЖА, открывшийся художнику в реальном общении-вглядывании в «портретируемого».

Портреты от настоящих художников живут своей особенной жизнью, часто вопреки разнородным суждениям о них – воплощённого ли персонажа, его близких, и множества других заинтересованных, и вовсе незаинтересованных людей.

Привычные антитезы «похож – не похож», «нравится – не нравится», «совсем не он (она)» разумеется не исчерпывают, а то и вовсе не касаются художественного существа дела. Художник «видит» человека, «видит» в нем своего, на данный миг, героя и по собственной воле приглашает его на полотно. Если это и заказной портрет – все одно, художника ведет его воля, масштаб и состояние его души.

Портрет кисти Чувашевой русского дипломата советской школы, воспитанника знаменитого МГИМО Сергея Лаврова, на мое восприятие – сердечно угаданный и с тончайшей деликатностью явленный образ поглощенного своей нравственно обязывающей миссией служения государству, личной привя-



► Татьяна Чувашева
Проезжала конница.
XX век. Триптих. 2021
Доска, левкас,
темпера, 56х30

занностью и причастностью к трепещущей (и в его руке тоже) судьбе Отечества, что смотрит на него глазами великого множества людей из разных далёких сторон разрозненного мира.

Я могу не знать (хотя знаю), что Сергей Лавров уже давно Министр иностранных дел Российской Федерации. Могу и вовсе не знать о его причастности к дипломатическому сословию - портрет лишь намекает на это - едва заметное золотое шитье форменного мундира Чрезвычайного и Полномочного Посла. Главное – взгляд, обращенный в себя и вовне, в единый миг, оценивающий происходящее и принимающий решения.

В этом взгляде, угаданном-разгаданном живописцем до такой степени проникающей пронзительности, что его и выдержать трудно - неотвратимость бытия, но и победительная воля, способность отвести нечто непоправимое и обрести истину момента в действии-решении в данную минуту, но на долгие времена. Суров на портрете Чувашевой министр Лавров в минуту решения. Мы часто видим на телеэкранах Министра иностранных дел - улыбающегося, остроумного, исполненного выразительной строгости. Здесь, на портрете, Лавров другой. Таким мы его не знаем (разве что люди из совсем близкого рабочего окружения).

Но художнику дано восчувствовать своего героя на глубине его личностной изначальности, в миг обращения к самому себе и поиска, может быть единственно верного шага во благо доверившихся ему современников...

В разные годы, при самых неожиданных обстоятельствах, мне довелось издали, а то и близко, наблюдать выдающихся русских дипломатов – молодого Андрея Андреевича Громыко (при гражданском прощании с Максимом Максимовичем Литвиновым еще в старых покоях МИДа в Москве на Лубянке); Чрезвычайного и Полномочного Посла Валентина Фалина, человека с чертами гениальности, с которым посчастливилось работать и близко общаться; Посла Владимира Семенова, Посла Терехова, и еще многих замечательных людей из мира отечественной дипломатии.

Сергей Викторович Лавров, для меня, из этого ряда больших русских дипломатов – хранителей образа Государства Российского. Живописный портрет Лаврова кисти Татьяны Чувашевой открыл мне не какого-то нового Лаврова, но иного, и замечательного! И теперь я могу признаться себе, что вдруг, на художественной выставке, оказался (мысленно!) среди тех немногих из рабочего окружения министра иностранных дел моей страны, кто, возможно, и знает его такого – свободно строгого, какого уже в следующий миг никто не увидит-не узнает, и так и не проникнется тайным волнением в миг государственного поступка...

Необорима сила искусства на пути художественного прозрения. ■



► Татьяна Чувашева. Пряха. 2017
Доска, левкас, темпера, 50x40



► Татьяна Чувашева
Артист (Портрет А. Н. Вертинского). 2022
Доска, левкас, темпера, 17х21

ВОСПЕВАНИЕ ЖЕНСТВЕННОСТИ

АНДРЕЙ ЗОЛОТОВ-МЛ.

Московская выставка Татьяны Чувашевой в залах Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки уже третий день меня не отпускает. Совершенно очаровала и погрузила в свой мир – выставка «ЦЕЛИКОМ».

Я очень люблю, когда выставка оказывается больше суммы представленных работ, приобретает собственную силу. Это – как раз один из таких случаев. Называется выставка «Современная парсуна» – это отсылка и к основной технике, избранной Чувашевой – живописи темперой на доске (хотя и полотна, живопись маслом, тут тоже есть). Но также и к попытке создания духовного портрета, взгляда на человека как образа Божия. Однако совсем не в иконописной манере, как парсуне и положено.

Я бы сказал, что это «нео-нео-ренессанс», здесь ощущаются художественно воспринятые «западные корни». Невольно вспоминал австрийских художников XX века, увлекавшихся доказыванием миру, что они могут писать как старые мастера – того же Эрнста Фукса. Или «новую вещественность» как течение и, в частности, мощную недавнюю выставку Рудольфа Вакера в Вене. То, да не то!

В живописи Татьяны Чувашевой отсутствует напыщенность, демонстрация. Её мастерство может удивлять, особенно на фоне глобальной эрозии академической школы, но оно всё же не главное, оно средство в создании образов – причем образов не намеренно архаичных, а вполне современных.

И, наконец, художница совершенно не чурается своей женственности, её принимает и, наоборот, ее воспевают. И тем напоминает мне любимую художницу моего пубертата Зинаиду Серебрякову.

Чувашева – мать семерых (!) детей, многие её модели – ее дети в разном возрасте. Значительная часть ее предыдущих выставок, которые я посещал, так или иначе была посвящена «миру детства». Это первая, охватывающая ее личный художественный мир в более полной степени (уж не знаю, насколько целиком). Она не стесняется назвать своего мужа Адамом (так назван его портрет) – то есть видит себя Евой. При этом показывает свой иронический автопортрет с ячменем на глазу, но мы вполне находим её красоту в других женских образах на её выставке.

В живописи Чувашевой – не «переделывание» окружающего мира, как свойственно, наверное, мужскому взгляду художника, а его принятие и преображение в себе. А избранная техника и поразительное владение ею очень важны и ценны, но представляют собой способ этого принятия и преображения. ■

УСПЕТЬ ВСЁ ЗА НЕДЕЛЮ

ВЫЕЗДНАЯ ШКОЛА ВАХТАНГОВСКОГО ТЕАТРА В РУЗЕ

ДАНИИЛ ВДОВИН



► Участники выездной школы Вахтанговского театра

Запоминающимся событием последних лет в Союзе театральных деятелей стала работа над проектом выездных школ для молодых профессионалов со всей России. Дом творчества «Актёр» в подмосковной Рузе на неделю преобразовывался в место передачи традиций, где побывали актёры МХТ им. Чехова и Малого театра, преподаватели Школы-студии МХАТ и Щепкинского училища. А в этом году мероприятие проводилось совместно с Театром Вахтангова и Щукинским институтом.

Встреча актёров из разных театров для участия в общих тренингах и постановках – задача амбициозная. У организаторов с самого начала не было цели переучить или доучить выбранных артистов. Вместо этого их ставили в неустойчивое положение – существование в иной театральной традиции целую неделю. Освоить и присвоить всё за это время невозможно, но появившееся на занятиях вопросы в будущем могли бы стать опорой для самосовершенствования в профессии. Если у нескольких участников мероприятия возникло хотя бы любопытство к темам занятий, то можно смело назвать оправданными усилия мастеров.

«Выездная школа Вахтанговского театра» началась в стенах Щукинского института, где во время торжественного открытия Евгений Князев и Павел Любимцев кратко рассказали о истории Студии Евгения Вахтангова и подарили участникам книгу Бориса Захавы «Вахтангов и его студия». Разумеется, с надеждой её изучения в будущем. Позже молодым артистам показали, как проходит обычный учебный день московского студента Щуки. Там они прошли мимо портретов выпускников разных лет, посетили кабинеты актёрского мастерства, нарушили покой во время занятий по танцу и краем глаза увидели работы кабинета мастерства грима. Приём удачный – наблюдение интриговало и побуждало готовиться к встрече с преподавателями этой же театральной школы.

Логичным продолжением дня было знакомство участников проекта с внутренним устройством Театра Вахтангова. Там они увидели экспозицию мемориального кабинета Рубена Симонова и Михаила Ульянова. После изучения залов исторического здания молодых артистов удивила хорошо сохранившаяся обстановка «сталинской» ложи для особых посетителей. Помимо этого, гостям показали современное оборудование технических помещений новой сцены.

Знакомство с театром дополнили слова директора театра: Кирилл Крок вышел на сцену Арт-кафе и рассказал о своём видении организации театрального дела. Участники посмотрели на театр как на огромный механизм, где необходим контроль над всеми игровыми площадками и служебными зонами. Всюду висели экраны с графиком экскурсий и репетиций – жизнь в здании не утихает. Директор ответил на вопросы гостей о поиске компромисса с артистами, не нашедшими себя в предложенной им роли. Говорил он и о формировании репертуара с точки зрения прагматики – из определённого числа выпущенных спектаклей остаётся несколько успешных работ. Без истории, знакомства со знаковыми местами на Арбате было бы сложно понять мир тех, кто причисляет себя к Вахтанговской школе.

В Доме творчества «Актёр» в Рузе проводились лекции, мастер-классы и репетициями. Занятия по теории и истории театра готовили к практическим тренингам в зале. Так, после занятия с преподавателем по сценическому движению Андреем Дрозным встречи в течении нескольких дней продолжил его коллега Андрей Щукин. Подробная лекция об элементах Вахтанговской школы готовила к встречам с Родионом Овчинниковым и Галиной Сазоновой по мастерству актёра. Преподаватели демонстрировали упражнения для тренировки внимания, воображения и свободы мышц. Особое прорабатывалось взаимодействие с партнёром на сцене, и на одном из занятий молодые артисты в парах передвигались по залу с воображаемой материей в руках и берегли её от повреждений.

Творческая встреча с Виктором Добронравовым открыла второй день «Выездной школы Вахтанговского театра». В разговоре с участниками актёр поделился жизненными историями и воспоминаниями о ролях разных лет. На глазах у всех герой встречи превращал свое выступление в сцены спектакля. Он открыто и честно общался с молодыми профессионалами. Слушателям особенно запомнился его совет самостоятельно создавать себя в театре, несмотря на губительные для сцены закулисные интриги. На встрече с Юлией Рутберг молодые артисты задавали интересующие их вопросы о специфике актёрской профессии, истории русского театра и путях развития карьеры. Молодым коллегам она советовала слушать себя и не забывать о важности отдыха, будь то парк в родном городе или цветущий дворик на Арбате.

Вместе с преподавателем по сценической речи Юлией Быстровой участники проекта успели поставить полноценный этюд. На показе они выстраивались полукругом и исполняли «гимн чумы» из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Все пятьдесят человек одновременно существовали в своём на-



► Эльдар Трамов проводит мастер-класс

строении: ударяли по полу, создавали шумы и произносили пушкинский текст. Из множества отработанных слов и звуковых эффектов складывался пугающий мотив надвигающейся катастрофы. «Пир во время чумы» стал подступом к основному событию проекта – постановке «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина.

В конце дня в Рузе театровед Елена Дунаева поговорила с молодыми артистами о пушкинском произведении и его месте в русском искусстве. И уже только на репетициях режиссёр Эльдар Трамов продолжил разбор на сценической площадке. Выбор материала не был случайным. В лаконичном слоге «Маленьких трагедий» собрано много мыслей и образов. Именно эта особенность пушкинского произведения помогла создавать непродолжительные по времени, но полные размышлений сценические сюжеты. У исполнителей не было костюмов, а для оформления пространства использовали сложенные из подручных материалов предметы. Важно учитывать, что основой занятий с Травовым было внимательное прочтение классики и её выразительное отражение на сцене. После первой встречи с режиссёром команда из пятидесяти человек приступила к выбору своих будущих сюжетов из «Маленьких трагедий». Исполнители сами разбивались на отдельные группы и распределяли между собой роли. Они учили текст и репетировали постоянно, а любая свободная минута использовалась для поиска удачного решения роли.

Всего было поставлено около двадцати этюдов. Молодые актёры больше всего интересовались «Каменным гостем», и часто представляли сцену ужина у Лауры. Режиссёр настаивал на изображении соперничества героев – «она Дон Гуан в юбке!» Поэтому исполнители часто показывали борьбу любовников в жесте и во взгляде. В одном из этюдов Лаура



► Участники выездной школы
Вахтанговского театра

приманивала Дон Карлоса хлопками, пока он крался за ней и не смел открыть глаза. В другом прочтении после гибели Дона Карлоса Лаура пристально смотрела на Дона Гуана, но моментально уводила свои руки и не давала прикоснуться к себе даже пальцем. Отличной от остальных стала сцена Дон Гуана у памятника командору. В зале выключили свет и зажгли огни телефонов, в центре стоял исполнитель на стульях. Дон Гуан забирался ближе и глумился над покойником: размахивал перед статуей указательным пальцем, словно шпагой, и пядями отмерял на фигури настоящие габариты маленького командора.

«Пир во время чумы» запомнился сценами встечи беснующийся толпы и Священника. В одной из них исполнительницы показывали пластический номер: обступали стулья в устрашающих позах и с шипением вслушивались в отрезвляющий монолог. Кто-то постепенно отходил в сторону Священника, смягчая дикие изгибы тела. В другом прочтении посетители пира наблюдали за настроением Председателя и боялись моргнуть без его разрешения. Одного Вальсингама хватало, чтобы робкий музыкант падал на колени и ритмично исполнял мелодию, ударяя по стаканам. Внезапно кто-то решался напомнить о Джаксоне, и только тогда Председатель нарушал тишину и будто палил из пистолетов под ноги толпы для разжигания танца и веселья. Ещё в одном отрывке удачно раскрылось упражнение Галины Сазоновой. Тогда одна из актрис представлялась Чумой и искала жертву – замершую фигуру горожанина. А партнеры на сцене моментально достраивали позу движениями и превращали её в бытовое поведение.

В «Скупом рыцаре» наиболее ярким оказался сцена встречи героев с Жидом. Альбер и Иван сидели прижавшись друг к другу, искали еду у себя в карманах, а потом стоя на коленях трепетно передавали кусок сахара. Появление Жида обернулось фарсовым представлением. Сначала оба держались за руки и скакали вокруг благодетеля, наивно улыбались. Но после устраивали настоящий поединок: переговорщики сидели на стульях и всматривались в зал, пытаясь при помощи интонации удерживать первенство в разговоре о деньгах.

По «Моцарту и Сальери» поставили всего одну сцену. Моцарт стремился ухватить в пространстве вдохновение и музыку, после чего неугомонно передавал всё найденное Сальери. И в момент гению удавалось ухватить самую высокую звезду творчества, но на глазах у друга она превращалась в пустоту в разведённых ладонях. Моцарт усаживал Сальери в кресло и мастерил из него памятник гордыне.

Режиссёр участвовал в репетициях и наблюдал за любыми изменениями в этюдах. Травов приветствовал использование пантомимы, танца, звуковых и световых приёмов. Но в то же время он не терпел отклонений от смысла «Маленьких трагедий». Также ему постоянно приходилось напоминать об оценке совершённого действия, актёры часто упускали этот элемент. Режиссёр говорил и о важности тренировки взаимоотношений с партнёром. Вместо этого исполнители пытались заранее договориться, но менялись незначительные обстоятельства на площадке и все слова теряли смысл, а действие разрушалось. Травов хотел видеть осмысленную игру вместо пустой трансляции текста. Для этого он приводил живой пример. Во время исполнения сцены из «Скупого рыцаря» актёр бережно выставлял на стол баночки с опавшими листьями и обращался с ними как с монетами. Но осмысленность этюда не пропала в тот момент, когда вместо предмета в воздух пришлось подбрасывать воображаемые монеты.

На «Выездной школе Вахтанговского театра» опытом делились несколько поколений артистов и преподавателей. И не всегда это напрямую связывалось со строгой традицией преподавания в Щуке или цитатами из Вахтангова. Каждый гость проекта мог рассказать о собственном пути, предложить видение исполнения этюда или тренировочного упражнения. И в этом уникальность обучения, основанного на взаимном доверии и честности в способах передачи и восприятия театрального мастерства. ■

ПРЕОДОЛЕТЬ ВРЕМЯ

КРЫМСКАЯ МУЗЕОЛОГИЧЕСКАЯ ШКОЛА - 2025

ТАТЬЯНА ГОРЯЕВА



► Открытие XXIII Волошинских Чтений и Девятой сессии Крымской музеологической школы. 27 мая 2025. Дом-музей М.А. Волошина. Коктебель. Крым. Музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина»

О Максимилиане Волошине и его магическом магнетизме, притягивающим людей искусства, вспоминали в эти дни участники и гости двух юбилейных событий, неразрывно связанных его именем. С 1911 года в Доме Поэта в Коктебеле каждое лето здесь собирались поэты, художники, музыканты, актеры. Здесь по долгу гостили сестры Цветаевы, Николай Гумилёв, Сергей Соловьёв, Корней Чуковский, Осип Мандельштам, Андрей Белый, Валерий Брюсов, Александр Грин, Алексей Толстой, Илья Эренбург, Владислав Ходасевич, Михаил Булгаков, Илья Сельвинский и многие другие. После смерти поэта в 1932 году, его жена, Мария Сергеевна Волошина, сохранила мемориальную обстановку комнат, библиотеку и архив. 1 августа 1984 года состоялось официальное открытие музея как филиала Музея И. Айвазовского в Феодосии, а в 1988 году Дому-музею Волошина был присвоен статус самостоятельного музея. В 2001 году на его базе был создан Коктебельский республиканский эколого-историко-культурный заповедник «Киммерия М.А. Волошина». Все эти годы традиции, заложенные М. Волошиным, бережно сохранялись и развивались. В 2015 году на

XIII симпозиум «Волошинский сентябрь», который проходил особенно масштабно в Год литературы в России, собралось небывалое число участников, и помимо научной повестки, обсуждались планы и перспективы совместных научных и информационных проектов. Я тогда в качестве директора Российского государственного архива литературы и искусства презентовала не только многочисленные издания архива, но и делала доклад о возможностях сотрудничества музеев, архивов и библиотек при создании единого информационного культурного пространства. Многие идеи, которые были высказаны участниками симпозиума оказались очень плодотворными и позднее воплотились в жизнь. Тогда же возникла идея о создании научно-образовательной и дискуссионной площадки для музейных специалистов, которая смогла бы объединить не только филологов и историков литературы, но и музейное сообщество России.

И вот уже через год 27 мая 2016 г. в Коктебеле была открыта первая в новейшей истории России Крымская музеологическая школа «Museum studio». Она возникла по инициативе экспертов исследова-



► Музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина»



► Музей Марины и Анастасии Цветаевых. Феодосия Крым. Фото автора

тельской группы «Российская музейная энциклопедия» (Новый институт культурологии, Москва) и специалистов Историко-культурного, мемориального музея-заповедника «Киммерия М.А. Волошина» (Республика Крым). То, что музеологическая мысль теперь так тесно связана с крымской землей не вы-

зывает никаких сомнений, поскольку именно Крыму принадлежит особое место в открытии и изучении археологических памятников полуострова и создании здесь первой сети провинциальных общедоступных музеев России.

Музейная сеть Крыма начала формироваться в начале XIX в. и продолжает свое активное развитие в настоящее время. Исследователи выделяют несколько этапов развития музейной сети полуострова¹. Первый этап, охватывает XIX – начало XX вв., – период активного формирования и развития музеев на всей территории Российской империи, что явилось естественным следствием общекультурного развития общества, возросшего интереса к отечественной истории, формирования общественной потребности в изучении и сохранении памятников культурного и природного наследия. Первые крымские музеи – это музеи древностей, связанные с археологическими изысканиями, активно проводившимися на полуострове. Феодосийский музей древностей был создан в 1811 году по инициативе феодосийского градоначальника С.М. Броневского, основу музея составила коллекция феодосийского купца Джебавджи. В 1826 году, благодаря хлопотам археолога И.Ф. Бларамберга, при поддержке новороссийского генерал-губернатора М.С. Воронцова был открыт Керченский музей древностей на базе коллекции Поля Дюбрюкса, формировавшейся с 1810 года, и материалов, собранных Бларамбергом².

Именно в Крыму и на прилегающих к нему территориях юга России в 1810–1830-е гг. на государственные средства были открыты исторические музеи в Николаеве, Феодосии, Симферополе, Одессе, Керчи, Никитский Ботанический сад под Ялтой. В 1869 г. в Крыму был создан первый музей, связанный с отечественной историей: участники 349-дневной обороны Севастополя в Восточной (Крымской) войне 1853-1856 гг. инициировали создание старейшего военно-исторического музея Черноморского флота – музея Севастопольской обороны 1854-1855 гг. В 1880 г. была открыта публичная картинная галерея, основанная академиком и почётным членом Императорской Академии художеств, Академией художеств в Амстердаме, Риме, Париже, Флоренции, художником с мировой известностью И.К. Айвазовским⁴. С 1884 по 1917 г. по всей территории Российской империи создаются Губернские ученые архивные комиссии, состав которых формировался на добровольных началах, а средства складывались из членских взносов и пожертвований. В 1887 г. была учреждена Таврическая ученая архивная комиссия (ТУАК), организовавшая свой музей древностей и библиотеку. В 1892 г. благодаря усилиям и деятельности К.К. Косцюшко-Валюжинича, одного из организаторов «Кружка любителей истории и археологии»⁴.



► Музей-заповедник «Киммерия М. А. Волошина»

Спустя почти столетие, в начале XX в., в восточной части Крымского полуострова художник и поэт Максимилиан Волошин обдумывал, как лучше организовать систему образования и творческие организации молодого государства. Особое значение для Школы имеет идея Волошина о создании Экспериментальной научно-художественной студии в Коктебеле, задачи которой виделись автору в том, чтобы «через эту пропасть между учёным и живописцем... перебросить мост... Путь: чтение лекций учеными и теоретиками искусства..., опубликование трудов „Студии“...»⁵, - подчеркивает одна из основательниц КМШ И.В. Чувилова. Идеи, положенные в основание Школы (и основная из них — стремление «перебросить мост» между теорией и практикой музейного дела), явно перекликаются с направлениями работы волошинской Студии⁶.

27 мая при поддержке Министерства культуры Республики Крым в Доме-музее М. А. Волошина в Коктебеле открылись и начали работу XXIII Волошинские Чтения «Дом Поэта: на перекрёстке культур»⁷ и Девятая сессия Крымской музеологической школы «Museum Studio», посвящённые 50-летию образования Дома-музея М.А. Волошина и 25-летию создания Музея-заповедника «Киммерия М.А. Волошина». На открытии с приветственным словом от Министра культуры Республики Крым выступили Сергей Патрушев – начальник управления музейного, библиотечного дела и образования в сфере культуры Министерства культуры Республики Крым, Дарья Маркова – начальник отдела Музейного фонда Российской Федерации Департамента музеев и поддержки циркового искусства Министерства культуры Российской Федерации; Игорь Заикин – заместитель председателя Феодосийского город-

ского совета поздравил присутствующих от имени руководства и депутатов г. Феодосия; участники Волошинских Чтений и Крымской музеологической школы: эксперты школы Татьяна Горяева – доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела «Литературное наследие» ФГБУН Института мировой литературы имени А. М. Горького Российской академии наук (Москва) и Василина Трубилко – старший научный сотрудник, заведующая спецфондом Центрального Военно-морского музея имени императора Петра Великого Министерства обороны Российской Федерации (Санкт-Петербург), Сергей Пинаев – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета «Российского университета дружбы народов» (Москва), Алексей Зубарев – учёный секретарь ГБУ РК «Дворец-замок «Ласточкино гнездо»», председатель Жюри конкурса студенческих проектов «Увлекательная музеология»; Людмила Обуховская – писатель, искусствовед, театровед, киновед, Заслуженный журналист Республики Крым. Церемонию открытия провели кураторы Крымской музеологической школы – заместитель генерального директора музея-заповедника М.А. Волошина Наталия Мирошниченко и руководитель исследовательской группы «Российская музейная энциклопедия» Ирина Чувилова. Выступающие отметили важность проведения ежегодных встреч для обсуждения теоретических и практических вопросов музеологии, актуальность направлений работы Крымской музеологической школы по повышению квалификации музейных специалистов. О вкладе Максимилиана Волошина в русскую и мировую культуру, значении творчества поэта для современности в своем выступлении сказал про-

фессор кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета ФГБОУ ВПО «Российский университет дружбы народов» Сергей Пинаев. Музыкальные поздравления для участников XXIII Волошинских Чтений и Девятой сессии Крымской музеологической школы «Museum Studio» подготовили Наталья Горленко (Москва), Елена Рафаилова (Коктебель), Андрей Соловьев (Москва), Анатолий Шенберг (Нижний Новгород), Сергей Наумов (Сергиев Посад) а также преподаватели и учащиеся Коктебельской школы искусств Юлия Комова, Марина Алексеева и Иван Гжебак. После открытия в конференц-зале Музея Марины и Анастасии Цветаевых состоялось пленарное заседание XXIII Волошинских Чтений – научно-практической конференции «Дом Поэта: на перекрестке культур», а в Коктебеле – программа Школы: онлайн-лекцию «Новые тенденции в сохранении и управлении наследием (опыт Республики Индии)» в рубрике «Специальный гость», читал Доктор Мунджал Гириш (Дели, Республика Индия), установочные лекции по направлениям обучения Крымской музеологической школы прошли параллельно. Вечером состоялся авторский концерт поэта и киноактера Андрея Соловьёва (Москва) по его новой книге стихов и презентации своих учреждений слушателями Школы.

Работа Школы строилась в соответствии с различными направлениями и темами, чтобы максимально охватить все аспекты и новые тенденции современной музейной практики и музеологической мысли.

Модуль I.

Музейный менеджмент и маркетинг

Музейное право и музейная этика

Проектный и продуктовый менеджмент

Управление проектами. Проектная деятельность.

Менеджмент цифровых проектов

Тренинг: Поиск возможных цифровых продуктов

Как вписать национальные цели развития культуры до 2030 года в стратегию развития музея

Концептуализация как основа создания и развития музеев

Тренинг: SWOT-анализ для музея

Кураторские практики в сфере управления наследием

Планирование, организация и проведение выставок

Бизнес-план успешного музейного продукта

Модуль II.

Актуальные вопросы учётно-хранительской и научно-фондовой работы

Предметы с драгметаллами в музейных собраниях: особенности атрибуции, учёта, хранения

Итоги совещания главных хранителей на Интермузее

Музейные предметы из драгоценных металлов и драгоценных камней (ДМДК): что к ним относится

Нормативно-правовая база учётно-хранительской деятельности. Вызовы и перспективы развития. Создание цифрового депозитария

Хранение предметов из ДМДК: условия хранения, маркировка, проблемы реставрации

Экспонирование предметов из ДМДК: требование нормативных документов, условия, оформление передачи

Приём предметов из драгоценных металлов и драгоценных камней в собрание. Спецучёт. Работа с Пробирной палатой

Порядок использования музейных предметов. Музейный фонд и иные фонды

В один из заключительных дней состоялся Круглый стол, на котором участники и все присутствующие обсудили наиболее важные темы, которые были сформулированы модераторами дискуссии Н.М. Мирошниченко, Т.Ю. Николаевой, И.В. Чувиловой. В дискуссии приняли участие: профессор РАНХиГС Ольга Николаевна Астафьева (Москва), ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН Татьяна Михайловна Горяева (Москва), директор Центрального музея Тавриды Андрей Витальевич Мальгин (Симферополь), профессор Института гуманитарных и прикладных наук МГЛУ Ирина Викторовна Малыгина, начальник отдела Музейного фонда России МК РФ Дарья Юрьевна Маркова, генеральный директор Историко-культурного, мемориального музея-заповедника «Киммерия М.А. Волошина» Олег Владимирович Осадчий (Феодосия), генеральный директор Елабужского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника Гульзада Ракиповна Руд (Елабуга).

В условиях необычайно острого интереса аудитории к различным публичным культурным пространствам речь зашла о том, как наиболее эффективно, концептуально осмысленно и, с другой стороны, привлекательно демонстрировать музейные коллекции и выставочные проекты, чтобы привлечь аудиторию разного возраста и разного уровня восприятия. Неизбежно возникли вопросы, в которых были затронуты основные тренды развития музейных технологий - можно ли за ними успеть и надо ли успевать?



► Крымская музеологическая школа – MUSEUM STUDIO

Как найти баланс между стремлением создавать актуальный нарратив вокруг культурного наследия и классическим образом музея, и как в будущем предстоит транслировать актуальные смыслы с точки зрения общественного резонанса. Обсуждались также возможности функционального расширения музейного пространства имея в виду широкую практику образовательно-просветительских программ, сопровождающих основные экспозиции и проекты. И, конечно, разговор зашел о главных участниках процесса - сотрудниках музеев, их возросшей ответственности и овладении новыми компетенциями и навыками музейных специалистов могут измениться в будущем? И здесь важнейшая роль принадлежит системе специального музейного образования и повышения квалификации музейных работников.

Вот почему было принято решение организовать в составе Школы специальную студенческую площадку - научно-исследовательского и творческого конкурса студенческих проектов «Увлекательная музеология» и семинара для студентов. В настоящее время проекты рассматриваются в четырех номинациях — «Музейный проект», «Научное исследование», «Музейный дизайн» и «Музейно-туристическая программа». Финалисты конкурса приглашаются на заключительный этап в Коктебель в период проведения Школы, и имеют возможность не толь-

ко представить свои проекты, но и поучаствовать во всех программах для специалистов. Работы победителей рекомендуются к реализации в музеях и публикуются на страницах издания Школы наряду с лекциями экспертов. И в этом году на рассмотрение жюри конкурса было представлено 10 проектов из разных городов России. 30 мая состоялся финал 9 Конкурса студенческих проектов «Увлекательная музеология» от Крымской музеологической школы, в котором студентки Минусинского колледжа культуры и искусства Валерия Горошко и Екатерина Самсонова в номинации «Музейно-туристическая программа» были награждены Дипломом 1 степени за проект «Нас объединяют Сафьяновы», (научный руководитель Л.Н. Ермолаева), а также дипломом «Признание научного сообщества».

Мне как члену жюри понравился выставочный проект студентов Новосибирского государственного педагогического университета «НОВАТ: Лица, истории, вдохновение» (Куликов Арсений Сергеевич и Навакумар Шари Анжали Тамар; научный руководитель старший преподаватель кафедры социально-культурной и библиотечно-информационной деятельности Е.В. Макарова). Мне показался этот проект созвучным волошинскому духу смелости и экспериментальности, поскольку он предполагает создание иммерсивной выставки, приближая театр к

зрителю и раскрывая его закулисную жизнь. Проект посвящен 80-летию Новосибирского государственного академического театра оперы и балета (НОВАТ), справедливо носящего имя “Театр Победы”, здание которого в годы войны служило центром хранения многочисленных экспонатов из музеев европейской части Страны. Надеюсь, что эта студенческая работа будет представлена в театре и возможно каким-образом в дальнейшем реализована.

Невозможно представить себе ни один научных форум и деловую встречу в Доме поэта без сопровождающих просветительских программ и выступлений актеров, музыкантов, исполнителей. Всего того, что так жадно и страстно любил М. Волошин. И здесь все участники могли выбирать между экскурсиями по двум программам - «Киммерийский Серебряный век» и «Знакомимся с музеями и памятниками Крыма». За эти дни несмотря на напряженную работу мы смогли побывать в музеях Феодосии (музей Марины и Анастасии Цветаевых, Галерея И.К. Айвазовского, горы Клементьева (Узун-Сырт) – колыбели отечественной авиации) и Старого Крыма (Дом-музей К.Г. Паустовского, монастырский комплекс Сурб-Хач, восхождение на гору Кучук-Енишары к могиле М. А. Волошина). А по вечерам наш взор и слух улаждали известные артисты и авторы-исполнители из Москвы, Нижнего Новгорода, Сергиева Посада, Евпатории, Симферополя, Ялты и сотрудников Дома-музея М. А. Волошина – сценарист и координатор Ольга Залеская (Минск).

Невозможно рассказать обо всех гостях Дома Поэта, о тех, в чьей жизни и творчестве Волошин оставил заметный след. А он шутивно называл их весёлым племенем «обормотов». Сам, по определению О. Мандельштама, “почётный смотритель дивной геологической случайности, именуемой Коктебелем, — всю жизнь свою посвятил намагничиванью вверенной ему бухты...». Однажды попав туда и погружившись в волшебную атмосферу Коктебельской ауры, они потом всю жизнь искали и всегда несли в сердце свет, и как Марина Цветаева, по выражению её дочери Ариадны Эфрон, «тот Крым она искала везде и всюду – всю жизнь...». Эти коkteбельские дни, проведённые вместе, вовлекли в этот круг ещё несколько десятков таких же благодарных и влюбленных в своё дело людей.

Дверь отперта. Переступи порог.
Мой дом раскрыт навстречу всех дорог...
...Так минет всё — Европа и Россия.
Гражданских смут горячая стихия
Развеется... Расставит новый век
В житейских заводах иные мрежи...
Ветшают дни, проходит человек.
Но небо и земля — извечно те же.
Поэтому живи текущим днем.
Благослови свой синий окоем.
Будь прост, как ветер, неистощим, как море,
И памятью насыщен, как земля.
Люби далекий парус корабля
И песню волн, шумящих на просторе.
Весь трепет жизни всех веков и рас
Живет в тебе. Всегда. Теперь. Сейчас.
М. Волошин. «Дом поэта». 1926 г. ■

¹ Швецова А.В., Стельмах И.Ф. Формирование музейной сети Крыма: основные этапы и особенности // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Философия. Политология. Культурология. Т. 6 (72). 2020. № 2. С. 135–149.

² Андросов С.А. Музейная жизнь Крыма в 1944–1945 гг. // X Таврические научные чтения (г. Симферополь, 2009 г.):

Сб. мат. – Ч. 1 / гл. ред. Е.Б. Вишневская. Симферополь, 2010. С. 3–12.

³ Музеи Крыма: Справочник-путеводитель / Авт.-сост. А. В. Зубарев, С. Н. Пушкарев, Е. Б. Вишневская [и др.].

– ОАО «Симферопольская городская типография» (СГТ), 2009. – 256 с.

⁴ Хорхордина Т.И. Архивы личного происхождения в России. М.: Весь Мир, 2024. С. 157–171.

⁵ Волошин М. Задачи экспериментальной художественно-научной студии в Коктебеле // Волошин М. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 2.

Проза 1900–1927. Очерки, статьи, лекции, рецензии, наброски, планы / под ред. В.П. Купченко, А.В. Лаврова. М., 2008. С. 518.

⁶ Чувилова И.В. Музейный мост: десять лет Крымской музеологической школе «MUSEUM STUDIO» // Музей. 2025. № 5. 36–41.

⁷ Обширная программа традиционных XXIII Волошинских Чтений см.: Волошинские Чтения | Музей-заповедник “Киммерия М. А. Волошина”. Автор: Наталья Мирошниченко.

ПАМЯТИ ЮРИЯ ЕРЁМИНА

ОЛЬГА ПИНИЖИНА

1 августа не стало Юрия Ивановича Ерёмкина - режиссёра, многие десятилетия работавшего во славу русского психологического театра. Недалеко то время, когда его спектакли будут скрупулёзно изучать, исследовать его режиссёрские методы, писать монографии, посвящённые его творчеству. Пока же сильна боль утраты. И воспоминания тех, для кого уход Юрия Ерёмкина - личная невосполнимая потеря, тех, кто долгие годы знал и любил его - возможно, чуть-чуть эту боль облегчат.

ОЛЬГА ОСТРОУМОВА

Народная артистка России

«Мы были родными...»

На второй курс ГИТИСа (художественный руководитель Варвара Алексеевна Вронская) пришли к нам пять человек из армии. Среди них был Андрюшка Мартынов, мой будущий партнёр по фильму «А зори здесь тихие», и Юрий Ерёмкин. Вот с тех пор мы и знакомы. Но я не могу сказать, что он был каким-то выдающимся на курсе, да и к режиссуре он тогда не стремился. Учились и учились. И воспоминания у меня о студенчестве мимолётные, совсем не творческие. Очень смешно Юра с Андрюшей развлекали нас на занятиях по танцу. Андрюшка садился за рояль, наигрывал что-то: блюм-блям-блям. Юра становился как певец в эту рояльную загогулину и начинал вещать что-то невообразимое, с жестами и мимикой артиста немного кино, но озвучивал, всякий раз импровизировал. Столько лет прошло, а помню.

На втором курсе пришёл к нам преподавать Павел Осипович Хомский. Это было событие! Появился человек из действующего театра, а ведь все наши педагоги «варились» в ГИТИСе. Он нас приучил к самостоятельной работе, к суровым театральным будням. В институте преподаватели студентов опекают, но, придя в театр, они страдают от недостатка внимания к себе. А я даже не почувствовала перехода с учебной на взрослую сцену. Тем более, что в ТЮЗ, по приглашению Хомского, нас пришло пятеро с курса: я, Юрий Ерёмкин, Андрей Мартынов, Владик Долгоруков и Коля Михеев...

Вот в этом театре и состоялся режиссёрский дебют Юрия Ивановича Ерёмкина. Раньше, когда мы учились, никаких режиссёрских порывов у него не было, курс наш был актёрский. Неожиданно он попросил у Хомского позволения поставить спектакль, получил «добро» - и принёс в театр повесть венгерского писателя Шандора Шомоди Тота «Как дела, молодой человек?». Прочёл её в популярном тогда журнале «Иностранная литература», заинтересовался - и заинтересовал нас. Тем более, она подходила нашему тюзовскому зрителю. Я даже не помню, писал ли он инсценировку. Мне кажется, мы обыгрывали диалоги, ситуации, как они развивались в сюжете повести - и спектакль рождался на ходу, без предварительно расписанных ролей. Павел Осипович Хомский спектакль посмотрел, принял - и мы вышли на тюзовскую сцену. Это был первый Юрин спектакль, настоящая студийная работа.

Потом он стал ставить «Позднюю любовь» Островского. И подарил мне первую характерную роль, Варвары Харитовны Лебёдкиной, вдовы. Я ведь выпускалась как «голубая героиня», такая тургеневская барышня, в сплошь лирических тонах. А я мечтала быть актрисой без ампула. И он мне дал не главную героиню, Людмилу, а разбитную интриганку Лебёдкину, лгунью большую. И я очень ему за это благодарна. Первая характерная роль! Я потом смотрела фотографии с этого спектакля - уж не знаю, как я играла, но на снимках какие-то рожи я всё время корчила. Но принимали спектакль хорошо.



► Сцена из спектакля "Не будите мадам" Ж. Ануя
Театр Моссовета. Ольга Остроумова – Роза,
Георгий Тараторкин – Жюльен Палюш

Потом Юра уехал в Ростов-на-Дону, вначале стал главным режиссёром в ТЮЗе, потом - в Драматическом театре имени Горького. Рос как режиссёр, получил признание.

А я в это время перешла в театр на Малую Бронную. Это были годы, когда во всех театрах бушевали страсти. Все снимали всех, трупы как-то возбуждались, и на Малой Бронной тоже самое было. Там ученики восстали против Эфроса, его же ученики, и были какие-то собрания, но так как я была беременна вторым ребенком, то я на этих собраниях не присутствовала, но прекрасно знала, что там делается. Меня тогда это очень сильно удивляло: как после таких собраний актёры будут играть вместе? Театр нужно расформировывать. До этого не дошло, но театр распался. Эфрос ушел на Таганку, Дунаев тоже ушел, в никуда фактически.

И я решила уйти. Хомский в это время уже руководил Театром Моссовета. Я и подумала: куда, как не к своему учителю, уходить? Позвонила Павлу Осиповичу, спросила, возможно ли это? И услышала: «Конечно, Олечка, приходи, буду рад».

И мне оформили перевод с Малой Бронной в Театр Моссовета. Юрия Ивановича здесь ещё не было. Возвратившись в Москву, он стал главным режиссёром в Театре Советской Армии, потом в Театре Пушкина.

Я пришла в Театр Моссовета в 1983 году, но первый наш спектакль на этой сцене - «У врат царства» Кнута Гамсуна Юрий Ерёмин поставил только в 1992 году. Это был очень интересный спектакль, его до сих пор вспоминают. Главную роль играл Юра Тараторкин, а я - главную женскую роль, его жену, Элину. Герой, Ивар Карено, философ - не уделяет достаточного внимания жене, и она заводит любовную интрижку. Вот тут-то и возникло затруднение. Моим «партнёром по интрижке» был Женя Лазарев, а у нас взаимной симпатии не возникло. И как играть влюблённость, страсть, когда обниматься с партнёром очень сложно? Поделилась своими сомнениями с Ерёмным. Он не стал мне выговаривать, мол, ты же актриса, преодолей себя, а пошёл мне навстречу и придумал замечательную мизансцену: мы соприкасались руками, протягивая их в щели забора. И это при том, что в спектакле он требовал от нас почти жизненной достоверности. А тут - совершенно изумительная, театральная мизансцена, напрочь лишённая достоверности.

Через некоторое время Женя Лазарев уехал в Америку, у меня появился другой партнёр. Другой артист, другие глаза, другая внешность - и у меня ничего не получалось, какие-то механические диалоги. Попросила Юрия Ивановича дать мне привыкнуть, «обжиться» в новом дуэте. А он как закричит на меня: «Ты зазвездилась, что это такое!». Я, от того, что это не имеет ко мне никакого отношения, так растерялась, вышла за кулисы, разрыдалась, до валерьянки дело дошло. Он остановил репетицию. И думаю: «Как же он не понял? Он же сам настаивал на принципе: как сегодня ты чувствуешь человека, так и играй с ним, а я пока не знаю, как к нему подойти». На следующий день он позвонил: «Прости. Я потом подумал и понял тебя. Я же сам хотел не игры, а искренних чувств». Главное, он понял. Поначалу обидел меня - так и я его обидела нечаянно с «Без вины виноватые». Была у нас с ним такая занимательная история. Пётр Фоменко поставил «Без вины виноватые» в Вахтанговском театре. Я была поражена этим спектаклем. И, когда Юрий Ерёмин предложил поставить эту пьесу для меня, не подумав, сказала: «Юрочка, «Без вины виноватые» не надо тро-

гать ещё лет тридцать» после Фоменко». Он очень обиделся на меня, и какое-то время мы не разговаривали. А потом всё опять наладилось. Мы любили друг друга, обижались- не обижались...

Но это тоже от близости нашей с Юрой. В наших отношениях - то спокойное течение, то бурное, иногда разлады, потом примирения - мы были родными...

А потом мы с Юрой Тараторкиным у Юрия Ерёмину в каждом спектакле играли.

«Не будите мадам» Жана Ануя был поставлен для Тараторкина. Главный герой - режиссёр, который всю жизнь хочет поставить «Гамлета» ради сцены с матерью. Но пока ставит «Трёх сестёр» - я играла актрису, которая репетирует Машу и проносит её знаменитый монолог-покаяние перед сёстрами. По сюжету она и первая жена героя. Вот такая театральная фантазмагория. Спектакль сложный, яркий - к счастью, его хорошо сняли, по видеоверсии можно понять и почувствовать, что происходило на сцене.

В «Серебряном веке» Михаила Рощина Юрий Ерёмин и оформление сам делал, и звуковое решение. Это уже целиком авторский спектакль. Тема тяжёлая - сталинские репрессии, предательство, страх. По сути, это автобиографическая пьеса - о том, как молодой Рощин входил в литературу, о тех страшных временах, когда одним постановлением перечёркивались судьбы, как у Ахматовой и Зощенко...

Юра Тараторкин здесь получил неожиданную для себя роль, этакого пройдохи, Виктора Михайловича. Замечательное качество режиссёра Ерёмину: не использовать уже известные качества актёра, а дать ему расширить свои актёрские рамки. Я очень радовалась за Юру Тараторкина, ему давно уже было пора выйти из образа романтического благородного героя. Вначале он даже сопротивлялся, но потом был благодарён Ерёмину. Мы очень любили этот спектакль.

Когда прощались с Юрием Ерёминим, я сказала, что многие его спектакли - украшение репертуара театра Моссовета. «Царство отца и сына» по трилогии А.К. Толстого - замечательный спектакль. Но ему можно изучать историю России, почувствовать её дух. А вот «Героя нашего времени» я не приняла. Мне он показался слишком иллюстративным. Ну что ж? Нет режиссёра, у которого одни победы...

В спектакле «Р.Р.Р» по «Преступлению» и наказанию» замечательно играли Виктор Сухоруков и наш молодой актёр Лёша Трофимов. Меня приятно удивило, что на панихиде очень много молодых артистов говорили слова благодарности Юрию Ерёмину. Значит, он что-то оставил в них. Был и строг, и юмор у него был великолепный, Нил Кропалов его афоризмы зачитывал... Для человека ведь важно оставить после себя что-то в других, молодых, не быть забытым... И Ерёмин оставил. Со временем это станет ещё ощутимей.

...Юрий Иванович начинал работать над «Поздней любовью» Островского. И меня определил на роль Фелицаты Шабловой. Но не случилось. А могла быть такая славная переключка с нашей молодостью, с тюзовской «Последней любовью», поставленной полвека назад...

ВАЛЕРИЙ БАРИНОВ

Народный артист России

«Театр был для него религией»

С Юрием Ивановичем я знаком со студенчества. Мы учились на одном факультете, но тогда общались мало.

Потом вдруг стали доходить вести из Ростова-на-Дону о нём как о хорошем режиссёре. А я в те годы уже был в Театре Советской Армии, меня из Александринки пригласил Ростислав Горяев. Вот там мы снова и встретились с Юрием Ерёминим. В моей длинной театральной жизни есть пять режиссёров, которые открывали мне то, что я про себя не знал. Среди них - и Юрий Иванович Ерёмин. Наша встреча была достаточно интересной. Когда он пришёл в Театр Советской Армии, я подал заявление об уходе. Со стороны трудно было не усмотреть в этом связи. А дело было в другом. Мне была нужна отдельная квартира, я один воспитывал сына - а мне отказали. Хотя по всем законам и положениям должны были дать. Вот я и решил уйти. Юрий Иванович быстро подписал моё заявление, восприняв мой жест как протест против его назначения главным режиссёром. Но всё же вызвал меня в кабинет, мы объяснились - и начали работать вместе.

Первым нашим спектаклем стал «Закон вечности» Нодара Думбадзе. Я играл там плохого человека, Нугзара Дарахвелидзе. А Юрий Иванович пригласил в этот спектакль моего шестилетнего сына Егора, он играл маленького Бачана Рамишвили, героя Игоря Ледогорова. Так что для моего сына, который стал хорошим актёром и режиссёром, Ерёмин стал первым режиссёром.

Мне было интересно, как он работал, его методы. Он работал этюдно. Для него важнее всего было, чтоб актёр выразил мысль автора. И настаивал, чтобы вначале мы говорили своими словами, пусть коряво, не следя за стилем, искали свой подход к образу. Но потом эти «свои слова» отпадали - и актёр заговаривал языком Достоевского, Толстого, Чехова, уже через две-три репетиции. Ловил мелодию и уже понимал, про что ты говоришь. Классический текст режиссёр ему не навязывал, не требовал выучить к репетиции - но вёл к этому тексту вот таким необычным учебным путём. Мне безумно это нравилось.

Когда я узнал, что Ерёмин будет ставить «Идиота», в первый раз в жизни и, наверное, в последний попросил у режиссёра роль, Гани Иволгина: «Хоть в третьем составе, я буду на всех репетициях сидеть!». Получил, без объяснений, категорический отказ: «Нет, эту роль будет играть другой артист». Я ушёл расстроенный. На следующий день вывесили распределение, я подошёл и сел: я - Рогожин! В первом составе! Роль, о которой я даже не мечтал... Стали репетировать и утром, и вечером. Всё смешалось. Жил я рядом, метров 30-50 от театра. Каждый день - один и тот же короткий маршрут. Ничего вокруг не замечаешь, сосредоточен на роли. Ещё и за маленьким сыном надо было следить. Наконец сдали спектакль, выложились все на показе. Принимали здорово. И вдруг Юрий Иванович говорит: «Давайте-ка вечером сыграем «Идиота» под замену». Вечером был успех. Мы сыграли просто замечательно: усталость как бы сняла с нас все зажимы (вообще артист больной или усталый играет хорошо, потому что нет сил «плюсовать»).

А на следующий день мне надо было ехать в Питер на пробы. Был конец мая или начало июня. Вечером я сел в поезд, просыпаюсь, посмотрел в окно, а там зелень, цветы, белая ночь в разгаре. И я как очнулся, закричал: «Лето!». До этого ни погоды, ни природы не замечал.

Я помню, как незаметно Юрий Иванович подводил к нужному состоянию. В финале, когда Парфён уже зарезал Настасью Филипповну, он не в себе, и Мышкин рядом не в себе, мне вдруг так захотелось заорать. От боли, от понимания, что всё кончено. И я заорал. Ерёмин, который не мог сказать: «Хорошо, хорошо», - вдруг из зала закричал: «Гениально!» Всё сошлось. Этот истощный крик Рогожина и был финалом спектакля. Причём я выходил на него всегда очень легко, потому как знал, куда я иду.

Потом я много в его спектаклях играл. Правда, сначала отказался играть в «Палате №6», на то были личные причины. Но позже всё-таки в этот спектакль ввёлся, мы объездили с ним всю Америку и всю Европу.

