



Дорогие друзья!

Открывая очередной номер «Академии драмы» вступительной речью режиссера Анатолия Праудина, произнесенной им на первой репетиции спектакля «На всякого мудреца довольно простоты», мы надеемся, что эта публикация позволит вам с большим пониманием отнестись к первой премьере 2017 года – спектакль не обещает быть легким для просмотра, но, несомненно, порадует театралов нетривиальным взглядом на хрестоматийный текст Александра Островского.

Материалы конференции «Профессия – художник», прошедшей в феврале в Воронежском Камерном театре, будут интересны для всех, кто хотел бы иметь более точное представление о театральной кухне в части разграничения ее административной и творческой составляющей. Принимая во внимание состав участников форума, можно полагать, что этот текст даст каждому читателю – независимо от степени его вовлеченности в сегодняшний театральный процесс – немало пищи для размышлений.

В этом номере есть два весьма откровенных интервью – титулованного «любимца публики» Андрея Кылосова, рассказавшего «Академии драмы» о своем пути в профессию и не только, и, к сожалению, недавно ушедшей от нас ведущей актрисы театра Галины Умпелевой, которой 7 апреля исполнилось бы 78 лет.

Читайте, думайте, соглашайтесь или подвергайте сомнению: новая встреча с «Академией драмы» состоится перед майскими праздниками!

Неизменно ваш,
Алексей Бадаев,
генеральный директор
Свердловского академического
театра драмы.

Журнал **АКАДЕМИЯ ДРАМЫ**

2 (8)

Март - апрель 2017 года

Учредитель и издатель

Государственное автономное учреждение культуры

Свердловской области

«Свердловский государственный академический театр драмы»

Главный редактор

Алексей Бадаев

Редактор

Наталья Махлина

Обложка

Альберт Сайфуллин

Фото

Вадим Балакин, Виктор Дмитриев, Евгений Казекин,
Юлия Квачева, Павел Кошкин, Виталий Пустовалов,
из архива театра, открытых источников

Верстка

Наталья Махлина

Адрес учредителя и редакции:

620014, Екатеринбург, пл. Октябрьская, 2

Тел.: +7 (343) 3717271

E-mail: uraldrama@epn.ru

uraldrama.ru

vk.com/uraldrama

facebook.com/academdrama

instagram.com/uraldrama

Издание отпечатано в соответствии

с качеством предоставленного оригинал-макета

в ООО «АМБ.ПРИНТИНФОРМ»

620142, Екатеринбург, ул. Цвиллинга, д. 7, 60

Тел.: +7 (343) 3113108

Тираж 999 экземпляров

Подписано в печать 7 марта 2017 года

Свободная цена

12+

СОДЕРЖАНИЕ

10 АКАДЕМИЯ ДРАМЫ. P.S.

Анатолий Праудин:
«Настоящий театр
может только раздражать»

16 ВЫСОКОЕ СОБРАНИЕ

Театральная конференция
«Профессия – худрук»

52 ПРЯМАЯ РЕЧЬ

Андрей Кылосов:
несколько вопросов к юбилею

60 АРТ-ФОЙЕ

Галина Умпелева:
откровенное интервью

70 ЧТОБЫ ПОМНИЛИ

Борис Молчанов:
красивая жизнь красивого человека

82 НАШИ В ГОРОДЕ

С добрым сердцем:
благотворительный проект
Екатерины Соколовой
для воспитанников реабилитационного
центра для несовершеннолетних «Полянка»
в поселке Арти Свердловской области

Чужих детей не бывает:
новогодний проект Ильи Порошина
для воспитанников
реабилитационного центра
для детей и подростков
с ограниченными возможностями
«Лювена»

86 С ПРАЗДНИКОМ!

Международный день театра

С радостью сообщаем о запуске новой бонусной программы для наших постоянных зрителей – Карты любимого зрителя!

Карту можно получить в кассе театра либо найти в программке к спектаклю; воспользоваться ею можно в течении 3-х месяцев со дня первого визита в театр!

Специальная отметка	Специальная отметка	Скидка 20%
Дата посещения	Дата посещения	Дата посещения
Название спектакля, количество билетов	Название спектакля, количество билетов	Название спектакля, количество билетов

Ищете оригинальный подарок друзьям и коллегам?

Мы рады предложить вам прекрасную возможность порадовать близких!

В кассе театра (пл. Октябрьская, 2) можно приобрести

подарочный сертификат

номиналом в одну, две или три тысячи рублей, действующий в течение полугода с дня покупки.

Узнать подробности:

371-72-13 (администраторы),
371-76-17 (билетная касса).

СВЕРДЛОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР
19 00 30
СРАМЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ
620077, Екатеринбург, пл. Октябрьская, 2
Тел.: 7 (343) 371-76-17 (кассы), 371-72-13

15 и 16 марта
21 и 22 апреля



Н А ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ

ПО КОМЕДИИ
АЛЕКСАНДРА ОСТРОВСКОГО

ПОСТАНОВКА

лауреата Гос. премии РФ

**АНАТОЛИЯ
ПРАУДИНА**

СЦЕНОГРАФИЯ

заслуженного деятеля искусств РФ

**ВЛАДИМИРА
КРАВЦЕВА**

МОМЕНТЫ

СВЕРДЛОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР
19 00 30
СРАМЫ

16+

АКАДЕМИЯ ДРАМЫ

СВЕРДЛОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР
19.04.2017
ДРАМЫ

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СВЕРДЛОВСКОЙ ОБЛАСТИ
620077, Екатеринбург, пл. Октябрьская, 2
Тел.: 7 (343) 371-76-17 (кассы), 371-72-13

12.04
13.04



УМОРИТЕЛЬНАЯ КОМЕДИЯ
ПИТЕРА КУИЛТЕРА

РЕЖИССЕР
ДМИТРИЙ ЗИМИН

ХУДОЖНИК
ВЛАДИМИР КРАВЦЕВ



СПАСИ ДЖЕЙСОНА

18+

Государственное автономное учреждение культуры Свердловской области

«СВЕРДЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ»

URALDRAMA.RU

Екатеринбург, пл. Октябрьская, 2; uraldrama@epn.ru
тел. +7 (343) 371-76-17, 371-72-12, 371-72-13

Министерство культуры Свердловской области



87^{ой} театральный сезон

МАРТ

2017

РЕПЕРТУАР

БОЛЬШАЯ СЦЕНА

01.03 СР 18.30	Иван Тургенев ОТЦЫ И ДЕТИ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:05 100 - 1000 руб.
02.03 ЧТ 18.30	Александр Островский ДОХОДНОЕ МЕСТО	Билеты 2:40 100 - 1000 руб.
03.03 ПТ 18.30	Эдуардо Де Филиппо ФИЛУМЕНА МАРТУРАНО ПРЕМЬЕРА	Билеты 2:25 300 - 1500 руб.
04.03 СБ 18.00	Авксентий Цагарели ХАНУМА	Билеты 2:50 200 - 1500 руб.
05.03 ВС 18.00	Михаил Бугаков ЗОЙКИНА КВАРТИРА	Билеты 3:10 100 - 1000 руб.
07.03 ВТ 18.30	Александр Коровкин ТЕТКИ	Билеты 2:35 300 - 1500 руб.
15.03 СР 18.30	Александр Островский НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:00 100 - 1000 руб.
16.03 ЧТ 18.30	Александр Островский НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:00 100 - 1000 руб.
17.03 ПТ 18.30	Иван Тургенев ОТЦЫ И ДЕТИ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:05 100 - 1000 руб.
18.03 СБ 18.00	Карло Гольдони ТРУФФАЛЬДИНО!	Билеты 2:25 200 - 1000 руб.
19.03 ВС 18.00	Питер Куилтер АКТРИСА ПРЕМЬЕРА	Билеты 2:00 100 - 1000 руб.
21.03 ВТ 14.00	Вячеслав Вербин, музыка Максима Дунаевского МЭРИ ПОППИНС, ДО СВИДАНИЯ!	Билеты 2:35 250 руб.
22.03 СР 18.30	Михаил Бугаков МАСТЕР И МАРГАРИТА	Билеты 3:25 300 - 1500 руб.
23.03 ЧТ 18.30	Михаил Бугаков МАСТЕР И МАРГАРИТА	Билеты 3:25 300 - 1500 руб.
24.03 ПТ 18.30	Александр Коровкин ТЕТКИ	Билеты 2:35 300 - 1500 руб.
25.03 СБ 18.00	Пьер-Огюстен де Бомарше БЕЗУМНЫЙ ДЕНЬ или ЖИЗНЬ БУАРИСА	Билеты 3:05 100 - 1000 руб.
26.03 ВС 14.00	Дмитрий Войдак (по произведениям Д. Барри) ПИТЕР ПЭН	Билеты 2:30 250 руб.
29.03 СР 18.30	Александр Касона ДИКАРЬ	Билеты 2:20 100 - 1000 руб.
30.03 ЧТ 18.30	Ингмар Бергман ВЕЧЕР ШУТОВ	Билеты 2:20 300 - 600 руб.
31.03 ПТ 18.30	Олег Богов (по роману А. Иванова «Блуд и Муд») или FAKE...	Билеты 3:15 100 - 1000 руб.

МАЛАЯ СЦЕНА

03.03 ПТ 18.30	Ярослава Пулинович ЖАННА	Билеты 1:50 500 руб.
04.03 СБ 18.00	Антон Чехов ТРИ СЮЖЕТА ДЛЯ НЕБОЛЬШОГО СПЕКТАКЛЯ	Билеты 1:10 300 руб.
10.03 ПТ 20.00	Ирина Васильковская и др. ЛИФТ	Билеты 1:30 1000 руб.
11.03 СБ 18.00	Белла Ахмадулина НЕ БОЮСЬ, ЧТО ЛЮБЛЮ	Билеты 1:00 300 руб.
18.03 СБ 12.00	Ирина Васильковская (по рассказам В. Набокова) ПАССАЖИРЫ ПРЕМЬЕРА	Билеты 1:40 500 руб.
19.03 ВС 12.00	Ганс Христиан Андерсен СОЛОВЕЙ	Билеты 1:10 300 руб.
21.03 ВТ 18.30	Ирина Васильковская (по рассказам Андрея Платонова) ПЛАТОНОВ. ДВЕ ИСТОРИИ	Билеты 3:10 500 руб.
25.03 СБ 12.00	По мотивам русских былин ПРЕМЬЕРА ИЛЬЯ МУРОМЕЦ	Билеты 1:45 300 руб.
26.03 ВС 18.00	Ирина Грекова, Павел Лунгин ВДОВИЙ ПАРОХОД	Билеты 2:55 500 руб.
28.03 ВТ 18.30	Александр Архипов ОСТРОВ МИРНЫЙ	Билеты 2:50 500 руб.

ПРЕМЬЕРА СЕЗОНА

15.04 СБ 18.00
16.04 ВС 18.00
СПАСИ ДЖЕЙСОНА

18+
Спектакль идет на малой сцене
Режиссер-постановщик
ДМИТРИЙ ЗИМИН
Художник-постановщик
з. д. и. РФ, лауреат Премии «Золотая Маска» **ВЛАДИМИР КРАВЦЕВ**

Ваш персональный агент по приобретению билетов

Благодарим за поддержку

Из рук в руки Коммерсантъ®

МОМЕНТЫ



* Касса театра к Вашим услугам ежедневно с 10⁰⁰ до 19⁰⁰ (перерыв с 13⁰⁰ до 13³⁰ и с 16⁰⁰ до 16³⁰)

* Справки и заказ билетов: +7 (343) 371-76-17, 371-72-12, 371-72-13

* Билеты на спектакли можно также приобрести в сетях

«ГОРОДСКИЕ ЗРЕЛИЩНЫЕ КАССЫ» (ekb.kassy.ru, +7 (343) 222-70-00)

«KASSIR.RU» (ekb.kassir.ru, +7 (343) 368-00-00)

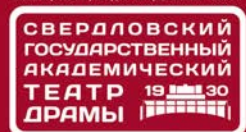
Государственное автономное учреждение культуры Свердловской области

«СВЕРДЛОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ»

URALDRAMA.RU

Екатеринбург, пл. Октябрьская, 2; uraldrama@epn.ru
тел. +7 (343) 371-76-17, 371-72-12, 371-72-13

Министерство культуры Свердловской области



87^{ой} театральный сезон

АПРЕЛЬ

2017

РЕПЕРТУАР

БОЛЬШАЯ СЦЕНА

01.04 СБ 18.30	Александр Коровкин ТЕТКИ	Билеты 2:35 300 - 1500 руб.
02.04 ВС 14.00	Вячеслав Вербин, Владимир Баскин ПРИЗРАК ЗАМКА ПРЕМЬЕРА	Билеты 2:30 250 руб.
06.04 ЧТ 18.30	Пьер-Огюстен де Бомарше БЕЗУМНЫЙ ДЕНЬ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:05 100 - 1000 руб.
07.04 ПТ 18.30	Иван Тургенев ОТЦЫ И ДЕТИ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:05 100 - 1000 руб.
08.04 СБ 18.00	Михаил Булгаков МАСТЕР И МАРГАРИТА	Билеты 3:25 300 - 1500 руб.
09.04 ВС 18.00	Михаил Булгаков МАСТЕР И МАРГАРИТА	Билеты 3:25 300 - 1500 руб.
12.04 СР 18.30	Александр Коровкин ТЕТКИ	Билеты 2:35 300 - 1500 руб.
14.04 ПТ 18.30	Александр Касона ДИКАРЬ	Билеты 2:20 100 - 1000 руб.
15.04 СБ 18.00	Карло Гольдони ТРУИФАЛЬДИНО!	Билеты 2:25 200 - 1500 руб.
16.04 ВС 18.00	Ингмар Бергман ВЕЧЕР ШУТОВ	Билеты 2:20 300 - 600 руб.
18.04 ВТ 14.00	Фантазия на тему повести Е. Касимова «Сказка для Василисы» ВОЛШЕБНАЯ НОЧЬ	Билеты 1:40 250 руб.
19.04 СР 18.30	Питер Куилтер АКТРИСА	Билеты 2:00 100 - 1000 руб.
20.04 ЧТ 18.30	Эдуардо Де Филиппо ФИЛУМЕНА МАРТУРАНО ПРЕМЬЕРА	Билеты 2:25 300 - 1500 руб.
21.04 ПТ 18.30	Александр Островский НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:00 100 - 1000 руб.
22.04 СБ 18.00	Александр Островский НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛЬНО ПРОСТОТЫ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:00 100 - 1000 руб.
27.04 ЧТ 18.30	Михаил Булгаков ЗОЙКИНА КВАРТИРА	Билеты 3:10 100 - 1000 руб.
28.04 ПТ 18.30	Иван Тургенев ОТЦЫ И ДЕТИ ПРЕМЬЕРА	Билеты 3:05 100 - 1000 руб.
29.04 СБ 18.00	Авксентий Цагарели ХАНУМА	Билеты 2:50 200 - 1500 руб.

МАЛАЯ СЦЕНА

01.04 СБ 12.00	Ганс Христиан Андерсен СОЛОВЕЙ	Билеты 1:10 300 руб.
02.04 ВС 18.00	Николай Гоголь СТАРОСВЕТСКИЕ ПОМЕЩИКИ	Билеты 1:45 500 руб.
04.04 ВТ 20.00	Ирина Васильковская и др. ЛИФТ	Билеты 1:30 1000 руб.
05.04 СР 20.00	Уильям Шекспир ГАМЛЕТ	Билеты 1:50 1000 руб.
12.04 СР 18.30	Питер Куилтер СПАСИ ДЖЕЙСОНА ПРЕМЬЕРА	Билеты 2:00 500 руб.
13.04 ЧТ 18.30	«То сказал, что семья – это опора в житейских бурях, а дети – великое счастье? Только тот, в чьем доме нет подростка, жаждного до запретных удовольствий! Герои новой комедии Питера Куилтера вынуждены пойти на крайние меры, чтобы вернуть несовершеннолетнего сына в мир обычных людей. Но так ли невинны те, кто пришел спасать заблудшую душу?.. Ведь, говоря цитатой из пьесы, «жизнь – рулетка: свадьба, дети. И некоторые из нас все время попадают враска...».	
15.04 СБ 12.00	По мотивам русских былин ИЛЬЯ МУРОМЕЦ ПРЕМЬЕРА	Билеты 1:45 300 руб.
16.04 ВС 12.00	По мотивам русских былин ИЛЬЯ МУРОМЕЦ ПРЕМЬЕРА	Билеты 1:45 300 руб.
25.04 ВТ 18.30	Александр Володин ДОЧКИ-МАТЕРИ	Билеты 2:40 400 руб.

ПРЕМЬЕРА СЕЗОНА

12.05
ПТ 18.30

ЭНТОНИ МАККАРТЕН,
СТЕФАН СИНКЛЕР

ТОЛЬКО
для

ЖЕНЩИН

Пьеса предоставлена агентством
«Независимый театральный проект», г. Москва

Ваш персональный агент по приобретению билетов

Благодарим за поддержку

Из рук в руки Коммерсантъ

МОМЕНТЫ



* Касса театра к Вашим услугам ежедневно
с 10⁰⁰ до 19⁰⁰ (перерыв с 13⁰⁰ до 13³⁰ и с 16⁰⁰ до 16³⁰)

* Справки и заказ билетов: +7 (343) 371-76-17, 371-72-12, 371-72-13

* Билеты на спектакли можно также приобрести в сетях

«ГОРОДСКИЕ ЗРЕЛИЩНЫЕ КАССЫ» (ekb.kassy.ru, +7 (343) 222-70-00)

«KASSIR.RU» (ekb.kassir.ru, +7 (343) 368-00-00)

- 15.03. — ПРЕМЬЕРА!
16.03. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского
(режиссер лауреат Гос. премии РФ Анатолий Праудин,
сценограф з. д. и. РФ Владимир Кравцев)
- 27.03. — На нашей площадке:
28.03. гастролы Московского театра «Современник»
со спектаклем «Амстердам» А. Галина
(режиссер Сергей Газаров, сценограф Алла Коженкова)
- 27.03. Международный день театра
- 29.03. Юбилей спектакля!
Пятидесятый показ мелодрамы «Дикарь» А. Касоны
(режиссер з. а. РФ Александр Исаков, сценограф з. д. и. РФ Владимир Кравцев)
- 12.04. — ПРЕМЬЕРА!
13.04. «Спасти Джейсона» П. Куилтера
(режиссер Дмитрий Зимин, сценограф з. д. и. РФ Владимир Кравцев)
- 13.04. На нашей площадке: гастролы «Академии кинематографического
и театрального искусства Н. С. Михалкова»
со спектаклем «Метаморфозы» по произведениям А. П. Чехова и И. А. Бунина
(режиссеры Никита Михалков, Сергей Газаров, Александр Кочеруков, Игорь Яцко,
сценограф Юрий Купер)
- 18.04. — На нашей площадке:
23.04. XII молодежные Дельфийские игры государств-участников СНГ
- 24.04. — На нашей площадке:
25.04. гастролы Санкт-Петербургского академического театра им. Ленсовета
со спектаклем «Город. Женидьба. Гоголь» по произведениям Н. В. Гоголя
(режиссер Юрий Бутусов, сценограф Николай Слободяник)
- 26.04. Гастроли на сцене ДК ПНТЗ (Первоуральск):
«Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо
(режиссер з. а. РФ Олег Гетце, сценограф з. д. и. РФ Владимир Кравцев)

- 01.03. ИРИНА МОСУНОВА, заслуженная артистка РФ:
40-летие творческой деятельности на сцене Свердловского театра драмы
- 02.03. АНАТОЛИЙ ЖИГАРЬ
- 24.03. ИВАН ВИНЕНКОВ
ИРИНА ЕРМОЛОВА, заслуженная артистка РФ
КОНСТАНТИН ШАВКУНОВ
- 30.03. СЕРГЕЙ ЗАИКИН
- 05.04. ОЛЬГА АРЗАМАСЦЕВА
- 06.04. АЛЕКСАНДР БОРИСОВ
- 06.04. ВЕРОНИКА БЕЛКОВСКАЯ, народная артистка РФ:
40-летие творческой деятельности на сцене Свердловского театра драмы
- 15.04. НАТАЛИЯ ИВАНОВА



Ирина Мосунова в роли Лидии Мартин («Актриса» П. Куллера)



Лауреат Государственной премии РФ (1991).

Родился в 1961 г. в Риге.

Окончил Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК) — ныне Российский государственный институт сценических искусств (1986, режиссерское отделение, мастерская А. А. Музиля).

В 1984 — 1985 гг. работал во Владимирском академическом областном театре драмы.

В 1986 — 1995 гг. — режиссер, в 1995 — 1996 гг. — главный режиссер Екатеринбургского театра юного зрителя: поставил спектакли «Житие и страдание преподобной мученицы Февронии» М. Бартенева, «Дневник Анны К.» по роману Л. Н. Толстого «Анна Каренина» и др.

Поставил «Горе от ума» А. Грибоедова и «Мой бедный Марат» А. Арбузова (Александринский театр, Санкт-Петербург); «Покойный бес» по произведению А. С. Пушкина «Повести Белкина» (Санкт-Петербургский театр юного зрителя

АНАТОЛИЙ ПРАУДИН:

**«Настоящий театр
может только раздражать»**

им. А. А. Брянцева); «Чудаки» М. Горького (Омский государственный драматический «Пятый театр»), «Таланты и поклонники» А. Островского (Самарский театр юного зрителя «СамАрт»); «Гальера» М. Бартенева по повести Г. Маркеса «Полковнику никто не пишет» (Саратовский академический театр юного зрителя

им. Ю. П. Киселева); «Месяц в деревне» по повести И. Тургенева (Большой драматический театр

им. Г. А. Товстоногова, Санкт-Петербург); «Циники»

по А. Мариенгофу (Санкт-Петербургский академический театр им. Ленсовета), «Полождения braveго солдата Швейка» М. Бартенева по роману Я. Гашека (Екатеринбургский театр юного зрителя) и др.

Сотрудничал с театрами Латвии, Нидерландов, Белоруссии, Португалии и др.

В 1996 г. был назначен художественным руководителем Санкт-Петербургского ТЮЗа им. А. А. Брянцева, где создал концепцию «Театра детской скорби» — аналитического театра для детей.

В 1998 г. создал «Экспериментальную сцену» театра «Балтийский дом»: поставил спектакли «Сизиф и камень» по произведению А. Камю «Миф о Сизифе», «Бесприданница» А. Н. Островского, «Царь РЮТ»

Э. Матиссена, «Поющие призраки» по мотивам «Поэмы без героя» А. Ахматовой, «Фальшивый купон» по повести Л. Н. Толстого и др.

Доцент кафедры режиссуры Российского государственного института сценических искусств

и руководитель режиссерской мастерской.

Номинант Национальной театральной премии «Золотая маска» (1997, 2006, 2009, 2010, 2011).

Лауреат Свердловского областного фестиваля-конкурса «Лучшая театральная работа 2014 года — Bravo!» в номинации «Лучший режиссер-постановщик в драматическом театре».

15 марта 2017 года в Свердловском академическом театре драмы состоится премьера комедии Александра Островского «На всякого мудреца довольно простоты».
В преддверии этого события и сделана данная публикация: «Вступительная речь режиссера спектакля Анатолия Праудина, произнесенная 14 января 2017 года в репетиционном зале театра, с несколькими вопросами народной артистки России Вероники Белковской, точно иллюстрирующих процесс начала сотворчества».

Важнейшая вещь в пьесе – дневник Глумова, то, что он называет летописью людской пошлости и прочее. Поэтому второй состав будет, в сущности, в какой-то степени, дублировать то, что будет происходить в пространстве основного спектакля. Будет рядом такой спектакль дневниковый. Именно этот дневник должен стать важнейшей частью действия, глумовская тема: «Я буду и читателем, и писателем в ночной тиши. Это будет летописью людской пошлости». Это должно стать козырной частью. Я еще не знаю, как это может быть, будем сочинять вместе с вами.

Какие там для меня зацепки существуют? До того, как он начал ставить эксперимент с лучшими людьми города, он вдруг увидел журналиста, который писал эпиграммы. Дружит он, видимо, с какими-то художниками, типа Курчаева, который приходит и тут же начинает рисовать, расписывать стены, потолки. Тоже на эту тему. Видимо, их большая тема «Лучшие люди города, лучшие артисты города, лучшие поэты города». Ну, те, которые в гримерках, те, которые

зарплату получают, те, которые главные роли играют. С ними Голутвин, это такое «безсомнительное» дарование, который пишет все: пьесы, комедии, трагедии, а видит, что уже захвачено пространство. Отсюда кажется, что квартира Глумова – подвальное средоточие художников, артистов, музыкантов, поэтов, композиторов, скульпторов. Которых не пускают ведущие театры, большие выставки. Они вообще нигде не выставляются. Пока еще. Поэтому, конечно, компания очень сердитая, очень злая. Компания, которая в этих подвалах рассказывает «правду». Будем разбираться, какую правду: о людях, которые пробились, о людях, которые сегодня ими командуют, о людях, которые опустили железный занавес и не пускают их никуда.

Видимо, тут не может быть просто дубля спектакля. Сыграли спектакль и тут же этими формами сыграли другой. Так как это подвальный театр, то это какие-то новые, иные формы, новый, неведомый нам еще язык. Видимо, это какой-то новый театр, который кто-то очень любит, а кто-то ненавидит, в который кто-то верит, а кто-то считает, что это тупиковый путь развития нашего отечественного театра. В какой-то степени предлагается соревнование. Существует некий абсолютно классический, абсолютно безукоризненный спектакль. Осмысленный. Скомпонованный. Я сейчас говорю об идеале. И должен быть откровенно альтернативный сценический язык, альтернативный способ репетиционный, зримый протест против сегодняшнего театра, который мы любим, с одной стороны, а с другой стороны: правой рукой делаем, а левой расшатываем.

И это не пародия на классический театр. Может получиться пародия, но от нее надо уходить. Это может получиться пародией на современный театр, если у нас не получится ничего. Это, безусловно, должен быть театр – высказывание, и от всех актеров старшего поколения я жду личного высказывания на эту тему: отцы и дети, старый театр – новый театр, классический театр – подвальный театр. Не скрою, меня очень в этой пьесе взволновала та тема, что молокососы атакуют со всех сторон, молокососы неграмотные, неталантливые.

От молодых актеров я тоже буду ждать высказывания относительно того, что сегодня происходит. Относительно того, что они действительно думают про современный театр не взрывного, не революционного характера, а традиционного. Конечно, в идеале хочется эту проблему решить таким образом, чтобы сложилось соревнование. Очень сложная задача как в классическом варианте, так и в подвальном.

Существует очень плотная традиция того, как играется «На всякого мудреца довольно простоты», что играют... Обычно, это компания людей с явными мозговыми нарушениями. Компания идиотов, где актерам предлагается соревноваться в яркости идиотизма. Мне кажется, что сегодня бессмысленно делать такой материал таким образом. Это столкновение очень умных и принципиальных людей, вплоть до того, что мне все время слышится, что взрослая компания обычно все понимает правильно. Они все понимают про этого Глумова. И у Крутицкого есть интересный текст, что, конечно, Глумов – подлец, конечно,



Анатолий Праудин: первый репетиционный день

сукин сын, но будем надеяться, что это не его укоренившееся душевное качество, будем надеяться, что эта он исправится, хотя страшный парень.

