

# ТЕАТРЫ РОССИИ

2013 №1

Киров



КИРОВСКИЙ ТЮЗ - «ТЕАТР НА СПАССКОЙ»

*Е.Долгина А.Бородин С.Бенедиктов А.Клоков*  
Кировский областной драматический театр им. С.М.Кирова  
Кировский областной театр кукол им. А.Н. Афанасьева









**IM****GE****LIGHT**  
**LIGHT AND SOUND TECHNOLOGY**





**К**омпания «Имлайт» неоднократно работала с крупнейшими театрами нашей страны и ближнего зарубежья. Пензенский областной драматический театр, Мордовский Государственный музыкальный театр имени И.М.Яушева, Астраханский театр оперы и балета, Кировский театр кукол имени А.Н.Афанасьева, Национальный академический театр имени Янки Купалы в Минске, Тобольский драматический театр имени П.П.Ершова, Уральский государственный театр эстрады, Русский драматический театр Удмуртии, Коми-Пермяцкий национальный драматический театр имени М.Горького, Лакский государственный музыкально-драматический театр им.Э.Капиева, Дагестанский Русский драматический театр...

Занимаясь технической реконструкцией, свою работу мы всегда начинаем со знакомства с историей театра, его традициями. Особенности творческого пути, специфика каждого театрального дома закладываются в основу наших проектов. Нет двух одинаковых театров, поэтому каждый следующий становится для нас действительно новым, неповторимым.

Так родилась идея создания альманаха «Театры России» – своеобразного виртуального путешествия по театральному пространству нашей страны: здесь вы можете пройти экскурсией по каждому театру, начиная с «вешалки», интерьеров, углубиться в историю, познакомившись с яркими событиями и спектаклями, а в завершении увидеть техническое закулирье творческого процесса.

Ну а начать мы хотим с истории Кировского ТЮЗа, в стенах которого родилась компания «Имлайт».

*Генеральный директор компании «Имлайт»  
Андрей Викторович Пушкарёв*

# ТЕАТРЫ РОССИИ

Киров

**Главный редактор** Татьяна Демихова

**Технические редакторы**

Григорий Григорьев, Сергей Бызов, Павел Заусов

**Текст** Татьяна Демихова

**Дизайн** Ирина Милд

**Вёрстка** Денис Мильчаков

**Корректор** Тамара Смертина

**Благодарим за сотрудничество**

Художественного руководителя РАМТ А.В.Бородина

Помощника художественного руководителя  
по творческим вопросам РАМТ Е.М.Долгину

Главного художника РАМТ С.Б.Бенедиктова

Профессора кафедры актёрского мастерства ГИТИС А.П.Клокова

Татьяну Алексеевну Борисову

Елену Петровну Сысову

Звукорежиссёра «Театра на Спасской» В.Мамонова

Художника по свету Кировского областного драматического театра  
им.С.М.Кирова Л.Еремееву

Осветителя Кировского областного театра кукол им. А.Н.Афанасьева  
В.Кодричгова

Большую помощь в сборе и подготовке материалов для альманаха  
оказала Ольга Алексеевна Симонова

**Литература**

Преснецов Р.М. «Страницы театра»,  
«Энциклопедия земли Вятской», том 9 «Культура. Искусство»

**Статьи**

«Урок поэзии и добра» Л.Смирновой,  
«Напомнить о человечности» Т.Николаевой,  
«И честно, и вовремя» Н.Ситниковой,  
«Всю жизнь человек ищет язык общения» В.Шишкина,  
«Театральный роман» Н.Пересторонина

**В альманахе использованы фотографии**

С.Медведева, А.Стасюка, С.Бровко, Г.Григорьева, С.Склярова,  
М.Гутермана

**Фото из личных архивов**

О.А.Симоновой, Е.М.Долгиной, А.В.Бородина, С.Б.Бенедиктова,  
А.П.Клокова, В.А.Цымбала, А.П.Ивановой, В.В.Мамонова

**Издатель**

ООО «Фирма «ИМЛАЙТ-Шоутехник»

**Отпечатано**

в ОАО «Первая Образцовая типография»,  
филиал «Дом печати – ВЯТКА». Заказ №

**Фото на обложке**

На 1-й странице обложки:

Сцена из спектакля «Три мушкетёра», 1974 г.  
Мсье Буонасье – В.Захаров, Констанция – С.Видякина,  
режиссёр - Е.Долгина

На 4-й странице обложки: репетиция спектакля «Ромео и Джульетта»,  
постановка «Театра на Спасской»

На фотографиях вступительной части: виды старой Вятки





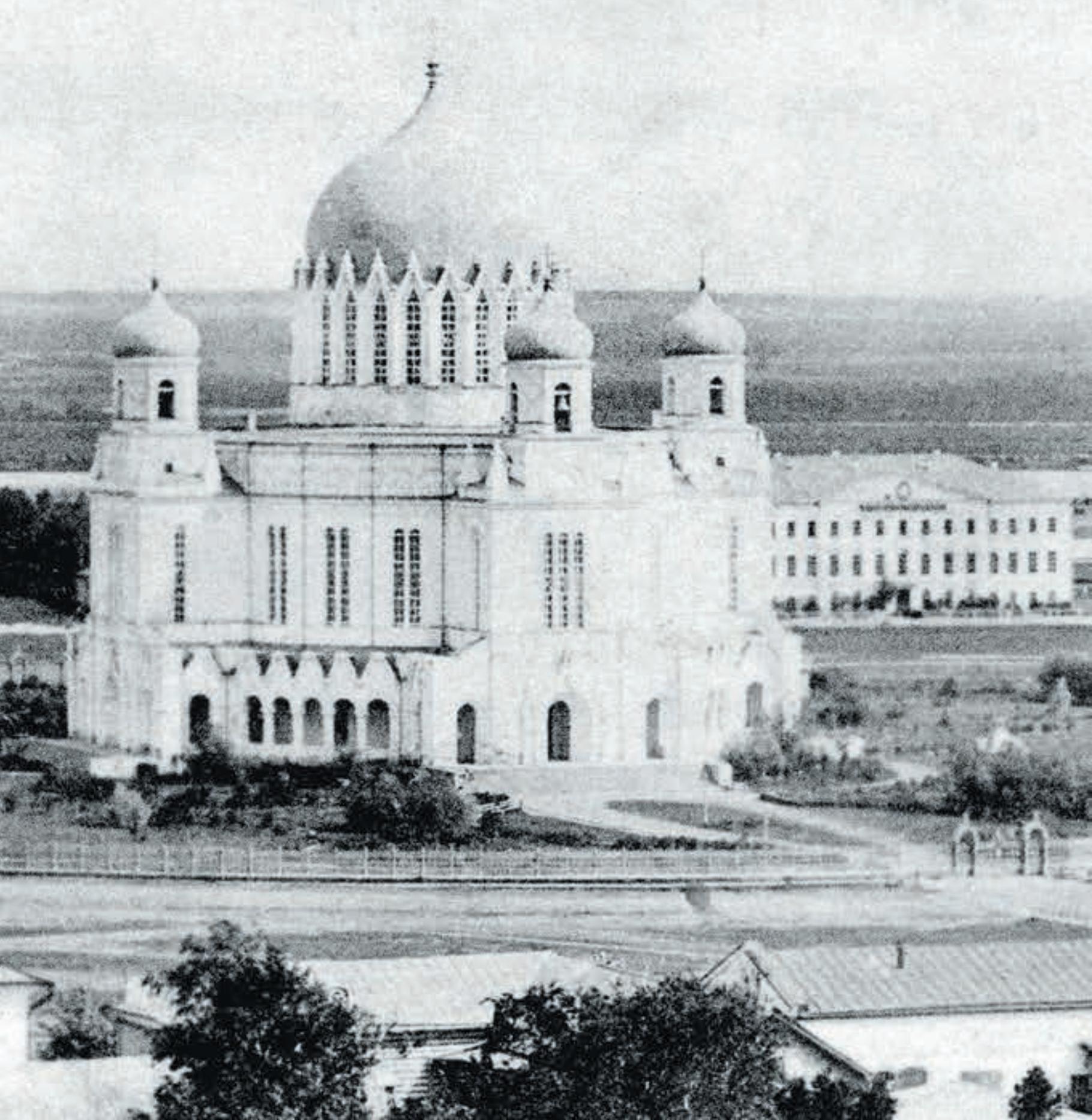






ВЯТКА.—VIATKA. № 6.

