

УДК 792(091“19/20”)
ББК 85.33
Ш 95

*Автор выражает признательность за неоценимую помощь
в работе над книгой Ирине Евгеньевне Каск
и Надежде Владимировне Паровой.*

Рецензенты:

Пургова Т.В. –
кандидат искусствоведения, профессор,
Цекиновский Б.Б. –
кандидат искусствоведения

Шульпин А.П.

**Свой театр / Очерки театрального движения рубежа XX –
XXI веков. М.: ГИИ. 2010 – 287 с. (с илл.) –
ISBN 978-5-98287-023-0**

В предлагаемой читателю книге речь идет о любительском театральном движении конца XX – начала XXI века. Главное внимание уделено новым явлениям и тенденциям. Особо выделены театральные новообразования, сочетающие любительские и профессиональные начала, принципы деятельности. Книга возникла в результате многолетнего общения с коллективами, бесед, дискуссий с руководителями и актерами, знакомства с постановками на родных сценах, встреч на фестивалях.

ISBN 978-5-98287-023-0

© Шульпин А.П.
© Государственный институт
искусствознания, 2010

Оглавление

От автора	4
<i>Глава 1.</i> Строитель Владимир Казанджан	5
<i>Глава 2.</i> Семья Делей и их «Предел»	75
<i>Глава 3.</i> «Сад» в Похвистнево	138
<i>Глава 4.</i> «Гроза» на берегах Оки	175
<i>Глава 5.</i> Новый «детский» театр.....	195
<i>Глава 6.</i> Калужские театральные каникулы	213
<i>Глава 7.</i> Любовь Зайцева. Ступени театра	226
<i>Глава 8.</i> Дмитрий Калинин – режиссер, драматург, педагог	236
<i>Глава 9.</i> Студийность.....	255
Приложения	265

От автора

Театры, о которых пойдет речь, очень разные. Но у них есть общее, что их объединяет и отличает как явление нового времени и одновременно связывает с прошлым. Это общее и выражено в названии книги – «Свой театр». Что это значит?

- *Театр создан своими руками. Не получен в наследство, а выстроен инициаторами с «нулевого цикла», с первого актера, с первого слова, с первого шага.*

- *Театр, в котором его создатели – уже не новички в театральном деле – реализуют свои замыслы, свое понимание сценического искусства.*

- *Это театр, выстраиваемый по принципам коллективного сотрудничества, где творческий ансамбль в немалой степени основывается на духовной близости, душевной расположенности друг к другу.*

- *Группа строится по модели разновозрастной группы. Есть старшие и младшие, взрослые и дети. В репертуаре есть детские и взрослые спектакли, в других постановках заняты актеры всех возрастов.*

- *Такой коллектив, как правило, не подходит под мерки ни любительского, ни профессионального театра.*

- *Этот театр стремится к тому, чтобы стать «своим» в своем малом городе. Чтобы соотечественники воспринимали театр не только как поставщика художественных впечатлений, но и как место общения.*

- *Создатель такого театра, его лидер, в конце концов начинает «пробивать» строительство своего театрального здания, дома, пространство которого соотносилось бы с внутренним миром сформировавшегося коллектива. Планы не всегда, но нередко осуществляются.*

- *Эти коллективы, что называется, стоят на своих ногах, работают и живут в свое удовольствие, стремятся сохранить свободу маневра (выбор репертуара, поездки на фестивали, планирование выступлений и т.п.).*

- *На какой почве зародились эти коллективы – понять не трудно, как будут развиваться – покажет время. Задача – зафиксировать явление. Хотя бы частично, хотя бы в некоторых характерных (и что важно – доступных непосредственному наблюдению) формах.*

Глава 1. Строитель Владимир Казанджан

2001

До первой поездки в Димитровград (город в Ульяновской области, бывший Мелекесс) мы с Владимиром Степановичем Казанджаном, создателем и руководителем театра «Подиум», не были знакомы. Свела нас Инесса Константиновна Сидорина – зав. отделом любительских театров и студийного движения СТД России. Казанджан обратился в отдел с просьбой прислать критика, а И.К. позвонила мне. Почему начинаю рассказ с таких малозначащих деталей? Тут была некоторая интрига. Казанджан в течение нескольких лет регулярно и активно работал в Московском режиссерском семинаре при СТД, на фестивалях не появлялся, к себе из центра не приглашал. Поэтому о его театре никто толком ничего не знал. И вдруг просьба – прислать критика для просмотра пяти спектаклей. При этом театр оплачивал все расходы по командировке (СТД переживал кризис, финансирование практически всех творческих «проектов» было приостановлено). И Сидорина отправила меня как «внештатного консультанта» отдела с многолетним стажем. Вообще я предпочитал выезжать непосредственно в театры после того, как пересекался с коллективами на «нейтральной полосе» (фестивали, гастроли, лаборатории и т.п.), когда спектакли «цепляли», а с руководителем устанавливался контакт. А тут... В незнакомом городе, в незнакомом театре, у незнакомо­го режиссера предстояло увидеть «Женитьбу» Н. Гоголя, «Сватовскую карусель» по трилогии А. Островского

о Бальзаминове, чеховские «Три сестры», «Про Федота-стрельца» Л. Филатова, «Сочельник для двоих» М. Ворфоломеева.

В плену у «ТРЕХ СЕСТЕР»

В первый же вечер я понял, что мне повезло. Давали «Трех сестер». Как свидетельствовала программка, театр посвятил свою постановку 100-летию со дня первого представления пьесы на сцене МХТ. На обложке программки «Подiums» – оттиск программки спектакля 1901 года: «Художественно-Общедоступный Театр (Каретный рядъ. «Эрмитажъ»). Среда, 31-го Января. Въ 1-й разъ: ТРИ СЕСТРЫ. Драма въ 4-хъ действ., соч. А.П. Чехова». Программки 1901 и 2001 гг. по-разному начинают перечень действующих лиц. В первой его открывает, как у автора, Андрей Сергеевич Прозоров, потом идут «его сестры». Вторая начинала с сестер: Ольга (Ольга Троицкая), Маша (Ольга Мынцова-Жмайло), Ирина (Елена Казанджан – дочь В.С. Казанджана).

На спектакле «Подiums» мне открылась истина из тех, что хорошо известны: чеховские три сестры – *сёстры*. Они вместе не потому, что так распорядилась судьба, что у них общие родители и общий дом (конечно, и поэтому – тоже), но главным образом – по влечению сердца, по общности душевного склада.

Важно, разумеется, что сестры разные, не похожие друг на друга, но важнее то, что их объединяет, что их роднит. Обаяние сестер в их настроенности на красоту, на радость, на праздник, на общение. С этим они приходят к нам, зрителям, в первом акте. Когда сестры вместе, возникает редкая в этом мире атмосфера взаимоприятия и взаимопонимания. К ней тянутся неприкаянные души невольных странников. Несмотря на то, что нам знаком сюжет чеховской «драмы в 4-х действиях» и хорошо известна реальная драма окружающей нас жизни, мы хотим, мы надеемся видеть сестер счастливыми. Мы успеваем полюбить их, заразиться их ожиданием счастливого переворота в судьбе.

Какое-то время мы смотрим на сестер влюбленными глазами Вершинина, Тузенбаха, Чебутыкина. Нам понятно состояние Вершинина (Сергей Борисов), вдохновенно фантазирующего о будущей жизни через двести–триста лет. Не слова, не буквальный смысл фраз, а именно состояние немолодого офицера, не потерявшего мужской стати, способности увлечься, а потом и страстно полюбить. Мы понимаем, почему Тузенбах (Сергей Шляконов) уходит в отставку, и сочувственно относимся к его стремлению завоевать сердце Ирины. Мы соперничаем Чебу-

тыкину (Владимир Казанджан), мечтающему поскорее выйти на пенсию и прожить остаток дней подле сестер.

И знаем, что ничему этому не суждено сбыться.

Не только потому, что в дело вмешивается разрушительная энергия Наташи (Ирина Скворцова) и Соленого (Алексей Хайруллин). Хрупок, эфемерен, безоснователен мир сестер Прозоровых. Ольга, Маша, Ирина – прекрасные души. Прекраснодушные. Вот это слово-оборотень (два сливаются в одно, и смысл – кардинально меняется), пожалуй, и определяет зерно прорастающей и разрастающейся драмы.

Сестры неравнодушны к переживаниям, страданиям, судьбам окружающих. Помогают погорельцам. Ольга решительно берет под защиту и свое крыло престарелую няньку. Маша, потрясенная расставанием с Вершининым, *видит* метания Кулыгина, сострадает мучениям нелепого и постылого мужа. Ирина ответственно готовится к замужеству. Ее душа болит не только за себя, но и за Тузенбаха, нелюбимого, но любящего человека.

Однако порог их сострадательного участия невысок. Они без сопротивления покидают поле боя за свой Дом. Не вмешиваются в конфликт между Соленым и Тузенбахом, единственным преданным им человеком.

Да, в системе других смысловых наполнений сюжета смерть Тузенбаха воспринимается иначе: как рок, как неизбежное завершение, решимость отвергнутого пойти на самоубийство. Но не в контексте этого спектакля. Здесь в воздухе повисает недоуменный вопрос к сестрам: что же вы? Вмешайтесь, остановите. Ведь никакая это не дуэль, не соперничество равных, а слепая месть, расправа, убийство.

Театр не осуждает сестер. Их беда в неукорененности существования. С отцом, военным, они скитались по белу свету. Уйдя в мир иной, он оставил дочерей в случайном городе, среди чужих. Им не на что опереться. Родное место – Москва – недосыгаемо. Не по причине удаленности. Там никто не ждет. Родители умерли. Детей нет. Мужчины, на которых можно было бы опереться, уходят из их жизни. Один – брат – отходит, другой – Вершинин – уезжает, третий – Тузенбах – погибает.

Последний акт, где основные события – уход полка и дуэль, – сыгран сильно, с подлинно драматическим напряжением. Атмосфера трагического финала постепенно сгущается, завладевает сценой и зрительным залом.

...Чебутыкину давно пора отправляться на место дуэли. Ему подают знаки, его зовут. А он все медлит. Все на что-то надеется.

Намекает, а потом впрямую говорит о предстоящем Андрею и Маше. Безрезультатно. Маша поглощена отъездом Вершинина. А Ирина? В тревоге, в беспокойстве. Пытается расспросить Чебутыкина, самого Тузенбаха. Да все как-то нерешительно. Без внутренне сконцентрированного внимания, без сосредоточенного проникновения в суть происходящего, в состояние близкого человека. Тузенбах надеется, ждет. Нет, не слов любви. Он не мальчик. Он ждет определенного жеста. Протянутой руки друга, спутника. Последняя, отчаянная попытка пробиться сквозь пелену отстраненности – слова о бумагах Ирины, которые лежат у него на столе (и которые, подразумевается, она может забрать, если его не станет). Порыв Ирины – «я с тобой пойду» – трогателен, в нем впервые прозвучало чувство. Но, увы, это именно порыв, не более. Тузенбах понимает и... прощает любимую женщину. И прощается с ней. Так звучит просьба сварить кофе к его возвращению.

...Вершинин в нерешительности застрял в центре сцены. Что делать, куда броситься, где найти потерявшуюся в нервной обстановке отъезда Машу. Батарей уходит. Пора. Поминутно достает карманные часы. Щелкает крышкой. И что-то говорит, говорит... Но ясно – стрелок не видит, что произносит – не понимает. Бешено работают внутренние часы – сердце. Наконец вот она – Маша. Объятие. До боли в руках, до отчаянного желания вобрать в себя другого, слиться с ним. Ольга с трудом отрывает Машу. Вершинин стремительно уходит.

В финале сестры приникли друг к другу. Нам до слез жалко их. Они – мы. И в зрительном зале, и на сцене. Эффект перенесения своего Я на действующее лицо, на ситуацию срывает безукоризненно. Какая-то часть каждого из нас отделяется от «носителя» и сливается в общем горестном и просветленном ощущении течения жизни.

Истоки заразительности спектакля очевидны. Они в житейской достоверности и непреходящей актуальности сюжета. В следовании авторской психологической разработке отношений действующих лиц – с нюансами, подтекстами, игрой настроений. В актерской энергетике.

Придя на «Трех сестер», я понял, что руководитель «Подiums» решил устроить театру серьезное испытание. На спектакль прибыли гости из Ульяновска: председатель отделения театрального союза, заслуженный артист России Б.В. Александров, директор Дома актера, она же шеф-редактор газеты «Актерский дом» Н.А. Никонорова и молодая актриса Ульяновского театра

драмы Наталья Макеева. Впечатление ульяновцев от театра выразилось в решении приехать и на следующий день, на «Женитьбу». Приехали. Третий спектакль – «Сватовскую карусель» – я смотрел в компании двух ульяновских актрис. Наташа Макеева вновь приехала и привезла подругу. Молодые актрисы откровенно радовались и завидовали творческой и дружеской атмосфере «Подiums».

Итак, во второй вечер я смотрел «Женитьбу», в третий – «Сватовскую карусель», в четвертый – сказку Л. Филатова «Про Федота-стрельца» и мелодраму М. Ворфоломеева для двух актеров «Сочельник для двоих»...

В целом «Женитьбу» не отнесешь к удачам театра. Постановщик не сумел эффектно пройти через всю пьесу задуманным ходом: сватовство, события в доме Агафьи Тихоновны – не что иное, как сон Подколесина. Хорош зачин: после допроса слуги Степана Подколесин (Сергей Борисов) ложился на диван, уютно устраивался и сладко засыпал. В комнату врывалась облаченная в подвенечное платье пышнотелая Агафья Тихоновна (Лариса Сулименко) с двумя очаровательными детьми. Подсаживалась к Подколесину, гладила его, а тот, не открывая глаз, блаженно улыбался и целовал ей ручку. Невеста бесшумно исчезала. А из-за дивана, как черт из табакерки, выскакивал Кочкарев (Александр Киселев)... Завязка обещала многое. Остается гадать, насколько продуктивен был ход и стоило ли его делать сквозным. Постановщик и актеры не нашли адекватных способов перевода всей цепи событий гоголевской комедии в сновидческий план. Какой цели добивались создатели спектакля: обогатить восприятие дополнительным ракурсом, остранить и без того «совершенно невероятное событие» или попросту «объяснить» его истоки, оправдать появление его фантомных участников? Персонажи спектакля нелепы, иногда смешны, редко, как Жевакин (Юрий Исаев), вызывают какие-то более или менее сложные эмоции. Невольно вспоминались слова А.В. Эфроса: «В таких пьесах, как “Женитьба”, самое трудное – уловить ИСТИННОЕ НАПРЯЖЕНИЕ. Для напряженности должна ведь быть серьезная основа, а если на сцене все время какие-нибудь чудачки, то не все ли равно, что с ними будет?»¹.

¹ Эфрос А. Репетиция – любовь моя. М., 1975. С. 267.

Миша Бальзаминов в поисках Жар-птицы

Материал «Сватовской карусели» однозначнее, а осуществление его многомернее. Спектакль по Островскому соединил две пьесы из трилогии о Бальзаминове: «Праздничный сон до обеда» и «За чем пойдешь, то и найдешь». Несмотря на продолжительность – три часа с двумя антрактами – спектакль смотрелся легко, с неослабевающим интересом. Актеров и зрителей захватывала стихия лицедейства, игрового озорства. Театральность, артистизм, чувство формы доставляли подлинное удовольствие. Когда же за маской глупости и пошлости начинало просвечивать печальное лицо обиженного природой и судьбой человека, интерес к происходящему на сцене усиливался.

Конечно, Мишины мечты о счастье, богатстве абсолютно ни на чем не основаны. Казалось бы, презрение, обман, издевательства окружающих вполне заслужены, понятны. Понимать-то понимаешь, но не принимаешь. Бальзаминов (Александр Сауэр) вызывает сочувствие. Глупо, конечно, но хочется, чтобы он добился своего. А многочисленные девицы? Примитивны, разумеется, и жеманны до приторности. А все же прелестны. И славно мечтают, сидя за заборами Замоскворечья.

Финал спектакля замечателен. Галина Голубева играла Белотелову с раблезианским размахом. Ее купчиха – уморительная смесь из торжествующей, всепоглощающей плоти и наивного, какого-то «первобытного» лиризма. Она внимала соблазняющим речам свахи о предстоящем замужестве, красивой жизни и... ела яблоко. От яркого, крупного плода с хрустом отделялись куски и безотходно исчезали в ненасытном чреве. Привычный акт сосредоточенного поедания совмещался с непривычно напряженным мыслительным процессом. Казалось, физически ощущаешь, как ворочаются в голове Белотеловой глыбы-мысли, натужливо пережевываются понятия, как складывается волнующая картина и обширная инертная плоть разгорается желанием. Всё! На наших глазах родилась судьба-суженая Бальзаминова. Еще немного и он утонет в объятиях необъятной Белотеловой.

Я смотрел спектакль за спектаклем и постепенно осознал, что вижу не просто более или менее удачные постановки, а знакомлюсь с театром. Полноценным, полнокровным, живым, творческим организмом.

По общепринятым критериям «Подיום» – театр любительский. Актеры не имеют специального образования, не получают

вознаграждения. Репетируют и играют в свободное время, свободное от работы, обеспечивающей материально.

Признаюсь, я находился в состоянии некоторой растерянности.

Увиденное в «Подииуме» не вписывалось в складывавшуюся в голове картину жизни любительского театра в постсоветской России. На моих глазах распадались лучшие театральные коллективы. Лишь малая часть сумела профессионализироваться. Единицы – достойно, по-настоящему, вроде челябинского театра «Манекен». Большинству же так и не удалось решить организационные, финансовые и творческие проблемы. Театры изгонялись из обанкротившихся Дворцов и Домов культуры. Распадались сами собой, теряя актеров, вынужденных сниматься с родных мест в поисках заработка или вкалывать на трех-четырёх работах (какая уж самодеятельность!). Любительское творчество угасало не только по причине социальных потрясений, но и потери нравственных, идейных опор.

В это же самое время (на рубеже 1990–2000-х годов) в небывалых размерах и формах развернулся детский театр (во многом благодаря сохранению и развитию структуры так называемого дополнительного образования, куда включились и бывшие Дворцы пионеров, переименованные в Центры детского и юношеского творчества – ЦДЮТы).

А тут, в Димитровграде, такое... Труппа – порядка 30 человек, стабильная, стаж 5–10 и более лет, возраст актеров, в основном, 25–50 лет. Актеры к профессионализации не стремятся. Но работают в режиме репертуарного театра (семь постановок: пять для взрослых, две для детей). Играют по субботам, воскресеньям и в праздничные дни. Есть своя публика. Зал небольшой, всегда полон, хотя в другой части Димитровграда действует Городской драматический театр.

Что это? Исключение? Случайность? Стечение необычных для небольшого провинциального города условий? Следствие и выражение известной инерционности культурных форм? Или что-то новое? Некий гибрид – плод переходной эпохи?

Не буду лукавить – кое-что мне было уже ясно, подсказывал прошлый опыт и явно просвечивавший в увиденном «человеческий фактор».

Как строитель Казанджан стал режиссером

Расскажу о том, что в этот приезд узнал о самом Казанджане. «Подииум» (здание, труппа, репертуар) в прямом и переносном

смысле слова выстроен его руководителем, – по первой профессии строителем. Его театральная судьба складывалась столь же неожиданно, сколько и типично для творческого человека.

Казанджан родился и учился в Волгограде. Первое увлечение – фотография, потом любительское кино. «Киностудия работала при Доме пионеров, – рассказывал Казанджан. – У нас была импортная кинокамера, классная по тем временам. В 1967 году школьником снял свой первый любительский игровой фильм. В титрах стояло: режиссер Владимир Казанджан». (Так еще в юности он определил свой жизненный путь.)

Задаю вопрос: А какой сюжет?

– Хм, первое, что мы сняли, была драка. Я договорился с милиционерами, стоял настоящий воронок. Они нас, руки заламывая, совали в этот воронок. Потом по сценарию следовал вытрезвитель.

Я разрывался между желаниями: самому все снимать, самому играть и непременно все самому организовывать. Я фильм долго переснимал, перемонтировал... В итоге мы получили диплом первой степени на областном смотре.

Казанджан думал о поступлении в Институт кинематографии, а оказался в Волгоградском инженерно-строительном. И там занимался киносъемками. Окончив институт, приехал по распределению в Димитровград. Место выбрал сам.

– Я неплохо учился, на повышенную стипендию. В общем, был такой невозможный молодец. И при распределении мог выбирать. Приехал «покупатель» из Димитровграда и так расхвалил город... Ну, думаю, надо съездить, посмотреть. Поехали с другом, посмотрели и обалдели. Во-первых, от природы. В волгоградских краях степь и полупустыня. А тут такие деревья... Я впервые в жизни увидел корабельные сосны. А помимо этого – магазины! В Волгограде нечего было купить (1976 г.). А здесь поражало обилие. Хотя местные говорили – вот раньше было! (Это когда город был закрытым.) Вернулся в институт, рассказал, и со мной поехала целая группа выпускников – человек шесть. Мы сразу создали в этом городе три клуба. Евгений Шульга – клуб туристов (потом он стал предпринимателем и помог мне выстроить театр). Валера Карелин организовал клуб самодеятельной песни. А я создал киноклуб – киностудию «Брат Люмьера». И начал снимать фильмы. Игровые, безусловно. Сам сценарии придумывал, сам снимал, но уже не актерствовал.

– А как в театр попал?

– Ну, это была смешная история. Директор ДК «Строитель» пригласил меня работать фотографом. Я снимал все, в том числе и спектакли народного театра. К большому восторгу режиссера. Наступила премьера спектакля «Гнездо глухаря». Иду однажды по коридору, навстречу – режиссер. Вдруг спрашивает «Хочешь роль сыграть?» Отвечаю: «Надо подумать». А он мне: «Чего думать? Спектакль уже идет!» Выясняется: один из исполнителей запил. Я должен был изобразить иностранца, который является к герою в самом конце спектакля. «Выходишь на сцену, говоришь: “Гутен таг!”». И все, занавес закрывается». Так я впервые появился на сцене. Можно сказать, начал с роли «Кушать подаю!». После этого сыграл еще несколько ролей.

Затем я сделал вечер памяти Высоцкого. Написал сценарий. Огромный, на два отделения. Композиция состояла из слайдов, фонограмм. А я был ведущим. Связывал эпизоды, читал стихи. Жутко волновался. Помню, как у меня тряслись руки. Это была моя первая самостоятельная работа, сценическое крещение, когда я сам все придумал, срежиссировал и сыграл. После этого написал сценарий поэтического представления «Поэт и фарисей». Композиция состояла в основном из стихов Высоцкого, но были еще и Евтушенко, Вознесенский, Пастернак... Были и сочиненные мною диалоги. Я бродил по лесу, и они сами собой складывались у меня в голове. Прибегал домой и записывал. Когда завершил инсценировку, решил, что я – ну совершенно гениальный человек! И надо немедленно приступить к репетициям. Но тут заколебался руководитель театра А. Воронин. Необходимо, говорит, согласовать с инстанциями. Ну, надо так надо. Я пошел в горком партии. В горкоме почитали и очень сильно задумались. И стали делать все, чтобы постановку не разрешить, хотя никакой крамолы там не было.

Тогда Казанджан направился в местное КГБ и прямо спросил, почему против. Оказалось, что КГБ не против. Перестраховывались местные партийные органы. Дали разрешение играть при условии, что не будет никаких афиш и приглашительных билетов. Играли при полном зале.

– Осилев собственную композицию, я решил взяться за драматургию. Начал с пьесы Радзинского «Она в отсутствии любви и смерти». Тут Воронина переводят на работу начальника отдела культуры. И я оказался во главе театра. В профсоюзе возник вопрос: как же так – человек без специального образования будет возглавлять театр?

Но началась перестройка. Тогда все стало можно, в том числе и мне, строителю, возглавить театр. К тому времени я решил оставить свою профессию, которая, мягко сказать, разочаровала.

Когда я учился в строительном институте, мне казалось, что я приобретаю очень хорошую профессию. Она мне нравилась своей созидательной сутью. Когда столкнулся с действительностью, мое дело стало нравиться все меньше и меньше.

– Почему?

– Ну... из-за отсутствия организации. Сплошной бардак, понимаете? А у меня внутри всегда сидел режиссер, человек, которому из хаоса надо создать некоторую гармонию. А создать гармонию на стройке совершенно невозможно. Стройка и армия, мне кажется, самые безнадежные с этой точки зрения сферы.

Вскоре я начал соображать, что дело движется к тому, что вся профсоюзная система расплзется и надо как-то выживать. Я предложил профсоюзу строителей: давайте мы сделаем так – вы продолжаете платить зарплату, а на все остальное мы сами заработаем. Как мы потратим деньги – это наше дело, но я честно отчитаюсь. Им эта идея понравилась, не нужно нести постановочные расходы и прочее... Вот так мы начали движение к самостоятельности. Проблем хватало.

С этой целью Казанджан пошел на неординарный шаг – согласился на должность заместителя директора ДК, окончательно ушел со стройки. В этой должности Казанджан мог решать вопросы, непосильные ему как руководителю театрального коллектива.

– У меня была четкая задача уйти из огромного зала ДК, создать свой самостоятельный камерный театр, такой театр, в который приятно было бы приходить и актерам, и зрителям. И на спектакль, и просто зайти, посидеть в фойе, у буфетной стойки.

Подготовив почву, Казанджан отгородил от огромного танцзала площадку, где расположил амфитеатр на 74 места и сцену. Затем пристроил со двора гримерную. На следующий год отрезал от здания ДК еще небольшую площадку под фойе и пристроил к нему с фасада вход с вестибюлем, гардеробом и туалетами. И все собственными руками. Строитель-профессионал работал с энтузиазмом. Так, к 1993 году Казанджан осуществил задуманное. Уйдя с административной должности, полностью занялся театром. Начала складываться новая труппа и репертуар. Первым спектаклем, поставленным на собственной сцене, был «Семейный уикенд» Ж. Пуарэ. Первый крупный успех на фестивале в Волгограде. Впервые свой композитор. И 42 представления!

Казанджан всерьез взялся за самообразование. Режиссерскую профессию осваивал по ходу дела: книги, творческие семинары Л.Е. Хейфица и М.М. Буткевича (по методологии Мих. Чехова) при СТД России, постановки ведущих московских мастеров...

К моему приезду в 2001 году театр работал в полную силу, с большим репертуаром и регулярными спектаклями. Маленький театр был действительно уютен и удобен. Небольшая площадь использовалась рационально. В зрительном зале ряды кресел – именно кресел, а не скамеек или стульев – поднимались амфитеатром, с любого места которого хорошо просматривалась сцена. От первого ряда до авансцены рукой подать. Последний ряд – в десятке метров. Хуже были устроены актеры. Одна гримерная на двенадцать–четырнадцать занятых в спектакле исполнителей. Не было репетиционной комнаты. Декорации разбросаны по всему ДК. Но главное, что не устраивало Казанджана – коллектив по-прежнему находился «в ведении» руководства Дворца культуры и профсоюза строителей. Казанджан же стремился к полной независимости, статусу самостоятельного учреждения культуры.

Я покидал Дмитровград с желанием через какое-то время вернуться. Тем более, что получил приглашение на открытие нового (собственного) здания театра, которое ожидалось через пару лет.

2003

В новом театральном доме

В июне 2002 года получил от В.С. Казанджана письмо: «Здравствуйте, Алексей Петрович! В первых строках сообщаю Вам, что реконструкция нового здания “Подиума” близка к завершению. Оно о двух этажах общей площадью 500 квадратных метров. Передал его театру в бессрочную аренду мэр города С.И. Морозов. При этом горсовет освободил театр от арендной платы, так что мы платим только за коммунальные услуги.

Генеральный спонсор реконструкции здания, строительная фирма ООО “Аврора”. Директор фирмы Е.П. Шульга – мой бывший однокурсник, мы учились пять лет в одной группе. Он заядлый турист, и мы даже вместе как-то ходили в горный поход на Кавказе. Но последнее время общались очень редко, я даже не знал толком, чем он сейчас занимается. Я ему очень благодарен

за помощь. Равно, как и мэру, принимающему очень активное участие, хотя пока не финансовое, но это тоже ожидается.

Зрительный зал у нас будет на 130 мест, а на втором этаже еще и кукольный театр на 100 мест. Несколько лет назад я поставил два кукольных спектакля – “Аленький цветочек” и “Загадки курочки Рябы”. Саня Сауэр был главным закоперщиком этого дела и самим Папой Карло – вместе с Аленой (дочерью Казанджана. – А.Ш.) делали всех кукол. Куклы и весь реквизит сохранились. И я решил использовать кукольный театр как паровоз в своих планах расширения театра. Зрительный зал кукольного театра очень легко трансформируется в фойе второго этажа при драматических постановках. В театре будет даже душ для актеров – давняя их мечта.

Единственное, для чего так и не нашлось места, – для кабинета художественного руководителя. Но я не переживаю и уже забил угол для своего будущего письменного стола в репетиционной комнате. Таковая тоже есть.

С уважением, Казанджан».

И вот в декабре 2003 года я снова еду в Димитровград. В. Казанджан пригласил познакомиться с новым – собственным – помещением театра и последними постановками.

Новое здание театра впечатляло. Кроме того, что перечислил в своем письме Владимир Степанович, театр располагал костюмерной, художественной и пошивочной мастерскими, складом декораций и реквизита.

И актеры, и зрители в новом здании чувствуют себя несравнимо комфортнее. Спектакли в «Подииуме» продолжительные. Как в старые времена, идут по три, а то и четыре часа с двумя антрактами. В буфете кофе, чай, бутерброды, пирожные (есть и спиртное) по вполне доступным ценам, со столичными не сравнить.

Театр обрел статус самостоятельного городского учреждения культуры, что зафиксировано в Уставе:

«Димитровградский центр культуры и искусства “Подииум” – добровольная, самоуправляемая, некоммерческая, творческая общественная организация, созданная по инициативе группы граждан, объединившихся исходя из общих духовных интересов и совместной деятельности для защиты этих общих интересов и для реализации целей, указанных в настоящем Уставе.

Деятельность Организации основывается на принципах добровольности, равноправия, самоуправления и законности. В рамках, установленных законодательством, Организация свободна

в определении своей внутренней структуры, форм и методов своей деятельности».

...Организация создана в целях:

- содействия развитию художественного творчества горожан;
- поддержки инициатив самодеятельных коллективов и содействия их реализации;
- содействия повышению культурного и профессионального уровня членов организации».

Единственное, чем город облегчил экономическое положение театра, – освободил коллектив от арендной платы. Все остальное – расходы на зарплату небольшого штата (режиссер – на ставке, на полставки – костюмер, светозвукооператор, монтировщик сцены, бухгалтер), оформление спектаклей, рекламу, поездки на фестивали и пр. – обеспечивается доходами от продажи билетов на спектакли и ...капустники.

«Капуста» в «Подиуме» произрастает великолепно. «Урожай» снимают по несколько раз в год. Существует традиция – коллективно отмечать дни рождения, кратные пяти годам. То есть исполнилось тебе двадцать, двадцать пять, тридцать, тридцать пять и т.д. лет – будешь героем вечера и капустника. В конце года лучшая идея и лучшие номера воплощаются в сборной программе, в которой участвует весь театр. Арендуют зал Дворца науки и культуры НИИ атомных реакторов на 700 мест, продают недорогие билеты. Зал набивается до отказа: эффектная реклама театра и ударное завершение сезона. Экономический результат – заработаны деньги на оформление новой постановки.

В сезоне 2003/2004 годов (напомню – я приехал в конце декабря 2003) в репертуаре театра было 10 названий (если считать «Автограф» – постоянно исполняемую программу лучших капустнических номеров):

«Про Федота-стрельца» Л. Филатова (постановка 1994 г.); «Сватовская карусель» А. Островского (1995); «Аленький цветочек» С. Аксакова (1996); «Сочельник для двоих» М. Ворфоломеева (1997); «Кошкин дом» С. Маршак (1999); «Три сестры» А. Чехова (2000); «Женитьба» Н. Гоголя (2000); «Гамлет» У. Шекспира (2001); «Ревизор» Н. Гоголя (2003).

Последние две постановки я и увидел в это второе посещение Димитровграда.

Как художественное целое обе постановки уступали виденным мною ранее «Трем сестрам» и «Сватовской карусели». «Ревизор» выстраивался по школьно-учебным лекалам, не выходил за рамки «хрестоматийного произведения». Так и воспринимал-

ся. Талантливые актеры (А. Киселев – Городничий, С. Купкина – Анна Андреевна, С. Шляконов – Хлестаков и др.) играли добросовестно, используя свои природные актерские данные, с большим или меньшим успехом применяя соответствующие игровые штампы и «маски». Премьеру «классического» Гоголя зрители принимали благожелательно. Я смотрел второе или третье представление. Оставалось надеяться, что через какое-то время спектакль заживет иной жизнью, обретет смысловую и игровую непосредственность. И станет ясно, чего хотел Казанджан, во имя чего вновь обратился к Гоголю. Ведь чем-то его беспокоит тревожная, замороженная, фантазмагорическая гоголевская Русь.

В «Подиуме» стараются прочесть классические тексты с «чистого листа», посмотреть на сюжет, конфликт, персонажей с точки зрения проявления извечной (а значит, и сегодняшней) «неустроенности» быта и бытия, человеческих отношений, противоборства, столкновения страстей, целей, мотивов, ценностей.

На спектакле по Шекспиру я еще раз убедился, что Казанджан и его актеры далеки от благодушного, беспечного отношения к окружающей жизни, к своему актерскому труду, не боятся тревожить себя, зрителя и великие имена «проклятыми» вопросами.

Вроде того, что сформулировал в свое время А. Аникст, имея в виду не только царственных особ шекспировских трагедий: «Откуда берется зло в человеке, как проникает оно в души людей, что побуждает их коверкать свою жизнь и жизнь других, сеять смерть и разрушение вокруг себя и, в конце концов, погибать, не достигнув настоящего счастья?»². (Подобные вопросы в нынешнем «обнаженном» мире звучат наивно. Ответы – на каждом шагу. Но ведь и сегодня немало наивных людей, продолжающих задаваться наивными вопросами.)

«Что послужило причиной душевной трагедии Гамлета? – продолжал рассуждать А. Аникст. – Его честность, ум, чувствительность, вера в идеалы. Будь он подобен Клавдию, Полонию, Лаэрту, Розенкранцу и Гильденстерну, он мог бы жить, как они, обманывая, притворяясь, приспособляясь к миру зла. Но мириться он не мог, а как бороться и, главное, как победить, уничтожить это зло, – он не знал.

Причина трагедии Гамлета <...> в благородстве его натуры»³.

² Аникст А. Вильям Шекспир // Вильям Шекспир. Трагедии. Сочинения. М., 1968. С. 15.

³ Там же. С. 16.

Казанджан и Шляконов (Гамлет) отталкивались от подобного толкования трагедии. Именно отталкивались, т.е., с одной стороны, опирались, с другой – отходили, удалялись. В первых картинах Гамлет искренне ищет истину, жаждет справедливости. Но, подчиняясь воле убиенного отца (Призрак дан в спектакле как активно действующий персонаж), вставая на путь разоблачения порока, беря на себя роль судьи и карателя, наш герой сам превращается в насильника и убийцу. Трагедия этого действительно наделенного незаурядными интеллектуальными и душевными качествами молодого человека – так играют Гамлета в «Подииуме» – в том, что он при всех своих достоинствах – плоть от плоти и кровь от крови родителей и царского двора с его неизбежными интригами, предательством, лицемерием. На пути к достижению «благородной» цели (отмщение за отца, который, как мы узнаем, сам ужасный грешник) Гамлет начинает интриговать, прикидываясь сумасшедшим, с воодушевлением и талантливо устраивает «мышеловку», демонстрирует свою ученость в изощренно-издевательских диалогах, унижающих достоинство пусть «недостойных», но зависимых от него и короля придворных.

Четырехчасовой, временами затянутый (не все боковые ветви удалось ввести в ткань основного действия) спектакль смотрелся с напряженным интересом. На 24-м представлении трагедии, на котором я присутствовал, было много молодежи, сосредоточенно внимательных юношей и девушек. Не было ни бурных изъятий эмоций, ни шумных аплодисментов по окончании картин и действий. Но чувствовалось состояние, называемое «дыханием зала». В антрактах (их было два) никто не ушел.

Актерская палитра «Подииума»

Труппа «Подииума» сформирована так, что дает возможность обращаться к таким драматургическим произведениям, реализация которых во многих провинциальных театрах неизбежно приводит к компромиссам.

В репертуаре сезона 2003/2004 годов было задействовано более 30 актеров. В «Трех сестрах» занято 12 (с дублерами – 17). Ни один исполнитель не дал основания предположить о вынужденном назначении на роль. В «Женитьбе» появляется 8 новых актеров. В «Сватовской карусели» еще несколько. Причем на ударных ролях: Бальзаминов – А. Сауэр, Красавина – Л. Плотева, Белотелова – Г. Голубева. А исполнители главных ролей

в чеховском спектакле – О. Жмайло, И. Скворцова, С. Борисов, С. Шляконов – играли роли второго плана. В «Ревизоре» и «Гамлете» меня ждали новые актерские имена: Елена Гремячкина – Гертруда, Катя Полякова – Офелия. Катю пятнадцатилетней девочкой я видел два года назад в эпизодах «Сватовской карусели» и «Женитьбы». А тут – в «Гамлете» – в роли Офелии она раскрылась как настоящая драматическая актриса. В первый приезд я запомнил Владимира Лившица как самого активного участника коллективных обсуждений спектаклей. Но на сцене не видел. (В «Трех сестрах» он значился как исполнитель роли Андрея, но играл другой актер – А. Скворцов.) В. Лившиц приходил на все встречи. А после их завершения подходил ко мне и еще долго задавал вопросы. Грешным делом, тогда я подумал – не из тех ли он дотошливых, всезнающих, но мало что умеющих служителей Мельпомены? Оказалось – нет. Его Добчинский (в паре с А. Сауэром – Бобчинским) – самое яркое впечатление от «Ревизора». И его Озрик не затерялся в массе действующих лиц «Гамлета».

Многие актеры «Подiums», как я понял, тяготеют к универсальности, стремятся к разнообразным ролям, не чураясь эпизодических. Ольга Жмайло выразительна и в Маше («Три сестры»), и в Устиньке («Сватовская карусель»), а в «Ревизоре» сыграла слесаршу. Сергей Шляконов интересен и в чеховском Тузенбахе, и в шекспировском Гамлете, и в образе плутоватого слуги Степана из «Женитьбы». Сергей Корниенко с одинаковой отдачей играет тщеславного, жалкого Кулыгина («Три сестры») и Клавдия в «Гамлете». Поражает неутомимость, лицедейская страсть Сергея Борисова, от природы по всем статьям одаренного актера, способного занять достойное место в любой профессиональной труппе. В «Трех сестрах» он замечательный Вершинин, в «Женитьбе» играет Подколесина, в филатовской сказке – Царя, в «Ревизоре» – слугу Хлестакова Осипа, в «Гамлете» – Полония. В драматических ролях он мобилизует все ресурсы незаурядного дарования, его герои по-мужски обаятельны, неоднозначны, непредсказуемы, в них угадывается скрытая сила. В комедийных ролях Борисов менее органичен, хотя и тут ему не откажешь в темпераменте. Ольга Троицкая, партнерша Борисова по спектаклю «Сочельник для двоих», удивила неожиданным преображением. В чеховской Ольге она предстала суховатой, сдержанной, не позволявшей чувствам выплескиваться вовне, почти лишенной женственности. В спектакле по Ворфоломееву Троицкая – фейерверк красок и каскад превращений. Ее Евгения то преднамеренно неуклюжа, то обольстительно-элегантна, то гру-

бовато разбитная девка, то нежнейшее создание. Это внутренне и внешне пластичная женщина, способная к любым трансформациям во имя достижения цели. А цель у Евгении благородная – спасти опускающегося на дно любимого человека. Я слышал, что О. Троицкая очень хороша и в роли Агафьи Тихоновны.

С чувством юмора, как свидетельствуют капустники, у руководителя и актеров «Подiums» вроде бы все в порядке (кстати, во время моего первого приезда за кулисами активно разрабатывалась идея капустника «Три сестры – триллер», а в сезоне 2003/2004 годов в репертуар было включено представление «Автограф» – по страницам капустников прошлых лет). Но вот воплощение комического в классических пьесах не всегда бесспорно. Безудержное комикование, стремление в каждое мгновение пребывания на сцене выдать «номер», еще и еще раз повторить излюбленный трюк изрядно портило игру Александра Киселева в роли Кочкарева («Женитьба»), колоритную роль Бабы-яги Юрия Исаева («Про Федота-стрельца»). Тот же Исаев сыграл в «Женитьбе» в лучших классических традициях. Его Жевакин – единственный в спектакле действительно трагикомический персонаж: смешон, жалок, нелеп, на какое-то мгновение возносится на крыльях мечты и падает окончательно, бесповоротно, осознавая свое ничтожество.

Естественно возникал вопрос: каким образом Казанджану удалось собрать такую большую, богато и разнообразно одаренную труппу? За счет чего достигается стабильность состава? Почему люди работают в театре с такой отдачей и профессионализмом? Без малейших признаков халтуры и любительщины. (Профессиональное отношение к делу и профессионализм самого дела.) Я спросил Казанджана, не будет ли он возражать, если я поговорю с актерами один на один. Владимир Степанович не возражал. Приведу фрагменты разговоров. В них много таких деталей, нюансов, как мне показалось – искренних высказываний, которые помогают полнее представить, чем «дышит» театр «Подium».

Доверительные разговоры

(Интервью с Сергеем Борисовым, Екатериной Поляковой, Сергеем Шляконовым, Ольгой Троицкой, Светланой Купкиной, Александром Сауэром)

Первый вопрос, который я задавал, – как человек оказался в «Подiums»?

Сергей Борисов, 1958 года рождения. Психиатр-нарколог. В «Подиуме» с 1992 года.

– Еще с пацанских времен я освоил гитару, в дворовом варианте. Всегда любил покрутиться, песенку спеть, чтобы девочки «глаз положили». В институте (Самара) тоже песенки певал. А в театр попал так. Был в гостях у Сергея Корниенко – соседа по дому. Он тоже по образованию врач-психиатр. Я переживал сложный период в жизни, в семейном плане. В противоборстве с самим собой находился. Тогда мы с Сергеем плотно контактировали по поводу Высоцкого. Я так орал Высоцкого, так погружался... Разрывало меня на куски, когда я «Коней», допустим, пел или «Канатоходца». Кому-то это казалось излишним. Но мне нравилось выдавать на двести процентов. А Владимир Степаныч (Казанджан) тоже в гостях был. Он большой-большой и давний почитатель Высоцкого. В.С. послушал-послушал и вдруг говорит: «Талант пропадает. Приходи. Будем новый спектакль делать».

– А сколько Вам было лет тогда?

– Тридцать три. Христов возраст. Я пришел к Казанджану, почитал ему. Они тогда играли поэтический спектакль по Галичу. Назывался «Боль». Мне он нравился. Ходил смотреть его несколько раз. Хотя до этого не был театралом.

– Когда я пошел через пушкинские трагедии (С. Борисов сыграл в трех спектаклях, прежде чем появились «Маленькие трагедии» Пушкина) – роль от автора, Сальери, Скупой, Дон Гуан – мне было безумно интересно. Сальери не получился. Может быть, более удался Дон Гуан. Я нырнул в театр с головой.

– Вы человек успешный, у Вас есть все для нормальной жизни. И вдруг не в юном возрасте идете на сцену. Зачем?

– Действительно, я не отношусь к людям не востребовавшимся. Основная часть работы у меня идет в платных услугах – реалии нынешней российской медицины. А театр – поиск новых граней, желание выразить себя в чем-то еще. Как-то себя показать, как-то представить. Я люблю поклонны, аплодисменты – эту финальную фазу представления. Когда стоишь, кланяешься, и тебе аплодируют. Нравится, честно скажу, нравится. А потом – здесь, в этом коллективе, ощущение какой-то семьи, которую отними, и будет громадная потеря. Я даже не знаю, куда тогда приложить себя. Моя работа врачебная состоит из разговоров. На работе я общаюсь с людьми и вхожу в ситуацию конкретного человека: алкоголик ли он, наркоман ли... Это всегда общение с человеком. Надо его чем-то заинтересовать, что-то ему рассказать, прежде чем заниматься манипуляциями чисто наркологическими. Если инте-

реса реального к нему не испытываешь, он очень точно прощелкает. Надо войти в ситуацию, в невротическую проблему этого человека. Приходится отчасти актерствовать. В нормальную меру, чтоб не пересолить, не пересластить, что называется. Так театр помогает в профессии. И актерство свое я считаю профессией, хоть зарплату не платят. И какая из моих профессий ведущая, я не берусь ответить.

Здесь, в театре, возникает какой-то общий взгляд на жизнь, на добро-зло, на «зачем вы здесь?». Что мы хотим сказать, что мы несем... В репетициях, в разговорах между собой, под рюмку ли, без рюмки... мы как-то договариваемся, сближаем оценки... Отношение к жизни, к людям, явлениям, ко всему, происходящему с нами... Я знаю, что Владимиром Степановичем, Сергеем Шляконовым, Олей Троицкой... я буду правильно понят и принят со всем своим нутром, даже с дерьмовым состоянием. Мне не страшно разговаривать с этими людьми. Такое взаимопонимание дорогого стоит. А как оно формируется? Наверное, из пьес, которые Степаныч анализирует, варит-варит в голове, потом говорит: давайте почитаем, давайте подумаем, посмотрим, послушаем... У нас коллегиально решение принимается. Будем мы это делать или не будем. Но Степаныч и навязывал иногда. Тот же «Вишневый сад»... Я без особого интереса брался. Я очень люблю и уважаю Владимира Степановича и мнение его уважаю. Хотя честно, толком так и не понимал, какого Лопухина играл. Одна-ко варка в этой каше чеховской что-то добавила вовнутрь.

Из рецензии на спектакль «Вишневый сад»: «Хейфиц свой фильм по рассказу “Дуэль” назвал определеннее некуда – “Плохой хороший человек”. Именно о них, о хороших никчемных людях, по-моему, и писал все время А.Чехов. Их, прекрасных и жалких, добрых и эгоистичных, вечных и вырождающихся, мы и видим в этом спектакле. Того самого Ермолая Алексеевича Лопухина, которого нетерпящая возражений школьная программа когда-то вогнала в узкие рамки “хищника”, идущего на смену неспособному ни к чему дворянству, Сергей Борисов играет так, что вызывает целый спектр самых разнообразных чувств: от одобряющей улыбки и сочувствия до ужаса в кульминационной сцене. Сдергивающий пиджак, кричащий, нет, ревуций, нависающий над всеми, он тут и вправду хищник... Иронии в словах “Идет новый помещик вишневого сада” нет, а есть только вос-торг и победа»⁴.

⁴ Слюняев С. Смешно. До слез... // Димитровград-Панорама, 1997, 28 янв.

– Я, если по совести говорить, – продолжал С. Борисов, – поздненько стал понимать и принимать, что называется, ценности общечеловеческие. Ох, поздненько. Наверное, когда мне уже за тридцать пять лет перевалило. Я «ковал» свою карьеру, судьбу. Пер вперед... И дров наломал, будь здоров. А потом по-другому стал на жизнь смотреть, во многом по-другому, в силу того, что стал общаться с этим народом, с этими людьми. К примеру, по-другому стал относиться к Богу, не к религии как таковой, а именно к тому, что можно назвать Богом, Высшей силой. Которая нам что-то дает, спрашивает, заставляет отвечать. И ничего не бывает просто так. Проявились смыслы, которые меня как материалиста стопроцентного раньше вообще не интересовали. А когда я сюда, в театр, пришел, стал пытаться разбираться... Разбираться – это, наверное, не то слово. Что тут разбираться. Ты это либо чувствуешь, либо не чувствуешь. Что-то является для тебя значимым, или не является, как раньше не являлось. Хотя, честно скажу, в последнее время я снова буксую. Идет перестройка очередная, переосмысление...

– Сколько сейчас лет?

– Сорок пять.

– Критический возраст, наверное.

– Да. Ловишь себя на таких вещах: я прекрасно могу давать советы пациентам. Все разложу, покажу. Человек – я вижу – уходит благодарный, довольный. Но как это к себе применить? Как быть в реальной жизни с этой проблемой, что внутри у тебя? Я сдал немного энергетически. Это замечают все наши, Степаныч. Он все ждет, когда я восстану, как Феникс, и буду прежним Борисовым. Прежним уже не буду никогда, наверное. Я другой Борисов. Я себя стал ловить на мысли, что в какие-то моменты мне менее интересно стало играть. Хотя по-прежнему в театре провожу большое количество времени. Я вроде правой руки Владимира Степановича. По оргвопросам. (Такая деталь – просторный джип Сергея вместе с хозяином всегда оказывается под рукой Казанджана – нужно ли везти костюмы и актеров на открытие фестиваля в Ульяновск или встречать гостя на вокзале.)

Екатерина Полякова, 1986 года рождения. В театре с 1998 года. В 2003 году, когда состоялся разговор, – одиннадцатиклассница, исполнительница роли Офелии в «Гамлете». В прошлый приезд, пятнадцатилетнюю Катю я видел в роли служанки Маланьи в «Сватовской карусели» и Дуняши в «Женитьбе». Юная

актриса удивила тогда легкостью и импровизационностью игры, чувством юмора, органичной пластикой.

На вопрос, как попала в столь раннем возрасте во взрослый театр, объяснила:

– У родителей друг хороший есть, дядя Сережа Чурбанов. Он человек такой – театральный, часто ходит на спектакли. А дома с сыном своим, Пашкой, сцены сочиняли. И меня привлекли. Мне лет десять было, когда мы с Пашкой начали разыгрывать сценки, клоунаду на днях рождения, в Новый год. Перед семьями, конечно, перед узким кругом людей.

Вы, наверное, знаете, что подиумцы каждый год ходят на плотках по реке. На целую неделю отрываются от цивилизации. Они там все Робинзоны такие. У них там все распределено. Женщины готовят, мужчины – дрова, рыба. Едят все вместе. Ложки и миски деревянные. Так здорово! И как-то они пригласили дядю Сережу. И дядя Сережа говорит: «Катюш, поехали. Пашка тоже поедет». И мы приехали на машине на завершающую стоянку. В конце отдыха устраивается общий концерт. И дядя Сережа уговорил нас с Пашкой показать одну из наших сценок. Нам было тогда лет по одиннадцать–двенадцать.

– А что это за сценка?

– Я представляла жену итальянца. Мой муж – Пашка – приходил домой очень поздно, навеселе, весь в губной помаде. И мы ругались, выясняли отношения на таком «ломаном» итальянском языке, как бы с акцентом. Подиумцам понравилось. Они все смеялись.

– Вы эту сценку где-то взяли или сами сочинили?

– Дядя Сережа придумал. Владимир Степанович через год-полтора пригласил меня на первую роль. «Улицы нашего детства» («Матросская тишина» А. Галича). Я играла героиню в детстве. Так началось.

– А потом?

– Потом «Кошкин дом», потом «Женитьба», потом «Карусель» и «Гамлет».

– Скажите, Вам сложно каждый раз «входить» в Офелию или Вы особенно (психологически) не готовитесь к выходу на сцену?

– Когда я прихожу на «Гамлета», надеваю свой костюм, появляется иная осанка, внутреннее состояние. Первые два действия я особенно не напрягаюсь. А вот третье действие...

– Переход в «сдвинутое» состояние? Как Вы к нему приходили?

– Я смотрела американского «Гамлета». Не могу сказать, что Офелия мне там понравилась. Особенно в сцене сумасшествия. И я решила сделать по-своему. С Владимиром Степановичем вместе посидели, подумали. Он что-то сказал, я что-то предложила. И как-то пошло-пошло. Но не сразу. На первых спектаклях было что-то ужасное. Кошмар. Очень хорошо, что Вы первых спектаклей не видели. Я там вообще никакая была. Все приходит со временем.

– Скажите, пожалуйста, Офелия для Вас – что такое? Как Вы к ней относитесь, как оцениваете? Есть между вами какие-то точки соприкосновения, кроме молодости?

(После паузы.) – Вы знаете, моя личная жизнь вообще... там такой кавардак... Я в жизни своей никогда никого не любила, кроме мамочки. У меня были молодые люди, которые мне нравились. Но чтобы чувства такие яркие... как у Офелии, я не испытывала пока. Офелию я очень уважаю. Она девушка чистая, непорочная, можно сказать – ангелочек. Очень поддается эмоциям своим. Любит Гамлета, и все, что с ним происходит, на нее влияет сильно. И мне ее очень жалко. Я в жизни не такая. Я такая... мужественная... Я себя так вижу. По пустякам не плачу. А Офелия... Когда перевоплощаешься в этот образ, проживаешь эту роль, понимаешь, как же этой девочке тяжело, как же ей трудно без мамы (я маму свою очень люблю), у нее только отец и брат, то есть никакой поддержки женской вообще нет.

– А что у Вас за семья?

– Обычная. Мама – товаровед, папа – военный, брат – школьник.

– А почему вчера родители были на нашем общем разговоре о «Гамлете»?

– Мы живем далеко, в другой части Димитровграда. И они часто за мной приезжают. А когда не получается, такси вызываем. Вчера они ездили на Жванецкого в Ульяновск. Мама звонила, и я сказала, что после спектакля задержусь. Они понимают, как это важно для меня. И по дороге из Ульяновска заехали за мной.

– А как Вы чувствуете себя во взрослой актерской среде? Вы – школьница и сложившиеся, определившиеся люди.

– Мне здесь так хорошо... Всегда. Потому что я очень люблю Владимира Степановича, я очень люблю всех артистов, всех без исключения. Я дома чувствую себя хорошо. А здесь – не могу сказать, что еще лучше, но практически так же, как дома. Здесь аура хорошая. Очень. Даже когда после спектакля устанешь,

приходишь домой счастливая. Обалденное состояние. Даже не замечаешь, что устала.

– Ваших сверстников в театре нет. Почему?

– Многие мои сверстники просто не знают, не замечают, что есть театр. Они живут в своем дворе, своем мире, гуляют своими компаниями...

– А ваши одноклассники? Их интересует, почему Вы здесь? Они бывают на спектаклях?

– Да, они часто приходят в театр, девочки в основном. Мальчишки реже. Когда девчонки их с собой вытянут. Девчонки в восторге: «Как здорово! Мы здесь так отдыхаем. Как у вас здесь хорошо. Какие актеры!». Интересуются, как я сюда попала...

– Ваша школа обычная или с каким-нибудь уклоном?

– Школа обычная, а класс специализированный – химико-физический, в основном мальчишеский. Я пошла в этот класс, потому что в будущем хочу быть хорошим врачом.

– Врачом?! А я думал, Вы сейчас скажете: поеду поступать в театральный.

– Нет. Мне очень нравится театр. Но я не вижу себя профессиональной актрисой.

– А почему?

– Я очень самокритичная. Редки спектакли, когда мне нравится, как я играю. Если я плохо сыграла, то потом ем себя не знаю сколько времени.

– Серьезное отношение к театру и скептическое отношение к своим способностям?

– Да. (В следующем году Е. Полякова поступила в Самарский медицинский институт. Когда появляется в Димитровграде, непременно заходит в театр.)

Сергей Шляконов, 1976 года рождения. В театре с 1992 года. По первому образованию инженер-технолог легкой промышленности. Сейчас учится в Московском полиграфическом (заочно). Работает в рекламе.

– В театр пришел школьником. У нас был класс историко-литературный. И практика должна была быть связана с профилирующими предметами. Выбор: либо в библиотеке, либо в театре. Мы классом решили, что в библиотеке скучно, в театре интереснее. Владимир Степанович к нам в класс пришел. Что-то мы читать стали. Кажется, «Три сестры». Я до этого в театре-то мало бывал. Ходил несколько раз в городской, но без интереса. А тут втянулся. Понравилось с Владимиром Степановичем

общаться. После «практики» остался, один из всего класса. Первая роль была в «Голом короле» – чистильщик сапог короля, сначала со словами, потом без слов. Потому что я никак не мог их нормально произнести. Долго не играл – года два – сидел на звуке и свете, но из театра не уходил. Коллектив притягивал. Никогда раньше я не общался с такими людьми. А потом в «Федоте» роль появилась. Ну и начал играть.

– Вы сказали: притягивал коллектив. Чем? Разочарований нет? Ведь долго, более 10 лет вместе.

– Нет. Я перед родителями своими не чувствую такой ответственности, как перед Владимиром Степановичем. От родителей могу отмахнуться: отстаньте, я сам все знаю. От Владимира Степановича – нет. Он такой... наставник. Потом Сергей Борисов. Санька Сауэр. У меня друзья только тут. Ну и, естественно, сама игра. Хотя мне нравится репетировать больше, чем играть. Такое ощущение появилось во время подготовки «Трех сестер». Тузенбах – это моя первая, я так считаю, серьезная роль. Хотя бы до этого Герцог в «Скупом рыцаре». Но не то... В «Трех сестрах» мы с Сашей Сауэром как дублеры готовили одну роль. Так мы до трех ночи стояли у его подъезда и спорили. У него один взгляд на Тузенбаха, у меня другой совершенно. И мы друг другу доказывали, что-то общее искали. И никакого соперничества абсолютно не было. Наоборот, смотришь, в чем помочь. И он...

– Но возникают же какие-то недоразумения, конфликты.

– Возникают. На моей памяти был один разрушительный конфликт.

– А как они снимаются?

– По большому счету, Владимиром Степановичем. Он тактик такой и стратег. Здесь гибкие взаимоотношения.

– Я вчера на Вас «наехал»... Как Вы к этому отнеслись, честно?

– Нормально. Ваши советы совпали с моими ощущениями.

(Гамлет с первых минут появлялся прямолинейным судьей. Перед ним мать, а не только Клавдий.)

– Гамлет столкнулся с непонятной для него ситуацией. А Вам уже все ясно. Можно ли с ходу, сразу осуждать свою мать? Попробуйте понять. Внутренне. Как могло произойти, что двух месяцев еще не прошло после смерти отца... И если Вы в первом акте займете позицию человека, желающего *понять*, мне кажется, все встанет на место. И вторая часть роли, которая идет прекрасно, получит развитие. Скажите, у Вас есть мечта – что-то сыграть... Или Вы целиком и полностью идете за Владимиром Степановичем?

– Иду за Казанджаном, да. У нас Гамлет совпал и Хлестаков в принципе совпал. Если честно, мне хочется больше Чехова играть. Владимир Степанович собирается «Чайку» поставить.

– А в «Чайке» кто? Треплев? Тригорин?

– Треплев.

– Желаю успеха. Я хорошо помню вашего Тузенбаха.

Ольга Троицкая, 1961 года рождения. Преподаватель литературы в школе. В театре с 1995 года. Очень талантливая актриса. В прошлый раз я ее видел в «Трех сестрах» (Ольга) и в спектакле на двоих актеров «С новым годом!» по пьесе М. Ворфоломеева (Евгения). Играет также Агафью Тихоновну в «Женитьбе» Гоголя. В «Гамлете» и «Ревизоре» не занята. Я спросил В. Казанджана – почему? Он ответил: «Теперь можно сказать правду. Я очень хотел, чтобы Оля играла Гертруду в “Гамлете”. Но пришел ее муж – мой старый приятель – и попросил (с условием, что разговор останется между нами): «Не занимай пока Ольгу. Она очень загружена в школе. Если еще ты ее запряжешь, мы с сыновьями не будем видеть ее». Так О. Троицкая не сыграла в «Гамлете». Но на мой разговор с труппой после спектакля приходила. И мы договорились встретиться и побеседовать. На следующий день я получил приглашение на обед к Троицким. Сопровождал меня С. Борисов. Обедали вчетвером: Ольга, ее муж – Сергей, Сергей Борисов и я. Таким образом, разговор с актрисой состоялся при свидетелях и участниках. Фоном служили обычные звуки, сопровождающие трапезу (довольно обильную и вкусно приготовленную), и беспрестанный скрип-«чириканье» попугайчиков.

– Оля, традиционный вопрос: как Вы оказались в «Подиуме»?

– В юности, пройдя огромный конкурс, я поступила в театральную студию при республиканском телевидении в Казахстане. Пятнадцать лет мне было. Позанимавшись полтора года, я оттуда ушла, поняв, что у меня не такой дар, чтобы делать актерство профессией. Потом я не хотела толкаться, продираться, поступаться своими принципами, терять возможность обретения семьи.

Мы с Сергеем в 1984-м году сюда приехали. Приехали в июле, а в сентябре пошли смотреть «Поэт и фарисей» по Высоцкому. Честно говоря, пошли из-за Высоцкого. Не рассчитывая на то, что увидим что-то стоящее. А увидели. И под впечатлением были. Потом я смотрела «Она в отсутствии любви и смерти» по Радзинскому. Обычно я сразу могу определить силу воздействия – физически начинаю ощущать то, что получаю эмоционально...

У меня весь спектакль ломило колени. Я находилась там, внутри действия.

Володя (Казанджан. – А.Ш.) меня позвал в театр. Тогда была проблема с актерами, приходилось уговаривать людей. Сейчас это странно представить себе, но что было, то было. Меня муж не пустил тогда. Сказал: «Сейчас у тебя на первом месте школа, на втором мы. (У Троицких двое сыновей.) А что будет? Школа, театр, потом мы. Я такого не хочу». Наверное, он прав...

Сергей Троицкий: Мы с Володей давно знакомы. Семьями сдружились, друг к другу в гости ходили, праздники совместно отмечали... Я к тому времени в частный бизнес ушел... Как сейчас помню, курили мы на крылечке, и я ему парочку советов дал, как дело организовать. А не так давно мы вот так же стояли, курили и он говорит: «Слушай, Серега, когда мы тогда с тобой разговаривали, я представить себе не мог, что вот так оно все и произойдет»... Так что я своими руками себе...

– Осложнил жизнь?

С.Т.: Ну, не то чтобы... (*Улыбаясь, посмотрел на Ольгу.*) Разукрасил ее.

– И все-таки через какое-то время Вы, Оля, оказались в театре. Что для Вас «Подиум»?

– Человек чувствует себя счастливым, когда реализуется – в любви, в деле своем, в семье, в мире, в жизни... Я могу назвать себя счастливым человеком. Может быть, это иллюзия, но театр дает мне ощущение полноты жизни. Я пробовала писать стихи, прозу, песни... Не для кого-то, для себя. Нравилось. Мне очень повезло, что есть «Подиум», есть Володя Казанджан...

– Есть дом и есть школа?

– Да-да-да. Понимаете, дом и школа – это то, что я сделала сама. А есть еще что-то, с чем мне повезло. Такая удача в жизни.

Театр живет вокруг Володи Казанджана. Это феноменальная совершенно личность, харизматическая... Он все время сомневается в своих способностях режиссерских. Поставит спектакль и ему тут же начинает все не нравиться. Он никогда не скажет, не представится: я режиссер. Начнет смущаться, объясняться.

Наш театр существует вопреки всему. Каким-то законам театральным, законам выживания в сегодняшнем дне. Никто нам не верит, что мы не получаем зарплату, что можем днями и ночами репетировать. Среди нас нет нуждающихся. Все зарабатывают на жизнь, профессией довольны. Поэтому все очень интересно. В моей учительской среде встречаются люди, любящие

говорить: я всю душу отдаю. Вопрос: а есть что отдавать? Нужно же наполнять ее – душу. Театр дает возможность быть интересным в другой своей жизни, вне театра, а другая жизнь – быть интересными в театре. Мы приносим туда свой опыт, опыт общения в профессии, в личной жизни.

Когда Сережа брал меня в жены, моя мама ему сказала: помни, ты берешь в жены не просто женщину, ты берешь учительницу, имей в виду. Мама учительница, она знает, что это такое. И вот Сережа мой несет двойной крест. Он и то терпит, и это. Между прочим, никогда в жизни – мне еще в этом повезло – он ни разу ни над чем не посмеялся. (Я рано вышла замуж, 19-ти лет. Через два года серебряная свадьба. Сережа старше меня на шесть лет.) Ни над какими моими... ни над какой моей песенкой, стихотворением или чем-то еще. Причем он может достаточно критично отнестись, но всегда серьезно. К моей школе, к моим друзьям, к моим увлечениям. *(Пауза. Улыбнулась.)*

Но вот Гертруду в «Гамлете» он не дал мне сыграть. Не дал. Причем в секрете держал. Мне Казанджан совсем недавно признался в заговоре. А тогда он обосновал отказ так: «Надо выпустить спектакль, уже времени нет. Некогда с двумя актрисами репетировать. Давай отложим, ты же сейчас занята очень».

– Сережа, почему не дали Гертруду сыграть?

С.Т.: Я сторонник золотой середины. Когда же начинают в ту или иную сторону сильно грести... Любые крайности – они всегда чреватые – ведут либо к разрушению, либо к стагнации. Поэтому пришлось немножко порулить. Я думаю, только на пользу пошло. Всем. Оля прекрасная актриса. Но Вы ее не видели в школе. Она и педагог прирожденный.

– Кстати, Оля, а как ученики относятся к Вашему увлечению театром и к театру? Какие сейчас старшеклассники?

– Они, знаете, какие? Они естественные... Вот мы всегда выполняли какие-то роли. Были отличниками, председателями совета дружины, послушными сыновьями и дочками. А на улице другие роли на себя брали. А они какие есть, такие и есть. Какие на улице, такие и в школе. Они живут в современном мире. Они понимают: мир таков, что ты или принимаешь его правила, или будешь выкинут. Пожалуйста, выбор есть. Хочешь, сиди у обочины со своим яблоком. Хочешь, встраивайся, узнавай правила, принимай эти правила и беги по этому шоссе. Можешь не устраивать гонки, иди со своей скоростью, куда тебе надо. Мир не так плох. Сейчас нашим детям постоянно, из всех источников информации, дома и на улице внушают: жизнь ненормальна, она

плоха, так жить нельзя. А для них это нормальное, свое время. Они его приняли. Они в нем живут. Они его любят. Умудряются быть и нежными, и честными...

– И всякими...

– А всегда было так! Я могу сказать, не лукавя и не хвастаясь. У нас считается престижным ходить в «Подииум». Город маленький. Многие ходят, потому что положено. Гостей ведут в «Подииум». Иностранцев водят. Не знаю, что они понимают... Мы цены на билеты не поднимаем, потому что знаем: сделаем дороже, все равно будет идти народ. Но кто-то отсеется. У нас в первую очередь студенты, школьники и интеллигенция – бюджетники, поэтому нельзя нам цены поднимать. В следующем году «Подииуму» будет двадцать лет. Уже целое поколение выросло, которое без театра не представляет себя. Есть зрители, которые ходят на спектакли по много раз, на определенных актеров. Вот на Сережу Борисова ходят. На Шляконова-Гамлета сейчас молодежь ходит. И мои на «Гамлете» были. По их реакции очень хорошо наблюдать, когда врут там – на сцене, а когда не врут. У меня Санька есть такой – все под сомнение берет. Иронично комментирует – с юмором человек. Сложно добиться, чтобы у него дух захватило от чего-нибудь. На «Гамлете» я все время чувствовала его. Видела – притих. Въезжал. Второй акт провис, скучно стало. В антракте мальчишки подходят: «А может, мы уйдем? Нам уроки учить надо...». «Как хотите», – отвечаю. Не ушли. В третьем акте – я видела – он, Санька, весь там – на сцене... Зацепило. Я не говорю о своих девчонках восторженных. А вот эта публика – мальчишки... Я считаю, что это победа большая. Многого стоит. Даже если его одного, Саньку, «взяли»...

Александр Сауэр, 1966 года рождения и Светлана Купкина, 1964 года рождения – в «Подииуме» соответственно с 1992 и 1995 годов. Супруги. Играют много, часто – вместе. Вдвоем исполняют «Скамейку» А. Гельмана, заняты в «Ярмарке» по В. Высоцкому, «Чайке» (С. Купкина – Полина Андреевна Шамраева, А. Сауэр – Медведенко). Кроме этого, С. Купкина – удивительная Зоя в володинских «Пяти вечерах», но об этом позже.

Светлана окончила музыкальное училище по классу фортепиано, Ульяновский пединститут (отделение дошкольного воспитания). Преподавала. Теперь работает в Наркологическом центре.

А. Сауэр окончил Самарский политехнический институт. Работал в НИАРе. Сейчас, как и Светлана, в Наркологическом

центре (куда их привлек актер «Подiums» Владимир Лифшиц – врач, овладевший в США оригинальной методикой излечения от наркозависимости).

– Как оказались в «Подiums»?

С.К.: Я – случайно. Мой единственный контакт со сценой произошел в шестилетнем возрасте и закончился конфузом. В родном Шадринске (Урал) я застала еще время, когда дворами дружили. И дрались – двор на двор. Однажды дворовая команда решила поставить спектакль для детского садика, который располагался внутри двора. Мне, маленькой, досталась роль пажика. На меня надели костюмчик зайчика – беленькие штанишки, кофточку, какую-то беретку – и строго наказали – не пачкать (костюм взяли в детском саду). Роль моя заключалась в том, что я должна была вынести стакан с томатным соком, поклониться и уйти. Томатный сок – тертые кирпичи. Натерла я кирпич, разбавила водой. И так разволновалась, что когда вышла, споткнулась... и вылила «томатный» сок на себя и еще на кого-то попала. Потом подняла этот стакан, поставила, поклонилась и ушла.

В «Подiums» я попала на роль Капочки («Сватовская карусель»), потому что ее некому было играть. Моя мама репетировала роль Павлы Петровны – маменьки Миши Бальзамина (его играл А. Сауэр. – *А.Ш.*). Вот она и говорит В.С. Казанджану: «Чего ищешь – возьми мою Светку». Я вожусь дома с двумя своими девочками. Вдруг звонок по телефону: «Это Владимир Степанович Казанджан из театра “Подiums”. Я режиссер. Вы хотите в театре играть?» – «Не знаю...» – «Ладно, подумайте и приходите». Я кладу трубку, ничего понять не могу. Для меня этот театр был... Знаете, я Владимира Степановича Володей до сих пор не могу называть. Когда я «Федота» смотрела, я за кулисы к маме не смела зайти. Мне приглашительный дадут – я приду, посмотрю, выйду... Перед тем как я попала на сцену, у мамы было 50-летие, которое отмечали в театре. Я попросилась на стол накрывать. Потом собиралась посуду вымыть, чтобы мама не напрягалась. А меня посадили рядом с мамой, в центре стола. У меня, честно, был шок. Не ожидала. Думала, постою там за стоечкой и просто погляжу.

Когда я пришла на роль Капочки, был второй шок. Владимир Степанович вручает мне роль, отпечатанную, и говорит: через два дня репетиция, от сих до сих выучи. И вот сидим в зале, читаем по ролям, а боковым зрением, оно у меня хорошо развито, вижу – Степаныч с Зайчиковой (сейчас Вишневецкая) переглянулись. Ну, думаю, все – провал. Ну и ладно. А Степаныч говорит: хорошо – на сцену!

(Так, уже в 30-летнем возрасте Светлана Купкина оказалась на сцене в роли Капочки, к которой неудачно сватался Миша Балзаминов – А. Сауэр. В жизни обернулось иначе: Светлана и Александр, познакомившись в театре, вскоре, как говорят в народе, «сошлись». Светлана с первым мужем была уже «в разводе», а Саша – одинок.)

А.С.: Я в «Подииум» попал, можно сказать, по направлению. (Улыбается.) С производства. В школе и институте – кого я только не играл... То же, как и Света, окончил музыкальную школу. По классу баяна. И там, конечно, старались учеников использовать в различных концертах. Стихи пишу. Сейчас очень редко, а раньше, когда учился в Самаре, много сочинял. Наверное, от какого-то одиночества, может, излишне сентиментален был... Про сочинительство мое узнали. И я оказался в СТЭМе. Когда вернулся в Димитровград, попал в НИАР, в отдел, который занимался ремонтом измерительных приборов. В перерывах, когда мы чай распивали, я всех развлекал. Люблю, когда люди улыбаются, когда настроение хорошее. И однажды мне говорят: Сашка, тебе надо в театр. У нас есть театр – «Подииум». «Кто меня возьмет в театр, – отвечаю. – Что я, актер что ли?». Но руководитель инженерной группы позвонил Казанджану и рекомендовал меня. И вот я, как в добрые старые времена, пришел в театр и говорю: «Я от Валерия Владимировича». Владимир Степанович: «Понял». И вручил мне отрывок из «Голого короля» Шварца. Я выучил, снова пришел. Он меня прослушал и говорит: «Понятно. Ты пока иди, а попозже мы состыкуемся». Ясно, думаю, – не подошел. Но через некоторое время прихожу в общежитие, а в двери записочка (до сих пор храню): «Саня, позвони, есть очень интересное дело». (Однако в «Подииуме» на первых порах, в первых ролях А. Сауэр не раскрылся. Неизвестно, как бы сложилась его дальнейшая судьба, если бы А. Сауэр не получил предложения со стороны. Александр Анфиногенов – актер городского драматического театра – человек талантливый, тяготеет к режиссуре. Со сборной командой актеров не однажды ставил спектакли. В 1994 году он [с согласия В. Казанджана] пригласил А. Сауэра и еще одну актрису из «Подииума» О. Мынцову сыграть главные роли в спектакле по гоголевскому «Вию» и пьесе Н. Садур «Панночка». Спектакль удался. Роль Хомя стала первой по-настоящему яркой актерской работой А. Сауэра.) Саше Анфиногенову удалось меня «пробить». Он профессиональный актер (может быть, как режиссер он где-то и проигрывает), его показы были очень для меня полезны. Я, как губка, впитывал в себя новые,

открывавшиеся приемы. Впервые в этом спектакле понял, что такое творческое состояние, глубоко погрузился в образ.