Я не смогу вам полностью рассказать все ощущения. Только то, что взволновало в этой пьесе. На какой предмет хочется высказаться и пригласить вас принять в этом участие. Поэтому и способ репетирования хочется попробовать отвечающий озвученным задачам. С одной стороны, классический вариант постановки, разбор, вычленение, обнаружение событий, взаимоотношений, все дела. И я без иронии отношусь к стилю великого Ломоносова, Державина, Сумарокова, Озерова. Кстати, я тоже считаю, что, если бы этот репертуар в театре существовал, люди были бы все-таки лучше немножко. И с другой – импровизационный, хулиганский спо-



Ильдар Гарифуллин (Городулин): подбор грима

соб рождения этого дневника, когда все аналитические вещи будут идти от того, кто как репетирует сегодня, скажем так, в «продвинутых» театрах, когда ничего заранее не оговаривается, а главный упор делается на сиюминутное ощущение от сцены. Вот так, чтобы человека сразу же не превратить в мертвое существо так называемым анализом, а вслед за этим тут же не начать строительство «мертвого театра». Это как раз другой путь, то пространство, где нет ни режиссеров, ни актеров, где все – режиссеры. Где все прислушиваются к своим первым ощущениям и стараются очень подробно и честно перевести их на язык импровизации: как понимается, как чувствуется. Вслед за этим может быть какой-то анализ. Хотя, лучше с собственными мертвыми идеями не спешить. Лучше

развивать базу следующим заданием, ну и так далее.

Вы даже встречаться друг с другом до марта не будете, чтобы никто не слышал и не видел друг друга. Чтобы было абсолютно два разных движения. Один Глузов будет на две части работать, потому что будет пытаться приспособиться к взрослой части и с удовольствием убегать в подвальную часть, чтобы там оттянуться как следует, все честно рассказать про этих... и про всех вас заодно.

И пространство тоже про это, тоже про два театра. Два пространства, которые отделяет железный занавес с красной надписью: «Ахтунг!». И пока что я не знаю, как все это будет развиваться. Только на уровне ощущений. Просто это разные языки, разная эстетика, разная природа.

Классический вариант – вот художник Кравцев, вот художник по костюмам. Есть эскизы, все шьется. В подвальном варианте все сочиняется здесь и сейчас, хотя тоже есть художник по костюмам, есть автор вот этой подвальной пьесы. Но это все надо будет делать вот здесь. Естественно, иметь в виду одно важнейшее обстоятельство: финансируется только классика. А подвальные – все собственными руками. Но надо сделать лучше: тоньше, осмысленнее, резче, в конце концов, конечно, злее. Потому что компания там, конечно, очень желчная, в которой у всех, конечно, должны руки чесаться. И не только посоревноваться, но и бесконечно высказываться на темы «кто нас ведет?» и «куда нас ведут?». Тут текста вообще нет, текстом вообще не пользуемся. Пусть это будет... причем драматург не будет писать.



Анатолий Праудин и Вероника Белковская (Глумова)

Я буду драматурга уламывать приходите каждый день на работу и художника буду уламывать приходите каждый день на работу. Мы будем в бесконечных организациях сидеть и отламывать зерна, если они появятся, друзья мои.

Пока что я вас развлекаю, а когда начнем, там окажется все сложно. Потому что сначала мы будем сидеть в пародиях и, что называется, вспоминать то, что видели. А свои ощущения достать будет очень трудно, потому что уже много чего видели. А хорошо было бы взять и забыться. Забыть, как будто бы Островского никогда не видели. Как будто бы эту пьесу никогда не видели. Только сейчас прочитали.

Вероника Белковская: Сцена-то одна будет?

Анатолий Праудин: Хороший вопрос. Разные. Один спектакль играет здесь, а другой – под сценой... Одновременно. И пусть зритель ощущает энергию подвального спектакля. Но надо будет найти момент, где это все соединяется, где театры меняются местами. Вообще-то эта смена уже узаконена. Причем, это не плохо. Но только если нам удастся быть убедительными в том

и другом случае. Со старшим поколением будут репетиции в классической форме. Вот мы приходим, садимся, разбираем, закуриваем, разбираем. Создаем сначала виртуальный спектакль, а потом пытаемся в этот виртуальный спектакль войти и превратить его в какую-то жизнь. Больше я ничего не знаю. И вряд ли узнаю. Разве что на пятом спектакле после премьеры можно будет точно сказать, что мы затеяли.

А по второму спектаклю будет предложено сыграть в игру, будто в театре вы никогда не бывали. Но актеры должны совершенно владеть разными последними модными веяниями и заниматься, наверное, тоже делом. Потому что результаты бывают порой очень интересные, и вы их знаете.

И наконец, самое сложное: как уму-дрититься подвальный вариант не сделать таким прикольным и заводным, зрелищным. Беда всех модных пространств: смотришь и думаешь, какой приятный спектакль во всех отношениях. Так и хочется смотреть. Впадаешь в мелкобуржуазное, мещанское состояние – и конец! Театр по-настоящему... настоящий театр не может нравиться, он может только раздражать. В принципе, люди должны вставать посередине и кричать: «Прекратить это безобразие!». А когда мы вместе с простыми ребятами с Уралмаша, улыбаясь, смотрим на сцену, значит, все хорошо. И тут существует опасность: как бы нам тоже не сделать такой приятненький дневничок. А он должен быть абсолютно честный, а это значит, спектакль в какой-то степени должен быть отвратен и физически. Не изображать, как в старом театре – это та опасность, что нас ждет. Начнем

все изображать, как в настоящем театре, и никакой разницы не будет в выразительных средствах.

Ставить его будут все по очереди, в том числе и девушки. У кого покатит, тот, собственно говоря, и режиссер, за базар все равно мне придется отвечать. У кого пойдет, тот и станет курировать. Без зарплаты, без бесплатного буфета. Я попрошу директора эту часть труппы в буфет не пускать и лишить зарплаты временно. Пусть работают в холодных подвалах без денег, без гримерок. Каково в каждом спектакле готовить революцию? Ведь какой расчет, какая внутренняя задача и какой внутренний градус сумасшедший возникает. Он же должен пульсировать ежесекундно. Сейчас мы все благополучные. Конечно, я буду просить директора помочь мне вывести вас из благополучия, вместе со старшим поколением, перейти в ненависть. Те 50% зарплаты, которых вас лишат, будет перекинута актерам из другой части труппы. Как и написано в прожекте Крутицкого. Я считаю, что это мудро – быть абсолютно голодным и злым. Мы свободные художники. Нам все равно, где это делать: в такой теплой репетиционной комнате в центре города или на стройке где-нибудь.

Доверьтесь своей интуиции, шестому чувству, природе. В подвале мы объявляем войну думанью, объявляем войну анализу головному. Думать – это порок, и я с этим борюсь. Все, что я думаю – банально. Я очень долго живу на свете и давно занимаюсь самоповторами: ничего нового голова не порождает. Ну, подсматриваю иногда. Здесь анализ должен идти через пробу, импровизацию. Даже не через пробу – отрепетировали и все, а мы договорились о чем-то – и дальше как бы

впускаем в себя вот этот ужас. А дальше садимся и от стыда не знаем куда деться. Пока все в голове не соединится... Вы знаете, наверняка, этот способ, с вами уже так работали.

Я тоже этим балуюсь, но у меня все равно получаются буржуазные спектакли. Они кому-то нравятся, кому-то нет, но редко удается сделать так, чтобы люди в середине спектакля встали и ушли. Видимо, что-то до конца не доводится. Потому, наверное, что одна рука хочет, а вторая со страху прислушивается, чтобы не дай бог... А то директор в следующий раз... И уже думаешь – то ли ты высказываешься, то ли хочешь директору понравиться. Тоже ведь непонятно. Вот тут надо с этим как-то разобраться.

ВБ: И даже не важно, есть ли зритель?..

АП: Зритель – это вообще слабое и ненужное звено. Другое дело, сама пьеса диктует... сюда хочется... туда хочется... Теплая гримерка... А в дневнике кроется все то, о чем должен мечтать и к чему должен стремиться настоящий художник. Поэтому дневник и должен стать спектаклем.

ВБ: А вопрос можно? Наша цель – чтобы пришедший зритель нас понял?

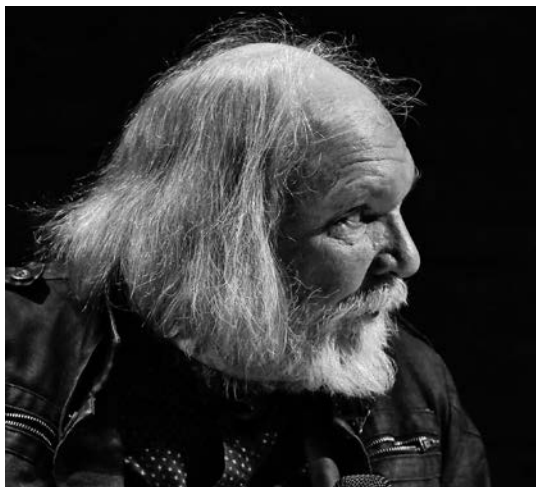
АП: Чтобы он нас проклял. Минут через пятнадцать. И больше никогда не пришел... А вообще я не знаю, что мы будем ждать от зрителя. Нет, давайте, сейчас пока не будем прогнозировать. Сейчас попробуем разобраться с тем материалом, с тем содержанием, которое неплохой драматург скомпоновал в такую пьесу. Будем думать о вечном: о смысле жизни, о том, что мы все в очереди стоим и скоро экзамен сдавать очень серьезный. О том, о чем мы все, наверное, думаем...

Театральная конференция «ПРОФЕССИЯ - ХУДРУК»



15 февраля в Воронеже прошла театральная конференция «Профессия – худрук» с участием ведущих театральных деятелей со всей России. Мероприятие, организованное при поддержке департамента культуры Воронежской области, проходило в Камерном театре – модераторами проекта выступили художественный руководитель принимающей площадки **Михаил Бычков** и театральный эксперт **Олег Лоевский**.

В конференции приняли участие художественный руководитель Электротеатра «Станиславский» **Борис Юхананов**, директор Большого театра **Владимир Урин**, художественный руководитель театра «Мастерская» **Григорий Козлов**, режиссер, Президент Российского центра АССИТЕЖ **Адольф Шапиро**, директор и худрук Театра «Приют комедианта» **Виктор Минков**, директор Рижского русского театра им. М. Чехова **Эдуард Цеховал**, генеральный директор Свердловского театра драмы **Алексей Бадаев**, художественный руководитель театра драмы им. А. Кольцова **Владимир Петров**, театральный критик, редактор журнала «Театр», арт-директор фестиваля NET **Марина Давыдова**, театральный критик, редактор журнала «Вопросы театра» **Александр Вислов**. Губернатор Воронежской области **Алексей Гордеев** поприветствовал гостей и открыл конференцию следующими словами: «Художественный руководитель – это прежде всего творческий лидер, который не только ведет за собой коллектив театра, являясь его душой и сердцем, но и формирует социокультурное пространство».



Олег Лоевский

Олег Лоевский: Посыл конференции: профессия – художественный руководитель. Эта тема действительно давно не обсуждалась в театральных кругах, но в связи с быстро меняющимся миром эта тема сегодня требует к себе внимания. Действительно, как только что сказал губернатор, художественный руководитель – это, с одной стороны, атавизм советского периода, где было важно наличие одного начальника, определяющего смыслы. С другой стороны, художественный руководитель – это способность некоторых художников создавать уникальный мир, способность увлечь за собой людей, и не случайно был театр Товстоногова, театр Эфроса, театр Любимова. Это все художественные руководители, которые были не назначены, а появились на своем месте в силу своей энергии и таланта.

Сегодня возникают новые взаимоотношения между театром и его лидером. Мы знаем артистов-лидеров – Евгений Миронов и Театр наций – и какие функции он выполняет, является ли

этот театр частью его художественного видения? Остается театр Женовача, мастерская Григория Козлова. При всей понятности и очевидности этой темы она требует рассмотрения – в том числе и в контексте т. н. директорского театра, за которым тоже возникает некая инерция понятия художественного руководства. Директор выстраивает репертуар, приглашает тех или иных персоналий, т. е. тоже создает «свой» театр. Мы должны понять, как сегодня этот институт работает, как он устроен, какие формы его стоит поддерживать.

Мне кажется, что сегодня существует у нас в стране ассоциация критиков, есть гильдия режиссеров, гильдия директоров, и, может быть, есть смысл создания некой общей институции художественных руководителей с целью взаимного общения, информирования. Более того, общество предлагает нам различные вызовы: можно вспомнить историю с «Тангейзером», конфликт между министром культуры Пермского края и худруком «Театра-Театра» Борисом Мильграмом, выступление Константина Аркадьевича Райкина, связанное с проблемами цензуры. И это тоже вызов времени, связанный с понятием художественного руководства как с понятием, сопряженным с идеологией развития театра.

Михаил Бычков: В составе участников конференции – люди, которые могут с разных сторон посмотреть на те вопросы, которые обозначены Олегом Лоевским. У нас есть директора театров, которые руководят полновластно единолично драматическим театром и делают это в разных условиях. У нас есть директор Рижского



Михаил Бычков

русского драматического театра Эдуард Цеховал, генеральный директор Свердловской Драмы Алексей Бадаев, директор пермского Театра-Театра, генеральный директор Большого театра – то есть люди, компетентные в вопросах т. н. директорского театра. Худруки представлены Владимиром Петровым (Театр имени Кольцова), где двоевластие (есть директор и худрук) и Григорием Козловым (аналогично). Бывают разные организационные системы: либо одно лицо – директор или худрук, либо двоевластие – директор и худрук, либо директор и главный режиссер – четыре системы, заявленные сегодня. Юхананов – полновластный руководитель своего театра, это определенная широта полномочий и определенная ответственность. Борис и я – мы подписываем различные бумаги, отвечаем за выполнение государственного задания, несем ответственность по всем вопросам, регулируемым законодательно. Есть наши уважаемые теоретики, которые знают практику разных театров – не только российских, но и европей-

ских. Есть очень интересная история: директор, он же художественный руководитель. Адольф Шапиро имеет опыт художественного руководства театром, а сейчас еще руководит конкретными проектами, что тоже одна из форм, по своему уникальная.

Олег Лоевский: Модели, которые мы рассматриваем, множатся, меняются. Первым к доске вызовем Григория Козлова, уникальность его театра заключается в том, что все в нем – его ученики. Это первый курс, который он выпустил при Санкт-Петербургской Академии, потом на базе второго курса создал театр, в котором является режиссером.

Григорий Козлов: Да, у нас это запутанная система, но у меня блестящий директор. Мы с ним друзья. Я ему доверяю. Он любит наших артистов даже больше меня. Мы стараемся идти, все делая вместе. Также болеет за творчество. Сложность есть в том, что все было курсами: один курс был родоначальником, потом был второй курс, а сейчас будет третий, и нам нужна третья площадка. У нас 34 спектакля в репертуаре, а труппа состоит из 51 человека, и все работают. У нас много было премьер, так как первый курс был режиссерский. Я человек не ревнивый: моих 11 спектаклей, а спектаклей 20 – моих режиссеров. Я еще пытаюсь и других режиссеров звать. Живем пока нормально. Рутинно, как всегда в любом организме.

Михаил Бычков: А в вашу труппу могут прийти артисты не с твоего курса?

Григорий Козлов: Да. Были случаи, но сейчас мест в труппе нет.

Михаил Бычков: Одна из функций художественного руководителя – формировать труппу. У тебя таких проблем нет. К тебе приходят готовые наборы, собственные ученики, выученные, и поэтому труппа безусловно сформирована одними руками, одной методологией работы, одними творческими методами, – и это самый простой и счастливый вариант. А все-таки, у директора театра, который хороший друг, у него контракт с департаментом?

Григорий Козлов: У нас обоих с департаментом. И у нас срочный контракт.

Михаил Бычков: То есть, у вас та модель, когда перед учредителем отвечает директор, а за творчество – худрук.

Олег Лоевский: Гриша, а ты весь курс забираешь? Все-таки курс – вещь неровная.

Григорий Козлов: У меня каждый курс всегда выпускается с большим спектаклем. На первом курсе был «Идиот», на следующем – «Тихий Дон», «Братья Карамазовы». Сейчас у курса – «Мастер и Маргарита». Потом очень сложно вводить туда кого-то.

Михаил Бычков: Сколько спектаклей в год?

Григорий Козлов: Пять-шесть.

Михаил Бычков: А известен процент заполняемости зала?

Григорий Козлов: Полные залы и билеты дорогие.

Михаил Бычков: Я просто подозреваю, что модель театра, возглавляемая худруком, ничуть не меньше финансово успешна, организационно крепка, чем при директоре, составляющем план...

Олег Лоевский: Мне кажется, что нам не надо это противопоставлять,



Григорий Козлов

мы должны прийти к этому в итоге конференции.

Михаил Бычков: Я предлагаю поговорить об этом

Олег Лоевский: Гриша, а у тебя пьесы Куни или «Тетки» идут? Ну, для кассы.

Григорий Козлов: Нет. Хотя мне предложили «Таксиста» поставить. У режиссера есть какой-то художественный ход. У нас пять с половиной часов идут «Братья Карамазовы», зал полный и даже стоя.

Михаил Бычков: Если говорить не о разовых и личных заслугах, а о системе. Есть система: театр – учреждение. Его возглавляет кто-то, кого назначают учредители. Учредителю, особенно не в Москве, очень удобно, чтобы его возглавлял директор, потому что директор – это местный человек из того кадрового резерва, работавший заместителем или каким-то таким же руководителем другого учреждения. Все его интересы, все, извините, поводы, на которых его можно держать, находятся в этом городе, и человек, естественно, управляемый.



Владимир Урин

У него нет идеологии, как правило. Не будем говорить об универсалиях, наверняка, есть исключения. У него обычная цель – выполнять поставленные задачи, и в этом смысле такая модель с точки зрения культурной региональной политики будет всегда, будет усиливаться, приветствоваться, расширяться. Мне кажется, надо сделать все, чтобы наряду с этой моделью, там, где есть такая возможность, продолжала бы существовать модель, когда театр возглавляет художественный лидер, который неудобен учредителю, который приехал откуда-то и завтра уедет куда-то, который независим и, во всяком случае, может возразить и так далее. Тем не менее это неудобство, о котором говорил руководитель нашего замечательного региона, при этом неудобстве возникает результат, какие-то плюсы, о которых сказал Григорий Михайлович, когда во вторник на пятичасовом спектакле «Братья Карамазовы» на дорогах билетах битком стоят люди, и я могу привести много таких примеров. Предлагаю директорам подключаться.

Владимир Урин: В своих размышлениях я вообще не собираюсь говорить о Большом театре, потому что это отдельное государство, отдельная тема, совсем другая история. Я бы попробовал расширить разговор и посмотреть на театральную карту России. Раньше у нас в каждом театре (при всех спорах «кто главный: режиссер или директор?») существовала система руководителей. Давайте посмотрим, что происходит сегодня. Все больше и больше театры возглавляют артисты, и не только в России, я уж не говорю о театральных критиках, которые тоже сегодня берутся возглавлять театры. Система художественных лидеров размывается. Давайте попробуем понять, почему.

И давайте обратимся к профессии, которая называется «режиссер». Я знаю массу замечательных и талантливых режиссеров сегодня, которые не хотят руководить театром и заниматься всем тем, чем занимаются многие из сидящих здесь.

Я вообще думаю, что здесь компания собрана, с одной стороны, замечательная, с другой стороны, вряд ли мы будем друг с другом спорить, потому что у нас достаточно общие понятия о том, что происходит в театре. Если бы здесь были другие директора, которые находятся совсем в других условиях, я думаю, тогда бы возникла дискуссия более определенная.

Что происходит? На самом деле, с моей точки зрения, определенный естественный процесс. Потрясающая система, выстроившая все театры по ранжиру, по единому советскому образцу, по МХАТу, создавала свои плюсы

и минусы, в том числе, в этой системе, извините меня, в России работало колоссальное количество замечательных режиссеров. И можно называть эти имена, и эти театры с потрясающей, замечательной историей. Всегда был главный режиссер, который ставит, его спектакли всегда определяли эту позицию. Пришел конец XX века, наступил XXI-й. Сегодня возникает совсем другой театр и система единообразия подхода нарушается: театр может определяться не только лидерски единственным взглядом того или иного человека, выстраивающего художественную позицию этого театра. В театре может быть многообразие подходов художественных, творческих. Да, конечно, единой крови, с единством художественных принципов и так далее, но в этом театре может ставить и этот режиссер, и этот режиссер... и тогда возникает некая история, с моей точки зрения, тогда возникает возможность лидера – не важно, как вы его назовете – будет ли этот человек профессии «театральный критик», будет ли это артист, будет ли это директор театра, но если этот человек способен аккумулировать идеи, способен организовать эту историю, почему нет? И тогда может возникнуть такой театр. Леша Ратманский, с моей точки зрения, один из самых интересных российских хореографов, я вернусь к истории Большого театра, не захотел работать в Большом театре, потому что все то, что ему приходилось делать как руководителю балета, претило ему. Потому что он все время сталкивался с этой организационной системой. Он сказал: «Не хочу», – и покинул страну. Процессы, которые происходят,



Эдуард Цеховал

идут совершенно естественным путем. С моей точки зрения, мы находимся сейчас в переходном периоде и, конечно, думаю, что следующим шагом, до которого многим из нас удастся дожить, будет разрушение этой единообразной системы. Я глубоко убежден, что сегодня то количество театров, которые существуют в том практически советском виде, не нужно. Я уверен абсолютно, что параллельно нужно развивать систему открытых театральных площадок с возможностью осуществления проектов, и тогда там нужен будет только тот человек, который будет организовывать эту ситуацию. Может быть, без трупп, а только с техническим обслуживанием всего того, что необходимо. Но лидером должен быть тот, кто осуществляемую идею понимает, чувствует, делает.

Михаил Бычков: Предоставляю слово Эдуарду Ильичу Цеховалу, много лет возглавляющему Рижский русский драматический театр, сегодня уже носящий имя Михаила Чехова, который всю жизнь ищет себе главного режис-

сера и никак не находит. Многих пере-
пробовал, много нашего брата прошло
через крепкие, профессиональные руки
Эдуарда Ильича.

Эдуард Цеховал: Дело в том, что ор-
ганизация деятельности театральных
коллективов в Латвии безальтернатив-
на. Там министерство заключает дого-
вор только с директором театра – других
вариантов нет. То есть директор театра
принимает к себе на работу, кого хочет:
главного режиссера, художественного
руководителя. У творческого лидера
контракт с директором, и в этом сра-
зу же заложено некоторое противоре-
чие, потому что человек, который счи-
тает себя главным, все равно не может
считаться главным, потому что он не глав-
ный. Можно было бы назвать: художе-
ственный руководитель – директор,
и я думаю, что министерство бы
на это пошло. Но не хотят художествен-
ные руководители в Латвии быть ди-
ректорами.

Я думаю, что деятельность стацио-
нарного театра, особенно в таких специ-
фических условиях, как мононациональ-
ная страна Латвия, это особая ситуация.
Я глубоко убежден: деятельность не-
возможна без художественного руко-
водителя. Труппой должен руководить
творческий человек. Когда это репер-
туарный, стационарный театр, должен
быть творческий лидер. Он должен на-
полнять это здание теми творческими
идеями, той творческой атмосферой,
как он себе это представляет. Мы го-
ворим об именных театрах, которые
были в советское время: театр Тов-
стоногова, театр Плучека и так далее,
кто знает их директоров? Никто.
Ну, я знаю, что у Товстоногова был ди-

ректор Суханов. Люди же не знают.
Все равно это были именные театры.
В Латвии было два именных театра:
Каца и Шапиро. Это все знали. Теперь
есть один именной театр – театр Херма-
ниса. Он не директор, он худрук. Ему это
и не надо. Практически 80% времени
он находится вне Латвии. Он делает
свое дело, но он сделал именной репер-
туарный театр с потрясающей труппой,
с удивительными артистами, которых
он воспитал за эти двадцать пять лет
просто на моих глазах. Он взял 20 че-
ловек, и они сейчас артисты мирово-
го класса. Поэтому художественный
руководитель нужен, но я пробовал,
по-моему, три худрука назад, сделать,
чтобы было два одинаковых контракта
с учредителем. Министерство культуры
категорически было против. Не потому,
что я управляю, как раз я неуправ-
ляемый, потому что не местный, тоже
мигрант, достаточно неуживчивый,
но за те 27 лет, что я руковожу театром,
жизнь показала, что можно добиваться
своего спокойно. Театр не должен вы-
живать, театр должен жить достойно.
И мне кажется, все эти годы наш театр
прожил достойно, но, к сожалению, с че-
редой художественных руководителей.

Владимир Урин: Разве все дело
в том, кто с кем договор подписы-
вает? Мы сейчас разбираемся в чем:
кто является подлинным лидером теа-
тра или с кем министерство культуры
подписывает контракт, и разрешают
ли в этой республике заключать дого-
воры с художественными руководи-
телями? Может, все-таки важнее – кто ли-
дер? Кто определяет политику театра?
И не важно, как он называется: дирек-
тор, худрук, директор худрука.

Эдуард Цеховал: Я говорю о том, что все худруки и главные режиссеры, которые были в нашем театре, жили с ощущением, что они на работе, и она никуда не денется. Это в подкорке сидит. Все равно не они главные. Последнее слово за тем, кто несет ответственность, а ответственность не-сет директор.

Олег Лоевский: Дело в том, что «три худрука назад»... Худруки уходят сами, или вы им помогаете с труппой? Все мы знаем специфику тетра. И почему они не остались в театре? Они не смогли стать лидерами? Или было настолько сильное партнерство, что они были вынуждены уйти сами?

Эдуард Цеховал: Все уходили сами. А почему они не остались, надо спросить у них. Причем со всеми мы расставались бесконфликтно... ну, кроме одного, последнего худрука, пришедшего к нам в 2010 году по действительно серьезным рекомендациям... Я бы мечтал, чтобы творческий лидер был уровня Михаила Владимировича Бычкова, ну, немножко с другим характером, я бы ему прислуживал без разговоров.

Михаил Бычков: Ну ты же мне не делал такого предложения. А я ставил у тебя в театре.

Эдуард Цеховал: Ты поставил три спектакля.

Михаил Бычков: Да. Неплохих... Понимаешь, ты меня не позвал. Может быть, я бы жил в Латвии. Не построил бы этот театр.

Эдуард Цеховал: Я не хотел портить тебе жизнь.

Михаил Бычков: Правильно. Когда мы говорим о директорском театре... директорский театр тоже очень раз-



Адольф Шапиро

ный. Директора разные. Это должность такая. А люди приходят из разных профессий. Конечно, есть очень театральные директора. Но, возвращаясь к худрукам... Адольф Яковлевич, вы созрели?

