

ТЕАТРЫ РОССИИ

Ижевск



УДМУРТСКАЯ РЕСПУБЛИКА

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ИМЕНИ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР УДМУРТИИ

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР УДМУРТИИ | ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР КУКОЛ УДМУРТИИ

ТЕАТР «МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК» | ДК «ЮБИЛЕЙНЫЙ» | ТЕАТР «АЙКАЙ»





**IM
IMAGE
LIGHT**

LIGHT AND SOUND TECHNOLOGY

Ижевск и театр, Ижевск и сцена: в моем театральном опыте впервые эти понятия «смонтировались» больше 30 лет назад. Тогда, в 1988 году я, будучи художником по свету, вместе с кировским ТЮЗом приехал на гастроли в столицу Удмуртии. На целый месяц мы заняли площадку в то время еще Музыкального театра, но вовсю стремящегося стать Театром оперы и балета. В его репертуаре уже были классические образцы оперного – «Евгений Онегин» и «Травиата» – и балетного – «Жизель» и «Лебединое озеро» – искусства. Разумеется, в «ижевский» период мы посетили все театральные площадки города, знакомились с репертуаром, постановочными группами. И в 2000-х годах, когда компания «Имлайт» вела техническую реконструкцию сначала Русского драматического театра им. В. Г. Короленко, а затем Театра оперы и балета Удмуртской Республики, было особенно приятно, что некоторые лично мне знакомые еще по тем гастролям режиссеры, артисты, художники продолжают служить в своих театрах, а значит есть еще один повод восстановить мост Ижевск – Киров.

Мост Ижевск – Киров, Ижевск – «Имлайт» держится и всероссийскими успехами Ижевской театральной сцены. Признаюсь, что каждый раз, изучая лонг-лист и номинантов «Золотой маски», нам радостно видеть имена друзей-театров, в жизни которых мы сыграли техническую роль. Такие спектакли, как «Маленькие трагедии» и «Король Лир» Русского драматического театра и «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, уже вписаны в историю главной театральной премии нашей страны. Нашли признание «золотомасочных» экспертов и другие театры Удмуртии – Государственный театр кукол Удмуртской Республики и театр «Парафраз» (г. Глазов).

И мы уверены, что это – только начало. Театральная история продолжается!

*Генеральный директор компании «ИМЛАЙТ»
Андрей Викторович Пушкарев*



ТЕАТРЫ РОССИИ

Ижевск

Главный редактор Оксана Фоминых

Технические редакторы

Сергей Быков, Михаил Мамонов, Елена Мамаева

Текст Оксана Фоминых

Дизайн и верстка Светлана Чернышева

Корректор Ольга Коробкова

Благодарим за сотрудничество

Министра культуры Удмуртской Республики

Владимира Михайловича Соловьева

Руководителя музыкально-драматургической части

Театра оперы и балета Удмуртской Республики им. П. И. Чайковского

Анну Попову

Заведующую литературной частью

Государственного русского драматического театра Удмуртии

Наталию Беселеву

Руководителя литературно-драматургической части

Государственного театра кукол Удмуртской Республики **Анастасию Павлову**

Руководителя литературно-драматургической части Государственного национального театра Удмуртской Республики **Наталью Панфилову**

Коллектив театра «Молодой человек» и главного режиссера

Евгения Вадимовича Столова

Художника-постановщика **Сергея Никитина**

Заслуженного архитектора Удмуртии **Ирину Казаринову**

Заместителя директора Государственного театра фольклорной песни

и танца «Айкай» **Ольгу Шибанову**

Коллектив Дворца культуры «Юбилейный»

и директора **Шкалинову Татьяну Вениаминовну**

И лично **Андрея Баранова, Марсея Арунаева и Вячеслава Банулева.**

В альманахе использованы фотографии

Из архивов Театра оперы и балета УР им. П.И. Чайковского, Русского драматического театра Удмуртии, Театра кукол УР, театра «Молодой человек», театра «Айкай», ДК «Юбилейный», Национального театра УР, Музея-усадьбы П. И. Чайковского, Национального музея УР им. Кузееба Герда, фото из личных архивов Анны и Романа Владимировых, Екатерины Логиновой, Сергея Антонова, а также фотоработы В. Банулева, А. Стасюка, А. Кузнецова.

Издатель

ООО «Фирма «ИМЛАЙТ-Шоутехник»

Отпечатано в типографии ООО «Кировская областная типография», заказ №2938

Фото на обложке :

На 1-й странице – сцена из спектакля «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Театра оперы и балета УР им. П. И. Чайковского

На 4-й странице – сцена из спектакля «Гурандот»

Театра оперы и балета УР им. П. И. Чайковского

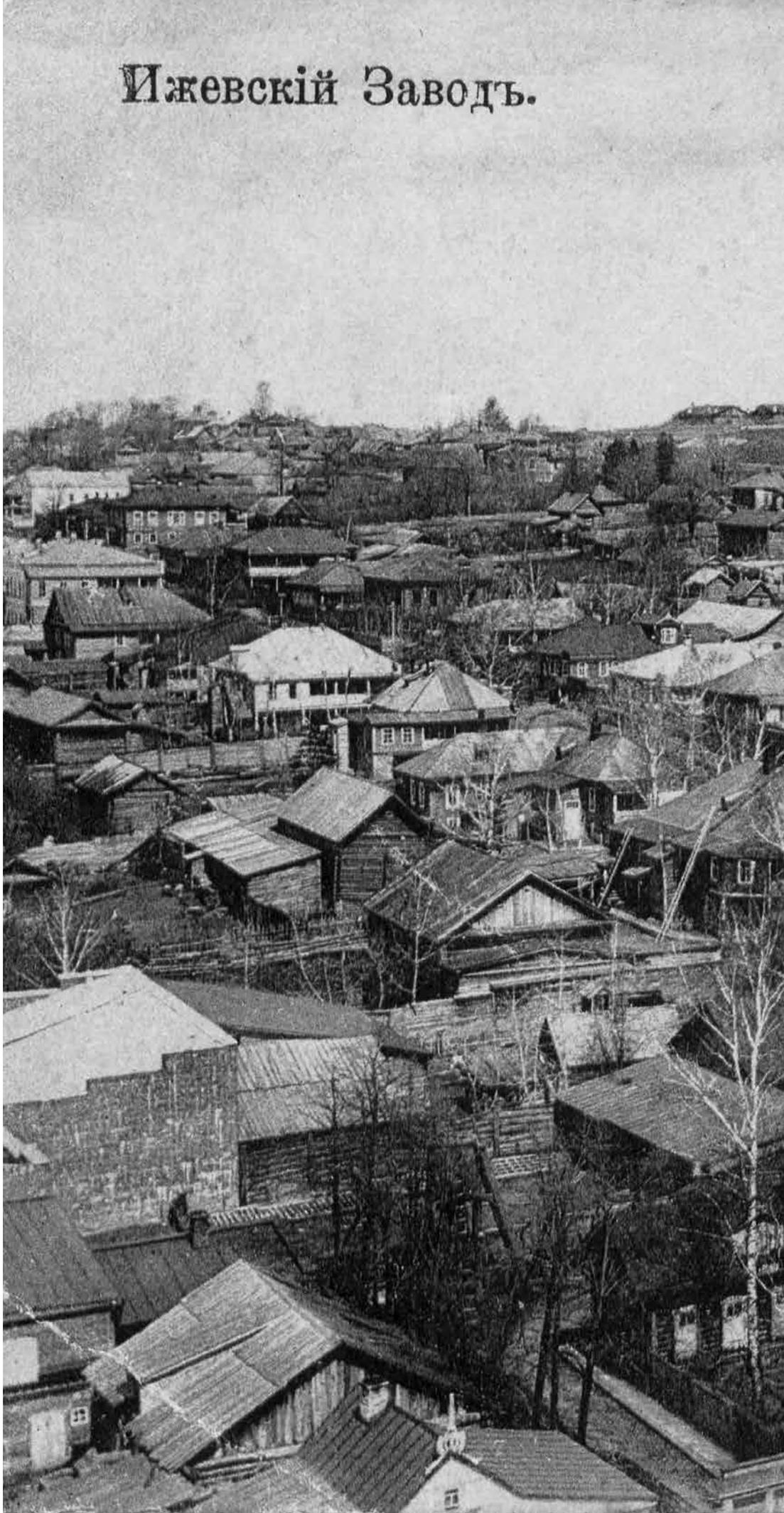
ISBN 978 - 5 - 498 - 00634 - 5

ББК 85.333 (2Рос.Удм)

УДК 792.03 (470.51)

Т 29

Ижевский Заводъ.



Нагорная часть.



ТЕАТРАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ УДМУРТИИ	КУЛЬТУРНАЯ СТОЛИЦА ПРИКАМЬЯ	16
	САРАПУЛЬСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР	18
	ТЕАТР «ТЕРРОРИСТА» ВАСИЛЬЕВА	20
	ПРОСВЕТИТЕЛЬ ИЗ НАРОДА	22
	БЕЗ ПЯТИ МИНУТ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР	24
	«В НАШИХ ТЕАТРАХ ВСЁ НА ВЫСОТЕ» В. М. СОЛОВЬЕВ, МИНИСТР КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	26
	УДМУРТИЯ — РОДИНА ЧАЙКОВСКОГО	30
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ОПЕРЫ И БАЛЕТА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО	«ТЕАТР ДЛЯ МЕНЯ — ЭТО КОНЦЕНТРАЦИЯ СМЫСЛОВ, ГЕРОВ И ИХ ИСТОРИЙ» В. БАКУАЕВ, ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФОТОГРАФ	32
	«ЗОЛОТОЙ ВЕК» НАЦИОНАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ	38
	ОБРЕТЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ	44
	НОВЫЙ ДОМ	46
	В СТАТУСЕ ОПЕРНОГО ТЕАТРА	48
	ОПЕРНЫЙ ТЕАТР. НОВОЕ ВРЕМЯ	50
	«МЫ ВЕРНУЛИ ДОВЕРИЕ ПУБЛИКИ» И. А. ГАЛУШКО, ДИРЕКТОР ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО	54
	«ЭТОТ ГОРОД И ЭТОТ ТЕАТР СТАЛИ КУЛЬМИНАЦИЕЙ МОЕЙ ЖИЗНИ» Н. МАРКЕЛОВ, ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА	58
	«ТУРАНДОТ» В ИЖЕВСКЕ: СИМФОНИЯ «УМНОГО» СВЕТА	64

г. Сарапуль.

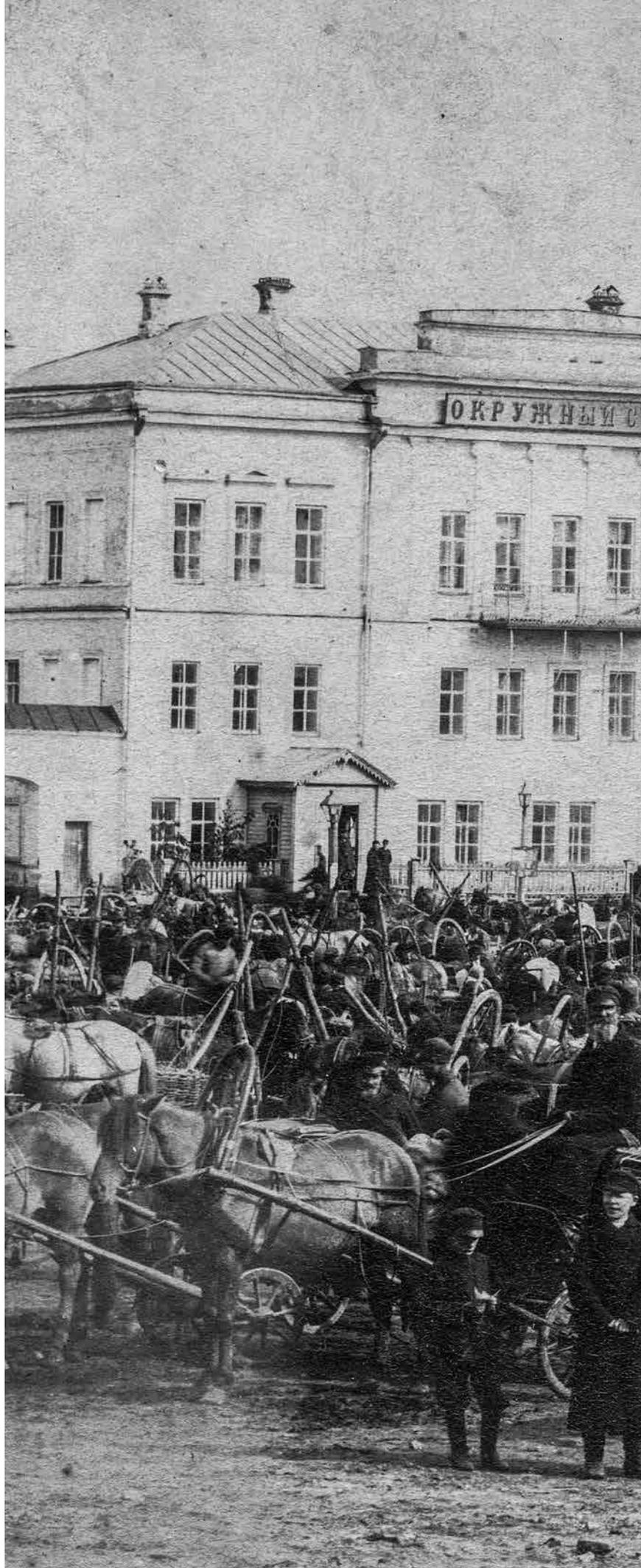
улица, Северо-Восточная часть





	«КОГДА ЛЮБИШЬ МУЗЫКУ, ВСЕ ПРЕГРАДЫ ПРЕОДОЛИМЫ»	74
	Н. РОГОТНЕВ, ГЛАВНЫЙ ДИРИЖЕР ОРКЕСТРА ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА	
	«ГРАД КИТЕЖ»: СВЕТОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И УМНАЯ МЕХАНИКА	78
	«ЧЕМ СЛОЖНЕЕ ОПЕРА, ТЕМ ИНТЕРЕСНЕЕ»	94
	Л. ЕЛИСЕЕВА, ГЛАВНЫЙ ХОРМЕЙСТЕР ГОСУДАРСТВЕННОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА	
	«В НАШЕМ ДЕЛЕ ОПЕРА И ЖИЗНЬ – ОДНО И ТО ЖЕ»	96
	Т. СИЛАЕВА, ЗАСЛУЖЕННАЯ АРТИСТКА РОССИИ	
	«В ИЖЕВСКЕ У МЕНЯ ОТКРЫЛОСЬ ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ»	100
	Р. ВЛАДИМИРОВ, СОЛИСТ БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ, ПРЕПОДАВАТЕЛЬ БАЛЕТНОЙ ШКОЛЫ	
	«ГЛАВНОЕ НАЙТИ СВОЕГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА»	104
	И. ПОПОВА, СОЛИСТКА БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ	
	«СВЕТ – НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ИНСТРУМЕНТ СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ»	108
	М. АРУКАЕВ, ХУДОЖНИК ПО СВЕТУ, ЗАВЕДУЮЩИЙ ЭЛЕКТРО- ОСВЕТИТЕЛЬНЫМ ЦЕХОМ	
	Н. ЛИХАБАБИН, ЗАВЕДУЮЩИЙ РАДИОТЕХНИЧЕСКИМ ЦЕХОМ	112
	ТЕХНИЧЕСКОЕ ОСНАЩЕНИЕ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	116
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР УДМУРТИИ	ЗВЁЗДНАЯ ТРУППА	123
	ДРАМАТИЧЕСКИЙ № 1 И № 2	124
	ВОЗВРАЩЕНИЕ В ИЖЕВСК	126
	ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН	134
	«ТЕАТР ВСЕГДА ДАРИЛ НАДЕЖДУ»	135
	ПО СТАРОМУ НОВОМУ АДРЕСУ	138

	«ДАВАЙТЕ ПОЛУЧАТЬ УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ПРОЦЕССА, А РЕЗУЛЬТАТЫ ПРИДУТ» Я. ЛОМКИН, ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЁР	140
	«МНЕ ХОЧЕТСЯ РАБОТАТЬ ДЛЯ ЗРИТЕЛЯ» Ю. МАЛАШИН, ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РОССИИ	146
	«Я ИГРАЮ И ЖИВУ ПО СТАНИСЛАВСКОМУ» Н. РОТОВ, ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РОССИИ	152
	«АКТЁРСКАЯ ПРОФЕССИЯ ПРЕКРАСНА – ТЫ МОЖЕШЬ ГОВОРИТЬ О ТОМ, ЧТО ТЕБЯ ВОЛНУЕТ, И БУДЕШЬ УСЛЫШАН» Е. ДОГИНОВА, АРТИСТКА	158
	ТЕХНИЧЕСКОЕ ОСНАЩЕНИЕ ТЕАТРА	167
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	РОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА	174
	НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ	177
	МУЗЫКАЛЬНЫЙ «СОСЕД»	178
	НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР. НОВОЕ ВРЕМЯ	178
	«НА ОЩУПЬ В ДРАМАТУРГИЮ НЕ ПОЙДЕШЬ» С. АНТОНОВ, АКТЁР ТЕАТРА КУКОЛ, РУКОВОДИТЕЛЬ МИНИ-ТЕАТРА «БАЛДА»	180
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР КУКОЛ УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ	РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА	187
	ВОЙНА И КУКЛЫ	188
	ГОДЫ БОЛЬШИХ ГАСТРОЛЕЙ	189
	НОВЫЙ ДОМ — НОВАЯ ЭПОХА	190
	ТЕАТР НОВОГО ВРЕМЕНИ	192





«В СПЕКТАКЛЯХ
Я ПРОЕЦИРУЮ СВОЙ
ВЗГЛЯД НА МИР» 200
Г. ЛИХАШКАЯ,
ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР
ТЕАТРА КУКОЛ

«ТЕАТР КУКОЛ —
МОЯ ЕДИНСТВЕННАЯ
ЛЮБОВЬ» 204
А. МУСТАЕВ,
АРТИСТ ТЕАТРА КУКОЛ

«ЛЮБИМЫЙ СПЕКТАКЛЬ
ТОТ, НАД КОТОРЫМ
РАБОТАЕШЬ СЕЙЧАС» 208
Д. ТОКАРЕВ,
ХУДОЖНИК ТЕАТРА КУКОЛ

МУНИЦИПАЛЬНЫЙ
ТЕАТР
«МОЛОДОЙ
ЧЕЛОВЕК» 214
СТЭМ,
КОТОРЫЙ ВЫРОС В ТЕАТРЕ
«ПОБУЖДАЮ
АРТИСТОВ
К ТАЛАНТЛИВОМУ
СУЩЕСТВОВАНИЮ» 222
Е. СТОЛОВ,
ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР
И ОСНОВАТЕЛЬ ТЕАТРА

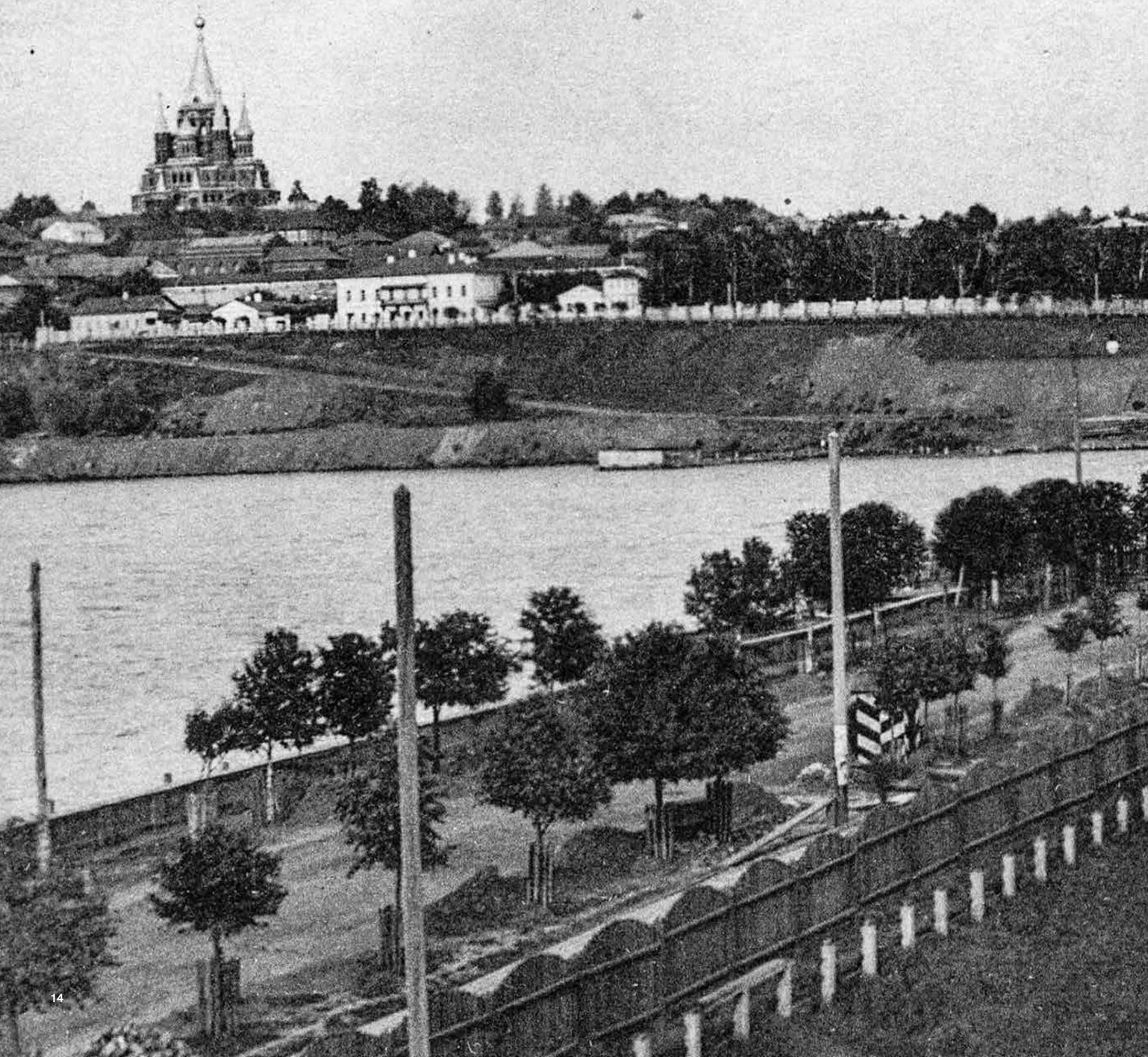
ДВОРЕЦ
КУЛЬТУРЫ
«ЮБИЛЕЙНЫЙ»
ВОТКИНСК 233

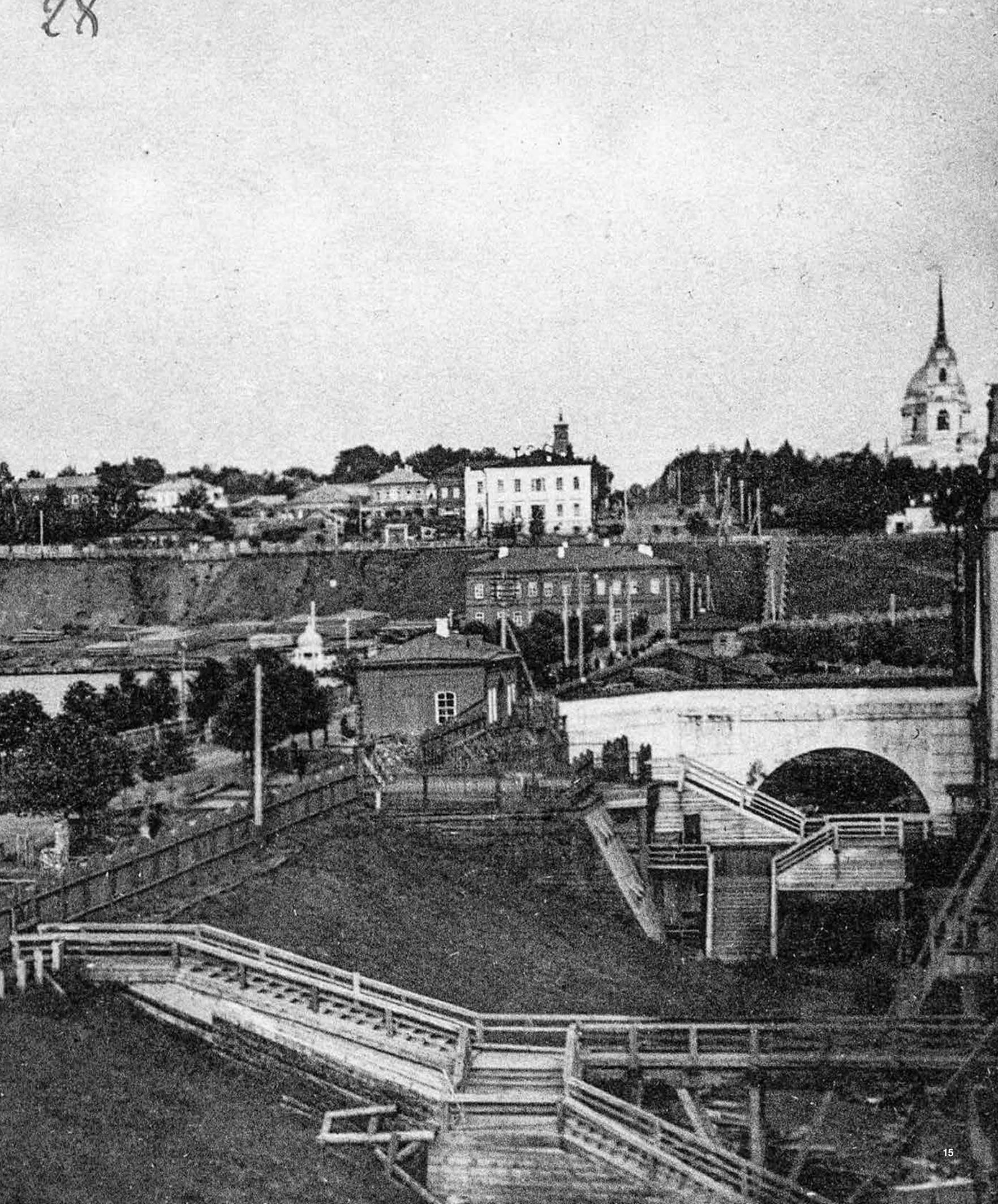
«ЧАЙКОВСКИЙ — 175» 234

РЕКОНСТРУКЦИЯ.
ТЕХНИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ 234

УДМУРТСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ФОЛЬКЛОРНОЙ
ПЕСНИ И ТАНЦА
«АЙКАЙ» 248
КУЛЬТУРА
КАК ПРАЗДНИК
НА ВСЁ
СВОЯ
ПЕСНЯ 250
П. Н. ДАНИЛОВ,
ДИРЕКТОР ТЕАТРА «АЙКАЙ» 254

Ижевскъ. Видъ нагорной части.





КОМЕДИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО
«БАНКРОТ», ПОСТАВЛЕННАЯ
САРАПУЛЬСКИМ УЧИТЕЛЕМ
А. М. ХОХРЯКОВЫМ, СТАЛА ПЕРВЫМ
СПЕКТАКЛЕМ В ТЕАТРАЛЬНОЙ
ИСТОРИИ УДМУРТИИ. СЛУЧИЛОСЬ
ЭТО В 1861 ГОДУ, КОГДА
АДМИНИСТРАТИВНО САМОЙ
УДМУРТИИ ЕЩЕ И НЕ
СУЩЕСТВОВАЛО,
А САРАПУЛЬСКИЙ УЕЗД ВМЕСТЕ
С ДРУГИМИ ТЕРРИТОРИЯМИ
БУДУЩЕЙ АВТОНОМИИ
ВХОДИЛ В СОСТАВ
ВЯТСКОЙ ГУБЕРНИИ.
В ПОРЕФОРМЕННЫЕ ГОДЫ
В УДМУРТСКОМ КРАЕ НАЧАЛИ
ПОЯВЛЯТЬСЯ РЕДКИЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ
КРУЖКИ КАК ИСТОКИ БУДУЩЕЙ
Полноводной и разнообразной
ТЕАТРАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ, НО ПУТЬ К
ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ТЕАТРУ БЫЛ
ОЧЕНЬ НЕПРОСТ И ЗАНЯЛ
НЕСКОЛЬКО ДЕСЯТИЛЕТИЙ.



Дореволюционная Удмуртия (Глазовский, Сарапульский, Елабужский и Малмыжский уезды Вятской губернии) в рамках терминологии учебников истории была отсталым национальным районом царской России. В составе Российского государства удмурты оказались 460 лет назад, когда вместе с русским населением Вятской земли присягнули на верность Москве и Ивану Грозному. На протяжении столетий исконно удмуртские территории были преимущественно аграрными. С середины XVIII века здесь начинают строить казенные железодельательные заводы (самые крупные из которых – Воткинский и Ижевский), но и после ввода этих градообразующих

предприятий промышленность в регионе была развита слабо и представлена преимущественно кустарно-ремесленным производством.

Разумеется, экономические особенности региона определили и социальную картину: согласно Первой всероссийской переписи населения 1897 года, абсолютное большинство жителей Удмуртии (98,8% удмуртов и 87,7% русских) было занято в сельском хозяйстве, в городах и рабочих поселках проживали лишь 6,3% населения. Об уровне культурного развития можно судить по данным той же переписи: на рубеже XX века обучены грамоте были чуть больше 17% русского и 5% удмуртского населения. Через деся-

тилетие социально-экономическая картина, пусть и незначительно, но начала меняться – в 1913 году в Удмуртии работало уже около 50 промышленных предприятий, общая грамотность населения составила порядка 12%.

КУЛЬТУРНАЯ СТОЛИЦА ПРИКАМЬЯ

Торгово-экономическая и культурно-общественная жизнь региона была сосредоточена в Сарапуле – централь-



ном городе уезда, в состав которого вошли Ижевский и Воткинский заводы. Старинный купеческий Сарапул – город-крепость, оплот в тех землях государственной власти – с ним нераздельно связана характеристика «первый».

Почти все «первое» среди учебно-просветительских, культурных, благотворительных учреждений на территории современной Удмуртии было открыто в Сарапуле: «малое» народное училище Вятской губернии (1790), городская больница на 15 коек (1811), первая в Вятской губернии Публичная библиотека (1835), женское приходское училище для лиц «среднего сословия» (1860), типография (1866), реальное че-

тырехклассное Алексеевское училище для подготовки квалифицированных специалистов технического профиля (1873). В 1894 году в Сарапуле было открыто отделение Государственного банка России, так как существующий с 1869 года городской Общественный банк уже не удовлетворял запросов промышленности и торговли, объемы которой (и, разумеется, доходы) резко пошли вверх с развитием пароходства во второй половине XIX века.

Так что вполне закономерно, что и первый профессиональный театр Удмуртии открылся именно в Сарапуле – некоронированной столице Среднего Прикамья. Формированию театрального искусства,



«ВИШНЕВЫЙ САДЪ» А. П. ЧЕХОВА. Маск. Худом. Театры Раневская—О. Д. Книппер.

Ольга Книппер-Чехова

самого сообщества театралов, любителей драматических представлений способствовали культурные запросы образованного городского общества. Характер сарапульской общности задавало купечество: здешние династии купцов Башениных, Смагиных, Шитовых, Курбатовых, Ижболдиных, Бодалёвых, Зылевых, Пешехоновых, Дедюхиных были известны по всей России. Большие поклонники изящных искусств, архитектуры, радеющие за дело благотворительности, строящие не только собственные дома и дачи, но и храмы и церкви (до XX века в одном уездном Сарапуле было больше 30 церквей), подстегнули развитие театральной культуры в городе – поначалу в форме домашних спектаклей, позже – любительских театральных кружков.

Переходу сценического драматического искусства в профессиональную стадию немало способствовала и географическая локация Сарапула, являвшегося одним из самых влиятельных торгово-ремесленных городов на Каме. Маршруты не только торговых судов проходили через Сарапул: здесь нередко делали остановку пароходы с гастролирующими московскими и казанскими артистами, в том числе труппами театра «Сатирикон» и императорского Малого художественного театра. Так, сарапульская публика могла воочию насладиться игрой звезды МХТ, «царицы русской сцены» Ольги Книппер-Чеховой, которая, к слову, родилась в Удмуртии, в Глазовском уезде.



САРАПУЛЬСКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР



Старинный город Сарапул известен с конца XVI века как село Вознесенское – по крайней мере, именно на это время приходится первое его упоминание. В петровские годы село переходит в разряд дворцовых, а в екатерининскую эпоху становится городом и центром Сарапульского уезда Вятской губернии. Веками Сарапул оставался городом-крепостью, оплотом царской власти в национальных землях Удмуртии. Местным жителям часто в силу политического и географического значения Сарапула было «дозволено» больше – преимущественно русское население города занималось ремеслами и торговлей. А в 1805 году, когда правительственное Постановление перевело дворцовых крестьян в звание государственных и разрешило свободный переход затем в купечество или мещанство, благосостояние Сарапула быстро пошло в рост. Социально-экономические успехи определили и культурное развитие города.

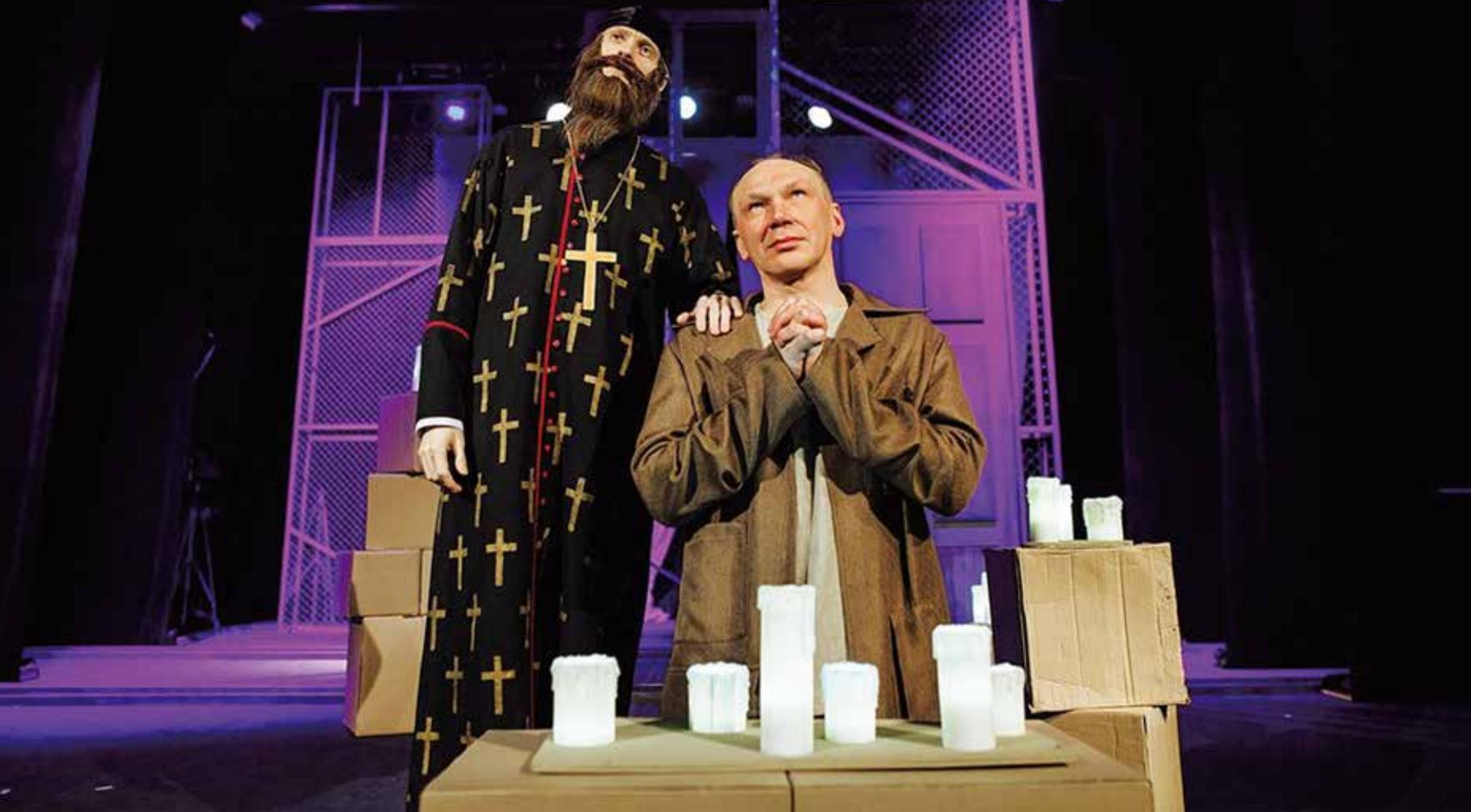
Уже в 1860-е годы здесь появляются первые русские любительские драматические коллективы европейского образца – в то время как основная масса

жителей Удмуртского края свою потребность в зрелищах могла удовлетворить только лишь фольклорным (традиционным) театром. С середины 1870-х годов в Сарапул стали заезжать профессиональные театральные труппы, а в начале XX века город на высоком берегу Камы и вовсе становится главным в Удмуртии центром притяжения гастролирующих артистов, в том числе частных столичных (Русская опера, МХТ и пр.) и императорских театров.

Во всей Вятской губернии именно Сарапульский уезд отличался наибольшим количеством музыкально-драматических обществ, устраивавших любительские спектакли и концерты. В 1900-е здесь был организован Сарапульский музыкально-драматический кружок, в котором были, по свидетельству общероссийских театральных изданий, две независимые друг от друга труппы любителей. В одном составе вокруг любви к театру объединилась интеллигенция, в другом – ремесленники. Конечно, сценическое искусство своей популярностью в Сарапуле обязано сумме самых разных факторов: и социальному составу городского насе-

ления, имеющего доход и время думать о пище духовной, и географическому положению, позволяющему держать руку на пульсе культурных событий, и идеям просветительства и доступности высокого искусства, получившим внимание в пореформенной России. Но в немалой степени популярность театра как досуга была также и следствием провинциальной жизни, которую хотелось сделать чуть менее тоскливой.

Тем не менее все эти факторы способствовали тому, что в 1911 году здесь, в Сарапуле, был открыт первый профессиональный театр не только в современной Удмуртии, но и в Среднем Прикамье. Труппа Сарапульского драматического (первая в Прикамье постоянная профессиональная театральная труппа) вошла в Товарищество русских драматических артистов под управлением И. В. Максимова и в скором времени стала известна и в Москве. К слову, первая сцена театра находилась в помещении городского клуба «Соединенное собрание», а открылся театр русским народным водевилем «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иванович». Позже в афише появились



такие названия, как «Власть тьмы» и «Катюша Маслова» Л. Толстого, «Анфиса» Л. Андреева, «Васса Железнова» М. Горького. В 1917 году театр поставил чеховского «Дядю Ваню».

Настоящий дом у театра появился только через пять лет после революции, когда вместе с присвоением статуса городского театра сарапульской драме было передано здание бывшего доходного дома купца Пенькина. Театр и сегодня находится по этому адресу, куда вновь вернулся после десятилетий странствий по аварийным сценическим площадкам. В 1920-х годах костяк труппы составляют артисты театра драмы и комедии из Свердловска, тогда же при театре была открыта студия молодых актеров. Театральные краеведы свидетельствуют, что театр был востребован и любим: например, только летом 1930 года труппа сыграла 96 спектаклей, из них 16 премьерных. В репертуаре этого периода – «Отелло», «Слуга двух господ», «Овечий источник», «Ревизор», «Горячий источник», «Дети солнца» и др.

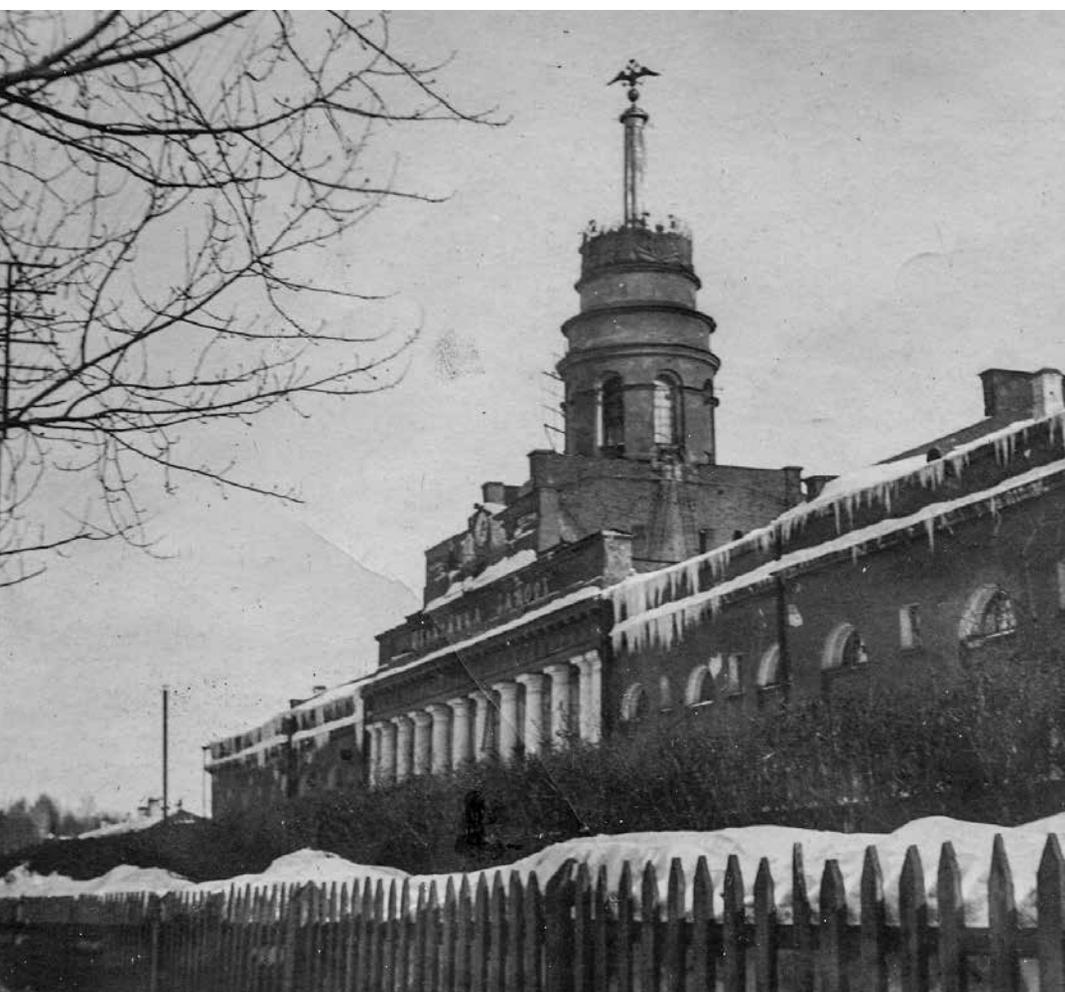
Важные административные и творческие метаморфозы пришлось на годы

Великой Отечественной, когда в состав труппы Сарапульской драмы были переведены актеры Русского драматического театра Ижевска, среди которых Соломон Гляттер, Александр Пастунов, Михаил Алешковский. В мае 1942 года объединенный коллектив получил статус Первого республиканского драматического театра с базой в Сарапуле. Как ни странно, но именно на эти тяжелейшие годы пришелся долгожданный расцвет театра. Огромную роль в этом сыграл режиссер-новатор Александр Брониславович Скибневский, оказавшийся в сарапульской ссылке. Здесь он смог вернуться к профессии, вопреки своей болезни, и согласился взять на себя художественное руководство театром. В памяти старожилов режиссер Скибневский остался настоящим подарком судьбы, сумевшим в короткий срок поднять городской театр на недостижимую высоту. «Настоящий рыцарь театра, он оказался великолепным воспитателем коллектива, умел пробудить чувство огромной ответственности за спектакль, за общее дело, – вспоминает бывшая актриса Сарапульского городского театра Г. Помо-

гаева. – В «сороковые-роковые» все мы верили ему, как самому Станиславскому, и работали с большой ответственностью, с трепетом... Театр – живой источник, – повторял нам слова своего великого учителя Скибневский, – и в дни мира, и в дни войны он оказывается нужным».

Сегодня Сарапульский драматический театр показывает более 200 спектаклей в год. Продолжается и начатая в 1980-е годы фестивальная традиция – дипломант республиканских и всероссийских фестивалей становится постоянным участником всероссийских фестивалей театров малых городов. В активе театра победа в международном фестивале «ArtОкраина» в Санкт-Петербурге. Сарапульская драма, опровергая стереотипы о провинциальности, пробует новые театральные формы: так, спектакль «Астероид SARAPUL 26851» стал первой в истории театра постановкой в жанре вербатим. Кроме того, здесь начала работать первая в Удмуртии творческая лаборатория «Бэби-лаб» – современный театр с уникальными спектаклями для самых маленьких зрителей в возрасте от шести месяцев до трех лет.

ТЕАТР «ТЕРРОРИСТА» ВАСИЛЬЕВА



Труппа заводского театра в пос. Ижевский завод. В центре (4-й слева) – Иван Логгинович Васильев, надворный советник, заведующий ложевой мастерской Ижевского ружейного завода, руководитель театра. Начало XX века ↑

Башня Ижевского оружейного завода. XX век, начало ↓

Ижевский завод, который к началу XX века приобрел все черты города, находился всего в каких-то 70 км от Сарапула, но считался глухой провинцией, куда не заглядывали театральные антрепренеры и профессиональные актерские труппы. Тем не менее заводское начальство старалось организовывать (поначалу же – контролировать) времяпрепровождение мастерового сословия. Для этих целей был создан специальный Комитет праздничных развлечений для мастеров и рабочих ижевских оружейного и сталелитейного заводов. А немногим ранее за досуг ижевцев отвечало открытое в 1890 году Общество трезвости. Несколько лет оно играло главную роль в просвещении и культурной жизни заводчан: Общество трезвости организовывало спектакли, литературные чтения, музыкальные вечера, чаепития.

Эстафету внедрения сценического искусства в массы в 1900 году подхватила самодельная труппа Рабочего театра (театр разместился на мансардном этаже главного заводского корпуса, потому и получил в народе название «Театр под башней»). Новый театральный коллектив, состоящий из рабочих и служащих, возглавил артиллерийский инженер Иван Логгинович Васильев – человек, обладающий крайне загадочной и неоднозначной репутацией. По некоторым источникам, его переезду в Удмуртию предшествовало участие в террористической деятельности партии «Народная воля», но однако политическому ссыльному нашлось хорошо оплачиваемое место на оружейном заводе – настолько хорошо оплачиваемое, что на собственные средства инженер Васильев смог построить двухэтажный каменный дом.

Кроме того, Иван Васильев активно занимался просвещением в городских кругах и режиссировал постановки в созданном им рабочем театре. За 10 лет работы «на театре» Иван Васильев поставил 127 спектаклей по пьесам А. Островского, М. Горького, Льва Толстого, Петра Свободина, П. Сухотина и других популярных в те времена драматургов. Архивные источники сообщают, что за билеты на постановки рабочего театра ижевской публике нередко приходилось в буквально смысле драться. Труппа рабочего театра не ограничивалась спектаклями в одном лишь Ижевске и часто гастролировала по Удмуртии (заезжали артисты со своей постановкой пьесы А. Островского «Василиса Мелентьевна» и в Сарапул, где получили полное одобрение от местной театрально просвещенной публики).

В 1913 году рабочий театр, основанный Иваном Васильевым, сменил прописку и переехал в Гражданский клуб, который еще называли Общественным. В основном здесь собиралась интеллигентная публика, купцы и мастера, в отличие от Военного собрания – клуба закрытого, куда допускали только военных и заводских чиновников. Третий ижевский клуб был открыт для всех, а потому назывался Всесоюзным. Однако в тесном помещении этого клуба, за работой которого к тому же строго следили власти, развернуть культурно-просветительную работу было невозможно – по большей части общение горожан в этом клубе проходило в буфете и за настольными играми, ни о каких представлениях (и тем более театральных) речи не шло.

К 1914 году Ижевск насчитывал уже больше 50 тысяч жителей, а по числу домов давно перерос многие города, в том числе и столицу уезда – Сарапул. В Ижевске, кроме промышленных предприятий (двух больших казенных заводов и трехсот частных торгово-промышленных заведений), работали типично городские учреждения: уездное казначейство, общественный банк, ссудо-сберегательное товарищество, конторы страховых агентств, военный лазарет, земская больница, почтово-телеграфная контора, управление двух приставов, местная пехотная команда, нотариальная контора и т.д.

Сфера образования, традиционно «поставляющая» главный корпус городской интеллигенции, была представлена женской и мужской гимназиями, высшим начальным училищем, ремесленной и оружейной школой и десятком начальных училищ. Все эти данные использовались в качестве аргументов в ходатайстве волостного правления к уездному земскому начальнику о преобразовании селения Ижевского завода в город, но никакого решения по этой просьбе принято не было. Ижевск официально стал городом только после Октябрьской революции.

На одном из своих первых заседаний 21 (8) февраля 1918 года Ижевский Совет рабочих, солдатских и крестьянских депутатов постановил: «Преобразовать Ижевский завод в город «Ижевск» явочным порядком с 1 января настоящего 1918 года, с выделением его, как крупного промышленного центра, в самостоятельную земскую единицу, не зависящую от уездного земства».



Ижевский оружейный завод. 1909–1910 годы



Ижевская женская гимназия. Фотограф Д. Я. Наймушин. Издание – Ф. А. Генца. 1911–1917 годы



Оружейная и ремесленная школа в Ижевске. Начало XX века



Кузьма Павлович Чайников (Кузубай Герд), поэт, прозаик, драматург, общественный деятель, ученый. 1920-е годы

ПРОСВЕТИТЕЛЬ ИЗ НАРОДА

Как и до революции, основу художественной интеллигенции Удмуртии составляли учителя. Кукарскую учительскую семинарию окончил и Кузубай Герд (Кузьма Чайников) – без преувеличения личность легендарная для Удмуртского края. Он внес неоценимый вклад в сохранения национальной идентичности коренного населения. Кузубай Герд (сегодня его имя носит Национальный музей Удмуртской Республики) не дожил до 40 лет, но за это время успел прославиться как удмуртский поэт, прозаик, драматург, актер, режиссер, критик, лингвист, фольклорист, этнограф, педагог, музыковед, общественный деятель. Еще будучи студентом, он инициировал первое общество по изучению удмуртской культуры, а в ноябре 1918 года организовал вотское культурно-просветительское общество, где, помимо прочих мероприятий, стали регулярно проходить концерты и спектакли на удмуртском языке. Самодеятельные коллективы ставили пьесы этого национального драматурга – «Югыт сюрес вылэ» («На светлый путь»), «Адзисьес» («Свидетели»), «Туно» («Ворожея»).

– Удмуртская интеллигенция вообще не принимала участия в коллективных крестьянских праздниках. Она держалась далеко от них и поглядывала на них с некоторым предубеждением. Но в то же время, не имея достойных образцов, кроме русского театра, она не способна была создать самостоятельное театральное искусство, – писал Кузубай Герд в своей статье 1925 года об удмуртском театре. – Только с революцией 1917 года, когда после многовекового угнетения, у удмуртов проснулось чувство национального самосознания, среди удмуртской интеллигенции ощущается серьезное стремление к созданию городского «театра интеллигенции». В этом отношении мы должны назвать как самого первого инициатора А. Урасинову, которая в 1917 году поставила в Глазовском районе пьесу Л. Н. Толстого «От нее все качества» на удмуртском языке. Свободные сыны бескрайних лесов и пашен, удмурты, впервые оказались тогда в четырех тесных стенах не для того, чтобы выступать самими, а чтобы посмотреть игру профессиональных актеров удмуртского театра, в которой уже чувствуется сознательное стремление к копированию европейского театрального искусства.

До отъезда в Москву на учебу в Высшем литературно-художественном институте им. В. Я. Брюсова Кузубай Герд ведет просветительскую работу среди удмуртов, в частности работает инструктором народного образования Мал-

мыжского исполкома, где в том числе создаёт в сёлах драматические кружки, пишет для них пьесы и переводит произведения русских драматургов.

В 1920 году Кузубай Герд становится заведующим издательским отделом в Удмуртском комиссариате – учреждении, сыгравшем большую роль в привлечении интеллигенции к творческой работе. При комиссариате был создан литературный кружок, музыкальные и танцевальные коллективы, хоровая студия и любительская театральная труппа.

– В европейском понимании удмуртский театр получил толчок и необыкновенно бурный темп развития от стремительно растущей драматургической литературы, изданной на удмуртском языке, – пишет Кузубай Герд. – В настоящее время (1925 год – Прим. ред.) удмурты могут похвалиться многочисленными драматургами и их глубокими, интересными произведениями. Первым из них следует упомянуть И. С. Михеева. Среди его произведений, изображающих народную жизнь, – «Пелляськись» («Знахарь»), «Эн лушка» («Не воруй»), «Удмурт доктор» («Удмуртский доктор») и «Удмурт дышетись» («Удмуртский учитель») – имели значительный успех. Характерным свойством пьес является искренность; разнообразные стороны удмуртской жизни раскрываются через великолепные диалоги и прекрасно охарактеризованные действующие лица. Реальная жизнь доверчивого, суеверного и честного удмуртского народа открывается перед зрителями в живых сценах. Лебедев («В праздник»), Сапаров («Безумец»), Майоров (детские пьесы) и др. также являются первоклассными драматургами. На сценах удмуртских городов ставилось также много переводных пьес, например А. Н. Островского («Не так живи, как хочется» и др.), Л. Н. Толстого («Власть тьмы», «От нее все качества») и других. Наряду с драматургами появляются и великолепные актеры: Кириллова, Марксистский, Новиков, Марксистская, Майорова, Петрова и другие.

Кузубай Герд всю жизнь собирал фольклор, изучал этнографию и народную духовную культуру удмуртов, издал три сборника народных песен, написал десятки научных статей об удмуртском народном театре, народной музыке, устной литературе, верованиях, обычаях и обрядах. По его инициативе в 1922 году в Москве было организовано единственное в своем роде общество по изучению вотской культуры «Бöляк», которое всего за шесть лет существования проделало колоссальную работу.



Танцы в с. Большой Карлыган. Фотограф Б. М Соколов. 1925 год



Кузубай Герд (2-й справа во 2-м ряду) в фольклорной экспедиции по деревням Зуринского района. 1927 год



Драмколлектив села Цыпья после спектакля по пьесе К. Герда «На светлую дорогу». К. Герд – 3-й слева во 2-м ряду. 1919 год



Дом купца Н.П. Тихонова (Центральный удмуртский клуб) на улице Коммунальной, фото 1935 года



24 Удмуртки в национальных костюмах – невеста с подругами. 1920-е годы

БЕЗ ПЯТИ МИНУТ ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР

С приходом советской власти в Удмуртии бойко заработал сектор культуры: на библиотеки, народные дома, клубы и, конечно же, театры новая власть возлагала особую роль в политпросвещении населения. Повсеместно культурно-образовательные учреждения становились не только агитинформационным оплотом, но и инструментом «урбанизации» сельского населения. В Ижевске, который с февраля 1921 года стал центром Вотской (Удмуртской) автономной области, работали семь клубов и множество заводских красных уголков, которые в системе предприятий выполняли аналогичные клубам функции. Клубы «организовывали» новых советских граждан в кружки и студии, собирали на лекции, праздничные мероприятия, спортивные состязания и театральные действия. К концу 1924 года в ижевских клубах состояли почти 2 000 человек, большая часть которых – молодежь до 22 лет.

Условно клубы делились на рабочие, профессиональные, комсомольские, национальные. Большой популярностью среди учащейся молодежи, рабочих и служащих-удмуртов, проживавших в Ижевске, пользовался Вотский клуб (содержался на средства облисполкома и членские взносы). Центральный вотский клуб (или клуб «Красный удмурт») открылся в 1923 году, при нем работали политический, спортивный, музыкально-хоровой, литературный, драматический кружок, в которых в год основания занимались 219 человек. В архивных материалах можно обнаружить «задокументированные» задачи нового клуба, среди которых: «1) поднятие культурного уровня и ознакомление с государственным строительством 500 000 вотской массы, из каковой 75–80% совершенно безграмотных; 2) вовлечение широких трудящихся масс вотяков в государственное строительство; 3) смычка города с деревней». В феврале 1924 года клуб занял большой трехэтажный дом на Базарной улице, где на первом этаже размещались столовая и хлебопекарня, на втором – Дом крестьянина, на третьем – театр с залом на 250 человек, бюро юридической помощи, библиотека и комната правления.



Учащиеся и преподаватели Ижевской театральной студии (курсов) при Удмуртском клубе. Первый справа во втором ряду – учащийся А.И. Саратов; третий – Александр Васильевич Сугатов (1892–1975), один из преподавателей курсов – удмуртский драматург и певец; четвертый – театральный режиссёр, московский педагог ГИТИСа А. Л. Грипич. Ижевск. 1929 год

Одним из организаторов и первым директором Центрального вотского клуба был Александр Васильевич Сугатов – автор полнометражных удмуртских пьес, актер, режиссёр и второй после Кузубая Герда популярный исполнитель удмуртских народных песен. Театральную труппу Сугатов возглавил сам, для своего коллектива он писал не только агитационные пьесы просветительского характера, но и драмы, в частности «Удмурт сюан» («Удмуртская свадьба»), созданную с этнографической верностью на материале свадебного обряда татарских удмуртов.

С 1925 года Сугатов развернул целую «сеть» любительских театральных кружков, а в 1929 году организо-

вал по поручению властей ижевский театральный техникум. Через Вотский клуб к искусству сцены приобщились рабочие, служащие и крестьяне, из которых выросли мастера профессионального театра: Кузьма Ложкин, Васса Виноградова, В. Г. Волков, Г. А. Ардашев, Яков Перевошиков, Григорий Овечкин, Клавдия Фанталова (Гаврилова). Александр Сугатов, несмотря на то, что в 1930-х годах он прекратил свою творческую деятельность, а в 1935 году покинул Удмуртский край, остался в истории театральной культуры как праотец первого профессионального театра в Ижевске – Удмуртского драматического театра (сегодня – Национальный театр Удмуртской Республики).

Современная театральная жизнь Удмуртии и ее столицы представлена не только профессиональными коллективами, известными за пределами республики, – Государственный национальный театр, Государственный Русский драматический театр Удмуртии, Государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, Государственный театр кукол Удмуртской Республики, Глазовский драматический театр «Парафраз», Сарапульский драматический театр, ижевский театр «Молодой человек», – но и любительскими театрами – на различных площадках по всей Удмуртии работают более 40 любительских театральных объединений, имеющих звание «народный» и «образцовый».



«В НАШИХ ТЕАТРАХ ВСЁ НА ВЫСОТЕ»

«Вы уже успели пройти по нашим театрам? Приятное впечатление осталось? Я рад, если это так, потому что были вложены значительные ресурсы, чтобы сегодня нам ни за один театр не было стыдно», – говорит Владимир Соловьев, министр культуры и туризма Удмуртской Республики, поясняя, что речь, в первую очередь, о материально-технической базе. И, опережая закономерный вопрос о творческой составляющей, добавляет, что и в этом, главном, вопросе все на высоте, и в каждом театре есть спектакли, на которые достать билеты невозможно.



Владимир Соловьев, министр культуры и туризма Удмуртской Республики

– Конечно же, такой интерес зрителя – для меня первый индикатор успешности наших театров, – продолжает Владимир Михайлович. – Наши Русский драматический, театр «Парафраз» (г. Глазов), Театр кукол участвовали в «Золотой маске», согласитесь, что три театра за два года на главной национальной театральной премии от одной небольшой Удмуртской Республики (а «Король Лир» драматического театра рассматривали в шести номинациях «Золотой маски – 2019») – это, безусловно, успех.

– Владимир Михайлович, помимо топовых театральных событий республиканские театры активно участвуют в межрегиональных фестивалях, гастролируют, в том числе и в рамках так называемых обменных гастролей...

– В прошлом году Удмуртия присоединилась к масштабному федеральному проекту «Большие гастроли» (в нем уже порядка 65 регионов и не одна сотня театров), который открывает нашим театральным коллективам новые

возможности для общения со зрителем, для творческого сотрудничества за пределами республики. В этом проекте Министерства культуры РФ уже приняли участие три наших театра – национальный театр Удмуртской республики, Театр кукол и Русский драматический (вообще это самый гастролирующий наш театр, активно включенный в фестивальную деятельность). Сегодня подана заявка в Минкульт и ведутся переговоры по гастролям Театра оперы и балета им. П. И. Чайковского, и я очень хочу, чтобы и этот коллектив был гастролирующий, и надеюсь, что в рамках «Больших гастролей» оперный театр выедет в Марий-Эл.