Вскоре в «Подиуме» А. Сауэр получил роль Миши Бальзаминова и блестяще сыграл (премьера состоялась в ноябре 1995 г.). В театре у него началась другая жизнь. Он ушел из НИАРа и стал работать в «Подиуме» зав. постановочной частью.

– Мы с Владимиром Степановичем задумали сделать кукольный театр. Дело в том, что первое помещение театра было частью ДК строителей. Мы там как под дамокловым мечом жили. Нас в любой момент могли выгнать. Вот мы и запустили кукольный театр. Ну не посмеет никакая сволочь выгнать людей, которые для детей играют. Не сможет. Вот такой тактический был ход. И в то же время – творческий. Меня увлекала механика кукол. Я же инженер. Мы ездили в Ульяновский кукольный театр, посмотрели их кукол, как они сделаны. И начали делать свои. Со временем я понял, что можно конструировать механику кукол и поинтереснее. Было очень любопытно фантазировать, что кукла должна делать, как она должна играть, какие с ней могут происходить трансформации. Накопленный актерский опыт помогал. И технический. Работали с Владимиром Степановичем вместе. Садились вдвоем. В.С. ставил задачу. Я предлагал решение. Он, отталкиваясь от моих идей, добавлял свое. Вот так – в диалоге – и работали. Когда театр переехал в новое – свое – здание, для кукольного театра выделили специальное помещение на втором этаже со сценой и ширмами. Детские спектакли пользуются успехом. Кроме того, родилась идея: новеньких сначала пропускать через кукольные спектакли, а потом, если приживутся, включать в основную – драматическую – труппу. Так у нас появился Леша Алещенко (позднее – Треплев в «Чайке», Слава в «Пяти вечерах». – А.Ш.). Я сам с удовольствием сыграл в двух спектаклях.

С.К.: Я тоже играла. С наслаждением.

А.С.: Очень интересная творческая задача. Работает другой актерский аппарат. Много, почти все, решает речевая выразительность, которая оживляет маску, придуманную Аленой Казанджан. Очень хороший актерский тренаж.

(Мы еще долго разговаривали. С особой теплотой, эмоционально – перебивая, дополняя друг друга – двое уже не очень молодых людей говорили о сложившихся отношениях в театре.)

А.С.: У нас все время идет коллективная работа над спектаклями. Выходишь со сцены: послушай – говорят – вот этот момент был классный, а вот здесь ты не дотянул... Владимир Степанович

во время спектакля не подходит. Он потом отметит основные вещи, сделает замечания, скажет, что нужно сделать. А все нюансы – это работа своих: вот это классно – закрепи, а вот это... (Уточняю: *каждый так поступает? Сауэр кивает.*)

С.К.: Нет, Саш, я не могу сказать, что каждый. И не каждому доверяешь. Если мне что-то посоветовал мой Саша, сказал Саша Киселев или Ольга Мынцова, Сергей Борисов, Ольга Троицкая, то я обязательно прислушаюсь. Если нет расхождений с режиссерским замыслом, работает на него, я обязательно так сделаю. На сцену выходишь, слышишь: «Свет, поправь. Там завитушка не так, в костюме что-то сбилось...» Или вот гитару Борисов потерял – все ринулись искать, никто не сел – пусть другие поищут. Молодые еще как-то присматриваются. Еще учатся выстраивать отношения. То, что происходит в работе над спектаклями, на жизнь переносится. Саша уезжал как-то, звонит: меня нужно встретить в Самаре. А машина, на которой договорилась встречать, сломалась. До Самары три часа, а машины нет. Но встречать-то надо. Ладно, думаю, придется такси брать. Прихожу в театр. Борисов спрашивает: «Свет, ты чего такая?» – Представляешь, Сереж, через три часа Сашку встречать, а машины нет. И тут же Саша Киселев спрашивает: когда ехать надо? Борисов, кто поедет? – Гоша Корнев подходит (вот еще Корнев – забыла его назвать – скажет: не так повернулась, ресница не туда встала, – все скажет). Трое стоят, решают, кто поедет... Понимаете? Если что-то случилось, можно быть уверенным – помогут. Позвоню Борисову, позвоню Ольге, Саше Киселеву, тому же Гоше, Леночке, Мынцовой. Отношения могут быть более плотными, менее плотными. Но если что-то надо... Вот свадьба у нас с Сашей была... Мы не собирались справлять, хотели собраться семьей. Какая свадьба в наши годы. (У Светланы две взрослые дочери – 17 и 21 год – от первого брака.) Но свидетели должны быть. Борисова надо звать – зовем. Казанджана надо звать, Троицкую надо звать, естественно. Ситникову надо. – Уже пятнадцать!

А.С.: Махнули рукой: все! в театре будем справлять!

С.К.: Думаю, ну мы вечерком в театр придем, чего-нибудь простому сообразим. Какое там! Четыре дня готовили всем скопом эту свадьбу. Меня заставили надеть свадебное платье. Сашу – свадебный костюм. Ребята такие молодцы – с девяти утра до двенадцати ночи по полной программе: выкуп, катание, роспись – все, как у молодежи. Вечером капустник, застолье. Если бы не было таких отношений, конечно, пришли бы, поздравили... А устроили нам настоящий праздник.

С.К.: Степаныч обижается на нас: вы поздно приходите на репетиции. У нас такая работа... требует много эмоционального, где-то и творческого, и душевного вложения, отдачи. Мы спасаем людей – по сути это так. Называем их студентами, ребят, которые имеют или имели проблемы, связанные с наркотиками.

А.С.: Эта трагедия на тебе висит, она прямо на твоих плечах, и ты приходишь в театр, а тебе нужно сейчас идти на сцену. Одеваешь костюм и должен быть другим... А после спектакля думаешь: как хорошо, что я в театре. Мне кажется, у Казанджана это отеческая ревность. Он знает, что мы не отходим, а просто больше отдаемся работе вне театра. Это именно отеческая ревность. Я же вижу, что он влюблен в своих актеров. Кого-то больше, кого-то меньше, но любит всех.

С.К.: Идет наш с Сашей спектакль. А звукооператору надо уходить на смену. Нужна замена. И Владимир Степанович, совершенно больной, аж шатается, говорить почти не может, приезжает. Убедился, что спектакль начался, начался неплохо, принимают хорошо... Вызвал Лешу Алещенко, чтобы закончил, только тогда уехал.

А.С.: Мы все взаимозаменяемы. Если надо, я встану в радиорубку, проведу спектакль. Когда приходит новенький, мы общаемся, смотрим: наш человек или не наш. Стерженечек есть, душа на месте, делает любую работу вместе со всеми – наш человек. Когда приходит за две минуты до спектакля, с холодным носом на сцене и сразу после сматывается – не наш.

С.К.: Но принимаем мы всех, кто бы ни появлялся. Ты можешь приходить на спектакли, на сдачи, можешь участвовать в создании капустников, просто прийти поговорить, все что угодно. Никто не откажет в общении. И человек сам понимает и решает, может, хочет в этом режиме существовать или нет. И когда решает уйти, уходит спокойно.

Ансамбль – явление душевное

Каждый, кто хорошо знаком с жизнью любительских театральных коллективов начиная с 1960-х годов, ничего нового из только что прочитанных «бесед» не вынесет. Разве не то же самое (театр – второй дом, атмосфера творческого содружества, взаимопонимания, поддержки и т.п.) можно было услышать от участников молодежных студийных коллективов 1960–1980-х годов? Одни отметят сей непреложный факт со скептической улыбкой: время-то меняется, а они все «туда же», живут с повер-

нутыми назад головами (и мозгами). Другие (к ним относится и автор этих строк) слышат те же речи с нескрываемым чувством удовлетворения. К счастью (пусть для небольшого в процентном отношении количества людей), не все проходит, не все исчезает. Кое-что, без чего не может полноценно жить театр, сохраняется, прорастает в новых социальных условиях, в чем-то находит опору, чему-то сопротивляется.

Основу труппы «Подiums» составляют зрелые, крепко стоящие на ногах люди. Их содружество – не кучкование едва оперившихся юнцов и не тусовка арт-аутсайдеров, а вполне сознательный театральный союз. По профессии, которая кормит, – врачи, педагоги, научные сотрудники, менеджеры. Квалифицированные, авторитетные специалисты, с солидным стажем работы. Профессионализм, деловая репутация (город сравнительно небольшой – все на виду) в немалой степени определяют серьезность отношения к актерской деятельности.

Существенны и такие обстоятельства работы «Подiums». Он расположен в Новом городе, возникшем в связи со строительством НИИ атомных реакторов. Так что здесь много так называемых людей интеллектуального труда.

К серьезной работе над собой актеров побуждает и ритмичный режим работы: репетиции, регулярные выступления перед публикой. И наличие в Димитровграде профессионального театра.

Определить явление, именуемое «Подium», оперируя привычными категориями профессиональный – непрофессиональный (любительский, самодеятельный) невозможно. Тут в самый раз подойдет родовое понятие – театр, без всяких уточняющих определений. (Так в свое время непросто было отнести к чисто любительским известные коллективы 1960–1980-х годов: Студию «Наш дом» и Студенческий театр МГУ, Ивановский молодежный театр, челябинский «Манекен», омский Театр поэзии, ленинградский студенческий театр Института инженеров железнодорожного транспорта и мн. др.)

Актеры «Подiums» именуют себя «подиумниками». В шутиливой самоаттестации выражается свойственная артистической среде склонность к розыгрышу, остроумному словцу. И понятное желание вполне зрелых людей иронией прикрыть увлеченность сценой, а еще – немодное сейчас какое-то первозданно-доверительное отношение к своему театру-дому и его главе В.С. Казанджану – Степанычу.

Хорошо известно, что подлинный репертуарный театр отличается от всякого другого не элементарная стабильность актерско-

го состава (часто она – признак застоя), не набор разноплановых постановок, а наличие актерского ансамбля, интегрирующей, созидательной воли режиссера-лидера. Таких театров всегда было не очень много. Но существовала вера (или заблуждение), что именно они и есть соль отечественного театра, его сердцевина и опора. Теперь так думают немногие. Дмитровградцы в их числе.

В. Казанджан собрал не просто талантливую труппу. И публика приходит в «Подиум» не только за впечатлениями от конкретных спектаклей. Ее привлекает *целое* театра. Оно в ауре театрального дома, в шлейфе прежних, пережитых здесь эмоций, в токах, исходящих от актеров, не остывших в своем желании играть, в атмосфере содружества, ощущаемой и зрителями. Здесь многое держится на взаимной симпатии, расположенности, доверии, на способности и возможности заряжаться и заражаться друг от друга. На ансамбле. В том понимании, на котором настаивал Михаил Чехов: «Ансамбль на сцене есть явление чисто душевное. Его нельзя достигнуть внешними средствами. Ансамбль есть результат созвучия душ...»⁵. В нем особое обаяние «Подюма».

2007

Я снова еду в «Подиум»!

Третья встреча с театром «Подиум» произошла в марте 2007-го, спустя три года после второй. Я должен был приехать раньше. Но... заболел и надолго вышел из строя (не мог репетировать и играть) Владимир Казанджан. Неожиданно покинул театр – уехал в Москву С. Шляконов – исполнитель центральных ролей в «Ревизоре», «Гамлете» и «Чайке». Молодой человек получил заманчивое по содержанию и зарплате деловое предложение. Увы... Для театра потеря из невозможных. Какое-то время театр держался на старых спектаклях «Сватовская карусель», «Про Федота-стрельца», «Кошкин дом». Оправившийся от недуга Казанджан сделал вводы в «Замок в Швеции», поставил «Скамейку» А. Гельмана, «Ярмарку» по стихам и песням Вл. Высоцкого, «Пять вечеров» А. Володина. Театр заработал в полную силу. И меня позвали.

⁵ Чехов М. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. М., 1986. С. 142.

Сначала коротко о том, что я видел, в чем участвовал за пять дней, проведенных в Димитровграде. Наконец-то удалось побывать в том районе, который именуют Старым городом. Там расположен городской драматический театр, где я посмотрел один спектакль. Его репертуар строится в основном на зарубежной популярной (коммерческой) драматургии, преимущественно комедиях: Д. Патрик «Странная миссис Сэвидж», Р. Куни «№ 13», А. Герни «Сильвия», М. Мэйо, Э. Эннекен «Моя жена лгунья», Р. Шеридан «Дуэнья», А. Касона «Вечерние розы», А. Коровкин «Мужики и капуста» и др.

Каждый вечер, направляясь на спектакли в «Подиум», я проводил такой эксперимент: подходил к театру с разных сторон и у жилых корпусов, еще вдалеке от театра, спрашивал встречных – не знают ли они, как пройти к «Подиуму»? И ни разу не услышал отрицательного ответа. Люди самых разных возрастов останавливались и подробно объясняли, как пройти.

По окончании спектаклей (в этот раз я посмотрел «Замок в Швеции», «Ярмарку», «Пять вечеров») в репетиционной комнате собиралась вся труппа (и кое-кто из «близких»), и мы, не торопясь, часа по два разговаривали о только что сыгранном и увиденном. По завершении общего сбора беседа продолжалась в кулуарах (за чашкой чая или кофе, а то и за рюмкой водки). Один из вечеров завершили коллективным празднованием дня рождения актрисы. Предпоследний день я посвятил беседам один на один с актерами, дал два интервью корреспондентам местных газет. Последний день провели с В.С. Казанджаном – подводили итоги.

«Подиум» дал знать о себе еще в поезде, часа за два до прибытия в Димитровград. Я стоял в коридоре у окна и с изумлением взирал на заснеженные просторы без признаков весны (это после необычайно теплой мартовской и совершенно растаявшей Москвы). Ко мне подошел, как говорится, представительный, крепко сбитый мужчина лет сорока: «Здравствуйте. Вы, если не ошибаюсь, Алексей Петрович, едете к нам в Димитровград, в «Подиум»? – «Да. Простите, а Вы?» – «Вы меня не знаете. И фамилия моя вам ничего не скажет – Сергей Мынцов». – «Как же! Вы муж Ольги Жмайло». – «Верно!» – округлил глаза незнакомец. Откуда ему было знать, что мне известны перипетии замены фамилии Жмайло, которая для публики была, наряду с другими не менее значимыми именами актеров, знаком качества постано-

вок. (Муж настаивал, а режиссер медлил.) История отразилась в хорошо изученных мной театральных программах. В первых значилась актриса О. Жмайло, потом появилась О. Мынцова-Жмайло (Маша в «Трех сестрах»), затем О. Мынцова (Аркадина в «Чайке»).

Незначительная вроде бы коллизия отражала особое отношение актерских семей к театральному «дому» – смесь ревности и гордости за причастность к «Подиюму». Мужья, жены, дети, родители актеров – завсегдатаи не только премьер, но всех значимых театральных событий. Оказалось, и С. Мынцов бывал на спектаклях и обсуждениях в мои предыдущие приезды. Успешный предприниматель возвращался из столичной командировки. Когда поезд подходил к Димитровграду, мы разошлись, не прощаясь. Сергей сказал: «До вечера». Вечером Ольга – бывшая Жмайло, а ныне Мынцова – играла Офелию в спектакле «Замок в Швеции».

Пусть простят меня постановщик и исполнители, но этот спектакль не вдохновил меня на ответное развернутое высказывание. Первый драматургический опус Ф. Саган, весьма претенциозный, с парадоксальными поворотами сюжета, заинтересовал коллектив. Но природа дарования и опыт актеров «Подиюма» не совпадали со стилистикой пьесы, не позволяли адекватно воплотить предложенные драматургом сценические игры – хитросплетения тайных, по большей части противоестественных любовных связей. Тем не менее экзотическое содержание «Замка», самоотдача актеров обеспечивали зрительский успех, и спектакль надолго вошел в репертуар.

Украсила афишу «Подиюма» «Ярмарка». В. Казанджан не впервые обращался к творчеству любимого им поэта. В новой композиции актеры «Подиюма» поют, читают, разыгрывают стихи и песни Высоцкого как драматургические миниатюры. Конечно, трудно соревноваться с самим Высоцким, часто превращавшим свои песни в сценические шедевры (трагические, фантазмагорические, комедийные). Актеры «Подиюма» к этому и не стремятся. Они, как правило, легко и выразительно передают свое понимание произведений Высоцкого, являя его публике как действительно народного поэта.

Потрясающий вечер «Пяти вечеров»

В этот раз Казанджан и его актеры покорили меня глубиной и правдой сценической жизни в спектакле «Пять вечеров» А. Володина.

Спектакль безупречно выстроен. События, эпизоды, крупные и общие планы, сюжетные ходы соотносятся друг с другом и в целом постановки. Фрагменты четко отграничены (открывается и закрывается занавес, зажигаются и гаснут прожектора), но границы не рвут действие, поскольку каждый фрагмент, как хорошо построенная фраза, начинается естественно, продолжая «мысль», содержит свои внутренние «знаки препинания» и заканчивается, побуждая на дальнейшее «чтение».

В «Пяти вечерах» каждую роль играет тот, кто и должен играть, исходя из особенностей дарования и общего замысла постановки. Ну и, конечно же, сама драма Володина (четкая структура, единство стиля) обеспечивала неизмеримо более прочное основание для сценической постройки, чем пьеса Ф. Саган и композиция по Высоцкому.

В отличие от «Замка», где многие актеры чувствовали себя «не в своей тарелке», в родную стихию «Вечеров» можно было погружаться «с головой». Сложность как раз заключалась в понятности материала, в пространственной, временной, смысловой близости сюжета драматургии повседневной жизни.

Последний раз (до димитровградской постановки) я видел «Пять вечеров» в «Современнике» (премьера 2006 г., режиссер Александр Огарев, Ильин – Сергей Гармаш, Тамара – Елена Яковлева). Там дистанцию между пьесой и современностью заявили сразу же – сценографией. Ключ к визуальному и стилистическому решению спектакля нашли в авторской ремарке, открывающей текст: «Эта история произошла в Ленинграде, на одной из улиц, в одном из домов. Началась она задолго до этих пяти вечеров и кончится еще не скоро. Зима, по вечерам валит снег. Он волнует сердце воспоминаниями о школьных каникулах, о встречах в парадном, о прошлых зимах...».

В «Современнике» сценическое пространство распахнуто вширь, вглубь, ввысь до возможных пределов. Художник (Наталья Дмитриева) воссоздала образ ДВОРА – редко где сохранившегося сегодня микромира – ячейки городского макрокосмоса. Уличный фонарь, дерево, скамейки – все запорошено снегом. В глубине виднеются огромные снежные комья, которые обычно скатывают для сооружения снеговиков. На задней сценической стене (якобы стене дома) поблескивают марши железной лестницы, в правом верхнем углу ярко светится единственное окно.

Квартира Тамары и прочие жилые и нежилые помещения не выгорожены. Их границы обозначены пустыми дверными проемами, различными конфигурациями мебели.

В паузах между сценами «двор» оживает. Крупными хлопьями валит снег. Группы людей в «рабочей одежде» перекатывают комья, переставляют фонарь и дерево, по-новому komponуют предметы домашней обстановки. Когда свет выхватывает нужную игровую площадку, «двор» погружается в густую синеву.

Актеры и зрительское внимание возвращаются на первый план, к основному действию, которое воспринимается сквозь мощный ностальгический фильтр, пробудившиеся воспоминания о детстве. Когда нынешнее старшее поколение все время, свободное от школы, проводило, а точнее – проживало во дворах, пространством «улицы»-вольницы, компенсируя тесноту коммуналок, общежитий, бараков, частных домов. (Ильин: «Вот это был наш собственный переулок. Наш собственный кинотеатр. И наше личное небо. Какое небо, а? Зима, ночь, а оно синее, хоть ты тресни!»)

В «Современнике» мизансцены размашисты, героям, чтобы приблизиться друг к другу, надо преодолеть немалое расстояние, чтобы услышать друг друга – повысить голос. Славе и Кате было где порезвиться – пробежать, прыгнуть, поиграть в догонялки. Какая тут коммуналка? Улица!

Неслучайно в «Современнике» сцена в переговорном пункте, где работает Катя и где на мгновение сходятся героини, заменена катком. По всему просцениуму проложена полоса какого-то чудо-пластика, на котором четверо счастливых влюбленных запросто раскатывают на настоящих коньках. И радуются жизни.

На маленькой сцене «Подiums» (5,5 метров ширина портала, немногим более – глубина) возведена «жилплощадь» Тамары. Две комнаты в коммуналке: одна большая – проходная, с окном в левой (от зрителя) стене и дверью в коридор в задней. Дверь в правой стене ведет в маленькую комнату, где когда-то квартировал Ильин, а теперь живет Слава. Комнаты заставлены мебелью. В большой: комод с зеркалом, этажерка с книгами, диван, ширма, за ней кровать Тамары, вешалка для верхней одежды у входа, посередине стол, над ним абакур, на стенах фотографии в рамках. В маленькой: кровать, в глубине тумба с радиоприемником, потом еще встанет раскладушка.

Это тесноватое, но хорошо обжитое место, заполненное необходимыми, давно и хорошо притершимися друг к другу и человеку предметами обихода, памятными, недорогими, но бесценными мелочами. Игровое пространство (по набору предметов, их расположению, по ограниченности свободы передвижения) практически приближено к реально-бытовому.

В «комнатах» в соответствии с пьесой проходят основные встречи Тамары и Ильина. Здесь впервые появляется и сюда

постепенно вырастает Катя. Картины: Ильин – Зоя, Тамара – Тимофеев, Тамара – Зоя, переговорный пункт, ресторан, где Катя встречается с Ильиным, идут на узкой полосе авансцены перед занавесом, прихватывая угол зрительного зала с входной дверью. Здесь среда обитания оформлена минимально. По мере необходимости появляются кресло, стул, стол и пр.

Жанр «Пяти вечеров» в программке «Подиума» определен как «лирическая история в стиле ретро». Действительно, в спектакле, как и в пьесе Володина, герои открыто говорят о любви, не скрывают эмоции, часто облекая их в метафорическую форму.

(Зоя): Любовь... – это электрический ток.

Ильин: Она красавица была, теперь таких нет. Звезда.

Катя (о Славе): ...Когда я его увидела – у меня в груди как будто колокол ударил!

В димитровградском спектакле почти каждый исполнитель в какой-то момент берет гитару, перебирает струны, тихо напевает любимую мелодию, а то и прямо словами чувствительного романса («Утомленное солнце») обращается к «другу сердечному», чтобы заставить в унисон трепетать сердца. Или заводится настоящий патефон, и с крутящейся пластинки с характерным шелестом слетают волнующие ритмы танго.

(В «Современнике» герои не поют. Зато в соответствии с приподнято-романтическим строем представления из динамиков мощно и страстно звучит голос Юрия Шевчука, исполняющего популярную в народе песню «Миленький ты мой».)

Возвращение к родным, когда-то покинутым местам, возрождение утраченных связей – один из основных лейтмотивов обоих, и в «Современнике» и в «Подиуме», спектаклей. Однако путь к зрительским сердцам театры пролагают по-разному.

«Современник» выявляет в сюжете и всемерно разрабатывает лирико-романтические праздничные мотивы, приглушает противоречия между персонажами, драматизм отношений. Большинство зрителей спектакль принимает с благодарностью. Мнения критиков разошлись. Кто-то увидел в этом спектакле «пронзительную сказку» об ушедшей эпохе, «в которой документальная подлинность переплавляется в высокий миф о вечном ожидании, верности и возвращении к истокам»⁶. Кто-то – «лубочные картинки прошлой жизни», «плакатную, грубого по-мола надрывность»⁷.

⁶ Карась А. Свет в окне // Российская газета, 2006, 13 апр.

⁷ Ходнев С. 50 лет уложили в «Пять вечеров» // Коммерсантъ, 2006, 13 апр.

Действие «Пяти вечеров» в «Подииуме» едва начинает развиваться, и уже ясно, что анонсу программки не стоит слишком доверять. (Казанджан вообще любит поиграть со зрителем в прятки. Объявит, скажем, «Чайку» как зрелище про «пять пудов любви», а сделает чистую трагедию. Где любви действительно много, но любви бесплодной, безответной.) В «Пяти вечерах» сквозь милый сердцу лирический флер, ретролессировку прорывается нешуточная боль, душевная мука. Казанджан и его актеры, отдавая дань лирическому строю пьесы, в то же время здраво и по земному трезво смотрят на ситуацию «Пяти вечеров», жестче, чем в столичном театре, относятся к своим героям.

В первой же картине предлагается более динамичное и решительное, чем заявлено у Володина, начало спектакля. У автора: «На просцениуме освещена маленькая тахта. На ней сидят Зоя и Ильин. Между ними раскрытый патефон, вертится пластинка».

В спектакле димитровградцев Ильин и Зоя выходят на просцениум из-за занавеса «тепленькие», только что из общей, соединившей в объятиях постели. Ильин (Сергей Борисов) в незастегнутой рубашке, с галстуком в руках – в состоянии размяченного удовлетворения, мягко снисходительной благодарности женщине. Зоя (Светлана Купкина) возбуждена, она вся еще «там», в предвкушении продолжения. Полные груди, руки, ноги рвутся из наспех запахнутого халата. Она спрашивает Ильина, что такое любовь и сама без тени жеманства отвечает: «любовь... – это электрический ток». Ибо только что пережила подобное.

Слова Зои в душе мужчины вызывают неожиданный разряд. Мгновенно возникает образ той, к кому стремится все его существо. С жестоким равнодушием по отношению к женщине, только что щедро поделившейся любовью и теплом, с циничной откровенностью Ильин рассказывает о своей любимой, ради которой приехал в город. И стремительно исчезает. Так сценически эффектно, с психически немилосердной достоверностью завязалась в «Подииуме» интрига «Пяти вечеров». История далеко не лирическая. Драма.

Ведь если без прикрас, не напуская таинственного («сиреневого») тумана, не напирая на перенесенные испытания двадцатилетней давности (фронт, ранения), взглянуть на поступки героя, если соизмерять их с событиями и персонажами реально-игрового времени «Пяти вечеров», то Ильин выглядит, мягко говоря, неприглядно.

В течение одного (первого) вечера наш герой (чего уж тут лукавить) был готов из постели (не из квартиры, а именно из пос-

тели – так решено в спектакле) одной женщины перебраться в постель к другой. Ударив наотмашь (не физически, а унизив полнейшим пренебрежением) одну, пусть случайную подругу, поверившую, обласкавшую и обласканную, отправился к другой. И сразу же, с порога, предъявил права на свое «законное» место в сердце преданной им женщины.

Итак – вторая сцена. Комната Тамары. Неожданное для нее появление Ильина. Понятно, что Ильин волнуется, что не в себе. Отсюда розыгрыш, ерничанье, паспорт из-под двери. Впустили – сразу полез обнимать-целовать. Тоже от неуверенности? Допустим. Тамара руки отвела, от поцелуя уклонилась. Ильин не то чтобы обиделся, но... удивился. Уселся, стал расспрашивать о жите-бытье. Смотрел прямо, уверенно. Даже чуть насмешливо слушал полубредовые речи растерявшейся, застигнутой врасплох женщины (на плечах старенький халатик, в волосах бигуди) о производственных успехах. Увидел – не звезда, но по-прежнему мила и дорога. Понял, что ждала... Не понял – другого. Хотя как не понять? Невозможно не понять. Тамара (Ольга Троицкая) – в шоке. (В зале самый толстокожий зритель замер.) Когда-то девушка проводила любимого юношу на фронт, ждала, а он пропал. Не без вести пропал, а по своей доброй воле исчез из ее жизни. И вот – объявился. Через два десятилетия. Сидит рядом поседевший мужчина, знакомый до боли – незнакомец. Ей – Тамаре – необходимо хоть как-то, «на скорую руку» пережить потрясение. В глазах мольба: не уходи, но дай отдышаться, побыть одной, стереть с лица горькие морщины долгих лет тоскливого ожидания. Но Ильин нетерпелив, подходит к ширме, за которой скрылась Тамара, окликает, напевает когда-то любимую песню. Песню – пароль. Песню – призыв. У Володина и в «Современнике» это «Миленький ты мой», в «Подиуме» – «Утомленное солнце». И некому подсказать (спектакль не детский, где бы обязательно какая-нибудь наивно-добрая душа возопила): притормози, Ильин. Ведь сам целую неделю готовился к встрече. Кружил около дома. Нашел удобную квартиру – из нее открывался вид на знакомый переулок, дом, заветное окно...

Тамара выручает кстати появившийся племянник.

Во второй вечер Ильин добился своего. Взял Тамару напролом, не истощившимся с годами мужским обаянием, а главное, пробудившейся у самой Тамары памятью ослабевшего в одиночестве, стосковавшегося сердца.

Но в лихорадочности торопливо устроенного Ильиным праздничного застолья, во взвинченной веселости, перепадах настрое-

ния нескрываемо обнаруживали себя горечь и страх недовысказанности, недовыявленности. Тамара все стремилась пробиться к Ильину теперешнему. А Ильин трусил, неспособен был прямо, до конца открыться, сбросить маску супермена, за которой скрывалось одинокое существо, запутавшийся, нуждающийся в понимании, в сопереживании, в беззаветной и бескорыстной женской любви обычный мужик. Ему бы встать на колени перед женщиной, да просить прощения. Что он в конце концов и делал в пятый, последний вечер. В конце концов... Но до этого снова наломал дров, вновь заставил страдать ни в чем не повинных, ему же дорогих людей. Ложью, гонором, эгоизмом, катастрофической неспособностью осознать меру своей вины, состояние любимой, глубину пропасти в два десятилетия. Её надо преодолевать вместе, страхуя друг друга. А не перепрыгивать, как ему все хотелось. Тамара хотела принять Ильина таким, каким он стал, любить не юношу из прошлого, не навязываемый образ, а настоящего, реального Ильина.

И что важно. Незажившие раны, несложившиеся судьбы создатели спектакля не списывают на объективные обстоятельства, на всенародные беды – война, блокада, лагеря, идеология (для чего в пьесе есть немалые основания, на что в первых постановках глухо намекали). Режиссер и актеры углубляются в мотивы и поступки персонажей как *действующих* лиц, ответственных за свои деяния. Прежде всего сказанное относится к Ильину, как его трактует В. Казанджан и играет С. Борисов. С Ильина полностью снят ореол страдальца, жертвы «системы», исключительной личности. Да, когда-то подавал надежды, обнаруживал талант. Мужчина. Но не такой интеллеktуал, тонкая натура (как в фильме Н. Михалкова), не наделен неотразимой брутальностью (как Гармаш в «Современнике»). Жил в необыкновенном городе – Ленинграде. Был любим необыкновенной девушкой – «звездой» класса и двора. И сейчас седовласый, изрядно потрепанный, хорош собой. Статен. Обаятелен. Шофер. Завгар.

В конце третьего вечера Ильин сбегает, не простившись с Тамарой, отбросив от двери вставшего на пути Славу. Тамара ничего не понимает. Готова броситься вслед. Слава кричит: «Тетя Тома! Не унижайся...». Завершающая авторская ремарка рассказывает о том, что происходит с Тамарой: она «начала медленно, методично прибираться комнату. Достала с полки папиросы, закурила. Включила рефлектор, села на скамеечку и, не сняв пальто, принялась накручивать волосы на бигуди. Свет гаснет. Занавес».

И тут читатель (да, читатель, а не зритель) натывается на странную фразу. Фразу, выпавшую из структуры текста, без всяких опосредований выразившую накопившуюся авторскую эмоцию:

Женщина.

Преклонение и жалость...

В «Пяти вечерах» три женщины. Разные. В «Современнике» их различие подчеркнуто по всем статьям. Зоя (Лилия Азаркина) – примитивна, телесна, грубовата и как персонаж и как актриса, наигрывает; Тамара (Елена Яковлева) – интеллигентна, за оболочкой несколько прямолинейной, «правильной», идейно и морально выдержанной производственницы – обаятельная женщина, тонко чувствующая и страстная; Катя (Полина Рашкина) – милый, трогательный, игривый ребенок.

В «Подиуме» Зоя, Тамара, Катя тоже разные. Но здесь в них выявлено скорее общее. Между ними невидимые, но вполне ощутимые связи. Связи судьбы, женской доли.

Отметим еще одно немаловажное для понимания димитровградского спектакля обстоятельство. Из тех, что предлагает автор, но не всегда учитывают постановщики, склонные к идеализации героев и ситуаций «Пяти вечеров». У всех женщин в пьесе простые, отнюдь не интеллектуальные профессии. Зоя – продавщица в гастрономе, Катя – телефонистка, Тамара, как мы догадываемся, работает на весьма примитивном производстве, сама начинала клейщицей и теперь возглавляет бригаду неквалифицированных (после школы) таких же клейщиц (очевидно, калош и прочей резиновой обуви – продукции «Красного треугольника»).

В володинских «Записках нетрезвого человека» есть такая заметочка: «В воскресенье, катаясь на лыжах, я познакомился с молодой женщиной, лет около тридцати. Там же, на лыжне, выяснилось, что она простая, но в то же время самобытная; скромная, но в то же время начитанная; не эффектная, но в то же время привлекательная».

Женщины в димитровградском спектакле просты. В этом, подчеркнутом писателем, смысле. (О первом спектакле в «Современнике» (1959) когда-то писали, что Толмачева (Тамара), Покровская (Зоя) «слишком молоды, слишком красивы». Тамара – Елена Яковлева – тоже красива и утонченна.) Тамара (О.Троицкая), Зоя (С. Купкина) – не молоды и не эффектны. Катя (Ирина Коноплянова) – не вышла ростом, маленькая и ладная девочка. Но в них столько женского обаяния, неявной, но многообещающей, вспышками вырывающейся страсти.

Зоя еще борется, еще надеется. Ей нужен не просто мужик (на ночь, на час). Ей нужен спутник. Но силы, уверенность в себе, надежда – на исходе. Встреча с Ильиным игратся как счастливый и, возможно, последний дар судьбы. И последний удар, от которого вряд ли оправившись.

В димитровградском спектакле меня впервые резануло походя высказанное (при веселом застолье «второго вечера») Катей признание: «Я вообще не верю мальчишкам. Я с одним два года дружила. А потом он меня *избил и бросил*». Потому и резануло, что в этой Кате, несмотря на веселый вроде бы нрав и бойкий характер, было что-то щемяще грустное, незащитное. Являлась мысль – ведь у нее жизнь вполне могла бы сложиться по Зоинуому сценарию.

Катя в исполнении И. Конопляновой не ребенок, ей ведом горький опыт общения и со сверстниками, и со взрослыми – в коммунальной квартире, на улице, на работе – в переговорном пункте, где невольно становишься свидетелем разного рода событий, спрессованных в минуты «абонентского» общения.

В глубине Катиной души живет мечта, глубоко запрятанная, защищаемая всеми силенками рано оказавшегося на самостоятельном пути человека.

Попав в квартиру Тамары и Славы, она нутром почувствовала: вот оно – мое. И всем существом привязалась к этому дому, полюбила его и его обитателей. И стала ему служить и его защищать. Любимого Славу от самого Славы и всего, что ему угрожало.

(Как она кидалась на Ильина, когда ей показалось, что тот ударил Славу. И спасая его, любимого, но нерадивого студента от провала, за ночь переписывала толстенную тетрадь – лекции за целый семестр со сложнейшими химическими формулами. Выкрав, заметим, конспекты у своей соседки по коммуналке, Славиной сокурсницы, во время уборки ее комнаты.) Это она, Катя, в конце концов выследила скрывавшегося Ильина, когда Тамара отчаялась его найти. Пришла в ресторан, где тот утешался водкой, и заявила, что без него к тете Томе не вернется, ибо та любит его и везде ищет. Сцена в ресторане (стол и два стула на просцениуме) – одна из самых ярких по игровой изобретательности, актерской концентрации. Она поднимает эмоциональную волну на высшую точку.

Здесь задает тон И. Коноплянова (Катя). С. Борисов (Ильин) тонко и точно подыгрывает. В Кате так много душевной щедрости и артистизма, ее переходы от смешливости к печали, от

озорства к глубочайшей погруженности в горе другого человека так неожиданны, что это вышибает из колеи взрослого мужчину. Ильин на наших глазах начинает трезветь, освобождаться от пьяного упоения жалостью к себе. Кате невозможно отказать, за ней невозможно не пойти. И опять здесь проступает что-то общее между Катей и Тамарой. Ильин улавливает это безошибочно.

Рассказывает Ирина Коноплянова

Хочется и, думаю, будет уместно поближе познакомить читателя с Ириной Конопляновой, еще одним замечательным приобретением «Подiums». Первое, что интригует в этой молодой женщине, с лица которой, кажется, никогда не сходит приветливая, немного смущенная улыбка, – это необычайно широкий круг ее интересов, привязанностей, служебных обязанностей, домашних забот... Ирина окончила физико-математический факультет Ульяновского государственного университета. На третьем курсе вышла замуж за сокурсника. Вскоре родила дочь. Молодая семья вернулась в Димитровград, где проживали родители. Жили самостоятельно. Появился еще один ребенок – сын (к моменту нашего разговора дочери исполнилось девять, сыну – пять лет). Малые дети определили первую форму работы и заработка. Домашнее репетиторство. Им Ирина увлеклась, занимается до сих пор, так как любит математику и объясняет своим подопечным, «какой это увлекательный и простой предмет, если сосредоточиться не на “проценте решаемости”, как в школе, а на смысле, практическом значении и красоте математики». Кроме этого, Ирина ведет компьютерные курсы в Центре детского эстетического творчества. «И еще есть одно место работы, где сейчас сосредоточены мои основные усилия. У нас открылся филиал мехмата УГУ, где я училась. Нужно много готовиться и готовиться тщательно. Здесь взрослые студенты, с которыми не так легко выстраивать отношения. Разница в возрасте невелика, только знаний побольше. Мне нравится преподавать. Не дает расслабляться. Нельзя же дома сидеть... Я человек общественный».

Спрашиваю, как она успевает: дети, муж, дом, одна работа, вторая, третья. И, наконец, театр. Как?

– А легко! (*смеется.*) Честно говоря, главная проблема моей жизни – выбрать главное, найти, что важнее. Потому что я хочу все – и сразу! И чтобы хорошо и профессионально. А это, наверное, в принципе невозможно.

В принципе, да. Но бывают исключения. Из них, этих человеческих исключений, сплошь состоит «Подium».

В театр Ирина пришла сама. Долго не решалась. Да и дети были малы. С мужем пересмотрели весь репертуар. Были знакомы с Казанджаном – жили в одном доме, здоровались. Но в театр пришла по объявлению о наборе, участвовала в конкурсе. «Из всего потока он взял меня одну. Я думаю, потому, что ему нужна была исполнительница на роль Маши в “Чайке”, над которой уже работали». Казанджан много и упорно работал с новой актрисой. Позже признавался, что кое-кто из стариков не верил в успех, говорил: «Что ты возишься? Брось. Ничего не получится». Ирина чувствовала черту, отделяющую ее от других, опытных исполнителей. Очень переживала. «Помню, посмотрела запись репетиции. Господи, какой кошмар! Однажды на репетицию зашел муж, а после говорит: “Видно, что все актеры вместе, а ты одна, не оттуда”. В сложившийся коллектив вживаться очень сложно. Вспоминаю такой случай. На роль Медведенко пробовался один актер. Но любил выпить и в очередной раз пришел на репетицию навеселе. В.С. его выставил и срочно стал вводить Сауэра. А у того не получалось, хотя актер опытный. Не идет, и все. Они люди свои, в выражениях не стесняются. Психанет один – психанет другой. Представляете, каково новенькому? Но я продолжала упорно работать с В.С. Знала, что он в меня верит, и страх начал уходить. С каждой репетицией что-то прибавлялось. Наконец – прорвало. В.С. говорит: “Умничка, дай я тебя поцелую. Так, Ирочка. За нами Москва, отступать некуда. Алена! (это он к дочери – нашей костюмерше). Шей Ирине костюм”. А дальше пошло. Ввели в “Курочку-Рябу”. Потом было два кукольных спектакля. В “Аленьком цветочке” я Бабу-ягу играла. Меня там вообще никто не узнавал».

– Скажите, Ирина, а как удалось преодолеть возрастной барьер в работе над ролью в «Пяти вечерах»? У Вас уже двое детей, а там семнадцатилетняя девочка.

– А я и в жизни свой возраст не ощущаю. Прихожу к студентам и чувствую себя на равных. Театр очень много дает. Для жизни. Для общения за его пределами. По-другому понимаешь окружающих и себя. Вот я Бабу-ягу играю. А что, разве нет во мне чего-то от Бабы-яги?

Сейчас в «Подиуме» Ирина чувствует себя своей. К ней очень тепло, я бы сказал, нежно, относятся. В один из вечеров, когда сыграли «Ярмарку» и как следует поговорили о спектакле, Ирина вдруг встала и пригласила всех в театральные кафетерии на чай. Оказалось, у нее день рождения. Чаем, конечно, не ограничились. Вечер превратился в концерт. Пели романсы, песни

из спектаклей, свои сочинения. Соло. Дуэты. Ансамбли складывались сами собой. А завела всех Ирина. Первой взяла слово и сказала: «Я сочинила песню, которую посвящаю вам, подиумники, нашему театру». И спела под гитару. А в песне был такой припев:

Мы наш «Подиум» не покидаем.
Мы все играем, играем, играем!
И пускай нам – тысячелетья,
Играя, – мы вечные дети.

У пьесы и спектакля «Пять вечеров» счастливый конец. Ильин и Тамара воссоединяются. Катя счастлива, что обрела дом, что ее Слава начал кое-что понимать. Но не идут из головы начальные авторские строки: «Эта история произошла в Ленинграде, на одной из улиц, в одном из домов. Началась она задолго до этих пяти вечеров и кончится еще не скоро».

И кончится еще не скоро... В том-то и штука. Нашим героям еще очень многое надо переломить, перемолоть в себе, о многом подумать. Еще неизвестно, что выкинет Ильин и как на это реагирует Тамара. Как сложится у Славы и Кати. Хочется надеяться. Да мало ли что...

Успех!

Через неделю после моего посещения «Подиум» выступал в Ульяновске, в рамках Первого областного фестиваля театров Ульяновской области «Лицедей». Фестивальная афиша анонсировала: «На сцене Ульяновского областного драматического театра выступают лучшие театры города и области». Среди лучших оказались облдрамтеатр («Полоумный Журден» М. Булгакова, муниципальный Димитровградский драматический театр им. А.Н. Островского («Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика), Ульяновский областной театр кукол («Любовь к одному апельсину» В. Синкевича, Ульяновский театр юного зрителя «Небольшой театр» («Царевна-лягушка или ЧП районного масштаба»). Театр-студия «Подиум», завершавший фестиваль, представил «Пять вечеров» А. Володина.

Утром следующего после выступления дня я позвонил Казанджану и спросил: «Ну как?». В ответ услышал от человека, который крайне не любит звучных и категоричных заявлений, короткое, как выдох: «Успех!». Вскоре мы встретились в Москве, на выставке «PRO Театр-2007», проходившей в рамках фестиваля «Золотая Маска», и где «Подиум» участвовал. Я сказал

Владимиру Степановичу: «Отставим в сторону прессу и всякие хорошие слова при обсуждении спектакля. Почему лично у Вас сразу после выступления возникло впечатление успеха?». Вот что он ответил: «Я редко, очень редко ощущаю чувство успеха, осознаю, что – да, получилось и, как правило, не более. Пока делаешь спектакль, уже ничего не соображаешь. Потом – сдача: свои на критикуют выше крыши, в дело и не в дело. Потом спектакль для своих – родственников и друзей. Там – восторги. Тоже трудно что-либо понять. Когда начинает приходиться нормальный зритель, впечатление уже размыто.

А здесь, на фестивале, случилось так, что мне пришлось сесть за звуковой пульт. Я-то думал, что буду за кулисами, с актерами, а тут – второй ярус, прямо напротив сцены, все, как на ладони. Очень нервничал. Боялся, как после нашей пятиметровой сцены сыграем на двенадцатиметровой, да в зале на семьсот мест. Вроде все продумали, подготовили. Но – теоретически. Репетиции не было. Так – походили по сцене, прикинули. И все. Детали декорации раздвинулись в увеличившемся пространстве. Но актеры молодцы, освоили его с ходу, не теряя ритма и связи. Второе, за что я боялся – за звук, актерский посыл. В понедельник, на открытии фестиваля, работал московский театр “У Никитских ворот”, я сидел в четвертом ряду и ничего не слышал. Они ведь тоже с малой сцены (потом им подсказали и они выправились). И у нас Троицкая иногда очень тихо начинает говорить. Иру Коноплянову плохо слышно, когда они со Славой приходят ночью и шепчутся в комнате. А тут – со второго яруса все слышу. Успокоился. Смотрю и прислушиваюсь к зрительному залу. Полная тишина. Иногда (по делу) смех, короткие аплодисменты. Актеры – молодцы, не давали ни смеху, ни аплодисментам раскатываться. Тактично “снимали”. Потому что не та ситуация, не тот материал. Не того хотелось успеха. Когда закончился спектакль, весь зал встал. Не группами, не волнами, как это часто бывает, а весь сразу. Аплодировали долго и с чувством. Я же понимаю, когда аплодисменты “вежливые”, а когда от души. Я выдержал паузу и дал команду: “Занавес!”».

В конце 2007 года в жизни «Подiums» произошли два события, которые нельзя обойти вниманием. Я узнал о них из писем Казанджана (мы активно переписываемся по электронной почте). Хочу, если Владимир Степанович не будет против, процитировать два письма. Читатель простит некоторую вольность слога. Письма передают энергетику Казанджана, целеустремленность, насыщенность его жизни.

16.10.07

Алексей Петрович!

Простите подлеца за долгое молчание. Был ужасно(!) занят. 28 сентября сдал Гуркина, а 7 октября с огромной помпой отыграли в НКЦ юбилейный капустник «Нам – 50!». Дня три, как начал приходить в себя. На юбилее были и Губернатор и обл. драма и пр. и пр. Принимали очень хорошо. Спектакль я назвал «Эх, ёк-комарок!..». Сыграли пока 2 внутренних представления. Прием на редкость хороший. Борисова и Троицкую просто не узнать, а Купкина убедительна на все 200 процентов. У Сереги, наконец-то, нет ни единого штампа. Очень «правдашный» спектакль получился, без каких-либо дурачков. В качестве жанра или подназвания я написал «И смех и слезы про любовь». Нахвастался, теперь о деле. С Якиманским мы созвонились. После того, как я выслал ему видеоролик с нарезкой из спектаклей, что я возил в Москву на выставку, и новый буклет о театре «Нам – 50!», тон разговора резко сменился. Видимо, мы все же съездим, хотя название Похвистнево несколько напрягает, но это – пижонство.

Письмо нуждается в некоторых комментариях. Признаться, сообщение о 50-летнем юбилее меня озадачило. Откуда 50? И кому «нам»? Все разъяснил буклет, выпущенный к этой дате и вскоре мною полученный. Оказывается, Владимир Степанович начинает отсчет истории театра со дня первой постановки (1957 год) тогда еще драмкружка ДК строителей, к которому Казанджан, естественно, не имел никакого отношения. Характерно, что у истоков, как и у большинства любительских начинаний, здесь стоял А.П. Чехов со своими бессмертными водевилями – «Медведь» и «Предложение».

Поступок Казанджана можно оценивать по-разному. К примеру, как искусственное расширение истории своего театра до такой крупной даты, что позволяет устроить шумную рекламную акцию.

Мне лично ход Казанджана симпатичен. Авторитетом «Подiums» он вызвал из небытия вроде бы незначительные факты, страницы истории культурной жизни города. Настоящий художественный театр, каким является сегодня «Подиум», не стыдится своего самодеятельного кружкового прошлого, помнит, откуда родом.

Хорошо, что на празднике присутствовал губернатор. Это слово Казанджан написал с большой буквы, искренне подчеркнув благодарность и признательность человеку. Ведь сегодняш-

ний ульяновский губернатор тот самый С.И. Морозов, бывший мэр Димитровграда, который многое сделал для становления «Подiums», был постоянным его зрителем и, рассказывают, даже принимал участие в знаменитых ежегодных капустниках театра.

Владимир Степанович сообщал в письме о новой постановке по пьесе В. Гуркина «Саня, Ваня, с ними Римас», названной в театре «Эх, ёк-комарок!..». Несвойственный Казанджану тон рассказа о своей новой работе («нахвастался») объясняется просто – желанием убедить меня, что я был не прав, отговаривая его ставить пьесу Гуркина.

Второе событие конца 2007 года – Казанджан наконец-то решил вывезти театр на фестиваль. Я долго и безуспешно убеждал Владимира Степановича, что это необходимо сделать. Нужно знать, что творится вокруг, полезно сопоставить свое направление с иными устремлениями, пройти испытание обстановкой конкурса. Последнее, что я сделал, – свел Казанджана с А.С. Якиманским, создателем и руководителем театра «Сад» в г. Похвистнево, который находится всего в 600 километрах от Димитровграда. Там должен был состояться представительный фестиваль малых городов России под значимым для «Подiums» названием «Ваш выход». Я был уверен, что Казанджан повезет «Пять вечеров», но ошибся. В начале декабря получил от него письмо следующего содержания.

5.12.07

Вот уже неделя, как мы вернулись с фестиваля. Привезли 5 дипломов. 1-й («Всем сестрам по серьгам») – Диплом лауреата, 2-й – «За мастерскую работу с исполнителями в спектакле «Эх, ёк-комарок!..»», 3-й – «За актёрский ансамбль в спектакле «Эх, ёк-комарок!..»» и ещё два исполнителям – Мынцовой (за Саню) и дебютантке – Диане Исмаиловой (исполнительнице роли Женьки в 1-м действии. Во втором – Женьку играет И. Коноплянова). Отзывы самые восторженные. В жюри были критик Г.Г. Дёмин, зав кафедрой режиссуры Самарской академии М.А. Карпушкин, два педагога из ГИТИСА. Председатель – Зорина Алла Валентиновна. Дёмин сказал о спектакле, что это его «самое сильное театральное впечатление за последние несколько лет». До начала спектакля я раздал в жюри программки спектакля и буклеты «Нам – 50!», в последнем была выдержка из Вашей статьи. На обсуждении Зорина сказала, что прочитав ее до начала спектакля, подумала про себя, что Алексей Петрович, конечно,

льститлюбителям. А через 10 минут после начала поняла – прав! «Это уровень ХОРОШЕЙ областной драмы». В числе приглашенных на фестивале был доктор искусствоведения из Латвии Айварс (фамилию ни со слуха, ни с визитки, напечатанной по-латвийски замудренным шрифтом, воспроизвести невозможно). Он же директор международного фестиваля в г. Валка. Сразу после спектакля он подошел ко мне и пригласил нас к себе на фестиваль. А на днях уже звонил из Латвии, обговаривая детали. На фестивале было около полутора десятка театров, в том числе из Литвы, Латвии и Эстонии. Очень классный был спектакль латвийцев из г. Резекне по латышским сказкам – «Небылицы», режиссер Мара Заляйсканс. Стильный, с очень хорошим вкусом.

Театр Якиманскому выстроили шикарный, с двумя залами, дорогущим световым оборудованием, прекрасной отделкой!

После рождественского марафона планирую приступить к восстановлению «Чайки». Как только запустим, сразу напишу и договоримся о Вашем приезде.

Пишите! Ваш В. Казанджан.

2008

Зрелище искреннее и чистое

Начало марта. Я снова еду в Дмитровград. Еду с удовольствием. С предвкушением волнующих театральных впечатлений, встреч с людьми, к которым, что скрывать, давно уже испытываю огромную симпатию. С Владимиром Степановичем условились, что он покажет новый спектакль по Гуркину, сборник капустнических номеров разных лет «Автограф», включенный в афишу и пользующийся успехом у публики, и, конечно же, «Чайку». Встречи с этим спектаклем я ждал с особым чувством, но и не без некоторой тревоги. Уезжая в прошлый раз из Дмитровграда, я захватил запись спектакля, сделанную до перерыва, связанного с декретным отпуском Елены Казанджан (Нина Заречная). Просмотрев дома запись, понял, что В. Казанджан и актеры на безукоризненном сценическом языке читают Чехова. Любители-профессионалы играли так, что даже в записи спектакль впечатлял напряженной атмосферой действия, заставлял вспоминать лучшие театральные встречи с Чеховым. Тревожила мысль – сумеет ли Казанджан после длительного перерыва оживить спектакль, вернуть ему свежее дыхание, наполненность пульса.

Направляясь на первый спектакль «Эх, ёк-комарок!», я искренне хотел, чтобы режиссер переубедил меня в моем отношении к пьесе Гуркина. Зрители принимали спектакль тепло. Как всегда между актерами и зрителями установился контакт. Человеческое и сценическое обаяние актеров действовало и в этот раз безотказно. Пьеса Гуркина лишена подлинного внутреннего драматизма, глубоких характеров и эмоций. По большому счету, в ней некого и нечего играть. Но тем не менее спектакль нравится. Зритель, стосковавшийся по героям – простым людям, живущим в согласии с собой и друг с другом, с готовностью откликнулся даже на простейшие обозначения доброты, изображение идиллической атмосферы родственных, семейных, соседских отношений. Актерам «Подiums» не надо было особенно напрягаться. Праздник человеческого общения был для них органичен.

Казанджан убедил меня, что такой спектакль необходим в репертуаре театра в наше время. Я рад, что «Подium» успешно выступил на фестивале. И с удовольствием процитирую критика, члена жюри Г. Демина:

«Неожиданной рифмой к ясному, словно омытому утренней росой детскому взгляду стал внешне вполне традиционный “Эх, ёк-комарок!..” театра “Подium” из Димитровграда. Представление о том, что любительской сцене трудно состязаться с профессионалами в сфере актерства, что надо искать свой путь и литературный материал, оказались сильно поколеблены. То ли пьеса Владимира Гуркина «Саня, Ваня, с ними Римас» о пред- и послевоенной сибирской деревне сердечно близка актерам, то ли постановщик В. Казанджан сумел заразить свою команду трепетным отношением к истории о мужике, который после войны несколько лет не мог вернуться в свой дом, – но зрелище получилось искренним и чистым. Даже на выезде, при упрощенной и не всегда вписанной в размеры чужой сцены декорации (ситцевый задник символизирует и природу, и русскую деревню), актеры безусловны в каждую минуту своего существования»⁸.

Хорошо и верно сказано. Я не удивляюсь, что спектакль произвел впечатление искренностью, чистотой, органичностью. Но члены жюри фестиваля «Ваш выход» не видели другого «Подiums». А я видел. И при всем желании не могу причислить спектакль по Гуркину к творческим достижениям театра.

⁸ Дёмин Г. Выход любителей // Страстной бульвар, 10, 2008, № 6-106.

Это не упрек. Репертуарный театр, каковым является «Подиум», обязан иметь в афише спектакли разного жанра, смысловой насыщенности и сложности сценического языка. За годы работы «Подиума» его репертуар действительно складывался из разнообразнейших произведений: Л. Филатов. «Про Федота стрельца» – 20 декабря 2008 г. этот спектакль был сыгран в 150-й раз; А. Пушкин «Трагедии страстей» – 18 раз сыгран; А. Островский «Сватовская карусель» – 48; С. Аксаков «Аленький цветочек» – 32; А. Чехов «Вишневый сад» – 22; Ж. Пуарэ «Семейный уикенд» – 42; М. Ворфоломеев «Сочельник для двоих» – 60; М. Бартенев «Загадка курочки Рябы» – 16; А. Галич «Улицы нашего детства» – 30; Э. Радзинский «Приятная женщина с цветком...» – 24; С. Маршак «Кошкин дом» – 63; Н. Гоголь «Женитьба» – 34; А. Чехов «Три сестры» – 30; У. Шекспир «Гамлет» – 29; Автограф – 20; Н. Гоголь «Ревизор» – 24; Ф. Саган «Замок в Швеции» – 28; А. Гельман «Скамейка» – 21; А. Чехов «Чайка» – 15; А. Володин «Пять вечеров» – 22; «Ярмарка» (по произведениям Вл. Высоцкого) – 17; В. Гуркин «Эх, ёк-комарок!..» – 21; М. Рошин «Райские яблоки (Спешите делать добро)» – 3; Капустники – 11; Спектакли приглашенных режиссеров – 37. Впечатляющие названия и цифры.

Но при этом театр, естественно, должен вывозить на фестивали свои лучшие спектакли. Такие, где искренность и органика – основа создания многогранных, полнокровных художественных образов, спектаклей, погружающих в глубины человеческой души. Такой я увидел на третий день своего пребывания в Дмитровграде.

Взлет «Чайки»

Сценические версии «Чайки», которые довелось видеть в разные годы, чаще оставляли равнодушным, иногда удивляли, редко увлекали. Помню спектакль в Челябинском драмтеатре им. Цвиллинга, поставленный А. Морозовым. Сценография воплотила образ колдовского озера. В центре действия, насыщенного любовной истомой, фигурировали доктор Дорн и Полина Андреевна Шамраева. В 2005 году видел «Чайку» молодежного театра из Перми (режиссер М. Оленева). В камерном, непродолжительном (за счет многочисленных купюр), скупом оформленном, пластически и тонально сдержанном спектакле внимание постановщика концентрировалось на драме Маши – жены Медведенко и нелюбимой «любовницы» Треплева (пожалевшего безнадежно влюбленную в него женщину и от этого еще острее переживавшего свое несчастье).

В. Казанджан, как уже отмечалось, с удовольствием ставит, а его актеры играют пьесы А.П. Чехова. При этом движется от поздних к более ранним сочинениям. Сначала «Вишневый сад» – 1997 год, потом «Три сестры» – 2000, «Чайка» – 2005. Чеховские спектакли здесь долго идут и хорошо принимаются публикой. Несмотря на то, что театральные критики не без основания утверждают, что театр устал от Чехова, что его драмы заболтали на сцене.

«Текст “Чайки”, – пишет М. Давыдова, – сейчас не только ставить, но и слышать со сцены непросто. И браться за него без революционной концепции и желания поспорить с предшественниками может или безумец, или истинный мастер своего дела вроде Додина, который может позволить себе роскошь не бороться с традицией, а доказывать, что в ее пределах совсем не обязательно быть рутинером. Более того – можно оказаться новатором, но не крикливым и безапелляционным, а тихим и вкрадчивым. Новатором невзначай»⁹.

Казанджан тоже может позволить себе роскошь не бороться с традицией по простой причине: в провинциальных городах, подобных Димитровграду, публика не в курсе столичных интерпретационных изысков, да и о содержании драматических произведений в большинстве своем имеет смутное представление. Тут ни спорить, ни доказывать никому ничего не надо. Кстати, и городской драматический театр Чехова избегает.

Рамки традиции (а она в русском чеховском театре богата и разнообразна) позволяют талантливому постановщику проложить кратчайшие и основательные пути к автору и вместе с ним – к публике. Если иметь в виду какие-то исторически конкретные «понимания» «Чайки», то димитровградский спектакль близок тому, что думал о пьесе А. Эфрос, что еще раньше ценил в первой мхатовской постановке В.И. Немирович-Данченко. (Как известно, Немирович-Данченко существенно расходился со своим сопостановщиком Станиславским в понимании стилистики пьесы и ряда ролей.)

«Что есть Чехов? Что есть его “Чайка”? – размышлял А. Эфрос. – Любовь пожилой актрисы к беллетристу, а рядом еще один писатель, влюбленный в молодую актрису, которая в свою очередь влюблена в беллетриста? Слишком мало для “Чайки”.

⁹ Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005. С. 103–104.

И то, что это все происходит на фоне колдовского озера, – тоже еще мало. Два писателя, две актрисы, колдовское озеро и прочее...

А ведь “Чайка” очень дерзкая, тревожная пьеса <...> В этой пьесе такая борьба и такая непримиримость...»¹⁰

Характеризуя развитие действия в первой мхатовской «Чайке», Немирович-Данченко особо подчеркивал такое его качество: чередование сцен, проникнутых «лирическим чувством», с эпизодами «резких вспышек». «Чем дальше сцена за сценой, – писал он о спектакле, – тем роднее становились эти люди зрителю, тем волнительнее были их взрывы»¹¹.

В самом начале спектакля димитровградцев сделан великолепный режиссерский (и актерский) ход. Увидев сцену, приготовленную для показа сочинения сына, Аркадина немедленно осваивает (присваивает) ее: под аплодисменты и восторженные возгласы собравшихся поет на итальянском «Вернись в Сорренто», а к появившемуся из-за кулис сыну обращается репликой Гертруды (королевы-матери) из «Гамлета». После такого демарша Нину Заречную, казалось бы, неминуемо ждет провал. Но неожиданно монолог Мировой Души в устах неопытной исполнительницы звучит завораживающе сильно. Искренняя, наивная вера в многозначительные символы, высокие слова, природная грация Нины (Елена Казанджан) очаровывают собравшихся, особенно мужчин – Сорина (Александр Киселев), Дорна (Сергей Борисов), Треплева (Алексей Алещенко) и... Тригорина (Владимир Лившиц), готовых разразиться аплодисментами. Аркадина кожей ощущает, что вот-вот будет побеждена (уже побеждена!) и срывает представление. Она теряет самообладание, потому что Нина переиграла ее. Известная популярная актриса только что (с соответствующей моменту легкой небрежностью) продемонстрировала мастерство. И оно померкло перед свежестью молодого дарования. Резкая вспышка высветила четыре фигуры.

Дело сделано. Интрига закручена. Теперь мы, зрители, будем внимательно, очень внимательно следить за Аркадиной, Заречной, Тригориным, Треплевым. Остальные персонажи по мере надобности будут выходить на первый план, чтобы подчер-

¹⁰ Эфрос А. Продолжение театрального романа. М., 1993. С. 5.

¹¹ Немирович-Данченко Вл.И. Статьи. Речи. Беседы. Письма. М., 1952. С. 97.

кнуть, оттенить, выявить детали в отношениях «главных действующих лиц».

В основу драматической коллизии «Чайки» в «Подиуме» положена существенная для адекватного и заинтересованного сценического прочтения первоисточника установка: все четверо представителей творческого цеха – безусловно талантливы, по-человечески неординарны. Трагедия не в том, что кто-то из них – Аркадина или Заречная, Треплев или Тригорин – обделен, не признан, и не может смириться с предначертанной судьбой (на чем построены сценические концепции не одной постановки «Чайки»). Трагедия в роковом пересечении и взаимозависимости исключаящих друг друга, не вмещающих друг другу индивидуальных человеческих миров, в иссушающем, разрушительном воздействии сильной, но безответной любви-страсти. («Чего толкаться, – говорит Тригорин. – Всем места хватит». Увы!)

Лирические картины, вспышки неудовлетворенности и раздражения, до поры гасимые совместными усилиями, но оставляющие в воздухе запах тревоги, наконец – взрывы страстей, открытое, ничем не сдерживаемое заявление своего Я. Страх перед разверзнувшейся пропастью. Отступление. Падение. Так строится, так играется «Чайка» в «Подиуме». Четыре актера – О. Мынцова, Е. Казанджан, В. Лившиц, А. Алещенко и их персонажи даны крупным планом. У каждого из них в течение действия есть свой звездный час, своя минута предельного откровения.

Аркадина-Мынцова отнюдь не молодящаяся, а действительно молодая (несмотря на средний возраст) женщина. Стройная, подвижная, легко – пританцовывая – перемещается в пространстве сцены. Охотно – заразительно и звонко – смеется. В то же время собранна, все видит, все замечает, на все мгновенно реагирует. На что-то незаметно для окружающих, на что-то сдержанно, но с сильным волевым посылом, на что-то бурно демонстративно.

На мой вопрос, что для Мынцовой в Аркадиной главное, как она определяла, работая над ролью, то, что иногда называют зерном образа, актриса ответила:

– Ну, у нас была «официальная» рабочая версия, та, что рождалась на репетициях, и была моя, тайная, как я называю, «подложка» под роль. Когда работали – много спорили. Но в основном сходились. Первая посылка – Аркадина – не бездарь, а талантливая актриса. Вторая: отношения с Тригориним – это любовь, в немалой степени основанная на обаянии его таланта. Отношения с сыном... Ну – любит. Постольку поскольку... Есть у сына

проблемы какие-то, ну, мать повздыхает и ладно. Авось само разрешится. И все. Остальные люди (те, кто рядом) – они мелки для нее. Важны, она в них нуждается, потому что это толпа, зрители, перед которыми можно играть. И доктор для нее уже ничего не значит. В молодости, раньше, что-то такое было, но былем поросло. А моя особая, личная «подложка»: это женщина-праздник. Она в любой ситуации несет... вот такое... приподнятое ощущение жизни. Она не хочет, не терпит, когда разрушают праздник. Ее эгоцентризм – следствие, а не истоки ее поступков. Мне как актрисе так удобнее, так лучше. Мне так интереснее играть.

Наиболее ярко и полно как женщина и актриса Аркадина-Мынцова раскрывается в решающей – именно так – сцене с Тригориным. (Пишу «наиболее», потому что О. Мынцова выразительна во всех проявлениях: в эпизодах с братом, ссорах и примирениях с сыном, кратких пересечениях с Заречной.) Здесь, в сцене с Тригориним, незаурядная натура Аркадиной, ее талант актрисы и женщины (одно от другого неотделимо) реализуются сполна.

Тригорин просит отпустить его к Нине, дать возможность испытать чувство, которое ему в свое время не довелось пережить, – может быть, эта любовь юной девушки придаст новые силы. Аркадина не колеблется ни минуты. Она обрушивается на Тригорина всю энергию актерского таланта и соблазнительной женственности. Она действует самозабвенно, импровизируя, и в то же время расчетливо. За короткое время, не давая ни Тригорину, ни себе перевести дух, она три раза меняет приемы психического воздействия, выступает в трех ипостасях. Сначала действует Аркадина – страстная любовница, ее сменяет – коленопреклоненная поклонница великого писателя, преобразующаяся в надежную (единственно надежную!) опору. И все это с искренним порывом, убежденностью и убедительностью. И только одержав победу, погасив порыв Тригорина к Нине, слегка приоткрывает свою актерскую и женскую (коварную) природу. Когда почувствовала, что все, мужчина вновь принадлежит ей (в этот момент Аркадина у ног Тригорина, голова на его коленях, лицо развернуто в сторону зрителя), она глубоко вздыхает, слегка улыбается и встает. Все. Победа. (*Пауза.*) Потом мысль: надо ему и себе продемонстрировать, что все остается по-прежнему.

В действиях это реализуется так. Аркадина подходит к креслу, где лежит кофточка (которую она скинула в самый «жаркий» момент своего монолога-заклинания, оставшись в легкой блузке), хочет ее надеть. Останавливается, возвращается к Тригорину

(тот стоит в прострации) и вручает ему кофточку с тем, чтобы он помог одеться. Потом берет пиджак Тригорина и помогает надеть его, легким движением руки проводя по плечам и полам, не то разглаживая складки, не то лаская. Последующее предложение (если хочешь – можешь остаться) одновременно и знак торжества и последняя, страховочная проверка. Аркадина понимает, что Тригорин не может ответить ей тем же чувством. Но она удовлетворена. Она, индивидуалистка и собственница, имеет все, чтобы жить и самовыражаться: сцену, солидный счет в Одесском банке и рядом любимого (ею любимого) мужчину, украшающего своим талантом ее артистическую жизнь.

Сцена впечатляет не только благодаря темпераментной, разнообразной по приспособлениям и краскам игре Мынцовой. Тригорин в исполнении В. Лившица – совсем не слабый, безвольный человек. Он уступает Аркадиной, отступая.

Тригорин–Лившиц – личность. Нет никаких сомнений. Началу он держится в тени. Мало говорит. Преимущественно отвечает на вопросы. Коротко и любезно. Но сразу же приковывает внимание отстраненностью от общей суеты, внутренней сосредоточенностью. По сути это единственный *мужчина*, в расцвете сил и таланта. Дорн – лишь напоминание о былых подвигах, потрепан и угас. Треплев молод, незащитно чувствителен и раним. Шамраев и Медведенко – примитивны и каждый по-своему жалок. Сорин разрушен болезнью.

Сцену Тригорина с Заречной из второго акта можно по праву отнести к «взрывным»: по внутреннему накалу, сдерживаемой страсти, по откровенности высказываний и влиянию на дальнейшие судьбы героев. Начинается она вполне спокойно. Случайная встреча. Несколько восторженных слов Нины о писательском таланте Тригорина, его успехе. Несколько комплиментов Тригорина молодости и обаянию Заречной. Задевают за живое слова Нины о счастливой жизни писателя. Тригорин мрачнеет: «Извините, мне некогда. Я должен сейчас идти и писать». И Тригорин действительно уходит. Этого нет в тексте пьесы. У Чехова ремарка – (*Смеется*): «Вы, как говорится, наступили на мою самую любимую мозоль». В спектакле Тригорин–Лившиц уходит, быстро и решительно. Нина в недоумении. (*Пауза.*) Потом Тригорин столь же стремительно возвращается. Говорит про мозоль. Но главное: «Я начинаю волноваться и немного сердиться». Такое впечатление – Тригорин решил на что-то серьезное и очень важное для него. Дальнейшая сцена (это именно сцена, а не монолог Тригорина) воспринимается с огромным интересом.

(Я не припомню подобного.) Такое впечатление, что Тригорин впервые в жизни так просто, открыто и искренне говорит о себе. С такой трезвой оценкой, горечью и болью. Речь идет не о страданиях среднеодаренного писателя, а вообще о драме художника. О его извечной зависимости от публики. О кратких мгновениях творческой радости и нескончаемых днях тяжелейшего труда. Он воодушевлен, взволнован и тем, с каким вниманием его слушает Нина, и тем, что его наконец прорвало и он наконец-то высказался, и тем, что это откровенное высказывание воспринято Заречной как знак их близости. «Если тебе когда-нибудь потребуется моя жизнь, то приди и возьми ее». Этот порыв Заречной отсюда, – прямое следствие этой сцены. Напомним, что А.П. Чехову не нравилось, как играл Тригорина К.С. Станиславский. Слова Тригорина о себе – «нет своей воли» – исполнитель понял это так, что мне было тошно смотреть» (из письма А.М. Пешкову 9 мая 1899 года). А в письме М.П. Чеховой 4 февраля того же года он отмечал: «Ведь Тригорин нравится, увлекает, интересен, одним словом, и играть его расслабленным и вялым может только бездарный, не соображающий актер...»¹²

Кроме того, что в этот последний приезд мне открылось подлинное дарование В. Лифшица, я узнал об истинных способностях молодого Алексея Алещенко. И опять поразились способности Казанджана «видеть» и раскрывать актера, безотказности членов коллектива, их готовности служить интересам театра. В. Лившиц заменил выбывшего Шляконова. И как заменил! А. Алещенко с опытом участия в СТЭМах и КВНах, актер с явным комедийным (с уклоном в фарс) дарованием, был определен на трагическую роль в «Чайке».

А. Алещенко – инженер, работает в НИАРе, непосредственно следит за режимом работы атомных реакторов. Активный участник студенческой самодеятельности, вернувшись в Димитровград (здесь дом и мама) пришел в «Подииум» самостоятельно. Зашел к В.С. Казанджану и сказал: «Я хочу у вас играть». Казанджан в ответ: «Молодые парни нам нужны. Давай попробуем». Дебют состоялся в спектакле «Аленький цветочек». Там Алексей «водил» четыре куклы. Потом был трактирный слуга в «Ревизоре», небольшая роль в «Улицах нашего детства» по А. Галичу. И вдруг неожиданное предложение режиссера – сыг-

¹² Чехов и театр: Письма. Фельетоны. Современники о Чехове-драматурге. М., 1961. С. 100, 101.

рать Треплева в «Чайке». Казанджан не ошибся ни в даровании Алещенко, ни в его способности работать на пределе сил.

А.А.: Я боялся братья за Треплева, очень боялся. Но В.С. верил и настоял. Все лето – с мая по октябрь, когда сдали спектакль (2005 год) – мы с В.С. почти каждый день работали по три часа. Он терпеливо, очень терпеливо лепил меня. Ломал. А я вкалывал. Ежедневно одно и то же. Одно и то же. Временами доходил до иступления, до тошноты. Когда пошли общие репетиции, особенно парные сцены, я понял, как мы с В.С. продвинулись. Почувствовал эту роль своей. Очень горжусь работой, горжусь своим Треплевым. Чувствую его. Это человек с оголенными нервами. Никем, ничем не защищен.

Треплев–Алещенко некрасив, длинное лицо, глубоко посаженные глаза, большой, тонкий, заостренный нос, небольшой рот. Высокий, нескладный. Но на его внешний вид обращаешь внимание лишь первые минуты. Затем впечатление резко меняется – так тонко и искренно отражается на лице этого человека жизнь души. Человека открытого, порывистого, то воодушевленного, то впадающего в отчаяние. Две женщины – мать и Нина, да еще старый больной дядя в центре его внимания. Остальных он практически не видит. Не потому, что плохо или небрежно относится, а потому, что все его существо захвачено матерью и Ниной. На любые знаки внимания, любые их движения, обращенные к нему, он отвечает стократ увеличенной, распахнутой навстречу эмоцией.

Проявив в первом сценическом опусе незаурядный писательский талант, Треплев–Алещенко теряет себя, потому что его покидает Муза. Какое-то время он продолжает жить надеждой. Особенно тогда, когда Нина, брошенная Тригориным, приезжает в родные края, живет где-то рядом, бродит по парку, около усадьбы.

Последний акт решен Казанджаном лаконично, с предельной жанровой и игровой открытостью. Действие практически лишено нюансов, подтекстов, дополнительных цветов. Трагедия. Все персонажи, кроме Заречной и Треплева, собраны в тесную кучку вокруг небольшого круглого столика и лото. Их движения и жесты, даже по сравнению с драматургическим текстом, минимизированы. Интонации нивелированы (даже в рассказе Аркадиной об успехе в Харькове).