Адольф Шапиро: Я не знаю, о чем и говорить, потому что всем известно, что все зависит от личности, которая возглавляет театр, а не от должности и не от того, кто подписывает приказы. Мне в жизни бесконечно повезло: я 30 лет проработал с одним директором в первую часть жизни. Мне было 25 лет, он собрал две труппы театра и сказал: главный в театре он, а не я. Вот и все. Разобраться с тем, что такое художественный руководитель, достаточно трудно, потому что я еще не разобрался с тем, что такое режиссер. Все дают разное определение. Если всех тут опросить: кто чем занимается, мы получим самые разные ответы. Даже коллеги, сами режиссеры, дадут разные ответы. Но в общем понятно, что их можно классифицировать на две части: режиссерская деятельность – организационная и поэтическая, сочинение

спектаклей. В советское время первая часть превалировала, идеологическая часть. Хорошо, конечно, сочинять, если есть человек, который тебе помогает это делать. Это самый идеальный вариант. Тогда ты ему бесконечно благодарен. У меня есть несколько директоров в моей жизни, которых я люблю как родных, которые мне помогают жить, которые создают мне условия. Так получилось, что у меня жизнь разделилась на две части: 30 лет со своим театром, а другая – без моего театра, и я даже отказался возглавить несколько славных театров, ну, себя было жалко. Бродский как-то замечательно сказал, что, когда поэт пишет стихи, нужно указывать не только место, где написан текст, но и сколько лет поэту. Это очень многое определяет во взгляде на картину, на свое участие в театральном процессе. Я как подумал, что мне надо увольнять людей, переформировывать труппу, выбросить на улицу... Мой опыт расставания со своим театром меня сделал лучше, я считаю, потому что большинство художественных руководителей и директоров (я говорю большинство, потому что театр держится на исключениях: и в отношении директора, и в отношении художественного руководителя) – это уроды, и я сам мог стать уродом, и уже был на пути к этому. Во-первых, это люди, которые не знают слова «правда». На протяжении многих лет я работал в разных театрах Москвы и видел эту картину. Происходит перерождение. Это в равной степени относится к руководителю и директору театра, если он не дает себе как бы сигнал.

Можно я лирически буду говорить? Мне в жизни очень повезло. Когда мне

было 28, и я вошел во вкус руководителя, стал начальником, а это еще было в Латвии, сидел у меня человек, которого я очень уважал, ценил, любил, и мы должны были пойти в кино или куда-то после репетиции. И, значит, этот человек несоветского воспитания сидел и ждал, пока я разговаривал, как многие директора говорят, «с подчиненными»... (Вообще, всех директоров, которые говорят слово «подчиненные», надо немедленно увольнять из театра. Вот просто увольнять мгновенно.) Ну, и я говорил с «подчиненными», принимал людей, а потом, когда они ушли, этот человек посмотрел на меня и – вот что значит вовремя сказать в нужное время одно слово, одну фразу – сказал: «А ты замечаешь, что ждешь, что тебе дадут прикурить?», – и это меня обожгло на всю жизнь. Человек меня спас. Но для этого надо человека уважать и ценить. Я вам признаюсь, я физически не могу первый проходить, когда мне уступают дорогу, потому что с тех пор я в театре никогда не проходил, когда мне уступали дорогу, как руководителю театра.

Конечно, о чем мы будем говорить? Театр могут возглавлять и критики, и директора, и режиссеры, и литературоведы. Любой человек, который действительно генерирует какие-то идеи и умеет это делать. Ну какая система? Вот не будет завтра Бычкова и тут ни хрена не будет, не будет вашего губернатора и тоже ни хрена не будет. Что мы будем обсуждать систему, надо рассуждать о людях. Это, по-моему, самое важное. И то, что театр становится исключением. Когда я работаю в других театрах... у нас уродство в систе-

ме какое: человек платит тебе деньги и не дает тебе возможности эти деньги отработать. Почему так приятно работать за рубежом и только в нескольких наших театрах? Потому что тот человек, который платит, заинтересован в результате твоей работы. Он создает тебе условия, потому что не может тебе платить деньги просто так. Он обязан создать условия. А когда я работаю в некоторых театрах, я вижу такую систему: встречают прекрасно, а чем ближе премьера... Если ты идешь по коридору, а впереди директор, он начинает уходить в сторону. Он начинает тебя избегать и давать какие-то тихие сигналы своим подчиненным: «Ребята, это скоро кончится. Потерпите еще недельку, и мы будем жить так, как мы жили. Все будет нормально»...

Во-первых, я ненавижу своих коллег и себя за то, что они снобистски иногда относятся... почему, если они артистами занимаются, то они не занимаются администраторами? Директорами? Не ищут контакт с ними. Это с одной стороны. Ну а с другой стороны, конечно, есть директора, энергию которых хорошо бы направить в мирных целях. Но именно они часто удобны, что ли.

Но, опять-таки, если говорить о системе, я абсолютно убежден, например, что Серебренников сделает театр. Когда он взял театр Гоголя, говорили: «Чего он туда полез?». Да он все сделает. Все будет замечательно, все будет хорошо.

Михаил Бычков: На личностях все держится, но вопрос в другом: должна быть возможность молодым себя проявлять. Откуда мы знаем? Может, они есть? Должны быть у института

и театра какие-то привилегии, какая-то система поддержки организационная, которая гарантирует молодому человеку...

Адольф Шапиро: Миш, вы уже уходите?

Михаил Бычков: Я на всякий случай говорю. Подписывают контракт на один год, потому что таким человеком очень удобно управлять: что-то не то сделал и с ним не продлили контракт, вот и все. А если человек будет понимать, что у него есть 3-5 лет и что он может попробовать. Конечно, я не ухожу пока, но просто мне очень хотелось бы, чтобы после нас, дай Бог, что-то осталось не только материальное, но и человеческое. Какие-то новые творческие люди, кадры, лица. Чтобы в системе, которая сейчас все равно скатывается под систему «театр-учреждение», «оказание услуг», «госзадание», «отчеты перед учредителем» и так далее, не потерялось, что театром должен управлять творческий лидер.

Адольф Шапиро: Ну понятие «творческий» ведь не зависит...

Михаил Бычков: Зависит...

Адольф Шапиро: От нас ничего не останется. В лучшем случае, легенда большая или маленькая. Воспитать из молодого человека преемника не удалось никому: ни Любимову, ни Товстоногову, ни Станиславскому. Никому не удалось. Это невозможно. Проблема не в том, что надо набирать, и в этом трудность. Трудность в том, что трудно долго репетировать с одним и тем же артистом, потому что ему надо что-то сказать, надо самому меняться, развиваться. В музыкальном театре работать просто замечательно, потому что ты свободен. Ты пришел туда и сразу понял – ты тут

не главный и – обретаешь полную свободу творчества. Ты свободен. Сколько нужно дирижеру, чтобы срепетировать с оркестром? Две-три репетиции, иногда одну, а кому-то и семнадцать-двадцать. Так надо что-то сказать после десятой репетиции музыкантам, если они после второй по нотам верно играют и не фальшивят. В этом невероятная проблема работы художественного руководителя. А поскольку вообще образ этого руководителя связан, конечно, с репертуаром, преимущество одно: можно на протяжении определенного периода времени разрабатывать какой-то принцип, стиль. То есть, для тебя спектакль – марафон. Ты можешь первые пять километров пробежать и потерять скорость, потом нагнать на десятом километре, и так далее. То есть, там другая стратегия – это марафонская стратегия. Есть стайеры, есть марафонцы, есть люди, которые просто хорошо себя чувствуют.

Самым большим удовольствием для меня, когда я руководил театром, было составлять афиши. Самому писать. Потому что мне казалось, что один спектакль монтируется с другим. Зрители этого не понимают, они приходят на один спектакль. А я смотрел: ага, тут вот это... тут Мольер, потом идет так, тут Бродский, тут это. Для меня это был некий коллаж. Это говорило, что в этом есть своя система, свой вкус.

Владимир Урин: Есть правда в том, что говорит Адольф Яковлевич. Вся система организационная, которая существует у нас сегодня в театре, я имею в виду все, начиная с законодательства, все вопреки. Мы существуем в системе, в которой мы тратим невероятное

количество сил и энергии для того, чтобы эту систему побороть. Вместо того чтобы заниматься своими делами. Я понимаю, что я обслуживающий персонал, несмотря на то, что возглавляю Большой театр. Для тех, кто приходит, мне надо создать настолько, насколько это у меня получается, такую творческую атмосферу, рабочую, в которой бы у них, если Бог подарит, возник спектакль. Все, ничего другого нет. К сожалению, сегодня вся система, все построение, начиная с 83-ФЗ и так далее, всякие 44-ФЗ и прочие дела, наблюдательный совет... вот мне сейчас дали отчет, и я увидел, что у Свердловского театра наблюдательный совет существует... за чем наблюдает? Ну что за бред? Понимаю, что по закону, вот здесь и противоречие, бред. За чем наблюдает? ...А заключать контракт на пять лет или нет – какая разница? С тобой заключили контракт – и уволили в 24 часа без объяснения причин...

Олег Лоевский: Но при этом все понимают, что, даже если у тебя контракт на год, ты все равно не рассчитываешь свои силы на год. Ты все равно делаешь максимально, потому что это твой театр, твоя ответственность и твоя жизнь. Не выходит же артист специально плохо играть? Он играет как может. Поэтому, конечно, вопреки всему нужно прийти с полной отдачей, иначе все превращается в обслуживание только уже с другим знаком театра. Поскольку я очень много езжу по стране, вижу совершенно разные театральные структуры и разных директоров. В одном маленьком городе столкнулся с тем, что директор, покупая в театр обувь, достает новую, кладет свою старую и отдает артистам.

Как после этого вступать с ним во взаимоотношения? Страна большая, люди разные, театров много, театров малых городов много, нищих... я слышал, как звонит актер жене и говорит, что он сегодня не поедет домой, он еще и монтировщиком работает, но он сэкономит на маршрутке и переночует в театре. Это реальность. В этой многоликой реальности сегодняшнего дня только творческие усилия привязывают этих людей к безденежью в театре, к тяжелому труду на самом деле, когда восемь, десять премьер, иначе не окупится, потому что маленький город. Поэтому возглавлять театр многие, конечно, отказываются, а какой смысл? Ты попадаешь под жесткий пресс руководства города, руководства театра, требований труппы... А так – приехал, поставил и уехал. И финансово это значительно выгоднее. То есть мы все-таки говорим об идеальном театре, грезим о театре с художественным руководителем, за которым хочется идти и жертвовать собой и подчинить свою жизнь, потому что ты ее подчиняешь смыслу. А когда это для тебя полужаво-полунищета, как тут разбираться с этим? Потому что действительно многоликая история.

Я бы хотел попросить Виктора Минкова рассказать о модели театра без артистов, потому что эта модель альтернативная, и это не значит, что это очень легко. Дело в том, что я два года работал худруком одного театра в Эстонии, и это театр, в котором нет артистов. Художники любой страны мира могут прислать заявку, и заявка рассматривается художественным советом, состоящим из двух людей: я был приглашенный



Виктор Минков

программный директор и был эстонский программный директор, и мы выбирали проекты, которые запускали и давали им деньги только на создание проекта, а на эксплуатацию – нет, это не наше дело. Мы вам помогли создать продукт, а дальше это ваше дело. Но особенностью Эстонии является существование организации, которая называется «Культур Капитал», созданной еще до советского ввода войск и получающей деньги на культуру от продажи спиртного и табака. Два раза в год можно написать заявку туда на любой творческий проект, они рассматривают и достаточно серьезные суммы отпускают на культуру. Исходя из этих денег можно быть независимым.

Адольф Шапиро: От кого независимым? Режиссер вообще сама зависимость. От всего: от артистов, от дирекции, от властей, от денег, от бюджета, от погоды сегодняшней.

Олег Лоевский: Дело в том, что зависимость от настроения, от артистов – это зависимости кондиционные. Но, опять-таки, из опыта: я приезжаю

в один морской город, там вскоре премьеры, я прихожу на прогоны. Приходит директор театра, который по сути играет роль художественного руководителя. У него две подружки: жена адмирала и жена губернатора. Подружки посмотрели, на втором прогоне сказали: «Не смешно». Директор подходит к режиссеру и говорит: «Не смешно моим подружкам». Ставит задачу.

Виктор Минков: Вкратце о том, как мы живем. «Приют комедианта» – первый в России государственный контрактный репертуарный театр. Так мы живем с 2000 года, уже семнадцать лет. Мы – городской театр, подчиняемся городу, и город нам финансирует административно-технический персонал. Что касается артистов – их в штате нет. В свое время была труппа, я ее распустил в 2000-м году. Многие говорили, что мы не выживем, не справимся. Вся оплата артистам, постановщикам, художникам, налоги на зарплату – все это из наших собственных средств. Учитывая, что зал у нас небольшой, то, понятно, что это некоммерческая история. Значит, надо было сделать каким-то образом так, чтобы такой замечательный режиссер, как Михаил Бычков, согласился поехать и поставить спектакль, что он в свое время и сделал, за что спасибо большое, за «Трамвай “Желание”», который идет с большим успехом уже много-много лет. Для меня давно понятна аксиома, что театром руководит личность, и неважно, кто: директор, худрук, театровед, актер – абсолютно не важно. Мне, наверное, немножко легче в этом смысле, потому что я сам режиссер по образованию и какое-то время ставил, просто по-

следние семь лет не ставлю, в силу того, что очень много времени уходит на то, про что говорят мои уважаемые старшие коллеги, что все вопреки. Вообще я считаю, что все, что творится у нас в экономическом плане – на самом деле, это вредительство, которое просто убивает, уничтожает всех. При том, что денег ведь по большому счету не сокращают. Но почему-то все время все хуже и хуже. Я хочу сконцентрировать на другом внимание, исходя из темы нашей конференции. Для меня номером один в управлении театра является слово «контракт», потому что есть некое лукавство в том, что мы сейчас говорим. Назовите мне в Москве и в Петербурге хоть одного молодого режиссера, который достаточно много ставит и которому предложили возглавить театр, и он отказался...

Если брать, например, Петербург, то у Григория Михайловича уже срочные контракты, а у 95% руководителей петербургских театров контракты бессрочные. Господа, поверьте мне, это только вперед ногами. Это абсолютно точно. Понятно, что есть 278 статья Трудового кодекса, когда можно в один день спокойно уволить руководителя, но мы же все уже со связями. На моем веку у меня уже четыре губернатора, семь вице-губернаторов и четырнадцать председателей комитета, они все уходят, приходят. А у нас уже у всех связи есть. Можно позвонить министру, а еще лучше – мы же петербуржцы, а это вообще руководство страны – и все нормально. Вот только вперед ногами. Поэтому, если ломать эту систему, то прежде всего через контракт. Естественно, не на год. На год – это пол-

ный бред. Я думаю, что реально, чтобы творцу попробовать сделать театр – это минимум три года, а то и пять. Реально пять лет творцу, чтобы попробовать сделать театр. Это раз. Второе, о чем я хочу сказать, на что меня натолкнули сегодняшние разговоры о профессии худрука. Еще одна причина, почему сегодня молодые не очень будут соглашаться [возглавить театры – *Прим. ред.*]. Назовите мне режиссеров, желающих сделать театр исходя из некой идеологии, которую нам пытаются внедрить? Ну, есть хоть один нормальный режиссер? Можно быть разных взглядов абсолютно, можно быть не тех взглядов, которых придерживается он, но признавать, что этот человек талантливый. Какой сейчас молодой нормальный режиссер захочет взять на себя полную ответственность за театр в достаточно пограничных сегодняшних условиях? Я не говорю о цензуре, цензуры вроде бы как бы нет, но сейчас те, кто захотят сделать театр из тех молодых творцов, что я, например, знаю и которые активно ставят и в Москве, и в Петербурге... Я думаю, что если этот человек возьмет ответственность за театр, то через очень короткое время ему будет очень-очень, мягко говоря, нелегко.

Вот такие темы мне кажутся очень важными, актуальными на данный момент, а что касается нас, то мы живем хорошо, у нас ставят прекрасные режиссеры...

Михаил Бычков: Режиссеры ставят, а у тебя есть программы, или то, о чем говорил Адольф Яковлевич? Ты пытаешься, чтобы Мольер рядом с Булгаковым или с Бродским? О чем ты думаешь, составляя план работы?

Виктор Минков: Ну, наверное, есть два момента, от которых я прежде всего отталкиваюсь. Первое – это само название «Приют комедианта». Прежде всего – дать талантливым людям возможность реализоваться. Второе. Я абсолютно согласен с Владимиром Георгиевичем, все работники, вся команда, все люди в моем театре, начиная от моего заместителя, кончая уборщицей, знают одну простую вещь, которую я говорю всегда: без нас обойтись можно, без артиста и режиссера не обойдешься. Мы – обслуга, это тоже мой первый принцип. Мы обслуга для творца. Поэтому, прежде всего – давать кров талантливым людям, а второе – я считаю своим долгом продвигать молодую режиссуру. Но если раньше это было достаточно бесшабашно и авантюрно, то с опытом, последние года четыре, я все взвешиваю. Хотя с одной стороны, если сейчас перечислять некоторых режиссеров, ставивших в «Приюте комедианта» года четыре, пять, шесть назад: ни Волкострелов, ни Александровский, ни Кулябин – еще не были такими, какие они сейчас. Сейчас беру тех, кто уже засветились, уже есть какой-то знак качества, будем так говорить в профессиональном сообществе.

Михаил Бычков: Марина, вся эта система – интенданты, вот эта вся система немецкая замечательная... там тоже все построено на исключительной личности? Есть система? Если она есть, то она во главу угла ставит художника или поддержание порядка, правильное расходование средств? Какие там критерии?

Марина Давыдова: Во-первых, они все очень разные. Когда с этой



Марина Давыдова

стороны границы смотрят, кажется, что есть какой-то Запад, и у него есть какая-то система. Ну нет же никакого Запада и этой единой системы, есть очень разные страны, в каждой из них действует какая-то своя система, и у каждой из этих действующих систем есть свои преимущества, недостатки – и вообще ничего идеального я в принципе в своей жизни не видела. Понятно, что есть, условно можно сказать, восточная часть Европы, которая когда-то находилась под протекторатом Советского Союза, она в большей степени унаследовала наше, поскольку у нас есть система, к сожалению. Она у нас есть и была каким-то образом насаждаема, до сих пор рудименты остались. Поэтому в Германии есть репертуарный театр, во Франции его почти нет, то есть он есть как какие-то единичные исключения. Безусловно, даже самая ригидная система там гораздо более гибкая, чем наша. Это очевидно. Вообще есть такое ощущение, что я живу в сказке про заколдованное время, потому что, например, лет двадцать пять тому на-

зад мы говорили, что еще немножечко, и у нас возникнут какие-то альтернативные формы этого репертуарного, стационарного театра. Это смешно, потому что с 1991 года (до развала Советского Союза вообще бессмысленно было что-то говорить) я время от времени слышу разговоры, как должно все измениться, и ничего не меняется. Мы живем в 2017 году, и сама по себе тема дискуссии, которая здесь проходит – это не повестка в принципе в нормальном варианте. Мы вообще не должны сейчас эти вопросы дебатировать. Я стараюсь жить над границами географическими и всяческими иными, и для меня такая повестка дня вообще не существует. Важным является: что такое сегодня творец? Режиссер? Обязательно спектакль должен создаваться режиссером? Я сама сделала спектакль некоторое время тому назад, и это интересно так происходило, что, поскольку я никогда не руководила театром, а тут все опытом делятся, я поделюсь своим. Просто Annetie Vanackere, которая является художественным руководителем Hebbel am Ufer – одной из важных площадок Берлина, в какой-то момент попросила меня, поскольку была со мной знакома, как с критиком и продюсером фестивалей, прокомментировать некоторое количество поступавших к ней заявок. И я комментировала. Иногда комментарии были длиннее заявок. Потом я в шутку написала: «Ну, слушайте (потому что это вроде как бесплатный труд), я сама проект напишу». И она через пять минут мне ответила: это прекрасная идея, напишите. Она просто почувствовала, что этот человек, который ей что-то там

комментировал, обладает каким-то потенциалом. Ей все равно, есть ли у меня режиссерское образование. Она просто видит, что тут что-то может случиться, и все. Дальше начинается история. Кто в нашей реальности вообще таким образом мыслит? Вот посмотрите, кто тут сидит. Я сижу – и вокруг меня люди. Кто эти люди: худруки, директора... мужчины и в возрасте. Специальная такая история. Мы не должны думать, как там происходит на Западе. Мне порой не нравится, как там все происходит. Как должно происходить? Для меня лично, должны собраться три человека, которые решают сделать театр, у них нет протокола, здания, бухгалтерии, отдела кадров. Они поняли, что у них есть, что сказать миру, они стали придумывать свой альтернативный мир, что и является работой режиссеров. Или умеешь придумывать или не умеешь. Продюсеры должны угадать, получится ли, и они вдруг понимают, что да, здесь какое-то месторождение каких-то полезных ископаемых. Начинаются проекты, которые не входят ни в какие рамки – с артистами, без артистов и так далее. И мне кажется, что искусство вообще так и должно существовать. У нас вообще какая-то перевернутая картина мира. Стоят какие-то гробницы-здания, какие-то институты, административные единицы, и мы думаем, как вдохнуть в них жизнь. А все же должно быть иначе. Есть я или кто-то, режиссер, какая-то группа людей что-то придумала, под них нужно искать какую-то организационную форму и то, где они будут это делать, а иногда они делают проекты в разных местах. Главная задача – сделать систему гибкой, чтобы она перестала быть

системой, чтобы она стала креативным пространством. Нам надо расширять рамки разговора.

Михаил Бычков: Тогда разговоры будут бесконечны. Ты говоришь интереснейшие вещи о частном театре. А мы, извини, говорим о государственном театре.

Марина Давыдова: Я понимаю, что есть силы земного притяжения, и как бы я ни хотела прыгнуть выше Монблана... Мне кажется, что в нашем разговоре с теми людьми, от которых вообще зависит гибкость этой системы, мы должны им задавать самую высокую планку с самого начала. Мы должны проблемы формулировать не так, как здесь она сформулирована, а совершенно другим образом. Вот каким мы представляем себе театр по-настоящему? Вот ты, Миша Бычков, не худрук, а мой друг, каким ты представляешь себе театр? Мы должны говорить об этом и потом им рассказывать. А мы приняли их условия игры и сидим здесь перетираем. Это неправильно.

Олег Лоевский: Марина говорит вещи, которые сегодня рождаются внутри репертуарного театра. Не зря проходит масса лабораторий, и масса людей занимаются той прививкой репертуарному театру, которую мы называем тотальным театром. Внутри репертуарного театра рождаются отдельные проекты, читки, эскизы, попытка выйти из сцен. Попытка создания правильного театра, как мы создавали в Екатеринбурге «Театр за бетонной стеной». Другое дело, мне кажется – возможно, потому что я сам долго проработал в репертуарном театре, мне сложно от него уйти – если в России разру-



Борис Юхананов

шится система репертуарного театра, разрушится все и навсегда. После того, как Маргарет Тэтчер убрала систему репертуарного театра, количество артистов, режиссеров и прочих, которых мы знали в Англии, стало меньше.

Марина Давыдова: Она коммерциализировала все. Поэтому в Англии и в США трудно найти театр вообще.

Олег Лоевский: Теперь давайте поговорим о том, как взять и на основе старого театра создать совершенно новый. Причем с той же самой труппой. Обратимся к уникальному опыту Бориса Юхананова. Я помню старый Театр Станиславского, который возглавлял когда-то замечательный артист и который загубили. Вот, кстати, тоже художественное руководство, когда Андрей Попов возглавлял этот театр, и там работало три режиссера, за которыми следила вся Россия, а потом этот театр вдруг как-то быстро сломали, а дальше – «Мужской род, единственное число», пьеса, которая шла в этом театре много лет в постановке одного замечательного режиссера. И, собственно говоря,

все попытки его как-то изменить и Сашей Галибиным, и другими режиссерами ничего не дали. И вот пришел реформатор, художник, и возникло совершенно другое пространство, и этот опыт был бы ужасно интересен.

Борис Юхананов: Я оказываюсь перед сложным вызовом для размышлений. С одной стороны, каждому человеку сладко делиться своим опытом. С другой стороны, хочется отозваться на ту проблематику, к которой мы подошли, к которой мы пытаемся прикоснуться в этом разговоре. И это совершенно разные вещи. Любой живой разговор непросто, мне необходимо еще и преодолеть ощущение уникальности того пространства, где я оказался, включая сам Воронеж, в котором прошла моя юность. Я учился в институте искусств здесь. Я ехал сюда и вдруг поймал себя на переживании: вдруг вся моя жизнь – это сон студента, и я приеду и проснусь в 1977 году. Правда. До дрожи переживания. Я реально испугался, что так произойдет. И мне показалось, что это переживание меня сюда позвало, кроме замечательного магнетизма Михаила. Но все-таки я продолжаю спать. Видимо, еще не время проснуться этому студенту. Поэтому то, что я буду говорить, будет в режиме немножко сновидческом.

Первое. Что же такое профессия художественного руководителя? Наверное, точнее всего, определить это как особое качество, особую стадию продюсирования. При всей парадоксальности такого рода высказывания. А если речь идет о продюсировании, то тогда надо задумываться об ответственности того, с чем приходит-

ся иметь дело продюсеру, когда мы говорим о театре или о театральной территории. Мариночка в своей манифестации, такой очень поэтичной и как бы живой, сказала, что театральная территория и вот эти все игры и пульсации не ограничиваются тем укладом жизни, в котором живет постимперская территория нашего отечества. Она широка, многообразна. В первую очередь, минуя какие-то строгие выкладки, которые были бы наверное очень даже уместны в таком процессе разговора, который бы длился, принимая в себя исследовательскую строгость разговора на протяжении нескольких дней и ускользая из под репрезентативного туда, где располагается подлинное исследование и ответственный разговор. Но так как мы располагаемся на территории такого прекрасного и разнообразного смешения, то я могу позволить себе скакать без каких-то дополнительных выкладок.