Александро-Невскій соборъ.—La cathédrale d'Alexandre Nevsky.







Вятка.—Viatka. № 24.  
Казанская улица.—Rue Kasanskaya.







Александр Кашников



Нина Ярцева



Анна Касперсен

История в  
ДРОВСКИЙ Т

ОИЯ  
ВСИ

Иван Шиткин



Раиса Манихина  
Елена Шагалова



Маргарита Юдникова



Людмила Литвинова



Ольга Чалова



История в лицах  
Кировский ТЮЗ

## КИРОВСКИЙ ТЮЗ – «ТЕАТР НА СПАССКОЙ»

**Елена Михайловна Долгина,**  
заслуженный деятель искусств России, режиссёр Кировского ТЮЗа с 1971-го по 1979 г.

- 25 «Первая русская провинция»: знакомство с Вяткой
- 32 Легендарные спектакли. А.Пушкин «Сказка о царе Салтане»
- 42 Новая школа. Репертуарный лист режиссёра



**Алексей Владимирович Бородин,**  
народный артист России, главный режиссёр театра с 1973-го по 1980 г.

- 46 В.Розов «В поисках радости». Спектакль-камертон
- 48 «Золото воспоминаний»: моя творческая родина
- 62 Легендарные спектакли. Н.Гоголь «Ревизор»
- 74 Народная артистка России Ольга Алексеевна Симонова: «Ремарки к «Линии жизни»
- 80 Заслуженный деятель искусств России Владимир Георгиевич Урин: мои первые университеты



**Станислав Бенедиктович Бенедиктов,**  
народный художник России, главный художник Кировского ТЮЗа с 1973-го по 1984 г.

- 82 «Свободная сцена»: о творческих удачах, радости общения и счастья работы в Вятке
- 90 Легендарные спектакли. Т.Саркисова, П.Фоменко (по Я.Корчаку) «Король Матиуш I»



**Александр Павлович Клоков,**  
народный артист России, главный режиссёр «Театра на Спасской» с 1980-го по 2004 г.

**102** «Время в театре спрессовано». Монолог главного режиссёра

**134** Легендарные спектакли.  
П.Шеффер «Эквус»



**144** Театр начинается с вешалки

**152** Звукотехническая революция

**156** Трижды «Снежная королева»: история одной постановки

**164** Новые технические возможности: спектакль «Без\_дна»



## КИРОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ.С.М.КИРОВА

**174** Театральные интерьеры

**180** Техническое оснащение. Звукосодержание спектакля



## КИРОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ ТЕАТР КУКОЛ ИМ.А.Н.АФАНАСЬЕВА

**188** «До начала 30 минут»: прогулка по театру

**198** «Миниатюрное искусство»: технические особенности театра кукол







---

КИРОВСКИЙ ТЮЗ –  
«ТЕАТР НА СПАССКОЙ»





УДЯКОВСКИЙ ТОРГОВЫЙ СОЛ

МЪНО

1033

ТЕАТР им. СТАВРОПОЛЬСКОГО



ТЕАТР им. СТАВРОПОЛЬСКОГО  
ОТКРЫТИЕ  
20 СЕНТЯБРЯ  
78 СЕЗОН  
2013/2014

РЕПЕРТУАР  
СЕНТЯБРЬ  
2013

Дата	Время	Название спектакля	Адрес
01.09.13	19.00	НАД КУКУШКИНЫМ ГНЕЗДОМ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
02.09.13	19.00	СОКРОВИЩА ЛЕСНЫХ ЗЕЛЮВ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
03.09.13	19.00	ВИДИМАЯ СТОРОНА ЖИЗНИ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
04.09.13	19.00	КОШКИН ДОМ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
05.09.13	17.00	МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
07.09.13	19.00	ТВИЦА	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
08.09.13	17.00	КОШКИН ДОМ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
09.09.13	19.00	ПУТЬ НА ЛЮБВИ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО
10.09.13	19.00	БЕДОРИНО ГОРЕ	С. СТАВРОПОЛЬСКОГО

78



# Долгина Елена Михайловна

## БАНАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

**К**ак я оказалась в Кировском ТЮЗе – история очень банальная. 1971 год. Я выпускница ГИТИСа, самого лучшего педагога на свете – Марии Осиповны Кнебель. Муж моей подруги – драматург Лев Устинов – дружил с режиссёром Минским (в то время главным режиссёром Кировского ТЮЗа), и меня сосватали в этот театр по блату, потому что в то время Министерство культуры женщин-режиссёров не жаловало. В 1969 году я поставила свой дипломный спектакль «Пеппи Длинныйчулок» в Горьковском ТЮЗе, спектакль имел успех, была кафедра, лаборатория во главе с Марией Осиповной, и меня, что называется, благословили.

## ПИЩА ДЛЯ РАЗМЫШЛЕНИЙ

Я приезжаю в Киров, никого не знаю, меня селят в гостиницу «Центральная» – рядом с ТЮЗОм, я захожу в гастроном и у меня теряется сознание: такое я увидела на полках изобилие. И подумала: всё, остаюсь! (Я ещё не знала тогда, что Киров был закрытым и очень богатым городом из-за военных заводов). Вятка вообще была первой русской провинцией, где я оказалась. Знала, что с этим городом связаны имена Салтыкова-Щедрина – он был сюда сослан, Александра Грина, который здесь родился и провёл детские годы.

...Иду гулять, захожу в Александровский парк, а там – бело-снежные ротонды, вид на реку – и так красиво, так светло, так хорошо... Я была просто очарована: чудные домики, белый-белый снег. В этом городе была гармония – и в людях, и в атмосфере, и в руководстве.

Что меня потрясло с самого начала в Кирове – и это сохранялось всё время моей работы там: чем больше я узнавала кировчан, тем больше понимала, что это такая чистота, такие открытые, приветливые люди, с которыми никогда до этого не встречалась. Ариадна Николаевна Закалата, Павел Алексеевич Зыков, Алексей Тарасович Закалата, Марина Дохматская, Валерина Миронова, Ира Драверт – это цвет Кирова. Там была какая-то особая интеллигенция. Такое было впечатление, что в Киров приехали самые живые, отзывчивые и чуткие люди. Киров, Вятка – город ссыльных: сюда ссылали интеллигенцию,

■ Елена Михайловна Долгина



■ Слева на странице: А.Линдгрэн «Пеппи Длинныйчулок», 1976 г.  
Пеппи – Т.Томашевская, Анника – В.Казаковцева, Томми – А.Свинцов



поляков – отсюда так много было здесь благородства, культуры и, конечно, какое-то время всё это одухотворяло город. Могу сказать, что всё, что касается сегодняшнего Кирова – это совсем другое. Я приезжала в Киров и видела, какой этот город сейчас. По дороге в ТЮЗ спросила водителя автобуса: а почему везде так темно? Он ответил: выпадет снег – станет светлее. Я вышла на улицу – там темень...

### ИСТОРИЧЕСКАЯ ВСТРЕЧА

И вот я начинаю работать в Кировском ТЮЗе под руководством Евгения Минского, который на моей первой премьере сказал: я ненавижу очередных режиссёров. Начало было непростое.

Прошло два года. Вдруг я узнаю, что Минский уезжает в драматический театр в Липецк, и вспоминаю свою недавнюю встречу в Москве: когда шла в ГИТИС, у центрального телеграфа встретила Лёшу Бородин (мы были знакомы, он учился на два года старше меня). Он сказал, что преподаёт в ГИТИСе. Узнав, что я работаю в театре, Лёша вздохнул: какая ты счастливая!..

Вспомнив об этом разговоре, я еду в Москву, в ГИТИС к Бородину, затем в Министерство культуры, говорю, что есть хорошая кандидатура на пост главного режиссёра Кировского ТЮЗа – Алексей Бородин. Посовещавшись пятнадцать минут, в министерстве мне ответили: приводи!

Это всё сказка, конечно. Я возвратилась в Киров, и вскоре мне звонит Бородин и говорит: всё, меня назначили, я приезжаю.