Зато Нина (Е. Казанджан) и Треплев (А. Алещенко) полностью свободны в пластическом, интонационном, ритмическом выражении действия. Развитие их внутреннего состояния идет

прямо противоположным курсом. Нина прощается с прошлым, с молодостью, с Треплевым. Ее волнует голос Тригорина, который она слышит из соседней комнаты. Она действительно перестает плакать. Ее голос обретает твердость. В ее утверждении «верую» слышна действительная сила. (Надолго ли? – другой вопрос). Но сейчас она уходит уверенная. От Треплева уходит – точно. А вот за Тригорина она еще поборется. Так звучит ее признание, что несмотря ни на что она любит его, любит еще сильнее.

Треплев угасает на наших глазах. Получая от Нины удар за ударом, он теряет последнюю надежду, нить, связывающую его с жизнью. Чехов вкладывает в уста Треплева слова, которые человек может произнести лишь в минуты крайнего отчаяния, как последнюю мольбу о спасении. «Я одинок, – говорит он Нине. – Не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземье...» (Холодно, холодно, холодно... Пусто, пусто, пусто...) Нина не слышит. То есть она слышит слова, но не в состоянии осознать их гибельности. Хотя сама на грани. Вот что страшно. Вот в чем трагедия «Чайки». Трагическая несовместимость человеческих миров, казалось бы, предназначенных для слияния в одну мировую душу. Последний удар наносит Треплеву любимая женщина, вспоминая о мгновениях счастья, когда они играли свой первый и единственный спектакль, когда любили друг друга. На фразе Нины, ностальгически, проникновенно произносящей слова своей первой роли, глаза и лицо Треплева мертвеют. На этом можно было бы и завершать спектакль.

Елена Казанджан о себе и о театре

На следующий день после спектакля мы встретились с Еленой Казанджан. Мне давно хотелось поговорить с актрисой, дочерью и незаменимой помощницей Владимира Степановича. Еще в первый приезд она привлекла внимание эмоционально наполненным и тонким исполнением роли Ирины в «Трех сестрах». Теперь вот – «Чайка».

Е.К.: Я родилась в Волгограде. В Димитровграде оказалась трехлетней, когда папа переехал сюда работать. Окончив школу, вернулась в Волгоград и поступила в технологический колледж по специальности конструктор-модельер.

– Так, значит, Вы в театре по прямой своей специальности? Театр как-то повлиял на выбор профессии?

– Что Вы! Меня театр тогда не особенно интересовал. Это получилось совершенно случайно. Своего театра у папы еще

не было. Он в то время просто играл. А когда я вернулась в Дмитровград, папа открыл театр со своим помещением, отдельным входом, своим названием – «Подиум». И я стала помогать ему в оформлении спектаклей. Ну, а когда во всем этом варишься... Тогда я и не думала, что из меня может что-то получиться... Папа говорил: ну, давай, попробуем, давай, попробуем. И я стала играть. Лауру в «Маленьких трагедиях». Потом была Аня в «Вишневом саде», Ирина в «Трех сестрах». *(Смеется.)* Как начала в свое время играть восемнадцатилетних девочек, так до сих пор и играю. И выйти из этого возраста никак не могу. Мне бы хотелось уже отойти от Чехова. Боюсь заштамповаться. *(С улыбкой.)* Застыть в образе романтической дамы. Хочется сыграть что-то совершенно другое.

– Я бы не сказал, что в «Чайке», в Нине Заречной Вы повторяете Ирину из «Трех сестер». Совсем другой образ. Совсем другая драма. Очень интересно, в чеховских, казалось бы, очень близких ролях у Вас совершенно разные характеры. Ну, а есть какая-нибудь актерская мечта, что хотелось бы сыграть?

– *(Вздыхает.)* Знаете, я сейчас к своей театральной судьбе отношусь совершенно спокойно. Не рвусь в бой. У меня нет амбиций. Есть семья, есть ребенок, который отнимает большую часть времени и сил.

– Хорошо. Давайте поговорим о Вас как заведующей костюмерным цехом. Что входит в Ваши обязанности?

– До последнего времени у нас был художник по костюмам, который делал эскизы к спектаклям («Три сестры», «Гамлет»). Мы ездили в Ульяновск, выбирали ткани. Потом я по эскизам конструировала и шила костюмы. Мои самостоятельные работы – «Замок в Швеции» и «Чайка». Когда готовилась, изучала альбомы, книги по костюмам соответствующего времени.

– А «Пять вечеров»?

– Кое-что шила, но многое просто подбирали. У нас уже в театре большой гардероб. А что-то приносили сами актеры.

(Я попросил Елену показать костюмерную и мастерскую. Костюмерная впечатляет. Как в приличном магазине одежды – длинные, в несколько рядов «вешала» с костюмами, на подставках обувь, на стенах шляпы разнообразнейших фасонов.)

– К каждому спектаклю соответствующие костюмы я отношу в артистическую. Когда актеры переоденутся, проверяю, все ли в порядке, не нужно ли что-то поправить, пришить, подшить...

– Ну, если честно, – эта работа Вас интересует?

– Очень. Я не вижу себя больше нигде. «Выращенная» в этих стенах, я не могу представить себя где-нибудь в другом месте.

– Ваша Нина Заречная – настоящий талант, а не бездарная дилетантка, отравленная сценой.

– У нее были явные предпосылки для сцены. А если человек еще трудится и трудится, то у него непременно результат последует. Она несчастна как женщина, в любви несчастна. Пройдя через столько бед, испытаний, она в конце концов поняла смысл жизни. Мне кажется, она обрела Бога в душе. Основное свое призвание поняла, все отвратительные стороны, которые сопутствуют этой профессии, да и любой другой... Можно жаловаться на свою судьбу, проклинать невзгоды, говорить – вот какая я несчастная и роль-то у меня не получается, все у меня идет вкривь да вкось... А человек умный, думающий, понимает, что легко в жизни ничего не дается. Она поняла и приняла это. Она не жалуется на судьбу, не боится жизни.

– Ваша Нина в последней сцене понимает, что, уходя, она по существу убивает Костю?

– Ну, а что ей делать? Наверно, конечно, да, понимает. Но у нее другого выхода нет.

– У Вас очень жесткий спектакль и правильно, что жесткий. Скажите, Нина надеется, что где-нибудь пересечется с Тригоринным?

– Я думаю, она не тешит себя надеждами. Она знает, что он не вернется, он такой человек. Она просто его любит, она не может его не любить. Но не живет иллюзиями.

– Вот Вы сказали: она нашла Бога. А Вы верующий человек?

– Да. Раньше я не понимала этих слов – Бог, церковь. Когда мы репетировали, трактовка Нины была другая. Все ничто по сравнению с ее призванием актрисы. Все проблемы идут побоку. Она верит в себя, идет к цели. Во мне недавно произошли перемены. Осознание. Вера. И я сейчас думаю о Нине иначе. После того как она потеряла ребенка, потеряла любимого человека, металась туда-сюда. Ничего так просто не проходит. У человека происходит переворот в душе. Бывают такие толчки в жизни. От хорошей жизни к вере не приходишь. Пройдя через страдания, она обрела то, что должна была обрести. И вот на этом основан ее финальный монолог.

– Простите за вопрос. На него можно не отвечать. Вы к Богу тоже пришли через какое-то страдание, переживание?

– У меня мама давно ходит в церковь и меня водила. Но это все не то. В моем случае это связано с появлением ребенка. Я очень убеждена в этом. Какой ребенок будет, как он родится, каким он родится – это все зависит от того, что у женщины внутри, какое у нее состояние, как она готовится к беременности. Говорят, надо слушать хорошую музыку, окружать себя красивыми вещами. Я очень хотела ребенка и решила все делать как нужно. Ради ребенка. Я причащалась, исповедовалась. Очищала себя изнутри. Я почувствовала внутренние изменения. Исчезли червоточины, которые время от времени появляются в человеке, осуждения, обиды, еще что-то. И беременность у меня была легкая, и роды спокойные. И во время родов я почувствовала присутствие Бога. Какой-то момент откровения. Я почувствовала помощь. Ну вот. Не всегда это получается.

– Может быть, поэтому у Вас и произошло изменение в отношении к театру, к своей актерской судьбе? Займут в новом спектакле, не займут – это не вызывает особых волнений.

– Нет, это не так. Первого ребенка я все время подкидывала бабушке (сыну – от первого мужа – десять лет, он тоже сейчас рядом со мной), а сама рвалась в театр. Не хочу, чтобы у меня второй ребенок так же рос. По возможности буду рядом с дочкой. Мне не нужна сейчас любая роль, как было раньше. Если предложат что-то интересное, обязательно буду играть. Совсем уходить со сцены я не собираюсь. Но на первом месте семья – дети, муж, бабушки, дедушки. Я счастливый человек, у меня любимая работа и дом.

Неутомимый Владимир Казанджан снова в поиске...

Весь 2008 год мы с Казанджаном вели активную переписку. Он информировал меня о театральных событиях, рассказывал о том, как идет работа над новыми спектаклями. Каждое утро я открывал почту и с интересом читал послания из Димитровграда.

27.04.08

Алексей Петрович! Я нашел-таки пьесу!!! М. Роцин. «Спешите делать добро». Лет 25 назад я видел ТВ-спектакль «Современника». А тут смотрю юбилейную передачу и думаю, а чёж я Роцина-то забыл, бегу в библиотеку, беру книгу и вижу свои собственные пометки на полях. Когда читал, убей – не помню, наверно, лет 15 назад. Пьеса замечательная, прекрасный язык,

абсолютно современная, да и название звучит, позволю себе такое предположить, вполне программно для «Подiums».

16.05.08

Я понимаю, что «Спешите делать добро» это не «Пять вечеров», хотя плоской агиткой совсем не считаю. Конечно, как ставить. В каждом из нас есть свой Мякишев и свой Горелов. Неслучайно же они дружат 15 лет. И если не делать из Горелова отъявленного циника, а из Мякишева советского молодца, ничего не педалировать, то сам собой и повисает очевидный вопрос, который с каждым годом, мне кажется, становится всё сложнее.

Моя жена от церкви постоянно занимается с детьми в приюте, так сердце кровью обливается. И всё время висит вопрос: что делать? Висит... У меня 2 года назад умерла собака и ветврач уговаривала меня взять из собачьего приюта пса. Их там держат некоторое время и, если никто не берёт, усыпляют. Так ведь не взял, меня ведь дома не бывает... В начале 50-х годов мы жили в коммунальной квартире, семьёй из 6-ти человек. Третьюродному брату отца негде было жить и они вчетвером год жили с нами. А сейчас популярна поговорка «гостям рады дважды – когда приезжают и когда уезжают». Конфликт между естественным человеческим движением души и рациональными соображениями. Как у Галича, но по другому поводу: «Можешь выйти на площадь, Смеешь выйти на площадь, В тот назначенный час?» Протянешь, не задумываясь, руку, или будешь взвешивать? И речь в конце концов идёт далеко не только о той ситуации, что имеет место в пьесе.

Жду критических замечаний по поводу сих соображений. К репетициям мы приступим только с июня, сейчас готовим бенефис Борисова. 30 мая будет капустник в НКЦ. С уважением, ваш В.К.

20.05.08

Алексей Петрович! Мне очень нравится Ваш взгляд на пьесу. Я ведь практически успел всего два раза толком и прочитать-то её. Почуял, что вещь стоящая, успокоился в своих судорожных поисках и перекинулся на бенефис. По поводу пьесы мы даже ни разу не собирались после читки. Такое прочтение усложнит пьесу, сделает её многоплановее, интереснее. Одним словом, готов к продолжению разговора и горю нетерпением прочитать пьесу в ТРЕТИЙ раз. С уважением, Ваш В.К.

16.07.08

Чем глубже я залезаю в пьесу, тем больше понимаю, что нужно менять это дидактическое и неверное по сути название. Думаю, такое название он сам дал пьесе в качестве «паровоза». Она ведь совсем не об этом, не о том, что я вам писал в первом письме. Название для меня очень важно, в идеале оно должно некоторым образом отражать суть пьесы. Я, к своему ужасу, всё больше оправдываю Горелова и перестаю понимать, с чем же зритель должен выйти со спектакля. Получаются два главных героя – два плохих-хороших человека с говорящими фамилиями. С одной стороны – добрый, милый идеалист Мякишев – известно куда выслана дорога одними благими намерениями, с другой стороны – умный, практичный до цинизма, материалист Горелов, у которого «мораль вот здесь» (в голове). Мои советские мозги никак не могут сформулировать идею спектакля. Вроде бы что-то и получается на сцене, но... К чему придём вместе со зрителем? С уважением и надеждой, ваш В.К.

17.07.08

Письмо вдогонку. Вчера у меня не было репетиции и, отправив Вам письмо, я сел ДУМАТЬ. Поставил диск одного из моих самых любимых авторов, ещё с середины 60-х годов, Юрия Кукина, это который «А я еду за туманом», «Париж», «Киплинга солдат» и т.д. И почти вдруг у меня всё уложилось по полочкам. Мякишев, это добрый милый Гаев, он очень любит Вишнёвый сад, много о нём говорит, но, к сожалению, ни черта не делает, да и не может. И в итоге сад гибнет. А Горелов – это смесь практичного, не глупого Лопухина с неприкаянным Зиловым или героем «Полётов во сне и наяву». В начале же у меня Горелов был весьма циничный ёрник, что упрощало конфликт до схемы. Теперь, я верю, всё получится сложнее и интереснее. Нужно только умно пройти между Сциллой и Харибдой в выстраивании образа Горелова. Что скажете?

26.08.08

С сегодняшнего дня мы выходим на прогоны. Напрочь сломал голову с названием. Суть его должна быть: «Мы в ответе за тех, кого приручили», но без назидательности и пафоса. Ничего не придумывается. В отличие от целого ряда последних спектаклей, у меня опять нет никакой уверенности в том, что из этого выйдет. Это еще не показатель, но ощущение неприятное. Всё, уже приходит народ на репетицию. Пишите! Хоть что-нибудь!

27.08.08

Я планирую сдачу на 13 сентября и отступить как всегда куда. 19 октября мы выезжаем на фестиваль в Литву. До того нужно наиграть премьеру, фестивального «Комарка» и возобновить как можно больше спектаклей репертуара, потому что, вернувшись 29 сентября домой, мы уже мало что успеем. Главреж Ульяновской драмы пригласил меня поставить у них к Новому году «Сочельник на двоих». Убедил, что я могу приезжать в Ульяновск только на три дня в неделю – вт-ср-чтв, с тем, чтобы работать и у себя. Я неделю думал... Мои все говорят не раздумывай, вытянем, ну, я и согласился. Нужно же когда-то пробовать. Так что теперь надо выкручиваться. Такие дела – осталось две недели интенсивных прогонов под видео. Я установил в зале миниатюрную камеру и теперь все репетиции снимаю, а с утра – анализирую и пишу кучи замечаний. С уважением, Ваш В.К.

23.09.08

Алексей Петрович, вот я и сдал, наконец, спектакль! Наши принимали очень хорошо. Вроде все в основном получилось. И играют прилично – ансамбль есть. Но чего-то, на мой взгляд, не хватает... Я отснял премьеру и сегодня (первые два дня не было никаких сил, да и времени) сяду разбираться. Главное, на мой взгляд, в самой «фактуре», – есть некий перепев с «Вечерами», нет открытия, нечем удивлять. Ревизор – Замок – Чайка – Пять вечеров – Ярмарка – Комарок, это хорошо, и вдруг шаг, если не назад, то на месте... Нужны свежие идеи, новые жанры. Подскажите, а?.. Ваш В.К.

09.10.08

Спектакль мы сыграли 4 раза. Сейчас у меня задача поднять как можно больше старых спектаклей, с 19.10 по 29.10 мы на фестивале, а там 1-2 недели тах и я уже в Ульяновске. «Добро» же мы сможем теперь сыграть только в начале декабря(!) – то сессии, то отъезды актеров. Соответственно и запись спектакля... О новом спектакле подумываю, но пока ничего не придумывается. Конечно, хотелось бы «полотно», скучно мельчить, но подлый зритель, вконец испорченный петросянщиной, требует ржачки и уже не больно-то идет на «Пять вечеров» и «Комарок» (я уж не говорю о «Чайке»), дословно объясняя, что там «надо думать и переживать». Этот рекламный слоган второго канала «Веселись, Россия!» в ушах застрял. Наша городская драма именно так и поступает, поднимаясь выше пояса не больше, чем на десять сан-

тиметров. Я уже и сам пытаюсь перебирать в памяти классический комедийный репертуар... Пишите. Ваш В.К.

05.11.08

Вот мы и вернулись с фестиваля! Не посрамили! Там были помимо четырёх литовских театров – немцы, итальянцы и македонцы. Немцы показали очень интересный спектакль по рассказу Гарри Пинтера «Request stop». Почти без слов – такое решение, возможно, фестивальное. Но очень хорошо, подробно существовали на сцене и все было понятно. Спектакль итальянцев назывался «Дон Жуан» по Мольеру, но пьеса была только поводом. Дон Жуана играла женщина. Но как играла!!! Здесь было много слов. Я ничего не понял, но вышел замороженный актрисой, так что наши женщины не на шутку приревновали меня. Македонцы играли Лысую певицу. Много понтов и мало возможностей. Литовские спектакли были то самое, что называется «любительские». Что-то получше, что-то похуже. Мы, помимо Комарка, взяли ещё и Скамейку, поскольку для нее ничего дополнительного не требовалось. За Скамейку я начал опасаться – много текста и мало физ. действия. Литовцы-то понимают все, а прочие иностранцы... Правда, мы делали небольшие либретто на английском языке. Прошло на УРА! Ну а уж Комарок!.. По окончании весь зал, как и у нас, дружно встал, ну и т.д. Ровно через час мы собрались смотреть литовский спектакль. Рядом со мной оказалась напрочь зарёванная немка. Я думал что-то случилось, оказалось, она еще не отошла от спектакля. А когда мы вернулись в гостиницу... – на всех наших кроватях лежали розы! Это хозяин гостиницы, бывший на спектакле без цветов, так выразил свои чувства. Во-от. Особое впечатление от поездки, это то, что, вопреки трёпу, к русским отношение в Литве – замечательное. Как в лучшие времена в Болгарии. И не только на фестивале, что естественно, но и повсюду, в любом кафе, магазине, на улице. И в Рокишкисе, и в Вильнюсе. Это отметили все наши. Ну вот, отчитался. Как ваши дела? Пишите. Ваш В.К.

17.11.08

С завтрашнего дня начинаю мотаться в Ульяновск с постановкой «Сочельника». Три дня – там, четыре дня – здесь. Сам же полагаю приступить к своей давней (догамлетовской) мечте – «Макбету». Обложился переводами, за основу взял Пастернака, в помощь Корнеева, отчасти Лозинского и даже Рапопорта с Соловьёвым и слепил некий симбиоз, вполне удобочитаемый.

Ни один перевод целиком меня как-то не устраивает местами. Сценографические идеи Макбета я уже применил в Гамлете... Абсолютный минимум декораций и реквизита, костюмы преимущественно из грубых холстов и больше психологической нагрузки, обойтись без КЛАССИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ. Вот такие первые соображения на сегодняшний день.

29.11.08

Пока нет не только репетиций, но и окончательного решения о постановке, хотя я уже занимаюсь поиском музыки и даже некоторыми техническими вопросами. Приступить мы сможем не раньше марта–апреля, читку планирую сделать в январе. Макбет – Борисов (но без всяких любимых штампов), а по поводу леди Макбет у меня появилась бредовая идея насчёт Алёны (Е.Казанджан. – А.Ш.), мне кажется, это может быть интересно. Ну, сколько ей чеховских барышень играть?!

Далее наша переписка шла по поводу издания очерка о «Подииуме». Кое-что корректировали, уточняли, подбирали иллюстрации. И оба надеялись, что очерк удастся опубликовать, несмотря на разыгравшийся кризис¹³. А в том, что выдюжит сам «Подииум», этот славный коллектив, дружный и талантливый народ – я ни минуты не сомневался.

¹³ Шулъпин А. Художественный общедоступный «Подииум». Димитровград, 2009. См. также: За чем пойдешь... // Театральная жизнь, 2002, № 4.

Глава 2. Семья Делей и их «Предел»

Известный театр из неизвестного города

Если в театральных кругах обеих столиц поинтересоваться, известен ли кому-то населенный пункт под названием Скопин, утвердительный ответ маловероятен. А назови фамилию Дель – окажется, что многим она знакома. И прежде всего в связи с необычной постановкой «Моцарта и Сальери». С этим спектаклем в самом конце прошлого века семейство Делей из Скопина – Владимир, Ирина, их сын Илья – с огромным успехом гастролировали по России. Юный Илья играл Моцарта, Владимир, разменявший пятый десяток, – Сальери. Ирина оформила спектакль, вела его, выходила в роли бродяги-«скрыпача». (Но, конечно же, «роль» жены и матери была в этих волнующих разъездах куда ответственнее.) Дели начали примеряться к Пушкину, когда Илье было восемь лет. Однако на всероссийскую сцену «Моцарт и Сальери» вышел спустя два года. А пик популярности пал на одиннадцати–тринадцатилетнего Илью–Моцарта.

Надо сразу сказать, что талантливая семья и их незаурядное творение вряд ли получили бы всероссийскую известность, вышли бы за рамки событий местного (скопинско-рязанского) масштаба, если бы не фестивальное бум конца прошлого века (еще раз показавший, что в России социальные потрясения скорее разжигают, чем гасят, страсть к игре). «Фестивалили» любители, «фестивалили» профессионалы, иногда их пути пересекались. И там, и тут в жюри работали профессиональные режиссеры,

театроведы, критики. А в их среде во все времена находились специалисты, равнодушно, с искренним интересом присматривавшиеся к творчеству любителей.

Первым, если не ошибаюсь, на скопинский коллектив обратил внимание и откликнулся рецензией в журнале «Театральная жизнь» Борис Цекиновский. Имея достаточно хорошее представление о пушкинских постановках того времени, он признавался, что «никогда еще не видел такого страстного спектакля по “Моцарту и Сальери”», что его «ошеломил, обескуражил, покорило Моцарт – одиннадцатилетний Илюша Дель»¹.

Скопинцы завоевывали внимание театральной России постепенно, в течение трех лет выступая в больших и малых городах, на скромных съездах любителей, на престижных профессиональных форумах. В 1997 году с подачи Б. Цекиновского Делей пригласили в Москву и Калугу. Далее последовали Всероссийский фестиваль «Театральная провинция» в Бийске, международный фестиваль в Красногорске. В 1998-м «Моцарт и Сальери» оказался в афише Пятого пушкинского фестиваля во Пскове, где предстал перед учеными-пушкинистами, мэтрами отечественной режиссуры, известными исполнителями – интерпретаторами пушкинских текстов. В этом же 1998 году Дели выступили в Орле, Кузнецке, Челябинске, Полтаве, Падерборне (Германия), на международном фестивале «Авангард и традиции» в Гатчине и, наконец, на Пятом фестивале «Рождественский парад» в Санкт-Петербурге. В 1999 году скопинский спектакль увидели участники фестивалей в Вильнюсе и Ионаве (Литва), в Орле (фестиваль «Русская классика»). «Моцарт и Сальери» был включен в программу столичного «заключительного показа спектаклей, посвященных 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина» (1–10 декабря). Скопинцы играли на сцене Школы драматического искусства на Поварской. В афише их «Моцарт и Сальери» соседствовал со спектаклем К. Гинкаса «Пушкин. Дуэль. Смерть» (МТЮЗ) и «Русалкой», представленной студентами П. Фоменко (РАТИ). Анатолий Васильев, увидев «Моцарта», предложил В. Делю включить его в репертуар своей «Школы».

Явление Делей при всей своей уникальности возвращало к проблеме, периодически всплывавшей на поверхность «театрального процесса» прошлого столетия. Суть ее заключалась в том, что на определенных этапах (1920–1930-е, 1960–1970-е годы)

¹ Цекиновский Б. Пушкин в российской глубинке // Театральная жизнь, 1997, № 8.

возникали коллективы, выламывавшиеся из любительской среды. Они *удивляли*, заставляли ломать голову над вопросом, откуда, каким образом в непрофессиональной, а часто еще и глубоко провинциальной среде, совершались сценические открытия. Кстати, в 1978 году известный режиссер и театральный деятель В. Комиссаржевский именно так – «Удивление» – озаглавил свою статью в «Комсомольской правде». «Должен признаться, – писал Комиссаржевский, – что всегда довольно настороженно относился к такому понятию, как “театральная самодеятельность”. В самом деле, думал я, актеру и режиссеру не хватает жизни, да, целой жизни, чтобы постигнуть свою профессию. Как же можно сделать что-нибудь стоящее в театре, занимаясь попутно каким-то другим – главным для человека – делом? Я этого не понимал, хотя мои устои в свое время поколебали Студенческий театр МГУ <...> и Театр-студия на Красной Пресне.

Однако я продолжал думать, что явления эти уникальны. Не так давно в Москве закончилась декада народных театров России, и я понял, что встретился с каким-то принципиально новым процессом в духовной жизни страны». Далее Комиссаржевский перечислял увиденные им спектакли: «Сто братьев Бестужевых» Б. Голлера в режиссуре В. Малыщицкого, «Последний срок» В. Распутина из Усть-Абакана (режиссер В. Соколов). Особенно его поразили спектакли челябинского театра «Манекен»: «После сказки» по «Белому пароходу» Ч. Айтматова, «Сорок первый» Б. Лавренева (постановщик А. Морозов). «Я думаю, – завершал статью Комиссаржевский, – что высокие свойства искусства, живущие во многих самодеятельных театрах, присущая им необходимость высказывания, заставляющая после трудного рабочего дня выходить на сцену и сжигать себя на подмостках, – должны принести нечто крайне важное и нашей профессиональной сцене»².

Вот и с Делями случилось нечто подобное. Критики, не склонные к эмоциональным излишествам (особенно когда речь шла о «самодеятельности»), говорили о «Моцарте и Сальери», не стесняясь в выражениях. «Спектакль Деля – случай чуда. И всякие привычные “как можно” и “как нельзя” – вдребезги», – писала в той же «Театральной жизни» Елена Левинская, увидев скопинцев на челябинском фестивале экспериментальных постановок «Театральные опыты»³.

² Комиссаржевский В. Удивление // Комсомольская правда, 1978, 1 янв.

³ Левинская Е. Бешеной собаке семь верст не крюк // Театральная жизнь, 1998, № 11-12.

После выступления Делей на Пятом пушкинском фестивале во Пскове в статье, подводившей его итоги, Е. Горфункель отмечала, что «Моцарт и Сальери» «рожден не модой и не глубокомыслием. Он, этот спектакль, по Пушкину – серьезная игра взрослых и детей, домашний театр, дилетантский в своей основе доммысел – и открытие. Это-то и поражает»⁴. Еще год спустя об артистической семье из маленького провинциального городка с уважением рассказывал «Петербургский театральный журнал» (Дели сыграли два спектакля по текстам Пушкина – «Моцарта...» и «Как уберечься от Пиковой дамы» в Доме актера северной столицы в рамках фестиваля «Рождественский парад»): «Это семейный спектакль, но отнюдь не домашние радости “для своих”. Он не нуждается в скидках на провинциализм и “домашность”, решительно не заслуживает ни снисхождения, ни оговорки. Его хранит, словно талисман, спокойное внутреннее достоинство и профессиональная чистота тона»⁵.

Завязался интересный, к сожалению, редкий в наше время, а потому и особенно ценный, диалог между дилетантами из провинциальной глуши и столичными специалистами – театроведами, режиссерами, критиками. У Делей брали интервью, о них делали телерепортажи, о них спорили в фестивальных кулуарах, публиковали статьи в специальных изданиях.

Неординарность невесть откуда взявшегося театрального «чуда» побуждала не только к оценке его сценических достоинств. Хотели понять истоки, определить родовые приметы скопинского феномена. Дели в свою очередь внимательно прислушивались к тому, что о них говорили, соотносили оценки со своим самоощущением, самопониманием. Многие (не всегда гласно) оспаривали, со многим соглашались.

Первое, что бросалось в глаза внешнему наблюдателю, что приходило на ум, «Моцарт и Сальери» – семейный спектакль домашнего театра. Тем самым подчеркивалась его принадлежность особому типу любительского творчества – сфере частного быта, семейно-праздничной игровой практики (а не организованной клубной самодеятельности, куда и был официально приписан скопинский театр). Основанием для такого жанрово-родового определения постановки критик находил в игре юного Ильи Деля,

⁴ Горфункель Е. Родился я с любовью // Экран и сцена, 1998, № 16.

⁵ Скорочкина О. Время колокольчиков // Петербургский театральный журнал, 1999, № 17.

природе его сценического дарования и поведения: «Моцарт благодаря отроческому возрасту и обличью Илюши Деля – чистое дитя, птица небесная, поющая, как Бог велит... Есть даже такая мизансцена: Сальери усаживает Моцарта к себе на колени и начинает его укачивать, жалеть, учить уму-разуму этого гуляку праздного. Взрослую мысль о том, что Моцарт свою музыку не сочинял, а только записывал продиктованную свыше, Илюша Дель одним своим “детским” присутствием на сцене делает легкой и нечаянной. Он, в сущности, не играет великого композитора Моцарта, он играет самое себя, мы видим феномен детской, природной игры. Тринадцатилетний мальчик дарит образу свою детскую природную сущность, не больше и не меньше»⁶.

Другой специалист видел своеобразие спектакля в следовании народной театральной традиции: «“Опыт драматического изучения”, – называл Пушкин маленькие трагедии. “Опыт народного истолкования”, – скажем о скопинском спектакле. Еще ближе к истине впечатлений – примитив, если бы это действительно не таило в себе высокомерия»⁷. Основание для подобного заключения Е. Горфункель находила в трактовке старшим Делем – режиссером и исполнителем – роли Сальери. Пушкинский персонаж здесь был увиден глазами зэка, высокий слог трагедии устами Деля–Сальери был снижен до тюремного – вот на что обращала особое внимание Е. Горфункель (можно было бы еще добавить балаганный по истокам аттракцион с битым стеклом, на которое босыми ногами вставал Илья–Моцарт): «С первых звуков Пушкина “все говорят: нет правды на земле” в интонациях Сальери слышалось тоскливое и даже заунывное пение, а его костюм – серая роба заключенного – сразу переводил высший литературный сорт в низший, в тюремный эпос. Покаяние, которое Сальери начинал, обращаясь прямо в зал, неуверенно протягивая руки к слушателям, к каким-то присяжным, обжигая тоской взгляда и хриловатыми, жалостными словами, рассеивало любые предубеждения и снимало всякую снисходительность»⁸.

«Семейный театр», примитив – эти понятия действительно отражали нечто существенное в спектакле «Моцарт и Сальери». Но они не определяли целое спектакля, не объясняли природы (всего, на чем он вырос и сформировался) скопинского театра.

⁶ Скорочкина О. Время колокольчиков // Петербургский театральный журнал, 1999, № 17.

⁷ Горфункель Е. Родился я с любовью // Экран и сцена, 1998, № 16.

⁸ Там же.

Надо отдать должное всем, писавшим о «Моцарте и Сальери», – они не очень настаивали на предложенных понятиях. Сами же выражали сомнение в адекватности их применения к постановке. «Семейная игра втроем, – писала О. Скорочкина, – не означает бедности художественных задач или заниженной планки театральных намерений: радостная и осмысленная игра, вполне артикулированное владение мастерством, композицией, переключением голосов, тем, интонаций...»⁹. Получалось, что название «семейный спектакль» – всего лишь констатация факта (актеры находятся в родственных отношениях), а не определение природы зрелища, места коллектива в культурной иерархии.

Главное, что следовало из приведенных выше текстов, – «Моцарт и Сальери» при всей своей необычности выражал замысел А.С. Пушкина, передавал дух трагедии, вполне вписывался в традиции русской профессиональной сценической школы.

Режиссер, подчеркивал Б. Цекиновский, избрал и с первых моментов спектакля заявил откровенный игровой ход, который развил в «общей игровой стихии спектакля». Из его статьи следовало, что Илья Дель и в 11 лет являлся полноправным партнером опытного актера Владимира Деля (а не только выступал как «чистое дитя, птица небесная, поющая, как Бог велит»). Его моцартовская детскость была полна интуитивных, отнюдь не наивно-детских прозрений, выливавшихся в выразительные сценические жесты, рождавшие драматическое напряжение. «Во многих спектаклях, – писал Б. Цекиновский, – трагедия Моцарта рядом с трагедией Сальери уходила на второй план. В скопинском спектакле Моцарт наделяется не просто предчувствием смерти (Черный человек и “Reguiem”), но он будто знает, откуда придет смерть. “Гений и злодейство – две вещи несовместные, не правда ли?” – спрашивает он Сальери с мольбой и в надежде, что тот его помилует. Но “продуман распорядок действий”. Сальери расстилает белую тряпку с битым бутылочным стеклом. И, выпив бокал с отравленным вином, Моцарт-дитя в длинной белой рубахе босиком становится на эти битые стекла, а потом падает замертво»¹⁰.

Владимир Дель шел на смелый с психолого-этической точки зрения шаг: разыгрывал сюжет, в ходе которого убивал сопер-

⁹ Скорочкина О. Время колокольчиков // Петербургский театральный журнал, 1999, № 17.

¹⁰ Цекиновский Б. Пушкин в российской глубинке // Театральная жизнь, 1997, № 8.

ника, исполняемого малолетним сыном (кстати, среди зрителей находились люди, считавшие этот игровой ход рискованным и осуждавшие его). Однако и здесь В. Дель проявил себя как изобретательный режиссер, тонкий психолог, любящий отец. Он вплетал реальные отцовско-сыновние отношения в спектакль, создавая особый смысловой, эмоционально-напряженный фон, вызывая мифологические ассоциации, и в то же время мастерски «снял» ненужные смыслы и домыслы. «При всей трагедийности сюжета, – отмечал Б. Цекиновский, – между героями устанавливаются удивительно теплые энергетические токи. Они работают в атмосфере взаимной поддержки и исключительного взаимопонимания. Родство отца и сына отзывается и в отношениях их персонажей. Владимир Дель подчеркивает в своем Сальери не только “злодейство”. Порой мы видим его героя совсем иным – открытым, действительно счастливым от успехов друзей. В нем будто просыпается моцартовское начало, и он ощущает себя частицей нерушимого композиторского братства. Тем сокрушительнее оказывается его падение – измена самому себе, своему собственному дару и уничтожение вместе с Моцартом своей собственной души»¹¹.

«В постановке Деля, – подводила итог своим размышлениям Е. Горфункель, – отец и сын – универсалии, они годятся для любых догадок изощреннейшего зрителя, включая воспитательную догадку. Посадив мертвого Моцарта в кресло, Сальери жестом останавливает аплодисменты, чтобы объявить: “Конец трагедии”, и крепко прижать к груди воскресшего Моцарта. То был не жест руки, а порыв утешения, обращенный не только в зал, а к своему партнеру, исполнителю главной роли. “О, не знай сих страшных снов...” означал этот непущкинский финал»¹². И еще напоминание зрителю: мы играем, играем трагедию. В другом варианте постановки восставший Моцарт подходил к креслу, где свернувшись застыл Сальери, и утешающе произносил «конец трагедии».

Все, что написано и сказано о «Моцарте и Сальери» в конце прошлого века, невольно создает впечатление, что с этого спектакля и начался театр Делей. А организаторам особо известных фестивалей казалось, что именно они первыми открыли и поддержали безвестных провинциалов. Автор Петербургского

¹¹ Цекиновский Б. Пушкин в российской глубинке // Театральная жизнь, 1997, № 8.

¹² Горфункель Е. Родился я с любовью // Экран и сцена, 1998, № 16.

театрального журнала в 2004 году уверял читателей, что когда Дели впервые появились на Рождественском параде 1998 году, «никакого театра у скопинцев еще не было. Просто – театральная семья: папа, мама, сын. Зато – был уникальный спектакль “Моцарт и Сальери”, где Владимир Дель (папа – он же режиссер) играл Сальери, а Илья Дель (сын, ученик начальной школы) играл Моцарта. В результате – безоговорочная победа!!!».

Просто папа, просто мама, просто сын, просто театральная семья. А в результате... три восклицательных знака.

«Моцарт и Сальери», как и все в настоящем искусстве, – плод многолетних трудов, результат упорной учебы, постановочной и актерской работы. Владимир и Ирина Дели начали создавать в Скопине театр еще в 1988 году, т.е. за 10 лет до отмеченного выше выступления в Санкт-Петербурге. Поставили около двух десятков спектаклей. Причем не только в узком семейном кругу. К примеру, «Пир во время чумы», из которого и вычленился «Моцарт и Сальери», «Пастух и пастушка» по В. Астафьеву, «Девушка Снегурочка» по А.Н. Островскому. А до этого (т.е. до 1988 года) Владимир и Ирина еще 10 лет проработали в Липецке: тоже ставили спектакли и играли.

Если же присовокупить все ими сделанное уже в новом, XXI веке, то выстраивается 30-летний творческий путь, заслуживающий обстоятельного очерка, максимально возможной выверенности фактов и обстоятельств их жизненного пути. Да, именно жизненного, ибо у Делей биографическое, родовое, семейно-бытовое, творческое тесно переплетено и отражается в их сценических созданиях.

Предыстория

Нам надо заглянуть во времена, когда театра в Скопине еще не было, когда Владимир Дель и Ирина Зыкина сначала врозь, а потом бок о бок начинали жизненный и творческий путь.

Владимир Дель родился в 1955 году в шахтерском поселке Комсомольский, что в 20 километрах от Скопина. Его будущий отец, обрусевший немец Фердинанд Дель, перед войной был репрессирован, оторван от сородичей и семьи (жена, дочь), проживавших в Казахстане, и перемещен на угольные шахты под Скопин. Подневольных «шахтеров» поместили в землянки за колючей проволокой. Будущая Володина мама, Мария Григорьевна – крестьянка – жила недалеко от лагеря в деревне Кочугурки. Ее первый муж пропал без вести в начале войны. И овдовевшая молодая женщина осталась с младенцем – девочкой – на руках.

Русские бабы подкармливали чем могли отчаянно голодавших шахтеров. После войны, когда проволочные заграждения сняли, многие вдовы стали жить с репрессированными мужчинами, лишенными права покинуть место ссылки. Мария Григорьевна соединила свою судьбу с Фердинандом Делем, удочерившим ее ребенка. Жили в землянке. Здесь родился сын, первый общий ребенок. Когда семья переселилась в барак, родились еще двое детей – девочка и мальчик. Последний и был Володя Дель.

Фердинанд, как и его четыре брата, разбросанные по стране, были мастерами ручного дела. Володин отец классно шил. Обшивал не только семью, но и все местное, включая скопинское, начальство (брюки, пальто, дубленки). Этим в основном и кормились. У отца был огромный портняжный стол, на котором он днями работал, а по ночам спал. Шил очень аккуратно, работал кропотливо, но никогда не брал за работу больших денег. Жили трудно, бедно. Шесть человек в одной комнате. Кругом такие же бараки. Пыльные терриконы. Пьянство. Володя с 11 лет участвовал в ночных походах – в поисках угля, сваливавшегося с вагонеток. Им топили печь, его меняли в окрестных деревнях на продукты.

Но были в этой жизни, полной лишений, и светлые минуты, очаги радости. К примеру, поселковая библиотека, а в ней – Диккенс, которым Володя зачитывался, «Граф Монте-Кристо», передававшийся из рук в руки на короткий (Володе выпала ночь) срок. Недалеко от барачков рос дубовый лес. «Я туда ходил по ночам. Залезал на дерево, смотрел на звезды. Стихи сочинял». Володя хорошо учился, с удовольствием выступал на сцене. В седьмом классе его – отличника и активиста самодеятельности – послали в знаменитый пионерский лагерь «Орленок».

После окончания 10 классов колебаний не было. В 1972 году Дель поступил на театральное отделение Тамбовского института культуры. «Приехал с чемоданчиком, одну половину которого занимали книги, а другую – белая рубашка и черные брюки. Больше ничего с собой не было. И практически не было денег... Неделю жил на вокзале. Милиционеры подходили – спрашивали, куда еду. Я каждый раз называл ближайший поезд. Утром ходил умываться на речку. Читал там, на берегу, готовился. Сдавал экзамены. И так жил, пока не приехал мой товарищ и не нашел бабку, у которой можно было ночевать.

Курс набирал Виталий Петрович Трескин, который меня хорошо принял. У нас возникло взаимное притяжение. Я его очень уважал и до сих пор вспоминаю с большой благодарностью.

Он очень интересно вводил в режиссуру, заставлял интенсивно работать, овладевать актерскими навыками. В конце первого года мы уже играли поэтический спектакль по Светлову, в котором он вытаскивал какие-то очень интересные современные темы».

После окончания института Володя вернулся в Скопин. Позвала Любовь Максимовна Бахаева, начальник отдела культуры (работает в этой должности до сих пор. Очень деятельная женщина). Дель возглавил народный театр. Но успел поработать всего три месяца. Подошел срок идти в армию. Не служить было нельзя, хотя и можно было получить отсрочку. «Мать решительно заявила, что это позор, и жениться невозможно будет – парень должен быть полноценным». После армии Дель снова вернулся в Скопин. И снова ненадолго. Успел написать вместе с журналистом Абаньшиным и поставить пьесу про кулаков, про то, как комсомольца убили. Ездили по деревням, с бабками разговаривали, записывали их на магнитофон. Эти записи вошли в спектакль, который играли во Дворце культуры.

Вскоре Дель встретился со своим бывшим педагогом Трескиным на режиссерской лаборатории. «Он, помню, повернул меня к окну, к свету, и внимательно оглядел: как я там, в армии, изменился – не изменился. И сказал – приезжай ко мне, в Липецк, будешь вести у меня детскую театральную студию “Подсолнушки”. Вот... Я был ничем не обременен. Собрал опять тот самый чемоданчик с книжками и в 78-м уехал в Липецк, к Трескину». Я поинтересовался, как Трескин оказался в Липецке, почему уехал из Тамбова. В. Дель: «В Липецке жили родственники. Город ему очень нравился. Чудесный город. Прямо столица. Трескина пригласили во Дворец культуры Новолипецкого металлургического комбината. Он сразу получил квартиру. И во Дворце культуры металлургов организовал Молодежный театр».

Итак, В. Дель оказался в Липецке, где прожил целых 10 лет. Не просто прожил... Это были годы самой первой, сумасшедшей молодости, жадной до впечатлений, до работы – любимой работы. Там, в Липецке, можно с уверенностью сказать, что В. Дель сформировался как профессионал – режиссер и актер. Он руководил детской студией, активно играл в Молодежном театре, потом возглавлял его. Последние пять лет Владимир работал актером Липецкого драматического театра. Время было хотя и сложное, наполненное борьбой за право ставить и играть то, что хочется, а не то, что велят, но счастливое. Здесь опять нужны некоторые подробности и уточнения. Для того чтобы представить по возможности полно комплекс обстоятельств, сферу пережива-

ний, социальный и психологический контекст липецкой жизни нашего героя, а точнее сказать – герояев. Без этого трудно (невозможно) понять, на чем, на каком материале позднее возводился скопинский театр «Предел».

Кроме творческого, у В. Деля был еще один источник счастливого самоощущения. Когда он сказал, что уезжал из Скопина в Липецк ничем не обремененный, он немного лукавил. В Скопине осталась девушка – Ирина Зыкина. Володя и Ирина познакомились на новогоднем вечере в Доме пионеров. Владимир как руководитель народного театра готовил и представлял художественную часть, старшеклассница Ирина участвовала в концерте – танцевала. Потом она стала появляться во Дворце культуры у Володи на репетициях, и, по его признанию, с ее появлением «все как-то озарилось и повеселело». После выпускного вечера Ирины они всю ночь пробродили в Троицкой роще, ждали восхода солнца.

Корнями Ирина скопинская. Ее предки со стороны матери были крестьянами в имении Худекова (С.Н. Худеков (1837–1927) – видный общественный деятель, редактор-издатель «Петербургской газеты»). В своем имении под Скопиным более ста лет назад он основал парк-дендрарий. Кстати, дендрарий в Сочи тоже заложен Худековым. Сейчас имение восстанавливают. Заполняют каскадные пруды. В бывшем имении открыт музей-усадьба. На его открытии театр «Предел» играл отрывок из худековской пьесы «Петербургские когти»). Прабабка Лукерья Степановна служила ключницей. Барин выдал ее замуж за своего кучера Семена Тамбова, подарил к свадьбе дом и корову в придачу. После революции и разорения усадьбы семья Лукерьи Степановны перебралась в Скопин, где и родилась бабушка, а потом и мама Ирины.

И. Дель: Я эту историю про Лукерью Степановну узнала уже взрослой, от мамы, которая была десятым ребенком в семье. Предки по отцу – Зыкины – были тоже простыми и удивительными людьми. Дед Лаврентий Лаврентьевич всю жизнь проработал механиком в колхозе близ Скопина. А бабушка, Мария Федоровна, с четырнадцати лет служила в сберкассе, закончила главным бухгалтером. Я много жила у нее и очень ее любила. Отец был военный. Семья постоянно меняла место жительства. И меня родители часто подбрасывали бабушке. Старшие классы школы я кончала здесь, в Скопине. А бабушка по маминой линии тоже жила в Скопине и была глубоко верующей. И вот, когда я ходила ее навещать с ночевкой, то бабушка Мария – коммунистка – давала мне рубль, чтобы я свечку за нее поставила. Так я служила

тайной посланницей к Богу. Когда же она узнала про свидания с Володей, то запричитала: «Черненький, носатенький, артист еще какой-то! Ты с ума сошла?» А я и впрямь сошла с ума. Окончила школу, наплеала бабушке, что еду поступать в институт, и – оказалась в Липецке. Между прочим, такие крутые поступки – это у нас, Зыкиных, в роду.

В Липецке Ирина, как и Володя, жила в общежитии. Сначала поработала на заводе. Потом Трескин перевел ее во Дворец культуры на должность администратора Молодежного театра. Ирина распространяла билеты и помогала Володе в студии.

В. Дель: Трескин ставил по тем временам потрясающие спектакли. Весь Липецк ходил с ума. «Тиль Уленшпигель», «Снимается кино» Радзинского, «Прощание в июне» Вампилова, «Мы, нижеподписавшиеся» Гельмана. Конфликты с парткомовским начальством происходили бесконечно. Приходили представители. Изменить! Запретить! Трескин был неумолим, вел себя очень воинственно. В конце концов ушел в Политехнический институт. Но там у него еще хлеще пошло – конфликт за конфликтом.

Я рассказал Делю, что хорошо знал покойного Трескина. Видел его спектакли. Рассказал, как однажды, в середине 1980-х, по поручению Кабинета любительских театров и студийного движения СТД, который возглавляла И.К. Сидорина, ездил в Липецк отстаивать перед институтским руководством спектакль Трескина «Терех» по пьесе С. Злотникова.

И. Дель: Мы растерялись. Хотели сначала за Трескиным идти, за учителем. Но куда? Где жить? И тут к нам приходит директор ДК и говорит: ребята, оставайтесь в Молодежном театре, срочно оформляйте брак. Тогда я берусь решить вопрос с жильем. Мы быстро сбежали в киоск, купили дешевенькие колечки. Нас срочно, по знакомству, «расписали». И вот мы в однокомнатной квартире гостиничного типа: комната, маленькая кухня, туалет. Красота! Володя набрал в театр молодых людей, частью из своей же студии. Поставил «Гнездо глухаря» Розова. На премьеру пришли бывшие трескинские актеры. И после этого спектакля многие вернулись, приняли Володю как режиссера. (Сначала они ушли за Трескиным. Но там у него – студенческий театр, а они люди взрослые.) Мы стали работать засучив рукава. После второго спектакля («Случай в зоопарке» Олби) Володю – как своего ученика и преемника – признал Трескин, за что я его очень уважаю. Мы были убеждены, и сейчас так думаем, что в театре – любительский он или профессиональный – что-нибудь стоящее получается, если вкладываешь в спектакль опыт своей

личной жизни. Свою жизнь соединяешь с литературным материалом, и тогда он становится твоим, кровным.

Так Дели поставили в Молодежном театре спектакль под названием «Эх, верую!» с подзаголовком «Поэма о больной русской душе с веселой пляской и недопетой песней». В инсценировку, сочиненную Володей, входили рассказы Шукшина, песни Высоцкого и стихи Рубцова. На этот спектакль актеры профессионального театра, которые были завсегдатаями премьер в Молодежном, привели Иосифа Райхельгауза, будущего руководителя московского театра «Школа современной пьесы» (в те времена он часто приезжал в липецкий драматический театр на постановки). После спектакля Райхельгауз подошел к Делю и сказал: «Тебе надо переходить в театр драмы».

И. Дель: Затем мы поставили «Из жизни насекомых» братьев Чапеков. Это был... ну... хулиганский спектакль. Нет, не хулиганский. Это был наш протест. И что интересно, этот спектакль не был сразу запрещен. Мудрый директор ДК дал нам его сыграть несколько раз. Партком, который всегда приходил на сдачи спектаклей, почему-то не появлялся. Мы им – приглашительные, а они не приходят. И так семь раз, семь спектаклей. За это время вся наша публика спектакль посмотрела. Был ажиотаж. Перед восьмым спектаклем директор ДК сделал такой ход: на парадных дверях появилась табличка «Спектакль отменяется по техническим причинам». Но мы его не отменили. Публика попадала в зал обходным путем. Через библиотеку, туалеты, сцену. Кончилось тем, что директора вызвали в партком. Задали вопрос, каким образом эта пьеса попала на сцену ДК, и дали выговор. Спектакль запретили. Нас поочередно вызывали в КГБ. Кстати, на последнем спектакле среди публики ходили люди и интересовались: кто и как попал на спектакль, где получили приглашительные билеты.

В. Дель: Сложилась тупиковая ситуация. Я решил воспользоваться предложением Иосифа Райхельгауза. Он договорился с руководителем Облдрамы Пахомовым, что я буду играть в театре на полставки. Какое-то время я продолжал руководить Молодежным театром ДК. Но вскоре ушел в драматический театр на полную актерскую ставку. Много играл: Кота в сапогах, главных героев в пьесе Хмелика «А все-таки она вертится» и в «Законе вечности» Думбадзе... У нас были интересные гастроли – от Владивостока до Вильнюса.

Однако Деля неудержимо тянуло к режиссуре. С талантливым, но мало занятым в репертуаре артистом театра Сергеем

Коленовым он поставил «вне плана» «Стрижку» В. Славкина. Спектакль с успехом шел на малой сцене.

В. Дель: Главреж решил, что если я лезу в режиссуру, ищу людей, неудовлетворенных своей артистической судьбой, значит мне не нравится что-то в его руководстве театром. Возникла напряженность. Райхельгауз мне советовал: ты успокойся, будь дипломатичнее, не торопись и будешь ставить.

Судьба распорядилась иначе. На первый план вышли сложные семейные обстоятельства.

И. Дель: Володина мама, Мария Григорьевна, была очень добрая и очень-очень совестливая. И заразительная рассказчица. А если частушку запеваля – это всё! У нее аура была светлая. Магнетизм. Володя в нее пошел. И очень ее любил. Когда мы поженились и приехали на несколько дней в Скопин, Мария Григорьевна, чтобы на нас взглянуть, из своего поселка пешком пришла (автобусы не ходили). Двадцать километров! Зимой. Мы ее хотели забрать в Липецк, а она ни в какую. Уже старенькая и беспомощная женщина продолжала жить одна в Комсомольске, в бараке. (Отец умер рано, от рака легких.) Но потом все-таки пришлось забрать. У нее случился гипертонический криз. Я оставила работу и месяц прожила у нее в поселке. Мама вроде бы оправилась. Но вскоре ее почти парализовало. И мы ее забрали в Липецк. Жили вчетвером в одной небольшой комнате. У нас уже появился маленький Илья. Мария Григорьевна была не в себе, все повторяла: «Я вам жизнь ломаю». И тогда Володя поехал устраиваться в Рязань, где ему обещали квартиру. Но пока дали комнату. Работал во Дворце культуры профсоюзов в качестве режиссера массовых представлений. Организовал Студенческий театр при Медицинском университете. А я в Липецке работала во Дворце пионеров. Дома мама почти без движения и маленький Илья. Так продолжалось около года. Было очень тяжело. Живем врозь. Ни дома, ни настоящей работы. И тут снова появляется спасительница Л.М. Бахаева: «Володя, возвращайся в Скопин, есть ставка, дадим квартиру». Мы подумали – ну, что делать! Надо возвращаться. Володя увольняется в Рязани, я – в Липецке. И тут умирает мама. Мы ее похоронили в Скопине, рядом с мужем, Володиным отцом. Место замечательное, высокое, чистое. Мы туда часто ходим».

Вот так Дели и вернулись в Скопин. Обрели общее место. Дом. Работу. Могилы предков. На душе стало спокойно.

И. Дель: Кругом неразбериха, страхи, суета, ваучеры скупают... А мы начинаем свое новое дело. Однажды выступали со

спектаклем «Малыш и Карлсон» в Рязани (Малыша играл Илюша, а Карлсона – Володя). После спектакля подходит режиссер облдрамы Шульман, дарит Володе книгу «Маленькие трагедии» Пушкина с пожеланием ставить и такие вещи. Володя в ответ: а что – возьмем и сыграем с Ильей, он – Моцарта, а я – Сальери. Все кругом: ха-ха-ха. Но получилось так, что и сыграли. В общем, как говорится в «Стрижке» Славкина, «все хорошее в жизни происходит случайно».

Скопин. Рождение театра

«Все хорошее в жизни происходит случайно», – процитировала Ирина реплику из пьесы Славкина, тем самым подчerkнув, что Дели оказались в Скопине непредвиденно, сами того не желая. Возвращение в Скопин не входило в их планы. После успешной режиссерской и актерской работы в Липецке по всему видно, что Дель искал возможность продолжить работу на профессиональном поприще в крупном областном центре. Он был талантлив, приобрел профессиональный опыт. В нем бурлила энергия и замыслы. Он был способен на многое и хотел многого.

В Скопин вернулись от безысходности, в ситуации, когда на карту было поставлено существование семьи. Смертельно больная мама Мария Григорьевна и маленький сын на руках у молодых людей, не имевших пристанища. А тут – Квартира! Кто знает, как в те времена было трудно, да что трудно – невозможно молодой семье «получить» отдельную квартиру, – тот знает, что такой дар решал судьбу человека, определял течение всей его дальнейшей жизни – личной, семейной, профессиональной.

И. Дель: Выхода не было. Решили – переезжаем. А там – видно будет.

Тогда Владимир и Ирина еще не могли предположить, что Скопин – навсегда. Что это судьба, доля. Что именно здесь, в Скопине, им суждено было осуществить важнейшие дела своей жизни. Обустроить Дом (городская квартира плюс типично деревенская бревенчатая изба на окраине города, наследство ирининых бабушки и дедушки), вырастить сына, поставить его на дорогу, по которой он сейчас самостоятельно и успешно шагает. И возвести новый театр.

Первые же постановки Делей показали, что они намерены строить театр, идя двумя параллельными путями. Пригодился липецкий опыт. В репертуаре обозначились две линии – детская и взрослая. Работая со школьниками, Дели рассчитывали, что

какая-то часть способных ребят задержится в коллективе и, постепенно набирая опыт, заложит основу труппы. (За два десятилетия через скопинский коллектив прошло огромное количество школьников. В буклете, изданном в 2005 году, на последней странице перечислено сто фамилий тех, кто оставил более или менее заметный след.)

Театр начинался трудно. Это сейчас сплошные восторги: «Каждый спектакль “Предела” – событие» и т.п.

«Мы, – вспоминает Владимир, – начинали делать театр в самое бездарное и нетеатральное время – время перестройки. Было ощущение, что наступает голод. Люди бросились скупать землю, надеясь прожить картошкой и помидорами. А мы в это время ставили спектакли! Притом не имея никаких постановочных денег».

Дель ходил по школам, собирал ребят, проявляющих интерес к сценическим играм. Искал драматургический материал, близкий подросткам. Первый спектакль поставили по пьесе Ю. Щекочихина «Ловушка-46, рост 2».

В. Дель: Идея заключалась в создании документального спектакля, такого, где есть полное отождествление героя пьесы с личностью исполнителя. Ситуация в «Ловушке» наложилась на реальную жизнь в нашем городе. У драматурга две враждующие молодежные группировки – «волки» и «кони». И в Скопине – осенние драки двух групп. Ребятам на сцене не нужно было ничего изображать, надевать личину. Сильные в жизни играли сильных на сцене, слабые – слабых. Милиционер тоже был настоящий – капитан милиции. Я хотел создать подлинный реальный театр, снять с постановки налет театральщины. Спектакль вызвал большой интерес у публики. На смотре в Рязани мы завоевали первое место. В качестве награды устроили нам поездку на пароходе по Оке. Не могу забыть восторг ребят. Они танцевали на палубе, пели, кричали: «Скопин! Скопин!»

А в это время по городу ходили слухи, что во Дворце культуры отключат свет, не будет отопления, что здание просто заколотят. Не только в Скопине, во многих провинциальных городах так и было. Учреждения культуры – особенно те, что работали в «массах» (Дома культуры), состояли на государственном или профсоюзном бюджете – в конце прошлого века были брошены государством и профсоюзами на произвол судьбы. (В это же время Константин Магидин – руководитель известного в России 1970–1980-х годов театра «Трубадур» из Братска – работал с коллективом, не получая зарплаты. «Семья – жена и двое детей, – по словам Магидина, – жила тайгой». Режиссер вместе с женой

собирал черемшу, чернику, бруснику и торговал на рынке. Собирать по городскому творческому цеху поддерживали как могли, покупая у него «дары природы».)

Первоначально решали банальную задачу, ломали голову, как, чем привлечь побольше ребят в театр. Ведь городок маленький, ранее театр ограничивался выпуском одной премьеры в год. Молодежь надо было увлечь чем-то необычным, привлекательным.

После удачного, но, как признавался Дель, малоперспективного опыта «документальной» постановки руководители коллектива переключились на сказочный материал: «Белоснежка и семь гномов» Л. Устинова (1988), «Пеппи – Длинныйчулок» А. Линдгрена (1989), «Али-Баба и сорок разбойников» (1992). Однако одной премьеры в год и нескольких спектаклей, сыгранных на большой сцене, мало, чтобы удержать молодежь. Для привлечения школьников и развития игровой инициативы многое дали два «проекта»: «Театр мод» и «Театр купца Епишкина».

И. Дель: В 1992 году мы с Володей придумали театральное шоу, своего рода капустник, и назвали его «Театр купца Епишкина». Епишкин – вымышленный персонаж (есть такая фамилия в книге театральных пародий XIX века). Якобы в Скопине был такой купец, очень любил театр, на Масленицу выходил на балкон и бросал бродячим актерам горячие блины. Устраивал всякие веселые благотворительные концерты. Потом случилась Революция, он эмигрировал, и потомки его рассеялись по всему белому свету. И вот теперь каждый год на Масленицу кто-нибудь из потомков приезжает в Скопин (из Англии, Америки, Израиля, африканских стран) и устраивает шоу купца Епишкина. Я начала мастерить к этим представлениям всякие необычные костюмы: из старья перешивать, из полиэтилена и т.д. Девчонки платья мамы ненужные потащили, так и втянулись. Тогда в стране бум был на профессию «манекенщица». Поняла, что эффект костюма в шляпке. Денег нет, а на шляпку немного надо – картон, клочки старой парчи (в костюмерной много было). Если серьезно, изготовление костюмов меня очень увлекло, помогло поверить в себя. Особенной стала страсть к шляпкам. В детстве я помогала деду шить кроличьи шапки, он большой мастер был, а я с бабушкой в подмастерьях, шапки на рынке продавали – солидная прибавка им к пенсии была. Этот «опыт» и пригодился. Ну а для девчонок «модный вопрос» важен во все времена! Ребята тоже придут в театр, когда такие красивые девочки там. Итак, раз в году на Масленицу мы показывали «Театр купца Епишкина», который включал премьеру новой коллекции моделей, всякие пародии,

песни, танцы. Одно время при театре была даже рок-группа «Беспредел». Разные варианты «Театра купца Епишкина» мы показывали вплоть до 2002 года.

В 1998 году Театр мод получил звание народного. Мы часто выступали на городских праздниках и концертах. Но главным всегда было создание костюмов к спектаклям. Таким, как «Снегурочка», «Конец Казановы», «Игра снов» и др. К «Казанове» Цветаевой мы делали венецианские маски из папье-маше. Этому меня научила жена Боба Дантонеля – мастерица большая и умница. Мы с сестрой Людмилой полгода на нашей кухне клеили и разрисовывали маски. На папье-маше все газеты «Скопинский вестник» извели. Маски получились живые, настоящие, ручной работы и очень индивидуальные из-за рисунков. Не то, что продают из пластика в театральных магазинах. Я их очень берегу и дорожу ими, эта коллекция масок часто выручает нас во многих других спектаклях. Так же, как и моя любимая коллекция шляп!

Я прошу рассказать о спектакле «Игра снов».

И. Дель: Это мое сочинение, спектакль без текста, на музыку, где представлены все костюмы Театра мод за 10 лет. Сюжет простой – маленькую девочку мама взяла с собой в театр, в костюмерную, где она работает. Девочка засыпает среди платьев, и ей снятся фантастические сны. Платья оживают, и она путешествует среди них. Там были и ужастики, и сказки. Но главное, ей достается прекрасное платье, о котором она мечтала. (Все это было в 2003 году на десятилетие Театра мод.) В спектакле участвовало более 40 актеров. Мы с ребятами делали сами реквизит, оклеивали огромные коробки из-под телевизоров яркими вырезками из журналов мод, разукрашивали одежду сцены из полиэтилена (парниковая пленка) автомобильными красками-спреями. Получилось очень яркое зрелище. Как детские сны – яркое, как радуга, и сладкое, как леденцы. Зрители с восторгом его принимали, спектакль незатейливый, но очень семейный, теплый получился. Взрослые зрители веселились вместе с детьми...

Сказочный, фантазийный, игровой материал позволял одновременно решать несколько задач. Опираясь на тягу детей к игровому перевоплощению в «образы» необычайные, далекие от обыденности, надевать «личины», в которых можно как следует «оторваться», руководители развивали актерские данные ребят, учили основам сценического общения, прививали вкус к сотворчеству и импровизации.

Дели – социально чуткие, честные люди, волею судьбы вернувшиеся на родину – не могли отстраненно взирать на беды, обрушившиеся на провинцию конца 1980–1990-х годов, на их родной Скопин, его жителей, особенно на детей. Их, как и всех нормальных родителей, чья профессия была связана с детьми, не могла не волновать заброшенность, бездомность и сиротство (при физическом наличии дома и родителей), сопоставимые с беспризорничеством 1920-х годов.

Первое, на что Дели направили свои усилия, свой опыт и дар объединять, – на преобразование пространства, отведенного им в ДК под театр (часть широкого коридора, отгороженная мешковиной), в привлекательное для детей полудомашнее-полуклубное и одновременно «рабочее» место. Здесь постепенно возникала среда дружеского общения, формировались правила, ритуалы, проводились «семейные» праздники. Здесь тебя понимали и принимали со всеми твоими бедами, горестями и радостями.

Фантазируя и играя, Владимир и Ирина стремились вести своих «детей» к пониманию нравственных, социальных, психологических проблем детства, вместе с ними художественно, сценически осваивали тему взаимоотношения поколений.

В игровом, фантазийном ключе эта тема впервые отчетливо прозвучала в спектакле «Малыш и Карлсон» по А. Линдгрэн. В нем же впервые объединилось семейство Делей. Илья играл Малыша, Ирина – его маму, а Володя – Карлсона. Этот спектакль с успехом прошел на областном смотре в Рязани, на региональных фестивалях в Твери и Анапе.

В Рязани, напомним, В. Дель получил в подарок книгу «Маленькие трагедии» А.С. Пушкина и обещал, что сыграет с сыном «Моцарта и Сальери». Обещание-импровизация было воспринято окружающими как шутка. На самом деле идея застряла в мозгу режиссера и вскоре стала реализовываться неожиданным образом.

В. Дель пошел, прямо скажем, на рискованный эксперимент, взяв для работы с детьми «Пир во время чумы». Он использовал сюжетную канву пушкинской трагедии для создания публицистического спектакля, где подростки сталкивались со злом – Чумой, которая воплощалась в конкретных сценических образах, напомиавших о современной ситуации. Поставленный в 1994 году «Пир» в разных вариантах играли на нескольких фестивалях, в последний раз – юбилейном пушкинском (1999). Действие спектакля варьировалось в зависимости от обстоятельств игры и состава исполнителей.

Вот как В. Дель вводил юных актеров в придуманный сюжет:

«Я рассказывал ребятам некую историю по этому поводу. Однажды это была история концерта на площади перед множеством людей, от которых дети как бы отгорожены: в городе – чума, ею можно заразиться. Но дети не боятся зачумленных людей, наоборот – они хотят им помочь: ведь это их мамы, папы, дедушки, бабушки. Концерт по ходу дела ломается: заболевает одна из девочек – Луиза. Они спасают ее с ликованием, вихрем врываются в зал и отбивают у Чумы. А Чума – конкретный образ чудища в противогазе. Все это им понятно... У меня не было никаких застольных репетиций. Все делалось сразу на площадке. Может быть, я неправ, но мне кажется, что философия возникает потом, у зрителей. Детей я не нагружаю взрослыми мыслями. Когда Вальсингама в “Пире” играл Александр Кукин – огромный, лысый, серьезный – это одно дело. А когда Илюша Дель, он действовал тогда совсем в других обстоятельствах – затевал общую игру, чтобы помочь друг другу. Важно было ни в коем случае не допустить фальши».

Один из вариантов спектакля видела и описала Г. Литвинцева: «Мы понимаем, что все происходит не в далекой Англии, а на сегодняшней грязной улице, где находятся заброшенные дети. И тогда даже вторжение “омоновцев” не кажется противоестественным. Завязывается драка, подростки бросают в «омоновцев» банки из-под пепси-колы. От неразвитости сознания и чувств (от безбожия? Да, и от безбожия), в запальчивости они сами становятся “зачумленными”... И поэтому, когда появляется Священник (Владимир Дель), его проповедь вызывает только яростный протест. На сцену невозможно смотреть. Это страшно.

Но не будем торопиться с оценкой. Спектакль не окончен. Мы не можем оторвать глаз от Вальсингама – Председателя (Илья Дель). Он тоже бунтует. Но его бунт – не гимн Чуме – это миссия спасения ближнего от Чумы.

Финал. К последней сцене у Пушкина – ремарка, ею и оканчивается трагедия: “Председатель остается погруженный в глубокою задумчивость”. В спектакле Председатель медленно подходит к рампе и смотрит куда-то далеко-далеко, выше “звезд”... И в глазах его – слезы. Свершился переворот в душе человека, движение “от чумы” – к высшему. У Пушкина – в сознании героя. У Деля – в сердце героя. И мы видим это сердце»¹³.

Поверим этим несколько выпранным словам, описывающим финал спектакля, сыгранного скопинцами в 1999 году

¹³ Литвинцева Г. Без скидок на провинциализм // Встреча, 2001, № 11.

в Москве на Всероссийском фестивале школьных театров «Русская драма», где режиссера изрядно покритиковали за вольное обращение с классикой и неосторожное – с детьми, что могло отрицательно сказаться на их психике.

Я видел этот спектакль в этом же году в Калуге, очевидно, в самом жестком варианте противостояния двух сил – «чумы» и доведенных до отчаяния детей.

(Конфликты В. Деля как руководителя театра и постановщика с частью публики и определенно настроенными членами жюри начинали приобретать хронический характер. Взаимопонимание в большей или меньшей степени сопутствовало почти каждой постановке. Иногда оно приобретало скандальный характер, как это произошло со спектаклем 2003 году «Я ябет юбюл» по книге В. Павловой «Интимный дневник отличницы» и школьному фольклору.)

К несомненным достоинствам «Пира во время чумы» надо отнести то обстоятельство, что именно внутри него зародилась идея «Моцарта и Сальери», что от него – шумного и прямолинейного зрелища – отпочковался тончайше разработанный по сюжету и характерам, подлинно трагедийный по исполнению и восприятию спектакль.

Итак, начав строить театр в Скопине, Дели, как было уже сказано выше, пошли двумя путями. Работая со школьниками, закладывали основу молодой труппы, привлекали молодежную аудиторию. Играли сами – торили дорогу к взрослой публике. Театр открылся спектаклем «Ловушка-46, рост 2» Ю. Щекочихина, где подростки по существу изображали самих себя. Во второй постановке этого же 1988 года – «Стакан воды» Л. Петрушевской – солировала Ирина Дель, а ассистировала ей сестра, Людмила Зыкина. В 1990-м Владимир Дель сыграл «Стрижку» В. Славкина. В «Чудной бабе» Н. Садур (1997) Владимир (режиссер) и Ирина (исполнительница заглавной роли) проявили себя как мастера гротеска, показав сценическую миниатюру, в которой причудливо сочетались трагифарс и триллер. В этом спектакле впервые мощно прозвучала тема катастрофы, тотального неблагополучия, незащищенности простого человека, затерявшегося и гибнущего в родных российских просторах от нечисти, явленной в человеческом образе. Этот спектакль долго держался в репертуаре театра. Его часто играли в паре с «Моцартом и Сальери». Так было, в частности, на фестивале «Театральные опыты» в Челябинске. В. Спешков, рецензент газеты «Челябинский рабочий», писал: «Фестиваль – это и географические открытия. Как

еще узнаешь, что город Скопин – это не Польша и не Югославия, а прямо-таки Рязанская область. Теперь запомню, потому что запомнил театр с именем “Предел”, имя режиссера Владимира Деля, поставившего “Чудную бабу” Н. Садур и “Моцарта и Сальери” А. Пушкина и сыгравшего роль Сальери, и сына режиссера Илью (на вид – лет одиннадцать), который был Моцартом.

Но сначала о “Чудной бабе”. Без ведьминского потустороннего, иного знания о живом и неживом ее пьесы лучше не играть: совпадения не получится. У скопинцев есть “чудная баба” – Ирина Зыкина, умеющая играть так, что становится страшно (а это труднее, чем рассмешить). В историю, которую она разыгрывает вместе с Еленой Талалаевой, попадаешь, как под поезд. Все стремительно, без предисловий и лирики. Заглянул за эту грань и будь счастлив, что спасся. И благодарен режиссеру и актрисе за бесстрашие¹⁴.

Появление в репертуаре пьес Петрушевской и Садур не было случайностью и данью моде. Напомним, создатели скопинского театра еще в Липецке экспериментировали с драматургией Э. Олби и К. Чапека. Можно только догадываться, основываясь на поздних впечатлениях скопинского периода, что извлекал режиссер Дель в липецком спектакле – «Поэма о больной русской душе».

К драматургии абсурда и парадокса, к гиперболе, гротеску Делей влекли специфические особенности их режиссерского и актерского дарования, ярче всего выразившиеся в образах деформированной реальности, нарушенных пропорциях человеческого естества. В «Моцарте и Сальери», «Чудной бабе» обнаружились особенности дарования Владимира и Ирины Дель – постановщиков и актеров, их способность с необыкновенной достоверностью выстраивать действие и играть на грани реального и ирреального, бытового и гротескового, трагического и лирического.

Хотя и принято считать датой рождения театра первый спектакль, на самом деле проходят годы, прежде чем некая группа зачинателей превращается в творческий коллектив, обретающий свое лицо, реализующий накопленный потенциал. Можно объявить себя театром, но стать им можно только тогда, когда посылаемые импульсы пробьют инертную среду, найдут отклик в сердцах горожан, когда какая-то часть народонаселения осознает себя публикой и тем самым признает существование новой культурной единицы.

¹⁴ Спешков В. Весь мир – «Театральные опыты–98» // Челябинский рабочий, 1998, 27 мая.

«Предел» сформировался как театр города Скопина к концу первого десятилетия работы, осуществив такие постановки, как «Чудная баба», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери», «Пастух и пастушка», «Девушка Снегурочка».

Это был не только «семейный театр», хотя Дели (отец, мать и сын) образовывали его ядро. Тем более – не «семейная скорлупа», как еще называли скопинский коллектив его почитатели, встречавшиеся с ним за пределами города и видевшие лишь спектакли по Пушкину – «Моцарт и Сальери» и «Как уберечься от Пиковой дамы». Да и эти постановки рождались не в изолированной ячейке. Они возникали в городской среде и активно действовавшей, несмотря на социальные экономические потрясения, системе художественных коммуникаций (фестивали, лаборатории, семинары). Уж если подыскивать сравнение, то скорее подойдет слово «гнездо». В нем «птенцы» сбрасывали стеснявшую скорлупу, их вскармливали и учили летать, из него стайками выпархивали и в нем появлялись новые выводки.