Первое, с чем имеет дело продюсер, оказываясь в ситуации театра – с процессуальностью живой и особого рода, потому что кинопродюсирование или телевизионное продюсирование тоже имеет дело с процессуальными вещами, но они всегда, и это очень существенно, доминируют, там определенный образ форматирования. И все эти форматы находятся на рынке и, таким образом, сама профессия продюсера, которая имеет дело с очень разнообразными телевизионными форматами, особенно телевизионными, которые очень сильно подключены к обществу, есть профессия посредника. И капитализация такого рода процессов в принципе сегодня в мире, вклю-

чая интернет-телевидение и самые разные формы капитализации – это ответственность, которая стоит перед продюсером, и это те образы объективации, с которыми он как профессионал обязан иметь дело. Если он с этим дела иметь не будет, он как профессионал несостоятелен. То же самое кинематограф, который сегодня разломился и раскололся на два редко встречающихся [лагеря], и продолжается этот процесс становления нового, территории кинематографической, где страждет как раз ситуация российская, потому что тот образ капитализации, который сегодня пришел в кинематограф – абсолютно неожиданен. Возникло два рынка, т. н. фестивальныи рынок и доминирующий рынок большого, так сказать, кино, назовем его экранным. Возникла очень сложная система. Если продюсер вступает в игру с этой системой, это всегда глобалистские системы, не державные, хочу подчеркнуть, а глобалистские, то есть они выходят за рамки того или иного доминирования государства над этой профессией, потому что они всегда находятся на пересечении границ. И вот это пересечение границ – вызов к профессии, к образам капитализации, к образам планирования, проектирования, работе тех институций, которые поддерживают игру этих форматов. Вот я коснулся соседней территории ответственного продюсирования, как в этой ситуации располагается театр? Это особый, уникальный образ процессуальности, которая постоянно должна находиться в становлении и воспроизводстве. В этом смысле вся система тиражирования театра невозможна,

то есть это по определению уникальный образ процессуальности. Одновременно с этим, в этом образе процессуальности надо иметь дело с глобалистскими, цивилизационными вызовами, форматами и тому подобными вещами. И вот здесь сама по себе профессия художественного руководителя, отнесемся к ней не снисходительно, а ответственно, это профессия максимальной ответственности от продюсера, кто бы ни вступил на эту территорию. Продюсер – это тот, кто определяет развитие процессуальности в театре во всем универсуме, который подразумевается этим образом процессуальности, то есть театром. И в этом я пытаюсь выскользнуть из-под той системы инерции или из-под той системы взаимодействий, которую мы приняли в наследство, и продолжаем так или иначе, что естественно, лелеять в себе. Ну как, например, естественно мы идем с имперским укладом на уровне законодательства, на уровне представления людей о собственной профессии, и мы имеем дело с таким эффектом, который трудно было себе представить и даже предсказать: когда человек, оставаясь на месте, оказывается эмигрантом. Вот простая ситуация. Ходит человек из дома в магазин, вокруг него изменяется мир настолько, что он оказывается эмигрантом в собственном малом отечестве. Он оказывается эмигрантом в собственном театре. Театр принимал на себя глубинными слоями образ жизни, формировался как уклад и как особого рода сложный уклад ожидания людей, образа их жизни, взаимодействия людей и так далее. И дальше

уже это все уходило в как бы индивидуальные проявления, но мы понимаем, что все равно тот образ уникального и индивидуального, который был взлелеян и принят, и тот образ уникального и индивидуального, с которым сегодня имеет дело мир – это разные совершенно типы. Неизвестно, где больше индивидуальности и уникальности. Другой разговор, потому что другие вызовы, другие контексты. Ну вот этот уклад, то, с чем мы имеем дело на огромной территории – больше тысячи театров, находящихся в разном состоянии – это огромная проблема: что с этим делать?

Мой личный опыт – это опыт, идущий от очень особого рода настроения, которое существовало только в 80-е годы. В нем соединялся полет в отключке, в которую впало отечество, и одновременно движение в подzemку, андеграундное движение. При этом я человек, получивший глубоко академическое образование от больших мастеров и очень ответственно к этому относящийся. Ответственность заключалась в непрерывности диалога с ними, очень упертого с моей стороны, отстаивающего собственный путь и при этом впитывающего, как губка, их предложения жизни, судьбы. Ту высокую стабилизацию, на которой построена наша восточная школа, потому что она построена обязательным образом на том, что педагог подразумевает в виде ученика медиума, в которого он должен внедриться и образовать как собственного зомби. Это ламоистский путь развития. Очень существенный восточный путь, в отличие от европейского, где ты просто инсталлируешь информацию и дальше экс-

пертируешь ее, и все. Вот эти два типа развития, каждый из которых оказался невозможным для настоящего времени, потому что и в одном, и в другом есть огромный и очень важный способ фиксации. В одном ты лишен, по сути, того необходимого медиуматического участия в другом, лишен учительства, и эта лишенность при всей информации мастер-классов и всей системы образования, которая существует в европейских странах, лишает иерархии традицию – и ты практически лишаешься прошлого. А в восточном типе образования, который более сильно укоренен на наших просторах, ты лишаешься будущего. Потому что это самое будущее под давлением зомбирующих практик и выставлением перед собой ученика-медиума становится практически страшным, на самом деле ты теряешь образ обмена. Педагог должен получить от ученика будущее, отдать ему прошлое, и сам этот обмен должен быть прояснен. В этом смысле техники и профессии, и территории, где можно было бы выстроить подлинную педагогику, а она до последнего времени отсутствовала... почему я об этом говорю? Казалось бы я размышляю о продюсировании... так вот, если не понимать этой проблемы коренной, связанной с образами педагогическими, то опираться на территорию, где возникает следующее поколение, опираться на будущее, произносить слова «ученики», говорить о новом импульсе в конвенциональном смысле невозможно. Надо еще получить это поколение, которое вышло, с одной стороны, из-под власти расхристанности университетского типа европейского об-

разования, а с другой стороны, из-под власти тех процессов зомбизации, которые происходили. Те, кто выбрался из под этого – это люди обязательным образом настроенные в очень серьезном протесте. Они находятся в разгаре борьбы, которая приводит их в путешествие в неизвестном направлении. Они оказываются в индивидуалистских настроениях, и это поколение решить сложнейшую проблему адаптации мощнейшего имперского наследия не сможет. Я это утверждаю. Оно заведет решение этой проблемы в тупики. Я сам, как вы, наверное, догадываетесь, принадлежал к людям, ушедшим из-под власти двух этих процессов: университетского типа образования и постимперской зомбизации, и мои наблюдения – просто практические наблюдения за теми продюсерскими дарованиями или инициативами, которые я встречаю в разных поколениях людей.

Для меня это не имеет никакого значения, потому что энергия либо есть, либо ее нет, как и денег. Хотя деньги являются результатом энергии, правильно ранжированной и цивилизованной. Все эти люди интуитивно вставляли на третий путь развития, суть которого в непрерывном обучении и становлении. Вот это второй тезис, который я бы хотел высказать. Театр сегодня может существовать только в режимах становления. И тогда нам надо задуматься: чем определяются эти режимы становления театра. Они определяются проектированием, потому что иначе будет энтропия, и она нас поджидает в виде хаоса. Энтропия это не энергетическое обнуление, это хаос. И мы будем

все время иметь дело с вызовами хаоса. А вызовы хаоса, конечно, существуют и необходимы. Мы знаем о «черных лебедях» и разном другом. Надо все время находиться рядом с бизнесом, потому что наибольшим учителем сегодня для театра является процесс, который происходит в бизнесе, а не в политике, потому что бизнес бесконечно ответственен за собственную процессуальность. Он ответственен не только образом жизни. Система ответственности, которая сегодня располагается в бизнесе, не сравнима с системами ответственности, которые располагаются в искусстве или науке: там такая вселенская безответственность [в оригинале – резче. – *Прим. ред.*] возникает подчас, моделированием возможностей достигает таких безграничностей, что опираться на это уже нельзя. И, конечно, это несравнимо с политической. Поэтому подлинная корреляция собственного пути происходит сегодня у театра с теми продвинутыми бизнесменами, которые точно также понимают вызов времени, имя которому Становление. А это очень серьезно. Это говорит о переходе в новую парадигматику, которая имеет не постиндустриальное, а трансиндустриальное значение. И в этом смысле основную фигуру я бы обозначил таким термином как инжиниринг. И если художник, кем бы он ни был, не готов воспитываться на территории высокого продюсирования в сторону ответственного инжиниринга, он не готов к вызовам, которые ставит перед ним продюсерская профессия, и тем более не готов к художественному руководству. Скорее, сформулирую это как знак или сиг-

нал подам через это о чем-то, потому что, конечно, сейчас важно раскупорить эту территорию, обеспечить ее через примеры, которые могут быть очень болезненными. Я считаю, что это очень конфликтные специальности – художественный руководитель и директор. Если ты не готов войти на территорию, которую я условно обозначу «инжиниринговой территорией», требующей совершенно другого типа затрат временных, возникновения в человеке, в его, так сказать, ментальном и фатумном организме, иного типа витальности, как в экономике. Если ты не готов к этому вызову, то невозможно просто вступать на тропу высокого продюсирования, которое можно обозначить как художественное руководство. Если ты критик и готов быть инженером, заниматься инжинирингом в виде продюсирования, пожалуйста. Если ты величайший режиссер мироздания, как, например, мой учитель, прекраснейший Анатолий Александрович [Васильев. – *Прим. ред.*], но если ты не готов заниматься инжинирингом, ты потеряешь театр. И так далее.

Это совершенно другая профессия, которая возрастает, как чужой в организме художника. Вообще неизвестная величина новоимперского характера, типа перечисленных здесь Товстоногова и других. Они вообще про это не думали. Они паразитировали на имперских форматах и дальше ими манипулировали. Это совсем другая территория жизни, организации театра и судьбы. Естественно, мы не оспариваем их величия, мы не передергиваем историю. Мы говорим о том, что реально, ежедневно поджидает человека,

вставшего на путь высокого продюсирования в этом смысле инжиниринга.

Михаил [Бычков. – *Прим. ред.*], как раз, на мой взгляд, является человеком, вставшим на этот путь, я поэтому и приехал сюда. Исключительная редкость. И по-своему, в условиях жизни провинциального города, осуществляющий именно этот путь. В этом смысле, я бы предложил преподавать инжиниринг продюсирования как специальную профессию, в которой должны быть парадоксальным образом креативные озарения проектного сознания. Ответственность проекта... о директоре, наверное, можно сказать, что высокое служение есть его призвание. Но если он еще и по сути, по факту и художественный руководитель – этого совершенно недостаточно. Это как в «Недоросле»:

– А кто тебе скажет, куда ехать?

– А извозчики на что?

Так вот директор – это скорее извозчик, а кто скажет, как ехать? Это в притче из Гильгамешского эпоса о хозяине, потому что ты должен... Инжиниринг сегодня – это новый образ хозяина, то есть того, кто определяет стратегию движения, и это следующий важнейший тезис о высоком продюсировании, в частности, о художественном руководителе. Он должен взять на себя ответственность. И это из тактического и стратегического определения развития. Видя ответственность проекта, который надо объективировать перед обществом и самим собой. Вот это и есть его профессия – способность сформулировать этот проект, определиться в нем и доказательно его развивать, и тогда наше сентимен-

тальное постимперское переживание по поводу того, сего, наши индивидуальные опыты, которые бесценны и очень красивы, как бы отступают перед теми вызовами профессионализации, которые сегодня стоят во времени. Понимаете? Это реальные вызовы. Вы не возьметесь сделать мост, если вы не способны его спроектировать. И только проект моста должен конкурировать с другим проектом моста, он должен выдержать серьезную экспертизу. В чем суть становления? Это особого рода игра объективирующих актов, а художник – это совсем иной образ. Художник – это невероятная красота субъективации, а кто объективировать это будет? Это я сейчас специально упрощаю. Кто будет заниматься этим? Кто? Где эта профессия? Инжиниринг, высокое продюсирование – художественный руководитель.

Олег Лоевский: Сейчас это все существует на уровне интуиции...

Борис Юхананов: Какая интуиция? Как можно интуитивно построить мост?

Олег Лоевский: Мы сейчас перейдем как раз к практике. Для нас то, что вы говорите, это ваш какой-то интуитивный опыт...

Борис Юхананов: Это не интуитивный опыт.

Олег Лоевский: А какой это опыт? Слово «ответственность» понимаю, слово «проектирование» понимаю, с их совмещения уже начинаются проблемы. Если мы говорим, что вне осмысления того, что изменился мир, что есть другие предложения, что должно вступать с этим во взаимоотношения... значит, должна быть кар-

та, должен быть компас, должно быть какое-то руководство...

Борис Юхананов: При помощи карты и компаса мир не изменишь. Дай Бог, попутешествуешь. Это туристическое настроение сознания. Мир изменишь при помощи совсем других инструментов. В частности – не при помощи карты. Они необходимы: компас и карты, иначе ты просто растеряешься на просторах, но это не инструменты созидания, это инструменты путешествия. Я еще раз хочу подчеркнуть, инжиниринг – это созидательная работа. Очень ответственного характера. Новый тип, если мы сейчас говорим о театре, возникающий на территории особого образа, новых типов педагогики.

Я хочу сказать, что разговор этот очень важный. Начинается он прекрасно, но на самом деле только зарождается. Сама проблематика на просторах нашего отечества, страждущего под гнетом новых настроений, подступающих к горлу нашей жизни, новой парадигмы цивилизационной, в то время, как мы еще старой-то не поняли, которая уже сменяется. Как в свое время Славкин сказал: «Тут все говорят, что постмодернизм закончился, а я еще даже не успел заметить, как он родился». Это он сказал перед смертью. Я говорю о трансиндустриальном обществе, в центре которого будут располагаться процессы инжиниринговые, а мы еще не понимаем, что такое постиндустриальное общество. А вот возьмем театр, который, с одной стороны, на дотации у государства... Это есть закон... был и есть такой замечательный философ Бадью. Это левый философ, который постепенно оказался цен-

товым. У него есть маленькая книжечка, где он пишет о своем опыте взаимодействия с Национальным театром Парижским. Он пишет, что театр по определению – держава на искусстве. Он это прекрасно формулирует и выводит. Он не может не быть державным. Вот, что он говорит. А кино по определению частное. А мы, замороженные словами Ленина о том... что он сказал про кино? Есть какие-то глубинные, сущностные свойства театра, которых мы, естественно, не выговорим, тем более публично и сейчас. Которые, даже имея протокол, делают его державным, и тогда вдруг становится понятным, минуя всю подробность, почему такие реакции на, казалось бы, такие мирные вещи, типа «Тангейзера» или еще чего-нибудь. Мы ведь видим с вами, как в нашем времени скандал, который со сцены был свойственен авангардистам, давно уже включенным в институт искусства в широком смысле, переместился в народную массу. И теперь источником подлинной провокации, источником скандала на самом-то деле является не художник, он всегда оказывается жертвой, а инициатива протеста, скандала, вот этой потрясающей, взрывной энергии располагается в народе, в людях. Есть какие-то процессы, которые подступают к людям, как к зверям и которые вдруг начинают определять их настроение. Мы думаем, что это как-то зависит от кого-то, а это ни от кого не зависит. Это инстинкт эволюции или тех процессов, которые происходят. И театр всегда, в отличие от кинематографа, будет зависеть от этого мощнейшего инстинкта, который на самом

деле и определяет судьбу державы. И вот к этому будет прикасаться. И вот проводник, который осуществляет корреляцию, коммуникацию между инстинктом времени, выраженном в проявлениях людей, и собственно этой профессией – это и есть тот самый инжиниринг, которым должен владеть художественный руководитель на путях развития высокого продюсирования. И личность художника к этому имеет очень косвенное отношение так же, как и его дарование. Другое требуется здесь дарование. А дальше мы, конечно, можем посмотреть на реальность в наших обстоятельствах. И если у вас после всего, что я сказал, есть интерес к тому, что я делаю в театре, я расскажу. Но я вас предупредил.

Олег Лоевский: Я думаю, мы еще вернемся к этому опыту, только через паузу. Надо еще это переварить.

Михаил Бычков: Надо переварить. Для меня интересно, что Борис так думает о своем деле.

Борис Юхананов: Я так думаю о предмете разговора, а о своем деле... мое дело не совсем инжиниринг. Оно и то, и другое, и третье, и десятое.

Михаил Бычков: Спасибо. Давайте теперь в другую сторону.

Олег Лоевский: У нас две есть две стороны, которые сидят по две стороны стола. Есть Алексей Бадаев – директор, который возглавляет Свердловский драматический театр, у него есть какая-то внутренняя программа. Я этот театр знаю хорошо. Я сам в нем восемь лет отработал, правда, это было очень давно. Сейчас, когда Алексей возглавил театр (до этого он преподавал в театральном институте, был прорек-



Алексей Бадаев

тором по науке Свердловского театрального института, потом был министром культуры Свердловской области и стал директором театра), началась какая-то новая история. Видите, у нас все время начинается какая-то новая история. Мы со старыми никак не можем разобраться, а тут опять новая. За время работы Алексея в театре у него начали ставить и Мирзоев, и Панков, и Праудин, и молодые режиссеры. То есть в театре директор, который по каким-то своим параметрам выбирает режиссеров, зовет их, проходят лаборатории, зовет критиков, чтобы услышать их мнение, зовет ведущих режиссеров, чтобы с ними поговорить. Это еще одна структура, которой Алексей сейчас с нами поделится, включая то, насколько государственный театр может себя экономически обеспечить.

Алексей Бадаев: Наверное, Владимир Георгиевич [Урин. – Прим. ред.] был прав, когда говорил, что все мы здесь будем говорить примерно об одном. И, безусловно, я думаю, что основа нашего театра – это театр авторский,

и вся история театра XX века написана авторами, режиссерами, и каждый нормальный театр мечтает о том, чтобы во главе его был серьезный творческий лидер. Опять же мы понимаем, тоже было озвучено, что многие режиссеры не хотят брать на себя такую ответственность, и найти такого художественного лидера достаточно сложно. В нашем театре последний серьезный художественный лидер ушел в 1981 году. С тех пор была масса главных режиссеров, художественных руководителей, как угодно. И, в общем-то, ни одного из них вспомнить и сказать, что при нем что-то важное случилось в театре, к сожалению, наверное, нельзя. Поэтому, опять же, в Звенигороде, на конференции по обучению продюсеров, мы говорили о том, что сейчас наступило, наверное, все-таки время продюсерского театра, ну а куда деваться? Творческих лидеров на все количество театров быть не может. И, в любом случае, мы видим переход к продюсерскому театру в самых разных системах. Если мы говорим об МХТ им. А. П. Чехова, то мы говорим о продюсерском театре. И совершенно неважно, кто во главе – актер или... Мне кажется, если всмотреться в историю театра, то и ранее, при руководстве Олега Николаевича Ефремова, несмотря на его собственные постановки, МХАТ в большей степени, был театром продюсерского типа. Бросая взгляд в прошлое, мы сейчас можем сказать, какие спектакли сохранились в истории, о которых говорят. Говорят о «Кабале святош» Шапиро, о «Вагончике» Гинкаса, «Тартюфе» Эфроса, «Господах Головлевых» Додина...

Так что сейчас, несмотря на то, человек какой специальности руководит театром, мы видим в основном различные типы продюсерского театра. Наш театр – не исключение, сейчас он делает ставку прежде всего на серьезных, проверенных профессионалов. Пытаемся работать и с молодыми режиссерами, но тем больше вопросов возникает к сегодняшнему их обучению. Мы провели с Олегом Семеновичем [Лоевским. – *Прим. ред.*] три лаборатории для молодых режиссеров. Посмотрели на них. Каждая лаборатория, практически, заканчивалась постановкой. Одну лабораторию мы делали по постижению большого современного романа. Шесть режиссеров пробовали делать отрывки. В итоге один сделал спектакль. Спектакль неплохой, но мы с режиссером сошлись во мнении, что какие-то вещи надо было доделать. Вот любой из мэтров, я уверен, приехал бы и доделал. А этот сказал: «Ну мы же с тобой обговорили. Давай сам». Вот отношение молодого режиссера, который возглавил сейчас серьезный большой театр. Или другой режиссер на Шекспировской лаборатории с благословения нашего эксперта Алексея Вадимовича Бартошевича взял делать «Гамлета». Алексей Вадимович обещал приехать посмотреть результат и приехал. Увидел и сказал: «Ну... проблема – они не умеют заканчивать. Хорошо начинают – заканчивать не умеют».

В прошлом году у нас возник ряд проблем, потому что с одним режиссером я был вынужден прекратить контракт за неделю до премьеры. Мы сменили режиссера, и тот сделал новый спектакль за оставшееся время. Полностью

другой спектакль в готовой декорации, с теми же актерами. Да, это вариант XIX века, но, я понимаю, что, наверное, иногда, такое возможно. Вспомнили опыт театра Корша, вспомнили слова Немировича-Данченко, отстаивавшего перед Станиславским необходимость выпуска в летний период обязательного «легкого спектакля». И вот мы сделали это своей обязательной программой: перед закрытием и уходом в отпуск, мы выпускаем какой-то «легкий» спектакль. Так что помянутые модератором «Тетки» в нашем репертуаре присутствуют.

А в конце ноября мы просто расстались с молодым режиссером за день до премьеры и заморозили проект. Это очень непростое лавирование, но, к моему счастью, у нас растет в своем коллективе актер, который только в 2011 году получил актерское и режиссерское образование, пришел в театр актером и за последние три года поставил шесть спектаклей. И поставил, по-моему, очень достойно. Михаил Владимирович видел один из них, Адольф Яковлевич видел два других спектакля, мы их обсуждали. Ему сейчас тридцать лет, и я очень надеюсь, что если это развитие продолжится, и каждый следующий его спектакль будет по-прежнему интереснее предыдущего, то у нас и де-юре будет свой творческий лидер, каким этот режиссер сейчас становится де-факто. Я ни в коем случае не собираюсь придерживаться принципа только продюсерского театра. Если возникнет свой творческий лидер, то я буду только счастлив.

Владимир Урин: Что это такое: совместный проект театра и Епархии?

Алексей Бадаев: Наш митрополит попросил сделать рождественский спектакль, предложив профинансировать создание декораций и оплату гонораров постановочной группы. В плане у нас этого не было, но мы нашли возможность сделать этот спектакль в параллель плановому с теми актерами, которые не были заняты, и на Рождество представили спектакль по мотивам русских былин.

Владимир Урин: Надо всем взять на вооружение.

Олег Лоевский: Дело в том, что тут мы имеем дело с опытом креативного директорства, опытом человека, который, с одной стороны, знает театральную ситуацию в стране, следит за премьерами, следит за ростом режиссеров, проводит какие-то лаборатории, связанные со знакомством с молодыми режиссерами – это такая общетеатральная ситуация. Бывает же такая ситуация, когда директор просто падает с неба в театр, и в этом тоже бывают свои какие-то плюсы. Я, например, много лет проработал с директором, который ни разу до своего назначения в театре не появлялся, но обучился, и театр реализовался на очень серьезном уровне. Здесь другой подход. Подход такого креативного директорства. Алексей участвует во всех театральных процессах. Как, главное, избежать соблазна, когда ты все знаешь в театре, этот театр воспроизводить? Избежать этих соблазнов, а дальше жизнь покажет...

Алексей Бадаев: Все можно попробовать.

Олег Лоевский: Это одна модель. Другая модель классическая, ее можно назвать советской моделью. Как

угодно. Но она упирается в личность художника, который работает в театре и создает целый мир со своими пристрастиями, со своим пониманием театра, и в данном случае хотелось бы дать слово Владимиру Петрову. Я видел много замечательных спектаклей в Омской драме, которую он много лет возглавлял. Это был очень интересный период, Омская драма и приглашала интересных режиссеров, и Владимир Петров ставил там замечательные спектакли. У него был замечательный спектакль, связанный с Володиным. Сейчас в Воронежском театре какой-то новый этап. Вот режиссерский театр в его классическом виде.

Владимир Петров: Я попытаюсь с некоторых баек начать, чтобы прийти к той мысли, которую я вам буду транслировать дальше. Мне кажется, выдающийся театральный директор, с которым я работал, это Борис Михайлович Мездрич. Это директор, который оказался сейчас выброшен на обочину театрального процесса. То, чем он занимается, это такой паллиатив, видимость деятельности, которая ему совершенно не интересна. У нас был очень хороший буфет и там собирались артисты, критики... обсуждали спектакли. И он сказал интересную фразу: «Если представить себе забег на сто метров директоров и худруков, то директор должен хватать худрука на руки и ленточку финишную разрывать им». То есть это не «я все сделал», это «он все сделал». Но это была декларация, потому что когда в театре появляется безусловная личность, как Борис Михайлович, у него естественным образом существует субъективный взгляд и на театраль-



Владимир Петров

ный процесс, и на ту продукцию, которую выпускает театр, и на тех артистов, которые там есть. Поэтому говорить о том, что личность директора в театре может быть ограничена только тем, что он разрывает финишную ленточку своим худруком – совершенно абсурдно, потому что он начинает судить, он не может не судить, если он личность. И чем ярче личность в кресле директора, тем труднее быть худруком. Потому что настоящий худрук, если он не попытается вывалиться из общепринятого, он становится банальным, а если он вываливается, он не гармонирует с директором. И поэтому этот конфликт – кто первый, кто второй – по моему, бесконечен, и он никогда никем не разрешим. Мы расстались с Борисом Михайловичем, потому что я решил уйти, я понял, что не стал соответствовать его взглядам на театр. Мы расстались очень мирно. Мы до сих пор в хороших отношениях. Но я вспоминаю этого директора. Ну вот смотрите, какой ход. Когда я поставил первый спектакль там и должен был ехать дальше

на постановку в Питер, он меня пригласил быть главным режиссером театра. Я говорю: «Дайте я поставлю спектакль, там посмотрим». И вот в аэропорту, в накопител, где ожидают посадки, заходит служащая аэропорта и говорит: «Петров Владимир Сергеевич есть?». Я говорю: «Да». Она говорит: «Подойдите сюда, пожалуйста». Я подошел, и она мне дала пачку визиток «Петров Владимир Сергеевич, главный режиссер Омского театра драмы». Я ему мог сказать: «Борис Михайлович, я буду ставить спектакль, мне нужна вся труппа». «Хорошо». Я говорю: «Двадцать автоматчиков с холостыми патронами». «Будет». Я не верил, что это будет. Это все было. Он мог свернуть горы просто. Но в итоге, понимаете, не может быть два медведя в одной берлоге. Даже на велосипеде вдвоем трудно рулить. Дальше вступает закон естественного отбора: кто сильнее, тот и прав, кто мудрее, кто опытнее, кто более полимичеспособен, у кого больше связей, кто сидит на денежном кране. Если я сижу на денежном кране, то почему я не могу иметь права решать, кто будет ставить и что будет ставить. И этот наш разговор очень интересен.

Сейчас у меня контракт с департаментом, и у директора контракт с департаментом. Но если бы он делал не то, что я хочу, либо я бы ушел, либо он. Потому что вдвоем это невозможно. А значит, остаются только кости игральные: как сложится твоя судьба? в хорошем ли ты сейчас творческом настроении? не в кризисе ли ты? есть у тебя свежие идеи? можешь ли ты ими заразить тех, кто у тебя есть в труппе?

Я могу сказать, что та модель, которая есть у Михаила Владимировича, которую он выпестовал в течение двадцати трех лет – это театр абсолютно авторский. Это театр, который сделал Михаил Владимирович, театр, в котором 15 артистов, каждый из которых может быть уволен. Все на контракте. У меня 47 человек – и я никого не могу уволить. Они все на бессрочном контракте. Неважно, нужны они мне или не нужны. У меня нет инструмента по комплектованию труппы, какой есть, например, у Гриши Козлова, какой есть у многих режиссеров, которые создали свой театр. Вот мы говорим о Херманисе, а ведь он администратор никакой, но замечательный режиссер, и государство Латвии, по-моему, пять лет его терпело. Пока он пытался новый стиль игры сработать, пока он пытался искать свой язык. В театр в начале его деятельности не ходили люди. Сейчас он культовая фигура. Его вырастили. Его положили как веточку в соляной раствор, и он выкристаллизовался в художника. Ему дали эту возможность. Сейчас очень много молодых, хороших, талантливых ребят, совершенно особых, совершенно не похожих друг на друга, совершенно не похожих на нас, кого они считали мамонтами, мастодонтами. Дать им театр и дать им то, что дали Херманису. Делайте, что хотите! Я уверен, что был бы результат, но никто этого не сделает, потому что это государственные деньги, потому что это бюджет, потому что это департамент финансов, особенно в нынешней экономической ситуации нашей страны, а ребята, естественно, не хотят, потому что они попадают

в ситуацию, ограничивающую их по всем параметрам. Они приходят в труппу, 90% которой им не нужно, ну не их это артисты. А куда деваться этим людям? У них тут семьи, у них тут знакомые врачи, гаишники... куда он денется? В какой другой город? Там тоже все занято.