Я считаю, что любой творческий коллектив, особенно театральный, должен выезжать: помимо сплочения коллектива, гастроли – это всегда возможность оценить не только художественные находки и решения коллег, но и технический ресурс, с которым работают театральные площадки, условия труда, социальной поддержки, а в сравнении, как известно, познается истина. 2019 год объявлен годом театра, и я

даже не сомневаюсь, что будет дополнительный импульс в развитии театрального искусства в России. И это очень важно, потому что театр в первую очередь – это инструмент воспитания, а не организации досуга (хотя этот элемент обязательно присутствует). Таковое мое неизменное (еще со времен учебы в Пермском институте культуры, где на театрально-режиссерском отделении я получил первое образование) отношение к роли театра в нашей жизни.

– Владимир Михайлович, Удмуртия – национальная республика, и, наверняка, по министерской линии у вас реализуются программы поддержки национальной культуры и языка. Каков вклад Национального театра Удмуртской Республики в этот процесс?

– Прежде всего, хочу сказать, что Удмуртия – многонациональная республика. Сегодня у нас проживает более 120 национальностей (в том числе и такие редкие народы, как бесермяне, которые остались только здесь), поэтому мы стараемся, сделав акцент на националь-

ной удмуртской идентичности, все-таки сохранять и развивать традиции разных народов. Напрямую этим вопросом занимаются Министерство национальной политики и Министерство культуры как учредитель Национального театра, Национальной библиотеки, Национального музея им. К. Герда и Национального центра декоративно-прикладного искусства и ремесел. Конечно, национальный статус подразумевает особую ответственность за содержание репертуарной и культурной политики этих учреждений. И если говорить о Государственном национальном театре Удмуртской Республики, то, безусловно, нас волнует число пьес местных авторов в репертуаре.

Мы общались с директором Коми театра, и этот разговор вновь вернул меня к вопросу национальной драматургии, хотя поиском решения этой проблемы мы обеспокоены уже давно. Коми театр играет порядка 90% пьес своих авторов, у нас же, к сожалению, эта цифра не больше 30%. И это очень мало! Удмуртская драматургия никогда не считалась ведущей среди национальных республик, к великому сожалению, по пальцам одной руки можно пересчитать удмуртских драматургов, которых ставили и ставят. Но Министерство культуры пытается заинтересовать местных современных авторов, и особенно носителей удмуртского языка, писать для театра, объявляет конкурсы, проводит круглые столы, мастер-классы. Однако по инициативе сверху творца не создашь. Я уверен, что режиссеры должны более внимательно работать с каждым автором, помогать освоиться, понять мир и законы театра и драматургии как жанра. Если этого диалога нет, нет заинтересованности со стороны театра, понимания, фундамента, то любые мероприятия по «вращиванию» местной драматургии будут бесполезны и искусственны.

И тем не менее, несмотря на такие не самые радужные обстоятельства, к юбилею автономии Удмуртии, который мы будем отмечать в 2020 году, Министерство культуры в соответствующих документах прописало такой пункт, как «рассмотреть возможность включения в репертуар театров постановок по произведениям местных авторов». Поставленной задачей это, конечно, назвать сложно, но такое, назовем это, желание мы озвучиваем.

— Хотелось бы поговорить о фестивале искусств «На родине П. И. Чайковского», который, без сомнения, является культурным брендом Удмуртии,



Драматический театр «Парафраз», г. Глазов, сцена из спектакля «Процесс», получившего «Золотую маску» в 2017 году



Драматический театр «Парафраз», г. Глазов, сцена из спектакля «Процесс», получившего «Золотую маску» в 2017 году



Театр кукол Удмуртской Республики, сцена из спектакля «Прожить»



Спектакль «Король Лир» Русского драматического театра Удмуртии – шесть номинаций XXV национальной премии «Золотая маска»

и в связи с этим вызывает известные обсуждения о необходимости расширения границ фестиваля, изменения его формата. Могли бы вы рассказать, о каких концептуальных изменениях идет речь и насколько они в принципе необходимы?

– В 2019 году мы провели фестиваль «На родине П. И. Чайковского» уже в 62-й раз, это старейший на территории РФ и очень востребованный у публики фестиваль классической музыки, в афишу которого входят концерты коллективов и исполнителей мировой величины, а также программы и спектакли, организованные Удмуртской филармонией, Государственным симфоническим оркестром Удмуртии и Государственным театром оперы и балета им. П. И. Чайковского. И действительно мне часто задают вопрос, нет ли необходимости поменять формат и структуру проведения этого фестиваля, чтобы превратить его в туристическое мероприятие. Но мы понимаем объективно, что сегодня республика попросту не располагает концертными площадками, способными вместить приезжего зрителя. Билеты на концерты таких звезд, как Юрий Башмет, Владимир Спиваков, в те залы-тысячники, что есть у нас, раскупаются за пару недель с начала продаж, и понятно, что 99% зрителей – это жители Удмуртии. И поскольку «Виртуозы Москвы» совершенно очевидно

не могут выступать в ледовом дворце, обсуждения смены статуса или формата фестиваля сегодня неактуальны.

Мы прекрасно понимаем, что далеко не каждый любитель классической музыки имеет возможность посетить Мариинский или Большой театр, поэтому и сам смысл, концепция нашего фестиваля, в отличие от других фестивалей искусств, не в том, чтобы «подтянуть» зрителя к какому-то концертному мероприятию, а наоборот – привезти к нам, в Удмуртскую Республику, всемирно известных артистов. Для меня знаковыми были слова Дениса Мацуева, давшего концерт как раз в рамках фестиваля имени Чайковского в ДК «Юбилейный» (город Воткинск), который мы открыли после капитального ремонта и для которого приобрели рояль Steinway: «Подозреваю, что сейчас я чаще буду приезжать в Удмуртию, потому что у вас уникальный зритель, шикарный дворец и прекрасный инструмент». К слову, за последние три года Денис Мацуев был у нас уже дважды. Вообще фестиваль «На родине П. И. Чайковского», напрямую, может быть, и не касается театрального искусства, но он воспитывает зрителя. У зрителя через такую насыщенную концертную программу в исполнении живых классиков появляется хорошая привычка посещать наши учреждения культуры, пробуждается интерес к искусству в принципе, что, конечно, имеет огромное для нас значение.

– А насколько вообще Удмуртия вовлечена в процесс развития внутреннего туризма и как оценивается потенциал республики с точки зрения культурных, в том числе и театральных, событий?

– Безусловно, в силу закрытости региона, военной промышленности с программами въездного туризма мы стартовали позже очень многих регионов, но сейчас движение идет вперед. Каждый год мы формируем календарь событий, есть новые «фишки», которые сегодня замыкаются больше на уровне муниципальных проектов. Так, в прошлом году мы запустили проект «Театральное воскресенье»: туристы из Ижевска выезжают в город Глазов, где, кроме экскурсий, их ждет вечерняя постановка в театре «Парафраз». Помимо прочего перед главами муниципальных образований поставлена задача развития туристического кластера, и я считаю большой победой, что в последние три года нам удается привлекать федеральные деньги в город Сарапул в рамках проекта «Камский берег». Сарапул активно развивает туристические объекты и маршруты и готов принимать еще больше туристов. Но хочется, чтобы развитие шло и по другим малым городам Удмуртии, в том числе и Воткинску, поэтому сейчас ведутся переговоры с муниципальными

ми образованиями, ждем от них предложений, которые могли бы войти в федеральную программу по туризму.

– В самом начале вы упомянули тему социальной поддержки, которую можно оценить в формате гастролей. Не будем говорить о всей отрасли культуры, но хотелось бы узнать, какие социальные программы коснулись именно театров?

– Прежде всего, в нескольких театрах мы практикуем так называемый целевой набор театральной труппы, то есть по итогам конкурсного отбора лучшие отправляются учиться в ведущие театральные учреждения страны. Меня радует, что Государственный национальный театр Удмуртской Республики получил новую энергию от последнего нашего целевого набора, закончившего учебу в Щепкинском училище. В современных условиях такой способ формирования труппы встречается достаточно редко и, получается, что Министерство культуры республики в воспитании молодых актеров для наших театров принимает самое непосредственное участие. Более того, все выпускники не только влились в труппу, но и получили служебные квартиры. Это та самая социальная поддержка, в которой нуждается молодой специалист на этапе становления. Скажу, что в этом году мы осуществили целевой набор для нашего театра кукол, слушатели которого учатся в Санкт-Петербурге. Уже слышал очень хорошие отзывы от набирающих курс преподавателей (а мнению этих мастеров театрального искусства я доверяю беспрекословно) о высоком уровне подготовки наших студентов, что меня, безусловно, радует.

Меня часто обвиняют, что я много внимания уделяю самодеятельности и школам искусств, где сегодня, к слову, помимо классов обучения игре на инструментах, работают театральные классы. Мы смогли сохранить все 57 муниципальных школ искусств и, кроме того, за последние четыре года направить в них более 50 миллионов рублей на укрепление материально-технической базы. Где есть возможность, всегда стараемся поддержать, это и есть наш вклад в основную копилку для развития профессионального искусства по всем направлениям. Вся основа профессионального творчества закладывается именно в школе искусств и в самодеятельности – не будет их, не будет и профессионального искусства.



УДМУРТИЯ – РОДИНА ЧАЙКОВСКОГО



Пётр Ильич Чайковский

– О, эта музыка! Моя музыка! Она у меня внутри! – воскликнул маленький Петруша. Он с детства страстно любил музыку и на праздничных вечерах не отходил от музыкантов ни на шаг. Но в этот вечер он вдруг исчез. Обеспокоенная его отсутствием гувернантка француженка Фанни Дюрбах поднялась наверх в детскую и видит, что мальчик лежит и громко плачет.

– Что случилось, мой мальчик?

На что он ей ответил:

– Эта музыка.

– Какая музыка, в доме тихо?

– О, эта музыка. Она у меня тут – и показал на свою голову. – Она не дает мне покоя! Уберите ее».

Эта сцена (а сцен, подобных этой – трогательных, волнующих, предсказывающих большую будущность мальчика в музыкальном искусстве, в воспоминаниях близких сохранилось немало) произошла в детской спальне дома Чайковских в Воткинске. Дом с окнами на Воткинский пруд 11 лет был родным для многочисленного семейства горного инженера Ильи Петровича Чайковского, назначенного начальником Камско-Воткинского железнодорожного завода. Именно в этом доме родился удивительный мальчик с музыкой в голове, готовый сутки напролет проводить за пианино.

Впрочем, когда дело касается великих имен и их родины, а также права этой самой родины таковой называться,

неизменно громко заявляет о себе хор скептиков. Вот и в случае с Удмуртией, Воткинском и Чайковским приключилась как раз такая история. Критики выражают сомнения в том, что республиканский культурный бренд «Чайковский – сын Удмуртии, гений человечества» правомочен. В качестве аргументов звучит и то, что Удмуртии как таковой на момент рождения композитора в 1840 году не существовало, да и сам Воткинск в воспоминаниях музыканта почти не фигурирует (а стало быть, географическое пространство в духовной парадигме не отрефлексировано).

Но тем не менее – именно с воткинским периодом связано начало начал, все самое первое, что может случиться в жизни музыканта. Первые музыкаль-



ные впечатления, первые композиторские опыты (в четыре года Чайковский вместе с братом сочинил маленькую пьеску «Наша мама в Петербурге») – и в тот же год для маленького Пети пригласили первую учительницу игры на рояле. Музыка в доме Чайковских звучала всегда: отец композитора играл на флейте, мать – прекрасно пела и аккомпанировала на рояле. В доме часто бывали и гости, с удовольствием музицирующие на различных инструментах, – в иные вечера в музыкальной гостиной собирался настоящий домашний оркестр.

Музыка повсюду окружала Чайковского: и если в доме оркестрина (механический рояль) проигрывал записи Моцарта, Россини, Беллини, Доницетти, то с улицы были слышны песни заводских рабочих, рыбацкие и крестьянские напевы. Вот и сам Петр Ильич, сочинивший пленительные мелодии «Лебединого озера», «Евгения Онегина», «Франчески да Римини», пишет: «Что касается вообще русского элемента в моей музыке, то это происходит вследствие того, что я вырос в глуши, с детства, с самого раннего, проникся неизъяснимой красотой характеристических черт русской народной музыки».

Расставание Петра Ильича со своей малой родиной произошло в восьмилетнем возрасте. Тогда, в 1948 году, будущий

композитор оставил запись: «Мой город маленький и очень малонаселенный, но я все-таки чту всегда и буду чтить его...». Сегодня в Воткинск приезжают поклонники творчества Чайковского со всего мира, ведь для культурной общественности, вопреки всем доводам скептиков, Воткинск был и остается местом, где Чайковский делал первые шаги в музыке. Память о великом композиторе тщательно оберегается мемориально-архитектурным комплексом «Музей-усадьба П. И. Чайковского», в фондах которого хранится более 18 000 экспонатов, так или иначе связанных с семьей Чайковских.

В 1907 году именем гениального земляка стало называться Воткинское общество любителей музыкального и драматического искусств.

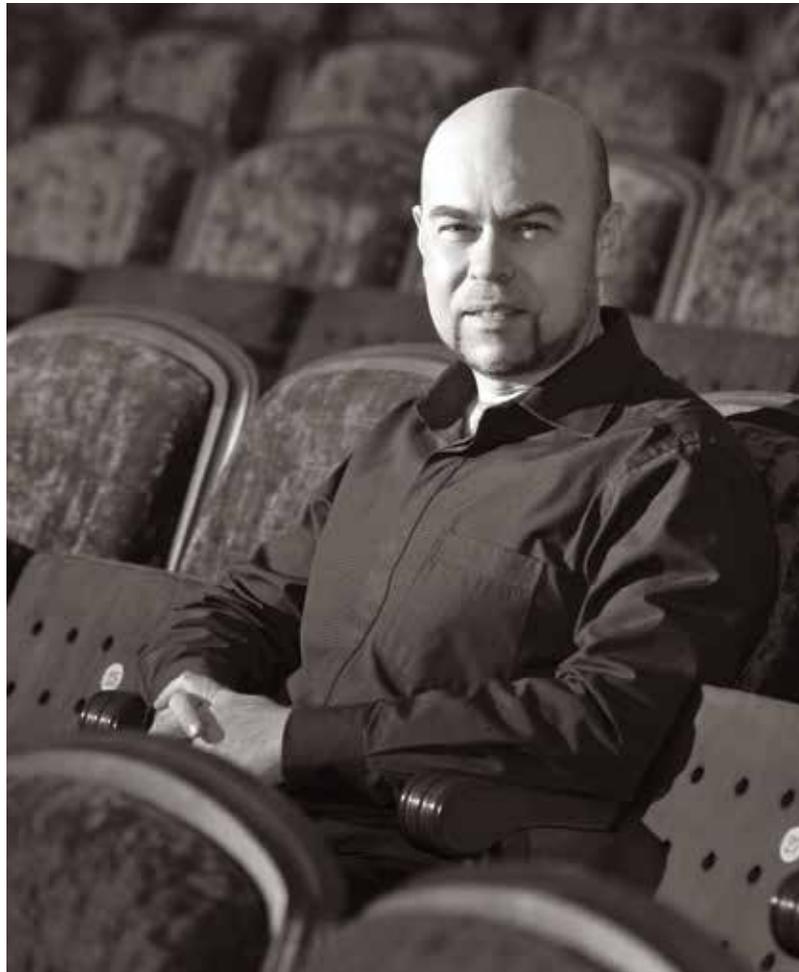
Собственно этот факт положил начало и театральной истории Воткинска, и истории того самого культурного бренда, построенного на биографической связи композитора Чайковского и Удмуртии. Имя Петра Ильича Чайковского носит старейший и один из крупнейших в стране фестивалей классической музыки, проходящий с 1958 года на площадках Воткинска и Ижевска. Основное место в концертах фестиваля занимает, конечно же, музыка П. И. Чайковского в исполнении прославленных солистов и музыкальных коллективов.



Семья Чайковских. 1848 г. Российская империя



ТЕАТР ДЛЯ МЕНЯ – ЭТО
 КОНЦЕНТРАЦИЯ ЭМОЦИЙ,
 КРАСОТЫ, СМЫСЛОВ,
 ГЕРОЕВ И ИХ ИСТОРИЙ.
 ЭТО КОНЦЕНТРАЦИЯ ЖИЗНИ В ЕЕ
 РАЗНООБРАЗИИ.
 ЭТО УРОКИ МУЗЫКИ, ЛИТЕРАТУРЫ,
 ИСТОРИИ ТАНЦА ДЛЯ
 ВЗРОСЛЫХ.
 РАЗВИТИЕ ЧУВСТВ.
 ЭТО ОБРАЗОВАНИЕ
 И НАПРАВЛЯЮЩАЯ СИЛА
 ДЛЯ ЧЕЛОВЕКА БЫТЬ ЧЕЛОВЕКОМ.



Вячеслав Бакулев, театральный фотограф

Как фотограф я перепробовал много самых разных жанров съемки: от репортажной газетной и глянцевого журнальной до студийной и рекламной. Пробовал себя даже в спортивной фотографии, но, придя в театр, понял, что самые сильные эмоции я испытываю именно здесь. Здесь на меня все влияет каким-то волшебным, мистическим образом — и архитектура, и музыка, и свет, и сама акустика театрального зала погружают в особое творческое состояние, когда я фотографирую не просто спектакль, отсекаю кадрами сюжетную линию, а ловлю в объектив эмоции героев. Через объектив можно увидеть гораздо больше и заглянуть намного глубже — так, из «пойманного» получается совсем самостоятельное зрелище, отдельная жизнь.

В 2015 году к 175-летию П. И. Чайковского был реконструирован наш театр оперы и балета. Вообще за последние годы в Ижевске отремонтировали и обновили почти все театры — они стали красавцами. Обновилось и световое

оборудование на сцене — снимать спектакли с таким ярким, чистым, объемным светом стало одно удовольствие. Но нужно помнить, что театральный фотограф — это художник-документалист, он иллюстрирует историю театра, которая происходит на сцене здесь и сейчас. Поэтому, конечно, театральный фотограф, прежде всего, должен знать материал: репетиции, генеральные прогоны — это все и для фотографа тоже. Кроме того, театральный фотограф и его техника должны уметь работать абсолютно бесшумно.

«Драматическая» съемка спектакля мне интересна больше крупными планами: энергетика кадра задается богатой мимикой актера, его жизнью на сцене. Оркестранты — это тоже крупные планы, музыка неслышно отражается в лице музыканта, в его руках, держащих инструмент. Балет — самый сложный для меня вид театральной фотографии. Танец прекрасен в движении, любой танец можно «умертвить» статичной фотографией. Поэтому в танце я лов-

лю момент кульминации движения, вот это самое мгновение, когда происходит прыжок или просто па. Этот миг очень точен и кратковременен, важно его вовремя «заморозить», каждый щелчок затвора фотоаппарата — это работа мысли, принятие решения, как выстроить кадр и в какой момент нажать на кнопку.

Одно из последних моих увлечений — интерьерная съемка театров, того пространства, что окружает меня со всех сторон и во всех проекциях. Я нахожусь внутри этого пространства, как в особом мире, оно вокруг меня. Запечатлеть эту красоту удалось не сразу — только когда я освоил панорамную съемку. Вот тогда я испытал особое удовольствие от получившейся картины: стереографическая перспектива заменила линейную, поменялось восприятие пространства на плоскости. И для меня стало безумно интересно взглянуть на это по-другому. Я начал путешествовать и изучать мир с ещё одной целью — увидеть архитектуру изнутри.









ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
К СТАТУСУ ЕДИНСТВЕННОГО
В УДМУРТИИ ТЕАТРА
АКАДЕМИЧЕСКОЙ
НАПРАВЛЕННОСТИ ШЕЛ
НЕСКОЛЬКО ДЕСЯТИЛЕТИЙ,
И СОГЛАСНО СТРАНИЦАМ
СВОЕЙ ИСТОРИИ В ПРОШЛОМ
ГОДУ ОТМЕТИЛ СРАЗУ ТРИ
ЮБИЛЕА: 60 ЛЕТ СО ДНЯ
ОСНОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-
ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ,
45 ЛЕТ СО ДНЯ
ПРЕОБРАЗОВАНИЯ
В МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР
УДМУРТСКОЙ АССР
(А ПО СУТИ СВОЕГО
«ДНЯ НЕЗАВИСИМОСТИ»)
И 25 ЛЕТ СО ДНЯ ПРИСВОЕНИЯ
СТАТУСА ОПЕРНОГО ТЕАТРА.
ЭТИМИ ДАТАМИ, КАК
МАЯКАМИ, ОТМЕЧЕНЫ ЭТАПЫ
СЛОЖНОГО ПУТИ, ТОЧКИ
РОСТА, ПРЕОДОЛЕВ КОТОРЫЕ,
ТЕАТР ПОЛУЧИЛ ПОЧЕТНОЕ
ПРАВО НОСИТЬ ИМЯ
СВОЕГО ВЕЛИКОГО
ЗЕМЛЯКА-КОМПОЗИТОРА
И, БЛАГОДАря МАСШТАБНЫМ
И, БЕЗУСЛОВНО,
СМЕЛЫМ ПОСТАНОВКАМ
ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ ВОЙТИ
В «БОЛЬШУЮ ОБОЙМУ»
ОПЕРНЫХ ТЕАТРОВ СТРАНЫ.





Есть в биографии Государственного театра оперы и балета им. П. И. Чайковского начало начал, страница «прото-истории», которую в театре называют подготовительным этапом. Дело в том, что первая оперная труппа в удмуртской театральной истории появилась еще 1934 году, когда в Ижевск приехали солисты Большого театра и Московского областного оперного театра — Г. Ф. Землякова, К. Н. Рушева, А. А. Рыбакова, С. К. Шехова, С. А. Штурбина, С. И. Феофилова, И. И. Якушина. Оперная

труппа, а также оркестр под управлением композитора, одного из первых авторов советской песни Д. С. Васильева-Буглая (к слову, Дмитрий Степанович собрал и оперный хор из 40 человек), работали на сцене Удмуртского драматического театра. Тогда же, в 1934 году балетмейстер Н. А. Горский создал балетную студию для работающей молодежи, на основе которой была сформирована балетная труппа театра. Режиссером был назначен С. С. Коробов, дирижером — В. И. Чернов, имевший опыт работы в

Большом. Меньше чем за два года труппа, состоявшая практически в равных долях из профессионалов и «начинающих», поставила семь опер: «Русалка» Даргомыжского, «Князь Игорь» Бородина, «Евгений Онегин» Чайковского, «Царская невеста» Римского-Корсакова, «Чио-Чио-Сан» Пуччини, «Фауст» Гуно, «Севильский цирюльник» Россини. Но в июне 1935 года в театре произошли структурные изменения, труппа была расформирована, и история оперного театра прервалась на два десятилетия.



Сцена из оперы-балета «Чипчирган» Г. Корепанова-Камского, 1964 год

«ЗОЛОТОЙ ВЕК» НАЦИОНАЛЬНЫХ СПЕКТАКЛЕЙ

Официальной датой рождения театра, известного сегодня как Государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского, является 1958 год. Именно в этом году Удмуртский драматический театр (сегодня — Национальный театр Удмуртской Республики) был преобразован в Музыкально-драматический. Так началось доброе и продолжительное соседство под одной крышей и на одной сцене драматической труппы, игравшей спектакли на удмуртском языке, и труппы музыкальной. Отчетом новой и уже не прерывающейся больше 60 лет истории стала музыкальная комедия Константина Листова «Мечтатели».

У истоков Музыкально-драматического театра стояли мастера, внесшие

большой вклад в культуру Удмуртии, — дирижер Глеб Бехтерев, режиссер Александр Асанин, балетмейстер Владимир Никитин, хормейстер Розита Анкудинова. Реорганизация драматического театра должна была открыть и новые возможности для развития местной композиторской и исполнительской школы, вдохновить удмуртских авторов на создание крупных музыкальных произведений для новой театральной площадки. На тот момент в республике было всего три композитора — Николай Греховодов, Герман Корепанов и Геннадий Корепанов-Камский, и все они старались писать для театра.

Николай Максимович Греховодов был автором музыки к целому ряду спектаклей и до 1963 года занимал должность музыкального руководителя и дирижера Удмуртского драматического театра. В первом сезоне «перепрофилированный» театр выпустил в совершенно новом качестве музыкальную драму «Вуж Мултан» («Старый Мултан»), которую Греховодов написал в соавторстве с Николаем Голубевым. В обновленной

постановке появились развернутые хоровые сцены, мощное звучание оркестра. Николай Максимович много лет был единственным, кто представлял Удмуртию в Союзе композиторов РСФСР, он стоял у истоков профессионального музыкального искусства республики, а на заре своей деятельности много работал в «полях», собрав во время фольклорных экспедиций больше 200 народных напевов. Коллеги-современники отмечали уникальный педагогический дар Николая Греховодова, советами и консультациями которого пользовались Герман Корепанов, Геннадий Корепанов-Камский, Юрий Толкач и многие удмуртские композиторы-любители, ставшие впоследствии классиками национальной музыкальной культуры Удмуртии.

С именами Германа Корепанова и Геннадия Корепанова-Камского связан новый этап композиторского и театрального искусства Удмуртии, отличающийся многообразием музыкальных жанров — от оперы и песни до симфонии. Первые сезоны Музыкально-драматического теат-



Балет «Италмас», 1976 год

ра в буквальном смысле были временем открытий. Композиторы-первопроходцы трудились над музыкальным материалом для постановок, создавая первые национальные жанровые образцы. Так, уже во втором сезоне на сцене Удмуртского музыкально-драматического театра состоялась премьера первой удмуртской оперетты «Любушка» (1959 год) Корепанова-Камского, заглавную роль в которой исполнила «удмуртский соловей» Евгения Пахомова. Сам Геннадий Михайлович Корепанов-Камский, окончив в 1958 году Московскую консерваторию, был зачислен в актерскую труппу театра солистом и стал широко известен как певец-исполнитель собственных произведений.

Помимо первой оперетты, Корепанов-Камский создал и первый удмуртский балет «Италмас» (1961 год) по поэтической легенде, положенной в основу поэмы классика удмуртской литературы Михаила Петрова. Затем, в 1962 году, была музыкальная комедия «Учюс чирдон даръя» («Когда поют соловьи»). В 1963 году Корепанов-Камский создает первую националь-



Евгения Пахомова, заслуженная артистка РСФСР

Исполнительница главных партий в оперетте «Любушка», операх «Наталь» и «Россиянка» – воплощение женского национального характера на удмуртской театральной сцене. В 21 год она стала заслуженной артисткой Удмуртии и поехала учиться в казанскую консерваторию, но, пожалуй, самым примечательным в биографии «удмуртского соловья» (как ее называли), сыгравшей десятки ролей, останется тот факт, что в театр Пахомова пришла пешком по зимней дороге из глухой деревни, услышав по радио объявление о наборе артисток.



Опера «Наталь», 1984 год

ную оперу-балет «Чипчирган» (1963 год), в 1966 году – балет «Сюлэм гур» («Легенда о любви»), в 1967 году – историко-революционную оперу «Россиянка». Впервые в музыке Удмуртии традиционные формы театральных жанров были органично соединены с фольклорными ритмами и интонациями.

– Такие люди, как Г. М. Корепанов-Камский, талант которых в глубине своей народный по содержанию и форме, остаются навечно как драгоценные камни в истории духовной культуры своей страны, – писал об удмуртском музыкальном классике Петер Домокош, венгерский литературовед, исследователь финно-угорской литературы.

Композитор Герман Афанасьевич Корепанов вошел в историю как автор сразу двух знаковых для удмуртской музыкальной и театральной культуры событий – первой удмуртской симфонии, монументального полотна о страшных годах сталинских репрессий, и первой национальной оперы «Наталь». На премьеру оперы, которая состоялась в

1961 году, приехали корифеи советского музыкального искусства Арам Хачатурян и Тихон Хренников (они и окрестили автору оперы «удмуртским Глиной»).

Первые сезоны Музыкально-драматического театра Удмуртии, конечно, были серьезным испытанием сил и потенциала не только для авторского, но и актерского коллектива, временем становления труппы. Уже в конце 1958 года в Удмуртию «для усиления позиций» была переведена большая группа артистов из Музыкального театра Карелии. В Ижевск приехали артисты балета и оркестра вместе со своим дирижером Михаилом Веризовым, солисты Людмила Перевощикова, Зинаида Кулакова, Владимир Ожерельев, Лев Храмов, Владимир Потцкий. Театральный коллектив привез с собой и почти готовый репертуар. Так, на ижевской сцене появилась «Летучая мышь», «Сильва» и популярные оперетты советских авторов «Холопка», «Свадьба в Малиновке», «Белая акация».

С самых первых сезонов заявлялась необходимость ставить балеты и оперы

П. И. Чайковского, но с наследием великого земляка театру пришлось подождать: в 1960-е годы внимание постановочной группы сосредоточено на национальном репертуаре и оперетте, для которой была сформирована сильная труппа. Один за одним выходят спектакли по классике Кальмана, Штрауса, Легара, а также советских композиторов – Милютина, Листова, Мокроусова, Баснера, Богословского, Новикова. На сцене музыкально-драматического появляются большие популярные артисты – примадонна Юлия Ефремова и блестящий «фрачный» герой Вячеслав Нисковских. В 1968 году труппа пополнилась профессиональными артистами, вернувшимися в родной Ижевск после первого целевого набора в Ленинградскую консерваторию. Сергей Кудрявцев, Геннадий Городилов, Валерий Демин, Фаина Булдакова, Светлана Мартыанова – эти артисты высшей пробы на ближайшие десятилетия стали ядром творческого коллектива.

В 1960-е идет активное формирование и балетной труппы. Это время в



«Сильва», 1962 год

истории театра связано с именем балетмейстера Владимира Никитина. Его первая постановка на ижевской сцене — одноактный балет «Вальпургиева ночь» на музыку Гуно. К концу 1960-х в балетном репертуаре музыкально-драматического появилось несколько больших спектаклей — «Бахчисарайский фонтан», «Эсмеральда», а также детский балет «Доктор Айболит». Национальная тема в балете после «Италмас» нашла отражение еще в двух балетных постановках — «Сюльэм гур» («Легенда о любви») на музыку Корепанова-Камского и «Героической симфонии» (на музыку первой симфонии Германа Корепанова). Театральные историки отмечают, что в эти годы коллектив музыкально-драматического театра, где под руководством дирижеров Глеба Николаевича Бехтерева и Эриха Викторовича Розена осуществляются постановки произведений композиторов Удмуртии, переживает небывалую активность, а на традиционных фестивалях имени П. И. Чайковского все чаще звучат сочинения удмуртских авторов.



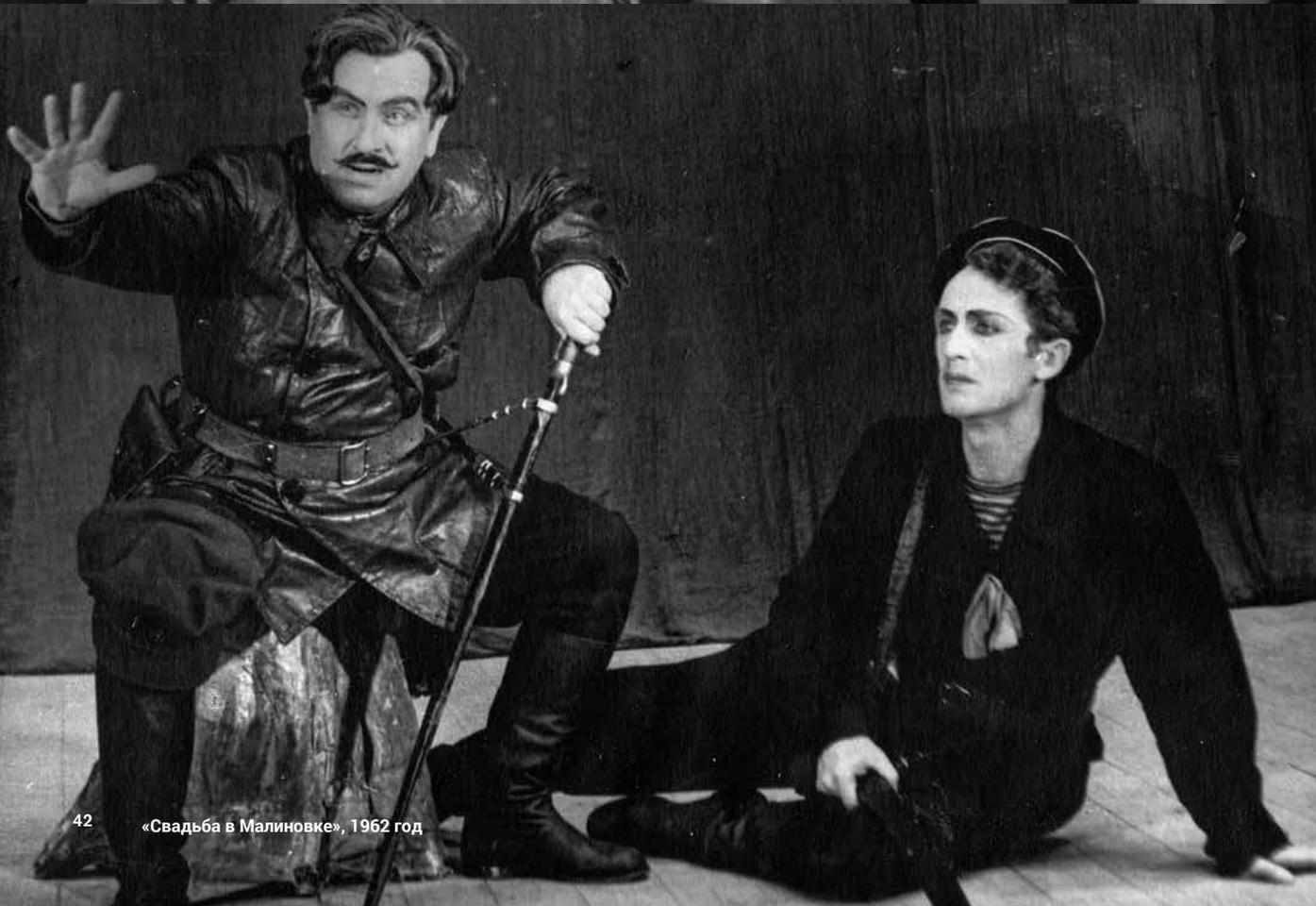
«Сильва», Эдвин — В. Нисковских, Сильва — С. Воронова, 1960 год



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО



«Холопка», 1962 год



«Свадьба в Малиновке», 1962 год

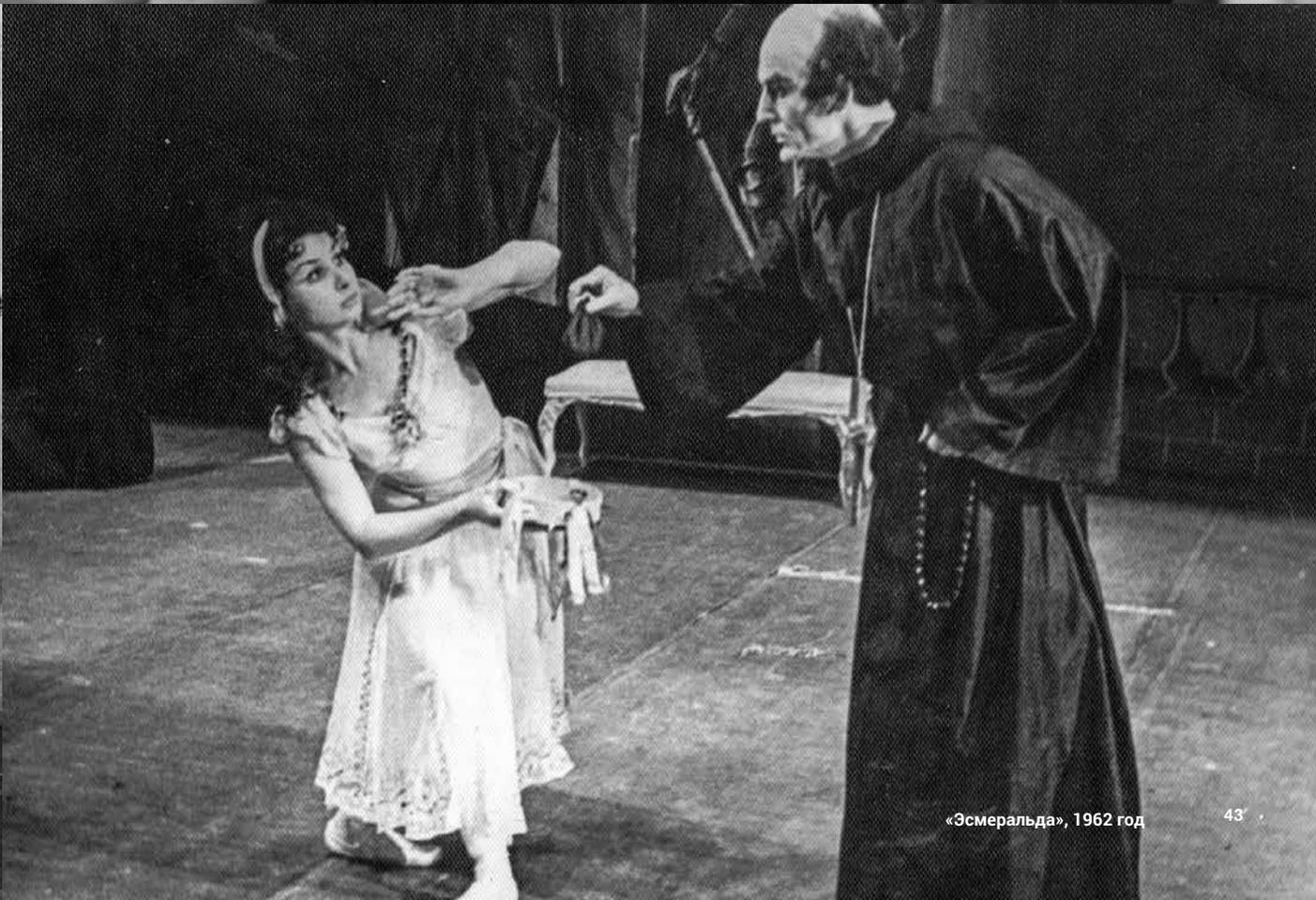




«Летучая мышь», 1959 год



«Марица», 1962 год



«Эсмеральда», 1962 год



ОБРЕТЕНИЕ САМОСТОЯТЕЛЬНОСТИ

«Бабий бунт», 1978 год

В 1970-е годы будущий Государственный театр оперы и балета им. П.И. Чайковского обрел свою самостоятельность. С момента основания театра, то есть практически 15 лет, под одной крышей на ул. Горького работали две труппы — оперная и драматическая, руководил которыми один директор. У артистов были общие гримерки — мужская и женская — и единый костюмерный цех, да и сами актеры играли на два поля, участвуя в постановках не по своему «профилю». В 1973 году постановлением Совета министров Удмуртии актеров оперетты и удмуртской драмы разделили и образовали два театра — Музыкальный театр Удмуртской АССР и Удмуртский драматический театр.

В этот период в репертуарной политике царствует оперетта (единственный балет того времени «Барышня и хулиган» Сергея Шмагина). Признанный знаток жанра Геннадий Веретенников, служивший в театре практически со дня его основания (в 1961 году после окончания режиссерских курсов в ГИТИСе назначен главным режиссером Удмуртского музыкально-драматического театра), ставит как классическую, так и совре-

менную оперетту. В те годы на сцене Музыкального театра идут легендарные спектакли: «Не прячь улыбку», «Черный дракон», «Проделки Ханумы», «Донна Люция, или Тетка Чарлея», «Свадьба в Малиновке», — собирающие аншлаги даже на сотом исполнении.

Ставить спектакли на сцене Музыкального театра Удмуртии приезжают приглашенные режиссеры. Особенно заметный вклад в репертуарный багаж внес Исая Фаликов — один из самых известных российских режиссеров, работавших в жанре оперетты. Исая Александрович поставил в Ижевске «Холопку», «Бабий бунт», «Королеву Чардаша». К слову, кальмановская «Королева Чардаша» (известная еще и как «Сильва») стала своеобразным мостом, связывающим три эпохи в истории театра. Впервые «Королева чардаша» появилась на афишах в год основания театра, в 1982 году эта оперетта была заново поставлена уже на сцене Музыкального театра, и сегодня «Королева чардаша» (в той же самой постановке Исая Фаликова) идет на сцене Государственного театра оперы и балета им. Чайковского, являясь одним из самых популярных

музыкальных спектаклей современного репертуара.

В 1970-е годы в актерском коллективе проявилась ансамблевость, труппа представляла собой единый сплав представителей разных исполнительских школ и поколений. К стоящим у истоков артистам добавились выпускники ленинградского училища, уральской и казанской консерваторий. Значительно вырос во всех смыслах и театральный оркестр.

«Театр начинается с оркестра», — утверждал Эрик Розен, главный дирижер Музыкального театра Удмуртии. Требовательный, резкий, Эрик Викторович заложил основы того оркестра, который сыграл важную роль в следующем десятилетии. Розен любил оперетту, чувствовал стиль, при нем оперетточный жанр достиг своего пика на ижевской сцене. Еще будучи студентом, в 1962 году Эрик Розен прошел по конкурсу на должность дирижера Музыкально-драматического театра, а с 1976 по 1983 год, будучи главным режиссером, поставил около 20 спектаклей на сцене Музыкального театра Удмуртской АССР.



«Мятеж», 1980 год

Дочь композитора Германа Корепанова, Наталья Корепанова, рассказывает:

– Помню Эрика Викторовича Розена, бывшего в то время главным дирижером музыкального театра. Именно он был и вдохновителем, и «погонялкой» композиторов Корепановых. Очень шумный, громкоголосый, невероятно талантливый музыкант, он постоянно был недоволен темпами сочинения. Ему хотелось все – и сразу. Буквально из-под носа, «с пылу и жару» выхватывал он каждый новый написанный номер и победно мчался на репетицию, чтобы уже на следующий день снова прийти с требованием продолжения. Мне кажется, что во многом благодаря ему опера («Мятеж», 1980 год – Прим. ред) была создана в рекордно короткие сроки. Хотя, конечно, я могу и ошибаться. На истину в последней инстанции я не претендую, пишу то, что помню и как помню. Для постановки оперы была приглашена режиссер московского музыкального театра им. Немировича-Данченко Ольга Тимофеевна Иванова. Она сумела уловить и дух эпохи, и настроение музыки – и смогла облечь их в яркие зрительные образы. Позже она говорила отцу, что сделала при постановке очень много интересных находок, которые потом смогла использовать в своей работе. И, действительно, когда через пару лет я поехала в Москву и, решив познакомиться с театром им. Немировича-Данченко, попала как раз на ее постановку оперы Т. Хренникова, я увидела кое-что из того, что так хорошо помнила по опере «Мятеж».

Сюжет оперы «Мятеж», написанной композитором Германом Корепановым в соавторстве с сыном Александром, связан с остро драматическими событиями Гражданской войны на территории Удмуртии – Ижевско-Воткинским антисоветским восстанием 1918 года. Премьера оперы «Мятеж» сопровождалась невиданными для провинции тех лет эффектными промо-мероприятиями: гостей спектакля встречали красноармейцы при полной амуниции – будёновки, шинели, винтовки, – фланирующие на конях, перед входом на тачанке красовался пулемет «Максим». В фойе была организована выставка с фотографиями периода Гражданской войны, плакатами и документами того же времени. Оперу «Мятеж» показали больше сорока раз, поставив своеобразный рекорд для полотна с таким «неразвлекательным» сюжетом (более того, многие учителя приводили школьников на оперу как на урок истории).



Создатели оперы «Мятеж», автор либретто Л. Корепанова, композиторы А. и Г. Корепановы, 1980 год



Эрик Викторович Розен



НОВЫЙ ДОМ

В 1984 году в жизни Музыкального театра Удмуртской АССР произошло знаковое событие — переезд в новое здание на Центральной площади. Обретение собственного дома послужило известным импульсом к переменам для всего творческого коллектива. У руля театра встала новая команда — режиссер Станислав Ключко, балетмейстер Галина Рубинская, директором был назначен композитор Геннадий Корепанов-Камский. Но, пожалуй, ведущую роль в судьбе театра на этом этапе сыграл Леонтий Вольф, занявший пост художественного руководителя и главного дирижера. Леонтий Вольф был самым молодым главным дирижером страны (на момент назначения ему было всего 28 лет), являлся членом творческой лаборатории дирижеров оперных театров Союза под руководством профессора, народного артиста СССР Ю. Х. Темирканова.

— Говорят, дирижирование — профессия второй половины жизни. Я отмечу, что дирижирование — это, прежде всего, руководство. То есть ваш вопрос перефразируем так: может ли руководитель быть молодым? Может! Недостаток в лице молодости со временем проходит, — говорил Леонтий Вольф в одном из своих интервью.

Дух перемен и грядущих побед, витавший в театре с приходом нового творческого руководства, уже к концу второго сезона вылился в грандиозный балет «Сотворение мира» на музыку Андрея Петрова, фактически открывший театру путь в новый мир. Команда, вставшая у руля, единогласно решила, что театру необходимы большие оперные и балетные спектакли.

— Оставив Челябинский театр, я уехал в Удмуртию, где возглавил Музыкальный театр, который постепенно стал переводить на рельсы театра оперы и балета. Так, на родине Чайковского впервые были поставлены его шедевры: опера «Евгений Онегин» и «Лебединое озеро», — пишет Леонтий Вольф в своих воспоминаниях.

Третий сезон в Музыкальном театре прошел под знаком абсолютных премьер. «Евгений Онегин» — первая классическая опера в истории театра. «Жизель» — первый классический балет в истории театра. «Сказки о богатыре Эйдаре» — первая национальная опера для детей. Набрал обороты, в четвертом сезоне театр ставит «Лебединое озеро» и «Заговор», в пятом — «Травиату».

За пять лет, что Леонтий Вольф занимал свой пост, он успел полностью переформатировать театр, став его главной движущей силой. Молодого главного дирижера отличало потрясающее творческое бесстрашие и колоссальное умение находить людей, которые нужны в данный момент театру. Леонтий Вольф в букваль-



«Евгений Онегин», 1986 год

ном смысле переманивал артистов из других театров. Так, в Ижевск приехали Юрий Шкляр, Виктор Сергеев, позже — Татьяна Силаева, Юрий Пуршев, Александр Димитров. В эти годы начинает свою деятельность в театре как хормейстер, а позднее как дирижер Лев Казберов. По приглашению Вольфа в театр приехала режиссер Лариса Химич. И если «Евгения Онегина» можно считать пробой пера, то опера «Травиата» — единственная большая совместная работа Вольфа и Химич — была сделана глубоко и современно. В начале 2000-х Химич вернулась в Ижевск еще раз, уже зрелым мастером, способным ставить легкие комедии, мюзиклы, философские оперные спектакли.

Артисты балета в этот период росли под крылом твердого и вдумчивого руководителя — балетмейстера Галины Рубинской. Оригинальным почерком этого

хореографа отмечены не только балетные спектакли. На постановку балетов «Жизель» и «Лебединое озеро» она пригласила балетмейстера Софью Тулубьеву — одного из самых глубоких знатоков классического наследия, следующую лучшим традициям ленинградской школы классического танца. Галина Рубинская стремилась создать сильную труппу, собирая не только интересных артистов, но и педагогов-репетиторов. В 1980-е в театр приходят Оксана Бутева, Светлана и Сергей Яценко, Татьяна Михайлова, Владимир Морозков, Николай Сомов, Ольга Фадеева, Илюс Якупов. На главные партии в театре был двойной и даже тройной состав солистов — Татьяна Ипполитова, Галина Санина, Иван Токмаков, Андрей Сапаев, Андрей Булдаков. В конце 1980-х приезжает Марина Кузнецова и становится звездой ижевской сцены.

ДЕЛО ЖИЗНИ

Кто бы мне тогда сказал, что войдя в ту аудиторию, я связываю себя с этим человеком навсегда (Арнольд Михайлович Кац, основатель, художественный руководитель и главный дирижер Симфонического оркестра Новосибирской филармонии, один из учителей Леонтия Вольфа – Прим. ред.). Кто бы мне поведал, что профессия, которую я избираю, окажется настолько же фантастически потрясающей, насколько и неимоверно трудной, настолько же благородной и благодарной, насколько и проклятой, в такой же степени исполненной радости, в какой и тревожных дум и переживаний. Гром не грянул и ничей глас не раздался и не просветил меня в отношении моего будущего. Полон внутреннего трепета и какой-то радости по неведомому мне грядущему, я переступил порог класса Каца.

Валерий, подойдя к учителю, деликатно представил меня (оказывается, как я узнал позже, он уже предварительно рассказал о моем желании Арнольду Михайловичу) – и тот моментально спросил меня: «Хочешь стать дирижером?» На мой утвердительный ответ он тут же, указывая на всех присутствующих, громким голосом сказал: «Сегодня все хотят стать дирижерами» – и продолжил вопрошать меня: «А слух у тебя абсолютный?»

Я, немного смутившись, ответил «Да» и сразу же получил характерное для Каца замечательное охлаждение: «Ну, это еще ничего не значит». Потом он указал мне на свободный стул, пригласив жестом сесть. Прописка состоялась. Обряд посвящения прошел с миром.

РАБОТА НАД СОБОЙ

Помню, уже после занятий в классе я часами простаивал дома перед зеркалом, тщательно выверяя, выстраивая и отшлифовывая тот или иной жест, пока он не становился со временем естественной частью моих навыков. Прочитав «Работу актера над собой» Станиславского, примерно тогда же, в начале своего творческого пути, я четко уяснил для себя, что легким он не будет. Константин Сергеевич точно обозначил развитие в искусстве: сложное должно превратиться в легкое, легкое – в обычное, а обычное – в приятное. Поначалу мне и вправду было трудно, но я старался преодолеть как физическую боль (развивались новые мышцы, никогда ранее не задействованные), так, и непреходящую скуку («Труден первый шаг и скучен первый путь»). Потом я стал замечать, что из нескольких часов, уделяемых мною на занятия, несколько минут стали приносить мне удовольствие, тем самым вдохновляя меня на следующие шаги. Постепенно отведенное для занятий время все более и более заполнялось радостью постижения и удовлетворением умения и познания. Дальше – больше, – процесс пошел.



дирижер Леонтий Вольф

ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С ОРКЕСТРОМ

3 июля 1978 года я принял участие в конкурсе «Работа с оркестром» с детищем Каца. В программе был гениальный Шуберт, – I часть его 8-й симфонии «Неоконченной». Тщательно выучив ее и предварительно неоднократно показавшись у придирчивого учителя в классе, я более-менее бодро поднялся на сцену – святая святых, которая была знакома мне годами, но лишь со стороны зала. Мысленно проговорив про себя, как молитву-заклинание, слова Арнольда Михайловича «В оркестре нет никаких трудностей: нажал кнопку, и они играют», я поднял руки, и... поплыла Музыка.

Басы высказали свою сумрачно-скорбную, вопрошающую фразу. Прощальным *pizzicato* благословили туманную дымку скрипок, и море музыки, переливающееся всеми красками цветов и звуков, обволокло меня, увлекло в мир неземных ощущений, где полная невыразимой печали проникновенная тема гобоя, находящая поддержку в унисоне с кларнетом, прерывается взрывами отчаяния остальных духовых, где появившаяся благородная, но еще как бы не решающаяся сразу противостоять вселенной тоске, тема виолончелей мягко филируется и уходит, предоставив право голоса более светлому регистру скрипок, трепетно замирающих, повисающих в воздухе и окончательно немеющих. Когда даже пустой такт паузы обнажен настолько, что кажется, сама тишина звучит и вдруг трагически разрушается оглушающим аккордом, с неимоверной силой обрушенным на нее всем оркестром. И бывшие робкими, все более и более задышающиеся синкопы. И трансформация безмятежного образа, с каждой секундой приобретающая волевой характер. И властные аккорды, венчающие часть...

Я не помнил, как сошел со сцены. Мой друг Валерий Бибикив, с которым мы на

кануне много беседовали и разбирали сочинение буквально по тактам, поинтересовался по поводу моих ощущений, и я что-то прошептал ему про наслаждение, ни с чем не сравнимое, оставляющее далеко позади прекрасный пол. Арнольд Михайлович сказал, что есть «проблема формирования звучности!...». А я понял окончательно, что это – мое, что я буду Дирижером. И чуть позже услышал благословенные слова учителя в свой адрес: «Дирижером будешь... раз так стремишься!»

УРОК ФИЛИГРАННОСТИ

В какой-то момент, как обычно прервав исполнение студента, Кац решил объяснить суть сочинения («Травиата» Верди) – Прим. ред.) и сделал это на «высокой пронзительной ноте». Он сказал: «Первый ауфтакт можно тянуть хоть целый час, закрыть глаза и тянуть...»

По-моему, потрясающе проникновенное замечание учителя к этой искренней музыке. Почему-то пришли сейчас на ум строчки Пастернака «Соловьи же заводят глаза с содроганьем, Осушая по капле ночной небосвод». Когда я ставил «Травиату» в Ижевске, то памятуя о «закрытых глазах» Каца, попросил оркестр выучить на память первые 16 тактов вступления. Маленький фонарик, зажатый в моей правой руке, не был виден зрителю, но, просвечивая через ладонь, служил достаточным путеводным огоньком для артистов оркестра. И когда при полной темноте в зрительном зале зарождались заоблачные звуки, то эффект был ошеломляющим. Особенно когда на сцене появлялась одинокая, тусклая свеча, своим трепетным светом олицетворявшая беззащитность и обреченность главной героини. Режиссером спектакля была талантливая Лариса Химич.

Вольф Л. Мой Учитель. Симфония Любви. *Amoroso sentimente e tempestoso candidamente* // Еврейская старина. 2012. № 2.



В СТАТУСЕ ОПЕРНОГО ТЕАТРА

В 1993 году Музыкальный театр получает новый высокий статус оперного театра, определивший всю дальнейшую парадигму развития не только самой театральной площадки, но и академической музыкальной культуры в регионе.

— С момента преобразования музыкального театра в Государственный театр оперы и балета Удмуртской Республики прошло уже 25 лет, но я помню, как тогда мне все говорили: зачем ты это делаешь? Зачем тут оперный театр? — вспоминает Аверьян Трофимович Христофоров, занимавший тогда пост заместителя министра культуры Удмуртии.

— А я отвечал, что оперный театр — это совсем иная категория возможностей для творческого коллектива. И если мы это сделаем, то весь регион сможет пойти дальше. Конечно, мы шли эмпирическим путем, было сложно создавать базу для работы оперного театра, ведь у нас нет собственной консерватории, и вообще профессиональных учебных заведений, кроме музыкального колледжа. Но мы заявили работу музыкального колледжа по консерваторской программе, открыли факультет искусств. Просто потому, что в руководящем составе всегда надо иметь людей, понимающих значение театра в жизни человека.

Разумеется, «перевод» в ранг оперного театра решался не только лишь директивой сверху. В самом театре сложилось четкое понимание, что хотя и легкий жанр скорее сможет обеспечить кассовые сборы в эти непростые вре-

мена, но возврат к главенству оперетты в репертуаре означает только одно — сдачу завоеванных позиций. Для театра такое «развитие» событий было, конечно, неприемлемо. И хотя в народе ходила злая шутка «театр одной оперы, и одного балета», скептикам пришлось замолчать и достаточно быстро.

В начале 1990-х приезжает художник Владислав Анисенков. Сначала речь шла об одной постановке, но судьба распорядилась иначе. С тех пор все спектакли, поставленные на ижевской сцене, несут печать художественной личности Анисенкова. В эти же годы приходит дирижер Николай Роготнев, начинает свою деятельность хормейстер Людмила Елисеева. Новая творческая команда, сыгравшая важную роль в становлении именно оперного театра, продолжает и сегодня совершать подвиги во имя театрального искусства.

Наиболее яркими достижениями в 1990-е годы театр обязан трем профессорам петербургской консерватории. Артур Почиковский поставил на ижевской сцене «Севильского цирюльника», «Русалку» и вторую редакцию оперы-балета «Чипчирган», Алексей Степанюк – «Пиковую даму». Самые важные работы Виктора Гончаренко – «Алеко» и «Флория Тоска» (причем «Флория Тоска» стала первой оперой на языке оригинала, поставленной в Ижевске).

Главным дирижером более 10 лет был Сергей Разенков, он же выступал в роли музыкального руководителя всех крупных оперных и балетных проектов. В этот период расцветает талант Татьяны Силаевой. Начинает карьеру Александра Шулятьева. Приходят солисты Светлана Мельникова, Дмитрий Шиврин, Людмила и Сергей Пуршевы. На сцене идет классическая «Марица» в постановке Игоря Меркулова, «Дамских дел мастер» в постановке Виктора Гончаренко в жанре народной комедии. Появляются оперетты «Фиалка Монмартра» и «Прекрасная Елена».

Балетная труппа переживает нелегкие времена, но периодически возникают интересные проекты с приезжими балетмейстерами. Станислав Колесник переносит на ижевскую сцену балет «Анюта», известный хореограф Олег Игнатьев ставит свою версию балета «Собор Парижской Богоматери». Но основная нагрузка по сохранению коллектива ложится на Марину Кузнецову: прима-балерина исполняет все ведущие партии, является педагогом-репетитором и сама ставит спектакли, в частности старинный балет «Коппелия», чуть позже, в 2000-е, «Бахчисарайский фонтан».

Десятилетие напряженной работы и постепенного обретения уверенности в силах заканчивается постановкой «Пиковой дамы». Это был рывок, который дался театру напряжением всех сил. Но он вывел коллектив на новый уровень. Всего через два года после премьеры предложение исполнить партию в опере приняла Елена Образцова. Это означало, что удмуртский театр появился на оперной карте России.



«Пиковая дама» (постановка 2000 года)



Когда в Ижевск в начале 1990-х приехал художник Владислав Анисенков, речь шла об одной постановке. Но судьба распорядилась иначе, и с тех пор все спектакли, поставленные в театре, несут печать художественной личности Анисенкова. Именно с его деятельным участием в новоявленном театре оперы и балета были сформированы художественный, пошивочный, бутафорский цеха и вся художественно-постановочная часть. Все современные сложнейшие задачи постановочного плана нынешнего существования театра в основе своей опираются на начинания Владислава Анатольевича Анисенкова.

Владислав Анисенков,
главный художник Театра оперы и балета Удмуртской Республики (с 1992 года)
Заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики (1999)
Заслуженный художник Российской Федерации (2006)



ОПЕРНЫЙ ТЕАТР. НОВОЕ ВРЕМЯ

В 2000 году пост директора заняла Анэтта Петровна Сидорова, театр стал притягивать новых людей — артистов, постановщиков, спонсоров. Первым в Ижевск приехал известный московский балетмейстер Борис Мягков, который сразу же поставил свою достаточно необычную версию балета «Щелкунчик», потом закрыл «старое» «Лебединое озеро» и сделал новую постановку этого балета. Через месяц после премьеры труппа театра выступала на IV летнем балетном фестивале в Москве. Через полгода были гастрольные поездки в Китае — балеты Чайковского были показаны почти 40 раз, в том числе в Шанхае и Пекине.

Продолжилось сотрудничество с петербургским режиссером Алексеем Степанюком, которого пригласили на постановку оперы «Кармен». К постановке оперетт «Женихи» и «Прекрасная Галатея» привлекли режиссера Влади-

мира Николаева и хореографа Татьяну Константинову из Московского театра оперетты. В театр приезжают Елена Образцова, Юрий Марусин, Фаут Мансуров и другие звезды российской сцены.

Во второй половине 2000-х к руководству театром пришел директор Александр Галушко. Это время интересно экспериментальными постановками. Спектакль «Камо грядеши» на основе опер П. Масканьи (режиссер Лариса Химич) — единственный в истории театра опыт актуализации классики. Опера «Риголетто» (режиссеры Марина Голякова и Виктория Сысоева) исполнялась в камерном пространстве, перед зрителями, находившимися прямо на сцене.

Среди оперных постановок возвышается раритетная «Норма». Эта опера Беллини редко ставится в России. Вдохновенное прочтение сложнейшей партитуры дирижером Вячеславом Прасоло-



Лариса Химич



вым было поддержано великолепным ансамблем артистов — Татьяной Силаевой, Ириной Самойловой и Дмитрием Шивриным.

В эти годы появилось целое созвездие молодых певцов. Судьбы их сложились по-разному, но в те годы они пели на ижевской сцене вместе: Максим Гаврилов, Наталья Ярхова, Владислав Емелин, Наталья Ермакова, Эльвира Сержантова, Иван Ардашев, Наталья Елисеева, Ольга Соловьева.

Еще в 1990-е балетная труппа пополнилась учениками выдающегося педагога, балетмейстера, ученого Игоря Есаулова. Специально для ижевского театра он подготовил курс на базе республиканского училища культуры. Наталья Коробейникова, Сергей Павлов, Сергей Татаркин, Елена Казанцева, а также представители других хореографических школ — Максим Мельников,





«Ромео и Джульетта. XX век», 2007 год

Роман Петров — именно эти артисты становятся лидерами коллектива.

В середине 2000 годов на пост главного балетмейстера приходит Николай Маркелов, его первые страницы в биографии театра раскрашены тремя авторскими балетами: «Унесенные ветром», «Не ревнуй меня к Бродвею», «Ромео и Джульетта. XX век». Строго академичная «Спящая красавица» в постановке Маркелова завершила триаду балетов Чайковского на ижевской сцене.