Когда я работал над этим текстом, мы постоянно общались с Ириной Дель по электронной почте. Я уточнял какие-то факты, задавал вопросы. На мою просьбу рассказать, кто играл в спектаклях первого десятилетия, которые я не видел, Ирина ответила: «1. В “Стакане воды” Петрушевой играла я и моя сестра Людмила. В “Реке на асфальте” играл Рома Цымаховский (окончил режиссерский факультет Тамбовского института культуры, сейчас в Москве) и Оксана Бондарь (ст. следователь Скопинского ОВД, театр не бросает, играет в “Скопин – Красный угол”. 2. В “Пастухе и пастушке” был занят весь театр, человек 25. Там второй частью вплетена еще повесть “Звездопад”, где в госпитале лежит раненый Борис (Миша Сиворин, окончил недавно актерский факультет Саратовской консерватории, в фильме “Перегон” снялся, сейчас в Москве), он тоскует по своей любви (Света Дьяконова играла, в Скопине на рынке торгует, в театр редко заходит) и у него на глазах разворачивается еще одна любовная история из “Звездопада”, где главные герои Ваня Шашков (режиссерский факультет в Тамбове закончил, в Москве у Антона Табакова менеджером в ресторане работает) и Света Исаева (в Скопине замуж вышла, на спектакли зрителем приходит с семьей). В госпитале всякие бойцы раненые, девушки со швейной фабрики к ним приходят с концертами, чтоб развлечь. Илюшка там маленький играл, стихи читал (когда Борис спал, ему картины из детства снились). Еще там была первая роль без слов, ране-

ного бойца в госпитале, у Ромы Данилина (сейчас в московском театре «Бенефис» работает после Щепкинского училища)».

К концу первого десятилетия в театре сформировалась труппа, с которой можно было решать серьезные сценические задачи. Такие, как «Пастух и пастушка», «Девушка Снегурочка». В работе над этими текстами скопинский коллектив предстал как молодежный театр студийного плана, т.е. объединение молодых художников-любителей, выражавших свое понимание и отношение к окружающему миру, увлекавших сверстников свежестью и энтузиазмом творческого самовыявления. Именно в связи с «Девушкой Снегурочкой», завершавшей первое десятилетие жизни театра, в местной газете писали, что с Молодежным театром «Предел» связано множество людей: сами молодые актеры, их друзья, родители, учителя, вообще интеллигенция города и просто сотни поклонников, которых театр и его руководитель Владимир Дель приобрели за долгие годы работы.

«От этого спектакля, – писала Н. Крапивина, – веет такой манящей языческой стариной, вернее, древностью, которая где-то, может быть, на генном уровне живет в каждом из нас». В рецензии отмечалось, что «замечательная ритмизированная речь Островского естественно лилась из юных уст», что «ярким постановочным элементом в спектакле явились костюмы, созданные Ириной Дель», что в целом постановка Владимира Деля впечатляет «сочетанием трагизма и радости»¹⁵.

С последней оценкой можно согласиться, если уточнить, что именно в спектакле и зрительском восприятии рождало ощущение радости. Прежде всего и главным образом ее источник – праздничное игровое самоощущение создателей спектакля, нескрываемое удовольствие от содеянного, от чувства дружного творческого порыва, свободы сценического выявления; сознание того, что тебе кое-что (и немалое) открылось в искусстве сцены, что ты кое-что (и немалое) умеешь создавать в ее обманчиво доступном пространстве. И тебе хочется поделиться с окружающими этой радостью.

Двадцать молодых и юных актеров словами стихотворного текста Островского рассказывали свою «весеннюю сказку»: о своем театре, о молодом союзе, о своих замечательных старших товарищах – руководителях, о том, как хорошо, когда тебя

¹⁵ Крапивина Н. Весенние страсти по девушке Снегурочке // Рязанские ведомости, 1997, 12 июня.

понимают. Смотрите, «говорили» актеры со сцены: вот что мы можем! И это можем, и это... Вот мы надели маски, сгрудились, превратились в темно-серую обезличенную массу, с опаской, в то же время неудержимо опасно надвигавшуюся на бог весть откуда взявшееся диво-дивное – девицу неземной красоты, Снегурочку. Вот мы сняли маски и вам открылись наши лица – молодые, симпатичные и очень разные. Здесь страстная Купава – Марина Бормашева, любимец всех девушек Лель – Алексей Зыкин, кичливый красавец Мизгирь – Андрей Ларин, Весна-Красна – Ольга Жиркова, жадные и хваткие Бобыль с Бобылихой – Роман Данилин и Светлана Молодцова, необычайно помолодевший Царь Берендей – десятилетний Илья Дель с луком через плечо.

«Мне давно хотелось, – писал накануне премьеры В. Дель, – поставить одну из самых гениальных и загадочных пьес А.Н. Островского “Снегурочку”. Почему загадочную? Да потому, что у этого поэтического шедевра, увы, не было, на мой взгляд, ни одной удачной постановки. Хотелось понять эту тайну или хотя бы подступиться к ней <...> Снегурочка – ребенок, подросток, человек не от мира сего... Но ее *неудержимо* и *страшно* влечет к миру людей, в царство *бурных* страстей, к живой жизни, где *безумствуют* любовь и ненависть, ревность и зависть, и, наконец, деньги...»

Я выделил несколько слов в высказывании В. Деля, потому что они определяют основное направление работы режиссера с текстом Островского. Постановщик освобождал собственное, актерское, зрительское восприятие от красоты, слащавости, безоблачности большинства представлений (особенно новогодних) популярной сказки. Он заострял конфликт между бесплотной красавицей Снегурочкой и безумствующими во плоти берендеями. При этом Дель сохранял мифологическую подоплеку «весенней сказки», действие которой, по определению самого драматурга, «происходит в доисторические времена», т.е. в дохристианской, языческой стране берендеев.

Задача предстояла не из легких. «В пьесе можно выделить как минимум три сюжета, разворачивающихся в разных пространствах. Первичным является сюжет календарного обряда, в котором действуют природные силы, элементы макрокосмоса. Перевод осуществляется на язык драмы, в которой действуют люди, вступающие в отношения любви, ревности, соперничества. Пересечение пространства сверхличностного календарного обряда, повествующего о едином и вечном ритме природы, с пространством драмы, расположенной в области межличност-

ных отношений, происходит в третьем, внутрилличностном пространстве, в котором осуществляется развитие человека и переход в следующую возрастную группу. В пьесе «Снегурочка» события, относящиеся к мифологическому времени, представлены как принадлежащие историческому (линейному. – А.Ш.), в результате чего символическая смерть, входящая в ритуал инициации, становится реальной смертью, за которой возрождение и обновление не предполагается»¹⁶. Работая над спектаклем, В. Дель до минимума свел эпизоды пьесы, связанные с мифологическим временем, сказочным пространством. От развернутого Пролога, где встречались Дед Мороз и Весна, остался небольшой фрагмент: Весна-Красна выводила на люди дочь, ее обнаруживали Бобыль и Бобылиха. Действие миновало и красочные хоромы Царя Берендея, обошлось без Бермяты, Елены Прекрасной и многих других персонажей. Демократичный и юный Царь действовал в гуще народной, там вершил суд, вместе со всеми встречал Ярило, лихо отплясывая в кругу подданных.

Режиссер делал акцент на драматизме судьбы Снегурочки, имея в виду не только завершение истории, а весь ее путь от появления среди берендеев и до печального финала. Дочь Деда Мороза и Весны представала на сцене не как мифическое создание, а как существо женского рода на рубеже перехода от детства-юности к девичеству. Внутренняя ломка усугублялась идеальными представлениями о жизни и любви. С первых шагов по сцене-жизни Снегурочка, выросшая вдали от житейских реалий, в атмосфере родительского обожания, попадала в хваткие и безжалостные руки Бобыля и Бобылихи, жаждавших повыгоднее продать даровой и дорогой товар – девичью невинность и красоту (объясняя Снегурочке, чего от нее ждут, Бобыль задирает подол ее платья, обнажая стройные ножки). Очаровательная улыбка Снегурочки (Елены Талалаевой) быстро теряла безмятежность, все реже появлялась на лице, а появляясь, окрашивалась недоумением и горечью. Актриса играла свою героиню искренне и глубоко страдающим человеком. Снегурочке было страшно жить в «угрюмой стране» и одновременно ее «страшно влекло» в людской водоворот. Ей хотелось включиться в экзотические танцы берендеевской молодежи (смесь русской пляски и дискотеки), участвовать в их эротических играх.

¹⁶ Улыбина Е.В. Жизнь и смерть вечной девственности. // <http://www.ruthenia.ru>.

Очень скоро обнаруживалось, что человек «не от мира сего» заражен земными страстями и тщетой: Снегурочка хотела быть всенародно признанной первой красавицей и в этом чине прилюдно расцелованной Лелем, она переживала «мучительную ревность, любви еще не зная».

Отвергнутая девушками и парнями, бесконечно унижаемая обещаниями и обманом Леля, проданная названными родителями Мизгирю, Снегурочка тем не менее рвалась в общий круг, вновь и вновь нарываясь на жестокость. Молодые берендеи не просто отказывали Снегурочке в дружбе, они издевались над ней, безжалостно бросая от группы к группе, буквально выталкивали из хоровода. Мизгирь, не сумев купить ее любовь, не добившись согласия мольбой и преследованием, пытался насильно «взять» девушку – валил, подминал под себя, и они в борьбе катались по «земле». Лель на глазах Снегурочки заголял отдававшуюся ему Купаву, наглядно показывая, какая – «детская» – любовь ему нужна.

Эти сцены, где героиня спектакля отвергалась и подвергалась насилию, воплощали два мотива. Один – внешне ясно выраженный, легко «читаемый» публикой: «боярышня» Снегурочка – иной, социально и психологически несовместимый с «берендеями», тип человека (наряд, манеры, платоническая любовь к Лелю). Второй мотив, воспринимавшийся на подсознательном уровне, – мифологический мотив «раздевания», уничтожения (выбрасывание в воду, сжигание) обрядового чучела (сценическая Снегурочка носила в руках тряпичную куклу, обозначающую, очевидно, и ее детскость, и обрядовый атрибут).

Финал спектакля был едва ли не лучшим его фрагментом, воплотившим несомненно удачную художественно-постановочную идею режиссера. Отчаявшаяся Снегурочка звала мать-Весну. И та, уступая мольбам, пробуждала в дочери любовь. Сценический вариант обряда инициации выглядел так. Сверху, из-под колосников, спускался огромный венок (диаметром метра в полтора), с вплетенными в него разноцветными широкими, длинными (выше человеческого роста) лентами. Он накрывал Снегурочку и Весну. Мгновение – и между лентами показывалось сначала счастливое лицо девушки, а потом и вся она – простоволосая, без шикарного кокошника, в наряде, потерявшем прежний блеск, но еще более очаровательная. Еще мгновение – и она уже в жарких объятиях Мизгиря, всем телом страстно прильнувшая к нему. А в круг, образованный венком с лентами, с упоением, в бешеном темпе ныряли и выныривали из него счастливые берендеи. Затем замирали в ожидании чуда. Разгоралась заря, приближалось

Ярило. Снегурочка умоляла Мизгиря укрыть ее, спасти от «кровоных» лучей. Но он, ослепленный любовью и надвигающимся светилом, не верил. Снегурочка отступала, скрывалась внутри венка. Венок опускался до земли, и все «видели», что там, внутри, ничего нет.

Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря
Тревожить нас не могут... –

звучно провозглашал Царь Берендей.

Режиссер находил мудрое сценическое разрешение противоречия в заявлении Царя, обоснованного с точки зрения мифологии и антигуманного по современным понятиям.

Венок снова приподнимался на длину лент, из него выходили берендей, выносили круглый лик Ярилы, двигались с ним к авансцене, поднимали... За ним оказывалась девушка под стать Снегурочке. Но современная, такая, как заполнившие зал зрительницы, – в обтягивающих стройную фигуру джинсах. Молодой «народ» на сцене и в зале ликовал. Так неожиданно и эффектно сработала в финале спектакля многогранная символика венка (девственность, смерть и воскрешение, бессмертие) и Ярилы (воплощение могучей весенней силы, плодородия, молодецкого веселья и страсти).

К сожалению, спектакль «Девушка Снегурочка» мало кто видел за пределами Скопина. Для скромной скопинской «культурной кассы» его вывоз был неподъемен – большое число участников, оформление, костюмы... Другое дело, «Моцарт и Сальери». В 1998 году, когда была поставлена «весенняя сказка» Островского, «Моцарта» показали на 10 фестивалях, «Девушку Снегурочку» только на двух, в Рязани и Москве. Спектакль жил два сезона, его сыграли несколько раз в Скопине – в большом зале ДК, в Рязани – в Дrame, ТЮЗе и ДК молодежи. Долго держать счастливо сложившийся ансамбль исполнителей в условиях Скопина было невозможно. Актеры, закончив школы, разъезжались по другим крупным городам – продолжать учебу.

Светлый мальчик. Притча о блудном сыне

Становление скопинского театра было непосредственно связано с детскими и юношескими годами Ильи Дея, формированием его как личности и актера. Конечно же, многое тут опреде-

лило, что Илья был сыном, очень любимым сыном Владимира и Ирины и отвечал им полной взаимностью. Конечно же, с Ильей больше, чем с кем-либо, возились, работали (он всегда был «под рукой»). По понятным обстоятельствам Илья дольше, чем кто-либо из юных актеров, обитал и «служил» в скопинском театре – с трех до семнадцати лет. Но дело не только в особом положении сына руководителей. Важно осознать вот что: своеобразие сценического дарования, духовного склада и душевного строя младшего Деля повлияли на эстетическую и этическую позицию театра, его атмосферу.

Илья рано оказался на сцене, как это часто бывает в семьях, где муж и жена с утра до ночи живут театром. И ребенок, сам того не замечая, пропитывается духом сценической игры. Четырехлетний Илья в нужный момент к восторгу публики неожиданно для самой героини выскакивал из чемодана Пеппи, как только она его открывала, и вприпрыжку убегал со сцены. Шестилетний Илья играл сорокового разбойника в сказке про Али-Бабу. «Там я впервые, – рассказывает В. Дель, – увидел в нем актера. Это был момент импровизации. Разбойники садились на колени и бились лбами об пол. А у Илюши, когда он наклонился, чалма свалилась. Зал хохочет. Тогда Илюша надевает чалму и снова нарочно ее роняет. Это ему никто не подсказывал. Сам придумал».

Тут Дель ошибался, – насчет того, что Илье никто ничего не подсказывал. Публика подсказала! Любящий глаз родителя увидел одно и не оценил ситуацию в целом. Сцена впервые преподнесла Илье-актеру один из важнейших уроков. Продемонстрировала, что у него два режиссера. Один – постановщик (он же отец). Другой – зритель. Что его артистическая судьба во многом будет зависеть от того, кого он выберет в качестве основного наставника, сумеет ли объединить и соразмерить импульсы, посылаемые с двух сторон.

На самом деле родители все понимали. Очень тонко и разумно руководили гуманитарным воспитанием сына. Нельзя сказать, что они все продумывали и планировали. Многое определяла семейная атмосфера с ее постоянными поисками решений житейских и творческих проблем. Илья с раннего возраста был включен в этот бесконечный и беспокойный семейный житейски-бытовой и художественный процесс как равноправный участник, а не сторонний наблюдатель.

Известно, что детям сызмальства надо читать хорошие книжки.

В. Дель: Илья только родился, а я уже отправлялся с ним (в коляске) путешествовать по Липецку и читал ему «Слово о полку

Игорева»: «О, русская земля, ты уже скрылась за холмом!». А он подпевал: «у-у-у». Я читал ему: «Там, где капустные грядки красной водой поливает восток», и с этим стишком мы с ним забавлялись часок времени. Я говорю, он повторяет в разных интонациях.

Случайно или нет, но первую свою настоящую – большую и сложную – роль Илья играл вместе с родителями. Как это не раз случалось, пьесу А. Линдгрена «Малыш и Карлсон» начали пробовать дома, в семейном кругу, задолго до выхода на сцену. Начали в пору первых скопинских лет, когда на душе было тревожно от личных потерь, от того, что Дворец не ремонтировался и не отапливался, а надо было как-то работать и репетировать.

И. Дель: Мы только что переехали из Липецка, умерла Володина мама, в ДК неуютно. Ну и начали играть в «Карлсона» с Илюшкой дома. Я – мама. Володя – Карлсон. Илюша играл самого себя. Мечтал о собаке так, что пришлось купить ему щенка. Много позднее, уже с ребятами, начали доводить «Карлсона» до ума.

В. Дель: В нашем спектакле Малыш был одинокий, без папы. А этажом выше живет артист драматического театра, который играл когда-то Карлсона. Я-то совсем не похож на Карлсона – не полненький, не такой веселый. Но от одиночества, от потребности иметь рядом мальчишку, сынка, этот бомж надевал парик, прилаживал пропеллер и спускался к Малышу, и они вместе играли. Временами это прорывалось тоской-одиночеством и у Малыша, и у Карлсона. Малыш кричал: «Прилетай ко мне, я открою двери, пусть будет снег, я все равно открою окна, и будет ветер, я буду звонить в колокольчик!»

Спектакль «Карлсон на крыше» с успехом прошел на фестивалях в Рязани и Твери, на международном фестивале детских и юношеских театров в Анапе. Илья здесь получил диплом за лучшую мужскую роль. Местное телевидение сделало о театре передачу. Корреспондент спросил семилетнего Илью:

– А где живут Малыш и Карлсон?

– В Швеции! – звонко ответил курносый, беленький, какой-то весь светящийся мальчик.

– А где находится Швеция?

– В Скопине!

В том же интервью В. Дель скромно определил свою режиссерскую миссию, заявив, что он «просто ставит сказки для сына».

В «Пастухе и пастушке» он придумал для Ильи роль мальчика-поэта. Когда герой спектакля Борис лежал в госпитале, ему

по ночам снилось детство, он видел себя мальчиком, читающим стихи. Вот эту несуществующую роль мальчика-поэта и играл Илья.

В. Дель: Он читал Байрона, стихи о том, как скелет пожирал скелет, читал Готье, вагантов. И все это имело отношение к войне, к ее ужасу и трагедии. Читал хорошо, от этого в спектакле возникал особый тон чистоты, лиризма.

Малыш родился в семейных играх, Мальчика-поэта придумали. Моцарт вроде бы появился случайно.

В. Дель: Началось-то все с игры, незначительно. Мы ставили «Пир во время чумы» – как концерт на площади. В «Пире» упомянут некий весельчак, который рассказывал смешные истории, а ныне ушел, кресло здесь его стоит. И я, вроде бы этот весельчак, рассказываю историю про Моцарта и Сальери. Илюше было восемь лет, мне побольше. И мы с ним весело разыгрывали эту трагедию. Повезли мы «Пир» в Анапу. А там снимали спектакль на телевидении. И вот я вижу, что женщина, которая снимала, – плачет. Тут мы поняли, что задели что-то важное этим спектаклем. Со временем «Пир» ушел, а «Моцарт и Сальери» остался, и из кусочка выросло что-то новое. Кусочек стал жить по своим законам. Рос Илюша. Изменялись наши с ним взаимоотношения. Я все вглядывался в сюжет, и получалось, что мы играем историю про отца и сына, про их невольное соперничество, про юность, которая уходит, отодвигается от одного, а к другому приходит. Это не конфликт, не вражда, потому что есть любовь, желание помочь сыну, но тем не менее сложная история – с ядом, подавлением, жестокостью. До конца я сам все не понимаю.

Очевидно не сразу, но еще на раннем этапе строительства театра и занятий с сыном старшие Дели осознали, что Илья не просто одаренный актер, что в нем заложена энергетика особого рода – ярко выраженный положительный заряд. Я впервые увидел Илью на сцене и вне ее в 1997 году, когда ему было одиннадцать лет. Илья был невысок, subtilen и действительно светел – лицом, цветом волос, а главное – искрящимися, умными, распахнутыми глазами. Прост и искренен без малейшего наигрыша в общении. Трижды на разных фестивалях я встречался с Ильей–Моцартом. В 1998 году видел его в роли Царя Берендея (где Илья, по выражению одного рецензента, «тем же чистым моцартовским голосом наставлял своих подданных, что нельзя порушить девичью любовь, разбить ее сердце») и в образе юного поэта («Как уберечься от Пиковой дамы»). Вокруг этого исполнителя можно было выстраивать некий идеальный художественный мир, сферу,

где человеческие поступки соизмеряются с добром, красотой, где люди живут Верой, Надеждой и Любовью. Теперь, сообразуясь с законами гармонии, не боясь крена в одну сторону, можно столь же интенсивно настраивать заряд противоположного – отрицательного – значения. (Значимость этого открытия для старших Делей можно оценить, лишь учитывая, что актерское дарование Владимира и Ирины наиболее адекватно реализовывалось в ролях трагедийного, гротескового, фарсового «наклонения».)

Заслуживает внимания такая деталь. «Чудная баба», поставленная еще в 1992 году, в полную силу зазвучала в период выхода Делей на всероссийскую сцену (1998–1999), рядом с «Моцартом и Сальери» и спектаклем по раннему Пушкину «Как уберечься от Пиковой дамы». Думается, сработал своего рода эффект контрапункта. Мрачная, жутковатая, inferнальная «мелодия» пьесы Садур в восприятии зрителей пересекалась с темой жизнеутверждения, созидательного игрового самовыявления Моцарта и юного Пушкина в исполнении Ильи.

Об Илье–Моцарте уже много сказано. А вот как воспринимался дуэт Ильи и Ирины, сына и матери, в спектакле «Как уберечься от Пиковой дамы»: «Пушкин здесь увиден хулиганским детским взором. Илюша корчит рожи, делает внезапные и остроумные шаржи на «солнце русской поэзии»: смесь обезьяны с тигром, егоза, фр-р-ранцуз, вечный двоечник по математике, «сам яблочный, а ж... у него сахарная». Блиц-портреты между стихов и строк, как бы резвяся и играя. Композиция спектакля – вихрь, метель – в ней кружат, роятся, наслаиваясь друг на друга, темы, строки, фразы, настроения. Они музыкально перекрещиваются, порождая драму не только поэтической – общечеловеческой судьбы. Ирина Дель играет взрослое, трагическое понимание жизни – ведет тему бесов, кружащих в сердце, «словно листья в ноябре». «Сколько их? Куда их гонят?» – смертный ужас, онемение. Мальчик то и дело прерывает ее, его детский голос защищает, внушает надежду, утишает ночные страхи и отчаяние. Он прикрывает ей детской ладошкой рот, прерывает плач своим: «Спой мне песню, как синица...». Она пугает вампирскими ужаками «Песен западных славян», мальчик ей возражает: «Выпьем, добрая подружка, бедной юности моей...». Кажется, его нежный голос может развеять любую «бурю мглою», да и сама «Буря мглою...» звучит в его устах, как молитва, как «Отче наш». Мать и ребенок, две фигурки, окликающие друг друга пушкинскими строками на сцене: то мать прикроет-защитит дитя от злых бурь белой кружевной шалью, то дитя вдруг пошлет ей строчку

из пушкинского «карантинного» письма жене: «Милый друг! Как ты? Здорова ли?!..»¹⁷.

В 2001 году Илья Дель от Моцарта шагнул к Раскольникову. В этом году сошлись два знаменитых скопинских спектакля. В последний раз сыграли «Моцарта и Сальери» на Международном театральном семинаре имени К.С. Станиславского в Москве. А в конце года, на «Рождественском параде» в Санкт-Петербурге, скопинцы представили премьеру «Дьяволовъ водевиль» по роману Достоевского «Преступление и наказание».

Роману Достоевского, рассчитанному на многочасовое чтение, в спектакле скопинцев отвели 60 минут сценической жизни. Из многочисленных персонажей были оставлены лишь четверо: Родион, его мать Пульхерия Ивановна, сестра Дуня и Соня. Раскольникова, которому в романе 23 года, играл 16-летний Илья. Его Родион мало общего имел с героем романа – «человеком идеи» (М. Бахтин).

Развивая мысль о герое, «человеке идеи», Бахтин, как известно, утверждал: «Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией»¹⁸. В. Дель шел противоположным путем. Он подчинял персонажей своей воле, четко выраженной и реализованной идеологии постановки. «Мы сорвали с Раскольникова, – говорил он, – типаж какого-то романтического героя: длинные волосы, наполеоновские мечты, философские раздумья. Это спектакль о любви, один убивает, а другие его любят. Он будет убивать их, а они в это время будут его любить. Ведь, убивая старуху, он убивает мать». Раскольниковские терзания, считали создатели спектакля, из другого века. Современные молодые люди убивают за гроши, за приглянувшийся мобильник, просто так, от нечего делать – человек не понравился. При этом не задаются философско-этическими вопросами. Мол – имею право или нет. В спектакле В. Деля ««убивец» – это тинейджер, автомат, персонаж какого-то электронного сюжета, “искусственный разум”, желающий стать “настоящим мальчиком»» (Е. Горфункель)¹⁹. «Это спектакль о трагедии семьи, о заблудшем сыне – трудном ребенке, если угодно» (А. Данилова)²⁰.

¹⁷ Скорочкина О. Время колокольчиков // Петербургский театральный журнал, 1999, № 17.

¹⁸ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 97.

¹⁹ Горфункель Е. Их было двадцать четыре // Экран и сцена, 2002, № 5(623).

²⁰ Данилова А. Рождественский парад // Театр, 2002, № 1. С. 56.

Дель как инсценировщик и режиссер открывал и обнажал притчеобразную основу романа Достоевского. В «Диаволовом водевиле» обнаруживались жанровые каноны притчи, отмеченные С. Аверинцевым: «Притча интеллектуалистична и экспрессивна: ее художественные возможности лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения» <...> В притче действующие лица не имеют характера «в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора»²¹. Вот почему основную нагрузку несут не столько парные сцены, где герой поочередно встречается с Пульхерией Ивановной (Ирина Дель), Соней (Наталья Пономарева), Дуней (Ирина Михайленко), а контрастные сопоставления пластики Родиона (Илья) и объединенного женского персонажа (ни мать, ни Соня, ни Дуня не лишены индивидуальности, но в них прежде всего выявлено единое женское начало – любящее, страдающее, прощающее и возрождающее).

Большое значение в спектакле придавалось еще и звукоряду, сотканному из перемежающихся, накладывающихся друг на друга звучаний молитвы, молитвенного песнопения, фрагментов рок-композиций, речевых оборотов, приближенных то к молитвенному строю, то к стилю рэп.

Вырываясь из круга, образованного сцепленными женскими руками, Родион начинает движение по этому кругу – что-то вроде ритуального танца предуготовления к убийству. Шаги, взмахи рук с топориком – акцентированно механистичны, поддержаны ритмами рок-композиций. «Вращение зубчатого колеса под стучащую и потерявшую в этом стуке всякий смысл фразу: “Красота спасет мир... Красота спасет мир...”». Без всякого живого трепета и эмоций. Фигурка мальчика – чертова кукла, одержимая страстью, но лишенная чувств»²².

Сами сцены убийства даны преднамеренно иллюстративно, как нечто, что произошло раньше, а теперь показывается и комментируется для публики. Илья Дель, как бы со стороны наблюдая за собой-Раскольниковым, ровным голосом словами Достоевского повествует о том, как все происходило. Одновременно показывает, как было произведено соответствующее действие.

²¹ Аверинцев С. Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. М., 1978. Т. 6. С. 20–21, 305.

²² Савицкая О. Возвращение домой // Петербургский театральный журнал, 2002, № 1.

Продолжая рассказывать, Илья–Родион подходит к женщине, лицо которой закрыто белой маской, заносит топорик, обозначает удар. Женщина опускается на пол. Подходит к другой, обозначает еще один удар – второй «труп». Потом процентщица поднимается, снимает маску – оказывается Пульхерией Ивановной. Лизавета тоже встает и оказывается Соней. Многих эта сцена впечатляла. В ней читали «внутреннее родство мира, всех со всеми». Кому-то она показалась наивно-прямолинейной.

По-настоящему задевала за живое финальная часть спектакля, когда Родион снова оказывался в женских руках.

«В финале материализован сон Пульхерии Ивановны, увиденный ею за две недели до смерти. Сон о том, что сын возвращается. И женщины радостно готовятся к встрече. Вскрикивают что-то о новых занавесках. Истоиво все трое начинают мыть пол... Моют не комнату, а горницу души в преддверии большого праздника. “Мы хотели, чтобы это было как уборка перед Пасхой”, – скажет Ирина Дель. Они моют и моют, льется вода, а посреди сцены замер Раскольников–Илюша, и теперь чистота его черт – светоносна. На вытянутых руках сложена одежда, как у только что вышедшего из больницы. Еще слабого, но уже выздоравливающего. Тянущегося жить. Приобщающегося к свету. Он неподвижен. Но, как иногда случается в театре, чудится, что идущая со сцены живительная светлая энергия движется на тебя. Плывет песней иеромонаха Романа: “...значит, Русь жива...”. Накатывает и поднимает ввысь надеждой: “Значит, правда, жива... Значит, возможно возрождение” – и зал отвечает неостановимыми, льющимися помимо воли слезами»²³.

Два спектакля – в Санкт-Петербурге (конец 2001) и в Москве (2002), очевидно, сильно отличались друг от друга.

Члены жюри «Рождественского парада» и критики, видевшие спектакль в Санкт-Петербурге, говорили и писали об эмоциональном потрясении от спектакля. Особенно от его финальной части. К уже приведенному отзыву Ольги Савицкой можно добавить отрывок из выступления на обсуждении спектакля Е. Горфункель, председателя жюри фестиваля: «Три женщины в спектакле – мать, Соня, Дуня – их сценическая роль – величайшая удача. Они читают текст Достоевского как псалмы. Сидит этот

²³ Савицкая О. Возвращение домой // Петербургский театральный журнал, 2002, № 1.

“мертвый” мальчик с горящими глазами, а женщины делают то, что делают всегда. Они убирают, моют пол. Вся сцена вымыта. А он – он мальчик, ждущий воскресения. И все ждут воскресения. Это поразительно сделано. Я даже должна извиниться, реакция на спектакль у меня была не совсем профессиональная, были слезы» (Запись обсуждения спектакля. Из архива театра «Предел»).

В Москве спектакль был принят сдержаннее. Думается, что причина в обоюдной напряженности исполнителей и части публики. Организаторы выступления театра в столице и старшие Дели «показывали» Илью на предмет поступления в РАТИ. Среди присутствовавших на спектакле был один из ведущих педагогов театрального вуза О.Л. Кудряшов со своими ассистентами. Многим в зале подохла выступление скопинцев была известна. Ситуация не могла не отразиться на состоянии актеров. Как бы то ни было, В. Дель убедительно показал, что Достоевского можно и нужно играть с юными актерами, извлекая из необъятных просторов и глубин романов нечто такое, что имеет отношение одновременно и к великому писателю и к сегодняшним юным лицедеям. «Спектакль исключительно вятен. Он говорит со зрителями на доступном каждому языке, об их собственных детях, ненавязчиво и просто приобщая их к финальному акту очищения и заставляя лить неподвластные разумению слезы.

Непрофессионализм юных актеров, неподдельность их чувств, порой даже экзотичность, возникающая от их детской восторженной необузданности, все это составные части особенного художественного явления, которое можно назвать предтечей театра, его детством»²⁴.

Все так. Но не совсем. В спектакле по Достоевскому проявилось незаурядное, вполне расчетливое профессиональное мастерство режиссера и по крайней мере двух (из четверых) исполнителей – Ирины и Ильи Делей.

В. Дель говорит про сына того возраста: «В нем ожидание счастья всегда жило, что не давало ему ни минуты скуки, меланхолии». Но, как видим, выступления «светлого», «светящегося» мальчика нередко сопровождалось слезами. Слезы появлялись на глазах Ильи в моменты высшего переживания и волнения.

²⁴ Данилова А. Рождественский парад // Театр, 2002, № 1. С. 56.

В ответ увлажнились глаза зрителей (от сопереживания, от финального переживания катарсиса). Вспомним, что даже закоренелые в профессии критики превращались в обычных зрителей с заплаканными глазами. Делям приходилось выслушивать и такое: «Бедный ребенок, лишенный детства!» Илья смеялся: «Это все иллюзии. Я не разрываю себе сердце, не впадаю в шок после спектакля». Многим казалось, что артистизм младшего Деля – исключительно дар природы. Мало кто знал о постоянном труде, овладении актерской техникой. Как-то раз, в период работы над Достоевским, докучливый корреспондент пытал Илью: «Наверное, очень большой расход чувств идет в спектакле – три раза у тебя настоящие слезы». И тут раздосадованный отец скомандовал Илье, переносившему в этот момент стол:

– Тебе больно. Тебе невыносимо больно!

Парень напрягает лицо в маске страдания, миг – и показались слезы. И вдруг Илья ставит стол на ножки, делает клоунское «оп-ля!» и смеется.

– Вот так, – смеется отец. – У плотника сын тоже не левой рукой гвоздь забивает!

Осенью 2002 года Илья Дель был принят в РАТИ. Потом судьба распорядилась так, что он перевелся в Санкт-Петербург.

В октябре 2007 года я получил письмо от Делей из Скопина, в котором между прочим сообщалось: «Хочется поделиться с Вами радостью насчет нашего Ильи. Вы его знаете с детства и были свидетелем многих наших семейных спектаклей. Илья стал взрослым, женился. С 2003 г., когда он перевелся из ГИТИСа в Петербург к Дитятковскому, решения принимает самостоятельно. Видимо, он нашел своего Учителя, которого безмерно уважает, у которого учится. И нам очень приятно Вам сообщить, что с 1 октября Илья зачислен в МДТ к Додину и начинает репетировать в новом спектакле театра. Но и с Дитятковским будет продолжать работать, на новом курсе при БДТ преподавать актерское мастерство. Хотелось бы, чтобы у него сложилась счастливая творческая судьба! Ну а мы с Володей счастливы работать в нашем замечательном театре с новыми ребятами. И будем всегда рады видеть Вас у нас в гостях! Ирина, Владимир». В нашем замечательном театре – писала Ирина Дель. Речь шла о только что оборудованном специальном помещении для театра «Предел». Рассказ об этом выдающемся событии впереди – в главе «На переломе».

На пути к самому себе

Про таких людей, как Владимир Дель, говорят «творец (хозяин) своей судьбы». Да, ему не удалось в силу обстоятельств закрепиться на профессиональной сцене. Но осуществись тогда желаемое, еще неизвестно, сумел бы наш герой так ярко реализовать свои возможности и организаторские способности. Сейчас В. Дель – городская знаменитость, известный в России режиссер и руководитель своего театра.

У него замечательная семья. Жена Ирина – соратница, опора, умница, обаятельная женщина. Сын Илья все положенные для ребенка годы был рядом. И не просто рядом, а активно участвовал в общем деле. А сейчас устраивает свою сценическую карьеру и семейную жизнь в столице.

Театр ежегодно выступает в Москве, Санкт-Петербурге, других российских городах, выезжает за границу. На страницах журналов и газет, с телеэкрана о «Пределе» охотно пишут и говорят, отмечая художественные и профессиональные достоинства постановок. (Иногда неумеренно восторгаясь каждым шагом В. Деля.)

В то же время среди специалистов (режиссеров, деятелей детского театра, управленцев из органов образования и культуры) и зрителей находится немало оппонентов театра. С Делем спорят по разным поводам. Для одних он – нарушитель незыблемых воспитательных принципов, по которым должен развиваться любительский и, особенно, детский театр. Других – возмущает выбор прозаических, поэтических и драматургических текстов. Третьи – не согласны с той вольностью, с которой Дель обращается с классическими произведениями. Четвертых – раздражает сам Дель, взрывной, неуступчивый, в резкой форме выражающий свое несогласие с критическими замечаниями. (В то же время я не раз был свидетелем, как, остынув, Дель принимал многое, если критика была не ругательной, а доказательной, учитывала замысел, пыталась прочесть сценический текст, а не только пьесу и расхожие ее толкования.)

Как уже отмечалось, я много раз встречался с Делем и его театром на фестивалях, участвовал в дискуссиях. Помню, как «Пир во время чумы» внес раскол в фестивальное «общественное мнение» Калужских театральных каникул (1999).

Одна часть зрительного зала неистово рукоплескала, другая – негодовала. Одни режиссеры и критики отвергали саму идею представленного эксперимента, другие – доказывали его принципиальную возможность, но незавершенность.

Собственно, это был спектакль по некоторым мотивам произведения А.С. Пушкина. Его играли школьники среднего возраста и трое взрослых актеров.

Постановщик спектакля переместил действие «Пира...» в современность. Группу подростков (мальчишек и девчонок), объединившихся в стаю, пытаются усмирить два стража порядка в облачении омоновцев (в шлемах, с прозрачными пуленепробиваемыми щитами), а Проповедник (В. Дель) – наставить на путь истинный. Одна из кульминационных сцен спектакля: дети забрасывают «омоновцев» и Проповедника, вынужденного спрятаться за щитами стражей порядка, пустыми жестяными банками из-под популярных напитков. Публицистическая подоплека постановки очевидна. Государство и Пастыри (речь не только о священнослужителях, но и других проповедниках духовных начал) потеряли власть над душами детей. А они – одинокие, озлобленные, – готовы зубами вцепиться и в дубинку полицейского, и в руку, протянутую с желанием помочь. В. Деля упрекали за эстетизацию агрессивности, за агитационную однозначность конфликта, за натурализм, за постановку спектакля, не имеющего отношения к тексту Пушкина. («Прекрасный спектакль, но Пушкиным и не пахнет», – так выразила противоречивость своего впечатления одна из юных зрительниц в фестивальной газете «Кулиска».) И его же – Деля – благодарили за резкую, не всем приятную правду, за смелость, за острую эмоциональную постановку наболевшей проблемы. (Возможно, в Калуге была представлена иная версия «Пира...», существенно отличавшаяся от первой, по определению Деля – «религиозной».)

В апреле 2004 года в Рязани другая постановка руководителя «Предела» – «Я ябет юлбюл» («Я тебя люблю») – взбудоражила театральную, околотеатральную и педагогическую среду. (Исходное название спектакля: «Я ябет юлбюл» – интимный дневник отличницы.) Специалисты и зрители раскололись на два лагеря.

Спектакль скопинцев действительно мог шокировать провинциальную аудиторию. В столицах к подобному уже попривыкли. А тут еще – дети. В зале и на сцене. Самой старшей актрисе Наталье Пономаревой – студентке вуза – тогда еще не исполнилось 18. Кристине Линевой было 16, училась в ПТУ. Людмила Буланова и Артем Багдамов – школьники.

«Сначала – умиление. Три школьницы-ангелочка: отглаженные фартучки, белые носочки, нежные улыбки, глаза в глаза...

Вдруг – до озноба. Вместо ожидаемого невинного романтического лепета обрушивается: *“И слово ‘хуй’ на стенке лифта перечитала восемь раз”*.

И ситуация ломается: нет больше детей – на сцене, а умиленных взрослых – в зале. Вызывающая фраза – знак того, что разговор пойдет всерьез и откровенно. Без всяких скидок». Между стихотворных и прозаических строк – продолжает рецензент – «рассказы о реальных историях, произошедших в Скопине: одна девушка умерла от заражения крови после аборта, другую убили на пустыре за гаражами <...>. Владимир Дель выносит на сцену то, о чем принято молчать»²⁵.

Те, кто Деля безоговорочно принимает и кто его не менее категорично осуждает, видят перед собой сложившегося, не подверженного колебаниям, сугубо логически мыслящего, ни в чем не сомневающегося человека. Но это не так. Дель как незаурядный художник переживает периоды острой неудовлетворенности собой, постоянно ищет новые и новые варианты задуманного и уже осуществленного.

Спектакль «Я ябет юлбюл» готовился В. Делем в камерных условиях и предназначался для показа на фестивале. «Нас в очередной, уже шестой, раз пригласили в Петербург на “Рождественский парад”. И когда я спросил, что нужно, то сказали – современную драматургию, а я ее просто не люблю. И мы решили, раз подходящей пьесы нет, то надо написать самим. Хотелось создать спектакль, как я понимаю театр, без дури, без фальши, искренний, большой спектакль о состоянии души подростка в таком ненормальном издерганном мире, как сейчас. Тут мне на глаза попались девичьи альбомы, рукописные журналы, гадалки – в общем, школьный фольклор, который нигде не афишируется, но, тем не менее, является точным отражением мыслей подростка. Я нащупал тему детских страхов “я живу и я боюсь”. Боюсь быть уродиной, боюсь, что меня не полюбят, боюсь идти к доктору...»

Спор в прессе в основном шел о том, что можно и что нельзя выносить на сцену. Действительно, не все стороны интимной жизни человека пригодны для публичной демонстрации. Даже опубликованная книга В. Павловой («Интимный дневник отлич-

²⁵ Новикова В. Между строк дневника // Новая газета. Рязань, 2004, 11 – 17 мая.

ницы»), предназначенная для общения один на один с читателем, не так проста для инсценирования. (Удачна последняя работа по текстам Павловой – моноспектакль «Вездесь», который играет Е. Авданыкина.)

Проблема «спорных» постановок Деля заключена не только в содержании отобранного материала. Дель не всегда последователен и убедителен в переводе печатного, устного материала в сценический «текст», обладающий своим языком, способом и условиями трансляции. (Коллективное, синхронное, взаимоусиливающее публичное «чтение» – восприятие возрастно- и культурно-разнородной зрительской массой.) Возникающая при этом напряженная ситуация оценивается исключительно как конфликт между теми, кто понимает, и теми, кто не понимает актуального искусства, что не совсем верно. Дель как постановщик иногда вынужденно нарушает «правила игры», не в силах до конца преодолеть разрыв между острой, энергичной режиссерской мыслью, мощным волевым посылом и неопытностью юных актеров. (Мальчик в спектакле «Я ябет юлбюл» явно не справлялся с предложенными постановщиком задачами.)

В публицистических спектаклях «Предела» была, как мне кажется, и доля сознательной полемической подачи материала, то самое «нател!», что, естественно, импонирует подростковой, молодежной аудитории, поддерживает имидж театра-бунтаря.

Дель, как и многие режиссеры, испытывает психологический дискомфорт от расхождения между массовым представлением о том, каким должен быть театр, и тем, к чему влечет его природный художественный дар. От того, что его часто не понимают и не принимают в главном: «раня душу» зрителя, он хочет ее закалить, жаждет ее исцеления, излечения. А его толкают к тому, что ему органически чуждо. И он временами начинает сомневаться... В чем-то существенном изменять себе.

У меня, в частности, вызвала внутреннее неприятие риторика статьи «На пути к Театру Белого Света», открывавшая красочный буклет о театре, выпущенный в 2005 году.

Смущала какая-то чрезмерность в обращении к известным понятиям и символам (театр – «храм искусства», свой Дом, семья...), в апелляциях к «вечным категориям» – Вере, Надежде, Любви, к Богу, преувеличение значимости «религиозных» постановок, роли семьи в формировании актерского содружества, сведение его к семейной «скорлупе» – кровным узам. Неуместным показалось сопоставление театра с монастырем. Театр, – писал Дель, – «обрел свой Дом. Здесь белые стены, белая сцена... Театр Белого Света. Белый цвет – монастырский».

Тем не менее я не стал бы придавать прочитанному особого значения, акцентировать внимание. Буклет – издание специфическое.

Но, зная и ценя творчество Деля, невозможно было пройти мимо утверждения, что именно в семейной «скорлупе» зародились и из нее вышли такие спектакли, как «Пир во время чумы», «Чудная баба», «Девушка Снегурочка», «Дьяволовъ водевиль».

Безусловно (это отмечалось многими специалистами), участие актеров, связанных семейными узами, накладывало особую печать на восприятие постановок (особенно таких, как «Малыш и Карлсон», «Моцарт и Сальери», «Как уберечься от Пиковой дамы»). Конечно, семья Делей – несмотря на то, что Скопин покинул сын, другие родственники, – определяет атмосферу отношений внутри коллектива и уровень творческой самоотдачи.

Владимир Дель, однако, не критично воспринял и подхватил однажды данное определение его театра. Он не обратил внимания на подмену понятий. Одно дело – семейный театр как тип локального игрового самовыявления, направленного прежде всего на утверждение ценностей домашнего очага и кровных связей. Другое дело – театр «Предел», созданный и функционирующий как публичный, общественный институт. С ярко выраженной экстравертной и экспериментальной направленностью. С мощной энергетикой, сосредоточенной прежде всего (не только, но прежде всего) на сценическом выражении трагичности бытия, противоречивости внутреннего мира человека, глубин подсознательного, темных, гибельных страстей, убожества обезбоженно существующего.

Складывается впечатление, что Дель – режиссер и актер – ведет диалог не только с публикой, но и с самим собой, что ему не дает покоя скепсис, живущая в нем – художнике – неодолимая тяга к парадоксальному, эксцентрическому, трагифарсовому лицевому действию.

Дель направляет свой взор к Светлому театру, а на сцену часто выводит «черного» человека. Мысленно устремляется за пределы вещной действительности (видимого) к духовным ценностям одного порядка (к Вере, Надежде, Любви), а на сцене создает вторую реальность, где властвуют персонажи, несущие смерть, воплощающие не менее вечные «категории» – ненависть, жестокосердие, беспредельный эгоизм.

Да, в театре Деля идут светлые спектакли – «Золушка», «Красный угол России», «О, Поэтан», «Книга о вкусной и здоровой пище», впрямую выражающие и пробуждающие «чувства

добрые». Но их место, значимость в репертуаре «Предела» не сопоставимы с другими постановками, в которые Дель и его актеры вкладывают неизмеримо больше фантазии, эмоций, таланта и мастерства. «Кроткая» по Достоевскому, «Детектор лжи» Сигарева, «Детвора» по Чехову – самые яркие создания Деля последних лет. Искания Деля идут в русле современной драматургии и театра, обозначаемого термином *new writing*. Дель, как всегда, своеобразен и независим. Но тенденция очевидна.

«Весь XX век, – писала М. Давыдова, – искусство боролось за право говорить обо всем (фрустрациях, перверсиях, фекалиях, изнанке тела и души) и по-всякому. Не стесняясь в выражениях и прямо называя фекалии говном. К началу XXI века оно воспользовалось этим правом с поистине устрашающим размахом», – сделав «объектом своего пристального интереса жизнь маргиналов всех оттенков и мастей».

«Русский театр с начала 90-х страдал необычной формой изоляционизма. Он замкнулся, как в скорлупе, в своих традициях, оградил себя от неудержимо и стремительно меняющейся реальности <...>

И “новая драма” стала эдакой горькой пилюлей, которую прописали русской сцене...»²⁶.

Жестокие игры

В 2006 году скопинский театр показал две премьеры. Далекие по исходному материалу постановки оказались близки по тематике, мотивам, стилистике.

«Детектор лжи» я увидел весной 2006 года в Рязани на областном фестивале «Губернские подмошки». Фестиваль 2006 года – 12-й по счету – собрал самое большое количество театров и поставил жюри в сложное положение. Таков был уровень и жанровое разнообразие постановок, что в числе спектаклей, оставшихся за пределами высших наград, оказались не какие-то неудачные, а вполне добротные работы («Антигона» Ж. Ануя – Новомичуринский народный театр, «Одержимые морем» П. Элиаса – Касимовский ТЮЗ). Семь из 15 коллективов, выступивших на «Губернских подмошках», получили лауреатские дипломы. Лучшие спектакли фестиваля отчетливо выявили два поля са тяготения. Одних потянуло вспять, к текстам, сценическая

²⁶ Давыдова М. На последнем издыхании: очерк новой русской драмы // Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., 2005. С. 36–40.

популярность которых пала на вторую – советскую – половину прошлого века («Тревожное время» – композиция по пьесе В. Розова «Вечно живые», стихам и песням Б. Окуджавы в народном театре Госуниверситета; «Фантазии Фарятыева» А. Соколовой – в театре рязанского Дворца молодежи). Других увлекла молодая постсоветская драматургия («Сказки женщин» М. Рыбкиной – Кораблинский народный театр; «Марьино поле» О. Богаева – театр-студия «Осколки», Рязань; «Запах счастья» по пьесе Д. Гурьянова «Запах легкого загара» – Шиловский народный театр; «Детектор лжи» В. Сигарева – «Предел»; «Как я съел собаку» Е. Гришковца – Касимовский народный театр).

Участники фестиваля с нарастающим интересом наблюдали, как, передаваясь от спектакля к спектаклю, множа грани и смыслы, покидая пределы быта и «берега реализма», сцену захватывала извечная тема – Он и Она – с ее неизменными мотивами притяжения-отталкивания, взлета на хрупких крыльях мечты о настоящей любви-взаимности и падения, отчаянных попыток собрать осколки былого.

Драматическое, возвышенное, лирико-поэтическое звучание темы в спектаклях по В. Розову и Б. Окуджаве, А. Соколовой менялось в постановках по пьесам современных драматургов на комедийное (Д. Гурьянов, М. Рыбкина), трагифарсовое (О. Богаев, В. Сигарев). Каждый ракурс находил адекватное сценическое решение и отклик в зрительном зале.

«Детектор лжи» скопинцев завершал фестиваль.

Если в предыдущих постановках нам внушали, что без «сказки» – мечты о НЕМ, веры в НЕГО, ожидания, надежды – жизнь женщины невозможна, то в спектакле «Детектор лжи» драматург, постановщик и актеры лишали нас, зрителей, всяких иллюзий, являя убогое, ущербное, до предела выхолощенное умственное и душевное состояние «героев». В спектакле по существу нет ни женщины, ни мужчины в полноценном содержании этого слова. Борис (Сергей Федоров) – опустившееся, безвольное существо, валяется на кровати в затасканной майке и широких, до колен трусах. Женщина по имени Надежда (Ирина Дель) – суцая фурия. Нет и семьи.

Как выясняется с первых же минут действия, единственное, что связывает супругов Бызовых – чувство неприязни, переходящее в ненависть. Разгораясь, это чувство и составляет мотор действия. Супруги соревновались в способности и умении унижить, как можно больнее ударить друг друга словом и поступком. Исчерпаны, кажется, все приемы. Все сказано, все назва-

но, все разъято. Но находятся еще уязвимые места, на которых можно потоптаться, попеременно испытывая то жалкую обиду, то не менее жалкое торжество. И в этом жуткая суть «комедии» В. Сигарева, которую В. Дель (редкий случай) воплотил на сцене в полном соответствии с авторским замыслом.

Началось все с того, что остервенелая Надежда с маниакальной энергией обливала грязью, «опускала» своего мужа Бориса. В присутствии Гипнотизера (Михаил Сиворин), которого вызвала, чтобы выяснить, куда муж запрятал (и будто бы забыл) зарплату.

«Вонючка», «гад», «алкаш», «свинья», «дубина», «чучело», «тварь ползучая», «паразит», «паскудина» – Надежда неистощима в подборе оскорбительных слов. (Мы привели не самые позорные.) Борис под напором супруги соглашается на сеанс гипноза. Не удовлетворившись обнаружением зарплаты, Надежда заставляет Гипнотизера выпытать и другие тайны. Оказалось, что Борис когда-то купил Надежде дешевенькое бархатное пальтецо за 80 рэ, а сказал, что за 300, проиграв остальные наперсточнику. Что однажды побаловался с крановщицей. Гипнотизер с трудом отгаскивает Надежду, готовую прикончить «спящего» мужа, и пробуждает его. Воспрянувший от сна и тупого безразличия, Борис силой заставляет потерявшего голову Гипнотизера «усыпить» свою половину. (В пьесе Борис сидит верхом на поваленной жене, прижимая ее руки и зажав рот. В спектакле Борис и Гипнотизер закатывают разбушевавшуюся Надежду в ковер.) Спеленутая и усыпленная Надежда как на духу рассказывает, что у нее было 20 любовников.

Ложь, которая ставит жирную точку на отношениях супругов, оказывается, была изначально заложена в основание союза. Выясняется, что Борис не служил в кремлевском полку и в ОМОНе, а на самом деле вкалывал в стройбате. И что в танке на ученьях не горел, а зад подпалил (остались шрамы), сев по пьяному делу на костер. Надежда же выходила замуж за героя, и о его необыкновенном прошлом с гордостью рассказывала в своем окружении.

Борис в свою очередь был жестоко обманут. Он думал, что когда-то совершил благородный поступок – женился на наивной, неопытной девушке, завлеченной, обманутой и брошенной проходимцем. Он гордился ролью спасителя, первого, как ему внушала жена, настоящего мужчины в ее жизни. На самом деле до встречи с Борисом Надежда была замужем, и вообще, грубо говоря, на ней негде ставить пробы.

Такова комедия. Местами смешная. Стоит, к примеру, завернутая в ковер «спящая» Надежда, а двое мужиков с облегчением пьют водку. Смешно мечется жалкий, запуганный Гипнотизер между супругами, а они в раже войны доходят до попыток физического уничтожения друг друга. Жена бросается на мужа с утюгом в руках. И если бы ни Гипнотизер... Муж хватается за вернутую в ковер жену и тащит к окну, чтобы выбросить. И опять Гипнотизер... Смешно. Комедия. Черная.

Когда-то инсценировку по «Преступлению и наказанию» Дель назвал «Диаволовъ водевиль». Название лишь частично отражало стилистику спектакля, развивавшего мотив безграничной женской любви, спасавшей заблудшего мальчика и возвращавшей его к жизни и Богу. Тем и впечатлял. А вот «Детектор лжи», а также «Кроткая» – воистину «Дьяволов водевиль». Изобретательная, захватывающе жестокая борьба, в которой откровенно проглядывает издевательская ухмылка дьявола (падшего ангела).

«Кроткую» я увидел весной 2007 года в новом белостенном здании театра. Перед поездкой в Скопин, знакомясь с рязанской прессой, обратил внимание на одно экспрессивное высказывание. Автор не анализировал спектакль, он выплескивал пережитое им эмоциональное потрясение: «Сказать, что постановка смелая, означало бы просто обидеть режиссера и исполнителя главной роли Владимира Деля, актрис Ирину Дель и Екатерину Авданькину. Она не смелая, эта постановка, она просто взрывная! Оправдывая название театра, здесь все “на ПРЕДЕЛЕ” и “за ПРЕДЕЛОМ”». И далее: «Живое, надрывное, нервное, местами истеричное, но жутко жизненное, порой страшное от присутствия некоего скрытого безумия, но трагически правдоподобное – именно таким было действие, развернувшееся на сцене»²⁷.

Рецензент признавался, что не читал «Кроткой» до того, как попал на спектакль. Теперь намерен прочесть, но сомневается, как будет восприниматься рассказ Достоевского. Словом, намекал на то, что печатный текст заведомо проиграет сценическому. В. Дель действительно многое делал для того, чтобы отстраниться от прозаического текста. Он в конечном счете возвращался к каким-то важным для Достоевского смыслам, но делал это околь-

²⁷ *Флорин Д.* Мы все были на ПРЕДЕЛЕ // Московский комсомолец. Рязань, 2006, 6 – 13 дек.

ными путями, совершив над рассказом операции, способные отторгнуть от спектакля преданного классика читателя.

С моим восприятием скопинского спектакля произошла такая вот метаморфоза. Я отправился в Скопин смотреть «Кроткую», специально перечитав рассказ, чего не надо было делать. Свежее впечатление от прочитанного и впечатление от спектакля резко разошлись. Состоялся трудный для всех нас – Владимира, Ирины, меня – разговор. Мы не понимали друг друга. Дели доказывали, что они в главном следовали автору, а я убеждал их, что главное прошло мимо спектакля. Нет смысла рассказывать о подробностях дискуссии. Вот почему.

Уезжая из Скопина, я захватил запись спектакля. Осенью, вернувшись из отпуска, просмотрел ее и понял, что мое первое впечатление от спектакля было искажено заранее сформировавшейся установкой, что я не понял замысла постановщика. Ведь Дель сразу же, с первых минут, заявлял о своих принципах и способах инсценирования, как никогда был откровенен, можно сказать, демонстративно открыт в проявлении своей воли (своеволия).

Зрителя, настроившегося увидеть на сцене «Достоевского», подстерегают многочисленные загадки и деформации, «возмутительные» сдвиги во времени, стиле, смыслах. Чем быстрее такой зритель откажется от мысли поверять происходящее текстом, тем лучше. Инсценируя рассказ Достоевского, Дель отстранял и отстранял его. Что отразилось во всем материальном оснащении сцены, костюмах, музыкальном фоне (оформлении), в пластике...

В. Дель с первых минут провоцировал зрителя, знающего, как можно и как нельзя ставить классику.

Когда мы входим в зрительный зал и рассаживаемся по местам, замечаем: на первом плане параллельно первому ряду лежит нечто, по очертаниям напоминающее женское тело, покрытое простыней. Ага – догадываемся – вот труп, вокруг которого будет блуждать и рассуждать, искать причины трагического исхода герой рассказа. Но ошибаемся.

На сцену друг за другом выходят и, представляясь, кланяются зрителю три актера. Сначала Ирина Дель – Лукерья с патефоном в руках. На нем крутится пластинка, звучит популярная в середине прошлого (а не девятнадцатого!) века песня «Ты только одна, одна виновата, что я до сих пор не женат». Лукерья ставит патефон на столик, где он будет находиться и «играть» (в прямом и переносном смысле) в течение всего действия, садится рядом. Затем выходит Екатерина Авданькина – Кроткая – в светлом плаще, снимает его, вешает и оказывается в простеньком

домашнем платице с короткими рукавами и подолом, чуть прикрывающим колени. Кланяется зрителю, проходит через сцену к Лукерье, становится за ее спиной. Песня продолжает звучать. Выходит Владимир Дель – Закладчик в костюме пилота начала двадцатого века – длинное добротное кожаное пальто, на голове шлем с плотно прилегающими к глазам летными очками. Важной, хозяйской походкой проходит по периметру сцены, как бы осматривая все ли в порядке. (Все ли готово для начала представления.) Замечает, что на другом столике (противоположная сторона сцены) не горит свеча. Укоризненно качает головой. Кроткая срывается с места и с виноватым видом зажигает свечу. Патефон замолкает. Закладчик берет в руки фрагмент оконной рамы со стеклом (обычная продолговатая фрамуга от стандартного окна). Исполнители встают в ряд в центре сцены. Их лица оказываются за стеклом. (Один конец рамы держит В. Дель, другой – И. Дель. Е. Авданькина – в середине.)

Так прошли первые минуты – представление действующих лиц публике. (Персонажи безмолвствовали, зато активно и выразительно «говорили» предметы и жесты.)

Зазвучал текст Достоевского из авторского вступления к рассказу.

Ирина Дель–Лукерья: Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена...

Елена Авданькина–Кроткая: Самоубийца...

Владимир Дель–Закладчик: Несколько часов перед тем выбросившаяся из окошка.

Однако происходящее на сцене решительно расходилось с обращением Достоевского к читателю, прозвучавшему из уст актеров.

Когда читаешь рассказ, отчетливо «видишь», что на столе лежит тело покончившей с собой молодой женщины, и вместе с Закладчиком легко представляешь себе ее живой, действующей, двигающейся, говорящей. А как все это претворить на сцене? Что может придумать приверженец литературного текста? Самое простое – положить на стол и покрыть простыней «куклу». Пусть актер, играющий Закладчика, по выражению Достоевского, «рассказывает дело, уясняет себе его». Получится что-то вроде моноспектакля. Другой вариант. «Труп» – на столе. Но по мере «рассказа» на сцене появляются Кроткая и остальные персонажи. Они действуют в сценическом пространстве и времени так, как их видит и понимает герой. Возможны и другие варианты. К примеру, в санкт-петербургском театре «ОсобняК»

Закладчик находится на сцене и «переживает» случившееся, а Кроткая на экране живет своими, главным образом – эротическими, фантазиями. (Премьера того же 2006 года.)

В. Дель-постановщик предлагает неожиданное, посягающее на основу повествования сценическое решение. После слов о жене-самоубийце в спектакле происходит следующее. Закладчик разворачивает раму вертикально. Кроткая держит ее перед собой так, что стекло закрывает всю верхнюю часть тела. Лукерья срывает с расположенного на первом плане предполагаемого «трупа» простыню. Под ней обнаруживается реквизит: разные предметы, которыми оперирует Закладчик, – счеты, учетные книги, огромная лупа, очки с толстыми стеклами и кое-что из якобы заложенных вещей. Все выложено так, что прикрой простыней – и возникнут очертания лежащего тела.

Лукерья набрасывает простыню на стоящую в центре сцены Кроткую. Закладчик произносит еще две фразы. Одной начинается первая глава рассказа: «Вот пока она здесь – еще все хорошо... а унесут завтра и – как же я останусь один». Вторая фраза взята из последней главы – «Странная мысль: если бы можно не хоронить!». Лукерья воспринимает последние слова как сигнал к действию, быстро подходит к Кроткой, сдергивает с рамы простыню. За стеклом – улыбающееся женское лицо. Лукерья ставит на патефон новую пластинку. Звучит вальс. Кроткая кружится с рамой в руках, потом с Закладчиком.

Так в экспозиции спектакля постановщик открыто заявлял о своих принципах инсценирования рассказа Достоевского, о его де-формации. При сравнительно верной передаче фабулы рассказа его сюжет претерпел кардинальное изменение. И прежде всего исходное событие.

Зрителя предупреждали, что не следует настраиваться на «реалистическое», правдоподобное воспроизведение сюжета. Предметное окружение актеров ничего не имитировало. Это только сцена с необходимыми аксессуарами. Три актера мало что общего имеют с персонажами рассказа. Разыгрываемая история напоминала его фабулу. Но сюжеты сценического и прозаического текстов принципиально расходились. Во-первых, потому, что действие изъято из культурно-исторического контекста рассказа. В предметах, одежде, звукоряде, пластике мы обнаруживаем смешение артефактов и атрибутов различных десятилетий двадцатого столетия.

Три персонажа спектакля – Закладчик, Кроткая, Лукерья (их облик, стиль поведения и общения) – представители провин-

циальной мещанской среды, одного поля ягоды. Перемещение в иную эпоху, снижение и нивелирование социального статуса героев, разумеется, приводили к сдвигам в точках драматического напряжения. Такие важные события, как несостоявшаяся дуэль, сломавшая карьеру Закладчика, сватовство купца, ускорившее женитьбу нашего героя, тайное свидание Кроткой с бывшим сослуживцем мужа – офицером Ефимовичем, не вписываются в новые обстоятельства, перестают «работать» как мотивы, обеспечивать необходимый накал страстей. Но В. Дель не обходит их, не исключает из инсценировки. Они обыгрываются в спектакле, но по понятным причинам не могут восприниматься всерьез. Создатели спектакля, как мы убеждаемся позднее, на это и не рассчитывают.

Чтобы понять, насколько решительно в этих сценах спектакль расходится с первоисточником, надо хотя бы в штрихах представить, как играет Лукерья. Отправляясь на свидание в «образе» Ефимовича, Лукерья облачается в тот же костюм (кожаное пальто и шлем с очками), в котором дефилировал в первых сценах спектакля Закладчик. Перед этим она ставит на патефон пластинку с «песней лесоруба» («Вологодской красотой был подрублен я под корень», – звучит когда-то популярная мелодия). Подойдя к Кроткой, «Ефимович» с ходу лапает ее (иначе не скажешь) и силится завалить. Но, решительно отброшенный, растягивается на полу. Вот Закладчик и Кроткая будто бы в «театре» сидят рядом на стульях. Перед ними в своей обычной одежде и валенках Лукерья. «Театр уж полон, ложи блещут», – громко возвещает она строчками из пушкинского «Онегина». Закладчик и Кроткая аплодируют. Лукерья, дойдя до слов «Стоит Истомина: она, / одной ногой касаясь пола, / другою медленно кружит», снимает валенки, надевает их на руки, один валенок упирает в пол, другим описывает круги над головой. Вот такой «театр в театре». Забавно, но не более. В том же стиле пародийного пересказа, балаганного представления Лукерья (не Ирина Дель, а именно Лукерья) изображает сватающегося купца, капитаншу-закладчицу и торговку на рынке.

Самая радикальная трансформация в этом спектакле происходит с основным (он же исходный) событием рассказа – самоубийством Кроткой. Вспомним рассказ. Как бы мы – читатели Достоевского – ни отличались друг от друга в его понимании, в трактовке тех или иных моментов, большинство из нас, вероятно, воспринимает самоубийство героини не просто как жест отчаяния, безысходности, но и как окончательное, бесповоротное

«нет» Закладчику, его безумному домогательству безоговорочной покорности и вместе с тем беззаветной любви. Кроткая оказалась сильнее. Она не смогла застрелить мужа, но уничтожила его, покончив с собой. (Отсюда мораль. Да, мораль. Не стоит стесняться смысла этого слова применительно к рассказу. Действуя так, как действуют «закладчики», друзей и спутниц жизни не обретешь. Так действуя, обрекаешь себя на одиночество, усугубляемое сознанием того, что сам его и сотворил.)

В спектакле Деля не происходит самоубийства. Нет и тела самоубийцы. То есть «тело» периодически появляется, но «трупом и не пахнет». На сцене живая Кроткая изображает мертвую. Такая версия (инверсия), положенная в основу перевода рассказа в сценический текст, коренным образом преобразует его.

Действие спектакля по сути и состоит из череды «умираний» и «воскрешений» Кроткой. Они задают ритм, определяют динамику, иные – чем в рассказе – связи между персонажами, создают интригу и держат в напряжении зрителя.

Действие развивается в двух временных измерениях: циклическом и поступательном. Один цикл сменяется другим и каждый содержит три фазы: 1) действия персонажей, предворяющие «умирание», 2) поведение героев в период, когда Кроткая «мертва», 3) их поступки после очередного «воскрешения». Сценические жесты (в широком смысле слова), сопровождающие каждое превращение Кроткой, разнообразны. Само «умирание–воскрешение» всякий раз осуществляется иначе. Режиссер и актеры проявляют здесь незаурядную фантазию.

Зрителям постоянно напоминают – это игра. Я не знаю, о чем и как уславливался Дель с актерами, какие предлагал исходные обстоятельства игры, но не могу отделаться от мысли, что в спектакле в скрытом виде представлена двойная игра, завуалирован театр в театре. Намеки на это имеются, и в немалом количестве. Напомним данное выше описание начала спектакля с лжетрупом. А как понимать неизвестно каким образом въехавший в спектакль «Марш славянки», который с вдохновением поет Лукерья и под который с меньшим вдохновением марширует, очерчивая квадрат сцены, как плац, Закладчик. В спектакле многое связано с иконой Божьей Матери. На самом деле, и это не скрывают персонажи, из рук в руки переходит пустой футляр из-под иконы. Что футляр пуст с самого начала, Закладчик показывает демонстративным жестом. Он бросает в него, как в услужливо подставленный Лукерьей ящик, тяжеленные очки-линзы. Они со стуком ударяются о пустое деревянное дно. А за минуту

до этого пренебрежительного жеста Закладчик с трепетом в голосе и почтением демонстрировал, где и как он повесит дорогой для Кроткой образ.

Игра актеров изобретательна, демонстрирует способности работать в разном жанровом ключе – драмы, триллера, мелодрамы, фарса, лубка, капустника, игра, в которой проглядывают элементы лирики, проблески юмора, мгновения согласия, но по преимуществу это игра жестокая, жутковатая, с печатью психической аномалии, с намеками на присутствие и участие нечистой силы.

В первой части спектакля, когда Кроткая «умирает» или «оживает», в ее игровом поведении много лукавства. Лежащий на полу «труп» ведет себя вольно, можно сказать, жизнелюбиво, эротично. Она отвечает на реплики Закладчика, неожиданно меняет позу: в одном случае раскидывает руки, до того сложенные на груди, в другом – вызывающе неприлично раздвигает ноги. На что Лукерья реагирует весьма своеобразно: ноги соединяет, платье поправляет, ладонку правой руки Кроткой кладет на грудь, а левую накладывает на лобок (намек на позу обнаженной натуры на классических полотнах).

Почти каждое «оживление» в начале спектакля сопровождается танцами. В первый раз, напомним, когда ожившая Кроткая улыбается за стеклом, Закладчик приглашает ее на вальс (на патефоне соответствующая пластинка). Во время танца девушка вдруг обмякает в руках мужчины и снова «мертвой» укладывается на полу. Оживая во второй раз, Кроткая темпераментно движется под звуки «Руллы». В третий – Закладчик и Кроткая танцуют танго.

Однако чаще Кроткая становится жертвой грубого, жестокого насилия. Едва введя в дом молодую жену, Закладчик ставит ее в подвенечном платье и фате на колени, движением руки «лепит» фигуру, воплощающую покорность. Всякое движение женщины навстречу к нему – как равному, как партнеру, как мужу, – всякая попытка вступить в диалог пресекается немедленно, жестоко. Второй раз она также бросается в его объятия, но он не подхватывает ее, его руки опущены, и Кроткая медленно сползает по застывшему телу мужа. Когда ее руки оказываются на уровне сапог, Закладчик буквально вырывает сапоги из вцепившихся в них рук женщины... Когда молодая жена не так, как велено, рассчитывается с капитаншей, Закладчик рвет ей ухо. Кроткая, сдерживая боль, глядя прямо в глаза разъяренного мужа, вызывающе звонит в колокольчик.

На наших глазах человек ломает другого человека – молодую женщину, которую хочет любить, но которую (вот несчастный!) не может любить живой, значит – неподвластной. Игра в «живую–мертвую» все явственнее проявляет зловещий характер.

Вот Закладчик ведет жену на прогулку. Идут под руку, под светлым зонтиком. Закладчик со значением цитирует слова Мефистофеля из «Фауста» («Я тот...»). Проходит мимо нищей (ее изображает Лукерья), протягивающей руку за подаванием. Закладчик, наклоняясь к просящей, издевательски кричит: «“Фауста” читали?!» В ответ получает плевков в лицо. Кроткая растерянно улыбается. Закладчик проводит перед ее глазами ладонью (жест напоминает пассы гипнотизера), пальцами грубо нажимает на щеки. Рот Кроткой открывается, глаза стекленеют. Перед нами новое явление «мертвой».

Лукерья укладывает ее на клеенку, покрывает простыней и, причитая, рассказывая о тяжелой жизни Кроткой у теток, обмывает ей ноги. Затем уходит, унося таз. Кроткая тут же сбрасывает с себя простыню, вскакивает, почти обнаженная подбегает к Закладчику, набрасывает простыню на его голову и, смеясь, вприпрыжку убегает. Закладчик игриво возится с накрывшей его простыней.

Партнеры Кроткой по игре – Закладчик и Лукерья – ведут себя с «трупом» так, как в нормальной среде не обращаются ни с живым, ни с мертвым человеческим телом. В один из моментов Закладчик оживляет Кроткую, поднося к ее руке зажженную свечу. Та, вскрикивая, вскакивает. В другом случае Закладчик и Лукерья, охваченные поистине бесовским ажиотажем, начинают прыгать через «труп», потом, ёрничая, укладываются рядом с Кроткой в такой же позе. Затем Лукерья кладет на грудь женщины футляр якобы с иконой Божьей Матери. И Кроткая в корчах оживает.

Вот Кроткая лежит без сознания – в горячке. Закладчик достаёт из-под сброшенных на жену одеял ее руку и гладит ею, безжизненной, себя по лицу. На лице гримаса страдания и со-страдания. Мы хотим верить охватившему его чувству, но видим, как Закладчик встает, берется за края клеенки, сбрасывает с нее тело, и оно катится в глубь сцены. Муж подходит к лежащей женщине и поднимает ее так, как поднимают спинку складного дивана: берет за ноги, резко сгибает в области таза, так же резко опускает, и Кроткая, как механическая кукла, садится. Лукерья подходит к ней, беспамятной, опускается рядом и, поддельвая голос, жестикулируя руками Кроткой, как марионеткой, разго-

варивает от ее лица с Закладчиком. (Обещает быть верной женой.) При этом голова и кисти рук молодой женщины болтаются «как неживые».

В финале с Кроткой происходит одно из самых неожиданных и загадочных превращений. Закладчик и Лукерья, сидя на полу, перебивая друг друга, передают подробности самоубийства, поражаясь, как мало крови вылилось из тела погибшей. А рядом с ними в это же самое время Кроткая встает на табурет, опускает подол длинного цветастого платья. Подол расправляется, закрывает табурет, и перед нами возникает неестественно высокая, молодая то ли ряженая баба, то ли игрушка-матрешка. Лукерья встает рядом на стул, прикрывает Кроткую простыней, повязывает ей на голову белый платок, забеливает лицо. Затем сдергивает простыню – и Кроткая на наших глазах начинает еще более увеличиваться в росте. Монструозная высоченная фигура в цветастом платье и хромовых сапогах, в которых мы только что видели Закладчика, двигается по периметру сцены, приближаясь к передним рядам зрителей. Останавливается, поворачивает лик к зрителю и произносит фразу из заключительного пассажа героя рассказа Достоевского: «Говорят, солнце живет вселенную. Взойдет солнце и – посмотрите на него, разве оно не мертвец? Все мертво и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание. – Вот земля!». «“Люди, любите друг друга” – кто это сказал?», – подает снизу голос Лукерья. Баба (Кроткая) медленно удаляется за ширму. Последней, как нашкодившая нечисть, исчезает со сцены Лукерья с огромным узлом скарба-реквизита за спиной.

Характеризуя игру актеров, уместно говорить о перевоплощении, но не в общепринятом смысле этого термина. Обратничество – вот, пожалуй, слово, в прямом и переносном смысле выражающее основной принцип игры и жуткую суть происходящего на сцене. Печатью обратничества в той или иной степени отмечен каждый из трех персонажей спектакля. Кроткая порой так прикидывается мертвой, что возникает чувство, которое скорее можно выразить специфическим словом «перекидывается». Персонажи спектакля доходят до такой степени самозабвения, таких крайностей игры «живая–мертвая–живая», что исчезают границы этого и того мира. За человеческим обликом проступает бесовская личина. Закладчик в исполнении В. Деля – то ли нечистая сила в человеческом облике, то ли человек на последней стадии духовного истощения. На наших глазах он теряет остатки образа, данного Богом, в неравной борьбе с внутренним, все пожирающим дьяволом.

Оборотничество – форма существования «заигравшегося» человечества, суть и жуть отношений между мужчиной и женщиной в современном мире. Такова, как мне кажется, главная мысль (сверхидея) поставленного Делем спектакля.

Осознав оплошность в первоначальной оценке «Кроткой», я сообщил Делям, что постараюсь изложить свое новое видение. Прошло немало времени, прежде чем я смог вернуться к тексту.