- Вверху:  
Н.Думбадзе «Не беспокойся, мама!»,  
1972 г. Дядя Вано – Н.Волохов,  
тётя Сашико – Р.Манихина,  
Теймураз Джакели – В.Бирюков
- Слева вверху:  
А.Линдгрен «Пеппи Длинныйчулок»  
Блом – В.Цымбал, Громила Карл –  
Ю.Рубцов
- Слева внизу:  
М.Рехельс (по А.Дюма)  
«Три мушкетёра», 1974 г.  
Сцена из спектакля,  
д'Артаньян – Л.Ленц

■ А.Яковлев «Мой красный велосипед», 1974 г.  
Элина – С.Видякина, Лёлик – Н.Мотов,  
Толик – С.Колесников



## ПОСТЕПЕННО-ПОСТЕПЕННО-ПОСТЕПЕННО

Приняли Бородина в Кирове непросто. Театр сразу почти никого не принимает, да и критика вначале отнеслась к нему настороженно: и что?.. Это была моя кандидатура и мой друг, и я ругалась с этими критиками и очень переживала. А потом постепенно-постепенно-постепенно – отношение изменилось. В театре было много актёрских вакансий: честь и слава Бородину – он собрал потрясающую труппу. Первый его спектакль «В поисках радости» Розова. Это был хороший психологический театр. И чем дальше – тем больше Кировский ТЮЗ стал набирать силы, становясь настоящим центром театральной жизни страны. Мы только успевали принимать гостей: московскую прессу, критиков, лаборатории, кафедры. К нам приезжали все, потому что это был самый энергетически положительный ТЮЗ. Как кировчане принимали этих бесконечных гостей, какие устраивали чаепития после каждой премьеры в фойе, какие были капустники! Когда я уезжала в Москву – для меня сочинили стихи, где зарифмовали все поставленные мною спектакли. Такое могло быть только в Кировском ТЮЗе. Но вы должны понять: вспоминаешь всегда самое лучшее, самое светлое. А было всё – и ссоры, и драки... Но это театр – другого не бывает.

## РУКОВОДСТВО

Я никогда не слышала и не думала, что может быть такое руководство, какое было в Кирове. Была даже знаменитая при- сказка: «Приходит начальник управления культуры на приём спектакля и сочиняет стихи:

■ «Мой красный велосипед». В. Колесников (Толик) и Н. Мотов (Лёлик)



■ Е. Долгина и А. Бородин на творческой встрече в пионерском лагере «Берёзка»

Наш Лёша Бородин – он у нас один!

Наша Лена Долгина – тоже у нас одна!»

Это была изумительная атмосфера. Руководство, понимая, что они некомпетентны в профессиональном смысле в вопросах театра, никогда не вмешивались в творческие процессы, наоборот: очень нас поддерживали, заботились о нас, давали квартиры. Мы общались с ними на равных, попросту.

## ФАНТАСТИЧЕСКОЕ СОЕДИНЕНИЕ

Это был вообще расцвет кировского театра. В «драме» ставили Валерий Ланской, Владимир Портнов. В «куклах» – Михаил Супонин, Вадим Афанасьев. Такая театральная мекка, когда все три театра работали прекрасно, и мы – режиссёры Кирова – все очень дружили, общались.

■ А. Корин «Баллада о второгоднике», 1973 г.  
Сергей – В. Стрижак, Дормидонт – В. Цымбал





■ Мария Осиповна Кнебель, режиссёр, педагог, доктор искусствоведения, народная артистка РСФСР

Вскоре директором нашего ТЮЗа стал Владимир Урин – он к тому времени окончил учёбу в Ленинграде и успел отслужить в армии. Сначала Володя показывался актёром, но я сказала: я против. И он стал завтруппой, а через некоторое время – директором театра, да каким директором! Урин очень талантлив, он в интересах театра разрешал самые сложные ситуации. Володя – замечательный психолог. Какой он сегодня создал театр в Москве (Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко. – Ред.)! Я так им горжусь! Пришёл Бородин – пришёл Бенедиктов. Лёша и Стас работали вместе ещё со времён студенчества. Невероятно талантливые и невероятно работоспособные люди. Потрясающий главный режиссёр и великий художник. Я в основном ставила комедии, детские сказки – это всегда обожала. И получилось замечательное соединение: Урин – директор, Бородин – главный, а я – вторая. Осенью 1977 г. прошли фантастические гастролы в Москве. Нас обсуждали Анатолий Смелянский (он часто приезжал к нам в Киров), Юрий Рыбаков, Михаил Швыдкой. Это был успех. И так прошло семь лет какого-то невероятного счастья.

## ПЕТЛИ НА ОДНОЙ СПИЦЕ

Что такое атмосфера театра – я расскажу. Татьяна Сельвинская, прекрасный художник, приезжала из Москвы и оформляла у нас спектакли (Стас Бенедиктов был её ученик, он и пригласил Тату в Киров).

Бородин ставил «Бумбараш», а Тата придумала костюмы – вязанные кофты-кольчужки. И вот надо было прийти в это время в Кировский ТЮЗ, когда весь театр – от уборщиц до ведущих артистов – в перерывах между репетициями все сидели и вязали эти костюмы!.. Такого не бывает. Это называется атмосфера театра.

И был фантастический мастер дядя Гриша. В своей столярной мастерской он один делал все декорации. О таких людях книги надо писать. Сейчас это делают двадцать человек, и ничего никогда не успевается.

Это было такое ощущение единения и бескорыстия. Про какие деньги мы там говорили! О чём мы вообще думали, кроме театра!

## МОИ СПЕКТАКЛИ

90% спектаклей я делала детских, потому что мне это близко. Если говорить о работах, которыми я могу гордиться – это «Тили-тили-тесто», «Дождь лил как из ведра», «Три мушкетёра», «В гостях у донны Анны», «Сказка о царе Салтане».

В 1978 году мы возили «Салтана» в Москву на Всероссийский смотр пушкинских спектаклей и получили тогда диплом победителя. У спектакля была долгая жизнь, в 1984 году меня пригласили в Киров на 10-летний юбилей постановки, у меня сохранилась афиша с автографами и пожеланиями.

Как родилась идея соединить мотивы дымковской игрушки с пушкинской сказкой – не помню. Да как вообще это рождается?.. Но когда мы содержание сказки перенесли на вятскую землю, её колорит, то всё это стало иметь смысл Вятки, стало всем понятно и близко. В музыкальном оформлении тоже был использован местный фольклор – вятские песни. Спектакль стал визитной карточкой города, его культуры.

Мой любимый педагог Мария Осиповна Кнебель в один из своих приездов в Киров подписала мне программку: «Леночка, как я рада, что вы стали замечательным режиссёром!» Мария Осиповна – это моя любовь на всю жизнь, это Божья встреча, это чудо.

## БЕЖИШЬ В ТЕАТР

Театр-дом – это ещё идея Станиславского, и он или есть, или его нет, и тогда – склоки, интриги. Вот когда все вяжут, когда день тебя в театре нет – и ты бежишь скорее: как это меня день в театре не было! – только тогда это можно назвать Домом.

Бородин умеет создавать театр-дом.

Я вижу, как сегодня везде насаждается совок и время театральное страшное – идёт разрушение повсеместно. А наш Киров в 70-е годы – это столько светлых человеческих отношений, столько добра! Счастливое время!.. Вятские мы – народ хватский!

УПРАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРЫ КИРОВСКОГО ОБЛИСПОЛКОМА

ЛАУРЕАТ ПРЕМИИ  
КИРОВСКИЙ

ЛЕНИНСКОГО КОМСОМОЛА  
ОБЛАСТНОЙ

**ТЕАТР**  
МОЛОДОГО ЗРИТЕЛЯ

ИМЕНИ Н. ОСТРОВСКОГО

1974 - 29/IV - 1984  
10 лет

Александр Сергеевич Пушкин  
Е. М. Долгина

ВАНЯ

*Пусть ничья  
рука  
наша  
как  
до  
Тоска  
"Салтан"*  
*будет  
лес  
разострой  
Салтан"*  
*деятельность  
Ваня*  
*са. Долгин*

*Пусть будет...*

# СКАЗКА О ЦАРЕ САЛТАНЕ

Инсценировка в двух действиях Б. Зона

Режиссер Е. М. ДОЛГИНА

Художник А. И. АБРАМОВ

Художник по возобновлению О. В. КУЛАГИНА

Музыка К. И. ЛЕБЕДЕВА

с использованием народных песен

Кировской области

Балетмейстер А. Д. ИСУПОВ

Консультант по костюмам —

лауреат Государственной премии им. Репина З. В. ПЕНКИНА

*Пусть все свои песни и песни  
дети знают и знают вместе с вами!*  
*из сборника Пушкин*

В спектакле заняты: засл. арт. РСФСР О. А. Симонова, В. А. Бурмистров, Е. А. Вотрогова,  
Л. Ф. Горелова, Г. В. Иванов, А. П. Иванова, Л. В. Исупова, В. А. Ишин, В. М. Назанов-  
цева, Т. В. Напитонова, Т. Б. Нонорина, А. В. Номаров, Т. Д. Махнева, Ю. С. Рубцов,  
А. В. Свинцов, Н. В. Савосько, Т. Б. Томашевская, М. Ю. Угаров, В. Б. Цымбал, И. Б. Чуланов,  
Т. Г. Шляхтина, Н. Б. Ярлыкова.

*Вот  
сказка  
пусть  
дети  
знают  
и  
знают  
вместе  
с  
вами!*

*Вот  
костюм  
Салтан*

**В** 1977 году, к празднованию 175-летия со дня рождения Александра Сергеевича Пушкина, в театре приняли решение ставить «Сказку о царе Салтане». Елена Михайловна, заземляя материал на местную почву, сказала: «Это должна быть вятская история, а раз в Вятке есть дымка – ею и надо украшать спектакль».

По мотивам именно вятской игрушки были созданы костюмы и оформление спектакля (художник Алексей Абрамов, консультант – дымковская мастерица Зоя Васильевна Пенкина). Музыкальным обрамлением пушкинского текста стали вятские шуточные, лирические и хороводные песни под живой аккомпанемент фортепиано, балалаек и домр (музыкальное оформление – Константин Лебедев).





**Сказка  
о царе Салтане,**

**о его сыне -**

**славном и могучем богатыре  
князе Гвидоне Салтановиче и**

**о прекрасной царевне**

**Тебеди**



■ «Три девицы под окном пряли поздно вечерком...»



■ «...Сына Бог им дал в аршин...»  
Царица – О. Симонова

## семейные ценности

На первой репетиции Долгина сразу обозначила сверхзадачу спектакля. Пушкин написал «Салтана» в Михайловском, когда был отрезан холерой от своей ненаглядной Натали, и сказка стала его стремлением соединить семью. Светлую пушкинскую историю играли про него – герои переживали всё, что переживал автор: он мечтал быть вместе со своими родными – и персонажи хотели того же: одни мешали, другие, преодолевая препятствия, стремились к воссоединению. Спектакль репетировали этюдным методом (школа М.И.Кнебель).

## на этюдах

Этюды – это совместное творчество, когда основные положения задаёт режиссёр, всё остальное становится пространством для собственных актёрских поисков. Чтобы найти зерно роли, актёр знакомится со своим персонажем, воссоздавая его психологический портрет, отгадывая его у автора – это требует более внимательного вчитывания в текст и проникновения в суть происходящего. В результате всё – и образы, и характеры, и конфликты – становится глубже, полнокровнее, острее, правдивее. Из предлагаемых обстоятельств пьесы воссоздавали полную картину событий – и тех, что предвосхищали фабулу истории, и тех, что будут происходить после. Этюдным методом искалось то, что является невидимым: о чём не говорится, но что подразумевается. Актёры нарабатывали свои ощущения, отношения с персонажем, чтобы выйти на текст Пушкина и встретиться в своём герое с автором. Отправным пунктом поисков были сама сказка, речь героев. Постепенно этюды складывались в картины, и в результате оказалось, что айсберг спектакля будет виден зрителю лишь на треть.

## вдруг как в сказке

Спектакль, ярко украшенный, в духе народного игрища, был замешан замечательно. Весь текст – как пёстрое лоскутное одеяло – крепко простегали событиями и реакциями на происходящее, и случилось чудо театра: известные пушкинские стихи – такие родные и знакомые – интриговали! Картины сменяли

друг друга – это была сказочная, но в то же время очень настоящая, житейская, почти детективная история про живых людей – влюбляющихся, завидующих, веселящихся, страдающих...

Русским народным инструментам вторил ансамбль актёрский, сложенный из ярких индивидуальных работ. Актёры буквально наслаждались своим пребыванием на сцене. В водовороте сказочных событий каждое становилось неожиданностью, состоянием «вдруг» – в таких условиях было очень интересно существовать, всё это не давало застаиваться игре, костенеть – и всякий следующий спектакль был не похож на предыдущий.

### три девицы под окном...

Известный зачин: «Три девицы под окном пряли поздно вечерком» сразу давал массу поводов для этюдов. Актрисы должны были договориться, кто они: сёстры – или есть падчерица, живут они мирно – или враждуют, как они оказались в избе... В зависимости от ответов и строилась сцена.

В этюд обязательно должна входить правда физических действий – это последнее открытие Станиславского, и актрисы учились пряхть, а не делать вид, что прядут, иначе всё было бы не по-настоящему. При отсутствии прялок и шерсти весь ритуал прядения сохранялся. И возникали новые вопросы: кто это делает лучше, кто – хуже? Процесс требовал много сил и внимания к тому, чтобы тянуть шерсть, скручивать её в нитку, следить за веретеном – при этом шёл разговор, происходили события, и в них тоже надо было участвовать, всё время вести диалог с партнёром – и так постоянно, от сцены к сцене. Но актёры признавались, что все эти трудности не пугали, а только добавляли интереса к работе.

Осмысления требовала даже самая незначительная на первый взгляд деталь. Этюды будили фантазию, каждый актёр становился соавтором судьбы и характера своего персонажа. Но, сочиняя и фантазируя, всегда шли от сути, памятуя, что всё есть у автора, и надо лишь внимательнее вчитаться.

Почему Салтан (Ленц) мечтает о наследнике? У Пушкина царь одинок, все надежды его остались позади, он ищет что-то такое, чего у него не случилось в жизни – это условие сказки. Соединив



■ «Родила царица в ночь не то сына, не то дочь...»  
Салтан – Л.Ленц, гонец – А.Ляпунов



все эти обстоятельства, Ленц вывел образ: царь Салтан – дряхлый старик! Симонова (царица), разрешая характер своей роли, в первой сцене – поскольку рядом с ней были две сестры, которых играли актрисы-травести – поняла, что её героиня – «дылда-переросток» – задалась в девках. О чём она может мечтать? О том, чего у неё нет – конечно, о ребёнке! Сёстры реагируют на её слова хохотом.

Салтан, только слышав слова третьей девицы, в которых было исполнение и его желаний, не вошёл – он буквально влетел в избушку! И возникал новый вопрос: как узнать поздним вечером в глухой избе, что это царь – и начинался процесс, кто вперёд узнает, кто как поймёт... Но вот узнали, кланяются – все по-разному, царь объявляет свою волю – и возникает новый вопрос: как реагировать на эту прихоть... – и далее по тексту, от вопроса к вопросу.

### **история государства российского**

Юмор возникал от сути происходящего. Салтан по статусу был царём – и на голове его красовалась корона, но в жизни он был чудачковатым стариком и потому носил домашние тапочки. Дряхлый и старый, он впадал в детство, и, как ребёнок дивился на каждое чудо, рассказываемое корабельщиками, но не мог собраться и поехать к Гвидону. Призрачность его власти возникла опять же из текста, ведь царствовать ему не дают – и кто? Все думали-гадали, кто она такая – сватья баба Бабариха? Из пушкинского текста можно построить биографию этой героини. Сватья – это степень родства. Бабариха приходится сватьей сёстрам царицы, значит, она родственница царя Салтана. А если вспомнить, почему комар-Гвидон не стал кусать её в глаз: «...но жалеет он очей старой бабушки своей» – то становится ясно, что Бабариха – бабушка Гвидона, и, соответственно, мать царя Салтана и свекровь царицы. Тогда многое становится понятным. Свекровь, недовольная выбором сына, пытается известить его



- Вверху: «Зажужжал он и как раз тётке сел на левый глаз...» Повариха – Л.Луколина, ткачиха – Л.Горелова, Бабариха – Н.Ярлыкова
- Внизу: «Я б для батюшки-царя родила богатыря...» Гвидон – В.Рулла

жену, действуя при этом заодно с завистливыми сёстрами невестки. Строя козни Салтану, стремясь отгородить сына от мира, от всего нового, она ждёт только одного – как бы он скорее умер, чтобы захватить власть в свои руки. Всё можно построить логически: она сама хочет стать царицей!