В 2010-м директором стала Инна Галушко, начался новый период в жизни театра. Уже в 2013 году театр смог уйти на долгожданную реконструкцию, открывшую постановочной группе новые технологические возможности и давшую современные инструменты работы всему творческому и техническому коллективу театра. Несмотря на почти два года работы труппы в гастрольном режиме, творче-

ский коллектив театра был сохранен, более того — состав маститых артистов пополнился выпускниками консерваторий. В театр пришли Юлия Ковалева, Алла Захарова, Ксения Долотова, Иван Слепухов, Дмитрий Никитин. В этот период расцветает талант удивительной балерины Эйми О'Донохью родом из Японии.

Открытие театра после реконструкции состоялось 30 марта 2015 года. Зрителям был представлен новый балет «Лебединое озеро» в постановке Николая Маркелова. Театру было присвоено имя П. И. Чайковского. Последовавшая за этим премьера оперы «Евгений Онегин» в постановке Филиппа Разенкова увенчала празднование юбилейного года Чайковского и подтвердила готовность коллектива войти в высшую лигу российских оперных театров. С каждым годом после реконструкции Государственный театр оперы и балета Удмурт-

ской республики отважно повышает планку. Масштабный, грандиозный, потрясающий — так все чаще говорят о его спектаклях. Оперы «Аида» и «Турандот», «Град Китеж» и «Юнона и Авось», балеты «Дон Кихот» и «Баядерка». Театр не боится обращаться к сложному материалу, демонстрируя глубокое и тонкое его прочтение. В Ижевск все чаще приезжают гости — своей становится итальянская певица Кьяра Таиджи. На сцене выступают Марио Маланини, Росанна Потенца, Франческо Цингарелло, Мауро Аугустино, Кармело Карузо, маэстро Леонардо Квадрини. За полувековую историю театром пройден путь обретения своего творческого лица. Сегодня Государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского находится в центре всех значимых событий культурной жизни республики, он востребован зрителем, спектакли идут при полных залах.





«МЫ ВЕРНУЛИ ДОВЕРИЕ ПУБЛИКИ»

На вопрос о том, как буквально за несколько лет превратить провинциальный театр в одну из ведущих оперных площадок страны, способную соревноваться с центральными сценами, Инна Галушко, директор Театра оперы и балета им. Чайковского, замечает, что в любой ситуации всегда есть доля везения, но кроме того – усердная работа всего творческого и административного коллектива.



Инна Галушко, директор Государственного театра оперы и балета Удмуртской Республики, заслуженный работник культуры Удмуртской Республики

– Подобралась команда единомышленников, подошло время реконструкции театра, и все звезды сложились так, чтобы мы начали активно работать над репертуаром, над обновлением труппы, и чтобы начали ставить себе другие задачи, гораздо более амбициозные, чем может позволить провинциальный театр, – поясняет Инна Леонидовна. – Все наши премьеры последних пяти лет настолько яркие и современные! Достигнуто это не только с помощью творческого потенциала, но и технических средств, появившихся после реконструкции. Коллектив находится в постоянной работе: заканчивая одно произведение, приступаем к новому – буквально некогда отдыхать. И я очень рада, что в театр вернулись зрители! Прошел определенный период, и сейчас на знаковые спектакли билеты невозможно купить уже за два-три месяца. У нас закрепилась практика почти на каждый спектакль приглашать артистов со стороны, в том числе и из столичных театров, но самое главное, что и приглашенные артисты удивлены и качеством наших постановок, и

нашим грамотным и благодарным зрителем. Ну а полные залы удивляют вообще всех.

– Инна Леонидовна, в вашем театре нет художественного руководителя, вопросы репертуарной политики, развития театра обсуждаются коллегиально. Был ли в вашей практике опыт, когда идея будущей постановки принадлежала вам?

– Да, действительно, в нашем театре каждый – главный балетмейстер, главный дирижер, главный хормейстер – отвечает за свое направление, но все мы входим в художественный совет театра. И да, я помню, как настойчиво предлагала к постановке «Аиду» Верди. Это было еще до реконструкции, в 2011 году, практически сразу же после того как я пришла сюда на пост директора. Так вот – я очень настаивала на «Аиде», а большая часть худсовета была уверена, что нам здесь этот спектакль не поставить, что это просто неподъемный пласт. В результате же получилась очень яркая мощная поста-

новка, на основе которой родился спектакль «История Египта» для детской аудитории. «Аида» шла на нашей сцене много раз, в том числе и в итальянской «версии», когда за дирижерский пульт встал маэстро Леонардо Квадрини, а главные партии исполнили звезды европейской оперы: в роли Радамеса выступил тенор Марио Маланини (солист «Ла Скала», Римской оперы, лондонского «Ковент-Гардена» и пр., который за свою жизнь спел эту партию около 200 раз), в роли Аиды – Кьяра Таиджи (золотое сопрано Италии, дива театра «Ла Скала»). И я рада, что не ошиблась в своей идее. Да, некоторые планы нашей административной и творческой группы нередко кажутся сумасшедшими, но – глаза боятся, а руки делают! Пока у нас не было ни одного промаха, ничего смешного, что случается, когда постановщики не смогли допрыгнуть до планки, которую сами и поставили. Наш театр берется за сложные, очень интересные проекты, на которые зритель приходит с детьми и большими компаниями друзей. Мы вернули доверие публики.





– В республике сейчас реализуется федеральный проект «Большие гастроли». Участвует ли в нем ваш театр?

– В этом году мы подали заявку в первый раз, но, скажу честно, я не очень уверена в целесообразности этого проекта в реалиях театра оперы и балета. Насколько мне известно, в других регионах, участвующих в этом проекте, организация гастролей дотируется из бюджетов разного уровня, у нас же – оплачивается только транспорт. Чтобы вывезти наш полноценный спектакль на гастроли, нужно около 1,5 миллиона рублей, и мне очень жаль этих денег, потому что на них мы можем выпустить новую постановку. Мы хотим принять участие в федеральном гастрольном проекте, но на данный момент это для нас нерентабельно. Нам все время приводят в пример другие удмуртские театры, которые много гастролируют, но им нужно организовать выезд максимум 20 человек. Мы же, например, в прошлом году вывозили в Йошкар-Олу оперу «Турандот»: 200 человек артистов и технических специалистов, две восьмиметровые фуры под оборудование и четыре автобуса. На гастрольную площадку мы фактически привезли весь свой театр!

До театра я работала директором симфонического оркестра Удмуртии, и 20 лет ежегодно на два-три месяца возила оркестр за границу – Италия, Испания. Я как никто другой понимаю, насколько нужны гастроли, потому как в жизни реально появляется совершенно новый стимул, творческий обмен расширяет кругозор, дает артистам возможность расти. Но здесь и сейчас объективная реальность такова, что гастроли оперного театра ограничены административными возможностями, ну и мы, конечно, большие очень.

– К слову, о симфоническом оркестре театра оперы и балета. В прошлом сезоне стартовал проект, в котором оркестр выступает самостоятельно, вне постановочного процесса.

– В нецентральных городах всегда ощущается нехватка музыкантов, артистов, поэтому создать такой достойный работоспособный коллектив, который ценят и признают везде, – большая заслуга главного дирижера. Да даже половина рецензии Матусевича на «Град Китеж» была посвящена оркестру, а это дорогого стоит! Этот критик оркестры, как орешки, расцел-

«Аида», Кьяра Таиджи, Марио Маланини, 2012 год



«Лебединое озеро», 2015 год



кивает в своих статьях и легко может проехаться даже по выступлению Гергиева.

Много лет Николай Серафимович Роготнев дирижировал двумя симфоническими коллективами – оркестром Удмуртской Республики и театра оперы и балета. К сожалению, с республиканским оркестром ему пришлось расстаться, но мы поддержали Николая Серафимовича в желании быть с музыкой не только в рамках работы над спектаклями и запустили проект симфонических променад-конcertов. Мы уже зарядились абонементом на следующий сезон – в музыкальной, содержательной, концептуальной, художественной части программа полностью готова. И поскольку это все происходит на театральной сцене, симфонический жанр, конечно, будет очень украшен и разнообразен хореографией, хоровыми номерами, выступлениями солистов оперы.

– Инна Леонидовна, здание вашего театра в сравнении со многими другими возведено относительно недавно – всего 30 лет прошло, а уже проведена реконструкция. В современных реалиях это большое везение.

– Я настолько рада! Вы знаете, возвращение публики в театр сегодня во многом зависит от комфорта. Сначала мы констатировали, что первый ощутимый приток зрителей был связан с тем самым зрительским любопытством, потом зритель оценил комфорт и красоту нашего зала, потом – невероятно выросший уровень наших спектаклей. Наш театр входит в Ассоциацию музыкальных театров ПФО, поэтому мне известно, что ситуация по финансированию везде примерно одинаковая. И, возможно, я выскажусь не очень корректно по отношению к коллегам, но после совместных мероприятий уровень нашего театра действительно признан очень высоким, в том числе и по техническому оснащению. Наш технический арсенал сейчас позволяет ставить более яркие, мощные, масштабные, громкие, сложные проекты, на которых всегда аншлаги. В театр сначала с большим удивлением, а потом с большим удовольствием вернулись те, для кого когда-то высидеть оперу или балет было каторгой и наказанием. А сейчас они открывают это великое искусство заново и ведут знакомить с ним своих детей и внуков.

Концертная программа «Viva Opera», Кьяра Таиджи и дирижер театра оперы и балета Николай Роготнев, 2017 год



«Лебединое озеро», 2015 год



«Лебединое озеро», 2015 год





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

«ЭТОТ ГОРОД И ЭТОТ ТЕАТР СТАЛИ КУЛЬМИНАЦИЕЙ МОЕЙ ЖИЗНИ»

Николай Маркелов,
главный балетмейстер Государственного театра оперы и балета Удмуртской Республики,
заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР
ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМ. ЧАЙКОВСКОГО СВОЮ ЖИЗНЬ
В ИЖЕВСКЕ МЫСЛИТ В СРАВНЕНИИ
С ВАГНЕРОМ И ЕГО ТЕАТРОМ В БАЙРЕЙТЕ.
БОЛЬШЕ 12 ЛЕТ НАЗАД НИКОЛАЙ МАРКЕЛОВ
ПРИЕХАЛ В УДМУРТИЮ И ОСТАЛСЯ – ЗДЕСЬ
ОН СОЗДАЕТ ТЕАТР-ФЛАГМАН, ТЕАТР-ЛОКОМОТИВ,
КОТОРЫЙ ПОДНИМАЕТ СТАТУС ТЕАТРАЛЬНО-
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В РЕГИОНЕ.
«ТАК ЕСТЬ, И ТАК ДОЛЖНО БЫТЬ, –
ГОВОРИТ НИКОЛАЙ ИГОРЕВИЧ, –
ПОТОМУ ЧТО ОПЕРНЫЙ ТЕАТР – ЭТО ГОЛОВА,
ВОКРУГ КОТОРОЙ СТРОИТСЯ МУЗЫКАЛЬНОЕ
СООБЩЕСТВО, ЗДЕСЬ СОСРЕДОТОЧЕНЫ ГЛАВНЫЕ
ТВОРЧЕСКИЕ ГРУППЫ АКАДЕМИЧЕСКОГО
УРОВНЯ».

– Но так, конечно, не было, когда я приехал, – продолжает Николай Маркелов. – Сейчас театр – это отреставрированный зал, в репертуаре мировые шедевры. Но чтобы к этому прийти, необходимо долго и кропотливо работать. Ведь можно взять любое название, но с ним не справиться. Когда я приехал, меня многие упрекали в том, что начал заниматься современной хореографией. Почему? Потому что тогда в театре не было такого оркестра, по сути не было и труппы – всего 30 человек, которые не были выучены в профессиональных училищах. Поэтому появились спектакли «Унесенные ветром», «Не ревнуй меня к Бродвею» – более простые в плане хореографии, без особой опоры на классический танец, под фонограмму, но с использованием максимального количества технических возможностей, которые тогда у нас были.

Позже была создана хореографическая школа при театре, и сейчас мы сами учим, и приглашаем, и можем ставить спектакли серьезного классического наследия. И первые ласточ-



«Баядерка», 2017 год

ки – «Спящая красавица», «Лебединое озеро», «Баядерка», впереди – «Корсар». Постановки, на которых строится классический театр и растет труппа. Конечно же, чтобы пойти на такие спектакли, нужен полноценный оркестр, потому что театр оперы и балета все-таки начинается с музыки. Состав оркестра определяет качество и уровень звучания, задумку композитора, и с приходом Николая Серафимовича Роготнева оркестр зазвучал совершенно по-другому.

Очень важно, что в театре была проведена реконструкция, благодаря чему мы сейчас имеем такие технические возможности, каких не имеют крупные театры оперы и балета с более старыми традициями. Мы же входим по техническому оснащению в десятку оперных театров страны.

Оперный театр должен быть флагманом и гордостью республики во все времена. Вспомните, куда вели иностранные делегации даже при «Железном занавесе»? В Большой театр. Мы живем в непростое время, время санк-

ций, ограничений, запретов. Запрещают все, но не русский балет. Соглашусь с Валерием Гергиевым: сегодня со всем остальным миром нас могут связывать только послы нашей классической музыкальной культуры, которые показывают на Западе всю ее силу. Эту планку мы держим на мировом уровне, потому что таких театров, как у нас, на Западе попросту нет. Наша большая российская гордость, что в провинции, в городах не с миллионным населением, есть репертуарные театры оперы и балета, и зрители в течение года могут видеть совершенно разные постановки.

– К вопросу о репертуарной политике. В афише последних сезонов такие названия, что и в столичных театрах ставились считаное количество раз: «Турандот», «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии»...

– Да, нужно идти дальше. Первый круг спектаклей – и балетных, и оперных, – являющихся хитами всех времен и народов, у нас уже поставлен.

И сейчас я могу сказать, что начинается время непростого преодоления. Даже в театре не все готовы к таким названиям, потому что эти спектакли являются сложными и для исполнения, и для восприятия – а потому открывают уже второй контур, и третий, и так до бесконечности. Мы сейчас делаем спектакли, которые уже вписаны в историю. Когда я это говорю своим коллегам, некоторые смеются, но это так, это летопись, страница истории: «В 2018 году театр поставил «Град Китеж». Ценно то, что многие восприняли постановку неоднозначно, потому что на самом деле такие произведения никому не обязаны и никого не спрашивают, понравились они или нет. Они являются собой колосс, и до них нужно дотягиваться и понимать, что великий композитор в своем великом произведении хотел сказать.

Для меня стала очень важной статья музыкального критика Александра Матусевича, которого мы очень боялись как человека скрупулезного и очень сведущего в творчестве



Сцена из оперы «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», 2018 год

Римского-Корсакова. Одни названия его критических заметок чего стоят. Про постановку Большого театра – «Сказание о непонятном граде», «Садко» саратовской оперы – «Увезу тебя я в тундру». Мы думали, что критика будет жесткой, но получили справедливую профессиональную оценку за то, что были по-настоящему честны. И самая главная мысль в этой статье в том, что этим спектаклем театр сам себя приподнял на следующий уровень развития. Вот это главное. Должны быть в репертуаре такие произведения, как «кошки» у альпинистов, которыми цепляются за скалы и подтягиваются выше. Много пессимистов и внутри нашего театра, но я считаю, что мы должны продолжать, помимо линии легких спектаклей (которые веселят и радуют зрителя и всегда идут на ура, как та же «Звезда Востока»), стремиться и к таким произведениям, которые нужно разгадывать, вдумываться в них, чтобы научить думать и зрителя. Такие названия, как прокофьевский цикл балетов «Ромео и Джульетта», «Золушка», «Каменный цветок», конечно, впереди.

– **А в опере? Сегодня театр играет не один десяток названий, и практически все – бесспорная классика.**

– В репертуаре нужны постановки различных авторов и временных отрезков. Нам нужно петь на разных языках и в разных стилях. Так же и в балете – классические спектакли должны перемежаться с современными. Сейчас, конечно, большой крен в классику, потому что труппа может, но в будущем планируем ставить и современные спектакли. «Китеж» и «Турандот» не просто так взятые с полки партитуры, это был мучительный и долгий процесс, названия жили и ждали момента.

Меня сейчас увлекает музыка XX века. Есть ряд произведений, которые хочется сделать, и есть жажда постановочного процесса. Конечно, это опера Шостаковича «Катерина Измайлова», изначально скандальное произведение, и все мы помним ту разгромную статью «Сумбур вместо музыки» и запрет на постановку. Но это опять-таки произведение, заставляющее ду-

мать. Абсолютно гениальная музыка! И эта музыка живет во мне с 1998 года, когда дирижер Юрий Кочнев пошел на эксперимент и поставил в саратовском оперном театре «Катерину Измайлову». Я был на репетициях, практически на всех спектаклях – настолько меня эта сложная музыка покорила и взбудоражила. Насколько сильна по своему энергетическому воздействию эта партитура! Потрясающий оркестр, и какая тема – опять-таки русская, но в таком интимном моменте, когда человеческое одиночество и беспросветное существование в российской глубинке превращают человека в зверя.

– **Николай Игоревич, после Саратовского хореографического училища, после работы в петербургских театрах как вы вообще оказались в Удмуртии? И самое главное – почему остались?**

– Учился в Академии русского балета уже на отделении «Режиссура хореографии», делал постановки в Саратовском хореографическом училище, и в общем-то

ничего значительного не происходило, и дело к диплому – нужно ставить спектакль. Предложений не было, но случилось так, что руководитель курса Марина Николаевна Кузнецова предложила сделать постановку в Ижевске. Когда я приехал сюда, тут все было, так скажем, трудно. Труппа была слабая, но каким-то образом ребята пошли за мной, произошёл контакт, и у нас получился очень достойный результат. А потом предложили возглавить театр. Первое время был больше в Петербурге – меньше здесь, потом уравнилось, и сейчас большую часть времени я здесь. И тут сработал такой момент: без этого театра я не могу, он оказался центром моей жизни. Я могу с закрытыми глазами смотреть на весь город, который, конечно, не может конкурировать с Петербургом, но именно этот город и этот театр стали кульминацией всей моей жизни. Это и мое взросление, и мои же университеты. Здесь я обрел и соратников, здесь я сам стал обучаться, потому что многого не знал. И я очень благодарен театру и людям, которые помогали.

Конечно, у меня есть постановки, я ставлю и в других городах – в Астане, в Йошкар-Оле. Но здесь у меня есть театр, который уже знает, что ты хочешь. Это касается не только артистов, но и технических цехов. Здесь настолько все уже сложено и подчиняется общим идеям, что можно говорить: наш театр – единый организм и в творческом, и в художественном, и в техническом планах. И наконец-то найден художник-сценограф! Я давно ждал такого художника, как Сергей Новиков, с кем на 100% можешь выразить свою мысль. Могу сказать, что, конечно, это взаимное обогащение, но все-таки для меня это большое счастье.

– Уже в двух постановках вы выступили в новом для себя амплуа режиссера оперы. Мы с вами ранее уже обсуждали такое явление, как «режопера» и то, что вообще участие режиссера в оперном полотне – современный тренд, потому как по сути все, чем должен заниматься режиссер, прописывал сам композитор. Сейчас же в режиссерской опере мы зачастую наблюдаем порой, мягко говоря, неоднозначные интерпретации авторских полотен, создающие известный информационный шум. Вы же на этом фоне – приверженец классических канонов, работаете на уровне метафор, символов с очень деликатным подходом к материалу. У вас не было соблазна оставить себя в веках грандиозной бессмыслицей?

– Я человек очень музыкальный, поэтому не могу позволить себе, как многие режиссеры, перечеркнуть всю задумку

композитора. Вы правильно сказали: остаться в веках какой-то бессмыслицей. Не за тем композиторы кровью писали свои партитуры, чтобы над ними издеваться. Я люблю концепцию, и она может быть порой сумасшедшей, но она должна работать на мысль композитора. И не люблю направление «смерть театру», когда все назло, переворачивается, перекручивается только для того, чтобы создать ажиотаж вокруг своего имени, когда вся оперная постановка задумана, чтобы запомнили имя режиссера. Все-таки режиссер должен остаться в тени – приложить весь свой талант, чтобы заинтересовать, дать зрителю ключ, с которым тот сможет открыть сложный оперный жанр.

И, конечно, к каждому произведению я подхожу с точки зрения музыкальной идеи, музыкального наития, кроме того, мы с Сергеем Новиковым – символисты, уводим зрителя в миры, которые подсказывают и ведут. Будучи балетмейстером, я использую пластический арсенал, который убирает длинноты и статичности, чтобы происходила постоянная динамика и зритель не уставал смотреть. Классическое прочтение – это наше кредо, мы не концептуалисты. Сейчас мы находимся на стадии становления, может быть, мы тоже когда-то насытимся символическими спектаклями и понесемся в концепции. Почему нет? Но я за то, чтобы это было в русле основного сюжетного хода оперы.

– Но и такие решения работают на общетеатральное движение.

– Да, иначе все бы превратилось в музей, осталось бы в нафталиновом театре Короля Солнце. Мы не можем в нашем веке ставить спектакли утрированно традиционные, конечно, сейчас интересно, когда режиссеры работают в каком-то направлении. Без этих направлений, даже и ложных, не было бы ничего – не было бы даже музыки XX века. Та же «Катерина Измайлова», где композитор перечеркнул все традиции оперного жанра! Шостакович сделал совершенно негативный образ главной героини – были богини, а у него просто баба. И ломка стереотипов полезна, когда оно делается гениально и на каком-то просветлении, а не на потребу публике и бездариям.

Мы еще столкнулись с такой ситуацией. Вот сделали новый спектакль «Баядерка», и зритель спрашивает: «А что вы будете делать дальше?» Есть такая история – боязнь нехорошего спектакля. Когда вышел на уровень, ты уже начинаешь копать в следующем произведении. Вот я сейчас буду делать «Золушку», а какое будет восприятие у зрителя? С одной стороны, я понимаю, что никогда не надо

думать о том, что скажут, тем не менее мы должны каждым спектаклем попадать в точку.

– Как сегодня формируется театральная труппа?

– В этом плане я бы не сказал, что картина радужная. Подтянулся хор, наша балетная школа учит артистов на уровень кордебалета, а некоторые уже доросли до солисток. С другой стороны – мне пишут практически каждый день молодые исполнители из Саратова, Перми, Уфы, и особенно японцы теперь любят нашу труппу и стремятся приехать к нам. Но найти выдающихся солистов очень трудно – что в балете, что в опере. Поэтому сейчас театр реформатируется на систему guest. Наш зритель даже в репертуарных, не фестивальных спектаклях, может увидеть звезд мировой оперной и балетной сцены. К нам приезжают Михаил Тимаев (премьер балетной труппы татарского театра оперы и балета), Ахмет Агади (солист Мариинского театра), Татьяна Ларина (солистка самарской оперы). Такие звезды, которых трудно увидеть в обыкновенном спектакле. На «Аиду», «Пиковую даму», «Турандот», «Китеж» приезжают приглашенные солисты, и это обязательно суперзвезды – это артисты, которые 100% подходят на партию. На балетные партии тоже постоянно приглашаем партнеров, а в следующем сезоне скорее всего на все спектакли солисты будут приглашаться парами. Система guest представляет некое неудобство в плане ротации спектаклей, но с другой стороны – эффект того стоит. Каждый раз наш зритель видит совершенно различные прочтения постановки, знакомится с новыми артистами.

– В этом году балетный мир празднует 200-летие русского балета и 200 лет со дня рождения Мариуса Петипа. Что-то в репертуаре вашего театра создавалось к этой дате?

– Мы смотрим вперед – «Баядерку» поставили годом ранее. О Петипа я могу рассказывать бесконечно, это мой любимый балетмейстер, да и вообще все, что после в балете, – фантазии и размышления на его хореографию.

В нашем же театре первыми обращениями к наследию Петипа были «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Пахита» (фрагмент), «Лебединое озеро», в марте 2019 года зрителю будет представлен балет «Корсар». Сейчас нами подана заявка на постановку «Дом Петипа» – авторский спектакль о жизни и творчестве великого хореографа, и если ее подтвердят, то это будет очень интересное событие в мире русского балета.







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

«ТУРАНДОТ» В ИЖЕВСКЕ: СИМФОНИЯ «УМНОГО» СВЕТА



За оперой «Турандот» давно закрепилась репутация дорогого спектакля ведущих площадок, у которых нет ограничений в хорových голосах, вокалистах, оркестре и бюджете. И музыканты, и дирекция удмуртского оперного побояивались этого произведения Джакомо Пуччини, не без трудностей спектакль был принят к постановке, но с минимальным финансированием. На помощь пришли технические возможности театра – именно световая партитура стала смыслообразующим элементом сценографии, задавая в условиях минималистичных декораций особый драматизм сюжетному пространству.







— С художником Сергеем Новиковым мы решили сделать акцент на технических достоинствах нашего театра, в котором после реконструкции появился «умный» свет, «умные» штанкеты, и то, что у нас в итоге получилось, завораживает, — говорит режиссер Николай Маркелов. — Весь спектакль построен на бесконечном движении фонарей, вариации их положения в игровом пространстве создают различные настроения и атмосферы: то это площадь древнего Пекина, то императорский дворец, то плачущие свечи, опускающиеся на плаху рабыни Лиу. И самое главное, что эти великолепные образные решения спектакля — абсолютно современные и возможные, благодаря новейшему интеллектуальному оборудованию сцены — находят отражение в музыке.

Ведь это музыка XX века, изобилующая совершенно потрясающими колористическими приемами.

В нашем представлении и в представлении Пуччини «Турандот» — все же не сказка Гоцци, потому как не нужно забывать, что это последнее произведение Пуччини, окрашенное особым трагизмом. Ни о сказочных, ни о счастливых моментах здесь говорить не приходится, эта опера есть состязание со смертью, и Турандот — тот самый Рубикон, с которым борется Калаф-Пуччини. Даже из арии, с которой появляется Турандот, невозможно представить, что она принцесса — молоденькая красивая девушка, а не воплощение смерти. Бесконечные паузы после ее загадок, все ходы в музыке дают ощущение прикосновения стали к горлу. И именно

поэтому построить сценографию было решено на зеркальных поверхностях, дающих ассоциацию с железными клинками, холодным лунным светом, олицетворяющим царство Темного и Вечного. Спектакль начинается с рабыни Лиу, несущей в руках фонарик с теплым светом, и этот единственный теплый свет разрастается в финале в огромную симфонию света. В этом игра и борьба между лунным и солнечным и ожидание солнечного света.

Сейчас у нас возникают сомнения — нужно ли было «крутить артистов во все эти шелка», если театральные критики, знакомые не с одной постановкой «Турандот», отметили, что нам удалось достать самую суть, обнажить самую душу великой оперы Пуччини, когда «более ничего и не надо».

Спектакль получился динамичный, событий на сцене происходит много, и все события определяются светом. Именно световые решения на каждом из пяти планов переносят действие в ту или иную локацию. Светом создаются яркие художественные образы: это и танец фонарей (из-за малой мощности ламп и стеклянных колб, рассеивающих свет, создается ощущение газовых фонариков), и эффект лунной ряби на воде, и отражения на одежде хора, добавляющие объем массовым сценам.

Я настоял на использовании в постановке «бимов» – расставленные за экраном, они создали нужную глубину сцены. Возможно, это был первый случай использования световых приборов такого типа в театре, и этот эксперимент удался.

В «Турандот» задействован практически весь парк светового оборудования: в качестве актерского света используются светодиодные приборы D.T.S., ими же подсвечивается часть декораций. Скажу, что приборы эти замечательные, создающие полную цветовую палитру. Споты D.T.S. работают на эффектную группу. С декорациями работаем приборами заливочного света ETC, и хочу сказать, что это достаточно дорогие приборы (специалисты Большого театра были удивлены, что в нашем театре есть такой свет).

На этапе реконструкции я отставил светодиодные приборы. Меня отговаривали, уверяя, что в оперных театрах такой свет не используется, но я отвечал: «А у нас будет!» Я большой сторонник этих приборов по многим причинам: во-первых, нет расходов на лампы, на светофильтры, экономически светодиод себя отлично оправдывает, во-вторых, сегодня цветовая гамма светодиодных приборов имеет полную палитру, лица артистов получаются естественными, декорации – красочными. И хотя у нас достаточное количество классических галогенных театральных светильников, в световой партитуре «Турандот» – как раз по причине работы с зеркальными поверхностями – они используются по минимуму.

Марсель Арукаев,
художник по свету,
заведующий электро-осветительным
цехом Государственного театра
оперы и балета
Удмуртской Республики







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО





«Турандот» – первый сложный в плане работы машинерии спектакль после реконструкции театра, в нем мы пытаемся эксплуатировать новую систему верхней механики на максимум ее возможностей. В этой опере около 40 постоянно сменяющих друг друга сцен, созданных за счет движения софитных и декорационных подъемов. Раньше, когда все управление осуществлялось вручную, подобное создать было просто невозможно.

Все штанкетное хозяйство управляется автоматически, имеет четкое позиционирование, декорации ходят с точностью до миллиметра, регулируются скорость, плавность, синхронность движения штанкетов. У нас есть сцена, где 48 декорационных светильников, размещенные на девяти штанкетных подъемах, на протяжении четырех минут выполняют заданную программу, чтобы зритель увидел движение звезд. В другой сцене штанкеты выполняют функцию подвеса светящихся шаров, как будто лунные девы подкидывают эти шары, которые сначала парят в воздухе, а потом приземляются обратно в руки. Достаточно сложно было просчитать все эти замедления и ускорения, чтобы зритель не видел, что декорацию поднимает машина. Так что сейчас мы выдумываем, творим вместе художником и находим технические решения для очень интересных творческих задач.

Александр Алексеев,
инженер-электронщик
монтажного цеха







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

«КОГДА ЛЮБИШЬ МУЗЫКУ, ВСЕ ПРЕГРАДЫ ПРЕОДОЛИМЫ»

ОБЩЕНИЕ
С ГЛАВНЫМ ДИРИЖЕРОМ
ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
СЛУЧИЛОСЬ, КОГДА В ТЕАТРЕ
ГЛАВНЫМ ИНФОПОВОДОМ
БЫЛА ДАЖЕ НЕ САМА ПРЕМЬЕРА
ГРАНДИОЗНОЙ
ОПЕРЫ РИМСКОГО-КОРСАКОВА
«СКАЗАНИЕ О НЕВИДИМОМ
ГРАДЕ КИТЕЖЕ»,
А ВЫХОД ПУБЛИКАЦИИ
АЛЕКСАНДРА МАТУСЕВИЧА,
В КОТОРОЙ КРИТИК НЕ ТОЛЬКО
ХОРОШО ОТОЗВАЛСЯ
О ФИЛОСОФИИ ПОСТАНОВКИ
И ЕЕ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ,
НО И ВЫСОКО ОЦЕНИЛ УРОВЕНЬ
ОРКЕСТРА. ПОЭТОМУ, КОНЕЧНО,
ПЕРВЫЙ ВОПРОС К НИКОЛАЮ
РОГОТНЕВУ БЫЛ ОБ ОТНОШЕНИИ
К КРИТИКЕ В САМОМ ШИРОКОМ
СМЫСЛЕ ЭТОГО ЯВЛЕНИЯ.



Николай Роготнев,
главный дирижер Государственного театра оперы и балета Удмуртской Республики,
заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

— Сейчас на любые сторонние оценки стал реагировать намного спокойнее, — отвечает Николай Серафимович. — Раньше все воспринималось бурно и эмоционально, и критика казалась несправедливой, либо наоборот похвала неоправданной. С возрастом пришло спокойствие. Но все равно внутренний голос говорит — честно делал свою работу или хитрил. Вот и пытаемся делать свое дело честно.

— Последние оперы, поставленные в театре, конечно, масштабны. «Град Китеж», «Турандот» — взяться за них было для вас сложным решением?

— Сумасшедшие идеи приходят иногда мне, иногда Николаю Маркелову. Сначала думаешь: «Как это возможно?» А потом сам постепенноходишь в эту волну, начинаешь жить в этой музыке. Когдалюбишь музыку, когда в ней растворяешься, тогда все преграды преодолимы. Ну и, конечно, всегда ведь хочется сделать в своей жизни что-то большое и значимое.

Я очень боялся сначала за «Турандот», очень сложное произведение. А вот «Китеж» изначально был мне созвучен, это одна из двух (еще «Царская невеста») опер Римского-Корсакова, которая перекликается с моим внутренним. Планка театром сейчас взята высокая. Нужны в репертуаре постановки более легкого жанра, но и такие вершины нужны, потому что это знаковые произведения, с которыми поднимаешься сам и тянешь с собой публику. Мое мнение: философские произведения, грандиозные, проверенные веками музыкальной культуры обязательно должны звучать.

— Хотелось также поздравить вас с премьерой проекта вашего личного и оркестра под вашим управлением. Расскажите о концепции нового абонемента театра «Променада-концерты в оперном».

— В течение прошлого сезона я продумывал музыкальную программу, и если говорить о концепции, то в ее основу положено разнообразие форм и методов, разнообразие репертуарное, разнообразие палитры музыкальных инструментов. Мы решили расширить нашу оркестровую палитру и дать возможность прозвучать со сцены театра не только оперным и балетным шедеврам. Здесь в партнерстве с оркестром будут звучать голоса вокалистов и хора, скрипка и фортепиано сочетаться с народными инструментами, будут барочная музыка, пластические и балетные номера — настоящий синтез искусств. Мы запланировали для оркестра своеобразный сценический эксперимент, что, безусловно, обогащает и помогает оркестру работать.





Вообще променада-концерт – далеко не новшество, и в любом большом оперном театре они обязательно проходят. Отдельные проекты у меня были, но в форме абонементов и на базе театра – впервые.

– Каков ваш стиль руководства оркестром?

– Я не определял. Музыковед со стороны может как-то классифицировать. А когда ежедневно встаешь к пульта, уже не задумываешься, в каком стиле ты работаешь, а трудишься столько времени, сколько отведено на произведение, и пытаешься свою работу сделать по максимуму. Опера и балет – это синкретический вид искусства. Здесь важны все составляющие – и сценография, и костюмы, и драматургия, и звучание оркестра. Когда все совпадает – хорошо, а если одно звено слабее другого, то другим приходится вытягивать, чтобы спектакль не проиграл. Поэтому здесь все должно быть совместно и на уровне, в том числе и звучание самого оркестра. И дирижер раз за разом, репетиция за репетицией, спектакль за спектаклем должен воспитывать оркестр, а не солиста. Потому что оркестр – это совместное исполнение, и все музыканты должны стать единством.







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

«ГРАД КИТЕЖ»: СВЕТОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И «УМНАЯ» МЕХАНИКА







Более ста лет сценография «Сказания о граде Китеже» решалась в аутентичном русском средневековом стиле. В сценографии и костюмах «Града Китежа», созданных художником Сергеем Новиковым, в образе града Китежа проступают силуэты царской России с домом Романовых, в княжиче и князе Юрии Всеволодовиче – последний российский император и его отец Александр III, в Гришке Кутерьме – Григорий Распутин, в воинах – стрельцы, уланы, матросы. Место действия – разлом эпох, коллапс и страдания, случившиеся в прошлом веке.

Взмывающий вверх планшет сцены, световая партитура, в которой задействован весь светотехнический парк театра, «звездное небо» на 20 тысяч пикселей и больше сотни электро-

бутафорских свечей, управляемых по DMX-протоколу. О художественной концепции спектакля режиссер-постановщик Николай Маркелов говорит: «Мы ищем свой путь, нашу фирменную, узнаваемую визуализацию, выстраивая сценографию на современных театральные приемы, интеллектуальной механике и светотехнике, которая появилась в театре после реконструкции».

В сценографии «Сказания о невидимом граде Китеже» акцент был сделан на откровенный и даже ошеломляющий конструктив жесткой сценической декорации. Это огромный станок с вертикальным покатом, на котором разворачивается все действие оперы, как некая ассоциация горы Голгофы.

Спектакль многонаселенный, но главное есть чудо – исчезновение

города и обретение города. И вот тут на помощь пришли технические возможности: световое оборудование, «умные» штанкеты, способные синхронно выстраивать декорации. Когда исчезает град Китеж, планшет сцены взмывает в воздух, огромные доски парят над головами, в их зеркальные поверхности упираются лучи и преломляют свет. В сцене восхождения в Град небесный скрещение световых лучей и завеса тумана, возбуждая страшное ощущение, подчеркивают неизвестность происхождения этого места. Свет многократно наслаивается, создавая эффект золотого купола с отражением свечей. Световая партитура постановки грандиозна, она сама является ключом к разгадке происходящего на сцене.





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО



ВСТРЕЧА С ТАКОЙ ОПЕРОЙ – РЕДКОЕ СОБЫТИЕ. «ГРАД КИТЕЖ» ПРАКТИЧЕСКИ НЕ СТАВИТСЯ, ПОЭТОМУ НЕВОЗМОЖНО ЭТУ ОПЕРУ ПРОЙТИ МИМОХОДОМ, ПРОСТЫМИ ПУТЯМИ. ЭТО СОБЫТИЕ В ЖИЗНИ ХУДОЖНИКА, ДА И ТЕМА, ЧТО В НЕЙ ЗАТРОНУТА, НЕ МОЖЕТ БЫТЬ ДЛЯ РУССКОГО ЧЕЛОВЕКА ПРОХОДНОЙ. ДЛЯ МЕНЯ «ГРАД КИТЕЖ», ПРЕЖДЕ ВСЕГО, ВОЗМОЖНОСТЬ ВЫСКАЗАТЬСЯ, ВГЛЯДЫВАЯСЬ В ГЛУБЬ ВЕКОВ, О ТОМ, ЧТО ЕСТЬ ДЛЯ МЕНЯ ЛИЧНО МОЯ ЖИЗНЬ В РОССИИ. ИМЕННО ПОЭТОМУ ДЛЯ МЕНЯ БЫЛО ВАЖНО МАКСИМАЛЬНО ИСКРЕННЕ ПОДОЙТИ К МАТЕРИАЛУ. Я БЕСКОНЕЧНО ПРОСЛУШИВАЛ МУЗЫКУ, НАХОДИЛ ДЛЯ СЕБЯ КАКИЕ-ТО УЗЛОВЫЕ МЕСТА, И МНЕ ПОКАЗАЛОСЬ, ЧТО БУДЕТ ВАЖНО НЕ ГОВОРИТЬ ТОЛЬКО О ЛЕГЕНДЕ, А ОТКРЫТЬ ЭТУ ОПЕРУ ЧЕРЕЗ ВСЮ ИСТОРИЮ НАШЕЙ СТРАНЫ.

Сергей Новиков,
художник-постановщик



Конструкцией декорации, полностью закрывающей планшеты сцены, я хотел передать некую перспективу, ощущение дороги, пути, временного тоннеля, чтобы уже с первой сцены, в которой мы встречаемся с Февронией, возник вопрос: тут ли ее дом, или это ворота, и куда она пойдет дальше? Отсюда мы начинаем путешествие, оказываемся в Малом Китеже. В этой сцене мне хотелось передать ощущение жизни перед церковью, перед ее воротами – с рыночными порядками, аляповатостью, безвкусицей, где обитает и веселится общество, которому в какой-то момент татары просто необходимы. Дальше мы попадаем в Великий Китеж – здесь, на мой взгляд, сконцентрирована наша история в полной мере, история с ее уроками, героями. Элемент чуда – эффектная сцена исчезновения

града, и сразу за ней – сцена «Сеча при Керженце», где только лишь сценографией и музыкально передано ощущение войны, мясорубки, жерновов, перемалывающих землю. И финальная сцена – сцена восхождения – в моем понимании все же мыслилась без образов Рая, Града Господнего, мне хотелось показать место, куда мы можем прийти, если будем внимательно слышать уроки истории.

И коль уж если мы говорим о масштабном музыкальном произведении, об огромной стране, то и технически нам хотелось решить постановку «Града Китежа» монументально. Опера – это вообще большой жанр, где, помимо того что существуют артисты и музыка, всегда должно быть удивление зрителя. Ты можешь использовать технические новинки, можешь работать традиционными инстру-

ментами – в зависимости от задач, но эту историю мы хотели рассказать крупными линиями, используя возможности машинерии и световой партитуры. Ижевский театр оперы и балета в техническом плане укомплектован очень хорошо (я могу сравнивать с другими театрами), здесь удобно работать, процесс идет динамично, без временных затрат на решение технических вопросов. Но я считаю, что в первую очередь нужно говорить о людях, которые выразили готовность к столь сложной во всех отношениях постановке, пошли на это безумие, и в итоге все это состоялось. «Градом Китежем» жил весь театр. Я как художник доволен этой работой и рад, что встретился с этой оперой, потому что, во-первых, это испытание, во-вторых, счастье от того, что это произошло в моей жизни.



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

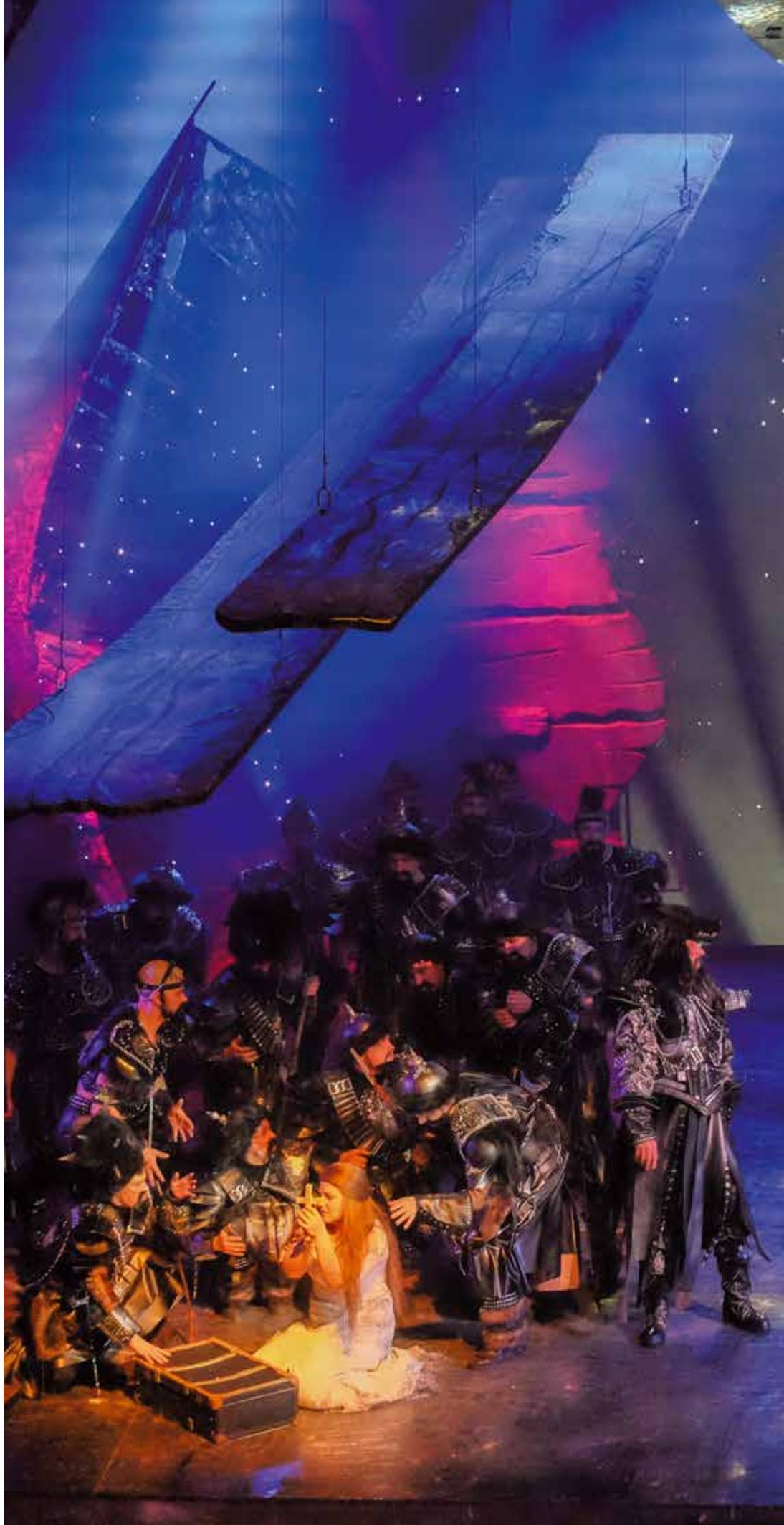




В постановке спектакля «Град Китеж» мы реализовали нашу давнюю мечту – совместить управление картинкой и светом (с момента реконструкции у нас было большое желание свести управление всем действием в одну точку, как работают большие столичные площадки). И вот – первый шаг сделан. Пока видеочасть светом не управляет, но свет уже начал управлять всей видеочастью.

С точки зрения работы верхней механики в сценографии спектакля присутствуют несколько эффектных художественных образов – подвижные ворота, которые, по замыслу режиссера, рушатся, вращающийся диск, который также разлетается на части. Все это, конечно, сложные решения с точки зрения управления верхним механическим оборудованием сцены. Еще один непростой элемент декорации и центральный ход сценографии – огромный станок с двойным планшетом, одна часть которого должна взмыть вверх. Наша механика за счет индивидуальных подъемов с компьютерным управлением и точного распределения нагрузки в нужной последовательности выстраивает архитектуру декораций, чтобы те встали в пространстве ровно под тем углом отражающих поверхностей и зритель мог прочитать задуманный художником образ.

Никита Лихаббин,
заведующий радиоцехом
Государственного театра
оперы и балета Удмуртской
Республики







ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО







«ЧЕМ СЛОЖНЕЕ ОПЕРА, ТЕМ ИНТЕРЕСНЕЕ»

НА ДОЛЖНОСТЬ ГЛАВНОГО
ХОРМЕЙСТЕРА

В 1990 ГОДУ ЛЮДМИЛА ЕЛИСЕЕВА ПРИЕХАЛА В ТЕАТР, ТОГДА ЕЩЕ НОСИВШИЙ ИМЯ МУЗЫКАЛЬНОГО. О СТРЕМЛЕНИИ К СТАТУСУ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА МОЖНО БЫЛО СУДИТЬ ПО «ЕВГЕНИЮ ОНЕГИНУ» И «ТРАВИАТЕ», ТОЛЬКО-ТОЛЬКО ПОЯВИВШИМСЯ В РЕПЕРТУАРЕ. «КОНЕЧНО, ТЕАТР МЕНЯЛСЯ НА МОИХ ГЛАЗАХ: ОТ ОПЕРЕТТ ШЛИ К СЛОЖНЕЙШИМ ПРОИЗВЕДЕНИЯМ МИРОВОЙ ОПЕРЫ, – РАССКАЗЫВАЕТ ЛЮДМИЛА ИВАНОВНА. – И ХОРУ ТАК ЖЕ, КАК И СОЛИСТАМ, НАДО БЫЛО УЧИТЬСЯ СООТВЕТСТВОВАТЬ ВЫСОКОМУ СТАТУСУ ОПЕРНОГО ТЕАТРА».



Людмила Елисеева,
главный хормейстер Государственного театра
оперы и балета Удмуртской Республики,
заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики

– И хотя наш театр и провинциальный, мы исполняем оперы, которые поют во всем мире – и в «Ла-Скала», и «Арена-ди-Верона». В Италии – «Тоска», и у нас – тоже «Тоска», – продолжает главный хормейстер театра оперы или балета им. П. И. Чайковского. – И мы должны быть готовы: если Верди – петь на итальянском, если Вагнер – на немецком. Это поднимает наш уровень, каждая опера – это преодоление, наша ступень к творческому росту. И эта лестница бесконечна, поэтому мы всегда ждем новых постановок, и чем сложнее будет опера, тем более интересно.

– К слову, о сложных полотнах. Последние оперные премьеры вашего театра как раз из такого репертуара, за который готовы взяться далеко не все ведущие оперные площадки.

– Конечно, мы очень боялись оперы «Турандот», а сейчас это наш любимый спектакль. Так же было и с «Китежем», который требует монументального, эпического звучания хора. Но если знаешь художественную задачу, идею, то откуда-то берутся силы, берется понимание, как это

надо сделать. Артисты хора работают в сотрудничестве с режиссером, который нас погружает в атмосферу спектакля, с дирижером, который трактует музыкальную ткань, собирает ее, и когда создается эта художественная атмосфера, откуда-то появляются необходимые оттенки голоса. Только когда вместе преодолеваем все трудности постановочные, вокальные, музыкальные, что-то получается. Вообще спектакль – это такой костюм из юморески Аркадия Райкина «Кто сшил костюм», где каждое составляющее звено имеет огромное значение: солисты, хор, оркестр, художники, режиссер и много других специалистов.

Мне нравится, что у нас в последнее время есть интересные постановки, мы не боимся брать такие сложные вещи, на которых можно вырасти. Потому что если начать себя критиковать: у нас маленький состав, недостаточно голосов, у нас нет каких-то исполнителей, – то мы вообще можем ничего в репертуар не подобрать. Да, в Удмуртии нет высшего учебного заведения, готовящего вокалистов. Голоса, которые по качеству и по силе подходили бы хору именно оперного театра, встречаются редко, но качественный со-

став – это одно, есть еще требования по количественному составу хора. Мы всегда находимся в поиске, и женская группа хора выросла у нас уже до больших размеров – свыше 20 человек, мужская меньше – 15–18 человек. Получается, что по нашему Сеньке шапка не придумана, но раз мы назвались оперным театром, то обязаны соответствовать! И очень хорошо, что гости и артисты из других городов после наших спектаклей не отводят глаза в сторону, а отмечают достойный уровень, потому что дело не в количестве исполнителей. Чтобы произведение состоялось, оно должно быть профессионально, талантливо, с большой самоотдачей сделано всеми участниками.

– За почти 30 лет вы смогли поработать с самыми разными дирижерами, режиссерами, артистами, музыкантами. Если мыслить вехами, то что из вашего профессионального опыта созвучно с успехами самого театра?

– Наверно, из всего перечня спектаклей первым я назову «Кармен». Мы ставили его в 2002 году. Это была работа быстрая (спектакль за 20 дней!), может



быть, нервная, но эта работа запомнилась другим. Был молодой состав хора, очень интересная мужская группа и приглашенный режиссер из Мариинского театра Алексей Степанюк. Музыкальную часть с дирижером мы сделали заранее, но режиссер поставил нам такие художественные задачи, что нашлись хоровые приемы и нюансы, которые обогатили наше исполнение. Спектакль получился настолько атмосферный, а хор стал таким заметным звеном спектакля, что на фестивале «Театральная весна» мы получили специальный диплом «За профессионализм и чистоту звучания». И это был прорыв на уровень, который нужно держать, после которого мы уже не можем делать хуже.

А перед «Кармен» была «Пиковая дама» (2000 год), ставшая ключевым, рубежным спектаклем (она к тому же и ставилась на рубеже веков). Это эпохальное произведение как-то сразу подняло уровень нашего театра и принесло большую пользу. Уже почти 20 лет спектаклю, но смотрится он до сих пор очень достойно, потому что и музыка Чайковского – на все времена, и художественно постановка сделана очень хорошо. Любый спектакль стареет, но специфика нашего театра в том,

что мы работаем с такими названиями, которые веками идут на мировой оперной сцене. Наша задача эти спектакли поддерживать, не превращать репертуарный театр в рутину и каждый раз исполнять как премьеру.

Также большой стимул для развития нашей труппе дают солисты, которых театр приглашает. К нам приезжают исполнители с именами: Елена Образцова – личность огромного масштаба – пела у нас «Пиковую даму», и это было событие, как и исполнение Юрием Марусиным партии Германа. Интересная работа была в «Иоланте»: на главную партию незрячей девушки к нам приехала незрячая солистка с чарующим совершенно голосом Светлана Лысенко. Ее пригласил легендарный дирижер Большого театра Фуат Мансуров. Его работа с нашим оркестром и хором стала огромным творческим впечатлением.

Помню, в начале 1990-х к нам приезжал дирижер Евгений Колобов – мой кумир со студенческих лет, музыкант-волшебник, музыкант от Бога. Мы окончили одну альма-матер, и нам было о чем поговорить, что, конечно, очень дорого для меня. Он дирижиро-

вал тогда оперой Верди «Травиата». Евгению Владимировичу не нужно было ничего говорить: все, что он делал – делал руками, одним взглядом, и артисты заряжались той необыкновенной энергией, той музыкой, которая у него всегда была внутри. Это исполнение получилось незабываемым. Такие встречи – на всю жизнь.

– Конечно, я не могу обойти вопрос о профессиональных стремлениях.

– Что я очень хотела бы спеть, мы уже спели. Вот мой любимый «Реквием» Верди, например. Но каждая опера хороша по-своему, и чем сложнее, чем, казалось бы, несбыточнее желание, тем интереснее потом с этим произведением работать. То, что написано для оперного театра, – это названия, проверенные временем. Но в репертуарном контексте можно сказать о современных произведениях, которых мы очень мало касаемся. У нас шел разговор о мюзикле «Мертвые души» – вот что интересно было бы поставить. Так что тут, в современном направлении, я считаю, нам есть над чем работать, искать и ставить. А хор у нас готов ко всему!



«В НАШЕМ ДЕЛЕ ОПЕРА И ЖИЗНЬ – ОДНО И ТО ЖЕ»

ТВОРЧЕСКАЯ БИОГРАФИЯ
ТАТЬЯНЫ СИЛАЕВОЙ,
МЯГКО ГОВОРЯ, НЕТРИВИАЛЬНА:
В МУЗЫКАЛЬНОЕ УЧИЛИЩЕ
БУДУЩЮЮ ЗАСЛУЖЕННУЮ
АРТИСТКУ УДМУРТИИ И РОССИИ
БУКВАЛЬНО ЗА РУКУ ПРИВЕЛ
РУКОВОДИТЕЛЬ ЗАВОДСКОГО ХОРА
МЕТАЛЛУРГИЧЕСКОГО ЗАВОДА,
ГДЕ ТАТЬЯНА ИВАНОВНА РАБОТАЛА
ВОЛОЧИЛЬЩИЦЕЙ. НЕТ, КОНЕЧНО,
ЭТО НЕ БЫЛО ЧУДЕСНЫМ
ПРЕОБРАЖЕНИЕМ «ИЗ ЦЕХА –
НА СЦЕНУ», БЫЛИ И ГОДЫ УЧЕБЫ
В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ,
И ГЕНИАЛЬНЫЕ ПЕДАГОГИ,
И ИЗВЕЧНАЯ ЛЮБОВЬ К МУЗЫКЕ
И ПЕНИЮ. НО НА ВОПРОС
«ВСЯ ЭТА ОПЕРНАЯ ИСТОРИЯ
ДЛЯ ВАС – ДЕЛО БЛЕСТЯЩЕГО
ТАЛАНТА ИЛИ УПОРНОЙ РАБОТЫ?»
ИСПОЛНИТЕЛЬНИЦА ПАРТИЙ
ТОСКИ, НОРМЫ,
АИДЫ И ТУРАНДОТ ОТВЕЧАЕТ:
«ВСЕ В НАШЕЙ ЖИЗНИ –
ДЕЛО СЛУЧАЯ».



Татьяна Силаева,
заслуженная артистка Российской Федерации

— Я воспитывалась в семье, где к музыке никто никакого отношения не имел, не училась я и в музыкальной школе, просто пела сначала в школьном хоре самый обычный репертуар и иногда солировала, — рассказывает Татьяна Ивановна. — Никаких мыслей о сцене у меня не было. Провалилась на экзамене в политехнический институт, вернулась домой в Белорецк, а поскольку надо было где-то работать — пошла на завод. Там попала в самодеятельный хор, но кто говорит о таланте, о ярком даровании на металлургическом комбинате? Первым, кто обратил внимание и сказал, что мне нужно учиться вокалу, был как раз руководитель нашего хора.

— И вы пошли учиться музыке.

— Не то что пошла — он настоятельно советовал поступить в музыкальное училище Магнитогорска, где я отучилась пять лет. Два года на очном, потом на заочном отделении, потому что поступила в магнитогорскую хоровую капеллу. Тогда я себя нигде не видела — ни в опере, ни в хоре — просто училась. Для меня это был начальный этап, и было очень сложно, тяжело учиться без подготовки. Да я инструмент первый раз увидела только в училище! Не знала элементарные вещи, поэтому занималась еще и дома вечерами. Учителя поддерживали, помогали. Своему замечательному педагогу Наталье Ивановне Романовской я до сих пор очень благодарна. От первого педагога многое зависит, и то, что она заложила в меня, на этом я и росла профессионально дальше. И до сих пор я пользуюсь ее школой. Так что у меня был очень правильный старт.

— В московской консерватории вы, наверно, застали педагогов, о которых среди современных учеников ходят легенды?

— Я училась у очень грамотного, мудрого педагога Веры Николаевны Кудряцевой-Лемешевой. Она меня не ломала, вела дальше, от нее я получила все, что есть во мне музыкальное. Вера Николаевна, жена великого тенора Сергея Яковлевича Лемешева, сама была выдающейся оперной певицей, пела в Михайловском театре, музыкальном театре Станиславского и Немировича-Данченко. И в консерваторские годы я росла в этой среде, мы занимались в доме, где жил сам Лемешев, на том самом рояле, на котором играл Лемешев, мы были полностью погружены в эту атмосферу. Сольфеджио нам преподавал Артем Петрович Агажанов, музыковед и человек-легенда из гильдии старых профессоров. Мы еще застали таких профессоров, как Рождественская — когда мы пришли, ей было уже 94 года — и она все еще работала. С нами на потоке учились сейчас уже артисты Большого



«Евгений Онегин», 1986 ↑
«Аида», 2012 год ↓





«Пиковая дама», 2000 год ↑
«Турандот», 2016 год →

театра Мария Гаврилова, Ирина Викулова, Елена Околышева, Юрий Нечаев. Гульшан Азизова всю жизнь проработала в Узбекском академическом большом театре оперы и балета им. А. Навои. Конечно, не весь курс, но костяк остался в профессии.

– Артисты нередко перемещаются за лучшей долей. Как получилось, что вы всю свою творческую жизнь, то есть больше 30 лет, посвятили одной ижевской сцене? Почему не остались в Москве? И как вообще оказались в Удмуртии?

– В Удмуртию я попала с ярмарки в Свердловске. Была раньше такая практика отбора молодых артистов – выпускников консерваторий приезжали слушать дирижеры, режиссеры, художественные руководители, и там ко мне подошел Леонтий Вольф, главный дирижер тогда еще музыкального театра Удмуртии. Мне хотелось работать – и я приехала работать. Сразу вышла в спектакле «Евгений Онегин», первой постановке оперы Чайковского на его родине. Потом были оперетты, но вообще мне не пришлось долго ждать первых партий – на протяжении некоторого времени их было не так много, но они были. Почему не осталась в Москве?

В те времена без жилья и прописки устроиться было очень сложно: квартиры не сдавались, не все театры предоставляли общежитие, зачастую актеры жили буквально на вокзале.

Ну и мой педагог Вера Николаевна, когда я сообщила ей о приглашении в Ижевск, сказала: «Поработай, это же театр! В Москву нужно возвращаться на белом коне». В столице много возможностей, возможностей быть на волне, но и возможностей утонуть отнюдь не меньше. Я не жалею о том, что куда-то не попала: я слушалась и в Новосибирск, и в Пермь, и в Михайловский театр оперы и балета в Петербурге, но так сложилась ситуация, что не поехала. Я не жалею, потому что те партии, которые я спела здесь – Норму, Тоску, Турандот, – совершенно не факт, что спела бы в Москве или Петербурге.

– Были ли какие-то лично для вас важные вехи, люди, события в истории этого театра?

– Леонтий Вольф, конечно, который меня сюда и принял – знаковый человек в моей жизни. Ну и мои роли. «Тоска» – первый спектакль в нашем театре на итальянском языке. «Норма», «Аида», «Турандот» – такие крупные, грандиозные постановки, конечно, это вехи нашей истории!

– Возможно, пафосный вопрос, но тем не менее: что вы чувствуете перед выходом на сцену и какие эмоции испытываете на сцене? И что для вас опера во всех возможных планах – творческом, жизненном, художественном?

– На сцене надо работать, там чувствовать не надо. Нужно выходить и выдавать все, что ты можешь. Когда нужно передать чувства героини, про личные переживания забываешь. Но перед выходом, конечно, испытываешь волнение. Если артист говорит, что он не волнуется перед сценой, то в лучшем случае лукавит. Волнуются все! Волнуются вопреки званиям, годам, опыту. Без разницы – 30 лет ты выходишь на сцену или первый год – волнение все равно есть. Другой вопрос – умеешь ли ты его скрывать и не мешает ли оно тебе работать? Волнение не должно захлестывать, но оно необходимо, это же адреналин! Если певец ничем не взволнован, сонный, вялый, как работать? Должен же быть какой-то скачок внутри, биение крови! И волнение как раз дает этот запал, а умение с ним справиться – это уже как раз уровень профессионализма. А что есть опера для меня? Это моя работа, в нашей профессии опера и жизнь – одно и то же.