Написав о «Кроткой», я отправил в Скопин всю главу о «Пределе». Просил об исправлениях и замечаниях. Ответ получил быстро. Ирина кое-что уточняла, но главным образом благодарила за оценку их труда. Позвонил и Владимир со словами признательности. Я, разумеется, не думал, что Дели все безоговорочно приняли, со всем, что я написал, согласились. Мы встречались на фестивалях, продолжали активно переписываться. Я получал исчерпывающую информацию о жизни коллектива. В августе 2008-го Ирина прислала письмо, в котором, извещая о больших и малых событиях, неожиданно возвращалась к «Кроткой».

«Дорогой Алексей Петрович! Со статусом пока нет изменений, но Еганов (мэр города. – А.Ш.) сказал: “Потерпите, все будет...” Мы тоже начали работать после отпуска, отдохали дома.

Мечтали съездить на Байкал, там фестиваль на о. Ольхон, но выбрали Новороссийск в сентябре из-за “Детворы”. Из ребят, что поедут, семеро ни разу не были на море. Так что для них эта поездка будет большой радостью. Наша администрация окажет финансовую поддержку. Еще пригласили на фестиваль “Камерата” в Челябинске со спектаклем “Кроткая”, но совпадает с Новороссийском, поэтому не поедет. Зато с “Кроткой” в апреле 2009 г. поедет на гастроли во Францию к Бобу в театр “Ля Грифон”. Он уже выпустил буклет с синопсисом для французской публики. Летом играли “Кроткую” в Скопине, удивительно, но публике этот спектакль нравится. Кстати, спектакль живет, меняется. Смысл тот же, только визуально и мизансценически кое-что изменили. Финал сейчас иной, чем Вы видели. Вышлю Вам видео (Илья записывал, на Троицу, 15 июня играли, гроза и ливень были в это время, будто сам Федор Михалыч помогал...).

Привет от всех нас, обнимаем. Ваши Дели».

Вскоре я получил диск. Просмотрел запись нового варианта спектакля и понял, что наш диалог с В. Делем по поводу «Кроткой» продолжается.

Спектакль существенно изменился. Игра актеров обогатилась новыми красками. Свободнее, на равных с Делями заиграла

Авданькина. У Ирины Дель – отчетливее и ярче зазвучала главная тема Лукерьи – примирительницы, посредницы между Закладчиком и Кроткой. В первом варианте Лукерья больше проявлялась как подручная Закладчика, охотно и вдохновенно исполняющая его указания и повеления. Она сочувствовала Кроткой. В особо напряженные моменты пыталась смягчить Закладчика. Но вектор ее интересов, безусловно, склонялся в сторону хозяина.

Теперь же и Кроткая в меньшей степени стала объектом ее внимания. Поступки Лукерьи, при том что воля хозяина осталась законом, в большей мере, чем прежде, стали определяться стремлением установить в доме мир и согласие. Ее действия и эмоции сосредоточились в поле взаимоотношений мужа и жены. Она искренне радовалась любому (призрачному) проявлению согласия между ними.

Изменился и Дель-Закладчик. Значительно сократились крикливо-истерические проявления, Закладчик пытался быть более убедительным в обосновании, мягко говоря, «странности» своего поведения, неумного жестокосердия. В финале Закладчик переживал нечто похожее на раскаяние. Иначе – как горькое, осознанное признание вины – звучали слова: «измучил я ее, вот что... Измучил».

Закладчик стал вызывать больше сочувствия как человек, страдающий от того, что не может справиться с собой, с желанием любой ценой сломить Кроткую, полностью подчинить ее волю. Сцена, где Закладчик говорит о том, как он тайно любовался Кроткой, звучала искренне. Пробуждалось бескорыстное чувство, призрак любви. Но место, куда он направлял взгляд, было им же выжжено дотла.

Конечно, игра актеров обогащалась в процессе неоднократного проигрывания спектакля. Текст Достоевского подспудно, спонтанно проникал в сознание исполнителей. Но основные перемены внес, конечно же, Дель-режиссер. В каких-то местах рука постановщика чуть касалась сценического текста, слегка подправляла его, в других местах вносила более заметную и существенную правку. Исчез костюм летчика. Закладчик выходил в армейской шинели. Вырезана сцена с «Маршем славянки» (в новой версии фрагменты «Славянки» почему-то звучат в устах базарной торговки, у которой Закладчик покупал кровать для Кроткой).

Кардинально изменился финал спектакля. Исходная мизансцена, предварявшая финал, осталась прежней. Кроткая стоит

на возвышении лицом к залу, прижимая к груди футляр якобы с иконой Божьей Матери. Длинное цветастое платье скрывает не только ноги, но и почти весь табурет-«подоконник». Перед Кроткой, также лицом к зрителю, на коленях стоит Закладчик с оконной рамой в руках. Мы видим его лицо сквозь стекло. Закладчик и Кроткая одновременно и возбужденно говорят, обращаясь друг к другу, но друг друга не слышат. Что именно говорят, трудно разобрать (мы слышим, как Закладчик бесконечно повторяет «Повезу в Булонь»). Очевидно, постановщик не рассчитывал на восприятие отдельных слов и фраз. Основное – в интонациях: страстной мольбе Закладчика и не менее решительном протесте, отпоре Кроткой. Закладчик в отчаянии швыряет перед собой раму. Звон разбитого стекла. Затемнение. Через какое-то мгновение мы видим героядвигающимся из глубины сцены с такой же рамой в руках, которая только что была разбита. Еще мгновение и – трое исполнителей застывают рядом в мизансцене начала спектакля. Лица за стеклом почти соприкасаются. Как рамой живописного полотна, они обрамлены оконной.

Последние фразы распределены. Текст, который в первом варианте почти весь принадлежал «чудной» бабе (Кроткой), теперь начинает произносить Закладчик. Потом его подхватывает Кроткая и завершает Лукерья. Слова «Люди, любите друг друга» и вопрос, кто это сказал, звучат иначе. К зрителю, в отличие от первого варианта, обращаются не столько персонажи, сколько актеры. В первом варианте подтекст: не помним, забыли, кто это сказал. «Все мертво и всюду мертвецы».

Во втором случае звучит обращение-напоминание к зрителю: хорошо знаем, кто сказал, но почему-то не следуем. А надо следовать Завету. Тогда и человек не будет одинок. И солнце будет живить Вселенную.

«Смысл тот же», – писала И. Дель о новой версии «Кроткой». Вроде бы...

В первом варианте режиссер и исполнители шли до конца в осуществлении своего замысла. Жестко обнажали мысль: из этого ада нет и не может быть возврата. «Сон разума рождает чудовищ». Один рецензент, как помним, был потрясен увиденным. Хочется повторить его слова: «Живое, надрывное, нервное, местами истеричное, но жутко жизненное, порой страшное от присутствия некоего скрытого безумия, но трагически правдоподобное – именно таким было действие, развернувшееся на сцене».

Финал второго варианта смягчал остроту показом раскаяния героя, не убедительного с позиции того, как он был представлен, что творил на протяжении действия.

По какой причине В. Дель изменил финал, нам не ведомо. Но не могу не обратить внимание на некую тенденцию. На один и тот же прием, который Дель использует для завершения спектаклей в последнее время.

С постоянным рецензентом спектаклей театра «Предел» Верой Новиковой мы посмотрели как будто две разные постановки Деля по Достоевскому и Сигареву. В «Кроткой» она увидела полное соответствие спектакля рассказу. О «Детекторе лжи» – по моему, фарсе чистой воды – написала как о «бытовой комедии, переходящей в психологический театр внутреннего преображения». «Опомнившись от содеянного, гипнотизер погружает обоих героев в транс и призывает *“забыть все то низкое и подлое, что вы когда-либо сделали друг другу”*. Будьте добрее! – к финалу пьесы звучит как библейская притча. Метаморфоза происходит и с самим гипнотизером: из змея-искусителя он превращается в ангела-хранителя. Раскинув руки навстречу залу, он обращается уже ко всем зрителям: *“Я прошу вас... нет, я приказываю вам: любите!!! друг друга... И будьте счастливы. Всегда”*.

Пройдя путем грязи и оскорблений, герои очищаются. Сбрасывают с себя прошлое точно так же, как собирают и выкидывают хлам из своей квартиры. Преображенные, плечо к плечу на пустой кровати, тихие и умиротворенные – они словно рождаются заново. На земле ли? На небе ли? Неизвестно.

Но однозначно – там, где любовь»²⁸.

Да, в финале спектакля наши герои предстают действительно тихими, умиротворенными. Кто-то из зрителей умилится и прослезится. Кто-то почувствует ложь. Теперь уже со стороны постановщика. Всеми доступными средствами, фантастически изобретательно и безжалостно режиссер и актеры вытаскивали на свет божий копившуюся годами ложь, которая оказывалась единственным содержанием их совместной жизни. Там, где у человека какая-никакая душа, у Надежды и у Бориса, как они сыграны в «Пределе», – пустота. Им не на чем родиться заново.

Допускаю, что пьесу Сигарева можно поставить иначе, как бытовую комедию, даже как лирическую драму или мелодраму. Есть прецеденты. Но у Деля – фарс. Грубый, жестокий. А финал из «другой оперы». Мыльной.

²⁸ Новикова В. Счастье есть? // Новая газета. Рязань, 2006, 23 – 29 янв.

И прекрасному спектаклю «Детвора» с окончанием не повезло. Стоит на возвышении девочка-ангелочек с белыми крылышками за плечами, окруженная юными актерами, и детским приподнятым голоском произносит фрагмент финального монолога Сони из «Дяди Вани»: «Мы услышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир... Я верую, верую...»

Зачем? В спектакле «Детвора» так много пронзительных сцен, где органично раскрывается душа ребенка, жаждущая добра и надежды. И в последнем рассказе, про Ваньку Жукова, как его читают юные актеры, бьется человеческая душа, рвется навстречу добру (милый дедушка), светлому мирозданию (а погода великолепная). Что еще нужно для финала спектакля.

На спектаклях «Детектор лжи», «Кроткая» зритель оказывается в непростой ситуации. Они подвергают испытанию душевные силы и опыт восприятия искусства. Искушенный зритель находит опору в удовольствии от проникновения в режиссерский замысел, от яркой актерской игры, неожиданных и остроумных поворотов действия. Два плана сценического произведения – смысловой и формотворческий, – пересекаясь в восприятии, создают необходимый баланс в переживании увиденного.

Но такой зритель, несмотря на долгие годы работы В. Деля в Скопине, – по-видимому, лишь небольшая часть публики. Как быть с остальными? Грамотно и тонко подводить к «Кроткой». Может быть, даже играя два ее варианта. Перемежать подобные спектакли со «светлыми» постановками. Как это и делается. Но ни в коем случае не отказываться от того, что составляет подлинную творческую мощь Владимира и Ирины Делей. Не деформировать прекрасные сценические создания в угоду чьему-либо вкусу.

На переломе

В жизни Делей в начале нового, XXI века произошли такие значительные события, что уместно говорить о переломе в их судьбе.

В 2002 году Илья Дель поступил в театральный вуз и покинул Скопин.

Дели не потеряли сына, но лишились актера, который во многом определял лицо театра и был связующим звеном поко-

лений, примером профессионального отношения к делу в среде сверстников. Годы учебы Ильи в театральном вузе совпали с периодом, когда решалась судьба театра. Накопилась усталость от неустройства коллектива, работавшего в тупике коридора, отгороженного мешковиной. Здесь же и выпускали спектакли. Для них не подходил парадный зал Дворца культуры с огромной сценой, право на которую оспаривали все дворцовые коллективы. В это трудно поверить, но все организационные, творческие, учебные проблемы, связанные с осуществлением сложнейшего репертуара, лежали на плечах двух «штатных единиц» – Владимира и Ирины.

«Ну, поставлю я еще десять спектаклей и получу еще пять гран-при, – сетовал В. Дель. – Что дальше? Ребята через театр текут как река. Только чему-то научатся – уже пора уходить. Для моих замыслов уже нужна труппа! То есть свой театр».

Появлялись мысли об отъезде из Скопина, о переходе на профессиональную сцену. В этот критический момент администрация города приняла неординарное решение.

Театру Делей передали целое крыло огромного Дворца культуры (сталинской архитектуры и постройки). В 2003–2005 годах произвели полную реконструкцию помещения и оборудовали его по профессиональным нормам. В результате Дели получили в свое распоряжение прекрасный театральный дом. На верхнем этаже – зрительный зал в форме амфитеатра на 100 (при желании – до 200) мест и двухуровневая сцена, на нижнем – гардероб, фойе, гримерные, связанные со сценой особой лестницей.

Владимир и Ирина с благодарностью приняли заслуженный дар, с присущей им энергией начали осваивать свой театральный дом. Подготовили несколько премьер. Провели международный фестиваль моноспектаклей. Каждые выходные играют для публики. «Еще несколько лет назад, – писала местная газета, – такое было трудно представить, что в Скопине субботним вечером можно купить билет в театр, надеть вечернее платье и прийти на премьеру. Съесть в буфете пирожное и, когда прозвонит звонок, занять свое место в зрительном зале».

В светлом, уютном, настоящем театральном пространстве (доме) я оказался весной 2007 года вместе с Борисом Цекиновским (по чьей инициативе, напомним, Дели когда-то начали выезжать на всероссийские фестивали). Впервые за время знакомства с Ириной и Владимиром (1997) мы приехали в их родной Скопин. И еще раз убедились, как важно видеть театральный коллектив в его естественной среде. Во время этого первого посещения

Скопина (осенью 2007 года приезжали еще раз) мы посмотрели четыре спектакля. Два находились еще в репетиционном процессе («Детвора» по рассказам Чехова и «Красный угол России» – на материале фольклора), только что выпущенную «Золушку» Шварца и постановку 2006 года – «Кроткую» Достоевского.

Одно дело – частые, но краткие встречи на фестивалях, другое – по-провинциальному неспешное общение. Когда посещение спектаклей сопровождается не ограниченными во времени беседами за чашкой чая, чередуются с пешими прогулками по городу (который в пределах часа можно пройти из конца в конец), встречами с «прикипевшими» к театру людьми. На нас с Б. Цекиновским большое впечатление произвел мэр города И.М. Еганов. Сначала мы встретились с ним и познакомились на спектакле. Потом он принял нас вместе с Делями в неформальной обстановке. Проговорили не менее двух часов. Иван Михайлович – крупный, крепко и прочно сработанный природой, разменявший седьмой десяток мужчина (хочется сказать – мужик) – общался просто, рассказывал не только о служебных заботах, но и о семейных корнях, о карьере. Пытал нас на тему, как дальше развивать театр. Иван Михайлович – покровитель театра и едва ли не самый активный зритель (непреренно приходит на премьеры, кроме того, приводит в театр каждого именитого скопинского гостя). И вот что удивительно, мэр – коммунист по принадлежности к партии и взглядам, что не мешает ему успешно управлять городским хозяйством в условиях рынка, – сам не вмешивается и подчиненным структурам не позволяет руководить творческим процессом. При том, что спектакли Делей не льстят ни властям, ни зрителям, не ищут благосклонного внимания публики, а ведут ее за собой. От них сейчас этого и ждут. Равнодушному сердцу, негибкому, ленивому уму, замыленному сериалами глазу, замшелому вкусу тут делать нечего. Владимир и Ирина Дели – самобытные, талантливые, доказавшие свою творческую состоятельность художники сцены. Они по-своему «видят» и строят театр. Они имеют на это право. Его нельзя не признать, даже если ты в чем-то не согласен с их представлениями об отношениях жизни и театральной игры²⁹.

Вместе с тем руководители театра острее, чем кто-либо, понимают, что их ждут новые испытания. Штат театра должен попол-

²⁹ Шульпин А. Типично уникальный театр // Страстной бульвар, 10, 2008, № 8.

ниться новыми творческими, техническими, административными «единицами». Расширившееся «театральное хозяйство» заживет какой-то иной жизнью. Какой? На этот вопрос ответить не просто.

С уверенностью можно сказать, что скопинцы не захотят превращения коллектива в обычный городской драматический театр, каких еще немало в России (с небольшой, случайно собранной, плохо оплачиваемой труппой, бесконечными скитаниями по соседним районам с «забойными» спектаклями в целях выполнения финансового плана, бытовой неустроенностью актеров и дрязгами).

Владимир и Ирина сформировали в Скопине уникальное театральное сообщество. Здесь бок о бок занимаются, работают, творят взрослые и дети, опытные актеры – профессионалы по статусу и любители, новички, мечтающие о звездном сценическом взлете, и дилетанты, удовлетворенные атмосферой творческого общения.

Владимир и Ирина обладают талантом объединять, казалось бы, необъединимое, совмещать, казалось бы, несовместимое, создавать незаурядные сценические произведения из разнородного материала.

Здесь играют добротные спектакли для зрителей всех возрастов. Создают экспериментальные по форме, острые по социальной, нравственной проблематике постановки, с которыми успешно выступают на всероссийских и международных фестивалях. Здесь заботливо собирают традиционные народные костюмы, учатся их носить, осваивая старинные обряды и ритуалы. Здесь действует Театр мод. В нем придумывают и шьют фантастические шляпки и костюмы, создают красочные представления.

Еще одно событие нельзя не отметить – в 2000 году завязалась и продолжается творческая дружба Делей с Бобом Дантонелем – французским актером и директором фестиваля «Арт-сцена» города Ванерэй под Лионом. Дели четырежды побывали во Франции со спектаклями «Моцарт и Сальери», «Конец Казановы» по Цветаевой. Выступали в больших и малых городах, в том числе Орлеане, Нанси, Лионе. В Дель и Б. Дантонель попеременно играли Сальери и Казанову. А в 2000 году при участии Ильи и Владимира Делей было показано представление «Моцарт, танцующий среди волков» (с привлечением хора, балета и Лионского симфонического оркестра). Для французского актера и Ирины Дель Владимир инсценировал рассказ А.П. Чехова «О вреде табака». Этот интернациональный спектакль был показан

на фестивалях в Мелихове, Нижневартовске, Омске. В 2007 году Дантонель снова приезжал в Скопин, выступал с пантомимой «Мимоза» на фестивале моноспектаклей.

Структура театра нестандартна. В труппе состоят и играют в спектаклях актеры «от мала до велика», включая руководителей. В «Детворе» по рассказам Чехова Е. Авданыкина как старшая ведет за собой десяти-, пятнадцатилетних актеров. «Детектор лжи» и «Любовь у сливного бачка» В. Сигарева играют профессионалы (И. Дель, М. Сиворин) и такие же опытные исполнители, но любители по статусу (С. Федоров, А. Кукин, К. Линева). В «Золушке» Е. Шварца играют преимущественно подростки. А в фольклорном представлении «Красный угол России» – актеры всех поколений.

Необычная конфигурация скопинского театра в действительности едва ли не самое органичное и жизнеспособное театральное предприятие в условиях малых городов, подобных Скопину. Вопрос – как сохранить этот естественно возникший симбиоз, как укоренить его в новом пространстве при неизбежно возрастающей интенсивности работы, расширении сферы деятельности, связей с окружающей средой. Этого никто не знает, кроме самих Делей. Надо дать им максимальную свободу действий при определении нового статуса коллектива, его структуры, режима и формы работы. Они – люди разумные, прекрасные организаторы, преданно любят свою малую родину, свое детище и работу.

Глава 3. «Сад» в Похвистнево

В ноябре 2003 года театру города Похвистнево исполнилось 10 лет. Я приехал на юбилей по приглашению художественного руководителя Алексея Якиманского. Мы ранее несколько раз встречались на фестивалях и договорились, что при первой возможности он позовет меня, чтобы показать театр в его полном составе, естественной среде и действии.

Юбилей, конечно, специфическое мероприятие – праздник прежде всего. Однако Якиманский отмечал десятилетие широко, не только «торжественным» вечером, но и по-деловому, представляя горожанам и гостям разные стороны деятельности своего коллектива. Юбилейная афиша извещала о выставке декораций и костюмов «Театральный помост», четырех игровых программах для детей и молодежи: «Удивительная театралия», «Трамвай-Траливай», «Дело в шляпе», «Необыкновенное путешествие», юбилейном вечере и, главное, четырех спектаклях (сыгранных семь раз): два по Островскому (из трилогии о Бальзаминове), один по Вампилову («Прошлым летом в Чулимске») и «Тринадцатая звезда» А. Ольшанского – спектакль молодежной студии. Я воспользовался предоставленной возможностью по полной программе. По вечерам смотрел спектакли, днем встречался с актерами, просматривал прессу о театре, видеозаписи прошлых постановок, отчеты, документы, фотографии из архива театра. Пешие прогулки возникали сами собой. Город маленький, ехать некуда и незачем, все что надо – в центре. Улочки из небольших двух-, пятиэтажных домов спланированы строгими квадратами, чистые. Пешеходов и транспорта мало. Небольшое

оживление – в начале и конце рабочего дня. Компактный центр – десять-пятнадцать минут ходьбы в любом направлении – окружен «частным сектором». В самом центре (центре центра) – Дом культуры (открыт в 1955 году) – образец советской архитектурной «классики», перед ним площадь с памятником В.И. Ленину.

Информация, почерпнутая из альбома «Похвистнево. Маленький город большой России. 115 лет»: «Город начался с железнодорожной станции. В восьмидесятые годы XIX века началось строительство железной дороги от Самары до Уфы. В 153 километрах от Самары возник пристанционный поселок Похвистнево. Поезда через него стали ходить в 1888 году. Станционное здание – едва ли не единственная архитектурная достопримечательность. Основа экономики района – нефтедобыча (НК «Юкос»). В городе действует филиал Самарского производственного объединения «Металлист», мебельный комбинат, еще ряд небольших традиционных производств и обслуживающих организаций. В 2001 г. в Похвистнево открыт филиал Самарской строительно-архитектурной Академии. Его назначение «остановить отток перспективной, талантливой молодежи, дать ей образование без отрыва от дома». Сейчас в филиале очно и заочно на строительном и инженерно-экономическом факультетах обучается 200 студентов. На базе филиала открываются отделения других самарских вузов – педагогического, технического университетов и экономической, сельскохозяйственной академий».

В коротком вступительном слове главы города В.М. Филипенко, открывающем альбом, говорится: «Похвистнево сегодня – это многогранная промышленность, широкая сеть учреждений образования, культуры, здравоохранения, это тысячи спортсменов и физкультурников. Его визитными карточками стали школа искусств, театр-студия «Сад», центр детского творчества «Пируэт», боксерский клуб «Апперкот»...».

Не знаю, как другие, но театральную «визитную карточку» В.М. Филипенко предьявляет каждому значительному визитеру. Сам бывает на всех премьерах театра и, как рассказывают, некоторые постановки смотрит не единожды.

С чистого листа

В Похвистнево театр начинался с чистого листа. Не в фигуральном смысле. А в буквальном.

Три человека – уже упоминавшийся глава города, начальник отдела культуры Н.Н. Фокина, с одной стороны, и режиссер

А.С. Якиманский, с другой, – обговорили условия, после чего 1 ноября 1993 года подписали контракт, уместившийся на четырех машинописных страницах.

По этому контракту А.С. Якиманский брал на себя обязательства «создать самостоятельный театр-студию, отвечающую следующим требованиям:

а) постоянная работа в течение действия настоящего контракта;

б) выпуск первого многоактного спектакля – не позднее мая 1994 года;

в) выпуск первого одноактного спектакля (концертной программы, театрализованного представления) не позднее мая 1994 года;

г) в дальнейшем ежегодный выпуск одного многоактного и одного одноактного спектакля (концертной программы, театрализованного представления) на протяжении действия настоящего контракта;

д) высокий художественный уровень репертуара и исполнительского мастерства».

Администрация города Похвистнево, в свою очередь, брала на себя обязательства:

«1. Предоставить до 1.11.93 г. на условиях договора-аренды двухкомнатную благоустроенную квартиру.

2. Выделить дачный участок.

3. Выделить место под строительство гаража». И т.д.

Немаловажная деталь – в разделе «3» кроме ставки, соответствующей разряду, предусматривалось: «При выполнении обязательств <...> к ставке руководителя театральной студии устанавливается надбавка в размере 50%.

Предусмотреть установление надбавки в размере 30% – за высокое качество работы».

Так подробно цитирую документ потому, что в нем отразились новые веяния и проверенные десятилетиями принципы, о которых не стоит забывать. Контракт решительно преодолевал обезличенность универсализма, политизированность советских общегосударственных Положений, регламентировавших деятельность творческих организаций, в том числе и «народных» театров. Это был действительно *договор*, в нем Творец и Администратор выступали на равных, как сотрудники. Документ деловит, но в нем звучит поэзия прагматики: хочешь иметь театр, – прежде всего подумай о Доме: для семьи режиссера и семьи актерской. Договор интригует дерзкой решимостью разрешить

неразрешимое: в короткий срок на пустом месте создать *любительский* (по советской терминологии – *самодеятельный*) коллектив, способный функционировать в режиме и на творческом уровне профессионального.

Скептику подобная несерьезность покажется чрезмерной, сочинители документа – наивными людьми. Они прямо-таки напрашиваются на иронические замечания. К примеру, такого рода: жители города и знать не знали и ведать не ведали, что волею администрации и заезжего режиссера в одночасье приобщены к театральному творчеству – кто-то, пока безымянный, приписан к актерскому цеху, а какая-то часть горожан волей-неволей попадала в разряд публики. Руководитель еще не существовавшего, в проекте – всего лишь самодеятельного, театра брался обеспечить «высокий художественный уровень репертуара и исполнительского мастерства». Несерьезно!

А тут еще интервью Якиманского, появившееся в «Похвистневском вестнике» через четыре месяца работы.

Корр.: Кто вы, откуда, чем занимались до приезда в город Похвистнево?

А.Я.: Я родился в Самаре. Закончил авиационный институт, по распределению уехал на север. Работал в Магаданском аэропорту. Времени свободного было достаточно. В юности я интересовался театральным искусством, поэтому начал работать с детьми, затем со взрослыми, после чего поступил в Хабаровский институт культуры, закончил его и стал работать режиссером. На севере с театральным коллективом я проработал 16 лет. За этот период поставил 17 спектаклей.

Корр.: Каковы перспективы театра-студии?

А.Я.: Перспективы – это новые спектакли, организация интересной внутренней жизни в коллективе.

Кроме того, перспективы театра связаны с оборудованием малого зала на 30–40 мест. С тем, чтобы спектакли можно было играть и на небольшую аудиторию, и как можно чаще. То есть, с одной стороны, будет расти актерское мастерство, с другой – у зрителей нашего города будет возможность пойти в театр в удобный для них день.

Мы должны, естественно, иметь определенный уровень репертуара, исполнительского мастерства.

Корр.: Почему театр – «САД»?

А.Я.: Название чисто образное. Мы знаем сад как место, где можно полюбоваться цветением и вкушать плоды с его деревьев. Но мы знаем и то, что здесь – в саду – нужно много работать. И только тогда он начнет плодоносить. Поэтому мы провели параллель между театром и садом.

Кроме этого, мы очень надеемся материализовать это название. Надеемся, что нам помогут сделать небольшой по площади пристрой к помещению театра, где будет настоящий зимний сад. Где зрители и актеры, придя на спектакль, смогут отдохнуть в общении друг с другом.

Может быть, там будут фонтаны и музыка, птицы и цветы. Может быть... Чтобы не хотелось уходить после спектакля. Главное, чтобы стало больше доброты и отзывчивости. И деловых качеств. Профессионализм должен быть во всем, даже в самодельном творчестве».

Подумать только! Фонтаны и музыка, птицы и цветы... Актеры и зрители, беседующие о Добре, Красоте, Вечном! У человека практического ума и здравого смысла, с хорошо развитым чувством реальности подобные полеты мечты и фантазии не могут не вызвать скептической улыбки, сомнения в адекватности восприятия режиссером провинциальной действительности. Как это? Режиссер с базовым техническим образованием, заочным театральным (да еще – институт культуры), опытом работы в самодельном театре, планирует создать в маленьком провинциальном городке театр-сад. С ориентацией доморощенных лицедеев на профессионализм.

Но в том-то и штука, что театральная история, особенно российская, изобилует «неземными», фантастическими проектами. Да что проектами! Реальными театрами, возведенными на зыбкой почве духовных и нравственных исканий, идейных порывов. При поддержке меценатов, бескорыстных служителей Мельпомены и Талии.

Напомним одно место из книги создателя Художественного театра и инициатора многочисленных студий К.С. Станиславского «Моя жизнь в искусстве», на которое серьезный читатель вряд ли обращает серьезное внимание.

«Л.А. Сулержицкий мечтал вместе со мной создать нечто вроде духовного ордена артистов. Членами его должны были быть люди возвышенных взглядов, широких идей, больших горизонтов, знающие человеческую душу, стремящиеся к благородным артистическим целям, умеющие приносить себя в жертву идее. Мы мечтали о том, чтобы нанять имение, соединенное с городом трамваем или железной дорогой. Можно было бы пристроить к главному дому сцену и зрительный зал, где должны были происходить спектакли студии. Во флигелях этого дома мы хотели разместить актеров, а для зрителей необходимо устроить гостиницу, причем приезжающий вместе с билетом получал бы право на комнату для ночлега. Зрители должны были собираться забла-

говременно до спектакля. Погуляв в красивом парке при доме, отдохнув, пообедав в общей столовой, которую содержали бы сами студийцы, стряхнув с себя столичную пыль, очистив душу, зритель должен был идти в театр. В таком виде он являлся бы хорошо подготовленным к восприятию художественно-эстетических впечатлений. Средства такой загородной студии получались бы не только от спектаклей, но их давало бы и само хозяйство. В весеннее и летнее время посевов и жатвы все полевые работы должны были производиться самими студийцами. Это имело бы важное значение для общего настроения и атмосферы всей студии. Люди, встречающиеся ежедневно в нервной атмосфере кулис, не могут установить тех тесных дружеских отношений, которые необходимы для коллектива артистов. Но если помимо закулисной жизни те же люди будут встречаться в природе, в общей работе над землей, на свежем воздухе, под лучами солнца, — их души раскроются, дурные чувства испарятся, и общий физический труд поможет их слиянию. На время весенних и осенних полевых работ театральная жизнь приостанавливалась бы для того, чтобы возрождаться вновь после уборки хлеба. А зимой, в свободное от творчества время, сами студийцы должны были работать над постановкой пьес, т.е. должны были писать декорации, шить костюмы, делать макеты и проч <...> Конечно, эта затея в целом осталась только в мечтах, однако часть ее нам все-таки удалось привести в исполнение»¹.

Станиславский имел в виду участок земли в Крыму, близ Евпатории, на котором группа студийцев в течение «двух или трех лет» жила жизнью «первобытных» людей, не имеющих крова. «Они сами свозили и обтесывали камни для постройки общественных домов; из них временно сложили стены совершенно так, как дети складывают домики из кубиков: вместо крыши — брезент, вместо дверей и оконных рам — ковры и матерчатые занавески, пол — песочный грунт самого пляжа, внутри дома — уютная обстановка с каменными диванами и сидениями, покрытыми подушками, как в средневековых замках; матерчатые панели по стене, китайские фонари, освещающие комнаты по вечерам. Вся компания первобытных людей ходила полуобнаженная и от загара естественно окрасилась в бронзовый цвет»².

¹ Станиславский К.С. Моя жизнь в искусстве // К.С. Станиславский. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1954. Т. 1. С. 355–356.

² Там же. С. 356.

Но главное, в чем Сулержицкому удалось «привести в исполнение» мечты, была обстановка, атмосфера студийности, которая образовалась в руководимой им I Студии МХТ и отложилась в духовно-художественном опыте, а потом и самостоятельной деятельности Е. Вахтангова, М. Чехова, А. Попова, а далее – в их учениках и в учениках их учеников.

«Студийности» – этому трудноуловимому для словесного обозначения феномену внутритеатрального творческого общения – последователи Станиславского, приверженцы его «системы», «психологического» театра придавали огромное значение как непрременной составляющей творческой практики. Студии Вахтангова, Чехова, Попова, их системы воспитания актеров были пронизаны духом студийности.

На мой взгляд, студийность и есть то общее, что связывает в единое подлинный театр – любительский и профессиональный. И тот, и другой (профессиональный коллектив на зрелой стадии развития – как правило) может существовать и вне студийности. Но студийные коллективы, во всяком случае на российской почве, и есть та сфера театра, где градации – профессионализм, любительство – теряют смысл. Чем являлись I и III (Вахтанговская) студии МХТ, Ленинградский ТРАМ, Студенческий театр МГУ конца 1950–1960-х годов, Ивановский молодежный театр 1960–1970-х, Челябинский «Манекен» 1970–1980-х?

Теперь, после посещения Похвистнево, бесед-разговоров с А.С. Якиманским, двух встреч с В.М. Филипенко я легко могу перенестись на десятилетие назад и представить себе двух сорокалетних мужчин в расцвете сил, оказавшихся рядом в поворотный момент, в начальной точке нового витка жизненного пути.

Для одного – В.М. Филипенко, недавно избранного главы городской администрации, затеваемый театр – важное (как оказалось, одно из любимых) предприятие в задуманном социально-культурном переоснащении города.

Для другого – театр в Похвистнево – возвращение к любимому делу после попытки устроить жизнь вне театральных подмошков. Окончательное, бесповоротное (рубежный возраст!) решение взяться за театральное дело, соответствующее представлению о том, каким должен быть театр, о своих возможностях, давало бы чувство личной осуществленности и независимости, обеспечивало необходимый материальный достаток семье. Это было решение из тех, о которых говорят: или сейчас, или никогда!

Вот откуда решимость, не затягивая процесс на долгие годы, сделать театр немедленно. Вложить все знания, весь накоплен-

ный опыт. Выложиться. Устраиваться в городе всерьез, надолго. Устраивать семью, дом, театр основательно. Вот откуда практицизм и одновременно полет мысли.

В Похвистнево театральные мечтатели потратили немало средств и усилий на проектирование пристройки к Дворцу культуры театра-сада. Но тщетно. Денег не было.

Хотя кое-что, и немалое, из задуманного получилось.

Камерная сцена

25 февраля 1995 года состоялась премьера спектакля «Квартира Коломбины». Она прошла в собственном камерном театральном зале. Спектакль, составленный из трех одноактных пьес Людмилы Петрушевской («Любовь», «Квартира Коломбины», «Анданте»), и камерный зал создавались одновременно. Помещение бывшей профсоюзной библиотеки превратилось в сцену и зрительный зал. Со стороны сцены к ним присоединилась еще одна – бывшая депутатская – комната, которая превратилась в общую артистическую. Из Ставрополя контейнером приехали театральные кресла. Из Москвы – осветительная аппаратура. Столы для звукооператора, гримировальные столики с зеркалами, шкафы для реквизита и прочую мебель изготовил по особому заказу Похвистневский мебельный комбинат.

Внутри типового и *типичного* советского ДК – центра культурно-просветительной работы, с присущим ему набором помещений и функций – возникло очеловеченное театральное пространство. Если сам ДК, его большой зал домом назвать трудно, то внутри него образовавшийся театр живет и воспринимается как место неформальных встреч местных любителей театра: уютный зрительный зал на 30 (когда надо – 40) мест, артистическая, арт-клуб, который во время спектаклей служит фойе и буфетом.

Восстановим, однако, хронику событий становления и начальной деятельности театра:

1993 г.

ноябрь

А. Якиманский с семьей (женой-соратницей Натальей и детьми) переехал в Похвистнево и приступил к работе.

25 декабря

Вышла новогодняя программа «Баба-яга против». За декабрь-январь дали 15 представлений.

1994 г.

18 марта

Премьера спектакля «Дикари! Что вы устроили в моей квартире?!» по пьесе К. Манье «Сниму квартиру в Париже». Спектакль прошел в большом зале ДК (300 мест) пять раз.

осень

Участие в областном смотре «народных» театров в городе Тольятти со спектаклем «Дикари...». Диплом за лучший дебют.

1995 г.

25 февраля

Премьера спектакля «Квартира Коломбины».

28 апреля

Премьера спектакля «Шерочка с Машерочкой» по пьесе Н. Коляды «Монолог в присутствии К».

26 декабря

Премьера спектакля «Скамейка» по пьесе А. Гельмана.

Осенью 1995 года на областном фестивале «народных» театров спектакль «Квартира Коломбины» получил диплом «За лучший актерский ансамбль и актерское мастерство».

1996 г.

26 апреля

Премьера спектакля «Ретро» по пьесе А. Галина.

15 мая

Премьера спектакля «Убьем мужчину?» по пьесе Э. Радзинского «Я стою у ресторана...»

осень

На областном фестивале «Театральная осень-96» спектакль «Убьем мужчину?» был назван лучшим. Исполнительница роли Нины – Ия Русскина получила приз жюри за лучшую женскую роль.

1997 г.

январь

Театру «Сад» присвоено звание «народный».

18 апреля

В г. Похвистнево впервые состоялся областной фестиваль любительских театров. «Театральную весну-97» открывал спектакль театра «Сад» «Тартюф» по пьесе Ж.-Б. Мольера. Спектакль получил диплом за лучшее воплощение зарубежной классики. Приз за лучшую мужскую роль получил А. Якиманский (Оргон).

сентябрь

Поездка на пароходе в Нижний Новгород по приглашению местного отделения Союза театральных деятелей. Выступление на сцене Дома актера с отрывками из спектаклей и номерами из «капустников».

1 октября

Премьера спектакля «Калхас» по А.П. Чехову.

Есть театр!

В декабре 1997 года произошло незаурядное событие для любого провинциального театра – гастрольные выступления в Самаре, не просто областном центре, но одном из крупнейших городов и театральных центров России. По городу была расклеена такая афиша:

НАРОДНЫЙ ТЕАТР-СТУДИЯ «САД»

г. Похвистнево

В помещении театра драмы им. М. Горького

8 декабря

Ж.-Б. Мольер

18.00

«ТАРТЮФ»

Большой зал

(Комедия в 2-х действиях)

13 декабря

Э. Радзинский

19.00

«УБЬЕМ МУЖЧИНУ?»

Экспериментальная сцена

(трагикомедия в 2-х действиях)

В помещении Дома актера

19 декабря

А. Галин

18.00

«РЕТРО»

(комедия в 2-х действиях)

Режиссер-постановщик – А. Якиманский

Подводя итоги гастрольных выступлений театра из города Похвистнево, газета «Самарские известия» опубликовала статью «Встречи в “Саду”». Ее авторы – Г. Торунова и В. Волкодаева – не только оценивают театр, но и пытаются, насколько это возможно в газетном тексте, понять истоки успеха коллектива. Прочитум статью в несколько сокращенном варианте:

«Статьи, посвященные творчеству любительского театра (или лучше назвать это деятельностью?), появляются нечасто. Как-то

не принято анализировать гастроли любительских коллективов. Однако появление в Самаре Похвистневского любительского театра-студии “Сад” с тремя спектаклями, сыгранными в течение двух недель, стало событием, не отозваться на которое для нас оказалось невозможным.

Театр показал три очень разные пьесы, что говорит о серьезной работе по формированию репертуара. О сценической интерпретации этих пьес, как-то: жанровые поиски, освоение сценического пространства, выбор исполнителей и т.д. И это, безусловно, свидетельствует о наличии у театра своего творческого почерка, того самого, что называют “лица необщим выраженьем”. А если к этому добавить и достаточно высокую культуру организации гастролей, то здесь скорее приходится удивляться, почему театр называется непрофессиональным.

Во многом творческое лицо театра определяется личностью его руководителя А.С. Якиманского – одаренного, несомненно профессионального и оригинально мыслящего режиссера. Но удачи коллектива связаны и с тем, что Якиманского окружают единомышленники – люди, верящие ему, преданные театру и влюбленные в свое дело настолько, что это не можем не увидеть мы, зрители.

У любительского коллектива свои преимущества. Выбор исполнителей здесь необыкновенно свободен. У режиссера в руках – практически весь город. Особенно это заметно в спектакле “Ретро”, где совпадение персонажей и исполнителей по типажному и личностному признаку просто поражает. Даже иногда кажется, что драматург Галин “списывал” своих героев с этих похвистневских “чудаков”. В первую очередь это касается представителей старшего поколения А. Чижикова (Чмутин), Г. Гладышевой (Роза Александровна), Л. Ельшиной (Нина Ивановна), Н. Шептяковой (Диана Владимировна).

Что же у них получилось? Спектакль элегически грустен, как воспоминание об уходящем вместе со старшим поколением времени, когда люди умели слышать друг друга, сочувствовать, поддерживать, жалеть и помогать друг другу. Впрочем, конфликт поколений в спектакле не очень громогласен. Но не это оказалось важным, скорее другое, поскольку постановочная группа вступает в спор с самим автором: пьеса Галина жестче, пессимистичнее. В спектакле старшие уходят. Младшие Чмутины остаются, но не побеждают. Им будет очень неуютно и непросто в этом мире. Зритель же духовно и эмоционально готов следовать за старшим поколением... Такая вот непростая диалектика <...>

Самым сложным и интересным спектаклем похвистневцев стал “Тартюф” Мольера. В нем вполне проявились и смелость, и зрелость коллектива, решившегося на такую постановку. Замечено: мы сегодня переживаем новый расцвет “тартюфизма” – бытового, а то и политического. Поэтому укрупнение, выделение в спектакле персонажей, относящихся к конфликтному полюсу: сам Тартюф (А. Васильев), Оргон (А. Якиманский) и госпожа Пернель (Г. Гладышева) – кажется принципиальным и оправданным. (Неслучайно и исполнительский уровень этих актеров значительно выше, чем у остальной труппы.)

Надо сказать, что спектакль был сыгран в трудных для непрофессионалов условиях – на прославленной сцене академического театра драмы – при аншлаге!

К сожалению, “Тартюф” – единственная классическая пьеса в репертуаре театра. Но уровень культуры спектакля свидетельствует, что коллектив готов к работе с классикой и нуждается в ней».

Итак, к 1997 году в городе Похвистнево действовал театр, отвечающий всем обязательствам, взятым на себя его создателями. За эти годы было выпущено 12 спектаклей и композиций. Театр успешно выступил в Самаре, показав 3 спектакля на профессиональных площадках. Рецензенты (не только из «Самарских известий») писали о своеобразном творческом почерке, талантливости и профессионализме труппы и режиссуры. Своеобразным знаком «высшего» признания театра явилось выступление уже на сцене Похвистневского театра, в его спектакле «Ретро» знаменитой актрисы Самарского академического театра драмы, народной артистки СССР, лауреата Государственной премии и театральной премии «Золотая маска» В. Ершовой (3 февраля 1998 г.). Однако при всей знаковости этого акта, ценности фестивальных побед (дипломов и призов), при всей серьезности реакции театральной Самары на выступление «Сада», самым убедительным и значимым показателем успеха Похвистневского театра являлись его регулярные выступления в своем городе, популярность спектаклей у городской публики, ее отношение к театру как своему «культурному достоянию».

Именно эта сторона деятельности принципиально отличает профессионально организованное театральное дело от любительского, независимо от того, какой статус имеют его актеры (имеют ли они профессиональные дипломы и получают ли плату за выступления). Театры непрофессиональные (при самом высоком

качестве постановок), как правило, показав премьеру и несколько раз сыграв спектакль, переключаются на другую работу. Репетиционный период, внутренние творческие контакты, всевозможные формы учебы и общения в серьезных любительских коллективах по времени и затрате сил значительно превышают время выступлений перед зрителями.

«Постоянная работа в течение действия контракта» – этот пункт, поставленный первым, означал не что иное, как постоянные ритмичные выступления перед публикой. А это условие можно было выполнить только при наличии *репертуара*, то есть определенного набора разноплановых постановок.

Когда театру исполнилось пять лет, он отметил знаменательную дату не просто юбилейным вечером с отрывками из спектаклей разных лет, как это чаще всего бывает в любительских коллективах. С 8 по 29 сентября 1998 года театр сыграл на своей сцене 15 спектаклей. Афиша юбилейного показа включала семь названий: «Мудрец» А. Островского, «Оркестр» Г. Фуасси и Ж. Ануя, «Скамейка», «Квартира Коломбины», «Ретро», «Тартюф», «Убьем мужчину?». Спектакли первых лет не просто «вспомнили» к юбилею. Все годы они регулярно шли на сцене. «Квартиру Коломбины» (премьера 1995 г.) играли до января 2000-го, показали 56 раз; «Скамейку» сыграли 42 раза, последний – 4 февраля 2001 года; «Ретро» – 63 – перестали играть в 2002 году (умер один из основных исполнителей – А.И. Чижиков); «Тартюф» – 45; «Убьем мужчину?» – 22.

Какие силы вызвали из небытия Похвистневский театр? Какие особые «меры», шаги его организаторов позволили так быстро, на пустом, казалось бы, месте создать активно действующий, востребованный театральный центр?

Предыдущий текст частично отвечает на этот вопрос. Попробую ответить на него более полно, насколько позволяет имеющийся в моем распоряжении материал, впечатления от посещения Похвистнева, хоть и наполненного событиями, но, к сожалению, слишком короткого.

Нам придется углубиться в историю, вернуться к уже затронутым обстоятельствам, событиям и темам, обратить внимание на частности, вроде бы незначительные детали.

Начнем с этого самого якобы «пустого» места.

Алексей и Наталья Якиманские

Водночасье в Похвистнево появились два специалиста. Алексей и Наталья Якиманские – люди талантливые, обаятельные,

из породы зачинателей. Гармоничная пара (не в смысле идиллических отношений, а того согласия, которое характеризуется как полифония). Их театр и семья рождались на почве любви, строились на основе взаимоуважения, поддержки, совместного преодоления житейских и творческих перипетий.

Якиманские – художественные руководители Похвистневского театра не только по должности, но и по сути – непререкаемости авторитета. Алексей – «главный», признаваемый таковым с ходу, внутри и вовне театра, талантливый постановщик, яркий актер. Наталья – мягкая, женственная, она занимает позицию за спиной мужа, в тени. Ее лидерство – негласное, подспудное. К ней идут в минуту душевных смут и сомнений.

Интересна и показательна театральная одиссея инженера Алексея Якиманского.

А. Якиманский: Участь в школе, я активно занимался в театральном кружке Дворца пионеров. С окончанием школы был твердо намерен поступать в театральный вуз. И вот, уже будучи десятиклассником, я чисто случайно услышал невысокое мнение руководительницы кружка, театральной актрисы, о себе как актере, о своих шансах. И сказал себе: все! Стал готовиться в технический вуз. В школе учился я хорошо и поэтому без проблем поступил в престижнейший авиационный институт. В студенческий драмколлектив не ходил принципиально. Решил в себе актера задавить. (С улыбкой: «вот я какой!») У меня тогда был лозунг: лучше быть хорошим инженером, чем плохим актером. Но в театрах смотрел все. Не только в самарских. Ходил на гастрольные спектакли вахтанговцев, Малого театра, в товстоноговском БДТ видел Смоктуновского. Гастроли у нас были замечательные. В институте я учился тоже хорошо. На распределение шел одним из первых, не помню, четвертым или пятым. Имел возможность выбрать любое место – в аспирантуру, на любой завод в Самаре. А выбрал Магадан. Самую дальнюю точку.

– А зачем в Магадан? За хорошими деньгами?

Понимая, что мой вопрос провокационный, реагирует соответственно: с «обидой» за себя (двадцатилетнего):

– Алексей Петрович! Вы что... Нет, я поехал не за деньгами. Поехал на СЕВЕР. Завоевывать страну. Что-то кому-то и себе доказать! За самостоятельностью. Подальше от родителей. А туда приехал... Восемь тысяч километров! Как подумаешь – вот дурак! (*Пауза.*) В школе друг у меня был. Он все-таки пошел поступать в театральный. В Самаре провалился, потом в Ярославле... Вернулся домой. Я ему: давай к нам, в авиационный. В итоге – он

сейчас заместитель генерального директора крупнейшего предприятия в Ульяновске. А я... режиссер. (Пауза.)

(Напомню, среди очень популярных и не очень известных театральных практиков много людей, по первоначальному образованию – технарей. Инженеры по первому образованию Марк Захаров, Борис Морозов. Инженер-строитель Владимир Казанджан создал и возглавил димитровградский театр «Подиум». Выпускник политехнического института Юрий Бобков возглавляет челябинский театр «Манекен».)

– Ну, приехали Вы в Магадан...

– Приехал. На предприятии режим такой: два дня работаю, два отдыхаю. Свободного времени навалом. Как только это понял, мои ножки сами завернули в профсоюзный клуб. Смотрю написано: театральный кружок. «Здравствуйте. – Здравствуйте. – А что тут у вас? – А у нас ничего. Руководителя нет. Не хотите ли? С детьми. – Хочу». И все! И началось... Достал литературу какую-то. Читал. Тогда же много было книжек – в помощь самодеятельности. Были дети сначала. Пять раз в неделю с ними занимался. Приехал я в Магадан в 1977-м, а в 1978-м уже первый спектакль поставил. Жил я тогда в общежитии. Вместе с другим инженером. Он увлекался альпинизмом. Позвал однажды с собой в поход – в сопки. Разговорились. И вдруг он предлагает: давай взрослый коллектив создадим.

– Кто? Альпинист? Почему?

– Не знаю почему. Просто вот такой был творческий человек. Радиоинженер. Альпинист. И театрал. Взяли пьесу Брагинского и Рязанова «Притворщики». Была такая пьеса. Комедия убойная. Людей нашли. Успех был шумный. Потом пошло, пошло. Пошло...

– А как вы с Натальей встретились?

– Наташа работала методистом Магаданского областного управления культуры. Она сначала окончила Магаданское музыкальное училище – как хореограф. Танцевала в ансамбле, работала репетитором. Потом закончила Хабаровский институт культуры. И когда я поставил первые спектакли, то, естественно, приехал в методкабинет. А потом курсы были при драмтеатре. Так и познакомились.

– Дети появились там же? И сын, и дочь?

– Да. Потом мы уехали в Синегорье. Мы вообще хотели уехать с Севера. Вернуться в Самару. В Магадане была маленькая комната в общежитии. Коридорная система. Появился второй

ребенок – дочка родилась. Но... В Самаре я уже потерял прописку в родительской квартире. Да и все равно – тесно было бы. Так мы оказались в Синегорье (поселок в Магаданской области на реке Колыма. Колымская ГЭС – Всесоюзная ударная комсомольская стройка. – А.Ш.). А куда деваться? В Синегорье – молодежь. Современные жилые дома. И палатки тоже. Социально-культурный комплекс, Дворец культуры.

Там Якиманские создали новый театр. Вывели его «в люди». Но подрастали дети, надо было думать об их судьбе, дальнейшей учебе и прочих проблемах. И вообще – Крайний Север, он и есть крайний. Человеку из средней полосы в тех местах трудно прижиться. Одно дело – молодой порыв, другое, как говорится, – семья, дети... В 1993 году Якиманские вернулись на родину главы семьи – Алексея, в Самару. Потом приехали в Похвистнево. Создавать театр.

Алексей и Наташа Якиманские хорошо (по личному опыту) знали, что в России практически в любом, самом глухом месте стоит только развести небольшой костерок, разжечь небольшую теплоту, и к ней потянутся люди, желающие подбросить полешко, посидеть у огня, посмотреть на пламя. Дальнейшее зависит от тебя – кострового. Не все, конечно, но многое.

Кто в «Саду»

Когда «костерок» Якиманских занялся, к нему потянулись. К примеру, репетировали «Скамейку» Гельмана. Пьесу на двоих исполнителей. Два персонажа: Он и Она. Мужчину репетировал сам Якиманский. И вот однажды подходит к нему Андрей Васильев, к тому времени работавший в театре осветителем: «Алексей Серафимович, можно я попробую?..» – «Пробуй». В результате, после нескольких премьерных спектаклей, сыгранных Якиманским, в «Скамейку» вошел и прочно обосновался новый «Он» – А. Васильев. Так в театре появился двадцатилетний актер-«герой» – талантливый исполнитель Тартюфа в одноименной пьесе Мольера, Глумова в спектакле по Островскому «Мудрец», Шаманова в вампиловском «Чулимске».

Самоходом пришел в театр пенсионер Александр Иванович Чижиков. В молодости он увлекался театром, играл в любительских спектаклях. И решил вернуться на сцену в солидном возрасте, после большого перерыва. Алексей Якиманский был рад. Появилась надежда реализовать давнишний замысел, поставить

одну из любимых пьес – «Ретро» Галина. Уговорил и включил в работу еще одну пенсионерку Надежду Пантелеймоновну Шептякову, в молодости тоже выходившую на сцену. Теперь уже стал сознательно подбирать исполнительниц на две другие возрастные роли. Лидия Петровна Ельшина, преподаватель медицинского училища, несколько раз приводила на спектакли театра своих студентов. Однажды зашла на репетицию. И втянулась. Через пару лет в театре оказался и ее муж – Б.А. Ельшин, по профессии – врач. Так создался и сформировался ансамбль «Ретро»: А.И. Чижилов (1929 г.р.), Н.П. Шептякова (1917 г.р.), Г.П. Гладышева (1937 г.р.), Л.П. Ельшина (1947 г.р.). Представителей младшего поколения играли З.М. Ягудина и сам А.С. Якиманский.

Елена Шерстнякова (1969 г.р.) в «Саду» оказалась значительно позже. С ней – теперь штатным работником театра – у меня состоялся обстоятельный разговор:

– Лена, честно говоря, я Вас сначала не узнал. В Свахе («Ах, Балзаминов!») Вы такая солидная особа, пройдошистая баба. Сваха и по призванию и по профессии. А здесь молодая, легкая, на равных общаетесь с детьми...

– Наверное, у кого-то и возникает мысль: человек немолодой, а дурачится как ребенок. Но я это делаю с удовольствием.

– Да нет же – такой мысли не возникает! Ваш Клоун – это человек, возвращающийся в детство, в игры и забавы, розыгрыши... Вы работаете искренне, с ребячьей непосредственностью. Только сначала показалось, что Вы не совсем в своей тарелке. Наверное, из-за нас – сторонних наблюдателей. Но Вы быстро «забыли» про нас и «захватили» детей. Вы были не просто в роли ведущей, натянувшей клоунский костюм. Вы прирожденная клоунесса. Теперь я понимаю, откуда и в Свахе эксцентрика. Где Вы учились? Кто по специальности?

– Вообще-то я повар-кулинар. Заканчивала наше городское кулинарное училище. Воспитывала меня бабушка. Замечательный душевный и практичный человек. Образование всего три класса. Она говорила: «Самое главное, чтобы ты, Лена, была человеком». Когда я заканчивала школу, уже надвигались материальные проблемы (конец 80-х). Вот бабушка и направила меня в кулинарное училище. «По крайней мере – будешь сыта!» Но не мешала мне заниматься тем, что я любила.

– А когда и каким образом сцена вошла в жизнь?

– С самого детства. Еще в шестом классе мы, группа девочек, разыгрывали спектакли. Ходили по детским садам и безвозмездно

показывали. Являлись к заведующей: «А можно мы придем, покажем Вам свою сказку?» Сначала принимали нас настороженно: «Девочки, давайте посмотрим, что вы покажете детям». Мы показывали, а потом нас приглашали на все утренники.

– Вы сами и готовили спектакли и организовывали их «прокат»?

– Сами. Шесть девчонок.

– Но кто-то был инициатором?

– Да нет. Все сообща.

– А что вы разыгрывали?

– «Бременских музыкантов». Играли под пластинку в виде пантомимы. А потом уже заучили текст, песни. Договаривались с мальчишками. Они нам делали фонограмму. На обычном магнитофоне-двухкассетнике. И мы пели под фонограмму. Потом «Золушку» поставили.

– И опять без участия взрослых?

– Да. Костюмы сами шили. Сами придумывали. Старые тряпки какие-то из сараев трясли. Еще играли на своей улице, на праздниках.

– Для кого играли?

– Для соседей. Здесь, в центре, в основном пятиэтажки стоят, а я живу, можно сказать, на окраине города, в частном секторе. Там свои личные дома. Собирались все взрослые: мамы, папы, дедушки, бабушки. И дети, конечно. Рассаживались кто на чем. А мы представление показывали.

– И как долго это продолжалось? Сколько лет?

– Ну, пока учились в 6–8 классах, а уже в 9–10-м мы в школе готовили вечера, балы, а к ним – различные номера, сценки.

– Скажите, пожалуйста, а на улице, перед соседями что вы играли?

– Да то же самое, что и в детских садах. Зимой – по садам. А летом – на улице. Мы рисовали пригласительные билеты и разносили по почтовым ящикам. (Тогда они были на каждом доме.) Назначали время. У нас улица замечательная была. Мы даже в «Тимура и его команду» играли. И штаб у нас был. Вот такое ребячество... Я и замуж вышла за соседа.

– А в «настоящем» театре Вы давно? С самого его основания?

– Нет. Всего четыре года.

– Почему же такая пауза? После школьных, очень сильных, как я понял, увлечений...

– Я вышла замуж в восемнадцать лет. Через год появилась первая дочь. Еще через два – вторая. Два дома. Рядом с нами –

отдельно – живут свекор со свекровью. Люди пожилые. Не до театра было. Дети, дом, хозяйство... Когда открылся театр, я и как зритель не сразу туда попала. Впервые я посмотрела «Тартюфа». Посмотрела и поняла, что не смогу так играть. Но очень хотелось попасть в этот коллектив. Раза три приходила во время репетиций. Постою у двери, послушаю и уйду. Не могла решиться. Потом мы с мужем увидели «Прошлым летом в Чулимске».

– Просто как зрители пришли? Купив билеты?

– Да, да. Я посмотрела спектакль и поняла – больше без театра не могу... Не знаю, может быть, я уж слишком эмоциональная. Мне показалось, что это не игра, что все на самом деле происходит. Понимала, что это актеры, но сдержаться не могла. Ком подкатывает. Прямо, едва не рыдаю. «Чулимск» я раз пять смотрела. И все так же...

– А как муж относится к тому, что Вы перешли в театр? Кто он по профессии?

– Он закончил сельхозтехникум. Работает инструктором по автовождению при военкомате. Муж не занимается в театре, но он переживает за всех, когда премьера. Он приходит на все праздники наши – капустники какие-то, Новый год отмечаем, 8 марта... Активно участвует в конкурсах, может выйти на площадку этюд показать. У некоторых понятие: в театр пришел, руками-ногами подрыгал, повеселил и ушел. Не понимают, что это труд. Что это репетиции, репетиции... Муж понимает. Дома помогает готовить роли. По тексту реплики подает. Дочери тоже ходят в театр. Обе живописью занимаются в школе искусств. В театре на всех спектаклях бывают. Знают текст, реплики всех актеров. Знают все песни наизусть. Смотрят и сравнивают. Ошибки замечают. И дома мне говорят: «Мам, ты не обижайся, но вот здесь ты что-то...»

– Я почему спросил об отношении семьи к театру? Частенько бывают конфликты, семейные неурядицы на этой почве. Даже разводы.

– У нас друзья могут прийти вечером, а я на репетиции. Муж им: «Ребята, я вам включу видик, вы посмотрите, а мне надо доготовить, а то Алена не успела». Они удивляются, мало того, что убежала в театр, так еще и сготовить не успела.

– Спасибо за беседу. Вы талантливая женщина: актриса, мать, жена. Дай Вам Бог удачи. Кстати, а какую роль Вы хотели бы сыграть?

– Есть мечта. Но пока не скажу. Не обижайтесь.

Так в театре собралась разновозрастная труппа. Когда открыли студию для школьников, возрастной диапазон обозначился от восьми до восьмидесяти лет.

Как уже отмечалось, репертуар театра тоже формировался не с бухты-барухты. Его основу составляют классические тексты и пьесы, созданные в советское время. Не конъюнктурные, не потерявшие художественной значимости. Чаще обращались к комедиям. Но по большей части комедиям определенного толка. Где «отправной точкой комедиографа является страдание; радость же, будучи его конечной целью, представляет собой прекрасное и волнующее преодоление. Что может быть желаннее, учитывая страдальческий удел человека?»³.

Напомним, одним из первых спектаклей «Сада», премьерой которого открывался собственный театральный дом, стала постановка «Квартира Коломбины». Потом были «Скамейка», «Тартюф». Называю постановки, пользовавшиеся успехом у публики, сыгранные десятки раз.

Естественность, непринужденность комедийно-игрового самовыражения – такое впечатление оставила у меня первая встреча с Якиманскими и их театром на фестивале «Калужские театральные каникулы» в 2000 году. Тогда театр с большим успехом представил малышей спектаклем по «Мухе-Цокотухе» К. Чуковского. Наталья и Алексей Якиманские получили диплом за успешную, талантливую театральную-педагогическую работу. Вот что писала тогда Елена Успенская в фестивальной газете «Кулиска»: «На сцене играют маленькие дети. Да-да, детские игры, просто и свободно. Даже дразнятся, ведь весь спектакль поставлен в виде простого, обычного общения малышей. И неважно, что малыши эти – бабочки, кузнечики, жучки, мухи и всякие другие насекомые.

– Как на мухины именины испекли мы каравай... – поют букашки и водят хоровод.

– Ой, влюблена!

– В кого?! – изумляются букашки.

– В... Комара... – тихо вздыхает Муха (Лена Абрамова).

– Ой, влюблен!

– В кого?! – ехидно интересуются те же букашки.

– В... Муху... – ахает Кузнечик (Леша Бондаренко).

– Танцуют все! – кричат букашки и бегут в зал. Весело смеются маленькие зрители, отплясывая вместе с актерами.

³ Бенгли Эрик. Жизнь драмы. М., 1978. С. 280.

– Муха-муха Цокотуха! Позолоченное брюхо! – дразнится Кузнечик.

Да и спектакль этот, собственно, возник из дразнилки на репетиции.

Как это можно все назвать? Пожалуй, я могу описать это только так:

Если вдруг заплачет солнце
Миллионом жарких капель,
Значит, холодно сегодня
Будет только в морозилке!

Вы не поняли, к чему я это? Все очень просто! В этом стихотворении такое же настроение, как в спектакле. Игривый сумбур. Оно такое же детское. А еще оно мне нравится так же, как понравился спектакль.

Я тогда еще не знал, что Якиманские – руководители солидного и успешно работающего театра. Что дети, показавшие «Муху-Цокотуху», всего лишь часть, малая часть большого коллектива. Что в театре «Сад» играют «Тартюфа» и «Мудреца». Но я тогда уже почувствовал человеческую глубину, основательность Якиманских, их привязанность друг к другу, к своим воспитанникам и своему делу. Последующие встречи в разных городах, при разных обстоятельствах закрепили впечатление. Между нами возникло, как мне кажется, чувство взаимной симпатии и интереса.

И вот я в Похвистнево. На десятилетии театра

Сразу с вокзала попал на открытие выставки «Театральный помост». И был немало удивлен количеством осуществленных за десятилетие постановок. Выставка претендовала (и не без основания) на самостоятельное зрелище: детали декораций, костюмы, предметы, аксессуары разных спектаклей компоновались так, что создавалось впечатление игры-диалога. Комментарии Натальи Якиманской, представлявшей выставку (она же и ее создательница), исполненные в импровизационном стиле, усиливали это впечатление.

Вечером – спектакль «Прошлым летом в Чулимске» по пьесе Вампилова, в последующие дни – постановки по пьесам Островского о Бальзамине, посещение игровой программы в Артклубе, спектакль молодежной студии «Тринадцатая звезда» по пьесе В. Ольшанского... С каждым новым спектаклем, встречей

со зрителями в зале, актерами на сцене и вне сцены мой интерес к театру, к Якиманским возрастал.

Скажу сразу – привлекала не какая-то особая, выдающаяся новизна, оригинальность увиденного. Открывалась пространственная соразмерность, семантическая соотнесенность театрального дома, репертуара, стилистики игры (всего «дела») и общего уклада жизни, ментальности обитателей небольшого провинциального городка. Исподволь раскрывалось обаяние естественности, сознательной приверженности традиционным формам сценически игрового взаимодействия актеров между собой, театра в целом и публики.

Вместе с тем по мере углубления в историю театра, десятилетие жизни, события, обстоятельства, проблемы сегодняшнего дня, появлялись диссонансы, отношение к увиденному раздвигалось. Возникало чувство беспокойства за будущее коллектива. Не могу не сказать о своих сомнениях, не поделиться своими тревогами. Мне безразлична судьба Похвистневского театра и Якиманских.

Первый спектакль, увиденный на камерной сцене, произвел на меня сильное впечатление. И сам по себе, как конкретное сценическое произведение. И тем – для меня это было не менее важно, – что подтверждал действительно незаурядные возможности театра, проявлявшиеся ранее при постановках «Скамейки», «Ретро», «Тартюфа», «Мудреца», которые я мог увидеть только в записи.

Не скрою, встречи с Вампиловым, давно почитаемым драматургом, я ждал с большим желанием и некоторым опасением. Тем более велико было мое удовлетворение, когда я понял, что к «Чулимску» Якиманский и его актеры отнеслись со всей серьезностью, без попыток упростить сюжет, смикшировать драматизм происходящих на сцене столкновений и событий.

На чем основан успех Вампилова на сцене Похвистневского театра?

Когда-то Валентин Распутин писал о Вампилове: «В его пьесах старые знакомые истины. Он не пытался выдумывать новые, их нет, он ставил лишь их в нынешние условия, и они начинали звучать по-новому. Вечные, как день и ночь, нетускнеющие, нестареющие темы искусства, которые никогда не перестанут волновать человечество, – жизнь и смерть, любовь и ненависть, счастье и горе, совесть и долг». И далее: «Любить одним человеком другого значило тысячу лет назад то же самое, что и теперь <...> Пока будет жив хоть один человек, он станет любить и ненави-

деть по-своему, он будет бояться и желать смерти, как никто до него не боялся ее и не звал»⁴.

Так было написано (а написанное напечатано) о члене Союза советских писателей в советские, хоть и застойные, но отнюдь не в идеологическом плане, времена, когда официальная пропаганда неустанно твердила о воспитании особой человеческой породы – «советской»: создателях и обитателях общества «развитого социализма», строителях коммунизма. О новом герое произведений литературы и искусства. А тут – «вечные, как день и ночь», темы, которые тысячу лет назад значили то же самое, что и теперь...

Распутин не написал еще об одной приверженности Вампилова (очевидно, по простой причине – для Распутина тех времен, для автора «Прощания с Матерой», «Живи и помни» – естественной и само собой разумеющейся). Не сказал о его, Вампилова, искренней привязанности, неизменной верности российской человеческой «глубинке», о непревзойденном в отечественной драматургии двадцатого столетия искусстве извлекать драматическое из обыденного, обыденно-провинциального (не только по местоположению, но и по менталитету), обширного провинциально-низового слоя российской «действительности».

Сценический Чулимск и реальный райцентр Похвистнево – из числа тех малых городов и поселков, каковых в нашем отечестве и по сию пору многие сотни, если не тысячи. Действующие лица «Чулимска» – «простые» люди прозаических профессий – официантка, буфетчица, шофер, плотник, тракторист, сотрудник райгазеты... И у исполнителей спектакля такой же социальный статус, подобные судьбы, что и у персонажей драмы. Но какие страсти! До времени затаенные, затаенные «ряской» повседневной житейской рутины. Какие интриги, роковые поступки и события... (Парадокс, замечательно выраженный Лесковым в заглавии «Леди Макбет Мценского уезда».)

В «Чулимске» драматург и постановщик выстраивают сюжет на пересечении-переплетении аж трех любовных треугольников, связывают в единый драматический узел три поколения. Один «треугольник»: Валентина – Шаманов – Кашкина. Второй: Шаманов – Валентина – Пашка. Третий: Дергачев – Анна Хороших – неизвестный отец Пашки, сына Анны, зачатого в войну, когда Дергачев после плена оказался в лагере.

⁴ *Распутин В.* Истины Александра Вампилова. Предисловие // Вампилов А. Старший сын. Иркутск, 1977. С. 7–8.

Одна из особенностей Вампилова, как мне кажется, заключается в трудноуловимом качестве, которое можно определить как провинциальная интеллигентность. Самого Вампилова и стиля его драматических произведений.

У многих актеров театра «Сад», игравших «Прошлым летом в Чулимске», у постановщика спектакля и исполнителя роли Шаманова Алексея Якиманского эта самая «провинциальная интеллигентность» – в крови. В нее не надо вживаться, под нее не надо подделываться.

А. Якиманский, с величайшим уважением относясь к произведению, понимая, насколько драмы Вампилова сами по себе сценичны, четко выстраивает событийный ряд, выявляет узловые моменты интриги. И это уже полдела.

Далее. Руководитель театра здраво, опять же с превеликим уважением относится к своим актерам. Хорошо зная возможности каждого, он к каждому и подходит по-особому. Не насилует того, кто не обладает способностью к психофизическому перевоплощению, использует природное соответствие роли, личностное своеобразие.

Как в свое время в «Ретро» органично вошли А.И. Чижиков, Н.П. Шептякова, Г.П. Гладышева, так в «Чулимске» естественно живут Н.П. Мельникова – Хороших, В.Ф. Ерилин – Дергачев, Б.А. Ельшин – Еремеев. (Напомню, что писали когда-то рецензенты о «Ретро» Галина: в спектакле «совпадение персонажей и исполнителей по типажному и личностному признаку просто поражает... Кажется, что драматург Галин “списывал” своих героев с этих похвистневских «чудаков».)

Другое дело – Ия Русскина – Кашкина, Евгения Гнедова – Валентина, Алексей Якиманский – Шаманов. Эти исполнители выстраивали отношения своих персонажей по законам «психологического театра». Здесь интересно было следить не только за перипетиями столкновений, но и за внутренней борьбой каждого с самим собой, разных «я» внутри персонажа. Сцены Шаманова и Пашки, Шаманова и Кашкиной, Шаманова и Валентины, Валентины и Кашкиной в этом спектакле – результат тонкой психологической режиссуры и большой внутренней работы исполнителей. Они вживаются в ситуацию, вносят личное, взаимодействуют, выявляя и внешнюю канву действия, и его внутренние ходы («подтекст» – Станиславский, «невидимое» – Брук).

Знакомство со спектаклями «Ах, Бальзаминов!» и «Асаже» меня озадачило. Я не мог понять, что заставило Якиманского параллельно работать сразу над двумя пьесами из трилогии

о Бальзаминове и выпускать их практически одну за другой. «Ах, Бальзаминов!» и «Асаже» – спектакли-близнецы. «Асаже» представляет собой бледную копию первого. Хотя и первый не отличался особой яркостью и осмысленностью действия. Однако в нем хотя бы была выявлена немудрящая интрига, представлены «типы Островского»: Бальзаминова – Г. Гладышева, Ничкина – Н. Мельникова, Капочка – Е. Петрянкина, Устинька – И. Румянцев, Красавина – Е. Шерстнякова, Неуеденов – В. Ерилин.

Для чего Якиманскому потребовалось вытаскивать на свет божий Мишу Бальзаминова? Да еще в двух неразличимых друг от друга экземплярах? Заявлялся новый жанр, который определен в программке как «музыкальная комедия». Специально были написаны тексты песен (М. Кумирова) и музыка (А. Иванов). Однако на «музыкальную комедию», где музыка определяет ритмы, стилистику действия, выявляет характеры, обе постановки явно не тянули. Куплеты и подтанцовки выглядели тяжеловесно. В них не было ни воздушности, ни куража, ни мелодраматической «слезы». Оводевилить Островского постановщикам не удалось.

Неожиданный репертуарный экспромт, как выяснилось, был вынужденным. Алексей и Наталья Якиманские, «отдохнув» в сезоне 1999–2000 годов на «Дорогой Памеле» и «Мухе-Цокотухе», в следующем сезоне замыслили две постановки, осуществление которых, я не сомневаюсь, стало бы новой страницей, ступенькой, вехой (назовите как угодно) в жизни театра. Намечено было поставить пьесу Славкина «Плохая квартира» и чеховского «Дядю Ваню». Но ни той, ни другой премьеры не случилось. Даже как следует не включились в работу. Иссяк актерский ресурс.

Помним, что писали в связи с гастролями «Сада» в Самаре: «...у любительского театра свои преимущества. Выбор исполнителей необыкновенно свободен. У режиссера в руках практически весь город. Это так и не так. Выбор свободен. Да горожане несвободны! От служебного и семейного “положения” и проблем. Чужого мнения, взгляда, предрассудков, комплексов, имиджа... От многого, что ставит театры, подобные “Саду”, в неустойчивое положение».

Шесть лет состав труппы оставался неизменным. Основные актеры, игравшие в спектаклях и составившие театру имя, пришли в 1994–1995 годах. Новые актеры появлялись. Но никто театра не покидал. И вдруг труппа начала рассыпаться. Уходили самые талантливые, самые дееспособные. Уезжали в Самару на места работы, обеспечивающие более достойную жизнь. Получали

в Похвистнево должности, требовавшие всех сил и времени. Многие из тех, кто оставался, по разным причинам (возраст, болезни, семейные проблемы) не могли работать с прежней интенсивностью.

О Чехове – о «Дяде Ване», нечего было и думать. Поставили Островского, такого и так, чтобы максимально облегчить задачу заполнения репертуарной брешки. А что делать? К десятилетию (2003 г) возобновили спектакль по Вампилову, поставленный в 1999 году А. Васильева, исполнявшего раньше роль Шаманова, заменил сам А. Якиманский. Играл хорошо. Собранно. Выразительно. Талантливо. Несмотря на юбилейную суету, напряженье, огромный объем оргработы.

На юбилей собралась вся труппа. Около 30 человек, не считая студийцев. Пришли – приехали «бывшие». Искренне, с благодарностью, с грустью в глазах повспоминали о былом, поздравили юбиляров. И разъехались – разошлись. Крах? Катастрофа? Нет.