«Не иначе история государства Российского!..» – удивлялись вслед своим открытиям актёры на репетициях.

### **страстный и темпераментный**

Имя Салтан – явно восточного происхождения. Отсюда возник страстный и темпераментный, несмотря на возраст, Салтан (ведь не случайно у Пушкина Салтан в конце концов отправляется в путешествие к Гвидону лишь после того, как узнаёт о прекрасной царевне Лебеди). Отсюда же родилась и сцена встречи Салтана с царицей: увидев свою любимую жену, царь буквально подпрыгивает в воздухе – купцы едва успевают поймать разгорячённого старца! Салтан, несмотря на преклонный возраст – обнаруживал и силу, и страсть, и падал перед царицей на колени!..

### **увидала мужика – в обморок упала!**

Близость фольклору, яркие и ёмкие образы добавили постановке мотивы лубка. Корабельщики путешествуют, собственноручно держа над собой натянутый белый парус. Своего сына и царевну-Лебедь царица благословляла «дымковской» иконой. Дядька Черномор выводил из-за кулис тридцать три бутафорских богатыря. Море «волновали» девушки, раскачивая в руках декоративные волны, комаром стала детская игрушка на длинной проволоке, которую держал в руке Гвидон, ну а бойкая белочка совсем уж неожиданно запевала: «Во саду ли в огороде девушка гуляла, увидала мужика – в обморок упала!»

В сказке было много доброго юмора, её с удовольствием смотрели все: и дети, и взрослые, каждый понимая своё.

■ Вверху: «Да скажите: князь Гвидон шлёт царю-де свой поклон...» Корабельщики: В. Стрижак, А. Свинцов, Ю. Благовидов

■ Ведущие сказки

■ Внизу: «Белка песенки поёт да орешки всё грызёт». Белочка – Т. Томашевская





■ «Над главою их покорной  
Мать с иконой чудотворной  
Слёзы льёт и говорит:  
– Бог вас, дети, наградит»

Царевна Лебедь – Т. Литвиненко





### картина без рамки

Всегда интересно, когда актёр приходит на репетицию не «пустой», а с багажом – тогда все работают на спектакль, каждый привносит что-то своё. Одни предложения принимаются, другие – нет: режиссёр выступает рефери всех инициатив. На такой совместной работе коллектив объединяется, постановщик знакомится с органикой каждого актёра – в результате вся сумма усилий направляется на развитие спектакля.

Система поиска не закольцовывалась, она продолжалась в каждом новом спектакле – жила, развивалась и росла вместе с актёрами. На одной из репетиций Ленц-Салтан неожиданно весомо выделил ударением фразу «ждать царёва возвращенья для **законного** решенья» – и все вдруг осознали, что у Пушкина царство Салтана – это в первую очередь законное царство.

Живые нервы питали спектакль: всё происходившее на сцене проживалось здесь и сейчас. Этюдный метод – ген творческого долголетия – сделал постановку настоящей долгожительницей: «Салтан» царствовал в репертуаре театра целых пятнадцать лет!



## валютный спектакль

Сказка была показана на Всесоюзном фестивале пушкинских спектаклей, посвящённых юбилею поэта, и удостоена диплома Министерства культуры СССР и Всероссийского театрального общества.

Спектакль активно участвовал в гастрольной жизни театра, его возили в Иванов, Архангельск, Северодвинск, Ижевск, Ленинград, Москву. На гастролях в Москве зал был битком, приехало много иностранцев, за кулисы после спектакля пришли американцы и начали приглашать труппу на гастроли в Америку, повторяя: «Это же валютный спектакль!»



- Слева:  
«Князь не долго собирался,  
на царевне обвенчался».  
Царевна Лебедь – Т.Махнёва,  
Гвидон – В.Бурмистров
- Вверху:  
«Царь глядит – и узнаёт...  
В нём зыграло ретивое!»
- Справа:  
«Я там был; мёд, пиво пил...»



# Новая школа

*Как режиссёр формирует репертуар – это всегда загадка. Чаще в основе лежит импульс, идущий изнутри, эмоциональная реакция на прочитанное.*

*Заглавия, выбранные для постановок, становятся программой, идеологией, отправными точками для разговора со зрителем, и они во многом определяют художественный вкус, образованность, интеллигентность художника.*

## ЧИТАЙТЕ АВТОРА!

Елена Михайловна Долгина пришла в театр с огромным запасом знаний и большим желанием увлечь автором, она принесла в Кировский ТЮЗ новую школу – школу Марии Осиповны Кнебель: театр психологический, тонкий, интеллектуальный. «Научиться читать автора – повторяла Долгина, – в этом есть своя свобода». Классика глубока и безгранична, и надо уметь находить и раскрывать в её глубинах бесконечное множество идей и смыслов. Произведения должны звучать так, как написал автор, сохраняя ту последовательность событий, которая заложена автором. Вместе с тем надо делать пьесу живой, интересной современному зрителю, проживая события и наполняя их сегодняшним смыслом и содержанием. Классические произведения – гениальные лекала мироустройства, но они

■ В. Железников «Игра мотыльков», 1976 г.  
Елизавета Михайловна – Л. Луконина, Костя – А. Свинцов

останутся недвижимы, если не вдохнуть в эти сюжеты мысли и чаяния дня настоящего.

Эти принципы стали не только новой школой, но и новой шкалой подхода к работе.

## РЕПЕРТУАР

Первой постановкой Елены Михайловны Долгиной в Кировском ТЮЗе стал спектакль по повести Анатолия Алексина «Обратный адрес». Повесть рассказывает о семейной драме, когда в благополучной и показательной семье открывается тайна прошлых отношений отца. Алексин – автор юности, мастер откровенного и доверительного разговора с читателями, в его произведениях мир юных и мир взрослых неразделимы. Автор утверждает понятие взрослости не столько как возрастное, сколько как нравственное, определяемое не датой рождения, а поступками человека. «Обратный адрес» стал спектаклем очень интеллигентным, откровенным, это был психологический театр для подростков и родителей.

Вместе с Еленой Михайловной в театр пришли детские спектакли, сказки, которых всегда не хватало в репертуаре. «Приключения маленького Мука», «Золушка», «Кот в сапогах»,

■ «Игра мотыльков»  
Елизавета Михайловна – О. Симонова, судья – Б. Сорокин



■ Е.Шварц «Золушка», 1976 г.  
Золушка – Н.Пряник, Король – В.Цымбал



■ В.Оганесян на встрече с юными зрителями





- Вверху слева:  
Н.Кочубей (по В.Гуафу) «Приключения маленького Мука», 1972 г.  
Мук – Л.Горелова, мальчик-рассказчик – Е.Вотрогова
- Вверху справа:  
А.Кургатников «В гостях у Донны Анны», 1977 г.  
Донна Анна – О.Симонова, Маша Пронина – Т.Махнёва
- Внизу слева:  
А.Хмелик, М.Шатров «Дождь лил как из ведра», 1972 г.  
Белочка – С.Бирюкова, Миша Зайчиков – В.Попенков
- Внизу справа:  
В.Коростылёв, М.Львовский «Приключения Димки», 1972 г.  
Димка – Л.Горелова



«Пиргорой Вини-Пуха» – в каждой сказочной постановке искался ход, адекватный сказке – это были настоящие детские спектакли с чудесами и превращениями.

Театр познакомился с новой драматургией. Имена авторов говорят сами за себя. Они писали о детстве – эти интеллигенты с огромным чувством юмора: Зиновий Герд, Михаил Львовский, Александр Хмелик, Александр Корин...

В поэтическом названии «Балладе о второгоднике» была сделана заявка на героический эпос, но то, что главный положительный герой школьной пьесы оказывался второ-



годником – эти парадоксы и новые оценки были для театра непривычны.