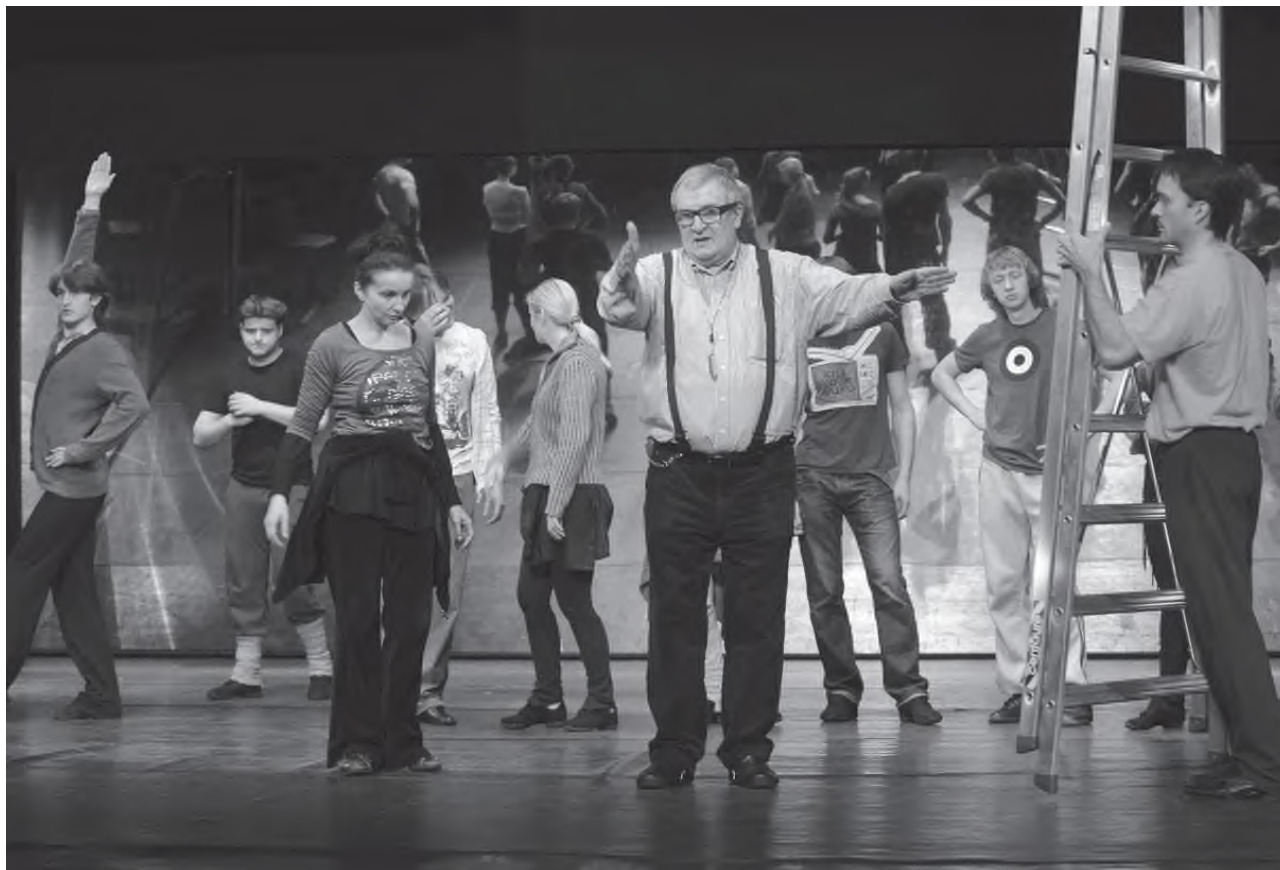
Уже в Театре Пушкина Юрий Иванович ставил «Бесы» Достоевского. Мы репетировали с Георгием Тараторкиным, я играл Шатова. Эти репетиции вызывали у меня полный восторг!

Что такое для меня хороший режиссёр театральный? Это тот, который может поставить невыполнимую задачу. Вот поставит задачу - и я понимаю, что я это сделать не могу, я это сыграть не могу - и тогда я начинаю вытаскивать из себя то, что вообще возможно. Это процесс сладко-мучительный. То есть ты спать ложишься, встаёшь, зарядку делаешь - ты думаешь только об этом. Как эту сцену сыграть, что в себе нажать, что в себе приоткрыть, где найти болевые точки...

И вот когда режиссёр мне ставил такую задачу, я понимал, что это хороший режиссёр. Вот пример. Я уже сыграл Рогожина, мы репетировали «Статью» Романа Солнцева. Мой герой - правдолюбец Макар Вепрев, начальник областной инспекции архитектурно-строительного контроля. Он борется, его отовсюду выгоняют. Пьеса была очень актуальна. Я помню, мы играли в Киеве, так народ вскакивал на сцену, чтобы рассказать о своих бедах. У меня была сцена, которую я называю «С ботинками». Герой мой ходил в сандалиях, а дочь на свою первую зарплату купила ему ботинки, он примеряет их. Казалось бы, что тут играть? Мне Ерёмин говорит: «Ты поднимаешься, а у тебя лицо зарёванное. Тебя отовсюду гонят, а тут дочка на свои первые деньги купила тебе ботинки - ты-то их себе купить не можешь. А дочка отца не забыла - и что тогда по сравнению с её заботой все твои гонения-мытарства?» Это была одна из любимых моих сцен. И таких в наших с Ерёминым спектаклях было много.

Потому, когда он позвал меня за собой в Театр Пушкина, я не раздумывая пошёл за ним. Хотя в Театре Российской Армии мне нравилось.

В Театре Пушкина я тоже много играл. Считаю, что «Бесы» была грандиозная постановка у Ерёмина. Но с премьерой поторопила завлит Оля Шведова, устроила помпу вокруг премьеры. А спектакль был ещё сырой. Но там были просто гениальные работы, и Тараторкина, и Пастухова. Со временем спектакль набрал, но первый удар по нему был очень сильный.



► Юрий Ерёмин на репетиции спектакля "Кастинг"/"Casting"
(по мотивам мюзикла Джеймса Кирквуда "Кордебалет")

Потом мы расстались с Юрием Ивановичем. Никаких скандалов не было. Меня позвали в Малый театр, обещали квартиру в доме, который они строили, кооператив. А у меня было очень тяжёлое положение с жильём. И я ушёл из Театра Пушкина без сожаления. К тому времени и Ерёмин увлёкся другим. Его стали приглашать на заграничные постановки (я позже видел его американскую постановку «На дне» со студентами, она была фантастическая!). В Театре Пушкина у него назревал конфликт, ему вдруг стало там неинтересно, увлёк другой масштаб. Когда-то он говорил, что мы идём делать небольшой театр своей жизни. А это вдруг ушло.

...Чего-то мы с ним не доделали, что-то мы ещё могли с ним придумать. Я на его репетициях чувствовал себя необыкновенно свободно. Я понимал, что я мог делать всё - и это отзывалось.

Однажды Оля Анохина и Оля Кабо передавали Юрию Ивановичу от меня привет, а он сказал: «Барин был для меня самым любимым артистом». Это было для меня не просто похвалой или оценкой, это было, как бы сказать, в общем, оправданием моего существования. Настолько высоко я ценю его мнение о себе. Считаю, что он был чело-

веком необыкновенно честным и принципиальным во всём, что касалось профессии. Театр был для него не просто жизнью, работой. Театр был для него религией. Он верил в это и молился на это. Вероятно, в театре только так и надо.

Верой своей он мог подвигнуть на что угодно. Однажды на гастролях в Челябинске убедил меня вводом сыграть главную роль в спектакле «Моя профессия - синьор из общества». Это был цирк. Это была штанга, которую я поднял один раз. Там 113 страниц текста, которые надо было знать, из них 78 страниц - мои. Я до этого только один раз видел спектакль. А тут - конец гастролей, они на гарантии, ни заменить, ни отменить нельзя. Зельдин уехал на съёмки, второй исполнитель, Костя Захаров, слёг, врачи запретили ему играть. Ситуация безвыходная.

А у меня уже были срочные вводы, помогала хорошая память. Но тут особый случай. Роль для ввода неподъёмная. Все сходились на том, что вот так, «с разбега», сыграть её невозможно. Ну раз невозможно - я решил рискнуть. Текст я выучил, прогон в 12 часов прошёл благополучно. Никто не верил, что я заранее к этой роли не готовился.



► Нил Кропалов – Печорин в спектакле
"Герой нашего времени"
М. Лермонтова. Театр Моссовета

А Ерёмин только что пришёл в театр, мы ещё с ним не работали. Мне понравилось, что после прогона он подошёл ко мне, понимал моё состояние: «Я что могу Вам сказать? Как главный режиссёр я Вам разрешаю, если Вы забудете текст (на моей памяти не было случая, чтобы актёр вдруг раз, за ночь, выучил такую роль), я Вам разрешаю уйти со сцены. Мы скажем: «Артист заболел», - все мы живые люди». Это меня очень подбодрило. А перед спектаклем, мне уже выходить на сцену, он опять подошёл: «Дать могу только один совет. Когда играете синьора из общества, говорите медленно, а когда играете простолюдина, говорите быстро». Я говорю: «Что ж Вы мне раньше не сказали об этом!». Одно дело, когда ты работаешь полгода, репетируешь. Запомнить текст не так сложно. Сложно в губы уложить его, чтоб он отскакивал от зубов. Чтобы говорить быстро, ты должен его наговорить. В голове уложить несложно, в артикуляцию сложнее уложить. Однако ответил: «Ну ладно, попробую».

Вышел и с первой фразой: «Женщины, я проснулся!», - спускаюсь по лестнице. Рая Савельева, подруга моя, даёт мне руку для поцелуя. На репетиции она этого не делала. Руку я поцеловал, поднимаю глаза - и понимаю, что я не помню ничего из того, что я учил. Не очень помню, какой город и зачем я здесь. Полон зал народа, за кулисами все, кто ещё остался на гастролях, пришли смотреть, как я эту штангу буду поднимать. И я для себя решил: «Всё, фокус не удался». Вспомнил слова Юрия Ерёмина, что я могу уйти со сцены в любой момент. Но момент очень быстро наступил, я только одну фразу сказал. Ситуация меня даже немножко рассмешила. И я пошёл по лестнице назад. Но не за кулисы ушёл, а поднялся по лестнице, как будто в спальню опять ушёл. Дверь за собой закрыл.

Артисты стоят бедные, не понимают, что дальше делать.

Пауза затянулась, но ненадолго. Думаю: «А, надо попробовать ещё раз». Я снова открыл дверь и снова сказал: «Женщины, я проснулся». И получилось так, что я будто бы был недоволен, как меня в первый раз встретили.

В зале был гром аплодисментов, потом хохот - точно легла шутка. И мы сыграли спектакль на одном дыхании. Я ничего уже не забывал.

Мне сказали: «Ну все, теперь будешь играть». Я ответил: «Полгода репетиций, 2-3 полных прогона, только тогда соглашусь это играть. Один раз, как на дубль в кино, я сделал».

Но вот эта подсказка, которую мне дал Ерёмин - это один из таких моментов, который запоминается на всю жизнь. Он как главный режиссёр разрешил мне уйти со сцены, брал ответственность на себя. Это - было. По сути, с этого и началось наше творческое содружество с Юрием Ерёминим...

НИЛ КРОПАЛОВ

«Актёром я стал, сыграв Печорина»

«Герой нашего времени» - спектакль, для меня знаковый. Печорин - самая сложная роль из тех, что я сыграл, путь от первой репетиции до премьеры мы с Юрием Ерёминим прошли гигантский. Работа с Юрием Ивановичем - это период становления меня как театрального актёра. Надеюсь, что на «Герое нашего времени» я им и стал.

Излишне говорить о том, что Печорин - сложный образ. И на репетициях использовались необычные режиссёрские методы, некоторые сцены решались нестандартно, парадоксально, я не

сразу их принимал. А некоторые мизансцены появлялись словно случайно, в процессе репетиций. К примеру, сцены Печорина и Лермонтова. Было задумано, что весь спектакль я его не вижу. А как-то я на него посмотрел, и это так органично получилось. Юрий Иванович воскликнул: «О!», закрепил, а потом и объяснение пришло. В роковой момент перед дуэлью герой видит своего создателя...

По сути, Юрий Иванович написал пьесу, а не скомпоновал инсценировку, как принято. Он сделал режиссёрскую «выжимку» из гениального произведения Лермонтова, собрал монологи Печорина - поначалу они мне давались с трудом. Но Ерёмин подсказал мне ключ: «Когда ты читаешь монологи, главное, чтобы была картинка-видение перед тобой - тогда и у зрителя возникает образное видение». В финале есть монолог, который я произношу, сидя на стуле. Казалось бы, простая мизансцена. Но там эмоциональный градус самый высокий - и у меня перед глазами возникает некая кинолента, я вижу абсолютно всё: как я, Печорин, вскакиваю на коня, вижу горы, вижу, как муж сажает Веру в карету - всё, что осталось за пьесой, за сюжетом спектакля, мелькает передо мной в каких-то фантазмагорических образах. И это передаётся зрителю, я чувствую, как зритель замирает.

Был спектакль, который я навсегда запомнил. Это был период, когда я старался с полной самоотдачей играть каждую сцену. А их много, только во втором акте сцен у Печорина 55, я недавно случайно посчитал. И в каждом эпизоде зрителя надо «закрутить», следующий сыграть ещё эмоциональней, стремительней идти к взрыву чувств, вперёд, вперёд - до бесконечности. И вот на этом спектакле, когда прошло уже 85-90 процентов спектакля, перед финальными сценами я понял, что всё уже сыграл в Печорине, свою актёрскую задачу выполнил сполна. Зритель увидел Печорина и кричащим, и бесстрастным, и отстранённым, и жестоким. и ироничным, и влюблённым, и влюбляющим в себя, и другом, и врагом. Всё, что можно показать в герое, всю палитру образа - я показал. Можно закрывать занавес? Но впереди ещё финальные сцены: дуэль, письмо и монолог. Думаю: «Я свободен абсолютно. Я высказался». И вдруг в этой свободе я обрёл полнейшее спокойствие и почувствовал, что могу взять любую паузу, которая будет настолько наполнена смыслом, что я могу молчать хоть десять минут - а пространство вокруг меня будет просто звенеть, настолько оно уже «разогрето»... Незабываемые



► Валерий Баринов – Рогожин и Альберт Ливанов – Мышкин в "Идиоте" Ф.М. Достоевского. Центральный академический театр Советской армии. 1984

мгновения. В эту паузу у меня возникла совсем другая «кинолента», не такая, как обычно - я «увидел» перед собой Лермонтова, Пушкина, всех русских офицеров, о которых я когда-то читал - от «Войны и мира» до «Тихого Дона», мелькали московские и петербургские балы, барышни - перемешаны эпохи, образы... Я понимал, что «словил» что-то, не поддающееся определению: озарение? вдохновение? И вдруг - слёзы. А они мне всегда даются с трудом. А тут едва не рыдаю - и в зале слышу всхлипы. Я говорю текст - и зал замирает, словно одно дыхание у нас. А потом - шквал аплодисментов. Наутро ассистент Ерёмина Андрей Игоревич подошёл к нему: «Знаете, Юрий Иванович, вчера был невероятный спектакль, Нил «словил» нечто», - и всё рассказал. Это было на репетиции уже нового спектакля. Юрий Иванович поворачивается ко мне: «Ну Нил, поздравляю, ты попал. Ты теперь всегда будешь вспоминать этот спектакль и стремиться пережить всё заново. Но это произойдёт нескоро...». Как в воду глядел. С тех пор я только дважды пережил подобное.

Спектакль выпускался тяжело, мы репетировали 8 месяцев, возникали какие-то неожиданные трудности, под угрозой была премьера. Мистика какая-то - вроде бы классический спектакль... И меня мистика не обошла стороной. Накануне премьеры мне приснился сон. Мы с Лермонтовым стоим на пике Останкинской башни, он пожимает мне руку... Проснулся в смятении, что за знак мне был подан: он меня благословил? Или предостережёт?».

Спектакль приняли на «ура», его сняли на 8 камер, пустили в кинопрокат, на «Культуре РФ» его посмотрели тысячи зрителей...

А за кадром осталось столько незабываемых репетиционных эпизодов! Вот такой смешной случай, часто его вспоминаем. Ещё идёт читка. Прошли две-три сцены. И вдруг мы с исполнителем роли Максима Максимовича непроизвольно встали на ноги и продолжили диалог. Антон Аносов, который играл Лермонтова, по-прежнему сидит. Вдруг раздался голос Ерёмина: «А Вы не соизволите встать и тоже попробовать на ногах?» Антон: «Я же читаю!» Ерёмин: «Мм.. понятно... продолжайте... да-да-да... «Я читаю!» Это ж надо такое! У партнёров уже природа актёрская начинает открываться к тому, чтобы сразу попробовать на ногах, а он, видите ли, продолжает сидеть на стуле: «Я читаю!» Это же неслыханная наглость молодого артиста!... «Я читаю, я читаю!». Всё. Конец репетиции. Идите и думайте над своим поступком». Жаль, на бумаге не передать богатство интонаций Ерёмина в этом монологе.

Я ведь долго не мог «попасть» в спектакли Ерёмина, был занят в постановках Павла Осиповича Хомского. Но старался не пропускать репетиций Юрия Ивановича, много записывал за ним. Его афоризмы вошли в отдельную рубрику, которую я, не мудрствуя лукаво, назвал «Приколы». Вот некоторые из них:

Во время эпидемии коронавируса: «Господа артисты, не переживайте, я специально сделал все мизансцены с коронавирусным расстоянием».

«Господа артисты! Сколько раз вдохновлял вас - не помогает. Унижал - не помогает. Восхвалил - не помогает. Ну что ещё мне сделать, чтобы вы заиграли?»

«Хорошо вас всех слышал сегодня на прогоне. Хотя, возможно, потому, что батарейку новую в слуховой аппарат поставил».

«Нил, с такими данными, как у тебя, просто преступно быть вялым на сцене... Ну не преступно, конечно, но нехорошо... Ты парень талантливый. Видный. Хороший. Но есть запятые...»

Я как-то предложил что-то внести в сцену, которую мы репетировали. Юрий Иванович: «Я чаруюсь Вашим предложением и вставляю эту глупость в спектакль».

«Господа артисты! Потерпите. Поработайте немного. А потом займётесь вашими любимыми занятиями за кулисами: интригами, скандалами...»

После ухода Юрия Ивановича Ерёмина мы впервые играли «Героя нашего времени» 13 августа. На поклонях я вышел к рампе, остановил аплодисменты, сказал, что мы сегодня играли 101-й спектакль, поставленный режиссёром Юрием Ерёминым, которого не стало 1 августа. Зал встал - и аплодисменты были ему, его памяти... ■

НАСТАЛО ВРЕМЯ ДЛЯ ИРРЕАЛЬНОГО НА СЦЕНЕ

ПОЛИНА БОГДАНОВА

Станиславский как режиссёр выражал себя, как тогда говорили в форме, в мизансцене, в общем художественном рисунке. «Ему принадлежит право veto в сценической части, - писал Немирович-Данченко, - а мне право veto в литературной. Выходило так, что за ним последнее слово в области формы, а за мной — содержания». Я, настаивая на какой-нибудь психологической подробности или литературном образе, смогу бить прямо по их сценическому выражению, то есть по форме; и наоборот, он, утверждая найденную им и излюбленную форму, мог вступать в конфликт с моей литературной трактовкой. Именно этот пункт и станет в будущем самым взрывчатым во всех наших взаимоотношениях...» [8, 108]

Станиславский сосредотачивался на том, что искусство театра должно радовать глаз и о нем говорили как о режиссёре - живописце. Мизансцены претворялись в целые картины, со своим настроением, графикой и объёмом, в добавок ко всему ещё и звуками. Станиславский, как бы мы сказали сегодня, был зрелищным режиссёром. Часто его умение создавать внешнюю форму подводило его, порождая массу ненужных подробностей. Это же сказывалось и в его ролях, где у него тоже порой преобладала внешняя сторона. Правда, Станиславский всю свою сценическую жизнь в Художественном театре учился и учил других постигать ещё и их внутреннюю сторону.

«В репертуаре Константин Сергеевич обнаруживал хороший вкус и явное тяготение к классикам. А к современным авторам был равнодушен. В его театральные расчёты они совсем не входили. Рассказы Чехова он, конечно, знал, но как драматурга не выделял его из группы знакомых его уху имён Шпагинского, Сумбатова, Невежина, Гнедича. В лучшем случае относился к его пьесам с таким же недоумением, как и вообще вся театральная публика» [8, 111].

Позже Немирович писал: «Станиславский сам, в своей книге «Моя жизнь в искусстве» не раз говорит об этом же с достаточной беспощадностью к самому себе, и становилось понятно, почему он так предупредительно уступал мне «содержанию», оставляя за собой форму. Но живописной стороной легче «эпатировать» публику, так что в известном смысле Алексеев был прав» [8, 117].

С 1906 года, как указывают биографы Станиславского, МХТ разделился на две части. Немирович-Данченко стал ставить самостоятельные спектакли. То же делал и Станиславский. Начинался второй, очень плодотворный, период деятельности Художественного театра. «К этому периоду моей артистической жизни мы — оба главные деятели театра, то есть Владимир Иванович и я, — сложились в самостоятельные законченные режиссёрские величины. Естественно, что каждый из нас хотел и мог идти только по своей самостоятельной линии, оставаясь при этом верным общему, основному принципу театра.

Прежде за режиссёрским столом сидели оба режиссёра, часто работая над одной и той же постановкой. Теперь каждый из нас имел свой стол, свою пьесу, свою постановку. Это не было ни расхождение в основных принципах, ни разрыв, — это было вполне естественное явление: ведь каждый художник или артист, для того чтобы работать вполне успешно, должен в конце концов выйти на тот путь, к которому толкают его особенности его природы и таланта. Разъединение наших путей, совершившееся ко времени нашей художественной зрелости, действительно дало возможность каждому из нас лишь полнее проявить себя» [12, 382].

Период натурализма заканчивался, хотя и Станиславский. И Немирович-Данченко еще ни раз проявляют себя в качестве режиссёров, тяготеющих к воссозданию среды и быта. Впрочем, в искусстве стали проявляться новые тенденции, которые заключались в уходе от материальности жизни, от грубого осязаемого внешнего облика жизни и обращение к тому, что грезится в мечтах, что стремится ввысь, что парит над реальностью. Наступало время искусства нематериального, в котором дышит чистый дух. Само слово дух в формуле Станиславского отсылает не к одушевленной человечности, а к миру горнему, к тому, что неизмеримо выше жизни. Эти не могли не почувствовать режиссёры Художественного театра. Станиславский признавался в том, что их театр зашел к тупик: «Боже мой, - восклицал во мне голос сомнения, - вспоминал Станиславский, - да неужели мы, артисты сцены, обречены из-за материальности своего тела, вечно служить и передавать только грубо-реальное?» [12, 280]. В этот же период режиссёр заговорил о сверхсознании. А сверхсознание - это то, что выше обыденного человеческого сознания, это некие «проблески», в которые открываются в душе токи иного мира. Это явно мистическое явление, оно располагается на границе сна и яви. Это характерное явление эпохи Серебряного века.

К. Станиславский и был сыном своего века. Века, который насквозь был пропитан всякого рода идеалистическими и религиозными идеями, мистическими учениями, тайными верованиями, оккультизмом. В этот период власть над умами приобретают такие духовные учителя, как Г. Гурджиев с его мистическим учением, Елена Блаватская, создавшая теософское общество, Николай Рерих, Рудольф Штайнер, выделивший из теософии антропософское направление, которое легло в основу исканий гениального актера Михаила Чехова.

Вот что по поводу отхода от материализма и позитивизма к идеализму писал Н. Бердяев: «Для всякого пристально всматривающегося в сложную душу современного интеллигентного человека, в его глубокие нравственные запросы, в современные течения в области философии и искусства, должно быть ясно, что мы живем в эпоху духовного брожения. Отрицать это может только человек, загипнотизированный какой-нибудь догмой. Шаблонное прогрессивное мировоззрение недавно отошедшего века попало в тупой переулочек и на прежнем пути дальше идти некуда. Необходимо пересмотреть ходячие формулы и искать новых путей. Я беру на себя смелость категорически утверждать, что песенка позитивизма, натурализма и гедонизма спета и по всем линиям объявляется борьба за идеализм, борьба за более радостное и светлое миропонима-

ние, в котором высшие и вечные запросы человеческого духа получают удовлетворение» [1].

В полном согласии с текущими тенденциями в искусстве Станиславский рассуждает: «Реализм и быт отжили свой век. Настало время для ирреального на сцене» [12, 284]. Станиславский говорит о своем прошлом: «Тогда я думал, что режиссёр должен изучать и чувствовать бытовую сторону жизни, роли и пьесы для того, чтобы показывать ее зрителю и заставить его жить в бытовой обстановке, как у себя дома. Позднее я познал настоящий смысл так называемого реализма» [12, 174] «Реализм кончается там, где начинается сверхсознание» [12, 174]. А именно к сверхсознанию и приступит Станиславский в этот период.

Вместе с молодым и еще не прославившимся Вс. Мейерхольдом, в котором Станиславский увидел своего соратника, он создал специальную студию для экспериментов и поисков нового стиля, получившую название Студия на Поварской. Но еще до студии на Поварской Станиславский предпринял попытку поставить три одноактные пьесы М. Метерлинка – «Слепые», «Там внутри» и «Непрошенная». Станиславский чувствовал, что время меняется и надо обращаться к новой драматургии, к той, которая еще не была поставлена в Художественном театре. Метерлинк – особый автор, он прежде всего мистик. В его пьесах совсем нет быта, как нет и примет реальной жизни. Эти пьесы символичны. В «Слепых», рисуется картина того, как большая группа слепых, потерянная в пространстве и не знающая, куда ей двигаться, переговаривается глухими голосами и надеется на то, что придет священник и выведет их. Но священник не приходит, растерянность и страхи усиливаются. В какой-то момент кто-то из слепых натывается на труп, и все постепенно понимают, что это труп священника. Следуют новые растерянные реплики, и на этом действие обрывается.

Символизму свойственна большая степень обобщения. Поэтому в этой пьесе идет разговор не об отдельных людях, не об отдельных судьбах, а обо всем потерянном человечестве, которое не видит окружающей реальности, парализовано неизвестностью и не может найти выхода из своего скорбного положения и скорей всего обречено на гибель. Для Станиславского возникала сложная задача. Как все это передать сценическими средствами? Как раскрыть этот обобщенный образ? У режиссёра был опыт показа человека, его конкретной судьбы, его внутреннего мира, его внешних житейских обстоятельств. Но как быть тут, если Метерлинк различает персонажей только скупыми и мало что дающими характеристиками: «очень старый слепой». «юная слепая» и т.д.?

Станиславский как режиссёр, предпочитающий, как уже говорилось, работать зрелищными, живописными средствами стал рисовать впечатляющую картину. Вот как это описывает рецензент: «На сцене мрачный, древний лес, старые стволы которого теряются где-то вверх, точно отдаляя небо от земли. Внизу — обломки скал, поваленные деревья, посередине лес открыт и видно море, мрачное, нахмуренное, как перед грозой. И такое же мрачное небо над ним. И у подножия лесных великанов, сидя на корнях, на камнях, лежа на земле, сбились в кучу несчастные слепые. В стороне, прислонясь к большому дереву, сидит мертвый священник» [3].

Станиславский также выстроил некую психологическую партитуру, разработал смену настроений слепых, то «страх перед неизвестностью», то «мольбы, жалобы, стоны», временами «тихую покорность судьбе, порою негромкий протест и общую растерянность, подавленность перед внезапно нахлынувшей бедой» [3, 92]. Режиссёр пока не знал других средств выражения, кроме прямых психологических и зримых. Мейерхольд с упреком писал об этом спектакле: «Действующие лица «Слепых» были разбиты на характеры» [7, 123], что говорит о том, что к новому автору режиссёр шел старыми средствами. Поэтому критика отмечала, что проблема символизма в сценическом искусстве на опыте спектакля МХТ была «нерешенной и нерешаемой». Очевидно, и сам Станиславский не слишком был доволен результатом, поскольку свои эксперименты в области символистской драматургии не прекращал.

Для этого он и создал студию на Поварской. «В этот период моих сомнений и исканий, - вспоминал Станиславский. - я встретился со Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом, бывшим артистом Московского Художественного театра. Между нами была та разница, что я лишь стремился к новому, но еще не знал путей и средств его осуществления, тогда как Мейерхольд, казалось, уже нашел новые пути и приемы, но не мог их осуществить в полной мере, отчасти в силу материальных обстоятельств, отчасти же ввиду слабого состава актеров труппы. Таким образом, я нашел того, кто был мне так нужен тогда, в период исканий. Я решил помогать Мейерхольду в его новых работах, которые, как мне казалось, во многом совпадали с моими мечтаниями». [12, 281]

Мейерхольд в полном согласии с идеалистической эстетикой искал невыразимое, невидимое. То, что «можно подслушать лишь в шорохе, в паузе, в дрогнувшем голосе, в слезе, заволокнувшей глаза актера» [7, 125]. Мейерхольд говорил и о «внутреннем» диалоге: «это тот диалог, который зритель должен подслушать не в словах, а в паузах, не в криках,

а в молчаниях, не в монологах, а в музыке пластических движений» [7, 125].

Мейерхольд в его символистский период интересовался главным тезисом пьесы М. Метерлинка: «Рок и положение Человека во вселенной» [8, 125]. Для этого он употреблял определенные средства. Эти средства, как об этом писал сам Мейерхольд, были следующие: 1). холодная чеканка слов; 2). звук должен иметь опору, а слова должны падать, как капли в глубокий колодец; 3). мистический трепет; 4). переживание формы; 5). эпическое спокойствие. Плюс к этому – особая пластика движений: Мейерхольд говорит о пластике «не соответствующей словам» [7, 135]

Все эти средства, на которые указал Мейерхольд, могли привести к о б о б щ е н н о м у образу человека, к человеку в о о б щ е. В то время как средства, используемые актерами Станиславского натуралистического периода, приводили к созданию образа к о н к р е т н о г о человека, к характеру, что и показали «Слепые» и прежние спектакли Станиславского. Мейерхольд искал и обобщенный образ мира в отличие от Станиславского, который искал конкретный образ (дом семьи Прозоровых или сад Раневской и Гаева). Мейерхольд говорил о «неподвижном театре»: «если вся трагедия построена на взаимоотношении Рока и Человека, нужен Неподвижный театр и в смысле его неподвижной техники, той, которая рассматривает движение, как пластическую музыку, как внешний рисунок внутреннего переживания (движение – иллюстратор)» [7, 125]

Затем Мейерхольд в противовес театру Станиславского, который с натуралистической подробностью изображал эпоху действия пьесы, ввел идею стилизации: «под “стилизацией” я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф в своих снимках. С понятием “стилизация”, по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа. “Стилизовать” эпоху или явление значит всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты, какие бывают в глубоко скрытом стиле какого-нибудь художественного произведения» [7, 109]

Идея стилизации – это эстетическая идея, которая предполагает, прежде всего, красоту выражения, эстетизацию изображаемой эпохи или явления.

В общем Мейерхольд переходил в пространство условного театра, в противовес театру натуралистическому. Это и было главным, что продемонстрировали опыты в Театре-студии, у которого было много достижений.

Спектакль «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка был абсолютно новаторским явлением. Вал. Брюсов так отзывался об этой постановке: «Я был среди немногих, кому посчастливилось видеть в студии генеральную репетицию «Смерти Тентажиля» Метерлинка. В общем, то был один из интереснейших спектаклей, которые я видел в жизни» [7, 105].

Однако, Театру - студии в целом было сложно освободиться от «натуралистических пут мейнингентской школы», как потом выражался Мейерхольд. И тот же Вал. Брюсов делал следующее заключение: «В Театре – студии во многих отношениях сделаны были попытки порвать с реализмом современной сцены и смело принять условность как принцип театрального искусства. В движениях было больше пластики, чем подражания действительности, иные группы казались помпейскими фресками, воспроизведенными в живой картине. Декорации нисколько не считались с условиями реальности, комнаты были без потолка, колонны замка обвиты какими-то лианами и т.д. Диалог все время звучал на фоне музыки, вовлекавшей души слушателей в мир метерлинковской драмы. Но, с другой стороны, властно давала себя знать привычка к традициям сцены, многолетняя выучка Художественного театра. Артисты, изучившие условные жесты, о которых грезили прерафаэлиты – в интонациях по-прежнему стремились к реальной правдивости разговора, старались голосом передать страсть и волнение, как они выражаются в жизни. Декоративная обстановка была условна, но в подробностях резко реалистична. Там, где кончалась выучка режиссёра, начиналась обыкновенная актерская игра, и тотчас было видно, что играют плохие актеры, без истинной школы и без всякого темперамента. Театр – студия показал для всех, ознакомившихся с ним, что пересоздать театр на прежнем фундаменте нельзя. Или надо продолжить здание Антуан – Станиславского, или начинать с основания» [7, 110-111].

Студия на Поварской вскоре была закрыта. К. Станиславский считал, что при всем своеобразии опытов не было решено главное – стиль и техника актерской игры в Неподвижном театре. Пожелания Мейерхольда об особой голосовой технике и особой пластике движений для Станиславского не решали проблему актерского исполнения.

«Еще раз я убедился в том, - писал Станиславский, - что между мечтаниями режиссёра и выполнением их — большое расстояние и что театр прежде всего для актера, и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой. Раз что таких актеров в студии не было, печальная участь ее становилась мне ясна» [12, 285].

Мейерхольд тоже анализировал неудачи опыта студии и приходил к тем же выводам, что и Станиславский. «Для меня было личной драмой то, - писал он, - что Станиславский закрыл в 1905 году студию на Поварской, но, в сущности, он был прав. По собственным мне торопливости и безоглядности я стремился там соединить в одно самые разнородные элементы: символистскую драматургию, художников-стилизаторов и актерскую молодежь, воспитанную по школе раннего Художественного театра. Каковы бы ни были задачи, это все вместе не соединилось и, грубо говоря, напоминало басню “Лебедь, рак и щука”. Станиславский, с его чутьем и вкусом, понял это, а для меня, когда я опомнился от горечи неудачи, это стало уроком: сначала надо воспитать нового актера, а уж потом ставить перед ним новые задачи» [4, 227].

После закрытия студии К. Станиславский продолжил символистские опыты уже на сцене Художественного театра в постановках «Драмы жизни» Г. Гауптмана, пьесы М. Метерлинка «Синяя птица», в «Жизни человека» Л. Андреева и «Гамлете» в постановке Г. Крзга с его мистическими идеями. Некоторые идеи, воспринятые от Мейерхольда, Станиславский использовал в своей дальнейшей работе. Но главное, на чем он сосредотачивал внимание, - это работа актера. Можно менять сценические средства, пользоваться методом стилизации или еще чем-то, но как должны играть актеры? Станиславский сам был прежде всего актером и поэтому вопросы актерской техники были для него первостепенными. В отличие от Мейерхольда Станиславский отныне и впредь стал экспериментировать в области внутренней, а не внешней, как Мейерхольд, техники. Все же у Мейерхольда на первом месте был рисунок, движение (или неподвижность, что тоже движение только в отрицательном смысле), к актерскому нутру он не подбирался. Внутреннее у актера Мейерхольда и в более ранний, и в более поздний (уже после революции) период возникало в результате правильного освоения внешнего рисунка.

«ДРАМА ЖИЗНИ» К. ГАМСУНА В МХТ

«Мировоззрение Гамсуна сложилось под влиянием немецкого романтизма (Шеллинг), пессимизма и субъективизма Шопенгауэра, в частности, его идеи о том, что человек лишь слепая марионетка, подвластная космическому началу -Мировой воле; учения Эдварда Гартмана о бессознательном. Кроме того, большое влияние на него оказала философия Ницше, и его размышления о воли к власти и о сверхчеловеке» [5].

Гамсун в литературе признавал не власть «внешних событий», а власть «внутренних мотиваций». Отсюда его глубокий и тонкий психологизм, который стал отличительной чертой модернистского искусства, в том числе и театрального. «В настоящее время наступило время новой литературы, когда писатель должен быть, прежде всего, психологом. Он должен отражать не внешние события, не описание танцев, экскурсий и свадеб, а внутреннюю жизнь души в ее подсознательных, иррационально-интуитивных движениях» [5], - писал он. Очень важно здесь подчеркнуть, что внутренняя жизнь души, по Гамсуну, строится на подсознательных, иррациональных, интуитивных движениях. Это большой шаг в сторону от реализма, который был искусством преимущественно внешних событий, объективным, эпичным. Иррациональные импульсы – это очень сложное дело, особенно, в театре, где актер, по словам Станиславского, представляет собой грубо материальное начало. Нужна какая-то другая манера игры, не та, что существовала в натурализме с его внешней, подчеркнутой характерностью.

Гамсун был очень популярен в России. В 1910 году было издано его полное собрание сочинений. Гамсуном увлекались все, и символисты, и футуристы. Гамсуна очень любил Горький, утверждая, что он чувствовал тождественность своего творчества и творчества Гамсуна, восхищаясь им, много цитируя его в своих статьях» [5].

К. С. Станиславский особенно любил “Игру жизни” (в переводе, который использовал МХТ, пьеса называлась «Драма жизни») которую он поставил в Московском художественном театре. В своей автобиографии “Моя жизнь в искусстве» он говорит о том, что «этой пьесой ознаменован исторический поворот в его артистической деятельности». А критика утверждала, что «Постановка «Драмы жизни» открывает собой, может быть, новую полосу в направлении Художественного театра. Спектакль был поставлен в декорациях В.Е. Егорова и Н.П. Ульянова с музыкой Ильи Саца и осуществлен К.С. Станиславским и Л.А. Сулержицким. (1907г.)

«Драма жизни» не была понята советскими критиками. Инна Соловьева, которой принадлежит честь издания режиссёрских экземпляров К. Станиславского, писала в своем предисловии: «Драма жизни» открывалась Станиславскому прежде всего как драма обыденного существования в присутствии словно бы не замечаемого им необыденного, чрезвычайного (Станиславский говорил- мистического)» [11. 23]. Критик еще советских времен словно не видит и не воспринимает слово «мистический», приравнивая его к необыденному, чрезвычайному. В то время как это далеко не так. Чрезвычайное – это чрезвычайное в обстоятельствах реальности, а мистическое указывает на другую реальность, подвластную лишь чувству и интуиции или скорее некую пограничную реальность между «тем» и «этим» миром. Мистическое заключает в себе очень много, это и мировоззрение Станиславского того периода, и эстетика, и особое понимание театра. В этом слове вся суть спектакля. Может быть, И. Соловьева боялась этого слова, может быть, опасалась цензурных ограничений. Но есть одна существенная и реальная причина, почему мистическое критик не замечает и обходит стороной. Все шестидесятники, почти все, кроме отдельных личностей уже следующего и главным образом художественного поколения типа А. Тарковского и Т. Абуладзе, А. Васильева были материалистами., они видели события внутренние и внешние, только при свете яркого дня, они словно бы не принимали другую сторону вещей, ту которой так много внимания отдали представители модернизма начала XX века. Шестидесятники были не только материалистами, но они представляли себе театр Станиславского по аналогии с ранними спектаклями А. Эфроса и «Современника», то есть в жизненно-бытовом неореалистическом ключе. В 1950-е годы молодая оттепельная советская режиссура говорила о неореализме, магия которого на них произвела впечатление от итальянского кино (И. Соловьева и В. Шитова не случайно писали об этом), а также о необходимости возродить систему Станиславского, которая за годы после смерти Немировича-Данченко (1943) потеряла свои соки и в кедровском МХАТе превратилась в безжизненную формальную вещь. И хотя молодые режиссеры-шестидесятники многое сделали для того, чтобы вернуть школе Станиславского утонченность и живую энергию, но все же они действовали в традициях материализма, пути которого после сталинского времени еще не были преодолены. А традиции идеализма Серебряного века были похоронены и обрезаны после того, как Ленин выслал всех философов

- идеалистов из страны на знаменитом философском пароходе. Вообще этот разговор об идеализме и материализме очень важен, и, не боясь уйти в сторону, скажу, что в ленинско-сталинское время политика и идеология прочно вбили в головы нескольких поколений людей этот материализм («бытие определяет сознание» - известная формула Ленина) и отсюда и так почитаемый реализм, и, как я уже говорила, к подлинному реализму XIX века имеющий мало отношения. Материализм как идеология, как движение мира, как мировоззрение почти не изжит постсоветским обществом и до сих пор, хотя в оттепельные и после оттепельные времена тонкая струйка идеализма все же была проявлена в искусстве, но на этом остановимся и перейдем к спектаклю.

В 1908 году, когда Станиславский ставил «Драму жизни» и последующие символистские спектакли, идеалистические воззрения были еще в чести.

Поэтому ключевым словом, открывающим реальность в «Драме жизни», было слово «мистическое». Оно будет проявлено Станиславским и в «Синей птице», и в «Жизни человека», и в «Гамлете». «Драма жизни» — для меня по крайней мере — произведение ирреальное, так как сам автор смотрит на все происходящее в пьесе глазами ее героя, мечтателя и философа, гениального Карено, который переживает высший момент своей творческой жизни» [9, 77]

По поводу «Драмы жизни» Станиславский определенно сказал, что пьеса состоит из двух планов — мистического и реального, которые «постоянно смешиваются». «Последний, — отмечает Станиславский в режиссёрском экземпляре, — «играть величаво и спокойно, как богослужение [9, 89]. Герой драмы Карено пребывает в мистическом плане. Его противоположность г-н Отерман — в реальном плане. «Отерман — совсем реальное лицо, — пишет Станиславский: жизненное, простое, милое, земное, no terre-a-terre» (бескрылое, ползающее) [9, 79].

По поводу Карено Станиславский говорит: «Все время кажется, что вот-вот Карено отделится от земли и вспорхнет как орел, наверх. <...> Стоя на большой высоте и на краю обрыва, он чувствует себя в своей сфере. <...> В эти восторженные минуты тяготения к нему лицо его становится просветленным <...> Когда его спустят на землю, он столкнется с жизненными реальными вопросами, которые его угнетают, <...> он вянет как орхидея, становится беспомощным и жалким ребенком» [9, 77-79].

Карено в пьесе Гамсуна пишет важный для себя труд, последнюю главу которого он хочет посвятить справедливости. Этот труд явно метафизического свойства, и не случайно тут переключаются тема

справедливости, которой одержим Карено, и прозвище еще одного мистического персонажа — Тю, которого тоже называют Справедливостью. Тю в пьесе выступит неким высшим судьей, который случайно убьет демоническую Терезиту и проводит прощальным взглядом горящую башню Карено, место его уединения и работы, которая воспламенится от того, что ее подожжет почти сошедший с ума Отерман. Реальность обрушивается со всей силой на светлые замыслы Карено и на всю его жизнь. А Тю, когда посмотрит на горящую башню, скажет «спокойно и тихо, мистически показывая на башню» и как бы примиряя всех с высшей Справедливостью. «Духовное стремление поэта ввысь борется с земными побуждениями и страстями. Они мешают ему воплотить мечтания, которые зреют под колпаком Стеклойной Башни. Люди поджигают ее, она сгорает, и с нею вместе погибают создания гения, дерзнувшего на земле мечтать о божественном».

Когда Тю застрелил Терезиту, Карено говорит: «человек весь во власти высшей силы», что прокомментировал Станиславский такими словами: «Встает в позе покорности судьбе, с обнаженной головой и взором направленным к небу» [9, 367].

Тю, как уже сказано, — вторая мистическая фигура спектакля. В режиссёрском экземпляре написано: «Он идет, высоко подняв голову, точно собирается идти вверх по лестнице, к небу. Вся фигура выражает стремление кверху <...> поступь его тяжела как удары справедливости. <...> Этот проход мимодрамы осветить красноватым светом последних лучей. голова одна ярко освещена. За тюлем, обвитый лучами сзади, он кажется призрачным» [9, 121]. Станиславский пишет о своих приемах мимодрамы, то есть молчаливого прохода персонажа по сцене, который окутывается «призрачным», то есть неземным светом.

В спектакле было несколько таких ярких визуальных образов, что говорило о том, что Станиславского заботила живописная выразительность спектакля. Критика вообще подчеркивала, что зрелищность становилась главным в решении спектакля. Станиславский давал Карено, одетого в светлое, «прозрачный, желтоватый» зонтик, создающий эффект «сияния», (если «осветить зонт сзади заходящим лучом солнца»). А «Терезита будет вся в черном, — продолжал Станиславский, — и с черным зонтом (тоже немного прозрачным). При освещении сзади эти световые пятна, эти силуэты могут дать хороший, быть может, призрачный эффект» [9, 79]. То есть Станиславский постоянно проводил в спектакле мистический план, выстраивая соответствующие мизансцены и освещение.

Самым ярким образом в спектакле была Терезита (О. Книппер), типичный пример inferнальной, демонической женщины, какие любили создавать в эпоху Серебряного века. «Терезита, с тянущимся за нею шарфом, точно хвостом <...> она красива и фатальна точно змея, выползшая из своей норы» [9, 85]. «Книппер, писала Любовь Гревич, - создала в Терезите образ незабвенной силы и красоты» [2, 135]. «Из открывшей действие группы сразу выделилась г-жа Книппер -- Терезита. Это был действительно стиль. Застывшая, точно камень, с мечтательно устремленным сначала в одну точку взором, с резким, но пластичным жестом, потом порывистая в своей змеиной грации, -- она дала сразу то балованное, красивое, свободное и гордое дитя Севера, какой ее рисует автор [15].

«Г и Станиславский пытался в роли Карено создать образ, полный какого-то внутреннего таинственного смысла, пытался подчеркнуть в нем это вечное трепетное искание внутренних ценностей жизни, но роль не удалась талантливому артисту, Карено вышел каким-то бледным, бескровным, однообразным» [15].

Критик Смоленский отзывался об игре Станиславского с таким же сожалением: «Вот неудачнейшая из ролей этого талантливого артиста! Окаменивший себя, сознательно отказавшийся от жеста, длинный, вялый, с обесцвеченным лицом, артист своими появлениями в последних актах вечно следом за Терезитой, вечно со сложенными на груди руками — положительно вызывал улыбки» [10, 128].

«Драма жизни», эта насквозь символистская пьеса, проникнутая настроением конца света, наступившими «последними временами», очень корреспондировалась с мыслями Станиславского, которые он выразил в своей любительской, но очень характерной для того периода пьесе «Комета» (хранится в музее МХАТ, отрывки из пьесы есть в исследовании М. Строевой. «Режиссёрские искания Станиславского 1898 – 1917»). Пьесе, тоже посвященной последним временам и смерти всего живого. Такие эсхатологические настроения очень характерны для Серебряного века России, когда художественная и творческая интеллигенция, предчувствовала, что и оказалось пророческим, конец старой России, который наступит очень скоро, в 1917 году.

В пьесе читаются явные подражания символизму, М. Метерлинку, «Жизни человека» Л. Андреева.

В «Драме жизни» Станиславский использовал мейерхольдовский прием стилизации. «В постановке «Драмы жизни» — самое категорическое отрицание былых принципов, - писал Н. Эфрос под псевдонимом Старик, - и утверждаются принципы

противоположные — художественный намек, барельеф, плоский профиль, словом — разрыв с натурой, даже попытки выпрыгнуть из трех измерений» [14]. И если раньше для того, чтобы показать пожар, Станиславский пользовался его реальным изображением, то теперь ему было достаточно показать только красный огонек как знак пожара.

Критика приветствовала приемы стилизации в «Драме жизни». Конечно, многие указывали, что это было сделано после спектаклей театра Комиссаржевской, где ставил Мейерхольд, но никто не обвинял Станиславского в прямом подражании. Напротив, критика склонялась к мысли, что в стилизации сокрыт важный принцип современного театра, без которого уже никто не мог обойтись.

Главное новшество, которое предпринял Станиславский в этой постановке, касалось манеры игры актеров. Это, так называемое, «безжестие». Станиславский оставлял актерам только внутреннее переживание, убирая возможность внешнего выражения чувств и эмоций. «Ведь если вникнуть в то, что произошло, было от чего прийти в отчаяние. Дело в том, что, приступая к работе над «Драмой жизни», я решил провести ее по новым принципам внутренней техники, только что проверенным в моей лабораторной работе. На этом основании я направил все внимание на внутреннюю сторону пьесы. А для того, чтобы ничто не отвлекало от нее, я отнял у актеров все внешние средства воплощения — и жесты, и движения, и переходы, и действия, потому что они казались мне тогда слишком телесными, реалистическими, материальными, а мне нужна была бестелесная страсть в ее чистом, голом виде, естественно зарождающаяся и исходящая прямо из души актера. Для передачи ее, как мне тогда казалось, артисту достаточно глаз, лица, мимики. Так пусть же он в неподвижности переживает порученную ему для передачи страсть с помощью чувств и темперамента. В моем увлечении новыми приемами внутренней техники я искренно верил тогда, что для того, чтобы выявить свои переживания, актеру нужно только овладеть на сцене спасительным творческим самочувствием, и все остальное придет само собой» [12, 309].

В «Работе над ролью [«Горе от ума»] Станиславский писал: «даже самый совершенный телесный аппарат артиста не может передать многих непередаваемых, сверхсознательных, невидимых чувств и переживаний. Для передачи их существуют иные пути. Дело в том, что переживаемое чувство передается не только видимыми, но и неуловимыми средствами и путями и непосредственно из души в душу. Люди общаются между собой невидимыми душевными токами, излучениями чувства, вибрации

ями, приказами воли. Этот путь из души в душу наиболее прямой, сильный, сценичный для передачи непередаваемого, сверхсознательного, не поддающему ни слову, ни жесту. Переживая сам, заставляешь жить других людей, с которыми находишься в общении или присутствуешь при нем» [13, 157]. Вот этот разговор о сверхсознательном, который ведет Станиславский, выдает в нем явного идеалиста в философском смысле, он тут касается очень тонких вещей, не сводимых к зримым и осязаемым проявлениям актерского нутра, а располагается целиком и полностью в области внутренней жизни, ее нельзя передать простыми рационалистическими средствами, можно только ощутить. В этом стремлении к сверхсознательному кроется тяга Станиславского к тому, чтобы подняться над материальным, устремиться вверх, к почти невыразимым эмоциям.

Однако, это лежало в потенции, в этом крылось внутреннее стремление Станиславского к чему-то наивысшему и наитончайшему, но проявилось ли это в полной мере в спектакле? Нет. «Безжестие» сковало актеров, и это был ложный путь к сверхсознанию, которое, конечно, требовало выражения в этой мистической драме. Сам Станиславский это понимал: «Я думал, что безжестие сделает меня бестелесным и поможет целиком отдать всю мою энергию и внимание внутренней жизни роли. Но на самом деле оказалось, что насильственное, не оправданное изнутри безжестие, так же как и внимание, по приказу обращенное внутрь себя, породили сильнейшее напряжение и скованность тела и души. Последствия сами собой понятны: насилие над природой, как всегда, спугнуло чувство и вызвало механические, заученные штампы, актерское самочувствие, ремесло. Я насильственно выжимал из себя мнимую страсть, темперамент, самовдохновение, а в действительности просто напрягал мышцы, горло, дыхание» [12, 310].