Кризис? Пожалуй. Не надо бояться этого слова и состояния, им обозначаемого. В жизни творческого человека, творческого коллектива кризисы – нормальны, более того – необходимы. Кризис – крупный перелом, переходное состояние. Тяжелое. Но переходное.

Если бы я не знал Якиманских, не познакомился с Филипенко, я бы побоялся так писать, чтобы, не дай бог, не навредить. И сейчас пишу открыто о том, что так явно, лишь по одной причине – хочу, чтобы кризис как можно скорее миновал. Чтобы он, как это часто бывает, завершился обновлением организма.

В марте 2004 года, через четыре месяца после празднования десятилетия, мы еще раз виделись с А. Якиманским. Он приехал в Москву на режиссерский семинар.

Сами занятия Якиманского не очень интересовали. Много народа разного, бестолково. Семинар хорош, когда собирается постоянная небольшая группа, регулярно. Как это было несколько лет на семинаре С.В. Женовача, которого Якиманский считает своим учителем, которому верит. К сожалению, семинар Женовача распался и неизвестно, когда возобновится. Якиманский надеется. В этот приезд поставил перед собой две цели. Во-первых, попасть на лучшие спектакли, что объявлены на неделе. Посмотрел постановки из числа самых известных премьер последнего времени: «Правда хорошо, а счастье лучше» Островского в Малом театре (постановка Женовача), «Мотылек» в «Мастерской Петра Фоменко», «Доходное место» в «Сатириконе», премьеру в МТЮЗе – композицию К. Гинкаса по мотивам творчества М. Шагала.

Вторая забота – приобретения для театра. Купил и отправил багажом два больших тюка ткани – бархат для новой одежды сцены и «газ» для оформления спектаклей. Поездкой остался очень доволен. В заключение весьма продолжительной беседы сказал: «А сейчас... Сейчас нужно просто... перегруппироваться. И спокойно начинать заново. Может быть, с новыми людьми».

«Ваш выход!»

В конце 2007 года в жизни театра, руководимого Алексеем и Натальей Якиманскими, произошло два события, кардинально изменивших условия жизни коллектива, его общественный статус, характер его взаимодействия с окружающим миром, зрителем, администрацией всех уровней.

24 ноября упомянутого года газета «Похвистневский вестник» под заголовком «Сбылась мечта театралов» сообщала: «Долгих десять лет прошло с момента, когда идея сделать “пристрой” к городскому Дворцу культуры приобрела свои зримые очертания». Фасад из стекла и стали в стиле модерн резко контрастировал со старым (на противоположной стороне), «историческим» парадным ликом Дворца культуры сталинской эпохи с неизменным памятником Ленину, обращенным к городской площади. Перед входом в театр – своя площадь, огражденная ажурной металлической решеткой, освещенная изящными фонарями.

На торжественное открытие нового здания театра собрались строители, актеры, представители общественности и руководство города. Глава городского округа «Похвистнево» поздравил всех с праздником, рассказал о трудностях, с которыми пришлось столкнуться проектировщикам и строителям, и поблагодарил их за отличную работу. Символический ключ от нового здания театра был торжественно передан режиссеру Наталье Якиманской. (В это время директор и художественный руководитель театра А.С. Якиманский лежал в больнице с инсультом. Поразившая его болезнь перед самым открытием здания театра – еще одно печальное свидетельство того, с какими трудностями и напряжением всех сил возводилось прекрасное сооружение.)

Как принято, была перерезана красная ленточка, и гости продолжили знакомство с необычным, предназначенным для зрителей разных возрастов устройством театра.

Новое помещение с использованием ранее отвоеванных у ДК площадей занимало около 1200 кв. м. и кроме необходимых

рекреационных помещений включало Синий зал на 70 мест для спектаклей взрослого коллектива, Красный зал на 36 мест, где расположилась студия «Ступени», и зал для кукольного театра «Див» на 30 мест.

Второе событие было непосредственно связано с первым. В только что открытом для публики и зрелищ здании состоялся Международный фестиваль «Ваш выход». (Двумя годами раньше еще в старых стенах «Сада» под тем же названием прошел Всероссийский фестиваль любительских театров малых и средних городов.)

Первыми ласточками, заявившими о новом формате фестиваля, стали три коллектива из стран Балтии – Латвии, Литвы и Эстонии. Основу же программы, как и в первом случае, составили спектакли театров из девяти городов России. В роли жюри выступил представительный экспертный совет, состоявший из московских и самарских специалистов, режиссеров и критиков.

Хозяин фестиваля – театр «Сад» – показал спектакли «Разрешите с вами посумерничать» по сказкам С. Козлова (театр-студия «Ступени», реж. Н. Якиманская) и «Плохая квартира» В. Славкина (реж. А. Якиманский).

И прекрасный театральный дом, и представительный Международный фестиваль, получивший в Похвистнево постоянную прописку (раз в два года), – несомненные, хотя и несоизмеримые по затрате сил, достижения Якиманских, отдавших годы развитию театрального творчества в провинциальной глубинке, убежденных, что это и есть служение духовному оздоровлению России.

Ранее я рассказал о том, как начинался и строился театр в Похвистнево, о десятилетней его истории. Приехав в ноябре 2008 года на 15-летие театра, я постарался понять, чем живет и дышит театр сегодня, что волнует его руководителей, как они думают «держат» театр в сложнейших условиях экономического кризиса, в которых оказался весь мир, в том числе и Россия. Особенно больно он ударил по малым городам, не успевшим оправиться после потрясений 1990-х годов.

Мне показалось, что у Якиманских нет растерянности, отчаяния, хотя и нет былой уверенности в благополучном, не обремененном «головной болью» житье-бытье. Учитывая новую социальную, экономическую ситуацию, они ищут и находят пути сохранения творческой активности коллектива, опираясь на опыт, приобретенный за годы работы, и созданную развернутую, органичную творческую структуру.

«Сад» превратился в театрально-творческое объединение трех коллективов: взрослая труппа, детско-юношеская студия и кукольный театр. Это именно объединение. Названные коллективы не просто сосуществуют под одной крышей, но взаимодействуют, обмениваясь идеями, исполнителями, объединяясь в общих акциях. В сезоне 2007–2008 годов «Сад» дал 83 представления. Активно играли спектакли прежних лет: «Зиму» по пьесе Е. Гришковца, «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова. Удачно вошли в репертуар два новых спектакля. Студия показала «Старый дом» по сказкам Андерсена, а кукольный театр «Див» представил на суд зрителей спектакль по пьесе Е. Чеповецкого «Ай, да Мыцык!». Местная газета так писала о премьерах. О «Старом доме»: «Роскошно костюмированный и великолепно стилизованный спектакль сразу же обрел любовь публики: – и детей, и взрослых. Младшие представители актерской братии “Сада” из “Ступеней” показали его более двух десятков раз». Премьера кукольного театра не уступила в популярности «Старому дому». «Котенка Кыцыка и мышонка Мыцыка похвистневская детвора полюбила сразу и беззаветно». Кроме этого студия восстановила когда-то очень популярную «Муху-Цокотуху», с успехом показанную на фестивале «Калужские каникулы» еще в 2001 году.

По-прежнему действовал и Арт-клуб театра, показавший 57 конкурсno-игровых программ, в том числе давно любимые «Дело в шляпе», «Ура! Турнир!», «Забавная рыбалка».

Так работает театр. Таковы видимые, в буквальном смысле слова, результаты его деятельности. «У нас модель театра очень хорошая, – говорит Алексей Серафимович Якиманский, – и для занятий творчеством, и для зрителей. Ребенок с ранних лет идет в кукольный театр, посещает игровые конкурсные программы. Так получает общетеатральную зрительскую культуру. Потом он может определиться: идти заниматься в коллектив или как зритель посещать спектакли, где играют его сверстники. Взрослея, без перерыва может переходить из одного коллектива в другой, поднимаясь по ступеням театра».

Далее мы с Якиманским говорили о проблемах театра. Попытаюсь все, что успели обсудить, собрать в тематические блоки.

Первый вопрос, который мне захотелось задать А. Якиманскому: как изменилась жизнь с появлением нового, собственного театрального помещения?

– Проблем стало, естественно, больше. Если в 1990-х годах, когда начинали, мы занимались только репетициями, ни о чем больше не думая. Репетиции, декорации, выпуск спектакля.

Все. Теперь штаты, зарплата, приказы, отчеты в разные фонды, сметы бесконечные, выбивание денег и прочее, прочее... И все это ложится на меня. Поэтому...*(Тяжело вздыхает.)* В профессиональном театре есть творческое руководство, есть административное.

В штате похвистневского театра 17 человек. В основном это технический персонал. Творческую и организационную работу обеспечивают несколько человек, совмещающих различные функции. А.С. Якиманский по штату – директор театра. Он же художественный руководитель всего объединения, режиссер старшей труппы и актер. Н.В. Якиманская – руководитель детско-юношеской студии, режиссер и художник-постановщик. Е. Шерстнякова руководит кукольным театром, играет в нем и в старшем коллективе. (В последний приезд я видел прекрасно поставленный и сыгранный спектакль «Скамейка» в исполнении дуэта Е. Шерстняковой и А. Якиманского.) У Якиманского (директора) есть заместитель – Евгений Алексеев, недавний выпускник университета. Он же один из ведущих актеров театра. Алексей Серафимович очень ценит своего заместителя: «Он может справиться практически с любым поручением. Знает театр изнутри, коммуникабельный, очень работоспособный, ответственный и вообще хороший парень. Я буду всеми силами его держать. Давать любую возможность дополнительного заработка. Если бы зарплаты были приличные, можно было бы обойтись без совместительства, которое, конечно же, мешает качеству работы. Но мы без этого не сможем. У нас художник-декоратор кукольного театра Людмила Ниязова одновременно заведует хозяйством всего объединения. И от этого никуда не денешься».

– Где находите средства на постановочные расходы, выезды на фестивали и гастроли?

– Надо сразу сказать, что мы освобождены от коммунальных расходов, которые взял на себя город. Но и при этом мы испытываем серьезные материальные, финансовые трудности.

Если сравнивать наш театр с каким-то другим любительским коллективом, конечно, мы находимся в суперусловиях. А если говорить о нормальном существовании, то как же жить без мастерской и склада декораций. А их у нас нет. И подвал, предназначенный для этого, так и стоит в первозданном нетронутом состоянии. Там декорации могут только гнить. На постановочные расходы отпускаются мизерные деньги. Что значит сейчас 15–20 тысяч рублей на спектакль. На половину из них можно только издать программки и афишу. Когда мне говорят

«у вас и так все есть», – я отвечаю: мы и работаем, и все это с неба нам не упало, мы это все заработали. За 15 лет – мы посчитали – у нас почти 900 спектаклей и 250 программ. Если учесть, что первые два года это вообще был драмкружок, то получается, что ежегодно мы даем до 100 мероприятий. Ясно, что наш коллектив – работающий. А все разговоры о том, что государство будет поддерживать тех, кто работает, остаются разговорами. Многие коллективы бездействуют. А какие-никакие деньги на них идут, и оценка их деятельности, а по существу бездеятельности, не дается. Вкладывать сегодня деньги по принципу «всем сестрам по серьгам» – подход неверный.

Я вот посчитал смету на следующий год по аналогии с муниципальным театром «Самарская площадь»: не вводя ни одной актерской ставки, нам необходимо в настоящий момент при финансировании в два миллиона, которые у нас есть, еще порядка четырех миллионов. Эти деньги нам никто не даст. Поэтому нужно думать, как дальше строить свою работу.

Реалии сегодняшнего дня – это грантовые и проектные деньги. Это один из путей, который может как-то поддержать любительский театр. В этом году область профинансировала нашу поездку на фестиваль в Щелыково. А заслужили мы ее, получив главный приз за спектакль «Плохая квартира» на областном фестивале. Иначе бы мы туда не попали.

Еще одна реальная поддержка – грант «Театр – дело семейное». В рамках этого гранта мы получили деньги для того, чтобы показать спектакль «Плохая квартира» в области. Если думать о дальнейшем, надо предлагать проекты, писать и писать. Уже сейчас составляем сметы и обоснования для проведения следующего фестиваля «Ваш выход», чтобы вовремя привлечь деньги из областного бюджета.

Как дальше будет – никто не знает. На увеличение дотации из госбюджета рассчитывать не приходится. Значит, придется жить за счет платных услуг. А платные услуги – это бр-р-р. Ставить надо то, на что пойдет народ. А народ пойдет на что-то развлекательное, веселое. И на детские спектакли. Почему в репертуаре многих театров крутятся одни и те же названия – «Золотой ключик», «Карлсон», «Белоснежка», «Кот в сапогах» и т.д.? Вся эта тюзовская «классика» хорошо известна родителям, которые приводят своих детей. Если наш любительский театр будет поставлен в условия самоокупаемости, то нас ждет такой путь. А отчеты разных спектаклей.

– Есть какие-то репертуарные наметки?

– Есть. Скорее всего «Стеклянный зверинец» Уильямса. Все зависит от состава. В частности, от Жени Алексева. Ему сейчас армия «светит», а он занят во всем репертуаре. В «Плохой квартире» он играет Мужа, в «Самоубийце» – Гранд-Скубика.

– Значит, другая головная боль директора театра – актерские кадры?

– Стало меньше людей, которые хотят заниматься театром. Я имею в виду и количество, и интеллектуальный уровень тех, кто приходит. Средний возраст вообще не приходит. Последние три-четыре года есть небольшое пополнение молодежью. А среднего и старшего возраста – ну просто нет. С уходом актеров, которые занимались 5–10 лет тому назад, многое изменилось. Таких сейчас нет.

– А дети, с которыми занимается Наталья Владимировна, – они уходят после окончания школы?

– Да. Ну, вот осталась у нас одна девочка – Ира Лашманова (играла жену в «Плохой квартире»). Но в следующем году она оканчивает институт. И что будет – неизвестно. Отходят ребята, у которых уже появились семьи.

За 15 лет в театре занималось более 200 человек. Это те, что выходили на сцену. Из них человек 90 были на юбилее. Пришли и те, кто занимался еще в 1990-х годах. Они живут в Похвистнево, но им не до игры. Потому что они поставлены в такие условия... В Похвистнево – как и всяком маленьком городе – нет больших зарплат. Человек, чтобы обеспечить семью, должен думать либо о карьерном росте, либо вкалывать на нескольких работах. Тут не до сцены. Значит, подождет душа. Подождет любительский театр. В юбилей они с удовольствием соберутся, сделают капустник, творчески поздравят. И это было. Из Самары приехала целая группа, целая диаспора. Они все в бизнесе, все работают. Успешные. Жилья своего нет. Снимают там квартиры. Но это оказывается более выгодно для их семей, чем жить с родителями.

Детский коллектив в любом случае будет существовать. Родители заняты и хотят, чтобы их дети развивались, были при деле. Они засунут их сюда, приведут. Но прежде всего следят за учебой ребенка, потому что успешная учеба – это поступление в институт, бюджетную группу. И как только возникает проблема с успеваемостью, тут же наступает проблема с посещением театра. Такая сегодня тенденция в городе. Есть, конечно, чудачки, бессребреники. Но это очень редко.

– У вас есть такие чудачки?

– Был один. Александр Герасимчев. Много играл. Сейчас учится в Самаре на актерском факультете. Приезжал на юбилей, сыграл два спектакля (Подсекальников в «Самоубийце» и в «Зиме» – солдата).

– Вы как-то материально своих актеров-любителей поощряете?

– Да. При условии выполнения плана. Молодежь, которая приходит к нам (в основном это студенты колледжей), интересуется возможностью какого-то дополнительного дохода. В них уже прочно заложена мысль: где возможно – подработать.

– И сколько они получают?

– Ну, по проекту «Театр – дело семейное» каждый актер получил по 4000 рублей. Это грант. А обычно 100 рублей. Чтобы получить тысячу, нужно сыграть 10 спектаклей.

Сегодня выпускники Самарской академии культуры и искусства не стоят в очереди на работу в народные театры. Потому что там зарплата не дает человеку, получившему диплом, возможность содержать себя, я уж не говорю о семье. Как дальше будет существовать театр любительский – неизвестно.

– Ваше счастье и несчастье – это то, что вы сочетаете в себе несколько дарований: отличный режиссер и актер, прекрасный организатор, да еще и политик, умеющий контактировать с властными структурами, и просто человек, притягивающий к себе способных, ищущих людей. Когда Вы с Натальей Владимировной приехали сюда, Вы написали статью, где нафантазировали про театр «Сад» такое, что многие не могли воспринимать это всерьез: «Чудаки какие-то, романтики, люди не от мира сего». А в результате есть здание театра, которым восхищаются профессионалы, театральная публика и спектакли – лауреаты фестивалей.

Неоценимое качество Якиманских – желание и умение работать с детьми, с молодежью. Именно эта направленность, как уже отмечал Якиманский, помогает театру полноценно работать в сложных условиях современной жизни. Неслучайно успех на последнем Международном фестивале (Похвистнево, ноябрь 2007) был связан с выступлением Студии.

Г. Демин, член жюри фестиваля, писал: «В целом высокой планке, которую предложили иностранцы, россияне не только старались соответствовать, но нередко ее спокойно брали, а то и поднимали. Одно из самых прелестных зрелищ – “Разрешите с вами посумерничать...” – сказка для театра по произведениям Сергея Козлова. Играют зверушек совсем юные участники детской студии того же Театрального центра. Сплетают таинствен-

ные истории с увлечением и радостью, напоминая растроганной публике, что актерская игра берет свое основание в игре детской, в наивном и упорном открывании мира. Мира очень уютного, домашнего – сделанного своими руками, даже костюмы словно связаны спицами доброй бабушки – и обещающего так много интересного в предстоящей (героям или артистам?) жизни. Режиссеру (и одаренному педагогу) Наталье Якиманской удалось сохранить в своих воспитанниках искренность и простодушие, научив при этом внятности и даже строгости пребывания на сцене»⁵.

Наталья Владимировна рассказывала:

– Ко мне раз в два года дети приходят. Приходят разные. То больше мальчиков, то больше девочек. И по темпераменту, по внутреннему ощущению мира они разные. Года три назад пришли дети инертные, индифферентные, их было очень трудно расшевелить. Надо было приложить очень много усилий, чтобы вывести их на нужные задачи. Чтобы они открылись, эмоция пошла какая-то. Это дети дефолта. Родители пережили в свое время потрясение, и вот они такие... замедленные. А в прошлом году ко мне пришли такие моторные. Их останавливать надо, потому что у них моментально все. Разные дети и материал надо подбирать очень разный. Вот тем, «заторможенным», я подобрала сказки Козлова, которые атмосферные, в них они могут думать медленнее, но раскрывать себя все равно. А этим, моторным, – «Глупую лошадь» В. Левина. Им надо скакать, надо подпрыгивать – через тело все воспринимают. Там – через голову, а здесь – через тело. И каждый раз получается другой материал (спектакль). А в театре ребенок использует те качества, которые не использует в жизни, – фантазию, воображение. Открывает дверь в другой мир. Наш маленький коллектив – это модель общества. Но это модель другого общества. И дети раскрываются иначе, понимают, начинают строить что-то свое. Я говорю: «Ребята, вы еще маленькие, но уже создаете продукт – это спектакль. Мы его делали вместе, вместе сочинили. Спектакль – то, чем вы можете поделиться с другими, в чем вы можете по-своему высказаться, потому что вы это пережили, пропустили через ум и сердце.

К сожалению, как только дети увлекаются театром, начинаются трения со школой и родителями.

⁵ Демин Г. Выход любителей // Страстной бульвар, 10, 2008, № 6–106.

В школе проходит плановое тестирование ребят. Психологи задают вопрос: чем ребенок интересуется. Как идет его развитие? И если школьник говорит о том, что он больше всего получает, занимаясь в театре, это почему-то начинает беспокоить учителей. Учителя начинают подключать родителей, бить тревогу. Начинается наказание театром. Раз получил двоечку, или педагог погрозил пальчиком – значит, нельзя посещать театр. На третий-четвертый год ребята уже начинают соображать, что не все проблемы лично от них зависят. Разные ситуации случаются. И они сами в них попадают. Вот был случай. Пришел очень сложный мальчик, с плохой речью. Но такой добрый, лучистый. «Я, – говорит, – очень хотел к вам попасть. Я три года ждал, когда мне будет десять лет».

А мы с Алексеем Серафимовичем раз в два года ходим в гимназию, просим разрешения поговорить с детьми, рассказываем о театре. Рассказали и ушли. Только за нами закрывается дверь, а учитель говорит: «В театр, я думаю, ходить не надо. Там слишком все серьезно». Получается, что в кружок, где несерьезно, туда можно пойти. А вот где серьезно, где занимаются... Я не думаю, что это неосторожность или ограниченность. Я думаю, что это установка: если ребенок чем-то серьезно увлечен за пределами школы, то это беда. А то, что он будет развиваться и раскрываться в других сферах, об этом не думают.

– Из-за этого вы потеряли несколько детей?

– Да, несколько детей потеряла, но тот мальчик остался. Как-то сумел родителей уговорить. Перешел в другую школу. Занимается в театре. Раньше ему трудно было общаться со сверстниками. Они все время над ним подтрунивали. Что он мешковатый. Что он полноватый. Не может построить фразы. Что делает ошибки. Сейчас мальчика просто не узнать. Он нашел себя в школе. У него пробудился интерес к учебе. Он участвует в каких-то проектах. Пишет. И он замечен в спектаклях.

Одной из самых удачных постановок последнего времени, осуществленных с молодыми актерами, стала «Зима» Е. Гришкова – «спектакль честный, искренний и предельно выверенный с точки зрения лаконичности сценического действия, игры актеров и всей той совокупности зрительных, звуковых и чувственных образов, составляющих каждый достойный спектакль»⁶.

⁶ Гнедова Е. Премьера в «Саду» // Похвистневский вестник, 2006, 30 сент.

Он был поставлен в 2004 году А. Якиманским (сценограф Наталья Якиманская, исполнители Кристина Якимчук, Евгения Гнедова, Антон Чакрыгин, Евгений Алексеев, Анатолий Федотов, Александр Герасимчев). Не один десяток раз «Зима» исполнялась для похвистневского зрителя. Спектакль был удостоен дипломов на всероссийских и международных фестивалях в Похвистнево, Тольятти, Самаре, Клайпеде (Литва), Санкт-Петербурге, Липецке, Резекне (Латвия), Рокишкисе (Литва), Будапеште (Венгрия).

Явным знаком признания достоинств «Зимы» стало то, что по решению организаторов фестиваля в Резекне (2006) спектакли из России и Италии были показаны два раза – в первый и последний дни фестиваля, они открывали и завершали праздник.

В конце 2008 года театральное-творческое объединение «Сад» отмечало 15-летие. Программа праздника отражала богатую творческую историю коллектива. С 20 октября по 8 ноября на трех сценах театра проходили разнообразные мероприятия. Демонстрировали костюмы, записи спектаклей прежних лет: «Дикари, что вы устроили в моей квартире» К. Манье, «Квартира Коломбины» Л. Петрушевской, «Дорогая Памела» Дж. Патрика, «Ретро» А. Галина, «Тартюф» Ж.-Б. Мольера. Играли спектакли последних лет: «Плохая квартира» В. Славкина, «Скамейка» А. Гельмана, «Ай, да Мыцык!» Е. Чеповецкого, «Зима» Е. Гришковца, «Самоубийца» Н. Эрдмана, «Вид в Гельдерланде» Ю. Волкова, «Глупая лошадь» В. Левина.

Волнующим событием юбилейной программы стал вечер под названием «“Сад” приглашает друзей». Его участниками стали бывшие и ныне действующие актеры всех поколений.

Органичность – самое, пожалуй, подходящее слово для характеристики того, как в Похвистнево театр зарождался, становился на ноги, как искал и находил связи с окружением, вращал в социальную культурную среду, становился ее неотъемлемой и активной единицей.

В большом городе, где много театров и запросы зрителей различны, соответствующие театры и публика находят друг друга без особого труда. Редкие недоразумения: театр пригласил не того постановщика – «изменил себе», зрители попали не на то зрелище – улаживаются быстро, не перерастая в конфликты.

В малом городе, где театр один, ситуация сложнее. Здесь отношения театра и власти, театра и публики редко обходятся без напряженности, непонимания, затяжных конфликтных ситуаций.

В некоторых случаях руководитель театра – молодой, амбициозный – строит репертуар, черпает энергию в противостоянии «мещанским», «буржуазным» вкусам. Опираясь внутри города на небольшую прослойку продвинутой публики, такой театр ориентируется главным образом на фестивальный успех, поддержку столичных критиков, призы и т.п. знаки приобщенности к современному художественному процессу.

Попытки режиссеров угодить всем, как правило, не приносят успеха. Не всякая провинциальная труппа обладает составом, способным играть в разные игры. Да и в целом немногочисленную публику трудно развести по разным «объектам» показа.

В реальности небольшой провинциальный город чаще всего поглощает театр, подчиняет его условиям нищенского существования, нормам и представлениям, сложившимся на опыте восприятия массовой телепродукции. Как правило, театр и город существуют в ситуации полного равнодушия друг к другу. По инерции. В формальном браке. Начальство и публика соблюдают ритуальные моменты: посещение премьер, празднование юбилеев, городских знаменательных дат. В остальное время они практически не вспоминают о существовании друг друга.

Короче говоря, многие учреждения, именуемые театрами, по сути таковыми не являются. И не везде театр – необходимое составляющее городской инфраструктуры. Про театр города Похвистнево, не боясь упрека в тавтологии, хочется сказать, что это *театр*. И второе: что это театр *города Похвистнево*⁷.

⁷ При написании главы были использованы материалы из архива театра и газеты «Похвистневский вестник» М. Кумировой Н. Денисовой, А. Кошкина, Е. Филипповой, Е. Гнедовой.

Глава 4. «Гроза» на берегах Оки

Из любителей в профессионалы

Три вечера я сидел в зале Калужского ТЮЗа бок о бок со старшеклассниками, которых назвать юными зрителями не поворачивается язык. Скорее – молодыми людьми. С каждым новым спектаклем я убеждался: эта, в наше время весьма проблематичная категория театральной публики, имеет в Калуге свой театр. А Калужский ТЮЗ – своего зрителя. Не берусь судить о его количестве, но те несколько сотен, что побывали в театре за три дня, судя по реакции, – люди вполне театральные, хорошо читающие разный сценический текст.

Калужский театр юного зрителя возник в середине 60-х годов XX столетия как любительский коллектив. В 1998 году получил статус государственного учреждения культуры.

Репертуар театра 1960–1970-х годов характерен для тех лет: «Как закалялась сталь» Н. Островского, а рядом – «Плутни Скапена» Ж.-Б. Мольера, «Солдат и ведьма» по Г.-Х. Андерсену. В 1980-е годы коллектив, как и многие молодежные театры, экспериментировал, представлял на фестивале «Игры в Лефортово» (Москва) свою версию «Черного человека» В. Коркия.

Любительский период истории ТЮЗа связан с режиссерами А. Ермаком, В. Якуниным, О. Зарянкиным, И. Николаевым, Н. Троицким. В 1960-е годы в числе первых актеров-любителей были (тогда еще школьники) Валерия Ушакова, Михаил Визгов, Вячеслав Голоднов, которые вернулись в театр в начале 1990-х, во время его кризиса, связанного с социальными потрясения-

ми. В.Н. Ушакова, ставшая Визговой, – в качестве директора, М.А. Визгов – главного режиссера, В.Н. Голоднов – ведущего актера. Восстанавливая театр, В.Н. и М.А. Визговы превращали его в творческий центр. Ставили и играли спектакли. Открыли студию, театральную гостиную. При поддержке городских властей вместе с учреждениями образования стали проводить ежегодные смотры-фестивали школьных драматических коллективов «Знакомьтесь, юные театралы!». Расширяли тем самым круг приверженцев сценического искусства, давали возможность выявиться талантливой молодежи. Затем, с благословения губернской администрации, Калужского центра народного творчества выступили инициаторами Всероссийского фестиваля театров, где играют дети. Идею поддержали в Москве – в Государственном Российском Доме народного творчества. На рубеже веков фестиваль «Калужские театральные каникулы» превратился в один из самых популярных форумов детских и молодежных театров России.

К условиям работы в режиме профессионального театра подходили постепенно. М.А. Визгов понимал, что главное – собрать труппу. Не набрать (неустроенные актеры всегда найдутся), а именно собрать. Ставку делал на своих, не только сценически одаренных, но и преданных общему делу людей. Актеры театра не имели специального образования и необходимого опыта. Для них, превратившихся из вольных любителей сцены в ее служителей, началось испытание ежедневной работой, повседневностью. Творческие будни – парадоксальное словосочетание, выражающее одну из самых трудноразрешимых проблем. В декабре первого («профессионального») сезона актеры сыграли уже 16 спектаклей, а с 3 по 10 января в театре ежедневно проходили Рождественские утренники, включавшие рассказ о Рождестве и спектакль «Снежная королева». И это – не считая репетиций. Для каждого члена коллектива жестко и бескомпромиссно встал вопрос о профессиональной состоятельности. Колоссальное значение приобрела нацеленность на учебу, работоспособность и атмосфера доброжелательного сотрудничества, в которой только и могла разгореться «искра Божия» каждой творческой единицы в коллективном по своей природе искусстве сцены.

Калужский ТЮЗ не стесняется своего любительского происхождения. Более того, в программках спектаклей, открывавших «профессиональную» страницу его истории, значилось: «Премьера 34 сезона». Тем самым подчеркивалась преемственность, укорененность в культурном пространстве города, право на пос-

тепленное освоение новых функций и нежелание порывать с породившей – любительской – средой.

Возросший творческий потенциал коллектива был продемонстрирован в «Грозе» А. Островского (2004). М. Визгову давно хотелось поставить знаменитую драму, но он не спешил. Решился, когда в театре выросла своя Катерина – Екатерина Крохмалева (студентка гуманитарного института), когда все роли могли быть обеспечены достойными исполнителями (Дикой – В. Голоднов, Кабанова – М. Четверикова, талантливый самородок, актриса, сформировавшаяся в стенах театра, Кулигин – А. Семенов, по статусу любитель, ибо вне театра работает токарем, а по сути – профессионал. Бориса, Кудряша, Варвару, Глашу – представителей младшего поколения играли их сверстники, молодые, но уже опытные актеры И. Ерохин, А. Сотсков, Е. Гравит, Е. Одиноцова – выпускники и студенты-заочники Ярославского высшего театрального училища.

Годы напряженного труда (и учебы) руководителей и актеров, борьбы за существование в сложных экономических и политических обстоятельствах рубежа XX–XXI веков не пропали даром. Скромный по размерам, по материальному обеспечению театр сохранил и расширил свою нишу в культуре города.

На первый взгляд Калужский ТЮЗ не отличается оригинальностью. Его репертуар, если судить по названиям, типично тюзовский («Золушка» Е. Шварца, «Кот в сапогах» С. Прокофьевой и Г. Сапгира, «Кентервильское привидение» О. Уайльда, «Щелкунчик и Мышиный король» Э.Т.А. Гофмана, «Будь здоров, школяр!» Б. Окуджавы, «Гроза» А. Островского). Его стилистика вписывается в рамки традиций классической русской сцены. Диалог с детской и молодежной аудиторией строится на принципах взаимного уважения, на игре, но не заигрывании. Театр стремится разбудить чувства, близкие духовной сфере жизни человека, оставить впечатление, которое зритель унесет с собой и которое не сразу исчезнет в повседневных заботах. Ценность такого рода творческой позиции подчеркнуло время, когда в театральный массив внедрился рынок с его лозунгом «Все на продажу!».

Любовь на поле брани

Так уж устроены «театрально-критические» мозги, что, увидев подряд несколько спектаклей, начинаешь искать нечто, что их сближает. Какую-нибудь общую тему, смысловые и стилистические параллели.

Первое, что я увидел на калужской сцене, – спектакль «Очень простая история» по одноименной пьесе М. Ладо (постановщики – Андрей Зубков, Олег Нагорничных). Показалось, что название имеет отношение и к другим постановкам, выражает нечто существенное в подходе театра к драматургическому материалу, в поисках контакта с молодежной аудиторией.

В спектакле по повести Б. Окуджавы «Будь здоров, школяр!» и в «Грозе» А. Островского театр обнажал и переводил на сценический язык простые истории, заложенные в основу произведений. О том, как школьник, скрыв возраст, пошел на фронт Отечественной и что там пережил. О том, как девушка Катя (в возрасте сегодняшней старшеклассницы) была выдана замуж в чужой город, в чуждую семью и что из этого вышло.

Истории простые, но незаурядные. Простые – значит не исключительные. Иначе говоря, такие, где решаются судьбы не супергероев и не «простых» людей, а просто – людей. К тому же – очень молодых.

И все три пьесы, три спектакля, конечно же, – «про любовь». Первую, юную, неопытную. Волнующую кровь так, что преобразается восприятие окружающего мира. Человек «теряет голову», воспаряет над бытом и буднями. И, как следствие, – приходит в жестокое столкновение с реалиями жизни, ее нормами, законами, порядком. «Для любви планета наша плохо оборудована», – сказал поэт.

Даша и Алексей из пьесы М. Ладо – дети враждующих деревенских мужиков – тайно встречаются в хозяйственном дворе Дашиных родителей. Здесь, в обителице разнообразной живности, на сеновале молодая неопытная пара зачала. Дитя, еще не появившееся на свет, оказалось в центре нешуточной битвы. Хозяин (так именуется в пьесе отец Даши) не может допустить брака между дочерью и нищим, неустроенным парнем – сыном спившегося, спустившего добро Соседа. Кроме разнощипы в социальном статусе у Хозяина и Соседа давние счеты, нити которых тянутся из детства и юности, времен игрового и жениховского соперничества, где победителем неизменно оказывался Сосед (Чапаев в играх, гармонист и запевала на гулянках). Под страхом смерти (в руках у Хозяина ружье) Алексею запрещено приближаться к усадьбе, а Даше велено собираться в город – делать аборт.

Такова завязка. Дальнейшее развитие истории оказывается не таким уж простым. Действие резко переключается из реалистически-бытового в фантазийный план. Для автора текста не су-

ществует, кажется, никаких законов, жанрово-стилистических рамок, культурных, религиозных, мифологических норм, устоявшихся представлений, табу. В тексте соседствуют, переплетаются элементы сказки, мелодрамы, фарса, триллера, мистерики. Каким образом в постановке свести этот конгломерат к какому-то игровому и смысловому единству – задача не из легких.

Как только разгоряченные конфликтом человеческие существа покидают Двор, его постоянные обитатели – Корова, Лошадь, Свинья, Петух, Собака – начинают на хорошем человеческом языке обсуждать сложившуюся ситуацию. А поняв, что такое аборт (суть дела выясняется на примере стельной Коровы), начинают действовать на стороне молодой пары.

Дальше – больше. В дело включаются силы мистические, потусторонние. Свинья, зарезанная Хозяином (предметом ее обожания!) с тем, чтобы окупить расходы, связанные с поездкой в город, возвращается на Двор в виде ангела (с крыльями за спиной).

Сосед – алкаш и мелкий воришка (тайно проникая во Двор, он периодически опустошает спиртные припасы Хозяина) – убивает себя из того самого хозяйского ружья. Причина – он помеха для сына, а главное, как выясняется на Дворовом форуме, – чтобы младенцу ничего не угрожало, нужно, чтобы у него на небесах появился ангел-хранитель. И чудо! Как только Сосед добровольно отправляется на тот свет, Даша преобразуется – решительно заявляет отцу, что будет рожать. А Сосед возвращается в родные края опять же в образе ангела (за спиной белые крылья).

Не буду пересказывать всех перипетий действия и побочных сюжетов (к примеру – выступление Петуха перед Дворовой аудиторией с последними политическими новостями и музыкальными номерами, услышанными им по радио). Финал пьесы таков – Даша рождает дочь, воссоединяется с любимым. Хозяин преобразуется в доброго, счастливого Деда и Отца большого семейства, в состав которого, понятно, входят и обитатели Двора.

Режиссеры спектакля пошли по единственно верному пути. Они не стали выправлять, упрощать, подчищать, «разгребать» драматургический «хаос», облагораживать его иронией (как это произошло в постановке театра им. Маяковского по той же пьесе). В Калужском ТЮЗе поставили сценический лубок, «наивно» поверив, что все возможно на белом свете, тем более в театре, «узаконив» и оправдав сосуществование в пространстве действия, казалось бы, несоединимого, многих (хотя и не всех) поворотов (и наворотов) сюжета.

Получилось очень живое, яркое, грустное и смешное, наивно-мудрое представление, в котором с удовольствием играли М. Четверикова, Я. Юхина, Е. Гравит, К. Ланцев, А. Сотсков, И. Ерохин, С. Горгалов, Е. Одинцова, Е. Семина, А. Терехов и где у особо впечатлительных зрителей нередко на глазах выступали слезы, то от сочувствия, то от смеха. Представление, где сообщество «детей» (парень и девушка, Сосед – впавший в детство горемыка, спившийся от тоски по умершей жене, мудрая старая Лошадь, Корова-мать, Свинья, Собака и Петух) восстает против мира взрослых (хозяев), построенного на голом расчете. И добивается... Нет, не победы. А гармонии. В финале спектакля во Дворе-Ковчеге вокруг люльки с младенцем собираются все его обитатели и согласно, прочувствованно поют.

В спектакле «Будь здоров, школяр!» старшекласник Женя добровольцем пошел на фронт с мыслью легко и быстро – «одним ударом» – одолеть врага. А попал на нескончаемо однообразную, тяжкую и кровавую (от ран и стертых в кровь ног и рук), смертельно опасную мужскую работу. И там, где, казалось бы, все нормальные людские связи, желания и цели (кроме необходимости убивать и надежды выжить) должны отмереть или замереть, уйти в «запас», Женя открывает для себя цену спасительного товарищества, впервые и всерьез влюбляется в свою ровесницу – связистку Нину. И это чувство живет и укореняется в нем вопреки обстоятельствам (а может быть, именно благодаря им).

Три встречи с любимой. Без всякой надежды на будущее (его возлюбленная – наложница, офицерская «фронтальная подруга»). Всего три встречи. Короткие, на перекрестках фронтовых дорог. Без малейшей возможности уединиться, высказать сокровенное. Когда говорят впивающиеся друг в друга глаза, обжигающие прикосновения. Вот эти сцены и еще одна – ночлег солдат в избе, где нашли приятю изголодавшиеся по мужской ласке две беженки – и определяют нерв спектакля. Эти сцены больше говорят о человеке на войне, чем попытки «сыграть» бой, гибель товарищей по оружию, фронтовой быт. Таскание ящиков со снарядами, грохот и всполохи театральных «взрывов» и прочие атрибуты неминуемо выглядят по-бутафорски.

На третий день на сцене Калужского ТЮЗа мне предстояло увидеть «Грозу». Я, как и многие соотечественники, люблю грозу природную и боюсь «Грозы» сценической. Десятилетия изучения драмы вкупе со статьями Добролюбова в соцреалистической

интерпретации не у одного поколения россиян породили устойчивое сопротивление самой мысли добровольно пойти в театр на «Грозу». На «Грозу» не ходили, на нее водили, ее, «Грозу», проходили.

Калужский спектакль вполне соотносим со «школьным» изучением драмы. Ни один из персонажей, ни одна существенная коллизия произведения Островского не подвергнуты кардинальному переосмыслению. В то же время «Гроза» сыграна с подлинным драматизмом, зрителя волнует, заставляет сопереживать. Спектакль обращен к современным Катеринам, Тихонам, Борисам, Варварам, Глашам, которые ходят по улицам провинциальных российских городов. Они, как и прежде – во времена Островского, сталкиваются со множеством проблем – личных, семейных, социальных, психологических, возрастных. Калужская «Гроза» (как в своем жанре – «Очень простая история» и «Будь здоров, школяр!») о переломном моменте в жизни молодого человека, когда одна нога еще в детстве-юности, а другая нащупывает опору в новом пространстве. Когда усвоенные в детстве преподносимые всевозможными «воспитательными» институтами (семья, школа, СМИ, религиозно-духовные учреждения) и неформальными группами нормы, принципы приходят в «рабочее» состояние, соотносятся с иными нормами, с реалиями действительности. Когда человек впервые, не в мечтах и фантазиях, а наяву переживает любовь-страсть. Когда он впервые осознает груз ответственного решения. Когда он впервые оказывается в экстремальной ситуации и не умозрительно, не в туманной дали, а глаза в глаза встречается со Смертью.

Ставя и играя спектакль для местной, калужской публики, режиссер и актеры вольно или невольно высказали свое, пусть не столь звучное, авторитетное, но свое слово в широкой дискуссии вокруг «Грозы», развернувшейся в российском театре на рубеже XX–XXI веков.

Между ангелом и чертом

В конце минувшего столетия «Гроза» вновь стала одной из самых репертуарных классических пьес. Ее поставили в Перми, Челябинске, Томске, Пензе, Орле, Кинешме, обеих столицах... Играют представители профессиональной элиты, скромные муниципальные труппы, любители. В их числе – лауреаты фестивалей, обладатели престижных премий.

В чем причина? Если коротко – в конъюнктуре. Одних сблизяет сравнительная легкость, с которой можно сказать «новое

слово» на фоне общепринятого, застрявшего в сознании широких слоев россиян стереотипа «Грозы», школьных «образов» Катерины, Кабанихи, Дикого и прочих обитателей города Калинова.

Других вдохновляет глобальная задача – вернуть «Грозу» современному зрителю, включить гениальное творение в культурно-художественный контекст России нового времени. Как правильно заметил А. Смелянский, «Грозы» не может миновать «серьезный художник, размышляющий над исторической логикой русской жизни»¹.

Для решения первой задачи особых усилий не требуется. Достаточно сделать хотя бы один шаг в сторону от десятилетиями торимой дороги. Скажем, разыграть отношения Кабанихи и Дикого как тайную любовную связь. Оснований в тексте вполне достаточно. Да и в истории постановок «Грозы» подобное случилось. (Спектакль Белгородского театра драмы.) Интрига расцветет новыми красками. Кабанову, кстати, сейчас повсеместно играют молодой и обаятельной женщиной. Можно, сообразуясь со вкусами времени, естественную ревнивую материнскую любовь к сыну представить в некотором странном, со сдвигом, ракурсе, с намеком на отклонение от нормы (инцест). Есть и другие варианты. Страничка сайта «Театральный зритель» сообщает, что в «Грозе», поставленной Орловским муниципальным театром «Русский стиль», действуют две Кабанихи, два Диких, две Катерины «как осуществление двух эпох».

Кардинальная попытка обновить «старомодную» трагедию на путях постмодернистской деконструкции была предпринята в Санкт-Петербурге. Сценическая версия «Грозы» («Отчего люди не летают») была осуществлена Климом в свойственном ему стиле так называемого «медитативного» театра. (В 1980-х годах этот режиссер входил в когорту молодых московских реформаторов сцены.)

Что поражает в литературоведческом и сценическом послевоенском истолковании «Грозы» – так это полярные характеристики Катерины, истоков ее трагической судьбы.

Учебное пособие, по которому многие сегодняшние десятиклассники изучают Островского, рисует сусальный образ. Отвергнув «социологический» метод Добролюбова, автор предлагает другой – «культурологический». В результате получа-

¹ Смелянский А. Наши собеседники. М., 1981. С.117.

ется – Катерина опять же «луч света», только с другим источником энергии. Она – воплощение высоких нравственных и поэтических свойств славянской народной культуры. В мироощущении Катерины «гармонически срастается славянская языческая древность, уходящая корнями в доисторические времена, с демократическими веяниями христианской культуры. Религиозность Катерины вбирает в себя солнечные восходы и закаты, росистые травы на цветущих лугах, полеты птиц, порханье бабочек с цветка на цветок. С нею заодно и красота сельского храма, и ширь Волги, и заволжский луговой простор». Не удивительно, что при молитве у нее улыбка ангельская, а лицо светится. Она сродни «солнечнозрачной» Екатерине из чтимых народом жизнеописаний святых. Далее текст «Грозы», все поступки, высказывания, реплики Катерины прочитываются и интерпретируются в том же духе. Не упускается ни одна деталь. К примеру, спонтанно-своевольная рискованная выходка девочки («Такая уж я зародилась горячая! Я еще лет шести была, не больше, так что сделала! Обидели меня чем-то дома, а дело было к вечеру, уж темно, я выбежала на Волгу, села в лодку, да и отпихнула ее от берега») объясняется в пособии таким образом: «Ведь этот поступок Катерины вполне согласуется с народной ее душой. В русских сказках девочка обращается к речке с просьбой спасти ее от злых преследователей». Оказывается, что и в Кудряше, который иначе как Ваня не именуется, сильнее, чем в ком-либо из героев «Грозы», исключая, разумеется, Катерину, торжествует народное начало: «Это песенная натура, одаренная и талантливая, разудалая и бесшабашная внешне, но добрая и чуткая в глубине...»².

Берем в руки другой текст. Здесь Катерина – воплощение греховности, игрушка в руках дьявола. Здесь доказывается, что Островский в своей драме «дает подлинную анатомию страсти и греха, своего рода иллюстрацию к святоотеческой мудрости», что «Гроза» – «драма зарождения, развития и возобладания в душе героини тех страстей, которые затем обнаруживают себя в греховных выбросах ее поступков». Метод анализа «Грозы» прост: высказывания персонажей чередуются и сопоставляются с наставлениями святых отцов.

² *Лебедев Ю.В.* Литература. Учебное пособие для учащихся 10 класса средней школы: В 2 ч. Рекомендовано Министерством образования Российской Федерации. М., 1992. Ч.1. С. 98.

Пороки Катерины проявляются уже в раннем возрасте. Их истоки в ее мечтательности, необычайной способности воображения. Греховно само проявление ее религиозности. «Одно из любимых состояний героини – пребывание в молитве. И вот где скрытно <...> осуществил свое воздействие бесовский соблазн, приведший героиню драмы к падению и гибели. Сама она так описала собственное внутреннее состояние во время молитвы: “А знаешь: в солнечный день из купола такой светлый столб вниз идет, и в этом столбе ходит дым, точно облака, и вижу я, бывало, будто ангелы в этом столбе летают и поют”». Далее цитируются религиозные авторитеты: «Во время молитвы не принимай никакого чувственного мечтания, чтобы не впасть в иступление ума», – предупреждает «Лествица». Преподобный Нил Синайский говорит еще определеннее: «Не желай видеть чувственно Ангелов, или Силы, или Христа, чтоб с ума не сойти, принять волка за пастыря и поклонившись врагам-демонам».

Катерина ни в одном своем проявлении не выдерживает строгого суда. В ней «происходит полное угасание веры, приводящее ее к самоубийству. Нет нужды говорить об отношении Церкви к этому греху: оно общеизвестно»³.

В многочисленных сценических версиях «Грозы» рубежа веков два, пожалуй, самых ярких воплощения трагедии (в МТЮЗе и «Современнике») тоже решительно разошлись в трактовке центрального образа.

С постановки Г. Яновской (1997), можно сказать, началась сценическая история «Грозы» нового времени. Тогда рецензенты единодушно отмечали мощное трагическое звучание спектакля. Сходились они и в определении его основного мотива: спектакль выразил «трагическое отчаяние художника перед хаосом сегодняшнего бытия»⁴.

Что было необычным (и что впечатляет в спектакле до сих пор) – «темное царство» воплощалось отнюдь не в Кабановой, Диком, а в Кудряше, наделенном недюжинной «черной» энергией. Это поэт необузданного эроса, ничем не ограниченной власти и насилия, он то открыто и нагло, то издевательски ёрничая, то пуская в ход дьявольское обаяние, подчинял всех обитателей Калинова.

³ Дунаев М.М. Православие и русская литература: В 6 ч. Ч. III. Изд. 2-е, испр., доп. М.; Храм Святой мученицы Татианы при МГУ, 2002. 768 с. (С. 294–308).

⁴ Руднев П. Тьма тьмущая // Дом актера, 1997, апр.–май.

Жизнь и деяния сценического Кудряша (относительно места этого персонажа в драматургическом тексте) и по времени и событийно неизмеримо развернулись. При этом Яновская не нарушала сути и логики характера, созданного Островским, она сценической игрой раскрыла заложенный драматургом потенциал этого героя ночной жизни Калинова.

Спектакль начинался с жутковатых изощренных издевательств Кудряша над юродивым Кулигиным и завершался гибелью блаженной Катерины, за греховными любовными играми которой с Борисом стояла всеподчиняющая воля Кудряша, спровоцированная им всепоглощающая первобытная стихия разгула. Страшен был не только сам Кудряш. Пугала всеобщая покорность: восторженно-услужливая (Шапкин), уничижительно-беспомощная (Кулигин, Борис), упоительно-восторженная (Варвара). Старшая Кабанова – единственный человек, пытавшийся противостоять разрушительной, пьянящей силе Кудряша во имя сохранения своей семьи. Но тщетно.

В отличие от Кудряша и Кабановой, Катерина в спектакле Яновской лишена каких-либо основательных проявлений характера, натуры, воли. Это нежный, хрупкий цветок, ангелоподобное существо. В Катерине не то что женщина, даже девушка как следует не выявилась. Тихон прилюдно ласков с ней, то погладит, то, едва прикоснувшись, поцелует, но по всему ясно, что между мужем и женой нет супружеских отношений. Непосредственно после премьеры много писали именно о такой вот необычайной Катерине – девочке, сыгранной Ю. Свежаковой, тогда еще студенткой ГИТИСа.

«Говорливый, ласковый ко всем, отчаянно безрассудный ребенок», – писала М. Зайонц. Добролюбовское определение «луч света» в спектакле Яновской «загадочным образом реализуется с чисто детской буквальностью – свет на самом деле идет, а как это происходит Бог весть».

«В ней нет ни протеста, ни религиозного экстаза. Только улыбка, отрешенность и внутренний свет» (М. Давыдова).

Те же критики с тем же единодушием отметили необычайную метаморфозу, случившуюся с героиней «Грозы» в спектакле «Современника», поставленном Н. Чусовой. Здесь режиссер и актриса (Ч. Хаматова) перевернули прежние (со всеми различиями, оттенками, нюансами) представления о Катерине.

Н. Чусова в интервью: «Когда-то Катерина была “лучом света в темном царстве”. Сегодня можно увидеть в ней разрушительницу. Она разрушила дом, очаг, все, что казалось прочным

и приносило покой. Меня не интересовали в пьесе социальные темы. Я ставила спектакль о силе желания, которое привело к разрушительным последствиям»⁵.

Дом, очаг, прочность, покой. Если бы...

«Нина Чусова не просто поставила “Грозу” как человек принципиально новой эпохи, то есть изначально свободный человек. Она заодно наделила свободой всех героев спектакля, эдаких отвязанных молодых людей, которым все позволено и которые что хотят, то и воротят, не ведая ни страха, ни стыда (что именно они воротят, понять у меня лично не всегда получалось, но в том, что воротят, что хотят, – сомнений не было). Просто Катя Кабанова в превосходном исполнении Чулпан Хаматовой побойчее других – девчонка-сорванец, не понаслышке знающая о свойствах страсти и несущая в себе ярко выраженное деструктивное начало» (М. Давыдова).

«Назвать Чулпан Хаматову в этой роли “лучом света” можно только в страшном сне. И царство здесь не темное, и она – не свет, уж скорее – пожар. Буйные черные кудри, во рту сигаретка, жесты демонстративные, вызывающие. Поджигательница» (М. Зайонц).

«Дикое, взлохмаченное, постоянно курящее дворовое существо... Она с равным проворством запрыгивает на мужчин и на лестницы, забираясь повыше с риском убиться задолго до финала. Чусова, разумеется, не первая и вряд ли последняя, кто подзревает в героине Островского психопатологию» (О. Зинцов).

«Злая, как все недолюбленные женщины. Сверзившись с лестницы, яростно орет: “Отчего люди не летают, как птицы?!” Руки у нее – то крылья, а то когтистые лапы. С самого начала очевидно, что безумна» (Е. Ямпольская).

«Катерина Ч. Хаматовой, безусловный и фантастически притягательный центр чувовского спектакля, – девочка, опасная и для самой себя, и для окружающих ... закодированная на погибель и разрушение» (Н. Каминская).

И еще многое в том же духе⁶.

После спектакля в «Современнике», неординарном и несомненно сценически убедительно построенном и сыгранном, но не имеющем отношения к созданию Островского, заговорили о самой

⁵ Гроза. Современник. Пресса о спектакле // www.smotr.ru/2003/2003_sovr_groza.htm

⁶ Там же.

возможности современной постановки «Грозы» в трагедийном ключе.

Н. Чусова снесла «напрочь всю драматургическую постройку, оставив на ее месте беспорядочную грудку обломков». Тут не было «злого умысла». Сказалось «неумение справиться с самим жанром произведения, который оказался режиссеру, а точнее времени, в котором она живет, не по плечу», – писала М. Давыдова. «Мы очутились, – продолжала она, – теперь в совершенно новом (не знаю уж – дивном ли) мире. Человек волен жить так, как ему нравится, там, где ему нравится, и с тем, кто ему люб. Носить то, что сочтет нужным. Выбирать по своему усмотрению сексуальную и политическую ориентацию. Верить или не верить в Бога. Если верить – то в того бога, в которого захочется <...> Какие еще табу? XXI век на дворе! Какой еще грех? Знай себе – веселись, оттягивайся! Впустив в свою постановку ветер современности, Чусова разрушает главное условие трагедии – изначальную несвободу героев»⁷.

Действительно, условия жизни изменились кардинально. Но не столь однолинейно, не так однозначно, одинаково для всех молодых людей, проживающих на российских просторах. Для многих современность актуализировала социальные, моральные и религиозные мотивы «Грозы». Сегодняшняя молодежная аудитория с бóльшим пониманием отнесется к страданиям своего сценического сверстника (Бориса), чья судьба зависит от «богатого дяди», на многих более, нежели в советские времена, произведут впечатление мистические видения героини, образы Храма.

Кому-то и сейчас свойственны переживания греха супружеской измены и порывы раскаяния. Однако надо согласиться – не с той самосжигающей, самоубийственной силой, чтобы построенное на этом мотиве зрелище было способно потрясти зрителя, молодежную аудиторию в особенности.

Режиссер и исполнители калужского спектакля, не лишая «Грозу» «устаревших» мотивов, нашли резервы для драматизации действия.

«Гроза» на берегах Оки

Недалеко от здания Калужского ТЮЗа высокий обрывистый берег Оки. С него открывается простор речного плеса. А обернешься назад – сквозь ветви вековых деревьев просматриваются

⁷ Давыдова М. Конец театральной эпохи М., 2005. С. 332– 334.

очертания величественного (действующего) храма – Троицкого кафедрального собора (строительство завершено в 1819-м). Между храмом и обрывом на сравнительно небольшом участке аттракционы, торговые палатки, цветники, скамьи и прочие объекты Парка культуры и отдыха (появился в 1818 г. как Городской сад). Здесь развлекается молодежь, прогуливаются мамы с детьми разных возрастов. «Суета сует и всяческая суета» соседствует с символами вечности и текучести жизни. Если пройдешь вдоль берега метров двести, очутишься на краю дремуче заросшего Березуйского оврага. Двухсотлетний арочный Каменный мост, опоры которого вырастают из мрачной глубины, соединяет две части старого города, рассеченного оврагом. Оказавшемуся в этом пространстве – река, храм, парк, овраг, осевшие двухэтажные особняки по его краям – не надо особо напрягаться, чтобы ощутить дыхание века Островского.

Постановка «Грозы» в Калужском ТЮЗе традиционна. Сказавши так, следует уточнить – какой традиции придерживаются калужане.

Наиболее значительные и значимые расхождения при переводе драмы на сценический язык определялись трактовкой центрального персонажа, ответом на вопрос – что привело Катерину к обрыву. Конфликт с Кабанихой или противоречия собственной души? Противостояние двух сильных, бескомпромиссных натур решалось в границах семейно-бытовых отношений или приобретало эпохальный характер. В зависимости от того, что виделось постановщикам и актерам за фигурами той и другой представительницы «слабого» пола. Извечное соперничество невестки и свекрови, резкое расхождение в религиозно-этических нормах и представлениях, разрыв поколений, оказавшихся в эпицентре глубинных социально-культурных сдвигов и потрясений...

Каждое время с момента появления драмы нагружало «Грозу» своими смыслами. Добролюбов, как известно, увидел в Катерине «русский сильный характер», который «сосредоточенно решителен, неуклонно верен чужью естественной правды, наполнен веры в новые идеалы и самоотвержен в том смысле, что ему лучше гибель, нежели жизнь при тех началах, которые ему противны». Однако у него же, Добролюбова, среди пространств и пафосных рассуждений о Катерине – «луче света», о цельности ее натуры, естественности и силе протеста против деспотизма «темного царства», вдруг, неожиданно прорывались пронзительно сочувственные, жалостливые слова: «Бедная девочка <...> не знающая всего, что на свете делается, не понимающая хорошень-

ко даже своих собственных потребностей... Она строила себе свой идеальный мир без страсти, без нужды, без горя, мир, весь посвященный добру и наслаждению»⁸. Здесь проглядывает другая Катерина. Намечен другой подход к пониманию драмы. А именно – трагические противоречия разрастаются в самой Катерине. Она не в силах вынести раздражающих ее разнонаправленных устремлений, желаний, страстей. Принято считать, что два разных понимания трагического начала «Грозы» полнее всего были воплощены М.Н. Ермоловой и П.А. Стрепетовой.

Островский был благодарен Добролюбову за поддержку и высоко ценил его статью. Но есть все основания полагать, что акцент на внутренней драме Катерины (разумеется, в условиях гнетущей атмосферы калиновского «темного царства») более соответствовал замыслу драматурга. Как бы мы ни прочитывали «Грозу», как бы мы ни толковали центральный образ, мы не можем (не имеем морального права) игнорировать авторского отношения к своему созданию. Вряд ли кто будет оспаривать непреложное обстоятельство: Катерина – один из самых его любимых женских образов. Автор наделяет ее чертами, привлекавшими, глубоко волновавшими его в реальных женщинах, в женщинах, которых он любил. Островский вложил в Катерину много личного. В этом образе – как может быть ни в каком другом – запечатлен его собственный опыт любви и страдания. Об этом подробно и впечатляюще рассказано в книге В. Лакшина «А.Н. Островский».

Островский, создавая «Грозу» и репетируя ее с актерами Малого театра, был влюблен в актрису Косицкую, для которой и отчасти с которой писал Катерину. (К этому времени он был давно и благополучно женат.) Именно от нее он слышал вдохновившие его рассказы о детстве и девичестве. Косицкую Островский знал хорошо. «Ему всегда нравилась, – писал В. Лакшин, – ее чуть богемная удаль, и женственность, и дар смелой искренности <...> Особый род ее кокетства и женской прелести был в простоте и смелости разговора. Никогда не притворялась – как чувствовала, так и поступала, а чувство управляло ею капризно и изменчиво <...> Она все могла выговорить – ни себя, ни близких не щадила, и инстинкт искренности делал ее сразу и очень сильной и совсем беззащитной. В смелой правде душевных движений,

⁸ Добролюбов Н.А. Луч света в темном царстве // Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. М.;-Л., 1963. Т. 6. С. 337, 344.

захватывавших ее до полного забвения себя, условностей, окружающих ее людей, она временами будто слеpla».

«Конечно, – оговаривался и предупреждал В. Лакшин, – искусство не повторяет природы. По поверхностному взгляду в Кошицкой было, пожалуй, не меньше и от Варвары: веселой, шаловливой, разбитной, легкой по чувству. Но была бесспорно и Катерина с ее готовностью к страданию и трагизмом цельной души»⁹.

Вспоминают, что Островский говорил о героине «Грозы»: «Катерина – женщина с страстной натурой и сильным характером. Она доказала это своей любовью к Борису и самоубийством. Катерина, хотя и забитая средой, при первой же возможности отдается своей страсти, говоря перед этим: “Будь, что будет, а я Бориса увижу!”».

Драма Островского на Калужской сцене лишена визуальных примет своего времени и природной среды (волжские просторы). Костюмы – длинные платья и юбки, шали у женщин; брюки, рубахи, жилетки у мужчин – нейтральны.

Постановщик в буквальном смысле приблизил действие к зрителю. Большинство эпизодов играет на авансцене и перед ней. До первых рядов сравнительно небольшого зала – рукой подать. Среди персонажей нет никаких монстров, экзотических представителей ушедшей эпохи. Старшая Кабанова моложава (что соответствует возрасту ее детей), стройна, пластична. Дикой – мужчина средних лет – крепок, энергичен. Сумасшедшая барыня – действительно помешавшаяся умом молодая женщина. Исполнители ролей младшего поколения в том же возрасте, что и персонажи. Как и зрители в зале.

Актрисе Екатерине Крохмалевой – Катерине – к моменту премьеры (сезон 2004–2005 г.) исполнилось 17 лет. Она выросла в студии при театре. Играла Золушек и Принцесс на горошине. В «Грозе» обнаружила незаурядное драматическое дарование.

Режиссер и актриса проводят Катерину за два часа ее сценической жизни от душевного равновесия (не безмятежности, а именно равновесия), согласия с собой к хаосу. Разнообразные (и разноречивые) побуждения, свойственные молодости, противоречивые порывы, естественные для живой, полнокровной, страстной природы, не сразу начинают приобретать характер неразрешимого конфликта.

⁹ Лакшин В. А. Н. Островский. М., 1976. С. 348, 349.

Любопытное наблюдение и впечатление о спектакле было высказано в периодическом издании «Классный час. Газета школьников о школьниках» (2005, № 2), выпускаемом учащимися отделения журналистики Муниципальной школы дополнительного образования. В статье под характерным заголовком «Проходим “Грозу” вместе с ТЮЗом!» говорилось: «“Гроза” Островского. Классика. Несколько необычный выбор пьесы для ТЮЗа, обычно балующего зрителей детскими сказками и современными спектаклями.

Поэтому на “Грозу” я шла скорее из любопытства. Сама пьеса была прочитана еще летом. Я пожалела Катерину, поругала безвольного Тихона, дала нелестную характеристику Кабанихе. И... благополучно переключилась на какое-то фэнтези...

Впрочем, весь мой скептицизм улетучился после первых же реплик актеров. Нет, не так – актеров на этой сцене не было, были только мои знакомые герои. И не персонажи критических статей и “разборов” на уроках литературы.

Они были живые, настоящие! Давно окончившаяся история происходила здесь и сейчас, в эту минуту. Казалось, что все еще можно изменить».

Вот одна из ключевых фраз для понимания особенности калужского спектакля, его восприятия молодежной аудиторией: «Казалось, что все еще можно изменить».

В судьбе Катерины–Крохмалевой нет изначальной роковой предопределенности. Спектакль начинается и играется так, что все, что мы знаем (слышали, читали) о трагическом исходе «Грозы», уходит на периферию сознания, возникает иллюзия, что перед нами разворачивается другая, неизвестная история.

Когда Катерина–Крохмалева впервые появляется на сцене, от нее глаз не оторвать: стройна, красива, излучает душевное и телесное здоровье. Она открыта, искренна и, кажется, уверена, что ее невозможно не любить. Спокойно реагирует на ворчанье Кабановой. Ее слова, что она любит свекровь, как родную мать, не вызывают сомнения. (Во всяком случае – хочет любить, надеется полюбить.) Немаловажная деталь. Катерина обращается к Кабановой на «ты», тогда как родной сын говорит матери «вы».

Катерина ни с кем и ни за что не собирается бороться. Она хочет любить и быть любимой. «Ты меня любишь?» – спрашивает она Варвару, не сомневаясь в ответе. «И я тебя люблю до смерти». И тут же начинает рассказывать о самых сокровенных переживаниях детства и юности. Она любит-жалует Тихона. Она готова любить свекровь. Она любит свое прошлое, детство.

Она восторженно любит Бога. Ее Бог светел и добр. Он открыл ей красоту веры в Него, благодать общения с живой природой. Красота церковной службы и красота природы слились в ее сознании в единый Храм Божий. Вот такой она и появилась на сцене среди Кабановых. Катерина только начинает жить. Она распахнута навстречу жизни, нутром чувствует красоту, полноту возможного жизнеосуществления и жаждет этой полноты. «Может, не так уж широки и внятны те понятия о красоте, какими питается сердце Катерины, но важна эта сама возможность души, ее незаполненный объем, ее тайная “валентность”; неосуществленная способность многое вобрать в себя и соединиться со многим»¹⁰.

Вот в этом – в жажде жизни и любви, в способности безоглядно любить – мощная, выделяющая из среды притягательная сила Катерины. (В этом же ее уязвимость.)

С первого появления семейства Кабановых на сцене ясно, что Марфа Игнатьевна (Маргарита Четверикова) сильно невзлюбила невестку. Тут и обычная материнская ревность. Но главное – понимание: в семье появился человек совсем иной, опасной породы, с иными представлениями о доме, взаимоотношениях, мироустройстве, миропорядке. Собственно действие спектакля начинается с испытательно-показательного представления, которое Марфа Игнатьевна устраивает для Катерины. Не будем утверждать, что эта, как сегодня сказали бы, акция заранее была задумана. Но что она специально разыграна – сомнений нет.

Кабанова провоцирует суровое судилище над сыном, упрекает его в непослушании, отсутствии почтения и сыновней любви. Тихон не понимает, за что на него обрушилась мать. Но окружающие, в том числе и невестка, догадываются, в кого метит свекровь. Катерина стоит, выпрямившись, не двигаясь, не вмешиваясь в истерически-крикливый, лживо-пафосный скандал. (На втором плане Варвара, обхватив голову руками, зажав уши, сидит и в отчаянии раскачивается.) Спокойные слова невестки, что она любит свекровь, как родную мать, еще более распалют Марфу Игнатьевну. Тихон мечется по сцене, стараясь всеми способами утихомирить мать, уверить ее в своей покорности и любви. Наконец в отчаянии он падает на колени между двумя женщинами, в изнеможении уткнувшись головой в землю. Катерина готова броситься к мужу. Но мать опережает. Опускается рядом с сыном, гладит, успокаивает. И сын поднимается как ни в чем

¹⁰ Лакшин В. А.Н. Островский. М., 1976. С. 348–349.

не бывало. Мелькает небезосновательная мысль – а не наигрывал ли он отчаяние, не подыгрывал ли матери. Без злого умысла. Так, по привычке. Мысль укореняется, когда видим, как Тихон отбрасывает протянутую к нему руку жены и в сердцах бросает упрек: это все она виновата, из-за нее мать злится. И сбегает в трактир. Так Катерина получает первый чувствительный удар.

Вторая сцена, где встречается все семейство, – проводы Тихона на якобы в деловую поездку (а на самом деле его бегство в загул) – снова разыграна как целое представление. Режиссер и протагонист Марфа Игнатьевна еще раз намерена наглядно показать Катерине, каковы порядки и чья власть в доме, кому принадлежит Тихон, а вместе с ним и жена его. Задача – сбить «спесь» с невестки, которая ведет себя неподобающе независимо и ведет себя с ней – Хозяйкой – на равных. Ей нужна не любовь, а покорность. Ей, еще молодой, но давно усмирившей плоть женщине, ненавистен вид цветущей Катерины, распространяющей вокруг себя атмосферу доброжелательства. «Прощайтесь», – указывает Марфа Игнатьевна молодым. И в ужасе видит, как Катерина бросается на шею мужу, обнимает и целует его. «На колени!» – грозно приказывает Кабанова. Катерина опускается, но в этом жесте ни грама покорности, лишь жалость к Тихону, стыд и желание скорее завершить жалкую комедию. Тихон торопливо поднимает жену. В его голове одна мысль: скорее с глаз долой.

Марфа Игнатьевна явно терпит поражение. Тихон не смог выполнить отведенной ему роли. «Дурак!» – только и остается сказать раздосадованной матери. Но и Катерина в печали. Впервые она до конца осознает, что у нее нет дома, нет мужа. Что Тихон ее не любит, что супружеская *связь*, на которую она рассчитывала опереться в борьбе с собой, с зародившейся любовью к другому мужчине, – фикция. Тихон сломленный, пропащий для всех – матери, жены, сестры – человек. У него есть одна утеха в жизни – пьяный загул.

Пройдет немного времени, и Катерина обнаружит, что любовь Бориса – тоже мираж. «Я тебя люблю больше жизни», – сказал Борис при первом свидании, опьяненный близостью красивой, всем телом прижавшейся женщины. Но ясно, что влюбленные разговаривают на разных языках, что за словами и поступками скрыты разные смыслы. Для Бориса свидание с Катериной только *свидание* – волнующее, горячее утоление жажды одинокого человека в женской ласке. Для Катерины встреча с Борисом – новая жизнь. Короткая, за пределами которой ждет...

Катерина в калужском спектакле мучается не сознанием греха прелюбодеяния. Она не может жить по-прежнему. Скрыть чувство к Борису значит предать любовь. Признаваясь в содеянном, раскаиваясь – она просит прощения у Тихона, у людей, в том числе и у Кабановой, за то, что нарушила их закон, у Бога – за то, что не может отказаться от своей («преступной») любви.

«Бедная девочка, не знающая всего, что на свете делается...» Самое страшное, чего не ведала Катерина из того, что на свете делается, это людское предательство, предательство ближнего во имя своего, даже не спасения, – благополучия.

Как только над Борисом нависла опасность (отноюдь не смертельная), он бросает Катерину, отказывается от нее. Его тайное желание (обращение к Богу) – побыстрее бы она умерла, чтобы долго не мучилась. («Как в жизни», – вздохнет бывалая зрительница. «Вот гад!» – подумает, а может, и скажет юная. Да, как в жизни. Никчемный пьяница муж. Пылкий, но слабый чувством и духом любимый. Как в жизни. Сегодняшней жизни.)

Молодые зрители «Грозы» без труда воспринимают современный контекст классической драмы.

Чего, собственно, хочет их сверстница, сценическая Катерина. Свободы? Богатства? Власти? Славы? Ее желания просты. Свойственны каждой женщине. Она хочет любить родителей и быть любимой ими, хочет любить мужчину и быть любимой им, хочет любить Бога и быть угодной ему. Отличается она только силой своего желания и бескомпромиссностью. Неспособностью жить без любви. У отвергнутой, безнадежно одинокой Катерины остается только одно желание – слиться с природой. Актриса уходит на дальний, возвышающийся край помоста, поднимает, как крылья, руки. Свет гаснет.

У спектакля точный, скупой и эмоционально выразительный финал. Нет труппы. Пьяных упреков-причитаний Тихона. Действующие лица (кроме Катерины) медленно, потрясенные случившимся, выходят на сцену и двумя рядами усаживаются на помост. Пауза. Тишина на сцене и в зале. Потом аплодисменты и поклоны.

Глава 5. Новый «детский» театр

История детского – школьного – театра насчитывает не одно столетие. К середине 20-х годов XX века взаимоотношение «дети и театр» было осознано как актуальная проблема искусствознания, психологии и педагогики, как сфера практической деятельности мастеров театра самых разных направлений. Методы театральной игры стали внедряться в общеобразовательную школу, появились профессиональные театры для детей и собственно детские, юношеские, молодежные коллективы, выступавшие перед сверстниками. Однако в 1930-х годах многообразные формы театральной работы с детьми, учитывавшие своеобразие путей и форм детского творчества, были свернуты. Процесс унификации, сведения всей сферы художественного творчества к общему знаменателю – социалистическому реализму – привел к созданию строго выверенной вертикали с четкими горизонтальными границами. Наверху МХАТ имени М. Горького – «театр образцовых приемов актерского мастерства», ниже – все другие профтеатры, еще ниже – «образцовые» самодеятельные коллективы, наконец – все остальные «самодеятельные кружки». Детские театральные объединения относились к общему потоку низовой самодеятельности. Детский театр преимущественно понимался как театр для детей – профессиональные и самодеятельные труппы. Собственно детские коллективы десятилетия существовали в их тени, оценивались как явление прикладное, сугубо образовательно-воспитательное.

Редкие, исключительные проявления своеобразного, ярко-го детского творчества, такие, как Театральная студия ДК авто-

завода им. Сталина или Театр Юношеского Творчества при Ленинградском Дворце пионеров, – лишь подчеркивали повсеместное скромное существование кружков. В школах кружками руководили преимущественно учителя-словесники, в домах пионеров – профессиональные актеры, имевшие слабое представление о специфике работы с детьми. Чаще всего играли отрывки из произведений школьной программы и пьесы тюзовского репертуара.

В 90-х годах прошлого столетия картина резко изменилась. Система государственных и профсоюзных культпросветучреждений рухнула со всеми вытекающими для «художественной самодеятельности», особенно театральной, последствиями. Обнищавшие Дворцы и Дома культуры были вынуждены закрывать «народные» театры, требовавшие больших расходов; а у взрослых любителей исчезло «свободное» время. Детские же «сектора» ДК во многих случаях сохранились. И, главное, продолжали действовать Дворцы и Дома пионеров, переименованные в Центры детского и юношеского творчества (ЦДЮТ). Именно сюда и начали переходить освободившиеся режиссеры «народных» театров, направляться выпускники вузов культуры и искусства, создавая все новые и новые коллективы. Парадокс, но расцвет детского и юношеского театра – во многом результат экономического и социального кризиса 1990-х годов.

Детский театр не только сохранил, но и расширил места базирования. Около 25% его составляют коллективы школ и гимназий, примерно такое же количество представлено театрами Центров детского и юношеского творчества. Так что половина коллективов принадлежит системе образования. Остальные работают при ДК и клубах, принадлежащих государственным органам культуры, промышленным и сельскохозяйственным предприятиям.