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО

«В ИЖЕВСКЕ У МЕНЯ ОТКРЫЛОСЬ ВТОРОЕ ДЫХАНИЕ»

У РОМАНА ВЛАДИМИРОВА, ВЫРОСШЕГО В СЕМЬЕ ЧУТЬ БОЛЕЕ ЧЕМ ПОЛНОСТЬЮ СВЯЗАННОЙ С БАЛЕТНЫМ МИРОМ, ВСЕ-ТАКИ БЫЛА ВОЗМОЖНОСТЬ НЕ ПОЙТИ, КАК ДВОЕ СТАРШИХ БРАТЬЕВ И СЕСТРА, ПО СТОПАМ ОТЦА – ВЛАДИМИРА ФЕДОРОВИЧА ВЛАДИМИРОВА, ХУДРУКА ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО УЧИЛИЩА НОВОСИБИРСКА И БАЛЕТНОЙ ТРУППЫ НОВОСИБИРСКОГО ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА, А ДОБИТЬСЯ УСПЕХОВ В СПОРТИВНОЙ ГИМНАСТИКЕ. НО БУДУЩИЙ СОЛИСТ БАЛЕТА И ПЕДАГОГ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО В СВОИ ВОСЕМЬ ЛЕТ ПРИШЕЛ НА ОТЧЕТНЫЙ КОНЦЕРТ К БРАТУ, И ВОТ ТАМ-ТО ОТЕЦ ЗАДАЛ СУДЬБОНОСНЫЙ ВОПРОС: «ХОЧЕШЬ ТОЖЕ НАУЧИТЬСЯ ТАНЦЕВАТЬ?»



Роман Владимиров,
солист балета и педагог хореографической школы
Государственного театра
оперы и балета Удмуртской Республики

– Собственно с этого времени моя жизнь связана с балетом: восемь лет учебы в хореографическом училище, Новосибирский театр оперы и балета, Краснодар и труппа Григоровича, потом Национальный Театр Сараево (Босния и Герцеговина), Театр балета им. Леониды Якобсона, так что к моменту окончания учебы в Академии им. А. Я. Вагановой я, скажем так, уже собирался завершать танцевальную карьеру и искал место, где бы мог преподавать, передавать свой опыт и мастерство, – поясняет Роман Владимиров. – И вот из Ижевска поступило хорошее предложение приехать солистом в балетную труппу и получить возможность преподавать в хореографической школе при театре.

– «Миграции» в балетном мире, да и вообще в театральном – обычная практика, но все-таки Босния и Герцеговина – не самое популярное направление.

– Да, через полгода после училища я решил, что мне хочется чего-то боль-

шого. В городе меня ничего не держало, и я поехал в Краснодар, чтобы работать в балетной труппе Юрия Григоровича. Юрий Николаевич – великий балетмейстер, гениальный, и я горжусь работой с ним, и тем, как однажды после спектакля он пожал мне руку и похвалил. Перетанцевал во всех его постановках, я захотел совершенствовать пластику тела в современных балетах. Мне предложили хороший контракт с положением ведущего солиста в Национальном театре Сараево, в репертуаре которого было много современных спектаклей. Также театр занимался восстановлением классического репертуара, для чего приглашал русских балетмейстеров и танцовщиков, в том числе и меня.

– То есть вы ехали учиться, а получилось так, что учились, глядя на вас?

– Я бы так не сказал... я везде чему-то учился и совершенствовался.

Пусть в классическом танце конкуренции не было, но танцуя там, в современных балетах, я многому научился. Этот опыт очень пригодился в дальнейшем, когда я вернулся в Россию и танцевал в Театре балета имени Леониды Якобсона. Там я открыл совершенно новые для себя грани пластического искусства в хореографических миниатюрах этого балетмейстера. Якобсон, конечно, создал особенную танцевальную пластику, которая не может не впечатлять. Там же, в Петербурге, поступил в Академию русского балета им. Вагановой на педагогическое отделение и практически сразу же озадачился поиском места, где можно будет использовать свой опыт. Театр оперы и балета Удмуртской Республики и стал тем местом, где мне пригодилось все, чему я учился. Мне предоставили возможность дальше танцевать и преподавать, и я, со своей стороны, смог предложить свой опыт и мастерство танцовщика. Я заканчивал обучение в Академии, и



«Жизель»

хотелось сразу приступить к педагогической практике, чтобы ничего не забылось. Представлял, как приду в балетную школу, и у меня будут самые лучшие ученики. Оказалось, все не так просто!

– И в чем же была сложность?

– Практика показала, что одних знаний мало. Будучи педагогом, нужно не только научить ребенка, но, в первую очередь заинтересовать. К каждому ученику нужно искать индивидуальный подход. Со временем я, конечно, втянулся, так скажем, в педагогический процесс, но сначала после занятий я очень уставал, а дети – как ни в чем бывало. Я набирался опыта, советовался со старшими педагогами (кстати, здесь же, в хореографической школе, преподает моя сестра Ярославна Осеева). В итоге мне удалось добиться хорошей рабочей атмосферы в классе, сейчас





Сцена из балета «Ромео и Джульетта XX век», 2007 год

ребята работают и танцуют с удовольствием, чему я очень рад.

– **Насколько я знаю, в вашей балетной школе обучение ведется по системе Вагановой.**

– Да, среди педагогов школы есть выпускники Академии, и в своей работе школа придерживается этой системы обучения. Мы занимаемся каждый день: помимо классического танца, у детей есть «гимнастика», «историко-бытовой танец», «характерный танец». На старших курсах в программу включаются «актерское мастерство», «современный танец», «дуэтно-классический танец» и такие специальные предметы, как «театральный грим», «сценическая практика» и другие.

Мы принимаем детей с 10–11 лет. Конечно, занятия танцами можно и нужно начинать раньше, чтобы развивать гибкость, координацию, музыкальный слух, но обучение про-





Сцена из балета «Лебединое озеро»

фессии начинается именно после 5-го класса средней школы. На отборочные занятия приходят ребята с разной подготовкой, но большинство – просто те, кто хочет танцевать. Когда данные в ребенке есть, их нужно просто развить! У нас уже было два выпуска, все выпускники работают в театре, и достаточно успешно. Некоторые из них уже танцуют сольные партии.

– Хореографическая школа при театре – это, конечно, огромный опыт для будущих артистов. Особенно если учитывать репертуарную политику театра оперы и балета им. Чайковского.

– Да, в последних постановках – и балетах, и в операх – занята абсолютно вся школа. И скажу, что эти дети вряд ли столкнутся с обычной проблемой любого приезжего молодого артиста, которому сложно сразу войти в спектакли. Наши дети знают весь репер-

туар, они буквально живут за кулисами, и могут быстро ввестись в любой спектакль.

– Ну а если вернуться к вашему сценическому творчеству, то каковы планы?

– Пять лет назад я впервые взял класс учеников, школе отдаю очень много времени, но и со сценой заниматься не собираюсь, буду танцевать, пока есть желание. Здесь, в Ижевске, у меня открылось второе дыхание. Мне нравится репертуар театра и работа с главным балетмейстером Николаем Маркеловым, я танцую во всех его постановках. Никогда не отказываюсь от ролей, что он мне предлагает, потому что в каждом герое, в каждом образе могу найти особенное для себя, чтобы представить его именно через свои чувства. Я бы взялся за все, что он мне предложит, и надеюсь, что еще станцую новые партии.



«Баядерка», 2017 год



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО



«ГЛАВНОЕ – НАЙТИ СВОЕГО БАЛЕТМЕЙСТЕРА»

Ирина Попова,
солистка балета Государственного театра
оперы и балета Удмуртской Республики

**СОЛИСТКА ТЕАТРА
ИМ. П. И. ЧАЙКОВСКОГО
В МИР БАЛЕТА ПОПАЛА,
МИНУЯ БАЛЕТНУЮ ШКОЛУ.
«ДА Я НА ПУАНТЫ ВСТАЛА
ТОЛЬКО ЛЕТ В 15!» –
ГОВОРIT ИРИНА ПОПОВА
И ДОБАВЛЯЕТ, ЧТО ВЕСЬ БАЛЕТ
В ЕЕ ЖИЗНИ СТАЛ ВОЗМОЖЕН
ТОЛЬКО БЛАГОДАРЯ ФИЗИЧЕСКИМ
ДАНЫМ И ПЕДАГОГАМ
УНИВЕРСИТЕТА,
ГДЕ ОНА УЧИЛАСЬ
НА ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА.**

– Сценическую практику я проходила в этом театре и осталась в труппе на несколько лет, – продолжает Ирина. – А потом решила расширять горизонты, уехала в Санкт-Петербург, в театр балета им. Леонида Якобсона. Вы понимаете, в Ижевске нет профессиональной подготовки, здесь мы варимся в собственном соку, а в Петербурге за семь лет я набралась всего. Танцевала сама, следила за артистками балета Мариинского театра – Екатериной Кондауровой, Викторией Терешкиной. Примы Мариинского – это общепризнанный уровень, эталон академизма, это школа! Петербург мне многое дал, и по моему исполнению понять об отсутствии за моей спиной училища нельзя, потому что опыт – это все-таки великая вещь.

– Ну и все же – отсутствие академической балетной школы не мешает?

– Школа – это, конечно, основа, школа нужна. Я же балетом начала заниматься поздно – то, что дети осваи-



«Спящая красавица», 2016 год

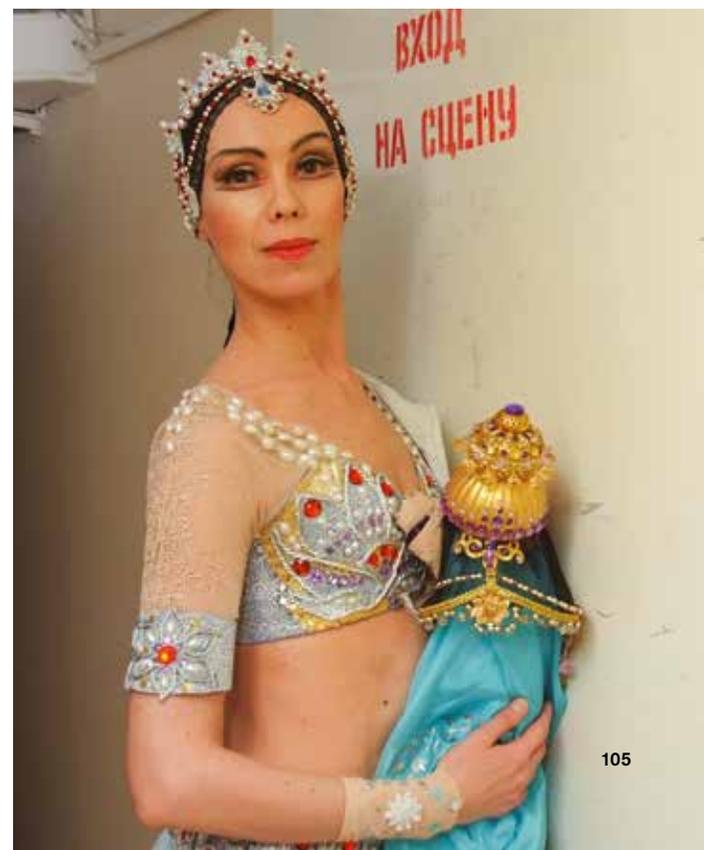
вают с 10 лет, мне пришлось нагонять в срочном порядке. По сути балериной «делаться» я стала только в театре. Конечно, в танцах была с младшей школы – ходила в кружок «умелые ноги», потом в специализированный класс в лицее, где мы занимались и народным, и классическим станком. Но вы понимаете, балет – это не только пластическое искусство, это еще богатейший срез классической культуры и знаний о ней. И в нашем лицее, и в университете был весь спектр дисциплин балетного училища, в том числе сольфеджио, музыкальная литература, музыкальный инструмент, история театра, балета и музыки и прочее.

– Сейчас балетная школа есть при самом театре...

– Да, и дети из балетной школы задействованы во всех спектаклях, и это очень дисциплинирует. Особенно на сводных репетициях чувствуешь свою ответственность, не позволяешь себе работать в полности, потому что ты уже

причастен к среде, в которой растут будущие солисты балета, так или иначе это твои последователи.

Вообще с того времени, как я пришла в театр, труппа помолодела. Изменился театр и с появлением Николая Игоревича Маркелова, который со своим свежим взглядом принес в театр все самое актуальное из мира балета. Я помню первую его постановку «Унесенные ветром», помню свой восторг: «Ах, так в Питере ставят в театре балета Эйфмана!» Это было знаковое событие, мне кажется, весь город сходил на эту премьеру. Кроме того, Николай Игоревич возродил и заново поставил классику, такие огромные спектакли, как «Спящая красавица», «Дон Кихот», «Щелкунчик», «Лебединое озеро», «Баядерка». Я занята во всех спектаклях, но вы понимаете, сегодня ты можешь танцевать Джулию Ламберт, а завтра выйдешь восьмым лимоном в «Чиполлино». Ну а первая моя роль после возвращения в Ижевск была Шахерезада – и все, в Петербург я уже больше не поехала.





– Как вы вживаетесь в роль, проживаете ли как-то особо материал, помимо собственно оттачивания техники исполнения?

– По молодости больше волновала техническая сторона, конечно, прыжки, вращения... Но настало время, когда экономишь физические силы, а потому больше думаешь об эмоциональной стороне, о подтексте, о чем ты вообще танцуешь. Мне сейчас даже хочется выискывать в своей партии место драматизму, актерской игре. Ведь и Шахерезада – это далеко не только лишь восточные танцы, в этой партии есть что рассказать. Интересной была роль Джулии Ламберт в спектакле «Не ревнуй меня к Бродвею» (по книге С. Моза «Театр»), такая партия, что каждый спектакль ее можно играть по-разному. Конечно, тут и сам балет получился актерский, игровой – интрига, любовь, измены, но даже Фею Сирени в «Спящей красавице» можно обогатить своим эмоциональным переживанием!

Конечно, я за классический русский балет, который, безусловно, мировое достояние и гордость, и как артистка балета я стремлюсь к классическим партиям – «Спящая красавица», «Жизель», «Щелкунчик». Но в то же время мне близок и Восток, и современный танец. Раньше я мечтала станцевать Одетту, а сейчас поняла, что эта роль мне уже неинтересна. Хотелось бы сыграть что-то из Шекспира, возможно, Леди Макбет, еще думаю про Саломею. Но на самом деле для балерины самое главное – найти своего балетмейстера. Вот Николай Игоревич – мой балетмейстер, он меня чувствует, знает мои возможности, мои физические данные, поэтому дает партии, которые мне идут. Балерины часто переезжают в другие города, хотят попробовать себя на разных площадках, в разных труппах. А вот я уже съездила, вернулась и дома нашла то, что мне надо.

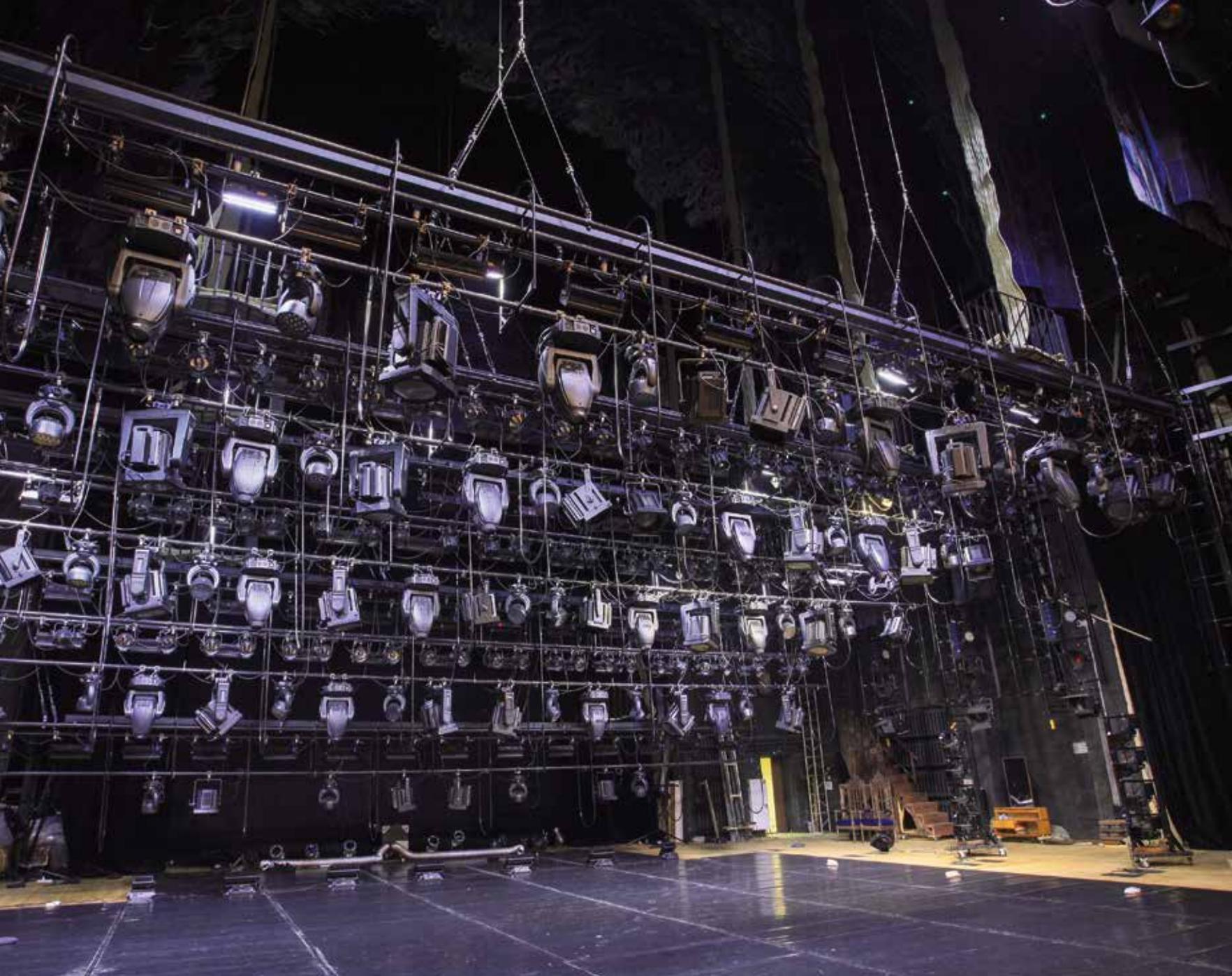




**СВЕТ – НЕОТЪЕМЛЕМЫЙ ИНСТРУМЕНТ
В СОВРЕМЕННОЙ СЦЕНОГРАФИИ, ПОЗВОЛЯЮЩИЙ
ПРЕВРАЩАТЬ ПЛОСКИЕ ДЕКОРАЦИИ В ОБЪЕМНЫЕ,
СОЗДАВАТЬ ИЛЛЮЗИИ ПРОСТРАНСТВА,
ПЕРЕНОСИТЬ ЗРИТЕЛЯ ИЗ ОДНОЙ РЕАЛЬНОСТИ
В ДРУГУЮ, РАЗДВИГАЯ ГРАНИЦЫ СЦЕНИЧЕСКОЙ
КОРОБКИ И ПОГРУЖАЯ ЗРИТЕЛЯ В ПРОИСХОДЯЩЕЕ
НА СЦЕНЕ, УВОДЯ ЕГО В МИР ГРЕЗ И ФАНТАЗИЙ.
СВЕТОВЫЕ ПРИБОРЫ – ЭТО КИСТИ И ПАЛИТРЫ КРАСОК
В РУКАХ ХУДОЖНИКА ПО СВЕТУ,
ИНСТРУМЕНТ, ПОЗВОЛЯЮЩИЙ ВЫРАЗИТЬ ЧУВСТВА,
ЭМОЦИИ И ДРАМАТИЗМ СОБЫТИЙ.**



Марсель Арукаев,
художник по свету, заведующий электроосветительным
цехом Государственного театра оперы и балета
Удмуртской Республики



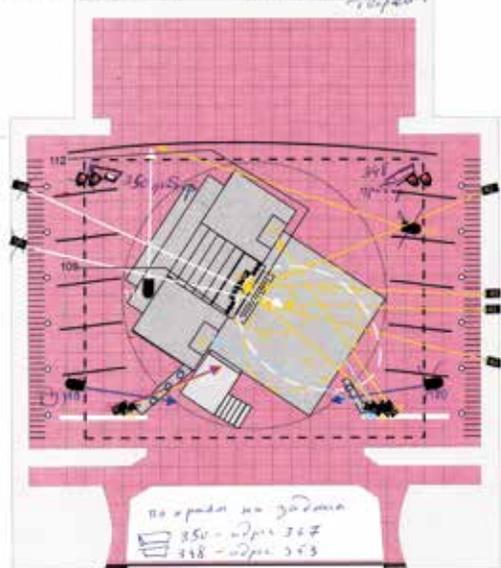
Самый важный момент – это знакомство с новой постановкой. Художник-постановщик, демонстрируя эскизы, погружает тебя в свое видение, ставит задачи, уточняет электрореквизит, необходимый для спектакля. Вглядываясь в эскизы, уточняя, из каких материалов будут созданы декорации, в каких цветах и тонах будут выполнены костюмы действующих лиц, ты начинаешь понимать, какими средствами предстоит реализовать ту или иную картину действия, какой световой прибор, из какой точки будет подсвечивать декорацию, актера. И вот, наконец наступает день, когда декорации готовы и смонтированы, актеры выучили свои мизансцены, костюмы отшиты. Ты погружаешь сцену в темноту и начинаешь, высвечивая фрагменты декораций, складывая их, как мозаику, выстраивать картины шаг за шагом...

Для создания спектаклей крайне важен парк светового оборудования, смонтированного на сцене. Нашему театру повезло, все наши чаяния и просьбы были услышаны – театр был реконструирован. Во время реконструкции было заменено устаревшее оборудование на современное. Специалисты компании «Имлайт» очень внимательно отнеслись ко всем нашим пожеланиям. Все этапы проекта согласовывались, где-то мы спорили и находили более интересные решения. В результате получился интересный инструментарий светового оборудования для создания спектаклей, можно сказать уникальный. Уникальность реализованного проекта заключается в симбиозе традиционных ламповых прожекторов и более продвинутых светодиодных приборов.



Тоска картина 1 (1 акт)

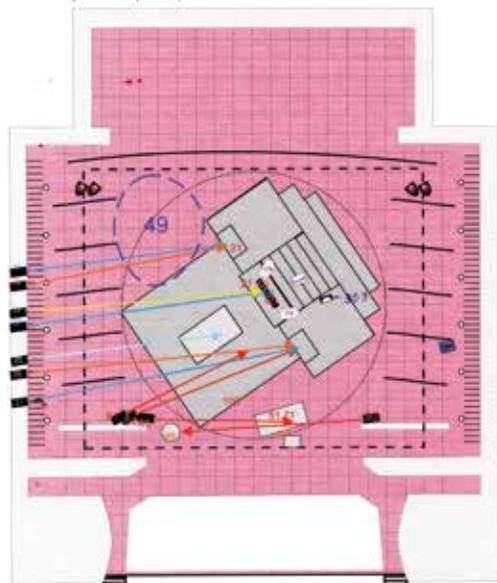
В зале 2 шт. осветителей на стене по краям креста с расстоянием 100



● Больше света в шт. осветителях на стене по краям креста с расстоянием 100 308

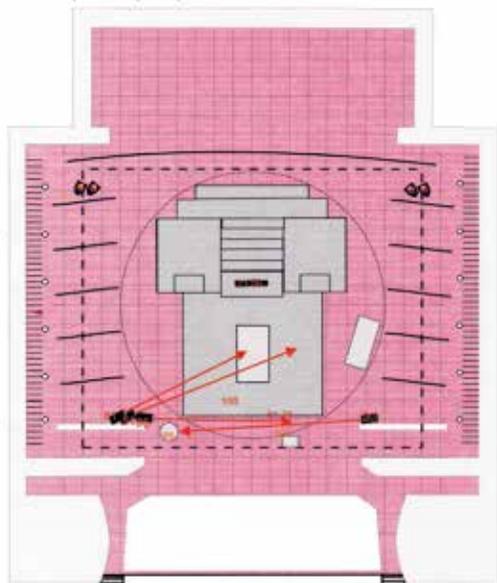
Маленькие 2 шт. осветителя в полу стены под досветкой 112 306
 $\Delta \Delta \Delta 000 - 2110 (276) - \text{супер спот}$
 $\Delta \Delta - 2165 (299) - \text{перспектива}$

Тоска картина 2 (2 акт)



В стене установлены 2 шт. РМ 04 красные + СВТТ - красные и направлены в 145 306
 Генератор дыма в 145 шт. вентилятор 308
 Генератор ветра с 2 трубами, подключены 146 300 (2169)

Тоска картина 3 (2 акт)

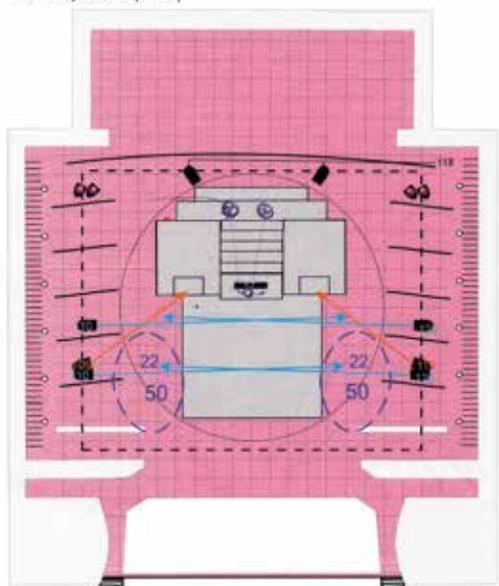


«Флория Тоска», 2017 год





Тоска картина 4 (3 акт)



После реконструкции пришлось восстанавливать и адаптировать к новым технологическим решениям все спектакли, поставленные ранее. С новым парком светового оборудования спектакли стали красочнее, обрели новое видение. Работать стало легче и проще, исчезла постоянная и утомительная разводка приборов на софитных подъемах, занимающая драгоценное время. Так, к примеру, в опере «Тоска» на сцене смонтирована гигантская декорация на поворотном круге, которая не позволяет опускать поплановые софиты для настройки приборов и их разводки, фильтровки. Раньше нам приходилось искать положение круга для опускания софита, настраивать приборы вслепую, интуитивно, поднимать софит, поворачивать круг на место и проверять, попали ли мы в необходимые точки, элементы декорации или нет, – и так до тех пор пока все шесть

софитов не будут отстроены покартинно согласно световой партитуре спектакля. На это уходил целый рабочий день. Сейчас приборы сами «встают» в необходимые точки, софитные подъемы – на необходимую высоту, и надобность в дополнительном времени для разводки света исчезла.

Для подсветки задников и падуг на софитных подъемах смонтированы светодиодные светильники компании ETC (США) LUSTR21. Эти приборы имеют богатейшую палитру цветов и оттенков, позволяют получить ровную заливку задника в любом цвете, что было затруднительно со старыми приборами на лампах ЗК-750, фильтрованными стеклянными светофильтрами.

В качестве контрового и актерского света на софитах смонтированы светодиодные полноповоротные приборы итальянской компании DTS NICK NRG 1201. Эти приборы имеют встроенный

zoom и систему синтеза цвета RGBW, что позволяет наводить приборы в нужные точки и высвечивать элементы декорации либо заливать сцену нужными тонами. Отсутствие теплых цветов компенсируется наличием на софитных подъемах прожекторов с линзой Френеля французской компании Robert Juliat, смонтированных на поворотных лирах и имеющих блок скроллера российской компании СИСТЕМА.

Также все поплановые софиты снабжены полноповоротными приборами XR 3000 Spot CMY итальянской компании DTS.

Поплановые башни, порталы и ложки оборудованы профильными прожекторами ETC (США), а также светодиодными прожекторами ETC LUSR D-60, имеющими богатую цветовую палитру.

Всем комплексом сценического освещения управляет световая консоль ETC EOS Titanium.



Никита Лихабин,
заведующий радиотехом Государственного театра
оперы и балета Удмуртской Республики

Если говорить абстрактно, то театр в звукотехническом плане до реконструкции не располагал ничем — уровень очень маленького ДК. Относительно хватало «чтобы было слышно», но не более того. Все, что было связано не с репертуаром (правительственные, гастрольные мероприятия), полностью работало на прокатном оборудовании. Что хотели в реконструкцию? Хотели выйти на качественно другой технический уровень, и мы это получили, чем сейчас успешно и пользуемся.

Прежде всего, у нас появилась система вертикального позиционирования микрофонов Galileo. Для нас это был принципиальный вопрос, потому как ее необходимость в нашем театре в первую очередь жанрово обоснована. У нас стояла задача равномерно покрыть сцену, чтобы в любой точке микрофонные устройства могли дотянуться до артиста. Первоначально по проекту система Galileo должна была находиться на колосниках на своих рамах, но в силу определенных причин



реализовать это не получилось, поэтому сейчас система располагается в подвесе над колосниками. При этом такое решение позволило каждую из 12 точек не только устанавливать на необходимой высоте, но и передвигать в горизонтальном направлении. Это особенно актуально в свете последних тенденций в сценографии наших спектаклей — огромные станки, в том числе и передвижные, как в «Турандот», сделали бы невозможным размещение системы позиционирования микрофонов на штанкетах.

Что касается звукоусиления оркестра, то здесь, конечно, все зависит от требования дирижера и режиссера-постановщика. По умолчанию у нас озвучиваются все балеты, но не сказать, что это звукоусиление в полном понимании — групповые микрофоны стоят на струнные и деревянные духовые инструменты (от четырех до восьми микрофонов на стойках в зависимости от спектакля). Это, разумеется, не эстрадный звук оркестра, а только лишь его

небольшой подъем для равномерного распространения по залу. Вся электроакустика работает примерно вровень с естественным звучанием оркестра. В опере же оркестр работает в своем естественном звучании.

Вообще, к электроакустике оперных площадок, по крайней мере в нашем понимании, кроме чувствительности аппарата и его равномерного расположения, требований не так много. Всего этого мы смогли достигнуть за счет зонного озвучивания, потому как с нашей архитектурой залить весь зал проблематично. Тем не менее получилось достаточно ровное покрытие. Изначально в проекте стоял KS-Audio, а Meyer Sound появился в качестве предложения от «Имлайта». Выбирая между несколькими моделями этого производителя, в итоге мы остановились на акустической системе Meyer Sound Mina, которая отлично вписалась в наши габариты за счет своей компактности. Скажу, что Meyer Sound для нашего проекта — это и огромный плюс ввиду высокого класса оборудо-

вания, но имеется и специфический минус — чувствительность и характер майеровского звука, который начинает раскрываться на расчетной мощности. Но в правильных руках все работает и звучит отлично. Единственное, о чем мы начинаем задумываться, — почему у нас его так мало?

Если мы и дальше будем прогрессировать в звуковой части такими же темпами и объемами, как в последние два сезона, то есть все основания ждать чего-то исключительно интересного в плане технической реализации новых постановок. Мы боялись «Китежа», но сейчас понимаем, что его можно бояться чуть-чуть поменьше, потому что каждая следующая постановка, начинаясь с простого, в итоге превращается в прыжок выше головы. Иногда в шутку, иногда всерьез предлагаются сумасшедшие идеи — и к ним находится сумасшедшая реализация, но скажу, что за годы работы ни одна из этих затей не осталась на бумажке — для всего было найдено решение.







**Елена Мамаева, главный инженер проекта
(разработка и изготовление ПСД),
компания «Имлайт»**

Традиционно театры оперы и балета в сравнении с драматическими площадками имеют более внушительные размеры, что, конечно, связано с особенностями постановочного процесса, количеством участников балетных и оперных спектаклей. Поскольку здание оперного театра в Ижевске относительно новой постройки (начало 1980-х), изначальный архитектурный проект учитывал жанровую театральную специфику – четыре уровня галерей, высокая (почти 22 метра до

колосников) сцена и арьер (специальное пространство позади основной сценической площадки, создающее у зрителя иллюзию большой глубины сцены, также выполняющее функцию резерва для размещения театральных декораций).

В ходе реконструкции мы не меняли портал сцены и сохранили прежнюю раскладку верхнего механического оборудования, чтобы театру не пришлось переписывать постановочные партитуры репертуарных спектаклей. Однако был добавлен свет за счет больших трехъярусных софитов на всех планах, кроме первого и последнего, где софиты двухъярусные. Два выносных софита были выполнены из алюминиевых треугольных ферм – легкая ажурная конструкция, повторяющая геометрию потолка, гармонично вписалась в общую концепцию зала. После модернизации выросло штанкетное хозяйство, в том числе за счет двух дополнительных штанкетов на нулевом плане. Также на сцене появилась подъемно-опускная система позиционирования микрофонов Galileo.

Что касается нижней машинерии, то здесь был проделан серьезный объем проектных работ. В первую очередь стоит отметить, подъемно-опускную оркестровую яму – сейчас механическая платформа встает в планшет сцены и автоматически позволяет увеличить сценическое пространство, когда в постановках не задействован оркестр. До реконструкции в театре с этой задачей буквально справлялись вручную – перекрывали стационарную яму щитами. Также для сцены удмуртского оперного театра конструкторский отдел компании «Имлайт» разработал подъемно-опускную рампу – важный инструмент для системы постановочного театрального света.

В ходе реконструкции был отреставрирован поворотный круг сцены – помимо ремонта огромной, 14 метров в диаметре, фермовой конструкции с заменой направляющих, роликов, производственные работы коснулись и самого помещения со всем набором механики (лебедок, обводных блоков и т.д.). После замены износившихся элементов театральный поворотный круг стал работать стабильно и бес-



шумно. Но кроме того, вопреки недостаточной высоте поворотного круга, нам удалось интегрировать в него люк-провал. Для решения задачи была создана уникальная механическая конструкция – тройной телескопический люк-провал, который, несмотря на большое количество узлов, имеет большую жесткость. Еще один люк-провал по особому заказу балетной постановочной группы был встроены у левого портала сцены – этот элемент нижней механики был нужен для одного-единственного спектакля «Жизель», чтобы главная героиня могла «восстать из могилы».

Всеми сценическими механизмами управляет компьютерная система TM IMLIGHT – с ее помощью регулируется скорость подъема и вращения механизмов, с точностью до миллиметра позиционируется положение в пространстве всех элементов нижней и верхней механики. Система управления позволяет записывать и «запоминать» сложнейшие технические партитуры спектаклей, что позволяет быстро менять декорации и отслеживать все рабочие процессы на мониторе.





Михаил Мамонов, руководитель отдела комплексных решений компании «Имлайт»

Театры оперы и балета – отдельный, сложный жанр как в архитектурном проектировании, так и в создании технологического комплекса сцены. Ведь оперный театр – это, прежде всего, акустика, которая именно в этих залах во все времена и эпохи считалась (и считается) эталонной. Театр оперы и балета Удмуртии изначально строился без учета оперной специфики, поэтому в проекте реконструкции нам пришлось найти решения для целого ряда сложных задач, в котором правильная акустика была наипервейшей. Например,

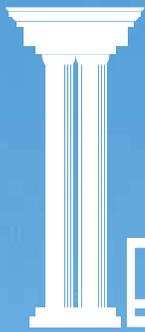
по желанию заказчика нам нужно было увеличить оркестровую яму, чтобы там с комфортом мог разместиться большой состав симфонического оркестра. Но оркестровая яма – сама по себе – «отягчающий» фактор для акустики зала, требующий компромиссных мер. Создать необходимый баланс между звучащим оркестром и поющими солистами – сложно, но здесь нам удалось решить этот вопрос достаточно успешно.

Для улучшения параметров архитектурной акустики совместно со специалистами «Удмуртгражданпроект» и нашими давними партнерами из Acoustic Group был изменен профиль потолка, реконструирован выносной осветительный мост, рассчитана геометрия отражающей поверхности потолка над авансценой, чтобы «рупор» стал максимально жестким, а звук со сцены шел в зал без искажений и опозданий. Также мы изменили форму стены, расположенной напротив сцены, чтобы перераспределить отражения звука (сейчас звук не возвращается на сцену).

Современный оперный зал – это площадка с естественной акустикой, но совмещенной с системой звукоусиления, в том числе и потому, что

актуальные формы классического оперного и симфонического искусства предполагают использование электромузыкальных инструментов. Но электроакустическая система в театре оперы и балета должна работать только лишь как вспомогательная структура. Для построения звукового комплекса зала применялось компьютерное электроакустическое проектирование, где просчитывался подбор громкоговорителей, мест их размещения и основных настроек. В качестве основы были использованы линейные массивы Meyer Sound Mina, обладающие очень детальным, натуральным и нейтральным звучанием. Для работы с низкими частотами акустические системы были расположены не на планшете сцены, а над основными линейными массивами. За озвучивание подбалконного пространства отвечают компактные громкоговорители (важно, что визуально они вписались в общую стилистику зрительного зала), а вся система управляется мощными современными процессорами. Главным итогом работы стало достижение частотного баланса и равномерности озвучивания всех зон зрительских мест.





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
РУССКИЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ
ТЕАТР
УДМУРТИИ

ТЕАТР





РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

КЛУБ ИМ. ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ
(СОКРАЩЕННО — КОР)
СТАЛ «КОЛЫБЕЛЬЮ»
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА
В ИЖЕВСКЕ. НЕСКОЛЬКО ЛЕТ
НА ЭТОЙ СЦЕНЕ ПАРАЛЛЕЛЬНО
И СООБЩА РАБОТАЛИ КОЛЛЕКТИВЫ
БУДУЩИХ УДМУРТСКОГО ТЕАТРА,
ТЕАТРА ОПЕРЫ И БАЛЕТА И ТЕАТРА
РУССКОЙ ДРАМЫ. В НАЧАЛЕ 1934-ГО
ЗДЕСЬ ДАЖЕ БЫЛ СОЗДАН
ТЕАТРАЛЬНЫЙ КОМБИНАТ —
ЗА СЕЗОН ЗРИТЕЛЯМ ПРЕДСТАВИЛИ
ВОСЕМЬ ОПЕР, А ТАКЖЕ НЕСКОЛЬКО
УДМУРТСКИХ И РУССКИХ ПЬЕС.
ЧЕРЕЗ ГОД ЭТОТ «ЭКСПЕРИМЕНТ»
СВЕРНУЛИ, А РУССКАЯ
ДРАМАТИЧЕСКАЯ ТРУППА
ДЛЯ ПОСТОЯННОГО ТЕАТРА
БЫЛА СОЗДАНА ВНОВЬ.
18 ОКТЯБРЯ 1935 ГОДА —
СПУСТЯ ЧЕТЫРЕ МЕСЯЦА ПОСЛЕ
ПРИКАЗА ОБ ОРГАНИЗАЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО
РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА —
НА СЦЕНЕ КОРА ЗВЕЗДЫ ПЕРВОГО
СОСТАВА «ПОД АККОМПАНЕМЕНТ
ГОРЯЧИХ АПЛОДИСМЕНТОВ ЗРИТЕЛЕЙ»
ИГРАЛИ КОМЕДИЮ «АРИСТОКРАТЫ»,
«БЛЕСТЯЩЕЕ
ВЫСОКОХУДОЖЕСТВЕННОЕ ЗРЕЛИЩЕ»,
КАК ПИСАЛА ТОГДА
«ИЖЕВСКАЯ ПРАВДА»,
В ПОСТАНОВКЕ
МОСКОВСКОГО РЕЖИССЕРА
НИКОЛАЯ СОКОЛОВА-ЦЕРТЕЛЁВА.



В сохранившихся письмах Николая Михайловича Соколов-Цертелёв, выпускник театральной школы под руководством артистов Малого театра и Высших режиссерских курсов, пишет, что свою роль в успехе постановки сыграла «прекрасная декорация художника Попова» (этот художник из Московского художественного театра после оформил еще целый ряд спектаклей «поистине с большой выдумкой и простотой»). Но в первую очередь, по мнению режиссера, успеху комедийной постановки о строителях Беломорканала способствовали артисты Евреинова и Платонов (супруги — *Прим. ред.*), «московские исполнители не могли тягаться с ними. Если бы в труппе не было этих актеров, то может быть я и не начал бы с «Аристократов».

Весь первый сезон «Аристократы», «Гроза» Островского (где в роли Катерины вновь появилась Ванда Евреинова) и «Альбина Мечурская» были любимыми спектаклями ижевских зрителей. Сам же первый худрук русского драма-

тического, не дождавшись окончания сезона, уехал в Грозный. Тем не менее Николай Соколов-Цертелёв наработал театру внушительный багаж: в сезоне 1935–1936 годов было выпущено 11 спектаклей. Новый театр быстро завоевал внимание публики: в те годы в Ижевске работало шесть театральных касс, кроме того, театралы могли заказать билеты по телефону и почте. Спектакли начинались в восемь часов вечера, и к окончанию подавались автобусы и трамваи, которые развозили зрителей по разным районам города.

В довоенном репертуаре театра классика, как русская, так и зарубежная, занимала почетное место: Оноре де Бальзак, Мольер, Шиллер, Шекспир, Островский, Грибоедов, Толстой, Лермонтов и др.

Современная драматургия также пользовалась успехом у зрителя: только за два года режиссер Илья Шаталов поставил пьесы «Слава», «Оптимистическая трагедия», «Банкир», «Разлом», «Альказар», «Пограничники», «Простая девушка» молодых советских авторов.

У.А.С.С.Р. НАРКОМПРОС
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

гор. Ижевск, улица Энгельса, № 2

ПРОГРАММА

„АРИСТОКРАТЫ“

Комедия в 3-х актах Н. ПОГОДИНА

1935 год

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Громов	Чеканы	А. Ф. Шапошников
Начальник		Ф. И. Белопольский
Воспитатель		И. М. Гали
		П. К. Коробейников
Садковский	специалист	М. Ф. Успенский
Боткин		Р. П. Кречетов
Инженер-электрик		В. С. Дедюров
Костя князь	бандиты	А. А. Платонов
Соня		В. Я. Евреинова
Лимон	воры	Р. Г. Уайт
Митя		Ф. И. Белопольский
Дядя Марфа	преступники	Л. В. Минудин
Берг		М. П. Дрого
Алена	огуеры	Н. М. Турбинер
Штан		С. Я. Борозин
Татуированная	кулаки и прочие	И. К. Григорьев
Нина		Ю. Г. Карас
Тамара		М. А. Уружва
Кариса		Е. И. Мышкина
Петра		З. М. Агамова
Павел		Б. И. Зипольский
Пол Барфоломеев		П. В. Щукин
Джон		М. А. Подкиевский
Саша		В. И. Валевский
Култыга		Б. М. Симонович
Федя		А. П. Лебедев
		Л. И. Голыгина
		В. А. Солодова
Комendant		В. А. Астахов
Врач		И. И. Каренин
Мать Садковского		Н. Д. Волжская
Маргарита Ивановна		А. В. Волынская
театральный Садковский		Б. Г. Немиредина
Чертешник		А. Г. Прокопшина
Канитя шаруаза		В. П. Говорукина
Повар		А. В. Суворов
Дестини		А. М. Брагин
Уборщица		К. И. Григорьева
Санитар		Г. В. Фалалеев
Париюк		М. Е. Рассохин
Стрелка		А. Я. Кавадкин
		Е. Е. Тальнов
		А. И. Малахов

Управление по делам искусств при СНК Удм. АССР

ПЕРВЫЙ РЕСПУБЛИКАНСКИЙ РУССКИЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

А. Н. Островский

ГРОЗА

драма в 5 действиях

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА:

Савел Прокофьевич Дикой	Патрих Д. Я.
Орфей	засл. арт. Удм. АССР
	Холутов Я. Г.
Борис Григорьевич, племянник его	Пуховский Н. Т.
	Моисеев К. А.
Марфа Игнатьевна Кабанова (Кабанка)	Рябенская Р. П.
	засл. арт. Кир. АССР
	Малышева В. С.
Тихон Миронович Кабанов, ее сын	Пастунов
	засл. арт. Удм. АССР
	Чакуров С. Ф.
Катерина, жена его	Горюнова А. Ф.
	засл. арт. Удм. АССР
	Рябенская Р. П.
	засл. арт. Кир. АССР
	Самсонова Л. В.
Нарвара, сестра Тихона	
Кудития мешальщица, часовщица, самоучка	Каюков Н. Я.
Ваша Кудрин, конторщица Дикого	Щеголов А. И.
	Желудев В. М.



Ванда Евреинова



Борис Гальнбек



Ольга Невская



Александр Пастунов

ЗВЁЗДНАЯ ТРУППА

Биографы русского драматического театра Удмуртии отмечают особый профессионализм труппы «первого созыва». На сцене КОРА играли артисты столичных театров (МХТ, Камерный и Литературный театры), театральная молодежь и признанные мастера, волею судеб оказавшиеся в Ижевске. С премьерного спектакля здесь играет Ванда Евреинова – одна из первых заслуженных артисток Удмуртии, любимая зрителем за проникновенную игру и силу созданных ей образов и характеров. Прима русской драмы исполнила сложнейшие роли: Евгения Гранде в спектакле по Оноре де Бальзаку, Юлия Тугина в «Последней жертве» и многие другие.

Борис Гальнбек – актер, режиссер и педагог, один из основателей Московской театральной студии им. Ф. И. Шляпина, служивший в театре Комиссаржевской и Центральном детском театре под руководством Н. И. Сац, отдал Русскому

драматическому театру Удмуртии четверть века. Здесь же получил звание заслуженного, а затем и народного артиста Удмуртской АССР. С 1938 по 1963 год сыграл Яго в «Отелло», Каренина в «Анне Карениной», Петра I в «Петре I и царице Алексее» Н. Лернера, Александра I в «Фельдмаршале Кутузове» В. Соловьева, Вершинина в «Трех сестрах», Ивана Грозного в «Василисе Мелентьевой», Окаёмов в «Машеньке», Скалозуба в «Горе от ума», Манилова в «Мертвых душах» и др. В Ижевске артист Борис Гальнбек, которому запрещалось работать на столичных сценах, поставил почти 30 спектаклей, среди которых «Платон Кречет» (1940), «Разлом» (1940), «Двенадцатая ночь» (1943) и др.

Соломон Гляттер – незабываемый Сирано де Бержерак, Чацкий, Хлестаков, Барон, Теодоро... Актер и режиссер, много лет проработавший в театрах Удмуртии,

заслуженный артист и деятель искусств Удмуртии, постановщик спектаклей «Три сестры», «Мертвые души», «Иркутская история» и др.

Театральная круговерть привела в Ижевск и столичную прима, роковую красавицу самой настоящей драматической судьбы Августу Миклашевскую.

Александр Пастунов, заслуженный и народный артист УАССР и РСФСР – Митрофан, Хлестаков, Чичиков, Миша Балзаминов – за 18 лет этот актер переиграл не только весь классический театральный репертуар, но и несколько раз исполнил роль В. И. Ленина. Надежда Дмитриевна Волжская, артистка М. П. Дрого, Р. П. Кречетов, заслуженный артист УАССР и РСФСР Вениамин Ливанов, заслуженные артисты Ольга Невская и Александра Горюнова – имена, с которых начиналась история Русского драматического театра Удмуртии.



«ПОСЛЕДНЯЯ ЛЮБОВЬ ХУЛИГАНА»

– Как-то Таиров (от ред. – создатель Камерного театра) сказал: «Вы сегодня были очень красивой». Я чуть не заплакала. Я готова была стать уродиной, только бы мне сказали: «Вы сегодня хорошо играли», – признавалась актриса.

В таировском театре юная Миклашевская стремительно завоевала любовь зрителей. Помимо театральной сцены, где Августа блистала в роли принцессы Бульонской в легендарном спектакле Камерного театра «Адриенна Лекуврёр», был кинематограф – «Барышня-крестьянка» (1916), и выпущенные в революционном 1917-м «Плоды просвещения», «Украденная юность», «Психея», «Любовь монаха». Позже были Федра, Марина Мнишек, баронесса Штраль в «Маскараде», Лариса в «Бесприданнице» и Кручинина в «Без вины виноватые».

«Августа Леонидовна была первой красавицей Камерного театра: волоокая, статная, с мягкими движениями, говорила негромко», – писал поэт и драматург Анатолий Мариенгоф, близкий друг Сергея Есенина в своих мемуарах. Сама Августа Миклашевская признавалась, что часто огорчалась оттого, что хорошо выглядела на сцене.

Но, как ни странно, Миклашевская прожившая 86 лет, ровно половину из которых – на сцене, больше всего известна ролью «последней страсти поэта». В нее был влюблен Сергей Есенин, именно ей посвящен цикл стихов «Любовь хулигана». Два самых первых стихотворения – «Заметался пожар голубой...» и «Ты такая ж простая, как все...» – впервые были напечатаны в журнале «Красная Нива» в середине ок-

тября 1923 года. И в 1923 году Камерный театр, без которого Миклашевская не могла себя помыслить, уехал на длительные гастроли за границу. Августа осталась в России – воспитывать малолетнего сына и искать свой новый «дом».

После смерти Есенина и расстрела отца в жизни актрисы началась круговерть по провинциальным театрам: Брянск, Красноярск, Тула, Рязань. После Рязанского театра драмы в августе 1938 года Миклашевская оказалась в Ижевске (последовала за режиссером Борисом Пиковским). Здесь, в Русском драматическом театре, актриса отыграла два сезона. Дебютировала с эпизодической роли Натальи Дмитриевны в «Горе от ума», далее – леди Мильфорд в спектакле «Коварство и любовь». В январе 1939 года состоялась премьера «Анны Карениной». Миклашевская признавалась, что Анна Каренина (эту роль актриса играла в трех театрах, в трех разных постановках) – один из самых любимых образов в классической русской литературе.

После Ижевска были годы войны, проведенные в Кировском драматическом театре. А в 1943 году стало можно вернуться в Москву, к Таирову, спустя 20 лет странствий.

ДРАМАТИЧЕСКИЙ № 1 И № 2

Беда в русский драматический пришла еще до начала Великой Отечественной войны. В мае 1941 года сгорело здание клуба КОР, которое занимал театр (на этой же сцене играли и артисты удмуртской драмы). Так, обе труппы были вынуждены перейти на выездной характер работы. Часть труппы Русского драмтеатра была переведена в Сарапул, где на базе Сарапульского городского театра образовался объединенный Удмуртский республиканский драматический театр № 1.

Из оставшихся в Ижевске артистов в августе 1941 года сформировали небольшую хозрасчётную театральную труппу во главе с инспектором Управления по делам искусства при Совнарком УАССР, режиссёром А. М. Чечельницким и художником И. М. Ходыревым. Сначала в труппе было всего двенадцать человек –

семь артистов, художник, парикмахер, портниха и машинист сцены. Репетиции шли на квартирах у актеров, а из материально-технической базы – швейная машина, мешок обрезков ткани, набор столярного инструмента и 30 париков.

При содействии Удмуртского обкома партии ижевскую труппу драмтеатра снабжали остатками своего производства Ижевская портновская мастерская и Сарапульский кожевенный завод. Промышленные предприятия стали обеспечивать тесом, рейками, гвоздями, фанерой, краской; воинские части – военным обмундированием, специальным реквизитом, минометами, пулеметами, ранцами, автоматами, касками. Кроме того, на шихтовых дворах заводов художник Ходырев отбирал трофеи разбитой немецкой техники, поступавшей на переплавку, и использовал их в декорациях. В таких

условиях трудно представить, чтобы коллектив мог решиться на полноценную работу. И действительно, первоначально хотели ограничиться лишь концертами и малыми театральными формами. Однако уже осенью 1941 года в эвакуации в Удмуртии оказалось немало деятелей театрального искусства, а к концу 1942 года в труппе насчитывалось уже 40 человек. За годы войны этот коллектив Второго драматического театра дал больше 700 спектаклей и концертов в армейских частях, госпиталях и призывных участках.

К весне 1941 года, когда Русский драматический театр был переведен в Сарапул, здесь уже работала крепкая театральная труппа под руководством А.Б. Скибневского: Б. П. Гальбек, А. Ф. Горунова, Д. А. Даворский, А. Н. Малышев, В. С. Малышева, М. М. Павлова, Д. Я. Пат-

Сезон 1943-44

Государственный Республиканский ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
К ОТКРЫТИЮ СЕЗОНА

РЕПЕРТУАР

Осада Лейдена	Давным давно
Москвичка	Без вины виноватые
Бесприданница	Гамлет
Жди меня	Последние
Женитьба Белугина	Лодочница
Слуга двух господ	Вынужденная посадка
Родина (Фландрия)	Местный роман
Последняя жертва	Золки и овцы
	Трактирщица

Осада Лейдена

Сезон 1943-44

Государственный Республиканский Русский ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
5, 6, 7 и 8 МАРТА

ПРЕМЬЕРА

РЕВИЗОР

М. А. ГОГОЛЬ

Постановка режиссера Марьяны В. Ф.

Начало спектаклей в 8 час. 30 мин. вечера

ЛЕТНИЙ ТЕАТР

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ГАСТРОЛИ

РЕПЕРТУАР

ТРИ СЕСТРЫ

ЧРЕЗВЫЧАЙНЫЙ ЗАКОН

ГРОЗА

ЖЕНИТЬБА БАЛЬЗАМИНОВА

ЕДИНСТВЕННЫЙ НАСЛЕДНИК

12-ая НОЧЬ

2-й ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

ГАСТРОЛИ

с 7-20 по 25

АРТИСТИЧЕСКИЙ СОСТАВ (по алфавиту)

Александров А. Н.
Герои В. А.
Гуров К. П.
Гуров Н. А.
Гуров Л. С.
Березина Д. П.
Ерофеев Т. Д.
Заболотный С. А.
Климак А. Е.
Колосов А. П.
Лавренко Л. В.
Морозов С. А.
Морозова Н. Н.
Полыновская З. Н.
Ромашкина А. А.
Ромашкин С. С.
Сурин Н. Ф.
Смолин В. П.
Султанов К. П.
Тарасов Н. Ф.
Челомовский А. М.
Черныш Е. Н.
Шаров П. С.
Шанин В. П.
Шанин С. С.
Шумихин Е. Н.
Шанин В. П.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

СЕЗОН 1944-45

ПРЕМЬЕРА

ЗА КАМОЙ РЕКОЮ

Постановка режиссера Лициновского С. П.

Оформление гл. художника Леонтия А. М.

Музыкальное оформление Огурцацкого Л. Я.

В спектакле участвуют

Ведущий артист Александр С. А., члены Шендеров А. Н., Сапожников Л. В., Рогова Е. Г., Александров М. А., Корольков Н. В., Мещеряков З. С., Шарский А. Н., Соколов А. С., Зюбин В. М., Березина Н. Н., Гуров П. М., Эггер Л. Н., Бурава Л. Н.

Художественный руководитель театра Романовский Р. М.

Продлятся абонементы на 10 спектаклей со скидкой 20% цены разового билета.

Открыта продажа билетов и абонементов во всех театральном классе:

Центральная касса № 1

Касса № 2

РАСПИСКА БИЛЕТ	
КАТЕГОРИИ	ЦЕНА
1	100
2	75
3	50
4	25
5	15
6	10
7	5
8	3
9	2
10	1



Михаил Алешковский



М. Алешковский в спектакле «Диктатура совести»

рин, С. Ф. Чикуров, художник В. И. Назаренко. Незадолго до войны в городской сарапульский театр перешли актеры Русского драматического театра А. С. Волинская, К. Т. Котова, К. А. Моисеенко, А. М. Пастунов, Л. В. Самсонова, Е. И. Шувалова, режиссер С. А. Гляттер, ставший в январе 1944 года художественным руководителем вместо А. Б. Скибневского, перешедшего во Второй республиканский драматический театр.

Как и у коллег, оставшихся в Ижевске, У Первого республиканского драматического театра материально-технической базы не было: ни своего здания, ни декораций, ни костюмов. Но бездействовать было невозможно. Коллектив в короткий срок подготовил концертные программы, с которыми выступали в госпиталях, совхозах, на заводах и фабриках. Одновременно репетировали спектакли, в годы

войны в репертуаре появились «Русские люди» и «Двенадцатая ночь», «Батальон идет на Запад» и «Дама-невидимка», «Нашествие» и «Сирано де Бержерак».

В эти тяжелые годы возшла звезда будущего заслуженного артиста России, народного артиста Удмуртии Михаила Алешковского. Появившись на афишах в сарапульский период, любимец публики играл на сцене русской драмы до 1990-х годов. Самобытный артист без профессионального образования, ставший ведущим актером, начал театральную карьеру работником сцены. До 1960 годов Михаил Алексеевич играл в основном роли подростков («Молодая гвардия», «В добрый час», «В поисках радости» и пр.), потом «повзрослел» – и в его биографии появились роли Моисея в лемертовских «Испанцах», деда Мокеев в спектакле «Братья Ершовы» и др. Последние свои роли

Михаил Алешковский сыграл в спектаклях 1980-х годов – «Самоубийца», «Вечер», «Свалка». Несколько сотен (!) раз выходил на сцену в роли Царя в сказке «Два мастера». В коллективе его не только уважали – но и по-настоящему любили. В глаза и за глаза звали «дедуля». В самые последние годы жизни врачи запретили Михаилу Алексеевичу играть. Но театр он не забывал. Приходил почти каждый день, разбирал и редактировал фильмы, которые снимал любительской камерой на протяжении многих лет, – кинолюбительство было еще одним увлечением Михаила Алексеевича. Он создал настоящую летопись театра – гастрольные поездки, выездные спектакли, праздники, юбилеи, – но сам всегда оставался за кадром. Он никогда не любил говорить о себе. На просьбу дать интервью отвечал: «Давайте я лучше что-нибудь сыграю!»



Коллектив театра, 1955 г.



Анатолий Глотко



Алексей Грозин



Екатерина Смирнова



Павлина Конопчук

ВОЗВРАЩЕНИЕ В ИЖЕВСК

В 1946 году театр возвращается в Ижевск и заселяется в специальное построенное недалеко от центра здание по проекту архитектора В. Тишина. 23 февраля здесь, в новом зале на 760 мест, играли премьерный спектакль по пьесе удмуртского драматурга Игнатия Гаврилова «Азин». В послевоенные годы русский драматический театр находится на подъеме – на сцене блистают будущий народный артист России Александр Пастунов, заслуженные – Михаил Алешковский, Анатолий Глотко, Алексей Грозин, Екатерина Смирнова.

1949–1961 годы в истории Русской драмы связаны с именем Павлины Васильевны Конопчук (народная артистка, известная театральному миру по работе в Санкт-Петербургском театре сати-

ры на Васильевском, – здесь актриса играла почти 25 лет). В Ижевск Павлина Конопчук приехала из Новосибирска, в 1957 году получила звание заслуженной артистки Удмуртской АССР. Кроме игры на сцене (Тоня Туманова в «Как закалялась сталь», Лиза Калитина в «Дворянском гнезде», Марсела в «Собаке на сене»), Павлина Васильевна руководила драмкружком. Артистка говорила, что свой талант она унаследовала от матери, которая «жила в людях», не имела никакого образования, но страстно мечтала, что «если будет девочка – обязательно станет актрисой». Спустя годы, когда заслуженная артистка Удмуртской АССР пригласила ее на спектакль «Иркутская история» (в котором играла роль Вали – *Прим. ред.*), мама, наконец, смогла сказать: «Дочка, ты стала настоящей актрисой!»

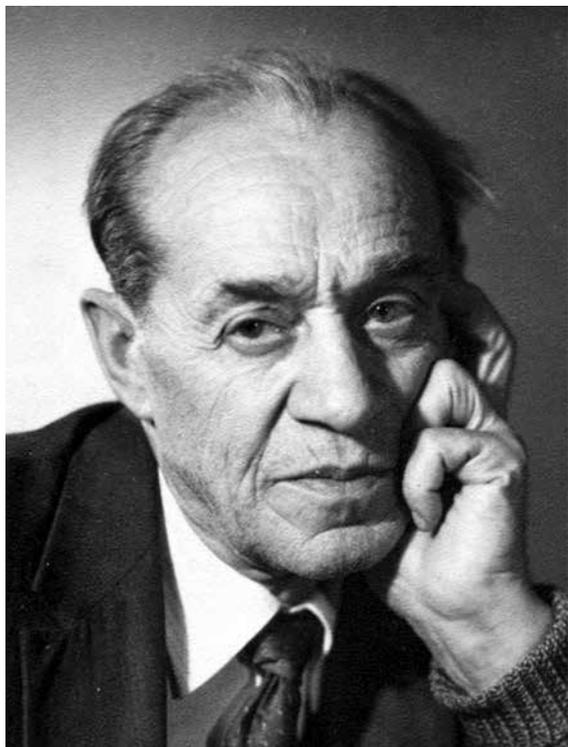
В 1950-е годы ижевская публика ходила в Русский театр не только «на актеров», но и любоваться великолепными декорациями художников Анатолия Фокина и Бориса Марина. При этом Анатолий Фёдорович Фокин, выпускник Рязанского художественного училища, работал в театре в 1951–1959 годах, сначала художником-постановщиком, а затем главным художником. В 1956 году Фокину было присвоено почётное звание заслуженного деятеля искусств Удмуртской АССР, а в 1958 году – заслуженного деятеля искусств РСФСР. Его эскизы к спектаклям хранятся в Национальном музее имени К. Герда.

В самом начале 1960-х главным режиссером становится Соломон Гляттер, артист, служивший в Русском драматическом практически

со дня его основания. Он стал первым главным для выдающегося режиссера Аркадия Каца (25 лет руководил Рижским Театром русской драмы, с 1988 по 2002 год – режиссёр Государственного академического театра им. Е. Вахтангова, с 2002 года – режиссёр Театра «У Никитских ворот»).