Борис Юхаханов: Ты, на мой взгляд, как и многие здесь, производишь как бы мантры. Ответственность за произнесение этих мантр вы на себя не берете и тем самым умножаете беду. Вот я сейчас хочу об этом сказать. Нельзя умножать беду ни в коем случае. Я приведу тебе пример самых развитых режиссеров, абсолютно независимого построения, которые приходят к русским актерам и восхищены каждым. Вот это самое возбуждение, что у нас есть плохие и хорошие актеры. У нас великолепная школа была, которая дошла до декаданса на территории режиссуры. Стали их пробовать на зубок, стали их цедить, стали по этому поводу очень сильно нервничать, волноваться и дергаться. Никаких критериев при этом не имеют. Я сейчас о режиссерах. Приходят выдающиеся мастера разных поколений, трех, вот это мой конкретный опыт. Восхищены людьми, которых проклинала Москва злоязычная на протяжении множества лет. Она их проклинала, говорила: «Это чудовищная труппа! Они играют такие спектакли или сякие спектакли». А к ним приходят и говорят: «Невероятные, потрясающие артисты, мы хотим с вами работать». Конечно, они выбирают, с кем работать. Вот я хочу сказать одну аксиому. Сегодня в любом русском театре, куда бы вы ни ткнули, находятся

потрясающие актеры, надо только придумать, как с ними работать. И можно делать спектакль невероятно актуальный. Для этого не надо тысячу лет воспитывать себе зомби, которые потом рассеются, как дым, если ты на секунду уедешь в отпуск.

Владимир Петров: Я говорю не о том, как бывает. Я говорю о возможности для молодых режиссеров делать свой мир. Вот Кирилл Серебренников, когда ему дали возможность набрать курс во МХАТе, мы были там в комиссии приемной, смотрели, кого он берет. Все были в шоке: «Гоблины. Кирилл, ты набрал гоблинов». И Олег Павлович спросил: «Кирилл, как они будут играть Островского?», а Кирилл ответил: «А они не будут играть Островского». Он создал свою модель. Это игра любви и случая. Вот наверняка есть замечательные ребята, рожденные быть худруками, которые умирают в отсутствии этой возможности или просто случая. Они и будут проектированием заниматься.

Борис Юхаханов: Худрук должен убить в себе режиссера, тогда он может стать худруком. А пусть потом будет режиссером. Это противоположные профессии.

Владимир Петров: Это ваша точка зрения.

Борис Юхаханов: Это не моя точка зрения. Это объективный закон.

Владимир Петров: Законов в театральном деле нет. Как только кто-то говорит, что «есть закон, и я знаю истину», бегите от него!

Борис Юхаханов: Вон из моего сна!

Адольф Шапиро: Думаю, после этого зритель должен голосовать. После ре-

кламной паузы. Борис, я так же, как и Вы, высоко оцениваю нашу актерскую школу, но пример, который вы приводите с западными режиссерами, самыми лучшими... Это люди, которые получили тут такие условия, которых не имеют у себя на родине...

Борис Юхаханов: Имеют.

Адольф Шапиро: Не имеют.

Борис Юхаханов: Имеют.

Адольф Шапиро: Не имеют.

Борис Юхаханов: Откуда вы знаете?

Адольф Шапиро: А я знаю! Они не имеют ни таких средств на постановку, ни такого отношения – это я точно знаю. И я, когда туда приезжаю, в восторге от их школы. Все артисты замечательные.

Олег Лоевский: «Спор здесь не уместен», – сказал Киса Воробьянинов.

Владимир Урин: Реплику про то же самое, только не по поводу Бориса. По поводу двух медведей в берлоге не понимаю ничего, честно скажу. Знаю массу примеров, когда человек занимается моей профессией, как хотите ее называйте – продюсер, директор. Понимает прекрасно и то, что художник может провалить спектакль – это нормальное, естественное движение творческое. А может провалить два спектакля. Может быть так, что вообще не складывается в ближайшее время, если он понимает и к удаче своей движется и так далее. Я тут не могу согласиться, потому что если директор начинает проявлять себя как медведь, значит, он не директор, потому что он не создает то, ради чего существует театр. Мы не создаем. Мы создаем условия. Значит, какие бы замечательные организационные способности у него

ни были – это важное качество, но важно и совершенно другое качество – никогда тут мериться славой не нужно. Все равно создается спектакль вами. Не важно, как вы называетесь – режиссер, который приехал на постановку или... на самом деле, я тут готов поспорить, и думаю, что примеры из жизни подсказывают совершенно другое. А по поводу труппы я понимаю вашу проблему, то, о чем вы говорите – очень серьезно. Но с 2002 года существует новое законодательство и уже все новое поколение, всех тех, кого берут, можно брать спокойно на контракт и договоры. Да, конечно, есть старики, которые уходят, но они уже должны уйти, и мы должны понять, что это переходный период. Но ровно через пять, десять, пятнадцать лет театр уже сможет существовать в абсолютно нормальном законодательном пространстве, в котором этой проблемы нет. А вот каким образом разгружать те проблемы, которые возникают в связи с тем, как совместить труппу и возможности, которые есть у того руководителя, который пришел, – это тоже проблема хорошего директора.

Олег Лоевский: Я хотел бы попросить Сашу – критика и продюсера, который занимается лабораторией и молодой режиссурой, много ездит по стране, сказать какие-то свои впечатления, как он считает, развивается сегодня эта история.

Александр Вислов: Если мы говорим о профессии худрука, прежде всего важно понять, что это такое, обратиться к истокам этого слова. Это довольно интересно. Было время заняться вопросом: что такое худрук в русском театре?



Александр Вислов

И я какие-то первые исследования провел. Пришел к довольно любопытным выводам, которые перекликаются с нашими сегодняшними. Во-первых, когда возник этот термин? С советских времен, когда были все с «руками», а до наших дней только худруки дошли. Даже политруки ушли. Во-вторых, кто был первым худруком? Об этом история умалчивает. Потому что ни Станиславский, ни Немирович-Данченко худруками не были. Первый худрук появился во МХАТе в 1945 году, это был артист Хмелев. Стал худруком Художественного театра. Кто был первым худруком, не вполне понятно, но, судя по всему, это все-таки был, как ни удивительно, Александр Яковлевич Таиров, который еще во время первых немецких гастролей на афишах был обозначен как художественный руководитель. Это было в 1923 году. Потом, в 1927 году, его называли главным руководителем-режиссером на афишах, и потом главный режиссер и руководитель. То есть самая разная этимология была. И в то же время Мейерхольд, который тоже безуслов-

но худрук, в том же 1923 году на афише спектакля представлен совершенно замечательным образом: ответственный руководитель и заведующий художественной частью. Замечательная формула, которая почему-то дальше не пошла. Худрук может быть идеальным, и это в том случае, когда человек сам из ничего или на обломках чего-то, или просто на пустом месте создает театр, как Таиров или Бычков. Это первый тип худрука. Второй тип худрука – худрук по должности. Вот должность худрука стала вводиться где-то в 30-х годах. Был институт красных директоров, то есть люди, которые руководили и были ответственны перед партией, правительством, зрителями. Многие ли из вас знают о таких худруках, как Наум Лойтер – это худрук Московского Современного театра, худрук Горчаков, ну Горчаков известен как режиссер, а был худрук театра Сатиры, худрук Берсенев в театре Комсомола и так далее. Недаром, начиная с сороковых годов, я смотрел по сводным московским афишам, эта профессия исчезла. Ее, видимо, просто убрали за ненадобностью. Возник дуализм – директор, главный режиссер. Первым худруком, как я помню, в новейшей истории был Ульянов. После того, как расстались с Симоновым, он сказал: «Я не режиссер. Я не могу быть режиссером. Я буду худруком». И с тех пор, каким-то образом, эта профессия, эта должность, это слово, этот термин, как часто оно бывает в России, он стал чем-то другим, нежели был при своем появлении.

Владимир Урин: Он приобрел административные функции.

Александр Вислов: Получилось сегодня, что не может быть никаких об-

ших законов, потому что каждый театр называется по-своему. Тут можно перефразировать Толстого: «Все счастливые театры счастливы по-своему, и все несчастные театры несчастливы по-своему». Тут нет никаких законов. Худрук в высоком смысле слова, как призвание, как профессия – он возможен либо в авторском театре или в театре, который человек создал с нуля, или в той ситуации, когда это худрук как мастер инжиниринга. Пришел, полностью обнулil, сделал, и тут не скажешь ничего. Этот акт, который был проведен с театром им. Станиславского, куда, действительно, как Олег Семенович и говорил, кого только ни пытались внедрить: самых разных взглядов, направлений, из крайности в крайность кидалось наше управление культуры. Больше двух сроков в этом прекрасном театре никто не продержался. И вот пришел Борис Юхананов, о котором, я сейчас открою небольшую тайну (люди моей профессии, вы знаете, злые на язык), говорили, что через полгода его там не будет. И как удивительным образом... был буквально позавчера на очередной премьере. Толпы народу, продвинутая молодежь, хипстеры и все такое. Одно из самых модных мест в сегодняшней театральной Москве возникло. Так что это вот такие худруки-авторы, худруки – люди по призванию, которые действительно могут совмещать в себе не только... Не знаю, должны ли они совмещать в себе режиссера, это, действительно, большой вопрос. Как всегда говорили, режиссер и главный режиссер – это две разные профессии. А худрук это еще другая ступень, другая стадия, другая профессия,

и другой вопрос: где их брать? Молодые не хотят брать на себя ответственность и даже быть главным режиссером, не говоря о худруке. Здесь выход один: может, как-то воспитывать, как-то возвращать, как-то учить. Где учиться? Создавать кафедру, факультет худруков – это довольно странно. То есть путь только один. Да, конечно, Адольф Яковлевич прав, что никто из великих мастеров не создал себе преемника. Но преемник – это другая история. И вот мне кажется, что если бы Михаил Владимирович у себя в театре устроил какие-нибудь месячные, двухмесячные, двухнедельные курсы... это такая простодушная фантазия, но тем не менее... такое введение в профессию худрука организовал. Думаю, такая бы штука могла пользоваться спросом и, может, это экономически даже выгодно. Если бы люди, молодые режиссеры, ходили бы несколько дней за Михаилом Владимировичем и смотрели бы, как он проводит совещания, репетирует с артистами, делает пометки на эскизах паркета и каких-то еще технических вещах, которые ему приносят. Я думаю, что они стали бы немножко понимать, что такое худрук. Конечно, прежде всего худрук! В интендантском театре интендантом может быть и критик, может директор, может режиссер. Кто угодно. Но худруков в полном смысле этого слова... сегодня это смешно, директора десять лет назад были директорами, а потом решили – а что же я не худрук? Сегодня мы знаем, что на просторах нашей необъятной России многие директора стали переименовывать себя в худруки. Причем, оставаясь директорами. Надо воспитывать худру-

ков на тех немногих, но прекрасных примерах, которые у нас есть в России.

Борис Юхананов: Я говорю о том, что есть такой предмет – проектирование. Его никто не преподает, а это огромный предмет...

Владимир Урин: Я преподаю.

Алексей Бадаев: Он обязателен на продюсерском обучении в ВУЗе.

Борис Юхананов: Вот, в частности, там, внутри, может быть курс инжиниринга. Это самый сложный предмет, часть основания продюсерского образования. Вот если его правильно преподавать и толково очень расположиться на этой территории, тогда вырастут профессионалы, способные возглавлять в том числе и традиционный образ и уклад.

Григорий Козлов: А ты думаешь, что из теоретического ума что-то вырастет?

Борис Юхананов: Не бывает теоретического. Или есть ум, или он отсутствует.

Михаил Бычков: Гриша, я пришел к выводу, что нет ничего лучше графика и протокола, которые чиновники, совершенно далекие от театра, используют, где написано: когда, кто, что должен сделать. Вот лучше этой формы, продуктивнее не придумано. И я этой формой пользуюсь. Поэтому надо учить продюсированию и проектированию. Там есть технологии простейшие. Какие-то вещи, из которых это все состоит, а все остальное уже сверху прилагается

Григорий Козлов: Извини, я профессиональный инженер, и я построил очень много всякой ерунды – от водонасосных станций... своими руками.

Борис Юхананов: Так вот и живой пример применения инжиниринга в театре!

Александр Вислов: Одним словом, я заканчиваю на том, что много хороших и разных. И хочется, чтобы они не по двадцать пять лет выжидали. Нет высшего наслаждения для настоящего режиссера, чем быть худруком в полном смысле этого слова. Это такая идеальная модель. Когда ты ответствен перед властью, театром, зрителем в первую очередь за свой авторский театр. Надо возвращать этих людей, учить, объяснять. Только на живых примерах. Поэтому советую Михаилу Владимировичу не только в Воронеже, но и в России распространить свой прекрасный опыт.

Григорий Козлов: Я знаю, что я с двенадцати до десяти должен репетировать, и все. А у меня есть директор, который займется мониторингом и так далее. А мы договоримся уже позже. Так же, как Татьяна Анатольевна Тарасова с двенадцати до десяти на льду, – и у нее были ученики потрясающие. Так же любой тренер и так далее. Кто пашет, у того, в конце концов...

Олег Лоевский: Ты говоришь правильную вещь, но репетируют все. Другое дело, не все создали театр. Фокус в том, чтобы работать с молодыми режиссерами. Уже много лет проводя всякие лаборатории и зная поколение за поколением, в какой-то момент, я увидел, как ребята первых лабораторий выросли и многие захотели собственный театр строить. Собственно говоря, не такая большая проблема. Мы поехали в Сибирь, в Кемерово. Я провел там лабораторию на замеще-

ние вакантной должности режиссера. Четыре режиссера показывали эскизы, разговаривали. Одного выбрал директор, труппа к нему сразу потянулась, и он остался там жить. Парень интересный, революционный, с идеями. Через полтора года то, что называется «репертуарный театр», его съел. Он говорит: «Столько идей новых! А комедию надо ставить? Надо. Сказку надо делать? Надо. Тут юбилей у актрисы, а она 60 лет в театре! Как я не поставлю? Надо юбилей делать. Потом нужна русская классика. Год кончился, и я ничего не сделал, что хотел».

Григорий Козлов: А сейчас его спектакль на «Золотую маску» идет.

Олег Лоевский: Я знаю. Не важно. Он не создал того типа театра, который стал бы авторским театром. Система обслуживания + один спектакль, то есть система от спектакля к спектаклю. Другой человек – Дима Волкострелов. Ему не нужен был государственный театр, он захотел театр и он его сделал, он хотел быть автором собственного мира и он стал автором собственного мира. Не обрадовался никто, кроме пяти его единомышленников. Поэтому: обучить этому – как? Обучить воле? Обучить добиваться своего? Главный режиссер моего театра, где я работаю, звонит мне и говорит: «Позвоните завтруппой, чтобы мне отпустили артиста». Возникает проблема с его волей. Репетировать – это хорошо, а создать театр... Толя Праудин выпускал курс и хотел создать театр, масса людей выпускала курсы, мечтая создать театр. А создал ты. Почему?

Борис Юхананов: Как почему? У него образование инженера.

Григорий Козлов: Повезло.

Олег Лоевский: Сенека говорил: «Кто не знает, в какую гавань он плывет, тому не будет попутного ветра». Ты знал, чего хотел, и возник этот театр. Как научить этому? Миша Бычков, который сидел в Воронежском ТЮЗе, и что ему было надо? Сиди, выпускай сказочку про козлявочку, получай премии, будет у тебя полный зал, дальше елки, и жизнь удалась. Таких режиссеров по России сколько хотите. Потому что на самом деле жить в театре и ничего не делать – это легче простого. Недавно сфотографировал афишу одного театра: «Трое в одной постели», «Женатый таксист», «Муж и жена под кроватью» и дальше двенадцать названий – и ничего не надо. Выполнение государственного задания, у артистов большая зарплата. Какой смысл в этом театре? Не имеет значения.

Адольф Шапиро: Замечательно, если Миша будет учить, но я не верю, что это знание поможет движению театра. У меня репетировал режиссер один, он сейчас в Америке живет, ко мне приходят артисты и жалуются, что они ничего не понимают и ничего не могут. Я их прогоняю, чтобы держать честь профессии. И потом сам захожу и сажусь в зале. Этот режиссер идеально по методике репетирует. Точно. Он дает точные задания. Он не влияет на людей, он не передает им свою энергию. И дальше ты можешь изучить что угодно. Поэтому, конечно, Владимир Георгиевич преподает. Но этого не передать. Ведь это включает не только инженерию, это и опыт, и интуиция, и влияние на людей, умение разговаривать, и психология, знание предмета.

Ну не был инженером Немирович-Данченко, Любимов вообще ничего не построил... ни одной насосной станции. Это не поддается закону. Мне кажется, что мы должны это делать, понимая, но, все-таки, замечательно отец мне сказал, что я не могу воспитать актера, моя задача – воспитать художника. Нужно настроить театр, где все сделано для того, чтобы это произошло. Потому что все равно я не понимаю, как Миша создал театр. Конечно, он знает театр, он все прошел, а все равно создал он каким-то влиянием своей личности только.

Михаил Бычков: Конечно, все присутствовавшие обладают опытом и своим уникальным видением того, что происходит. Каждый по-своему прав. С одной стороны, это доказательство того, что сфера, в которой мы работаем – бесконечно разнообразна и не подлежит какой бы то ни было систематизации. С другой стороны, надо пытаться все равно извлекать из всего этого многообразия какие-то вещи. Грубо говоря, модель «директор – главный режиссер» или «директор – худрук», но в одинаковых отношениях с учредителем – это потенциальная бомба, это потенциальный конфликт, а примеры, о которых Владимир Георгиевич говорил – это примеры счастливо-го исключения, коих 10% от 100 общих. Сделайте так, чтобы их не становилось меньше, чтобы театр, который возглавляет художник, мог существовать в системе именно государственных театров. Мы не затрагивали ту тему, о которой начинала говорить Марина, потому что в этой сфере вообще все, что угодно, возможно. И она справед-

ливо сказала, что можно обойтись без режиссера, без артистов, и это тоже будет театр. Но мы говорим о государственном театре, о репертуарном театре. Кстати, было бы интересно поговорить: а какой вообще театр нужен? Вот мне хочется сказать в завершение не по теме, что мне хотелось, чтобы был театр, в котором играли бы живые артисты, и чтобы эти живые артисты каким-то образом влияли живым человеческим процессом, то есть своей способностью заставлять плакать и смеяться публику, на людей в зале. Что они делали тридцать, сто тридцать и триста лет назад. Чтобы эта сущность театральная оставалась. Театр при этом может быть какой угодно, но пусть хоть 10% будет такого, о котором говорил я. Нужно ли убить в себе художника, чтобы не зависеть от директора, быть единственным и ответственным за все? Надо постараться этого не сделать, потому что хочется оставаться художником, хочется переживать вот эти счастливые минуты, когда ты правильно сочиняешь собственный мир, когда ты правильно строишь собственный мир. Все остальное, на самом деле – это твоя дополнительная, прикладная работа, которая обеспечивает тебе наиболее комфортные условия для того, чтобы ты мог это делать, чтобы ты не зависел от планов, чтобы у тебя была 100%-ная заполняемость. Для этого нужно просто много и тщательно работать. В последнем интервью я цитировал Платонова: «терпение и мучение» – это главные слова, которые Платонов когда-то написал, и которые много, на самом деле, определяют, но одновременно хотелось бы

и легкости, и радости, и сумасшествия. Это не значит, что надо терпеливо и с мукой заниматься этим делом. Надо умудриться иметь два крыла, иметь две стороны собственной деятельности и не конфликтовать между ними, а пытаться их каким-то образом соединять. Мне кажется, что если это соединимо, то возникает модель профессии «художественный руководитель», которая, может быть, могла бы и более красиво называться, но все-таки она наиболее классная. Проживаешь жизнь и понимаешь, что многое в ней через себя пропустил и не упустил, и ни на кого не переложил, и ни от кого по почте в подарок не получил. Все сделал сам. Я бесконечно уважаю американских фермеров, которые приезжали в пустоту и строили ферму – и возникала жизнь. Не было ничего, а потом возник, ну, скажем, Воронежский Камерный театр. Спасибо, что те силы, которые этому противостояли, а их много было, что они не победили. Победили все-таки силы созидания, и театр стоит, и таких театров я уже знаю не один, коллеги их тоже создают. Удачи им, счастья, успехов в этом, а всем, кто нас поддерживает, тоже огромное спасибо.

Расшифровала Юлия Квачева

Редакция «Академии драмы» благодарит дирекцию Воронежского Камерного театра за предоставленное разрешение на публикацию данного материала

Фото из архива Воронежского камерного театра, открытых источников

Первое в России кафе-музей

«ДемидовЪ»

Семейные и дружеские торжества, посещение галерейных интерьеров демидовского собрания в стенах столетнего старинного особняка в самом центре Екатеринбурга.

Великолепная коллекция наслинского литья, предметов быта прошлых столетий прекрасно дополняют убранство Демидовского кафе, где тепло огня изразцового камина сочетается с трепетом свечей, приятным ароматом настоящих жаровых самоваров и летнего запаха сена.

В уютном VIP-зале «Медведь» вы прикоснетесь к тайнствам древнеславянских традиций, связанных с культом медведя, именовавшимся в языческом прошлом божеством Велес.

Сидя на медвежьих шкурах, глядя на пламя камина, вы вкусите все прелести и изыски степенной русской кухни.

Бой старинных часов будет возвещать вам, что это Время вы наконец-то сумели остановить, посвятив его себе и близким.

Уважьте себя!

Побалуйте семью!

Очаруйте друзей!

Покорите гостей!

ул. Февральской революции, 9

(Центр, за «Бельм домом»)

Заказ-бронирование столиков:

+8 906 800 777

demidov-ural.ru



Фото Виталия Пустовалова



АНДРЕЙ КЫЛОСОВ

23 февраля замечательный артист и дипломированный «Любимец публики» отметил 55-летие. Вместе с многочисленными поклонниками его таланта «Академия драмы» поздравляет Андрея Анатольевича и благодарит за то, что в своем плотном рабочем графике он все-таки нашел время рассказать нам о своем пути в профессию и поделиться личными впечатлениями о сегодняшнем театре.

Заслуженный артист РФ (2004).

Родился в 1962 г. в Перми.

Окончил Свердловский государственный театральный институт (1989, мастерская н. а. РФ А. В. Петрова).

Служил в Кудымкарском (Коми-Пермяцком) драматическом театре им. Горького (1983 — 1985), Пермском театре юного зрителя (1989 — 1990).

В Свердловском академическом театре драмы работает с 1990 г.

Участвовал в спектаклях «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского (Бальзаминов), «Много шума из ничего» У. Шекспира (Бальтазар), «Нахлебник» И. С. Тургенева (Карпачов), «Торжество любви» П. К. Мариво (Димас), «Странная миссис Сэвидж» Д. Патрика (Ганнибал), «Фауст навсегда» А. Застырца (Фауст), «Ромео и Джульетта» У. Шекспира (Капулетти), «Пигмалион» Б. Шоу (Генри Хиггинс), «Трехгрошовая опера» Б. Брехта — К. Вайля (Джонатан Джереми Пичем) и др.

Играет в спектаклях «Ханума» А. Цагарели (Акоп), «Доходное место» А. Н. Островского (Юсов), «Платонов. Две истории» И. Васильковской по рассказам А. Платонова «Фро» и «Третий сын» (Отец Фро), «FAKE, или Невероятные приключения

Бориса Моржова в провинции» О. Богаева по роману А. Иванова «Блуда и МУДО» (Каравайский), «Гамлет» У. Шекспира (Полоний), «Зойкина квартира» М. А. Булгакова (Борис Семенович Гусь-Ремонтный), «Вечер шутов» по одноименному сценарию И. Бергмана (Альберти) и др.

Лауреат премии Губернатора Свердловской области за выдающиеся достижения в области литературы и искусства (2009), премии Свердловского областного фестиваля-конкурса «Лучшая театральная работа года — Bravo!» (2009) в номинации «Лучшая мужская роль второго плана в драматическом театре», премии зрительских симпатий «Седьмая галактика» (2003). Преподаватель кафедры мастерства актера Екатеринбургского государственного театрального института.

Теле- и киноработы: «Важняк. Игра навывлет» (реж. И. Хотиненко, 2011), «Легенда острова Двид» (реж. А. Мамедов, 2010), «Влюблен и безоружен» (реж. А. Мамедов, 2010), «Серебро» (реж. Ю. Волкогон, 2008), «Дело было в Гавриловке» (реж. В. Кобзев и В. Рубанов, 2007 — 2008), «Егерь» (реж. А. Цацуев, 2004), «Правда о щелпах» (реж. А. Мурадов, 2003), «На полпути в Париж» (реж. Я. Лапшин, 2001) и др. Принимал участие в озвучивании анимационных фильмов «Солнце, Месяц, Ворон Воронович» (2006), «Ряба» (2006).

«Академия драмы»: Как вы решили стать артистом?

Андрей Кылосов: Вообще я не собирался становится артистом до 16 лет. Я активно занимался спортом – классической борьбой, сейчас ее называют «греко-римской». А мой двоюродный брат посещал театральную студию в Народном театре, только тогда он еще не был народным. И хотя у меня не было никаких поползновений в сторону искусства, вдруг что-то торкнуло: «Приведи меня туда». Я начал для себя придумывать какие-то пародии, что-то стало получаться... Хотя сейчас сложно понять, что мною в действительности двигало. Наверное, было как у Бориса Шергина в сказке: «Мне раньше было некогда, а теперь я вас обожаю».

АД: Семья не противилась Вашему выбору?

АК: А что они будут противиться? Это же театральная студия. Лишь бы по улицам не болтался – хотя этот грех за мной не водился, ведь спорт отнимал много времени. Я вообще никогда с родителями ни по поводу спорта, ни по поводу театра не говорил. Сначала, еще в третьем классе, я увлекся спортивной гимнастикой – и у меня были для нее хорошие данные – но мама, испугавшись за мое здоровье, так как нашли и противопоказания, меня из секции фактически забрала. Потом я, будучи уже в пятом классе, самостоятельно пошел в борьбу – и занимался четыре года. Кстати, тот опыт и сейчас очень помогает: например, без проблем хожу на руках... Некоторые артисты заканчивают театральный институт и физически не могут выполнить то, что я и сейчас легко делаю. Это большой плюс.



ФОТО ИЗ АРХИВА ТЕАТРА

«Убийство в Немуре» Р. Тома:
Андрей Кылосов в роли Франсуа Варне

АД: А потом сам пошел играть в театр...