«Детский» берем в кавычки

Слова «детский», «школьный» сегодня не определяют истинное состояние театра, к которому они «прилагаются», его положение в культуре, его общественную значимость и художественно-творческий потенциал. Новое, активно внедряемое название – «театр, где играют дети» – подчеркивает его отличие от профессионального театра «для детей», не более. Начнем с того, что восьми-одиннадцатиклассники, составляющие ядро большинства «детских» театров, по многим параметрам – физическим, физиологическим, психическим – не совсем дети;

они идентифицируют себя со взрослыми. И общество склонно это обстоятельство учитывать. Четырнадцатилетним вручают паспорт. Доктрина государственной молодежной политики, обнародованная в сентябре 2002 года, определяла рамки молодежного возраста – 14–30 лет.

Характерно, что только четвертая часть коллективов – участников фестивалей – именует себя «детскими». Популярное самонаименование – театральная студия, театр-студия с непременным добавлением звучного персонального названия – «Диалог», «Код», «Шанс», «Зеркало», «Исток», «Ника», «Предел».

Главная же причина, по которой определение «детский» лучше брать в кавычки: на его поле активно играют взрослые. Играют в прямом смысле – как актеры, режиссеры-постановщики, сценографы, хореографы и т.п. И опосредованно – как функционеры, методисты, штатные и нештатные консультанты, специалисты – члены жюри и прочее.

Взросление «детского» театра становится очевидной закономерностью, инициируется снизу и поддерживается сверху дальновидными управленцами, ибо способствует формированию стабилизирующего ядра в естественно текучем составе ДЮТов.

Поступая в вузы или начиная трудовой путь, выпускники часто остаются в родных стенах. Раньше их манили студенческие коллективы, театры-студии, «народные» театры. Но сеть «взрослых» театров резко сократилась. Наиболее продвинутые из них в той или иной форме профессионализировались. Остальные либо распались, либо не представляют особого интереса для молодых дарований. Бывшие актеры-школьники, заканчивая творческие вузы, нередко возвращаются в родные театры в качестве педагогов.

Мамы, папы, бабушки, дедушки материально и организационно участвуют в деятельности коллективов и существенно влияют на их функционирование. Они приобретают или шьют костюмы, изготавливают декорации, дежурят во время репетиций и спектаклей, сопровождают коллективы во время гастролей, выездов на фестивали.

Развивающийся вширь и вглубь «детский» театр в большей мере, чем когда-либо, занимает умы функционеров сферы культуры и образования. Превратившись в массовое движение, «детский» театр требует решения множества вопросов: кадровых, организационных, материальных. Но основное, что заставляет обратить на него внимание, – невиданно обострившиеся проблемы социализации «поколения пепси»: бродяжничество, подрост-

ковая преступность, наркомания, проституция, пофигизм... Не в силах пока кардинально решать острейшие социальные проблемы, государство рассчитывает на «воспитательные» программы и мероприятия.

Таком образом, «детский» театр только на первый взгляд кажется однородным (дети!), охваченным едиными целями и задачами. На самом деле здесь сходится (и существенно расходится) множество декларируемых и завуалированных, явных и подспудных интересов, потребностей, представлений о должном и возможном.

Не углубляясь в тему, ибо не она составляет наш главный интерес, обозначим наиболее распространенные гласные и негласные установки, в той или иной мере определяющие лицо «детского» театра.

Чему служит «детский» театр

Как и прежде, изрядная часть управленцев смотрит на «детский» театр сквозь призму элементарного практицизма, который часто и без обиняков выражается в старой как мир формуле: основная задача детского театра отвлекать от «улицы», «подворотни», дворовых компаний – источников антисоциального поведения. Остальное – по мере возможности. Появлялись и новые определения задач в духе современного прагматизма. Молодой сотрудник Эстетического центра Самары на «круглом столе», предварявшем фестиваль «Волшебный мир сказки», так сформулировал основную цель ДЮТа: «Родители тогда в массовом порядке поведут к нам своих детей, когда поймут, что мы учим *не играть роль, а находить свою роль* в любом коллективе, *презентовать, подавать себя*». Утилитарный взгляд на ДЮТ выступал и в «научном» оформлении (средство «социокультурной адаптации личности», форма «эстетизации жизнедеятельности» и т.п.).

Однако в управленческих кругах систем образования и культуры преобладала, как и прежде, ориентация «детского» искусства на сферу ценностей высшего порядка. Когда духовность, нравственность выступают как ценности–цели, а творчество – в том числе и детское театральное – как ценности–средства. Активизируется религиозная составляющая воспитательных программ. В речах и документах замелькали слова «спасение», «возрождение». Актуализировалось характерное для российского менталитета представление о некоем идеальном, основанном на христианско-православных заветах светлом прошлом России,

которому противопоставлялось бездуховное, безнравственное настоящее.

Создатели учебно-методических пособий, обращенных к детскому театру, как правило, непомерно усложняли его функции: «Основные задачи, которые ставит перед собой педагогический коллектив, – заявляли руководители театра-студии “ДАЛИ”, – можно сформулировать так – открыть ребенку все многообразие мира:

- природу и космос,
- культуру былого и будущего,
- мировосприятие Востока и Запада,
- сложный внутренний мир Человека»¹.

Обратим внимание на одну существенную деталь. В преамбулах большинства программ, методик, официальных публичных заявлений в ряду целей, задач, принципов непременно подчеркивалось *главное*. Причем, даже тогда, когда речь заходила о театре как искусстве, основная цель виделась за пределами художественно-творческого акта: «Наш *главный принцип* – мы не воспитываем актеров и не готовим детей в театральные вузы. Наша *главная цель* – максимально раскрыть творческие способности ребенка и подготовить его к любой творческой деятельности, выбранной им в будущем»².

В обращении к читателям альманаха «Театральное творчество»³ говорилось: «Нередки случаи, когда постановки этих (детских. – А.Ш.) театров можно рассматривать как художественное явление.

Однако *главная ценность* и *уникальность* любительского театра все-таки не в достижении сценического результата. Театральный коллектив – это добрая объединяющая среда, где в каждом видят личность. Это радость творчества и общения, способ познания жизни, возможность для юного актера раскрыть свои способности и душевные качества». Странный кульбит мысли: «радость творчества», «возможность для юного актера раскрыть свои способности», но без «достижения сценического результата».

Главным, как видим, выступает *внехудожественное*.

С рецидивами примитивного понимания путей воспитательного воздействия искусства приходится сталкиваться часто.

¹ Театр-студия «ДАЛИ»: Образовательные программы. Игровые уроки. Репертуар. М., 1997. С. 8.

² Там же. С. 20.

³ Театральное творчество. Альманах Всероссийского экспериментального центра «Школьный театр», 2003, № 1, 2-я стр. обложки.

«Очень нужны хорошие пьесы, особенно для детских театров. К сожалению, таких пьес очень мало, мало и литературных произведений, годных для инсценировок», – сетовал режиссер из Нижнего Новгорода. Почему же? Оказывается, по причине безнравственного поведения популярных героев. Буратино и Винни-Пух хороши, но как при инсценировании произведений «выбирать из характеров милых озорников крупички положительных качеств? Не подходит как образцы для подражания герои некоторых сказок. Один повторяющийся Иван-дурак чего стоит: то жар-птицу украдет, то коня, то девушку...» Не буду называть автора этого текста, произнесенного на научно-практической конференции «Воспитание и образование детей, подростков и молодежи театральными методами» в 2002 году. Высказывание звучит почти что пародийно. Но что поделаешь, оно выражает распространенное, укоренившееся представление о механизмах функционирования литературы и театра в обществе.

Находились, однако, деятели, выступавшие против отношения к «детскому» театру как «феномену исключительно педагогическому», ибо оно «плачевно отражается на его развитии». Современный «театр, где играют дети, – писала А.Б. Никитина, – надо рассматривать как явление прежде всего *эстетическое*. Его природа *игровая*. Его опора – эстетическая теория игры, разработавшаяся Кантом, Шиллером, Хейзингой и их последователями <...> Здесь смыкаются понятия “игра” и “прекрасное”, “игра” и “смеховая культура”, “игра” и “свобода”, “игра” и “творчество” <...> Все явления, охватываемые этими терминами, естественным образом, органически слиты в театре, где играют дети <...> Они заданы как тот самый абсолютный идеал, достижение которого в принципе невозможно, но стремление к которому является определяющим для развития такого театра»⁴.

Каждая из упомянутых концепций в большей или меньшей степени отражает происходящее. Но трудно принять их идеализирующий пафос. Невозможно согласиться с тем, что детский театр – «целостное и автономное явление», с присущими только ему специфическими чертами и свойствами.

⁴ Театр, где играют дети: Учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов / Под ред. А.Б. Никитиной. М., 2001. С. 13–14.

Реалии «детского» театра

Между должным и действительным, как всегда, особенно в России, – пропасть. Одна из традиций отечественной культуры – прожектерство многочисленных программ и скудость их реального организационно-материального обеспечения. Разрыв между провозглашаемыми целями и реально решаемыми задачами велик, но привычен. И что греха таить – в немалой степени благоприятен. Осуществись все задуманное и надуманное – «детский» театр давно бы потонул под грузом неподъемных функций. Но он живет и здравствует, охватывает все более широкое пространство, становится существенным и неотъемлемым элементом современной культуры (неоднородной, противоречивой) и общетеатрального процесса.

Основной принцип, которым бы следовало руководствоваться взрослым, играющим на поле «детского» театра, – не спешить с выводами. *Главное* сейчас – не торопиться с определением *главного*. Не навязывать существенного для части всему массиву «детского» театра.

Детский и юношеский театр развивался не столько за счет целенаправленных действий, сколько под воздействием стихийных, складывающихся условий – экономических, социальных, культурных.

Ранее я уже обратил внимание на существенное обстоятельство – «детский» театр повзрослел. Назову еще несколько объективно сложившихся условий. Это реалии разного порядка.

В 1990-е годы коренным образом изменился состав руководителей «детских» коллективов. В Центры детского и юношеского творчества, в специальные школы, гимназии с гуманитарным уклоном перешла часть оказавшихся не у дел руководителей «народных», молодежных театров, потянулись выпускники вузов культуры и искусства, театральных учебных заведений. Даже обыкновенными драматическими кружками школ в основном стали руководить режиссеры – специалисты (на ставках так называемых педагогов дополнительного образования).

Подавляющее большинство этих специалистов получили традиционное театральное образование, уходящее корнями в различные ответвления школы Станиславского (Вахтангов, Мих. Чехов, Сулержицкий, Кнебель, Корогодский, Буткевич и др.). Они честно пытаются приспособить свои знания к работе с детьми, подростками, молодежью. Учатся на специальных курсах,

посещают семинары, мастерклассы. В свое время Кабинет любителей театров и студийного движения СТД России обратил внимание на этот контингент, в 1990-х годах организовав специальный постоянно действующий семинар, привлекая высококлассных специалистов – режиссеров, педагогов, психологов. В этом же направлении плодотворно работает Государственный российский дом народного творчества, ряд негосударственных творческих объединений.

Руководители детских театров корректируют полученные навыки, осваивают новую профессию, учитывая особенности возрастной психологии, молодежной субкультуры. Правда, в их среде немало и театроманов, амбициозных, бесталанных людей с дипломами. Эта категория деятелей «детского» театра компенсирует отсутствие способностей неумной организаторской работой, готовностью соответствовать любым запросам администрации, родителей, капризам молодежной моды.

Во многом под воздействием нового поколения специалистов (но не только!) в «детском» театре рубежа веков произошли кардинальные структурные изменения.

Как и прежде, в современном «детском» театре действуют традиционные драматические кружки, театры юного зрителя с разновозрастным актерским составом (от младших школьников до любителей-пенсионеров), которые ориентируются на традиционный тюзовский репертуар и регулярно выступают перед публикой. Но задают тон, формируют направление коллективы иного порядка.

А.Б. Никитина выделяет в «театре, где играют дети», две формы: «школьный театр» и «детскую театральную студию». Первый «ориентирован прежде всего на нужды и возможности общеобразовательной школы». Такой коллектив собирается для выполнения конкретной задачи, необходимой в данный момент. «Студия – это такое место, куда дети приходят осознанно, чтобы научиться театральному ремеслу и заниматься театральным творчеством»⁵.

Можно спорить с предложенной классификацией. Очевидно, ДЮТ имеет более сложную структуру. Но что несомненно – орга-

⁵ Театр, где играют дети: Учебно-методическое пособие для руководителей детских театральных коллективов / Под ред. А.Б. Никитиной. М., 2001. С. 4.

низация коллективов по *студийным принципам* выражает одну из характернейших тенденций. Примета времени – в центрах детского и юношеского творчества, спецшколах с гуманитарным «уклоном» образуются многоступенчатые разновозрастные образования с развернутой по вертикали системой театрально-игровых «классов» и студий. Верхняя ступень и являет собой собственно театр. Скорее *молодежный*, чем детский. В таких коллективах под руководством режиссера работает, как правило, целая группа специалистов разного профиля.

К примеру, в театр «Браво» (Центр эстетического воспитания детей и юношества, г. Королев Московской области) в начале века входили:

- студия дошкольного театрального воспитания «Первый шаг» – 35 человек,
- младшая группа (7–11 лет) – 20 человек,
- средняя группа (11–15 лет) – 16 человек,
- старшая группа (16–25 лет) – 17 человек.

В штате театра кроме художественного руководителя педагога по вокалу, актерскому мастерству, сценической речи и художественному слову, хореографии и пластике, танцу, режиссер-репетитор и костюмер.

Некоторые особо отличившиеся коллективы получают статус самостоятельных учреждений. (Муниципальный детский музыкальный театр г. Реутов, московский театр «Я сам Артист».)

Подобные «детские» театры заняли нишу, освободившуюся после того, как в восьмидесятые годы сошло на нет молодежное студийное движение, возникшее на волне оттепели и идеологии шестидесятничества.

Если ранее активность школьных театров была направлена вовнутрь, на решение собственных (коллектива, его участников с эпизодическим подключением ближайшего окружения) интересов, то теперь подавляющее число «детских» театров – открытые сообщества. Их активность распределена между внутренним и внешним миром. Работа для широкого зрителя, публики – обязанность, нужда, потребность. Театральные зрелища приходят сейчас в детскую, молодежную (да отчасти и взрослую) аудиторию чаще именно в виде театра, где играют сами «дети». Этот театр изрядно потеснил профессиональные ТЮЗы, забрав значительную часть их аудитории.

Немаловажный фактор, влияющий на самосознание руководителей и актеров «детского» театра, на определение их ста-

туса, – активная деятельность на арт-рынке: необходимость и возможность (ранее ее практически не было) своими спектаклями, концертами, новогодними представлениями зарабатывать деньги. Бюджетные ассигнования, спонсорская поддержка, родительские «взносы» не покрывают всех расходов: на декорации и костюмы, зарплату педагогов и технического персонала, поездки на фестивали (с нашими-то российскими расстояниями). Отметим, то, что в коллективе делается для «кассы» и «для души», для выступления на престижном фестивале, часто не совпадает.

Что играют в «детском» театре

На рубеже веков произошли существенные изменения в репертуаре «детского» театра, в жанровых предпочтениях, в стилистике представлений.

В прежние (до начала 1990-х) годы основу репертуара «детских» театров составляли апробированные на профессиональной тюзовской сцене названия: «Зайка-зазнайка» С. Михалкова, «Золотой ключик» А. Толстого, «Шел по городу волшебник» Ю. Томина, «Золушка» Е. Шварца, «Муха-Цокотуха» К. Чуковского, «Волк и семеро козлят», «Про Федота-стрельца» Л. Филатова, «Ящерица» А. Володина и т.п. Постепенно, не изменяя «классике», руководители детских и юношеских театров освобождались от тюзовских постановочных стереотипов, по-новому интерпретировали известные пьесы, шире смотрели на литературно-драматургический материал, подвластный детскому восприятию и игровому воспроизведению.

Дальнейшие события показали, что внутри детского и юношеского театра рядом с традиционными успешно работающими коллективами, которые составляют, как правило, основу фестивальных афиш, образуется достаточно представительная группа ищущих, экспериментирующих коллективов. Поскольку состав «детских» театров постоянно меняется, здесь идет интенсивная студийная работа, выявляются и шлифуются таланты. Здесь ищут необычный, способный увлечь современных молодых людей литературно-драматургический материал. Здесь предлагают острые игровые, фарсовые и гротесковые формы. Или, напротив, увлекают в мечту, лирическую стихию, наивность и мудрость притчи.

Подлинный прорыв произошел в год юбилея А.С. Пушкина (1999). Разумеется, тогда ставили и «Сказку о попе...», «О спящей красавице», «О царе Салтане», «О рыбаке и рыбке». Но, во-первых, известнейшие произведения часто получали оригинальное

игровое решение, а главное, именно с Пушкина «детский» театр начал активно расширять свой репертуар за счет вовлечения произведений, ранее казавшихся недоступными и недопустимыми. Лауреатами юбилейных фестивалей становились спектакли «Моцарт и Сальери» (театр-студия «Предел», г. Скопин Рязанской обл., реж. В. Дель), «Пиковая дама» (театр-студия «Зеркало», г. Калининград, реж. Е. и В. Слипко), «Граф Нулин» (театр-студия «Диалог», г. Губаха Пермской обл., реж. Л. Зайцева).

В «детском» театре сейчас играют Ф. Достоевского («Дядюшкин сон», «Преступление и наказание»), Л. Толстого («Живой труп»), У. Шекспира, М. Цветаеву, Н. Гумилева, композиции по народному эпосу («Олонхо», коми-пермяцкие сказы). В «детском» театре любят сочинять свои инсценировки на материале современных и подзабытых прозаических, стихотворных текстов («Дневник фокса Микки» Саши Черного, «Как нарисовать птицу...» по произведениям Ж. Превера, М. Эме, П. Элюара, Ж. Кокто, Э. Золя, «Моя собака любит джаз» М. Москвиной, «Ваня Датский» Б. Шергина).

Значительная часть «детских» театров *находится под сильнейшим влиянием шоу-бизнеса, попкультуры*. Причем многие руководители, родители, а за ними и дети сами становятся активными, убежденными создателями всевозможных «шоу», «обозрений», эстрадных «музыкально-пластических композиций».

Для такого рода театров весьма характерен разрыв между чаемым и реальным положением вещей. К примеру, в творческой характеристике театра из Ульяновска, составленной его художественным руководителем М.А. Звягиной и предназначенной для участников фестиваля «Волшебный мир сказки», сообщалось, что «труппа» театра насчитывает 34 человека и состоит из учащихся театрального и хореографического отделений двух школ искусств. Над спектаклем кроме художественного руководителя (музыканта по образованию) работали режиссер О.М. Кириллова, художник-постановщик Е.Д. Карман, хореограф И.В. Корчагина. Далее следовал вывод: «Совместными усилиями найдены удачные пути объединения различных видов искусств для достижения целостности театрального действия. Синтез театра, музыки и танца рождает яркий образный мир сказки на сцене».

Однако в реальности на сцене ничего подобного мы не увидели. Ни целостности театрального действия. Ни синтеза. Ряд весьма однообразных хореографических номеров, исполненных «в латиноамериканских и африканских ритмах» (цитируем

программку), были кое-как слеплены «сценками», текстом напоявшими первоисточник – «Маугли» Киплинга. Спектакль ульяновцев не имел никакого отношения к подлинному содержанию произведения. Актёров на сцене было много, но какую одну-единственную массу они собой являли! Персонажи различались разве что костюмами. То же самое можно сказать и о постановках «Пеппи Длинныйчулок» (театр «Премьера» из Владикавказа), «Чудеса Багдада» (Жолпашево Томской области). Названные коллективы участвовали во Всероссийском фестивале «Волшебный мир сказки» (2000–2003). Успех подобного рода представлений в молодежной аудитории чаще всего основан на массовом самозаражении динамикой и ритмами дискотеки, охватывающими сцену и зал.

Сложность проблемы развития детского «синтетического» театра заключена в противоречивости ситуации. Несомненно и естественно тяга детей к комплексному сценическому выявлению – в танце, музыке, слове, пластике. К тому же в школах искусств, в центрах детского творчества работают профессионалы разного профиля – хореографы, режиссеры драматического театра, художники, которые не прочь объединиться, чтобы эффективнее показать результаты своего труда. Но, к сожалению, мало специалистов, способных к «синтезу» и органичному объединению муз в одном действии. Действительно яркие синтетические представления – подлинные мюзиклы встречаются редко («Ковбойская история» и «Волшебный лук» – реж. И. Тульчинская, г. Реутов; «Пеппи» – Н. Меркулова, г. Королев Московской обл.; «Эники-Бэники» и «Ромео и Джульетта» – С. Казарновский, г. Москва, «Поллианна» – Л. Герасимович, г. Сургут Тюменской обл.).

Музыкальный театр Ирины Тульчинской возник во Фрязино. Сначала это была детская хоровая студия, которая называлась «На крыльях музыки». Символичное название оказалось продуктивным. Достигнув необходимых высот в хоровом пении, Тульчинская решила поиграть со своими юными хористами в театр. Хорошая музыкальная подготовка, естественное, чистое, выразительное (остающееся детским) пение – способствовали развитию актерских данных. Разнообразно одаренная Ирина Тульчинская почувствовала уверенность в своих силах.

Передав хоровую студию во Фрязине в надежные руки коллег, Тульчинская создала в Реутове Муниципальный детский музыкальный театр. В основе эстетического развития детей лежат музыкальные дисциплины, в первую очередь – хор. Реутовцы исполняют хоровые программы, в которых звучат произведения Д.С. Бортнянского и П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова,

П.Г. Чеснокова, И.С. Баха, В.А. Моцарта, российская и западная «легкая музыка».

И. Тульчинская оказалась не только талантливым хормейстером, но педагогом по актерскому мастерству, режиссером-постановщиком. Человек, увлеченный творчеством, всегда интересен. Тульчинская обладает удивительной заразительностью. С ее театром сотрудничают талантливые люди. Композитор С. Белоголов сочинил музыку для спектаклей «Ковбойская история» и «Волшебный лук». Концертмейстеры, педагоги работают увлеченно, а балетмейстер театра Елена Крехтунова оказалась еще и талантливым художником по костюмам. Разнообразные грани талантливого коллектива выявились в спектаклях – подлинных мюзиклах – миниатюрных и развернутых постановках.

Театр Тульчинской сыграл немаловажную роль в судьбе фестивалей детских театров. После ее спектаклей не требовались доказательства в пользу вокальной, хореографической, сценической подготовки юных актеров. Не надо было объяснять, что такое музыкальный *театр*, чем отличается мюзикл от зрелища типа шоу. Почему «Ковбойская история» и «Волшебный лук» становятся лауреатами, а, скажем, «Морской дьявол» (по «Человеку-амфибии» А. Беляева) или «Виват, Екатерина» вызывают отрицательное отношение как образцы попсовой эстрады.

Театр, который Тульчинская выстраивает, основан на апробированной, укорененной в отечественной культуре школе сценического, музыкального, хореографического воспитания и обучения. У детей хорошая дикция. Они свободно и охотно (в меру способностей и возрастных особенностей) поют, двигаются, танцуют, ведут диалог, осмысленно общаются. Они обладают внутренним ощущением ансамбля. В спектаклях И. Тульчинской дети остаются детьми. Они естественны, органичны. С присущей возрасту непосредственностью легко и раскованно существуют на сцене. В то же время – серьезно и ответственно действуют по предлагаемым руководителем правилам игры, понимают и принимают эти правила. Они осознают и ощущают себя актерами, играющими для публики, быстро овладевают залом, вовлекая зрителей в действие, включая в игру, заставляя не буквально (хотя в «Ковбойской истории» предусмотрен момент, когда поет весь зал), а мысленно, эмоционально переноситься на сцену, жить в мелодике и ритме действия.

«Ковбойская история», «Таинственный гиппопотам», «Волшебный лук» монтируются из тщательно (музыкально, хореографически, диалогически) разработанных и внутри себя завершенных миниатюр. Часто такая сценическая миниатюра включает

в себе неожиданный и остроумный театральный прием – «фокус», «аттракцион». В «Таинственном гиппопотаме» Павлин появляется в сопровождении девочек в белых купальниках. Каждая держит яркое перо. Игра живого павлиньего «хвоста» забавна и многозначна. В «Ковбойской истории» при первой же встрече красавица Кэт выхватывает пистолет и стреляет в ковбоя Рони. Тот падает, но не умирает. Ведь пуля попала в самое сердце – средоточие любви, а от любви не гибнут. Любовь заставляет петь. Исполнители стремятся выявить своего героя в диалоге, вокальном монологе, танце, средствами пластической характеристики. А все вместе они составляют хорошо организованное единое целое. Но это не отлаженность механизма, а слаженность организма, выращенного из живых ростков детских индивидуальностей с учетом психофизического своеобразия каждого ребенка. Организм этот способен к росту, он живо реагирует на внутренние процессы и взаимодействует со средой.

В спектаклях И. Тульчинской впечатляет не занимательность сюжета, не напряженность действия, не перипетии интриги, не приключения героев (хотя и они значимы), а сама стихия игры, всплески фантазии, чудеса перевоплощения, когда из-под «маски» персонажа выглядывает лукавый и озорной глаз увлеченного лицедея. Эти спектакли, конечно же, и о дружбе, и о любви, но главное – они о радости творчества и сотворчества, о «крыльях музыки», об объединяющей силе театрального искусства.

На IV Всероссийском фестивале «Синяя птица» Детский музыкальный театр из г. Реутова показал спектакль по опере К.-В. Глюка «Орфей и Эвридика» – новую ступень в жизни театра. К опере, пусть даже в форме «композиции по...», Тульчинская приступала с трепетом. Работа над «Орфеем» шла в театре в рамках проекта «Прикосновение к классике». Само это слово «прикосновение» и определило подход. Без нажима, без подражания взрослым оперным «солидным» голосам, вообще без излишней помпезности. «Белый, светлый, юный спектакль. Удивительно живой и чистый. Что всегда подкупает в спектаклях реутовского театра – естественное и органичное существование детей в мире музыки и музыкального театра независимо от жанра произведения, для них этот мир интересен, это – их мир»⁶.

Профессиональный театр тоже делает пока первые, часто неудачные шаги в этом направлении. Зато на телевидении и эстраде

⁶ Горбунова И. Три сказки о «Синей птице» // Театральное творчество, 2003, № 2.

море разливанное броских, цвето-свето-костюмно упакованных шоу-представлений. Отсюда большая часть детских музыкальных театров и черпает приемы, музыкальный, хореографический, пластический язык. То, что им невозможно выразить суть «Пепси», «Маугли» и других неординарных по эстетике и «философии» произведений, понимают немногие. Кто-то из руководителей искренне верит, что работает в синтетическом жанре «мюзикла», кто-то прикрывает лозунгом «синтеза искусств» профессиональную неподготовленность, а иногда и нравственную глухоту, эстетическую неразборчивость.

Фестивальная жизнь «детского» театра

Что следует особо отметить, имея в виду реалии «детского» театра, – его необычайно интенсивную фестивальную жизнь. *Никогда ранее фестивали не играли такой значительной роли, не имели такого влияния на судьбу «детского» театра, как теперь.*

Начнем с того, что именно «детский» театр возродил фестивальную практику после экономических реформ начала 1990-х. На принципиально иной, чем в пору Всесоюзных фестивалей народного творчества 1970–1980-х годов, основе. Последние, хотя и именовались «фестивалями», на самом деле носили характер идеологически выдержанных многоступенчатых «смотров». На подобных фестивалях-смотре детские и школьные театры появлялись нечасто. Они находились тогда на периферии самодеятельности, на первых ролях выступали «народные» театры.

Театральное любительство, возродившись в новой «детской» среде, стало активно развивать систему коммуникации. Возродились семинары, лаборатории, вновь начала издаваться специальная литература. Однако основным звеном связи, творческого самовыражения и самоутверждения и одновременно формой эффективного управления стали фестивали. Специальных фестивалей «детских» театров или с их активным участием проводится множество: «Синяя птица», «Русская драма», «Веснушки», «Пролог» и многие другие в Москве; «Рождественские встречи», фестиваль имени Брянцева, «Время летать» – в Санкт-Петербурге; «Ладушки» в Глазове, «Калужские театральные каникулы» и т.д. В 2000–2003 годах проходил Всероссийский фестиваль детских и юношеских театров «Волшебный мир сказки» (Самара, Иваново, Вологда, Улан-Удэ, Тобольск, Геленджик, с заклю-

чительным показом спектаклей-лауреатов в «Орленке» – под Сочи). Редко какой активно работающий детский коллектив не «фестивалит» ежегодно. Немалое число театров успевает выступить за сезон на двух, а то и трех театральных форумах (областном, региональном, всероссийском).

Фестивали, конечно, – события в деятельности каждого коллектива, но не исключительные, как это было ранее. Они – неотъемлемая и значительная (по времени и значимости) часть текущей жизни. Именно в этом пункте сошлись – пересеклись – интересы практически всех «действующих» лиц «детского» театра: актеров, педагогов, режиссеров, методистов, работников учреждений культуры и «дополнительного образования», искусствоведов, журналистов...

В самой игровой природе театра заложена состязательность. Актеров – исполнителей ролей. Режиссеров – постановщиков, интерпретаторов драматургических текстов. Соревнование спектаклей за внимание публики. (А «детские» театры, как мы уже отмечали, в силу многих причин превратились в активных субъектов «культурного обслуживания», арт-рынка.) Состязательность рождается изнутри. И мощно поддерживается извне – из сферы управления. Деятельность того или иного руководителя оценивается администрацией сочетанием двух показателей – количеством привлеченных участников и качеством их выступлений. А о качестве непосредственные шефы из органов образования и культуры судят по количеству и «весу» дипломов, призов, званий, завоеванных на фестивалях. А там работает жюри, состоящее из специалистов: профессиональных режиссеров, театроведов, критиков, актеров.

Вот и получается, что продуктивная работа руководителя «детского» театра практически невозможна без создания (на определенном этапе работы) такого продукта деятельности, как спектакль, показа его на авторитетном фестивале. А хороший спектакль (дипломант, лауреат) не мыслим без соответствующей подготовки исполнителей. (Соответствующей возрасту, литературному материалу, избранному стилю игры и т.п.)

Дети, что приходят в театральные студии, в большинстве своем открыто или тайно мечтают выйти на сцену. Они не все заглядывают на годы вперед и думают о профессиональной сценической карьере, но *Сыграть Роль*, заслужить одобрение – *Аплодисменты* – публики большинство из них страстно хочет именно сейчас, в данном возрасте (в восемь, десять или двенадцать–восемнадцать лет).

Вольно или невольно, сознательно или бессознательно, стихийно или целенаправленно, но в подавляющем большинстве «детских» театров сызмальства воспитывают актеров. Не будущих мастеров профессионального театра, а актеров именно *детского, юношеского* возраста. И дети играют. Часто плохо, бездарно, механически, заученно повторяя интонации, жесты, мизансцены с чужой подачи, с чужого голоса. Но нередко они играют ярко и вдохновенно, легко, с удовольствием выполняя сложные задачи. На радость публике – ровесникам и взрослым, на удивление специалистам, пораженным уровнем сценической выразительности юных актеров.

Не стоит, однако, идеализировать современную фестивальную ситуацию. Уже в новое время мне приходилось быть свидетелем не столько театральных, сколько политических и административных игр, где настоящим актерам отводилась роль марионеток в руках умелых пиармейстеров. Приходилось работать на «фестивалях», куда театры приезжали лишь на один день, чтобы показаться жюри, получить диплом и исчезнуть, где спектакли шли при полупустых залах или заполненных не «той» публикой (дети попадали на взрослые спектакли, а солидная публика – на тюзовские сказочки). В ноябре 1999 года в Саратове с большим размахом и грандиозными планами на будущее прошли Первые Российские молодежные Дельфийские игры, включавшие все виды творчества, в том числе театр (драматический, пластический, эстрадный, кукольный). Получилось так, что подлинным центром этого помпезного мероприятия стали церемонии открытия и закрытия игр во Дворце спорта – броские, но убогие зрелища в духе набивших оскомину эстрадных шоу с дымовыми и световыми эффектами. Собственно выступления коллективов прошли в режиме конвейера.

Сопоставление и оценка выступлений театров на фестивалях неизбежны, даже если официально не предусмотрены, отсутствуют жюри и призы. Однако соревновательность на фестивалях «детских» театров не может копировать профессиональных конкурсов с их номинациями, золотыми, серебряными, бронзовыми Масками и прочими символами победы. Этого не могут понять многие администраторы от культуры, назначая призы за «лучшую» роль первого и второго плана, «Гран-при» за лучший спектакль и т.п. «Звездный» подход к оценке «детского» театра чреват произволом, противоречит реальной художественной практике. Оценка оценке рознь. Даже в профессиональном русском театре, в лучших его достижениях решающее значение

имеет актерский ансамбль, и вычленение лучших исполнителей чаще всего выглядит искусственно. Все эти, казалось бы, очевидные соображения не всегда берутся в расчет.

Хорошо это или плохо, совпадает или не совпадает с нашими представлениями о предназначении «детского» театра, но такая реальность – фестивали со всеми их минусами и плюсами во многом определяют лицо современного «детского» театра, задают параметры, формируют целевые установки, репертуар.

Яркое представление о масштабах «детского» театрального движения рубежа веков, его новых продуктивных тенденциях дает фестиваль «Калужские театральные каникулы». О нем стоит рассказать подробнее.

Глава 6. Калужские театральные каникулы

Все, что именуется сегодня, в начале XXI века, «детским» театром, что живет, множится, перемещается в пространстве России, можно сравнить с мозаикой. Всякое сравнение хромает. Живые, по природе изменчивые театральные образования – не застывшие цветные пластинки... И все-таки сопоставление с мозаикой дает возможность нагляднее представить «детский» театр, по крайней мере, в двух отношениях.

Драмкружки, театрики, театры, студии – словно разного формата, прочности, цвета, интенсивности излучения кусочки смальты – разбросаны по городам и селениям России.

Но вот какое-то их количество в какой-то момент собирается в одном месте... Между разрозненными «элементами» начинают обнаруживаться связи, выясняются отношения. Впечатления от отдельных выступлений наслаиваются, контрастируют, дополняют друг друга. Возникает общая картина. Не всегда впечатляющая по причине однообразия и блеклости тонов.

На «Калужских театральные каникулах», начавших свою историю в 1996 году и собирающих детские театры до сих пор, складываются многокрасочные мозаики – выразительные комбинации цветовых пятен, линий, фигур. Если на первых фестивалях доминировали один, два коллектива, резко выделяясь на фоне, то к началу нового века при общей насыщенности красочных отношений, основные цвета не нарушают колорита картины. Что является следствием общего развития (*рас-цвета*) «детского» театра. И результатом целенаправленной селекционной работы организаторов «театральных каникул».

Слово «фестиваль», как известно, в переводе с греческого означает праздник, но это праздник особого рода, в нашем случае – театральный. Его природа противоречива. Его основа («позвоночник») – непрерывная череда спектаклей. Если между ними не возникнет цепной реакции, духа соревнования, если среди них не окажется общепризнанных фаворитов – ярких, свежих постановок, сыгранных не просто правильно и добротнo, но неожиданно, с самоотдачей, с искусством, – праздника не получится.

Если же на фестивале возьмет верх соперничество, если актеры и режиссеры будут думать только о том, какой диплом они получают, если на первые роли будут претендовать организаторы как вершители судеб, то опять – прощай, праздник.

Если театральные коллективы будут чувствовать себя гостями, а не активными участниками, если им не будет предоставлена возможность пробыть на фестивале от начала до конца, себя показать и других посмотреть, – о празднике нечего и говорить.

Если в составе жюри окажутся администраторы. А не специалисты...

Если профессионалы, даже первоклассные, не найдут нужного тона, не приложат усилий для того, чтобы между участниками возник диалог, атмосфера доброжелательного сотрудничества...

Если участники фестиваля будут размещены в разных концах города и встречаться только на спектаклях...

Если спектакли будут проходить на непригодных площадках...

Одним словом, для того чтобы фестиваль стал праздником по существу, а не номинально, надо приложить немало усилий, учесть множество факторов, соединить в единое очень разное, казалось бы, трудно совместимое.

Театр во все времена, подобно канатоходцу, балансирует, как с шестом, один конец которого – средоточие индивидуальной воли и дарования, второй – коллективного согласованного действия.

То же самое можно сказать о фестивале. Его успех зависит от яркости составляющих программу спектаклей и сопряженности целого. Когда игровая активность участников устремлена в двух направлениях – на выделение своего выступления из общего ряда и на создание общего фестивального действия, атмосферы солидарности, «соборности».

Праздничность всегда слагается из двух противостоящих, противоположных действий, элементов. Торжественных, возвышенных, ритуальных и смеховых, пародийных, снижающих

щих пафос. Одни утверждают незыблемость ценностей, норм, извечность повторяющегося круга жизни. Другие направлены на освобождение от стереотипов поведения, приветствуют текучесть жизни, подчеркивают относительность ее социальных форм, норм, правил.

«Калужские театральные каникулы» появились в ряду многих фестивалей середины 90-х годов прошлого века. Но очень скоро этот фестиваль вышел на передовые позиции как выразитель широкого общероссийского движения, как опора именно студийных форм и устремлений ДЮТа, его молодых, энергичных и талантливых соиздателей. Новые тенденции выражаются на «Калужских театральных каникулах» как в сценических поисках, репертуарных экспериментах, так и в самом стиле фестивального общения, формах коммуникации.

Сужу не понаслышке. В те годы участвовал более чем в 30 фестивалях разного уровня, статуса, направленности (Москва, Санкт-Петербург, Челябинск, Омск, Екатеринбург, Саратов, Вологда, Самара, Иваново, Геленджик...). На «Калужских театральных каникулах» впервые побывал в 1997 году. И восемь лет подряд в последнюю неделю марта отправлялся в Калугу, откладывая другие дела, отклоняя иные предложения.

«Калужские театральные каникулы» – фестиваль Всероссийский. Не только по статусу (проходит под патронажем Министерства культуры и Государственного российского дома народного творчества), но и по существу. Здесь выступили театры практически из всех регионов России: из Москвы и Подмосковья, Санкт-Петербурга и Ленинградской области, республик Коми, Марий Эл, Саха (Якутии), Удмуртии, Ханты-Мансийского автономного округа, Вологодской, Волгоградской, Иркутской, Кемеровской, Мурманской, Пермской, Ростовской, Саратовской, Свердловской, Тюменской областей, Красноярского края и, конечно же, из большинства областей центра России. Что характерно – в основном это театры не из столиц, краевых и областных центров, а из глубинки – небольших городов, поселков, сел. Их названия участники фестиваля зачастую впервые узнают из его афиши: села Кулешовка и Тьюбэй-Жархан, города Евмы, Скопин, Россось, Моршанск, Лесной, Губаха, Новозыбков... Называю селения, театры которых стали лауреатами фестиваля. Причем без всяких скидок на провинциальность, удаленность и прочие обстоятельства.

Многие театры приезжают в Калугу не по одному разу. Три театра побывали на четырех фестивалях, восемь коллективов

приезжали трижды, столько же выступали по два раза. Так что каждый год фестивальная программа представляет новые коллективы и театры, возвращающиеся в Калугу, чтобы показать премьерные постановки, доказать способность на большее, просто попасть в полюбившуюся среду. Правило такое: театры, завоевавшие лауреатское звание, получают право на следующий год приехать без предварительного просмотра, остальные проходят стадию отбора по видеоматериалам.

У каждого фестиваля есть свои достоинства. «Калужские театральные каникулы» впечатляют универсальностью. Это и смотр достижений детско-юношеско-молодежного студийного театра, всех его видов, жанров, направлений. И театральные праздники, общий для детей и взрослых, любителей и профессионалов, актеров и публики. И торжественный, возвышающий душу ритуал. И веселое весеннее каникулярное действо. В калужском фестивале счастливо сошлись и воплотились многие обстоятельства места и времени, условия из тех, что в иных местах удается осуществить отчасти.

Калуга во многих чертах сохранила милый сердцу россиянина облик старинного провинциального города, в большинстве случаев размытый индустриальным строительством. Центр – двух-трехэтажные особняки XIX – начала XX века. Неширокие улочки плавно уходят вверх или спускаются к реке. Храмы, величавые соборы, парк над окским обрывом. Виды Заречья. И вся эта красота – в пределах от силы часового неспешного пешего хода, утренней или вечерней прогулки.

Все фестивальные спектакли показываются в одном помещении – уютном, небольшом (250 мест) зале ТЮЗа, однако с просторным, светлым фойе. ТЮЗ размещен в здании, выстроенном в начале прошлого века, стоящем на Театральной улице, сохранившей, как и весь центр города, старинный, нестандартный облик. Немаловажная деталь – большинство участников живет в гостинице, от которой до театра рукой подать. Никаких потерь времени на сборы, переезды и сопутствующих опозданий. Все рядом, все вместе. (Хождение по номерам, в гости, далеко за полночь – обычное дело. Дежурные мирятся с «неуправляемым процессом».)

Фестиваль начинается одним, но всегда волнующим ритуалом: десятки зажженных на задних рядах свечей (в глиняных, изготовленных народными мастерами подсвечниках) передаются в темноте из рук в руки и наконец, достигая сцены, выстраиваются вдоль рампы. На закрытии свечи движутся в обратном порядке.

На фестивальную неделю непременно попадает Международный день театра (27 марта). Он отмечается по особой программе. В первой половине дня – паломничество по святым – в прямом и переносном смысле слова – местам, которыми богата Калужская земля: в Пафнутьев-Боровский монастырь, Оптину пустынь, имение Гончаровых Полотняный завод... Днем всего один спектакль, потом «капустник» и, конечно же, дискотека. В этот день по-особому ценится «команда», легко идущая на контакт, с удовольствием играющая на сцене, готовая мгновенно подхватить любую игровую ситуацию, возникающую за ее пределами, способная остроумно импровизировать в «капустнике».

Все названные фрагменты фестиваля вроде бы из разряда второстепенных... Но они во многом определяют атмосферу театрального праздника, создают среду, в которой спектакли предстают не чередой «показов», не объектами «отмотра» жюри, а элементами – важнейшими элементами фестивального действия, создаваемого общими усилиями.

Сейчас уже трудно представить калужский фестиваль без девушек и юношей с блокнотами, микрофонами, видеокамерами в руках. Без пресс-конференций после каждого (!) спектакля прямо в зале, по окончании представления. Без ежедневной газеты.

Еще не «остывшие» актеры, в костюмах и гриме, во главе с руководителем располагаются на авансцене. А в зале, сгрудившись на первых рядах, в проходах, зрители – участники фестиваля из других коллективов, публика «с улицы», дети и взрослые. Вопросы, ответы, короткие суждения об увиденном. Конечно, их количество, содержательность, эмоциональность зависят от впечатления. Утром следующего дня появляется газета «Кулиска». На ее страницах в фотографиях, заметках, репликах, интервью оживает и переживается предыдущий фестивальный день. А идет уже новый. И новые пресс-конференции, фотовспышки, интервью, заметки в блокнотах... Потом работа за компьютером до позднего вечера, до ночи. Чтобы на завтра появился свежий номер. И так каждый день.

Создатели «Кулиски» и ведущие пресс-конференций – учащиеся отделения журналистики Муниципальной экспериментальной школы дополнительного образования молодежи – ровесники актеров. (Преподаватели и кураторы отделения – Т.С. Груздева и А.А. Черникова. Редактор «Кулиски» последних лет – Мария Кириллова, выпускница отделения, сейчас – студентка Педагогического института.)

Перечитайте «Кулиску» номер за номером, и фестиваль ожи-вет как калейдоскоп событий, картин, эпизодов, драматичных и комичных ситуаций, столкновения различных мнений.

Мне меньше всего хотелось бы создать у читателя впечатле-ние идиллической картины. Идиллии нет и не может быть ни в одном театре, ни на одном фестивале. Природа фестиваля, как и самого театра, противоречива. Спектакль, как и фестиваль, рож-дается из соперничества дарований, проявления индивидуаль-ной воли и коллективного согласованного действия.

Естественно, что основная игровая активность коллекти-вов на калужском фестивале направлена прежде всего на успех своего выступления, на выделение из общего ряда. Здесь, как на любом фестивале, возникает соперничество, его участники ост-ро переживают успех и неуспех. В среде актеров, режиссеров, членов жюри неизбежны расхождения в восприятии и оценке увиденного. Вопрос в том, как разрешаются напряженные ситуа-ции, к какому общему знаменателю стремится и приходит фести-вальное сообщество.

Калужский фестиваль ориентирован прежде всего на вы-явление сценического художественно-творческого потенциала «детского» театра. Здесь в ряду более или менее ярких, талант-ливых постановок чаще, чем где-либо, появляются спектакли-события, заставляющие по-новому взглянуть на возможности «детского» театра, пересмотреть наши представления о том, что могут и что не могут в театральном творчестве современные дети школьного возраста.

Парадокс, но именно появление незаурядных сценических произведений, созданных сверстниками, неоспоримость под-линного таланта, мастерства и самоотдачи самым благотворным образом влияют на атмосферу фестиваля. Воодушевление, эмо-циональный подъем, вызванный неординарной коллективной ра-ботой, объединяет зал, снимает напряженность, горечь неудачи, заряжает энергией, открывает перспективы. Отсвет настоящего успеха падает на всех участников фестиваля. При этом огромное значение имеет стиль работы жюри, способность специалистов не самовыражаться, не *судить*, а вместе с руководителями театров *рассуждать* над тем, что представляет собой каждый спектакль в контексте фестиваля, современной культуры.

Первое, на что обратили внимание калужские форумы – на преувеличенность извечной репертуарной проблемы. Особенно муссируемой в связи с «детским» театром. На его территории

наглядно столкнулись две позиции – инерционная и поисковая. Жалобы на отсутствие «настоящей» «современной» драматургии, подходящего литературного материала неиссякаемы, непрестанно звучат с трибун совещаний, научно-практических конференций. Ответные меры – конкурсы на создание «современной» пьесы – завершаются, как правило, мизерным результатом.

Калужский фестиваль дал свой ответ, как эту проблему можно и надо решать в новое время. Здесь не услышишь пресловутых жалоб на отсутствие добротных «детских» пьес.

Одно из важнейших достижений «Калужских театральных каникул» – репертуарные открытия, неординарные авторские инсценировки. Проблема репертуара – проблема личности руководителя коллектива, его кругозора, активности или лености его мысли, приверженности устаревшим нормам, возводимым в ранг непреходящих ценностей (идейных, нравственных, религиозных, эстетических).

Расширение и обогащение репертуара современного детского театра, как показали калужские фестивали, идет по нескольким направлениям.

Известно, что репертуар театра – не перечень пьес, а названия спектаклей, т.е. текстов, разыгрываемых («поставленных») на конкретной сцене, интерпретированных режиссером и актерами конкретного театра. А это значит, что «старые», «заигранные» тексты могут звучать свежо и оригинально.

Одним из фаворитов калужского фестиваля 1997 года стал муниципальный Лицейский театр из Омска. Он открыл для ДЮТа не сходящий со взрослой любительской сцены водевиль В. Соллогуба «Беда от нежного сердца», вернув ему первозданную наивную прелесть, искренность, лиризм и юмор. Перед зрителями предстали не вырядившиеся в придурковатых стариков и жеманниц многоопытные любители, а современные 15–17-летние молодые люди с хорошей вокальной, хореографической выучкой. Слегка – пластически и интонационно – обозначая возраст, они сосредоточились на перипетиях сюжета, на его неожиданных поворотах, ритмических переломах – на всем, что составляло игровую стихию. Тут и ложь разоблачалась, и легкомыслие осуждалось, и добродетель вознаграждалась. Без натуги и глубокомыслия, легко и весело, как и положено в водевиле.

При обращении к известным сказочным сюжетам постановщики стремились понять истоки и освоить приемы народной смеховой культуры.

В спектакле «Русская шкатулка» (г. Красноярск, руководитель Ирина Букатич) сказка рождалась из хоровода, гулянья.

Причем хоровод здесь являлся не просто отправной точкой, обрамлением двух представлений («Муха-Цокотуха» К. Чуковского и «Сказка о попе...» А. Пушкина), но и сюжетообразующим элементом. На гулянии – в пляске, песне, частушке – возникало соперничество, желание лучше выступить на глазах потенциального ухажера, перещеголять подруг. Оно-то (соперничество) переходило затем в «сцены», составляло их сюжетно-смысловую основу. (В «Мухе» это получилось, в «Попе...», к сожалению, не реализовалось.)

За счет активного включения в действие персонажей второго плана, коллективного разыгрывания всех событий («Сказка о попе и работнике его Балде») режиссеру Ларисе Старцевой и ее актерам (Детский театр-студия «Тутти-Фрутти», г. Лесной Свердловской области) удалось создать остроумное и яркое, грубовато-шутейское зрелище. Здесь группа исполнителей – «народ» – перемещалась вместе с Балдой с базара на поповское подворье, потом на берег моря и обратно – испытывать крепость «толоконного лба». Именно эта ватага выступала заводилой и двигала интригу.

Создатели спектакля сценически развернули события сказки, используя пантомиму, танец, врезая дополнительный текст, но не нарушая стилистических и смысловых опор произведения. Так, уложившийся в несколько строк эпизод сказки («Пошел поп по базару, посмотреть кой-какого товару») превратился в многоясную сцену, включавшую инсценировку известного стихотворения С.В. Михалкова о том, как старик продавал корову. Именно Балда взялся выручить незадачливого хозяина и вдохновенно расписывал достоинства неказистой буренки (ее играли «ряженные»). Такая «рекламная пауза», остроумно врезанная в сказку, обогащала действие. Как и гротесковый танец Попа и Попадьи, выразивший их торжество по случаю удачной выдумки – послать Балду к чертям за оброком. Чертей же «корчила» не веревка в руках Балды, что на сцене всегда выглядит неубедительно, а кураж разгулявшегося «народа». Черти буквально обалдевали в людском хороводе-круговороте, теряли всякую способность что-либо соображать.

Оптимизм, веселье, находчивость, остроумие – эти естественные качества героев сказок особо ценятся юными актерами. Постоянно повторяющийся в разных обличьях Иван-дурак (Емеля, Балда, Буратино, Пеппи, Кот в сапогах) вольготно чувствует себя на калужском фестивале. Здесь никому и в голову не придет сомневаться в правомерности появления «Сказки о попе...» на «детской» сцене (по причине ее «безнравственности»,

«издевательства над служителями церкви», наглости Балды, необходимости – детям! – играть «чертей»), с чем приходится сталкиваться в других местах. А как иначе? Ведь обман, одурачивание составляет главный сюжетный стержень подобных сказок (В.Я. Пропп), а хитрость – есть основное оружие слабого против сильного, наделенного социальной или волшебной властью. Каникулы! Да еще театральные! Самое время подурачиться, посмеяться, поёрничать, устроить на сцене «перевернутый», «наоборотный» мир в противовес серьезному, упорядоченному, распisanному по часам «учебному процессу».

Активно использовался прием перевода произведения в иной жанр. Благодаря этому известные тексты получали новую сценическую жизнь. В 1997 году «Муха-Цокотуха» (театр Пошатовского СДК Арзамасского района Нижегородской области) была разыграна как опера, музыку которой сочинил руководитель театра Н.В. Назаренко. Народный театр «РАМС» из города Россоши Воронежской области обратился к сказке-опере «Репка», сочиненной еще в начале века Е. Гай-Сагайдачной (либретто) и В. Сокольской (музыка) для домашнего усадебного театра. Арии, ансамбли, хоры, танцевальные номера – все исполнялось безукоризненно. Вокальная, артистически-игровая, хореографическая подготовленность исполнителей всех возрастов позволила представить «Репку» как развернутую комическую оперу. Персонажи известной сказки (в том числе и Репка) стали действующими лицами забавной и, конечно же, поучительной истории.

На фестивале 1998 года театр-студия калужской школы № 24 представила «Волка и семерых козлят» в форме рассказывания, с включением сцен-картин. Девочка-рассказчица вела спектакль, органично взаимодействуя с группой актеров-малышей, которые не изображали животных, а с увлечением играли в Волка, Козу и козлят.

Пушкинские юбилейные торжества 1998–1999 годов оставили противоречивые впечатления. Удручало то, что имя поэта, его наследие еще раз было *использовано*. Политики, амбициозные интеллектуалы, гаеры всех мастей, просто неумные администраторы подвергали юбиляра экзекуции – каждый на свой лад: пошлостью, подгонкой под «концепцию», попсовый стандарт, махровую псевдонародность. Но в тот же год юбилея многие соотечественники – в первую очередь *молодые люди и дети* – открыли Пушкина. С чужих слов знали, что Он – гений, верили, что Он – гордость нации... И вдруг почувствовали живого, близ-

кого, понятного человека, удивительным образом способного выразить то, что творится в пробуждающейся для жизни душе. Впервые ощутили, что значит – *дар речи*.

С Калугой Пушкину повезло. Почти каждый год здесь, на фестивале, звучит его слово. Играют не только сказки, но и драмы, инсценировки повестей, поэм, поэтические композиции: 1997 – «Моцарт и Сальери», 1998 – «Сказка о Попе и работнике его Балде», 2000 – две «Барышни-крестьянки», «Раз в крещенский вечерок» (по мотивам сказок Пушкина) и «Евгений Онегин», 2001 – «Сны о Царском Селе», 2002 – «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях».

Ну а в юбилейном 1999 году Калужский фестиваль превзошел самые смелые ожидания. Играли «Графа Нулина», «Пиковую даму», «Пир во время чумы»...

Вот и – «Здравствуй, племя, младое, незнакомое!» Здравствуйте, Александр Сергеевич! Мы помним заветные строки:

Я скоро весь умру. Но тень мою любя,
Храните рукопись, о други, для себя.
Когда гроза пройдет, толпою суеверной
Сбирайтесь иногда читать мой свиток верный,
И долго слушая, скажите: это он;
Вот речь его. А я, забыв могильный сон,
Взойду невидимо и сяду между вами.
И сам заслушаюсь, и вашими слезами
Упьюсь...

В Калуге мы могли не раз повторить: «...Это он; / Вот речь его».

Афиша юбилейного фестиваля включала и привычные названия, вроде «Сказки о царе Салтане» (Детский театр «Лабиринт», г. Выкса Нижегородской обл.), и характерные для любителей композиции по поэтическим произведениям, к примеру – «Мы с Пушкиным на дружеской ноге. Лицейские картинки» (Театр-студия «Скворечник», г. Нижневартовск Тюменской обл.).

Не все руководители коллективов, обращавшихся к популярным произведениям, сумели свежо взглянуть на материал. В какой-то степени это удалось детской студии театра «Эксперимент» из города Энгельс Саратовской области (руководитель С. Колпаченко), представившей «Сказку о Попе и работнике его Балде», а также театру «Городок» из села Кулешовка Азовского района Ростовской области (руководитель Н. Жеребило), сыгравшему «Золотую рыбку».

Однако калужский фестиваль каждый раз разворачивает детский театр какой-то новой, неожиданной гранью, неведомой стороной, заставляет говорить о «театре, где играют дети», как о серьезном явлении театрального творчества.

Популярная «Сказка о мертвой царевне и семи богатырях» в исполнении театра-студии «Родничок» из Ангарска (режиссер Т. Хамитов) предстала как развернутое многоэпизодное зрелище, эпико-драматическая поэма о коварстве и любви, о кознях зла и победе добра. Юношеский театр «Палитра радости» села Золотое Саратовской области проторил свою тропу к поэту через инсценировку народного сказа о Пушкине пинежской сказительницы М.Д. Кривополеновой, записанного писателем Б.В. Шергиным. В сказ включили отрывки из «Евгения Онегина», «Цыган», лирические стихотворения и романсы на слова поэта. Но включили своеобразно. Народно-бытовая интерпретация событий из жизни Пушкина, о которых повествовала сказительница (ее играла С. Бурикова – руководитель театра), переключалась с произведениями поэта, как бы разыгранными деревенскими парнями и девочками. При этом смыслы и форма «высокой» поэзии естественно трансформировались («снижались»), художественные образы воспринимались и воспроизводились в народно-поэтическом ключе. Состоялось зрелище, задуманное, а главное – во многих компонентах реализованное в жанре «примитивизма», сценического «лубка», – явление редкое на фоне бесконечных эстрадных квазифольклорных шоу.

Но главное, чем поразил юбилейный калужский фестиваль, – «недетским» отношением к классике. Говоря так, я, конечно же, имею в виду весьма живучие стереотипы понимания «детскости», того, что может и чего не может осознанно почувствовать и выразить ребенок в том или ином возрасте, что вредно и что полезно в процессе его психического развития, эстетического воспитания, социализации и т.д., и т.п.

Фестиваль 1999 года убедительно показал, что «детский» театр активно расширяет репертуар за счет вовлечения в свою орбиту произведений, ранее казавшихся недоступными и даже недопустимыми.

Признаюсь, познакомившись с афишей фестиваля еще до отъезда в Калугу, я был немало удивлен и заинтригован. «Граф Нулин», разыгрываемый школьниками? Да... «Пиковая дама!» – как это? «Пир во время чумы» – возможно ли?

Невольно вспоминалась реакция ревнителей благонравия еще при первом появлении «Графа Нулина» в печати. Двадцать

типятилетнего поэта упрекали в безнравственности, выражали негодование: ведь поэму могут прочесть шестнадцатилетние барышни... Руководителю театра-студии «Диалог» из города Губаха Пермской области Л. Зайцевой, поставившей «Графа Нулина» со своими 15–17 актерами, тоже пришлось почувствовать неприязнь современных «классных дам». Спектакль с трудом пробивался на фестиваль. В Калуге его исполнение стало событием. (Подробнее о спектакле см. в главе «Любовь Зайцева. Ступени театра».)

В спектакле «Пиковая дама» театра-студии «Зеркало» ДТДЮ Балтийского района г. Калининграда основными действующими лицами предстали не героини повести (Графиня, Германн, Лиза), а ...карты: группа юных актрис, облаченных в красно-черные костюмы, во главе с Пиковой дамой. (Авторы сценария и постановщики Е. и В. Слипко.)

Спектакль начинался и завершался эффектными «живыми картинками». Полуосвященная сцена заполнена фигурами, застывшими в позах карточных «дам» и «валетов». Между ними медленно двигалась высокая статная особа в широкополой шляпе, таинственно затеняющей молодое властное лицо. «Пиковая дама» прикасалась к «картам», вглядывалась в лица, как бы совершая некий таинственный ритуал. Начиналось действие, где именно «карты» влияли на ход событий, склоняли Германна и Лизу к роковым поступкам. Это они – «карты» – передавали письма, зачитывали их адресатам, провоцировали Лизу на невероятный для запуганной, скромнейшей воспитанницы шаг – назначение ночного свидания в доме графини, в своей комнате. Это они втягивали Германна в игру, торжествующе-издевательски подчеркивая сначала успешный ее ход, потом трагический финал.

Остроумное драматургически-сценическое решение функционально оказалось очень емким. Оно позволило эффектно перевести прозаическое произведение в драматическое, сценически развернуть интригу. И что очень важно: этот прием избавил малоопытных, профессионально неподготовленных, но способных, увлеченно и осознанно действовавших исполнителей Германна и Лизы от индивидуального, непосильного выражения трагических состояний. Роковой характер совершающихся событий выражался коллективным действием, совокупной пластической разработкой картин, сочетанием слова, жеста, движения, цвета и света, звучания музыкальных фрагментов.

Гибельная игра страстей, всецело отдаваясь которой человек превращается в марионетку, – эта не новая, но не теряющая своей

актуальности мысль утверждалась театром без назидательности и глубокомыслия, со свойственным современной сцене подчеркиванием игровой природы театрального действия, к какому бы жанру оно ни относилось.

«Граф Нулин», «Пиковая дама» стали лауреатами, лидерами III Калужского фестиваля. В оценке были единодушны и зрители, и участники, и эксперты. А через два года – на V Калужском фестивале – театр «Зеркало» получил Гран-при, показав остроумно решенный в стиле пародии «Дядюшкин сон» Достоевского.

Неисчерпаемый источник пополнения репертуара – как показал калужский фестиваль – поэтические и прозаические тексты. Бери и превращай в сценические произведения. Как это с успехом сделала И. Власова, инсценировав малоизвестную повесть Саши Черного «Дневник фокса Микки» (театральная студия «Арлекин, г. Лесной Свердловской области»). Среди лауреатов фестиваля был и спектакль «Ваня Датский» – инсценировка рассказа Б. Шергина в исполнении театра-студии «Палитра радости» (г. Красноармейск Саратовской области, руководитель С. Бурикова).

На калужской сцене мы увидели оригинальную переработку для театра повести Брэдбери «Вино из одуванчиков» (театр «Yes!», г. Санкт-Петербург, автор и режиссер С. Курбатова). А театр-студия «Код» из Перми (режиссер М. Оленева) показал захватывающее пластическое действие «Легенды земли Пермской», в основу которого легли сюжеты коми-пермяцких сказок.

* * *

В современной жизни редко подлинны праздники, праздники не по названию, не по внешним атрибутам, а по сути, по праздничному самоощущению, радости и воодушевлению их *участников*. Настоящие праздники рождаются исподволь, укorenяются, их ждут.

«Калужские театральные каникулы» из таких вот подлинных театральных праздников. Когда завершился десятилетний цикл, они, к сожалению, потеряли многое из своих достоинств. В небольшой степени потому, что стали чередоваться с «каникулами» в Ангарске. По тем или иным причинам отошли от дел многие его зачинатели и вдохновители. «Калужские театральные каникулы» продолжают жить, хотя и, естественно, иной жизнью.

(О калужском фестивале см.: Театральные каникулы. Проблемы развития детского и юношеского театра. Сб. статей и материалов / Сост. А.П. Шульпин. М., 2004; Шульпин А. В Калугу, на театральные каникулы! // Праздник, 2004, № 5).

Глава 7. Любовь Зайцева. Ступени театра

В конце 2000 года в небольшом уральском городе Губаха (50 тысяч населения) открылся Молодежный театр. По распоряжению главы городской администрации Г.И. Мишустина, в целях «удовлетворения потребностей населения в сценическом искусстве». В самом факте нет ничего исключительного. На просторах нашей родины подобное случается не так уж редко. Муниципальные театры создаются на базе любительских коллективов, набираются из числа «свободных художников».

В Губахе случай особый.

Художественный руководитель Молодежного театра Любовь Федоровна Зайцева за годы самостоятельной (после окончания вуза) жизни шаг за шагом, начиная с обычного драмкружка при Доме пионеров, развернула театральный учебно-творческий комплекс. Молодежный театр – его завершающая часть. Базой, отлаженной структурой является Студия.

В Студии занимается 150 детей и молодых людей в возрасте от 7 до 18 лет под руководством 11 педагогов. Программа занятий распределена по трем (как их называет сама Любовь Федоровна) ступеням.

Первая ступень именуется «Развивающие театральные игры». По этой программе занимаются три учебные группы младших школьников.

Вторая ступень – двухгодичная «Театральная школа». Здесь тоже три группы.

«Труппа» – да, именно так называется *третья ступень* – группа юношей и девушек, прошедших «театральную школу».

«Труппа» – это модель настоящего театра. Здесь продолжают занятия (актерский и речевой тренинг), но основная работа сосредоточена вокруг подготовки спектаклей, предназначенных для зрителя. Их показывают в зале Студии, с ними гастролируют, выезжают на фестивали. Здесь состоялось много премьер. В их числе «Голый король» Е.Л. Шварца, «Снегурочка» А.Н. Островского, «Ромео и Джульетта» Шекспира.

Слово «ступень» как нельзя лучше характеризует содержание, стиль работы Студии. Поступая в нее, дети (и их родители) знают, что они вольны «сойти» с любой ступеньки или задержаться в том «цехе», «классе», где им больше всего нравится. А могут, если их поведет любовь к театру, пройти все ступени и на завершающем этапе попробовать «на вкус», что такое актерская профессия. Конечно, не в полной мере, но в весьма приближенных условиях. До третьей ступени доходят немногие – 10–15 человек, не каждый выдерживает нешуточную двойную нагрузку (общеобразовательная школа и Студия). Но тот, кто оказывается в «труппе», кто проводит в ней последние два-три года, надолго запоминает эмоциональный и интеллектуальный подъем предпремьерных и премьерных дней, гастрольных поездок, многодневные фестивальные погружения в насыщенную театральную среду.

Впервые я встретился с Л.Ф. Зайцевой и ее воспитанниками в 1999 году, на Всероссийском фестивале «Калужские театральные каникулы», посвященном 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина. Нас, членов жюри и все фестивальное сообщество, покорила тогда «Граф Нулин», сыгранный 15–17-летними актерами. Спектакль воспринимался как настоящее сценическое произведение, без всяких скидок на «самодеятельность». Театр легко, без напряжения вошел в контакт с поэтическим текстом, что, согласитесь, случается не часто. Спектакль непринужденно монтировался из сцен, перетекавших одна в другую, не разрушая естественного течения и звучания поэмы. Шумные проводы на охоту хозяина-барина. Трепетный бег Натальи Павловны – Елены Михальчук (прекрасный пластический этюд) – к завалившейся на мосту карете неожиданного гостя. Флирт за обеденным столом, сопровождаемый комментариями Автора. Ох уж этот Автор (Антон Морозов) – круглолицый, с обаятельной улыбкой, лучистыми лукавыми глазами! Актер изящно балансировал на грани разных игровых «реальностей». То вступал в общение с персонажами на правах действующего лица, то принимал позу внешнего наблюдателя, комментатора событий, то вообще отвлекался на свои собственные воспоминания и переживания,

обращаясь к зрителю как задушевному другу. Ну совсем в духе Александра Сергеевича. А эротический сон графа Нулина (Алексей Никулин)! Когда дворовые девки явились ему во сне в роли соблазнительниц. Воспаривший граф, проснувшись, конечно же, не мог не отправиться в рискованное путешествие к спальне Натальи Павловны...

Юность исполнителей в руках Зайцевой из «недостатка» превращалась в достоинство. Атмосфера спектакля складывалась из юмора, легкой иронии, театрально-игрового озорства и лирики. Без малейшего уклона в пошлость. Пикантность ситуации, в которую вовлекались Наталья Павловна и Нулин, в спектакле была порождена не действиями искушенных искателей любовных приключений, а пылкостью молодости, естественным порывом провинциальных романтиков, наивных почитателей французских книжек.

После Калуги губахинцы успешно показали «Графа Нулина» на пушкинском фестивале в Пскове, где играли бок о бок с профессиональными театрами. В последующие годы наши пути не раз пересекались на фестивалях (в Саратове, той же Калуге), в СТД, где Зайцева занималась в режиссерском семинаре.

И вот я в Губахе. Приглашен на праздник «День рождения театра», отмечаемый ежегодно. Но это скорее повод. Главное – познакомиться с театром Зайцевой на месте, в реальном пространстве. Расскажу о том, что видел своими глазами.

Первое, что увидел, был дом (да, именно Дом, а не помещение), в котором живет Студия «Диалог», – специально переоборудованное здание бывшего детского садика. Естественно, сначала меня повели в театральный зал. Извинившись, прерываем репетицию. Любовь Федоровна пояснила, что зал образован из двух смежных комнат (внутренняя стена разобрана) и утепленной (возведена внешняя стена) веранды, превращенной в аппаратную и бутафорский цех. В зале достаточно просторная сценическая площадка и амфитеатр на 70 мест.

Потом мы прошли через фойе, гардероб, маленькую костюмерную – хранилище костюмов, попали в костюмерный цех, где они изготавливаются. Где дети под руководством преподавателя изучают историю костюма и учатся (на куклах) их шить. В пастижёрской мастерской изучают прически и грим, тоже на куклах. Голубой и розовый залы предназначены для занятий хореографией, сценическим движением, актерским мастерством, музыкой...

По ходу дела выяснилось, что во время реконструкции зала многое сделано руками педагогов и старших ребят под руковод-

ством мастеров. Возглавлял работы муж Зайцевой – Сергей Васильевич – глава фирмы по ремонту промышленного оборудования.

В коридорах, комнатах мы встречали детей разных возрастов, молодых людей – старших студийцев и педагогов. Приветливые, улыбающиеся лица – со многими я уже знаком по прежним встречам. Обстановка деловая и раскрепощенная. Любовь Федоровну иногда останавливают – нужен совет. Впереди напряженные денечки – Праздник рождения театра, спектакли, встречи гостей. Но никакой суеты, ажиотажа. Только блеск в глазах.

Зайцевой повезло – Центр детского и юношеского творчества, под патронажем которого работает Студия, в те времена возглавляла Елена Петровна Власова, с первых шагов оценившая потенциал молодой руководительницы театрального коллектива и с тех пор неизменно поддерживавшая ее самые смелые начинания. Она проявляла живой интерес ко всему, что происходило в Студии. В дни пребывания в Губахе я встречал Елену Петровну не только на «мероприятиях» Студии, но и на спектаклях Театра «Доминанта», на деловых разговорах с актерами после просмотра. Я чувствовал ее интерес ко всему театральному «ведомству» Зайцевой, волнение за успех ее нового предприятия.

В Студии я видел урок сценического движения, отрывок из пьесы П. Мериме «Случайность» (ее репетировала «труппа»), спектакль учащихся «театральной школы» – «Веселый Роджер» Д. Салимзянова. Исполнители «Веселого Роджера» с присущим возрасту задором подтвердили – им ведомо, что такое актерская подготовка. Они отлично чувствовали жанр, понимали, что изюминка спектакля – в двойной игре, в пересечении двух планов. Как актеры, они изображали дворовые компании мальчишек и девчонок, которые, в свою очередь, играли в пиратов. «Морские волки» и «Морские кошки» соревновались, кто кого ловчее облапошит на пути к воображаемым сокровищам. Игра срывалась неожиданным образом. В один из моментов отчаянной схватки Юнга-волчонок и Юнга-котенок внезапно выпадали из ритма боя и отведенных им пиратских ролей. В новом измерении иные ритмы, пластика, исчезали резкие звуки, останавливалось время. Только Он и Она, маленькие, хрупкие и... в тельняшках. Ничего особенного. Но впечатляло.

Родители, как я понял из встреч, из атмосферы жизни студийного Дома, охотно ведут детей к Зайцевой. Думаю, что причина не только в ее театрально-педагогической и режиссерской одаренности. Зайцева – цельная натура, человек редкой сейчас склонности к универсальному жизнепроявлению. Она сама мать

троих детей: два парня и девочка. Все с малых лет с увлечением занимались в Студии (старший сын Кирилл окончил в 2008 году Театральное училище им. Щепкина при Малом театре и принят в труппу МХАТ им. Горького, другой сын – Костя – учится в Пермском государственном институте искусства и культуры). Муж – первый советчик и помощник в решении организационно-производственных проблем. Малый семейный круг Л.Ф. Зайцевой органично вписался в большой – Студийный, постепенно обраставший все новыми родственниками и друзьями. Если взять деятельность Зайцевой и ее коллег вкупе, если познакомиться со всем, что фактически составляет губахинский театральный ареал, то расхожие выражения типа «культурные связи», «единое культурное пространство» окажутся не лишены истинного смысла.

Я был участником праздника, ежегодного «Дня рождения театра», собравшего всех вместе: студийцев – больших и малых, актеров, педагогов, родителей, друзей. Как всегда съехалась большая группа выпускников прошлых лет – нынешних студентов, инженеров, служащих. Праздничная мозаика включала театрализованные приветствия, конкурс групповых импровизаций на заданную тему – «цвет и свет», торжественно-шутливые ритуалы приема в «старики» и «актеры». Новоиспеченные актеры клялись «всегда на крыльях лететь в родной театральный дом по первому зову Л.Ф.З...»

«День рождения театра» – не единственный общий сбор губахинских театралов. Каждой весной, на природе, в живописном уголке Урала при большом стечении друзей и родственников празднуется «День кукушки». Летние и зимние походы с неизменными концертами у костра тоже собирают немало участников. В помещении Студии проходят вечера для учащихся (старшеклассников и малышей с родителями). Отчетные выступления, выпускные вечера, дни рождения студийцев и педагогов...

Но главное, конечно, это непрерывное функционирование Студии. Ее работа, повседневная жизнь, маленькие и большие дела, заботы, удачи, промахи, поиски и открытия – каждого и всех вместе. «Выращивание живого из почки», «от простого к сложному, от неведомого к узнаваемому, постепенно, посильно, радостно» – принципы Л.Ф. Зайцевой. Радостно! Я знал, что в числе близких театру людей Л.В. Атавина – директор трикотажного производства. При встрече я спросил Людмилу Валентиновну, при каких обстоятельствах она познакомилась с Л.Ф. Зайцевой. Честно говоря, думал, что инициатором была Любовь Федоровна. Ошибался.

Л.В. Атавина несколько лет назад привела в Студию одного внука, затем другого. Мальчишкам понравились театральные игры. Оба надолго обосновались в Студии. Ринат и Игорь, будучи студийцами второй ступени, с увлечением играли в «Веселом Роджере». Один – юнгу, другой – кока. Людмила Валентиновна, конечно же, непременно посещала отчетные вечера, показательные уроки, премьеры и спектакли. Ей нравилось, как Л.Ф. Зайцева вела Студию. Двух женщин сближало, как я понял, еще и то обстоятельство, что каждая ставила на ноги, развивала новое для Губахи дело. Работали с душой, на перспективу. Однажды у них возник совместный проект – Театр моды. Актеры демонстрировали образцы новой продукции трикотажного производства, а предприятие помогало «одевать» спектакли.

Так родилась «Шахматная фантазия»: музыкально-пластическая композиция – соперничество двух, Белой и Черной, королей, сопровождаемых многочисленной свитой придворных. Этой композицией в 2002 году открылся муниципальный Молодежный театр «Доминанта».