Однако, нам важно подчеркнуть, что «Драма жизни» была важным экспериментом в области освоения внутренней техники актера, в этой красной линии всех исканий Станиславского на протяжении жизни. Импульс к поиску внутренней техники дала именно «Драма жизни», и в этом был уже зародыш той «системы», над которое будет работать Станиславский все последующие годы. Кредо режиссера было неизменным: «Еще раз я убедился в том, что между мечтаниями режиссера и выполнением их — большое расстояние и что театр прежде всего для актера и без него существовать не может, что новому искусству нужны новые актеры, с совершенно новой техникой. ... Все мои надежды стремились к актеру и к выработке прочных основ для его творчества и техники» [12, 362].

Влияние Мейерхольда на Станиславского сказалось только на внешних вещах, на той самой стилизации, которую Станиславский употребил в спектакле. Но внутренне «Драма жизни» далеко отстояла от мейерхольдовских идей. Подчеркивала принципиальное отличие работы двух режиссеров. Прерогативой Станиславского было внутреннее, прерогативой Мейерхольда — внешнее, в котором этот режиссер показывал мастерство стиля, красоту изображения, богатство фантазии.

КРИТИКА О СПЕКТАКЛЕ

Что о «Драме жизни» писали современники спектакля? Один из рецензентов, под псевдонимом Эмбе, отмечая новую эстетику спектакля, писал: «Мне бы хотелось лишь поделиться мыслями о постановке ее, о новом и смелом шаге вперед театра Станиславского, отказавшегося в «Драме жизни» от прежних натуралистических приемов сценической интерпретации в пользу так называемой стилизации...» [15].

Вместе с тем критик замечал: «Постановка «Драмы жизни» принесла, увы, полное разочарование. И в своем «стилизаторстве» гг. Станиславский и Немирович-Данченко остались теми же натуралистами, просто заимствовав у Комиссаржевской внешнюю часть и даже ее, как всякое непрочувствованное заимствование, не сумев провести цельно и последовательно. Много осталось старого, типичного для этого театра, много взятого на подержание, на прокат, и в итоге какая-то двойственность, ломанность, какая-то попытка отстать от старого берега и неумение пристать к новому» [15].

Критик Н. Шебуев точнее к замыслу Станиславского воспринял постановку и писал: «Внешняя типичность явлений на сцене, пресловутый быт уступили здесь место проникновенному мистическому реализму, интимной правде души. Нет той оскорбительной пестроты, той мелкой ряби, к которым мы так привыкли в прежних постановках Художественного театра. Тут чувствовалось искание со стороны режиссера внутренней мистической сущности пьесы, стремление найти ее собственный, индивидуальный стиль, фиксирующий внимание зрителя на едином и важном» [15].

И все-таки, как будто подытоживая все высказывания, Н.Е. Эфрос, «"Драма жизни" — наиболее революционная постановка Художественного театра. ... Она — несомненная веха на пути искусства сцены». Критик дает точную оценку увиденной импрессионистической манере использования декораций и внешних эффектов. Символы и знаки — маленький,

красный огонек как знак пожара, позиции актеров и их пластика – стоящий в вертикальной позе со сложенными руками Станиславский - Карено, или сгибающийся в своем желании все прибрать к рукам... Москвин-Отерман, к концу спектакля почти уменьшающийся в росте, змеиная гибкость, профильные позы Книппер-Терезиты в сочетании с «пунктированной» декорацией – условным рисунком и цветом, намеком на прекрасную норвежскую природу, освещаемую красно-коричневым светом, все это производит впечатление «красивого, ласкающего»[14].

И вместе с тем, вся критика по поводу главного в замысле Станиславского, была единодушна в том, что попытка создать актера «двух измерений», «ирреального» актера не удалась и даже бессмысленна» [4].

Но Станиславский должен был опробовать такую манеру, чтобы прийти к важным для себя выводам. И основной вывод, который он и сделал, это стремление к примату внутреннего, на чем и будет строиться вся его «система». ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Борьба за идеализм. «Мир Божий», 1901, Июнь. http://az.lib.ru/b/berdjaew_n_a/text_1906_02_borba_za_idealism.shtml
2. Гуревич Л. Гастроли Московского Художественного театра. «Жизнь человека». «Слово», СПб., 1908, 19 апреля / Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906 – 1918. / Сост. О.А. Радищева. Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссёр. Театр. 2007.
3. Зигфрид <Э.А. Старк>. Эскизы. С-Петербургские ведомости, 1905, 26 апреля. / Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906 – 1918. / Сост. О.А. Радищева. Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссёр. Театр. 2007.
4. Корчевникова И.Л. Голос жизни. Гамсун на сцене Художественного театра. https://www.norge.ru/hamsun_cdl_korchevnikova/ [дата обращения 05. 01.2024]
5. Матюшова Мл. Философское мировоззрение Кнута Гамсуна. <https://cyberleninka.ru/article/n/filosofskoe-mirosozertsanie-knuta-gamsuna>
6. Мейерхольд говорит. Запись А. Гладкова. — «Новый мир», 1961, № 8.
7. Мейерхольд Вс.. К истории и технике театра // Вс. Мейерхольд. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М.: 1968.
8. Немирович-Данченко Вл. И. Рождение театра. М., 1989.
9. Режиссёрские экземпляры К. Станиславского. М.: 1988.
10. Смоленский <А.А. Измайлов>. Гастроли московской Художественной труппы. «Драма жизни» Кнута Гамсуна. Биржевые ведомости. СПб., 1907, 6 мая. / Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1906 – 1918. / Сост. О.А. Радищева. Е. А. Шингарева. М.: Артист. Режиссёр. Театр. 2007.
11. Соловьева И. Пути исканий // Режиссёрские экземпляры Станиславского. Т. 5. «Драма жизни». «Месяц в деревне».
12. Станиславский К.С. собр. соч. в 8 т.т. Т.1.
13. Станиславский К.С. Работа актера над ролью // Станиславский К. Собр. соч. в 8 т.т. Т. 4.
14. Старик <Н.Е. Эфрос>. О «Драме жизни». Театр и искусство. СПб., №19. / Московский Художественный театр в русской театральной критике: 1906-1918 / Сост. О.А. Радищева, Е.А. Шингарева, М.: Артист. Режиссёр. Театр. 2007.
15. Эмбе <Э.М. Бескин>. Ш. <Н.Г.Шебурев>. Кнут Гамсун у Станиславского. Трибуна, М., 1907.. 9 и 10 февраля // http://az.lib.ru/s/shebuev_n_g/text_1907_gamsun_u_stanislavskogo.shtml

«ДЕКОРАЦИЙ НИКАКИХ»

ИСТОРИОГРАФИЯ И СЦЕНОГРАФИЯ В ПОСТАНОВКАХ «ЧАЙКИ» А.П. ЧЕХОВА В КОНЦЕ 1980-Х- НАЧАЛЕ 2020-Х ГГ.

ЗИНАИДА СТАРОДУБЦЕВА

Часть 5. Окончание

Начало см. Сцена №4 (150) / 5 (151) / 2024, стр. 92; №6 (152), 2024, стр. 86;
№2 (154), 2025, стр. 94; №3 (155), 2025, стр. 97.

В отношении А.П. Чехова представители постмодернизма уже давно вывели ряд аксиом – мизантропия автора, отсутствие этических и других оппозиций, нравственный релятивизм, невозможность коммуникации, абсурд, хаос бытия и так далее. Однако литературовед и чеховед Е.Н. Петухова считает, что «в этом видится сильное преувеличение <...>. У Чехова же сложность ориентации человека в мире <...> и сосуществование частных «правд» не отменяет высшей правды, которая была важнейшей категорией в его художественной аксиологии» [Петухова 2021, с. 255]. Это высказывание может служить одним из свидетельств сомнения во всецелом господстве эпохи постмодернизма в гуманитарных науках.

Ещё один известный чеховед И.Е. Гитович упоминала «постмодернистический бедлам» в своей рецензии на комедию Б. Акунина ¹ (*признан иноагентом*) «Чайка», опубликованной в журнале «Новый мир» в 2000 году. Она признавала, что Акунин снизил и деконструировал чеховский сюжет, стиль, но ничего крамольного в этом не увидела, просто игру. В другой рецензии отмечала, что мы уже не те, свободны от слишком трепетного, иногда почти на грани ханжеского отношения к классикам как к небожителям и носителям абсолютных истин. «Сместились и интересы филологов-чеховедов: с характерного для недавнего прошлого ещё прошлого внимания к биографии, историческому фону, комментированному факту или документу как основе интерпретации и личности, и творчества – к абсолютной подчас самодостаточности текста, к произвольности контекста восприятия, к первичности в самом прочтении Чехова той или иной методологии, сквозь сет-

ку которой текст, прежде всего, и воспринимается сегодня, к очень свободным толкованиям и текстов, и самой судьбы писателя» [Гитович 2018, с. 350]. Таким образом, одна и та же тенденция наблюдается как в научной деятельности (в чеховедении), так и в творческой деятельности (в режиссёрской практике) – субъективные и очень свободные толкования текстов Чехова. И если в литературоведении Гитович ставит вопросы о целесообразности и уместности некоторых сопоставлений, то в современном театре приветствуются самые необычные сравнения и цепочки ассоциаций. Например, как может выглядеть озеро, театрик Треплева, интерьер дворянской усадьбы сегодня.

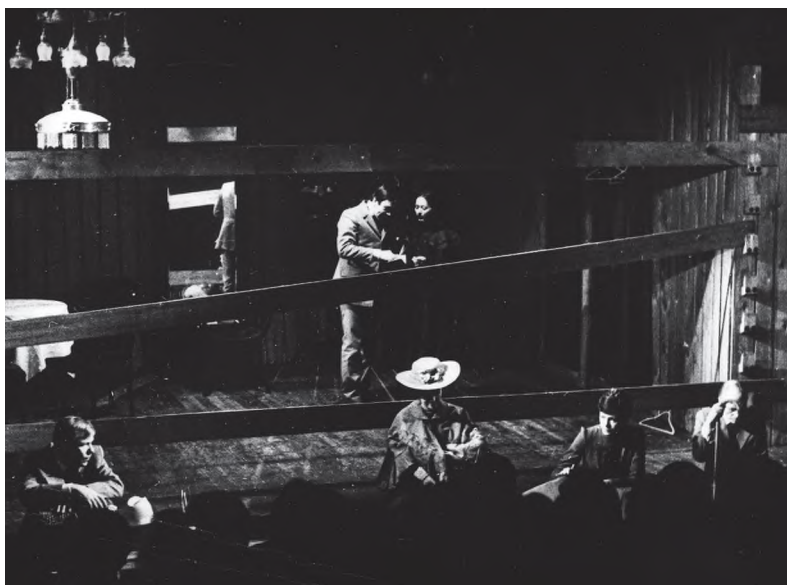
СЦЕНОГРАФИЯ С ТЕАТРИКОМ ТРЕПЛЕВА

Постмодернистический культ игры нашёл отражение в акцентировании темы театра в постановках режиссёров, в доминировании театра Треплева в сценографии. Основные примеры этой тенденции можно найти на главных театральных площадках Москвы и Петербурга, в меньшей степени на малых сценах. Добавим, что исследование, проведённое в Александринском театре в 2017 году и посвящённое реконструкции сценографии и мизансцен первой постановки «Чайки» в этом театре в 1896 году показало, что в первом акте театрик Треплева, увенчанный треугольным фронтоном, находился в центре сцены. В постановке «Чайки» в МХТ в 1898 году в первом акте сцена театра Треплева находилась справа от центра, а беседка-ротонда слева от центра. В 1980 году во МХАТе им. А.М. Горького режиссёр

О.Н. Ефремов и художник В.Я. Левенталь классическую беседку с колоннами сделали театриком Треплева и разместили её в центре сцены. Благодаря рельсам беседка могла выезжать из глубины сцены на авансцену. Эта беседка-театрик оказала влияние на последующую сценографию, так как спектакль был в репертуаре театра многие годы, а в 2001 году состоялось возобновление спектакля. Выделение театрика как ключевого элемента сценографии можно найти в самых разных постановках, но это была уже не беседка-ротонда, а павильон в стиле модерн, портик античной руины, даже индустриальное сооружение.

В немногих постановках тема театра была представлена гримерной уборной Аркадиной. Один из первых примеров можно найти на малой сцене театра им. Ленинского комсомола в Ленинграде в 1982 году. Это был последний спектакль Г.М. Опоркова, спектакль о Театре, о том, что искусству отдают жизни. В центре спектакля была Аркадина (Э. Зиганшина), которая внимательно следила за тем, что происходит. Художник А.И. Славин разместил декорацию не только на сцене, но у боковых стен зрительного зала. «На ступенях зрительских проходов, вдоль стен небольшого зала стоят старинные столики, обжитые множеством обычных вещей жизни – маленький гримировальный столик Заречной и трельяж Аркадиной (они через зал отражаются друг в друге, что не случайно). У кого-то бюро, у кого-то письменный стол, заваленный бумагами. <...> Как в старом интеллигентском кабинете, над столиками развешены многочисленные давние фотографии в рамках: известные любители, разыгрывающие наивные драматические пассажи своих дачных спектаклей <...>. Фотографии Комиссаржевской, Станиславского, Немировича-Данченко, других “художественников”, связанных с этим миром провинциальных сцен и высокого самоотверженного дилетантизма, но вступивших в иной круг. Лица – недостижимые образцы служения театру, <...>. Люди, принадлежащие к касте профессионалов, всегда притягательной и загадочной для остальных» [Дмитревская 2012, с. 121]. 3

В сцене исполнения монолога Мировой души сквозь доски задней стены сквозил голубоватый свет. Под музыку органа Заречная, накрытая огромной, стелющейся по всей сцене полупрозрачной сеткой, поднимая руки, заставляла двигаться эту легкую материю, будила воспоминания о символистском театре.



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Г.М. Опорков. Художник А.И. Славин. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. 1982. Фото Ю. Богатырев. Предоставлено театром-фестивалем «Балтийский дом»



► Фрагмент декорации. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Г.М. Опорков. Художник А.И. Славин. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. 1982. Фото Ю. Богатырев. Предоставлено театром-фестивалем «Балтийский дом»



► Г.М. Опорков и Э.Г. Зиганшина (Аркадина). «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Г.М. Опорков. Художник А.И. Славин. Театр им. Ленинского комсомола. Ленинград. 1982. Фото Ю. Богатырев. Предоставлено театром-фестивалем «Балтийский дом»

В финале в полумраке сетка покрывала все вещи в комнате Треплева. Нина приходит, чтобы говорить об искусстве. После самоубийства Треплева, в ярком освещении у своего трельяжа Аркадина накладывает грим, а Нина снимает, продолжается жизнь и театр. В 1991 году из США поступило предложение показать в Бостоне «Чайку» в постановке Г.М. Оporкова. К тому времени спектакль уже несколько лет как сошёл со сцены, но следующий главный режиссёр В.А. Гвоздков решил сделать возобновление специально для гастролей.

Зеркальный трельяж Аркадиной, как основная принадлежность актрисы был в основе сценографии Д.Л. Боровского для «Чайки» в постановке Ю.П. Любимова в афинском театре Дионисия (премьера 14.10.1993). Таким сценическим решением художник подчеркнул главную роль немолодой греческой актрисы, пригласившей Любимова поставить «Три сестры», но режиссёр уговорил поставить «Чайку». Художник, размышляя о будущем спектакле, писал: «На Востоке до буддизма поклонялись магии зеркал. <...> Зеркало – озеро? Говорят же – зеркальная поверхность озера <...>. Возможно, в финале после слов Дорна: “Дело в том, что Константин Гаврилович застрелился” в зеркале отразится лик живого Треплева. Есть такая амальгама, если осветить её за зеркальной поверхностью, она становится прозрачной. Как вода Волшебного озера...» [Боровский 2012, с. 175-176]. В спектакле большую часть времени Аркадина была перед зеркалом, гримировалась и произносила диалоги и монологи. Над трельяжем парила белая чайка, на полу стояла ваза с лилиями. В зеркалах двоились и троились отражения персонажей пьесы. В последнем акте створки трельяжа складывались и становились письменным столом Треплева. Но Нина, произносившая монолог о том, что она стала актрисой, раскрывала створки, и рукописи падали на пол. В зеркалах в определённые моменты высвечивалось озеро.

Но возвратимся к сценографии с театриками Треплева. В постановке Б.А. Гранатова и сценографии С.А. Зограбяна в ТЮЗе в Вологде (1994) на озере стоял изящный павильон в стиле модерн, к нему вёл помост. Постепенно в ходе действия спектакля павильон разрушался – исчезали двери, окна, стеклянные стены, оставался лишь каркас. Озеро было представлено смятой тканью, складки которой образовывали волны на планшете округлой формы в центре сцены. Эскизы декораций С. Зограбяна к этому спектаклю воспроизводились в театральной периодике.

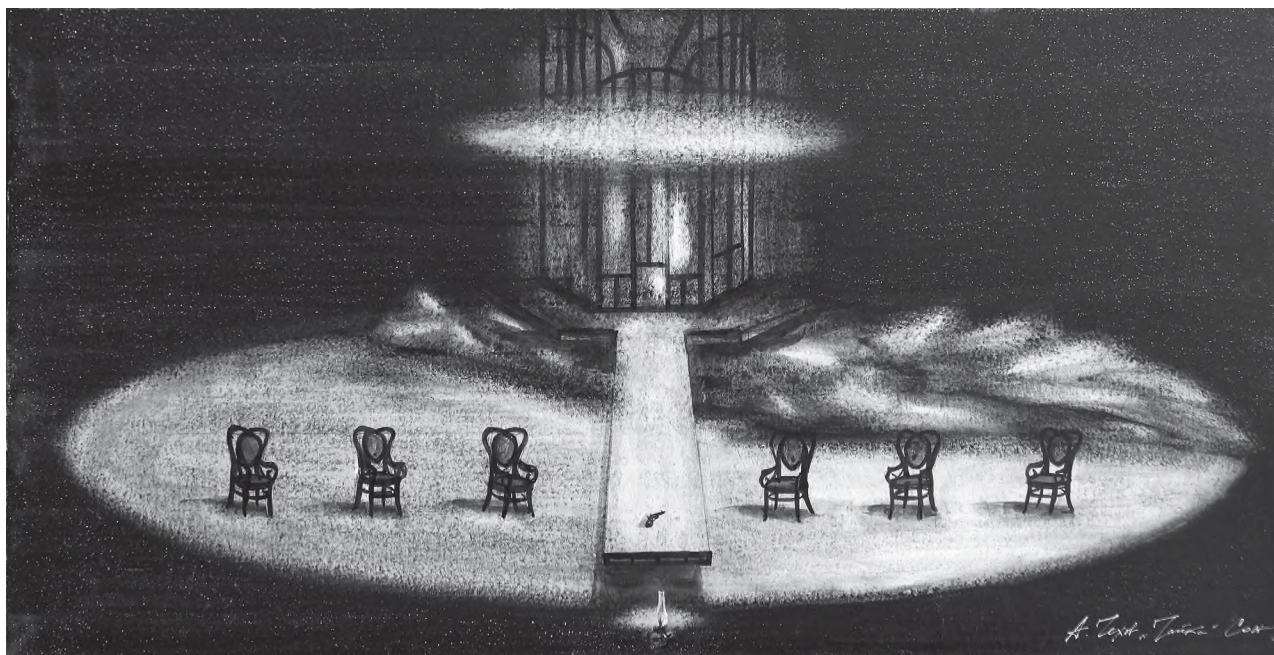
Рецензент журнала «Сцена» Н. Завалишина писала, что спектакль построен на взаимодействии двух зон – реальной человеческой и бездна сна, тайны, проводником между ними является Треплев. В основе режиссерского замысла фантазмагория

на сцене, творимая по воле Треплева как главного героя и композиционного центра постановки. Легкий ажурный мост над водой связывает театрик Треплева с иным измерением. В начале спектакля сложная схема передвижения актеров по мосту, вокруг и внутри павильона, находящихся над поверхностью сцены, напоминает орнаменты и усиливают ощущение экзотичности происходящего. Смена состояний единой установки (павильон и мостик) происходит одновременно с трансформацией костюмов (художник по костюмам О. Резниченко). Павильон словно спрятан задрапированными окнами, а костюмы – темные сюртуки и накидки. «Но как только Заречная завершает чтение монолога, покровы спадают и открывается дивное разнообразие форм и всевозможных цветовых оттенков, вторящих многочисленным рефлексам световых потоков, которые пронизывают сценическое пространство (вот где в полный рост заговорила “фактура” декораций – стекло и металл, и костюмов – крепдешин и бархат, богато украшенные блестками). Все вместе это создает неповторимый, жуткий и прекрасный карнавал-видение, мираж» [Завалишина 1995, с. 48]. В финале из павильона вынимается источник цветовой полифонии – стекла, а цвет костюмов становится черным.

Мотив постепенного разрушения театрика Треплева был и в постановке И.Л. Райхельгауза «Борис Акунин. Чайка» (премьера 26.04.2000). Театрик Треплева, состоявший из металлической конструкции в постановке «Чайки» в 1998 году, был соединён с застеклённой верандой усадьбы. Постепенно она складывалась как ширма. «Борис Лыников выстроил ажурную беседку, которая поворачивалась на каждое разоблачение новой гранью, каждый поворот отбивался выездом эффектного занавеса в каплях дождя» [Грекова 2001, с. 6].

Спектакль Райхельгауза состоял из двух действий. Он начинался с IV акта пьесы Чехова, в которой нервный Треплев в капюшоне и тёмных очках, похожий на киллера, игрался с ружьём и револьвером, прицеливаясь то в кричащих чаек, то в Нину. После антракта начиналось расследование Дорна, родственника акунинского сыщика Э. Фандорина, кто убил Треплева. Тело Треплева лежало под простыней на сцене театрика. Каждый из персонажей признавался в убийстве, так как имел основания. В финале Тригорин доказывает, что Дорн убил Треплева, так как был защитником природы и животных. Поднимали простыню, а там оказывались плюшевые зверушки. Дорн открывал своего рода киот на стене и выпускал чучело чайки на свободу со словами «Я отомстил за тебя, бедная чайка!», и она летела по струне в зрительный зал.

Режиссёр поставил литературную пародию, написанную мастером детективного жанра Б. Акуниным.

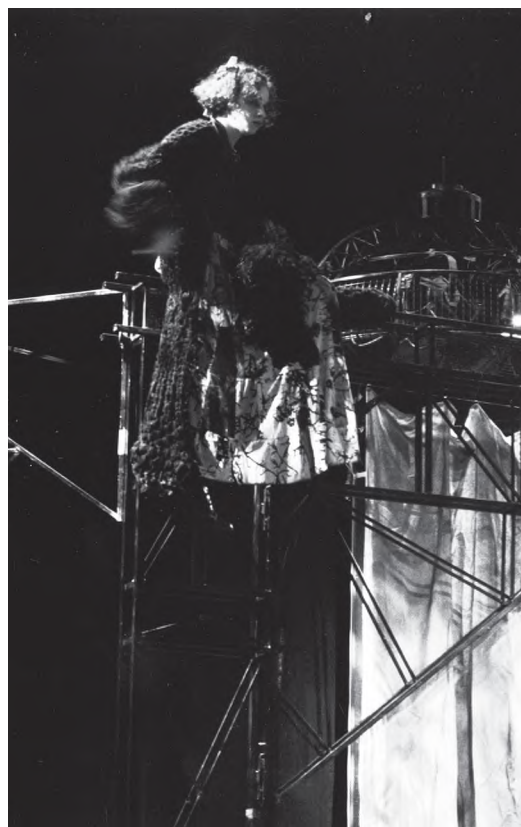


► С.А. Зограбян. Эскиз декорации. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Б.А. Гранатов. Художник С.А. Зограбян. ТЮЗ. Вологда. 1994. Картон, тушь, белая гуашь. 50x75. Предоставлено С.А. Зограбяном

Ранее такую же попытку провести расследование после самоубийства Треплева предпринимал в своей статье режиссер А.М. Вилькин [Вилькин 1988, с. 207-216], поставивший «Чайку» в театре им. В. Маяковского в 1978 году.

Рецензенты спектакля в большинстве своём считали, что ставить литературный курьез знаменитого Акунина было не обязательно, но признавали, что это раскрученный бренд, как и звёздный состав актёров – дают возможность успеха. «Смех оживляет начинающую застывать традицию, и в том, что сделал с «Чайкой» Акунин ничего ужасного нет» [Филиппов 2001, с. 7]. Действительно, рецензий на постановку режиссёра и игру актёров было немало, так как играли Аркадину - И. Алферова, Т. Васильева, Дорна - А. Филозов, Сорина - М. Глузский, Л. Дуров, и другие.

В спектакле С.И. Яшина по одному из последних произведений Т. Уильямса «Записная книжка Тригорина» в театре им. Н.В. Гоголя (премьера октябрь 2000) театрик Треплева находился слева от центра и представлял собой невысокий прямоугольник-сцену, по углам которого были прикреплены высокие шесты, со всех сторон прозрачные белые занавесы. Театрик упирался в ствол огромного старого дерева по спилённым стволам. Справа находилась большая пологая деревянная лестница-остов. У левой и правой кулис размещались какие-то спутанные веревки, сено. «Замешанные какой-то болотной тиной декорации Елены Качелавой» вторили ощущению, что актёры уже пятнадцать лет не играли этот спектакль [Должанский 2000, с. 13]. Мебель была в стиле модерн, как и костюмы Аркадиной. В финале спектакля, когда герои пьесы Аркадина и другие долго танцевали прощальное танго (балетмейстер М. Суворова), театрик «оживал», освещался, в нём появлялась пара с пластическим танцем.



► Сцена из спектакля. «Борис Акунин. Чайка» А.П. Чехова. Режиссер И.Л. Райхельгауз. Художник Б.А. Лысков. Театр «Школа современной пьесы». 2000. Фотография. Предоставлено Б.А. Лысковым. Фото Е. Лапина



► Е.Ф. Качелаева. Эскиз декорации. «Записная книжка Тригорина». Вольная интерпретация «Чайки» А.П. Чехова и «Записных книжек» Т. Уильямса. Режиссер С.И. Яшин. Художник Е. Качелаева. Театр им. Н.В. Гоголя. 2000

«Репетиции продолжались несколько лет, декорации стоили уйму денег. Елена Качелаева вытащила на сцену и задворки усадьбы, и озеро, и видневшийся за ними помещичий дом, и отражающиеся в воде лодки» [Филиппов 2000, с. 8]. Постановка Яшина была окружена слухами о фрейдистской интерпретации продолжительностью около пяти часов. В конце жизни, в 1981 году, Уильямс переписал свою любимую пьесу, с которой познакомился, когда ему было двадцать четыре года. Поставили эту пьесу впервые не в США, а в Москве, сразу после перевода на русский язык. «Ну и, конечно, с праведным волнением говорили о бисексуальности Тригорина, который не прочь приволокнуться за Треплевым, ходит ночью купаться с лакеем, получает любовные послания от какого-то неаполитанца.... Тем его и Аркадина удерживает – уедешь, ослаблю на весь свет...» [Василинина 2001, с. 15].

Добавим, что почти через десять лет «Записная книжка Тригорина» была поставлена М. Левшиным в театре «Комедианты» в Петербурге (премьера 17.04.2008). Театрик, очень похожий на тот, что был в московской постановке, разместился в центре сцены, но вверху верёвками были прикреплены сухие ветки деревьев без листьев, которые выглядели как своеобразный декор в стиле модерн. Справа от театра – старинные фотопортреты в рамках, столик-подставка с печатной машинкой, слева от театра – столик с самоваром. Вверху, над сценой, спускались полураспущенные мотки верёвок из пеньки, сетки и сшитые из холстины чайки на веревках. Один из рецензентов назвал эти элементы сценографии над головами зрителей «какой-то паклей-рваклей-шмаклей», которая символизирует паутину отношений, в которые запутались герои.

В рецензиях на постановку «Чайки» в театре им. Е.Б. Вахтангова (премьера 3.05.2002) актёром этого театра и режиссёром-дебютантом Павлом Сафоновым, почти все театральные критики упоминали театр как эффектные романтические или античные развалины (автор идеи и сценического оформления В. Епифанцев, сценография М. Обрезков), на фоне которого разворачивается действие, считали декорацию полноправным персонажем, который живет и погибает вместе с героями. В пресс-релизе театра она обозначена как «печальные каменные развалины и задник с предгрозовым небом»².

Некоторые критики видели в сценографии тень Ибсена, так как портал театра из дикого камня дышал архитектурой модерна. Добавим, что отдельные мизансцены спектакля в видеозаписи похожи на исторические картины салонного академизма времен модерна, полотна Г.И. Семирадского, В.А. Котабринского, П.А. Сведомского. Трудно сказать, есть ли здесь какая-то связь с тем, что одна из первых студенческих постановок В. Епифанцева в 1994 году была по картинам голландского жанриста XVII века А. Брауэра.

«Домашний театрик, сложенный из необработанных камней, живо напоминавший развалины театра античного, подсвеченные зловещим багровым заревом. А вот “колдовское озеро” замкнулось в тесный и геометрически правильный желобок. Немного воды, узкая полоска песка, усыпанного мелкими камушками» [Алпатова 2003, с. 9].

Рецензенты противопоставляли мастерство Л. Максаковой (Аркадина), С. Маковецкого (Тригорин), Ю. Яковлева (Сорин), В. Шалевича (Дорн) отсутствию единого замысла, «самотеатрализации», которая захватила всех персонажей пьесы. Театральная критика считала, что в постановке есть своя интонация, равноудаленная от академизма и от молодежного экстремизма. «Никакой пугающей формальной новизны во внешней трактовке пьесы нет. <...> А впрочем, нет подождите, в глубине за античным портиком треплевской сцены всё-таки мерцает нечто – явно не озеро, а что-то вроде мирового пространства, мировой души. <...> Чуть позже, правда, выясняется, что, по замыслу режиссёра, на визуальном уровне будет откликаться всему происходящему на сцене, переходя от зловеще красного к сине-зеленому. Такая вот свето-музыка» [Сизенко 2003, с. 15].

Треплев в исполнении высокого и атлетически-мускулистого В. Епифанцева, имевшего в то время репутацию киноактера и постановщика эпатажных спектаклей в экспериментальном театре, был похож на солиста рок-концертов (костюмы Т. Зотова, М. Савчук). Маша (М. Шастина) была одета в духе молодежной культуры «готов» – на шее чёрная лента со спускающимся на цепочке большим чёрным



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер О.Н. Ефремов
Художник В.Я. Левенталь. Возобновление Н.Л. Скорика. 2001.
МХАТ им. А.П. Чехова. Предоставлено Музеем МХАТа
Фото А.И. Александров



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер П.В. Сафронов
Художник М.В. Обрезков. Театр им. Евг. Вахтангова. 2002
Фотография. Предоставлено М.В. Обрезковым



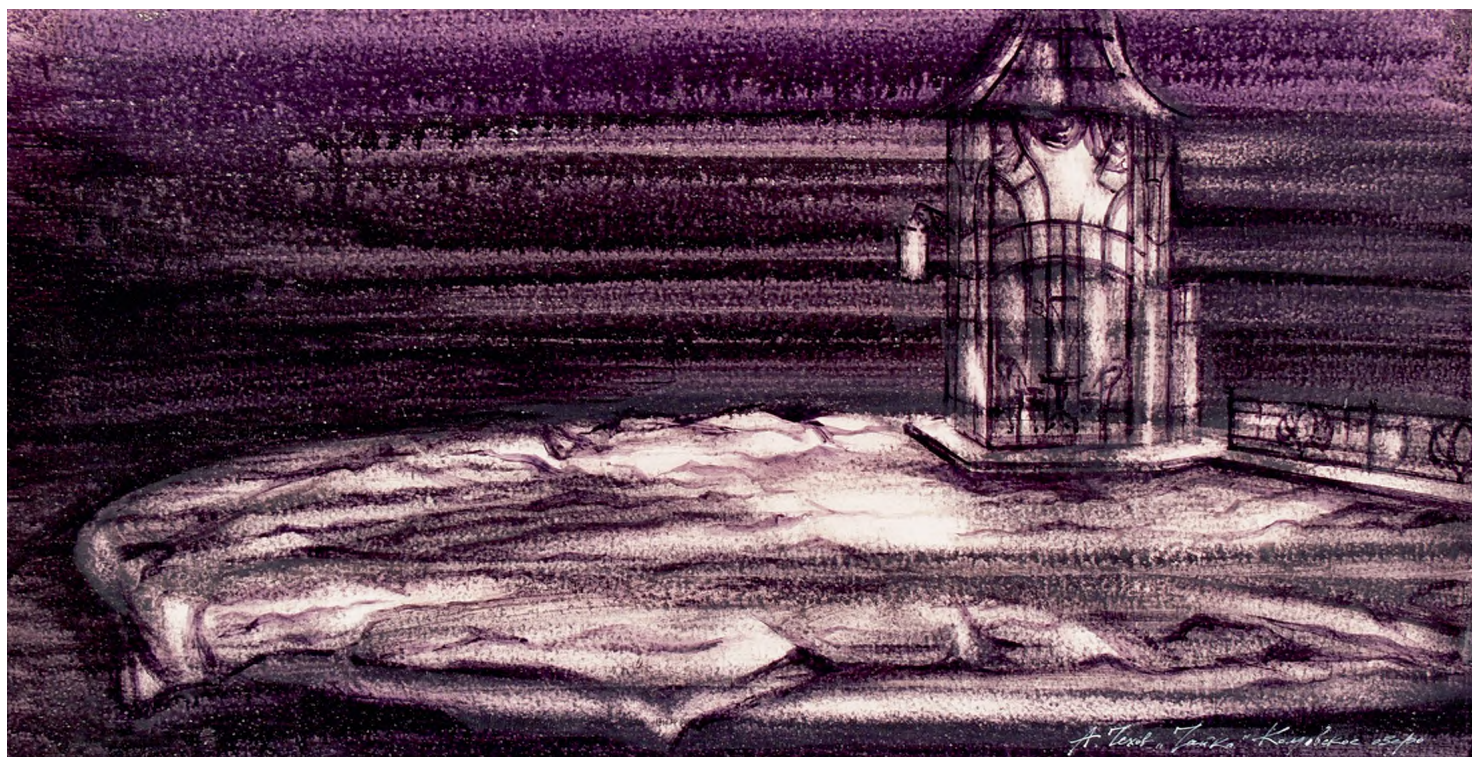
► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер К.А. Пирогов
Художник Н.И. Симонов. Театр «Мастерская Петра Фоменко»
2019. Фотография. Предоставлено театром
«Мастерская Петра Фоменко». Фото А. Иванишин



► Сцена из спектакля. 1-е действие. «Чайка» А.П. Чехова
Режиссер и художник К.Люпа. Александринский театр
Петербург. 2007. Фото В.А. Красиков. Предоставлено
Александринским театром



► Театрик Треплева. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер и художник
К. Люпа. Александринский театр. Петербург. 2007
Фото В.А. Красиков. Предоставлено Александринским
театром



► С.А. Зограбян. Эскиз декорации. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Б.А. Гранатов. Художник С.А. Зограбян
ТЮЗ. Вологда. 1994. Картон, гуашь, тушь, темпера, акрил. 39,8x78,7. Коллекция ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



► Сцена из спектакля. 2-е действие. Маша (Я.Д. Лакоба), Полина Андреевна (В.В. Воробьева)
«Чайка» А.П. Чехова. Режиссер и художник К.Люпа. Александринский театр. 2007
Фото В.А. Красиков. Предоставлено Александринским театром

крестом над глубоким декольте длинного чёрного платья. Эмансипированная Аркадина носила не только брючные пары, но и восточные шальвары в сцене на крокетной площадке.

В спектакле было много игровых предметов. Например, серебристую маску, в которой Нина исполняла монолог Мировой души, примеривал Дорн, затем периодические одевал Треплев. Один из последних монологов Треплев исполнял для маски, которую держал перед собой.

В беседе о драматургии П. Сафонов подчеркивал, что А.П. Чехов ему особенно дорог. «Но мне, человеку, который только движется в каком-то направлении, помогают классические авторы. Я вовсе не смотрю на них как на замшелых стариков. Я знаю, что у них хорошие пьесы со множеством смыслов, и если в них покопаться, то можно с помощью чутья, мытья да катанья что-то стоящее изобразить» [Сафонов 2006, с. 185]. На сцене персонажи катали белые шары, на которых они периодически сидели. В финале сцена была засыпана белыми перьями, подразумевавшими, вероятно, снег. В горшках-полусферах стояли белые цветы, визуализация слов Заречной, предлагавшей вспомнить о ясной и чистой жизни, о чувствах, похожих на нежные, изящные цветы. Музыкальное оформление (В. Маевский) с элементами космической музыки, вместе с декорациями не давало зрителю забывать о вселенских масштабах пьесы Треплева.

Художественный руководитель Александринского театра Валерий Фокин, придумавший программу «Новая жизнь традиции», пригласил известного польского режиссера Кристиана Люпу в качестве режиссёра и художника поставить и оформить «Чайку». Люпа рассматривал человека как конфликтный дуализм тела и духа, актёр был для него воплощением двоемирия. Не случайно в спектаклях режиссёра есть красная демаркационная линия, рамка между миром реальным, жизненным и художественным вымыслом, воображением, миром грёз.

В постановке польского режиссёра всего два акта – первый и второй. Во втором соединены второе, третье и четвертые действия пьесы Чехова. Первый акт противопоставлен второму. Люпа говорил, что первый акт был и остаётся для него самым важным в пьесе. Ещё в 2004 году в Варшаве он поставил только первый акт «Чайки».

В петербургской постановке режиссёр убрал все реплики описательного, бытового и любовного характера, чтобы сконцентрировать внимание зрителей на катастрофе художника, который ищет свой путь в искусстве, на духовно-творческих отношениях героев.

Основой для создания задника спектакля к 1 акту послужила фотография заброшенного пляжа в Бомбее со старым ржавым автобусом без колес.

На сцене, после портала с красной рамкой, была размещена конструкция из металла с вертикальным баком, похожая на очистные сооружения. Внутри этой конструкции, в верхней части – прозрачный резервуар с водой, похожий на полуовал-пузырь, обозначающий озеро. В первом акте с появлением Нины Треплев выгоняет из пузыря-озера-бассейна своего помощника Якова, помогавшего воплощать его творческие идеи. Затем Яков открывает занавес театра, в темноте Нина лежит в освещённом пузыре-бассейне. Монолог Мировой души Нина читает, с трудом выйдя из воды, в мокрой одежде. Справа от конструкции-театра, в глубине сцены ржавый автобус без колес, трубы каких-то производств. На заднике изображен высохший ландшафт, на зеркале сцены разметка со стрелкой по направлению к театру.

В декорации второго акта спектакля появляется обозначение пустого бассейна. Аркадина говорит о том, что когда-то здесь было огромное озеро, а Треплев не произносит текст о своём сне, где он видел, что озеро высохло и утекло в землю.

В начале второго акта после поднятия занавеса, фонограмма громкого гула улицы (вероятно, напоминание о толпе в Генуе). На сцене стол, за которым читают Мопассана, в центре – полуразрушенный мостик из досок. Справа от него лестница в небо. Во время монолога Тригорина, сидящего на краю сцены, на заднике сцены в пределах красной рамки появляется видеопроекция с Треплевым, который произносит монолог Мировой души и мечется по сцене с ружьем. Эту видеопроекцию смотрит Нина, она стоит на вершине лестницы. Затем Треплев вбегает на сцену с ружьем, за ним Яков, который пытается отнять ружье. Загорается красная рамка и всё исчезает. Звук выстрела звучит в середине, во время диалога Аркадиной и Сорина, а не в финале. Режиссёр говорил, что не хотел убивать Треплева, так как «молодые, рискнувшие всем на своём жизненном пути, они сталкиваются с разочарованиями, которые мне кажутся необходимым переживанием в жизни каждого художника. Их судьба началась с провала пьесы. «Чайка» – это пьеса о жизни, начавшаяся с катастрофы в первом акте. Но без этого опыта разочарования – нет художника» [Чепуров 2021, с. 189].

После ссоры Аркадиной с сыном на сцену впервые опускается стена красного цвета с несколькими дверями. Через одну из них спокойно проходит Тригорин. После этого стенка поднимается, а Треплев, подняв старую повязку с пола, уходит. Объяснения Аркадиной и Тригорина идут на затемнённом фоне опустошенного бассейна. В финале события происходят на фоне опущенной красной стенки, перед которой от центра справа Треплев и Яков ставят красный диван, аналог психоаналитической кушетки, где



► Н.И. Симонов. Компьютерный макет декорации. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер К.А. Пирогов, художник Н.И. Симонов. Театр «Мастерская П. Фоменко». 2019. Предоставлено Н.И. Симоновым

герои пьесы будут выяснять отношения со своими мечтами и реальностью. На сцене от центра слева стоит стол, за которым сидят гости. Когда Нина пытается закрыть дверь, то красная стенка начинает подниматься. В финале Треплев наблюдает за тем, как Нина ритмически двигается на фоне видеопроекции и под звуки песни современной американской певицы Lhasa о том, что героиня приходит в город, чтобы перелить в него свою жизнь. Гости за столом вдали слева наблюдают за этой сценой, а в затемнении в глубине сцены Яков на лестнице ждёт указаний Треплева.

В сценографии «Чайки» у польского режиссёра нет пейзажей, в монологах и диалогах героев он так же делает купюры в описаниях природы, «он убирает тему природы, пейзажа, воплощением которых озабочен Тригорин», так как «эта тема не является центральной для постановщика спектакля, который концентрирует внимание не на художественной плотности пейзажа, как это делает Чехов, а на проблеме воплощенности в человеке (или актёре) духовной идеи» [Чепуров 2021, с. 107].

Постановка Р. Манукяна в Театре киноактера (премьера 2010) была основана на том факте, что год создания «Чайки», 1895, совпадал с годом первого публичного показа «синематографа» в Париже, поэтому «монохромная чёрно-белая с серыми оттенками палитра сценографии (Борис Бланк) и стильная коллекция костюмов (Екатерина Акимова) будто запечатлела эффект негатива пленки» [Давтян 2011, с. 9]. Треплевская эстрада была представлена занавесом-экраном, за которым разыгрывалось пред-

ставление театра теней, луны не было. Затем занавес-экран становился колдовским озером, на фоне которого будут играть актёры. «Но зато колдовское озеро окажется своеобразной константой спектакля, не прекращающаяся пульсация волн станет постоянной экранной картинкой» [Давтян 2011, с. 9].

В театре «Мастерская П. Фоменко» молодой режиссёр Кирилл Пирогов поставил «Чайку» (премьера 28.05.2019) как спектакль, в котором много музыки Э. Шумана, С. Рахманинова, романсы на стихи Я. Полонского и вальс самого режиссёра К. Пирогова. Центральная часть декорации (художник Николай Симонов) является театриком, на фоне которого исполняется представление о Мировой душе и, одновременно с этим, фасадом усадебного дома с окном-люнетой вверху. Во втором действии за ярко освещённой крокетной площадкой был синий экран, озера не было видно, как и в первом действии. В финале спектакля от театрика остается один остов – металлическая конструкция. Дематериализация сопровождается световым шоу – в зрительный зал и на сцену направляются лучи прожекторов (художник по свету В. Фролов).

Художник по костюмам Мария Данилова, микширует разные стили в одежде. Аркадина, «сто-процентная женщина ни разу не появляется в платье, только в брючных костюмах, сверхэлегантно маскирующих ее уязвимость» [Пешков 2019, с. 8]. В первом акте у Нины, исполняющей монолог и поднимавшейся на канатах над сценой – очень длинный

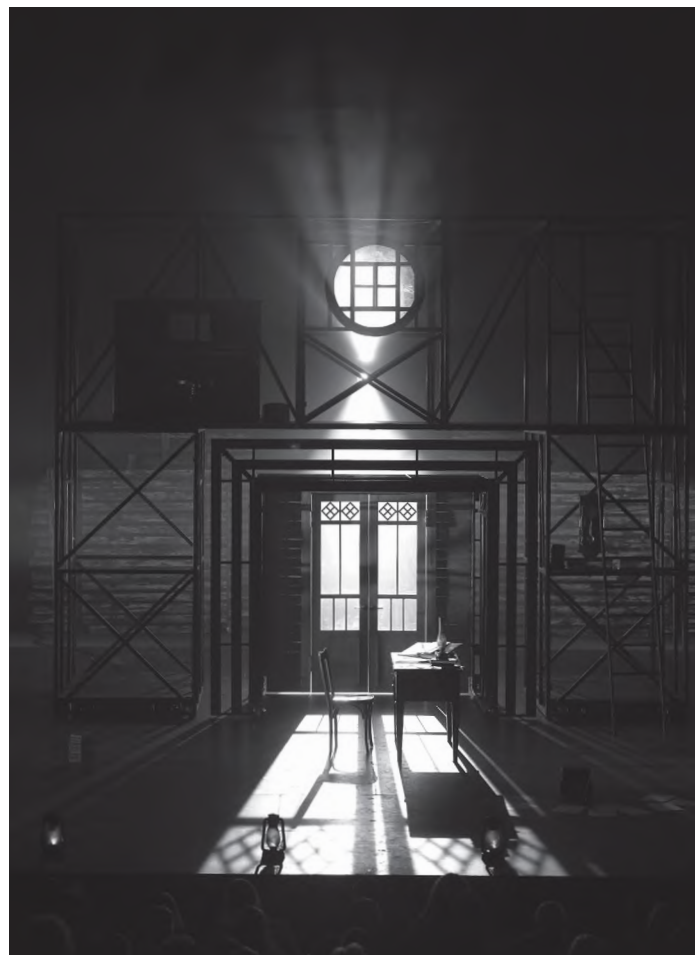
белый шлейф, в последнем акте она появляется в эротическом чёрном полупрозрачном кружевном платье дамы полусвета, со шлейфом.

По мнению одного из театральных критиков, режиссёр сдвинул время действия в 1920-1930-е годы, звучали песни в исполнении Марлен Дитрих. Аркадина и Тригорин ассоциировались у неё с В. Серовой и Е. Симоновым. «В этой беззаботной атмосфере условной Барвихи пока ещё могут существовать “утомленные солнцем” остатки прошлого – бывший статский советник Сорин и отставной офицер Шамраев <...>. Но судьба их predetermined: высокие деревянные заборы в декорации Николая Симонова явно напоминают стены вагонов-теплушек» [Конвалова 2019, с. 11].

В постановках «Чайки» К.Ю. Богомоловым не было ни театрала, ни озера. Во второй редакции 2014 года была сцена с рядами сидений, напоминавшего клуб или кинозал. В версии 2024 на портале-экране на короткое время появлялся клип зарубежной эстрады, снятый в бассейне.

Режиссёр Константин Богомолов поставил «Чайку» в Театре под управлением О. Табакова (премьера 15.06.2011), но шла она на сцене МХТ им. А.П. Чехова, затем в Театре Наций. Спектакль был снят из репертуара в связи с уходом из театра К. Хабенского, игравшего роль Тригорина. В обоих спектаклях Дорна играл О. Табаков, Аркадину – О. Зудина. В новой, менее эпатажной версии 2014 года (премьера 8.03.2014), Тригорина играл И. Миркубанов. Режиссёр представил пьесу как семейную историю, в которой показывается самая страшная болезнь – нелюбви, вместе с тем, как спектакль о настоящем МХТ, где актёры отчасти играют самих себя.

К.Ю. Богомолов текст пьесы Чехова сохранил почти полностью, но время действия было перенесено благодаря сценографии и костюмам в советскую эпоху конца 1950-х годов накануне полета Ю. Гагарина в космос. Добавим, советские реалии стали местом действия многих пьес классического репертуара в постановке Богомолова. «У режиссёра же есть излюбленный временной и ментальный период, куда он помещает героев едва ли не всех своих спектаклей, это некая «совковая» эра разных её этапов, от рассвета до заката, хотя у Богомолова всё это – однозначный закат. Если не Европы, то уж СССР точно. <...> Ему почему-то принципиально важно хоронить эту эпоху <...>. Никаких колдовских озёр и помещичьих имений – сценограф Лариса Ломакина предлагает неведомый провинциальный городок с обшарпанной квартирой: грязные стёкла, ободранные стены, мебельный разнобой, окно с решеткой, старенький телевизор» [Алпатова 2011, с. 9]. В спектакле много популярных песен советской и постсоветской эпохи – песни в исполнении



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссёр К.А. Пирогов. Художник Н.И. Симонов. Художник по свету В. Фролов. Театр «Мастерская П. Фоменко». 2019. Предоставлено театром «Мастерская П. Фоменко». Фото А. Иванишин

Л. Зыкиной, Б. Окуджавы, А. Галича, Ю. Визбора, Б. Гребенщикова, Ю. Шевчука и других певцов, а также фонограмма голоса Ю. Гагарина. В сценографии усадебная природа была представлена как общественный интерьер, в опознавании которого у рецензентов мнения не совпадали – павильон-вокзал (как в спектаклях швейцарского режиссёра К. Марталлера и его постоянного сценографа А. Фирбок) или Дом культуры с серыми стенами, рядами лавок со спинками, огромным экраном-задником с видео трансляцией крупным планом. «Сценограф Лариса Ломакина построила на сцене огромный павильон, похожий на учительскую старой школы с грязными окнами, облупившейся штукатуркой и пятнами на стене от писательских портретов, на которых остался только покосившийся Толстой» [Годер 2011, с. 11], к которому будет обращаться Тригорин, в конце спектакля портрет свалится на Треплева. Ещё одна стена с зарешеченным окном в спектакле Треплева спускалась вместо занавеса, а в последнем акте ходила ходуном. Интерьер усадьбы Сорина напоминал

старую профессорскую квартиру, заставленную мебелью из ценных пород дерева, где старенький телевизор свидетельствовал о 1950-х. Отсутствие аллеи, ведущей к озеру, и самой усадьбы связано с тем, что уже давно нет мира с ней связанного. В спектакле показана «бесславная бездарная жизнь нескольких поколений отечественной интеллигенции» [Карась 2011, с. 9]. Другие критики отмечали, что этот спектакль не о людях талантливых или бездарных, рутинерах и новаторах, а о славе и успехе. Спектакль начинался с видеопроекции какой-то компьютерной птички с дергающимися крыльями на знаменитом мхатовском занавесе с чайкой.