– Никогда не забуду своего первого Главного, – пишет Аркадий Фридрихович в своих воспоминаниях. – Мудрый, обаятельный человек и прекрасный артист Соломон Абрамович Гляттер был главным режиссером Ижевского драматического. В городе этом осело множество ссыльных актеров, которым нельзя было жить в больших городах. После окончания института туда по-

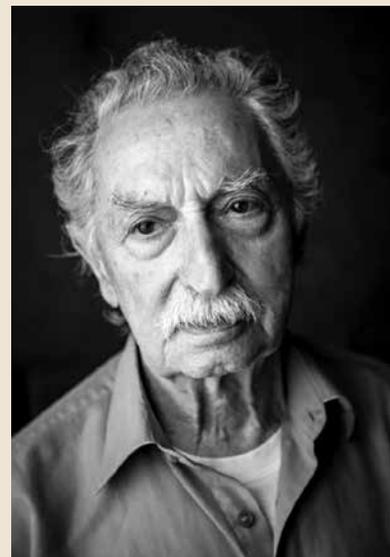
ехала целая группа выпускников, их уговорил режиссер Ясногородский. В том числе и мою жену (Райна Праудина – Прим. ред.). Я закончил институт на год позже (в отличие от актеров, режиссеры учились пять лет), и так как мы получили приглашение в один из самых крупных театров России, к П. Л. Монастырскому в Куйбышев, я приехал в Ижевск забрать ее. Познакомился с Гляттером и через 20 минут тоже решил остаться в Ижевске. Я проработал там два года. Никогда не жалею об этом времени. У меня там была своя театральная студия – я набрал молодых ребят, которые стали потом неплохими актерами. Тогда же я и получил свои первые практические уроки, сделал первый самостоятельный шаг.



Соломон Абрамович Гляттер, главный режиссер

Вместе с Аркадием Кацем в Ижевск приехала художник-постановщица Татьяна Швец. С 1959 по 1963 год она создала сценографию спектаклей «Остров Афродиты» А. Парниса, «История одной любви» К. Симонова, «Дамоклов меч» Н. Хикмета, «Живой труп» Л. Н. Толстого. Режиссера и художника до сих пор связывают годы сотрудничества, которое началось в Русском драматическом в Ижевске. Говоря о Татьяне Швец, Аркадий Фридрихович вывел формулу: «Талант не бывает ленив».

– Уже с первых дней работать с ней было непросто, – пишет Аркадий Кац в своей книге «Похвала бессоннице». – Если я пытался предложить что-то, связанное с конкретными сценографическими решениями, она просила этого не делать. Предпочитала, чтобы я говорил об авторе, о пьесе, о том, что волнует меня, что задело, кто будет играть в спектакле. Она бывала разной. Это проявлялось даже в подходах к сценографии и костюмам. Чувственное, женское, тонкое, воздушное – все отдавалось костюму. Но в сценографии у нее мужская рука.



Аркадий Кац, театральный режиссер и педагог, народный артист Латвийской ССР, народный артист Украины, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

ПЕРВЫЙ УРОК

Первый же урок, который я получил от Гляттера, запомнился на всю жизнь. Он говорил мне «ты» и спросил, что бы я хотел поставить – «Живой труп». – Так сразу? Первый спектакль? – Да.

Я понял, что сейчас будет сложный и долгий разговор, и внутренне собрался. Но он согласился мгновенно. И я понял, что одержал маленькую победу. Когда я принес следующее распределение ролей, он сказал мне: «Голубчик, ведь я работаю параллельно, а ты забрал у меня всех основных артистов...» На что я ответил ему: «Я на компромиссы не иду». И снова он уступил: «Хорошо, ставь. А я уж, как главный режиссер, буду работать с теми, кто остался». И я опять понял, что одержал еще одну победу. Когда я готовился к постановке третьего спектакля, произошла точно такая же история. Сам выбрал пьесу, назначил на роли весь цвет театра и снова пришел к нему. Он посмотрел распределение: «Опять вы забираете у меня самых лучших актеров» Я говорю ему: «Соломон Абрамович, вы меня знаете...» На что он ответил: «Да, знаю. Что ж, хорошо, ставьте...» И я пошел, побродил по коридору, вернулся к нему и сказал: «Соломон Абрамович, давайте поделим состав поровну...»

– Так ты это понял? Давай распределить роли заново...

Мы все очень его любили. Он мог любого пригласить домой, напоить чаем... Это что-то ушедшее из театра... И как трудно было потом уезжать в Ригу! Я бы и не смог уйти, если бы до меня не ушел Соломон Абрамович. Он очень хотел оставить меня вместо себя, но я категорически отказался.

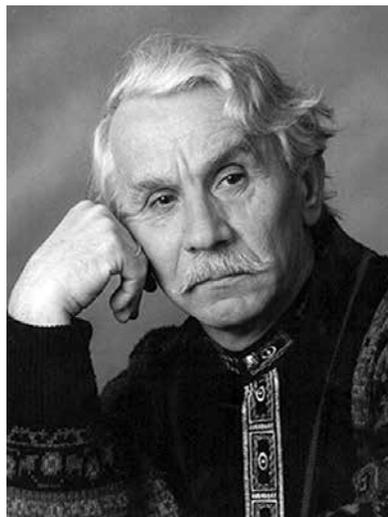
«Бумажный театр», Аркадий Кац



Оправданные мултанцы и их защитники.
Слева-направо: В. Г. Короленко, Н.П. Караб-
ческий, М. И. Дрягин, П. М. Красников.
4 июня 1896 г.

В 1961 году театру присвоено имя писателя и общественного деятеля В. Г. Короленко. В XIX веке этот публицист-народник не раз бывал в Удмуртии, с его именем связан один из самых громких судов о кровавом навете в мировой истории – «Мултанское дело». В 1895–1896 годах «Мултанское дело» обсуждалось не только в российской, но и в мировой печати. На процесс Короленко приехал в качестве корреспондента, но после первого обвинительного приговора на пожизненную каторгу добился возобновления следственных действий. Писатель-общественник сам находился под «наблюдением» полиции и ранее отбывал ссылку (собственно в ссылку он и изучил обычаи удмуртов и знал, что человеческие жертвоприношения невозможны в языческом культе этого народа). Короленко приезжал в село Старый Мултан, проводил собственное расследование, привлек авторитетных адвокатов и экспертов и в итоге добился оправдания для ложно обвиненных крестьян-удмуртов.

По «Мултанскому делу» Короленко написал несколько серий репортажных очерков в «Русских ведомостях» и «Русском богатстве», а после выпустил все журналистские материалы отдельной брошюрой. Эта нашумевшая история и участие в ней Владимира Короленко вдохновили артистов русского драматического Юрия Власова и Ростислава Модзалевского на написание пьесы «Русский друг», спектакль по которой был поставлен в 1961 году и стал своего рода «катализатором» присвоения театру имени знаменитого писателя. В фондах Национального музея хранится рукопись пьесы, а в музее театра – машинописный текст роли В. Г. Короленко, которую исполнил Анатолий Глотко. Интересно, что среди ижевских театралов Русский драматический театр Удмуртии до сих пор зовется «Короленко».



Николай Гусаров

В 1960-х годах в русский театр им. Короленко приходят большие артисты, чьи имена долгие годы будут украшать театральные афиши. Николай Гусаров, выпускник Театрального училища им. М. С. Щепкина, сценарного факультета ВГИКа, Высших курсов сценаристов и режиссеров. Актер ярко выраженного комедийного плана, юмор в его работах сочетался с проникновенной теплотой и искренностью. Среди лучших ролей – Плетнёв («Солдатская вдова» Н. Анкилова), дядюшка Феличе («Дом сумасшедших» Э. Скарпетты). Николай Гусаров поставил спектакли «Царь-Водокрут» по пьесе Е. Шварца, «Характеры» по произведению Шукшина. В 1979 году стал режиссером-постановщиком Свердловской киностудии, в 1986 году – получил премию Комитета государственной безопасности за телефильм «Покушение на ГОЭЛРО».



Анжелина Мазы

В 1965 году в театр приходит Анжелина Мазы – актриса ампулы лирической героини с цирковой «перчинкой». Анжелина Гулермовна родилась в семье потомственных итальянских цирковых артистов и до 24 лет была связана не со сценой, а с манежем. За 40 лет в театре артистка сыграла около 100 ролей, и в некоторых акробатическая сноровка пришлась ко двору. Первыми спектаклями на ижевской сцене стали «Мамаша Кураж», где она сыграла немую Катрин, «Необыкновенный процесс» и «Традиционный сбор». Театралы помнят, как трогательны и беззащитны, но в то же время какой большой внутренней силы были исполнены ее героини. Моноспектакль «Айседора» (1995 год) называют еще одним ярким и вдохновенным взлетом артистки.

– Судьба Айседоры Дункан меня привлекала очень давно, – рассказывает Анжелина Мазы, народная артистка Удмуртской АССР, заслуженная артистка России. – В середине 70-х я прочитала книгу воспоминаний «Встречи с Есениным», и меня тогда уже поразила история отношений поэта и танцовщицы. Но не было ни пьесы, ни подходящего сценария для постановки. И только через двадцать лет появилась книга воспоминаний самой Айседоры Дункан и пьеса «Три жизни Айседоры», на основании этих двух произведений я написала сценарий, сама подобрала музыку, придумывала мизансцены. Помню, когда первый раз играла спектакль, сильно нервничала и руки дрожали так, что вода выскакивала из стакана. Я мечусь по сцене и чувствую – тишина в зале. У меня одна мысль в голове: «Может, уснули?» А потом вдруг – аплодисменты. Значит, понравилось. После «Дорогой Елены Сергеевны» это был единственный спектакль, который до сих пор мне безумно дорог.



А. Мази в спектакле «Солдатская вдова»



А. Мази в спектакле «Мамаша Кураж»



А. Мази в спектакле «Яс»



А. Мази в спектакле «Дуэнья»



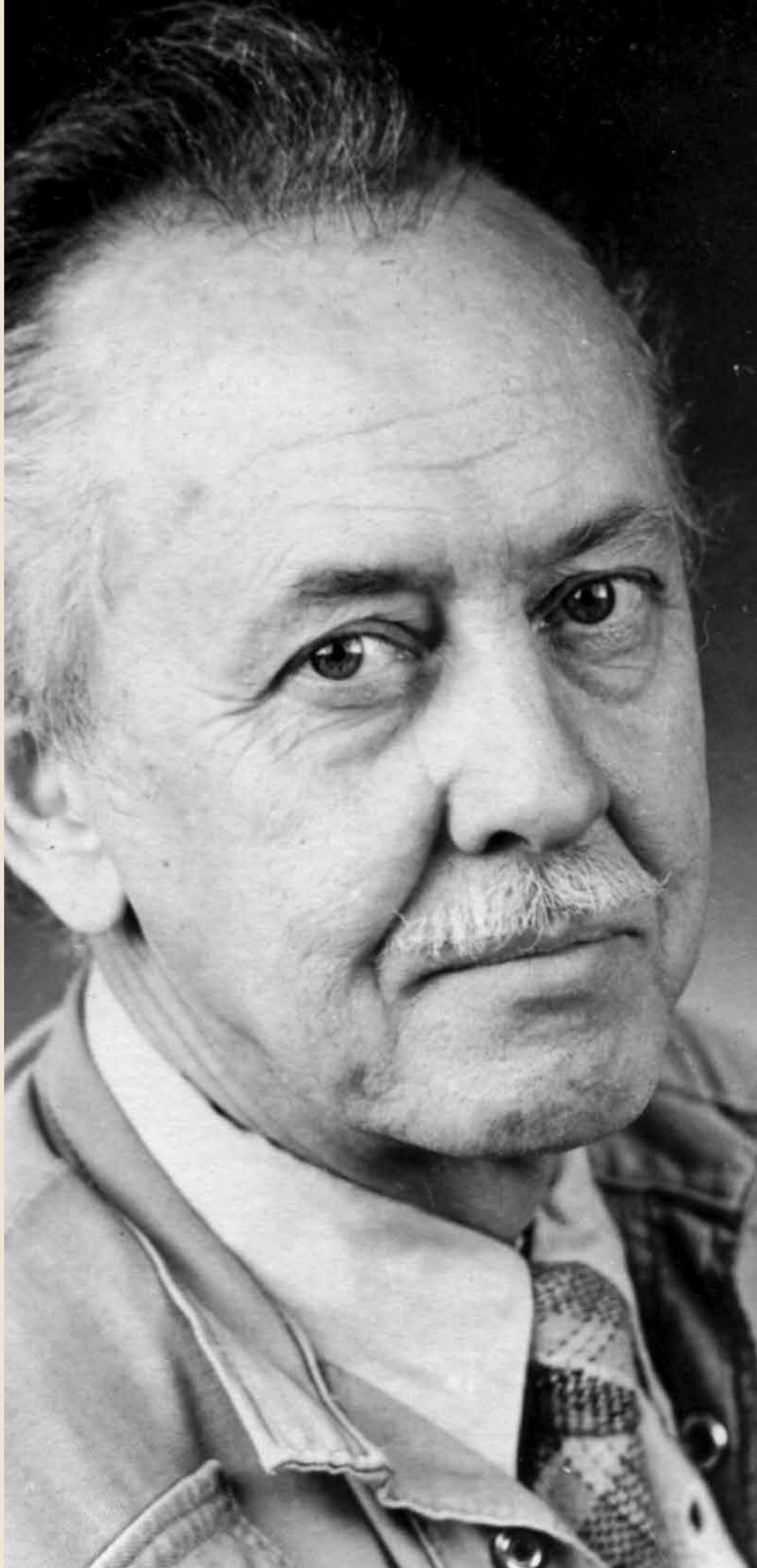
А. Мази в спектакле «Доходное место»

«ИЖЕВСКИЙ СМОКТУНОВСКИЙ»

ИЖЕВСКИЕ
ТЕАТРАЛЬНЫЕ КРИТИКИ
ОТЗЫВАЛИСЬ
О ВЛАДИМИРЕ СВЕЧНИКОВЕ
КАК ОБ АКТЕРЕ ПРОНЗИТЕЛЬНОМ,
БОЛЬШОЙ СЦЕНИЧЕСКОЙ
«НЕРВНОСТИ» (В ЛЕКСИКОНЕ
ДОРЕВОЛЮЦИОННОГО РУССКОГО
ТЕАТРА ДЛЯ ТАКОГО АМПЛУА
СУЩЕСТВОВАЛО ОСОБОЕ
НАЗВАНИЕ - «НЕВРАСТЕНИК»)
А ЕЩЕ ЗА НИМ ЗАКРЕПИЛОСЬ
ПРОЗВИЩЕ «НАШ ИЖЕВСКИЙ
СМОКТУНОВСКИЙ».

Владимир Свечников,
заслуженный артист России,
народный артист Удмуртии

1938 г. – родился в Красноярске.
1958-61 гг. – учеба в Государственной театральной
студии при Красноярском театре им. А. С. Пушкина.
1961-1965 гг. – работа в театрах России.
с 1965 г. – актер Государственного русского
драматического театра им. В. Г. Короленко.



Ижевской сцене Владимир Свечников отдал более 40 лет, хотя по рождению – коренной сибиряк, детство и юность его прошли в Красноярске. Там же началась и творческая биография. В четвертом классе отец купил Володе гармошку. Мальчик быстро научился играть, у него обнаружили слух и голос. Но после школы пошел токарем на завод, потом поступил в Сибирский лесотехнический институт... А через год ушел в Театральную студию при Краевом драматическом театре. Окончив студию, три года проработал в Музыкально-драматическом театре им. К. С. Станиславского в закрытом городе-спутнике Красноярск-26. Играл розовских мальчиков, Незнамова в «Без вины виноватых» и героев оперетт.

Из далекой Сибири он поедет на юг, в Майкоп, оттуда – в Томск, но уже не один, а с молодой женой, тоже актрисой – Анжелиной Мази. Ему посоветовали поехать в Ижевск, где работал тогда замечательный режиссер Аркадий Кац. Приехав, Каца они уже не застали, но в театре остались. На всю жизнь.

Режиссеры очень любили Владимира Свечникова, несмотря на его дотошность и «введливость». Любили за органичность существования на сцене, за умение находить свои неповторимые краски для каждого образа, наполнить роль живым нервом, горячей кровью.

Своим актерским рождением Свечников считал роль Александра Адуева в спектакле «Обыкновенная история». Когда уехал актер, исполнявший эту роль, Владимир пошел к главному режиссеру и заявил: «Хочу сыграть Адуева. Мечтаю, сумею, позвольте!» Позволили. И он сумел. За четыре репетиции самостоятельно освоил роль и сыграл так, что все ахнули. А он с тех пор поверил в свои силы, в возможность сыграть все! Он и играл все: комедии, трагедии, сказки, водевили. В его репертуаре были социальные и романтические герои, положительные и отрицательные, партийные деятели и бандиты, лорды, цари, актеры – всего больше полутора сотен ролей.

– Мы ежедневно напяливаем на себя образ другого человека, – говорил Владимир Дмитриевич, – как удобный, но тесный костюм, или неудобный... адова работа...

Да, все так. Но без этого «ада» он уже себя не мыслил.

– Я артист. И этим все сказано. Для меня быть актером – это счастье, горе, «мурашки по коже», мой смысл жизни, мой крест и вершина блаженства.



Спектакль «Вечер»



Спектакль «Зойкина квартира»





Спектакль «Свалка»



Спектакль «Бал воров»



Юрий Фараджулаев

Труппа театра, 1985 год

ВРЕМЯ ПЕРЕМЕН

После 1970–80-х годов, когда в репертуаре тонко переплетаются и классические исторические драмы («Мария Стюарт»), и современные мелодрамы («Старомодная комедия»), и пьесы военных лет («Вечно живые») с участием заслуженного артиста России И. Смагина, народных артисток Удмуртии Н. Малисовой, Е. Романовой, заслуженных артистов Удмуртии В. Воронцова, Г. Любченко, П. Рекеца, Г. Смаглюк, Е. Трифонова, артистов В. Костицина, Л. Шариковой, Е. Шишина, И. Шнейдермана, приходят перестроечные годы. И Русский театр им. Короленко вместе со всей страной открывает забытые имена, заново осмысливает прошлое, пытается разобраться в настоящем. На сцене идут «Диктатура совести» М. Шатрова,

«Самоубийца» Н. Эрдмана, «Звезды на утреннем небе» А. Галина.

Одним из самых знаменательных спектаклей той поры стал «Черный человек, или Я бедный Сосо Джугашвили» по пьесе Виктора Коркия в постановке режиссера Юрия Фараджулаева (с 1987 по 2005 год Юрий Насирович был главным режиссером и режиссером-постановщиком Русского драматического театра им. Короленко). Как писала театральная критика тех лет, «на страшном историческом материале сделан, сыгран, состоялся добрый, сильный спектакль». В одном из интервью на вопрос «Что бы вы хотели подарить своим зрителям?» Фараджулаев ответил: «Подарить ощущение и понятие свободы, дать душевные силы верить, пережить, перестрадать». Заслуженный

деятель искусств Удмуртии Юрий Фараджулаев за свою карьеру только в театрах республики поставил более 50 спектаклей, среди которых «Самоубийца» Эрдмана (1987), «Кот домашний средней пушистости» Горина и Войновича (1990), «Буря» Шекспира (1990), «Бал воров» Ануя (1993), «Очень простая история» Ладос (2004) и многие другие. «Он был склонен к эксперименту, помогал зрителям глубже проникнуть в творческий замысел автора. Это был светлый и талантливый человек, и очень глубокий. Умел с актером работать так, что вытаскивал из него то, чего актеру и самому не снилось. Это не всякий режиссер умеет», — так отзывался о Юрии Фараджулаеве председатель Союза театральных деятелей Удмуртии Александр Мустаев.



Сцена из спектакля «Дуэнья»



Владимир Сафонов

«ТЕАТР ВСЕГДА ДАРИЛ НАДЕЖДУ»

В начале 2000-х театр пытается не потерять зрителя, но и не опустить планку репертуара. «Волки и овцы» А. Островского, «Пока она умирала» Н. Птушкиной, «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, «Темные аллеи» по мотивам рассказов Ивана Бунина, «Игроки» Н. Гоголя – все это постановки заслуженного артиста России, заслуженного деятеля искусств Удмуртии Владимира Сафонова. Театр он возглавил в непростое время, в 1992 году, а до того – с 1965-го служил здесь актером. После окончания режиссерского отделения Высшего театрального

училища им. Б. Щукина Владимир Иванович начал ставить спектакли – и не только в родном театре, где в разные годы был то очередным, то главным режиссером, но и в Сарапульском муниципальном, и в Музыкальном театре (предшественнике Театра оперы и балета).

– Театр всегда отличался тем, что дарил человеку надежду, – говорит Владимир Сафонов. – Он никогда не стремился давать оценки и ответы, но всегда ставил вопросы, тревожащие передовую часть общества, интеллигенцию прежде всего. Театр всегда

давал возможность приобщиться к раздумьям о жизни и смерти, о том, для чего приходит человек в этот мир. Не случайно так велик сегодня интерес к классике. Именно она помогает нам вести со зрителем глубокий серьезный разговор. Для меня всегда личностный актер был важен. Это люди, не избалованные жизнью, но дух подвижничества, вера в то, что сценический труд необходим – вызывают восхищение. Поэтому я убежден, что как бы трудно ни жилось в наше смутное время, театр никогда не умрет. Миссия его благородна и ответственна.







ПО НОВОМУ СТАРОМУ АДРЕСУ

В 2011 году театр переезжает в новое здание – бывший ДК «Ижмаш» – капитально реконструированный Клуб Октябрьской революции. Здесь, именно по этому адресу, начиналась вся история профессионального театра в Ижевске и история Русского драматического театра Удмуртии. Новую историю театр начал с ярких оригинальных спектаклей: «Маленькие трагедии» и «Метель» А. Пушкина, «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. Гоголя, «Ромео и Джульетта» В. Шекспира, «Чайка» А. Чехова.

В юбилейном 2015 году «Маленькие трагедии», поставленные главным режиссером театра Петром Шерешевским (сегодня главный режиссёр Камерного театра Мальшицкого в Санкт-Петербурге), были выдвинуты на «Золотую маску» сразу в четырех номинациях: «Лучший спектакль большой формы», «Лучшая

работа режиссера», «Лучшая работа художника» (Елена Сорочайкина), «Лучшая мужская роль» (Юрий Малашин). Это первый в истории театров Удмуртии спектакль, который прошел жесткий отбор в конкурсную программу главной национальной театральной премии. В этом же году театр получил два диплома на I Международном фестивале МакДонаха в Перми и госпремию Правительства Удмуртии за спектакль «Человек-подушка». В 2018 году театр вновь был номинирован на «Золотую маску» (всего шесть номинаций) с постановкой «Король Лир» (режиссер Петр Шерешевский), главную роль в которой исполнил заслуженный артист России и народный артист Удмуртии Николай Ротов.

В 2017 году в театр приходит Яков Ломкин. Новый главный режиссер окончил РАТИ (ГИТИС), играл в «Сатириконе»,

Сцены из спектаклей «Ромео и Джульетта»,
«Маленькие трагедии» →

поставил больше 20 спектаклей, преподает актерское мастерство в «Театральной школе Константина Райкина». Молодой режиссер, открывший новую страницу в истории одного из старейших театров Удмуртии, Ижевск называет творческим курортом, поясняя, что для него, привыкшего жить в московской суете, спокойный, светлый, просторный Ижевск – это возможность попробовать, сочинять.

– Театр начинается с невозможности без него жить, – говорит Яков Ломкин. – Я занимаюсь театром потому, что не могу им не заниматься. Он мой воздух – невозможно не дышать. Не знаю, кто я – режиссер, актер, педагог. Я себя чувствую человеком театра, потому что 24 часа в сутки я им занимаюсь, о нем думаю. Это такая любовь, без которой жизни не будет.



«ДАВАЙТЕ БУДЕМ ПОЛУЧАТЬ УДОВОЛЬСТВИЕ ОТ ПРОЦЕССА, А РЕЗУЛЬТАТЫ ПРИДУТ!»

МЫ ВСТРЕТИЛИСЬ
С ЯКОВОМ ЛОМКИНЫМ МЕЖДУ
РЕПЕТИЦИЯМИ СПЕКТАКЛЯ,
ЗАКРЫВАЮЩЕГО ПЕРВЫЙ СЕЗОН,
ПРОВЕДЕННЫЙ В РОЛИ ГЛАВНОГО
РЕЖИССЕРА ТЕАТРА
РУССКОЙ ДРАМЫ УДМУРТИИ.
ПРЕДВОСХИЩАЯ
ВОПРОСЫ О «ВАРЯГАХ»
И ПРИЧИНАХ,
ПОБУДИВШИХ АКТЕРА
И РЕЖИССЕРА МОСКОВСКОГО
«САТИРИКОНА» ВПИСАТЬ В СВОЮ
ЖИЗНЬ ЕЩЕ И ИЖЕВСК,
ЯКОВ СЕРГЕЕВИЧ СООБЩИЛ:
«КОНЕЧНО, ЗНАКОМСТВО
С ТЕАТРОМ СОСТОЯЛОСЬ
НЕ ПОСЛЕ НАЗНАЧЕНИЯ –
У МЕНЯ БЫЛА ВОЗМОЖНОСТЬ,
БУДУЧИ ПРИГЛАШЕННЫМ
РЕЖИССЕРОМ, ОСВОИТЬСЯ ЗДЕСЬ,
ПОЧУВСТВОВАТЬ СРЕДУ, ПОНЯТЬ
ЭСТЕТИЧЕСКИ, ХУДОЖЕСТВЕННО,
ЭНЕРГЕТИЧЕСКИ ЭТО МЕСТО».



Яков Ломкин,
главный режиссер Государственного
русского драматического театра
Удмуртии

– И как это было? Первая постановка не в Москве, вне столичной сцены?

– Тогда мне это показалось очень интересным и забавным. И новоэтаным. В Москве очень много объектов внимания, тебя постоянно кто-то дергает, и понятно, что через пару месяцев начинаешь скучать по этим ритмам. Но для меня Ижевск вдруг стал каким-то открытием, моментом для абсолютного творчества, когда ты можешь сконцентрироваться и полностью уйти в произведение, абсолютно абстрагировавшись от всех и всего. И работа оказалась очень продуктивной. Да и вообще, если бы тот спектакль не получился, то меня не только на главрежство не пригласили бы, но и на второе название.

Но тогда еще по поводу будущего назначения, во-первых, были лишь намеки. Во-вторых, я не мог бросить свой спектакль сразу после премьеры, для меня это была бы странная ситуация: вынашиваешь, рождаешь, а потом на этапе формирования бросаешь «ребенка» – пусть сам растет. Поэтому я приезжал на гастроли, следил за спектаклем, «вкручивал» его в новое пространство – в Казани, Челябинске, Рязани. Мне было просто физиологически, жизненно необходимо видеть этот спектакль, и эту необходимость, видимо, почувствовали и директор, и артисты. Все мы стали поддаваться центроостремительным силам, и как-то все получилось – я понял, что начался новый этап в роли главного режиссера.

– В каком направлении сейчас нужно двигаться этому театру? В частности, с каким драматургическим материалом работать?

– Меня пригласили не в то место, в котором ситуация «пожалуйста, спасайте, надо срочно что-то делать!», нет. Русский драматический – прекрасный театр, замечательная труппа, очень дееспособны все цеха, есть славные спектакли-номинанты на «Золотую маску». Это классный, современный, очень живой театр – вот что самое главное. По моему ощущению, сейчас репертуарная политика не является проблемой: по сути театр существует в монопольной среде (здесь же не 500 театров, как в Москве!), так что можно не бояться конкуренции в части названий. Но мне со своей стороны хотелось бы движений в части общей установки, месседжа, потому что театр в первую очередь должен удивлять зрителя, быть все время разным. И при



Спектакль «Водевиль. Навсегда»



этом острота зрительского внимания зависит не только от репертуарной политики, поэтому хочется мыслить проектами, которые были бы интересны и мне, и зрителю. Но хочу сказать, что если мне будет интересно, зрителю будет еще больше интересно, потому что я в этом смысле и зритель, и театральный деятель искушенный. И я могу сюда привозить самых интересных режиссеров, художников. Планов громадье, и мы пытаемся их осуществлять – лаборатории, читки, современная драматургия, осмысление классических пьес. Но самое главное, в нашем театре есть истинное сокровище – это артисты, на которых можно ставить, и хочется ставить, и нужно ставить, то есть, прежде всего, необходимо исходить из развития труппы. В чем, кроме всего прочего, заключается прелесть творчества главного режиссера, в отличие от работы приглашенных режиссеров? Приглашенные режиссеры могут судить об актерах по одному-двум талантливым спектаклям, которые успели или смогли увидеть, и, как правило, в свою постановку они втискивают артистов на аналогичные роли. Когда им заниматься развитием? Главное – поставить хороший спектакль и уехать. А мне важно, чтобы после хорошего спектакля было еще и творческое развитие для артиста, выход за пределы привычного амплуа и повышение его художественного профессионального уровня. Мне хочется предлагать артистам материал на вырост, для того чтобы их талант можно было неожиданно преподнести. Я уж не говорю, какие это всегда открытия для зрителя! Так получается, что у нас довольно много премьер, мы хотим много работать, и у нас есть возможность много ставить. Хотя бы даже потому, что труппа небольшая – всего 28 человек, а это значит, что в каждом спектакле заняты почти все, и в том числе и поэтому артистов нужно постоянно «мешать», чтобы удивлять и коллектив, и зрителя.

– Любой театр ведет свою летопись, от премьеры к премьере собирает архив своей истории: лица, спектакли, фестивали, награды, режиссеры, находки, повороты. Вот сейчас в театре русской драмы – время главного режиссера Якова Ломкина. Можете ли вы загадать, что появится на ваших страницах?

– Вот вы сейчас это озвучили, и – совершенно искренне вам говорю – я впервые об этом задумался. Задумался и понял, что мне совсем неинтерес-

но думать эпохами. Есть предстоящая постановка («Пьяные» – *Прим. ред.*), и все мои мысли направлены на нее. Это программа-минимум, которой я сейчас отдаю полностью. Есть программа-максимум – это следующий сезон. По репертуару есть уже совсем проясненные договоренности, есть подвешенные по некоторым названиям и режиссерам варианты, но в целом все уже сверстано до конца 2019 года. И вот это уже точно порядка десяти спектаклей, которые являются частью моей репертуарной политики.

– Этот сезон завершаете «Пьяными» Вырыпаева. Вообще в городе ожидают и обсуждают – и не без желания высказаться по выбору материала...

– Я считаю, что это одна из уникальных пьес! Другой такой не знаю, хотя приходится много читать современной драматургии. Я вам так скажу: огромное количество современной российской драматургии не предназначено для большой сцены, а наши театры – это на 90% огромные залы для большой формы, и если мы выносим туда камерные истории, то они в этих пространствах не работают. Поэтому театрам приходится брать комедийную «развлекаловку» типа Рэя Куни и Камолетти. Ну а что? Да, театру нужно зарабатывать. Тем более, если у нас почему-то не пишутся легкие, комедийные пьесы на такие пространства.

Очень интересный опыт получил в Рязани, когда участвовал в лаборатории современной драматургии. Специально туда пошел, чтобы пощупать, что сейчас происходит, и увидел, что наши драматурги – молодые, очень талантливые, демократичные, открытые, пишут так, что по-другому этот материал уже никак не поставить. А зачем мне брать такую пьесу, где мою режиссерскую фантазию обрубил драматург? Поэтому я уверен, что пьеса «Пьяные» – это подарок для всех: для режиссера, для артистов, которым автор написал просто фантастические роли, и для театра. Кроме того, что это пьеса для большой формы, она пластичная. Какое в ней огромное количество постановочных возможностей, возможностей для режиссерского монтажа, для развития интересных параллельных полифоничных сюжетов! В самом материале изначально заложена провокация, поэтому моя задача сделать так, чтобы зритель почувствовал, что современный театр и современная драматургия – это не страшно, не нудно, не скучно, а прозрачно, доступно и, главное, – не тупо. Это глубокая пьеса, в ней простые, но очень

яркие, возможно, заново переосмысленные вещи.

– Вопрос про учителей. Как актер вы работали с театральными легендами – Константином Райкиным, Робертом Стуруа, Юрием Бутусовым, Владимиром Машковым. Придя в этот театр и начав формировать тот самый новый месседж, о котором мы говорили, насколько вы ощущаете себя учеником великих учителей?

– Конечно! Но в первую очередь я просто безумно благодарен Владимиру Наумовичу Левертову. Это мой первый учитель, глыба, планета, педагог и режиссер от Бога. Несмотря на то что он недолго был с нами, лишь только первый курс, все азы профессии были получены от него: методология и основы живого театра (то, что сейчас вообще очень редко встречается), умение работать этюдным методом, вообще влюбление в систему Станиславского, как в Библию актерскую! Потом меня вело от режиссера к режиссеру, и Константин Аркадьевич Райкин – это не просто человек, который сформировал меня и как артиста, и как режиссера, и как педагога, и как личность, это пример для подражания. Ну посмотрите, что у меня на столе лежит, он всегда со мной! (выпуск журнала «Театрал» с Константином Райкиным на обложке – *Прим. ред.*). И то, что он дал мне, молодому режиссеру, который захотел что-то поставить, возможность старта в своем театре (сначала на малой, потом на большой сцене) – это просто верх художественного великодушия. Так что у меня есть на кого ориентироваться. И я уж не говорю о том, какой он создал театр! Театр, конечно, переживает не самые лучшие времена, сложности с реконструкцией, нет возможности выпускать столько спектаклей, сколько хочется, есть определенные трудности, которые, скрепя сердце, нужно преодолевать и идти дальше, и верить, что рано или поздно этот этап закончится, и «Сатириконт» станет вновь таким, каким был в начале 2000-х – одним из лучших театров Москвы, а значит, и мира!

И те режиссеры, с которыми мне удалось не просто выпускать спектакли, а стать соавторами этих спектаклей, – это огромное счастье. При этом же так получилось, что работа в «Сатириконе» была как-то премудро устроена, что это разные эстетики, разные театральные школы – Роберт Робертович Стуруа, Юрий Николаевич Бутусов, грузинская, московская, петербургская школы. Да и сам Константин Аркадьевич – чело-

век-театр и человек, который дышит театром и 24 часа в сутки занимается только театром. Поэтому, конечно, там есть чему научиться, у кого учиться и кому подражать. И в подражании в данном случае нет ничего плохого: во-первых, это очень обаятельно, и, если лидер в себя не влюбляет, и ему не хочется подражать, наверно, это плохой лидер.

– Школа «Сатирикона» вырастила вас и как артиста, и как режиссера, и как педагога. Ваш педагогический опыт тоже сыграет на развитие театра русской драмы?

– На моем курсе актерского мастерства в Высшей школе сценических искусств уже успешно учатся три наших актера – Александра Мусихина, Максим Морозов и Виталий Туеви. Так или иначе – все это вопрос процесса. Я ненавижу это слово – «результат», когда «по нашим планам публика должна обогатиться к сентябрю следующего года» или «мы поставим спектакль, и произойдет обогащение культуры». Нет, давайте мы будем в пути, давайте будем получать удовольствие от процесса, а результаты придут! В жизни и на сцене одни законы – надо честно заниматься своей работой, а успех, признание никуда не денутся. Зрителя же не обманешь – либо вложены в спектакль сердце, энергия, мысли, либо нет. И если даже некоторые не сильно искусственные ижевские театралы пока не готовы по живому воспринимать произведение, драматургическую структуру или современный язык театра, то подсознательно все равно все видят и чувствуют.

Еще очень важно, чтобы мы не оказывали «развлекательные услуги населению». Ну не для этого театр нужен, правда! Для развлечения есть эстрада, концерты, другие жанры и искусства. Театр для того, чтобы зритель к нему тянулся, а не чтобы театр нагнулся к зрителю и как-то заискивал. Да, есть прекрасные и легкие сюжеты, забавные, яркие, дающие надежду спектакли, а есть спектакли, которые должны заставлять зрителя думать, меняться, размышлять, а иногда даже ставить в тупик. Поэтому мне хочется насытить репертуар разнообразными театральными проектами, освоить новые жанры (как та же отчаянная клоунада в «Пьяных»), которые помогут расположить зрителя, раз уж пока не получается со зрителем на серьезные темы говорить сразу. И это тоже определенное «главрежское решение».





«МНЕ ХОЧЕТСЯ РАБОТАТЬ ДЛЯ ЗРИТЕЛЯ»

УЖЕ БЕЗ МАЛОГО 45 ЛЕТ ЮРИЙ МАЛАШИН ИГРАЕТ В РУССКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ, А ЧИСЛО ПРОЖИТЫХ ЭТИМ АРТИСТОМ СЦЕНИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ, ПО САМЫМ СКРОМНЫМ ПОДСЧЕТАМ, ПРИБЛИЖАЕТСЯ К ВНУШИТЕЛЬНОЙ СОТНЕ. ВОПРЕКИ ОБЫЧНОЙ ДЛЯ МОЛОДЫХ АРТИСТОВ ИСТОРИИ, ВЫНУЖДЕННЫХ ПЕРВЫЕ ГОДЫ В ТЕАТРЕ ДОВОЛЬСТВОВАТЬСЯ ЭПИЗОДИЧЕСКИМИ РОЛЯМИ, ЮРИЙ МАЛАШИН СТАРТОВАЛ ЯРКО В СПЕКТАКЛЕ «ЗАБЫТЬ ГЕРОСТРАТА» ПО ПЬЕСЕ ГОРИНА.



Спектакль «Декамерон»

– Это, конечно, была большая удача, что мне доверили такую роль, – признается артист. – Роль сложная и эмоционально, и физически, часто Герострата играют на бенефисах зрелые артисты, а тут я – совершенно молодой, только что поступивший в театр актер. И времени для подготовки было категорически мало, я со сцены почти не уходил, но как-то удалось с ролью Герострата справиться. Такие роли, бесспорно, трудные, но трудность эта приятная, и хочется таких ролей. Интересно работать с ролями, у которых уже имеется какое-то звучание, которые известны публике. Такие роли обязывают быть не похожим на других артистов, включается какой-то драйв найти свое.

– Вы выходите на сцену и в трагедиях, и в комедиях положений, в романтических постановках, и кажется, что в любом амплуа чувствуете себя свободно, не боитесь экспериментов...

– После драматической роли, идейной, философской, мне хочется сыграть в комедии, хочется переключиться. Работать в одном жанре, во-первых, не очень интересно, во-вторых, опасно для артиста. Нужно менять жанр, материал и вообще меняться – только тогда есть возможность актерски развивать-

ся, совершенствовать себя в профессии. Я уверен, что нужно бросаться в разные жанры, пробовать. Конечно, мы работаем в репертуарном театре, и не всегда все зависит от тебя, но мне как-то везло на протяжении всей жизни, когда после драмы была комедия. И вот это мне очень сильно помогало.

– Не могу не спросить о любимых ролях, тем более, что с вашим творческим багажом, несомненно, есть что выделить среди прочих.

– Скажу так: в современном театре очень многое зависит от режиссера, и любимая роль может превратиться в нелюбимую, если она пошла не по тому пути в силу некоторого иного видения постановщика и ваших с ним сложившихся взаимоотношений. Если ничего не складывается с режиссером, то вся любовь к роли куда-то растворяется. А вот когда совпадает твоё видение и режиссерское, да еще и материал интересный – тогда в роль в самом деле влюбляешься. В моем случае так можно сказать про работу над «Маленькими трагедиями» с Петром Юрьевичем Шерешевским, где я играл Сальери. В этом спектакле у нас все совпало – представление режиссера и мое представление, а также доверие режиссера ко мне



Юрий Малашин,
заслуженный артист РФ, артист Государственного
русского драматического театра Удмуртии



Спектакль «Женитьба»

как к исполнителю. И в этом тоже проявилось умение режиссера построить свою работу так умно, что он как будто идет за актером, но при этом аккуратно направляет его. Это была очень гармоничная работа. *(Спектакль был включен в конкурсную программу «Золотой маски» в четырех номинациях, в том числе Юрий Малашин был отмечен за «Лучшую мужскую роль» – Прим. ред.)*

– О взаимодействии актера и режиссера в творческом процессе вы можете судить с обеих сторон. Расскажите, как вы пришли в режиссуру?

– Еще во время учебы в театральном, когда мы занимались самостоятельной работой, разбирали отрывки, обсуждали, однокурсники отмечали, что есть во мне режиссерский потенциал, но я относился к этому легкомысленно. Однажды ко мне подошел педагог Анисимов и сказал: «Тебе надо быть режиссером». Помню, я оскорбился: «Почему? Я артист». Тогда о режиссерской профессии у меня было далекое представление, но, когда уже пришел в театр, какая-то природа во мне заговорила. По молодости врезался в споры на репетициях, доходило и до скандалов, меня не любили

режиссеры. Брели в свои спектакли, но не любили со мной работать, потому что я был неудобный, сам придумывал себе сцены, предлагал, спорил, со мной не соглашались, бывало, что режиссер уходил с репетиции. Такой максимализм, конечно, со временем прошел, и когда мне первый раз предложили поставить сказку, один я не решился. Я вообще человек сомневающийся, неуверенный, и чтобы подстраховаться, позвал своего друга Анатолия Морозова. И мы с ним вместе поставили хорошую сказку «Зайка-Зазнайка» (и еще с десяток сказок мною были поставлены в русской драме, в том числе «Синдбад-мореход», «Принцесса и дровосек»). А потом был спектакль «Не такой, как все!» по пьесе Алексея Слаповского, он долго шел в репертуаре, пользовался успехом. Богатейший, конечно, опыт. С годами меня больше тянет к режиссуре, потому что очень сейчас непросто – режиссеров много, но действительно хороших мало.

– Мало хороших режиссеров – это особенность нашего времени?

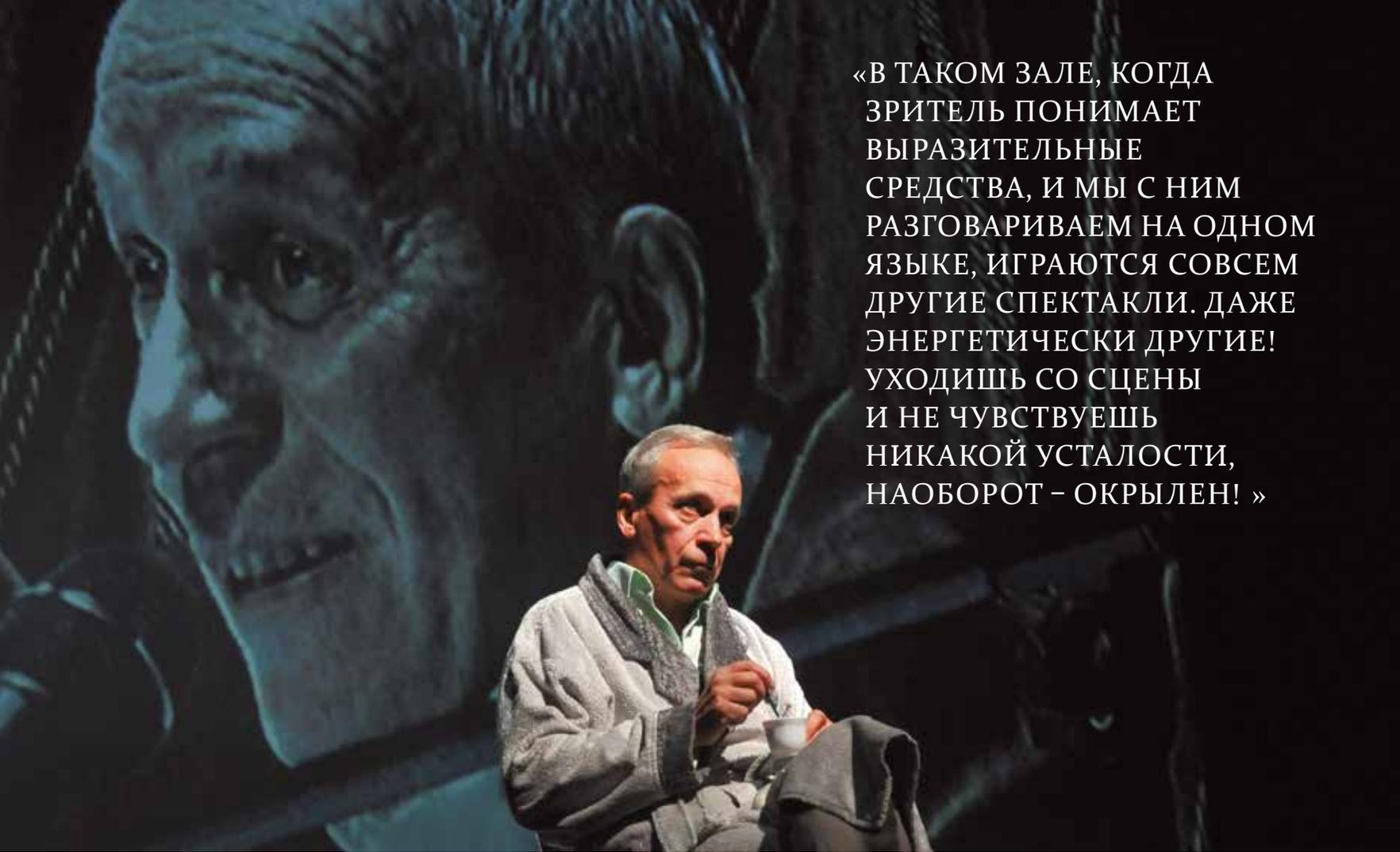
– На самом деле так было всегда, но сейчас как-то очевидно выпирает этот факт. Изменилась экономическая

ситуация, пооткрывались заведения, где сомнительные «творцы» откровенно зарабатывают на режиссерских курсах. Нивелировалось все – ценность образования, само мастерство преподавания, спектакль стал продуктом, режиссеры заточены на то, чтобы за короткий срок сварганить спектакль, получить гонорар и уехать.

Но, конечно, есть востребованные режиссеры со своим особым почерком, взглядом, которых не спутаешь ни с кем, – художники, и таких мало. Вот почему меня еще движет в сторону режиссуры, потому что, имея артистический опыт, могу ставить так, чтобы артисту было легко, чтобы ему было хорошо и свободно существовать в предлагаемых обстоятельствах. Вот такой стимул у меня.

– Как режиссер к какому драматургическому материалу тяготеете?

– Мне бы хотелось поставить «Старшего сына» Александра Вампилова, но я люблю и комедии ставить, потому что комедия – всегда востребованный жанр. Мне вообще хочется работать для зрителя, чтобы зритель получал максимальное удовольствие



«В ТАКОМ ЗАЛЕ, КОГДА
ЗРИТЕЛЬ ПОНИМАЕТ
ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ
СРЕДСТВА, И МЫ С НИМ
РАЗГОВАРИВАЕМ НА ОДНОМ
ЯЗЫКЕ, ИГРАЮТСЯ СОВСЕМ
ДРУГИЕ СПЕКТАКЛИ. ДАЖЕ
ЭНЕРГЕТИЧЕСКИ ДРУГИЕ!
УХОДИШЬ СО СЦЕНЫ
И НЕ ЧУВСТВУЕШЬ
НИКАКОЙ УСТАЛОСТИ,
НАОБОРОТ – ОКРЫЛЕН! »

Спектакль «Маленькие трагедии»

и уж если на сцене комедия, то чтобы он искренне смеялся, если драма, то чтобы у зрителя была надежда. Поэтому и драматургию ищу, соответствующую зрительскому спектаклю.

– Вы стояли у истоков театрального отделения в Удмуртском государственном университете, много лет преподавали актерское мастерство. Что вам как артисту дал педагогический опыт и откуда появилось желание реализовать себя в том числе в качестве учителя, наставника?

– Склонность к учительству, способность доступно объяснять задачи тоже проявилась в студенческие годы. По крайней мере, об этом говорили мне однокурсники, но я к такому мнению о себе относился критически. Но однажды, годы спустя, после спектакля ко мне подошел представитель университета, поклонник нашего театра, и пригласил преподавать на новом отделении. И я согласился, потому что к тому времени стал не только на подсознании, но и осознанно «учить» своих партнеров по сцене. В университете проработал 13 лет, выпустил несколько курсов, а потом в русском

драматическом сложилась известная ситуация – стало очень мало молодежи. И было принято решение набирать курс именно для театра, но уже на базе Республиканского колледжа культуры. Курс набрали 16 человек с конкурсом четыре человека на место. Я этих ребят вел, понемногу начал занимать в спектаклях, выпустили с ними дипломный спектакль «Калека с острова Инишмаан» по Макдонаху. В результате троих моих воспитанников утвердили в театре, играют роли, в том числе и главные, как Максим Морозов в спектакле «Записки подлеца, им самим написанные», и хорошо играют. В педагогической деятельности я сейчас пока взял паузу, но скажу, что стоять со своими учениками на одной сцене – это очень интересно. Из учителя и учеников мы стали партнерами.

– Объективно, без скромности и пафоса, талантливые актеры получились?

– Мне кажется, да. Вы знаете, я много выпусков сделал в университете, но с курсом для своего театра чисто методически работал по-другому. Среди студентов было очень много способ-

ных ребят: кто-то уехал в Москву, там отучились в театральных институтах, другие растворились, но все они были очень талантливые, фактурные, в которых все есть, чтобы работать в театре.

– Как, на ваш взгляд, Ижевск – театральный город? Какая у вас публика?

– Не могу сказать, что у нас супер-театральный город, а в советские времена и вовсе я бы сказал, что нет. Но с публикой тоже нужно работать. И, конечно, нужны хорошие спектакли и грамотный пиар. Играли «Маленькие трагедии», да, допустим, пришел не полный зал, не аншлаг, но пришли люди неслучайные, зритель пришел осознанный. И в таком зале, когда зритель понимает выразительные средства и мы с ним разговариваем на одном языке, играют совсем другие спектакли. Даже энергетически другие! Уходишь со сцены и не чувствуешь никакой усталости, наоборот – окрылен! И такие спектакли наполняют тебя, естественно, и после таких спектаклей появляется основная мысль говорить, что есть в Ижевске театральный зритель, есть ценители, есть искушенная публика.





«Я ИГРАЮ И ЖИВУ ПО СТАНИСЛАВСКОМУ»

«ЗА 44 ГОДА В ТЕАТРЕ Я ВСЕ
ЖАНРЫ ИСПРОБОВАЛ –
ДРАМУ, КОМЕДИЮ, ОПЕРУ,
МЮЗИКЛЫ», – ПРИЗНАЕТСЯ
НИКОЛАЙ РОТОВ,
ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ РОССИИ
И НАРОДНЫЙ АРТИСТ УДМУРТИИ.
НОМИНАНТ «ЗОЛОТОЙ МАСКИ»
ЗА РОЛЬ КОРОЛЯ ЛИРА,
СМЕЯСЬ, ВСПОМИНАЕТ,
ЧТО КОГДА-ТО ЕГО БАЛЕТНЫЙ
ВЫХОД В ОБРАЗЕ СТАРУХИ
ШАПОКЛЯК В ПОСТАНОВКЕ
ТОГДА ЕЩЕ УДМУРТСКОГО
МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА
(СЕГОДНЯ – ТЕАТР ОПЕРЫ
И БАЛЕТА ИМ. ЧАЙКОВСКОГО)»
ВЫЗВАЛ НЕМАЛО
ОБИД КОЛЛЕГ ПО ЦЕХУ:
«ВЫШЕЛ НА ПАРУ ПА
И ВСЕ АПЛОДИСМЕНТЫ СОБРАЛ!»



Николай Ротов,
заслуженный артист РФ, артист Государственного
русского драматического театра Удмуртии

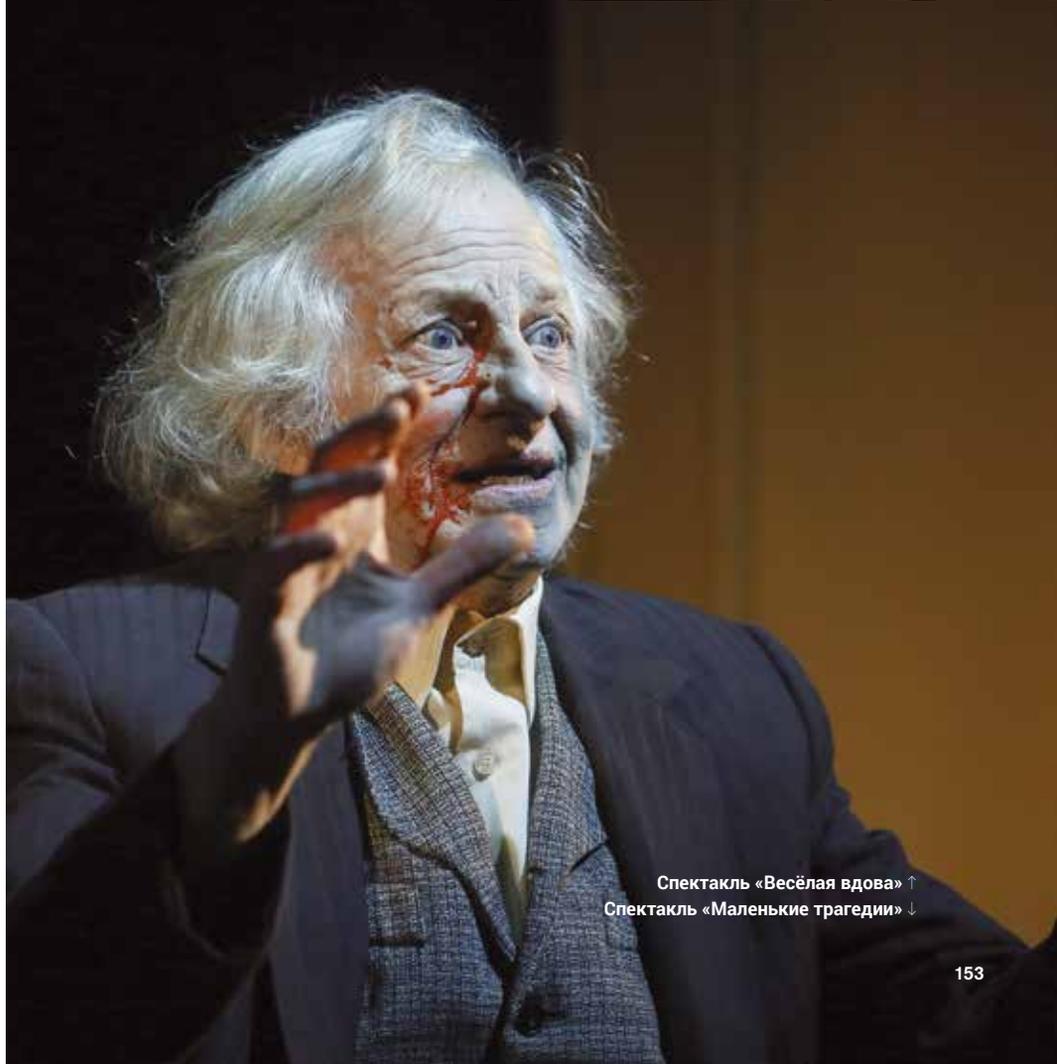
— А вот из последних работ — «Маленькие трагедии», — продолжает Николай Николаевич. — За много лет не помню, когда я так много в хорошем смысле слова мучился. Когда не понимаешь, да даже если и понимаешь, то просто не можешь сделать — настолько там вещи труднообъяснимые.

— Знаете, а мне вас отрекомендовали как артиста очень широкого жанрового диапазона, но, признаться, я до разговора с вами думала, что это все же больше преувеличение.

— Раньше артисты распределялись по амплу, что же касается меня, то я — характерный актер. В последние годы в Русском драматическом тенденция такая: ставят вне жанров, хотя еще не так давно (я вернулся в театр в 1993 году) был длительный период комедий. Потом пришла молодая режиссура, и многие постановки были очень удачны. Во всяком случае, мне интересно во всех жанрах, а тут уж какую роль дадут — это как повезет. Или не повезет. Актер же редко может позволить себе выбирать. Я не выбирал. Невозможно угадать, что лучше — маленькая или большая роль. Все роли — эпизодические или главные — мои. Больше меня пленили те, которые я репетировал, но не сыграл по той или иной причине — Дон Кихот, князь Мышкин, царь Федор Иоаннович. Никогда не гонялся за ролями, доверял видению режиссера. По молодости играл старичков, когда начал сесть — стали давать роли любовников.

— Николай Николаевич, расскажите, как в вашей истории артиста драмы случилась опера?

— Когда сегодняшний оперный театр еще был в статусе музыкального, мы работали в одном здании с труппой национального театра, делили одну сцену. А когда артистов не хватало, то «занимали» друг у друга. И вот я решился и перешел в театр музыкальный. В драме, конечно, не понимали, что я могу там делать, а в музыкальном недоумевали, зачем я все эти годы прикидывался драматическим артистом. Впрочем, сам себя я большим вокалистом никогда не считал: для драмы — напеваю, а для музыкального театра — не поющий вообще. Но самое смешное, что пел, и очень много, потому что тогда попросту не задумывался — смогу или не смогу. А вообще начинал я еще в родном Красноярске в самодеятельности, в театре эстрадных миниатюр. Тогда в Москве мы стали лауреа-



Спектакль «Весёлая вдова» ↑
Спектакль «Маленькие трагедии» ↓



Спектакль «Король Лир» ↔

тами всесоюзного смотра театров. В этом коллективе я репетировал свою дальнейшую жизнь: там приходилось и петь (в ансамбле и сольно), и работать в пластических номерах. В театральном училище такой опыт какое-то время мне, конечно, мешал, но в итоге вернулся к тому, с чего начинал. Стал каким есть, а не таким, как надо. Вообще я мало изменился за те 65 лет, которые живу. Наверное потому, что не обольщался, смотрел на мир прямо. За годы помудрел, но детство в себе сохранил. Когда уходит детство, уходит интерес к жизни. Так рождается рутина.

– Ну а если про драматические спектакли. В вашем послужном списке — самая классическая классика, если можно так выразиться...

– Да, при старом руководстве были очень удачные названия в репертуаре — «Обломов», «Мария Стюарт». Больших прорывов, может, и не было, но были спектакли, которые принимали участие в региональных фестивалях. Уже на

новой сцене появились работы, которыми театр привлек внимание российских зрителей и критиков: «Маленькие трагедии», «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Чайка». Одна из последних ярких постановок — «Король Лир», где я играю не какого-то выдуманного короля, а конкретного человека. Поэтому нам не важна эпоха, время, мы говорим о вечных человеческих проблемах — о любви, ненависти, предательстве, чести. Лир пытается подвести итог своей жизни, переоценить свои поступки. Что удалось ему и что не удалось, что приобрел он и что потерял на пути к власти. Чем больше он углубляется в эти исследования, тем сложнее ему отличить, где явь, где сон, что происходило тогда, что происходит сейчас...

А вообще делать хороший театр — это совсем необязательно не вылезать из театра. Бывает, что режиссер днюет и ночует в театре, а результат... А результат так себе. Мне же с режиссерами почти всегда везло, с редкими случался творческий дискомфорт. Но с этим ничего не сделаешь, наверно, это

называют группой крови, аурой — определить сложно.

Совпадать актеру с режиссером или нет — что правильнее? Не знаю. Я думаю, правильно то, что приводит к результату, и неважно — большая у тебя роль или маленькая, важен весь спектакль — получился он или нет. Я вот так устроен. Но есть актеры, которые сами себе выстраивают роли, а потом мучаются с этим. Иногда, бывало, перед постановкой считаешь пьесу, нафантазируешь про своего героя, а режиссер, оказывается, представляет все совершенно иначе. Спорить? Конечно, бывали на моем веку случаи, когда возникали принципиальные разногласия с режиссером, но вообще я в этом смысле достаточно покладистый — и даже плохого режиссера попытаюсь понять и пойти за ним. Ну если это, конечно, не совсем клинический случай.

Так что планов я не строю: не только играю, но и живу по Станиславскому — сегодня, здесь и сейчас. Когда думаем о будущем, не замечаем настоящего. Планы уносят мысли о счастье вдаль, вместо того, чтобы быть счастливым сейчас.