Художник спектакля «Тили-тили-тесто» Татьяна Сельвинская, наложив на повествование свой образ прочитанного, поместила пьесу о первой школьной влюблённости в пространство сцены, чем-то напоминавшее аквариум, сделав историю ещё более «прозрачной» (да и чем школа – не аквариум?!). Прозрачный занавес «выдавал» актёрскую беготню перед началом. Елена Михайловна подсмотрела и очень точно передала жизненную ситуацию: в зале – неусидчивые, смешливые, озорные дети – и вот они видят, как артисты, играющие подростков, начинают в нетерпении выглядывать из-за занавеса, как это обычно бывает на школьных концертах – и все сразу узнавали себя и настраивались: сейчас на сцене будет про нас, про таких, как мы.

Пьеса рассказывала о школе, но на сцене не было парт.

С помощью многочисленных детских стульчиков, штрихами и деталями создавались разные места действия: класс, вокзал и даже кладбище – в сцене, когда главный герой представлял картину своих похорон.

Это был воздушный и трогательный спектакль о первой любви.

Для школьной комедии Хмелика и Шатрова «Дождь лил как из ведра» решение принёс режиссёр драматического театра Владимир Портнов, выступивший художником-постановщиком спектакля. Всю сцену заняла гора металлолома, в соревновании по сдаче которого участвовали школьники. В этой гряде металлолома были «спрятаны» судьбы мальчишек – главных

героев: их отношения и конфликты острыми краями цеплялись один за другой – и возникали ссоры. Но к финалу металлолом разбирали, и на сцене воцарялись гармония и порядок, побеждала любовь – как и в отношениях героев. В спектакле были замечательные пародийные эпизоды. Героиня актрисы Светланы Бирюковой – советская школьница – в одной из сцен очень серьёзно произносила: «Никто не думает о государстве, только я думаю о государстве!» Серьёзное содержание, рассказанное с юмором Хмелика, превращалось из поучительного в увлекательную интересную историю.

С появлением названий детских спектаклей репертуар театра «оттаял». Главными действующими лицами на сцене стали школьники, и они решали вопросы, которые волновали всех подростков, и попадали в ситуации, которые случались во всех школах и классах. Это был живой психологический театр – умный, тонкий, интересный, близкий всем сидящим в зале и в то же время – по законам искусства – всегда существующий немного над реальной жизнью и бытовой ситуацией.

Елена Михайловна хорошо знала и понимала психологию детей и требования школьного театра и щедро тратила свой режиссёрский дар, создавая радостный и трогательный, озорной и серьёзный мир уроков и перемен.

■ Елена Михайловна Долгина  
Заслуженный деятель искусств России, помощник художественного  
руководителя РАМТа по творческим вопросам, доцент кафедры  
мастерства актёра ГИТИС





■ Алексей Владимирович Бородин

ОБМАН  
РЕВИЗОР  
БУМРАЖИ  
ЖИЗНЬ  
МОЛОДАЯ  
ДВАДЦАТЬ  
РОДИТЕЛЬСКАЯ  
СУРОВО

# Сорокин

Алексей Владимирович

## Спектакль — камертон

**В** 1973 году Кировский ТЮЗ возглавил молодой режиссёр, выпускник ГИТИСа (курс А.Завадского) Алексей Владимирович Бородин.

На первом собрании труппы он сразу заявил, что театр юного зрителя – это прежде всего спектакли для детей и юношества, и он будет ставить именно такой репертуар. Это, между прочим, насторожило. Театр под управлением Евгения Минского осваивал масштабные постановки, и актёрам, игравшим маститую и весомую классику, такое заявление показалось странным: репертуар для детей и юношества – чего там играть? Каждый спектакль Минского – «Гамлет», «Беспреданница», «Олеко Дундич», «Виндзорские проказницы» – был событием. Да, режиссёра ТЮЗа часто обвиняли в «овзрослении» репертуара, но актёрам – взрослым людям, состоявшимся в профессии, такой репертуар был интересен и им как раз было хорошо. Минский много придумывал сам, это был яркий представитель зарождавшейся в те годы авторской режиссуры, его эпические полотна захватывали всё сценическое пространство. И вот начались репетиции Бородина, на которых главным режиссёрским словом стало «чуть-чуть»: «Вот это не надо, здесь по интонации чуть-чуть» – это было очень непривычно. Театральность, выразительность в режиссуре Минского была определяющей краской, эмоции форсировались – того требовала режиссёрская концепция, а тут вдруг – «чуть-чуть»...

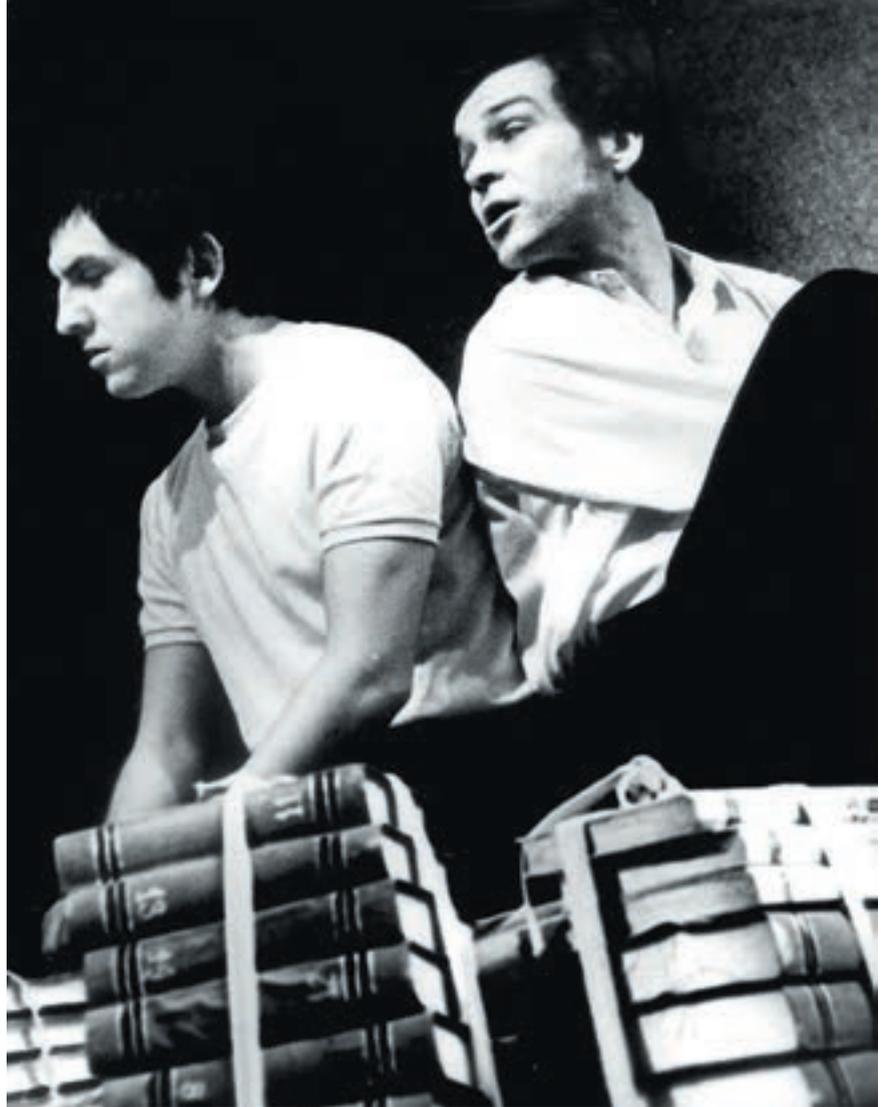
### «В ПОИСКАХ РАДОСТИ»