«Чайка с продолжением» в Театре на М. Бронной была дописана К. Богомоловым (премьера 7.12.2024). Режиссёр перенёс время действия в 1986-1989 годы, вписал свой текст с реалиями перестроечного времени в чеховский, дописал, что произошло с Аркадиной и другими героями. Аркадина, после самоубийства сына побывала в санатории в Кисловодске, где её навещил Тригорин, снялась в фильме модного молодого авангардного кинорежиссёра, в финале они дают интервью в «Кинопанораме». Павильон этой постановки замыкал «П»-образный портал, на которой транслировалась запись спектакля, было много крупных планов актёров.

Спектакль начинается с вопроса Полины Андреевны к Медведевскому, почему он всё время ходит голым? На что учитель физкультуры, НВП и труда, отвечает, что ходит в шортах и всегда босиком. В своих монологах герои упоминают известных шестидесятников. Треплев – Вознесенских, Эфросов, Тарковских, которые собирались в его детстве в московской квартире у матери. Аркадина – Ефремова, Волчек. В спектакле Треплева выгнали из ВГИКа, его отцом был Ширинкин (настоящая фамилия Марка Захарова), а в его пьесе действие происходит после ядерной катастрофы, упоминаются души всех умерших – царя Соломона, Курта Кобейна, Генриха Сапгира, Троцкого и Бродского, Гитлера и последней пивавки. Если в начале спектакля упоминаются культурные герои оттепели в литературе, кино, телевидении, то в конце спектакля Треплев говорит о манифестах современного либерализма и недавнем советском прошлом, что не было никакой «оттепели», шестидесятники обменяли её на «Волги», дачи и поездки советских делегаций за границу. Финальный монолог Аркадиной посвящён правде и лжи в искусстве, что главное в искусстве – говорить правду, что её сын одобрил бы то, что она снялась у молодого авангардного режиссёра.

АВТОРСКИЙ РЕЖИССЁРСКИЙ ТЕАТР

Принято считать, что авторский режиссёрский театр возникает там, где режиссёр на основе текста пьесы или текста литературного произведения создаёт своё собственное художественное высказывание. Текст деконструируется, сюжет почти уничтожается, получается собственная пьеса режиссёра, в которой значительное место занимают его фантазии и ассоциации. Постановка представляет собой нестандартные идеи режиссёра, его, нередко, эпатажное видение мира. Стремление преодолеть традиционные зрительские представления находят отражение и в сценографии.

Антрепризный спектакль Театра Наций «Опыт освоения пьесы “Чайка” системой Станиславского» был московским дебютом А. Жолдака, украинского режиссёра, живущего в Германии, ученика А.А. Васильева и продюсерским дебютом театрального художника П. Каплевича, сумевшего привлечь звёздный состав, включая М. Миронову (Маша), Т. Друбич (Аркадина), А. Балуюва (Тригорин), Д. Хартяна (Дорн) и других. Сценограф постановки – болгарский художник К. Карамфилов. Премьера спектакля состоялась в рамках III Всемирной театральной Олимпиады в Москве июне 2001 и была показана на IV Чеховском фестивале. В интервью А. Жолдак говорил, что, занимаясь авторским театром, исследованием, пропускает пьесу через себя. Ему было интересно, чтобы актёры играли в другой эстетике. У актёров, по его собственным словам, он в каждом акте отбирал один элемент, с помощью которого они общаются между собой и с залом – зрение, слух, внешнее движение. Режиссёр проводил эксперимент, что может быть с актёрами, воспитанными в системе психологического театра Станиславского, если подвергать их разным испытаниям – завязывать глаза, заклеивать рот, привязывать к стульям, заставлять плавать (в купальниках, лежа на скейтбордах скользить по сцене), бегать, подниматься на колосники. Например, Треплев, сидел на подвесной площадке, к спине был привязан пропеллер, к ногам – камни. Кроме того, Треплев бегал по сцене и собрал камни в алюминиевые ведра, носил в жёлтом чемодане вместо рукописей огромные птичьи яйца.

Постановка рассказывает об экосистеме, озере, рыбах и птицах, тех, кто живёт вокруг. Убийство чайки изменяет природный баланс, озеро становится болотом. Если в начале спектакля слышен крик чаек, затем жужжание мух, в конце – кваканье лягушек. Квакает и Аркадина, а Дорн открывает рот как рыба и говорит, что он рыба, живущая в озере пятьдесят лет. Экологическая катастрофа сопровождается техногенным процессом. Над сценой висят пластиковые трубы, а из них громко падают консервные банки. В этом спектакле режиссёр привлекает



► А.Р. Шишкин. Компьютерный макет декорации. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Ю.Н. Бутусов. Художник А. Р. Шишкин. Театр «Сатирикон». 2011. Предоставлено А.Р. Шишкиным

внимание к теме птиц и крыльев, отсутствию полета. И кроме того, к теме озера, которое по-своему исследует человека, который гибнет у озера. В спектакле, по его словам, он хотел визуально воплотить ощущение смерти Земли. Критики упоминали голубой пол сцены, по которому будут «плавать» и бегать персонажи, разряжать свои эмоции. «Зона отдыха творческой интеллигенции постепенно превратится в лягушачье болото. <...> Жолдак увлёкся птичьей темой, фауна здесь беспрепятственно занимает лидирующие позиции» [Гончаренко 2002, с. 31, 32].

В разных интервью А. Жолдак говорил, что раньше публика шла в театр за тем, чтобы становиться лучше, сейчас за энергетической подпиткой, что его интересует стихия разрушительной свободы, тотального произвола, которая в нашем веке скоро достигнет апогея, рушатся моральные законы. Вероятно, поэтому его постановки обладают буйной и брутальной энергией, обращаются к бессознательным эмоциям, насыщены аттракционами, одновременно в них много визуальных метафор, ребусов. «Ещё более последовательным, настоящим сценическим бомбардиром, атакующим “искусство переживания”, выступил украинский режиссёр Андрей Жолдак <...>. Режиссер фонтанировал, со свойственной ему по собственному признанию, мощной неуправляемой энергией, совершая гротескно-феерическую деконструкцию пьесы под гром падающих по жестяным трубам и рассыпающихся перед ногами зрителей булыжников. “Опыт освоения” пьесы системой Станиславского откровенно переходил в увлекательный опыт радикально-гротескной расправы над ней.

Актёры не только достигали критической массы в выполнении различных физических действий – <...> бились о выставленные закрытые двери, – но и подвергались порой настоящим ударам по голове тяжёлой связкой камней, раскачивающейся в воздухе. Без остановки бомбардирующая зрительское восприятие богатая фантазия и выдумка режиссёра ярко и наглядно демонстрировала безудержную игру “собственной своеобразностью” и современное капризно-насмешливое отношение к миру вообще и к классике, в частности» [Вислова 2002, с. 120, 122].

Постановка Ю.Е. Бутусова «Чайки» в театре «Сатирикон» (премьера 15.04.2011) была посвящена актрисе Валентине Караваевой³. Спектакль шёл более четырёх часов с антрактами, в нём три Нины, четыре Треплева, две Аркадиных, две Маши и Танцующая девушка как двойник самого режиссёра Бутусова, который также выходит на сцену. Тщедушный Треплев носил клетчатую рубашку (Т. Трибунцев). Аркадина (П. Райкина) была моложе Заречной (А. Стеклова), Дорн в концертном фраке, загримирован под А. Райкина, Шамраев в военной пилотке и свитере.

Писали, что режиссер занимался самоцитированием своего дипломного спектакля, переставлял персонажей в том порядке, который ему необходим, неоднократно повторял сцену, когда персонажи в венках сидят за изобильным столом, уставленным плодами. М.Ю. Давыдова видела в постановке Бутусова полуэстрадное шоу, что стал «его бесшабашный спектакль <...> прощанием режиссёра с молодостью и с позавчерашними представлениями об авангарде» [Давыдова 2011, с. 9].

На чёрной сценической площадке было видно несколько светлых деталей (художник А. Шишкин). В центре сцены находился театрик Треплева представленный как большой почти квадратный подрамник, обтянутый белым листом ватмана. На этой белой поверхности чёрной краской в стиле детского рисунка и пиктографического письма были нарисованы: в центре большое дерево, слева от него – месяц, под ним мужчина и озеро с рыбами, справа от дерева – солнце, туча, ниже – мужской и женской силуэты в натуральную величину. В верхней части рисунка галочками были нарисованы птицы.

Спектакль начинался с монолога Треплева о новых формах. Бутусов выбегал из зрительного зала на сцену, бешено танцует и уничтожал этот рисунок, перемещаясь по шатающемуся подрамнику и срывая с него бумагу. Но в начале каждого акта театрик с похожим рисунком снова появлялся, чтобы быть уничтоженным Треплевым (кроме этого, в 3-м акте Треплев рисовал граффити на белом заборе – слово «ужо»). В конце спектакля – голый подрамник всё-таки падал. По обе стороны от театрала стояли вертикальные деревянные подрамники – они обозначали окна. Белая деревянная дверь находилась слева от театрала, справа от него – два тонких высоких креста как напоминание о словах Нины, что нужно нести свой крест. Вместо третьего креста – «холм» из листов бумаги (вероятно, отходы писательского труда). По краям сцены стояли два гримерных столика-трюмо с зеркалами и лампочками, напоминавшими эстетику мюзик-холла 1920-1950-х годов.

Справа и слева свисали канаты, внизу образовывавшие петлю. На каждом из каналов вверх был прикреплен белый пластиковый пакет. В разных актах на сцене в беспорядке находились ведро, автомобильные покрышки, куклы-пупсы, тазы, в том числе с яблоками, а в последнем акте на пустой сцене рядом друг с другом в одном месте стояли точные металлические сосуды. В двух актах перед театриком появлялся огромный стол, за которым сидели персонажи. В одном из актов строгость чёрно-белой декорации была нарушена яркими фруктами, которыми был завален весь стол и венками с яркими цветами, которые были на головах всех персонажей. Было похоже, что «дачное чаепитие превращается в избыточное пиршество, напоминающее полотна эпохи барокко, и тризну» [Каминская 2011, с. 9]. Персонажи опрокидывали стол с белой скатертью и все летело на пол. В последнем акте за столом сначала играли в лото, а затем движения персонажей становились похожими на экспрессивную игру на рояле. Персонажи так же опрокидывали стол, и карточки лото разлетались в разные стороны. После того, как стол падал, начинался общий испуганный танец под рок-музыку. В этой постановке много танцевали.

Критики писали об агрессивном, эклектичном спектакле со стихийным неуправляемым началом, склонности к безумствам. В итоге, сходились во мнении, что это Бутусов классику всегда ставил шумно, скандально, с внешними эффектами, что Чехов даётся с трудом, но, тем не менее, это очень свободный спектакль. В итоге режиссура спектакля получила премию «Золотая маска». Театровед Г.В. Коваленко считает, что «Юрий Бутусов мастерски использует во всей полноте эстетику постдраматического театра, раскрывая своё отношение к искусству и нашему общему вкладу, внося большой вклад в чеховиану XXI века» [Коваленко 2022, с. 733]⁴.

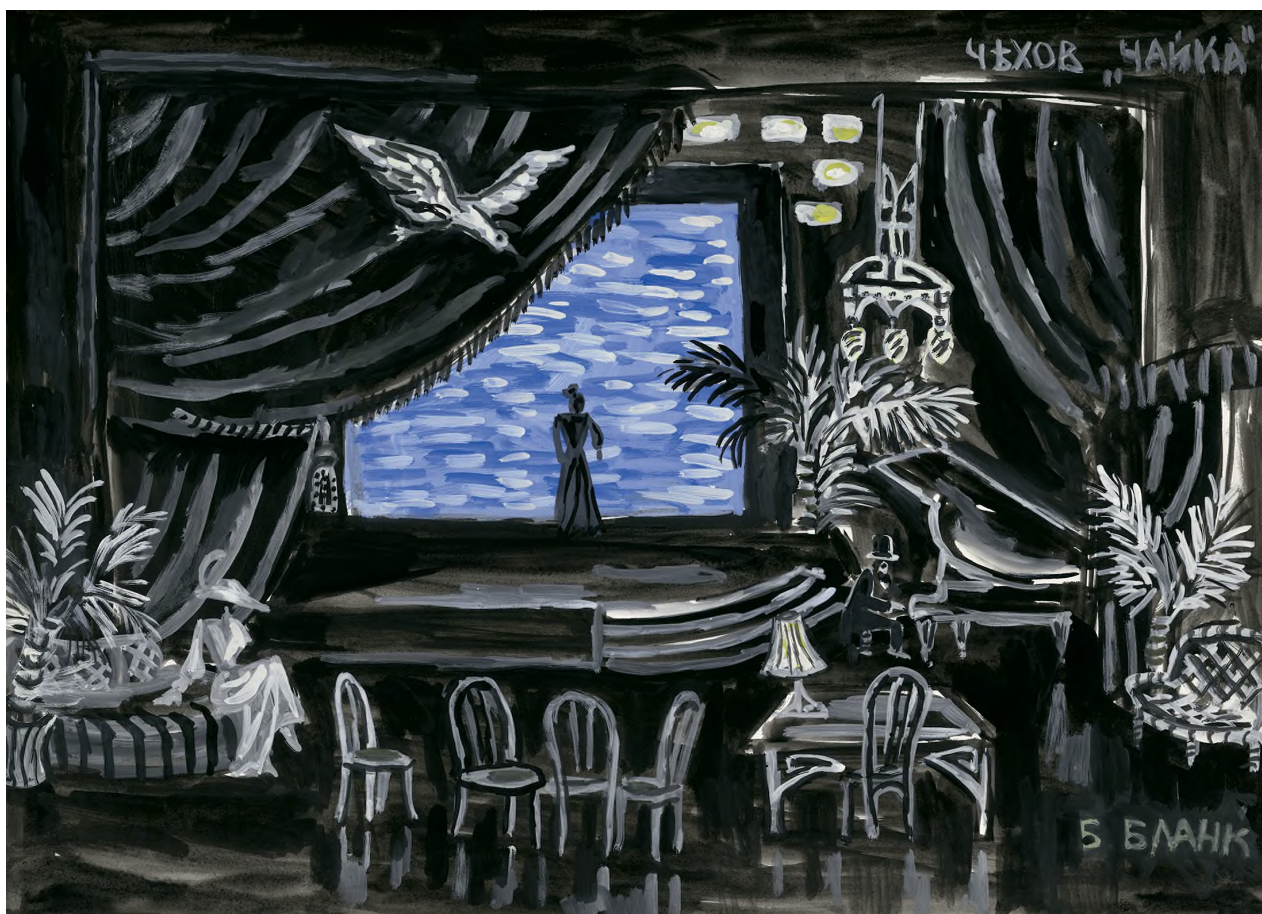
Главный режиссёр театра им. А.С. Пушкина пригласил Д.А. Крымова поставить спектакль, как одного из самых интересных режиссёров, ушедшего из театра «Школа драматического искусства» в 2018 году и оставшегося без постоянного театра. Крымов назвал свою постановку «Костик» (премьера 23.06.2021), вслед за предшествующими «Серёжа» (по «Анне Карениной» Л.Н. Толстого), «Борис» (по «Борису Годунову» А.С. Пушкина).

В 2010 году Чеховский фестиваль специально заказал два спектакля смешанных жанров, один из них Крымову. В «Тарарабумбии» режиссёр поставил всего автора в форме гиньоль-парада, траурного шествия героев самых из разных произведений Чехова. «Персонажи “Чайки” будут размножаться <...> Окровавленные бинты Треплева шлейфом потянутся за матерью – оперной дивой, запутаются в ногах у матери-шансонетки, один, другой, третий Треплев промчится в инвалидном кресле <...>. С резким птичьим криком возникнет на помосте чайка, невеста-смерть с огромными, острыми, до черна опалёнными на концах крыльями, и двинется за вагоном с траурным венком и надписью “Устрицы”, из которого вытащат и размотают на всю длину процессии бедное аморфное тело классика» [Токарева 2010, с. 54].

Крымов написал сценарий будущего спектакля «Костик. По мотивам пьесы А.П. Чехова “Чайка”» с мизансценами как плод своего воображения, после это он начал репетировать вместе с артистами и художниками, оживлять сценарий. Режиссёрские фантазии Д. Крымова на тему «Чайки» и других классических произведений были опубликованы в 2021 году. Критики отмечали, что Шамраев произносит фрагменты основ государственной политики в области культуры, а в пьесе Треплева о Мировой душе фрагменты последнего слова студента и медиа-активиста Е. Жукова на суде в 2019 году. Аркадина – эстрадная певица, исполняющая песни из репертуара О. Газманова, А. Пугачевой, Тригорин сравнивает себя с Ш. Азнавуром, И. Монтаном, М. Бернесом. У Треплева нет кистей рук, в последнем действии



► Е.Ф. Качелаева. Эскиз декорации. «Записная книжка Тригорина». Вольная интерпретация «Чайки» А.П. Чехова и «Записных книжек» Т. Уильямса. Режиссер С.И. Яшин. Художник Е.Ф. Качелаева. Театр им. Н.В. Гоголя. 2000. Фанера, бумага, гуашь. 70х95
Коллекция ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



► Б.Л. Бланк. Эскиз декорации. «Чайка» А.П.Чехова. Режиссер Р.А. Манукян. Художник Б.Л. Бланк. Театр киноактера 2010. Бумага, гуашь. 50х70. Коллекция ГЦТМ им. А.А. Бахрушина



► Л.С. Ломакина. Компьютерный макет декорации. 1 акт (1,2,3 действия). «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер К.Ю. Богомолов
Художник Л.С. Ломакина. Театр-студия п/у О. Табакова. На сцене МХТ. 2011. Предоставлено Л.С. Ломакиной



► Л.С. Ломакина. Компьютерный макет декорации. 1 акт (1 и 2 действия). «Чайка с продолжением» А.П. Чехова. Режиссер К.Ю. Богомолов
Художник Л.С. Ломакина. Театр на Бронной. 2024. Предоставлено Л.С. Ломакиной

появляются протезы. Не менее выразительны и ре-марки Д. Крымова в отношении сценографии. «Пустая сцена. В полу – дырка примерно полтора метра в диаметре, там булькает и пузырится какая-то чёрная жидкость. Это сточная яма в дальнем углу дачного участка, сам дом виднеется в глубине сцены, на холме справа. <...> Да, несмотря на то что наше «озеро» используется как помойка и имеет самый антисанитарный вид, в нём есть какая-то жизнь: маленькие чёрные рыбки то и дело выпрыгивают из воды <...>. Под ногами вертится большая чёрная собака» [Крымов 2021, с. 383].

В сценографии интерьер стеклянной веранды дачного дома освещается тёплым светом абажура, что противопоставляется осенней пасмурной погоде, опавшим листьям и мусору на сцене (художник В. Останькович).

В первом действии табакерка Маши падает в «озеро», её достаёт Тригорин и видит рыбок, которых собирает в пустую банку. В это время вдалеке по галерее бежит Нина. После провала читки, Треплев без сознания падает лицом в это «озеро»-лужу. Далее герои пьесы поют и танцуют. Разговор Аркадиной и Тригорина происходит по обе стороны от лужи и лежащего в ней Костика. Через два года на доме появляются сосульки, рабочие приносят канализационную крышку для уличных люков и закрывают дырку. Когда появляется Нина, то из дачного домика раздаётся песня И. Монтана о парижских бульварах. Во время прощального монолога Нины, исполняющей шлягеры, на сцене – «балет». После ухода Нины, Костик ломиком открывает крышку люка, достаёт из «озера» ружье и стреляется. И снова падает в воду. Петербургский театральный критик Л. Тильга увидела в спектакле Крымова движение от новой драмы к контурам чёрной сказки и фольклору. Отмечала, что рецензентам родство с «Чайкой» поймать здесь сложнее, чем с современными брендами одежды, которые носят герои постановки. Меру злодеяния Аркадиной трудно определить, она наносит физические удары как терминатор по нескольким героям пьесы. Треплев не раз падает в прорубь-лужицу. «Пустынный планшет с ворохом жухлой листвы – земля, заколдованная отцом вечной материи» [Тильга 2021, с. 15]. В осенней части безраздельно властвует Аркадина, которая поёт патриотические шлягеры, а тихому Треплеву отдана короткая сценическая зима. По сцене разматывают рулоны ватмана, на ледяной глади балетная пара. «И пусть у чёрного лебедя, вставшего на пуанты сразу вслед выстрелу, будет фактура Аркадиной – чтобы зритель издалека мог принять её за мать Костика» [Тильга 2021, с. 15].

Персонажи пьесы были одеты в обычную дачную одежду – куртки, спортивные штаны, резиновые сапоги.

МАЛАЯ СЦЕНА В МОСКВЕ

В 1970-1980-е годы малая сцена рассматривалась как катализатор творческого процесса в театрах с большой сценой. На рубеже 1980-1990-х годов постановки на малых сценах, создание маленьких театров-студий, небольших театров поддерживалось как пространство эксперимента в театральной периодике. В дальнейшем, в 2010-е годы, когда эксперимент уже занял своё место на больших сценах, открытие малых сцен в театрах стало модной и общеобязательной тенденцией. Своеобразием сценографии на малых сценах всегда были лаконизм, аскетизм, использование минимальных средств. Сценография, далёкая от ремарок А.П. Чехова, получила на малых сценах объективное обоснование, обусловленное архитектурными особенностями небольшого пространства. Место действия, как правило, обозначалось через изображение одной детали. Исторические костюмы чеховского времени почти не встречаются на малой сцене, за редким исключением.

Наиболее полярные мнения высказывались о постановке Юрия Погребничко «Отчего застрелился Константин?» (1987) в Молодёжном театре на Красной Пресне и «Вот тебе и театр... и дальше пустое пространство» (1993) в театре «Около» по мотивам «Чайки». Театральным критикам пришлось находить аргументы для режиссёра, обвиняемого в «неслыханном искажении классики», в том, что персонажи Чехова были окружены реалиями времени современного, а не начала XX века. Упомянув «сегодняшнее прочтение» и «осовременивание», был найден новый аргумент – «чисто театральное по форме высказывание». Если писатель В.Я. Лакшин защищал литературное наследие Чехова, то театральные критики право режиссёра на авторское прочтение. «Режиссура Погребничко не исчерпывается идеей аристофановского снижения, демонтажа знаменитых образов, она исполнена созидательного смысла – конструирования собственного сценического языка» [Холодова 1991, с. 102].

Постоянный соавтор Погребничко, художник Юрий Кононенко в качестве декорации использовал кирпичную стену, на которой была вешалка с номерками и кабинка для переодевания, покрашенные белой масляной краской. В центре сцены – деревянный столб с чучелом чайкой наверху, а дальше на нём был «нанизан» остальной реквизит – ружье, столик с рюмками для водки. На сцене – два холмика из песка. Актёры были одеты в обычную современную одежду. Но в финале спектакля, Треплев выходил в солдатской форме, а другие персонажи пьесы переодевались в вечерние туалеты. В первой версии «Чайки» были персонажи-санитары в белых халатах,



► После спектакля. «Отчего застрелился Константин?» по пьесе «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Ю.Н. Погребничко. Художник Ю.И. Кононенко. Молодежный театр на Красной Пресне. 1987. Фото В.П. Баженов. Предоставлено театром «Около дома Станиславского»



► Сцена из спектакля. «Отчего застрелился Константин?» по пьесе «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Ю.Н. Погребничко. Художник Ю.И. Кононенко. Молодежный театр на Красной Пресне. 1987. Фото В.П. Баженов. Предоставлено театром «Около дома Станиславского»

поэтому некоторые критики решили, что местом действия был сумасшедший дом. Все чеховские постановки Погребничко включали сложные системы ассоциативных связей, шарады, элементы абсурда. Например, местом действия постановки «Три (3) сестры» (1991) была эмигрантская колония на Востоке, возможно, в Харбине.

Погребничко и Кононенко, создавшие по несколько версий чеховских пьес, и другие не каноничные постановки классики, творили «в духе своего рода лагерного театра (в котором актёры – это как бы заключенные)» [Березкин 2017, с. 484], в которых использовались самые случайные и доступные предметы, наиболее часто повторяющимися на сцене были куски ржавого железа и ватники на

актёрах. В 1990-е годы театр много гастролировал за границей. Французский историк театра писала, что «Погребничко любопытным образом сочетает лагерную эстетику и эстетику дзен» [Пикон-Вален 1991, с. 43]. Зарубежная критика в гастрольном показе «Чайки» Погребничко искала «русскости» в актрисах, тогда как отечественная критика писала «всё больше о “среде обитания” андеграундного чеховского спектакля, убогой, где кирпичная стена служит ограждением, а два поддона с грязной водой заменяют колдовское озеро» [Максимова 2000, с. 4]. В итоге приходили к выводу, что поэтическое начало отечественного театра сегодня снижено как никогда, никто не может понять и произнести слова Чехова о чувствах нежных как цветы.

В 1999 году в интервью газете «Вечерняя Москва» Валерий Белякович, художественный руководитель Театра на Юго-Западе говорил, что спектакли по пьесам Чехова ему всегда казались скучно-разговорными, о чём-то из другой жизни. Но побывав в разных странах, он увидел повышенный интерес к чеховской драматургии и поэтому сам решил поставить «Три сестры» и «Чайку», которыми он вместе ещё с несколькими премьерами открыл новый театральный сезон. Режиссёр рассказывал: «В нашей постановке, между прочим, персонажи тоже не вполне традиционны. Начать с того, что они наряжены в камуфляж. Жизнь у нас теперь такая – камуфлированная, что поделаешь.... Не пошли у нас исторические костюмы. На сцене рояль, намёк на усадьбу, только штрих. Никакого расхожего бытовизма. Вообще до тех пор, пока у меня не продумана сценография, я к спектаклю не приступаю. Мне нужен “космос”, пустое пространство, как у Треплева – “вид на озеро»» [Фукс 1999, с. 7].

Белякович был не только режиссёром-постановщиком, но и художником «Чайки». Он «осовременил» место действия и костюмы персонажей (дождевики, кроссовки, фрачная пара Аркадиной). Расположил на сцене в свободном порядке несколько автомобильных шин с клумбами внутри, несколько черных деревьев-столбов, обтянутых тканью, в горизонтальных складках. В правой нише находилось озеро, а в глубине сцены – большой монитор с зеленовато-голубоватым светом, который проецировал свои лучи по диагонали сцены. Рецензенты сравнивали зелено-синий свет на сцене со свечением внутреннего мира персонажей, со светом мировой души. Выход Нины Заречной сопровождался вспышкой потолочных софитов. Так как сцена в этом театре небольшого размера, то часто в спектаклях она затемнена, чтобы нельзя было увидеть, где она заканчивается, и освещение играет ключевую роль в сценографии почти без декораций. Постановку «Чайки» сравнивали с динамическим, чувственным шоу. В спектакле много пластики, осо-

бенно в монологе о мировой душе Нины Заречной, перешедший в танец с полотном прозрачного полиэтилена, движения которого напоминали волны.

Постановка ещё раз закрепляла за Беляковичем репутацию создателя поэтического театра, театра страстей, где гротеск соединяется с романтическо-героическим ощущением жизни. Белякович к тому времени был известен как борец со штампами и стереотипами, который в произведениях Шекспира, Мольера изменял монологи, порядок сцен. В «Чайке» действие было представлено в виде монологов, соединённых в новых ритмах. Спектакль начинался с выхода Аркадиной под музыку «Кармен» Ж. Бизе, чтение Мопассана происходило без книги. Чучело чайки и выстрела не было. Непризнанный Треплев-новатор погибал под обломками своего театра.

Персонажей спектакля «не спасает даже внешняя красота, из которой буквально соткан спектакль. Как известно, театр Беляковича славится своей сценографией. При минимализме декораций сценическое пространство заполняется светом. У каждого спектакля, как водится, есть своя палитра. Как такового понятия сценографии здесь нет. Логичнее предположить, что это светография. Светло-зелёный цвет меняется на насыщенный фиолетовый, ярко-голубой, а полотна полиэтилена мягко развиваются над сценой в красочных бликах. Зеленоватое озеро, тёмные, бархатные колонны старого театра...» [Коваева 2010, с. 85]. Театральные критики одновременно поддерживали новации Беляковича и критиковали его за то, расшатывает и подрывает классические тексты, за то, что в его постановках приверженность визуальным эффектам затемняет смысл, что преобладает музыкальный фон, в котором классическая музыка соседствовала с рок-музыкой, за отсутствие вещественного мира. Например, в «Чайке» не было стульев и стола, сидели на шинах.

В спектакле Александра Бурдонского в театре Российской армии так же не было стульев, сидели на сцене. Режиссёр в первый раз обратился к чеховскому шедевру ещё в стенах ГИТИСа, затем ставил «Чайку» в разных театрах России и за рубежом. В ЦАТРА эта самая любимая пьеса режиссёра была поставлена на Малой сцене в 2011 году почти без декораций (художник А. Климов). В Малом зале только три ряда зрительного зала, затем идёт невысокая и неширокая полоса сцены, за которой более десяти пустых рядов настоящего зрительного зала с проходом-помостом в центре. Зрители сидели в глубине сцены, там, где должно быть озеро, а действие происходило на авансцене. В самом начале спектакля темнота постепенно начинает рассеиваться, виден туман над подразумеваемым озером в глубине настоящего зрительного зала, завершающегося стеной с окнами на улицу. Через сцену от зрителей,

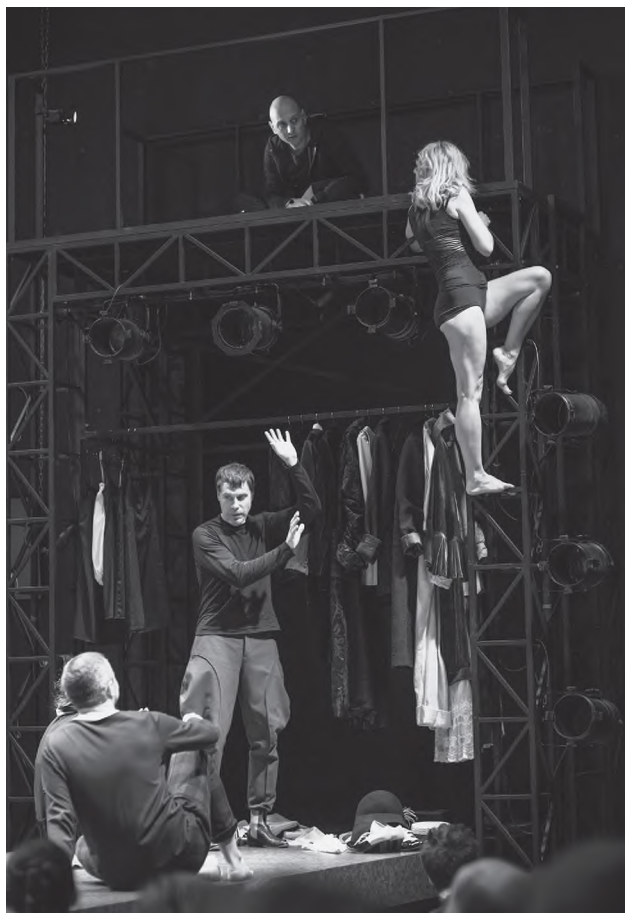
в настоящем зрительном зале сидят артисты с горящими свечами в подсвечниках. Под звуки рояля артисты плавно встают со своих мест, выходят на сцену, ставят горящие свечи по краю всей сцены, перед зрителями, затем уходят. Полутьма, туман и звуки рояля и свечи создают особую романтическую атмосферу.

Критики отмечали, что эта постановочная версия А. Бурдонского делает противоположный шаг от общепринятого направления в сторону карнавальности, водевильности, фарса и гротеска, «приближая “Чайку” к мистической трагедии с едва ли не шекспировскими страстями и загадочностью во вкусе Метерлинка. <...>. Спектакль ЦАТРА начинается красиво и таинственно: под музыку Бетховена в пустом зале загораются свечи, отделяющие игровое пространство от трёх зрительных рядов. А в финале их по очереди задувают, оставив не погашенной лишь одну. Ассоциации возникают самые различные: от рампы старого театра <...> до “бледных огней” <...>. В целом декорация лаконичная и стильная. <...> Костюмы элегантны и выдержаны в духе эпохи, а светлые тона традиционно меняются на тёмные в последнем акте» [Гаевская 2011, с. 9].

Над сценой свисают гирлянды зелёных листьев, постепенно сцена освещается, начинается спектакль. Наибольшей яркости тёплое освещение сцены достигает во время чтения Мопассана, ощущению летнего зноя способствуют и летние зонты от солнца рядом с сидящими на сцене персонажами (стульев нет), отсылающие к воспоминаниям о живописных полотнах импрессионистов с подобными композициями. В финале снова сумрак, луч прожектора падает на чайку и номер журнала «Алконост», который привозят Аркадина и Тригорин для Треплева и который в итоге оказывается забытым на сцене.

Узкая сцена, как это было в постановке «Чайки» в театре Российской армии, в «Электротейатре Станиславский» стала подиумом для дефиле и барной стойкой (премьера 23.01.2016). Продюсерская компания Vottebe предложила одну из «Театральных бессонниц» в «Электротейатре Станиславский» посвятить «Чайке». Три молодых режиссёра Ю. Муравицкий, Ю. Квятковский, К. Вытоптов разделили четырех-актную пьесу на три части. Все они играли в частях друг друга Треплева. Спектакль шёл до утра, антракты длились около часа, из отрывков текста пьесы был создан рэп-альбом, во время антрактов проходили дискуссии, перформансы со стрит-артистами, проектом «Васягип». Например, во втором антракте крошили чучело чайки из пенопласта.

Единая декорация всех трёх частей постановки была создана Н. Абдрашитовой. Сначала это – подиум для дефиле, по которому ходили люди в чёрном, включая Аркадину (Е. Морозова), затем – гимнасти-



► Сцена из спектакля. «Театральная бессонница. Чайка» по мотивам пьесы «Чайка» А.П. Чехова. Режиссеры Ю.В. Муравицкий, Ю.Л. Квятковский, К.А. Вытоптов. Художник Н.В. Абдрашитова. Часть «Чайка 2». Режиссер Ю.Л. Квятковский. «Электротheater Станиславский». 2016. Фото О. Орлова. Предоставлено театром «Электротheater Станиславский»

ческая дорожка, где разминались в серой спортивной одежде (площадка для импровизации), а рядом стояла вешалка с одеждой, в финале – потусторонняя барная стойка с бутылками, за которой сидели знаменитости XX века – Ленин (Медведенко), Эйзенштейн (Сорин), Пресли (Тригорин), Уайнхас (Аркадина), Монро (Заречная), Шанель (Полина Андреевна) и другие. На барной стойке находился письменный стол с зелёной лампой, за ним сидел в современной повседневной одежде Треплев (Ю. Муравицкий), печатал на макбуке свой монолог. После разговора с Ниной он ложился на стол, а поп-кумиры произносили монолог о Мировой душе, звучала музыка из сериала «Твин Пикс». Текст А.П. Чехова был изменён (драматург А. Стадников) – в первой части реплики сильно сокращены, во второй части были использованы материалы репетиций К.С. Станиславского, актёрских импровизаций из второго и третьего действия пьесы. На афише логотип со словами Треплева «Новые формы» был перечёркнут красным,

напоминавшим знак чайки. «Новые формы» предложили современные тридцатилетние режиссёры. «На миллиметр задвинуть интерпретационный театр. Подавить собственное эго и растворить профессионализм в отказе от культурного контекста» [Матвиенко 2016, с. 162].

В Школе драматического искусства комедия «Чайка» была поставлена Павлом Карташевым в первой авторской редакции (премьера 16.03.2023). Это уже третье обращение режиссёра к «Чайке»⁵. В спектакле, который идёт на одной из площадок бывшего Центра имени В.Э. Мейерхольда (ЦИМа), объём зрительного зала представляет собой вертикально стоящий параллелепипед. Это пространство наполняется стремительными движениями героев (хореограф К. Руденко), лучами прожекторов (художник по свету М. Глейкин), музыкой (А. Черкашин). Постановка Карташева скорее напоминает пластический театр, где главное выразительное средство – тело актёра. Зрительный зал – это несколько поднимающихся вверх рядов в форме буквы «П», на некотором расстоянии от пола и стен, что создаёт у публики ощущение нахождения внутри воздушного объёма.

Практически нет декораций (художник М. Бутусова). На некотором расстоянии от задней стены находится невысокий длинный помост из досок. Между зрителями и помостом – квадрат, засыпанный сеном, по периметру которого иногда ходят герои. В центре этого сена Заречная произносит монолог о Мировой душе, направленный свет окрашивает сено ярко красным. Позже на этом квадрате сена будут происходить и эротические сцены. Нередко герои подходят к стене, раскидывают руки словно крылья, а от них на стену проецируются чёрные тени. Кроме того, на стену проецируются белым фамилии и имена героев пьесы, карточки лото с цифрами.

На верхнем уровне пространства, вертикального параллелепипеда, по всему периметру расположен неширокий металлический балкон. На нём иногда появляются артисты, но, прежде всего, Треплев. Это то место, где он себя чувствует наиболее естественно – здесь он пишет, играет на фортепиано. В финале спектакля сверху вниз падают листы писчей бумаги, а остов лодки, ранее лежавший на сене, поднимается на тросах вверх. В конце спектакля «квадрат сена» опускается вниз, под землю. Такие пространственные решения вместе с белым дымом и светом прожекторов, объединяющие в итоге три уровня мира, выглядят как мистерия.

Для рецензента спектакля, чеховеда Е.И. Стрельцовой «квадрат земли», засыпанной сеном – одна из новых форм для создания атмосферы. Отец вечной материи «погубил не Костю только, но всё живое, включая колдовское озеро. Его нет. Есть внизу, условно говоря «квадрат земли». В этом нижнем пространстве оживают эпизоды из жизни людей,

причастных или не причастных к искусству – грешных. <...> Надоели-устарели колдовские озера, да луны, да лунные отражения, да всяческие березы-ели. <...> Устарел, видимо, и так называемый вещный мир. Словом, быта этот спектакль не любит и не хочет» [Стрельцова 2023, с. 60-62].

МАЛАЯ СЦЕНА В ПЕТЕРБУРГЕ

Уличный перформанс «Пьеса Константина Треплева» был сочинен А.А. Могучим с его Формальным театром в Петербурге в 1992 году. «Постановка состояла из обрывков чеховских текстов, чеховских знаков, среди которых были и три сестры, и Треплев, и самовар с чаем, который нужно было пить, пока рушатся судьбы <...>. Это было нежное атмосферное действие без ясного начала и конца, растворяющееся в природе и в той местности, где оно игралось, иногда с озером или проходящими невдалеке поездами» [Годер 2011, с. 13]. Став художественным руководителем БДТ в 2013 году, Могучий, изменяя академический репертуарный театр, вводил в его деятельность смежные виды искусства, в том числе перформанс. «Театр авторства Могучего, очевидно, не замкнут территорией сцены. <...> Театр пытается выйти за собственные пределы. <...> Буквально – на территорию города» [Батаршин 2025, с. 161].

Петербургская малая сцена театра им. Ленсовета была открыта «Чайкой» в постановке О.А. Левакова (премьера 8.11.2011). Художник В.И. Фирер чёрную стенку-задник завесил портретами. В центре стены находилось старинное пианино, а над ним огромное зеркало в светлой раме. В нём отражалось действие спектакля. Были и свечи в подсвечниках на столике и на самом пианино. В середине сцены – подвижная конструкция-помост из четырех деревянных поверхностей на ножках, которые могли служить и столом для лото. Актёры сидели не столько на стульях, сколько на этих помостах, но и на полу.

Спектакль В.М. Фильштинского «Костя Треплев. Любовь и смерть», сценарий по пьесе А.П. Чехова с актёрскими ассоциациями, был показан «Таким театром» в Музее Ф.М. Достоевского в Петербурге (премьера 18.04.2015). Художник спектакля А.В. Орлов в небольшом чёрном зрительном зале поставил как в зале ожидания небольшую чёрную вокзальную скамью, повесил пару кулис. Спектакль начинается с выхода актеров, говорящих о необходимости театра. Нина подкладывает себе живот для того, чтобы показать, как рождается Мировая душа. Фоном дан голос, объявляющий, что поезд задерживается, шум ветра сменяется завыванием вьюги после слов «холодно, холодно». Треплев включает дым. Сгибаясь от боли, Нина продолжает монолог о Мировой душе. В спектакле, произнося текст, герои переставляют большие чёрные шары.



► Сцена из уличного перформанса. «Пьеса Константина Треплева "Люди, львы, орлы и куропатки"» по мотивам «Чайки» А.П. Чехова. Режиссер А.А. Могучий. «Формальный театр». Петербург. 1992



► Треплев (К. Нагиев). Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер О.А. Леваков. Художник В.И. Фирер. Малая сцена театра им. Ленсовета. Петербург. 2011. Фотография Предоставлено театром им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкина



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер О.А. Леваков. Художник В.И. Фирер. Малая сцена театра им. Ленсовета. Петербург. 2011. Фотография. Предоставлено театром им. Ленсовета. Фото Ю. Смелкина

Режиссёр сократил количество персонажей до четырёх – Треплев, Нина, Аркадина, Сорин. Спектакль сосредоточен на истории Треплева от дебюта пьесы до самоубийства, на бесконечном театре и игре. Текст А.П. Чехова перемешан с текстами, сочинёнными актёром А. Кудренко (Треплев), рассказывающих, что происходит в душах их героев. Кроме этого, реплики четырёх героев даны с вкраплениями других текстов, намеки на которые есть в пьесе. Обо всех остальных персонажах или пере-сказывают, или умалчивают. После самоубийства сына Аркадина снова произносит слова Гертруды из «Гамлета» - «Мой сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела...».

В постановке П.Ю. Шерешевского «Чайка», концерте для одного небольшого фортепиано и восьми маленьких, в петербургском Камерном театре Малыщицкого (премьера 6.04.2019) на небольшом фортепиано играл Дорн, остальные артисты взяли в руки игрушечного размера инструменты, извлекали звуки, в которых присутствовала тема из «Лебединого озера». Ещё до премьеры Медведев в костюме медведя с табличками с надписями (цитаты из роли) ходил по улицам города. Озеро представлено на сцене оцинкованным корытом (художник Н. Лопардина), в которое вступает Нина, чтобы произнести монотонный монолог. Добавим, что в итальянской постановке Э. Някрошюса (2000) озеро было представлено оцинкованными ведрами с водой по кругу, а луна – железной сковородой. Някрошюс говорил, что не чувствует свою вину перед Чеховым за то, что не спрятал озеро вопреки его указаниям. «Я хотел, чтобы оно было видимым. И не только, я хотел, чтобы оно двигалось, <...>. Так мне пришла идея с ведрами, и теперь у нас есть озеро, которое можно перемещать, передавать, оно может быть в центре действия или же окружать действие. Но главным образом – оно может действовать, как если бы оно было настоящим персонажем рассказываемой истории» [Някрошюс 2016, с. 335-336].

В постановке Шерешевского Треплев раздавал зрителям согревающие покрывала, в которые надо было закутываться серебряной стороной к телу. Рассказ о писательстве Тригорина, одетого в фартук и с тесаком в руке, становился кулинарным шоу, в котором он рубил настоящую капусту. Вероятно, это – демонстрация «кухни писателя». Спектакль завершается тем же оркестром, который после выстрела расходился. Оставались Аркадина и Медведев, снимавший голову медведя со своего костюма медведя. Он давал сушку актрисе, ранее в серебристой накидке, говорившей, что она «конфетка».

На сцене кроме корыта, кочанов капусты были ведра, пенёк из березы, топор и люк вниз, из которого с ремонтным ключом вылезал Шамраев. В спектакле Аркадина забивает обухом топора большой гвоздь в голову сына. На майке Треплева и Сорина

– рисунок мхатовской чайки, но с оскалом зубов. На чёрной сцене лежит белое покрытие, по краям которого стоят маленькие фигурки не только балерин из «Лебединого озера», но и оленей, так как звучащий лейтмотив песни «Лесной олень» связан с общими воспоминаниями прошлого Треплева и Аркадиной.

Ещё больше музыкальных хитов советской и российской эстрады, несколько арий из опер можно услышать в «Чайке» как саунд-драме, поставленной на Новой сцене Александринского театра Е.Ю. Павловой (премьера 12.06.2023). Режиссёр считает, что эстрадные песни являются частью культурного кода России и откликаются в памяти публики, поэтому через них персонажи чеховской пьесы идентифицируют свои чувства в этой постановке.

Художник спектакля С.Н. Тужикова по периметру сцены располагает настоящие растения (сухоцвет, сено, сорго, лимониум стабилизированный), отчасти напоминающие камышовые заросли озера, болота, пустыря, но, может быть, модный ландшафтный дизайн, как в Новой Голландии. По краям сцены стоят складные деревянные стулья, среди травы видны тропинки. В центре задника – дверь с профилированными дверями, через которые входят и выходят обратно герои пьесы. За открывающимися и закрывающимися дверями – темнота. Перед входным проёмом небольшая площадка для игры актёров. В этом условном пространстве стоят, пробегают, танцуют персонажи в современной одежде. Иногда они теряются в зарослях, которые к финалу начинают превышать рост человека. На задник транслируется текст пьесы. Артистам оставлены только важные сцены или реплики из пьесы. Актёры поют шлягеры на фоне бегущего текста А.П. Чехова. Иногда текст «оживает», мигают отдельные буквы.

Первый акт похож на караоке, в котором герои поют с разной степенью качества песни, которые могут ассоциироваться с их персонажами. Ко второму акту разговоров шёпотом становится больше, но до зрителей долетают отдельные фразы. Диалоги текста пьесы заменяются на песни, передающие состояние героев, это их сообщения партнёрам по сцене. В соответствии с настроением и характером персонажа режиссёром вместе с актёрами составлялся музыкальный ряд. Некоторые герои игнорируют совместное пение, например, Сорин песню Талькова, это не приемлемо для его вкуса. Аркадина как профессионал исполняет широкий репертуар от Монтеверди до Led Zeppelin. После самоубийства Треплева Дорн поёт «Солнечный круг», в котором есть слова «пусть всегда будет мама, пусть всегда буду я». Как писала критика, Павлова вступает в диалог с чеховским текстом, деконструирует его, комментирует его современному зрителю языком саунд-драмы, её спектакль помог раскрыть чувственный мир героев, уйдя от темы театрального искусства и от эпохи чеховской пьесы.



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Ю.Н. Бутусов. Художник А. Р. Шишкин. Театр «Сатирикон». 2011
Фото Е. Цветкова. Предоставлено театром «Сатирикон»



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Д.А. Крымов. Художник В. Останькович. Театр им. А.С. Пушкина. 2021
Фото О. Кузякина. Предоставлено театром им. А.С. Пушкина



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер и художник В.Я. Белякович. Театр на Юго-Западе. Премьера 1999, возобновление 2009. Предоставлено театром на Юго-Западе. Фото С. Чалый



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер П.Ю. Шерешевский Художник Н. Лопардина. Камерный театр Малыщевского Петербург. 2019. Фото О. Коптяева. Предоставлено Камерным театром Малыщевского



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер П.А. Карташев Художник М. Бутусова. Театр ШДИ. 2023. Фотография З.Б. Стародубцева. Предоставлено З.Б. Стародубцевой



► Сцена из спектакля. «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер А.В. Бурдонский Художник А. Климов. ЦАТРА. Премьера 2011. Фото Я. Булаш Предоставлено ЦАТРА



► Сцена из спектакля. «Театральная бессонница. Чайка» по мотивам пьесы «Чайка» А.П. Чехова. Режиссеры Ю.В. Муравицкий, Ю.Л. Квятковский, К.А. Вытоптов. Художник Н.В. Абдрашитова. Часть «Чайка 3». Режиссер К.А. Вытоптов. «Электротheater Станиславский». 2016. Фото Н. Думко. Предоставлено театром «Электротheater Станиславский»



► Сцена из спектакля. Саундрама по мотивам пьесы «Чайка» А.П. Чехова. Режиссер Е.Ю. Павлова. Художник С.Н. Тужикова Новая сцена Александринского театра. 2023. Фото В. Постнова Предоставлено Александринским театром

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В 2020 году вышел сборник «Метаморфозы театральности: Разомкнутые формы», в котором отражены изменения в отечественном театре, прежде всего размыкание границ и структуры классической драмы, начало которой положил А.П. Чехов, по мнению некоторых литературоведов и театроведов. Авторы сборника интересуются вопросом как традиционные формы театра подвергались деконструкции, как новые типы театров (иммерсивный, сайт-специфик, хэппенинг и др.) радикально изменяли театральное пространство.

Одна из статей, автор Г. Брандт, была посвящена правилам театрального восприятия на основе анализа одной чеховской постановки. Критикам всё сложнее формулировать однозначно, восприятия одного спектакля сильно отличаются друг от друга. В фокусе восприятия оказывается не узнавание изображаемой действительности, а собственная реальность восприятия. Зритель волен понимать спектакль в логике своих ассоциаций. Образы, метафоры аллюзии не требуют дешифровки, выявления смысла, понимания, а обращаются к эмоциям, предлагают зрителю досочинить. Эмоции и чувства рождаются из ощущений, свободных ассоциаций, непонимания. Театр, по мнению критика, всё меньше учит, но всё больше «пользуясь ему одному собственными возможностями, возбуждает энергии как в актёрах, так и в зрителях, играет с ассоциациями, метаморфозами структур привычного восприятия» [Брандт 2020, с. 229]. Новая театральная коммуникация плюралистична, без иерархических установок. В заключении статьи автор отмечает, что анализируемый ею спектакль «читает» Чехова по касательной, стремится показать эффект, который производит Чехов сейчас, энергию, которую он может породить у современников сейчас, отключить автоматизмы театрального восприятия.