АК: Да. Я вообще был довольно самостоятельным, очень рано ушел из родительской семьи – фактически после службы в армии с ними уже не жил. Родители никогда и не пытались на меня влиять, давить, полностью доверяли. Отец, узнав, что я хочу стать артистом, сказал только: «Вот, увижу по телевизору – поверю».

АД: Родители были далеки от творчества?

АК: Мать, с дипломом воспитателя детсада, некоторое время служила в архиве. Отец был токарем, признанным мастером, с орденами Трудового Красного знамени и «Знак почета», работал в военной промышленности. Я и сам окончил профтехучилище по специальностям «Слесарь механосборочных работ» и «Слесарь-инструментальщик», знаю сварочное и токарное дело. То есть проблем с этими направлениями у меня нет. Тем более, я вырос в частном доме, рядом был отец-«золотые руки».



Участники спектакля «Дама с камелиями» А. Дюма:
крайний справа – Гастон Рье (Андрей Кылосов)

АД: Если следовать хронологии, сначала была студия, потом армия...

АК: Год после армии я работал в троллейбусном депо, ремонтировал ходовую часть троллейбусов. И в это время снова пришел в народный театр, а потом меня, еще не имеющего профессионального образования, пригласили в труппу в Кудымкар Коми-Пермяцкого округа. В местный театр назначили очередного главного режиссера, выпускника Пермского института культуры. Он посмотрел наши студийные работы, и позвал меня к себе. Я проработал с ним, как и договаривались, два года, меня ввели в репертуар. Через год, все еще без диплома, я получил категорию – раньше это было возможно. И все это время, лет с 17-ти, я поступал в театральный... попыток двадцать, а то и больше, предпринял. Ну, Москва, Горький, Ярославль, Питер...

АД: Не брали?

АК: Нет. Где-то доходил до третьего тура, но не дальше. Первый раз я пришел поступать в Свердловск, еще в училище, в 1979 году – не прошел. Второй

раз, в 1985 году, я поступил в Свердловский театральный институт на курс к Ярополку Лапшину. Он преподавал у нас год, а потом мастером стал Алексей Васильевич Петров.

АД: Закончив институт, вы вернулись в Пермь?

АК: Сначала меня пригласили в Горький, но после произошедшей там смены руководства «отмотали» назад, и я в состав труппы не попал. Ездил с однокурсниками показываться и в Пермь, но остаться там не было моей целью – поехал просто потому, что сам пермяк... И Скоморохов из Пермского ТЮЗа сказал мне, что меня не возьмет, что я не того плана актер. А я к нему и не собирался... Но так случилось, что он мне вдруг позвонил и сообщил, что я крайне необходим театру, из которого ушли два ведущих актера! Скоморохов уже позвал к себе моего однокурсника, и теперь заинтересовался мной. Я, честно скажу, несколько обнаглел и даже начал диктовать свои условия: сто пятьдесят рублей в месяц и не мень-



«Фауст навсегда» А. Застырец:
Андрей Кылосов в роли Фауста

ше... Артисты туда шли работать на ставку в сто десять, максимум на сто двадцать; моему однокурснику, так как у него был красный диплом, дали сто шестьдесят и комнату в общежитии – потому я знал, что у них хорошее общежитие квартирнго типа. Моим запросам, как ни странно, пошли навстречу, и все было так, как я просил. Мы плотно туда вклинились. Репетировали одновременно по семь-восемь ролей – необходимо было восстанавливать репертуар, – и мне стало казаться что за год там все пять лет прошло. А на самом деле всего сезон.

АД: Как вы попали в наш театр?

АК: Однажды мне позвонил Петров. Он звал меня в Свердловскую Дрaму еще во время студенчества, и на мой ответ, что, дескать, подумаю, даже обиделся. А я был еще на третьем курсе, мне хотелось посмотреть другие театры, тем более, что абсолютного прития того, что делали в Свердловске, у меня не было: что-то нравилось, что-то нет... И вот Алексей Васильевич зво-



«Билет в один конец» А. Углова:

Андрей Кылосов (Иван), Юлия Кузюткина (Марина)

нит мне летом 1990-го года (я до сих пор не знаю, как он нашел мой номер телефона!) со словами: «Не хотел бы ты приехать сюда, показаться?». Отвечаю: «Почему бы и нет». Приезжаю, показываюсь, меня берут. Тогда эта процедура была очень серьезной: худсовет, куча народу в зале, актер на сцене демонстрирует свои возможности... Но я был уже закален: и поработать на сцене успел, и возраста солидного достиг... Институт я закончил в 27 лет, а через год пришел сюда. С августа 1990-го года я здесь, что называется, не выходя.

АД: За 27 лет работы в театре вы, как один из самых востребованных артистов, переиграли огромное количество ролей: какие из них Вам ближе?

АК: Я не приверженец какого-то одного направления. Например, в спектакле «Фауст навсегда» (2005, А. Застырец, реж. В. Рубанов) я играл роль одновременно и комическую, и драматическую. Если бы я был метр восемьдесят ростом, наверное, на мою долю выпало бы больше героев и ролей драматических.



«Вишневый сад» А. Чехова:

Андрей Кылов в роли Симеонова-Пищика

Но что Богом дано, то дано: кстати, именно из-за этого меня и не брали так долго в театральные институты, видели несоответствие внутренних и внешних данных.

АД: А каким был переход от эпизодических ролей к главным?

АК: В нашем театре это произошло где-то через два сезона. А потом, что называется, поперло так, что я играл где-то по 27 спектаклей в месяц и еще успевал репетировать. Такой был вертикальный взлет. Но я особо не акцентировал на этом внимание. Никогда не хватался за работу... видимо, не карьерист я. Что дают – то и делаю.

АД: А есть такая роль, что хочется, чтобы дали?

АК: Такого тоже нет. Я реалист, понимаю, что получить, что называется, твою роль – это больше везение.

АД: Но есть же мечты?

АК: Нет. Я в эту сторону не хожу даже в мыслях. Реалист и фаталист. Прекрасно понимаю, что актерская судьба – это стечение обстоятельств. Другое дело, что объективно получается много



«Три сестры» А. Чехова:

Андрей Кылов (Чебутыкин), Полина Саверченко (Маша)

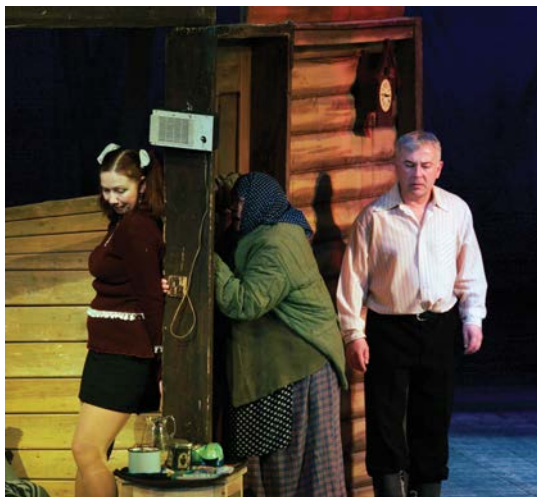
работы, потому что в труппе мало актеров среднего возраста – раз-два и обчелся. А вся драматургия в основном для них.

АД: Не каждого артиста называют любимцем публики...

АК: Я не отрешиваюсь от этого, нет. Заложник своих способностей. Скромно скажу... не таланта, но способностей. Это труд. Плюс умение петь, танцевать, ну, элементарная профессиональная база – я этим владею, этим занимался, к этому стремился, что-то из себя лепил и делал. Я знал, чего требует профессия, занимался этим и занимаюсь, прекрасно понимая, что я в любой момент могу быть востребован в любом качестве. И потому, естественно, всегда надо быть в форме.

АД: Как вы поддерживаете свою физическую форму?

АК: Езжу на велосипеде. А так чтобы специально заниматься... иногда бывает и такое. Но я же не сижу на месте, гиподинамией не страдаю. Столько спектаклей, где в поту постоянно работаешь, и это тонизирует.



«Страсти под крышей» С. Лобозерова:
Андрей Кылов в роли Михаила



«Он, она, окно, покойник» Р. Куни:
Андрей Кылов в роли Пигдена

АД: А есть любимая роль? Может быть, вы ее не так долго играли, но она стала для вас значимой.

АК: В том же «Фаусте...» была достаточно «потогонная» роль, требующая много сил – и физических, и эмоциональных. Как ни странно, «Страсти под крышей» С. Лобозерова (1993, реж. В. Марченко), но спектакль, правда, потом как-то распался... Это была такая легонькая комедия, но приносила удовольствие. Когда зритель с удовольствием смотрит спектакль, конечно, приятно.

АД: А вы чувствовали положительную энергию?

АК: Да. Обмен – самое главное. Для артиста это жизненно необходимо. Тот же «Он, она, окно и покойник» Р. Куни (2002, реж. Н. Попков) – ты весь в поту, на ногах стоишь кое-как, но кайф невероятный. А бывает так, что честно работаешь, но от зала идет абсолютный ноль – это, конечно, разрушение. Театр состоит из зрителей и актеров. И эти компоненты обязаны обмениваться энергией. Ради этого все.

АД: Чего ждете от грядущей премьеры? [15-16 марта режиссер Анатолий Праудин выпускает спектакль по пьесе А.Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты», в котором Андрей Анатольевич исполнит роль Городулина. – *Прим. ред.*]

АК: Думаю, это будет интересный, необычный спектакль. Дело в том, что мы, старшее поколение, до сих пор не знаем, что делает вторая половина артистов. Мы занимаемся своим «домотканым», как сказал режиссер, делом. Это даже на уровне кино. Очень тоненькие эмоции, камерные. Не знаю, как они проявятся на большой сцене, но, то, как он разбирает, как преподносит – это интересно. Подробно все... Как сказал Праудин: «Я бы мог это сделать традиционно и классически, но меня ведь не поймут». Все режиссеры боятся, что, если какого-то хода не найдено нового, то тогда режиссера и нет.

АД: Вы бы хотели сыграть в классическом спектакле?

АК: Я бы хотел сыграть в хорошем, классическом, традиционном спектакле,



«Ханума» А. Цагарели:

Андрей Кылосов (Акоп), Ирина Ермолова (Ханума)

простроить всю психологию, чтобы играть для нашего уральского зрителя, который жаждет именно таких спектаклей. Я бы и сам хотел посмотреть нормальный, классический, традиционный спектакль. Тем более Островский, тем более это такие сермяжные ребята, которые не предполагают совершенно левой пяткой правое ухо чесать... Был у нас спектакль «Ромео и Джульетта» в постановке Владимира Золотаря (спектакль, поставленный в конце сезона 2012/13 гг. продержался в репертуаре один сезон. – *Прим. ред.*). Такое осовременивание, ребята в бейсболках... А зритель не понимает, зачем это. Такая нагрузка есть у телевизора, пожалуйста. Там все что угодно найдешь. В театр люди за живым приходят. Не за какой-то аппликацией, картинкой, а за сутью. А если она не раскрывается, то ну и что, что ты переложил это на современность? Чего ты добился-то? А там нет даже пересечения с сегодняшним днем. Ну, если уж ты пошел таким ходом честным, то откуда у ребят шпаги? Тогда уж ты по-честному

реши. Уйди от ответа. Как-то без шпаг обойдись. А то такая дешёвочка, и раз – шпаги. И то, и другое... аппликация такая.

АД: И глаз хочет отдохнуть...

АК: Зритель приходит за катарсисом, а его постоянно шокируют какими-то далеко не художественными способами. Если бы это было позитивное удивление... Вот Тьерре приезжал: его спектакль не имеет никакого отношения к психологизму, а забирает, и ты смотришь, и все в нем есть, как ни странно. А мы начинаем какими-то бирюльками заниматься. Во-первых, это артистам не по душе, мы, как говорят в театре, с холодным носом это делаем, а Станиславский писал, что, если по эту сторону ramпы ничего не происходит, то по ту и ждать нечего. Никто нас не оценит. Задача режиссеров, от которой они часто отмахиваются, – увлечь, сделать соавтором актера, чтобы он поверил тебе до конца и работал на тебя. «А мне не важно. Вот здесь встали, сюда прошли». Кому это интересно?.. У нас был педагог по истории театра Яков Тубин, и у него была великая фраза: «Так каждый может, только стесняется». И поэтому, когда режиссер так ставит, я с Яковом Соломоновичем солидарен. Когда изначально разговор идет, что мы шедевр будем делать, а мы задницей шлепаемся... Тогда появляется внутреннее неверие и усталость от бесполезной работы.

АД: А режиссеры ставят и уезжают...

АК: А им, что называется, по барабану. Они не несут никакой ответственности. Я это с Панковым обсуждал: «Странные вещи происходят – как бы режиссер ни поставил, получает те же

деньги, не дифференцированно. А надо сделать так – четверть гонорар выплатили ему, да даже половину, а остальное пусть с текущих спектаклей набирает. Вот сколько спектаклей прошло, столько и получил, а не добрал – это твои проблемы, значит, спектакль не пошел».

АД: Считаете, надо режиссеров воспитывать?

АК: Да. Тогда они, возможно, задумаются. А пока все шишки получаем мы, мы за все отвечаем. Был, например, режиссер Попков, постановщик спектакля «Он, она, окно, покойник», до этого поставил «Кремль, иди ко мне» А. Казанцева (2002, реж. Н. Попков). Упивался процессом, говорил, что это будет шедевр. А зритель сидел и переглядывался... Я по-честному попытался вникнуть и ничего не понял. Помню, Боря Горнштейн брызжет слюной, бежит по сцене, а зритель понять не может, что к чему.

АД: То есть это не тенденция сегодняшнего дня?

АК: Нет! Вот, например, ставил Агеев «Торжество любви» П. Мариво (2000, реж. В. Агеев), а вышла ерунда. Нам самим-то ничего не понятно было. Там предыстория быстро-быстро проговаривается словами. Ничего не понятно: кто кому дядя, кто кому тетя. Не проследить ни за сюжетом, ни за зрелищной частью... хотя там были танцы. Занимались два месяца современным танцем. Но меня это не коснулось, слава Богу. Сыграли спектакль раз шесть. И когда спросили режиссера: «А почему зритель не ходит?», – он ответил: «Так у вас публика – дура». И круг замкнулся...

АД: Но есть ведь сложные спектакли, которые не сразу находят своего зри-



ФОТО ВИКТОРА ДМИТРИЕВА

«Доходное место» А. Островского:
Андрей Кылосов (Юсов), Ирина Ермолова (Кукушкина)

теля, публика принимает их позже, как в случае с «Зойкиной квартирой».

АК: Здесь, как ни крути, спектакль сделан. Согласен, он на любителя, но честно, профессионально сделан, столько вложено в него. В диком режиме все это выпускали, но то, что Панков честно относился к делу – это да. Из-за этого не было бунта. Если бы был какой-то самодур, идиот, что тоже, бывает, случается... Из моих спектаклей больше других люблю «Хануму» (2009, А. Цагарели, реж. А. Исаков), «Доходное место» (2014, А. Островский, реж. В. Мирзоев)...

АД: Будем надеяться, что у Праудина все сойдется.

АК: Очень непросто будет спектакль. За пределами столицы переоценка ценностей идет сложно: все живут по традициям, по отцовскому укладу, развитие медленное. Мы можем в информационной части шагнуть вперед, но в освоении такого специфического искусства, как театр, непросто. На это нужны долгие-долгие годы...

Беседовала Юлия Квачева

ФОТО ВИТАЛИЯ ПУСТОВАЛОВА



ГАЛИНА УМПЕЛЕВА: Жизнь как сцена

Горького (Софья), «Торжество любви»
П. К. Мариво (Леонтина), «Гарольд и Мод» К. Хиггинса
и Ж.-К. Карьера (Мод), «Смерть коммивояжера»
А. Миллера (Линда), «Все в саду» Э. Олби (миссис Туз),
«Августовские киты» Д. Берри (Сара Уэббер), «Король
умирает» Э. Ионеско (королева Маргарита), «Идеальный
муж» О. Уайльда (леди Маркби), «Пигмалион»
Б. Шоу (миссис Хиггинс), «Соло для часов с боем»
О. Заградника (Пани Конти). Последний раз вышла
на сцену в роли Фонсии Дорси в спектакле
«Игра в джигу» Д. Л. Кобурна.

Почетное звание «Заслуженная артистка РФ»
присвоено в 1973 г.

Почетное звание «Народная артистка РФ»
присвоено в 1980 г.

Награждена Орденом Почета (2000).

Лауреат Национальной театральной премии «Золотая
маска» в номинации «За выдающийся вклад
в развитие театрального искусства» (2011), премии
Губернатора Свердловской области за выдающиеся
достижения в области литературы и искусства (1998),
Свердловского областного фестиваля-конкурса
«Лучшая театральная работа года — Bravo!» в
номинации «Лучшая роль второго плана
в драматическом театре» (2009).

В 2010 г. первой из представителей актерской
профессии региона была удостоена звания
«Почетный гражданин Свердловской области».
Преподавала на кафедре мастерства актера
Екатеринбургского государственного театрального
института.

Телевизионные и киноработы: «Дело было
в Гавриловке» (реж. В. Кобзев и В. Рубанов, 2007 —
2008), «И вечно возвращаться...» (реж. С. Мартынов,
2003), «Расстанемся, пока хорошие» (реж. В. Мотыль,
1991), «Иван Бабушкин» (реж. Г. Кузнецов, 1985),
«Белое солнце пустыни» (реж. В. Мотыль, 1969) и др.
Ушла из жизни 20 декабря 2016 г. в Екатеринбурге.

Народная артистка РФ (1980).

Родилась 7 апреля 1939 г. в Троицке
Челябинской области.

Служила в Кировском областном театре юного
зрителя (1957 — 1962): дебютный спектакль —
«Слуга двух господ» К. Гольдони (Смеральдина);
Свердловском театре юного зрителя (1962 —
1967), Воронежском драматическом театре
им. А. В. Кольцова (1967 — 1968).

С 1968 г. — артистка Свердловского
академического театра драмы.

Участвовала в спектаклях «Трамвай “Желание”»

Т. Уильямса (Бланш), «Орфей спускается в ад»

Т. Уильямса (Лейди), «Варшавская мелодия» Л.

Зорина (Гелена), «Безымянная звезда»

М. Себастьяну (Мона), «Нора» Г. Ибсена (Нора),

«Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского
(Комиссар), «Плоды просвещения»

Л. Н. Толстого (Бетси), «Борис Годунов»

А. С. Пушкина (Марина Мнишек), «Последние» М.

28 января 2017 года миновало сорок дней с той печальной даты, когда рядом с нами не стало Галины Николаевны Умпелевой. Храня память о ней и ее многочисленных героинях, «Академия драмы» предлагает вам перечитать одно из самых откровенных интервью актрисы, данное ею коллеге по сцене Анне Коркия и опубликованное в 2012 году порталом eka-mama.ru

Помните здание Старой Драмы на Вайнера, то, в котором сейчас «Успенский»?.. Давным-давно, болтаясь по центру города вместо уроков, я разглядывала черно-белые фото в стеклянных витринах. Читала названия пьес и фамилии актеров. Изумлялась тому, как меняются знакомые лица в разных костюмах и гриме. Радовалась новым фото, скучала по убранным. Наконец стала отличать актеров, не глядя на подписи. Первая, кого научилась распознавать, была невысокая большеглазая Галина Умпелева.

Через двадцать лет жизнь сделает мне сумасшедший подарок – возможность встретиться с этой удивительной женщиной на сцене, работать вместе, делить гримерки на выездных спектаклях в промерзшие областные ДК и наблюдать жизнь «старой гвардии», сердца театра – их истории, их шуточки, байки, рабочие фишки. Но – с почтительного расстояния. «Ты что, это же сама Умпелева!!!» – одергивали девчонки.

Еще через десять лет я набралась смелости спросить обо всем, что мне так хотелось узнать. И вот я снова в театре, среди этих запахов и звуков, которые больше нигде не встретишь и которые не забылись со временем.



Галина Умпелева

Они порой так не вовремя и не вовремя всплывают в памяти и сбивают с толку, мешая вести обычную, нормальную, не театральную жизнь. Я сижу в маленькой гримерке на третьем этаже. Сигаретный дым, мягкий хриплый смех, внимательный серый взгляд, свободный черный джемпер. Я ловлю каждую мелочь, я использую свой шанс – узнать все, что моя героиня думает о...

... О РЕМЕСЛЕ, ЗАВИСИМОСТИ И ВЫБОРЕ

Анна Коркия: Галина Николаевна, я с первого вопроса – «в омут головой», ладно? Что из того, что Вам приписывает театральный фольклор, Вы действительно сделали? Правда, что Вы безжа-



«Орфей спускается в ад» Т. Уильямса:
Владимир Марченко (Вэл), Галина Умпелева (Лейди)



«Трамвай "Желание"» Т. Уильямса:
Галина Умпелева в роли Бланш

лостно «выжили» из театра несколько режиссеров и жуткое количество не пошедших Вам в партнеры актеров? Заслужена ли Вами слава роковой Джулии Ламберт?

Галина Умпелева: Тут ничего не буду ни подтверждать, ни отрицать. Люди говорят – их проблемы. Но те, кто со мной работал, знают – я бережно отношусь к партнерам. И мне всегда на них везло. А режиссеры... ммм... я их не выгоняю. Я их ПЫТАЮ. Потому что пришло какое-то странное поколение режиссеров, которое ничего не говорит – оно сидит, молчит и смотрит. И это не молчание гения, уверяю Вас. Если человек взялся ставить спектакль, он, как минимум, должен знать, про что он его ставит и уметь объяснить это актерам. Можно быть талантливым или бесталанным, но ремеслом-то в любом случае владеть надо! А если взялся за материал с одной мыслью: «Вау, а давайте сделаем так, как нигде еще не делали?» – а это основной мотив для большинства современных постановщиков – добра не будет.

АК: То есть «актер – это вечная зависимость» – фраза не про вас?

ГУ: Почему же, как раз про меня. Я согласна, что актер – это самая зависимая профессия. От режиссера, от партнеров, от гримера, от пошивочного цеха! Но... хорошо, когда можно выбрать, от кого хочешь зависеть. Поймите, я не против тиранов – Товстоногов, Эфрос были нелегкими в работе людьми, но спектакль – это когда все, до последнего статиста, играют про что-то одно. Вот идет сцена, в ней десять человек. Девять включены в процесс, один просто стоит и ждет свою реплику. На кого будет смотреть публика? Вот на этого, который стоит пустой и жрет энергию, все будут на него смотреть и ждать, когда же он проснется...

АК: Как Вы выбираете роли?

ГУ: Выбирать роли – это кино. В театре я этого права не имею.

АК: Проживали ли Вы на сцене события собственной биографии? Одна актриса говорила, что для нее главное в театре – возможность выплеснуть на сцене все, что она не может сделать в жизни...



«Варшавская мелодия» Л. Зорина:
Валентин Воронин (Виктор), Галина Умпелева (Гелена)



«Безымянная звезда» М. Себастьяну:
Владимир Кадочников (Учитель), Галина Умпелева (Мона)

ГУ: Зачем выплескивать, это ж не по-моей?! Нет, я не использую сцену для психотерапии, я здесь работаю. Какие-то жизненные краски, конечно, на сцену проходят, но это происходит вне логики, вне сознания. Сделаешь что-то на сцене, а потом думаешь – ой, батюшки мои, а ведь где-то это у меня уже было! Но все эти детали приходят сами, постепенно, с освоением материала.

АК: Что в Вас откликнулось с «первой читки»?

ГУ: Весь Уильямс. Я сыграла за свою карьеру три написанных им роли, это легендарные роли мирового репертуара – Леди в «Орфей спускается в ад», Бланш в «Трамвае «Желание»» и Аманда в «Стеклянном зверинце». Эти героини живут во мне, меняются вместе со мной, как все роли, в которые вложено много труда. Уильямс – это с первого слова, с первой страницы «мой» драматург.

АК: Я знаю, что «Трамвай «Желание»» Вы играли более четырехсот раз...

ГУ: О, да. Представьте – Рига... За четыре недели я сыграла Бланш 14 раз!

Это не считая других спектаклей... Мы тогда мрачно шутили про «гастроли свердловского трамвайного парка в Риге». Спектакль идет три часа: занавес поднялся, я на сцене – занавес закрылся, я на сцене. И вот три спектакля подряд, утро, вечер, снова утро. Во мне 45 килограммов живого веса, силы кончились, я сижу в гримерке и не плачу, просто слезы текут от слабости. Заходит Юрий Васильев, мой партнер, и говорит: «Галка, чего ревешь?» Я в ответ: «Все, игралка сломалась». Он уходит, а я реву еще пуще, теперь и причина есть – партнер не поддержал... Васильев возвращается со стаканом водки. Полстакана, залпом, с утра, мамочки мои... не знаю, как жива осталась, но отыграла как миленькая.

... О ЗВЕЗДАХ И ВЕДУЩИХ АКТРИСАХ

ГУ: Театр – это не работа в привычном смысле слова. Приходя сюда, ты должен понимать, что ты здесь себе не принадлежишь. Сейчас ушло старое вы-



«Борис Годунов» А. Пушкина:
Галина Умпелева в роли Марины Мнишек



«Оптимистическая трагедия» В. Вишневского:
Николай Гаевский (Алексей), Галина Умпелева (Комиссар)

ражение «Я актер, СЛУЖУ в театре таком-то», а оно очень верно выражало суть профессии.

АК: А что же взамен за верную службу?

ГУ: Театр – не торговая лавка.

АК: Галина Николаевна, я никогда не слышала, чтобы Вы жаловались или высказывали претензии, капризничали по поводу неудобств, бытовых проблем – а ведь Вы, уже много лет «звезда» и прима, вполне могли бы вести себя «как положено» знаменитости?

ГУ: Аня, смеетесь? «Звезда» – это виллы, лимузины, красные дорожки. Вы что-то из этого вокруг видите? Вот и я – нет. Я никогда не была «звездой», я ведущая актриса, и будьте любезны не путать эти понятия. Есть гении, как Смоктуновский, есть таланты. Я, скажем так, человек не без способностей, владеющий профессией.

АК: Да? Я как же фраза: «Двум Фрейндлих нечего делать на одной сцене»?

ГУ: Вот ведь, ляпнешь, а они все помнят... Когда-то Владимиров меня звал в спектакль «Человек со стороны», обещал, что там будет «шикарная роль». Я спросила: «А Алиса Бруновна занята в спектакле? И что, у меня будет шикарная роль, а у нее нет? Как вы себе это представляете?..». Предваряя Ваш вопрос, я не пожалела, что отказалась, я вообще ни о чем не жалею. Театр, в котором я работаю, полностью меня устраивал.

Куда бы мы ни приезжали на гастроли, везде сначала зал был полупуст. К середине срока зал был полон, а на последней неделе – битковые аншлаги! Это значит – город взят. Театр завоевал город. Это непередаваемое ощущение. Необъяснимое... Многие наши спектакли мне объективно нравились больше,



«Поминальная молитва» Г. Горина:
Галина Умпелева (Голда), Алексей Петров (Тевье)



«Ханума» А. Цагарели:
Галина Умпелева (Ануш), Евгения Смаженко (Сона)

чем версии столичных театров – я смотрела «Поминалку» («Поминальная молитва» Гр. Горина) в «Ленкоме» и убеждена, что Алексей Петров в роли Тевье был не менее убедителен, чем Леонов, и сам спектакль – другой, но явно не хуже.