Не знаю, как давно появилась у Зайцевой мысль о профессиональной сцене, осознает ли она в полной мере всю сложность затеянного. Понял одно – Зайцева не отступит, не откажется от идеи. И дело тут не в каких-то непомерных амбициях. Она убеждена, что без Молодежного театра остановится творческий рост Студии, зачахнет все ее дело, а вместе с ним и она сама. Необходимо движение вперед. Зайцева сама непрерывно учится: семинары, курсы, заочный режиссерский факультет, специально ориентированный на «детский» театр. Она не хочет больше терять своих учеников, каждый раз оставаясь у «разбитого корыта».

К тому времени, когда окончательно сформировалась структура Студии, все явственнее стал проявляться ее творческий ресурс: старшая группа на завершающей стадии не раз обнаруживала качества сценического ансамбля. И раз за разом распалась...

Каждый год молодые люди, завершив среднее образование, покидают родные места, уезжают в большие города, где есть специальные учебные заведения, где можно приобрести желанную профессию и работу. Ученики Зайцевой стали все чаще примериваться к театральным профессиям. Пробовали и поступали в творческие вузы. Двое моих знакомых по «Графу Нулину» оказались в Москве. Елена Михальчук окончила Школу-студию МХАТ, Антон Морозов – ГИТИС. Оба работают в московских театрах. Третий – Алексей Никулин – завершил учебу на заочном

режиссерском факультете Пермского института искусства и культуры.

В планах художественного руководителя коллектива нет ничего экстраординарного. Любовь Федоровна уверена, что со становлением Молодежного театра часть бывших учеников будет возвращаться в родной город, в свой театр, играть, преподавать в Студии. В Студии можно экспериментировать, апробировать материал для большой сцены. А большую сцену надо выстраивать, опираясь на толщу губахинского народонаселения, на распространенные и устойчивые представления о «настоящем» театре. Спектакли, идущие на сцене Молодежного, – негласная, легко «читаемая» декларация о намерениях: учитывать разные интересы и вкусы публики, представлять разные грани сцены.

«Червоный валет» М.И. Цветаевой – маленькая романтическая трагедия. Про любовь и измену в иллюзорном мире изящных карточных кавалеров и дам. Про свору завистливых, злобных и похотливых придворных. Про идеальную и гибельную любовь юноши – Червоного валета – к своей госпоже, Червоной королеве.

«Абрикосовый рай» Е. Исаевой – мелодрама. Двое мужчин и две женщины. История несостоявшейся любви, несложившихся отношений. С появлением в финале то ли Ангела-хранителя, то ли Змея-искусителя в образе юной и привлекательной особы.

«Кукла для невесты» А. Коровкина – «народная» комедия, с элементами фарса, детектива, мелодрамы. Мать и дочь вовсю готовятся к свадьбе. К последней и решительной. По расчету. Все предыдущие расстраивал молодой сосед, влюбленный в невесту без взаимности по причине пьянства и драчливости. Женщины заготавливают немереное число бутылок самогона, складывают батоны колбасы. Но свадьба снова расстраивается. К удовольствию зрителей, которые давно уже наблюдают за реальной свадьбой, разворачивающейся на их глазах, мать невесты и отец буйно-драчливого претендента постоянно и вроде бы случайно встречаются. Грубовато-ласковые перепалки – с неперемной дегустацией очередной партии самогона, с нечаянными уединениями то в доме, то в бане – и составляют по существу стержень действия. В финале эта пара и отправляется в загс «расписываться», с куклой на капоте трактора.

«Сказка про то, как туман друга искал» Н. Обрамцевой – спектакль для самых маленьких зрителей. С игровой программой после окончания действия, которую проводят педагоги Студии.

Все четыре спектакля поставлены Зайцевой. Режиссура направлена на выявление интриги и исполнительских возможностей актеров. Никаких постановочно-концептуальных изысков. Только в «Червонном валете» она позволила себе поиграть с пространством сцены, выстроить несколько эффектных статуарных и динамичных мизансцен.

На трех спектаклях для взрослых зал (300 мест) был полон. Публика действительно пришла через кассу. Принимали благожелательно. Тишина, смех, аплодисменты – все на своем месте, все по делу. В конце актеров вызывали несколько раз.

На этой благостной ноте можно было бы и закончить. Если бы не знать, на какой зыбкой материальной основе существует Молодежный театр. Не буду вдаваться в подробности, входить в детали. Скажу о главном. Театр не имеет собственного помещения. Несколько лет он размещался в городском кинотеатре «Октябрь», где Молодежному театру, в штате которого 10 человек, было выделено два дня для репетиций и показа спектаклей. Потом коллектив был переведен во Дворец культуры. До решения проблемы.

Часто случается так, что временное становится постоянным, а компромисс проходит по черте, перечеркивающей суть начинания.

Парадокс, но в небольшом, небогатом городе театр не может быть бедным. Ни в эстетическом, ни в прямом – материальном – смысле. Залог его успеха – в противостоянии обыденности. В создании комфортных условий для актеров и публики.

Молодежный театр не мог состояться как квартирант забытого богом, промерзающего в холода кинотеатра «Октябрь». Актерам и публике необходим небольшой (как тот же «Октябрь»), но собственный Дом – теплый, уютный, обжитой. Начинающийся действительно с вешалки, где можно оставить уличную одежду и остаться в нарядном платье, костюме, туфлях.

Боюсь, что при нынешнем статусе, штатах, зарплате, «одежде» сцены, спектаклей и исполнителей, театр очень скоро потеряет привлекательность и для актеров, и для публики. Зайцева надеется на другой исход.

2008 год принес долгожданные перемены. Как это чаще всего бывает в наше время, по той причине, что в Губахе сменилась власть. Главой администрации стал давний поклонник театра Анатолий Сергеевич Гулин – до этого директор технологического колледжа. Сначала он приходил в театр с женой, учительницей, которую приглашали ученики и одновременно студийцы

«Диалога». Потом стали приглашать уже его студенты – подростки актеры Л. Зайцевой. Так Анатолий Сергеевич превратился в театрала. И когда стал главой Губахи, принял решение передать театру малый зал (60 мест) небольшого и уютного Дома культуры, принадлежавшего ранее заводу «Металлист». В зале произвели ремонт, подвели электропроводку, способную выдержать напряжение осветительных приборов. Любовь Зайцева и ее воспитанники обрели свой собственный небольшой дом. И мечтают на базе Дома культуры создать театральный центр.

Воодушевленная поддержкой и пониманием, Любовь Федоровна развернула бурную деятельность в разных направлениях театрально-игровых форм. Регулярно играют спектакли «Граф Нулин» по Пушкину, «А все-таки она вертится...» Хмелика, «Священное чудовище» Кокто, «Считаем до пяти» Бартеньева, «Аве Мария Ивановна» Калинина. Любовь Федоровна хочет вдохнуть энергию в «низовую» самодеятельность – ту, что скромно живет в небольших организациях, в цехах заводов, школах, классах, в домашнем кругу, оживляясь по праздникам. С этой целью Л. Зайцева в 2008 году провела Пушкинский фестиваль, собрав всех наличествующих чтецов, певцов, исполнителей скетчей, сочинителей композиций... Дворец культуры с утра до позднего вечера был набит битком. Летом Л. Зайцева и ее актеры провели на площади праздник под названием – «Большая родня». В нем участвовали большие семьи, сохранившие родственные связи. В Губахе еще не перевелись семьи, насчитывающие до сорока родственников, где внуки, дети, родители, бабушки и дедушки живут, поддерживая тесные отношения. Таких мало, но они еще есть. На празднике представители семейств, от мала до велика, при большом стечении народа соревновались во всем, что хорошо умеют делать: печь блины, вязать, играть на музыкальных инструментах и пр. В летние каникулы Любовь Федоровна собрала приехавших на каникулы и в отпуска своих бывших воспитанников – ныне актеров московских и пермских театров, студентов творческих вузов. Целую неделю они с удовольствием репетировали «Продавца дождя». Показали спектакль публике в форме полуигры, получения по ролям. Зрители надеются, что проект будет завершен. Осенью 2008 года губахинцы ездили на международный фестиваль «Традиции и авангард» в Выборге. Их спектакль «Аве Мария Ивановна» завоевал главный приз. Весной 2009 года театр из Губахи выступил на Международном фестивале «Волшебный занавес» в Праге. К этому фестивалю они приготовили инсценировку «Сказки о царе Салтане»

Пушкина. Чтобы вывезти 16 актеров, занятых в спектакле, нужны немалые деньги. Часть заработали сборами от спектаклей, по 10 тысяч собрали родители. А в июле губахинский коллектив побывал в Латвии.

Зайцева мечтает о своем фестивале, который наметила на конец 2010 года. Исподволь готовится к нему. Составила проект Положения о фестивале и знакомит с ним руководящие инстанции Губахи, Перми, Москвы. Ищет союзников в творческих организациях, среди своих коллег. Предварительное название фестиваля «Мотивы родной земли». Идея такова: собрать со всего Уральского региона, а может быть, и сопредельных земель, творцов во всех видах и жанрах – драматургов, поэтов, писателей, спектакли и композиции по их произведениям, композиторов, исполнителей авторской песни, фольклора.

Почему бы и нет? Кто-то покоряет горные вершины, кто-то – политические. Любовь Федоровна покоряет Губаху. Театром. Театральной игрой объединяет детей и взрослых, актеров и публику, любителей и профессионалов, педагогов и родителей. Рядом с вертикалью власти возводится театральная вертикаль.

У нас очень много говорят и пишут о возрождении культуры, духовности, национальной идеи, воспитании подрастающего поколения... Кто-то заметил: стремимся мыслить глобально, научиться бы действовать локально. Учимся. Ведь создали в Губахе уникальный учебно-театральный комплекс. Не от фонаря, а поверив в человека незаурядной жизненной и творческой энергии.

Глава 8. Дмитрий Калинин – режиссер, драматург, педагог

Когда отмечается знаменательная дата, скажем, десятилетие театра, то создается впечатление, что вначале было нечто подобное, только в десять раз поменьше и похуже, и постепенно, год за годом прибавляя в количестве и качестве, театр приходит к вершине – юбилею. В жизни не так. За десять лет театр Дмитрия Калинина пережил крутые повороты. И каждый этап был своеобразен, имел свою историю.

Я сам артист

Дмитрий Калинин стал работать с детьми в 1994-м. Сначала это была детская «Театрально-телевизионная школа» в Южном округе столицы. Она занималась исключительно телевизионными проектами. Самый удачный – «Веселая семейка» – выдержал более сотни выпусков на ТВЦ (настолько ярких, что ряд сюжетов даже приобрел нью-йоркский Музей телевидения и радиовещания). Однако, несмотря на успешное развитие дела, Дмитрий Калинин решил остановиться. Калинин: «Мне надоело повторять одно и то же, штамповать телепродукт. А главное – истосковался по сцене. И понял, что с детьми можно делать настоящий театр. Я заявил своим домашним: пришла пора затянуть пояса, уходить с хлебного экрана».

Премьера пушкинской «Сказки о царе Салтане», настоящей сценической постановки, состоялась 25 декабря 1999 года. Калинин: «Сделали мы из великого произведения мюзикл, назва-

ли его немного иначе, чем оригинал – «Правда о царе Салтане». Но больше ни слова не поменяли». Почему «правда»? А потому, что пушкинские тексты, как и многое другое в детском (в том числе и профессиональном) театре, по большей части играют в стиле, который Калинин иначе как «сюси-пуси» не называет. Донельзя слащаво, до приторности красиво. Калинин: «Как было интересно работать с автором – не описать. Простенькая, казалось бы, история, но сколько в ней юмора, драматизма, нужно только прочитать внимательно. К примеру, что делал Царь “позады забора”, пока девицы мечтали? С чего это он так сразу жениться кинулся? Он, извините, “по нужде” остановился или постоянно в заборные щелки подглядывал? В нескольких строках порой событий больше, чем в иной многоактовке. Помните, Царица “с первой ночи понесла”? Так следом сообщение – “в те поры война была”! Нормально? Война! Ну и так далее...

В результате получилось то, что получилось. Один маленький зритель, выходя со спектакля, сказал: “Бабушка, а ты мне совсем другую сказку читала!” А мне однажды позвонила незнакомая дама, видевшая спектакль, и попросила сценарий. Я, естественно, отправил ее в библиотеку. Она, правда, так и не поверила, что видела Пушкина в оригинале».

Тут Калинин шукавил. Он, конечно же, «читал» Пушкина не только внимательно, но и по-своему, как изобретательный режиссер, талантливый импровизатор, который и сам любит поиграть с материалом, и актеров увлечь. Текст сказки на 20 минут превратился в полуторачасовое зрелище. Только Александр Горелов и Анастасия Сёмкина исполняли в нем по одной роли – так ведь Царь с Царицей. Эмиль Майсурадзе – князь Гвидон и сам А.С. Пушкин! Евгений Харланов – девица, повариха и белка. Тимур Хайретдинов – конь, гонец, коршун, цыган, тридцать три богатыря, Черномор и др. Из рецензии 2000 года: «И никаких костюмов, декораций, реквизита. Девочкам: белый низ, черный верх. Мальчикам – наоборот. Да два больших платка: один – крылья Лебеда, другой – Злого Коршуна. А если нужен корабль, будет и он. Весла – руки, платок – парус, другой – обшивка судна, на носу корабля живая фигура. И вот уже: он бежит себе в волнах на раздутых парусах».

Театр, к тому времени называвшийся «Я сам Артист», развивался стремительно. (Название театра появилось так. Одного юного зрителя после спектакля «Сказка о царе Салтане» попросили поделиться впечатлениями. В ответ услышали гордое: «Я сам артист!») В 1999 году Управа Донского района Южного ок-

руга выделила первый этаж жилого дома для создания учебно-репетиционной базы. Уже через год она действовала с полной нагрузкой. Здесь принимали малышей и постепенно втягивали в занятия. Здесь проходили репетиции, готовились новые постановки.

Весной 2000 года «Правду о царе Салтане» увидел и пригласил играть на сцене «Театра на Юго-Западе» его руководитель Валерий Белякович. Под благодатной крышей когда-то тоже дерзко начинавшего коллектива, на профессионально оснащенной сцене театр Калинина и сам он как автор и режиссер по-настоящему встали на ноги. Играли еженедельно. В выходные дни хозяев сцены. Новые спектакли «Fantazёры», «Б.У.Ратино», «Аве Мария Ивановна», «Мисс Красная Шапка» по мере выпуска включались в афишу театра Беляковича, шли успешно, при полных залах. Актеры мужали и набирались опыта, у Калинина рождалась масса новых замыслов. Он особенно ценит предоставленную Беляковичем возможность соединить своих юных актеров с ведущими исполнителями «Театра на Юго-Западе» в совместной постановке «Маугли» по Р. Кипплингу.

С первых шагов работы театра Калинин поставил высокую планку требовательности к себе, педагогам, детям. Многие уходили, не выдержав нагрузки, дисциплинарных и этических норм. Те, кто оставался, – оставался надолго. Ответы Калинина на докучливые вопросы корреспондентов порой обретают форму, заставляющую вспомнить одно подзабытое слово – максимы:

– На самом деле совершенно не важно, сколько творцу лет. Есть творчество, а есть халтура, которая в исполнении малолетних халтурщиков почему-то называется детским театром.

– Мне все время говорят: «Вы, наверное, детей любите». А я детей не люблю. Я люблю интересных, честных, добрых и умных людей.

– Я убежден: нельзя ставить спектакли «для детей». Нельзя! Спектакли ставятся для ЛЮДЕЙ. А вот к этим «специальным» постановкам, к тому, что называется тюзятиной, большинство нормальных детей испытывает отвращение.

– Театр – не развлечение, а работа. Настоящая, серьезная работа, требующая мобилизации всех душевных и физических сил – пять раз в неделю после школы наши студийцы занимаются вокалом, хореографией, актерским мастерством, сценической речью. Выдержать такую нагрузку может тот, кому здесь интересно, кто любит театр так, как любим его мы.

– Я не утверждаю, что мои эксперименты лучше, чем у других. Просто хочется добиться, чтобы в детском театре появился настоящий драматизм и юмор.

– Для меня атмосфера в коллективе важнее, чем результат на сцене. Если в театре будет поганая атмосфера, а на спектакли будут ломиться, я все равно театр закрою, всех разгоню и наберу заново. Потому что держать в Москве еще один театральный гадюшник, да еще, не дай Бог, детский, я просто не имею права и не хочу.

Атмосфера

Мой собеседник сам вышел на эту – туманную – тему. Я не удержался и задал ему наивно-провокационный вопрос: а что такое атмосфера? Как она возникает? И почему он ценит ее настолько, что готов поступиться сценическим успехом, многотрудной и многолетней работой с актерами.

Начав бойко, Калинин вдруг осекся: «Атмосфера? Очень просто... М-м-м... Ой! Нет... Есть вещи, которые не объясняются в двух словах. Если я сейчас скажу, что атмосфера... – честность, открытость, отсутствие интриг, склок, – будет поверхностно и мало». (Пауза.) Постепенно обретая дар речи, Калинин дал ответ (за что я ему благодарен), дал возможность хоть отчасти понять, как складывалась внутренняя жизнь коллектива в те годы. «Атмосфера. Она настолько сложна. Здесь столько всего намешано. Она же и творческая. Не смогу сформулировать четко...

На первых спектаклях у меня был страх: а вдруг кто-нибудь растеряется и убежит со сцены, они же дети! Я им объяснил: в любой самой сложной ситуации – забыли ли текст, рухнуло ли что-то за кулисами – спектакль не может остановиться. Его надо во что бы то ни стало продолжать. Возник ритуал: когда мы начинаем спектакль, все соединяем руки. Однажды я сказал им: “Так мы запускаем сердце спектакля. И если вы остановитесь, то сердце спектакля остановится, спектакль умрет. Но он не может умереть, и сердце бьется, бьется в течение всего спектакля, а когда спектакль заканчивается...” – тут я остановился, придя в тупик. Они на меня все смотрят и ждут. Я ничего не придумывал заранее, сказал то, что пришло в голову: “...то сердце начинает биться в груди каждого зрителя”.

Поскольку все эти годы я расту, они растут, приходят люди новые и уже попадают в ту атмосферу, которая каким-то образом создана... Есть некий серьез. Никто не заставляет ходить на занятия. На вопрос: “Можно ли мне не ходить на вокал?” я всегда скажу – можно. “Можно я завтра не приду?” Да не приходи! Только ты имей в виду, что те, кто придут и будут заниматься, –

их шансы растут по отношению к твоим. Я им все время говорю, что в театре нет прошлых заслуг. Знаете, как в театре: я сторожил, я в театре 10 лет – а ты кто... У нас здесь это не проходит. Здесь столько всего намешано... Есть определенные отношения мальчиков и девочек, которые уважительны и искренни. Здесь никто не ругается матом – это само собой. Я их всех учу: вот до той, входной, двери со всеми своими проблемами. Сюда вошел – все! Двор, школа, улица – все плохое – там. Это место, куда ты пришел со всем своим хорошим. Если у тебя есть жизненные проблемы, обращайся, мы будем их решать. Но никогда не выплескивай их здесь на всех. Это какой-то такой мир... Я стараюсь не врать им. И не требую, но желаю видеть от них такое же. Иногда мы садимся в студии, в зале в кружок и просто говорим о жизни, о том, что происходит, когда что-то случается, когда случается Чечня, ураган. Или когда большое культурное событие. Мне важно, чтобы они меня слышали, чтобы мы говорили на одном языке, чтобы мы говорили.

Я говорю: ребята, мы приходим не отсиживаться сюда, мне своих лет жалко. Вам тоже годы свои терять зачем? Если за четыре часа ты ничего не сделал, ничему не научился, не сделал какого-то шажка. Я искренне говорю: ребята, лучше на улицу. И многие слышат, уходят на улицу гонять мяч. Я говорю: мы пришли друг друга радовать и удивлять. Не для того, что мне так уж хочется посмотреть упражнение на память физических действий, пять-шесть лет подряд одни и те же этюды. Я бы хотел удивиться человеческому таланту в очередной раз. Мы можем что-то, каждый куда-то движется. Возникает какое-то соревнование – вечный поиск. Атмосфера всеобщей жизни и желания чего-то достичь, чему-то научиться, удивить друг друга. И вот это трепетное отношение к собственному спектаклю, к собственной работе, друг к другу. У нас идет спектакль, а там малыши и старшие. Если площадка незнакомая, дети еще не ориентируются, прямо видно, как старшие их за руку берут: здесь в точку поставил, там проводил, здесь сохранил. Приходит 20-летний Тимур Хайретдинов и запросто репетирует с 6-летним. На вокале сидят 16-летние с 9-летними – они партнеры. У нас все знают, где деньги лежат. У нас ничего не запирается. Запирается только внешняя решетка на двери. За все время один из наших студийцев был пойман на воровстве. Он ушел из студии, хотя был с нами очень долго. И я в этом смысле ничего не понимаю. Мы были все вместе, одной семьей, и как это с ним произошло, я не знаю. Поэтому, когда меня спрашивают, как воспитывать детей,

я не знаю. Это было невероятно. Он воровал деньги, которые мы собираем на еду. Даже не мои, не чьи-то, а деньги всех-всех-всех. И был пойман с поличным. Это я к чему? Это та же атмосфера. Я так же не прячу деньги. Ничего не изменилось. И не завел сейф. Все знают, что у Анастасии лежат деньги за билеты на Буратино. Здесь какие-то взносы. Там на еду. Не пропадают. И не будут прятаться. Мне говорят, ты их провоцируешь. Нет. Я верю им. Те же ветераны. Я, кстати, только с возрастом начал относиться к ним так трепетно, как сейчас. Поначалу был нигилистом. И даже ко Дню Победы относился отрицательно. Думал, ну сколько можно праздновать Победу? И побежденные живут лучше нас. А потом понял. Не-а. Все это неправильно. Был глуп. Надо смотреть в глаза тем, кто этот праздник нам принес. И понимать, что это праздник этих людей. И наша задача подойти к ним, потрогать каждого за руку и подарить цветок. Каждое Девятое мая мы делаем треугольнички. Денег трудно найти, чтобы каждому ветерану что-то подарить. Дети пишут треугольнички, как фронтовые. И каждый пишет, что хочет, свои пожелания. Находим какое-то количество денег, покупаем цветы. И кроме того, что даем концерты, пытаемся встретиться живьем: мы хотим каждому спеть лично, с каждым попить чаю, каждому лично сказать спасибо. И в этом смысл. Мы идем по улице, дарим цветы и треугольнички. Ветераны их читают и прячут, уносят с собой. Вот это тоже часть нашей жизни, часть атмосферы. Я не потерплю никакой иронии, никакого сарказма к этим людям. Что вот эти уже взрослые дяденьки и тетеньки (наши парни и девушки) пишут треугольнички... Не смешно! Вот нет в этом ни тени иронии. И это тоже атмосфера. Для кого это неорганично, тот уходит».

Мысли Калинина о «детском» театре, его дерзкие переделки классических текстов тюзовского репертуара, его ориентация на высокий профессионализм не могли не раздражать ревнителей массовой «детской самодеятельности». Я и сам с недоверием отнесся бы к некоторым высказываниям Калинина, если бы услышал их ранее, чем увидел спектакль «Аве Мария Ивановна». Увидел – ничего не зная о его создателе, не прочитав ни строчки о его прежних постановках. Пьеса «Аве Мария Ивановна» хорошо, мастерски написана. А спектакль – явление выдающееся в русском театре начала века. Подчеркиваю – в русском, то есть имею в виду все происходившее на профессиональной, любительской и любой другой сцене в те годы.

Девушка Маша и дева Мария

Важно понять природу успеха этого спектакля у самого разного зрителя: детей и взрослых, публики с «улицы» и специалистов.

Что спектакль хорош, с этим не спорят. Но чем хорош? Тут есть над чем подумать.

Спектакль в значительной степени выигрывает от того, что в его основе лежат реальные события из жизни реальной жительницы подмосковной деревни Сафроново.

Однако своеобразие и сила воздействия постановки не только в культурно-исторической, событийной (документальной) подлинности. А главным образом в свободном, вдохновенном сценически-игровом сотворении утопии. Это сон наяву, грезы обитателя безразмерных «спальных» микрорайонов, мечта человека, отчаянно уставшего от бесконечных политических, экономических, этнических, уголовных разборок, социальных и техногенных катастроф. Мечта об идеальном микромире человеческих человеческих отношений, воплощенная на сценических подмостках. Деревня здесь не более как «строительный» материал (естественный в России социально-духовно-природный ресурс). Явлена не деревня как таковая, в ее фактических, «аутентичных» элементах и деталях, а знаки, символы, образы сельского мира, сложившиеся в сознании современного человека. Почерпнутые отовсюду – из детских воспоминаний, из рассказов «предков», из классической литературы, из шестидесятнической «деревенской» прозы (Абрамов, Шукшин, Распутин), полотен художников – «певцов деревни» (типа Пластова), даже советских фильмов о колхозной деревне. Из всего осевшего, отложившегося в современной культуре прошлого. Которое вдруг из периферии сознания переместилось в центр. Как у героини романа Милана Кундера в драматичнейший момент «перед глазами всплыл образ сельской жизни: деревня с колокольной, поле, лес, заяц, бегущий по борозде, охотник в зеленой шляпе. Она никогда не жила в деревне. Этот образ запал ей в душу по рассказам, или по книгам. Или его запечатлели в ее подсознании какие-то далекие предки. Но он виделся ей таким же ясным и четким, как фотография прабабушки в семейном альбоме или старинная гравюра» (*М. Кундера. Невыносимая легкость бытия*).

Со старых фотографий из семейного архива, воспроизведенных в программке к спектаклю, и начинается «Аве Мария Ивановна». (Они же во многом задают световое, отчасти мизансценальное решение спектакля.) На первой, лицевой странице

программки... Но сначала заглянем в ее текст. Он настраивает наше восприятие на легкий, игровой, комедийно-лирический лад. В самом названии спектакля явный оттенок парадоксальности: «*Аве Мария Ивановна*». То же в определении жанра: «деревенский *сериал* в *одном* действии». Автор пьесы Дмитрий Калинин (он же режиссер) посвящает спектакль своей бабушке Марии Ивановне Мазовой (Мясоедовой). А вот и она – «бабушка»: с первой страницы программки озорно смотрит симпатичное юное создание. В нижнем левом углу надпись «от руки», сохранившей память о школьном правописании: Мария Мясоедова – дер. Сафроново – 1939 год. Фотографии монтируются в духе игры-диалога. На обратной стороне изображения «бабушки» ответная реплика: стилизованный (монохромный, с палевым оттенком) снимок исполнительницы роли Маши – Анастасии Сёмкиной. С теленком, который захватил губами подол ее «деревенского» платья. Портрет Сёмкиной на одной стороне трехполосного разворота, а на другой – зеркальное фотоизображение Евгения Харланова (Петра). Тот же теленок хватает полу его пиджака. Групповая фотография актеров соседствует со снимком компании молодежи из 30-х годов. Рядом фотографу-любителю позируют представители старшего поколения.

Программка продолжает шутить. Читаем: «Действующие лица и исполнители:

Мария – Анастасия Сёмкина
Петр – Евгений Харланов
Андрей – Александр Горелов
Дед Матвей (*на сцене не появляется*)
Ганька (*на сцене не появляется*)
Витька Рыжий (*на сцене не появляется*)
Катька Рыжая (*на сцене не появляется*)
Дочка».

Ганька и двое Рыжих на сцене действительно не появляются. А вот про деда Матвея так трудно сказать. К нему, воображаемому, трижды (два раза Петр и однажды Маша) обращались за информацией, но напрасно. Напрочь глухой дед вопросов не понимал. Однако каждый раз некстати задерживал неторопливыми вопросами о здоровье и долго раскланивался, желая благополучия. Я, ей-богу, «видел» этого славного старика. Так ярко он отражался в ответных жестах, нетерпеливых, но почтительных репликах и интонациях актеров.

И Дочку мы видели. Именно она, Дочка, оказалась в центре исходного, как говорится в учебниках по режиссуре, события.

Потерялась корова. Один парень (Петр) отлучился. Другой (Андрей) по беззаботности проворонил, как скотина отбилась от стада и затерялась в лесу. Петр с непонятной – до времени – страстью накинулся на напарника и стремительно бросился на поиски. Андрей – за ним. Фигуры парней высвечивались то в одном месте сценического пространства, то в другом. Бревна, козлы, доски, мешки на наших глазах преображались в лесную чащобу, завалы, бугры, гать... Крики парней, музыкально-оркестровые взрывы, трубное мычание, световые всполохи накладывались друг на друга. Но вот в рваную, калейдоскопическую свето-звучо-пластическую картину поисков влетает моляще-призывной девичий голос: Дочка! Дочка! Дочка! Появляется его обладательница – хрупкая миловидная особа. Парни мгновенно преобразились. Петр замер. Стажил с головы картуз. С Андрея слетела личина удалого добра-молодца. Вот оно что! Корова-то Машина. А Маша для парней...

Маша – центр и опора мироздания, возникающего на наших глазах. К ней ведут все сценические ходы. Все смыслы сходятся в одном фокусе. Не погрешив особенно против истины, можно сказать, что развитие сюжета равнозначно разворачиванию этого образа в нашем восприятии. Машу играют все: Анастасия Сёмкина, Евгений Харланов, Александр Горелов. И, конечно, режиссер Дмитрий Калинин.

К уже сказанному об исполнителях, о редкостной атмосфере взаимоотношений тройцы добавим вот что: Маша–Сёмкина мало говорит, внимательно смотрит на говорящего, проникновенно слушает. Драматург, режиссер и актриса наделяют ее редкостным даром глубокого сопереживания (вчувствования). И одушевления всего окружающего предметного, природного и запредельного мира. Особо акцентированы те эпизоды действия, когда Маша обращается к Деве Марии. Актриса в эти моменты стоит на коленях лицом к зрительному залу на самом краю сцены. Создается впечатление, что молясь, обращаясь с благодарностью или за советом, Маша *видит* Богородицу, *разговаривает* с ней, легко улавливает посылаемые ею знаки. Между девушкой и Девой доверительная, сокровенная связь. Ее отсвет падает на всех, с кем Маша связана. Она не может выбрать одного из парней не только потому, что оба разные и оба достойные, но главным образом потому, что не может нанести рану другому.

Она тащит неподъемный мешок вещей погорельцам, невзирая на их дурную славу. Перед отправкой коровы на колхозный скотный двор она прощается с Дочкой, как с родным существом. Изображающий корову мешок на козлах (сооружение под стать детским примитивным и выразительным поделкам) «оживает» под руками Маши–Сёмкиной. Маша ласково гладит свою любимицу и все повторяет ее имя.

В спектакле «Аве Мария Ивановна» серьезное неотделимо от несерьезного, возвышенное от обыденного, драматическое от комического. Одно просвечивает сквозь другое. Чувством юмора, даром игрового воображения и действия наделены как актеры, так и персонажи. И действующие лица, и исполнители шутят с удовольствием, иногда одновременно. Не учитывая предложенных театром правил игры, трудно адекватно оценить многие моменты действия. Например, менуэт, исполненный в эстрадно-«народном» стиле: ритм манерного танца отстукивается деревянными ложками, оформляется движениями «русской» пляски. К натуральной деревне этот курьезный танец, конечно же, никакого отношения не имеет. Но в ту «деревню», которую играют режиссер и актеры, вписывается органично. Аплодисменты, всякий раз возникающие по завершении танца, – свидетельство адекватной реакции публики на сценическое послание. Этот, по существу, вставной номер – жест режиссера, открытая демонстрация игровых принципов постановки. Он же одновременно в эксцентрической форме выражает состояние дружбы-соперничества персонажей в рамках сюжета и актеров в пространстве сцены и действия.

Или песня «То не ветер ветку клонит», которую с чувством исполняет троица. В этот момент Маша находится якобы далеко от дома, учится в городе (мы только что слушали актрису, «читавшую» Машины письма родителям). Но трое актеров сидят рядом, в центре сцены, лицом к зрителю. Андрей и Петр на полу – один с гитарой, другой с балалайкой. А Маша за ними, чуть выше, на мешках. Романс «жесток», а гамму чувств, рождаемых сценой, однозначно не выразить. Отношения троицы – тонкая материя. Все трое и жаждут и не хотят рокового выбора, потому что это не только конец дружбы, но и прости-прощай юность, с твоими беззаботными вечорками, с безответственными и захватывающими играми в жениховство, с замиранием сердца от тайного поцелуя и сладостными муками ревности.

В том же ключе исполнен и другой «хит» народного репертуара в момент возвращения Маши из города. Актриса идет

из глубины сцены на зрителя, раскланивается направо и налево с воображаемыми односельчанами и поет, нарочито форсируя голос, про удалого Хас-Булата. Нелепица – с точки зрения «логики характера» и момента. Но ведь и в жизни человек нередко отклоняется от нормы. А тут явное озорство. И Маши, и актрисы, и режиссера. Тут и опьяняющая радость возвращения в родные места, и предвкушение встречи с поклонниками, и намек на их соперничество, которое не может не волновать женское сердце. И бьющая через край молодая энергия, жизнелюбие, увлеченность игрой «духовных и физических сил».

А сцены драк! Актеры с криком, с березовыми бревнами наперевес бросаются друг на друга от противоположных кулис и исчезают за багровеющим полотнищем в центре сцены. Гром музыки, грохот... (Впечатление – кости трещат, головы напрочь летят.) Потом Петр ходит всего-то с подбитым глазом. Маша жалеет его, делает примочки... И парень радуется синяку.

В том-то и прелесть спектакля, что эксцентрическое в нем способствует проявлению идеального. Не унижает героев, не умаляет их достоинств в наших глазах, а, напротив, располагает. Снижая, приближает к нам высокий строй их чувств и помыслов. (Здесь есть что-то от чаплинского искусства, если взять ближе – полунинского.)

Когда в финале герои появляются вроде бы на «том свете», их разговор с самим Господом Богом воспринимается как естественное завершение сценической истории. Из него мы узнаем, что перед самой войной Маша все-таки сделала выбор, ее мужем стал Петр. Что Андрей погиб в первых боях. Петр вернулся, но прожил недолго. «Взрослая» судьба героев печальна. Но в эпилоге спектакля атмосфера просветленности. В разное время ушли из мира сего реальные Маша, Петр, Андрей. Еще мгновение, и с подмостков исчезнут сценические. Но три человека, сыгравшие спектакль, вот они, стоят перед нами – живые, талантливые, молодые, полные сил. И вместе.

Так часто бывает: когда актеры убедительны – сыгранное в той или иной мере переносится на игравших. В нашем случае этот эффект принципиально важен. Он предусмотрен, заложен в подтекст сценического текста. История любви и дружбы не просто сыграна, она пропущена через себя, «присвоена», предстает как собственное, личное послание актеров зрителю. При видимой незатейливости сюжета спектакль внутренне мировоззренчески заострен. У каждого из нас свое прошлое, своя «деревня». У кого-то вполне реальная точка на карте, сохранившаяся малая

родина (необязательно – сельская). У кого-то зарубка в памяти, отметина в сердце. У кого-то боль от безвозвратно утерянной связи с предками, тоска от душевной беспризорности. Создателей спектакля, как мне кажется, больше волновали вот эти болевые точки сознания современного человека. (Чем создание иллюзии припадания к незамутненному роднику народной культуры.)

Играя «старомодную комедию», творя сценическую идиллию, мир, где правит Бог, имя которому Любовь (где конфликт, по существу, – борьба «хорошего с лучшим»), создатели спектакля убеждены (и убедительны) в актуальности своего деяния, его своевременности.

И тот факт, что актеры не профессиональные лицедеи, а современные, столичные, «продвинутые» школьники (так умно и умело, свободно, импровизационно они существуют на сцене), придает спектаклю дополнительную интригу. Не случайно Дмитрия Калинина всякий раз спрашивали, сколько исполнителям лет. Узнавали – удивлялись (А. Семкиной тогда было 13, Е. Харланову и А. Горелову по 15). Вопрос и реакция объясняются просто. Подобные детские театры и спектакли обнажают застарелость стереотипов, ограниченность многих наших «взрослых» представлений о детях, о том, что они могут, как их надо «образовывать» и «воспитывать».

Впечатление от «Аве Марии Ивановны» высветило и помогло понять многое в жизни незаурядного коллектива, во взглядах его создателя и руководителя. Я посмотрел еще два спектакля: «Мисс Красная Шапка» и «Б.У.Ратино» – оригинальные переделки известных и заигранных на детской сцене произведений. Познакомился с большой группой талантливых и знающих свое дело актеров. Побывал на репетиционной базе театра в обычный день занятий. Мы долго и, как мне показалось, с достаточной долей доверительности друг к другу разговаривали с Дмитрием Калининным.

Калинин просто, не рисуясь, говорил о любви к театру, друзьям, учителю по сцене, о напряженной учебно-репетиционной работе со своими актерами как о естественной основе, условии жизни и творчества. Это талантливый, разносторонне одаренный и цельный человек. В отличие от многих своих сверстников, готовых «задрать штаны» бежать в приоткрывшиеся ворота «свободного» рынка, браться за «евроремонт» любого подвернувшегося под руку театрального объекта, Калинин не потерял своего «я», того, что называется идентичностью и что по понятным при-

чинам стало едва ли не важнейшей проблемой человека, проживающего на постсоветском пространстве.

В людях, явлениях, событиях, отношениях обычного, житейского потока Калинин отмечает надбытовой, несиюминутный, несуетный фон, экзистенциальный подтекст. Как бы между прочим он рассказал о таком эпизоде. «Когда работаешь изо дня в день, не понимаешь, хорошо тебе или плохо, как у тебя жизнь. Раз на даче мы с сыном ездили за булыжниками, из которых выкладывали костровую полянку. Привезли эти булыжники. Долго копались. Устали. Пошел ливень. Я сижу под маленьким козырьком. Напротив меня под навесом сидит сын (маленький еще был – лет восемь), такой же усталый. И смотрит на меня. А я на него. Мокрые булыжники. Потоки воды. Я почему-то вспомнил своего учителя Виктора Ивановича. В эту минуту я был самым счастливым человеком на свете. Именно потому, что делаю и живу так, как мне нравится».

Этот эпизод Калинин называет «значимым образом», помнит неслучайно. Преподаватель свердловского театрального вуза Виктор Иванович Поцелуев, у которого учились Дмитрий и его жена Анастасия, не только «большой мастер и гениальный педагог». Дмитрий особо подчеркивает: «Это человек российского масштаба, российской театральной школы, настоящий интеллигент. До встречи с ним я не понимал, что это значит».

Бабушка Мария Ивановна дорога Дмитрию и как родной человек, и как прародительница, непосредственно связавшая его с родом-племенем, с крестьянской Россией, с ее богатой и трагичной судьбой («это не я ей, а она мне подарила спектакль», – говорит человек, не склонный к мистике).

Калинин: Я вообще очень люблю дождь. В дождь делать нечего. В городе мы с бабушкой жили на втором этаже. Кухня прямо над подъездом. Льет страшный ливень. Сидим мы с бабушкой на кухне и пьем чай. И почему-то она все время рассказывает о деревне, о днях своей юности. Сейчас-то мне понятно почему. Это были самые счастливые годы ее жизни. Что рассказывать о том, как она после войны вкалывала на заводе, чтобы в одиночку поднять двух дочерей. Я не помню, просил ли я ее, или она по собственной инициативе рассказывала, но эти разговоры были бесконечными. Наверное, я слушал их с первого класса. Незадолго до ее смерти мы всей семьей собрались на даче и попросили бабушку рассказать о молодости. И записали на видеокассету, так чтобы она об этом не догадывалась. Целых два часа. Эта видеозапись называется «Мария Ивановна. История ее жизни».

В 2002 году я задумал спектакль о будущем. Он должен был называться «4002 год», и действие должно было происходить в Интернете. И непонятно, живой человек действует, или голограмма. Но вдруг мне попадает диск, на котором классическую музыку исполняет оркестр народных инструментов. И я слышу «Аве Мария». Во мне что-то перевернулось. Тут же складывается название «Аве Мария Ивановна». Я доезжаю до студии, захожу к ребятам и говорю: нет, мы будем делать спектакль не про будущее. И включил кассету с рассказом бабушки: смотрите. И ушел к себе. Через 40 минут вернулся, предлагаю: давайте сделаем перерыв. Они на меня руками машут, уходи, мол, не мешай. Прошло два часа. Думаю, не может быть, чтобы не надоело. Возвращаюсь к ребятам, предлагаю погулять. Опять руками машут. Ни фиги себе! Так мы и начали работать над спектаклем. (Пьеса Д. Калинина опубликована в 2005 году.)¹

(Мне бы хотелось процитировать отклики о спектакле тех, с кем я его видел. Они отмечают грани спектакля, мною опущенные или менее ярко высвеченные. Кое в чем мы расходимся, но это тоже существенно для оценки незаурядной постановки.)

Анастасия Арефьева, студентка РАТИ: «“Историзм” самым деликатным образом вписан в сценическую канву, второстепенен. Коллективизация, Отечественная война важны скорее как неизбежные, а потому с пониманием принятые и пережитые перемены. Истинная человеческая, а следовательно, и историческая значимость – в перспективе судеб героев: в их детях, внуках, правнуках...

Монтажный принцип калининской драматургии должен быть хорошо известен театральным осветителям. Еще М. Булгаков в “Беге” и Л. Андреев в “Жизни человека” указывали в ремарках на вспышки света, которые как бы выхватывают героев из жизненного пространства, световыми ножницами отбирая эпизоды. В “Аве Марии Ивановне” это вспышки фотоаппарата памяти, а режиссер (и каждый зритель) – фотограф своего прошлого. Цветные кадры, не требуя проявки, застывают в сознании. Возможно, в одном из них ты увидишь себя».

¹ Калинин Д. Аве Мария Ивановна // Современная драматургия, 2005, № 1.

Маша Кириллова, редактор газеты «Кулиска»: «На первый взгляд, все кажется простым и понятным: Петя любит Машу, Андрей любит Машу, а Маша еще не знает, кого любит – вот и вся проблема. Но эта простота – лишь иллюзия.

Внутренняя красота, целостность и духовная чистота – вот что связывало между собой не только героев спектакля, но и зрителя со сценой. За видимой простотой спектакля лежала глубина русского характера, его поэтичность и многоплановость. И вопрос “Кого же выбрать?”, который решает Маша, на самом деле самый сложный, потому что это – жизнь. Настоящая жизнь, а не придуманные проблемы и умозрительные рассуждения. Поэтому в спектакле нет натяжек и фальши, поэтому так трогают знакомые песни и так правдивы слова».

Алла Часовникова, научный сотрудник ГИИ: «Сложное впечатление. Безусловно благоприятное, но неоднозначное.

В тексте, который написан на основе воспоминаний бабушки автора пьесы и одновременно режиссера спектакля, – история взаимоотношений трех подростков, девочки Маши и двух ее поклонников-соперников. Формально – тинейджерский “любовный треугольник”. Но как разительно эта история отличается от нынешней молодежной субкультуры, от современных подростковых нравов, с их подчеркнута фамильярно-грубоватыми отношениями, плеером в ухе, жвачкой во рту, с их “крутыми прикидами” и физкультурной пластикой хип-хоп-рэпа...

Из всего “прикида” у Маши – простенький сарафан, у ребят – единственные на все случаи жизни порты, да у всех – резиновые сапоги и валенки. Здесь девочку кавалеры кличут не “мочалкой” или “старухой”, а величают по имени отчеству; разговаривая с ней, картуз с головы снимают, прикоснуться робеют. Здесь правит совершенно особая этика традиционных крестьянских отношений, которая в наш плебейский “новорусский” век выглядит просто аристократичной. К вопросу – теперь уже вечному – о России, которую мы потеряли... Поражает, как органично воспринята эта крестьянская этика исполнителями, современными городскими подростками, которые в деревне-то никогда не жили. (Исполнительница главной роли А. Семкина рассказала, что бывала в деревне целых два раза – первый, когда ей было три года, и второй – когда делали фотографии для программки к спектаклю.) Просто непостижимо, как эти московские ребята сумели так проникнуться народной психологией, нормами взаимоотношений и усвоили и мелодику деревенского говора,

и манеру ходить, держаться... По-видимому, в этом большая заслуга режиссера спектакля Д. Калинина. Может быть, каким-то чудесным способом ему удалось пробудить в своих актерах “генную память”, активизировать хранящуюся в подсознании “память предков”? Молодые актеры настолько убедительны, что воспринимаются “взаправдашними”. Кажется, они не “играют в деревню”, не “изображают” крестьянских детей, а, похоже, действительно психологически “перевоплощаются” в сельских ребятах – то хороводящихся, то робеющих, иногда смешных, иногда трогательных, иногда нелепых...

В рассказанной театром незамысловатой, собственно, истории проступает мощный контекст вообще истории русской деревни с ее тяготами и радостями, коллективизацией и отъездом крестьян в город... Так разворачивается спектакль, что происходит какое-то мощное внутреннее “узнавание”, словно возвращение к “истокам” собственной культуры, которая жила на высоких нравственных нормах, конечно, православных, определивших сам облик отечественной культуры, ее особенное и простодушное и добродушное, отзывчивое и способное к бескорыстию (даже когда пацаны сходятся в драке, нет в них ни злобы, ни злопамятности. Подрались, как по кавалерскому деревенскому этикету положено, – и мир, и даже дружба. И взаимовыручка всегда, и сочувствие всенепременное. Или Машино – “когда отдаешь, то сам становишься богаче” – очень по-русски, очень несовременно).

Это один полюс ощущений – глубинной подлинности сценического рассказа – по психологии образов, по достоверности драматургического материала. Подлинность – ведь не в “кокошниках и сарафанах”, не в формальном наборе знаков и примет среды, а в том “русском духе” (иррациональное понятие), который присутствует в спектакле и безошибочно ощущается многими.

Режиссерская манера, с помощью которой это ощущение достигается, обычно аттестуется как условный театр. В данном случае обогащенный кинематографическим опытом: начиная с организации мизансцен – когда часть сцены выхватывается из темноты и, локализованная этими световыми границами, существует как “кадр”; быстрая смена таких “кадров” почти как в рекламе или клипе; к тому же каждый такой мизансценический “кадр” имеет музыкальную отбивку. Подобный театральный темпоритм, может быть, отражает некий фундаментальный сдвиг в психологии восприятия современного человека, внимание которого удерживается только калейдоскопом сменяющихся карти-

нок, все новых и новых впечатлений. Постепенно спектакль, уже завладев вниманием зрителей, начинает выстраивать и более развернутые, длительные картины, охватывая все пространство сцены. Все мизансцены решены условным театральным языком. Подручные средства выразительности – только несколько козлов, три больших березовых бревна да объемные мешки-тюфяки. И вот три бревна, поставленные стоймя, – уже лес, где ребята ищут заблудившуюся корову. Сама корова – тюфяк, помещенный на козлы, – вот тебе и тулово, вот тебе и ножки... Козлы в ряд – мостки, с которых в тюфяки, как в воду, прыгают и плавают. Очень лаконично, мобильно и одновременно выразительно...».

Новый театр

Переименование театра ознаменовало новый этап в жизни коллектива. Было вызвано, как всегда это бывает, целым рядом причин: и существенных, связанных с новыми целями, статусом, видением перспектив, и обстоятельств практического порядка. Лишившись постоянной сцены («Театр на Юго-Западе» после двух лет отказал в сотрудничестве), «Я сам Артист» был вынужден играть на самых разных площадках Москвы, выезжать на гастроли в другие города. Оказалось, что продавать билеты на «театр, где играют дети», там, где тебя не знают, сложно. И такое недоразумение: на афише – «детский» театр, а на сцене – Горелов с Харлановым, уже 17-летние парни, 20-летние Анастасия Плюснина и Тимур Хайретдинов.

«Мы уже перестали быть театром, где играют дети. Мы стали театром, где играют и дети». Эти слова Калинина – не просто констатация факта. Он ищет пути реализации театральной модели, которая естественно включила бы старую, воедино связала все возможности. Сегодня театр Дмитрия Калинина, можно сказать, существует в трех измерениях: один – действующий, второй – в проекте, третий, как бы это поточнее выразиться... – в помыслах.

Театр действующий. Это целый первый этаж жилого дома, переоборудованный под специальные классы, маленький репетиционный зал, где готовятся и выпускаются спектакли, кафе «Под дубом», в котором подкрепляются актеры и комфортно чувствуют себя ожидающие малышей родители. Собственный автобус развозит актеров по домам после вечерних репетиций и спектаклей. Это несколько десятков детей, подростков и молодых людей от 5 до 20 лет. Кроме ранее названных следует отметить

Маргариту Волкову, Анастасию Лукину, Анастасию Балякину, Алексея Назарова, Никиту Будкина, Тимофея Пузина, Георгия Манучарова. (За игру в платных спектаклях актеры получают денежное вознаграждение.) Это педагоги: Анастасия Калинина, Марина Ключко, Людмила Шакун, Маргарита Абакулова. Это спектакли, играемые на разных сценах Москвы, на фестивалях и гастролях (Санкт-Петербург, Рига, Калуга, Рязань, Элиста, Новокузнецк...). Это бесчисленные концертные программы и отдельные номера. С ними театр участвует в районных и городских мероприятиях.

Театр в проекте. Администрация Донского района в 2004 году выделила помещение для стационара на Ленинском проспекте. Здесь можно оборудовать камерный театр. Существует предпроектная разработка реконструкции: с фойе, зрительным залом на 100 мест. Калинин хотел бы оснастить театр «по высшему классу, со всей профессиональной начинкой, чтобы Ленком завидовал». Нужно пять миллионов рублей. Где взять? Кто даст? Вопрос открытый. Многочисленные обращения авторитетных лиц в префектуру округа с просьбой помочь театру пока результата не дали. Но есть одна идея. Калинин выиграл грант в рамках проекта «Открытый театр» на постановку «Маугли» Киплинга и хочет использовать выделенные средства на временное освоение нового помещения как площадки для одного спектакля. Театр объявил конкурсный набор исполнителей для участия в спектакле «Закон джунглей»: детей от 7 до 14 лет, молодежи без специального образования и профессиональных актеров. Пусть программа «Открытый театр» сработает дважды. Даст жизнь новому спектаклю и откроет двери нового театра.

Театр в помыслах. Идея театра складывалась постепенно. Менялась во времени. Жизнь подкидывала неожиданные обстоятельства. Десять лет назад Калинин не собирался заниматься детьми. Начинал как актер театра. Попросила помочь жена Анастасия, руководившая детской студией. Дмитрий вошел в дело и понял: дети – это тот живой материал, из которого можно вырастить настоящий театр. Однако со временем выявилась одна неразрешимая проблема. Рос театр, вырастали и дети. И рост театра каждый раз обрубался их семнадцатилетием. Мне кажется, особенно остро эту неразрешимость Дмитрий Калинин пережил в 2005 году. Окончили школу Горелов и Харланов, актеры, которым многое дано от природы и многое дал театр. Уходили не куда-нибудь, а поступали в театральные вузы.

Новому Арт Театру позарез нужна своя сцена. Чтобы на действующей учебной базе собирались и набирались опыта малыши. А тот, кто вырос, мог реализовать себя в профессионально оснащенном театре. Чтобы тот, кто получил актерский диплом, искал свой путь, но знал: у него есть свой дом, своя сцена, где он будет обязательно играть, а не стоять в третьем ряду актеров какого-нибудь знаменитого театра.

Калинин: Моя мечта – театр, где могли бы работать дети, старики и молодые профессионалы. Ставить такие спектакли, на которые ребенок захотел бы позвать родителей, а родители – ребенка. Чтобы взрослые и дети получали разное, но равное удовольствие. Чтобы им было о чем поговорить, когда они выйдут из театра.

Нетрудно представить снисходительно-ироническую улыбку скептика: идиллия какая-то, пустые мечтания о единоклассниках отцов и детей, упования (это в наше-то, действующее на разрыв, время) на объединяющий театр, пресловутую соборность.

В самом деле, может создаться впечатление, что Дмитрий Калинин действует из духа противоречия духу времени. В финале спектакля «Мисс Красная Шапка» сам Волк страстно призывает «убить в себе волка», который сидит в каждом из нас. Бурадино, уверовав, что золотой ключик находится в его собственной голове, освобождается сам и освобождает подневольных актеров от внутренней несвободы – источника власти всевозможных Карабасов-Барабасов.

У Калинина много единомышленников, немалое число поклонников театра. Они верят в него, желают ему удачи. Когда театр объявляет очередной спектакль, где бы он ни проходил – зал всегда набит битком.

В завершение еще одно высказывание Калинина из тех, что выражают его кредо: «Любое неверие порождает неудачу. Сомневаешься – ну тогда точно не получится, не получится и все. Я ребятам говорю: не надо идти в институт поступать, надо идти *поступить*. Вы можете чего-то хотеть всю жизнь. Надо делать. Просто делать». И этим все сказано.

P.S. В 2008 году Новый Арт театр въехал в свое, специально для него реконструированное и оборудованное помещение. Адрес: Ленинский проспект, дом 37-а (рядом с одноименной станцией метро).

Глава 9. Студийность

Как заметил читатель, в очерках нередко употребляются термины «студия», «театр-студия», «студийность». Эти слова используются часто, и смысл их вроде бы общеизвестен. Однако, как выясняется, это далеко не так. Расхождения в толковании «студийности» весьма существенны. Отношение к этому феномену в русском театре всегда было неоднозначным, в наше время оно по преимуществу отрицательно. Вот почему я счел необходимым написать специальную главу, где постарался разобраться в разных типах студий и ответить на вопрос, что же такое «студийность», почему на периферии отечественного театра она вновь обретает актуальность.

Понятие *студийность* вошло в театральный обиход в 20-е годы двадцатого столетия в период интенсивного развития студий, осмысления специфических свойств новых образований и их отличия от традиционных форм театральной организации.

Существующие определения театральной студии, как правило, формально суммируют свойства различных – реально действовавших, но существенно отличавшихся друг от друга – студийных объединений и потому мало что дают для понимания этого важнейшего явления в истории русского театра XX века. Кроме того, в капитальных исторических трудах о студиях говорится как о профессиональных образованиях, тогда как профессионализм – завершающая стадия развития студий, причем далеко не всех, а тех, основная функция которых – соответствующая

обработка «сырого», потенциально подходящего для сцены человеческого «материала».

Принято считать, что первая студия в России (Студия на Поварской) появилась в 1905 году в Москве. Она была организована Вс. Мейерхольдом при финансовой и идейной поддержке К.С. Станиславского, который в речи на открытии студии так определил ее задачи: «Найти наряду с новыми веяниями в драматической литературе (символизм. – А.Ш.) новые соответствующие формы драматического искусства». Отсюда идет традиция подчеркивать прежде всего экспериментальную направленность в деятельности студий.

Однако уже в 10-е годы XX столетия появились студии, ставившие перед собой разные цели. Студия Ф.Ф. Комиссаржевского (1910), I и II студии МХТ (1912 и 1916) принципиально отличались не только от студии на Поварской и от нового начинания Мейерхольда – Студии на Бородинской (1913, Петроград), но и друг от друга. Мейерхольд мечтал о театре, постоянно находящемся в «стремительном авангардном движении». Его студии жили сравнительно недолго и распались в силу исчерпанности той или иной идеи, очередной «смены вех» неутомимого экспериментатора. II студия МХТ сыграла роль театрального учебного заведения, подготовив группу молодых актеров («свежую кровь») для пополнения основной труппы театра (О.Н. Андровская, К.Н. Еланская, А.П. Зуева, М.Н. Кедров, М.И. Прудкин, В.Я. Станицын, А.К. Тарасова, Н.П. Хмелев, М.М. Яншин и др.).

На другой основе и с другими установками возникла и развивалась I студия МХТ, инициатором которой был К.С. Станиславский, а фактическим организатором и руководителем Л.А. Сулержицкий. Эта студия объединила молодых актеров, окончивших театральную школу А.И. Адашева. Созданная как полигон для практического исследования возможностей «системы» Станиславского, I студия естественно стала школой «переподготовки» молодых актеров в духе «психологического» театра и постепенно превратилась в самостоятельный, оригинальный театр, покорявший искушенного зрителя сценическим ансамблем, своеобразно развивавший искусство Художественного театра, что отразилось впоследствии (1924) в переименовании студии в Московский Художественный театр Второй (МХТ-2). Но этим не исчерпывается значение студии. Она оказала огромное и многостороннее влияние на развитие театра XX века. В ее стенах сформировались Евг. Вахтангов, Мих. Чехов, А.Д. Попов и др.

мастера, прославившиеся не только как актеры и режиссеры-новаторы, но и как создатели своих студий и театров.

Таким образом, в 10-е годы возникли разновидности студий, которые определили основные параметры студийных форм XX столетия: *студия-лаборатория, студия-школа, студия-театр*.

При различии главных функций деятельность студий была отчасти сопоставима. Студии-школы экспериментировали в области содержания и методов обучения, готовили учебные, итоговые (выпускные, дипломные) спектакли. В студиях-лабораториях исследование новых путей сценического творчества сопровождалось обучением и выливалось в демонстрацию результатов экспериментальной работы перед публикой («театралами») в виде более или менее завершенных постановок. Даже в тех случаях, когда студию-театр составляли молодые актеры, уже получившие профессиональную подготовку (I студия МХТ, «Современник», Студия О. Табакова и др.), на начальной стадии новый коллектив необходимо решал художественно-поисковые и психолого-педагогические задачи. Когда же в подобные коллективы объединялись любители, обучение естественно выливалось в длительный процесс. Тогда постепенно «из школы, объединяющей в общей жизни и работе в течение нескольких лет театральную молодежь, возникало зерно труппы», спаянное единством сценической техники, стиля и мироощущения (П. Марков), – *студийностью*, специфическим качеством, которому в отечественном театре XX века придавали особое значение.

Можно выделить два принципиально разных подхода к определению студийности. В одном случае студийность понимается как сумма объективно присущих свойств, сторон в деятельности студий – соединение в едином процессе учебных, воспитательных, экспериментальных, производственных (создание спектаклей) функций¹. Однако наиболее распространены и очевидно более содержательны попытки определить студийность через характеристику особенности творческого (интеллектуального, духовного, душевного) *состояния* группы людей, составляющих студию, особенности чувств, переживаний, умонастроения студийцев. К подобному пониманию студийности тяготело большинство театральных деятелей, в разные времена создававших студии (Л. Сулержицкий, Евг. Вахтангов, Мих. Чехов, А. Арбузов, О. Ефремов и др.).

¹ См.: Студия // Театральная энциклопедия. М., 1965. Т. IV.

Михаил Чехов в автобиографической книге «Путь актера» (1928), возвращаясь мысленно к своей студии (год образования – 1919), писал: «Я не отдавал себе тогда ясного отчета в том, что, собственно, происходило в душах учеников во время наших занятий. Теперь я понимаю это. Мне ясно, что ученики переживали чувство *целого* <...>. Оно вызывалось всем укладом нашей студийной жизни, оно пронизывало все наши этюды и упражнения, оно объединяло нас в дружное товарищеское сообщество»².

В различные периоды театральной истории в разных объединениях студийность («чувство целого») формировалась на разной основе, в зависимости от творческого кредо руководителя, его «философии искусства», от того, чему *противостояло* студийное сообщество в современном ему театре, какие художественные, духовные, общественные, идейные *ценности оно отстаивало*. Тем не менее ядро содержания этого понятия, какое бы разное словесное оформление оно ни получало, оставалось неизменным. Основательную и многостороннюю характеристику студий и студийности еще в 1920-х годах дал П.А. Марков – мэтр отечественного театроведения. В заметках, статьях, очерках не по годам мудрого, оснащенного критика и исследователя студийный процесс предстает в многообразии и целостности. Марков не только описывал и анализировал новое явление, он был активным участником движения, оказал влияние на формирование его идеологии. Он утверждал, что «студийность была закономерным явлением в истории русского театра», что в 10-х годах XX столетия «она необходимо должна была возникнуть». Студии были востребованы временем, самим театром, который «нуждался в обновлении», более того – в «*этическом оправдании лицедейства*»³. Именно в этом – «обновлении» и «оправдании» театра – Марков видел пружину и суть беспокойных исканий К.С. Станиславского – инициатора и вдохновителя многих студийных начинаний.

«Студийность, – писал Марков, – доводила до законченных выводов *ненависть* сценических реформаторов к отрицательным бытовым и эстетическим качествам старого театра», она отвергала «*дурные* стороны ремесленного профессионализма... *каботинский быт, равнодушный* переход от одной премьеры

² Чехов М. Литературное наследие: В 2-х т. М., 1986. Т. 1. С. 103.

³ Марков П.А. Первая студия МХТ (Сулержицкий – Вахтангов – Чехов) // Марков П.А. О театре: В 4-х т. М., 1974. Т. 1. С. 347, 351.

к другой, наследие долголетней *зависти и интриг*. Старый театр «соединял более или менее талантливых актеров на основе амплуа, “студийный” коллектив был *спаян* творческими взглядами и стилем игры. Воспитание актера означало развитие не только его технических данных и внешнего мастерства, но и *общего* всему коллективу художественного *миросозерцания*»⁴ (курсив мой. – А.Ш.)

В I студии МХТ на первых порах студийность складывалась под влиянием Л.А. Сулержицкого, который в основу молодого актерского сообщества, его сценических деяний закладывал внехудожественные – христианские – духовные ценности. «Почему он так полюбил студию? – писал К. Станиславский. – Потому что она осуществляла одну из главных его жизненных целей: сближать людей между собой, создавать *общее дело, общие цели, общие труд и радость*, бороться с пошлостью, насилием и несправедливостью, служить любви и природе, красоте и Богу»⁵ (курсив мой. – А.Ш.).

Евг. Вахтангов и Мих. Чехов – ближайшие ученики-соратники Сулержицкого по I студии, хотя и говорили о «религии», «служении», «миссии», но вкладывали в эти высокие понятия иное, внерелигиозное содержание. Они воспринимали I студию и строили свои как «собрание верующих в религию Станиславского», как «собор», в котором человек раскрывает в себе божественный дар игры. Впитывая все, что давал Станиславский, Вахтангов (как и Чехов) создавал свою театральную веру и круг ее приверженцев. Он объединял учеников вокруг идеи «театрального» театра, ставя задачу через «гротеск трагический и комический» выявлять неисчерпаемые, непостижимые глубины жизни человеческого духа.

Студии Пролеткульта и подобные им послеоктябрьские образования молились своему «богу». Здесь студийное единство вращивалось на ненависти к эксплуататорам «трудового народа», «классовым врагам» пролетариата, на идее пролетарской солидарности. Индивидуализму, своевольному самовыражению «буржуазного» художника противопоставлялось хоровое начало, творящая масса, охваченная единым экстатическим порывом в светлое будущее – бесклассовое, коммунистическое

⁴ См.: Марков П.А. О советском актере // Марков П.А. О театре: В 4-х т. М., 1974. Т. 2. С. 123.

⁵ Станиславский К.С. Сулер (Воспоминания о друге) // Леопольд Антонович Сулержицкий: Повести и рассказы. Статьи и заметки о театре. Переписка. Воспоминания о Л.А. Сулержицком. М., 1970. С. 551.

общество – царство «равенства, братства трудящихся». Следует отметить, что по интенсивности переживания «чувства целого» (хотя и рожденного на иных основаниях) пролеткультовские студии не уступали чеховским и вахтанговским. («Я всю жизнь мечтал о братском единении в театре, – писал А. Мгебров, руководитель петроградской студии Арена Пролеткульта, – во всем, что я написал, красной нитью проходят грезы о третьем царстве. В чем оно – я не знаю, т.е. вернее не могу, не умею точно сформулировать его и определить. Но вот в Пролеткульте и только в Пролеткульте, особенно в первое время его существования, были мгновения, когда это третье царство я осознал и познал до всей полноты души моей»⁶).

В студийных театрах 50–60-х годов («Современник», ранняя Таганка, молодежные любительские театры-студии) новое поколение театральной молодежи объединяло настроение общественного подъема периода «оттепели», «разоблачения культа личности Сталина», сознание деятельного участия в возрождении многообразных форм сценической экспрессии, означенных именами Станиславского, Комиссаржевской, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова.

Создание «Современника» явилось общезначимым событием не только потому, что появился новый театр со своим репертуаром, стилем игры. «Современник», по словам А. Свободина, словно «молекула, образовался из блуждающих атомов-актеров, испытывавших тяготение друг к другу... Чувство локтя постоянное. Здание театра больше, чем дом, относятся к нему интимно... Интонация студии, жизни в рифму – для театра нет прекраснее поры!»⁷.

Проявление тоталитаризма в сфере театра выражалось не только в навязывании коммунистической идеологии и соответствующего репертуара, стилистического нивелирования, но и в отлаженной системе клонирования театров. Они учреждались сверху, по плану развития «сети», при этом решающим фактором становилось наличие или отсутствие типового набора «театрально-зрелищных *предприятий*» в том или ином регионе и своевременное возведение театрального здания. Все остальное – «начинка» – производилось по стандартной схеме заполнения штата госучреждений. Вот почему Олега Ефремова прежде всего волновал вопрос «как организовать, построить новый театр».

⁶ Мгебров А. Жизнь в театре. М.; Л., 1932. Т. 2. С. 373.

⁷ Свободин А. Студийные годы («Современник» – 24 часа) // Театр «Современник». М., 1973. С. 117.

По его словам, он очень много думал об этом, даже ночами. Ефремов, по свидетельству В. Саппака, так представлял себе будущую студию: «Главное – коллектив, построенный и управляемый демократически. Выборный худ. совет, выборное правление. Все вопросы решаются голосованием. Каждый отвечает за каждого и каждый отвечает за все. Отсюда – чувство ответственности перед коллективом... Ради этого я и затеял новый театр, театр, где последний актер и первый режиссер – едины. Психологически это очень важно. Без этого все разлезется по швам»⁸.

Речь, как мы понимаем, шла о студийности.

Прорыв «Современника» (а затем, через восемь лет, – Театра на Таганке), его популярность у молодежи и интеллигенции еще раз показала властям, сколь усложняются проблемы управления культурой, когда без указаний сверху возникают сплоченные, поверившие в свою миссию будителей общественного сознания коллективы, окружаемые сторонниками, единомыслителями, защитниками, готовыми превращать премьеры в демонстрацию оппозиционных настроений. Поэтому попытки студийного формирования и преобразования профессиональных театров всячески преследовались.

И все же студийности суждено было сыграть немаловажную роль в художественном, духовном возрождении отечественного театра третьей четверти прошлого столетия не только благодаря несломленной воле О. Ефремова, А. Эфроса, Ю. Любимова, театральным педагогам М.О. Кнебель, А.А. Попова и др. мастеров. Студийность определила вектор развития молодежных любительских театров-студий. Пожалуй, никогда прежде о студийности так много не писали, не размышляли, не спорили.

В 70-х были изданы книги «Самоотдача» М. Розовского (1976) и «“Потому что не могут не выйти...”»: Из опыта работы молодежных любительских театров. 1967–1977» А. Силина (1978), «200 лет плюс 20» о Студенческом театре МГУ (авторы М. Князева, Г. Вирен, В. Климов) с послесловием А. Свободина (1979), в которых немалое число страниц было посвящено студийности. В 1979 году журнал «Театр» провел «круглый стол», где на вопрос «Что такое студийность?» отвечали деятели профессиональной и любительской сцены, художники, философы⁹.

⁸ Свободин А. Студийные годы («Современник» – 24 часа) // Театр «Современник». М., 1973. С. 125.

⁹ О студийном движении 1960–1980 годов и дискуссиях по проблеме студийности см.: Шульпин А. Организация и творческая деятельность театров-студий. М., 1989; *Он же*. Молодежные театры России. СПб., 2004.

В конце 1980-х – начале 1990-х годов студийность подверглась ревизии. Решительная переоценка ценностей, как это всегда бывает в переломные моменты истории, произошла и под влиянием реальных преобразований в театральном мире, и по причине «брожения умов».

В театре освоение законов рынка и эстетики постмодернизма выразилось в децентрации игрового пространства, активном перемещении арт-единиц между многочисленными антрепризами, театропроектами, умножавшимися кино- и телестудиями. Размывались опоры наследственно-родовых «гнезд», стилевые различия исторически сложившихся центров, охранявшихся государством театрозаповедников.

Произошел решительный отказ от всего без исключения духовного опыта предшествующей эпохи, без учета заведомой неоднозначности ее реалий, символов, идеологем, мифологем. Среди прочего особенно не повезло коллективизму. Новая российская советология безапелляционно связала коллективизм с тоталитарным строем, психологией толпы, массы «совков», обработанных коммунистической идеологией. С парохода современности заодно была сброшена и студийность с ее «чувством целого». Жирную черту подвел Союз театральных деятелей, ликвидировав «Отдел любительских театров и студийного движения», ежегодные собрания театральных лидеров на лабораториях и семинарах. «Та эпоха закончилась», «новая эпоха не обладает такими чертами, как целостность», «пришло время без объединяющих начал»... Подобными сентенциями запестрели театроведческие публикации.

Но уже в середине 1990-х годов студийные формы обрели актуальность в театрально-педагогической деятельности Петра Фоменко и его учеников. Театр «Мастерская П. Фоменко» вырос из студийного зерна, сформировавшегося на курсе РАТИ. Там же, в стенах театральной академии, ученик Фоменко С. Женовач воспитал целую плеяду актеров, вместе с которыми создал студийный театр. Он не стесняется говорить о таких материях, как «состояние влюбленности, открытости, восприятия других людей». У Женовача и его актеров живо «желание общаться, приходиться в этот круг и заниматься, чтобы познать другого, и себя, и свою природу. Это как детство, потому что если человек знает студийность, влюбленность в театр как таковой, то потом все это вернется обратно»¹⁰. Этим состоянием проникнуты спектакли театра: «Мальчики» по роману «Братья Карамазо-

¹⁰ Женовач С. Вольное дыхание // Театральная жизнь, 2004, № 5.

вы» Ф.М. Достоевского, «Как вам это понравится» У. Шекспира, «Мариенбад» по Шолом-Алейхему, «Об-ло-мов-щи-на...» по И. Гончарову, «Захудалый род» по Н. Лескову...

Студийность, как попытка показать автор этой книги, по-прежнему многое определяет в театрально-педагогической и творческой деятельности.

Ведь студийность не что иное, как выражение коллективной природы сценического творчества, что было осознано в XX веке: «Театр есть искусство в *высшей степени* коллективное (курсив мой. – А.Ш.), есть осуществление взаимодействия между техническими средствами и различными сценическими языками<...> Постановка не является речью *одного* (будь то драматург, режиссер или актер), но есть более или менее заметный отпечаток речи коллективной»¹¹.

Оценка студийности у деятелей театра была и остается неоднозначной. Ее роль в судьбе того или иного сценического деятеля во многом зависит от психологического типа личности (экстраверт – интроверт и т.п.), от того, на каком элементе биполярной природы человека эпоха делает акцент, в каком ключе решает проблему взаимозависимости (взаимодействия) индивидуальности и традиции, человека и среды, личности и группы.

В экстремальных условиях российской действительности (две революции в начале XX столетия, третья – в его конце; Первая мировая, Гражданская, Отечественная и холодная войны; тоталитарный режим и репрессии; надежды и разочарования «оттепели», «перестройки», «демократизации», беспредел дикого рынка) студийные начинания, как правило, выходили за границы решения проблем сценического искусства, вовлекались в сферу мировоззренческих, идейных столкновений, приобретали характер подвижничества, самосохранения личности в рамках локального сообщества. Приверженность студийным формам, укорененность принципов студийности в сознании и подсознании, в творческой практике многих деятелей русской сцены в немалой степени объясняется особенностями российского *менталитета*, его социальными, религиозными, мировоззренческими источниками: православие, «община» и «мир» в жизни русского крестьянства вплоть до начала XX века; «народничество» и просветительство; «всеединство» – коренная категория русской

¹¹ Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 343.

религиозной философии; вместе с тем – раскол, сектантство, исторически обусловленное протестное создание обособленных, замкнутых сообществ и т.п.

На российской почве формирование единства стиля, техники, художественного мирозерцания нередко перерастало в чувство товарищества, дружбы и вкупе воспринималось не только как необходимое *условие* творчества, но и как *ценность*. Любовь к театру распространялась на студийную семью, на студийный быт, «дом», у студийцев на его главу – Учителя, у Учителя – на своих учеников. «Ефремов был первым среди нас не по должности, а по любви, – писал О. Табаков. – Всегда. Даже когда ушел из “Современника” во МХАТ по прошествии четырнадцати лет. Это было, как бывает в жизни, когда отец уходит из семьи. Отец любимый, отец – безусловный авторитет... Отец»¹². Это чувство выплескивалось «наружу», в игру и через нее передавалось публике. Возникла неуловимая, но (не всеми) чрезвычайно ценящаяся в России атмосфера собранности.

Студийность непосредственно связана с молодостью служителей театра (когда сцена еще воспринимается свежо, как *служение*, а не как *служба*), с процессом вхождения в мир сценического творчества, прорастания «зерна» театра. С завершением формирования театра как производителя сценического продукта (устойчивая структура, субординация, материальное и статусное расслоение труппы) студийность исчерпывается. Момент драматичный, кризисный, но неизбежный. Многие мастера, пережившие студийный путь рождения театра, возвращаются к истокам, идут в театральные школы, собирают студии любителей.

Студийность может возрождаться, возникать как временное состояние (в период подготовки спектакля), объединяя постановочную группу в единое целое при наличии режиссера-лидера, обладающего харизмой, выношенной театральной программой, методами вовлечения актеров в «общее дело» (Е. Вахтангов, О. Ефремов, А. Эфрос, А. Васильев, П. Фоменко, Л. Додин, С. Женовач).

Есть основания предполагать, что критики, театроведы и историки театра еще не скоро будут писать о подобных явлениях исключительно в прошедшем времени.

¹² Табаков О. Моя настоящая жизнь. М., 2000. С. 154.