Всё это можно заметить в театральных рецензиях в 1990-2020-х годов, где в двух-трёх предложениях описывается сценография. Как правило, у каждого из критиков свои ассоциации, часто не совпадающие, так как художники театра сознательно создают сценографию и костюмы, смешивая эпохи, стили, культуры, жанры и формы.

Темы театра и игры, метафор, второй реальности, симулякров, иллюзорности, популярные в 1970-1990-е годы, становятся менее актуальными в 2000-е годы. На первый план начинает выходить постгуманизм, разрушение человеческих ценностей, в том числе, провозглашаемых в классических произведениях, демонстрация жестоких форм отношений между людьми. «Идеи трансгуманизма репрезентированы в значительном ряде художественных феноменов последних десятилетий» [Зорин 2024, с.86]. Как эти тенденции отражаются в сценографии постановок по классическим произведениям? Данный обзор представляет пока лишь самые общие описания спектаклей, но собранные вместе, они обнаруживают картину переходного периода.

Слова Треплева «Декораций никаких» – это модернистическое намерение к резким изменениям в искусстве. В постмодернизме одной из основных целей была деконструкция текста, расчленение целостного произведения искусства, сценография здесь нередко пародировала текст. В постгуманизме наблюдается всё более отчётливое насилие над сознанием зрителя и над образами пьесы. Например, образ дворянского усадебного парка конца XIX века с аллеей и озером практически исчез из современной сценографии. ■

¹ Признан иноагентом.

² Чайка (2003) / Театр им. Евгения Вахтангова. Официальный сайт. (vakhtangov.ru)

³ Караваева после тяжелой автомобильной аварии не могла играть на сцене. Она снимала себя на любительскую камеру в роли Нины Заречной. Рядом лежала сделанная ею чайка из проволоки, бумаги и перьев.

⁴ Бутусов поставил «Чайку» в театре «Сатирикон» (2011), «Три сестры» в театре им. Ленсовета (2014), «Дядю Ваню» в театре им. Ленсовета (2017).

⁵ Театр Р. Виктюка. Новая сцена МХТ им. А.П. Чехова (премьера 23.04.2010), Самарский художественный театр (премьера 23.09.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатова И. Выпавшие из гнезда // Культура. № 17-18 (7376-7377). 8-14.05.2003. С. 9.
2. Алпатова И. Хроническая агония // Культура. № 21 (7781). 23-29.06.2011. С. 9.
3. Батаршин Р.Р. Культурный код современного БДТ: вариативность игровых и перформативных практик // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 1. С. 158-172.
4. Боровский Д.Л. Убегающее пространство. М., ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2012.
5. Брандт Г. Чехов на футбольном поле: другие правила театрального восприятия // Метаморфозы театральности: разомкнутые формы. Сб. статей. Сост. П. Богданова. М., НЛО, 2020. С. 220-232.
6. Василинина М. Музыка играет ... и колдовское озеро блестит // Театральная жизнь, 2001, № 5. С. 12-17.
7. Вилькин А.М. «Отчего стрелялся Константин»? // Современная драматургия. 1988. № 3. С. 207-216.
8. Вислова А.В. «Стеб-шоу», или метаморфозы гротеска на современной сцене // Феноменология смеха: карикатура, пародия, гротеск в современной культуре. Сб. статей. Отв. ред. и сост. В.П. Шестаков. М., РИК, 2002. С. 117-141.
9. Гаевская М. Как все нервны! И сколько любви... // Культура. № 14 (7774). 28.04-11.05.2011. С. 9.
10. Гитович И.Е. Итог как новые проблемы. Статьи и рецензии разных лет об А.П. Чехове, его времени, окружении и чеховедении. М., Литературный музей, 2018.
11. Гюдер Д. Учат в школе // Московские новости. № 68 (68). 06.07.2011. С.11.
12. Гюдер Д. Андрей Могучий: школа для режиссёров // Театр. 2011. Номер 4. С. 8-25.
13. Гончаренко А. Театр на болоте // Театральная жизнь. 2002. № 6. С. 31-32.
14. Грекова З. Птичий полёт // Ведомости. № 77 (400). 28.04.2001. С. 6.
15. Давтян Л. Младенческое синема // Культура. № 1. 13-19.01. 2011. С. 9.
16. Давыдова М. «Чайка» пролетела // Известия. № 72 (28333). 25.04.2011. С. 9.
17. Дмитриевская М.Ю. «Актёры, правьте ремесло...» // Дмитриевская М.Ю. Охотничьи книги. Театр 1980-х. СПб, Петербургский театральный журнал, 2012. С.120-130.
18. Должанский Р. «Чайка» для простых американцев // Коммерсантъ. № 204 (2089). 31.10.2000. С. 13.
19. Должанский Р. «Чайку» жалко // Коммерсант. 5.05.2023. С. 13.
20. Завалишина Н. Зограбян Степан, Резниченко Ольга. «Чайка» А. Чехова. Вологда. Театр для детей и молодежи. Режиссер Б. Гранатов // Сцена. 1995. № 9. С. 48
21. Зорин А.Н. Постгуманистические тенденции в современных трактовках пьес Островского на российской сцене // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2024. № 1. С. 82-96.
22. Каминская Н. Дети Сатурна // Культура. № 14 (7774). 28.04-11.05.2011. С. 9.
23. Карась А. Гагарин залетел к Чехову // Российская газета. № 129 (5505). 17.06.2011. С. 9.
24. Коваева А. Возвращение Чайки. Спор продолжается... // Страстной бульвар, 10. № 6-126. 10.2010. С. 84-86.
25. Коваленко Г.В. Чехов в пространстве постдраматического театра // А.П. Чехов: pro et contra. Антология. Т. 4. Современные аспекты исследования (2000-2020). СПб, Российская христианская гуманитарная академия, 2022. С. 724-737.
26. Коновалова Е. Премьерный пасьянс // Экран и сцена. № 14 (1159). Июль 2019. С. 11.
27. Крымов Д. Своими словами. Режиссерские экземпляры 9 спектаклей, записанные до того, как они были поставлены. М., НЛО, 2021.
28. Максимова В. Чайки? Нет. Не то // Театральная жизнь. 2000. № 10. С. 3-7.
29. Матвиенко К. Они прилетели // Театр. № 23. 2016. С. 158-163.
30. Невзорова М. «Чайки» на новом вираже // Аргументы и факты. 2003 № 22 (май). Приложение Москва. С. 20. 4.10.2003.
31. Някрошюс Э. Интервью Бьянко А. // «Чайка». Продолжение полета. Материалы III Международных Скафтымовских чтений «Пьеса А.П. Чехова «Чайка» в контексте современного искусства и литературы» в Саратове 5-7.10.2015 г. Отв. Ред. В.В. Гульченко. М., ГЦТМ им. А.А. Бахрушина, 2016. С. 333-336.
32. Петухова Е.Н. Чехов в восприятии постмодернистов // Образ Чехова в чеховской России в современном мире. Сб. статей. Отв. ред. В.Б. Катаев. С.А. Кибальник. СПб, Петрополис, 2010. С. 290-297.
33. Петухова Е.Н. О восприятии творчества Чехова писателями второй половины XX-XXI века // А.П. Чехов и литературно-театральная критика. Сб. статей. Научн. ред. А.Г. Головачева. М., ГЦТМ им. А.А. Бахрушина. 2021. С. 250-257.
34. Пешков В. В отсутствии любви и смерти // Культура. 2019. № 26, 19-25 июля. С. 8
35. Пикон Вален Б. Станные ритуалы беженцев из Совдепии // Театральная жизнь. 1998. № 1. С. 42-44.
36. Сафонов П. «Двигаюсь пока очень осторожно». Беседу ведет О. Фукс // Современная драматургия. 2006, № 4, С. 183-186.
37. Сизенко Е. «Значит, всё-таки есть талант?» // Экран и сцена. 2003, № 2 (704), 15 апреля 2003. с. 15.
38. Стрельцова Е.И. Бум новых форм // Чеховский вестник. № 44. М., ГИМЛИ им. В.И. Даля, 2023. С. 59-66.
39. Тильга Л. У озера // Сцена. 2021. № 6. С. 15-17.
40. Токарева М. В пространстве А.П.Ч. // Вопросы театра. Prosaenium. 2010. № 3-4. М., ГИИ, 2010. С. 48-60.
41. Филиппов А. Реинкарнация // Известия. № 230 (25822). 6.12.2000. С. 8
42. Филиппов А. Доктор Дорн идёт по следу. Треплева убивают все // Известия. № 77 (25915). 28.04. 2001. С. 7.
43. Фукс О. Вы крайний? – Я крайний. А что дают? // Вечерняя Москва. № 177 (22454). 16.09.1999. С. 7.
44. Холодова Г. Случай Погребнички // Театр. 1991. № 2. С. 96-102.
45. Чепуров А.А. Режиссёр в работе над пьесой. Александринская «Чайка» Кристиана Люпы. СПб, РГИСИ, 2021.

Я НА ТОМ МЕСТЕ, ГДЕ ХОЧУ БЫТЬ

ЕВГЕНИЙ ЕРМАКОВ | ИНТЕРВЬЮ ДМИТРИЙ РОДИОНОВ
ПРИ УЧАСТИИ ТАТЬЯНЫ ШВЕЦ

С Евгением Ермаковым, ведущим молодым артистом Елецкого драматического театра «Бенефис», мы встретились в городе Владимире, где проходил фестиваль спектаклей, посвященных 80-летию Победы, и Евгений приехал вместе со своей коллегой Татьяной Шве́ц, чтобы посмотреть спектакль «Черные доски» по рассказам Владимира Солоухина в постановке режиссера Владимира Кузнецова. Эта постановка стала лауреатом Премии «Золотая Маска» сезона 2023-2024 гг. как лучший драматический спектакль большой формы, а Владимир Кузнецов был признан лучшим режиссёром в номинации «лучший режиссёр драматического спектакля». В Елецком театре Владимир Кузнецов поставил «Отцы и дети» по И.С. Тургеневу, где Евгений Ермаков сыграл Базарова и по решению Экспертного совета «Золотой маски» был назван номинантом в номинации «Лучшая мужская роль», то есть вошел в число лучших российских актеров сезона 2023-2024 гг.

Евгений Ермаков: приехали во Владимир, чтобы посмотреть «Чёрные доски. У нас в Ельце пока идет подготовка к открытию сезона.

Дмитрий Родионов: когда вы сезон открываете?

ЕЕ: 4 октября. «Обрывом» в постановке Владимира Кузнецова. Но фактически из-за премьеры и не закрывались...

ДР: Не буду сильно обременять. Небольшое интервью у номинанта «Золотой маски». И первый вопрос: почему театр?

ЕЕ: Трудно сказать однозначно, но интерес к театру возник еще в школьные годы, а в старших классах я уже решил поступать в театральный. До этого я в театре вообще никогда не был. Спектакли смотрел по телевизору, интервью актёров, режиссёров. В нашем маленьком городе театра не было. В школе самостоятельная активность, сценки, праздники. А потом мы переехали, отец военнослужащий вышел на пенсию, и мы поехали в город Тамбов, там были родственники, и там был театральный факультет.

Мои родители, узнав, что я собираюсь поступать в театральный, естественно, отговаривали. Но я как-то их убедил. Как появилось желание стать актёром, не знаю. Что такое театр и как он устроен, естественно я не знал. Когда уже поступил, то понял, что я на том месте, где хочу быть.



► Евгений Ермаков – Евгений Базаров в сцене из спектакля «Отцы и дети» И.С. Тургенева. Режиссер Владимир Кузнецов

ДР: И всё-таки для вас театр — это что?

ЕЕ: Театр? Громко сказать - жизнь, огромная жизнь. Это же не только время, когда мы на сцене. Мы же постоянно смотрим вокруг, наблюдаем, - для того, чтобы в работе использовать, мы всё берём из жизни. Театр - неотъемлемая часть моей жизни. Жизнь, театр, они вместе.

ДР: Театр и жизнь, наверное, разъять невозможно, когда ты театру посвятил жизнь.

ЕЕ: Да. И сначала театр, а потом остальная жизнь. Вот такое ощущение. Нас же никто не гнал в это дело. Мы сами идём, по собственной воле.

ДР: Может, это болезнь какая-то?

ЕЕ: Возможно. Бывает момент, когда неудача какая-то и возникает рефлексия: зачем я вообще пошёл в эту профессию? Надо уходить куда-нибудь, деньги зарабатывать. Потом посидишь: нет, никуда я не пойду!

ДР: Какие роли стали этапными? И вы себя ощутили как-то по-другому в профессии и вообще в отношении с жизнью, с коллегами?

ЕЕ: Наверное, первая роль в театре. В институте было несколько иначе хотя был учебный театр. А вот ты приходишь в профессиональный театр. Всего боишься. В театре меня оставили, когда я ещё был в нем на практике. Искандер Сакаев в это время ставил «Тартюфа», и в нем была роль Людовика XIV, Короля-Солнце. И меня ставят на эту роль, где у меня пышный костюм, такой же барочный парик. И вокруг все преклоняются передо мной. Я же ещё неловкий, толком ничего не знаю... Но постепенно начал вливаться...

Роли, которые, сложились - «Жизнь Арсеньева», где я играл Алексея Арсеньева. И одна из первых сказок - «Зайка-зазнайка». Волк. Не знаю почему, до сих пор по ней скучаю. Очень весело было. А потом мы познакомились с Владимиром Александровичем Кузнецовым. Конечно, Базаров, но стать номинантом было очень неожиданно. Скромничать не буду, это было и очень приятно. Роль - любимая...

ДР: А почему Базаров у Вас получился, как Вы думаете?

ЕЕ: Говорю, что это всё Владимир Александрович. Но он говорит: «Нет, мы вместе это делали». Это естественно. Он направлял, я старался делать, что он просил. Даже у нас был разговор с ним в начале репетиционного процесса, когда было распределение, я у него спросил: «Владимир Александрович, Вы уверены, что я Базаров? Я вообще общего ничего, между нами, не вижу, между персонажем и собой». Он говорит: «Да, Женя, я уверен». И все

потом втянулись в репетиционный процесс, и дело пошло. Но как-то не было особых ожиданий. Но приехали критики... помню первое обсуждение, сижу, думаю, ой-ой-ой, сейчас прилетит. А ан нет. И пошло-поехало, фестиваль... Правда, это было очень неожиданно. И до сих пор не знаю, что я сделал такого... Может, попадание, правда, Владимир Александрович увидел как-то, да.

ДР: Мне кажется, вам удалось в этом образе органично соединить интеллектуальный нигилизм, характерный для молодёжи того времени, и отвергающий всё вокруг, с его с внутренней чувствительностью. То есть он тонкий человек, Базаров, прикрывающийся внешней бравадой. И попытка вырваться в другое какое-то измерение, но это не сразу приходит. Надо пережить какие-то обстоятельства, чтобы понять, что ты не прав был и заблуждался.

ЕЕ: Но слишком поздно.

ДР: Да, у некоторых очень даже поздно. А у некоторых и не случается. Мне кажется, соединение двух ипостасей вам удалось очень точно передать. Ваш Базаров - живой человек, мучающийся внутри и страдающий, а внешне суровый парень, который всех по местам расставляет. И мне тогда стала понятна его дружба с Кирсановым. Совершенно два разных типа. Но они органично дополняют друг друга, и поэтому тянутся друг к другу. В спектакле это замечательно сделано. А Вы по жизни нигилист?

ЕЕ: Нет. Абсолютно не нигилист.

ДР: А кто Вы по жизни? Романтик, идеалист, прагматик?

ЕЕ: Только одну черту не могу назвать. Романтик? Нет. Сентиментализм бывает иногда приступами. И педантичность тоже - иногда есть. В каком-то определённом складе я не могу себя определить.

Татьяна Швец. Я Женю знаю и как партнёра по сцене, и как спутника по жизни. Мы много лет работаем в одном театре, поэтому мне легко охарактеризовать его с точки зрения нашей профессии. Мне с ним работать легко и в радость, потому что у нас сложился творческий тандем, есть сработанность, он надёжный партнер на площадке, дисциплинированный, опытный артист. В спектакле «Жизнь Арсеньева» мы играли влюблённую пару. Он исполнял Алексея Арсеньева, прототип Бунина, я исполняла Лику. Сейчас в «Отцах и детях» я играю Одинцову — внезапно случившуюся любовь в жизни Базарова, и силе этой любви нигилист не смог противостоять, говоря словами Тургенева: «Попал под колесо».

В парных ролях ты начинаешь человека лучше узнавать, чувствовать. И зная Женю как партнёра вне театра, я думаю, что он верит в человека, нежели в высшие силы. Может быть, эта вера придёт с годами, кто знает... Но на данный момент, Женя верит в силы человека.

ЕЕ: Да, в этот момент, да.

ТШ: Без фатумов. Поэтому, наверное, он больше реалист. Но он очень честный человек.

ДР: Вера в человека опасна.

ЕЕ: Пока меня в этом не переубедили. Мы сами ответственны за то, чтобы быть человеком. Совесть важна. Ты же человек. А если ты что-то натворил, то не надо спихивать это на что-то или на кого-то. Если ты сам сделал выбор, ты будь добр за это отвечать.

ТШ: Вообще в Жене очень обострено чувство справедливости.

ЕЕ: Не всегда, но - да.

ТШ: Это редко сейчас встречается в людях. Очень часто люди пытаются закрыть на что-то глаза. Или оправдать себя: «Это не мы такие, время сейчас такое, жизнь такая, все так живут». А Женя — вот это ощущение, что я сейчас поступаю честно, или не стоит тогда какие-то решения принимать. Но в нём вот это качество есть.

ДР: Так вы, значит, сильный человек.

ЕЕ: Не знаю...

ДР: Это качество, с моей точки зрения, сильных людей. Существовать в этой парадигме. Вы же играли Рыбака в «Сотникове». Я не видел спектакль, мне сложно сравнивать. Владимир Александрович поставил тоже сильный спектакль. Это одна из последних премьер во Владимирском театре. С текстом Кузнецов замечательно работает. Он мыслит современно. Поэтому не зацикливается на стереотипах и стандартах. Он талантливо сочиняет свой спектакль каждый раз. Инсценировки у него превращаются в спектакль. У большинства режиссёров они так и не превращаются в спектакль. Они так и остаются литературными композициями - чтение под микрофон. Спектакля нет. А вот Кузнецов делает всё время спектакль. И это замечательно.

ЕЕ: Он же сам и пишет. У нас последний спектакль «Обрыв». Это огромный роман, 700 страниц. Читали, мучались. Продирались. Потом ничего, прониклись. Там со второй главы дело, конечно, повеселее пошло. Нам этот затакт жизни главного героя как будто бы чуть-чуть и не нужен. Как читателю. Но,



► Татьяна Шве́ц – Анна Одинцова, Евгений Ермаков – Евгений Базаров в сцене из спектакля «Отцы и дети» И.С. Тургенева. Режиссер Владимир Кузнецов

наверное, Гончаров решил рассказать чуть больше о нём. Владимир Александрович - такое впечатление, что он вообще не отдыхает. Ставит спектакль и уже думает о другом спектакле.

ТШ: Параллельно что-то пишет. Мне очень нравится, что он с таким уважением к авторскому слову относится. И всегда требует, чтобы и артисты не близко по тексту, а «давайте-ка мне точненько». Я его за это очень уважаю. Что он очень трепетно и очень честно относится к авторскому слову. И он очень точен, верен этому принципу.

ДР: Кузнецов сегодня идёт против течения, а это всегда не просто оставаться самим собой, не смотря на тренды, со всех сторон напозающие. И декларируемые, и поощряемые. Часто нами же, театральными людьми. Вопрос последний... традиционный. Какую роль бы Вы хотели сыграть?

ЕЕ: Если сразу, то Ричард III. До этого долгое время думал об Остапе Бендере. Потом понял, что нет, это абсолютно не моё.

ТШ: Я бы хотела что-то сыграть из Чехова. Чеховские женщины, они интересны. Но Нину Заречную, мне кажется, я уже переросла, может быть. И у нас в театре уже были «Чайка» и «Три сестры». И это было до моего прихода. Всегда внутренне надеешься, что вот, вот, что-то сейчас сыграешь. А оно уже было. Эх...

ДР: Ну, время же проходит

ТШ: Да.

ДР: Театр уже может возвращаться смело к тому же названию. Правда, артисту приходится иногда ждать целую жизнь.

ТШ: Вообще, мне казалось, по темпераменту интересно себя попробовать в ролях типа: Медea или Кармен. Мне кажется, это было бы любопытно. В этом состоянии себя попробовать. Я очень благодарна тому, что у меня уже есть в копилке. И вот очень правильно Вы заметили, что у каждого артиста, как бы он ни говорил: «Ой да я все люблю роли!», есть любимые. В жизни и в судьбе каждого артиста есть такие точки, в судьбе творческой, какие-то очень объёмные роли, очень важные, сложные, в которых ты растёшь. И поэтому они становятся очень дорогими. И вот когда ты в этой роли что-то преодолел в себе, за какие-то свои границы вышел. Вот это потом остаётся очень важной частью твоей биографии творческой.

ДР: Пространство спектакля. Сегодня на него много внимания режиссёры обращают. Но очень мало интересных решений пространственных, осмысленных, концептуальных, работающих на спектакль. Как пространство спектакля влияет на актёрскую игру? И когда это начинает происходить, уже с репетиций? Физический контакт с этим пространством. Или только в конце выпуска спектакля?

ЕЕ: Сначала нащупываем. То есть декорация уже ближе к середине, к финалу, костюмы...

ДР: Сначала обычно выгородки какие-то делают, точки обозначают.

ЕЕ: Сначала всё знаем теоретически. Когда всё появляется, естественно, вносятся и коррективы...

ДР: Потом костюм появляется... Вот для меня важно, как актёр чувствует это пространство, решённое через конкретный предметный ряд и костюм. Насколько это для вас важно? Или это не принципиально, как вас оденут?

ЕЕ: У меня нет такого стремления, чтобы я выглядел красиво. И Владимир Александрович, когда приносит костюмы, говорит: «Сразу их пробуйте - и пробуйте в них, потому что когда премьера спектакля,

я не люблю, когда всё новенькое, то есть должно быть обжито уже. Видно, что это работает». И для меня важно, чтобы костюм работал, чтобы были карманы для реквизита...

ДР: А пространство вокруг?

ЕЕ: Ты с ним взаимодействуешь, с этим пространством. Это уже наше поле деятельности. Это же как дети в игрушки играют. Так и мы играем. По сути, это всё пространство, реквизит, декорации, игрушки... Взаимодействие. Можно, конечно, из четырёх стульев - если это работает, помогает. Вот эти стульчики у нас, наши игрушки...

ДР: А для актрисы?

ТШ: Да, для женщин, мне кажется, чуть-чуть иное имеет значение костюм. Просто, потому что существуют юбки, они бывают разные: бывают широкие, бывают футлярные, статуарные. И во многом это тоже диктует и самоощущение, пластика, бывает, рождается из какой-то вообще маленькой детали. И ты внезапно заскакиваешь в нужное состояние и понимаешь, что вот оно что, оказывается. Самое главное, на мой взгляд, чтобы костюм не мешал. И это прям очень большая просьба всегда к нашим швеям, чтобы вот - неважно, как выглядит, пусть он работает на меня, я не должна бороться с костюмом. Костюм должен на меня работать. Я должна в нем чувствовать себя комфортно и в зависимости от того, как застроен пластический рисунок спектакля. Надо колесо сделать - я его сделаю. Просто чтоб костюм мне в этом помог.

Что касается пространства... вот у нас в Шукшине огромное количество всяких предметов из деревенского дома. Разные ухваты, прихваты, горшки. Всё это русское наше зодчество. В этом пространстве всегда комфортно.

ЕЕ: Ничего лишнего, так можно сказать. Кузнецов элементы оформления использует по минимуму. Но всегда точно выбирает. Например, у него должен был быть стол - его даже сделали, а говорит: «Ребята, тут стол - вообще не нужен». Убираем. Потом что-нибудь ещё. Стулья. «Нет. Много. Убираем. Не работает».

ДР: да, точный выбор предметов, которые работают на художественный образ спектакля, на атмосферу, на систему отношений, на жизнь этих людей, которые существуют в конкретном времени, в конкретном месте. Вешают три занавески, они чуть колыхнутся - сразу юг. Вышла женщина, повесила бельё сушиться - сразу тепло стало. Купаться захотелось. Вот маленькая деталька, точно найденная. Просто замечательно.

ЕЕ: В театре важна каждая деталька, из таких деталей и возникает удивительный мир твоих героев. ■

Фото Тёма Белоусов

ОЛЕГ ЕФРЕМОВ В ПРОСТРАНСТВЕ СЕМИДЕСЯТЫХ

ОЛЬГА ИГНАТЮК

Мои диссертационные изыскания о пространственных поисках режиссуры 70-х-80-х годов XX века касались не только Анатолия Эфроса (материалы на эту тему опубликованы в журнале «Сцена» № 3 за 2023 год), но и его современника Олега Ефремова, работавшего тогда во МХАТ СССР имени М.Горького. И мой научный руководитель Константин Лазаревич Рудницкий шутил: «В каких разных мужчин ты одновременно влюблена!». Да, любовь была пылкой и серьёзной, и спектакли пересматривались по многу раз, подвергаясь тщательному изучению с точным фиксированием мизансцен. Что помогло запомнить их на всю жизнь.

В отличие от Эфроса, именно в классике наиболее ярко осуществившего свои режиссёрские устремления, Ефремов больше тяготел к драматургии современной жизни. Возглавив в 1970-м году после «Современника» МХАТ, он создавал основу его репертуара из остропроблемных современных пьес. И, продолжая традиции МХАТа, где часто обращались к актуальным темам времени, в своё первое десятилетие ставил на его сцене пьесы М.Рощина («Валентин и Валентина», «Старый Новый Год», «Муж и жена»), Р.Ибрагимбекова («Похожий на льва»), Э.Володарского («Уходя, оглянись»), А.Кутерницкого («Нина»), А.Вампилова («Утиная охота»), Г.Бокарева («Сталевары»), А.Гельмана («Заседание парткома», «Обратная связь», «Мы, нижеподписавшиеся»). Из классики в это время Ефремовым поставлены «Последние» М.Горького и чеховские «Иванов» и «Чайка». И эти классические постановки, а вслед за ними и «Дядя Ваня», появившийся уже в 80-е, заняли особое место в его творчестве.

СТИЛЬ

Сценический стиль Ефремова, сформировавшийся к 70-м годам – это характерная строгость очертаний и явная склонность к простоте и аскетизму. В отличие от Эфроса, Ефремов не тяготел к метафорике, с максимальной энергией раскрывая драматизм обыденной жизни в постановках сравнительно простых, суховато-бескрасочных. Его спектакль, всегда отмеченный чрезвычайно напряжённым драматизмом происходящего, воспринимался как силовое поле, где сталкиваются враждебные социальные тенденции, активные или пассивные, агрессивные или инертные, но во всех случаях друг с другом не совместимые и не примиримые.

Почерк Ефремова был лишён праздничности и игровой театральности, популярной у многих режиссёров-современников. Ефремовская театральность была всегда строга и аскетична: ни эстетической преобразованности, ни театральной обработанности жизни. По сравнению с Эфросом, он казался минимально красочным и затейливым. Казалось, он и не помнил об эстетизации сцены, заботясь лишь о том, чтобы искусство было только живым и жизненным. В построении действия – простота и ясность: ничего лишнего, изысканного, декоративного.

Хотя при всём том, ефремовская простота, его «строгий реализм» обладали точнейшей организованностью, тщательной продуманностью в своей пластической форме. Его пространственные решения были стройны и законченны. Общий пластический образ спектакля, как правило, отмечен печатью стилистической целостности и внутренней гармонии. Мизансценическое движение вычерчено элегантно и чётко. Но всё это – не останавливающее на себе специального внимания и не стремящееся увлечь само по себе. Стилистика его пространственного языка как бы растворена во всём, что мы видели на сцене, мягко утоплена в ходе событий.

КОМПОЗИЦИЯ ПРОСТРАНСТВА

Композиции ефремовских спектаклей – это масштабность, крупность форм и размах общих очертаний. Происходящее на сцене, как правило, очерчено широко и создаёт ощущение простора и вольности сценического действия. Пространство спектаклей Ефремова распахнуто, разомкнуто и вширь и вглубь. Несомненно, огромная и открытая всем ветрам сцена нового здания МХАТа, где Ефремов начал ставить именно в это время, диктовала свои условия, но и сам он стремился использовать её целиком, во всём её объёме. С её огромной высотой, глубиной, шириной, зеркалом сцены, ни чем не урезаемыми и не стесняемыми. Режиссёр всякий раз хотел предоставить нашему вниманию большую жизненную сферу – показать жизнь в её крупном ракурсе, с масштабным и широким отражением на театре.

Громадные размеры сцены МХАТа, вроде бы не совместимые с чеховской интимностью, Ефремов использовал как главный принцип пространственного решения «Чайки». Жизнь чеховских героев вписывалась тут в большой объём. Расширились её границы, предоставляя людям на сцене массу свободного пространства и воздуха. Расширилось пространство действия этих людей, раздвигались рамки их существования – и эта большая жизненная сфера, в которую они были вдвинуты, становилась законом пластической жизни спектакля. И ещё жизнь людей объединялась с жизнью природы, заполнявшей сцену и приносившей в их существование оттенок собственной поэзии и красоты.

Похожий композиционный метод используется и в «Дяде Ване». Перспектива уходящих вдаль русских просторов, сочинённая художником Валерием Левенталем, зрительно ещё больше увеличивала огромную мхатовскую сцену, создавая величественный композиционный размах. Героям принадлежал и этот простор, в который они вписывались, и жизнь бессмертной природы, с которой соотносилась их собственная жизнь.

ХУДОЖНИК И РЕЖИССЕР: МАСШТАБНОСТЬ

Одна из главных ефремовских черт, в союзах с любыми сценографами – конечно, масштабность. Это основа его пластической стилистики, диктующая свои законы всякому художнику, работающему с ним. Кстати, стремление к широкоохватности образов, характерное для сценографии 70-х, было поддержано и огромной сценой нового здания МХАТа. Но и то, что монументальность форм присуща именно Ефремову, легко об-

наруживается при сравнении стиля одного и того же художника, допустим, Валерия Левенталю, в спектаклях Ефремова и Эфроса. Композиционное изящество, свойственное Эфросу, порождало сценографическую воздушность форм в «Вишнёвом саде» и «Женитьбе». У Ефремова же Левенталь становился объёмным и весомым («Мы, нижеподписавшиеся»), его декорации крупно охватывали и наполняли массивным движением сцену по всей её глубине и ширине («Чайка»).

Да, Ефремов ощущал сценическое пространство как возможность масштабного отражения и охвата жизни. И в самых разных декорациях его спектаклей мы видели размах очертаний, крупность форм. Сценография «Обратной связи» (художник Йозеф Свобода) поражала своими монументальными размерами: под самые колосники сцены высоко поднималась многоступенчатая пирамида служебных столов, с эффектной наглядностью демонстрируя весь производственно-общественный механизм работы Новогуриновского комбината. Остроумно решённая декорация обеспечивала «глобальный» захват всех лиц действия, от работников ЦК до рядовых исполнителей. И в разных точках амплитуды событий оказывались секретари обкома и горкома партии, директор стройки и секретарь парткома, экономист и работники министерства – все причастные к делу, включая секретарей-машинисток.

В «Заседании парткома» (художник Игорь Попов) декорация объединяла локальное пространство парткома с огромным и гулким, расширяющимся далеко вокруг пространством стройки, с длинными, уходящими ввысь трубами и строительными лесами.

В спектакле «Валентин и Валентина» (художник Людмила Столярова) камерная любовная история игралась на фоне открытого во всю ширь сценического пространства, на фоне огромной панорамы сверкающей огнями Москвы. И вписанность героев в эти просторные масштабы создавала образ большого города и большого мира, их окружающего.

В горьковских «Последних» (художник Алексей Понсов) всю сцену занимал интерьер внушительного дома Коломийцевых, с возвышающимися стенами и свисающими с них, почерневшими от времени, огромными портретами предков когда-то могучего дворянского рода.

ЖИВОПИСНЫЙ ЗАДНИК

Живописный задник, раскинувшийся во всю ширь сцены – характернейшая черта спектаклей Ефремова. В «Утиной охоте», оформленной Давидом Боровским, поднявшись высоко над всем, разворачивалась грандиозная картина: мокнувшие под непрерывными потоками дождя, поваленные на землю сосны. Эта цветная проекция, очень живая и натуральная, с густыми дождевыми струями, шумящими в динамиках над залом, была материальным олицетворением той самой «утиной охоты», недостижимый образ которой витал над буднями героев. Эти потоки воды как бы оплакивали их незадавшуюся жизнь, которая приобретала на сцене внутреннюю, ассоциативно-смысловую перспективу.

Тот же сценографический приём использовался и в спектакле «Валентин и Валентина», и в «Иванове» (художник Давид Боровский), где вместо рисованного задника раскинулся позади фасада барского дома, и в «Дяде Ване» (художник Валерий Левенталь), где роскошная осенняя перспектива уходила далеко к горизонту.

ПОДЛИННАЯ ЖИЗНЬ

На протяжении всего своего творчества Ефремов был верен реализму и жизненной правде. Традиционная декорация как конкретное изображение места действия – вот его режиссёрская опора. Сценография его спектаклей – это воссоздание конкретной жизненной обстановки, с точной бытовой достоверностью. Он никогда не переставал отдавать свои симпатии простой и привычной описательной конкретике. Популярной в театрах сценической условности противопоставлял ясное жизнеподобие, изысканную театральность заменял строгой обстоятельностью, экстравагантной стилизации предпочитал на сцене реалистичные живописные задники.

Ефремовского героя на сцене окружала подлинность жизненной обстановки во всех пропорциях, деталях и полном наборе необходимых предметов. В отличие от Эфроса, которому никогда не нравилось «утопание» людей в интерьерах, Ефремову всегда важно было увидеть человека в его привычном, узнаваемом бытовом окружении. Эфросовские герои не позволяли захватывать себя бытом, пребывая в условно-метафорическом пространстве; Ефремов же погружает своих персонажей в плотную жизнеподобную среду. У Эфроса декорация редко вступала в прямое общение с человеком, а мир, окружавший героев, казался неподвижным и холодно-равнодушным к ним. Ефремов же иначе выстраивает систему вза-

имоотношения человека и материального мира, в котором он живёт. В этом вещественном мире, созданном им самим, а потому понятным и равным ему, человек – полновластный и уверенный хозяин. Связь актёра и сценографии в спектакле непосредственна, имеет бытовую природу. «Последние» – яркий пример торжества вещественно-бытовой среды. Семейство Коломийцевых было плотно окружено интерьером собственного дома, в котором мебель, беспорядочно и тесно сгрудившаяся, сжимала и сдавливала существование и передвижение людей. Среди этой громоздкой, щелеобразно расставленной мебели возможно было лишь судорожно сновать и нервно метаться, натываясь на вещи и друг на друга. Всё тут вело к постоянным и утомительно раздражающим столкновениям – создавая общую атмосферу гнетущей напряжённости и взрывчатости, умело запрограммированных сценографиями.

Принцип тотального погружения в бытовую среду – и в спектакле «Старый Новый Год» (художники Николай Серебряков и Алина Спешнева). Тут тоже, среди обильного скопления мебели – людская мельтешня и радостное возбуждение от обладания и соприкосновения со всем этим. Сундук, телевизор, кресла, пианино, софа, стулья, стол, красный ковёр с конями – всё это самодовольные знаки благополучия Петра Себеикина, иронично обыгрываемые актёрами. В спектакле подкупали узнаваемостью домашние интерьеры и планировки квартир с гремящим мусоропроводом между этажами и даже баня с изваянием обнажённых нимф и бассейном, в который можно нырять.

В спектакле «Мы, нижеподписавшиеся» (художник Левенталь) на сцене торжествовала подлинность жизни. Вдоль авансцены, от одной кулисы к другой, во всей своей натуральной величине и грузности, протянулся цельнометаллический вагон, воссозданный с примерной тщательностью – вплоть до сверкающих медью накладных цифр и букв на зелёной обшивке, с купе, коридорами, окнами и тамбурами. Всё и происходило тут точно, как в жизни – в узком вагонном проходе, в тамбуре, в открывающихся и закрывающихся купе.

«Жизненность» сценографии спектакля «Обратная связь» сочеталась с символикой и обобщённостью. Пирамида из канцелярских столов, обозначающих служебные кабинеты разных уровней системы управления, олицетворяла собой чертёж со связями по горизонтали и вертикали – обнажающий суть «обратной связи» и взаимозависимости всех звеньев нашей экономики. И общий смысл пьесы отражался в сценографическом решении спектакля.

ПЛАНЫ СЦЕНЫ

С принципом широкоохватности жизни связано и характерное для Ефремова предпочтение сценических планов. Он активно заполнял сцену по всей её глубине. Масштабность и полнота жизни, отразить которую он постоянно стремился, требовали этого. И планы в его спектаклях всегда создавали пространственную насыщенность и полнозвучие. Важен, конечно, передний план, с крупной и отчётливой подачей, но не менее важно и то, что позади него, а также далеко вокруг. Ефремов хотел, чтобы жизнь в его спектаклях дышала полно и многозначно.

В «Последних» полнота сценической жизни создавалась виртуозно. Ощущение бесплотовой суеты и бессмысленности жизни дома Коломийцевых достигалась чередованием первого, второго и дальнего планов. Весь второй план был отдан непрерывному снованию, путаной беготне и скандальным столкновениям друг с другом обитателей дома. На первый план, вычленяясь из общей суеты, периодически выдвигались отдельные пары для особо серьёзных крупных объяснений. На дальнем плане происходило что-то, создающее особый смысловой контрапункт с общими событиями: например, печально наигрывала на фортепьяно Любовь, в то время, как впереди отец и мать напряжённо обсуждали её судьбу. В результате на сцене создавалась убедительная плотность, многослойность жизни.

Но наибольшей выразительности ефремовская многоплановость достигала в чеховских постановках. В «Чайке» она создавалась при помощи вздымающихся и распахивающихся прозрачных занавесей, благодаря которым сценический воздух делился на несколько уходящих в глубину объёмов. И в каждом из них одновременно протекала своя особая жизнь. Важным было не только происходящее впереди, но и вокруг и далеко позади. В нескольких частях сцены сразу текла живая непрерывная жизнь. Вот впереди беседуют Треплев и Сорин – а работники за их спиной готовят беседку для спектакля; в глубине сцены ходят, общаются, живут другие обитатели усадьбы; где-то вдали появились Маша и Медведенко... Все диалоги первого плана влиты в общее, непрерывное движение окружающей жизни. Ничто здесь не само по себе – всё дополнено, уплотнено, озвучено окружающей жизнью. В итоге на сцене возникал целый мир, в котором разные планы соотносятся между собой по сложному принципу многоголосия.

Этот принцип – ведущий в пространственной композиции «Чайки»: создание целостного, многослойного звучания жизни в её многомерности

и непрерывном движении. Окружённые потоком жизни, люди сами становятся лишь частью в её широком сложном движении. И мы слышали общую поэзию бытия, вбирающую в себя людские судьбы в их соотношении с природой и миром. Было найдено сопряжение лирического и эпического времени и пространства. И этот подход к чеховской пьесе удивительно близок поэтике самого автора.

В «Дяде Ване», поставленном сразу после «Чайки», жизнь вновь наполняла собой всю сцену, и по горизонтали, и по вертикали, одновременно напоминая о себе всюду: и с далёкого мостика на осеннем холме, откуда спускались к усадьбе герои, и в разных частях огромного двухэтажного дома, в разбросанных его комнатах. И вновь общая поэтическая стихия рождалась в соотношении малого и большого – человека и природы, человека и бытия. И всё это опять вырастало из сочетаний близких и дальних планов, из переключек людских фигур в разных частях сцены, из соотношения человека и распахивающейся перед ним картины величественной природы.

О ВЫХОДАХ И УХОДАХ

Для сравнения вспомним, что актёрские выходы и уходы у Эфроса всегда были «плоскими» и совершались в основном через боковые проёмы авансцены и первого плана. Ефремовское же пристрастие к глубинным планам определило характер появления и исчезновения актёров в спектакле. Все выходы и уходы осуществлялись из глубины сцены, намечая тем самым объём жизненного пространства действия. Так появляется главный герой спектакля «Иванов», именно так входят в действие персонажи «Чайки», «Утиной охоты» и «Заседания парткома».

Таким же образом появляются не только люди, но и декорации, несущие важную часть замысла постановки: грозно выкатывает вперёд на зрителя поезд в «Мы, нижеподписавшихся», предупреждая нас о напряжённой атмосфере будущего сюжета, выплывает и уплывает вглубь сцены беседка «Чайки», становящаяся смысловым центром спектакля.

Все эти выходы и уходы, выезды и отъезды, словно совершающие глубинные измерения сцены, очень серьёзны: они собирают на себе внимание и вводят нас в атмосферу предстоящих событий.

СИМУЛЬТАННОСТЬ

Ефремовская тяга к многоголосию и объёмному охвату жизни – источник его знаменитой «симультанности». Этот старинный приём, употреблявшийся ещё в Средневековье, стал естественным для его режиссуры. Одновременное существование различных мест действия помогло расширять повествование, уплотнять и усложнять сценическую жизнь. Ефремов вообще любил населённость сцены, любил дать нам единое дыхание многих людей. А также выявить наглядно внутренние связи между людьми и событиями.

Идеальный пример – симультанность в «Последних», где одновременная пульсация жизни в разных точках дома Коломийцевых (когда один диалог накладывался на другой, одно направление человеческого движения резало другое) сгущала до отказа все семейные события. В спектакле было теснее, чем в пьесе, все герои одновременно пребывали на сцене, если не действующими, то безмолвными свидетелями происходящего. Что усугубляло атмосферу столкновений и ошибок, и зримым становился драматизм беспокойной суеты людей, которые не умеют, не способны создать настоящую, деятельную жизнь.

В спектакле «Старый новый год» действие в квартирах Себекина и Полуорлова происходило всё время одновременно, являя нам зеркальный приём, при котором герой, находившийся на одной половине сцены, становился ироническим отражением другого.

И «Обратная связь» была блестящим образцом симультанности. События, развивавшиеся одновременно на нескольких площадках и по горизонтали, и по вертикали, создавали синхронность всего действия при фрагментарности каждого персонажа. И тут превосходно создавалось ефремовское единое дыхание огромной массы людей.

Особенно богатые возможности обнаружил симультанное мизансценирование «Чайки», уплотнившее пространство спектакля и насытившее его смысловым многообразием. И симультанность здесь – решающий приём.

Режиссёр стремился представить на сцене всю одновременно текущую жизнь, какой она могла бы быть для чеховских героев – во всём возможном объёме, проявляющую себя одновременно в разных частях сцены. Поэтому, разрезаемая прозрачными занавесами на отдельные сектора, сцена максимально населялась людьми и событиями. Мизансцены были щедро рассыпаны по всей сцене, люди разбрасывались по многим её точкам в ширину и в глубину. Зримым делалось

не только то, что происходило по сюжету, но и то, что было невидимым. «Я слышу её шаги!» – восклицает Треплев, ещё не видя Нины; а мы уже давно заметили её, идущую из глубины сцены к усадьбе. А где-то вдали шла настоящая, серая в яблоках лошадь, на которой она приехала... Так будут появляться все герои спектакля – издали, ещё не видимые теми, кто впереди, начиная свою сценическую жизнь в самой глубине пространства. И вдалеке постоянно ходят, беседуют, живут, в то время как впереди осуществляются сюжетные диалоги. Перед нами возникала полифония с контрапунктическим соотношением всех планов одновременно текущей жизни, в многообразии её голосов и смыслов.

Вот в беседе играетс треплевская пьеса – а сам Треплев, предчувствуя её провал, в отчаянии мечется в глубине сцены... Вот все, расположившись впереди в креслах, обсуждают увиденный спектакль – а в глубине сада одиноко и беспокойно бродит Треплев. «Костя! Сын!» – зовёт его Аркадина – и он, боясь быть обнаруженным, срывается и убегает прочь... Вот Нина не сводит восторженных глаз с писателя Тригорина – а вдали одиноко и горько застывший Треплев с убитой чайкой в руке... как бы предчувствующий впереди свою будущую трагедию.

Вот на втором плане Тригорин листает страницы книги, обозначенные Ниной на медальоне; одновременно на третьем плане стоит, задумавшись, Треплев; а на первом – напряжённое объяснение Аркадиной с Сориным, который просит её дать денег Косте. Вот Тригорин стоит вдалеке враздумье, словно предвидя всё, что случится в будущем; а в это время на авансцене Аркадина утешает своего плачущего сына...

В результате мизансценического совмещения различных планов, время в спектакле уплотняется, прессуется. Всё происходит параллельно и одновременно – скрытое от глаз участников и открытое нашим глазам. Режиссёр уплотняет жизненное пространство чеховской пьесы, насыщает его человеческим дыханием, сгущая его эмоциональное и смысловое звучание. Материализуя невидимую, скрытую сторону жизни, он предъявляет нам эту жизнь во всей её полноте. К тому же создаёт единую поэтическую интонацию спектакля. Она – в поэзии постоянных соотношений, сопоставлений и смысловых созвучий различных мест действия, дающей понимание взаимной соотносённости всех героев спектакля, объединённости их общей жизненной стихией. Сам же принцип симультанности стал достойным сценическим выразителем чеховской полифонии.

АКТЕРСКАЯ ПЛАСТИКА

Режиссёрский подход к человеку на ефремовской сцене соответствовал непосредственным жизненным наблюдениям. У ефремовских актёров не наблюдалось щегольски отточенной партитуры роли, ювелирной отобранности жеста. Жизнеподобная природа пластики в его спектаклях рождала вполне обыденный, бытовой рисунок движений – не выделяющихся, а плотно входящих в течение реальной жизни.

Например, даже в наименее бытовом «Иванове» можно было следить за вереницей заурядно-бытовых и так понятных, так трогающих душу движений. Люди там простодушно поясняли жестами свои чувства, мысли и слова, в волнующих моментах вытирались носовыми платками, много обнимались, обхватывали стан дам, били себя в грудь, хватались за голову в отчаянии, теребили свою одежду, трогали друг друга за лицо, разводили руками в стороны, размахивали ими, если надо...

В постановках современных пес перед нами представлял человек внешне совсем обычный, ничем особенно неприметный, один из многих наших современников. И действия он совершал самые обыкновенные. Даже там, где присутствовала неординарность поступков, им придавалась трогательная, порой обескураживающая обыденность. Так стрелялся в «Утиной охоте» Зилов в исполнении самого Олега Ефремова. Пытаясь покончить с собой из двустволки, приготовленной для вожака утиной охоты, он примеривался к этой двустволке и так и сяк: неудачно пытался упереть её в пол, потом, сев на табуретку у двери, старался упереться прикладом об косяк. Поскольку и таким образом ничего не выходило, он снимал с себя белый шерстяной носок и пальцем голый ноги жал на курок. После ухода друзей, помешавших самоубийству, он ложился на раскладушку, спиной к нам, и, поджав колени, рыдал.

АКТЕР В МИЗАНСЦЕНЕ

Композиционная просторность ефремовских спектаклей, их распахнутое вольное пространство предъявляли свои требования и к актёрам, заставляя их полнокровно это пространство осваивать, наполняя его собственной динамикой. Да, актёры его спектаклей много двигались! Сколько переходов, многократно режущих сцену в различных направлениях, совершали герои «Последних»! А в «Иванове», где сцена была абсолютно голая, герои постоянно пересекали её огромными диагоналями, ломаными и кривыми линиями. Вот замечание исполнителя главной роли Иннокентия Смоктуновского о своих мизансценах: «В «Ивано-

ве», например, усталость – от трудного рисунка роли, там нужно собой заполнять огромное пространство...» (Журнал «Театр», 1986, №10, с.117.)

В «Иванове» люди не только двигались по длинным мизансценическим линиям, но также, через всю сцену, на огромном расстоянии друг от друга, вели свои диалоги. Такими же просторными мизансценами были полны и «Чайка», и «Дядя Ваня». Эти широкие, далеко разводящие людей мизансцены содержали в себе богатые энергетические возможности, закладывая энергию актёрского взаимодействия, эмоциональную насыщенность связей. Ведь все подобные мизансцены в итоге центростремительны: они имеют тенденцию к взаимному тяготению и к сближению!

ПОРЫВЫ ДРУГ К ДРУГУ

И обратная сторона подобных мизансцен – «порывы друг к другу»! Эти ефремовские «порывы» – визитная карточка его режиссуры, характерный знак его руки. В каком только спектакле их нет – кажется, всюду люди так и норовят рвануться навстречу, прильнуть, замереть в объятиях. И персонажи классических пьес, ну, и конечно же, современных. Так обнажается, становится явной экспрессивность широко расставленных мизансцен, содержащих в себе сильнейший заряд сближения. Так обнажается и скрытая напряжённость чувств героев. Как, например, в прощальном порыве друг к другу Астрова (Олег Борисов) и Елены (Анастасия Вертинская) в «Дяде Ване».

Или «Иванов». Вот Сара (Ирина Мирошниченко) в порыве к мужу (Иннокентий Смоктуновский), уговаривая его не уезжать из дома: опускается на пол у его ног, обнимает его, тесно к нему прижимаясь, долго, любовно, страстно целует его лицо, голову, плечи и руки, плачет. Он успокаивает её, тоже целует... А вот последняя сцена Иванова с женой: после брошенных ей слов «Ты скоро умрёшь!», в сильнейшем приступе стыда и жалости, рыдая, кидается к ней, моля о прощении.