Для своей первой постановки в Кировском ТЮЗе Алексей Владимирович выбрал пьесу Виктора Розова «В поисках радости». Спектакль шёл на авансцене: пространство ограничивала нагромождённая мебель, стоявшая обратной стороной. За круглым столом собиралась большая семья. Всё было максимально приближено к зрителю, чтобы ничего не «играть», а действительно проживать все обстоятельства пьесы. Название «В поисках радости» определило основную линию спектакля: это был действительно поиск, одновременно школа и настрой всего коллектива театра на вещи, которые должны быть первоначальными: предельная органика и внимание. Рождалось новое психофизическое самочувствие. Запретным стало слово «как». Это была другая затрата энергии – внутренняя, а не внешняя. В предлагаемых обстоятельствах каждому нужно было нажать, найти в себе – ассоциативно, из собственного опыта – линию поведения и реакции на происходящие события. Оказалось, что это очень интересно, ведь когда играешь на органике – ты всё время открыт для общения. Действия каждого – это реальные действия, а не их обозначение. Сорокин в роли Гены действительно должен был играть на аккордеоне (и учился этому), накрывавшая на стол мама (Симонова) должна была действительно накрывать на стол, заботясь о каждом члене семьи, а не машинально расставлять чашки. Спектакль репетировался подробнее: значимой становилась

каждая мелочь. Физическая правда действий усложняла существование актёров на сцене, но она втягивала их в эти обстоятельства, рождала правду самочувствия, ощущений, переживаний. Близость к залу, предельная органика и психологизм – для зрителей эта новая «музыка» спектакля тоже была непривычной: на сцене отсутствовала как таковая внешняя театрализация, всё было как будто скромно и тихо, но это заставляло невольно всматриваться и вслушиваться (тоже искать!), проникало в сердце каждого, втягивало в атмосферу спектакля: зритель начинал видеть и слышать.

Бородин искал, на чём можно было объединить коллектив, начать с ним работать – на том самом первом, что обязательно должно быть потом, в других спектаклях – на органике и естественности. Пьеса «В поисках радости» давала возможность поискать точки соприкосновения, узнать друг друга. Начало было достаточно скромное, «негромкое», но – безошибочно точное. «В поисках радости» стал стилиобразующим спектаклем театра Бородина. Кроме того, постановка явилась большим событием в труппе. Новый художественный опыт оказался показательным для атмосферы, которую начал создавать Бородин в театре, когда весь коллектив очутился «за круглым столом». ТЮЗ входил в новую полосу своей биографии. Очень бережно, неторопливо и внимательно начинал строиться театр-дом. И всё время – на спектаклях, на репетициях, в цехах и коридорах театра – стало возникать это, самое главное: мы все тут вместе живём и вместе за всё отвечаем – и постепенно это входило в сознание каждого.

■ В.Розов «В поисках радости», 1973 г. Олег – В.Цымбал, Гена – Б.Сорокин



■ «В поисках радости». Лапшин – Н.Волохов, Таня – С.Видякина, Фёдор – Л.Ленц, Клавдия Васильевна – О.Симонова, Гена – Б.Сорокин



## Золото воспоминаний

Этот дом на углу улиц Дрелевского и Ленина настолько для меня родной и близкий, что я даже не могу вспомнить своего первого впечатления.

Я приехал в Киров летом, когда вся труппа театра была на гастролях. И хотя для меня всё было вновь – и город, и театр, но мне как-то сразу было там хорошо и органично. Я приехал работать и мне очень хотелось работать. Не помню ни одного момента, который был бы каким-то тормозом или препятствием в моей работе, в моём вхождении в театр, в коллектив. С тех времён и до настоящего времени у меня осталось это убеждение: если есть какие-то проблемы во взаимоотношениях, то это мои проблемы, это я виноват.

С труппой мы познакомились только осенью, я посмотрел

спектакли репертуара – одни мне понравились больше, другие – меньше. Но главное – я увидел и понял, что это был театр с историей, и это было очень важно, ведь театр, который не знает и не помнит своей истории, очень многое теряет. А здесь была эстафета и были «старички» – знаменитые артисты, которых любил весь город и которые занимали своё особое место – Николай Евгеньевич Волохов, Раиса Ивановна Манихина, Игорь Владимирович Баскаков. В их поведении не было никакой чванливости, «позы», это были чудесные люди. Вообще, в этом смысле кировчане очень отличались какой-то

своей органикой, естественностью, открытостью – это меня сразу подкупило. Я только знал, что в театре не так много молодёжи, занялся этим вопросом, и в ТЮЗ пришло новое поколение актёров: Витя Цымбал, Толя Свинцов, Владимир Колесников, Марина Карпичева, Боря Сорокин, Лёня Ленц, Света Видякина, Наташа Пряник, Володя Рулла. Это было очень интересное время: много работы, план (вполне разумный и по возможностям театра, и по потребностям города), который нужно было выполнять. Мы выпускали по семь спектаклей в год.

### ИДЕАЛЬНОЕ СОВПАДЕНИЕ

В Киров меня «привезла» Елена Михайловна Долгина – к тому времени она уже два года работала в Кировском ТЮЗе. Узнав, что главный режиссёр театра Евгений Минский уезжает, она меня как-то «вычислила» и позвала. По времени всё совпало идеально: я тогда преподавал в ГИТИСе, но

мечтал о самостоятельной режиссёрской работе, которую в Москве найти было трудно. В Министерстве культуры инициативу Елены Михайловны поддержали, и я очень быстро оказался в Кирове.

### «ОБНОВИЛИ В ТЮЗЕ МЕБЕЛЬ – ЕДЕТ ФЛОТ МАРИИ КНЕБЕЛЬ»

Поступив в Кировский ТЮЗ, я сразу же попал в тюзовское братство. Это была лаборатория театров для детей и юношества при Всероссийском театральном обществе, а вела эту лабораторию ни больше ни меньше – Мария Осиповна Кнебель! Я был последний, кого она приняла под своё крыло. Это была

потрясающая лаборатория, очень сильная, она проходила два-три раза в год. Мы собирались и, кроме того, что у нас были занятия, мы ещё ездили во все города: к Шапиро в Ригу, в Горький к Наравцевичу, к Корогодскому в Ленинград. На второй год моей работы в Кирове вся лаборатория приехала к нам: Мария Осиповна Кнебель, Зиновий Яковлевич Корогодский, Лев Додин, Владимир Кузьмин, Адольф Шапиро, Юрий Жигульский. Мы с Еленой Михайловной отчитывались, показывали свои спектакли. Атмосфера этих встреч всегда была невероятной. После спектаклей и обсуждений устраи-

вались чаепития, весёлые капустники: «Обновили в ТЮЗе мебель – едет флот Марии Кнебель. И белёные фасады их приезду очень рады...»