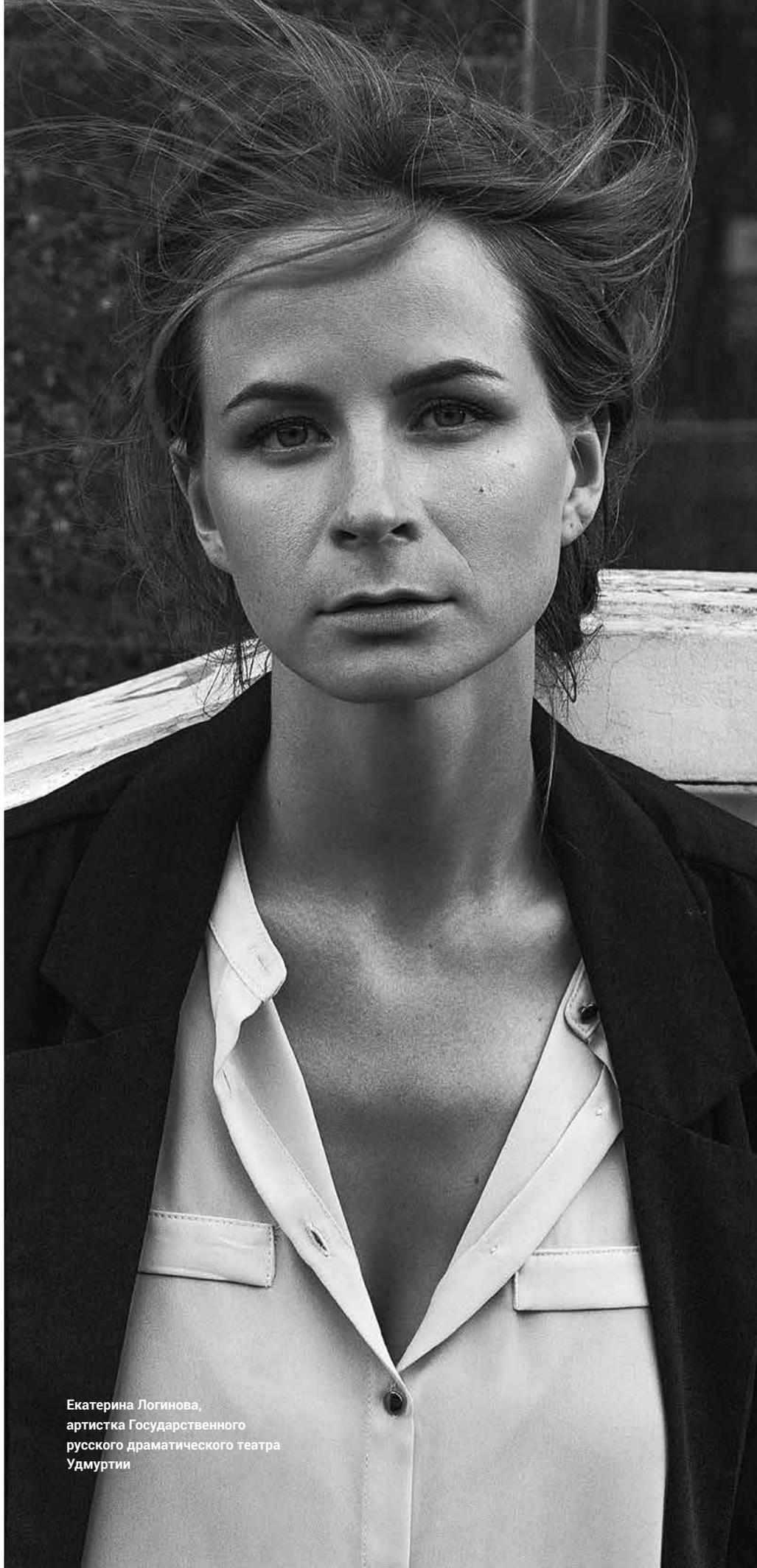






«АКТЕРСКАЯ
ПРОФЕССИЯ
ПРЕКРАСНА –
ТЫ МОЖЕШЬ
ГОВОРИТЬ
О ТОМ, ЧТО ТЕБЯ
ВОЛНУЕТ,
И БУДЕШЬ
УСЛЫШАН»

КОРДЕЛИЯ В «КОРОЛЕ ЛИРЕ»,
КОРОЛЕВА ГЕРТРУДА В «ГАМЛЕТЕ»,
ПРИНЦЕССА
В «ОБЫКНОВЕННОМ ЧУДЕ»,
НИНА ЗАРЕЧНАЯ В «ЧАЙКЕ» –
ЕКАТЕРИНА ЛОГИНОВА
ЗАДЕЙСТВОВАНА ПРАКТИЧЕСКИ
ВО ВСЕХ ПОСТАНОВКАХ
РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО.
«СКОЛЬКО Я УЖЕ ИГРАЮ
В ЭТОМ ТЕАТРЕ?
В СЛЕДУЮЩЕМ СЕЗОНЕ
БУДЕТ 10 ЛЕТ.
10 ЛЕТ! ДАЖЕ СТРАШНО
СТАНОВИТСЯ, –
ИЗУМЛЯЕТСЯ ЕКАТЕРИНА.
– Я САМА ИЗ ИЖЕВСКА,
И ПОСЛЕ ЕКАТЕРИНБУРГСКОГО
ТЕАТРАЛЬНОГО СРАЗУ УЕХАЛА
В МОСКВУ, НО ПО ЛИЧНЫМ
ОБСТОЯТЕЛЬСТВАМ ПРИШЛОСЬ
ВЕРНУТЬСЯ ДОМОЙ. Я ЧЕСТНО
ДУМАЛА, ЧТО ЗДЕСЬ НЕНАДОЛГО,
И ПОШЛА В ТЕАТР, ЧТОБЫ ПРОСТО
НЕ ТЕРЯТЬ СНОРОВКУ.
НО ВОТ ОСТАЛАСЬ –
ТАК МЕНЯ ЗАТЯНУЛО И
ПРИВЯЗАЛО».



Екатерина Логинова,
артистка Государственного
русского драматического театра
Удмуртии

— А по какому принципу выбирали сцену, чтобы «переждать» это «ненадолго»?

— Здесь, в Ижевске, для себя я видела только один вариант — русская драма. Но тот театр, куда я пришла, и тот, что есть сейчас — это два совершенно разных театра. И если бы русский драматический сохранился в том своем качестве, я бы, наверно, здесь так надолго не задержалась. Что именно меня удержало? То, что театр развивается семимильными шагами. Здесь такие интересные вещи происходят! Порой даже интереснее, чем в городах побольше, и это очень дорого и ценно. Во-первых, это режиссеры, которые к нам приглашаются, — самые что ни на есть современные востребованные мастера. Во-вторых, материал, который ставится. Много классических постановок, притом что они поставлены в актуальном ключе. В русской драме сегодня делается современный театр, не пыльный из прошлого века и не для развлечения только лишь. Наш театр старается что-то миру давать.

Когда я пришла в этот театр, тут шли бесконечные комедии, которые лично меня никак не впечатляли. В те годы на вопрос «Кого ты играешь?» я могла ответить так: «Девуц легкого поведения». Первую пару лет все мои роли так или иначе крутились вокруг этой темы, а дальше с театром просто резко что-то произошло, начались лаборатории, новые режиссеры и новая драма, тот же «Калека с острова Инишмаан» Макдонаха. И чем дальше, тем больше! То есть умный театр значительно потеснил театр развлекательный. И это здорово! Нет, конечно, я понимаю, что репертуарный театр должен иметь комедии, и что зритель очень разный, и что город у нас — рабочий, и что тех, кто поймет «Маленькие трагедии» и придет в театр, чтобы подумать о смысле жизни, гораздо меньше, чем в Москве... Но мы позиции не сдаем — вот что важно. Сменяется поколение, и в нашем городе становится больше думающих зрителей. Поверьте, когда я пришла, зритель был иной. Я рада, что к нам приходят люди, для которых театр — это событие. У нас аншлаги! И это удивительно.

— В вашем театре есть практика встреч со зрителями после спектакля. Для вас с профессиональной точки зрения насколько ценен такой момент общения?

— Очень ценен. Как артист я понимаю, что не зря что-то делаю. Понятно, что мы все тут работаем, получаем зарплату, но артист — это немного не та профессия, где зарплата является ключевым фактором. И в театре все-таки не работают, а служат.



Спектакль «Водевиль. Навсегда» ↑
Спектакль «Чайка» ↓



Спектакль «Король Лир»

Так вот когда ты общаешься со зрителем и узнаешь, что он получает от тебя, то понимаешь: твои труды и силы, да все вообще, не зря. Есть же более высокооплачиваемые профессии, где график удобней и травм меньше, но понимание, что ты что-то людям даешь, – это очень дорогого стоит. Более того – когда на таких встречах узнаешь, что в нашем маленьком городе есть люди, посмотревшие один и тот же спектакль 15 раз, безусловно, это для меня откровение и лучшая награда.

– Относительно приглашенных режиссеров, что становится популярной практикой в российских театрах, нет однозначного мнения. Для одних – это безусловное благо и поток свежего воздуха, другие смотрят скептически, не веря, что без знания «почвы» можно поставить что-то действительно стоящее. Каково ваше отношение к этому явлению?

– Мне кажется, что это очень-очень хорошая практика в первую очередь для самих артистов. Нам приходится постоянно быть в собранном состоянии, не расслабляться, потому что уже не протитит подход «ну этот-то режиссер свой, знает, на что я способен». Нет! Когда работаешь с приглашенными режиссе-

рами, которые тебя первый раз видят, ты должен показать все, что умеешь. Кроме того, приезжают режиссеры разных школ и с разными требованиями, и как только начинаешь думать, что ты чему-то научился, тут же приходит режиссер, с которым становится понятно, что ты много чего еще не умеешь. Ты все время на низком старте, все время собираешься и учишься. Для артиста это хорошо, артист должен держать себя в форме, заниматься, выглядеть, если он хочет работать, конечно.

Ну и самое главное, что приезжают режиссеры не только требовательные, но и известные в театральном мире, с которыми хочется работать. Наш «Король Лир» – это было волшебство. С Петром Юрьевичем Шерешевским можно сутками работать – в таком ты дурмане творчества. «Гамлета» с Денисом Хуснияровым тоже делали в каком-то невероятном вдохновении, когда в театре и вне театра думаешь только об этой работе. Вообще когда режиссер сумел всех сплотить, все одним охвачены, отовсюду летят предложения, все вместе лепят, все в одном процессе, когда происходит вот это сотворчество – это, возможно, и есть главное в жизни артиста.

– Екатерина, ну а сами роли в жизни артиста важны? Что вообще для вас ваша профессия?

– К первой серьезной роли (это была роль Марги в спектакле «Дикарь») во мне уже начало накапливаться то, что хочется отдать миру. Когда играешь в театре, у тебя всегда есть что-то такое, что готово через край выплеснуться, – вот это-то ты и отдаешь на сцене. Как в любви, когда переполняешься своим чувством, энергией и несешь в мир. И это подарок, когда тебе даются роли, в которых ты можешь высказаться. Вообще, я считаю, актерская профессия прекрасная: ты можешь говорить на тысячный зал – и вполне легально! – о том, что тебя волнует, и ты будешь услышан. И люди! люди приходят в театр и дарят тебе три часа своей жизни. А если говорить о серьезных ролях, что отпечатались во мне навсегда, то это «Метель» в постановке Максима Соколова. Я играла Марию Гавриловну во втором акте (в первом была другая актриса), потому что, по задумке режиссера, события меняли героиню не только внутренне, но и внешне. И вот это настолько знаковая была для меня работа, что даже не описать, сколько – казалось, все, что у меня есть, – готова была отдать на сцене.



«В РУССКОЙ ДРАМЕ СЕГОДНЯ ДЕЛАЕТСЯ СОВРЕМЕННЫЙ ТЕАТР, НЕ ПЫЛЬНЫЙ ИЗ ПРОШЛОГО ВЕКА И НЕ ДЛЯ РАЗВЛЕЧЕНИЯ ТОЛЬКО ЛИШЬ. НАШ ТЕАТР СТАРАЕТСЯ ЧТО-ТО МИРУ ДАВАТЬ. »

Спектакль «Обыкновенное чудо»

– Есть роли, о которых мечтаете, с которыми ваша актерская судьба сложилась бы идеальным образом?

– Не то, чтобы меня грызет (скорее это из истории, как если бы вдруг открылось, что единороги существуют), но, наверно, «Мастер и Маргарита». Это первый роман, который я в 10 лет прочитала, помню эту книжечку серенькую, которую с собой везде таскала. Возможно, потому, что история запала в душу с детства, но сколько бы ни ходило разных легенд и мистических толков вокруг постановок и экранизаций этого романа, это ничуть меня не пугает и не отталкивает. Та история, та любовь, та женщина, что выписана Булгаковым, для меня – восхищение и идеал. И хотелось бы поискать в себе хоть что-нибудь похожее на этот идеал. Не то чтобы я буду страдать, если никогда не сыграю Маргариту, но очень бы хотелось. Я себя успокаиваю тем, что достойно этот спектакль в принципе поставить очень сложно, поэтому за него берутся крайне редко, и скорее всего эта роль так и останется мечтой, но такие мечты должны быть. Если Маргарита в моей жизни когда-нибудь сбудется, то все – жизнь удалась.



Спектакль «Слуга двух господ»

ПАЧКУ











ЧТО БЫЛО В ДК «ИЖМАШ» В ПРЕЖНИЕ ГОДЫ?

1929 год – в Ижевске построили Театр-клуб металлистов им. Десятилетия Октябрьской революции.

В 1937 в стенах театра-клуба принята Конституция УР. В 1940-е годы здесь открыт читальный зал, кружки для взрослых и детей, занимаются коллективы самодеятельности.

В 1945 году – производственная площадка эвакуированного в Ижевск оборонного завода.

В 1950 год – после реконструкции здесь открывается Дворец культуры. В 1998 году в здании открывается Центральный концертный зал. Творческие направления, которые не приносили прибыль, закрываются.

В 1999 год – в ДК открываются игровые залы, здесь проводят торговые ярмарки. Историческая постройка ветшает. В 2008 году республика выкупила Дворец культуры у завода. В 2009 году здание закрывается на реставрацию.

2011 год – 3 ноября ДК торжественно открывается, сюда переезжает Русский драматический театр Удмуртии.



ЗДАНИЕ ПО АДРЕСУ УЛИЦА. М. ГОРЬКОГО, ДОМ 71 (РАНЕЕ УЛИЦА НОСИЛА НАЗВАНИЕ СОВЕТСКАЯ) ПОСТРОЕНО В 1928–1930 ГОДАХ. В ДОВОЕННОЕ ВРЕМЯ ЗДЕСЬ НАХОДИЛСЯ КОР – КЛУБ ИМ. ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ – КОЛЫБЕЛЬ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА ИЖЕВСКА. ПЕРВЫМ НА СЦЕНЕ КЛУБА ДЕБЮТИРОВАЛ УДМУРТСКИЙ ДРАМТЕАТР (1931 ГОД), А В 1935 ГОДУ – РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР УДМУРТИИ. ТЕАТР РУССКОЙ ДРАМЫ ЖИЛ ПО ЭТОМУ АДРЕСУ ДО 1941 ГОДА И СПУСТЯ ПОЧТИ 70 ЛЕТ ПОЛУЧИЛ ПРОПИСКУ ПО МЕСТУ СВОЕГО РОЖДЕНИЯ. В ТЕАТРЕ ЭТОТ ПЕРЕЕЗД НАЗЫВАЮТ «ВОЗВРАЩЕНИЕМ В ОТЧИЙ ДОМ».

Историческое здание, изначально построенное архитектором Г. А. Гусевым в духе конструктивизма, дважды пережило реконструкцию – в конце 1940-х годов его практически полностью перестроили под ДК «Ижмаш» (дворец культуры находился здесь с 1950 года). В 2010 году здесь завершилась еще одна масштабная реконструкция – здание было «раздето» полностью: были убраны деревянные перекрытия, крыша. Помимо современных инженерных систем (подача тепла, электроэнергия, система вентиляции, кондиционирования и пр.) был перестроен и зрительный зал – он стал почти вдвое больше и теперь вмещает 720 человек.

Когда компания «Имлайт» зашла на объект, он не функционировал по назначению больше 15 лет: в фойе была ярмарка, а театральный зал использовался в качестве склада. Сценической механики практически никакой не осталось – несколько штанкетных подъе-

мов и поворотный круг. То есть зал для Русского драматического театра фактически строили заново.

По законам реконструкции пришлось вписываться в существующие архитектурные объемы, но важно отметить, что ДК «Ижмаш», как и многие дома культуры, построенные в 1950–60-х годах, имел над сценой колосники, то есть изначально предполагал возможность театральных постановок. Высота до колосников – 19,1 м., что отвечает требованиям полноценной колосниковой театральной сцены. Еще одна особенность этой площадки – квадратная конфигурация с массивными порталными стенами и глубокой сценой: ширина зеркала сцены – 10,8 метра, глубина сцены – 12,9 метров.

На объекте был проделан огромный объем проектных и монтажных работ: полностью меняли колосниковый настил, планшет сцены, поворотный круг. Одним из требований было разло-

жить глубину сцены на планы, которые бы повторяли расположение софитов в старом здании театра им. Короленко, где труппа работала больше пяти десятилетий.

Так, в комплект верхней механики вошли четыре софитных подъема с пятью точками подвеса каждый (все, кроме первого, по длине зеркала сцены) плюс выносной софит, экран проекции, антрактно-раздвижной занавес, арлекин, 20 декорационных штанкетов. Вся верхняя механика противовесная с плавным пуск-остановом. Также были спроектированы и изготовлены передвижные порталы сцены – многоярусное пространственное металлическое сооружение на рельсовых путях (классическое театральное решение, позволяющее заузить зеркало сцены и выполнить боковое освещение на нулевом плане). В самом зале сохранили световую ложу и разместили кронштейны для бокового выносного освещения.



Сергей Быков, руководитель отдела комплексных решений компании «Имлайт»

Русский драматический театр имени Короленко – первый комплексный проект компании «Имлайт» в Удмуртии. С начала его проектирования прошло уже 10 лет, но до сих пор сильны первые впечатления от здания заброшенного, старого ДК «Ижмаш», который предстояло превратить в Театр. Прологом к реконструкции стала серия специально организованных экскурсий для архитекторов из «Удмуртгражданпроекта». Их погружение в мир театральных технологий происходило на объектах, которые на тот момент вела наша компания. Вообще, что касается архитектурного раздела реконструкции, то он в ДК «Ижмаш» был масштабным: от перепланировки трех этажей внутренних помещений под нужды театральных служб до реставрации исторических интерьеров. Ход работ контролировал лично Александр Волков, занимавший на тот момент пост главы республики.

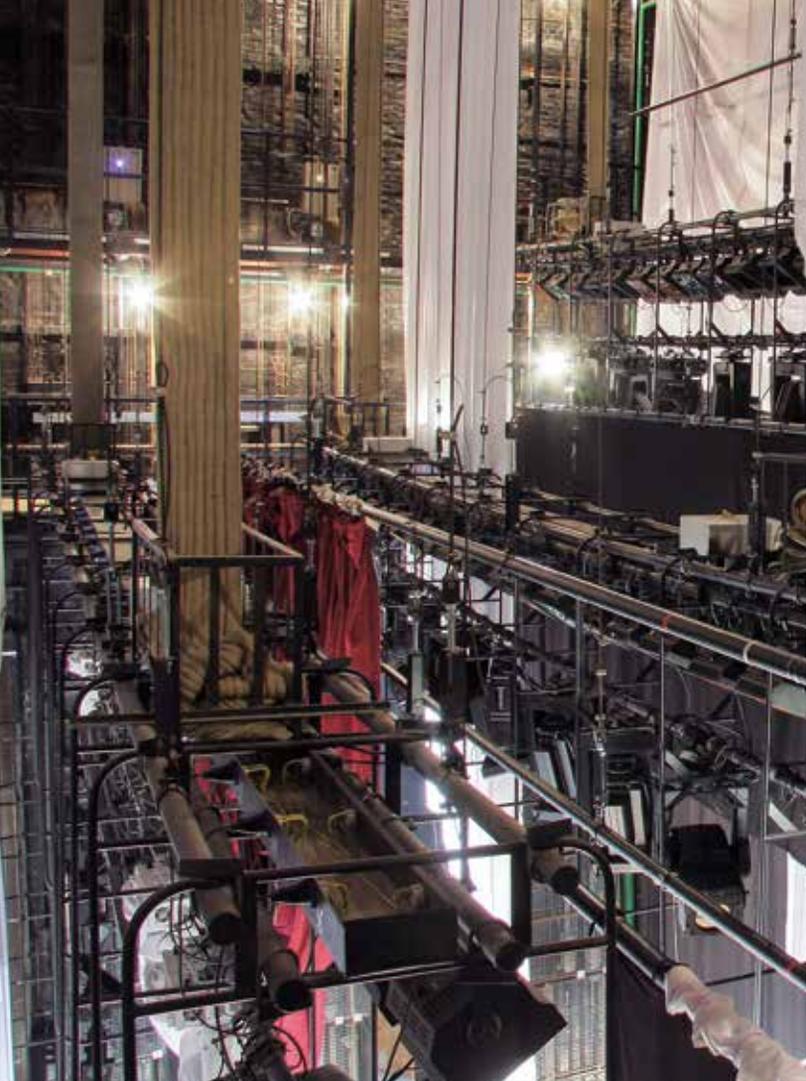
Вместе с ижевскими архитекторами и Acoustic Group, во главе с Анатолием Яковлевицем Лившицем, боролись за должную акустику зала. При своей выверенной, классической геометрии площадка была акустически очень сложной: изначально ДК «Ижмаш» строился под выступления народных коллективов. Проблемы решали как на уровне естественной, архитектурной, акустики, используя специализированные материалы и технологии, так и с помощью комплекса звукоусиления. К сожалению, по объективным причинам не удалось реализовать акустический козырек, необходимость которого подтверждалась расчетами.

В итоге, после реконструкции, в руках постановочной группы театра появились все необходимые инструменты: постановочное освещение, звук, видеопроекция, механика. Вновь заработал классический элемент театральной машинерии – поворотный круг с люком-провалом, удалось увеличить ход декорационных подъемов. Если говорить о брендах, то здесь, на сцене русского драматического театра Удмуртии, теперь «выступает» признанная международная труппа: акустические системы KS Audio (Германия) и X-Treme (Италия), звуковое оборудование DiGiCo (Англия), Midas (Англия) и Allen&Heath (Англия), свет и спецэффекты ETC (США), D.T.S. (Италия), Teclumen (Италия), Le Maitre (Англия), JEM (Дания), IMLIGHT (Россия), видеопроекционное оборудование Sanyo (Япония), трансляционное оборудование JEDIA (Ю.Корея), система технологической связи – ASL Intercom (Нидерланды). В целом этот рабочий комплект сохраняет свою актуальность и сегодня.











ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ





EDİTÖR YERİNE

		
<p>YERİNE</p>	<p>YERİNE</p>	<p>YERİNE</p>



ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР
УДМУРТСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ –
УНИКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРНАЯ
ПЛОЩАДКА, НЕ ИМЕЮЩАЯ
АНАЛОГОВ НЕ ТОЛЬКО
В НАШЕЙ СТРАНЕ,
НО И В МИРЕ.
И ЭТО НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЛИШЬ
ГРОМКИМ ЗАЯВЛЕНИЕМ.
УДМУРТ-ТЕАТР СЕГОДНЯ
НА САМОМ ДЕЛЕ –
ЕДИНСТВЕННЫЙ
ПРОФЕССИОНАЛЬНЫЙ
ТЕАТР, ГДЕ ИДУТ СПЕКТАКЛИ
НА УДМУРТСКОМ ЯЗЫКЕ,
ПРИЧЕМ НЕ ТОЛЬКО ПО
ПЬЕСАМ НАЦИОНАЛЬНЫХ
ДРАМАТУРГОВ, НО И АВТОРОВ
КЛАССИЧЕСКОГО
РЕПЕРТУАРА –
ОТ ОСТРОВСКОГО
ДО ДАРИО ФО.
БОЛЕЕ ТОГО, УДМУРТ-ТЕАТР –
ЭТО ТЕРРИТОРИЯ
НАЦИОНАЛЬНОГО ЯЗЫКА:
УДМУРТСКАЯ РЕЧЬ ЗВУЧИТ
ЗДЕСЬ НЕ ТОЛЬКО
СО СЦЕНЫ –
НА УДМУРТСКОМ
ПРОИСХОДИТ ВСЕ ОБЩЕНИЕ
ТВОРЧЕСКОГО КОЛЛЕКТИВА
В СТЕНАХ ТЕАТРА.

РОЖДЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНОГО ТЕАТРА

Первая половина 1930-х годов – время становления профессионального сценического искусства Удмуртии. Центральный удмуртский клуб, открытый в Ижевске еще в 1923 году, сыграл в этом процессе очень важную роль. Клуб «Красный удмурт», занимавший три этажа в доме на углу улиц Коммунальной (теперь ул. М. Горького) и Бородина, на протяжении почти десятилетия был центром политической и культурной жизни края. Основателем этого клуба, где работали библиотека, редакции газет «Гудыри» («Гром») и «Ижевская правда», самые разные кружки и творческие объединения, в том числе и театральные курсы, был Александр Сугатов.

В 1921 году Александр Васильевич отправился учиться в Московскую государственную консерваторию, но буквально из-за голода ему пришлось прервать учебу и вернуться в Ижевск. Здесь по поручению правительства Удмуртской АО он и организовал Центральный вотский (удмуртский) клуб, а при клубе – драматический кружок, который сам и возглавил и для которого начал писать пьесы. У Сугатова учились азам актерского мастерства первые профессиональные артисты будущего Удмуртского театра, именно здесь росли актеры и режиссеры, чуть позже ставшие командой основателей, блестящим творческим триумвиратом, мозгом и сердцем национального драматического театра – Анатолий Саратов и Кузьма Ложкин, а также начинающий поэт и драматург Игнатий Гаврилов.

Именно Игнатий Гаврилов сыграл судьбоносную роль в жизни театра – в 1930 году ему как помощнику Александра Сугатова, который в связи с преследованием по политическому делу уезжает из Удмуртии, было доверено руководство театрально-драматическим кружком. В этом коллективе он работал на всех фронтах – помимо решения организаторских задач, Гаврилов был и актером, и автором пьес в поставленных им же спектаклях. За крайне короткий срок новому руководителю удалось не только сплотить вокруг себя творческий коллектив, но и продвинуть «в верхах» идею создания на базе сложившейся труппы профессионального национального театра – первого профессионального театра в Ижевске. Идея эта вынашивалась вместе с единомышленниками – молодыми режиссерами Кузьмой Ложкиным и Анатолием Саратовым. В самом конце 1930 года местные власти поручили Гаврилову написать пьесу, поставленный по которой спектакль должен был ознаменовать конец любительской эпохи в истории этого театрального коллектива. Меньше чем за три месяца была создана социальная драма о коллективизации удмуртской деревни «Вало ёр кушетэ» («Река Вала шумит»). Премьера состоялась 7 февраля 1931 года на сцене клуба им. Октябрьской революции (КОР) – и с этой даты начался официальный отсчет страниц биографии Удмуртского драматического театра.





Игнатий Гаврилов,
поэт, драматург, переводчик, режиссер,
заслуженный деятель искусств РСФСР

Вся жизнь Игнатия Гаврилова была посвящена Удмуртскому драматическому театру – в разные годы он был его художественным руководителем, заведующим литературной частью театра, директором. Творчество этого драматурга стало целой эпохой в культурной жизни республики, но самое главное – драматургия Гаврилова попросту неотделима от творческой программы Удмуртского драматического театра. В общей сложности этот драматург написал более 40 оригинальных пьес о жизни удмуртского народа, а кроме того, перевел на удмуртский язык целый ряд программных театральных произведений – «Гроза» А. Островского, «Ревизор» Н. Гоголя, «Лекарь поневоле» Ж.-Б. Мольера, «Слуга двух господ» К. Гольдони, «Полтава», «Медный всадник» и «Борис Годунов» А. Пушкина. Ни один автор в истории Удмуртского драматического столько не писал для этого театра, и ни один автор не ставился на этой сцене больше, чем Игнатий Гаврилов. Спектакли, поставленные по пьесам классика удмуртской драматургии, стали творческой школой для нескольких поколений актеров и режиссеров: народного артиста РСФСР К. А. Ложкина, заслуженного деятеля искусств УАССР А. И. Саратова, народных артистов УАССР Г. П. Овечкина, В. К. Виноградовой, заслуженных артистов РСФСР А. В. Шкляевой, Н. П. Бакишевой, В. Я. Перевощикова, Б. А. Безумова, заслуженных деятелей искусств РСФСР Г. В. Веретенникова, Л. Г. Романова.



Кузьма Ложкин,
актер, режиссер, певец

Кузьма Ложкин – первый удмуртский профессиональный режиссер, поистине республиканская гордость, чьими трудами воспитано не одно поколение актеров. Театр в жизни одного из основателей Удмуртского драматического театра и его художественного руководителя появился еще в годы учебы в Ижевском педагогическом техникуме. Там Кузьма Ложкин стал заниматься в драматическом кружке, откуда талантливого студента первым в истории Удмуртского края отправили на учебу в ЦЕТЕТИС (с 1932 года – ГИТИС). Получив режиссерско-педагогическое образование, Кузьма Ложкин возвращается в Ижевск, где сразу включается в подготовку к открытию первого профессионального театра – постановку пьесы «Вало ёр кушетэ» («Река Вала шумит») по пьесе своего друга и соратника Игнатия Гаврилова.

Кузьма Алексеевич Ложкин был не только прекрасным режиссером (поставил 42 спектакля), но и гениальным актером, сыгравшим более 200 разноплановых ролей: острохарактерных, комедийных, героических, лирических, трагикомических. Большой поклонник русского реализма, он всегда пропагандировал национальную культуру, в том числе и через песенное искусство. Кузьма Алексеевич играл и ставил не только драматические, но и музыкальные спектакли, а также был широко известен как популярный исполнитель народных удмуртских песен.



Анатолий Саратов,
режиссер, заслуженный деятель
искусств УАССР

Анатолий Саратов – однокашник Кузьмы Ложкина по педтехникуму, театральному кружку, ЦЕТЕТИСУ (оканчивать высшие режиссерские курсы его отправили на год позже, в 1929 году – после окончания Удмуртских двухгодичных театральных курсов). Саратов стоял у истоков театра в той самой команде основателей Удмуртского драматического театра, где прослужил режиссером с 1934 по 1957 год. В 1944 году был назначен начальником Управления по делам искусства при Совнарком УАССР. Когда в послевоенные годы Удмурттеатр испытывал острую нехватку профессиональных актерских кадров, Анатолий Саратов организывает первую театральную удмуртскую студию при Ленинградском театральном институте им. А. Н. Островского. Первый набор студентов из Удмуртии состоялся в 1946 году, уже в 1951 году выпуск молодых артистов вернулся в Ижевск. Сам Анатолий Саратов успевал совмещать административную работу с творческой – продолжал работать в театре, поставив за свою жизнь более 30 спектаклей по пьесам местных драматургов и классических авторов – «Женитьба», «Платон Кречет», «Слуга двух господ», «Дядюшкин сон».



Создатели Национального театра:

В. Волков, К. Ложкин, К. Гаврилов, И. Гаврилов, П. Овечкин. 1936 год

Первый спектакль национального удмуртского театра «Река Вала шумит» стал дипломной работой Кузьмы Ложкина, студента ЦЕТЕТИСа (сегодня – ГИТИС). Артисты же первого поколения были участниками кружков самодеятельности и профессионального театрального образования не имели – это были юноши и девушки, приехавшие из деревень, чтобы работать на заводах. Практически сразу после премьеры (которая, к слову, вопреки очевидному в таких обстоятельствах несовершенству прошла при огромной зрительской поддержке) театр направляют в Нижний Новгород. И это выступление перед большой аудиторией II Съезда Советов стало для труппы коллектива важным экзаменом на профессионализм: в газетных архивах после тех гастролей остались заметки с восторженными отзывами о работе молодых артистов.

Сам театр в первое десятилетие находится на подьеме. Несмотря на отсутствие собственной сцены (свое помещение театр получил лишь в 1950 году, а до этого работал на арендованных площадках), театр жил сложной, но полноценной творческой жизнью.

– В середине 1930-х годов театр располагался в клубе «Динамо» (ныне

ДК им. Дзержинского), – пишет в своей книге воспоминаний Анна Евсеева, бывший завлит Удмурт-театра, дочь Якова Перевощикова – артиста первого поколения, служившего здесь практически со дня основания театра. – Начиная с мая и до августа театр был вынужден гастролировать, живя в райцентрах по несколько недель. Гастроли – одна из первых прочных традиций театра, продолжающаяся и сегодня. Но тогда, уезжая на все летние месяцы из Ижевска, некоторые артисты, уже семейные, не имели возможности оставлять семью в городе, так как хозяева частных квартир не соглашались на это. Приходилось выезжать с маленькими детьми и со всем небогатым скарбом. Сейчас молодому поколению, наверное, трудно это понять и представить, но это были годы становления театра. Те, кто решил посвятить ему себя, готовы были переносить все невзгоды, невзирая ни на что. Главное – у них была не только интересная работа, нужная удмуртскому народу, но и цель – создать настоящий театр.

Популярность Удмуртского драматического театра росла с каждым сезоном, артистов знали по всей республике, потому как гастроли по районам

стали традиционными для творческого коллектива. Помимо произведений молодых удмуртских писателей М. Петрова, М. Коновалова («Батрак», «Победная поступь»), а также целого ряда пьес И. Гаврилова («Холодный ключ», «Груня Тарасова», «Портрет», «Голубые глаза», «Азин») в репертуаре театра появляются русская и мировая классика. Осенью 1934 года в Ижевске был организован Театральный комбинат, в котором параллельно работали опера, балет, русская и удмуртская драматические группы. Комбинат просуществовал недолго: вскоре стала понятна нецелесообразность такого объединения, особенно для актеров-удмуртов. После расформирования комбината в 1935 году Удмуртский драматический театр приобретает статус государственного. Именно в этот период был расцвет Удмуртского театра, длившийся до начала Великой Отечественной войны. С ноября 1937 года по апрель 1941-го поставлено более тридцати новых спектаклей. Все они пользовались неизменным успехом у зрителя не только в Ижевске, но везде, куда выезжал на гастроли театр. Большие спектакли в сельскую местность не вывозили, они в основном шли в Можге, Глазове.



Е. Загребин «Гаян» (в соавторстве с А.Берладиным)
по одноименному роману М. Коновалова, в главной роли Е. Андреев. 1983 год

НАЧАЛО ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ИСТОРИИ

В годы Великой Отечественной войны большая часть артистов ушла на фронт, сам театр постановлением Совнаркома УАССР был расформирован, а оставшиеся артисты поступили на заводы. Но уже через полтора года новым специальным постановлением деятельность Удмуртского государственного драматического театра была восстановлена, правда, не в Ижевске. Временной базой сначала стало село Алнаши, а позднее – город Можга. В эти трудные годы театральная труппа занималась подготовкой одноактных пьес и концертов. Артистка Нина Карповна Байсарова так вспоминала о работе театра в войну: «Выезжать на гастроли было тяжело. Приезжаешь в деревню, а клуба нет. Предлагают школу, а она едва держится, скорей всего напоминает сарай: не развернуться никак. Иногда выступали в заброшенных домах или в полуразрушенных церквях. Чемоданы с костюмами, реквизитом несли на себе, а порой вместо лошадей запрягали коров. Но когда после очередного концерта видели радостные лица ребятшек, глаза, полные слез, старых женщин, слышали благодарные ласковые слова, сердце наполнялось радостью от того, что наша работа помогает людям жить...».

В 1943–1944 годах театр переводят в Можгу, спектакли шли на сцене Можгинского РДК. В репертуар театра в эти годы входили пьесы, написанные по горячим следам войны: «Бессмертный» А. Арбузова, «Русские люди» К. Симонова, «Встреча в темноте» Ф. Кнорре. Кроме того, ставилась русская классика: «Бедность не порок», «Без вины виноватые» А.Островского. Спектакли эти шли на русском языке, так как в труппу влились эвакуированные артисты. За годы войны актеры Удмурт-театра в колхозах, госпиталях, райцентрах сыграли больше 600 концертов и спектаклей.

Осенью 1944 года театр возвращается в родной Ижевск, а в марте 1945 года принимает участие во Всероссийском смотре национальных театров со спектаклями «Вуж Мултан» («Старый Мултан») по пьесе М. Петрова и «Русские люди» К. Симонова, переведенной на удмуртский язык. В 1946 году в репертуаре Удмуртского драматического театра появляется знаковый спектакль «Сюан» («Свадьба») — эта музыкальная комедия по пьесе удмуртского драматурга и актера театра Василия Садовникова была сыграна более 100 раз.

— После войны вопрос подготовки профессиональных кадров для театра встал очень остро, — рассказывает заведующая литературной частью Удмурт-теат-

ра Наталья Панфилова. — Самые первые наши артисты, наше первое поколение, обучались только на двухгодичных театральных курсах, и вот было принято решение набрать целевой курс в высшее театральное учебное заведение. Когда выпускники Ленинградского театрального института (все они — Нина Бакишева, Борис Безумов, Василий Перевощиков — стали известными актерами, заслуженными артистами РСФСР) в 1951 году вернулись в Ижевск и пополнили труппу театра, в творческой жизни коллектива начался новый этап. Сегодня в нашем театре работает уже седьмое поколение выпускников целевых наборов, потому как, начиная именно с послевоенных лет, мы отправляли наших будущих артистов в лучшие театральные вузы страны: Ленинградское государственное театральное училище им. А. Н. Островского (1951 и 1961 годы), Театральное училище им. Б. В. Щукина (1973 год), Уфимский институт искусств (1981 год), Государственный институт театральных искусств им. А. В. Луначарского (1989 год), Театральное училище им. М. С. Щепкина (1997 и 2013 годы). Так что сегодня труппа Удмурт-театра — это творческий котел самых разных театральных школ и систем, которые, сопрягаясь друг с другом, создают особое неповторимое лицо национального театра.



МУЗЫКАЛЬНЫЙ «СОСЕД»

В 50-е годы Удмуртский драматический театр обращается и к классике, и к современным пьесам, репертуар тех лет разнообразен по жанрам: «Власть тьмы» Л. Толстого, «Дядюшкин сон» Ф. Достоевского, «Фатима» К. Хетагурова, «Светит да не греет» А. Островского и т. д. Особое внимание в театре, конечно же, уделяется национальной драматургии: на сцене ставятся пьесы удмуртских авторов, «Тулъис нуналъёс» («Весенние дни») И. Гаврилова, «Тулкымъяське лыз зарезь» («Волнуется синее море») В. Садовникова и М. Тронина, «Если нет любви», «Ой, чебер нылъёс» («Девушки-красавицы») и «Чукдор» С. Широбокова, «Вуж юрт» («Старый дом») по одноименной повести Г. Красильникова и многие другие.

— Самый расцвет нашего театра начался с 1960-х годов, когда удмуртские драматурги стали открывать новые для себя жанры, — рассказывает завлит Наталья Панфилова, — но пер-

вые эксперименты начались, конечно, раньше. Так, в 1954 году был поставлен водевиль «Меç яр дурын» («На крутом берегу») по одноименной пьесе Садовникова. Но именно в 1960-е театр становится настоящей экспериментальной площадкой для драматургов, музыкантов, художников, по праву считаюсь ядром театрального искусства в Удмуртии, чему не в малой мере способствовала реорганизация театра в музыкально-драматический в 1958 году.

Так, в это время в драматическую труппу вливается группа солистов-вокалистов, артистов хора, балета, оркестра. На театральных афишах с того времени и до октября 1985 года с драматическим спектаклями такими, как «Старый Мултан», «Холодный ключ», соседствуют «Холопка», «Сильва», «Летучая мышь». Музыкальные спектакли шли на русском языке, драматические — на удмуртском. В этот период национальная драматургия и композиторское искусство проникают и в музыкально-театральные жанры — так появляются первые национальные образцы оперы, балета,

музыкальной комедии. В 1961 году — первая опера на удмуртском языке «Наталь» Германа Корепанова, чуть позднее — балет «Италмас» Геннадия Корепанова-Камского.

В 1985 году музыкальный «сосед» (сегодня — Государственный театр оперы и балета им. П. И. Чайковского) или «младший брат», как в шутку говорят в Удмурт-театре, занял вновь построенное здание на Центральной площади, и драматическая труппа получила простор для творческой деятельности.

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ТЕАТР. НОВОЕ ВРЕМЯ

Новый виток развития национального репертуара приходится на начало 1990-х годов — на сцену Удмурт-театра (который с января 1996 года обретает статус Государственного национального театра Удмуртской Республики) приходит исторический эпос. Этапной постановкой стала трагедия П. Захарова



Ф. Буляков «Выходили бабки замуж». Комедия

«Эбга», осуществленная творческим коллективом под руководством режиссеров А. Вершинина и В. Ушакова. В 1994 году Удмуртский театр представил эту экспериментальную постановку на Международном фестивале в Финляндии, где она вызвала большой интерес среди финских зрителей и искусствоведов.

– Конечно, в 1990-е культурная сфера пребывала в упадке, но наш театр не только продолжал свою работу, в отличие от некоторых других, но и стал одним из организаторов международного фестиваля финно-угорских театров «Май-атул», который стартовал как раз в Ижевске, на сцене Удмурт-театра, – отмечает завлит Наталья Панфилова.

Ежегодно театр дает 5–6 премьер, в постоянном репертуаре театра около 30 названий, треть которых составляют детские и детско-юношеские спектакли. В последние годы Удмурт-театр активно работает для школьной аудитории, актуализируя программные произведения классических авторов. Театр успешно реализует два уникальных проекта – «Дни театрального

искусства для старшеклассников» и «Алые паруса», – в рамках которого на сцене театра идут спектакли по хрестоматийным произведениям классиков: «Мултан уж» («Мултанское дело»), «Отцы и дети», «Ревизор», «Гроза», «Горе от ума», «Ослоп» («Недоросль»), «Капитанская дочка» и другие. Большой популярностью среди школьников пользуются экскурсии и мастер-классы в Удмурт-театре, помогающие юным театралам проникнуть в закулисы и увидеть все цеха театра как единый живой организм.

Сегодня театр имеет крепкую актерскую труппу, в основе которой звезды старшего и среднего поколений и молодые артисты. В последние годы Удмурт-театр сотрудничает с известными мастерами театрального искусства. Так, над художественным оформлением спектакля «Мёртвые души» по пьесе Михаила Булгакова в постановке режиссера Владимира Сафонова работал петербургский художник Игорь Шаймарданов. Московский режиссер Андрей Цисарук из Малого театра поставил на сцене национального театра («Вожояськон») «Бедность не порок»

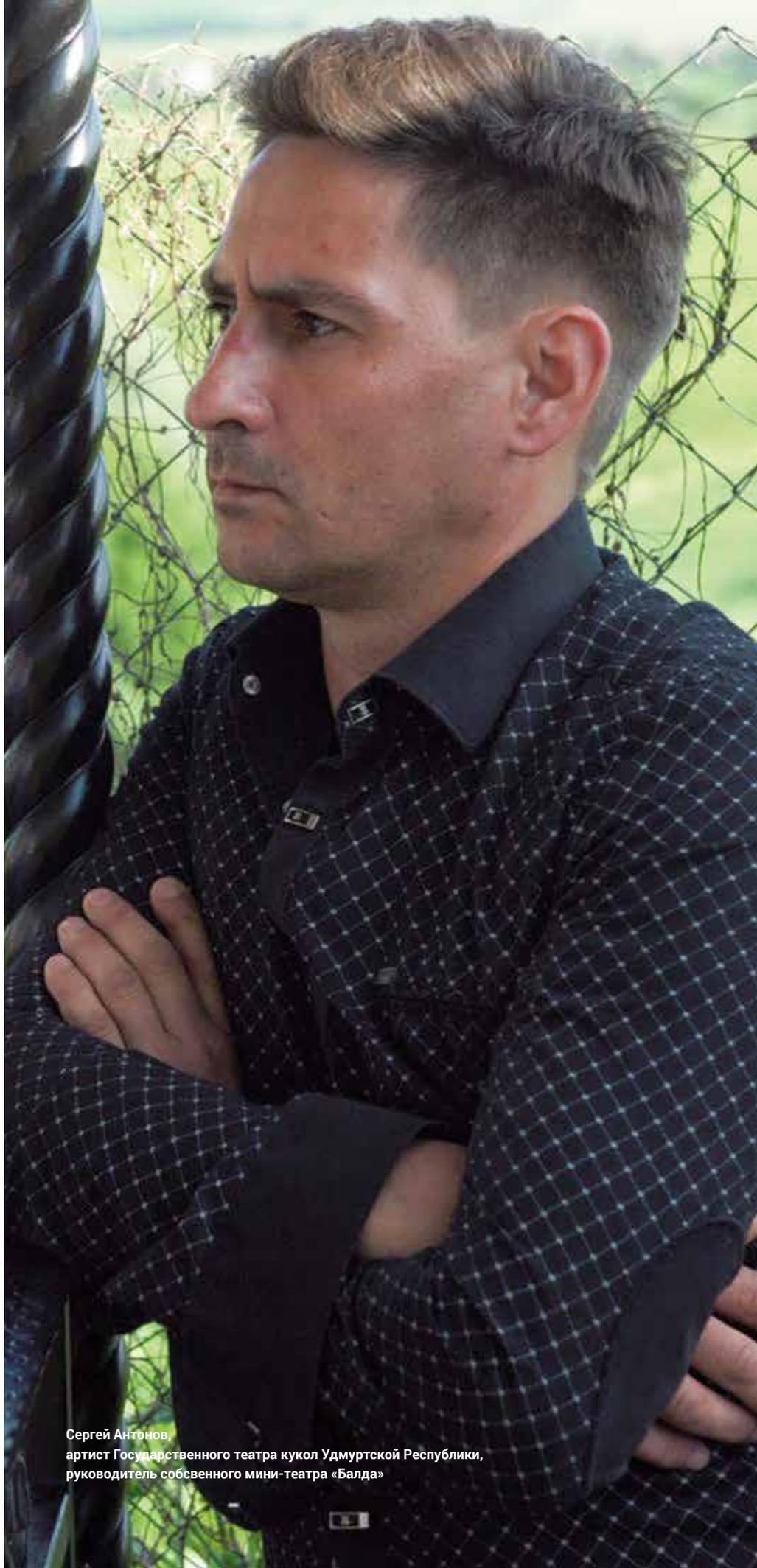
Александра Островского на удмуртском языке (над сценографией этого спектакля также работала московская художница Василиса Кутузова).

Театральная труппа ежегодно выезжает на гастроли в сельские районы Удмуртской Республики и за ее пределы, активно работает с удмуртским населением Башкортостана, Татарстана, Пермской и Кировской областей, а также является участником театральных фестивалей и федерального проекта «Большие гастроли».

В 2017 году Удмурт-театр первым среди театров Ижевска открыл малый зал – площадку, которая постепенно становится театрально-творческой лабораторией для экспериментальных проектов театра и дебютов молодой режиссуры, местом литературных вечеров и творческих встреч. «Говорят, что в нашем театре можно почувствовать уют родного дома, что даже сами наши стены излучают добро, которым заряжается зритель, – и мы этим, безусловно, гордимся», – признается завлит театра Наталья Панфилова.

«НА ОЩУПЬ В ДРАМАТУРГИЮ НЕ ПОЙДЕШЬ»

ПОСТАНОВКИ ПО ПЬЕСАМ
СЕРГЕЯ АНТОНОВА, АКТЕРА ИЖЕВСКОГО
ТЕАТРА КУКОЛ И РУКОВОДИТЕЛЯ
СОБСТВЕННОГО МИНИ-ТЕАТРА «БАЛДА»,
ИДУТ НА УДМУРТСКОМ ЯЗЫКЕ
В НАЦИОНАЛЬНОМ
ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ.
ПЬЕСУ «СОБАКА» ПЛАНИРУЮТ СТАВИТЬ
И НА РОДНОЙ ДЛЯ АРТИСТА СЦЕНЕ,
НО УЖЕ НА РУССКОМ.
САМ АВТОР ДРАМАТУРГОМ СЕБЯ
НЕ СЧИТАЕТ, НО КОЛЛЕГИ УВЕРЕНЫ,
ЧТО СОВЕРШЕННО НАПРАСНО,
И ОТЗЫВАЮТСЯ
О РАБОТЕ СЕРГЕЯ АНТОНОВА
КАК О РЕДКОМ В УДМУРТСКОМ
ТЕАТРАЛЬНОМ МИРЕ ЯВЛЕНИИ –
ДРАМАТУРГИИ НОВОЙ ВОЛНЫ.



Сергей Антонов,
артист Государственного театра кукол Удмуртской Республики,
руководитель собственного мини-театра «Балда»

– Откуда интерес к драматургии? Да тут вообще все просто – начал сам писать пьесы, чтобы авторские не платить никому, – смеется Сергей. – Пьесе «Пуны» («Собака») писал как фестивальный спектакль для своего театра «Балда» (Сергей Антонов также автор пьес для детей, в том числе «Колобок, или Сказка-путаница» и «Лекарство от шалости». – *Прим. ред.*), но так получилось, что главному режиссеру национальной драмы Алексею Ложкину история понравилась, так что я ее перевел на удмуртский и отдал им. Но сам не «наелся» и решил еще здесь, в театре кукол, поставить. А так, конечно, попытки писать еще со школьных лет были, как и у всех, наверно. В определенном возрасте начинают бумагу марать – потом у кого-то сохраняется желание сочинять, а кто-то теряет интерес. Вообще у меня есть мечта – ведь актерство когда-то закончится – поселиться в домике в деревне и писать. Ну и, конечно же, еще и жить на доход от написанного. Такая шаблонная картинка: камин, кресло-качалка, полная тишина.

– Пьеса «Собака» – она о чем? Из каких впечатлений родился сюжет?

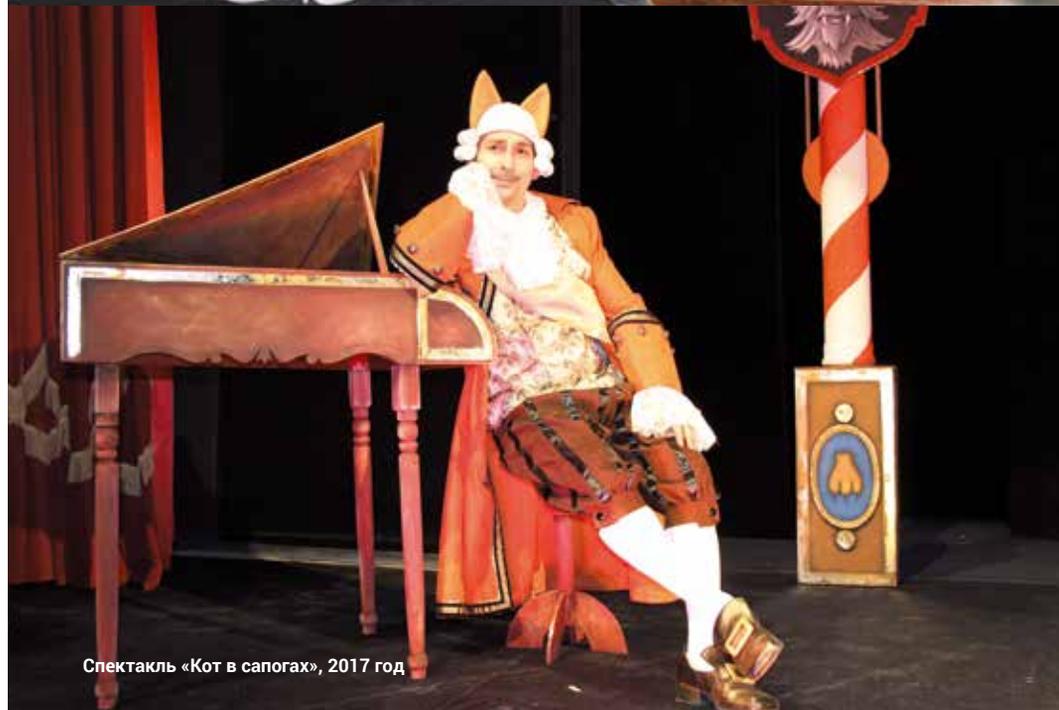
– В одном из интервью после премьеры, исполнитель главной роли сказал: «Если после нашего спектакля зритель выйдет и позвонит родителям, то это будет считаться нашей победой». В общем пьеса о родителях и детях, о старике в заброшенной деревне, который каждый день ходит на пустую остановку встречать дочерей, которые, конечно, и не собираются приезжать. И старик подбирает сбитую на дороге собаку, начинает ее выхаживать, хотя собака уже не жилец. Такой спектакль – исповедь в зал. Зрители плачут. Я сам плакал, когда в первый раз смотрел. Многие спрашивают, откуда сюжет? Да похожие истории везде. Я к матери еху в Можгинский район, и с детства, сколько себя помню, была от нашего дома в трех километрах одна из тысяч точно таких же разбросанных по всей России опустевших деревень. И остановка там была такая же. И забытый странненький старик.

– А вторая пьеса?

– А вторая – «Васьлей» («Васька»), скорее комедия, но я назвал этот жанр «фантазии из жизни кота». Во-первых, я эту пьесу со своего кота писал, как я с ним общаюсь и что он при этом может думать. Кот в спектакле – не животное с бархатными ушками, а реальный человек. Васьлей – пухлый такой мужик, кот Васька, которого привезли в город, потому что хозяйка заболела, и приходится им – коту с хозяйкиным сыном – учиться понимать друг друга. Как раз на непонимании и



Спектакль «У ковчего восточного», 2017 год



Спектакль «Кот в сапогах», 2017 год



Спектакль «Академия смеха», 2014 год



Сцены из спектакля «Пуны» («Собака»)

неприятны выстроены комичные сцены в спектакле. Вот такой опыт, в чем-то подражательный, но режиссер сказал, чтобы никого не слушал, будем ставить. А мне пока и самому все написанное нравится, редко такое бывает.

– То есть обычно не нравится? Критично к себе относитесь?

– Я постоянно себя критикую, и считаю это нормальным. Но, конечно, не по расписанию включаю внутреннего критика: вот спектакль закончился, настало время заняться самообразованием. Просто внутри все равно неудовлетворенность сидит.

– Сергей, если вы в деревню к камину собираетесь, то надо более активно наработать драматургический опыт. Какие у вас стремления по этому поводу есть?

– Писать на русском языке, потому что русскую пьесу можно сразу разослать по нескольким театрам, и, может быть, кто-то из не наших ответит. Конечно, представители национальной культуры меня за такой подход критикуют. Наш драматург Анатолий Григорьев возмущался: как так? Удмуртский парень,

закончил удмуртскую школу, живет в Удмуртии, а пишет на русском языке, а потом уже только свои пьесы переводит. Ну что тут ответишь? Виновато поулыбался – и все. Я давно мыслю на русском, мне так легче. И «Собака» изначально писалась на русском языке. Кстати, я с этой пьесой, еще до постановки, ездил на семинар для драматургов в Казань. Вернулся оттуда вдохновленный, подумал, что и у нас можно такое устроить. Договорился к Петром Захаровым, председателем Союза писателей Удмуртии, запустили проект под патронажем Министерства культуры. По пальцам сосчитать, сколько работ пришло на конкурс.

– Сейчас же текстовый жанр на пике популярности, с соцсетями все графоманы почувствовали себя писателями. Почему же драматургия в провале?

– Думаю, что дело в специфике жанра. Мне повезло – я знаю устройство сцены, и когда пишу, то тут же за каждого персонажа проигрываю. И с постановщиком мы уже делимся режиссерскими ходами. Как актер я знаю устройство драматургии изнутри, и это очень помогает писать, но, когда говорят «драматург Сергей Антонов», возражаю, что нет, не дра-

матург, я только учусь. Надо как минимум начитаться всевозможной литературы, все, какие есть, учебники по драматургии осилить. На ощупь в драматургию не пойдешь, здесь свои законы, свои каноны, от которых никуда не денешься. Нет, конечно, можно попробовать выдать плохую пьесу за арт-хаус, мол я художник, я так вижу, и такие примеры, к сожалению, встречаются. Но я считаю, что в первую очередь нужно думать о зрителе – ведь ты же не для себя все это пишешь, чтобы дома сидеть, перечитывать и радоваться, что ты это написал.

Вообще я не знаю, откуда берется идея: залетает откуда-то в голову и будет там сидеть, пока ее не вытащишь. Как моноспектакль по Есенину, который я вынашивал-вынашивал – написал и полегчало. Сейчас надо его поставить, свербит, что лежит материал. Подобная история есть и с киносценарием. Хочется опыта набраться, чтобы написать сценарий по голливудскому стандарту. Почему бы и нет? Надо голову иногда освободить для других проектов. А как они появляются, эти идеи, – не знаю. В учебниках по драматургии написано: поставьте кого-нибудь в нелепую или непривычную для него ситуацию. У меня пока не получается специально пингвина заставить летать.





ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР
КУКОЛ
УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ



ПРАВО ПЕРВЫМ
ПОСТАВИТЬ ПЬЕСУ «БУКА» –
БЕССПОРНЫЙ ХИТ
ДРАМАТУРГА
МИХАИЛА СУПОНИНА,
КОТОРЫЙ ЗА СВОИ ПОЧТИ
ТРИДЦАТЬ ЛЕТ
БЫЛ НЕ ПО РАЗУ СЫГРАН
ВО ВСЕХ ТЮЗАХ И ТЕАТРАХ
КУКОЛ НАШЕЙ
(И НЕ ТОЛЬКО НАШЕЙ)
СТРАНЫ – АВТОР
ДОВЕРИЛ ИМЕННО
ГОСУДАРСТВЕННОМУ
ТЕАТРУ КУКОЛ УДМУРТСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ.
СПЕКТАКЛЬ ПРО
ВРЕДНОГО ЗАЙЧОНКА,
НЕ УМЕЮЩЕГО ДРУЖИТЬ,
НА ДОЛГИЕ ГОДЫ ВОШЕЛ
В РЕПЕРТУАР ИЖЕВСКОГО
ТЕАТРА И ДАЖЕ ПОЛУЧИЛ
ВТОРОЕ РОЖДЕНИЕ УЖЕ
В ПОСТАНОВКЕ НЫНЕШНЕГО
ГЛАВНОГО РЕЖИССЕРА
ГАЛИНЫ ЛИХАЦКОЙ.
ВООБЩЕ ЖЕ С МОМЕНТА
ОТКРЫТИЯ ТЕАТР
ВЫПУСТИЛ БОЛЬШЕ
ТРЕХСОТ СПЕКТАКЛЕЙ
И СОЗДАЛ
ТРИ ТЫСЯЧИ КУКОЛ.



Спектакль «Бука».
Первый актерский состав. 1980 год

Две куклы авторства ижевских кукольников – девушка-удмуртка в национальном костюме (спектакль «Некрасивая девушка» 1957 года) и Крокодил Гена (спектакль «Чебурашка и его друзья» 1971 года) хранятся в Музее Государственного центрального академического театра кукол им. С. Образцова. А в гримерке Александра Мустаева, артиста ижевского театра кукол и председателя СТД Удмуртии, живет еще один уникальный кукольный персонаж – двойник кота из спектакля «Голубой щенок», который был сыгран 982 раза!



М. Стрелкова

РОЖДЕНИЕ ТЕАТРА

Театр кукол – один из старейших театров Удмуртской Республики. Почти 85 лет назад, в апреле 1935 года две воспитательницы детского сада – Софья Львовна Ломовская и Мария Васильевна (Точилина) Стрелкова после окончания курсов инструкторов-кукловодов при Центральном театре кукол под руководством С. Образцова поставили свой первый спектакль – «Вор-нахал человеком стал» по пьесе Е. Сперанского о быте рабочих Беломорканала. Спектакль играли в зале Ижевского ДХВД (дома художественного воспитания детей), а сам театр кукол после присвоения профессионального статуса еще несколько лет работал при Центральном доме художественного воспитания Наркомпроса.

Режиссер Софья Ломовская стала и первым директором театра кукол, а Мария Стрелкова долгие годы проработала в театре художником-скульптором. В первые годы своей жизни театр много выезжал по районам республики, играл в школах и на заводах, в пионерских лагерях, национальная труппа театра работала в селах, а русский коллектив на стационаре работал только осенью и зимой. Первый репертуар строился исключительно на детских спектаклях по мотивам известных произведений: «Лешка и кошка» Г. Дилиной и С. Шифмана, «Каштанка» А. Чехова, «Страшный сон» Б. Сахновского, «Пузан» Г. Матвеева. Коллектив был небольшой, все артисты учились петь, танцевать и делать кукол. В 1937 году труппа перешла к освоению механических кукол, трансформированной ширмы, более сложного декорационного оформления.



С. Ломовская и М. Стрелкова



Куклы и спектакля «Вор-нахал человеком стал»



С. Ломовская



Труппа, 1935 год



Актеры и музыканты у ширмы спектакля «Сказ о попе и работнике его Балде», 1945 г.



Спектакль «Как 14 держав Москву воевали»



Спектакль «Айно и Умбери»

ВОЙНА И КУКЛЫ

Театр кукол – единственный театр в Ижевске, который не прервал свою работу в годы Великой Отечественной войны. Мужская часть труппы отправилась на фронт, но во главе творческого коллектива осталась неутомимая Александра Васильевна Русова (она руководила театром до 1961 года). Даже когда в феврале 1942 года театр лишился своей сцены и был вынужден репетировать и играть на квартирах, в клубах и госпиталях, артисты давали порой по шесть-восемь спектаклей в день! Новый дом с собственным зрительным залом у театра кукол появился только в 1945 году.