... О ЛЮБВИ, ХУЛИГАНСТВЕ И ВЕЛИКОМ СЧАСТЬЕ

АК: Почему же, по-Вашему, сейчас театральная ситуация так сложна?

ГУ: Люди... это люди прежде всего. Должны быть великие, мощные актеры, режиссеры, труппы. В хорошей труппе любая пьеса, любого драматического уровня, распределяется «на раз». А сейчас это трудно сделать без компромиссов. Драматургия тоже подводит, никто не пишет «про людей, про отношения»... А еще мне кажется, что в пьесе обязательно должна быть любовь.

АК: А как же «Коляда-театр»? Многие театралы связывают надежды на возрождение интереса к театру именно с подобными проектами.

ГУ: Коляда делает много важной работы. Но, когда мне предложили пьесу, в которой самое приличное слово во всей роли – «жопа»... Это не мое, простите. Хотя самого Колю я очень люблю, он это знает.

АК: Испугаться неприличного слова – это говорит знаменитая хулиганка Умпелева?!

ГУ: Ну, одно дело – хулиганство, другое дело – всерьез на сцене... Хотя пакостили, еще как! Я очень смешливая, и партнеры порой этим пользовались. Однажды играли «Обрыв», и Игорь Задерей, с которым у нас трагическая, сложная сцена, повернувшись к зрителям спиной и не меняя трагического выражения лица, «со значением» пока-



ФОТО: ГАЛИНА УМПЕЛЕВА

«Король умирает» Э. Ионеско:

Галина Умпелева (Королева), Валерий Золотухин (Король)

зал мне указательный палец – и все, я «поплыла»! А с Лахиным в «Долгожданном» нас вообще чуть занавесом не прикрыли, так мы ржали – я всегда на сцену с зонтиком выходила, встряхивала его, придя «с дождя», и ставила в угол. А тут взяла, открыла, а он – весь в дырах!!! Хохотали так, что еле пришли в себя...

АК: Да, я помню выездной в Первоуральск, когда мальчики налили настоящий коньяк в бокалы вместе подкрашенного чая... «Ребята, сами виноваты, – пока все не выпью, со сцены не уйду!» И Вы сделали из нескольких проходных прощальных фраз главный монолог героини, растянув его на весь бокал и сигарету. А зал при этом сидел тише воды...

ГУ: Да, сами виноваты. Нельзя женщину так неожиданно радовать!

АК: А где сейчас хулиганите?

ГУ: В «Хануме»! Я так редко играю характерные роли, что радуюсь им не-

имоверно, и пользуюсь возможностью пошалить на всю катушку!

АК: А в жизни любите пошалить? Вам приходилось быть «актрисой» в отношениях, соблазнять с помощью таланта?

ГУ: А смысл? Уж какая есть, такая есть, двадцать четыре часа в сутки играть не будешь. Несколько попыток построить отношения было, но не случилось. Моя жизнь сложилась, исходя из того, как я устроена. Если бы плюсом к этому получилась еще и семейная жизнь, было бы хорошо – но не взамен. Ни в коем случае не взамен...

АК: Вездесущий Театр и сюда «приложил руку»?

ГУ: Нет. Я никогда так не скажу. Хотя... определенные трудности были связаны с профессией. С коллегами проблема в том, что включается соперничество, мешают всякие профессиональные занозы. С мужчинами не из театрального мира другие сложности, мало кто способен принять гастроли по два месяца, занятые выходные, вечера, бесконечные выездные спектакли, когда приезжаешь далеко за полночь...

АК: Я переформулирую вопрос, некорректно заданный мной в начале разговора. Если не «что взамен», тогда «ради чего»?

ГУ: Зрительный зал. Это счастье, когда ты хочешь, чтобы в этом месте зал затих, – и он затихает... И когда ты ждешь смех, и вот – смеются... Это великое счастье. Великое.

Зал для меня – это полноценный партнер, это главный партнер в спектакле, и от него многое зависит. Не знаю, когда это началось, на десятом или пятнадцатом году работы, но теперь мне

достаточно нескольких фраз на сцене, и я знаю – пойдёт зал за мной или нет. Я называю это «мой зал» или «тяжелый зал».

АК: Вы ощущаете изменения, которые происходят в зале со сменой поколений?

ГУ: Да. И они не к лучшему. Раньше в театр ходила публика, сейчас – зритель, от слова «зрелище». И на репертуаре театров это сказывается не в лучшую сторону. Думать, слушать, сопереживать – чтобы заставить зрителя это делать, приходится сначала преодолеть его сопротивление. Не случайно в театре сцена располагается немного «над» зрителем, а не «под» ним, как в Колизее. Зритель должен во время спектакля что-то приподнять в своей душе, тогда это будет хороший театр.

... О НАДЕЖДАХ И РАЗОЧАРОВАНИЯХ

АК: На выпускном наш мастер сказал странную фразу, которую поняли только те, кто потом работал в театре: «С этого дня забудьте все, чему я вас учил»...

ГУ: Я знаю, о чем он говорил. Сама выпустила два курса и очень люблю своих выпускников. И, когда они во время учебы хоть немножко продвигались в профессии, хоть что-то делали в нужную сторону, я их просто обожала, я радовалась даже самым маленьким достижениям, самым малюсеньким! Но с момента прихода актера в театр требования меняются. Либо ты делаешь все по полной программе – либо не делаешь, и «чуть-чуть» тут не считается. Никакой диплом не в помощь. Ремеслу учатся именно здесь, не в институте.



Церемония вручения премии «Золотая маска»:
Галина Умпелева и Георгий Тараторкин

Грустно видеть, как теряется такая важная вещь, как отношение к театру, не только в зале, но и за кулисами. Для нас театр был ГЛАВНЫМ в жизни. Зарплаты? Да они всегда были копеечные, но для нас это не было непреодолимым препятствием. И, когда я слышу, как молодежь бросает реплики в свой сотик: «Я прибегу за пять, за десять минут до спектакля» – мне это... дико. Я даже вообразить не могу себе, чтобы у нас кто-то так сделал. За час в театре быть обязательно, а то и за полтора. И чтобы ты сам мог подготовиться как следует, и чтобы у помрежа, если что, была возможность успеть сделать замену.

АК: Бывает желание подойти к кому-то из молодых актрис и подсказать «как надо»?

ГУ: Если подойдут сами и спросят, помогу с удовольствием. Но подходить не буду, не хочу нарваться на удивленный взгляд и выглядеть навязчивой.

АК: Верно ли утверждение про казюность профессии? Мне кажется, детям из актерских семей действительно легче усвоить правила театра, которые отличаются от обычных жизненных приоритетов.

ГУ: Мне сложно судить об этом – мои родители были актерами Кировского ТЮЗа, но за кулисы меня никогда не тянули. И я подала документы в авиационный институт, но заболела и была вынуждена оставить учебу. Чтобы подработать, устроилась в театр суфлером. Сейчас эта профессия, к сожалению, ушла в прошлое, но это был такой милый театральный штрих, такая старая традиция... и дополнительная поддержка актерам – все же спокойнее работать, зная, что, если «вдруг чего», тебя подхватят. Итак, я год просидела в будке, а затем, как в классическом сценарии – неожиданно заболела актриса, меня ввели на небольшую роль... Уже и не вспомню, кажется, это была какая-то гимнастка.

АК: Как отнеслись родители к тому, что Вы все же пришли в театр?

ГУ: Восторгов я никогда от них не слышала. Мама относилась достаточно спокойно, а отец ругал – всегда!

... О «МЕРЗАВКЕ С ГАРДЕРОБОМ» И ПОЛЬЗЕ УБОРКИ

АК: Если пришла черная полоса, руки опускаются, «игралка сломалась» – как Вы себя...

ГУ: Вскидываю? А черт его знает. Бывает, придешь на спектакль не выспавшаяся, больная, усталая, думаешь – все, не пойдет... А спектакль получается блестящий. А бывает, полдня готовишь-



«Соло для часов с боем» О. Заградника:
Галина Умпелева в роли Пани Конти

ся, выплывшись, настроишься – и пшик, спектакль «в нуле» пролетает.

АК: Я не только про театр спрашивала. Я вообще – про жизнь?

ГУ: А я про что? Конечно, еще есть книги – Бунин, любимый Уильямс. Есть подруги, с которыми дружим по сорок лет. И уборка – тряпку в руки, и быстро любая хандра проходит!

АК: Про здоровый образ жизни я лучше вообще ничего спрашивать не буду.

ГУ: Верно, тут я не эксперт. Поест после спектакля – любимое дело. Вообще, зачем все эти ухищрения: после шести не есть, после пяти не пить... трать больше энергии, чтобы некогда было думать о фигуре, вот и весь секрет! Мой размер не менялся с 1968 года, со дня, когда я пришла в театр. В некоторых спектаклях я много лет выхожу на сцену в своих личных вещах, потому



ФОТОГРАФИЯ ГАЛИНЫ

«Игра в джин» Д. Л. Кобурна:
Галина Умпелева в роли Фонсии Дорси

что считаю, что они больше соответствуют роли. Вы ведь тоже часто «в своем» играли?

АК: Да, я потом гордилась, когда Вы разницу заметили!

ГУ: А вот два века назад актер, имеющий личный комплект костюмов, ценился больше, чем «раздетый». И, поскольку все делились на амплуа – субретка, травести, мерзавка – скорее всего, меня бы называли «мерзавка с гардеробом»!

АК: Кстати, о гардеробе. Вы все такая же поклонница немецкой моды?

ГУ: Да, я пробую одежду разных немецких марок, но этот стиль – сдержанный, европейский – нравится мне много лет. Темные прямые брюки, однотонные джемперочки, сверху плащ и удобная сумка. В этом можно идти хоть куда.

АК: О театре поговорили, о жизни тоже, о моде, о мужчинах... Но напоследок хочу все же вернуться к вечным темам и задать один важный вопрос – во что Вы верите?

ГУ: Я фаталист, я верю в судьбу. Верю во что-то, что нас ведет. Дает какие-то столбики, на которые мы можем опереться на пути, огоньки, которые указывают путь.

АК: Что бы Вы посоветовали тем, кто только начинает свой путь – в жизни, в театре?

ГУ: Неблагодарное это дело – советовать. У каждого путь свой, судьба своя. Просто надо пройти все, что предназначено. Прожить, принять и идти дальше.

АК: Вы довольны тем, как все получилось?

ГУ: Да. Довольна. Безусловно.

Мы открываем окно, холодный ветер с воды уносит дым и развеивает образы и воспоминания, сгустившиеся в гримерке во время нашего разговора. Моя собеседница накидывает плащ, поворачивает ключ в замке, и мы, стуча каблуками по каменному полу, уходим... мимо запахов парфюма и клея из-под двери гримцеа, мимо полутемного теплого коридора, ведущего на сцену, мимо прожженных плюшевых кресел «брехаловки», где коротают антракты... покидаем театр через служебный вход и прощаемся на набережной. Маленькая фигурка в бежевом плаще постепенно растворяется в дождливом городском фоне. Не прима. Не «звезда». Просто ведущая актриса...

ЧТОБЫ ПОМНИЛИ

БОРИС МОЛЧАНОВ:

красивая жизнь красивого человека

2 апреля исполняется 105 лет со дня рождения легендарного артиста Свердловского академического театра драмы Бориса Захаровича Молчанова.

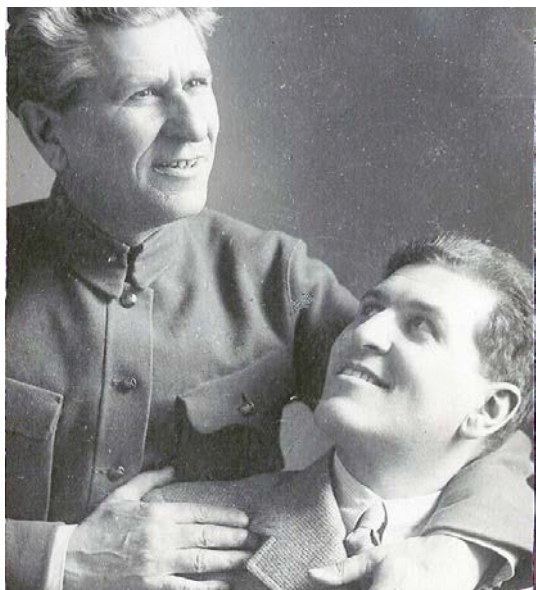


Борис Молчанов

Борис Захарович Молчанов родился 2 апреля 1912 года в Одессе. Его мать занималась домашним хозяйством, отец служил актером в труппе местного Русского драматического театра, а после Октябрьской революции занимал должность директора театра в разных городах: Херсоне, Сумах, Туле, Николаеве. В годы гражданской войны руководил театральными бригадами: за шефскую работу в воинских частях был удостоен звания почетного красноармейца. «Словом, мой отец отдал театру жизнь», – рассказывал Борис Захарович

корреспонденту газеты «Уральский рабочий» в 1958 году. И, хотя именно отец стал примером для сына, с детских лет грезившего только о сцене, родители были против увлечения Бориса и убедили пойти учиться в механический техникум, потом в медицинский... В итоге в 1930 г. юноша получил диплом пианиста, выданный музыкальным техникумом в Сумах. Но не о музыке он мечтал, а потому сразу же после выпускного поступил в передвижной коллектив артистов, принадлежащий Центральному управлению трудовых коллективов, и некоторое время гастролировал со спектаклями по городам Украинской ССР.

Вскоре Борис Молчанов перешел в Передвижной государственный театр русской драмы «Шахтерка Донбасса», в составе труппы которого объездил все шахты Донецкого угольного бассейна. Маленький коллектив славился своей творческой мощью и вскоре, не прекращая кочевать по региону, стал крупнейшим театром. «Главное, что манило актеров в “Шахтерку” – строгий бескомпромиссный вкус ее художественного руководителя, серьезный репертуар, тщательная, увлекательная работа, талантливые, яркие спектакли» (Б. Молчанов, «Театральная жизнь», 1963, №7). Именно здесь Молчанов получил первые знаки признания и публикой,



Захар и Борис Молчановы



Борис Молчанов в начале творческого пути

и критикой: «...Хорошо сыграл комсомольца Эриха [спектакль "Суд" В. Киршона] актер Молчанов. Энтузиаст, готовый отдать свою жизнь за партию, он вместе с тем не всегда может воздержаться от необоснованных поступков. Именно такого энтузиаста показывал тов. Молчанов, сумевший вызвать овацию зала своей мечтой о Советском Союзе» («Путь индустриализации»; Николаев, 1934). Также высоко были оценены работы в спектаклях «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (роль Второго Ведущего), «Платон Кречет» А. Корнейчука (роль заведующего больницей Аркадия Ивановича), «Продолжение следует» А. Бруштейна (роль фашиста-студента Амельбаха), «Доходное место» А. Островского (роль Белогубова). В архиве нашего театра сохранилась небольшая заметка из одной украинской газеты, где Молчанов рассказывает, что служит в театре всего пять лет, не имея за плечами специаль-

ного образования, а потому упорно работает над собой: «Я учился в театре, начав с азбуки актерского искусства и постепенно переходя к серьезным работам. <...> Я молодой артист, в театре недавно и упрямо учусь, чтобы расти».

В 1934 году «Шахтерка Донбасса» обретает постоянный «дом» в Николаеве, где ранее гастролеры пользовались большим успехом. В 1936 году Молчанов уходит из «Шахтерки» и переезжает в Тулу, где поступает в Драматический театр им. М. Горького. Здесь он играет в спектаклях «Мария Стюарт» Ф. Шиллера (Мортимер), «Анна Каренина» по одноименному роману Л. Толстого (Вронский), «Собака на сене» Л. де Вега (Теодоро) и др. С восторгом зритель принимает его Дона Гуана («Каменный гость» А. Пушкина), о работе над которым Молчанов рассказывал в интервью газете «Коммунар» (1937): «Я старался с усиленной тщательностью вскрыть и донести до зрителя мысли и страсти,



Борис Молчанов (неизвестная роль)



Борис Молчанов (Баку, 1939)

заложенные в гениальном пушкинском тексте. Вместе с тем я стремился сохранить музыкальную стройность, "аромат" замечательного стиха, которым написана трагедия. Бережно и любовно обращались мы с каждой запятой, с каждым словом дорогого нам поэта. С трепетом, с большим восхищением репетировал я и играл эту роль». В то же время в прессе появляются и негативные отзывы на другие работы, Бориса Захаровича, в которых, по мнению рецензентов, он не смог уловить простоты персонажа, отличительных характеристик талантливого летчика Владимира Голубева («Большой день» В. Киршона), а в спектакле «Банкир» А. Корнейчука «манеры, внешний лоск, речь» (А. Дмитриев, «Коммунар»; Тула, 1937) выдали в нем воспитанника интеллигентной семьи, нежели беспризорника Андрея, которым он был по сюжету пьесы.

Дальше был Азербайджанский государственный краснознаменный театр русской драмы в Баку, где он прослужил ровно год, сыграв Фабрицио в спектакле «Хозяйка гостиницы» К. Гольдони, Бахши в спектакле «В 1905 году» Дж. Джаббарлы, Александра в «Последних» М. Горького и вновь вышел на сцену в роли Вронского в драматической композиции Н. Волкова «Анна Каренина».

10 июня 1939 года Молчанов переходит на службу в труппу Свердловского драматического театра, испытывавшего острую потребность в романтическом герое – «на носу» были гастроли в Москву, Валерий Бурз, исполнитель роли Вронского, покинул коллектив, а оставлять пользующуюся успехом «Анну Каренину» дома совсем не хотелось. Искали Вронского и нашли! Борис Захарович за месяц ввелся на уже знакомую ему роль, влился в коллектив, а в новом сезоне сумел без препятствий завое-



«Собака на сене» Л. де Вега (1939):

Борис Молчанов (Теодоро), Зоя Малиновская (Диана)

вать сердца уральских зрителей. В первом своем сезоне на Урале он сыграл, помимо уже упомянутого ввода в «Анну Каренину», Сатарова в постановке «Павел Греков» Б. Войтехова, Полковника Богуна в драме «Богдан Хмельницкий» А. Корнейчука, Доктора Жермона в спектакле «Похищение Елены» Л. Вернейля, Владимира («Сады цветут» В. Массе и Н. Куличенко), Альберта Грегора («Средство Макропулоса» К. Чапека), Николая Коврова («Сашка» К. Финна). Отзывы были разные, но такое количество и качество ролей в первый же сезон говорят о невероятном трудолюбии и таланте артиста, а также о доверии, которое он внушал режиссерам. «Обладает легкостью тона, хорошей внешностью, голосом и темпераментом. За один сезон сыграл ряд больших ролей. Наиболее интересная из них роль Теодоро в «Собаке на сене». Особенность его игры – большой темпический темпера-



Борис Молчанов в роли Богдана Хмельницкого

мент...» (сост. Б. Рябинин. «Десять лет Свердловского драматического театра. 1930-1940»; Свердловск, 1940).

19 февраля 1941 года на сцене Свердловской Драматической труппы состоялась премьера спектакля «Дама-невидимка» П. Кальдерона. Испанская романтическая комедия «плаща и шпаги» с большим успехом держалась в репертуаре театра на протяжении восьми лет, выйдя к зрителям более 250-ти раз. В роли доньи Анхелы была несравненная Зоя Кронидовна Малиновская, а роль доня Мануэля сыграл Борис Захарович. «Решительно отойдя от штампа классического любовника, “плаща и шпаги”, артист показывал, что его герой – полнокровный, грубоватый, но цельный человек, одушевленный пламенной любовью, во имя которой он преодолевает все препятствия» (А. Панфилов. Свердловский драматический театр; Свердловск, 1957).

А дальше была война: концертные бригады, поездки на фронт, горячие дискуссии о соответствии репертуара столь сложному времени. «Крылатое племя» А. Первенцева, «Звезды не могут погаснуть» Б. Ромашова, «Русские люди» и «Жди меня!» К. Симонова, «Фронт» А. Корнейчука, «Офицер флота» А. Крона и другие спектакли военного времени стали поисками ярких, вдумчивых образов, которые бы смогли поддержать скованный страхом народ, вели за собой к победе – пусть не там, на линии огня, но здесь, в тылу, где неустанно кипела тяжелая работа во имя нужд фронта. Не все получалось. Артисты расходились во мнениях с художественным руководителем театра В. Ф. Федоровым, но выкладывались по полной.

В 1944 году на сцену вновь вышли герои комедии Лопе де Вега «Собака на сене». На этот раз за постановку взялся Ефим Александрович Бриль. Спектакль шел с большим успехом, публика прекрасно его принимала. Постановка стала большим театральным праздником. Вновь в паре играли Молчанов (Теодоро) и Малиновская (Диана). «Великолепной и артистичной была графиня Диана З. Малиновской. <...> Привлекал богатством натуры и Теодоро Б. Молчанова. Изящный, блестяще носивший костюм, непринужденно-пластичный, он был не "голубым героем", а яркой человеческой личностью. Романтически-благородный, он олицетворял самые прекрасные качества – смелость и ум, мужское достоинство и красоту...» (Ю. Матафонова. Свердловский драматический; Свердловск, 1980)



«Собака на сене» Л. де Вега:
Борис Молчанов в роли Теодоро (1944)

В 1945 году вышел спектакль «Великий государь» по В. Соловьеву. Здесь Молчанову удалось создать образ диаметрально противоположный романтическим героям, – он выступил в роли монаха, который отрешился от мира. Пресса писала: «Фанатичная истступленность, суровая аскетичность чернеца хорошо передается артистом Б. Молчановым» (Б. Алексеев, «Уральский рабочий», 1946).

Позже Борис Захарович вспоминал о первых годах службы на сцене уральского театра: «Мне, воспитанному в условной школе сценического представления, было трудно на первых порах работать в Свердловской Дrame, но атмосфера в коллективе была хорошая, я чувствовал поддержку и заботу старших товарищей, при помощи которых многое критически пересмотрел в своем творчестве» (А. Панфилов. Свердловский драматический театр; Свердловск, 1957).



«Укрощение строптивой» У. Шекспира:
Борис Молчанов в роли Петруччо

Спектакль «Дорога первых» А. Салынского, вышедший в 1949 году, не собрал восторженных отзывов. В целом спектакль не имел успеха, но критики не уставали отмечать работу Бориса Захаровича над образом Ефимушкина, сумевшего в, казалось бы, проходной роли функционера, каких на сценах страны тогда было не счесть, найти яркие личностные черты: «Убедительно проводит сцены в парткоме Ефимушкин – Б. Молчанов. Есть в его герое партийная, кровная заинтересованность в людях, в судьбе рудника» (И. Любинский, «Театр», 1951, №9); «Обаятелен в роли Ефимушкина актер Б. Молчанов, создавший глубоко человеческий образ партийного интеллигента, являющегося душой рудника» (Б. Полевой и А. Некрасов, «Правда», 1950); «Егорушкин не всегда наделен броскими индивидуальными чертами, в которых бы ярко раскрывались типические черты характера советского человека.

И все-таки Молчанов сумел оживить роль. Его Егорушкин обаятелен, исключительно внимателен к людям. Даже манера говорить у него особенная, какая-то очень человеческая» (Л. Маковкин, «Уральский рабочий», 1958).

В 1952 году увидел свет спектакль «Укрощение строптивой», где Молчанов блестяще сыграл роль Петруччо. «Верная трактовка комедии обусловлена и умной, темпераментной игрой артиста Б. Молчанова. <...> артист воплощает в этом образе черты свободолюбия, гордой независимости, открытого протеста против дворянской чванливости и торгашеской расчетливости. С момента появления Петруччо на сцене как-то сразу чувствуется, что он морально на голову выше, умнее, честнее и благороднее всех этих дворян-торгашей» (В. Попов, «Уральский рабочий», 1952). «Петруччо Молчанова – творческое достижение, выходящее далеко за пределы Свердловского театра. Не будет преувеличением назвать эту работу одним из лучших шекспировских образов на нашей сцене вообще. По глубине и смелости замысла Молчанов, бесспорно, является соавтором спектакля. <...> Про Молчанова – Петруччо хочется сказать “человек Возрождения”. Точное воплощение буквы шекспировского Петруччо» (К. Кривицкий. Шекспировский сборник; Москва, 1958).

Друг за другом в 1953 году вышли сатирическая комедия «Раки» С. Михалково и драма «Сомов и другие» М. Горького. В первом случае Молчанов прекрасно справляется с ролью Ленского, который одновременно является и воплощением идеала всех женщин, и обыкновенным жуликом. «В испол-



«Антоний и Клеопатра» У. Шекспира:
Борис Молчанов в роли Антония

нении Б. Молчанова Ленский стал наиболее удачным сатирическим образом в спектакле. <...> Б. Молчанов удачно ведет "двойную игру", в которой комические переходы от самочувствия настороженного трусливого жулика к самочувствию преуспевающего и фатового инженера, за которого принимают его окружающие, служат сатирическому раскрытию идеи сюжета» (А. Тарарченко, «Уральский рабочий», 1953). Во втором случае Борис Захарович с головой погрузился в образ инженера Сомова. «Холодным и надменным, одержимым манией власти рисует его артист Б. Молчанов. Все выразительно и точно в этом образе: и холодное поблёскивание пенсне, и внешняя элегантность, и внутренняя звериная сущность. Он умен, хитер, изворотлив, умеет подчинить себе людей, использовать их в своих интересах» (В. Попов, «Уральский рабочий», 1954).

Успехи на сцене никогда не мешали Борису Захаровичу заниматься общественной деятельностью. Доклады, конференции, членство в партии, шефство... В феврале 1954 года Молчанов был выбран председателем Правления областного отделения Всесоюзного театрального общества (ВТО). Бескомпромиссный, решительный, проявивший недюжинный профессионализм, он нередко занимал независимую от общей точку зрения. К сожалению, хрущевская «оттепель» продлилась недолго, и «неудобных» людей, среди которых оказался и Борис Захарович, сместили с высоких постов. Но это случилось в 1960-х. А до этого момента еще были победы: в 1955 году Молчанов был удостоен почетного звания «Заслуженный артист РСФСР», в декабре 1956 года на своей первой отчетно-выборной конференции ВТО представил впечатляющий отчет, который называли одним из лучших в истории общества. К этому же времени относятся успешные работы в таких спектаклях, как «Персональное дело» А. Штейна (Полудин), «Чудак» Н. Хикмета (Ахмед Рыза), «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира (Антоний), «Бесприданница» А. Островского (Паратов), «Юпитер смеется» А. Крокина (доктор Веннер), «Блудный сын» Э. Раннета (Март Туйск) и многие другие. Успешным стал и режиссерский дебют Бориса Захаровича: в 1956 году он поставил «Несчастный случай» Л. Маклярского и Д. Холендро в Свердловском ТЮЗе.

С большим удовольствием Молчанов выступал в концертных программах, принимал участие во встречах со зрителями, театральных выездах в ближай-

шие к Свердловску районы. Артисты работали в необустроенных местных ДК, иногда обращались к публике с кузова машин, а заявленный репертуар был далеко не из простых: «Антоний и Клеопатра», «Кремлевские куранты»...