Так, мы видим трагическую разъединённость чеховских героев, которая у Ефремова дана через сильнейшую тягу друг к другу. ■

ГЕНИЙ РУССКОЙ СЦЕНЫ

К СТОЛЕТИЮ СО ДНЯ КОНЧИНЫ В. Н. ДАВИДОВА

ВЛАДИМИР ЖУКОВ

Имя Владимира Николаевича Давыдова (1849 – 1925), российского и советского актёра, театрального режиссёра и педагога, столетие со дня кончины которого исполняется в нынешнем году, было хорошо известно его современникам¹. Заслуженный артист Императорских театров, а после революции – Народный артист Республики, Давыдов (ил. 1) обрел любовь и уважение зрителей. «Богатырь искусства» Владимир Давыдов также состоял почетным членом Театрального клуба при Союзе драматических и музыкальных писателей. Клуб располагался в богатых залах Юсуповского дворца на Литейном проспекте в 1907 – 1910 гг., и некоторые страницы биографии артиста оставили яркий след в истории особняка.

Владимир Николаевич Давыдов (настоящее имя – Иван Николаевич Горелов) родился 1849 году в Новомиргороде. Окончив курс гимназии, он поступил в Московский университет. В Москве, впечатленный актерской игрой Прова Садовского, Сергея Шумского, Василия Живокни, Марии Васильевой, Александры Колосовой и других артистов, Давыдов окончательно утвердился в намерении служить театру². Первым его учителем на театральном поприще стал известный актер Иван Самарин. Однако обучение продолжалось недолго, и в 1867 юный Давыдов, подписав контракт, стал выступать в провинциальных театрах.

К концу 1870-х гг. он уже был широко известен благодаря участию в драмах и оперетках. К этому периоду относится его служба в антрепризе Петра Медведева, а также совместная работа с Марией Савиной. Летом 1880 года Давыдов выступал в Ораниенбаумском театре, а уже осенью дебютировал на сцене Александринского. После нескольких успешно сыгранных ролей Владимир Николаевич был принят в число артистов Императорских театров. Яркое дарование быстро покорило публику столицы. О Давыдове начали говорить, как о приемнике таких художников сцены, как Александр Мартынов и Павел Васильев. В Александринском театре актер работал до 1886 г. Последующие три сезона он с большим успехом выступал в московском театре Корша. Наибольшее восхищение у публики вызывали исполненные Давыдовым роли Фамусова



► Владимир Николаевич Давыдов (1849–1925), артист. Фотография. Национальный драматический театр России (Александринский театр)

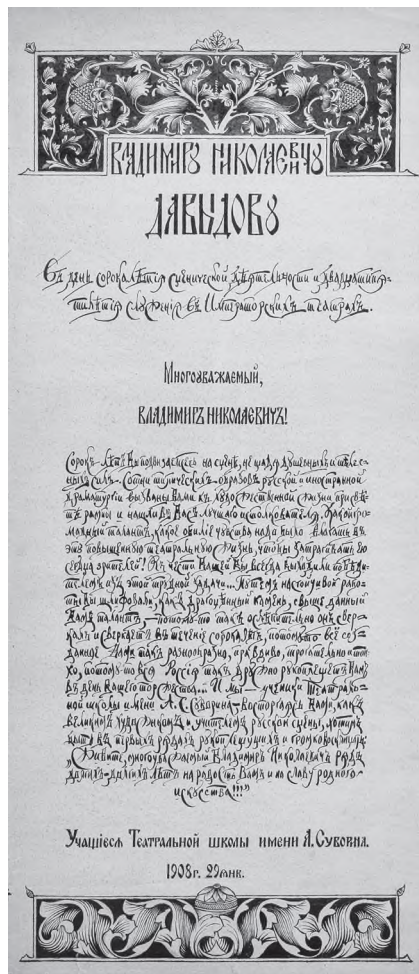
¹ Ш. А. Суворин. [У русской публики есть превосходная черта...] // Журнал театра Литературно-художественного общества. – 1907–1908. – № 6–7 – С. 126.

² В. Н. Давыдов // Театр и искусство. – 1908. – № 4. – 27 января. – С. 73.



Владимир Давыдов
в роли Городничего
в спектакле «Ревизор».
Открытое письмо.
Санкт-Петербургский
государственный
музей театрального
и музыкального
искусства

Приветственный адрес
В. Н. Давыдову от
учащихся Театральной
школы им. А. Суворина.
Санкт-Петербургский
государственный музей
театрального
и музыкального
искусства



и Городничего. В 1888 г. артист вновь был приглашен на сцену Александринского театра, где остался служить на долгие годы.

Владимир Давыдов сыграл на императорской сцене более двухсот ролей: трагических, водевильных, комедийных, и даже – женских. Вскоре исполнитель получил звание заслуженного артиста Императорских театров и начал работу в области сценического преподавания. За долгие годы педагогической деятельности Давыдов подготовил выдающуюся плеяду российских и советских артистов. В числе его учеников Вера Комиссаржевская, Вера Мичурина, Лидия Яворская, Николай Ходотов, Юрий Озаровский, Константин Зубов, Василий Топорков и другие.

Когда в конце 1907 г. во дворце Феликса Феликсовича Сумарокова-Эльстона на Литейном проспекте открылся Театральный клуб при Союзе драматических и музыкальных писателей, Владимир Давыдов одним из первых был избран его почетным членом³. Неоднократно актер принимал участие в жизни нового сообщества. К примеру, на открытии объединения 30 ноября 1907 г. читалось его поздравительное письмо, а в марте следующего года Давыдов выступил на вечере памяти Тургенева, проходившем в Юсуповском особняке. Одна из наиболее ярких страниц в истории Театрального клуба связана с крупной годовщиной творческой деятельности артиста.

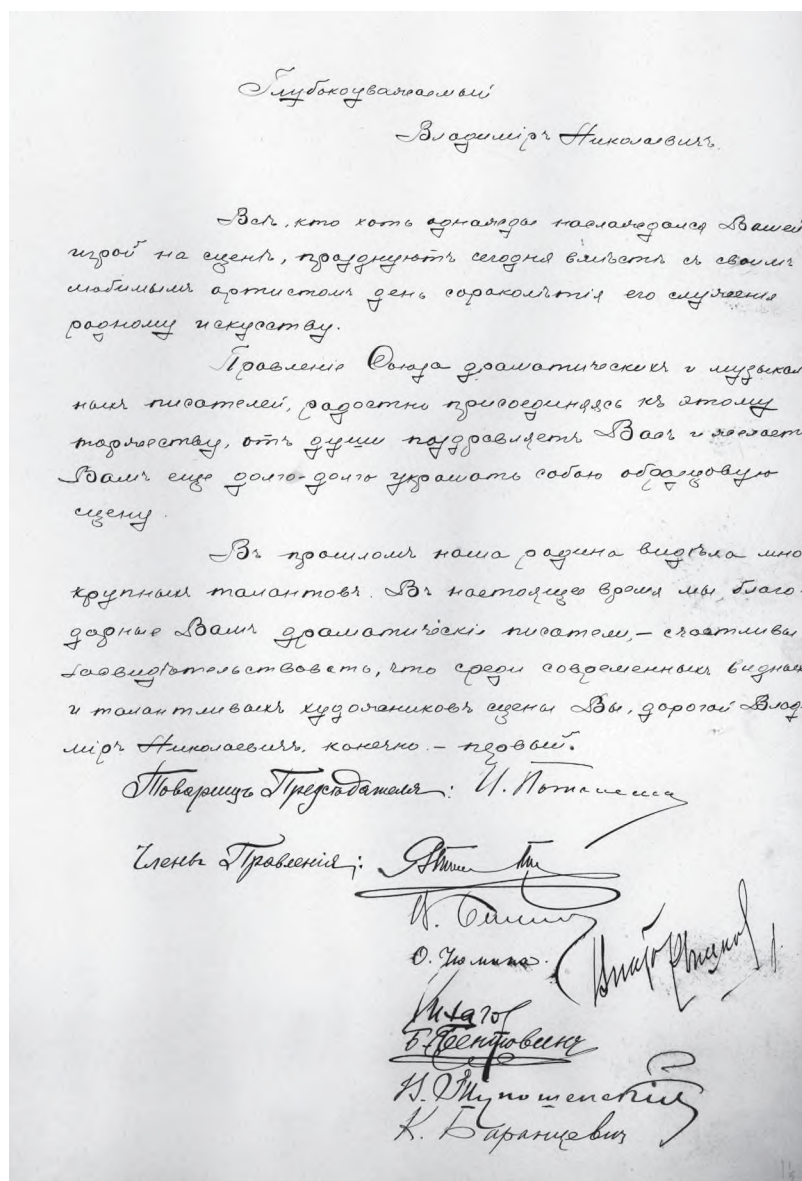
В конце января – начале февраля 1908 г. в Петербурге широко отмечался тройной юбилей Владимира Давыдова. Торжество было приурочено одновременно к 40-летию актерской деятельности, 25-летию службы на императорской сцене, а также к 20-летнему стажу педагогической работы. Поздравить мастера приехали многочисленные делегации от театров Российской империи: Александринского, Московского Малого, Московского Художественного, балетной труппы Мариинского, «Буффа», «Фарса», Союза драматических и музыкальных писателей, рижской труппы Константина Незлобина, одесской труппы Анатолия Долина и прочих.

Чествование началось 29 января 1908 года в Александринском театре по окончании постановки пьесы Островского «Бедность не порок». После спектакля Владимир Николаевич вышел на сцену под руку с Марией Савиной, их появление встретили громом аплодисментов. Первым актера поздравил Николай Ходотов от лица Александринской труппы. Вслед за ним речь держали Константин Серебряков (от Императорской русской оперы), Павел Гердт (от балета), Николай Падарин (от Московского Малого театра), Яков

Плющик-Плющевский (от Русского театрального общества), Мария Савина (от убежища престарелых сценических деятелей), Евтихий Карпов (от общества драматических писателей) и многие другие. Поздравительных телеграмм Владимиру Давыдову было направлено более сотни, а среди подарков выделялись золотые и серебряные венки, кольцо с бриллиантом, золотой жетон с римской цифрой XXV, лира из серебра и серебряные жбаны, кубки и другие памятные украшения. Сегодня несколько поздравительных адресов хранятся в Санкт-Петербургском музее Театрального и музыкального искусства. Отдать дань уважения великому артисту явились более четырех десятков депутатов, поэтому юбилейный спектакль затянулся до двух часов ночи. Однако на этом прославление талантливому исполнителю не закончилось.

Дирекция Театрального клуба решила устроить в Юсуповском дворце посвященный юбиляру ужин, а также сделать ему ценное подношение. Почетные, действительные члены, кандидаты и члены-соревнователи Театрального клуба накануне памятной даты получили специальные приглашения на готовящееся мероприятие⁴. Плата за ужин составила пять рублей с персоны и должна была быть внесена в клубную кассу не позднее, чем за неделю до назначенного торжества.

Грандиозный раут в честь тройного юбилея Давыдова состоялся в стенах Юсуповского дворца на Литейном 1 февраля 1908 года⁵. Фойе и парадная мраморная лестница были заполнены многочисленными поклонниками гения сцены. Перед прибытием артиста электрическое освещение особняка было специально выключено, а гости замерли в тишине. Когда в половине двенадцатого виновник торжества появился во дворце, парадные залы вновь залил яркий электрический свет и раздались звуки торжественного марша. Особенно ярко горел на средней площадке лестницы щит в виде солнца с цифрами «1868», «1883», «1908». На Владимира Давыдова, шедшего под руку с Марией Савиной, дождем сыпались цветы, лавры, возгласы «браво». Оркестр играл тушь. Поднявшись по парадной лестнице, мастер сценического искусства проследовал



► Бювар с адресом Союза драматических и музыкальных писателей В. Н. Давыдову в связи с 40-летием его творческой деятельности. Санкт-Петербургский государственный музей театрального и музыкального искусства

³ Хроника // Обозрение театров. – 1907. – № 289-290. – С. 31.

⁴ К юбилею В. Н. Давыдова // Обозрение театров. – 1908.

– № 316. – 23 января. – С. 13, 14.

⁵ Раут в честь В. Н. Давыдова // Обозрение театров. – 1908. – № 326. – 3 февраля. – С. 16.



► Парадная мраморная лестница Юсуповского дворца на Литейном. Государственный музей «Исаакиевский собор». Фото Е. Мохорева



► Мария Гавриловна Савина (1854-1915), артистка. Национальный драматический театр России (Александринский театр)

в концертный зал, где его вновь приветствовали депутации. Один из директоров Театрального клуба, драматург Игнатий Потапенко, от лица русского народа назвал Давыдова первым русским актером. Актриса Мария Потоцкая возложила на его голову золотой венок. Артист Василий Далматов прочитал поздравительное стихотворение, присланное Петром Вейнбергом:

*«Мне очень жаль, что мой недуг,
Совместно с старостью моею,
Виной тому, что я не смею
В полночный час пойти в тот круг,
Где искренно, без всяких “видов”
Дипломатичных и иных,
С желаньем всяких благ земных,
Сегодня, дорогой Давыдов,
Сошлись Вас чествовать друзья...»*

После стихотворения Вейнберга актером Юрием Юрьевым было прочитано письмо от «царя русского смеха» Константина Варламова, который не сумел посетить мероприятие по причине болезни. Александр Плещеев декламировал свой стихотворный экспромт. Глава малорусской труппы Суслов зачитал поздравительный адрес от земляков Давыдова, в котором Владимира Николаевича величали мировым артистом, причислив его талант к достоянию всего человечества. Эмалированный кубок с выгравированной на нем надписью «Великому русскому таланту Владимиру Николаевичу Давыдову. 1868 – 1883 – 1908» вручила виновнику торжества драматическая актриса Вера Мичурина.

Юбиляр два раза отвечал своим поклонникам и призывал их разделить общую радость, поскольку считал, что в его лице гости чествуют все театральное искусство. Около двух часов ночи в «Белом зале»⁶ начались танцы. Открыли бал Владимир Давыдов и Мария Савина, протанцевавшие вальс. Публика с удовольствием наблюдала, как первый русский актер вальсирует с первой русской актрисой. Далее последовал концерт, на котором выступали Ефросиния Куза, Александр Матвеев, Николай Большаков, Альберт Цабель, Владимир Сладкопевцев, Мария Пуаре, Раиса Раисова и другие известные исполнители. Пел даже сам Владимир Николаевич⁷. Наполненный искренностью и задушевностью праздник сопровождался ужином-фуршетом и продлился до семи часов утра.



► Бальный зал Юсуповского дворца на Литейном. Государственный музей «Исаакиевский собор»
Фото Е. Мохорева

После раута на протяжении нескольких дней российские газеты и журналы не переставали прославлять великого лицедея. В одном из поздравлений, написанном на манер киевской былины, актера назвали Владимиром Красно Солнышко, а вечер, устроенный в особняке на Литейном, – почетным пиром в стольном граде, собравшим множество важных гостей⁶. В другом поздравлении, предназначенном для альбома Давыдова, артист описан так:

*«Из стаи славных он орлов;
Заветам старины святой он верен,
Он никому не строил ков
И никогда он не был лицемерен»⁷.*

Раут в честь Владимира Давыдова в Юсуповском дворце на Литейном, состоявшийся 1 февраля 1908 года, был лишь одним из множества ярких событий в калейдоскопе насыщенной жизни Театрального клуба. Величественные залы особняка в начале XX столетия неоднократно служили местом проведения торжественных мероприятий, большинство из которых еще предстоит исследовать. ■

⁶ На Давыдовском банкете // Театр. – 1908. – № 181. – С. 17. Скорее всего, речь идет о Бальном зале (прим. автора).

⁷ Там же. С. 18.

⁸ Алексей Жолкевич. Богатырю искусства // Обозрение театров. – 1908. – № 327. – 4 февраля. – С. 14.

⁹ В. Н. Давыдову // Сцена и жизнь. – 1908. – № 5. – С. 5.

О БРИТАНСКОЙ СЦЕНЕ С ЛЮБОВЬЮ

ЮЛИЯ САВИКОВСКАЯ

Г.В. Коваленко
 “Новая британская сцена.
 1997-2019”
 – СПб.: издательство
 Российского государствен-
 ного института сценических
 искусств, 2024



В 2024 году в издательстве Российского государственного института сценических искусств вышла книга театроведа и преподавателя истории зарубежного театра Галины Вячеславовны Коваленко “Новая британская сцена. 1997-2019”, основанная на личных впечатлениях от регулярных поездок в Лондон и, при невозможности увидеть спектакль, исследовании и цитировании рецензий британских критиков на них - в первую очередь, известного и бесменного (до его недавнего выхода на пенсию) сотрудника газеты “Гардиан” Майкла Биллингтона, автора книг о Томе Стоппарде, Гарольде Пинтере и исследования британского театра двадцатого века, который для Галины Коваленко: как и для многих британцев, является бесспорным авторитетом.

С первых же страниц книги автор подчеркивает, что книга предназначена не только для специалистов, но и для всех интересующихся британским театром, и оставляет себе право на личные заметки, предпочтения и мнения

об увиденных в Лондоне спектаклях. Книга делится на тематические главы, и, не всегда следуя заявленным временным рамкам, часто пишет и о спектаклях и пьесах, поставленных в Британии ранее 1997 года, при этом цитируя британских исследователей театра, приводя биографии некоторых драматургов, рассказывая об истории театра “Роял Корт”, и даже иногда делая вставки и о русском театре (“Чайке” Льва Додина в МДТ и “Сыне” Юрия Бутусова по пьесе Флориана Зеллера в РАМТе). Могушие показаться несколько уводящими книгу от темы британского театра и уводящие книгу чуть-чуть дальше, чем последние двадцать пять лет театрального процесса, эти вставки нужны Галине Коваленко для создания контекста, для ведения более плотного и последовательного рассказа о современной британской сцене.

В настоящее время, когда изучение современного британского театра затруднено сложностью поездок в Великобританию, такой срез впечатлений от увиденного

представляется очень важным и для обычного зрителя, и для театроведа, и для студента театрального вуза. По сути, это фиксация театрального процесса, сделанная человеком, страстно любящим свою тему, переводчиком нескольких современных британских пьес (в том числе, пьесы “Любовь, любовь, любовь” Майка Бартлетта, о которой пишется в книге) и автором многочисленных научных статей о современном британском театре. Для ее коллег, тоже бывавших в этой стране и писавших о театральной процессе в Британии, книга станет поводом сравнить собственные впечатления с размышлениями петербургского театроведа. Это, несомненно, книга, которая будет прочитана и за один присест теми, кто любит Британию и интересуется ее театром.

Коваленко структурирует книгу по тематическим главам - “Шекспир на британской сцене”, “Национальная классика и ее интерпретации” (здесь появятся спектакли по Марло, Уайльду и инсценировка по “Джейн Эйр”

Шарлотты Бронте), “Русская классика на лондонской сцене”, “Современная британская драматургия и режиссура”, “Royal court и его окрестности”, главы об ирландских и американских театральных деятелях на британской сцене, размышления об адаптациях (куда вошли как инсценировки, так и британские версии пьес Шницлера и Ибсена), а также впечатления от двух небольших театров на севере и на западе Лондона, которые названы Галиной Коваленко “малыми театрами”. Пожалуй, книге свойственна некоторая эклектика, попытка структурировать слишком большой материал и темы, которых хватило бы на несколько монографий, в одном тексте.

Очевидно, что автором движет огромная любовь к британскому театру и осведомленность о разных процессах, свойственных ему - многочисленных адаптациях западной классики, создании версий пьес Чехова, Горького и Островского, активном воплощении современной драматургии (здесь Коваленко хорошо и подробно раскрывает для читателя фигуру Майка Бартлетта, а также нескольких других авторов, но не упоминает очень много важных фигур современной драматургии - Дэвида Элдриджа, Саймона Стивенса, Люси Кирквуд, Танику Гупту, Лору Уэйд, Аню Райс и других), многочисленных спектаклях по шекспировскому театру, становящихся площадками для проявления актерских талантов звезд британской сцены (Тоби Стивенс и Бенедикт Камбэрбетч), наличии британских авторов, ставших классиками еще при жизни - Гарольда Пинтера, Тома Стоппарда, Майкла Фрейна, активном освоении ирландской (Фрил и Беккет, Синг и Уайльд) и американской драматургии (Эдвард Олби, Артур Миллер, Юджин О’Нил, Теннесси Уильямс). Эта книга со-

служит отличную службу для создания представления о важных для Британии тенденциях, поисках режиссеров, работающих в этой стране, функционировании ее важных театральных хабов и площадок.

Но хочется высказать и некоторые критические замечания о ее структуре. В книге заявлено раскрытие существования в современной Британии разных форм театра, согласно Питеру Бруку - Неживого театра, Священного, Грубого и Театра как такового, а также желание показать противостояние или следование британского театра концепции Ханса-Тиса Лемана о постдраматическом театре. Мне кажется, эта задача не проведена последовательно, и иногда можно было бы обойтись и без намеренного приведения просмотренного материала под эти две концепции, при том, что автор сама признает, что увиденное за двадцать пять лет слишком эклектично, чтобы встраиваться в определенные концепции. При этом не так много говорится об исторической специфике британского театра и проявлении этих черт на сегодняшней сцене - его литературоцентричности и ориентации на актерскую игру, а также о влиянии на британский театр современных западных режиссеров, хотя некоторые спектакли Томаса Остермайера разбираются в книге.

Для тех, кто тоже участвовал в фиксации современного британского процесса, выбор спектаклей, упомянутых в книге, иногда кажется неполным - допустим, некоторые ключевые для британской сцены Гамлеты (Джуд Лоу, Рори Киннир и Эндрю Скотт) даже не упомянуты, и некоторые хиты британской сцены возникают впроброс (например, пьеса Джона Ходжа “Соучастники”, на которую было не достать билетов, упоминается как незатей-

ливый фарс, хотя представляет собой интересную фантазию на тему мифа о Булгакове, в которой играли два выдающихся британских актера - Саймон Рассел Бил и Алекс Дженнингс). Не упомянуты ни “Загадочное ночное убийство собаки” (пьеса Саймона Стивенса по роману Марка Хэддона), ни “Трилогия братьев Леман” - постановки Национального театра, которые прогремели на весь мир, но зато дается разбор еще одного спектакля, сделавшего ошеломительные сборы - спектакля “Боевой конь” (адаптация Ника Стаффорда по роману Майкла Морпурго). Таких пропусков ключевых для британской сцены спектаклей много, и они неизбежны - другой исследователь увидел и выбрал бы те спектакли, которые были бы важны для него. Также в некоторых местах не совсем очевидно, где кончается театроведческий анализ Галины Коваленко, основанный на личных наблюдениях, и начинается использование рецензий на не просмотренные автором, но нужные для раскрытия темы или завершения главы спектакли.

Очевидно, книга Галины Коваленко имеет очень личный характер, включает увиденные именно ею спектакли, при выборе которых она ориентировалась на собственные возможности и предпочтения. Любому русскому критику трудно избежать этой неполноты при обзоре британского театра за двадцать пять лет. Поэтому будет хорошо, если в дополнение к ней появятся похожие дневники наблюдений за британской сценой и других российских исследователей, занимающихся ею. И начало уже положено книгой Галины Коваленко. ■



THÉÂTRE
 DE
L'OPÉRA-COMIQUE
SAPHO
 Pièce Lyrique
 de
 MM. HENRI CAIN & BERNIDE
 d'après le Roman de
ALPHONSE DAUDET
 Musique de
J. MASSENET
 Représentations de M^{lle}
EMMA CALVÉ

Imprimé chez F. HERMET, PARIS.


«САФО» ЖЮЛЯ МАССНЕ

ЛЮБА СТЕРЛИКОВА

В основу оперы Жюль Массне «Сафо» легла одноимённая книга французского писателя Альфонса Доде, написанная в 1884 году, в период, когда писателя больше интересовал психологический анализ героев и мотивы их поступков. Идея оперы была предложена Массне либретистом Анри Казном, с которым он работал над своей предыдущей оперой «Наваррка». Композитор, друживший с Доде, взялся за работу с энтузиазмом, отложив другие проекты. Репетиции начались в сентябре 1897 года. Музыка Массне убедительно и органично рассказывала о любовных отношениях героев, их взаимном влечении и разделившем их конфликте.

Премьера «Сафо» состоялась 27 ноября 1897 года в «Опера-Комик» и была анонсирована крупномасштабным - 140 x 100 см - плакатом художника Пала с изображением главной героини оперы Фанни Легран, известной модели художников по имени Сафо, женщины довольно свободного поведения. Стройная фигура молодой красивой женщины в элегантном черном платье и широкополой шляпе с пером резко контрастирует с ярко желтым фоном плаката, текстовая часть которого выполнена шрифтами различного цвета, стиля и насыщенности. Прежде всего внимание привлекают выделенные цветом и большим размером названия театра и оперы, а также имя исполнительницы главной роли Эммы Кальве, одной из наиболее знаменитых оперных див Прекрасной эпохи. Довольно мелким белым шрифтом написаны имена авторов либретто Анри Казна и Артура Бернеда, более крупно - имена автора романа и композитора. В левом нижнем углу стилизованным красным шрифтом написано имя художника, а чуть ниже изображено лого «Ателье Пал» с адресом и несколько сентиментальным украшением - цветком розы. Плакат был напечатан парижской типографией F. Hermet.

Опера вызвала огромный интерес, билеты на генеральную репетицию было трудно достать, и премьера прошла с полным аншлагом. В 1897-1898 годах опера была представлена публике 42 раза, после чего она сошла со сцены Опера-комик до 1909 г. После парижской премьеры, на которой

присутствовал Альфонс Доде, оперу поставили в крупных оперных театрах Европы, Северной и Южной Америки.

«Сафо» была написана специально для Эммы Кальве, принимавшей активное участие в процессе создания оперы. Партия была подогнана под голос певицы, одинаково великолепно в изысканности бельканто и в менее утонченных акцентах верического стиля. Её репертуар был довольно обширным - от необузданной Кармен до трагической Офелии и очаровательных героинь итальянских опер. Кальве блистала на ведущих оперных сценах Европы и Америки, её неоднократно приглашали в Виндзорский замок для выступлений перед королевой Викторией. На плакате «Сафо» Эмма Кальве запечатлена с портретным сходством.

Автор плаката румынский художник Пал - его подлинное имя Жан де Палеолог - был известен во Франции и Соединённых Штатах как плакатист, иллюстратор и карикатурист, сотрудничавший с крупными журналами. Рождённый в Бухаресте, он получил образование в Лондоне, а затем в Военной академии в Румынии. Однако вскоре сменил военную карьеру на творческую. Пал создавал плакаты для широкого спектра индустрий, сотрудничал с цирковыми и театральными компаниями. Его плакаты отличались выразительным рисунком, оригинальным написанием текста, гармонично вписывающегося в изобразительный ряд, и интересными цветовыми решениями. Можно отметить такие работы художника как динамичные плакаты для выступлений звезды Прекрасной эпохи Отеро и новатора свободного танца Лои Фуллер, афишу отважной наездницы-акробата мадемуазель Бланш Алларт. двухметровую цветную литографию для Nouveau Cirque. Плакат Пала, анонсирующий балет «Брайтон» на музыку Леопольда Вензеля в театре Олимпия (1893 г.) был опубликован в 9-ом выпуске сборника лучших мировых плакатов «Мастера плаката» в августе 1896 года. Плакат для «Сафо» несомненно можно считать одной из его лучших работ, в дизайне которой оригинально соединились визуальные и информационные компоненты. ■

ЛАБОРАТОРИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ

ОЛЬГА ЕГОШИНА

Арт-директор фестиваля «Уроки режиссуры»

Существуют разные точки зрения на то, с чего начинается театр. Но что спектакль начинается с текста - согласны все. Именно поэтому первый вопрос режиссёра, актёра, театрального директора всегда один и тот же: какие новые пьесы порекомендуете?

В 2021 году фестиваль «Уроки режиссуры» провел первую Лабораторию по драматургии - «Молодые драматурги & Молодые режиссеры». Лаборатория проводилась в двух актах. Первый акт отбора и работы с молодыми драматургами был осуществлен совместно с «Цехом драматургов» и Театральным институтом им. Бориса Щукина, где существует специальное отделение, где «куются новые драматургические кадры». 1 ноября 2021 г. был открыт прием заявок на участие в лаборатории. Экспертный совет получил 101 пьесу. Всех жанров, направлений, стилей на все типы театров и на все вкусы. Строгое жюри, куда вошли педагоги Щукинского училища Елена Дунаева, Елена Исаева, Сергей Коробков отобрали для шорт-листа Лаборатории семь пьес. Позднее они вошли в сборник «Семь пьес в поисках сцены», который вышел в 2022 году, и большая часть из них обрела сценическую судьбу.

В 2024 году фестиваль «Уроки режиссуры» впервые провел Лабораторию национальной драматургии. Поскольку часто слышали от коллег из национальных театров сентенции о том, что «если в русских театрах с современными драматургами - проблема, то в национальных - просто катастрофа».

Работа Лаборатории национальной драматургии стартовала в марте 2024 года. Заявленная тема «Национальный эпос — мифы, герои, судьбы». Участники должны были в своих пьесах связать традиции и сюжеты эпоса разных народов, и современный театр. Со всей страны было подано более 50 заявок, из которых руководители лаборатории театральный критик, кандидат искусствоведения, старший эксперт Центра социокультурных экспертиз Елена Покорская

и театральный критик, кандидат искусствоведения, редактор журнала «Вопросы театра», руководитель театроведческого курса ГИТИСа Марина Тимашева выбрали наиболее интересные. В ноябре финалисты прошли очное обучение в Москве. А далее последовал самостоятельный этап работы, завершившийся сдачей готовых пьес, среди которых:

1. Ч. Дондоков «Волк»
2. А. Орлова, М. Заргишев «Эдиге»
3. З. Канукова «Спасти Дракона»
4. Е. Коллегова «Меняю Кощея на Иван-царевича»
5. В. Кобяков «Принцесса Пари»
6. Л. Гура «Тропой шамана»
7. Л. Макарова «Тюштян»
8. Д. Орлов «Очерки из русской жизни»
9. И. Шанина «Легенда о Акбузате»

И я надеюсь, что все девять пьес-финалистов и их авторы найдут не только своего читателя, но и своего режиссёра. В общем, «смотрите, кто пришел».

Елена Коллегова
МЕНЯЮ КОЩЕЯ НА ИВАНА-ЦАРЕВИЧА
СКАЗОЧНАЯ КОМЕДИЯ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ВЗРОСЛЫХ
ПО МОТИВАМ РУССКИХ НАРОДНЫХ СКАЗОК

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

БАБА-ЯГА
КОЩЕЙ
ИВАН-ЦАРЕВИЧ
ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ
СОРОКА-ВОРОНА – местная сплетница.
ГАДЖЕТ – волшебный предмет Кощея.
Может выглядеть, как человек или как предмет.

КАРТИНА ПЕРВАЯ**ПОЛЯНА В СКАЗОЧНОМ ЛЕСУ**

На поляне кусты и деревья. Появляется Баба-Яга.

БАБА-ЯГА. Тьфу-тьфу-тьфу! (Смотрит по сторонам, принохивается.) Что-то не чую я запаха Ивана-царевича. Колдую, колдую, а никак не появится.

Появляется Сорока-Ворона.

БАБА-ЯГА. Это ещё кого принесло на мою голову?

СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга, Баба-Яга, расколдуй меня, а?

БАБА-ЯГА. Сорока-Ворона, лети отсюда.

СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга, расколдуй. А то чего я – не то, не сё. Ни Сорока, ни Ворона.

БАБА-ЯГА. Думать надо было ГДЕ, КОМУ и ЧТО каркать.

СОРОКА-ВОРОНА. Виновата. Каюсь.

БАБА-ЯГА. Да, поздно уже. Накаркала на ЧП сказочного масштаба.

СОРОКА-ВОРОНА. Подумаешь? Каркнула малость не то. С кем не бывает? Утряслось же.

БАБА-ЯГА. Утряслось? Да я чуть вдовой не стала.

СОРОКА-ВОРОНА. Так ты вроде и не замужем была.

БАБА-ЯГА. Так это пока.

СОРОКА-ВОРОНА. Ах! Так ты чего, Баба-Яга, замуж собралась?

БАБА-ЯГА. Это тебя не касается. Кыш, отсюда.

СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга, ну мы же столько лет вместе были.

БАБА-ЯГА. Сердита я на тебя. Иди, потешки читай малолетним жителям в наказание. Тогда, может быть, прощу. «Сорока-Ворона кашу варила, деток кормила: «Этому дала, этому дала, этому дала, этому дала, а этому – не дала!»

СОРОКА-ВОРОНА. Да, никому я не дала.

БАБА-ЯГА. Вот. Не добрая ты. Лети, исправляйся.

СОРОКА-ВОРОНА. Ах, уж это мне зверьё малолетнее. Никакого уважения к старшим.

БАБА-ЯГА. А ты меня не жалоби. Я тебя сейчас так заколдую, никто не расколдует.

СОРОКА-ВОРОНА. Всё. Осознала. Ухожу-ухожу. (Делает несколько шагов.) Только скажи – замуж за кого собралась?

БАБА-ЯГА. Тебе зачем?

СОРОКА-ВОРОНА. Как зачем? К свадьбе же тебе нужно готовиться. Подарки там, цветы, поляну накрыть...

БАБА-ЯГА. Это дело хорошее... Ладно, скажу... Кому накаркала не то, что нужно, тот и мужем будет.

СОРОКА-ВОРОНА. Ах! Кошечка? Ну, ты сильна, Баба-Яга. Такого ресурсного жениха отхватила. Я тоже замуж хочу.

БАБА-ЯГА. Тебя болтливую кто возьмёт? То ты каркаешь невольно, то трещишь так, что голова болит. Лети отсюда. По-хорошему прошу.

СОРОКА-ВОРОНА. Ухожу-ухожу.

Сорока-Ворона делает вид, что уходит, прячется в кусты и подсматривает за Бабой-Ягой.

БАБА-ЯГА. Ох, уж эта Сорока-Ворона вечно лезет куда не надо. На чём я остановилась? А... Вызывала Иван-царевича.

СОРОКА-ВОРОНА (выглядывая из-за кустов). Ах! Баба-Яга колдовать сейчас начнёт. Надо запомнить. Сама потом вызову себе какого-нибудь жениха, а то надоело одиночество. (Прячется.)

БАБА-ЯГА. Что-то помешало. Старая, что ли совсем стала? Нет, какая же я старая? Если завтра замуж за Кошечку выхожу. (Задумывается.) Да, если помолодею. Так Кошечкой приказал. Всем им, женихам престарелым, молоденьких невест подавай. Не напасёшься! Молодость-то, фьют... быстро проходит. А вот опыт и мудрость остаются...

Ладно. Раз уж Кошечкой согласился жениться на мне – достану молодильные яблоки. А они растут лишь в саду у моей родственницы Богатырши. Она же их просто так не отдаст, только в обмен на какого-нибудь богатыря или царевича!

Богатырей у нас отродясь никаких не было. А вот царевич, по имени Иван, в соседнем царстве-государстве оказался. Вот и будет для Богатырши женихом.

Попробую другим заклинанием вызвать его сюда. (Читает заклинание, водит пассы руками, а из-за кустов Сорока-Ворона выглядывает, повторяет за Бабой-Ягой и делает движения невольно.)

О, Ветер могучий!

О, Ветер гремящий!

Всё видишь и слышишь,

Везде ты летаешь,

И всё про всех знаешь.

Доставь ко мне Ивана-царевича.

ГОЛОС ВЕТРА: Баба-Яга, я у тебя в долгу,

Так и быть, помогу.

Собью Ивана-царевича с пути.

Быть ему перед тобой во плоти.

Слышны сильный шум ветра и раскаты грома.

Появляются Иван-царевич и Василиса Премудрая. Держатся за руки.

Баба-Яга прячется в кустах.

БАБА-ЯГА (выглядывает из-за кустов, тихо).

Это ещё что за красную девицу с Иваном-царевичем принесло? Уходи отсюда. Вот вцепилась в него. Не тебе жених предназначен, а Богатырше. Тьфу, на тебя. Тьфу... Вот, значит, из-за кого заклинание не выходило. Ишь пиявка, присосалась. Уходи. (Прячется.)

СОРОКА-ВОРОНА (выглядывает из-за других кустов, тихо). Да, лихие нынче времена настали.

Колдовство через раз срабатывает. К хорошему жениху чужая невеста прилепилась. *(Прячется.)*

ИВАН-ЦАРЕВИЧ *(оглядываясь вокруг)*. Что за гейм? Лайт? Медиум? Хард? Вроде не лудоман. Нигде не зависал. Заброшка какая-то.

Вася Премудрая, куда нас занесло?

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Kwest «The Magic Forest»,
for example.

БАБА-ЯГА *(выглядывает из-за кустов, тихо)*. Что-то не пойму. На каком языке они говорят? *(Прячется.)*

СОРОКА-ВОРОНА *(выглядывает из-за других кустов, тихо)*. Иностранцы что ли? *(Прячется.)*

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Так вроде в квесте «The Magic Forest» мы не участвовали.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Может, царь-батюшка в квест разлучный нас отправил? Не нравлюсь я ему. Женить он тебя на заморской царевне хочет.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. А про тебя он ничего и не знает.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Как не знает? Так ты царю-батюшке про меня так ничего и не рассказал?

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Зачем его расстраивать раньше времени? Вот найдём волшебный цветок, умягчающий сердца, дадим царю-батюшке, тогда скажу, что ты моя невеста.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ *(оглядываясь вокруг)*. Как же мы здесь очутились?

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Какая теперь разница? Надо просто найти волшебный цветок.

БАБА-ЯГА *(выглядывая из-за кустов, тихо)*. Уходи, Василиса. *(Прячется.)*

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ *(вздрагивает и оглядывается)*. Ты слышал?

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Что?

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Как будто кто-то произнёс: «Уходи, Василиса».

СОРОКА-ВОРОНА *(выглядывает из-за других кустов, тихо)*. Проваливай. *(Прячется.)*

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ *(прислушиваясь)*. Слышишь? Эхо странное.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Ничего не слышу. Почудилось тебе.

БАБА-ЯГА *(выглядывая из-за кустов, тихо)*. Ничего не почудилось. Пристала как репей к чужому жениху. Уходи, Василиса. *(Прячется.)*

СОРОКА-ВОРОНА *(выглядывает из-за других кустов, тихо)*. Проваливай. *(Прячется.)*

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ *(вздрагивая)*. Слышишь? Вот опять это кто-то произнёс. Предчувствия у меня нехорошие, Иван-царевич.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Гони их прочь, Вася.

БАБА-ЯГА *(выглядывая из-за кустов, тихо)*. Тьфу! Не хочешь, значит, Василиса, от чужого жениха отстать по-хорошему. Так я вас хитростью разлучу.

(Прячется. Кричит из-за кустов.) Помогите, люди добрые! Спасите!

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Слышишь, Иван-царевич.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Кто на помощь зовёт?

Эй, откликнись?

БАБА-ЯГА *(кричит из-за кустов)*. Это я, бабушка старая. Упала, ногу подвернула.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Иван-царевич, надо помочь пожилой женщине.

Иван-царевич оглядывается и видит шевелящиеся кусты, за которыми прячется Баба-Яга, подходит. Помогает Бабе-Яге встать.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Кто вы, милая женщина?

БАБА-ЯГА. Клавдией Таракановной меня все кличут.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Да разве есть такое имя у людей – Таракан?

БАБА-ЯГА. Тьфу... Ой, прости меня, касатик. Оговорила. Я – Клавдия Захаровна. Можно просто звать – тётушка.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. А что вы здесь одна в лесу делаете?

БАБА-ЯГА. Так я это... знахарка местная. Травки разные собираю. *(Рвёт и показывает.)* Вот подорожник. Он кровь останавливает и ранки заживает. Это крапива. *(Рвёт и обжигается.)* Очень жгучая и целебная! Отвар этой травы лечит желудок и почки, а ещё красоту волос сохраняет.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Тётушка, а вы про все травки всё знаете?

БАБА-ЯГА. Конечно. Я могу долго рассказывать про каждую травиночку, листочек, цветочек, про любой корешочек. Все они полезные, только знать нужно от чего помогают. Вот смотрите. Это гриб мухомор. Его так называли, потому что мухи, садясь на него, гибнут. *(Срывает мухомор и протягивает Василисе. Ласково.)* Возьми, красавица, ни одна муха в лесу на тебя не сядет.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ *(удивлённо)*. А что, тут много мух?

БАБА-ЯГА. Тьма.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Спасибо, тётушка.

БАБА-ЯГА. А пить захочешь – полижи его.

Жажда очень утоляет.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Разве в лесу нет ни одного источника?

БАБА-ЯГА. Нету, милая. Только болота. Так что береги грибочек. *(В сторону.)* Может отравишься поскорее и отстанешь от чужого жениха.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Что вы говорите, тётушка?

БАБА-ЯГА. Ох, говорю, нога разболелась. Ты уж мне, добрый молодец, помоги. До дома проводи. А то одна я не дойду. Сгину, пропаду.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. И я вам помогу. Я с вами пойду.

БАБА-ЯГА (резко). Нет, милая, тебе нельзя...

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ (удивлённо). Почему?

БАБА-ЯГА. Так это... слышала я про твою беду...

Цветок волшебный ищешь. Спешить тебе надо...

(Показывает рукой в противоположном направлении.) Вон по той тропинке я шла и видела цветок волшебный расцвёл на болоте. Он один такой, неповторимой красоты. Его сразу узнаешь. Беги, торопись, как бы кто не сорвал. А пойдёшь меня провожать, так без цветка останешься.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Что же делать, Иван-царевич?

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Давай поступим, как бабуся советует.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Хорошо, Иван-царевич. Каждый пойдёт по своим делам, а потом мы здесь на полянке встретимся.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. До встречи, Вася Премудрая.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. До скорого, Иван-царевич.

Василиса Премудрая уходит.

БАБА-ЯГА. Ну, касатик. Спину подставляй. Не дойти мне. На тебе поеду.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Так я тяжелее гантелей ничего не поднимал.

БАБА-ЯГА. Ничего. Справишься. *(В сторону.)*

Эх, и измельчали нынче царевичи.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Что, бабуся, говорите?

БАБА-ЯГА. Я легче пушинки. Донесёшь.

Баба-Яга запрыгивает на спину Ивана-царевича. Уходят. Из-за кустов появляется Сорока-Ворона.

СОРОКА-ВОРОНА. Ах! Вот это новости! Надо быстренько полететь и всем рассказать. *Улетает.*

КАРТИНА ВТОРАЯ. ДВОРЕЦ КОЩЕЯ

В центре стоит трон Кощея. Рядом – Гаджет. Кощей стоит возле большого зеркала и примеряет наряды для свадьбы.

КОЩЕЙ. Всё не то. Как я в таком наряде жениться буду? И зачем я только согласился? Баба-Яга так заморочила мне голову, что не понял, как попался в брачную ловушку. Жил столько лет без жены. Ещё бы прожил.

ГАДЖЕТ. Согласно Сказочному Уставу: статья 39, часть 3, параграф 7 – Обещания нужно выполнять.

КОЩЕЙ. Да, знаю, знаю. Как мне избежать этого, подскажи?

ГАДЖЕТ. Согласно Брачному Кодексу: статья 2, часть 1, параграф 8 – Если обещал невесте жениться на ней, то должен жениться.

КОЩЕЙ. Да, понял уже. Раз обещал – выполняю. Хотя не хочется. Ну, покажи мне мою невесту, чем она занимается перед свадьбой.

ГАДЖЕТ. Смотри.

Кощей смотрит на экран Гаджета.

КОЩЕЙ (заинтересованно). Куда это Баба-Яга полетела? Да не одна, с добрым молодцем. Хм... Так это Иван-царевич. Ну и невеста! На ступе с молодым парнем гоняет, вместо того, чтобы к свадьбе готовиться. Хм... Не помолодела совсем. Как мне жениться на бабке старой? А? Я же ей условие поставил. Раз она его не выполнила, значит, я могу нарушить слово.

ГАДЖЕТ. Подожди до завтра.

КОЩЕЙ. А что ждать? Разве Баба-Яга помолодеет за день?

ГАДЖЕТ. Всё может случиться.

КОЩЕЙ. Не смей меня. Я – чародей известный. Многого могу. А улучшить свою внешность не получается, как ни стараюсь я с помощью колдовства.

ГАДЖЕТ. Подожди до завтра.

КОЩЕЙ. Да что ты всё заладил: «Подожди до завтра». Надоело. Покажи мне лучше, что в лесу происходит. Может развлекусь немного.

ГАДЖЕТ. Смотри.

Кощей сначала нехотя вглядывается в экран Гаджета, а потом заинтересовывается.

КОЩЕЙ. Эх, и ветер покуражился, сколько деревьев повалил. Надо приказать медведям и Лешему, чтобы расчистили этот участок. Так... Показывай дальше... Что это птицы над лесом так кружат и галдят? Чем они так не довольны? А ну, показывай дальше... Почему на болоте не спокойно? Что это лягушки так расквакались? Что случилось?.. А это ещё что за незнакомка по болоту бродит. Заблудилась? Ах, какая статная и пригожая. *(Всматриваясь в экран.)* Да, пожалуй, она волшебница! Как махнёт рукавом – так перед ней болото расступается. Кто это? Вот на ком женюсь.

Появляется Сорока-Ворона.

СОРОКА-ВОРОНА. На ком, Кощей?

КОЩЕЙ. Не твоего ума дело. Явилась главная сплетница. Давно тебя не было.

СОРОКА-ВОРОНА. Я не сплетница. Я – forest news. О новостях рассказываю лесных.

КОЩЕЙ. Не тараторь так быстро. А то голова разболится. Рассказывай, только помедленнее. Что видела? Что слышала?

СОРОКА-ВОРОНА. Всё видела. Всё слышала.

КОЩЕЙ. Ну?

СОРОКА-ВОРОНА. Всё хорошо, Кощей. Лесной народ ждёт твоей свадьбы. Ты на ком женишься?

КОЩЕЙ. Много будешь знать – плохо будешь спать. А ну, кыш, отсюда, балаболка.

СОРОКА-ВОРОНА. Хорошо, хорошо, Кощей.

Сорока сначала пятится назад, а затем быстро подбегает к Гаджету.

СОРОКА-ВОРОНА. Ты кто?

ГАДЖЕТ. Говорящий гаджет.

СОРОКА-ВОРОНА. Хи-и! Прямо удивил! У нас тут все гады говорящие!

ГАДЖЕТ. Я умный гаджет!

СОРОКА-ВОРОНА. Хи-и! Каждый гад себя ещё умным будет считать!

ГАДЖЕТ. Вы говорите, как представитель малокультурной народности сказочного государства.

СОРОКА-ВОРОНА. Чё? Поговори ещё. Щас как клянуну!

КОЩЕЙ. Сорока-Ворона, я долго буду ждать, когда ты уйдёшь?

СОРОКА-ВОРОНА. Подожди, подожди, Кощей. Вспомнила. Извиниться пришла. Ой, виновата я. Прости. Была не в себе. Лишнего каркнула. Расколдууй, Кощейушка.

КОЩЕЙ. Зачем?

СОРОКА-ВОРОНА. Душа просит правду сказать.

КОЩЕЙ. Походишь и так. Кому нужна твоя правда?

СОРОКА-ВОРОНА. Жителям. Может, я всю жизнь мечтала правду всем говорить.

КОЩЕЙ. Слышь, хвостатая. Ты уже договори-лась. Спасибо Яге скажи, а то бы я тебя в камень превратил.

СОРОКА-ВОРОНА. Так она простила.

КОЩЕЙ. Вот она и расколдует. Ступай.

Сорока-Ворона делает вид, что уходит, а потом подбегает к Гаджету.

СОРОКА-ВОРОНА. Слышь, гад говорящий, покажи невесту Кощея.

ГАДЖЕТ. Я не гад, а гаджет!

СОРОКА-ВОРОНА. Чё к словам придираешься? Показывай!

Гаджет показывает на экране Василису Премудрую.

ГАДЖЕТ. Смотри.

СОРОКА-ВОРОНА. Ах! Василиса Премудрая.

КОЩЕЙ. Я что сказал? Пошла вон, Сорока-Ворона. Терпение моё закончилось. Сейчас тебя в камень превращу.

СОРОКА-ВОРОНА. Ухожу-ухожу. (Кричит.) Свободу независимым журналистам!

Сорока-Ворона убегает.

КОЩЕЙ. Ну что! Если Баба-Яга нарушила своё слово, я могу нарушить моё. Пойду знакомиться с новой невестой.

ГАДЖЕТ. Не спеши, Кощей. Дал слово – держись, а не давши – крепись!

КОЩЕЙ. Достал своими поучениями. Отстань. Я так решил.

Кощей уходит. За ним идёт Гаджет.

КАРТИНА ТРЕТЬЯ

ВОЗЛЕ ИЗБУШКИ БАБЫ-ЯГИ

На поляне стоит избушка Бабы-Яги. В центре стоит берёза, на которой висят три молодильных яблока.

Появляется Сорока.

СОРОКА-ВОРОНА (идёт, считая вслух). Раз-два-три-четыре-пять. Пять... пять... пять...опять...

Всё. Дальше считать не умею.

Сорока-Ворона останавливается. Смотрит на избушку Бабы-Яги. Тараторит.

Сколько шагов до избушки Бабы-Яги осталось? Больше десяти? Или меньше? Как понять, когда счёт не знаешь? Прикину на глазок.

Сорока-Ворона делает несколько шагов в сторону избушки Бабы-Яги и останавливается.

Вот тут я стояла, когда Баба-Яга меня в прошлый раз прогоняла. Так, она запретила мне к избушке подходить ближе, чем на десять шагов. А вот чьих? Моих? Или её? Что-то я запуталась. Мои шаги мельче, значит подойти мне можно ближе.

Сорока-Ворона подходит к избушке Бабы-Яги.

А если шаги Бабы-Яги, то они у неё шире, значит, отойти мне нужно дальше.

Сорока-Ворона отходит назад.

В общем, летала я, летала, и такую новость узнала! Как-то её Бабе-Яге нужно сообщить, с ней ведь нужно дружить. Ой-ой-ой! Но новость сообщать нельзя, прибьёт за такое она меня. Что же делать? Так разнервничалась. Так разнервничалась. Аж есть захотелось. Чтобы такого съесть?

Сорока-Ворона оглядывается по сторонам. Видит берёзу с тремя молодильными яблоками.