Репертуар в военные годы был злободневный, сатирический: «Сон в руку» (Л. Ленч), «Обед у Гитлера» (В. Гранов, С. Образцов, В. Громова), «Очарованная сабля» (Л. Браусевич, А. Бычков), «Как 14 держав Москву воевали» (Л. Браусевич). Сатира помогала противостоять страхам и трудностям, сопровождавшим жизнь людей того времени. Однако в репертуаре театра были и сказки: «Терем-теремок» (С. Маршак), «Бери-Баар» (В. Швембергер), «Лисичка-сестричка» (Л. Веприцкая), а также инсценировки классических произведений: «Сказка о попе и работнике его Балде», «Каштанка». К 25-летию Удмуртии театр поставил спектакль «Золотое зерно» по пьесе И. Гаврилова, переведенной на русский язык. К 10-летию юбилею театра появился спектакль «Снежная королева» Е. Шварца.

Это был для театра период становления, когда остро стояли вопросы финансовых и бытовых. Актеры, художники, режиссеры нарабатывали мастерство. Творческому росту во многом способствовала устойчивость кадров, многие из пришедших в театр еще в 1935-м навсегда связали с ним свою жизнь. Если собрать всех кукол, изготовленных руками Марины Стрелковой – наберется более тысячи, причем самых разнообразных: от петрушечных до сложных кукол на тростях. Иван Кудряшов поставил в качестве режиссера 70 спектаклей. Михаил Ходырев оформил более 100 спектаклей. Много лет работали в театре артисты: Евгений Сергеевич Ивлев, Иван Дмитриевич Семенов, Иван Игнатьевич Кудряшов, Вера Владимировна Килина.

ГОДЫ БОЛЬШИХ ГАСТРОЛЕЙ

Театр кукол Удмуртии в формировании репертуара ориентировался, как и большинство других театров страны, на постановки Сергея Образцова. Однако были в репертуаре ижевцев и оригинальные пьесы местных авторов, чаще всего связанные с удмуртским фольклором или реальными и полуполюгендарными событиями, происходившими в Удмуртии. Так, местом действия спектакля «Розовый фламинго» (1967), поставленного Иваном Кудряшовым по одноименной пьесе Юрия Власова (режиссера местного телевидения) к 50-летию Октябрьской революции, был Ижевск в годы Гражданской войны. Иван Игнатьевич Кудряшов занимал пост главного режиссера с 1948 по 1969 год, куда пришел после многолетней актерской работы. Заслуженный деятель искусств УАССР, заслуженный артист УАССР и ученик великого Сергея Образцова, Иван Игнатьевич ставил исключительно ширмовые спектакли («Приключения братца Кролика» (С. Шварцман), «Мальчик из Княжозера» (Л. Браусевич), «Кошкин дом» (С. Маршак), «Пятак и Пятачок» (Н. Гернет), «Два клена» (Е. Шварц), «Каштанка» (А. Чехов), «Сумка, чалма и свирель» (Е. Черняк, Е. Гилоди), «Морозко» (М. Шуринова) и еще не один десяток).

Почти с самого основания театра кукол, на протяжении войны и до 1967 года художником-постановщиком был заслуженный деятель искусств УАССР – Илья Михайлович Ходырев. В 1946 году он стал главным художником театра, и при его участии были

созданы сотни постановок не только в театре кукол, но и в Удмуртском драматическом театре. После войны Илья Михайлович больше 20 лет проработал в творческом тандеме с главным режиссером Иваном Игнатьевичем Кудряшовым.

В эти годы театр кукол постоянно кочевал из одного помещения в другое, однако все эти площадки были мало приспособлены для постановки спектаклей. В начале 1960-х театр занял двухэтажное здание Дома детского творчества на Центральной площади – здесь проходили репетиции и большие постановки, но в основном театр работал на выезде: спектакли игрались не только в городах и селах Удмуртии, но и в Татарстане, Пермской, Свердловской, Челябинской, Курганской областях.

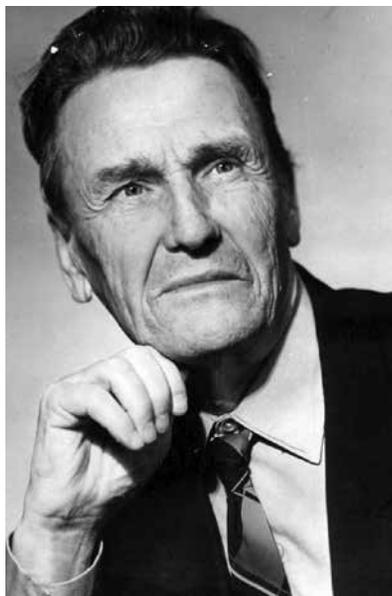
Итогом эпохи 1960-х для Ижевского театра кукол стал спектакль «Чертова мельница» (1970 год, режиссер А. Афанасьев) – первая «взрослая» постановка. Здесь блистала Вера Килина в роли монаха-отшельника, сразу нескольких персонажей сыграл совсем юный тогда актер Александр Перевозчиков. По стилю и эстетике спектакль переключался с образцовским. В нем играли кукольники и приглашенные артисты из русского театра. Первые – водили кукол, драматические актеры озвучивали персонажей. Однако показать его удалось лишь несколько раз: чешский драматург Ян Дрда высказался резко в отношении Советского Союза, и тут же попал под запрет. Сначала его фамилию убрали из соавторов пьесы, а

затем спектакль и вовсе запретили. И хотя в театре Образцова спектакль остался в репертуаре, в Ижевске не решились пренебречь указом сверху. Спектакль вернулся лишь в 1972 году, но просуществовал он уже недолго.

В 1970 году главным режиссером стал Владимир Александрович Холин. Ленинградец, пришедший в мир театра с оптико-механического завода (где работал слесарем-сборщиком и заочно учился на режиссерском отделении культпросветучилища), ставил светлые, легкие спектакли – «О чем рассказали волшебники» (Н. Коростылев по мотивам «Доктора Айболита» К. Чуковского), «Сказка о рыбаке и рыбке» (А. Пушкин), «Аленький цветочек» (С. Аксаков), «Теремок» (С. Маршак), «Божественная комедия» (И. Шток). В 1966 году Владимир Холин окончил ЛГИТМИК – класс режиссеров театра кукол М. М. Королева, и, как многие королевцы, был приверженцем «живого плана» – актеры часто выходили к зрителям в костюмах или масках.



И. И. Кудряшов,
главный режиссер театра



И. М. Ходырев,
главный художник театра



В. Килина
с куклой из спектакля «Чёртова мельница»



НОВЫЙ ДОМ – НОВАЯ ЭПОХА

В 1976 году директором театра стала Глафира Степановна Токарева. Самое главное ее достижение на посту директора – переезд в новое, специально построенное для театра кукол здание. Собственно в этом доме с 1980 года театр кукол живет и по сию пору.

– У нас был цокольный этаж жилого дома, по сути – подвал, – вспоминает артист театра Александр Мустаев. – Наши кукол два раза заливало кипятком. Достаете Шапокляк, а у нее глаза на лесках висят – и все папье-маше в кисель превратилось. И вот мы пошли с Глафирой Степановной в обком. И нам наконец-то пообещали построить театр. И построили! За два года! Это было событие.

6 ноября состоялось торжественное открытие нового здания, и первой постановкой стала «Тайна волшебной книги» (М. Супонин). В спектакле были заняты недавние выпускники Свердловского театрального училища: режиссер-постановщик – И. Спектор, художник – В.Смирнова, композитор – Ю. Толкач. К слову, Ида Спектор проработала в ижевском театре кукол меньше трех лет, но все ее спектакли стали прорывом к новым формам и началом экспериментов. Нашла и пригласила Иду Спектор, как режиссера, который может ставить масштабные спектакли на большой сцене, директор Глафира Токарева. И первое, что сделала Спек-

тор, приехав в Ижевск, это попросила драматурга Михаила Супонина написать пьесу по мотивам удмуртских мифов специально к открытию новой сцены ижевского театра кукол. Супонин назвал пьесу «Гаян – зять солнца», но Спектор изменила название на «Тайна волшебной книги».

Коллеги вспоминают главного режиссера-постановщика Иду Петровну Спектор как профессионала, «увлеченного театром до фанатизма, до исступления». В эти годы на сцене театра идут и планируются к постановке признанные хиты ижевского театра кукол – «Горящие паруса» А. Браусевича, «Винни Пух и все-все-все» А. Милна, «Мэри Поппинс» П. Трэверс, «Золотой ключик, или приключения Буратино» А. Толстого, «Русалочка» Г. Х. Андерсена. В 1983 году спектакль «Аистенок и Пугало» А. Лопейской, поставленный Идой Спектор, получил диплом Министерства культуры РСФСР и ВТО (Всесоюзное театральное общество) за участие в фестивале по произведениям чешских драматургов.

В конце 1980-х театр начинает активно сотрудничать с приглашенными режиссерами и художниками. Несколько спектаклей («Маугли» по Р. Киплингу, «Не бросай огонь, Прометей!» М. Карима, «Приключения Буратино» по А. Толстому) поставил заслуженный деятель искусств Башкирии Владимир Штейн –



Сцена из спектакля «Тайна волшебной книги». 1980 год



Коллектив театра 1985 год

режиссер, вышедший из «образцового дома», ученик главного кукольника страны Сергея Образцова, который сам стал учителем и легендой театра кукол.

Те, кто видел спектакли Владимира Штейна, поставленные им в ижевском театре кукол, признают, что история театра разделилась на «до» и «после». До Штейна не пользовались в полной мере возможностями «черного кабинета» и не было спектаклей с таким впечатляющим изобразительным рядом. Его спектакли «Буратино» и «Маугли» напоминали живописное полотно, оживший мультфильм. Это была настоящая волшебная сказка с чудесами и превращениями. В Ижевске Штейн поставил и спектакль «Не бросай огонь, Прометей!» — второй «взрослый» спектакль в истории театра.

В 1985 году, в год 50-летия театра, в должности главного режиссера приступил к работе Владимир Сергеевич Сергейчев. Этот блестящий артист-кукловод создал такие интересные спектакли, как «Жуткий господин Ау» (Х. Мякели), «Тутта и Людвиг» (В. Богач, С. Христовский), «День рождения Пифа» (А. Скутулис, П. Шенхоф), «Ищи ветра в поле» (В. Лившиц), «Заклятые враги» (Л. Уэф), «Каткин день» (М. Азов, В. Тихвинский). Ижевские артисты были поражены тем, как Сергейчев водит куклу: это было настолько виртуозно, что создавалось полное впечатление, что

кукла действительно оживала. Помимо работы на репетициях, режиссер проводил с артистами дополнительные уроки по кукловодению. Доводя актеров до слез и изнеможения, он требовал от них точности, подробностей, проработки деталей.



В. Сергейчев,
главный режиссер театра

В. Сергейчев пригласил для работы в театр прекрасных художников — Ирину Кострину и Виктора Платонова. Художник-постановщик Виктор Платонов сделал в Ижевске несколько замечательных спектаклей, в основном совместно с Владимиром Сергейчевым: «Тутта и Людвиг» (1985 год), «День рождения Пифа» (1987 год), «Пламенный привет» (1987 год), «Ищи ветра в поле» (1987 год).

Важной заслугой Сергейчева было и то, что он упразднил разрозненные актерские группы, объединив труппу в единое целое. До него в театре существовало строгое деление актеров и репертуара: одна группа кукольников работала только на стационаре — у них был свой репертуар, другая — ездила по деревням, за ней также были закреплены определенные спектакли. Сергейчев внушил артистам театра важность мастерства владения куклой, что было крайне важно — традиционное кукловодство, ширма и трости не были в русле актуальных форм.

Уже в спектаклях начала 80-х видно стремление режиссеров экспериментировать, отказавшись от традиционной приевшейся ширмы, и пробовать вывести из-за нее актеров. Закономерно и куклы становятся иными — появляются символические, условные куклы, в противовес натуралистичным образам, канувшим в прошлое.

ТЕАТР НОВОГО ВРЕМЕНИ

В 1992 году на должность главного режиссера был приглашен Сергей Николаевич Балыков, выпускник ЛГИТМиКа им. Н. Черкасова. Большое место в творческой биографии Балыкова занимала педагогическая работа: в Ижевском университете он вел курс «Режиссура любительского театра». Его первым спектаклем на сцене ижевского театра кукол стала «Ковбойская история» по пьесе С. Макеева.

– Если ребенок на спектакле расстроился, заплакал от жалости к perso-



Сергей Балыков,
главный режиссер театра

нажу – это хорошо, значит, у него «душа растет», – говорит режиссер Балыков. – Значит, этот театральный мир стал для него реальным, история «запала» в него, вошла в его нравственный багаж.

За четыре года в удмуртском театре кукол Сергей Балыков поставил такие спектакли, как «Легенда горы Фудзи» Б. Чабана, «Чудо-машина» Ю. Елисеева, «Три поросенка» С. Михалкова, «Дочь золотого змея» М. Супонина, «Гусенок» Н. Гернет, «Чудеса с доставкой на дом» Э. Успенского и А. Хайта. В репертуаре театра и сегодня сохранились постановки Балыкова – «Старомодные чудеса» Л. Устинова, «Несносный слоненок» Р. Киплинга.

В 1994 году Балыков поставил спектакль для взрослых «Пер Гюнт», обозначив его жанр как «философско-символическая драма». «Пер Гюнт» был одним из важнейших для театра спектаклей, который до сих пор



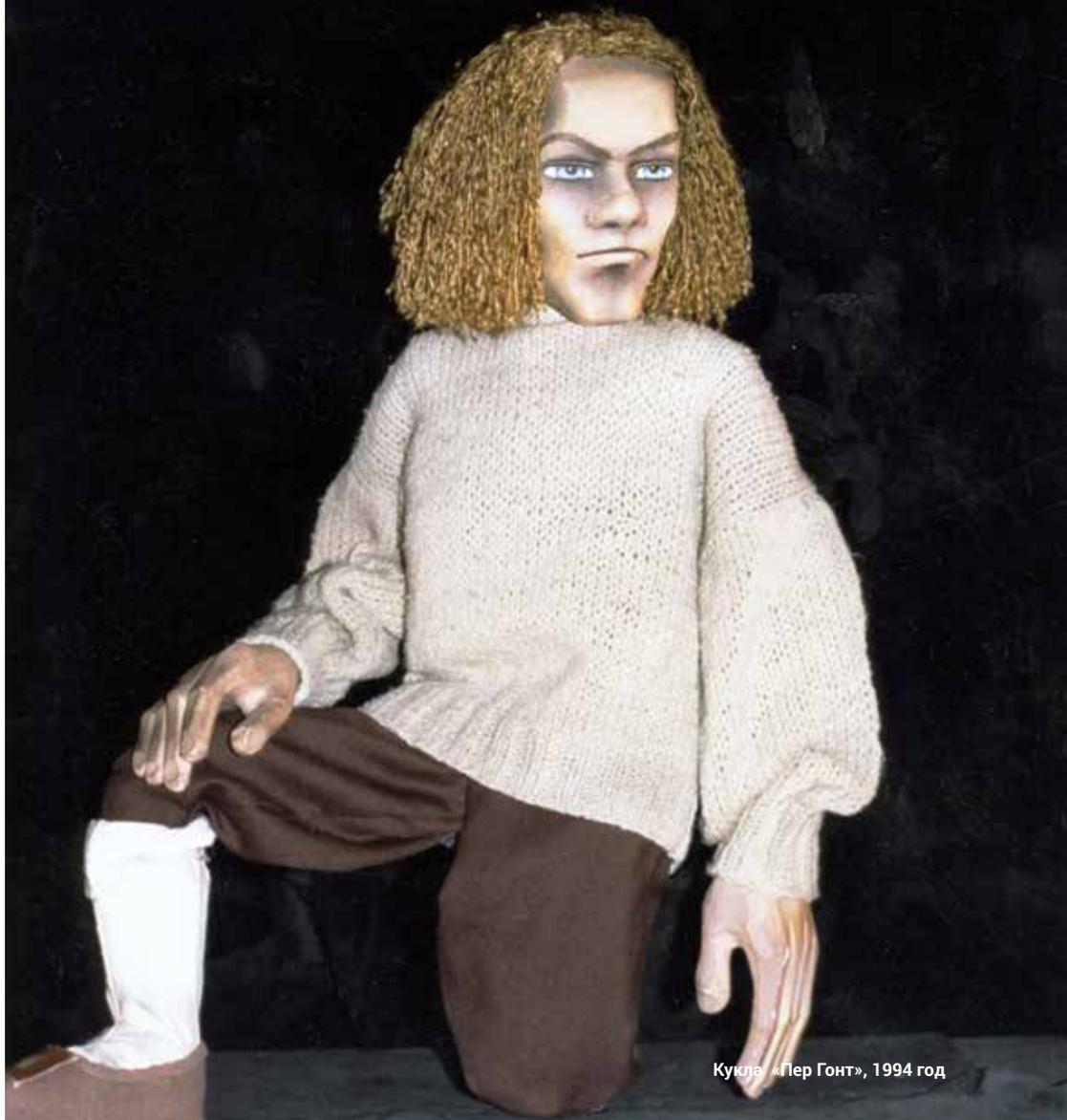
Сцена из спектакля «Пер Гюнт»

вспоминают и просят возобновить зрители, который с восторгом и теплотой вспоминают актеры. На «Пера» приходили по несколько раз, признавая, что это зрелище необычное, загадочное, местами мрачное и непонятное, но завораживающее. Это был единственный на то время «взрослый» спектакль в репертуаре ижевского театра кукол, и он привлек всех настолько, что театр стал считаться одним из главных культурных центров города.

Один из ярчайших спектаклей эпохи 90-х годов – «Мандрагора». Известный режиссер Юрий Фридман поставил в Ижевске этот спектакль в стиле комедии дель арте. Актеры и куклы в одинаковых золотых полумасках и костюмах, целиком дублировавших друг друга. Мимирующие тростевые куклы были сделаны гротескными: пучеглазыми и большеротыми, как лягушки. Актеры в «живом плане» также выглядели «чересчур»: у всех были толщинки под костюмами, добавляющие героям комичности.

Успех многих режиссеров, ставивших в Ижевске, был определен творческим сотрудничеством с Татьяной Стариковой – главным художником театра с 1993 по 2006 год. Этот разносторонне одаренный художник прежде всего знала специфику театра кукол, понимала своеобразие детской аудитории, хорошо чувствовала драматургический материал. Татьяна Старикова поставила порядка сорока спектаклей в тандеме с Сергеем Балыковым, Федором Шевяковым, Александром Перевозчиковым, Анатолием Тарасовым, и во всех работах узнаваем ее неповторимый почерк: большеносые, толстогубые, ушастые куклы, минималистичные декорации, простые реалистичные детали.

В 2002 году для постановки спектакля «Поэт, или Разговор с собственным чертом» был приглашен Федор Борисович Шевяков (к слову, пьесу для этого спектакля он и сам и написал под псевдонимом Ф. Смольянинов). В следующем году он стал художественным руководителем театра и продолжил вести диалог не только с маленьким, но и со взрослым зрителем. Среди постановок Федора Борисовича – «Холодное сердце» по В. Гауфу, «Шут Балакирев, или Придворная комедия» Г. Горина, «Путешествие комедиантов» Ф. Шевякова, «Записки сумасшедшего» Н. Гоголя, «Золушка» Е. Шварца, «Кошкин дом» С. Маршака, «Гусенок» Н. Гернет, «Маленькая Метель» Б. Федорова, «Таинственный гиппопотам» В. Лившица и И. Кичановой, «Слоненок заболел» Д. Самойлова. Спектакли, созданные режиссером Шевяковым, неоднократно становились победителями театральных фестивалей.



Кукла «Пер Гонт», 1994 год

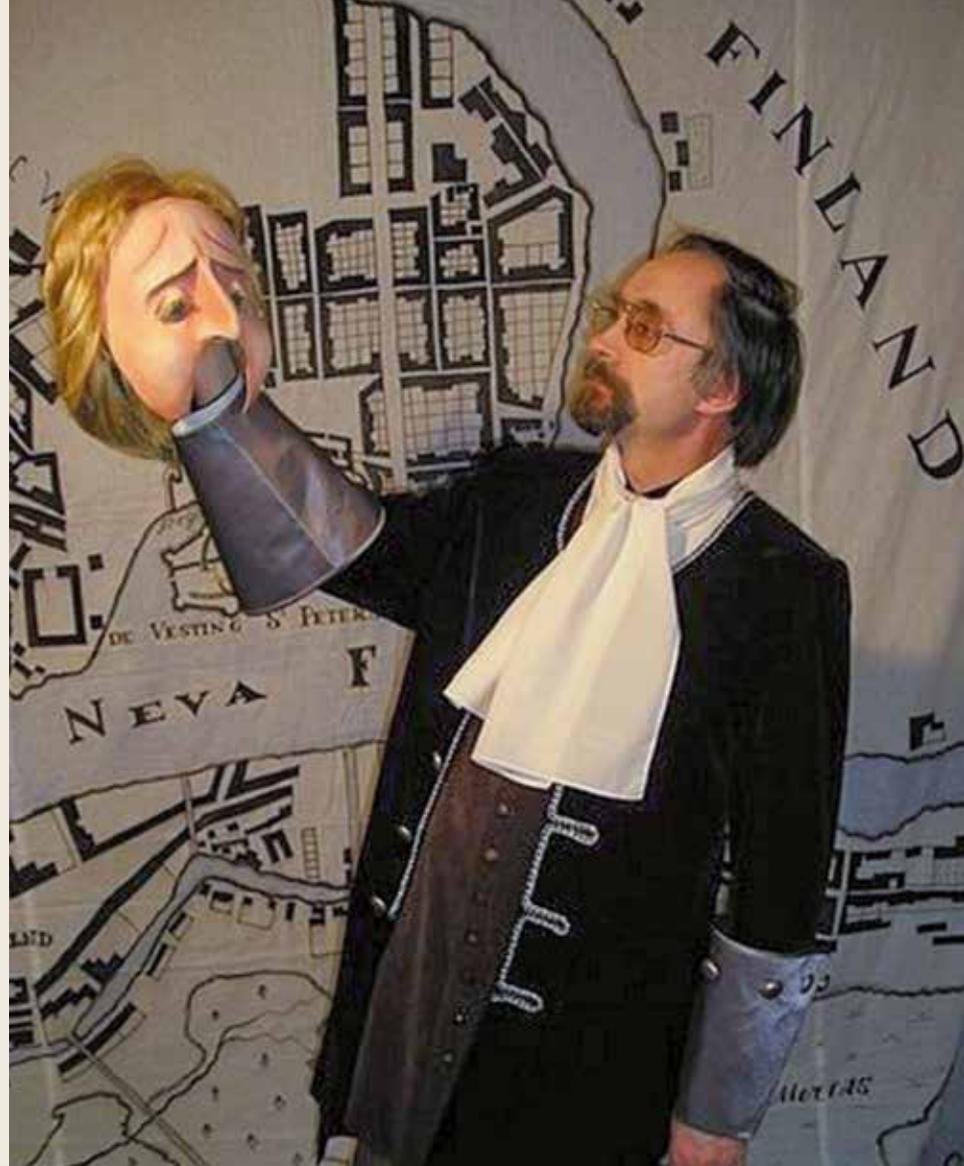


Вера Кузнецова, Сергей Балыков, Эмма Земан 193



«Историческую» пьесу Григория Горина Федор Шеляков сместил в балаганную сферу. Маски по-новому разыграли сюжет комедии, выветив в ней вечные смыслы. Именно маски позволили режиссеру освободиться от некоторой приуроченности «Шута Балакирева» к конкретно-историческому времени. Известно, что комедия советского драматурга многими критиками до сих пор признается «постперестроечной», и ее былую популярность на сцене Ленкома часто связывают с отражением злободневной проблематики. Как никто другой проникая в сущность драматического искусства, В. Э. Мейерхольд писал: «Ось трагедии — рок. Полюса оси — мистерия и арлекинад». «Придворная комедия» Горина на сцене кукольного театра — это одновременно и «придворная трагедия», причем Федор Шеляков склоняет пьесу к полюсу арлекинады, разыгрывание которой происходит буквально: все действующие лица, кроме одного, скрыты масками. Зрители становятся участниками почти мистического действия, поскольку на их глазах происходит удивительная метаморфоза: маски оживают (подобный сценический эффект стал возможен благодаря уникальной технологии исполнения). Актеры настолько сливаются со своими масками, что те и впрямь становятся лицом. Русская же история, как в лабиринте, блуждает среди разнообразия этих масок и теней. После спектакля остается устойчивое впечатление, что эстетика кукольного театра всего более созвучна комедии Горина, обращенной к эпохе становления российской империи.

Татьяна Вячеславовна Зверева, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы Удмуртского государственного университета





Моноспектакль «Записки сумасшедшего» Николая Гоголя — шаг очень смелый, я бы даже сказала отчаянный. Эпатажная, раздражающая игра актера, предложенная в первой половине спектакля, безобразное кривляние «маленького человека», задыхающегося в пространстве собственных мыслей, откровенный эротический подтекст, все это создает в зрительном зале удушливую атмосферу и делает присутствие зрителя почти непереносимым. Хочется отказаться от лицемерия пошлости и покинуть зрительный зал. Однако сквозь фарсовый сюжет постепенно начинают проступать иные — драматические — черты. Поведение актера становится всё более и более «узнаваемым», и зритель видит в зеркале сцены свое собственное отражение. Не случайно в спектакле задействован принцип «мены» зрительного зала и сценического пространства: актер садится в зрительское кресло и начинает аплодировать происходящему на сцене. Осуществленная Федором Шевяковым трансформация актера в зрителя предполагает возможность и обратного превращения — зрителя в героя. Иными словами, речь здесь идет не столько о драме «маленького человека», сколько о драме человечества.

«Записки сумасшедшего» — произведение очень трудное для театра. Дело не только в теме сумасшествия, всегда мучительной для актера. Дело в том, что в гоголевском тексте читатель имеет дело не с объективной реальностью, а с иероглифической данностью. Бунт Поприщина — прежде всего языковой бунт. Обреченный Судьбой на бесконечное переписывание букв, гоголевский герой пытается установить новый порядок письма: зеркальную графику, написание букв вверх ногами, разорванные и рассеченные слова...



Ижевский режиссер предложил иную интерпретацию гоголевских «Записок». В спектакле прослеживаются истоки сумасшествия Поприщина — женщина и нищета; точнее, страх перед женщиной (выбор героем недостижимого идеала — Софи/Софии) и страх перед нищетой. Великолепная игра, оригинальная сценография, интересные режиссерские находки.

Великолепен и финал — выход в иное пространство — ознаменован сменой декораций, выполненных в манере лубка, и потрясающим звучанием украинской песни. Вырываясь из земного пространства к небесной отчизне, герой «Записок сумасшедшего» уходит от нас безвозвратно: «Взвейтесь, кони, и несите меня с этого света! Далее, далее, чтоб не видно было, ничего, ничего». Обретение «матушки небесной» и есть подлинная развязка спектакля, который завершается «молитвой»: «Матушка, спаси твоего бедного сына! Урони слезинку на его больную головушку! Посмотри, как мучат они его! Прижми ко груди своей бедного сиротку! Ему нет места на свете! Его гонят! — Матушка! Пожалей о своем больном дитятке!..» Подлинная награда для театра — слезы зрителя. На этом спектакле они были...

Татьяна Вячеславовна Зверева, доктор филологических наук, профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы Удмуртского госуниверситета



В декабре 2009 года состоялось открытие обновленного после капитального ремонта здания Государственного театра кукол Удмуртской Республики. Внешний облик театра менялся на глазах – сейчас его дополняет башня, купол которой украшен флюгером-павлином. Пока шли строительные работы, затронувшие, конечно, не только фасад, но и все здание театра кукол целиком, труппа работала на других театральных сценах, в музыкальном колледже, в детских садах и школах, продолжая выпускать новые спектакли.

В год своего 75-летия в 2010 году театр вновь осуществил постановку, адресованную взрослым зрителям, – спектакль по знаменитой пьесе Карло Гоцци «Принцесса Турандот». Театр кукол и сегодня работает с азартом и интересом, как и прежде, ставя своей целью не только развлекать, но и говорить с детьми и взрослыми на важные темы. Репертуар состоит из известных клас-

сических произведений, и в то же время театр открыт для новых веяний, новых авторов и творческих экспериментов. Каким стал, например, спектакль «Академия смеха» по пьесе японского драматурга Коки Митани, который поставил в 2015 году главный режиссер театра «Парафраз» (г. Глазов) Дамир Салимзянов.

Еще одной безусловной победой Государственного театра кукол Удмуртской Республики стала постановка «Прожить» по мотивам рассказов Андрея Платонова – результат Лаборатории молодых режиссеров и художников театра кукол, состоявшейся в сентябре 2014 года. Этот спектакль режиссера Натальи Молокановой (г. Нижний Тагил) и художницы Марии Кузнецовой (г. Санкт-Петербург) вошел в лонглист «Золотой Маски» и был показан в Москве в рамках внеконкурсной программы главного театрального фестиваля страны.

– У Платонова мир материальный, очень понятный, очень простой. Но, ког-

да читаешь, у тебя в подсознании возникают еще какие-то параллельные образы и эмоции: тебе то холодно, то жарко, то страшно, – рассказывает режиссер Наталья Молоканова. – Мы изначально планировали, чтобы в спектакле было как можно меньше слов, чтобы все было построено на ощущениях: от звуков, от сказанного слова... На все сделанные спектакли я стараюсь смотреть глазами ребенка. Иначе, наверное, не то что в моей профессии существовать, но и вообще, – выживать трудно. Когда готовилась постановка, художественный совет очень переживал, поймут ли дети, ведь такая сложная тема. И я благодарна руководству театра, решившегося на этот эксперимент.

Впереди у театра новые постановки и новые эксперименты, фестивали и творческие лаборатории. У главного режиссера Галины Лихацкой – грандиозные планы и особое видение роли театра кукол в современной театральной жизни.

«В СПЕКТАКЛЯХ Я ПРОЕЦИРУЮ СВОЙ ВЗГЛЯД НА МИР»

«В ТЕАТРЕ КУКОЛ Я ОКАЗАЛАСЬ
НЕЦЕЛЕНАПРАВЛЕННО,
ТАКОЕ СТЕЧЕНИЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ, —
ПРИЗНАЕТСЯ ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР
ГАЛИНА ЛИХАЦКАЯ,
ПОД ЧЬИМ РУКОВОДСТВОМ
ТЕАТР КУКОЛ УДМУРТСКОЙ
РЕСПУБЛИКИ
ОТКРЫЛ УЖЕ ПЯТЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН.
— НО ТЕАТР КУКОЛ — ТАКАЯ ШТУКА:
ЕСЛИ ТЫ ЕГО ПРИНИМАЕШЬ,
ТО ТЕБЕ В НЕМ ОЧЕНЬ ИНТЕРЕСНО
СТАНОВИТСЯ».



Галина Лихацкая,
главный режиссер Государственного
театра кукол Удмуртской Республики

— И вот 13 лет я здесь. Сезоны летят... о, боже! На все желания и мысли, на все задумки времени не хватает! — говорит Галина Александровна. — Работаем очень много: в репертуаре 40 постановок, больше 400 спектаклей в год. Детский спектакль хоть и меньше по объему, энергетических затрат требует таких же.

— После перехода в должность главного режиссера взаимоотношения с артистами изменились?

— Когда я была просто режиссером-постановщиком, не было необходимости, чтобы вся труппа меня слышала, я работала с тем, кто мне интересен. Когда ты главный режиссер, нужно, чтобы все артисты воспринимали твои установки и задачи, как надо. Сейчас это благополучное время настало, и это такое счастье! Естественно, у меня есть более сильные и менее сильные актеры, но я по возможности стараюсь помочь всем вырасти. Все рушится, когда один выкладывается, а другой просто присутствует рядом. Если говорить о театре в командном смысле, то сейчас у меня есть ощущение, что мы команда, и очень сильная команда. И по этой причине я категорически против актеров-солистов: если актеру дано, он все равно «выстрелит».

— С каким драматургическим материалом вам нравится работать? Прочитываются ли ваши личные и творческие принципы в репертуарной политике театра?

— Мы очень много работаем на детей, и, конечно, выбирая материал, необходимо это учитывать. И порой приходится личный интерес, те темы, которые тебя волнуют в данный момент жизни, отодвигать во имя общих задач театра. Но вот есть, к примеру, мой спектакль «У ковчега в восемь». Политике театра он как таковой не нужен, он не кассовый, не развлекательный. Это спектакль для души, я в силу своего положения иногда позволяю себе выбирать некоммерческий материал. Меня поразила пьеса Ульриха Хуба своей оригинальностью, неоднозначностью, иронией. Как любой мыслящий, чувствующий человек я занимаюсь богоискательством, задаюсь вопросом, что есть человеческая душа? И вот эта пьеса как раз из серии «богоискательских», но в ней ни в коем случае нет отрицания бога, наоборот — есть утверждение бога. Но какого? Где бог, в чем он проявляется? Вот вопрос. И в этом спектакле я не пошла конкрет-





Спектакль «Умка»

но за автором пьесы, а «навязала» немало своей философии. Так что – чем я как главный режиссер занимаюсь? Тем, что через постановки проецирую свой взгляд на мир. И этот спектакль мне дорог, это личностная вещь для меня. Или другой мой спектакль – «Кот в сапогах» – получился очень даже кассовым. Не скажу, что меньше его люблю, но это другой мой взгляд на мир, более шаловливый, более задиристый, заводной.

Конечно же, мои личные и творческие принципы прочитываются в репертуарной политике. Есть взрослые пьесы, которые бы я с удовольствием ставила, но они провокационные. Интересной взрослой современной драматургии много: Олег Богаев, Иван Вырыпаев, которого я очень люблю, но он очень сложный для постановки, не классический драматург, к нему еще надо ключ найти. Другой разговор, что мы провинциальный театр, и более консервативны, потому что таков наш зритель. И мне как главному режиссеру нужно это учитывать – не уровень потребностей зрителя, нет, ни в коем случае – а готовность к провокации. Я сама была на спектаклях, где меня очень жестко провоцировали, и это

было неприятно, потому что в театр я прихожу за художественным впечатлением. Сейчас же современная драматургия в большинстве своем, скажем так, неоднозначная. А вот с классикой беспроигрышно, на то она и классика, потому что там есть момент высокой художественности.

– А детский репертуар на чем строится? Что происходит в современной детской драматургии?

– Мы сейчас с дочкой читаем Андерсена. Это же кладезь, каждая сказка – жемчужина! А современная детская драматургия перепевает эти мотивы, теряя на ходу смысл, содержание, образность. Если у Андерсена колоссальная художественность, глубина мысли, содержательность бесконечная, и ты, конечно, потрясаешься этим объемом, то с современной детской драматургией все очень сложно. Может быть, не родился такого уровня мысли человек, может быть, время сказок уходит – и для детей нужно писать какие-то другие вещи. Мне сложно судить на самом деле, потому что из современной детской драматургии я вообще ничего не ставлю, хотя читаю эти пьесы, и много.

Я бы даже сказала, что такого понятия, как детская драматургия, нет и, наверно, не будет никогда. Дело в том, что дети до определенного возраста мыслят невербально, и создать для них драматические произведения, приемлемые для понимания, практически невозможно. С детьми старшего возраста – да, можно подумать. Для них пишутся просто чудесные современные сказки, масса авторов, в том числе и западных, которых я с удовольствием читаю. Но опять же проблема – перевести эти сказки на сцену очень сложно, потому что в них нет драматургического начала, а есть ситуативные вещи.

– И тем не менее родители ведут детей в театр кукол, как только те научатся даже не ходить, а хотя бы сидеть, потому что традиционно театр кукол в массовом сознании – это такая первая ступень знакомства с миром театра в принципе.

– Восприятие детьми театра я могла проследить на своей дочке. До трех лет я ее не приводила ни на один спектакль, хотя на репетициях она, конечно, под стульями ползала. У нее все в порядке с общим развитием, она очень типичный



Спектакль «Звёздный мальчик»

ребенок, и в три года за происходящим на сцене она наблюдала ровно 20 минут – все, на этом ее ресурс истощивался. Ведь все физиологические возрастные нормы, способность к концентрации внимания – они неспроста. И, конечно, когда приводят совсем крохотных, не готовых к восприятию сцены, к созерцанию, мучается и ребенок, и другие зрители, и мы всем театром.

Есть такое направление в театральном искусстве, как бэби-театр. Оно достаточно сильное, хотя часто его подменяют «развлекалками», интерактивом и прочей анимацией. На самом деле в истинном варианте бэби-театра ребенку рассказывается история языком образов, символов, здесь нет как таковой драматургии (в традиционном понимании, предполагающем некую борьбу, конфликт), и такой театр для детей очень близок. Я бы хотела развивать это направление, но проблема в том, что у нас нет малого зала, а бэби-театр все-таки предполагает камерность. Бэби-театр – это абсолютно правильный подход к малышам, потому что такой театр не травмирует, не отторгает, а дает возможность побыть в пространстве образов. Я уверена, что для малышек до трех и даже до пяти лет театр должен быть только такого плана.

– Бэби-театр – это тоже про эволюцию форм и жанров, и театр кукол мы знаем и помним разным: как любой живой организм, он меняется и меняется, реагируя на состояние общества и многие другие факторы. Куда сегодня движется кукольный театр и куда ему, по вашему мнению, нужно идти?

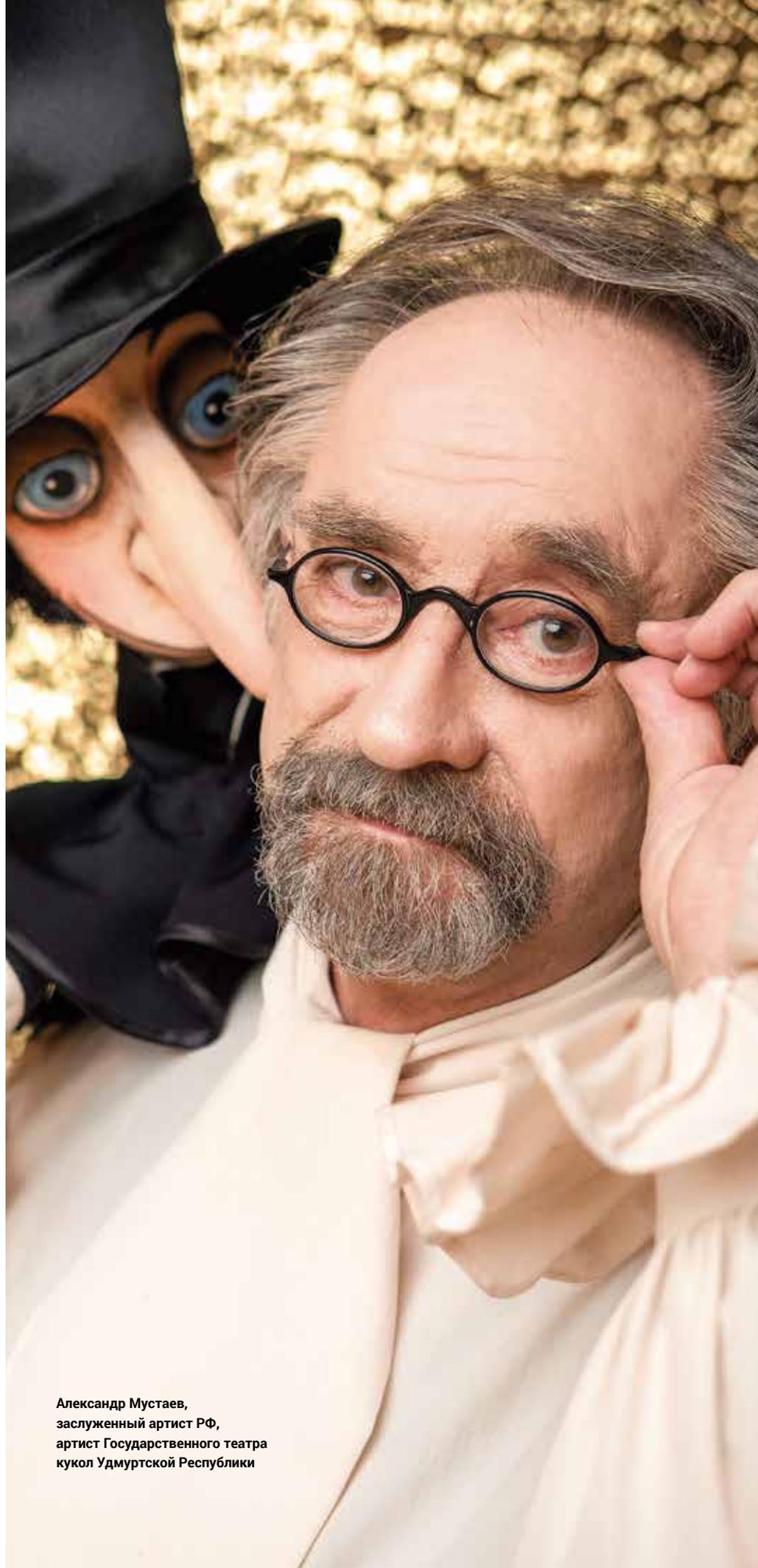
– Театр кукол существенно отличается от драматического театра, об этом, конечно, нужно помнить. Я считаю, что сегодня театр кукол нужно вести к невербальному театру. На Западе таких театров много, в России значительно меньше. У нас вообще любят вербальность, любят читать, размышлять, а в западном театральном искусстве всегда было много спектаклей, по форме даже более близких к инсталляции, такой театр визуальных высказываний. Ведь кукла сама по себе – визуальное существо, кукла не терпит речь, потому что речь – это привилегия живого человека. Более того, актрисам, которые пытаются говорить кукольными голосами, от меня попадает, потому что театр кукол в вульгарном понимании – это и есть писклявый фальшивый голос. Но скажу честно, что у меня лично в силу каких-то сформировавшихся представлений, сте-

реотипов, привычек, а может, данности природной, сдвинуть театр в невербальную плоскость не получается. Это очень сложно. Театр кукол должен быть символом, знаком (и я это поняла, проработав достаточно долго) – и вот туда должен изо всех сил стремиться. И те театры, которые туда стремятся, они выигрывают.

В перспективе у меня есть, конечно, несколько задумок, и одна из них с куклами, с какими работает Дуда Пайва. Но вообще на пальцах можно сосчитать пьесы, которые могут «лечь» на куклу. Я сначала по глупости делала спектакли наобум, брала произведение, которое мне нравится, не учитывая, вытянет кукла пьесу или нет. А сейчас я по способу передачи материала понимаю, во что играется драматург, и, если он играется в слова (а это очень и очень часто), тогда бессмысленно его ставить в театре кукол. Потому что как только уходишь в словесность, внимание зрителя тут же отключается. Балаган, хулиганство, емкие хлесткие фразы, как в петрушечном театре, – вот это кукла «терпит», а длинных пространственных речей – уже нет. Осенью к нам приезжал режиссер, ставил спектакль без слов, используя лишь пластику кукол. Вот это, на мой взгляд, здоровая тенденция в театре кукол.

«ТЕАТР КУКОЛ – МОЯ ЕДИНСТВЕННАЯ ЛЮБОВЬ»

КРОКОДИЛУ ГЕНЕ,
КОТОРЫЙ ЖИВЕТ В ГРИМЕРНОЙ
АРТИСТА ТЕАТРА КУКОЛ АЛЕКСАНДРА МУСТАЕВА,
В ЭТОМ ГОДУ ИСПОЛНИЛОСЬ 47 ЛЕТ
В ОБЩЕМ-ТО РОВНО СТОЛЬКО СЛУЖИТ
ЗДЕСЬ И САМ АЛЕКСАНДР ГАЕВИЧ,
ЗАСЛУЖЕННЫЙ АРТИСТ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ,
НАРОДНЫЙ АРТИСТ УДМУРТСКОЙ РЕСПУБЛИКИ,
ПРЕДСЕДАТЕЛЬ СТД УДМУРТИИ
И СЕКРЕТАРЬ СТД РФ.
«ЭТО ГЕРОЙ МОЕЙ ПЕРВОЙ РОЛИ, МОЕГО
ПЕРВОГО ГОДА РАБОТЫ В ИЖЕВСКОМ
ТЕАТРЕ КУКОЛ, – РАССКАЗЫВАЕТ АРТИСТ
– МЫ ПОСТАВИЛИ «ЧЕБУРАШКА И ЕГО ДРУЗЬЯ»,
И МЕСЯЦ С 1 ДЕКАБРЯ ДО НОВОГО ГОДА ПРОВЕЛИ
НА КОЛЕСАХ: ПЕРМЬ, СВЕРДЛОВСК, ЧЕЛЯБИНСК,
КУРГАН. ЭТО БЫЛО ХОРОШЕЕ ИСПЫТАНИЕ
ЦЫГАНСКИМ ОБРАЗОМ ЖИЗНИ, ПОСЛЕ КОТОРОГО
Я ПОНЯЛ, ЧТО ТЕАТР – ЭТО МОЕ».



Александр Мустаев,
заслуженный артист РФ,
артист Государственного театра
кукол Удмуртской Республики

— У меня больше ничего не было в жизни, у меня вообще больше ничего не было в жизни, кроме театра кукол, — признается Александр Гаевич. — Однолюб. Да и время к финалу бежит, поэтому это моя одна-единственная любовь — куколки, партнеры мои, с которыми я прожил всю жизнь, хотя и в живом плане у меня было много спектаклей. Мне не стыдно за свою жизнь, потому что в ней были роскошные режиссеры, которые ставили на меня огромное количество спектаклей. Спектаклей, в которые я был влюблен, которые давали мне дышать. Ведь когда я приехал из Петербурга, казалось, что вся Удмуртия спит. Но потом мы все расшевелили, взболтали и стараемся в таком режиме жить, потому как так правильно.

— **Ижевский театр кукол был одним из первых в Союзе, где в репертуаре появились постановки для взрослой аудитории. Была даже история, когда спектакль закрывали по «идеологической» линии...**

— Наш театр — это тот самый случай, когда, уезжая в провинцию, ты не прозябаешь, а играешь самый лучший материал с самыми голодными до творчества режиссерами. Здесь, в Ижевске, я имел возможность играть *такие* роли в *таких* спектаклях, в то время как мои коллеги, оставшиеся в Петербурге, всю жизнь зайчиков проиграли. Конечно, и у меня были зайчики-собачки, но между ними было ценное для души и сердца, что получало отклик у публики.

Когда я вернулся после института, здесь был спектакль «Божественная комедия», а потом к нам приехал Илья Шевц, который неимоверно желал поставить пьесу Макса Фриша «Опять они поют». Мне пришлось играть роль немецкого офицера Герберта, персонажа умного, образованного, культурного. Человека на пути серьезнейшего и мучительного выбора, от которого зависела жизнь учителя, давшего ему очень многое. И Герберт решает его расстрелять — и расстреливает. Фашистская идеология оказывается сильнее его человеческой составляющей. Еще перед самой ролью я сомневался в собственных возможностях. Говорю Шевцу: «Мы зайчиков-белочек играем, не смогу сыграть вашего Герберта». Шевц проницательно взглянул на меня: «Сможешь. Будем». Поставил. Знаете, что было? Ижевская публика открыла для себя совершенно новый театр кукол, умеющий ставить глубокую драматур-



Спектакль «Аистенок и пугало» ↑
Спектакль «Академия Смеха» ↓



Спектакль «Разговор с собственным чёртом» ↑
Спектакль «Академия смеха» →

гию, не только «колобочки». Люди ходили по пять-шесть раз на спектакль. А какие обсуждения поднимали! И вот один преподаватель марксизма стал спектакль критиковать, вступил в полемику со студентами, написал статью в «Вестник обкома КПСС», и спектакль закрыли. Время такое было, на перепутье, и начальство не знало, как реагировать: то ли все запретить, то ли все разрешить. Мы, конечно, вернули эту постановку через год, сыграли пару раз и поняли, что спектакль умер. А недавно Илья Шевц отправил письмо на почту театра. Когда его перенаправили на мой e-mail, я был поражен. Там написано: «Гаевич!» — и после череды восклицательных знаков — «а ведь мы все-таки сделали это не зря. Ты мой Герберт!». Понимаете, вдруг его прорвало спустя 30 лет! Я готов был экран монитора целовать с этим письмом, потому что оно все равно что дыхание молодости. Какими мы были тогда — сильными, смелыми, молодыми, готовы были сутками пахать.

И именно после этой постановки зритель стал от нас ждать взрослого репертуара. Так появились спектакли «Мандрагора», «Не бросай огонь, Прометей», «Пер Гюнт». Однажды я

встретился с очень состоятельными людьми, которые спросили, играем ли мы до сих пор «Пера Гюнта» и сколько нужно денег, чтобы его вернуть. «Вы знаете, боюсь, что деньги уже не помогут, спектакли умирают раз и навсегда», — ответил я тогда. Два раза в одну реку не входят, и кроме того, есть актуальный драматургический материал, который сегодня зажигает публику. «Записки сумасшедшего», «Шут Балакирев» — уникальные были спектакли. А на мое 60-летие ставили «Академию смеха», и с такой нежностью, с таким упоением мы работали над этим спектаклем, да еще и с таким гениальным режиссером, как Дамир Салимзянов.

— Вот те спектакли, что вы перечислили, они как раз опровергают до сих пор бытующий стереотип, что театр кукол — это для детей. В этой известной в среде кукольников полемике вы на какой стороне?

— Вообще театр кукол — не детское зрелище. Бродячие кукольники в России были всегда, но показывали они очень недетские зарисовки. К примеру, как Петрушка колотит священника, который дома свинину кушает, когда

все постыся. Публика от чего визжала и радовалась? От того, что кукла наказывала тех, кто был противен публике. Страна Советов решила, что театр кукол — для детей, исходя из логики, что кукла есть детская игрушка. И Петрушку выкосили, хотя свой Петрушка есть у многих народов — Пульчинелла, Панч, Кашпарек, Касперле, и в культуре театр кукол сохранился на уровне разговора со взрослыми. Впрочем, со временем в кукольном мире границы стали раздвигаться — в России стали больше ставить взрослые спектакли, в западных странах постепенно приходят к детской аудитории.

— Вы много лет возглавляете местное отделение Союза театральных деятелей. Насколько заметно участие СТД в культурной жизни республики?

— СТД всегда был обществом вспоможения актерам: кто-то сегодня на коне, а кто-то, извините, в яме. Собственно говоря, функция СТД не изменилась, просто она расширилась: к социальным программам добавились еще и творческие. Мы проводим здесь тематические семинары, лаборатории, приглашаем специалистов из Москвы.



На конкурс чтецов приезжают известные мастера-речевики, на фестиваль «Театральная весна» – столичные театральные критики. Конечно, полезно услышать мнение признанных специалистов, потому что, как говорится, две большие разницы – или мы живем тут все вместе и хвалим друг друга, или получаем объективную оценку своего творчества.

Сейчас СТД занимается программой помощи театральным специалистам для создания творческих проектов. Конечно, это небольшие деньги, но кто-то, привлекая еще и спонсорские средства, может поставить небольшой спектакль. Солист оперного театра Алексей Городилов выпустил книгу стихов, Евгения Владимировна Копысова – сборник театральной музыки. К слову, к нашим спектаклям в театре кукол 90% музыки написала именно она. Также от СТД наши артисты, режиссеры ездят в творческие командировки, посещают театральные фестивали, бывают на спектаклях лучших площадок страны. Впрочем, Москва давно уже убедилась, что на периферии есть такие работы, какие столицам и не снились.

«ЛЮБИМЫЙ СПЕКТАКЛЬ ВСЕГДА ТОТ, НАД КОТОРЫМ РАБОТАЕШЬ СЕЙЧАС»

ХУДОЖНИК ИЖЕВСКОГО ТЕАТРА КУКОЛ ВСПОМИНАЕТ, ЧТО С ДЕТСТВА БЫЛ УВЕРЕН – В КУКЛЕ СКРЫТО ЧТО-ТО ОСОБЕННОЕ, А ТЕАТРАЛЬНАЯ КУКЛА И ВО ВСЕ СОЗДАЕТ ЭФФЕКТ ЧУДА, СТАНОВЯСЬ ЖИВОЙ, ОБРАСТАЕТ СВОЕЙ ИСТОРИЕЙ, ЗАСТАВЛЯЮЩЕЙ ЗРИТЕЛЯ ПЕРЕЖИВАТЬ ПО СУТИ ЗА НЕОДУШЕВЛЕННЫЙ ПРЕДМЕТ. «СВОЙ ПЕРВЫЙ КУКОЛЬНЫЙ СПЕКТАКЛЬ Я УВИДЕЛ ИМЕННО ЗДЕСЬ, В ЭТОМ ТЕАТРЕ, ОН НАЗЫВАЛСЯ «ДЕНЬ РОЖДЕНИЯ ПИФА», – ГОВОРИТ ДЕНИС ТОКАРЕВ. – И, КОНЕЧНО, ДЛЯ МЕНЯ ЭТО СТАЛО НАСТОЛЬКО СИЛЬНЫМ ВПЕЧАТЛЕНИЕМ, НАСТОЛЬКО УДИВИТЕЛЬНЫМ ЗРЕЛИЩЕМ, ЧТО МНЕ СРАЗУ ЗАХОТЕЛОСЬ ДОМА САМОМУ УСТРАИВАТЬ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ С КУКЛОЙ».



Денис Токарев,
художник Государственного
театра кукол Удмуртской Республики

– Как становятся художниками театра кукол? – повторяет вслух заданный вопрос Денис. – Мне всегда казалось, что театр кукол – это театр художника в первую очередь, что здесь именно от художника, создающего пространства и образы, зависит практически все, что художнику в театре кукол предоставлено огромное поле деятельности, поэтому мне и захотелось заниматься именно таким театром профессионально. И на худграфе, где я учился, когда пришла пора определяться со специализацией – живопись, графика или скульптура – я выбрал скульптуру, как самое близкое к театру кукол.

– Должен ли у художника театрального, художника театра кукол быть свой узнаваемый авторский стиль?

– В этом вопросе есть интересные грани. Когда ты как художник начинаешь чувствовать, что у тебя имеется собственный стиль, это, конечно, придает уверенности в работе. Приятно осознавать и то, что уже какое-то мастерство накоплено. Высший пилотаж как раз в том, что мастер узнаваем, но все его спектакли не похожи друг на друга. А вот если в стилистике постановки совсем не «разглядеть» автора, то значит, что спектакль создавал еще не мастер, что этот художник очевидно находится в поиске.

Каждый спектакль – это отдельная история, и к этому надо серьезно относиться, но наши реалии накладывают свой отпечаток. К примеру, европейские кукольники нас спрашивали, почему мы здесь, в России, выпускаем так много спектаклей? Ведь спектакль делается не просто так, а значит, что-то накопилось, чем-то хочется поделиться, высказаться. И для них, конечно, удивительно было, что в наших профессиональных театрах существует план, что все стремятся сделать спектакль быстрее, что очень часто ассоциируется с конвейером.

– Котов в сапогах, Буратин, Красных Шапочек и прочих известных персонажей в художественном и кукольном исполнении создано невероятное количество. Вы как-то отслеживаете опыт коллег, чтобы не повториться?

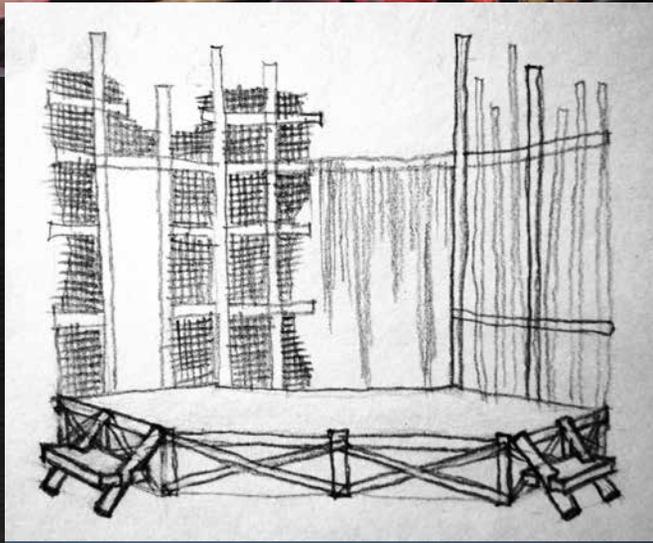
– Отслеживать – это, конечно, интересно, но специально я этого не делаю. Наоборот, если материал известный, во многих театрах поставлен и с успехом идет, то я стараюсь не смотреть, чтобы не впасть в искушение. А вдруг там такая идея будет хорошая, что мне при-



Спектакль «Мерзни, мерзни волчий хвост»



Спектакль «Нокстурн для влюбленных»



дется ходить и думать, как схитрить, чтобы ее интерпретировать, или жалеть, почему мне эта идея не пришла в голову? Лучше работать «из своего», а для этого нужно обязательно напиваться художниками, эпохами – оно в работе обязательно проявится. Это как у музыкантов, играющих собственную музыку, – по этой музыке всегда можно понять, что слушал человек, чем впечатлялся. В нашем деле работает тот же принцип. Вот Русский музей, Корпус Бенуа – на первом этаже экспозиция прикладного искусства, на втором – художники начала XX века, в том числе Малевич, Кандинский. И, пройдясь по первому этажу, насмотревшись на резные деревянные игрушки, небрежно покрашенные, понимаешь, что за пласти подняли и переработали русские авангардисты. Народное искусство – это, конечно, наше богатейшее культурное наследие, фундамент, в котором столько всего заложено, что на много-много веков вперед хватит.

– Трудно задавать такие вопросы, но тем не менее: были ли пьесы, которые задели вас сильнее, а значит, и куклы получились более ценными лично для вас?

– Ценишь не кукол, которых сделал, а творческий период, который проходишь вместе с режиссером, актерами, всей постановочной группой. Вот эта часть жизни, которую ты проживаешь в работе над спектаклем, когда собираешь материалы, изучаешь историю того или иного костюма (а художнику постоянно приходится что-то изучать), конечно, очень ценна. Но, как ни странно, любимый спектакль всегда тот, над которым работаешь сейчас. И самый интересный. Потому что ты сейчас в нем живешь, и для тебя это самое главное. Потом будет новый спектакль, а этот станет жить своей жизнью. У нас с актерами разное отношение к постановкам: артисты играют некоторые спектакли практически каждый день, а художники и режиссеры, прожив часть жизни в спектакле, его отпускают. И это опять же к вопросу об узнаваемости стиля в хорошем смысле и самоповторах – в плохом. Если будешь цепляться за спектакль, который хорошо получился, то скорее всего следующая постановка будет похожа на предыдущую. Поэтому, чтобы зайти на новый творческий этап, спектакли нужно отпускать.





Т Е А Т Р



МОЛОДОЙ
ЧЕЛОВЕК





СТЭМ, КОТОРЫЙ ВЫРОС В ТЕАТР

**МУНИЦИПАЛЬНЫЙ ТЕАТР
«МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК»
СОЗДАН В 1991 ГОДУ
НА БАЗЕ НАРОДНОГО ТЕАТРА
«ИЖМЕХСМЕХ» ИЖЕВСКОГО
МЕХАНИЧЕСКОГО ИНСТИТУТА.
ЕГО УЧРЕДИТЕЛЯМИ СТАЛИ
АДМИНИСТРАЦИЯ Г. ИЖЕВСКА
И ИЖЕВСКИЙ МЕХАНИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ (НЫНЕ ИЖЕВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ).
ЭТО ЕСЛИ ПРИДЕРЖИВАТЬСЯ
СУХИХ ДАННЫХ ОФИЦИАЛЬНОЙ
БИОГРАФИИ, ЗА КОТОРЫМИ,
КАК ИЗВЕСТНО, ВСЕГДА ЕСТЬ ЖИВЫЕ
ПОДРОБНОСТИ И ДРАМАТИЧЕСКИЕ
ОБСТОЯТЕЛЬСТВА.
ВЗЯТЬ ХОТЯ БЫ ТОТ ФАКТ,
ЧТО ПРИКАЗ ОБ ОРГАНИЗАЦИИ
ТЕАТРА БЫЛ ВЫПУЩЕН НАКАНУНЕ
АВГУСТОВСКОГО ПЕРЕВОРОТА —
КАЗАЛОСЬ БЫ,
ДО КУЛЬТУРЫ ЛИ,
КОГДА В МОСКВЕ ТАНКИ?**

— Самое начало 1990-х — это было такое время, когда многое могло произойти, — вспоминает главный режиссер театра «Молодой человек» Евгений Столов, который вот уже без малого 30 лет «у руля» (здесь его называют просто «наш Главный»). — И наше предложение уже созрело, и обоснование имелось, и документы были в работе. Приказ управления культуры выпущен, а 19 августа — ГКЧП. «И что теперь?» — спросил я Елену Николаевну Швед, начальника управления культуры. «А какая разница? Коммунисты, капиталисты — главное, что бумага есть» — ответила она.

Так началась история первого городского театра в Ижевске, который, помимо всего прочего, стал еще и первым профессиональным театром в Удмуртии, созданным, как принято говорить, не по инициативе сверху, а снизу. «Так что «Молодой человек» — явление абсолютно ижевское», — говорят в театре. Но профессиональной истории предшествовала история любительская — тот самый СТЭМ, студенческий театр эстрадных миниатюр при Ижевском механическом институте, который и окончил Евгений Вадимович Столов.

— Режиссер — не первая моя профессия, а вторая. Не сразу понимаешь, что тебе в жизни нужно, — поясняет Евгений Столов.