В 1961 году Борис Захарович был аттестован и тарифицирован как концертный исполнитель. В его репертуаре на тот момент значилась литературно-музыкальная композиция «Пер Гюнт» и монолог графа Эгмонта. О выступлениях Молчанова вспоминала в своих заметках театральная критик Алла Лапина: «Борис Молчанов, артист театра драмы, великолепный исполнитель шекспировских ролей...; на эстраде он всегда был необычайно элегантен, привнося в любой концерт, независимо от его масштабов, интеллигентность, культуру драматического театра» (А. Лапина, «Урал», 2001, №11).

Весной 1963 года на отчетно-выборной конференции ВТО председателем был выбран народный артист РСФСР, актер Свердловской драмы Леонид Давыдович Охлупин. Однако результаты персонального голосования были иными – Молчанова вновь хотели видеть «у руля», но «неуправляемый лидер театральной общественности» не нужен был местной власти, а последнее слово в те годы оставалось за партией. «Борис Захарович глубоко пережил грубое отстранение от общественной деятельности, хотя в разговорах и письмах иронично именовал себя "экс-предом". В скором времени известный, любимый в городе артист уехал из Свердловска. Меняя города, театры, он многие годы сохранял контакт с родным коллективом и друзьями, присылая телеграммы



«Униженные и оскорбленные» Ф. Достоевского:

Борис Молчанов в роли Валковского

по печальным поводам и стихотворные юмористические послания – по радостным...» (А. Кернер. О долгой дороге к дому; Екатеринбург, 2005).

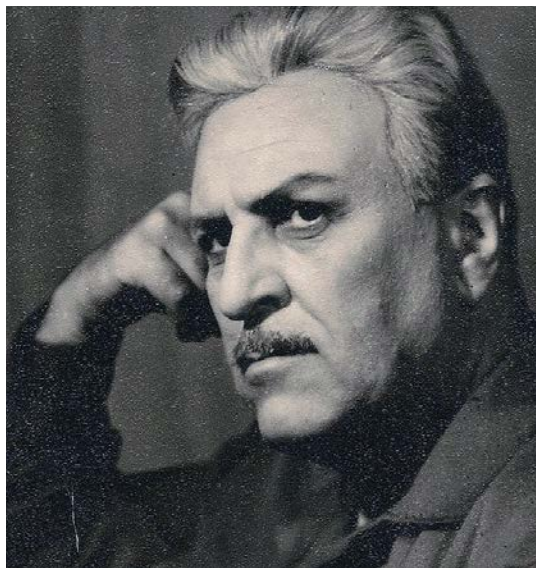
В том же 1963 году бригада из Свердловска, в составе которой артисты местных театров, в том числе и Борис Молчанов, была направлена в Германию для обслуживания советских воинских частей, размещенных на территории Демократической Республики. Сам Молчанов в письме Е. М. Пиратинской делился впечатлениями: «... Теперь о перспективах. Вы вероятно слышали, что я и Тамара [Залевская, актриса Свердловского театра драмы, жена Молчанова] приглашены в бригаду, которая должна выехать в ГДР <...>. Это, сами понимаете, интересно. Зарплата сохраняется по месту работы полностью, а за рубежом идут суточные в инвалюте. И любопытно, и увлекательно, но трудно: 25 концертов за 30 дней» (Письмо Б. Молчанова. 27.09.1963). В итоге артисты дали

28 концертов. 1 ноября вышел приказ о поощрении концертной бригады артистов из Свердловска.

Несмотря на этот знак очевидного доверия и признания, по словам самого Молчанова, местный театр становится ему «чужд и не интересен» (из того же письма от 27.09.1963). Он решает попытать счастья в других городах, но, как окажется позже, всегда будет скучать по Свердловску. 10 января 1966 года Борис Захарович по собственному желанию расстался со Свердловской Драмой и вместе с супругой переехал в Краснодар. Последней работой на свердловской сцене стала роль Анжело в спектакле «Мера за меру» У. Шекспира.

Первой ролью в Краснодарском краевом драматическом театре стал Гай Саммер в спектакле «Человек перед выстрелом». О работе писали: «Роль Гая Саммера играет интересный, мыслящий актер – ... Б. Молчанов. Он убедительно показывает психологический путь своего героя к катастрофе, трагически неотвратимое назревание духовного кризиса, а потом и надлом» (С. Михайленко, «Слава Родины», Львов, 1966).

Но и там Борис Захарович мысленно был в Свердловске. Очевидные неудачи и провалы все еще родного душе и сердцу театра не давали ему покоя. Он писал В. К. Очеретину: «А тут еще Г. Кривицкий, в одну душу: "Борис, возвращайся! Тебе надо быть директором драмтеатра! Я пойду к тебе в замы – надо спасать театр!" <...> Как-то неловко набиваться, но я, ей богу, вернулся бы в Свердловск. И стал бы директором театра, если бы позвали. И, как ни трудно, я вижу – есть три пути поднять театр и постепенно вернуть его былую славу.



«Человек перед выстрелом» Г. Боровика:
Борис Молчанов в роли Гая Саммера

<...> Так мне хочется приложить весь свой опыт, знание театра, всю энергию и посвятить остаток лет Свердловскому драм. Театру!» (Краснодар. 04.09.1966).

Но пути назад не было. В январе 1967 года он переехал во Львов, где поступил в Русский драматический театр Советской Армии. «Львов очарователен и не идет в сравнение с этой большой станицей Краснодаром. Приняли в театре нас хорошо. 18-го я уже играл в премьеру "Медея". Вошел в спектакль с шести репетиций, т. к. у актера, который репетировал два месяца, не получилось и меня попросили вступить» (Львов. 29.03.67). В том же году Борис Захарович был занят в съемках четырехсерийного фильма Сергея Бондарчука «Война и мир» по роману Л. Толстого, где появился в роли Маршала Даву.

В 1968 году во Львовском драмтеатре вышла премьера «Униженные и оскорбленные» по Ф. Достоевскому, где Молчанов сыграл князя Валковско-



Борис Молчанов в роли Маршала Даву
(«Война и мир», реж. С. Бондарчук)

го. Игру актера оценили высоко: «Эта работа актера – глубокий, математически точный психологический анализ образа и великая артистичность» (С. Рябокобиленко, «Вольная Украина», Львов, 1968.).

В 1969 году С. Бондарчук пригласил Молчанова сняться в фильме «Битва при Ватерлоо» в роли генерала Бертра-на. Фильм создавался итальянцами, при участии Советского союза. Съемки проходили в Закарпатье. А в 1970 году Молчанов отправился на съемки фильма С. Кулиша «Комитет 19-ти», которые проходили в Конго. В то же время он показывал блестящие работы на сцене театра: «...Страстного, наделенного необычайной эмоциональностью Лучначарского тонко и в привлекательных красках сыграл ... Б. Молчанов» (С. Завалков, «Вольная Украина», Львов, 1970). В 1970 году за исполнение этой роли в пьесе М. Шатрова «Большевики» Молчанов был награжден Почетной грамо-

той Министерства культуры Украинской ССР. «С большим успехом выпустил комедию... "Проснись и пой". У меня удача и успех, каких не было много лет» (Из поздравительной открытки Е. М. Пиратинской. Львов, 20.01.1971).

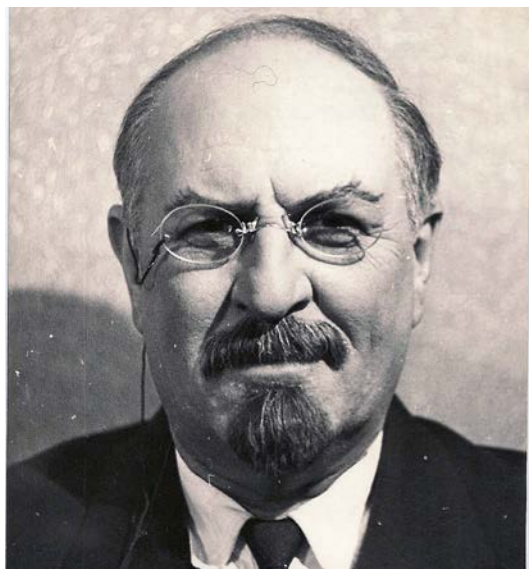
В 1971 году Молчанов был в третий раз избран секретарем партбюро: «Взялся за это, дабы куда-то "изливать" свои "орг-таланты"» (Из новогодней открытки Пиратинским. 1971). В марте 1972 был награжден Почетной грамотой, выданной Политическим управлением Прикарпатского военного округа за активную шефскую работу в войсках. В это время он играет главную роль в спектакле «Три минуты Мартина Гроу» по Г. Боровику: «Актер нашел убедительный рисунок роли, сумел подчеркнуть в своем герое его интеллигентность и прямоту» (Г. Еремин, «Слава Родины», Львов 1972); Добротина в спектакле «Мария» А. Салынского: «...Нельзя не остановиться на такой значительной роли Молчанова <...>. Волевой, энергичный, напористый, знающий себе цену руководитель большой стройки, не щадящий ни себя, ни других и, главное, твердо верящий в свою непогрешимость – таким предстает перед зрителем Добротин в исполнении Молчанова. Это и в походке – уверенной, решительной, в безапелляционном, исключаящем возражения, тоне» (А. Рабинский, «Слава Родины», Львов 1972); Прибыткова в «Последней жертве» А. Островского: «Об одной работе хочется говорить как о самобытной, новаторской. Мы имеем в виду роль Флора Федул-ыча Прибыткова в исполнении заслуженного артиста Б. Молчанова» (Г.Ерёмин, «СлаваРодины», Львов, 1973).

За эту же роль в 1974 году Борис Захарович был удостоен Диплома I степени Министерства культуры Украинской ССР. А в мае 1975 года художественный совет и руководство театра ходатайствовали о представлении к почетному званию «Народный артист УССР».

С теплотой и благодарностью вспоминал Борис Захарович работу в Свердловской Дrame во время интервью Львовской правде в ноябре 1972 года. С чувством признательности говорил о своих наставниках – уральских режиссерах Иване Ефремове, Ефиме Брилле, Вениамине Битючком. В 1976 году в письме Е. М. Пиратинской все также живо интересуется жизнью в столице Урала. Отметив свое 64-летие, задумывается об уходе со сцены, ссылаясь на усталость от театра.

«...Проходят “испытания” мои документы на персональную пенсию. К маю станет ясно: да или нет. Если да, то не хочу работать в театре! И, возможно, приеду по приглашению Марковича поработать в Свердловске. Очень хочу побыть дома и всех Вас повидать» (Из письма Е. М. Пиратинской. Львов, 12.04.1978). В ноябре 1980 года Молчанов приезжает на празднование 50-летия Свердловской Дrame и обращается со сцены к коллективу со словами признания.

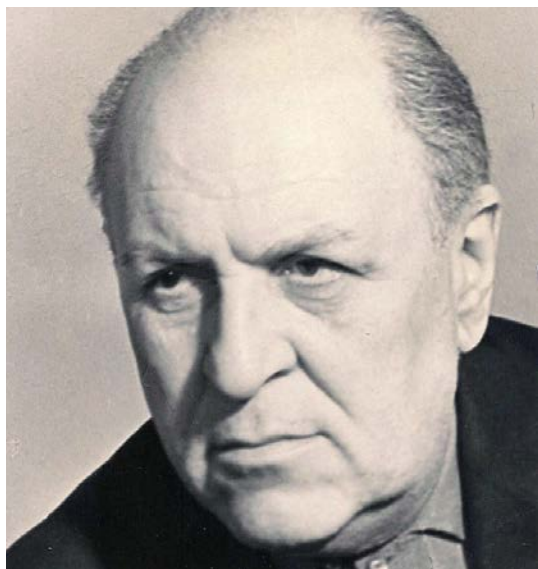
19 октября 1982 года в Львовском русском драматическом театре состоялись торжественные проводы артиста. «Расставаться всегда грустно... Особенно, если эта разлука театра с большим актером, с ярким и вдохновенным художником, каким являетесь Вы» (Львов, 19.10.1982). Последним спектаклем Бориса Захаровича стала музыкальная комедия «Старые дома», где он сыграл



Борис Молчанов в роли Луначарского
(«Большевики» М. Шатрова)

роль Эрнста Борисовича. «В театре репетирую интересную роль (с пением!) в оперетте “Старые дома”. Мы – сошли с ума и ставим оперетки! (?)» (Из новогодней открытки Е. М. Пиратинской. Львов, 1979). Под новый 1983-й год Молчанов и Залевская переехали в Москву. Жизнь во Львове не давалась ему легко: его дочь Ольга вспоминает, что город «был ему ненавистен из-за националистических умонастроений населения. Это выражалось не в театре, где его любили и ценили, а на бытовом житейском уровне. Будучи абсолютно русским по духу человеком, он очень страдал. Страдания разрушали его большое сердце» (сост. Е. Якубовская. Борис Молчанов: Летопись жизни и творчества; Екатеринбург, 2012).

В Москве Молчанов прожил чуть больше года – 20 февраля 1984 года артиста не стало. До последних дней он вел переписку со своими друзьями – семьей Пиратинских, которых очень любил



Борис Молчанов (1973)

и уважал. В этих письмах он всегда обращался с просьбой рассказать о Свердловске и о театре. В ноябре 1983 года он выражал надежду посетить когда-то родной город, посмотреть на новый Дом актера, обнять дорогих друзей... И город тоже не забывал своего любимца – накануне 70-летия Молчанов получил от свердловского поклонника письмо со следующими словами: «Можно лишь порадоваться, что жизнь прожита красиво, как и положено красивому человеку. Сыграна уйма ролей, получены тонны цветов (масштабы приличного дендрария). Прозвучали мегатонны аплодисментов, в совокупности способные вызвать землетрясение разрушительной силы с эпицентром в Свердловске. Все нормально, мой дорогой друг!»

В 2012 году вышла в свет монография «Борис Молчанов: Летопись жизни и творчества», составителем которой выступила Елена Якубовская. Был проделан огромный труд по поиску и сбору

статей, рецензий, документов, воспоминаний. Критики и ругали его, и хвалили, а друзья, коллеги и знакомые оставили на страницах этой книги только самые теплые воспоминания о человеке честном, отзывчивом, безмерно талантливым не только на сцене. Борис Михайлович писал стихи – вслушайтесь в одно из его творений.

Рядом с героем

... Огни погасли и утихли страсти;
И опустел, став неудобным, зал...
Я дома. Я устал, но все еще во власти
Борьбы страстей и не сомкнуть глаза.
А мысль опять летит
вслед за моим героем –
Он в зале нынче был, –
что он унес с собой?
Сумел я взволновать его своей игрою?
Сумел ли вдохновить
на подвиг боевой?..
Ах, если бы с утра,
надев костюм походный –
Ковбойку, сапоги, взвалив опять рюкзак,
Он вспомнил бы меня,
пусть даже мимоходом,
И мысленно “спасибо” мне сказал –
За то, что стал в борьбе
упрямой и упорней,
За то, что свежих сил
смог вдоволь зачерпнуть.
Чтобы веселей идти дорогою неторной,
В огне чтоб не гореть,
в воде чтоб не тонуть.
Тогда... как только он
навстречу всем преградам
Вновь двинется по трудному пути,
Невидимый идти я буду рядом,
А, может быть... немного впереди

Юлия Квачева
Фото из архива театра

С ДОБРЫМ СЕРДЦЕМ

*Третий год подряд в рождественские каникулы актриса Свердловской Драмы **Екатерина Соколова** собирает коллег для того, чтобы поздравить детей с замечательным праздником. 7 января компания единомышленников подарила сказку воспитанникам реабилитационного центра для несовершеннолетних «Полянка» в поселке Арти Свердловской области.*

«Академия драмы»: С чего началась эта история? Почему именно в Арти? Почему именно в Рождество?

Екатерина Соколова: Три года назад моя сестра, на то время сотрудник Челябинского трубопрокатного завода, предложила поздравить детей из реабилитационного центра с Новым годом, показать им небольшой спектакль. Я и раньше, еще учась в нашем театральном институте, всегда проявляла интерес к подобным мероприятиям – участвовала в поздравлениях детей-сирот в роли Снегурочки – поэтому сейчас согласилась, не раздумывая. ЧТПЗ взял шефство над «Полянкой» в 2014 году. Перед праздниками дети пишут письма Деду Морозу, и завод покупает подарки, которые дарят детям в канун Нового года. У артистов репертуарного театра очень мало свободного времени в конце декабря, идет серьезная подготовка к новогодним премьерам, в связи с этим было решено ехать уже в январе и поздравлять детей с Рождеством.

АД: В этом реабилитационном центре дети восстанавливаются после перенесенных заболеваний?

ЕС: Нет. Там находятся дети самых разных возрастов, которые попали в трудную жизненную ситуацию: отказники, сироты и те, у кого есть родственники, но у них нет возможности полно-

ценно содержать и заботиться о детях.

АД: Кто поддерживает твой проект?

ЕС: Планируя первую поездку, я обратилась к **Диме Зимину** (артист и режиссер Свердловской Драмы) за советом, и он, активно помогая, в итоге тоже поехал. Так же с нами был **Ильдар Гарифуллин** (артист Свердловской Драмы), который, как и я, будучи студентом, поздравлял ребятишек в детских домах, и актер Камерного театра **Вадим Долганов**. В 2016 году к нам присоединились помощник режиссера **Юля Адамова**, бывший администратор театра **Аня Завьялова** и мой муж, актер «Колыда-театра» **Илья Белов**. В этом году поехали я, Дима, Ильдар и Аня.

АД: Какие истории вы рассказываете и показываете детям?

ЕС: В 2015 году это была пьеса современного драматурга Игоря Черкашина «Волшебное зеркало». Мы показывали ее в «Полянке» под названием «Бяка-закозюка». Трудно было найти подходящий реквизит и костюмы, но с задачей справились, и небольшой спектакль состоялся. В прошлом году поехали с «Тремя поросятами», а в этом – со «Снежной королевой», реквизит к которой нам помог подобрать **Владимир Анатольевич Кравцев** (главный художник Свердловской Драмы), создав то самое зеркало, осколок которого попал в глаз Каю.

АД: Исходя из расположения центра, можно полагать, что дети не избалованы театрализованными представлениями, а учитывая современные тенденции, что в приоритете у них – телевизор и виртуальные игры. Как они воспринимают выступления артистов?

ЕС: Наши спектакли интерактивны, мы общаемся со зрителями, вовлекаем их в происходящее, и они с удовольствием принимают участие. Реагируют на все действия, верят волшебству. Например, в «Снежной Королеве» Герда спрашивала у ребят, как же ей поступить в такой сложной ситуации, и они давали ей советы, искренне переживали за нее и Кая. Это такая отдача, невероятная энергия, которая вдохновляет. Есть и те ребята, которые уже обрели дом и живут в семьях, но все равно приходят на наши спектакли. Они очень благодарные зрители и никогда не подадут виду, если что-то идет не так. В эту поездку к нам должны были присоединиться еще два артиста, но приболели, и Ильдару пришлось играть четыре роли. В какой-то момент нужного реквизита не оказалось под рукой, и он начал импровизировать, но дети все равно были в восторге – веру в сказку не потеряли.

АД: Планируете продолжать проект?

ЕС: Конечно! В поездках мы говорим о детях, которые замкнуты в сложившейся ситуации, закрыты в маленьком городке. Было бы здорово приезжать не только на Рождество, но и в другие дни. Показывать не только спектакли, но и устраивать мастер-классы, встречи и просто делиться своими навыками и опытом, которыми в семьях старшие делятся с младшими.



Фото из личного архива Екатерины Соколовой

ЧУЖИХ ДЕТЕЙ НЕ БЫВАЕТ

Под новый 2017 год, 30 декабря, в реабилитационный центр для детей и подростков с ограниченными возможностями здоровья «Лювена» приехала праздничная делегация.

Просторная комната, заполненная игрушками и книгами, превратилась в импровизированный зрительный зал, собравший вместе детей разных возрастов в праздничных костюмах и их родителей. Свет погас, зазвучала живая музыка, и перед публикой, сквозь стекло бутафорского окна, предстал старинный европейский город. На большом сундуке сидели трое молодых героев, читающих огромный фолиант в обложке из красного бархата с маленькими серебряными звездочками. На страницах книги притаилась сказка Ганса Христиана Андерсена «Снежная королева», сюжет которой развивался под аккомпанемент струнного квартета и иллюстрировался вырастающими на окне картинами – здесь появлялись то нежные цветы, то пламя огня, а в какой-то момент перед публикой во всей своей красоте предстало северное сияние.

Инициатором читки стал артист Театра Драмы **Илья Порошин**, летом минувшего года организовавший, в рамках зарождающегося проекта «Сказка на ночь», поездку в детскую областную клиническую больницу №1: тогда группа чтецов и музыкантов рассказала детям «Сказку о царе Салтане». Продолжая развивать свою идею, решили принять участие в благотворительном проекте для детей-сирот и инвалидов «Елка желаний». Вот уже 15 лет волонтеры движения «Дорогами добра»

организуют работу почты Деда Мороза, чтобы в новый год дарить ребятишкам из детских домов и реабилитационных центров именно те подарки, о которых они мечтают. В прошлом году Илья впервые присоединился к проекту и именно в статусе Деда Мороза. В этом году, кроме материальных даров, захотелось преподнести детям еще и сказку, на предложение создать которую отозвались артисты **Екатерина Соколова** и **Сергей Заикин**, которые выступили с Ильей в роли чтецов, и режиссер **Дмитрий Зимин**, создавший «оконную» видеоинсталляцию. Участниками акции также стали музыканты струнного квартета Уральской консерватории **Анастасия Резник**, **Максим Кривенцев**, **Марина Захарова** и **Анастасия Чернухина**, подобравшие и исполнившие музыкальные произведения, более всего соответствующие и новогоднему настроению, и содержанию любимой сказки.

Когда отзвучали последние реплики и финальные аккорды, а комната наполнилась шумом аплодисментов, артисты открыли волшебные сундучки и начали раздавать долгожданные подарки. Каждый маленький зритель с нескрываемым восторгом получил то, о чем мечтал, из рук сотрудников Уральского филиала АО «Федеральная пассажирская компания» и Свердловской дирекции по ремонту тягового подвижного состава.



С ПРАЗДНИКОМ!

МЕЖДУНАРОДНЫЙ ДЕНЬ ТЕАТРА

27 марта во всем мире отмечается Международный день театра (World Theatre Day) – профессиональный праздник деятелей театрального искусства. Он был учрежден в 1961 году в Вене на IX конгрессе Международного института театра при ЮНЕСКО, отмечается ежегодно с 1962 года.

Упоминание о первой театральной постановке датируется 2500 годом до н. э. – она состоялась в Египте. Сюжетом послужили образы египетской мифологии, в частности история бога Осириса. В 497 году до н. э., согласно письменным источникам, в Греции прошел праздник, посвященный богу Дионису. Специально для его проведения были построены деревянные подмости, с которых к зрителю обращались поэты, музыканты и певцы. Уже спустя несколько лет деревянные подмости сменили круглые арены, окруженные многоярусными рядами с местами.

В 55 году до н. э. в Риме был построен первый каменный театр, на арене которого выступали актеры, декламировавшие стихи и исполняющие небольшие пьесы, основанные на сюжетах древнегреческих (а позже и римских) легенд и мифов.

Театральные действия издавна любили и на Руси. Сначала они были связаны с языческими обрядами и религиозными праздниками. Но уже в рукописях XI века можно встретить первые упоминания о скоморохах, веселивших публику на ярмарках и базарах.

Первые отечественные театры появляются в XVII веке – это были придворный и школьный коллективы. Школьный театр появился при Славяно-греко-латинской академии: пьесы,

в которых использовались как евангельские сюжеты, так и житейские предания, писались преподавателями и ставились учащимися по праздникам. Возникновение придворного театра было вызвано интересом знати к западной культуре. Этот театр возник в Москве при царе Алексее Михайловиче и именовался «Потешной палатой». Первое представление пьесы «Артаксерксово действо» (история библейской Эсфири) состоялось 17 октября 1672 года. Государя так впечатлило зрелище, что он не отрывался от просмотра десять часов подряд. Вначале придворный театр не имел своего помещения: декорации и костюмы переносились с места на место. Спектакли отличались большой пышностью, иногда сопровождалась игрой на музыкальных инструментах и танцами. После смерти Алексея Тишайшего придворный театр закрыли, и представления возобновились только при Петре I, когда с новым периодом русской истории начался и новый, более зрелый, этап в развитии театра, завершившийся в 1756 году учреждением постоянного государственного профессионального театра. Особое положение среди русских театров занимали императорские театры, находившиеся в ведении министерства Двора. Начало Императорским театрам, как и официальному существованию

АКАДЕМИЯ ДРАМЫ



профессионального театра в России, положено 30 августа 1756 года, когда императрица Елизавета I издала указ об учреждении в Санкт-Петербурге Российского театра, поручив управление театра Александру Сумарокову. Впоследствии в состав придворного театра, кроме русской драматической труппы, вошли балет, камерная и балльная музыка, итальянская опера, французская и немецкая труппы.

Особого расцвета русский театр достиг в XIX-XX вв, подарив миру много великих актеров, режиссеров и драматургов. Россия по праву гордится такими именами, как Александр Островский, Михаил Щепкин, Константин Станиславский, Владимир Немирович-Данченко, Антон Чехов, Всеволод Мейерхольд и др.

Всемирный день театра – это профессиональный праздник сотен тысяч людей, посвятивших себя служению великому искусству: к этой дате приурочены концерты, творческие встречи с артистами, премьеры, мастер-классы. Ежегодно, по случаю Международного дня театра, к мировому театральному

сообществу обращаются крупнейшие деятели мировой культуры. Первым автором международного послания ко Дню театра был французский писатель, художник и режиссер Жан Кокто (1962). Среди авторов также были композитор Дмитрий Шостакович (1970), артисты Михаил Царев (1984) и Кирилл Лавров (1990). В 2015 году в Международный день театра к общественности обратился известный польский театральный режиссер Кшиштоф Варликовский.

И хотя в 2017 году праздник приходится на понедельник – традиционный для театральных коллективов выходной, он не останется без внимания и театрального сообщества, и зрителей. Третий год подряд в этот день состоится все-российская акция «Театр.Go», в рамках которой в течение 24 часов на портале Яндекс.Афиша театралы смогут купить электронные билеты на спектакли более сотни театров из 17 городов России с существенной скидкой. **Акция проходит и в кассе нашего театра.**

Мария Немтина

27, 28
марта

МОСКОВСКИЙ ТЕАТР
СОВРЕМЕННОК

Театр
Драмы

Александр Галин

комедия

АМСТЕРДАМ

ПРЕМЬЕРА!

В спектакле заняты:

Михаил ЕФРЕМОВ

Евгений Павлов, Ольга Родина,
Шамиль Хаматов, Дарья Белоусова,
Татьяна Лялина

Режиссер Сергей ГАЗАРОВ

18+

Художественный руководитель театра — Галина ВОЛЧЕК

Арт-холдинг "АНГАЖЕМЕНТ" тел. 378-57-08 www.ang-ekb.ru

АКАДЕМИЯ ДРАМЫ