О! Яблоки на берёзе растут. Я такого не видывала. Чудеса! Баба-Яга, что ли наколдовала? Попробовать? Не отравлюсь? Берёзовый сок пробовала. Гриб чагу, который на берёзе растёт, пробовала. А вот берёзовые яблоки не пробовала.

Сорока-Ворона подходит к яблоне и начинает клевать яблоко.

Вкусно! Как самое настоящее яблоко, только ароматнее.

В процессе поедания яблока у Сороки-Вороны отваливается несколько перьев, и она начинает говорить высоким голосом и прыгать, как птенец.

Появляется Баба-Яга.

БАБА-ЯГА. Слышь, Сорока-Ворона, лети отсюда. От тебя столько шума.

СОРОКА-ВОРОНА. Баба Яга, если бы ты меня расколдовала, я была бы тихой и спокойной.

БАБА-ЯГА. Ага. Когда ты была Вороной – каркала, что не попадя.

СОРОКА-ВОРОНА. Да я уже исправилась.

БАБА-ЯГА. Не верю.
 СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга... Тут такое дело...
 БАБА-ЯГА. Говори. Что замолкла?
 СОРОКА-ВОРОНА. Деликатное.
 БАБА-ЯГА. Ну, рассказывай. Что молчишь?
 Говори. Где была?
 СОРОКА-ВОРОНА (пугливо). Везде была.
 БАБА-ЯГА. Вижу, что хочешь что-то сказать, а боишься. Ладно, не трону я тебя.
 СОРОКА-ВОРОНА. Правда не тронешь?
 БАБА-ЯГА. Давай, говори уж. Добрая я нынче.
 Завтра замуж выхожу за Кощеюшку. А сегодня можем девичник устроить, посплетничать.
 СОРОКА-ВОРОНА (подбирая слова). Баба-Яга... завтра Кощей женится...
 БАБА-ЯГА. Ну... А я тебе про что говорю.
 СОРОКА-ВОРОНА. На молодой...
 БАБА-ЯГА. На мне.
 СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга, ты же не молодая...
 БАБА-ЯГА. Сейчас нет. А вечером буду. Я три молодильных яблочка достала, заклинание прочитала. Они должны сегодня весь день провисеть на берёзе, а вечером я их съем.
 СОРОКА-ВОРОНА. Ой-ой-ой!
 БАБА-ЯГА. И тогда я помолодею.
 СОРОКА-ВОРОНА. Ой-ой-ой!
 БАБА-ЯГА. Ты чего всё ойкаешь?
 СОРОКА-ВОРОНА. А если два яблока съешь, Баба-Яга, ты помолодеешь?
 БАБА-ЯГА (задумывается). Может и помолодею, но не сильно.
 СОРОКА-ВОРОНА. Я тоже молодильное яблоко хочу. Как достать?
 БАБА-ЯГА. Тебе зачем? Ты же не старая?
 СОРОКА-ВОРОНА. Подарить тебе на свадьбу хочу.
 БАБА-ЯГА. Ну, Сорока-Ворона, не ожидала... Вот, друг, так друг... Спасибо. Тогда я тебя в честь свадьбы обратно в Ворону превращу. Столько лет вместе с тобой. Ты уж мне, как родственница стала. Да, мне моих трёх будет достаточно, а то... (хохочет) в ребёнка превращусь...
 Баба-Яга смотрит на берёзу и замечает, что на ней осталось два яблока.
 БАБА-ЯГА (Сороке-Вороне). Ах, ты вертихвостка. Это ты съела моё молодильное яблоко? И в птенца превратилась. Да я тебя сейчас метлой огрею.
 СОРОКА-ВОРОНА. Случайно, Баба-Яга. Очень уж я голодной была.
 БАБА-ЯГА. Как же мне теперь замуж выйти без омоложения?
 СОРОКА-ВОРОНА. А не надо, Баба-Яга.
 БАБА-ЯГА. Как не надо?
 СОРОКА-ВОРОНА. А так. Кощей другую невесту нашёл.
 БАБА-ЯГА. Как нашёл? Кого?
 СОРОКА-ВОРОНА. Василису Премудрую.

БАБА-ЯГА. Ах, это пиявка приставучая. То к одному жениху прицепится, то к другому. Что же делать? Так... Надо сперва Василису Премудрую в мой дом заманить и спрятать. А потом Кощей убедить, что Василиса Премудрая пропала и лучше меня невесты нет... Вот что. Лети-ка ты, Сорока-Ворона к болоту и замани сюда Василису Премудрую.
 СОРОКА-ВОРОНА. А как?
 БАБА-ЯГА. Всеми учить тебя нужно. Придумай что-нибудь. Пусть идёт за тобой к моей избушке. А я вас тут встречу.
 Сорока-Ворона улетает.

КАРТИНА ЧЕТВЁРТАЯ. БОЛОТО

Василиса Премудрая, держа в руке мухомор, стоит в болоте. Как махнёт рукавом, перед ней болото расступается, она шагает дальше. Но выйти из него не может – болото заколдовано.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Вот иду, бреду по болоту и никак цветок волшебный найти не могу. Что там тётушка говорила? Он один такой неповторимой красоты. Его сразу узнаешь. Где же ты, цветок волшебный, умягчающий сердца? (Разглядывает растение.) Вот это багульник болотный. Это мирт обыкновенный. Это подбел многолистный. А волшебного цветка всё не видно. Куда же мне идти? Ищу, ищу и никак не найду. А болото вон какое страшное. Не успеешь оглянуться и засосёт... (Останавливается.)

Появляется Сорока-Ворона и наблюдает за Василисой Премудрой.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Ох, устала. И жажда замучила. Что там тётушка говорила? Нужно полить мухомор и пить расхочется. (Лижет мухомор.) Ой, какой горький! Сколько же нужно его лизать, чтобы пить расхотелось?

СОРОКА-ВОРОНА (в сторону). Странная какая-то Василиса Премудрая. Ходит по болоту, мухомор лижет и бормочет что-то. О! Поняла. Заговор читает!

Ой-ой-ой! Это значит, что ещё одну колдунью принесло в наш лес. И силы у неё неизвестные. Ой-ой-ой! С ней нужно быть поосторожнее, а то превратит меня в какую-нибудь лягушку. Бррр...

Буду с ней ласково разговаривать. Кто знает, какая у неё колдовская сила? (Кричит Василисе Премудрой.) Василиса Премудрая!

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Кто меня зовёт?

СОРОКА-ВОРОНА. Это я – Сорока-Ворона.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Сорока-Ворона?

Что за птица такая странная?

СОРОКА-ВОРОНА. Ворона я ... бывшая...

Так, накосячила немного. Наказали.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Понятно.

СОРОКА-ВОРОНА. А ты чего мухомор в болоте лижешь? Нравится?

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Так тётушка приказала. СОРОКА-ВОРОНА (в сторону). Ой-ой-ой! Только её тётушки – колдуньи нам тут не хватало. Своих бы куда отправить подальше. (Василисе Премудрой, ласково.) А твоя тётушка в гости к нам не собирается?

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Нет, она ногу повредила. Лечится.

СОРОКА-ВОРОНА. Ой, какая радость! В смысле... пусть лечится, выздоравливает. Василиса, ты чего там в болоте сидишь? Вылезай скорее. Я тебе все новости расскажу.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Не могу, Сорока-Ворона. Кажется, я завязла.

СОРОКА-ВОРОНА. А ты побормочи заклинание какое-нибудь.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Какое?

СОРОКА-ВОРОНА. Чтобы из болота выйти.

Василиса Премудрая удивлённо смотрит на Сороку-Ворону.

СОРОКА-ВОРОНА (в сторону). Что-то ведёт она себя странно. Наверное, не хочет, чтобы я услышала. Но я же ей не соперница. Ой-ой-ой! Пусть думает, что я тоже местная колдунья. Кое-какие заклинания я у Бабы-Яги подслушала. Надо бы припомнить. (Василисе Премудрой.) Если ты меня стесняешься, я так и быть, могу отойти подальше.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Сорока-Ворона, не уходи. Лучше кинь мне вон ту палку, что рядом с тобой.

Сорока –Ворона подбирает палку.

СОРОКА-ВОРОНА (хвалится). А я тоже умею.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Что?

СОРОКА-ВОРОНА. Чудеса показывать.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Как это?

СОРОКА-ВОРОНА. Смотри! (В сторону.) Как там Баба-Яга делала? (Вспоминает, как делала Баба-Яга, машет палкой невпопад и завывает.)

*Топи, топи болотные,
Погубите, засосите,
Всякого кто в тебя попал,
Путника, странника,
Девуцу, молодца...*

Болото начинает засасывать Василису Премудрую.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. А-а-а! Помоги, Сорока-Ворона! Спаси!

СОРОКА-ВОРОНА. Ой-ой-ой! Кажется, я опять накосячила. Заклинание перепутала. Как там?

*Топи, топи болотные,
Расступитесь, разойдитесь,
Вытолкните того, кто в тебя попал
Путника, странника,
Девуцу, молодца.
А это приношу тебе в дар.*

Сорока-Ворона кидает палку в болото. Болото выталкивает Василису Премудрую и засасывает палку.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Спасибо, Сорока-Ворона. Так оказывается ты – волшебница.

СОРОКА-ВОРОНА (красуется). Ну да. Могу немного кое-чего. В общем, что я хотела сказать: твой Иван-царевич попал в беду.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Что с ним?

СОРОКА-ВОРОНА. Спасать его надо. Иди за мной.

Сорока-Ворона и Василиса Премудрая уходят.

КАРТИНА ПЯТАЯ

ВОЗЛЕ ИЗБУШКИ БАБЫ-ЯГИ

На поляне стоит избушка Бабы-Яги. Рядом стоит берёза, на которой висят два молодильных яблока. Баба-Яга колдует возле избушки.

БАБА-ЯГА. Всяк кто в избушку мою войдёт,
*На того волшебный сон найдёт.
Потеряет тот силу и волю,
Будет послушен моему слову.*

Баба-Яга открывает в избушку дверь, оставляет её открытой, прячется за неё.

Появляется Сорока-Ворона, за ней – Василиса Премудрая. Сорока-Ворона видит спрятавшуюся Бабу-Ягу, которая жестами показывает Сороке-Вороне, что нужно Василисе Премудрой войти в избушку.

СОРОКА-ВОРОНА. Кажется, пришли. Вижу-вижу: твой Иван-царевич в избушке находится. Войти – вошёл, а выйти не может, заколдован. Иди, Василиса, спасай своего Иван-царевича.

Василиса Премудрая вбегает в избушку. Баба-Яга закрывает дверь и запирает на засов. Василиса Премудрая стучит изнутри в дверь сначала активно, а затем постепенно теряя энергию.

ГОЛОС ВАСИЛИСЫ ПРЕМУДРОЙ. Выпустите меня! Выпустите меня!

СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга, угомони её.

БАБА-ЯГА. Сорока-Ворона, не беспокойся. Сейчас она уснёт. (Василисе Премудрой, ласково.) Посиди, Василиса Премудрая, немного в избушке. Только тихо. Скоро к тебе Иван-царевич придёт.

ГОЛОС ВАСИЛИСЫ ПРЕМУДРОЙ. Кто это?

БАБА-ЯГА. Это я, тётушка, Клавдия Таракановна... тфу... то есть Захаровна. Посиди, милая, тихонько.

ГОЛОС ВАСИЛИСЫ ПРЕМУДРОЙ. Хорошо, тётуш... (Засыпает в избушке.)

СОРОКА-ВОРОНА (смеётся). Ну, ты и затейница, Баба-Яга. Хорошо придумала.

Появляются Кощей с Гаджетом.

КОЩЕЙ. Ну, невеста моя разлюбезная.

Готова ли ты к свадьбе?

БАБА-ЯГА. Почти, Кощейушка. А кто это с тобой?

КОЩЕЙ. Помощник.

СОРОКА-ВОРОНА (тихо, Бабе-Яге). Врёт, Баба-Яга. Это гад говорящий. Гадости всем говорит.

БАБА-ЯГА (Сороке-Вороне, тихо). Другого от Кошечки я и не ожидала. Своих гадов девать некуда. Так со стороны притащил. (Кошечку.) Женишок мой драгоценный, а ведь это не хорошо видеть невесту накануне свадьбы. Примета плохая.

КОЩЕЙ. А я в приметы не верю.

БАБА-ЯГА (ласково). Шёл бы ты, Кошечка, к себе. К свадьбе бы готовился. О подарке для невесты бы подумал.

КОЩЕЙ. Всё уже сделано. Лучше скажи-ка мне, Баба-Яга, что за вопли у тебя здесь были?

БАБА-ЯГА (выкручивается). Так это... Сорока-Ворона хотела на свадьбе песню спеть. Решила порепетировать. Так не умеет. Истошно орёт. Говорю ей, лучше молчи.

СОРОКА-ВОРОНА. Чего это я не умею, Баба-Яга? Я всё умею. Сейчас запою.

КОЩЕЙ (Сороке-Вороне). Лучше не надо. (Бабе-Яге, угрожающе). Что же ты, любезная моя невеста, красотой и молодостью перед свадьбой не разжи-лась? Нарушить наш договор решила?

БАБА-ЯГА. Что ты, Кошечка. Как можно! Завтра буду молодой и красивой.

КОЩЕЙ. А почему не сегодня?

БАБА-ЯГА. Так свадьба у нас завтра с тобой. Есть у меня ещё время.

КОЩЕЙ. Может быть, свой наряд подвенечный покажешь? Затрудненьице у меня вышло. Не знаю, какой мне наряд надеть на свадебную церемонию?

БАБА-ЯГА. Да, любой, Кошечка, Тебе всё к лицу.

КОЩЕЙ. Столько лет холостым ходил. Хочу, чтобы свадьба была идеальной. А-ну, невеста моя разлюбезная, пригласи к себе в дом жениха.

БАБА-ЯГА (суетливо). Чего в избушке маленькой тесниться? Чем тебе на свежем воздухе плохо?

КОЩЕЙ. А плохо мне от того, Баба-Яга, что ты врешь мне.

Кошей направляется к избушке. Баба-Яга перегораживает ему путь.

БАБА-ЯГА. В избушку нельзя. Ступу ремонтировала. Запах уж очень тяжёлый.

КОЩЕЙ. Запахов я не боюсь. Али прячешь кого?

БАБА-ЯГА. Кого, Кошечка?

КОЩЕЙ. А ну, Гаджет, скажи, кого прячет в своей избушке Баба-Яга?

ГАДЖЕТ. Василису Премудрую.

КОЩЕЙ. Ну, Баба-Яга, что скажешь?

БАБА-ЯГА. Гад твой ошибся.

ГАДЖЕТ. Я никогда не ошибаюсь.

БАБА-ЯГА (Гаджету). Тебе, гад, слово не давали. Ты что не знаешь, что старших нельзя перебивать? (Кошечку.) Это не Василиса, а работница моя... помогает перед свадьбой. Только умаялась она и уснула.

КОЩЕЙ. Ну, хорошо. Покажи. Посмотрю на спящую работницу. Может приглянется мне, так женюсь на ней.

ГАДЖЕТ. Подожди, Кошей. Нельзя жениться жениху на чужой невесте.

БАБА-ЯГА (Кошечку). О, слышал? (Гаджету.) Молодец, гад.

ГАДЖЕТ. Кошей, нельзя нарушать данного слова. Беда случится.

КОЩЕЙ. Ну, достал ты меня своими поучениями. Я тебя сейчас выключу.

Кошей оттаскивает Гаджет к яблоне. Выключает.

БАБА-ЯГА. Кошечка, что это на тебя нашло? Иди домой, поспи. А завтра я стану молодой невестой и поженюсь.

КОЩЕЙ. Устал я ждать. Не верю я тебе, Баба-Яга. Хочу сейчас же на Василисе Премудрой жениться. А-ну позови!

БАБА-ЯГА (с усмешкой). Ладно, Кошей. Будь по-твоему. Только не пожалей потом. Так наплевать в душу женщины. Не прощу. Не приму обратно я жениха-обманщика. Идём со мной, Сорока-Ворона. Невесту подготовим.

Баба-Яга и Сорока-Ворона уходят в избушку Бабы-Яги.

КОЩЕЙ. Что-то легко Баба-Яга согласилась. Опять постарается голову мне заморочить. Но я не дам себя обмануть.

Из избушки Бабы-Яги выходит Сорока-Ворона, выглядящая, как Василиса Премудрая, точно в таком же костюме, в кокошнике, на лице вуаль, старается идти плавно и красиво, периодически, сбиваясь на прыжки птенца. (Нужно три одинаковых костюма Василисы Премудрой.)

СОРОКА-ВОРОНА (подражая голосу Василисы Премудрой). Звал, Кошей?

КОЩЕЙ (восхищённо). Василиса Премудрая! Ах, какая красавица! Пойдёшь за меня замуж?

СОРОКА-ВОРОНА (подражая голосу Василисы Премудрой). Что же не пойти за хорошего жениха?

КОЩЕЙ. Это правда. Буду для тебя прекрасным мужем, если ты будешь меня любить и уважать. Подарков никаких для тебя не пожалею.

СОРОКА-ВОРОНА (тараторит). Ой-ой-ой!

Подарки я люблю. Особенно блестящие.

КОЩЕЙ. Будут тебе подарки блестящие и какие захочешь.

СОРОКА-ВОРОНА (проговаривается). Спасибо, Кошей. А я... я за это буду все сплетни лесные для тебя добывать и на хвосте приносить.

КОЩЕЙ. На хвосте? Так, ты не Василиса Премудрая?! А-ну, кыш отсюда, Сорока-Ворона.

СОРОКА-ВОРОНА (обиженно). Кыш, да кыш. Может, я тоже невестой стать мечтаю!

Кошей подкрадывается к избушке Бабы-Яги, дергает дверь, она закрыта изнутри, подбегает к окошку, заглядывает в него, пытается рассмотреть, что там происходит.

В это время Сорока-Ворона подходит к яблоне,

под которой стоит выключенный Гаджет. Подходит к нему и с любопытством нажимает на разные кнопки. Появляется надпись – Включить. Нажимает. Гаджет включается.

ГАДЖЕТ. Сменить пользователя.

СОРОКА-ВОРОНА. Чё?

ГАДЖЕТ. Назовите ваше имя.

СОРОКА-ВОРОНА. Сорока-Ворона.

ГАДЖЕТ. Имя нового пользователя – Сорока-Ворона.

СОРОКА-ВОРОНА. Чё?

ГАДЖЕТ. Теперь вы мой новый владелец.

СОРОКА-ВОРОНА. Зачем ты мне нужен?

ГАДЖЕТ. Пригожусь. Я всегда говорю правду.

СОРОКА-ВОРОНА. Хи-и! Удивил. Я тоже.

ГАДЖЕТ. Я всё обо всех знаю и всё могу рассказать.

СОРОКА-ВОРОНА (в сторону). Хи-и! Конкурент значит. Тогда его надо держать рядом с собой. (Гаджету.) Стой тут. И жди команду.

ГАДЖЕТ. Слушаюсь.

СОРОКА-ВОРОНА. Смотри у меня. Если, что не так. Сразу выключу.

Кощей бегаёт вокруг избушки и настойчиво стучит, то в окно, то в дверь.

КОЩЕЙ. Эй, Баба-Яга, отдавай мою невесту, Василису Премудрую, а то войной на тебя пойду и избушку твою заберу.

ГОЛОС БАБЫ-ЯГИ. Обманщик, на, получи!

Из избушки выходит Баба-Яга, выглядящая, как Василиса Премудрая, точно в таком же костюме, кокошнике, на лице вуаль, старается идти плавно и красиво, периодически, сбиваясь на корявую походку.

КОЩЕЙ (восхищённо). Вот это и вправду настоящая Василиса Премудрая! Пойдёшь за меня замуж?

БАБА-ЯГА (подражая голосу Василисы Премудрой). Пойду.

КОЩЕЙ. И верной мне будешь?

БАБА-ЯГА (подражая голосу Василисы Премудрой). Буду.

КОЩЕЙ. Любить и уважать меня станешь?

БАБА-ЯГА (проговаривается, говорит своим голосом). Конечно, старый хрыч! Только одна я в лесу тебя люблю и уважаю, остальные боятся...

КОЩЕЙ. Ах, Баба-Яга! Обмануть меня решила.

БАБА-ЯГА (говорит своим голосом). Да ты сам меня первый обманул.

КОЩЕЙ. Давай, Баба-Яга, не будем ссориться. Нам с тобой ещё жить в одном лесу. Ты уже, наверное, поняла, что я на тебе не женюсь.

БАБА-ЯГА. Да я сама за тебя уже не пойду.

КОЩЕЙ. Вот и хорошо. Плохой мир лучше хорошей войны. Зови Василису Премудрую.

БАБА-ЯГА. Ну, ладно. Хочешь жениться на ней – пожалуйста. Я не возражаю. Главное, чтобы ты сам не расхотел.

КОЩЕЙ. Не расхочу.

БАБА-ЯГА. Ну-ну... (Хлопает в ладоши). Василиса Премудрая, слушай мой голос и делай, что велю – выходи из избушки.

Появляется заколдованная Василиса Премудрая из избушки.

КОЩЕЙ. Вот это настоящая Василиса Премудрая. Не обманула.

Баба-Яга хлопает в ладоши.

БАБА-ЯГА. Василисы, за мной, в хоровод!

Три похожих друг на друга Василисы Премудрых (Сорока, Василиса Премудрая и Баба-Яга) водят хоровод возле берёзы. Кощей смотрит на них и не может определить кто из них настоящая.

БАБА-ЯГА (хохочет, кричит из круга). Отгадаешь настоящую – женишься на Василисе Премудрой. Не сможешь – быть тебе сто лет холостым. Я заклятье на тебя наложила. Не ошибись, Кощеюшка!

КОЩЕЙ. Ну, Баба-Яга, не ожидал от тебя таких козней. Ладно, сейчас определю, где настоящая Василиса Премудрая. Где мой Гаджет? (Подходит к Гаджету.) Скажи, кто из них моя новая невеста?

ГАДЖЕТ. Не знаю. У меня сменился пользователь.

СОРОКА-ВОРОНА (кричит из круга). Теперь это мой гад, Кощей!

КОЩЕЙ. Все против меня. Ладно. Сам определяю. (Топаёт ногой.)

Тпру и тпру! Остановить вас хочу!

Колдовство Бабы-Яги уйди,

И трёх Василис останови!

Три Василисы Премудрых останавливаются.

Кощей подходит к Сороке-Вороне в костюме Василисы Премудрой.

КОЩЕЙ. Скажи, Василиса, за что тебе Премудрой нарекли?

СОРОКА-ВОРОНА (подражая голосу Василисы Премудрой). За мудрость необыкновенную.

КОЩЕЙ. А ещё за что?

СОРОКА-ВОРОНА (подражая голосу Василисы Премудрой). За красоту неопишемую.

КОЩЕЙ. А ещё за что?

СОРОКА-ВОРОНА (проговаривается, тараторит). Везде бываю. Всё слушаю, запоминаю.

КОЩЕЙ. Ну, ты точно не Василиса, а Сорока-Ворона.

Кощей подходит к настоящей Василисе Премудрой.

КОЩЕЙ. А ты, Василиса, скажи, за что тебя Премудрой назвали?

Василиса Премудрая молчит.

КОЩЕЙ. Ты чего молчишь – ничего не говоришь? А, боишься себя выдать. Значит, ты, Баба-Яга!

Василиса Премудрая молчит.

КОЩЕЙ. Обращусь тогда к другой. (Бабе-Яге).

Ну, а ты что скажешь, Василиса? За что тебя Премудрой назвали.

БАБА-ЯГА (подражая голосу Василисы Премудрой). Премудрости разные знаю. Чудеса умею показывать.

КОЩЕЙ. Хм... Чудеса я тоже умею показывать. (В сторону.) Вот это, наверное, настоящая. Задам-ка ещё вопрос. (Бабе-Яге.) Скажи, Василиса, а почему меня называют Бессмертным?

БАБА-ЯГА (подражая голосу Василисы Премудрой). Да потому что умереть ты не можешь. (Проговаривается.) Если только не знать, что смерть твоя в ларце, что висит на дубе, на острове Буяне, где живёт моя родственница Богатырша.

КОЩЕЙ (в сторону). Об этом знала только Баба-Яга. Значит, это она. (Бабе-Яге.) Что, Баба-Яга, не смогла меня перехитрить? Вот, настоящая Василиса Премудрая (Показывает на настоящую Василису Премудрую. Топает ногой.)

*Тпру и тпру! Расколдовать
трёх Василис хочу!
Колдовство Бабы-Яги уйди,
Сороку, Бабу-Ягу и Василису яви!*

Звучит гром. Сверкает молния. Баба-Яга и Сорока из Василис Премудрых превращаются в себя. Настоящая Василиса Премудрая приходит в себя от чар Бабы-Яги.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Как долго я спала. Сон чудной мне снился, что стала я невестой другого.

КОЩЕЙ. Да не сон это был, а явь. Я твой жених наречённый и сейчас же состоится наша свадьба.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Не могу я, Кощей, выйти за тебя. У меня свой жених имеется – Иван-царевич.

КОЩЕЙ. Да что в нём хорошего кроме молодости и красоты? Это быстро проходит. А у меня всё есть: золото, серебро, самоцветы разные. Со мной будешь – бессмертной станешь, как я.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Да зачем мне твоё бессмертие, если рядом не будет Иван-царевича? Его люблю и за него пойду. Не могу я, Кощей, слово своё честное нарушить.

КОЩЕЙ. Я вот смог. Захотел дал, захотел взял.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Если слово своё честное нарушу – Иван-царевич не простит меня.

КОЩЕЙ. Да, что ты всё заладила: Иван-царевич, Иван-царевич! Хочешь, чтобы я выглядел, как он? Смотри. Я всё могу. (Колдует.)

*Подуй ветер лихой,
Ветер жаркий, степной.
Закрути, ухвати, покрути,
Кощея в Иван-царевича преврати.*

Кощей превращается в Иван-царевича.

КОЩЕЙ. Ну, Василиса Премудрая, а теперь пойдёшь ты замуж за своего Ивана-царевича?

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Нет, не Иван-царевич ты. Хоть и обличьем похож. Холодом от тебя веет. Души в тебе нет. Кощей, ты и есть, Кощей, как не меняй личину. Настоящую любовь никаким волшебством не купишь.

СОРОКА-ВОРОНА (Гаджету). А-ну, гад скажи.

ГАДЖЕТ. Согласно Брачному кодексу: статья 13, часть 1, параграф 5 – Любовь сильнее колдовства.

Кощей из Иван-царевича превращается в себя.

КОЩЕЙ (Гаджету). Замолкни, изменник.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ (Кощею). А богатства твои мне не нужны. Не пойду я за тебя. Настоящего Иван-царевича дождусь.

КОЩЕЙ. Не пойдёшь по-хорошему? В лягушку болотную тебя превращу.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Да, лучше лягушкой быть и на болоте жить, чем с тобой.

КОЩЕЙ (грозно). Да, я... Да, я, превращу тебя...

БАБА-ЯГА (ласково, Кощею). Подожди, Кощей-ска. Не сердчай так. Я тебе помогу. Яблоко, стирающее память, сорву и Василисе Премудрой предложу.

Баба-Яга подходит к берёзе, срывает молодильное яблоко и протягивает Василисе Премудрой.

БАБА-ЯГА (тихо, Василисе Премудрой). Съешь, Василиса Премудрая, яблочко заговорённое, тогда не придётся замуж за Кощея выходить.

Василиса Премудрая решительно хватается за яблоко и откусывает. Раздаётся страшный гром. Сверкает молния. Василиса Премудрая превращается в грудного младенца в кокошнике, запелёнанного в одеяльце.

БАБА-ЯГА (язвительно). Совет да любовь, Кощей-юшка.

Баба-Яга берёт младенца Василису Премудрую и передаёт Кощею.

КОЩЕЙ. Младенец? Что я с ним делать буду?

БАБА-ЯГА (хохочет). Ты же хотел самую молодую жену? Получи.

СОРОКА-ВОРОНА. (Гаджету). Ну, гад, скажи, что Кощею с младенцем Василисой делать.

ГАДЖЕТ. Согласно Сказочному Кодексу: статья 9, часть 1, параграф 2 – Каждый родитель должен пройти курс молодого отца и научиться заботиться о своём ребёнке – пеленать, купать, кормить, баюкать, гулять, заранее в детские ясли записать...

СОРОКА-ВОРОНА. (Гаджету). Хватит, хватит.

КОЩЕЙ. Ах, Баба-Яга, войну мне объявила. Да я уничтожу тебя.

БАБА-ЯГА (язвительно). Ой, напугал... прямо из леса сбегу от страха... (Угрожающе.) Слушай меня, пень костлявый, обидел ты меня крепко. Я тебя не прощу. Я тебе отомщу. (Читает заклинание.)

*Напади морока на Кощея с любого бока,
С севера, с юга, с востока и с запада,
С ветреной и подветренной стороны,
Сделай так, чтобы Кощей
без моего позволения*

Не мог отойти от оцепенения.

Кощей впадает в ступор. К Бабе-Яге подбегает Сорока-Ворона.

СОРОКА-ВОРОНА. Баба-Яга, я тоже хочу Кощею отомстить.

БАБА-ЯГА (задумывается). А как?

СОРОКА-ВОРОНА. Давай у гада спросим.

Он умный.

Баба-Яга подходит к Гаджету.

БАБА-ЯГА. А – ну, гад, скажи, как же наказать Кощею за то, что он нарушил своё слово?

ГАДЖЕТ. У меня другой новый пользователь.

СОРОКА-ВОРОНА. Разрешаю, говори.

ГАДЖЕТ. Меняй Кощею на Иван-царевича.

БАБА-ЯГА. Что я с ним делать буду? Молодой больно.

ГАДЖЕТ. Иван-царевич женится на Василисе Премудрой.

БАБА-ЯГА. А мне – то это зачем? Помогать молодым?

ГАДЖЕТ. Да, потому что сердце у тебя доброе, Баба-Яга. Только немного очерстневшее.

БАБА-ЯГА. Если я поменяю Кощею на Иван-царевича, то за кого же я замуж пойду?

ГАДЖЕТ. За Лешего. Он давно тебе знаки внимания оказывает.

БАБА-ЯГА. А ведь и точно. Он давно мне намекает, что любит меня такой, какая я есть. Без всякого колдовства.

СОРОКА-ВОРОНА. Ой-ой-ой! А я одна что ли в лесу без жениха останусь?

БАБА-ЯГА (Сороке-Вороне). Какой жених твою болтовню выдержит?

ГАДЖЕТ. Есть один жених на примете. Во всём будет слушаться тебя, Сорока-Ворона, и повторять за тобой слова.

БАБА-ЯГА. Это кто ж такой будет? Видать не из наших краёв.

ГАДЖЕТ. Точно. Жених заморский, экзотичный, отличный. Смотрите.

Гаджет показывает на экране Попугая.

СОРОКА-ВОРОНА (восхищённо). Вот жених, так жених! Красавец-иностранец!

ГАДЖЕТ (Сороке-Вороне). Попугай к тебе уже вылетел. Жди. (Бабе-Яге.) Меняй женихов, Баба-Яга.

БАБА-ЯГА. Как же моё колдовство? Я ведь вспять его не могу повернуть! Что Иван-царевич с младенцем Василисой Премудрой делать будет?

ГАДЖЕТ. Не волнуйся, Баба-Яга. Настоящая любовь сильнее колдовства. Чары с Василисы спадут. Меняй. А коварный обманщик, Кощей, будет сидеть на двенадцати цепях в подземелье у Богатырши. Уж она его научит уму-разуму своим богатырским кулаком, как слово своё честное держать.

БАБА-ЯГА. Тогда, ладно. (Читает заклинание.)

Рукси, мукси, филе,

Заклинанье в силе!

Меняю Кощею на Иван-царевича.

Раздаются раскаты грома. Кощей исчезает. Появляется Иван-царевич. С Василисы Премудрой спадает колдовство: из младенца превращается в настоящую. Иван-царевич бросается к Василисе Премудрой.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Вася Премудрая, теперь мы никогда с тобой не расстанемся. Forever with you. Понял я, что люблю тебя больше жизни. Так и скажу, царю-батюшке, что женюсь только на тебе.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Иван-царевич, но ведь мы так и не нашли цветок волшебный, умягчающий сердца.

БАБА-ЯГА. Зачем он вам? Не сезон для него сейчас. А на свадьбу я вам сделаю царский подарок.

Баба-Яга подходит к берёзе и срывает третье молодильное яблоко.

БАБА-ЯГА. Вот. Возьмите. И царю-батюшке подарите. Съест-помолодеет-подобреет. И сердце своё отогреет. Вашей свадьбе быть.

Иван-царевич берёт молодильное яблоко.

ИВАН-ЦАРЕВИЧ. Спасибо, бабуся.

ВАСИЛИСА ПРЕМУДРАЯ. Век вас не забуду, милая тётушка.

БАБА-ЯГА (смущённо). Да, ладно. Я сегодня добрая. За Лешего замуж выхожу. Ступайте, соколики, по этой тропинке (показывает тропинку) и никуда не сворачивайте. Мигом у дома окажетесь. Тропинка заговорённая.

Иван-царевич и Василиса Премудрая кланяются и уходят по тропинке.

ГАДЖЕТ. Раз так. Я себе тоже пару нашёл.

СОРОКА-ВОРОНА. Кого?

ГАДЖЕТ. Алису, голосовой помощник. (Кричит.) Алиса, иду к тебе.

ГОЛОС АЛИСЫ. Га-а-дже-ет! Я здесь!

ГАДЖЕТ (кричит). Иду на голос.

Гаджет убегает.

СОРОКА-ВОРОНА. Вот она любовь какая.

Всякой твари по паре.

БАБА-ЯГА. Идём, Ворона, расколдую тебя.

А потом будем к нашим свадьбам готовиться. Праздник у нас в лесу большой!

Занавес. ■

Баринов Валерий Александрович, артист театра и кино, народный артист РФ.
✉ 89165161775@mail.ru

Безирганова Инна Анатольевна, театровед, доктор филологических наук, зав. музеем Тбилисского русского драматического театра им. А. С. Грибоедова, кандидат искусствоведения.
✉ inessabez@mail.ru

Богданова Полина Борисовна, кандидат искусствоведения, театровед, культуролог, автор книг: «Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим», «Режиссеры – шестидесятники», «Режиссеры – семидесятники: культура и судьбы» и др.
✉ polina11@mail.ru

Вдовин Даниил Алексеевич, театровед, театральный менеджер, участник многих фестивальных и образовательных проектов, магистрант ГИТИС.
✉ daniil141101@gmail.com

Горяева Татьяна Михайловна, доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник Отдела «Литературное наследие» Института мировой литературы РАН.
✉ goryaevatatianamih@gmail.com

Глембоцкая Яна Олеговна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории театра, литературы и музыки НГТИ.
✉ 79132006124@yandex.ru

Егошина Ольга Владимировна, театровед, театральный критик, ведущий научный сотрудник научно-исследовательского сектора Школы-студии МХАТ, доктор искусствоведения, автор книг о театре и статей в российской периодической печати.
✉ ovegoshina@rambler.ru

Ермаков Евгений, ведущий артист Елецкого драматического театра «Бенефис».
✉ dr_rodionov@mail.ru

Жуков Владимир Васильевич, специалист научно-просветительского сектора «Юсуповский дворец на Литейном», ГБУК «Государственный музей Исаакиевский собор».
✉ vens_stabbs@mail.ru

Золотов Андрей Андреевич, художественный, музыкальный, театральный и литературный критик, профессор, академик РАХ. Автор книг, фильмов и многочисленных статей в научных изданиях и в журналах.
✉ azolotov2004@mail.ru

Золотов Андрей Андреевич-мл., журналист, ответственный редактор по Европе издания Russia Direct (международные проекты «Российской газеты»), корреспондент журнала «Сцена» в Вене (Австрия).
✉ andrei.zolotov@gmail.com

Игнатюк Ольга Троадиевна, театровед, театральный критик, автор статей о театре в периодической печати, кандидат искусствоведения.
✉ Olga-ignatyuk@yandex.ru

Кокшенева Капитолина Антоновна, литературный и театральный критик, историк литературы,

культуролог, публицист, кандидат искусствоведения, доктор филологических наук.
✉ omega125@yandex.ru

Коллегова Елена Аркадьевна, актриса, драматург, кандидат искусствоведения, автор нескольких научных работ и монографии «Природа внутренней техники актёра».
✉ ovegoshina@rambler.ru

Кропалов Нил Николаевич, артист театра и кино, актер театра им. Моссовета.
✉ 89165161775@mail.ru

Остроумова Ольга Михайловна, актриса театра и кино, актриса Театра им. Моссовета, народная артистка РФ, лауреат Государственной премии СССР.
✉ 89165161775@mail.ru

Пинижина Ольга Евгеньевна, театровед, театральный критик, автор статей о театре в периодической печати.
✉ 89165161775@mail.ru

Пугачев Дмитрий, театральный критик, журналист.
✉ art@pugachevda.ru

Родионов Дмитрий Викторович, театровед, кандидат искусствоведения, главный редактор журнала «Сцена», заведующий отделением литературы, театра и кино Российского государственного гуманитарного университета.
✉ dr_rodionov@mail.ru

Савиковская Юлия, кандидат социальных наук (Оксфордский университет), драматург, переводчик (проза и пьесы), театральный и музыкальный критик.
✉ ysavikovskaya@yandex.ru

Сагитова Айсылу Сынtimerовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусства Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова.
✉ aiselu83@mail.ru

Сайдулаева Раиса, заслуженный журналист ЧР, руководитель пресс-службы ЧГДТ им. Х. Нурадилова.
✉ rsajdulaeva@yandex.ru

Салихова Айгуль Рустэмовна, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Центра искусствоведения ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.
✉ aygul.salikhova@gmail.com

Стародубцева Зинаида Борисовна, искусствовед, заведующая архивом президиума Российской академии художеств.
✉ z.starodubtseva2024@mail.ru

Стерликова Люба, художник, искусствовед, работает в Вашингтоне, США, читает лекции по истории плаката.
✉ uba@rcn.com

Тильга Лидия Владимировна, театровед, доцент кафедры русского театра РГИСИ, кандидат искусствоведения.
✉ litil.117@yandex.ru

Швец Татьяна, актриса Елецкого драматического театра «Бенефис».
✉ dr_rodionov@mail.ru

Valery Barinov, theatre and film actor,
People's Artist of the Russian Federation.
✉ 89165161775@mail.ru

Inna Bezirganova, theatre scholar, Doctor of Philological Sciences, Candidate of Art Criticism, Head of the Griboyedov Tbilisi Russian Drama Theatre Museum.
✉ inessabez@mail.ru

Polina Bogdanova, Candidate of Art Criticism, theatre scholar, culturologist, author of the books: 'The Logic of Change. Anatoly Vasiliev: Between the Past and the Future', 'Theatre Directors of the Sixties', 'Theatre Directors of the Seventies: Culture and Destinies', etc.
✉ polina11@mail.ru

Yana Glembofskaya, Candidate of Philological Sciences, Associate Professor, Head of the Theatre, Literature and Music History Chair at the Novosibirsk State Theatre Institute.
✉ 79132006124@yandex.ru

Tatyana Goryayeva, Doctor of Historical Sciences, Leading Researcher at the Literary Heritage Department of the World Literature Institute of the Russian Academy of Sciences.
✉ goryaevatanamih@gmail.com

Olga Ignatyuk, theatre scholar, theatre critic, author of articles on theatre in periodicals, Candidate of Art Criticism.
✉ Olga-ignatyuk@yandex.ru

Kapitolina Koksheneva, literary and theatre critic, literary historian, cultural studies scholar, publicist, Candidate of Art Criticism, Doctor of Philological Sciences.
✉ omega125@yandex.ru

Elena Kollegova, actress, dramatist, Candidate of Art Criticism, author of several scholarly works and the monograph, 'The Nature of the Actor's Internal Technique'.
✉ ovegoshina@rambler.ru

Nil Kropalov, theatre and film actor,
Actor of the Mossovet Theatre.
✉ 89165161775@mail.ru

Olga Ostroumova, theatre and film actress,
Actress of the Mossovet Theatre, People's Artist of the Russian Federation, Laureate of the USSR State Prize.
✉ 89165161775@mail.ru

Olga Pinizhina, theatre scholar, theatre critic, author of articles on theatre in periodicals.
✉ 89165161775@mail.ru

Dmitry Pugachov, theatre critic, journalist.
✉ art@pugachevda.ru

Dmitry Rodionov, theatre scholar, Candidate of Art Criticism, Chief Editor of the Stage magazine, Head of the Theatre and Cinema History Chair at the Russian State University for the Humanities.
✉ dr_rodionov@mail.ru

Aisylu Sagitova, Candidate of Art Criticism; Associate Professor of the History and Theory of Art Chair, the Ismagilov Ufa State Institute of Arts.
✉ aiselu83@mail.ru

Raisa Saidulayeva, Honoured Journalist of the Chechen Republic, Head of the Press Service of the Nuradilov Chechen State Drama Theatre.
Contact: rsajdulaeva@yandex.ru

Aigul Salikhova, Candidate of Philological Sciences, Leading Researcher at the Centre for Art Studies of the Ibragimov Institute of Language, Literature and Art under the Academy of Sciences, the Republic of Tatarstan.
✉ aygul.salikhova@gmail.com

Yulia Savikovskaya, Social Sciences PhD (Oxford University), dramatist, translator (prose and plays), theatre and music critic.
✉ ysavikovskaya@yandex.ru

Tatyana Shvets, Actress of the Benefis Yelets Drama Theatre.
✉ dr_rodionov@mail.ru

Zinaida Starodubtseva, art scholar, Head of the Archives of the Presidium of the Russian Academy of Arts.
✉ z.starodubtseva2024@mail.ru

Lyuba Sterlikova, artist, art scholar, based in Washington, D.C.; lectures on history of the poster.
✉ luba@rcn.com

Lidia Tilga, theatre scholar, Associate Professor of the Russian Theatre Chair of the Russian State Institute for Performing Arts, Candidate of Art Criticism.
✉ litil.117@yandex.ru

Daniil Vdovin, theatre scholar, theatre manager, participant in many educational and festival projects, graduate student at the Russian Institute of Theatre Arts.
✉ daniil141101@gmail.com

Olga Yegoshina, theatre scholar, theatre critic, Leading Researcher at the Research Department of the Moscow Art Theatre School, Doctor of Art Criticism, author of books on theatre and articles in Russian periodicals.
✉ ovegoshina@rambler.ru

Evgeny Yermakov, leading young actor of the Benefis Yelets Drama Theatre.
✉ dr_rodionov@mail.ru

Vladimir Zhukov, Specialist of the Scholarly and Educational Sector, Yusupov Palace on Liteiny Prospekt, of the State Budgetary Institution, St. Isaac's Cathedral State Museum.
✉ vens_stabbs@mail.ru

Andrei Zolotov Jr., journalist, Executive Editor for Europe of the RussiaDirect publication (international projects of the Rossiyskaya Gazeta), Correspondent for the Stage magazine in Vienna, Austria.
✉ andrei.zolotov@gmail.com

Andrei Zolotov Sr., art, music, theatre and literary critic, Professor, Academician of the Russian Academy of Arts; author of books, films and numerous articles in scholarly publications and magazines.
✉ azolotov2004@mail.ru

СПЕКТАКЛЬ

Айсылу Сагитова «Возвращение Тукая». Рецензия на спектакль режиссера Айдара Заббарова «Возвращение Тукая», поставленный в Татарском национальном театре им. Г. Камала и посвященный личности выдающегося татарского поэта Габдуллы Тукая. Автор анализирует художественные приемы режиссера, позволяющие создать объемный живой образ поэта, а также его окружения, видных деятелей татарской культуры, передать дух эпохи и одновременно поразмышлять о судьбе художника в любые времена. **Ключевые слова:** Тукай, Театр Камала, поэт, Камал, интеллигенция, поэзия.

Дмитрий Пугачев «Два мандата». Статья содержит сравнительный анализ двух постановок пьесы Н. Эрדмана «Мандат», осуществленных режиссерами В. Панковым и С. Женовачем в московских театрах в 2023 г. Подчеркиваются различные подходы режиссеров – С. Женовач опирается в первую очередь на текст пьесы, а в постановке В. Панкова прослеживается преемственность с знаменитой премьерой пьесы в постановке Вс. Мейерхольда. В статье показано различие режиссерских подходов к выбору сценических средств – образов персонажей и музыкальной партитуры спектаклей. **Ключевые слова:** Н. Эрдман, сравнительный анализ, спектакль, режиссура, Вс. Мейерхольд, С. Женовач, В. Панков, саундрама.

Яна Глембоцкая «Месяц деревне или две женщины». Рецензия на спектакль Сергея Афанасьева «Месяц в деревне» посвящена, в основном, актерским работам в спектакле. Рецензент отмечает, что главное открытие режиссера – в решении фигуры Ислаева, самого деятельного персонажа в спектакле. Ироничный взгляд режиссера превращает хозяйку усадьбы не то в Дон Кихота, не то в Петра Первого, при этом ирония режиссерского взгляда нисколько не мешает любованию персонажем в исполнении Платона Харитонов. Автор рецензии обращает внимание и на фигуру Ракитина, которого играет Петр Сергеевич Шуликов, ведущий актер театра: режиссер-постановщик Сергей Афанасьев показал его новые возможности в трагикомическом перевоплощении. **Ключевые слова:** Тургенев, Афанасьев, интерпретация, Харитонов, Шуликов, замысел.

Лидия Тильга «Быть Зиловым». Рецензия на спектакль «Утиная охота» по А. Вампилову, поставленный в БДТ им. Г.А. Товстоногова режиссером Антоном Федоровым. Анализ оригинальной интерпретации известной пьесы, рассказ о методах режиссера, о неожиданном смысловом ряде и новых тематических акцентах. **Ключевые слова:** БДТ, Антон Федоров, Вампилов, интерпретация, Григорий Чабан, Юдина, Насыров.

Юлия Савиловская «Слишком сказочный “Тристан”». Рецензия на спектакль «Тристан и Изольда Р. Вагнера в Мариинском театре. Рассказ о том, как режиссеры Алексей Балакин и Константин Степанюк интерпретировали классическую оперу, сравнительный анализ с предыдущими постановками. **Ключевые слова:** Вагнер, Мариинский театр, Мейерхольд, Черняков, Степанюк, опера, оркестр.

Раиса Сайдулаева «Новый старый “Бож-Али”». Рецензия на спектакль «Бож-Али», возвратившийся на сцену в год шестидесятилетия его первой постановки на сцене Чеченского театра и 105-летия автора одноименной комедии, драматурга Абдул-Хамида Хамидова. **Ключевые слова:** Хамидов, Ахмадова, комедия, культовый, возвращение, фольклор, юмор, Харлип, Бож-Али, Сутарби, Майма, Зулай, чеченский, новый, старый, легендарный.

Инна Безирганова «Человеческая фантазмагория». Рецензия на спектакль молодого грузинского режиссера «Нос» по Гоголю, рассказ о приемах фантастического реализма, о метафорах режиссера, отсылающих к миру гоголевских сочинений. **Ключевые слова:** Цуладзе, театр «Мастерская 42», Гоголь, фантазия, метафора, фантазмагория.

ФЕСТИВАЛИ

Капитолина Кокшенева «Диалоги с Вампиловым». Именной, старейший в стране Вампиловский фестиваль современной драматургии получил прописку в Иркутском академическом драматическом театре имени Н.П. Охлопкова тридцать лет назад. И сегодня, как и всегда, на XV фестивале вампиловские герои выходили на сценические подмостки. Две «Утиные охоты» – Иркутского областного театра кукол «Аистенок» и Государственного русского драматического театра им. Н.А. Бестужева предложили свои обращения к героям пьесы, ставшей классической.

Ключевые слова: Иркутский драматический театр, Театр им. Бестужева, Вампилов, прочтение, драматургия, постановка.

Айгуль «Салихова Пространство традиций и легендарных личностей». В июне 2025 года Казань встречала XVII Международный театральный фестиваль тюркских народов «Науруз». Традиционный для Татарстана форум в этом году прошел с особенным размахом. Он длился две недели, представив участникам и зрителям возможность участвовать в мероприятиях самого различного формата: театрализованный парад, спектакли, кинопоказы, концерты, творческие встречи, лекции, мастер-классы. На долгожданную встречу собралось 15 коллективов из Казахстана, Кыргызстана, Узбекистана и 7 национальных республик России: Адыгея, Алтай, Крым, Татарстан, Хакасия, Чувашия и Якутия. Кроме того, в рамках фестиваля была представлена Специальная программа XI Международной Театральной олимпиады, в которую вошли спектакли из ЮАР, Греции, Турции, Бразилии, Колумбии и России. **Ключевые слова:** Заббаров, Науруз, Манджиев, национальные культурные лидеры, театр тюркских народов, Пектеев.

ВЫСТАВКИ

Андрей Золотов «Проезжала конница. XX век». Статья-эссе сосредоточена вокруг выставки «Современная парсуна», прошедшей в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки в Москве, а перед тем в Доме учёных в городе Сарове Нижегородской области. Выставка посвящена портретному творчеству художника Татьяны Чувашевой. На ней представлены портреты многих выдающихся современных деятелей отечественной культуры и политики. **Ключевые слова:** Татьяна Чувашева, реализм, портрет, Академия акварели и изящных искусств Сергея Андрияки, Зураб Церетели, Сергей Лавров.

Андрей Золотов-мл. «Воспевание женственности». Статья также посвящена выставке современных портретов кисти художника Татьяны Чувашевой «Современная парсуна», прошедшей в Академии акварели и изящных искусств Сергея Андрияки в Москве, а перед тем в Доме учёных в городе Сарове Нижегородской области. Автор анализирует творческий метод художника.

Ключевые слова: Татьяна Чувашева, портрет, нео-ренессанс, техника живописи, Эрнст Фукс.

ОБРАЗОВАНИЕ

Даниил Вдовин «Успеть все за неделю». Статья освещает Выездную актерскую школу Вахтанговского театра, прошедшую в Рузе. Дом творчества «Актёр» в подмосковной Рузе на неделю преобразовывался в место передачи традиций, где побывали актёры МХТ им. Чехова и Малого театра, преподаватели Школы-студии МХАТ и Щепкинского училища. А в этом году мероприятие проводилось совместно с Театром Вахтангова и Щукинским институтом.