Самодвижение СТЭМ в 1960-х охватило грандиозное количество талантливых молодежи. Свой театр эстрадных миниатюр имелся практически при каждом вузе. Первый СТЭМ Ижевского механического института был организован еще в 1967 году, но вскоре прекратил существование, потому как его создатели углубились в науку. В 1969 году вокруг студента-старшекурсника машиностроительного факультета Александра Дорфа собрался коллектив единомышленников. Назвавшись «Творческим околоскулаственным объединением «Богема», новые СТЭМовцы на годы обеспечили себе прозвище «богемоты». К слову, именно «Богема» впервые в Ижевске сыграла «запрещенного» Хармса, а о популярности студенческого театра можно судить хотя бы по тому, что директор ДК «Октябрь» запретил пускать в свой дворец самодеятельность механического институ-

та (однажды желающие попасть на «Богему» попросту сломали входные двери).

История «Богемы» по сути закончилась с получением дипломов главными участниками. Александр Дорф после института ушел инженером на механический завод, где в последствии стал главным конструктором. Но Евгений Столов, автор студенческого коллектива, расставаться со сценой не собирался, и в 1975 году организовал институтский СТЭМ «Ижмехсмех», которому предстояло стать одним из лидеров стэмовского движения в 70–80 годы. При поддержке местных властей «Ижмехсмех» в 1978 году создал фестиваль СТЭМов «Весна на студенческой улице», который вскоре из полуофициального городского превратился во всесоюзный с Семеном Альтовым, Виктором Биллевицем и Михаилом Мишиным в жюри. География фестиваля росла, а сам Ижевск получил неофициальный статус столицы студенческого юмора. Кроме того, «Ижмехсмех» становился лауреатом студенческих театральных фестивалей в Москве, Казани, Вильнюсе, Свердловске, Перми, Горьком.

После фестиваля в Донецке в 1981 году Семен Альтов, впечатленный миниатюрой ижевских СТЭМовцев «Окно в Европу», предложил «Ижмехсмеху» свою пьесу «Зал ожидания» для первого исполнения. Участие в донецком фестивале «Ижмехсмех» принимал уже в статусе народного театра и взял Гран-при.

В середине 1980-х «Ижмехсмех» начинает осваивать «большие» формы, переходя постепенно к полноразмерным постановкам, среди которых спектакль «Мелюзга» по чеховским рассказам (1984 год), «И так каждый день» (1987 год) — собственного авторства. Народный театр пробовал себя в абсурдистике, самоиронии, все больше и больше отрываясь от студенческой самодеятельности в традиционном ее понимании. Часть стэмовцев получили профессиональное театральное образование, окончил режиссерское отделение Театрального училища им. Б. Щукина и руководитель коллектива Евгений Столов. Гоголь, Зощенко, Достоевский — в творческом начале эстрада планомерно вытеснялась театром.



C 10'81
Студенческий меридиан



Участники юного
конкурса
интервью, репортажи
и многое другое
в журнале





Спектакль «Колымские рассказы»







**Мансур Гилязитдинов, телекомпания «ТВ-Центр»,
режиссер-документалист, телеведущий.
(Театр миниатюр «Ризориус» Ижевского
государственного медицинского института,
режиссер-постановщик (1979–1988))**

Актеры, вообще-то в массе своей народ недалекий. Да и многие режиссеры тоже. А вот, вы возьмите и сходите. Нет, возьмите и сходите. На капустник, в любой московский именитый театр. И поудивляйтесь убожеству мысли, плоским шуткам и волосатым ногам в балетных пачках. Таким, вообще-то, и был профессиональный советский театр 1980-х годов в массе своей. Таким он и остался. Дежурный репертуар, затихший зритель с мытой шеей, стесняющийся чихнуть, кашлянуть или аплодировать. Ну сейчас, правда, по залу шепоток прокатывается, когда на сцену выходит «ну этот, как его, да ты помнишь, он еще играл у этого, как его, ну там еще деньги украли...» После посещения театра Короленко хотелось стать врачом или инженером, даже наладчиком, чтобы что-то где-то наладить, а после спектакля «Ижмехсмеха» хотелось стать актером. Чтобы блистать... Чтобы делиться умными мыслями, иронично умалчивать, остроумно недосказывать и вааще! А еще тебе выдали бы коричневый микровельветовый пиджак и брюки или юбку, и ты бы не просто блистал, а соблазнял зал. Соблазнитель в «Ижмехсмехе» хватало. И соблазнительниц.

– Видали, это Столов, их руководитель, – шептались девочки в фойе, – седой такой, ну прямо вылитый комиссар Катанья.

– А Морозов, такой лапочка...

– А Таня-то, ну такая черненькая, я бы...

– Алексеенко и Смеян – одно лицо!

Соблазнение шло на всех уровнях. Соблазняли внешностью, такой нетипичной, такой несоветской, соблазняли темами спектаклей и их темпами, неожиданными ходами, актерской игрой, «не-как-у-короленко», без заламывания рук и крика.

Музыка, речь, изумительно чистой и правильной. И ты понимал, что настоящий театр не орет, а шепчет, настоящее – это не ураган, а легкий ветерок, иногда еле уловимый. Как намек на что-то понятное тобой, и еще тридцатью рядами... Я понял, понял, вы мне это сказали, я понял! И ты очаровывался. И ты погружался в мир иной. Даже сейчас, через много-много лет, вдруг выскочит, как чертик, фраза откуда-то издалека:

– Ласточка, ласточка, я камин...

– Упивного ларька толпились французы.

– Где у вас бюро патентов?

На сцене были непрофессиональные актеры. Образованные молодые люди. Прошедшие конкурс. Отобранные сперва в институт, затем второй раз отобранные в театр. На сцене был интеллект, на сцене была Мечта об

идеале. И чем безысходней была окружающая жизнь, тем более смелые решения предлагались непрофессиональными актерами. Потому что если реальность не устраивает – ее додумывают и достраивают. А здесь, брат, без мозгов ну никак. И эти «непрофессионалы» давали 100 очков вперед мальчикам из разных там Щук и Щепок, у которых была мягкая пересадка со школьного драмкружка в театральный вуз, минуя жизненный опыт и излишки серого вещества, без которых в техническом делать нечего. Когда многие из тех актеров первого призыва, через много лет будут получать актерское образование во всех этих Щуках и Щепках, удивятся легкости учебного процесса...

«Ижмехсмех» ставил планку. Он требовал соответствовать. Мы тянулись за ним, как зеленые побеги за солнцем. Образы созданные в 1980-е целы и невредимы. Спасибо, «Ижмехсмех», за созданные миры. Мы помним твой блеск и великолепие. Сейчас, каждый раз собираясь в театр, здесь, в Москве, ловлю себя на мысли – УДИВИТЕ, МЕНЯ, УДИВИТЕ МЕНЯ, ПОЖАЛУЙСТА, ВЫ, ПРОФЕССИОНАЛЫ, так, как удивлял и радовал любительский театр «Ижмехсмех» из морозного Ижевска в 1980-е годы прошлого века!





Спектакль «Мотылек»

– К 1991 году мы прошли все ступени любительского театра, – говорит Евгений Столов. – В 1988 году подтвердили звание лучших на Всесоюзном фестивале СТЭМов, в 1990-м в Курске на Всесоюзном конкурсе любительских коллективов страны взяли первое место со спектаклем «Привет, друзья!» по Зощенко. Этой постановкой и был открыт 4 января 1992 года профессиональный театр «Молодой человек».

Сегодня труппа театра – это выпускники театральных вузов Москвы (московское высшее театральное училище им. Б. В. Щукина и ГИТИС), Екатеринбурга, Казани, Челябинска. Но в начале пути, когда нужно было формировать труппу, по словам Евгения Вадимовича, ему приходилось брать людей «с улицы» – четыре года в театральной студии при «Молодом человеке», потом учеба в театральном вузе и возвращение в Ижевск уже с дипломом.

В репертуаре театра спектакли по произведениям классиков (Чехов,

Шекспир, Пушкин, Гоголь, Достоевский, Островский, Уайльд, Андерсен, Шергин и Писахов, Маршак, Барто, Бабель и др.) и современных авторов (Драгунская, Липскеров, Богачев, Исаева, Гладилин и др.). Театр «Молодой человек» неоднократно был отмечен на фестивалях профессиональных театров Удмуртии во всех номинациях: «За творческий поиск в режиссуре» и «Лучшая актерская работа» («Вишневый сад» А. Чехова, 1997 год); «Режиссерская работа» (за оригинальность режиссерского языка спектакля К. Драгунской «Навсегда - навсегда», 2000 год); «Лучшая режиссерская работа» и приз «Надежда» (спектакль «Мертвые души» Н. В. Гоголя, 2002 год); «Лучшая работа художника» (за сценографию и костюмы к спектаклю «Бесы» Ф. Достоевского, 2004 год); «Лучший спектакль» («Мотылек» по произведению П. Гладилина, 2008 год), «Лучшая режиссерская работа» (Спектакль «Мальчиш-Кибальчиш», 2012 год).

При театре работает актерская студия. Кроме того, «Молодой человек» до 2014 года не разрывал своих тесных отношений со СТЭМовским движением, организовав в 1991 году республиканский фестиваль «Балда».

– Название нашего театра говорит о том, что основной наш зритель – молодежь, но главная наша тема – человек, – говорит директор театра «Молодой человек» Елена Столова. – Не тот или иной возраст, а человек, которого мы стараемся обнаружить в любом возрасте. Это очень важно для нас, потому что имеет целью становление самостоятельной личности. Самостоятельность и ответственность, возможно, главные черты личности. А так хочется жить среди людей интересных своей индивидуальностью. Это реальная основа для того, чтобы деятельно любить свой город, а не стремиться его покинуть в поисках лучших мест. Театр может не все, но если он сможет вызвать у зрителя интерес к себе, к своему призванию, то это, согласитесь, немало.



«ПОБУЖДАЮ АРТИСТОВ К ТАЛАНТЛИВОМУ СУЩЕСТВОВАНИЮ»

ГЛАВНЫЙ РЕЖИССЕР
И ОСНОВАТЕЛЬ ТЕАТРА
«МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК» ГОВОРИТ,
ЧТО ИЖЕВСКОМ НЕ ОЧЕНЬ
ЛЮБИМ, И, МОЖЕТ БЫТЬ,
ПОТОМУ, ЧТО РОДНОЙ ГОРОД
НЕ ЛЮБИТ ТЕАТР,
КАК ЛЮБИТ ЕГО
ЕВГЕНИЙ ВАДИМОВИЧ СТОЛОВ.
ХОТЯ ТЕАТР «МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК»
(НА КАЗЕННОМ ЯЗЫКЕ –
МУНИЦИПАЛЬНЫЙ), ПО СЛОВАМ
ЕВГЕНИЯ ВАДИМОВИЧА, –
ЯВЛЕНИЕ АБСОЛЮТНО
ИЖЕВСКОЕ, ПРОШЕДШЕЕ
«ВСЕ СТУПЕНИ ЛЮБИТЕЛЬЩИНЫ» –
ОТ ТЕАТРА ЭСТРАДНЫХ
МИНИАТЮР «ИЖМЕХСМЕХ»
СО ЗВАНИЕМ НАРОДНЫЙ
ДО ПЕРВОГО ГОРОДСКОГО
ТЕАТРА.



Евгений Столов,
главный режиссер и основатель
театра «Молодой человек»,
заслуженный деятель искусств РФ

— Тогда, в конце 1980-х, коммерческая часть не была такой модной, театром занимались совершенно по-другому, — вспоминает Евгений Столов, заслуженный деятель искусств РФ и УР. — По первой профессии я — инженер, стрелковая специальность, Ижевск — город оружейников. Не сразу понимаешь, что тебе в жизни нужно. Но, когда окончил Щукинское училище, захотелось идти дальше. Немало же в 1990-е годы театров-студий переходило в категорию профессиональных театров. Многие получили в качестве сцены бывшие кинотеатры и, конечно, были очень ограничены в возможностях. Кто-то на этом этапе скис, кто-то сумел пробить, а кто-то стал искать другие резервы, другой интерес. Главное, что лично у меня разочарования от сделанного выбора нет, несмотря на годы продолжаю думать, что все будет, как надо.

— Не сомневаюсь, вам тысячу раз задавали этот вопрос, и на сайте вашего театра есть объяснение. И все же, из первых уст: почему «Молодой человек»?

— Я спрашивал многих людей, ощущают ли они себя на свой возраст, на тот, который написан в паспорте. И ни один из этих многих людей не сказал, что да. Оказалось, что все чувствуют себя моложе. Поэтому так и решили, что наш театр будет для молодых людей от 6 до 180. Кто ощущает себя молодым — вам сюда.

— А эта концепция каким-то образом находит отражение в репертуаре? В выборе драматургического материала?

— Как вы себе это представляете? Оно должно отражаться в спектакле, а какую историю ты играешь — не определяет. У нас есть «Мальчиш-Кибальчиш», допустим, но есть и «Вишневый сад», «Эмигранты» Мрожека, Оскар Уайльд — и есть «Денискины рассказы». Не думаю, что глядя на названия, можно понять, какой это театр. Самое главное для нас то, что мы заявляем себя как театр игровой. Есть метод Чехова, одно время это было очень модно. Когда вышел двухтомник («Литературное наследие Михаила Чехова», 1986. — Прим. ред.), все кинулись читать, а потом говорили: «Мы играем по Чехову». Смотришь — и ничего там чеховского нет, написанное у Чехова дерут буквально, пробуют, а не идет. Потом все начали говорить, что, конечно, не надо этой актерской системой заниматься,



Фото репетиции ↑
Фото репетиции ↓



Спектакль «Театр смешного человека»

потому что вот даже Кнебель в предисловии пишет: Станиславский – для нормальных актеров, а Чехов – для гениальных. И значит, если вы занимаетесь Чеховым, то чего-то много о себе думаете.

Ну а я по-другому на это дело поглядел. Что есть метод Чехова? Добиваться художественных целей художественными методами, у Чехова образ есть единица искусства, и мы заходили в освоение чеховского метода со своей стороны. Сегодня утверждают, что драматический театр кончился, настала эпоха постдраматическая. Есть другие мнения, в том числе и такое, что драматические отношения пошли глубже. А я считаю игровой театр – это и есть современный театр, хотя параллельно существует еще, конечно, модный, как я его называю, театр, театр технологий.

– Ну а зритель ваш? Каковы ваши взаимоотношения?

– Мы к зрителю особенно расположены. Конечно, он ходит, он деньги

платит, но не в этом дело. Зритель у нас – участник спектакля. Опять же, сколько театров эту же фразу говорит? И еще добавляют после про интерактивность. Слушаешь скептически: «Ну все понятно». Но ведь надо так, чтобы зритель чувствовал себя человеком, не боялся, что его нагрузят чем-то лишним, чтобы он знал, что не будет смешно и испытывать неловкость, что если артисты его «включили», то они ему и помогут, вытащат.

У нас есть спектакль «Записки из подполья» по Достоевскому (мы играем его в театральном фойе). В этом спектакле играют все – и все довольны, но не потому, что мы выхолостили Достоевского. Просто мне кажется, что в принципе нормальный зритель ходит в театр поучаствовать в процессе, быть соучастником творческого процесса (простите за громкие слова). Он приходит, и для него начинается чудо театра, но чудо театра не в высоком смысле, конечно, а театральность. Театральность. Как я ее понимаю? Идешь вечером в начале октября, ту-

маны всегда, тепло, остановка автобуса и фонарь какой-нибудь оранжевый горит. Ты на другой стороне улицы, а напротив стоят люди, ждут – просто стоят и просто ждут, не играют ничего, а ты смотришь и понимаешь – театр! Вот она, театральность. И когда вдруг на сцене эта театральность возникает (хотя чаще всего не возникает, чаще всего зритель видит, как выходят люди в костюмах и что-то говорят), начинается совсем другая история. А вот как выйти, чтобы сразу началась театральность? Театральность – это же не художественность, в театральности может вообще не быть искусства. Это особый мир, особый язык, понимаешь ты это или нет, умеешь ли ты это делать или нет. Я могу вам продемонстрировать, чтобы не быть голословным. Вот Достоевский, вот сидит зритель, я подхожу и говорю: «Я человек больной... Я думаю, что у меня болит печень. Впрочем, я ни шиша не смыслю в моей болезни и не знаю наверно, что у меня болит. Я не лечусь и никогда не лечился, хотя ме-



Репетиция спектакля «Театр смешного человека»

дицину и докторов уважаю. К тому же я еще и суеверен до крайности; ну хоть настолько, чтоб уважать медицину. (Я достаточно образован, чтоб не быть суеверным, но я суеверен). Нет-с, я не хочу лечиться со злости. Вот этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю. Я, разумеется, не сумею вам объяснить, кому именно я насолю в этом случае моей злостью; я отлично, хорошо знаю, что и докторам я никак не смогу «нагадить» тем, что у них не лечусь; я лучше всякого знаю, что всем этим я единственно только себе поврежу и никому больше. Но все-таки, если я не лечусь, так это со злости. Печенка болит, так вот пускай же еще крепче болит! Я уже давно так живу — лет двадцать. Теперь мне сорок». И постепенно зритель все равно раскалывается, понимает, что это дурь, что Достоевский, да, но самое главное в том, что происходит театральный процесс, что он попал в театральную жизнь. А там свои законы Ньютона, свой кислород, и эти законы очень субъективны, потому как какие правила игры здесь и сейчас

зададутся — так и будем всякие глупости вместе делать. Зритель чувствует, что в этой природе закон притяжения такой.

— **Зритель, наверно, робеет? Он привык к некой дистанции с артистом. Волшебство, чудо (как вы выразились) обычно там происходит, на сцене, а не на соседнем кресле.**

— А точно ТАМ происходит чудо? Чудо происходит между нами, в процессе нашего общения, когда весь зал участвует в спектакле. Зал не в смысле зрители, а зал как пространство. Ты же видишь, когда человек не хочет, отказывается, зажался, и ты разговариваешь с другим. Конечно, это надо чувствовать и уважать. Вот на что зритель готов, на что согласен, тем с ним и занимаешься. Если чувствуешь, что не сумеешь договориться, — не надо. Вот вы говорите: зритель привык. А нужно ли идти на поводу у этой привычки или задать себе вопрос: «Для чего люди ходят в театр, и для чего ты занимаешься

этим театром, и для чего тебе нужны эти люди в твоём театре?». Мы, например, так для себя ответили: мы делимся своим интересом и больше тут ничем не занимаемся. Если интересно получается, то зритель включается, и тогда мы вместе что-то такое делаем.

Был спектакль Камы Гинкаса в Московском ТЮЗе «К. И. из «Преступления и наказания», играла в нем Оксана Мысина. И пристала она к одной зрительнице, потом к другой, к третьей, и снова к первой, объясняет ей (а Катерине Ивановне есть, что рассказать по поводу своей жизни, по поводу страданий), какой она была и что в результате получилось. И Оксана Мысина говорила-говорила, а у той как хлынут слезы! В финале Мысина все цветы собрала и зрительнице вручила. Ну замечательные же отношения со зрителем! Зритель участвует в этом. Одно дело, когда ты рассказываешь, какой ты замечательный артист и как здорово ты тут придумал все. А дальше что? Чтобы тебе похлопали? А бывает, что спектакль у вас со зрителем получается



Спектакль «Вишневый сад»

вместе, и зрители потом такие благодарные. И мы им тоже благодарные. Знаете, в удмуртской деревне, когда двое разговаривают, а третий мимо идет и спрашивает: «У вас получается беседа или нет?» Вот мне кажется, что и театр про это же. Спектакль — то, что есть между актером и зрителем.

— А в целом какова ижевская театральная публика?

— В русский драматический приходит одна публика, в театр «Молодой человек» — другая. Но чтобы это была какая-то театральная общественность... Я иногда езжу в пермский оперный театр и вижу, что в Перми есть театральная публика, в Ижевске — нет. У нас есть публика какого-то театра, но чтобы был громкий всеобщий интерес к какому-то театральному событию, спектакль, который всех зацепил, — такого я не знаю. И беда тут, в провинциальности. Причем география ничего не значит, провинциального полно и в Москве, потому что провинциаль-

ность — это недостаток школы. Школа определяет, настоящий ли это театр и правда художественная или эрзац, где говорят с выражением, иллюстрируют чувствами слова. Впрочем, такого везде полно, но и там тоже зритель, но еще и сценография, и режиссерские придумки.

Да, в Ижевск приезжают модные режиссеры, известные среди молодых, популярные, но то, что я видел — это просто неграмотная история. Я когда смотрю на все эти навороты, хочу, чтобы хотя бы один спектакль меня «достал», но только понтов вижу много (я в общем-то уже не пацан на такое покупаться). Есть простые вещи, которые должен уметь режиссер, без основы театральности не бывает. Актер должен научиться работать со своим телом и везде его включать, как у Станиславского, помните? Манкость, манкость, манкость. Порой видишь, что актер за всеми сценографическими приспособлениями сам не может дать себе отчет — действительно он играет или попал под обаяние и гонит

форму. Вот это уже и есть провинция. Ты художник, ты должен понять, что есть твой материал, ты должен вытащить этот материал, с ним заниматься и отвечать за него. Вот чего я от артистов добиваюсь. Уже лет десять постановочная работа у меня на втором плане, педагогическая — на первом. Школа, школа, школа. Принять — отыграть. А это непросто, но дает потрясающий результат, когда не узнают человека на сцене — вот какая у него органика пошла. Вот вам «Молодой человек». Вот театр.

Почему я, бывший инженер, поменял профессию? Почему эти люди сюда пришли? Почему несколько человек тоже окончили ИжГТУ, два программиста, прикладной математик, менеджер, финансист окончили ГИТИС и пришли в наш театр. Что привлекает? Ради чего работают? Конечно, приятно слышать, когда зритель говорит: «Господи, наконец-то я нашел свой театр». Но ведь эту фразу же про любой театр можно сказать, не важно. Просто мне хочется быть все время уверенным,



Спектакль «Вишневый сад»

что я тем делом занимаюсь. Бывает, вижу, что «все получилось, лучше ничего не бывает», а случается и «какая ерунда, ничего тут не сыграть» – это нормальный процесс, как мне кажется. Ты делаешь свое дело, встречаешься со зрителем, не показываешь ему, какой ты великий и придумал нечто такое, а у зрителя зашевелилось, пошло. И тогда думаешь: «Ну вот, это наш город родной».

– Есть театры, которые держатся на художественном руководителе, когда театр под одним человеком в хорошем смысле этого слова, на его идее, харизме, настроении, и весь коллектив дышит одним воздухом. Без вас театр «Молодой человек» будет тем самым «Молодым человеком»? Или он будет другим «Молодым человеком»?

– Вот такой вопрос, в котором под-вопросы есть всякие. Думаю, да, что пока без меня будет не то же самое, что со мной, мягко говоря. Но в том смысле, что я их понуждаю к проявлению максимальному таланта собственной.

Вот это идея – или не идея? Мне хочется, чтобы вокруг меня были интересные люди, и я вижу, что потенциально в них это есть. Поэтому плевать, какой репертуар, сыграй так, чтобы слезы потекли. Вот написано, что я – постановщик. А черт знает – я или не я? Я их заставляю, и они начинают проявлять талантливость. Вот и вся идея. И сразу другие отношения между людьми возникают. Да все становится другое! Поэтому как тут скажешь? Харизма? Да, наверно, есть харизма – я на них ору. Но актеры понимают, что не зря. Если крик по искусству, значит, не дорабатываешь, это же не лично к тебе. Ты же артист, что ж ты не делаешь, как артист? Что ж ты опять налево ушел, кому ты интересен такой, когда ты не вытащил своего-то отношения? Не знаю, что еще и сказать. Побуждаю к талантливому существованию, а дальше сию и балдею, какой артист получился.

– У меня вопрос хрестоматийный. Когда чувствуете упадок сил, отсутствие того самого интереса, что вас возвращает в норму?

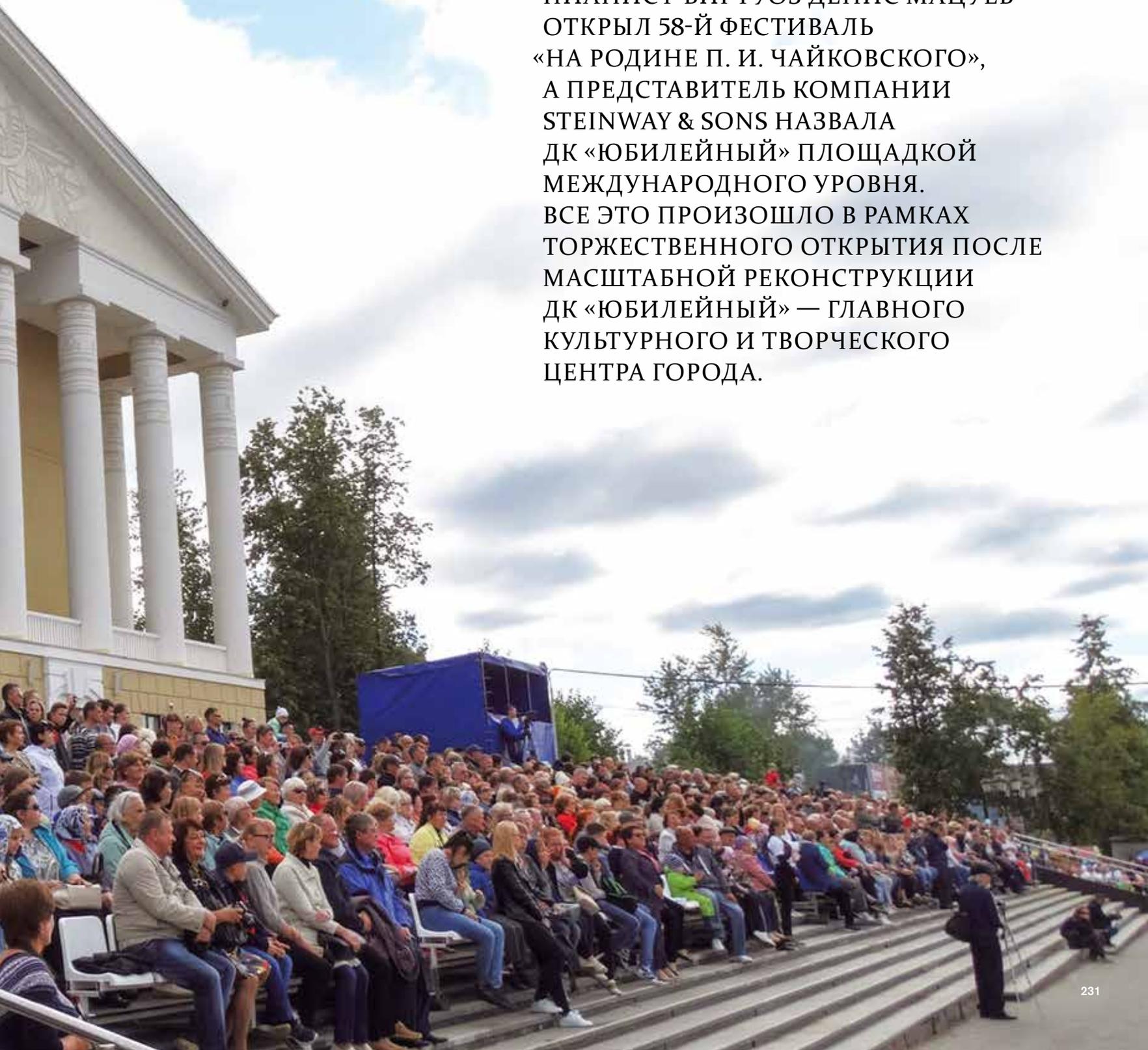
– Немало вещей, не могу назвать одно, но, знаете, есть любимые артисты. Посмотришь кусочек... Вот все говорят: старый МХАТ! Старый МХАТ! Вот, где вершина. Но старожилы где мы увидим? Ну вот фильм «Адмирал Ушаков», там Борис Ливанов играет Потемкина. Или я случайно напал на фильм «Степень риска», где Борис Ливанов играет хирурга (там еще Алла Демидова и Иннокентий Смоктуновский). И я посмотрел и понял, что такое старый МХАТ. Или Олег Борисов – включаю запись постановки «Кроткая», послушаю несколько минут. Фильм «Закон», где играет Николай Николаевич Волков. Кроме того, есть Михаил Михайлович Буткевич, которого я считаю своим учителем, а у него – книга «К игровому театру», интересная невероятно! Вот туда заглянешь, посмотришь – и набираешь. Есть музыка какая-то. И пошло, и пошло... И вроде снова в строю. А так, как вы говорите, упадок сил, бывает, но есть, чтобы справиться, источники неиссякающие. Я смотрю, как играют артисты, которые мне нравятся.







2 АПРЕЛЯ 2015 ГОДА
ВОШЕЛ В ИСТОРИЮ ГОРОДА
ВОТКИНСКА КАК ДЕНЬ,
КОГДА ГЛАВА УДМУРТИИ ИСПОЛНИЛ
«ЗАГОТОВКУ» ИЗ СОВЕТСКОЙ
КЛАССИКИ НА НОВОМ
РОЯЛЕ STEINWAY,
ПИАНИСТ-ВИРТУОЗ ДЕНИС МАЦУЕВ
ОТКРЫЛ 58-Й ФЕСТИВАЛЬ
«НА РОДИНЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО»,
А ПРЕДСТАВИТЕЛЬ КОМПАНИИ
STEINWAY & SONS НАЗВАЛА
ДК «ЮБИЛЕЙНЫЙ» ПЛОЩАДКОЙ
МЕЖДУНАРОДНОГО УРОВНЯ.
ВСЕ ЭТО ПРОИЗОШЛО В РАМКАХ
ТОРЖЕСТВЕННОГО ОТКРЫТИЯ ПОСЛЕ
МАСШТАБНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ
ДК «ЮБИЛЕЙНЫЙ» — ГЛАВНОГО
КУЛЬТУРНОГО И ТВОРЧЕСКОГО
ЦЕНТРА ГОРОДА.





Татьяна Шкаликова,
директор
ДК «Юбилейный»



Александр Соловьёв,
Глава Удмуртской Республики

– Сегодня состоялось второе рождение дворца, который в дни традиционных фестивалей в честь Петра Ильича Чайковского становится основной музыкальной площадкой республики. Считаю, что это достойный подарок всем жителям славного города Воткинска к юбилею нашего земляка Петра Ильича Чайковского, – подчеркнул глава региона Александр Соловьёв. Первым из плеяды именитых музыкантов, которые за четыре года, прошедшие с окончания реконструкции, давали концерты в Воткинске, обновленную сцену и потрясающую акустику зала оценил Денис Мацуев. В тот фестивальный вечер именитый музыкант играл рахманиновскую «Сонату № 2», «Крейслериану» Роберта Шумана и, конечно, цикл «Времена года» Чайковского.

– Безусловно, я должен был сыграть здесь Чайковского. И нет ничего более подходящего, чем «Времена года». Я их играю сейчас практически везде. Недавно был в Карнеги-холле,

в Альберт-холле, и в Женеве, и в Токио, это везде моя программа. Особая честь играть в день рождения Чайковского все три его фортепианных концерта. И ощущение от такой возможности уникальное, потому что, по моему глубочайшему убеждению, все три его концерта являются жемчужинами, а не только Первый, как считают многие, – рассказал музыкант и вспомнил свое первое выступление в Воткинске в 1999 году. – Это было давно, но тот приезд запал мне в душу. Я помню эту сцену, совсем старый рояльчик не в лучшем состоянии и атмосферу, которая царила в зале. Теплая, уютная, трепетная. И публика абсолютно музыкальная, настоящая, понимающая. Сегодня же звук летит, распространяется по всем рядам. Я проверил. Думаю, ремонт дворца и приобретение рояля – это огромное событие для города, и оно послужит импульсом к тому, чтобы сюда начали приезжать замечательные музыканты.



Денис Мацуев на сцене ДК «ЮБИЛЕЙНЫЙ»

«ИНСТРУМЕНТ БЕССМЕРТНЫХ»

Именно так называют большой концертный рояль фирмы Steinway&Sons – гордость компании, технические характеристики которой остаются неизменными с 1875 года, когда Теодор Стенвей получил патент на эту модель. 274 см в длину и 157 см в ширину, а кроме того – новейшие для того времени разработки в области акустики. Список «Ста бессмертных», то есть великих композиторов, писавших свои произведения только на этом рояле Steinway, компания начала вести еще в XIX веке. Можно много рассуждать, насколько этот ход был беспримесным маркетингом, но спустя полтора столетия легендарный бренд все так же окружен ореолом великих имен: Лист, Вагнер, Россини, Прокофьев, Рахманинов, Стравинский, Рубенштейн (к слову, Антон Рубинштейн в 1872–1873 годах отыграл по контракту со Steinway & Sons 218 концертов). Есть у фирмы Steinway&Sons и более расширенный список «Артистов Стенвей» – в нем больше 1 600 пианистов, в том числе и концертирующих ныне, – Владимир Ашкенази, Григорий Соколов, Евгений Кисин и др.

История длиною в 27 лет связывает Steinway & Sons и Чайковского. Петр Ильич стал большим поклонником инстру-

мента этой фирмы в 1891 году – после того, как исполнил на презентации рояля в Карнеги-холле свой Первый концерт для фортепиано с оркестром. В 2015 году концертный рояль Steinway прибыл в Воткинск, на родину Чайковского, и обосновался в ДК «Юбилейный» (всего в рамках проекта «Чайковский – 175» в Удмуртии появилось три таких рояля). Событие это, безусловно, историческое, и не исключено, что воткинский Steinway через годы обретет такой же славы, как находящийся по соседству, в музее-усадьбе, первый рояль Чайковского, на котором будущий великий композитор учился играть. Конечно, это разговор отдаленной будущности, но уже сейчас можно говорить, что ДК «Юбилейный» через инструмент Steinway «породнился» с самыми престижными сценами: нью-йоркский Карнеги-холл, берлинский и венский Концертхаус, миланская «Ла Скала», Сиднейская опера, токийский Сантори Холл, наши Большой и Мариинский театры, Кремлевский дворец, консерватория им. П. А. Чайковского, академия им. Гнесиных – история лучших из лучших концертных залов мира прочно связана с роялями Steinway & Sons.

Воткинский Steinway, как и все большие концертные рояли Steinway & Sons

высшего исполнительского класса, изготовлен на фабрике в Гамбурге. Три года 200 мастеров собирали этот инструмент вручную. Редчайшие породы деревьев, 12 000 деталей, уникальная конструкция, в том числе и знаменитый монолитный корпус, четко выверенный технологический процесс, высочайшие акустические параметры, мощный, объемный, отличный от роялей любого иного бренда звук (потому как Steinway играет всем корпусом, а не только деккой) – не рояль, а целый оркестр. Собственно, один такой рояль может легко озвучить концертный зал площадью от 300 квадратных метров. «Иногда Steinway играет лучше, чем пианист, и это приятный сюрприз», – говорит гениальная аргентинская пианистка Марта Аргерих. Да и вообще среди объяснений в любви от выдающихся музыкантов нередко встречается мысль о «самостоятельности» этого прекрасного инструмента. Джазовый пианист Игорь Бриль говорит, что Steinway – единственный инструмент, который сам играет (что его всегда чрезвычайно радует на сцене), а Сергей Рахманинов уверял, что рояль Steinway – живой организм, который сам в состоянии определить уровень музыканта и дать ему вдохновение.

«ЧАЙКОВСКИЙ – 175»

ДК «Юбилейный» был открыт в 1967 году — величественное архитектурное сооружение с колоннадой, многоступенчатой лестницей и витражными окнами, расположенное на берегу живописного Воткинского пруда, стало подарком городу от Воткинского машиностроительного завода. Внутри — просторное фойе с галереей, выставочный зал, библиотека, читальный и спортивный залы, комнаты для многочисленных кружков и секций, малый концертный зал и сердце дома культуры — большой зал на 670 мест.

— По оформлению интерьеров он стал одним из лучших в Удмуртии, но главное во дворце — люди, которые, приходя сюда, обогащали других, делали все для того, чтобы культурная жизнь города становилась более насыщенной и разнообразной, — вспоминает события более чем 40-летней давности актриса Народного театра ДК «Юбилейный» Маргарита Ермолова. — В сцену дворца я просто влюбилась. Она показалась мне огромной, высокой, как храм, оборудованной тогда по последнему слову техники. Мне нравилось приходить задолго до начала спектакля, когда еще нет декораций, походить по сцене, почувствовать ее, заглянуть в пустой зал, представить его заполненным зрителями, а я должна буду выйти к ним, сказать им что-то такое, что они не знают, или напомнить о чем-то важном, иначе они не будут меня слушать.

Собственно с 1967 года здание дворца культуры, которое в Воткинске называют не только визитной карточкой, но и «родиной детства» практически каждого горожанина, не знало капитального ремонта. Грядущий юбилей знаменитого земляка-композитора послужил той самой движущей силой, чтобы выйти на давно необходимую масштабную реконструкцию. Так ДК «Юбилейный» попал в госпрограмму «Чайковский – 175». К слову, в России подготовка к юбилею Чайковского началась за три года до даты (Указ Президента РФ В. Путина был выпущен в октябре 2012 года, через год была утверждена программа «О праздновании 175-летия со дня рождения П. И. Чайковского»).

Реконструкция завершилась в сжатые сроки. Всего 15 месяцев — и колоссальный объем работ по замене всех систем коммуникаций (теплоснабжение, электропитание, вентиляция, кондиционирование, водоснабжение, канализация). Также строители полностью заменили кровлю, чердачные перекрытия, провели фасадные работы — в здании появились новые окна и витражи. Внутри произошла перепланировка помещений, отремонтированы фойе, коридоры,



зрительный зал. Конечно, преобразился и большой зал ДК «Юбилейный», где был установлен современный технологический комплекс сценического оборудования — системы постановочного света и видеопроекции, звуковое оборудование, системы верхней и нижней механики.

— Зал получился изумительный, идеальный по геометрии и архитектурной акустике, — комментирует архитектор Ирина Казаринова. — Мы балансировали на острой грани, создавая вместе с компанией «Имлайт» эту концертную площадку, — ведь здесь одинаково хорошо должны были звучать и симфонические оркестры, и исполнители, использующие системы электроусиления.

РЕКОНСТРУКЦИЯ. ТЕХНИЧЕСКАЯ ЧАСТЬ

Технологический комплекс сцены дома культуры — отдельный жанр. По известным причинам, в оценках оснащения той или иной площадки можно услышать что-то вроде «уровень ДК», что прямо дает понять, насколько в принципиальных позициях эти сцены

уступают специализированным концертным и театральным залам. Интересно то, что советские строители (а именно в годы СССР построено, пожалуй, 80% домов культуры) придерживались иной точки зрения, и даже архитектурно задавали ДК возможности театральной площадки: конфигурация зала, колосниковая сцена, нижняя механика и прочие атрибуты «высокого штиля».

Исторически сложилось, что залы домов и дворцов культуры были не только базой для разнообразных самодельных коллективов (музыкальных, хоровых, цирковых, танцевальных, театральных и пр.), но и принимали гастроли артистов самых разных стилей и направлений. Такой режим эксплуатации, конечно, подразумевает наличие соответствующей технической базы, способной к трансформации для работы в разных режимах. Собственно ДК «Юбилейный» в городе Воткинске — это тот самый вариант, когда площадка должна уметь работать в многозадачном режиме, отвечая всем потребностям многочисленных творческих коллективов, занимающихся в доме культуры, и высоким требованиями статусных артистов и фестивалей, что принимает у себя в гостях.



Система звукоусиления в ДК «Юбилейный» построена на отнюдь не «декашном» комплексе топового производителя акустических систем Meyer Sound (США) и максимально адаптирована как под концертно-эстрадные мероприятия, так и под концерты академической музыки.

В основе комплекса – кластерные громкоговорители Meyer Sound JM-1P. Для управления был выбран микшерный пульт Yamaha CL3. В микрофонном парке также громкие имена – Sennheiser, Shure и Beyerdynamic.



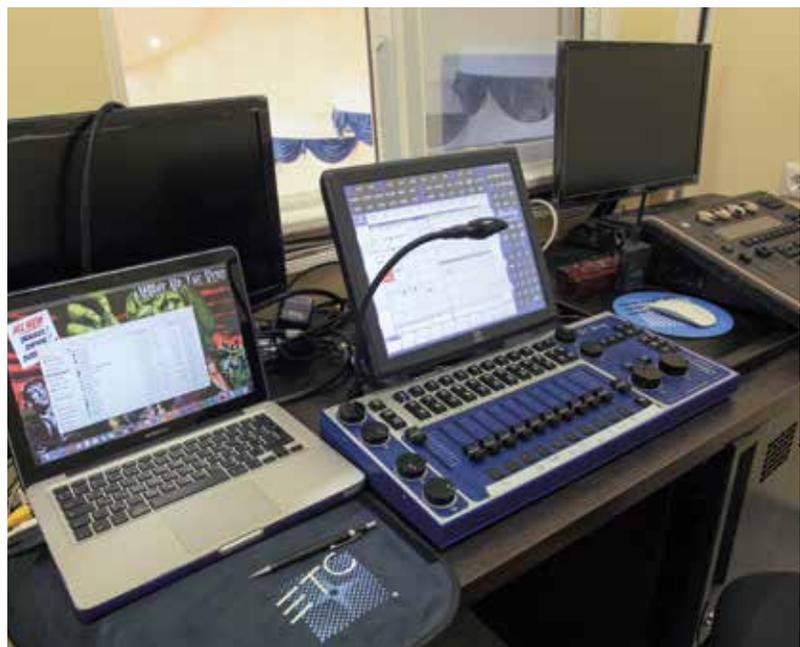


ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ «ЮБИЛЕЙНЫЙ»

Наряду с ведущими иностранными брендами сценический комплекс ДК «Юбилейный» представлен целым списком оборудования TM IMLIGHT – верхняя механика (софитные и штанкетные подъемы индивидуальной конструкции, а также выносной софит), мобильные башни попланового освещения и экран-задник для видеопроекции. Специалисты компании «Имлайт» провели ревизию поворотного круга и заменили старый привод на современный с регулировкой скорости вращения. Все управление механическим комплексом сцены осуществляется с одного пульта.

Комплекс светового оборудования преимущественно построен на театральных светодиодных светильниках TM IMLIGHT. LED-технологии в проекте, который разрабатывался больше шести лет назад, безусловно, были смелым решением, которое, впрочем, оказалось совершенно оправданным. Система управления постановочным освещением включает в себя силовую станцию на базе оборудования IMLIGHT и световую консоль ETC ION (США) с дополнительным крылом фейдеров и сенсорным монитором. Также в техническом арсенале площадки имеется переносное оборудование – генераторы дыма и тумана Le Maitre (Великобритания).

В целом инсталляционный проект для ДК «Юбилейный» создавался с заделом на будущее, то есть, помимо универсальности и практичности, технологический парк учитывал главное требование – сохранять свою актуальность и работоспособность на протяжении длительного времени.







Андрей Банников,
заведующий звуковой частью
ДК «Юбилейный»

О том, что нас ждет большая реконструкция, стало известно в 2012 году, и практически сразу мы стали готовить техническое задание, плотно общаться с инженерами и отделом комплексных проектов компании «Имлайт». Скажу, что с самого начала настаивал на комплекте Meyer Sound, хотя не исключал, что в тех экономических реалиях такой звук мы просто не могли бы себе позволить. До реконструкции в большом зале у нас 10 лет работал акустический комплект Peesker Sound – надежный итальянский производитель, качественный звук, но я считал и считаю, что надо идти дальше. Ну и кроме того, мне бы хотелось иметь активной всю систему.

В итоге все получилось – сейчас у нас «маеровский» звук, который от-

лично себя показывает и в концертном режиме (классика, джаз, эстрада), и в режиме театральных постановок. То есть весь спектр наших задач выполняет на 100%. Мне всегда приятно удивление организаторов гастролей (с которыми мы общаемся по техническому райдеру артистов) и звукорежиссеров известных коллективов, когда они узнают о том, что в Воткинске они будут работать с Meyer Sound, а после саунд-чеков признаются, что для России, и уж тем более для маленьких городов, такие залы – редкость. Так что большое спасибо «Имлайту», в том числе и за то, что гастрольная жизнь Воткинска в последние годы стала очень насыщенная.



Театр современного танца «Лица»





Молодёжный ансамбль русской песни «Млада»



Студия современного танца «ЭРА» 243

ДВОРЕЦ КУЛЬТУРЫ
«ЮБИЛЕЙНЫЙ»

ДК «Юбилейный» – центральное и самое посещаемое (более 220 тысяч посещений в год) учреждение культуры в Воткинске. Здесь проходят все праздничные городские мероприятия, конкурсы и фестивали самого высокого уровня, выступают лучшие театры страны и звезды мирового уровня. Важно, что ДК «Юбилейный» – это главный очаг народного творчества. Здесь работают 40 творческих коллективов, в которых занимаются более 1 000 человек, почти половина этих коллективов носят звания «Народный» и «Образцовый», а их руководители имеют звания «Заслуженный работник культуры Удмуртской Республики».









АЙКАЙ



ЕСЛИ ПО ВЕСНЕ НА ПОЛЕ
ПОЯВЛЯЛИСЬ ХИЛЫЕ ВСХОДЫ,
УДМУРТЫ ИГРАЛИ ПРАЗДНИК
Ю МУРТ КУТОН,
ИЛИ ПРАЗДНИК ВОЗВРАЩЕНИЯ ДУХА,
ОХРАНЯЮЩЕГО ЗЕРНО.
ТАКУЮ НАПАСТЬ С БУДУЩИМ
УРОЖАЕМ ОБЪЯСНЯЛИ ТЕМ,
ЧТО ПОКРОВИТЕЛЬ ВСХОДОВ
ПОКИНУЛ ПАШНЮ, А ЗНАЧИТ,
НУЖНО, ОБЛАЧИВШИСЬ
В БЕЛОСНЕЖНЫЕ ОДЕЖДЫ,
ОТПРАВЛЯТЬСЯ В ПОЛЕ
И ТАМ МОЛИТЬ Ю КЫЛДЫСИНА
ВЕРНУТЬСЯ К СВОИМ
ОБЯЗАННОСТЯМ.
ПОКА БОЛЬШАЯ ЧАСТЬ УЧАСТНИКОВ
ОБРЯДА В ПЛАЧЕ СООБЩАЛА БОГАМ
О СВОЕМ БЕДСТВЕННОМ
ПОЛОЖЕНИИ,
ТРОЕ ЮНОШЕЙ
И ТРИ ДЕВУШКИ ВСКАКИВАЛИ
НА КОНЕЙ И НЕСЛИСЬ ВДОЛЬ ПОЛЯ, –
ТАК ОНИ РАЗЫСКИВАЛИ ДУШУ БОГА
ЗЕРНА Ю КЫЛДЫСИНА.
ВСЕ ДЕЙСТВИЕ СОПРОВОЖДАЛОСЬ
ИСПОЛНЕНИЕМ НА СКРИПКЕ
СВЯЩЕННЫХ ПЕСЕН...



КУЛЬТУРА КАК ПРАЗДНИК

– Удмуртская национальная культура очень зрелищна, а сама обрядовая часть насковзь театральна, – говорит заслуженный деятель искусств Удмуртской Республики, лауреат государственной премии Удмуртской Республики, директор Удмуртского государственного театра фольклорной песни и танца «Айкай» Петр Данилов. – В нашем фольклоре обязательно присутствует сценарий, разложенный по ролям, сценография, сценическое действие и мизансцены, актеры первого и второго плана – все предельно структурировано и наполнено смыслом.

Коллективные праздники, облеченные в форму игрища, магического ритуала, гостевания, составляющие репертуар так называемого фольклорного театра, много веков удовлетворяли потребности удмуртов в драматическом искусстве или, попросту говоря, в зрелищах. В разыгрываемых представлениях были задействованы почти все средства сценической выразительности: перевоплощение в другой образ (в том числе с помощью масок), специальные костюмы, истовость, иноговорение, импровизация, игра в коды и смыслы и пр. Фольклорный театр был отражением религиозного, мистического опыта народа в его повседневной жизни, включал в себя и прагматические, познавательные, эстетические функции.



Традиционная удмуртская культура, в основе которой лежит праздник и сам процесс празднования, невероятно богата и красочна. До нашего времени, например, сохранились такие календарные праздники, как вӧй (вӧйдыр) – Масленица, акашка – Пасха, или главный весенний праздник, гырон быдтон – праздник окончания пахоты и сева, петрол – Петров день, Виль («Новины») – праздник нового урожая, сйзьыл юон – осенний пир. Фольклорный материал дает представление о том, что удмурты имели специальные обрядовые практики на все случаи природного календаря и жизненного цикла человека.

Когда по полям разливались ручьи, играли праздник гуждор вӧсь – праздник весенней травы. Удмурты

всех возрастов одевались в праздничные одежды, запрягали в повозки украшенных лошадей и отправлялись на луга, распевая песни под удмуртскую скрипку кубыз и гусли крезь, чтобы там приветствовать наступление весны.

Поздней осенью, после первого снега, игрался праздник пӧртмаськон (слово в буквальном переводе означает «ряженье», «перевоплощение»). В образе ряженных, согласно представлениям удмуртов, к ним приходили духи предков. На протяжении двух недель вечерами ходили от дома к дому, разыгрывая маленькие сценки (все осуществляется с помощью песни, пантомимы, беззвучного танца, разговор был запрещен). За свои выступления «актерские труппы», как в

русских святочных забавах, получали угощение.

Зимой устраивался также праздник шайтан уллян, то есть изгнание злых духов. Вооруженные кольями, трещотками, вилами и огненными факелами мужчины ходили из дома в дом, чтобы изгнать оттуда злых духов, а после этого на краю деревни разжигали костер из соломы. В костре сжигали все атрибуты ритуала и прыгали через огонь.

Помимо календарных праздников (среди которых наибольшее число ритуалов относятся к земледелию), известен широкий круг удмуртских семейных обрядов. Этот цикл народной «театрализации» связан со свадьбой, рождением, проводами в армию, похоронами, инициациями.



Удмурты – второй по численности после мордвы финно-угорский народ в России, коренные жители среднего Предуралья и Прикамья. В России проживают около 552 тысяч удмуртов, и большинство – в Удмуртской Республике. Еще в начале XX века русское население называло удмуртов вотяками. О происхождении самоназвания «удмурт» ученым доподлинно неизвестно. Существует несколько версий, одна из которых связана с названием реки Вятки (по-удмуртски Ватка): ватмурт означало «человек с Вятки». В дальнейшем ватмурт трансформировалось в отмурт – утмурт – удмурт. Еще одна гипотеза происхождения названия «удмурт» восходит к этнониму *odo-mort* – «луговые люди», где корень *od(o)* – значит «луг, поле», а вторая часть слова – *murt* – «человек».



НА ВСЁ СВОЯ ПЕСНЯ

Ведущее место в удмуртском фольклоре занимает песня. Удмуртов называют одним из самых поющих народов. По представлениям удмуртов, петь должен уметь каждый, кто научился говорить. Песня сопровождала удмурта всю жизнь, от рождения до смерти. Удмурты устраивали даже песенные турниры. Сами песни складывали по любому жизненному поводу, радостному и не очень: рождение ребенка, первый зуб, инициация юношей и девушек, проводы рекрута в армию, свадьба, похороны, а также засуха, поминовение предков, сбор меда, роение пчел, строительство дома, мытье мотов пряжи, отбеливание холста, окончание работы промысловой артели бондарей, лашманов, сплавлявших лес по рекам Кама, Вятка, охотников и, конечно, земледельцев-пахарей. Песни обслуживали все календарные и семейно-родовые обряды без исключения.

Песни отразили в себе магическое отношение людей не только к слову, но и к мелодии. В проведении ритуалов акустический код нес очень важную информацию по передаче переживаний главного персонажа обряда. Музыкальным кодом обряда является крезь (или гур) – напев, мелодия, мотив, бестекстовая вокальная импровизация – удивительное явление удмуртской музыкальной культуры. О том, насколько космос удмурта был пронизан и определен песенным творчеством, говорит и такое явление, как напевы – «тамги» или родовые напевы. По этим вокально-музыкальным символам удмурты определяли родственные связи, то есть родовой напев был особым шифром, указывающим на происхождение, принадлежность к какому-либо воршуду (роду).

Острова традиционной культуры удмуртов встречаются и сегодня – свою национальную идентичность и верования

удмурты чудом сохранили, вопреки христианизации и «расхристианизации» советского периода. Древние боги и обряды, священные роши и жрецы – все это живет своей отдельной (пусть и не так широко распространенной) жизнью не только в туристических деревнях, но и в повседневном быте жителей разных районов Удмуртии, а еще в большей степени – среди удмуртов Татарстана и Башкортостана.

Фольклорный материал со всей бережностью собирается, восстанавливается и хранится творческими коллективами Удмуртии. Один из таких коллективов – Удмуртский государственный театр фольклорной песни и танца «Айкай», который вот уже почти 30 лет возрождает старинные образцы песенно-танцевальной и инструментальной культуры, культуры национальных костюмов и украшений и облакает все это национальное богатство в яркую театрализованную форму.





НА СКЛОНЕ
ГОРЫ,
КОЛЬЯМИ
ПЕРЕКИДЫВАЯСЬ,
БУДЕМ
ИГРАТЬ,
АЙ-КАЙ.
КОГДА
ЗОЛОТЫЕ ГУСЛИ
В РУКАХ,
С НАСТРОЕНИЕМ
ИГРАЮ,
АЙ-КАЙ.
КОГДА
ЛЮБИМЫЕ
ДРУЗЬЯ
СО МНОЙ,
С ЖЕЛАНИЕМ
ГУЛЯТЬ
ВЫХОЖУ,
АЙ-КАЙ...







«АЙКАЙ – ЭТО НЕ МУЗЕЙ»

В УДМУРТСКИХ ЛЕГЕНДАХ
ОРЕНБУРГСКИХ СТЕПЕЙ АЙКАЙ –
ИМЯ ДЕВУШКИ, КОТОРАЯ
ПРЕВРАТИЛАСЬ В ГОРУ, СПАСАЯ
СВОЮ ЧЕСТЬ И СВОЕ ПЛЕМЯ.
В КУЛЬТУРЕ УДМУРТОВ СОХРАНИЛСЯ
И ВЕСЕННИЙ ПРАЗДНИК
АЙКАЙ: НАЧИНАЯ С ВЕСЕННЕГО
РАВНОДЕНСТВИЯ И ДО ЛЕТНЕГО
СОЛНЦЕСТОЯНИЯ, КАЖДОЕ
ВОСКРЕСЕНЬЕ НА ВЕРШИНЕ
ГОРЫ МОЛОДЕЖЬ ЗАЖИГАЛА
КОСТЕР, ВОДИЛА ВОКРУГ НЕГО
ХОРОВОДЫ, ПЕЛА ПЕСНИ,
СЛАВИЛА ВЕСНУ, МОЛОДОСТЬ
И ЖИЗНЬ. ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ
ОБРЯД «ВЕСЕННИЕ ИГРИЩА
НА ГОРЕ «АЙКАЙ» СЕГОДНЯ
МОЖНО УВИДЕТЬ В ИСПОЛНЕНИИ
АРТИСТОВ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕАТРА
С ОДНОИМЕННЫМ НАЗВАНИЕМ.



Петр Данилов,
директор Удмуртского государственного театра
фольклорной песни и танца «Айкай»

– Мы театр не в классическом понимании театральной организации, – поясняет Петр Данилов, директор Удмуртского государственного театра фольклорной песни и танца «Айкай».

– Почему тогда театр, а не ансамбль?

– Потому что театр песни подразумевает не только концертное ее исполнение, но и заставляет песни и обряды жить на сцене. Фольклор – синкретичный вид искусства, которое живо в народе, поэтому и нет возможности оторвать слово от действия, смысл от песни. Наш театр реконструирует обряды и сценически их осмысляет. Сейчас мы готовимся к 100-летию государственности Удмуртии – оно будет от-

мечаться в 2020 году, и в этом же году нашему театру исполнится 30 лет.

– К реконструкции удмуртских обрядов вы подходите, если можно так сказать, комплексно: у вас удивительные костюмы, уникальные музыкальные инструменты...

– Начиналось все с традиционных русских инструментов (баян, домра, балалайки, гармони). Они и сейчас присутствуют, но вместе с тем мы даем новую жизнь удмуртским национальным инструментам – кубыз, крезь, много духовых инструментов: узьы гумы, чипсон, шулан, чипчирган, быз (волынка). И, конечно, костюмы являются равнозначной зрелищной составляющей наших номеров. Это не концертный

новодел, лубок, а по-настоящему национальные костюмы, созданные нашими мастерами при участии ученых-этнографов. Костюмы театра «Айкай» сотканы на станках, в них исторически оправданна каждая деталь. Нами воссозданы костюмные комплексы практически всех этнографических групп северных и южных удмуртов.

Кроме того, у нас костюм живет вместе с артистом, каждому участнику коллектива ткани, модели, комплектность, сценический образ подбираются отдельно.

Многие наши артисты – носители удмуртской культуры, поэтому все так живо. «Айкай», конечно, не музей. Воссоздавая фольклорный материал, мы делаем так, чтобы он интересно смотрелся на сцене. К реконструкции



традиционного удмуртского костюма в нашем театре приложил руку ваш покорный слуга, тоже носитель культуры. Я родился в удмуртской деревне Балтасинского района Республики Татарстан. Сейчас мы может гордиться тем, что именно наш театр впервые возродил и представил публике такие костюмные комплексы, как свадебный костюм южных удмуртов, слободских удмуртов Кировской области, праздничный женский костюм закамских удмуртов (Республика Башкортостан и Пермский край), калмезский женский костюм, мужской и женский костюмные комплексы северных удмуртов, праздничный мужской и женский костюмы шошминских удмуртов, свадебный костюм балтасинских удмуртов,





**Андрей Прокопьев,
балетмейстер-постановщик**

праздничный девичий костюм бавлинских удмуртов Республики Татарстан и пр.

– Народная удмуртская культура удивительно богата, если к тому же учитывать региональные особенности... Но все же этнографический материал не бесконечен. Нет проблемы с обновлением репертуара?

– Да, действительно, обряды не бесконечны, кроме того, конечно, этнографического материала сохранилось мало, уходят носители культуры. Тем ценнее опыт специалистов в деле реконструкции и интерпретации этого материала,

таких как балетмейстер-постановщик театра, этнограф, этнохореолог Андрей Николаевич Прокопьев. И для каждого большого ежегодного концерта мы стараемся подготовить новую программу. Идеи постановок часто происходят из жизненного опыта самих артистов театра, большинство из которых родились в удмуртских деревнях и получили традиционное воспитание. И в первую очередь здесь нужно упомянуть художественного руководителя театра, заслуженного артиста Удмуртской Республики Олега Николаевича Бимакова, который находит удивительно точное аутентичное звучание новых постановок. Хотелось бы добавить, что на сегодняшний день у нас

нереализованных творческих идей ещё очень много.

Процесс возрождения удмуртского национального музыкального искусства напрямую связан с «Айкай». Множество самодельных фольклорных коллективов черпают вдохновение в наших постановках, обращаются к традиционной удмуртской культуре, видят, насколько она прекрасна, какие у нее глубинные корни.

– Сейчас «Айкай» называют визитной карточкой республики. Трудно представить республиканское мероприятие, в котором ваш театр не принимал бы участие, но при этом вы гастроллируете и по отдаленным удмуртским деревням.



Олег Бимаков,
художественный руководитель

– Были времена, когда считалось, что удмуртская национальная культура не достойна большой сцены, что есть где-то в народе фольклор – и, слава богу. Но в том числе и с помощью нашего театра, народное творчество в масштабах культурной политики вышло на иной уровень понимания. Наш театр востребован везде – и в Кремлевском дворце съездов, и на деревенской сцене. В 2017 году, например, «Айкай» дал 123 концерта, и все выездные. Мы единственные, кто представлял весь Приволжский Федеральный округ в Сочи на Всемирном фестивале молодежи и студентов. Объездили всю

Европу, были признаны лучшим национальным коллективом на международных фестивалях в Швеции, Венгрии, Италии, Швейцарии, Финляндии, Хорватии, Франции, Германии, Голландии, Испании, на Кипре, в Монголии. В 1995 году театру «Айкай» присуждена Государственная премия Удмуртской Республики «За достойное представление удмуртского национального искусства на мировой арене». В нашем коллективе работают профессионалы – заслуженные артисты РФ, народные и заслуженные артисты Удмуртской Республики. И большое счастье для нас, что наше творчество интересно миру.



Удмуртские, русские народные песни и танцы

Министерство культуры Удмуртской Республики
Удмуртский Государственный театр фольклорной песни

Удмурт Этноулысы
Луишбореръя Министертво
Класс кырйяль
Удмурт Кун театр

АЙКАЙ

Тел. / Факс 0422 26-58 99
www.aykai.ru



ИЖЕВСКИЕ ОРУЖЕЙНИКИ

ИЖЕВСКИЙ
Ильяшвили
Александрович

НИКОЛОВ
Тришанин Николайевич

ДРАГУНОВ
Савельев Владимир Иванович

СЕРГЕЕВ
Савельев Владимир Иванович

200 лет
ИЖЕВСКОМУ ЗАВОДУ

ИЖЕВСКИЙ
ЗАВОД