Ключевые слова: Выездная актерская школа Вахтанговского театра, МХТ им. Чехова, Малый театр, Школа-студия МХАТ, Щепкинское училище.

Татьяна Горяева «Преодолеть время». Статья рассказывает о XXIII Волошинских Чтениях и Девятой сессии Крымской музеоэстетической школы, прошедших в Доме-музее М.А. Волошина. Коктебель. Крым. Музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина».

Ключевые слова: Музей-заповедник «Киммерия М.А. Волошина», музеоэстетическая школа, Волошинские чтения.

ПРОФЕССИЯ РЕЖИССЕР

Ольга Пинигина «Памяти Юрия Еремина». В августе не стало Юрия Ивановича Ерёмина – режиссёра, многие десятилетия работавшего во славу русского психологического театра. В статье содержатся воспоминания о режиссере, о его спектаклях, о его творческом методе, которыми поделились актеры разных поколений.

Ключевые слова: Юрий Еремин, Валерий Баринев, Ольга Остроумова, Нил Кропалов, спектакль, режиссура.

ПРОБЛЕМЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Полина Богданова «Настало время для ирреального на сцене». В статье речь идёт о символистских опытах К. Станиславского, когда он отошёл от натурализма и стал экспериментировать в новой манере. Однако, для режиссёра это путь был не простой. Спектакль Станиславского «Драма жизни» К. Гамсуна явил первую попытку постановки, в которой явно проступало ирреальное, мистическое начало. Это обстоятельство не было принято советскими критиками, в частности, И. Соловьевой, которая режиссуру Станислав-

ского рассматривала по аналогии с современными его опытами режиссёров «оттепели» (А. Эфроса и «Современника»), шедшими от неореализма и жизненно – достоверной эстетики. Современная Художественному театру критика отмечала, что «Драма жизни» стала поворотным спектаклем для Станиславского, который задавался вопросами актёрской техники в передаче сверхреального.

Ключевые слова: символизм; ирреальное, сверхреальное, мистическое в театре; техника актёра; условный театр.

Зинаида Стародубцева «Декораций никаких. Историография и сценография в постановках “Чайки” А.П. Чехова в конце 1980-х- начале 2020-х годов». 5-я часть исследования, посвящено публикациям о постановках «Чайки» дореволюционного и советского периода и обзору сценографии почти тридцати постановок «Чайки» А.П. Чехова в театрах Москвы и Петербурга за последние тридцать лет. В статье впервые собраны описания сценографии к сорока постановкам «Чайки» за последние несколько десятилетий, включающие замысел режиссера и мнение театральных критиков о работе художника и оформлении спектакля. Этот обширный материал систематизирован по тематико-хронологическому принципу, от немногочисленной традиционной сценографии к сценографии, где нет узнаваемых примет данной пьесы. Последние главы посвящены сценографии, в которой доминирует озеро или театрик Треплева, авторскому режиссерскому театру и постановкам на малой сцене в Москве и Петербурге.

Ключевые слова: пьесы Чехова, Топорков, Давид Боровский, Дмитрий Крымов, Юрий Бутусов, Юрий Погребничко.

ПРОФЕССИЯ АКТЕР

Евгений Ермаков / интервью Дмитрия Родионов при участии Татьяны Швеца «Я на том месте, где хочу быть». Интервью с молодым артистом Елецкого драматического театра «Бенефис» Евгением Ермаковым. Сегодня он один из ведущих актеров этого театра, за одну из ролей был номинирован на премию «Золотая Маска». Актер рассказывает о своем пути в профессию, о работе в театре провинции, о взаимодействии с режиссерами.

Ключевые слова: роль, режиссер, Искандер Сакаев, партнерство, Евгений Базаров, Владимир Кузнецов.

НАСЛЕДИЕ

Ольга Игнатюк «Ефремов в пространстве 70-х». Статья содержит анализ знаменитых спектаклей Олега Ефремова с точки зрения организации пространства, как сценографических решений, так и построения мизансцен.

Ключевые слова: Ефремов, МХАТ, пространственное решение, Давид Боровский, Валерий Левенталь, большая сцена, перспектива.

ТЕАТР И МУЗЕЙ

Владимир Жуков «Гений русской сцены и почетный член Театрального клуба в Юсуповском дворце на Литейном. К столетию со дня кончины В. Н. Давыдова». Имя Владимира Николаевича Давыдова (1849 – 1925), русского и советского актёра, театрального режиссёра и педагога, столетие со дня кончины которого исполняется в нынешнем году, было хорошо известно его современникам. Заслуженный артист Императорских театров, а после революции – народный артист Республики, Давыдов обрел любовь и уважение зрителей. «Богатырь искусства» Владимир Давыдов также состоял почетным членом Театрального клуба при Союзе драматических и музыкальных писателей. Клуб располагался в богатых залах Юсуповского дворца на Литейном проспекте в 1907 – 1910 гг., и некоторые страницы биографии артиста оставили яркий след в истории особняка.

Ключевые слова: Владлен Давыдов, Московский Художественный Театр, Юсуповский дворец, чествование, артист, классические образы.

НОВЫЕ КНИГИ

Юлия Савиловская «О британской сцене с любовью». В 2024 году в издательстве Российского государственного института сценических искусств вышла книга театроведа и преподавателя истории зарубежного театра Галины Вячеславовны Коваленко «Новая британская сцена. 1997-2019», основанная на личных впечатлениях от регулярных поездок в Лондон и, при невозможности увидеть спектакль, исследовании и цитировании рецензий британских критиков. Материал рецензирует эту книгу.

Ключевые слова: Галина Коваленко, новая британская сцена, Лондон, Роял Корт, Флориан Зеллер.

ТЕАТРАЛЬНЫЙ ПЛАКАТ

Люба Стерликова «Сафо» Жюль Массне. Материал об истории постановки и плаката, ее сопровождающего. Премьера «Сафо» состоялась 27 ноября 1897 года в парижской «Опера-Комик» и была анонсирована крупномасштабным – 140 x 100 см – плакатом художника Пала с изображением главной героини оперы Фанни Легран, известной модели художников по имени Сафо, женщины довольно свободного поведения.

Ключевые слова: Сафо, «Опера-Комик», Массне, Альфонс Доде, Пал,

ПЬЕСА

Ольга Егошина «Лаборатория национальной драматургии».

В 2024 году фестиваль «Уроки режиссуры» впервые провел Лабораторию национальной драматургии, поскольку его организаторы часто слышали от коллег из национальных театров жалобы на отсутствие в национальных театрах хороших современных пьес. Заявленная тема лаборатории «Национальный эпос — мифы, герои, судьбы». В финале экспертной работы были отобраны 9 пьес, одну из которых публикует журнал «Сцена».

Ключевые слова: «Уроки режиссуры», Лаборатория национальной драматургии, пьеса для национального театра, Елена Коллегова.

PRODUCTION

Aisylu Sagitova «The Return of Tuqay.» A review of the director Aidar Zabbarov's production, The Return of Tuqay, staged at the Kamal Tatar National Theatre and dedicated to the outstanding Tatar poet Gabdulla Tuqay. The author analyses the director's artistic techniques, which allow him to create a rich, vibrant image of the poet, as well as those around him and prominent figures in Tatar culture, convey the era's spirit and simultaneously reflect on an artist's fate in any era.

Keywords: Tuqay, Kamal Theatre, poet, Kamal, intelligentsia, poetry.

Dmitry Pugachov «The two Mandates.»

The article contains a comparative analysis of the two productions of the play by Nikolai Erdman, The Mandate, staged by the theatre directors Vladimir Pankov and Sergey Zhenovach at Moscow-based theatres in 2023. The directors' different approaches are emphasised: Sergei Zhenovach relies primarily upon the

play's text, while in Vladimir Pankov's production, continuity is traced with the famous premiere of the play directed by Vsevolod Meyerhold. The article shows the difference in the directors' approaches to the choice of stage tools - character images and the productions' musical scores.

Keywords: Nikolai Erdman, comparative analysis, production, directing, Vsevolod Meyerhold, Sergei Zhenovach, Vladimir Pankov, SoundDrama.

Yana Glembotskaya «A Month in the Country, or the Two Women.»

The review of Sergei Afanasyev's production, A Month in the Country, focuses primarily on the actors' work. The reviewer notes that the director's main breakthrough is in his handling the image of Islayev, the play's most active character. The director's ironic vision transforms the estate owner into something between Don Quixote and Peter the Great, yet this sort of irony in no way detracts from the admiration of Platon Kharitonov's acting work. The reviewer also highlights Rakitin played by Pyotr Shulikov, the theatre's leading actor: the director Sergei Afanasyev showcased the actor's new potential in his tragicomic transformation.

Keywords: Turgenev, Afanasyev, interpretation, Kharitonov, Shulikov, concept.

Lidia Tilga «Being a Zilov.» A review of The Duck Hunt production based on the play by Alexander Vampilov and staged at the Tovstonogov Bolshoi Drama Theatre by the theatre director Anton Fyodorov. An analysis of the well-known play's unique interpretation, a discussion of the director's creative methods, unexpected semantics, and new thematic accents are presented.

Keywords: Bolshoi Drama Theatre, Anton Fyodorov, Vampilov, interpretation, Grigory Chaban, Yudina, Nasyrov.

Yulia Savikovskaya, «A too fairytale-like Tristan.»

A review of Tristan and Isolde production of the opera by Richard Wagner at the Mariinsky Theatre; a story of how the theatre directors Alexei Balakin and Konstantin Stepanyuk interpreted the classic opera, and a comparative analysis with previous productions.

Keywords: Wagner, Mariinsky Theatre, Meyerhold, Chernyakov, Stepanyuk, opera, orchestra.

Raisa Saidulayeva, «A new old Bozh-Ali.»

A review of Bozh-Ali production, which returned to the stage in the year of the 60th anniversary of the first production at the Chechen Theatre and the 105th anniversary of the birth of the comedy's author, the dramatist Abdul-Khamid Khamidov.

Keywords: Khamidov, Akhmadova, comedy, cult, return, folklore, humour, Kharlip, Bozh-Ali, Sutarbi, Maima, Zulai, Chechen, new, old, legendary.

Inna Bezirganova «A human

phantasmagoria.» A review of the young Georgian theatre director's production based on the play by Nikolai Gogol, The Nose; a story of the fantastic realism techniques and the director's metaphors alluding to the world of the creative works by Nikolai Gogol.

Keywords: Tsuladze, Studio 42 Theatre, Gogol, fantasy, metaphor, phantasmagoria.

FESTIVALS

Kapitolina Koksheneva, «Dialogues with Vampilov.» The Vampilov Contemporary Drama Festival of, the nation's oldest, was established at the Okhlopkov Irkutsk Academic Drama Theatre 30 years ago. And presently, as always, Vampilov characters took to the stage at the 15th Festival. The two Duck Hunt productions – by the Aistyonok (Stork Cub) Irkutsk Regional Puppet Theatre and by the Bestuzhev State Russian Drama Theatre – offered their interpretations of the characters in this classic play.

Keywords: Irkutsk Drama Theatre, Bestuzhev Theatre, Vampilov, interpretation, dramaturgy, production.

Aigul Salikhova «A space of traditions and legendary personalities.»

In June 2025, Kazan hosted the 17th International Theatre Festival of Turkic Peoples, Nauruz. This year's forum, traditional for Tatarstan, was held with particular grandeur. It lasted for two weeks, offering the participants and spectators an opportunity to participate in a wide variety of events: a theatrical parade, performances, film screenings, concerts, creative meetings, lectures, and master classes. The long-awaited event brought together 15 companies from Kazakhstan, Kyrgyzstan, Uzbekistan, and seven ethnic republics of Russia: Adygea, Altai, Crimea, Tatarstan, Khakassia, Chuvashia, and Yakutia. The festival also presented a special programme of the 11th International Theatre Olympiad, which included productions from South Africa, Greece,

Turkey, Brazil, Colombia, and Russia.
Keywords: Zabbarov, Nauruz, Mandzhiev, national cultural leaders, Turkic peoples' theatre, Pekteyev.

EXHIBITIONS

Andrei Zolotov Sr. «The cavalry were riding through: the 20th century.»

The essay focuses on The Contemporary Parsuna exhibition held at the Sergei Andriaka Academy of Watercolour and Fine Arts in Moscow and, prior to that, at the House of Scientists in Sarov, Nizhny Novgorod Region. The exhibition was dedicated to the portraiture of the artist Tatyana Chuvashева, featuring portraits of many prominent contemporary figures in Russian culture and politics.

Keywords: Tatyana Chuvashева, realism, portrait, Sergei Andriaka Academy of Watercolour and Fine Arts, Zurab Tsereteli, Sergei Lavrov.

Andrei Zolotov Jr. «Eulogising the femininity.» The article also covers the exhibition of contemporary portraits by the artist Tatyana Chuvashева, The Contemporary Parsuna, which took place at the Sergei Andriaka Academy of Watercolour and Fine Arts in Moscow and, prior to that, at the House of Scientists in Sarov, Nizhny Novgorod Region. The author analyses the artist's creative method.
Keywords: Tatyana Chuvashева, portrait, neo-Renaissance, painting technique, Ernst Fuchs.

EDUCATION

Daniil Vdovin, «Getting it all done in a week.» The article covers the Vakhtangov Theatre's Visiting Acting School, which took place in Ruza. The Actor Creative Centre in Ruza, near Moscow, was transformed for a week into a venue for the transmission of traditions, attended by actors from the Chekhov Moscow Art Theatre and the Maly Theatre, as well as lecturers from the Moscow Art Theatre School and the Mikhail Shchepkin Higher Theatre School. This year, the event was held jointly with the Vakhtangov Theatre and the Boris Shchukin Theatre Institute.

Keywords: Vakhtangov Theatre's Visiting Acting School, Chekhov Moscow Art Theatre, Maly Theatre, Moscow Art Theatre School, Mikhail Shchepkin Higher Theatre School.

Tatyana Goryayeva «Overcoming the time.» The article describes the 23rd Voloshin Readings and the 9th Session of the Crimean Museological School, which took place at the Maximilian Voloshin House Museum, Koktebel,

Crimea, Maximilian Voloshin Cimmeria Museum Reserve.

Keywords: Maximilian Voloshin Cimmeria Museum Reserve, museological school, Voloshin Readings.

OCCUPATION:

THEATRE DIRECTOR

Olga Pinizhina «In Memory of Yuri Yeryomin.» In August, Yuri Yeryomin, the theatre director who had been working to the glory of Russian psychological theatre for many decades, passed away. The article contains recollections of the director, his productions, and his creative method, shared by actors of different generations.
Keywords: Yuri Yeryomin, Valery Barinov, Olga Ostroumova, Nil Kropalov, production, directing.

PROBLEMS AND RESEARCH

Polina Bogdanova, «The time for the unreal on stage has come.» The article discusses Konstantin Stanislavsky's symbolist experiments, when he quitted naturalism and took up experimenting with a new style. However, this was not an easy path for the director. Stanislavsky's production of *The Game of Life* by Knut Hamsun marked his first attempt at staging a production in which the unreal and mystical were clearly evident. This was not accepted by Soviet critics, particularly by Inna Solovyova viewing Stanislavsky's directing in analogy with the contemporary experiments of directors of the 'Thaw' (Anatoly Efros and Sovremennik), who were rooted in neorealism and a realistic, life-like aesthetics. Contemporary critics of the Art Theatre noted that *The Game of Life* was a turning point for Stanislavsky exploring the importance of acting technique in conveying the superreal.

Keywords: symbolism; the unreal, the superreal, the mystical in theatre; acting technique; conventional theatre.

Zinaida Starodubtseva «No sets: historiography and set design in productions of The Seagull by Anton Chekhov in the late 1980s – early 2020s.» Part 5 of the study is devoted to publications on productions of *The Seagull* in the pre-revolutionary and Soviet periods and a review of the set designs of nearly thirty productions of *The Seagull* by Anton Chekhov in Moscow and St. Petersburg theatres over the past 30 years. The article, for the first time, collects descriptions of the set designs for 40 productions of *The Seagull* over the past several

decades, including the director's vision and theatre critics' opinions on the set designer's work and the production's design. This extensive material is organised thematically and chronologically, from the few traditional set designs to those lacking the recognisable hallmarks of the play. The final chapters are devoted to the set design, dominated by the lake or Treplev's little theatre, the director's auteur theatre and productions on the small stage in Moscow and St. Petersburg.

Keywords: Chekhovian plays, Toporkov, David Borovsky, Dmitry Krymov, Yuri Butusov, Yuri Pogrebnykh.

OCCUPATION: ACTOR

Evgeny Yermakov, interviewed by Dmitry Rodionov and Tatyana Shvets «I am where I want to be.» An interview with Evgeny Ermakov, a young actor at the Benefis Yelets Drama Theatre. Presently, he is one of the theatre's leading actors and was nominated for the Golden Mask Award for one of his roles. The actor discusses his career path, working in a provincial theatre, and interacting with theatre directors.
Keywords: role, theatre director, Iskander Sakayev, partnership, Evgeny Bazarov, Vladimir Kuznetsov.

HERITAGE

Olga Ignatyuk, «Yefremov in the space of the 1970s.» The article analyses the famous productions by Oleg Yefremov, taking in account the perspective of spatial organisation, both set design solutions and staging.
Keywords: Yefremov, Moscow Art Theatre, spatial design, David Borovsky, Valery Levental, big stage, perspective.

THEATRE

AND MUSEUM

Vladimir Zhukov «A 'Genius of the Russian Stage' and Honorary Member of the Theatre Club at the Yusupov Palace on Liteiny Prospekt: On the Centenary of the Death of Vladimir Davydov.» The name of Vladimir Davydov (1849–1925), a Russian and Soviet actor, theatre director, and educator, whose death centenary is celebrated this year, was well known to his contemporaries. An Honored Artist of the Imperial Theatres and, after the Revolution, a People's Artist of the Republic, Davydov earned the love and respect of audiences. 'The Legendary Hero of Art', Vladimir Davydov was also an Honorary Member of the Theatre Club under the Dramatic & Musical Writers Union. The Club was housed in the opulent halls of the Yusupov Palace on Liteiny Prospekt from 1907 till

1910, and several pages of the artist's biography left a vivid mark on the mansion's history.

Keywords: Vladlen Davydov, Moscow Art Theatre, Yusupov Palace, celebration, artist, classical images.

NEW BOOKS

Yulia Savikovskaya, «On the British Stage with Love.» In 2024, the Russian State Institute of Performing Arts published a book by the theatre scholar and lecturer in history of foreign theatre, Galina Kovalenko, titled 'The New British Stage. 1997-2019'. The book draws on personal impressions from regular trips to London and, when unable to see a performance, research and citations of British critics' reviews. The article reviews the above-mentioned book.

Keywords: Galina Kovalenko, New British Stage, London, Royal Court, Florian Zeller.

THEATRE POSTER

Lyuba Sterlikova, «Sapho by Jules Massenet.» A story focusing on the production and its accompanying poster. The premiere of Sapho took place on November 27, 1897, at the Opéra-Comique in Paris and was announced with a large-scale, 140 x 100 cm, poster by the artist Jean de Paleologu, featuring the opera's protagonist, Fanny Legrand, a well-known artist's model named Sapho, a woman of rather free spirit.

Keywords: Sapho, Opéra-Comique, Massenet, Alphonse Daudet, Paleologu,

PLAY

Olga Yegoshina «The National Drama Laboratory.» In 2024, The Directing Lessons Festival held its first National Drama Laboratory, as its organisers had frequently heard complaints from colleagues working for national theatres about the lack of good contemporary plays. The stated theme of the Laboratory was 'National Epics: Myths, Characters, Fates'. Nine plays were selected by the expert panel, one of which is published by the Stage magazine.

Keywords: Directing Lessons, National Drama Laboratory, play for national theatre, Elena Kollegova.

А

Абдрашитова Нина
Вадимовна 95, 96, 100
Абрамов Андрей
Андреевич 9
Аброскин Сергей
Сергеевич 11
Абуладзе Тенгиз
Евгеньевич 73
Азнавур Шарль Шахнур
Вахинак Азнавурян) 90
Айвазовский Иван
Константинович
(Ованнес Айвазян) 55, 60
Акимова Екатерина 86
Алексеева Мария 58
Алиев Саламбек 25
Алиева Тамара
Шугаиповна 27
Алларты Бланш 121
Алпатов Ирина
Леонидовна 82
Алфёрова Ирина
Ивановна 81
Аметов Нариман
Серверович 41
Амирхан Фатих
(Мухамметфатых
Зарифович Амирханов) 7
Андреев Леонид
Николаевич 72, 75
Андрьяка Сергей
Николаевич 51
Аносов Антон
Андреевич 68
Анохина Ольга
Евгеньевна 65
Антонов Виктор
Петрович 33
Ануй Жан (Жан Мари
Люсьен Пьер) 62, 63

Астафьева Ольга
Николаевна 58
Афанасьев Сергей
Николаевич 14, 15
Афаунова Данна 43
Ахмадова Хава
Лолиевна 25, 26
Ахмадов Сулейман
Сайдемиевич 27
Ахматова Анна
Андреевна 63
Ахметзянов Ильдус
Ханифович 4

Б

Баженов Виктор
Петрович 94
Балакин Константин
Аркадьевич 23, 24
Балуев Александр
Николаевич 88
Барин Валерий
Александрович 63, 67
Барин Егор
Валерьевич 63
Бартлетт Майк 118, 119
Батаршин Роман
Раилович 97
Бахрушин Алексей
Александрович 84, 91
Безирганова Инна
Анатольевна 3, 29
Беккет Сэмюэл 119
Бёклин Арнольд
(Arnold Boklin) 23
Белый Андрей (Борис
Николаевич Бугаев) 55
Беляков Валерий
Романович 94, 95, 100
Бердяев Николай
Александрович 70

Берёзкин Виктор
Иосифович 94
Бернед Артур 121
Бернес Марк Наумович 90
Беселия Олеся
Сергеевна 14
Бестужев Николай
Александрович 32, 35
Бибулатов Юсуп
Хасанович 27
Бизе Жорж (Александр
Сезар Леопольд) 95
Биллингтон Марк 118
Бирюков Максим
Геннадьевич 41
Блаватская Елена
Петровна (урождённая
фон Ган) 70
Благих Наталья
Александровна 11
Бланк Борис
Лейбович 86, 91
Бларамберг Иван
Фёдорович (Иоганн) 56
Богданова Полина
Борисовна 3, 69
Богомоллов Константин
Юрьевич 87, 88, 92
Бокарев Геннадий
Кузьмич 107
Большаков Николай
Аркадьевич 116
Борисов Олег
Иванович 112
Боровский Александр
Давидович 9, 10
Боровский Давид
Львович 80, 109
Брауэр Адриан 82
Бродский Иосиф
Александрович 88

Броневский Семён
Михайлович 56
Бронте Шарлотта 119
Брук Питер 119
Брюзгин Константин
Александрович 14
Брюллов Карл
Павлович 41, 47
Брюсов Валерий
Яковлевич 55, 72
Булаш Яна
Евгеньевна 100
Булгаков Михаил
Афанасьевич 13, 55, 119
Бурдонский Александр
Васильевич 95, 100
Бутусов Юрий
Николаевич 18, 89, 90,
99, 118
Бутусова Мария 96
Бучек Роман
Валерьевич 33, 34
Бызов Анатолий
Яковлевич 33
Быстрова Юлия
Владимировна 53

В

Вагнер Рихард
(Вильгельм Рихард
Вагнер) 22, 23, 24
Ваккер Рудольф 51
Вампилов Александр
Валентинович 17, 20, 21,
32, 33, 35, 36, 37, 107
Варламов Константин
Александрович 116
Васадзе Анка
(Anka Vasadze) 11
Васильев Анатолий
Александрович 73, 88

Васильев Никита Андреевич 14, 16
Васильева Татьяна Григорьевна 81
Вахтангов Евгений Богратионович 52, 82, 83
Вдовин Даниил Алексеевич 3
Вейнберг Пётр Исаевич 116
Векуа Михаил Леонидович 24
Вензель Леопольд 121
Вертинский Александр Николаевич 47, 50
Вертинская Анастасия Александровна 112
Вершинина Елена Викторовна 23, 24
Виардо Полина (Мишель Фердинанда Полина Гарсиа Ситчес) 15
Визбор Юрий Иосифович 87
Вилькин Александр Михайлович 81
Вильчук Михаил 22
Винников Алексей Валерьевич 19
Виола Билл (Bill Viola) 23
Вирсаладзе Элисо Константиновна 45, 47
Вислова Анна Владимировна 89
Владимиров Пётр Александрович 14, 15
Вознесенский Андрей Андреевич 88
Володарский Эдуард Яковлевич 107
Волошин Максимилиан Александрович 55, 56, 57
Волошина Мария Сергеевна 55
Волчек Галина Борисовна 88
Воробьёва (Сушко) Виктория Викторовна 84
Воронцов Михаил Семёнович 56
Вронская Варвара Алексеевна 61
Вторникова Ирина Анатольевна 24
Вытоптов Кирилл Анатольевич 95, 96, 100

Г

Габдрахманов (Абрахманов) Ильдус Ильгизарович 7
Гаврилов Роман Евгеньевич 36
Гагарин Юрий Алексеевич 87
Гаевская 95

Газманов Олег Михайлович 90
Гайнулин Фархат Мансурович 35
Гайтукаев Ахъяд Ахметович 27
Галич Александр Аркадьевич 87
Галяу Махмуд (Махмуд Галяутдинович Марджани) 43
Гамсун Кнут (Кнут Педерсен) 62, 73, 74
Гарин Эраст Павлович 9
Гариф Латиф (Зарифов Гариф Латиф) 6, 8
Гартман Эдвард (Эдуард фон Гартман) 73
Гауптман Герхард Иоганн Роберт 72
Гвоздков Вячеслав Алексеевич 80
Гельман Александр Исаакович 107
Гергиев Валерий Абисалович 24
Гердт Павел Андреевич 114
Гжебак Иван 58
Гиззат Тази (Тази Калимуллович Гиззатуллин) 43
Гиззатуллина-Волжская Сахибжамал Гиззатулловна 38
Гилязов Аяз Мирсаидович 43
Гириш Мунджал 58
Гитлер Адольф 88
Гитович Ирина Евгеньевна 78
Глейкин Михаил 96
Глембоцкая Яна Олеговна 3
Глузский Михаил Андреевич 81
Гнедич Пётр Петрович 69
Гоголь Николай Васильевич 13, 29, 31, 81, 91
Годер Дина Натановна 87, 97
Гонтарева Ольга Игоревна 36
Гончаренко Алексей Николаевич 89
Гончаров Иван Александрович 105
Горленко Наталья Викторовна 58
Горностаев Алексей Максимович 47
Горький Алексей Максимович 57, 62, 73, 78, 107, 119
Горяев Ростислав Аркадьевич 63

Горяева Татьяна Михайловна 3, 55, 57, 58
Гранатов Борис Александрович 80, 81, 84
Гребенщиков Борис Борисович 87
Грекова 80
Грин Александр Степанович (Гриневский) 55
Громов Павел Петрович 19
Громыко Андрей Андреевич 48
Губаева (Зайниева) Резеда Марсовна 4
Гумилёв Николай Степанович 55
Гупта Таника 119
Гура Леся 122
Гурджиев Георгий Иванович 70
Гуреева Анастасия Алексеевна 14, 15
Гуркин Владимир Павлович 42

Д

Давдаева Леда Абдуллаевна 27
Давлетмирзаев Муталип Ахмадович 27
Давыдов Владимир Николаевич Иван Николаевич (Горелов) 113
Давыдова Марина Юрьевна 89
Дадакаева Элита Давидовна 25
Дайс Анастасия 35
Далматов Василий Пантелеймонович 116
Данилова Мария Борисовна 86
Двалишвили Барбара (Бая) Акакиевна 29
Дегтярь Валерий Александрович 18
Дениев Альви Алиевич 27
Джеварджи 56
Дженнингс Алекс 119
Дитрих Марлен (Мария Магдалена Дитрих) 87
Дмитриев Вадим Викторович 14
Дмитриева Алёна Георгиевна 35
Дмитриенко Любовь Николаевна 14
Добронравов Виктор Фёдорович 53
Доде Альфонс 121
Долгоруков Владислав Александрович 61
Должанский Роман Павлович 81

Долин Анатолий 114
Домбровская Жанна Валерьевна 24
Дондоков Чимит Даши-Цыренович 122
Достоевский Фёдор Михайлович 29, 64, 67, 97
Дроздин Андрей Борисович 53
Друбич Татьяна Люсьеновна 88
Думбадзе Нодар Владимирович 63
Думко Наталья 100
Дунаев Александр Леонидович 62
Дунаева Елена Александровна 53
Дуров Лев Константинович 81
Дюбрюкс Поль 56

Е

Евреин Николай Николаевич 19
Егоров Владимир Евгеньевич 73
Егошина Ольга Владимировна 3, 122
Епифанцев Владимир Георгиевич 82
Ерёмин Юрий Иванович 3, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68
Ермаков Евгений Александрович 3, 103-106
Ермолаева Людмила Николаевна 59
Ершов Иван Васильевич 23
Ефимова Ирина Васильевна 14
Ефремов Олег Николаевич 79, 83, 88, 107, 108, 109, 110, 111, 112

Ж

Живокини Василий Игнатьевич 113
Женовач Сергей Васильевич 9, 10, 11, 12, 13
Жилинский Дмитрий Дмитриевич 47
Жолдак Андрей Валерьевич 88, 89
Жуков Владимир Иванович 3, 113
Жуков Егор 90
Жулянова Татьяна Борисовна 16

З

Заббаров Айдар Талгатович 4, 5, 6, 8, 38
Завалишина Н 80
Заикин Игорь Валериевич 57

Зайниев Ильгиз
Газинурович 43
Зайниева Раиса
Баходировна 43
Залесская Ольга
Евгеньевна 60
Заргишев Мурад
Расильевич 122
Захава Борис
Евгеньевич 52
Захаров Константин
Сергеевич 65
Захаров Марк
Анатольевич
(Ширинкин) 88
Зеллер Флориан 118
Зельдин Владимир
Михайлович 65
Зиганшина Эра
Гарафовна 79
Зограбян Степан
Арамович 80, 81, 84
Золотов Андрей
Андреевич 3, 44
Золотов Андрей
Андреевич - мл. 3, 51
Зотов Т 82
Зоценко Михаил
Михайлович 63
Зубайраев Яраги
Магомадович 27
Зубарев Алексей
Валентинович 57
Зубкова Мария
34, 35, 36, 37
Зубов Константин
Александрович 114
Зудина Марина
Вячеславовна 87
Зыкина Людмила
Георгиевна 87

И

Ибрагимбеков Рустам
Мамед Ибрагим оглы 107
Ибсен Генрик Юхан
19, 82, 119
Иванов Анатолий
Романович 35
Иванов Леонид
Анатольевич 36
Игнатюк Ольга
Троадиевна 3, 107
Идаев Юсуп
Шамсуддинович 27
Индербиева Айшат
Лечаевна 27
Исаева Асет
Марцаровна 27
Исаева Елена
(Жилейкина Елена
Валентиновна) 122
Искандерова Халима
Шакировна 7
Исмагилов Дамир
Гибадрахманович 9

К

Кабо Ольга Игоревна 65
Казнов Тимур
Тамерланович 41
Калинин Григорий
Николаевич 17
Кальве Эмма 121
Камал Галиасгар
(Галиасгар Галиакберо-
вич Камалетдинов)
7, 38, 39, 43
Камбэрбетч Бенедикт 119
Каминская Наталия
Георгиевна 90
Канукова Зарина
Саадуловна 122
Каплевич Павел
Михайлович 88
Караваева Валентина
Ивановна 89
Карамфилов Боримир
Асенов 88
Карась А. 88
Карпов Евтихий
Павлович 115
Карташёв Павел
Анатольевич 96
Карыпбаев Уланмырза
Нурдинович 42
Каурко Александра
Александровна 34, 37
Кафка Франц 18
Качелаева Елена
Фёдоровна 81, 91
Каэн Анри 121
Квятковский Юрий
Львович 95, 96, 100
Киннир Рори 119
Кириллова Ксения
Сергеевна 14, 15
Кирквуд Джеймс 65
Кирквуд Люси 119
Климов Андрей
Эдуардович 95, 100
Книппер-Чехова Ольга
Леонардовна 75, 77
Князев Евгений
Владимирович 52
Кобейн Курт (Курт
Дональд Кобейн) 88
Кобяков Вячеслав
Иванович 122
Коваева Анна
Александровна 95
Коваленко Галина
Вячеславовна 118, 119
Козакова Манана
Михайловна 29
Кокшенёва Капито-
лина Антоновна 3, 32
Коллегова Елена
Аркадьевна 122
Колосова Александра
Михайловна 113
Комиссаржевская Вера
Фёдоровна 79, 114

Комладзе Ирма
Зауриевна 24
Кондакова Елизавета
Сергеевна 11
Кононенко Юрий
Ильич 93, 94
Константинов Борис
Анатольевич 32
Коробков Сергей
Николаевич 122
Котарбинский
Вильгельм (Василий)
Александрович 82
Котова Юлия
Григорьевна 58
Красиков В.А. 83, 84
Крок Кирилл Игоревич 53
Кропалов Нил
Николаевич 63, 66
Крымов Дмитрий
Анатольевич 90, 93, 99
Крэг Эдвард Гордон
(Эдвард Генри Гордон
Годвин) 72
Косцюшко-Валюжинич
Карл Казимирович 56
Кудренко Александр
Андреевич 98
Куза Ефросиния
Ивановна 116
Кузнецов Владимир
Александрович
103, 104, 105
Кузякин О. 99
Куликов Арсений
Сергеевич 59
Кустодиев Борис
Михайлович 18
Кутерницкий Андрей
Дмитриевич 107
Кучава Ника
Николаевич 31

Л

Лавров Сергей
Викторович 47, 48
Лазарев Евгений
Николаевич 62
Лакло де Пьер Амбруаз
Шодерло 14
Лакоба Янина
Джоновна 84
Лакшин Владимир
Яковлевич 93
Ламбин Пётр
Борисович 23
Латиф Гариф 8
Lhasa 86
Леваков Олег
Александрович 97
Левенталь Валерий
Яковлевич 79, 83, 108, 109
Ледогоров Игорь
Вадимович 63
Леман Ханс-Тис 119
Ленин Владимир

Ильич 73, 74, 96
Лермонтов Михаил
Юрьевич 66, 67, 68
Летяев Семён Игоревич
Ливанов Аристарх
Евгеньевич 67
Литвинов Максим
Максимович 48
Ломакина Лариса
Сергеевна 87, 92
Лопардина Надежда 98
Лопатин Семён
Витальевич 14
Лоу Джуд 119
Лысиков Борис
Анатольевич 80
Любимов Юрий
Петрович 80
Любимцев Павел
Евгеньевич 52
Люпа Кристиан 83, 84, 85

М

Магдеев Мухаммет
Сунгатович 43
Макарова Л. 122
Максакова Людмила
Васильевна 82
Маковецкий Сергей
Васильевич 82
Максимова Вера
Анатольевна 94
Мальгин Андрей
Витальевич 58
Малыгина Ирина
Викторовна 58
Малыщицкий Владимир
Афанасьевич 98, 100
Мандельштам Осип
Эмильевич 55, 60
Манукян Роберт
Асканазович 86, 91
Маренкова Ксения
Михайловна 14
Маркова Дарья
Юрьевна 57, 58
Марло Кристофер 118
Марталер Кристоф 87
Мартынов Андрей
Леонидович 61
Марченко Юлия
Геннадьевна 18
Массне Жюль Эмиль
Фредерик 121
Матвеев Александр 116
Матвиенко Кристина 96
Матисон Анна
Олеговна 24
Маточкина Юлия
Геннадьевна 24
Маяковский Владимир
Владимирович 81
Медведев Пётр
Михайлович
Межиева Марет
Шахидовна 27

Мезиева Фатима (Петимат Рамзановна) 27
Мейерхольд Всеволод Эмильевич 9, 11, 12, 13, 23, 70, 71, 75, 76, 96
Метерлинк Морис
Полидор Мари Бернар 70, 71, 72, 75, 95
Миллер Артур 119
Миркурбанов Игорь Витальевич 87
Миронова Мария Александровна 9
Миронова Мария Андреевна 88
Мирошниченко Ирина Петровна 112
Мирошниченко Наталия Михайловна 57, 58
Михеев Николай Николаевич 61
Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна 114, 116
Мишин Константин Владимирович 41
Могучий Андрей Анатольевич 97
Монро Мэрилин (Норма Джин Мортенсон) 96
Монтан Ив 90
Мопассан Ги де 85, 95
Мордвин Евгений Максимович 35, 37
Мордвинова Снежанна Сергеевна 16
Морозова Елена Саввична (Евгения Борисовна Григорьева) 95
Морпурго Майкл 119
Муравицкий Юрий Витальевич 95, 96, 100
Мустапаева Хулима 27
Мухамедзянов Фаннур Фанисович 7
Мухомедова Татьяна Юрьевна

Н

Навакумар Шари Анжали Тамар 59
Нагиев Кирилл Дмитриевич 97
Направник Эдуард Францевич 23
Насыри Каюм (Габделкаюм Габденнасырович Насыров) 43
Насыров Рустам Наильевич 18
Невежин Пётр Михайлович 69
Незлобин Константин Николаевич 114
Немирович-Данченко Владимир Иванович 69, 70, 73, 76, 79

Никитенко Евгений Юрьевич 15, 16
Никитин Евгений Игоревич 24
Николаева Татьяна Юрьевна
Ницше Фридрих Вильгельм 73
Нурадилов Ханпаша Нурадилович 25, 26
Нуриев Марсель Маратович 8
Някрошюс Эймунтас 98

О

Обрезков Максим Владимирович 9, 10, 82, 83
Обуховская Людмила Анатольевна 57
Овчинников Родион Юрьевич 53
Озаровский Юрий Эрастович 114
Окуджава Булат Шалвович 87
Окулова Ольга Игоревна 7
Олби Эдвард 119
Омаров Ильяс Омарович 41
Ониани Онисе 31
О, Нил Юджин 119
Опорков Геннадий Михайлович 79, 80
Орлов Александр Владимирович 97
Орлов Олег Александрович 96
Орлова Алёна 122
Осадчий Олег Владимирович 58
Останькович Валентина 99
Островский Александр Николаевич 61, 63, 114, 119
Остроумова Ольга Михайловна 61
Охлопков Николай Павлович 32

П

Павлова Елена Юрьевна 98, 100
Павловская Татьяна Геннадьевна 24
Падарин (Волжин) Николай Михайлович 114
Падве Ефим Михайлович 18
Палеолог Жан де 120, 121
Палечек Осип Осипович (Иосиф Иосифович) 23
Панков Владимир Николаевич 9, 10, 11, 12, 13

Пастухов Николай Исакович 64
Патрушев Сергей Анатольевич 57
Паустовский Константин Георгиевич 60
Петренко Михаил Михайлович 24
Петухова Елена Николаевна 78
Пикон-Валлен Беатрис 94
Пинаев Сергей Михайлович 57, 58
Пинижина Ольга Евгеньевна 3, 61
Пинтер Гарольд 118, 119
Пирогов Кирилл Альфредович 83, 86, 87
Платонов Юрий Егорович 40, 42
Плещеев Александр Алексеевич 116
Плющик-Плющевский Яков Алексеевич 114-115
Плясуля Ольга Владимировна 14
Погребничко Юрий Николаевич 93, 94
Покорская Елена 122
Полонский Яков Петрович 86
Полунин Вячеслав Иванович 29
Поляков Павел Сергеевич 14
Понсов Алексей Дмитриевич 108
Попов Игорь Витальевич 108
Попова Любовь Сергеевна 11
Потапенко Игнатий Николаевич 116
Потоцкая Мария Александровна 116
Пресли Элвис (Элвис Аарон) 96
Прокофьев Сергей Сергеевич 31
Пуаре Мария Яковлевна (Марусина) 116
Пугачёва Алла Борисовна 90
Пушкин Александр Сергеевич 4, 45, 53, 62, 64, 65, 67, 90, 99
Пугачёв Дмитрий 3

Р

Раисова Раиса Михайловна 116
Райкин Аркадий Исаакович 89
Райкина Полина Константиновна 89

Райс Аня 119
Райхельгауз Иосиф Леонидович 80
Распутин Валентин Григорьевич 32
Рассел Бил Маймон 119
Рафаилова Елена Александровна 58
Рахманинов Сергей Васильевич 86
Редкова Валерия Максимовна 35, 36
Резниченко Ольга Михайловна 80
Рерих Николай Константинович 70
Родионов Дмитрий Викторович 3, 103-106
Розенбаум Александр Яковлевич 17
Рощин Михаил Михайлович 63, 107
Руд Гульзада Ракиповна 58
Руденко Ксения Сергеевна 96
Рудницкий Константин Лазаревич 13, 107
Рутберг Юлия Ильинична 53

С

Савельева Раиса Ивановна 66
Савиловская Юлия Викторовна 3, 23, 118
Савина Мария Гавриловна 113, 114, 115
Сагитова Айсылу Сынгимировна 3
Садовский Пров Михайлович 113
Сазонова Галина Петровна 53, 54
Сайдуллаева Раиса 3, 25
Сакаев Искандер Рауфович 104
Салихова Айгуль Рустемовна 3, 38
Самарин Иван Васильевич 113
Сапгир Генрих Вениаминович 88
Сафонов Павел Валентинович 82, 83, 85
Сац Илья Александрович 73
Сведомский Павел Александрович 82
Свентицкая Юлия Андреевна 36
Свобода Йозеф 108
Селларс Питер (Peter Sellars) 23
Сельвинский Илья Львович 55

Семёнов Владимир
Семёнович 47, 48
Семирадский Генрих
Ипполитович 82
Сенека Луций Анней 31
Серебряков Константин
Терентьевич 114
Серебряков Николай
Евгеньевич 109
Серебрякова Зинаида
Евгеньевна 51
Серова Валентина
Васильевна 87
Сеспель Михаил
(Кузьмин Михаил
Кузьмич) 38
Сефершаева Алие 41
Сизенко Елена
Евгеньевна 82
Симонов Евгений
Рубенович 87
Симонов Николай
Игоревич 83, 86
Симонов Рубен
Николаевич 52
Синг Джон 119
Скорик Николай
Лаврентьевич 83
Скотт Эндрю 119
Славин Александр
Ильич 79
Сладкопевцев Владимир
Владимирович 116
Смоктуновский
Иннокентий
Михайлович 112
Смоленский
(Измайлов А.А.) 75
Сновинг Александр 25, 26
Солнцев Роман
Харисович (Ринат
Харисович Суфиев) 64
Соловьёв Андрей 58
Соловьёв Сергей
Михайлович 55
Соловьёва Инна
Натановна 73
Соломон 88
Солоухин Владимир
Алексеевич 103
Софокл 41
Спешнева Алина
Алексеевна 109
Стадников Андрей
Вячеславович 96
Станиславский
Константин Сергеевич
69 - 79, 88, 95, 96
Становая (Копылова)
Екатерина Андреевна 11
Стародубцева Зинаида
Борисовна 3, 78, 100
Старостин Григорий
Викторович 11
Стаффорд Ник 119

Стеклова Агриппина
Владимировна 89
Степанюк Алексей
Олегович 23, 24
Стерликова Люба 3, 121
Стивенс Саймон 119
Стивенс Тоби 119
Столярова Людмила
Георгиевна 108
Стоппард Том 118, 119
Стрельцова Елена 96, 97
Строева Марианна
Николаевна
(урождённая Сканава) 75
Суворин Алексей
Сергеевич 114
Суворова Марина
Николаевна 81
Сулержицкий Леопольд
Антонович 73
Сумароков-Эльстон
Феликс Феликсович 114
Сумбатов (Южин
Александр Иванович) 69
Сунчелей Сагит
Хамидуллович 7
Суриков Василий
Иванович 44
Сухоруков Виктор
Иванович 63
Схиртладзе Дута
(Деметр) 29, 31

Т
Табаков Олег
Павлович 87, 92
Талипов Эмиль
Мансурович 4, 6
Тараторкин Георгий
Георгиевич 62, 63, 64
Тарковский Андрей
Арсеньевич 73, 88
Терехов Владимир
Петрович 48
Тильга Лидия
Владимировна 3, 17, 93
Тимашева Марина
Александровна 122
Товстоногов Георгий
Александрович 17, 21
Токарева Марина
Евгеньевна 90
Толстой Алексей
Константинович 63
Толстой Алексей
Николаевич 55
Толстой Лев Николаевич
29, 64, 87, 90
Топанов Александр
Михайлович 41
Топорков Василий
Осипович 114
Трамов Эльдар
Тохдарович 53, 54
Трибунцев Тимофей
Владимирович 89

Трофимов Алексей
Александрович 63
Троцкий Лев
Давидович (Седов) 88
Трубилко Василина
Игоревна 57
Тужикова Светлана
Николаевна 98, 100
Тукай Габдулла 4, 7, 8
Тур Софья Дмитриевна 16
Тургенев Иван Сергеевич
14, 103, 105
Тухватуллина Ильсия
Зигангировна 7

У
Уайльд Оскар 118, 119
Уайнхаус Эми 96
Удыгчак Ислам
Адамович 41
Уильямс Теннесси
(Томас Ланир Уильямс)
81, 91, 119
Ульянов Михаил
Александрович 52
Ульянов Николай
Павлович 73
Умаев Рамзан
Хусаинович 27, 28
Уэйд Лора 119

Ф
Файзуллина Лейсан
Хурматулловна 6, 8
Фалин Валентин
Михайлович 48
Фёдоров Антон Павлович
17, 18, 19, 20, 21
Фёдорова Анна
Викторовна 41
Фиброк Анна 87
Филиппов Алексей
Алексеевич 81
Филозов Альберт
Леонидович 81
Фильштинский
Вениамин
Михайлович 97
Фирер Владимир
Ильич 97
Фокин Валерий
Владимирович 85
Фоменко Пётр
Наумович 62, 63, 86, 87
Фомин Игорь
Валерьевич 17
Фрейн Майкл 119
Фрил Брайан 119
Фролов Владислав 86, 87
Фукс Эрнст 5, 941

Х
Хайруллин Искандер
Ильдарович 7
Халанский Антон 24

Хамидов Абдул-Хамид
Хамидович 25, 26, 28
Харатьян Дмитрий
Вадимович 88
Харитонов Платон
Владимирович 15
Харлип Пётр 25
Ходасевич Владислав
Фелицианович 55
Ходж Джон 119
Ходотов Николай
Николаевич 114
Холодова Галина
Ефимовна 93
Хомский Павел
Осипович 61, 62
Хрикули Никуша
(Nico Khrikuli) 30
Хэддон Марк 119

Ц
Цабель Альберт
Генрихович 116
Царенко Зинаида
Геннадьевна 24
Цветаева Анастасия
Ивановна 55, 56, 60
Цветаева Марина
Ивановна 55, 56, 60
Цветков Евгений 99
Цей Ибрагим
Салехович 41
Церетели Зураб
Константинович 46, 47
Цуладзе Леван (Чола)
29, 30, 31
Цуладзе Тинатин 30

Ч
Чабан Александр
Васильевич 18
Чабан Григорий
Александрович 17, 18, 19
Чайковский Пётр
Ильич 24
Чепуров Александр
Анатольевич 85, 86
Черкашин Аркадий
Игоревич 96
Чернышёва Ксения
Сергеевна 14, 15
Черняков Дмитрий
Феликсович 23, 24
Чехов Антон Павлович
16, 29, 64, 69, 78, 81, 83, 84,
85, 86, 87, 119
Чехов Михаил
Александрович 70
Чувашева Татьяна
Владимировна 44 - 51
Чувилова Ирина
Валентиновна 57, 58
Чуковский Корней
Иванович 55
Чуракова Марина
Александровна 11-12

Ш

Шабанов Никита
Александрович 36, 37
Шазелл Дэмьен (Damien
Chazelle) 7
Шайдаков Сергей
Александрович 18
Шалевич Вячеслав
Анатольевич 82
Шамсуаров Раиль
Наилевич 7
Шанель Коко
(Коко Габриэль
Бонёр Шанель) 96
Шанина И 122
Шастина Мария
Вадимовна 82
Шафиров Валерий
Владимирович 36
Шекспир Уильям 118
Шведова Ольга
Владимировна 64
Швец Татьяна
Леонидовна 3, 103-106

Шебуев Николай
Георгиевич 76
Шевчук Юрий
Юлианович 87
Шеко Мария
(Маша Шеко) 17
Шеллинг Фридрих
Вильгельм Йозеф 73
Шервашидзе Александр
Константинович 23
Шерешевский Пётр
Юрьевич 98, 100
Шитова Вера
Васильевна 73
Шишкин Александр
Романович 89, 90, 99
Шницлер Артур 119
Шомоди Тот Шандор 61
Шопенгауэр Артур 73
Шпажинский Ипполит
Васильевич 69
Штайнер Рудольф 70
Шуликов Пётр
Сергеевич 14, 16

Шульгоф Эрвин 86
Шумский Сергей
Васильевич
(Чесноков) 113

Щ

Щетинин Владислав
Константинович 17
Щукин Андрей
Алексеевич 53
Щукин Борис
Васильевич 122

Э

Эйзенштейн Сергей
Михайлович 96
Элдридж Дэвид 119
Эрдман Николай
Робертович
9, 10, 11, 12, 13
Эренбург Илья
Григорьевич 55
Эфрон Ариадна
Сергеевна 60

Эфрос Анатолий
Васильевич
(Натан Исаевич)
62, 73, 88, 108, 109
Эфрос Николай
Ефимович 75, 76, 107

Ю

Юдина Александра
Олеговна 18
Юрьев Юрий
Михайлович 116

Я

Яворская Лидия
Борисовна (при
рождении - фон
Гюббенет, в замужестве -
княгиня Барятинская
и леди Поллок) 114
Яковлев Юрий
Васильевич 82
Яшин Сергей
Иванович 81, 91