### БАТАГА, ГРУППА, КОМПАНИЯ, КОМАНДА

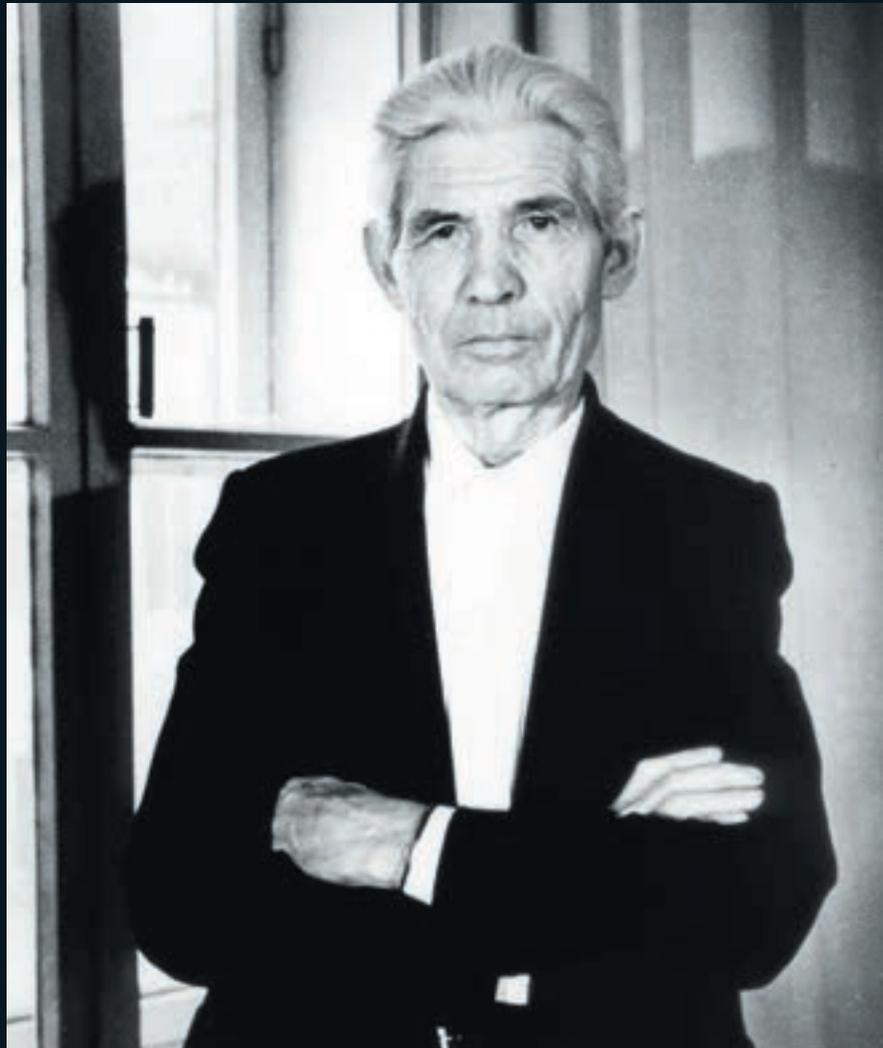
Театр был, конечно, бедный, но нас ничто не останавливало. Мы всё делали очень дружно, сплочённо, были преданы своему делу и театру, каждый совершал что-то невозможное, какие-то маленькие чудеса. Мы работали, не видя преград, причём ничего не делалось для кого-то, во всём была органика, это были какие-то одержимые люди, настоящие сподвижники. По моему приглашению в Кировский ТЮЗ приехал замечательный художник, мой друг Станислав Бенедиктов, с которым я познакомился ещё в ГИТИСе. Стас стал приезжать в Киров и все спектакли выпускал с нами. Художник он совершенно особенный, выдающийся, всегда работающий с полной самоотдачей.



■ Алексей Владимирович Бородин, народный артист РСФСР, профессор, художественный руководитель Российского академического молодёжного театра. С 1973-го по 1980 год – главный режиссёр Кировского ТЮЗа



■ Владимир Урин  
■ Станислав Бенедиктов



■ Григорий Шихалеев  
■ Леонид Зверев





■ М.Светлов «Двадцать лет спустя», 1974 г.  
Сцена из спектакля







■ Б. Брехт «Жизнь Галилея», 1974 г.  
Галилео Галилей – Б. Сорокин, Кардинал Барберини,  
папа Урбан VIII – В. Цымбал, кардинал Беллармин – И. Баскаков

Другим нашим чудесным везением стало то, что после окончания Ленинградского театрального института в Киров вернулся Владимир Урин. Первый год Володя работал в нашем театре заведующим труппой, но этот город так удивительно устроен, что люди здесь о себе очень быстро заявляют. В то время директор театра Геннадий Александрович Балыбердин уходил на повышение – управлять Кировским цирком (только построенным – цирки были в те времена модны), и на его место был назначен Владимир Урин. С Володей мы работали душа в душу и прошли, что называется, всю школу жизни.

А какой в театре был столяр дядя Гриша! Ветеран войны, уже пожилой человек, он один(!) делал все декорации! Я помню, как дядя Гриша сидел и «выговаривал» Стасу: ты вот придумываешь, а я тут должен делать!.. Но делал, и с какой изобретательностью, с какой любовью! Помню огромную деревянную декорацию весом в несколько тонн для спектакля «Молодая гвардия» – невозможно было поверить, что это сделал один человек!

Лёня Зверев – это вообще гигант! Совершенно неординарная личность, настоящий человек Театра, удивительный художник по свету – именно Художник!

Актриса Ольга Алексеевна Симонова была секретарём парткома театра. Все партсобрания начинались вопросами: чем мы можем помочь театру, что можем сделать для выпуска спектакля, кто какие обязательства по этому поводу возьмёт на себя?

Я всю жизнь пропагандирую понимание театра как некоего сообщества людей, какой-то ватаги, группы, компании, команды – и в Кировском ТЮЗе нам это удалось создать.

#### У РУЛЯ

В Смоленске, где я ставил свою преддипломную работу по пьесе Войновича «Два товарища», у меня был очень печальный опыт общения с обкомом. Получился открытый, весёлый спектакль, а меня обвинили в формализме, антисоветчине. Разгром постановки был страшный, сняли главного режиссёра и директора театра. Что они там творили!

А здесь, в Кирове, в руководстве работали люди большой культуры, с огромным уважением к нашему труду – это просто удивительно! Секретарём обкома партии был Юрий Григорьевич Карачаров, заведующим отделом пропаганды и агитации обкома КПСС Павел Алексеевич Зыков.

Однажды у нас в театре решили ставить рассказы Шукшина. Официально он запрещён не был, но относились к нему всегда настороженно, с опаской. Я отправился в обком к Зыкову спрашивать разрешения на постановку, и на мой вопрос Павел Алексеевич ответил: вы специалист, вы в этом лучше разбираетесь, вам и решать.

Начальником областного управления культуры работал замечательный человек Александр Дмитриевич Глушков. Его заместитель Ариадна Николаевна Закалата была нам как мать родная. В Кировском горкоме партии работал её муж Алексей Тарасович Закалата. Это были удивительные люди, которые не только не мешали нам – но всячески поддерживали наши творческие поиски!

## ТЕАТР-ДОМ

Чтобы создать театр, куда бы мы приходили как в дом, а не как в учреждение культуры, начинать нужно с контактов внутри коллектива, причём не только между актёрами, но и со всей постановочной, административной частью. Если единство между нами есть – значит, когда мы начнём готовить спектакль, у нас возникнет контакт. А потом, может быть, он возникнет в зале между зрителями, а затем – и это самое главное, ради чего театр и существует – установится связь между залом и сценой.

Во мне эта идея жила ещё со времён моей учёбы, моих мечтаний о театре – и до сих пор живёт во мне убеждение, что театр имеет смысл не просто развлекательный, не просто поучительный, а что это какое-то художественное место, куда могут прийти любые люди. Но только чтобы пришли они по собственному желанию, по собственному интересу – а интерес этот надо возбуждать и поддерживать. Не все знают, что театр может быть очень серьёзным местом, где можно много чего приобрести, много чему научиться – серьёзным не в плане занудства, а в плане ощущения жизни, всей её кровеносной системы – всё это люди могут почувствовать через театр, в театре.

## КУЛЬТПОХОДЫ

Основным принципом формирования зрительного зала в то время являлись культпоходы: дети приходили в театр классами и смотрели спектакль. Это была проблема всех детских театров. Я понял практически сразу, что надо немедленно, с первых шагов заниматься этим вопросом, и здесь мне очень помог Зиновий Яковлевич Корогодский. Я стал последователем его идей и был рад нашему знакомству и общению. Зиновий Яковлевич подробно разработал педагогическую часть, передал нам правила, по которым работала его методика, и мы стали всё это внедрять у себя.

Это была одна из наших основных задач – сломать понятие культпохода. В зале должно обязательно формироваться новое сообщество людей. Нет ничего хуже, когда в театр приходят классы, коллективы и устраивают посиделки – нет тогда живого настоящего театра, не может быть живого контакта сцены и зала, артистов и зрителей! Только когда ты пришёл в театр сознательно, а люди, которые окажутся рядом, будут тебе не знакомы – только тогда появится новая общность, и театр во всём своём величии будет иметь смысл.

Мы начали эту большую работу, и, надо сказать, что на это у меня уходила половина времени. Я был знаком практически с каждым директором школы в Кирове. Мы ездили на родительские собрания, выступали на школьных конференциях, устраивали встречи с артистами, водили экскурсии по театру. Заведующей педагогической частью у нас была Вера Сергеевна Фёдорова. Вспоминаю наши московские гастроли. Мы играли в Московском ТЮЗе. Пожилые капельдинерши, познакомившись с нами поближе, говорили: заберите у нас всю педагогическую часть (а у них она была очень большая) и отдайте нам одну вашу Веру Сергеевну! В театре у нас работал «Клуб отцов». Папы приходили с детьми, потом детей уводили на беседу отдельно, а мы разговаривали с главами семейств. Вот сидят в зале человек триста, самый настоящий рабочий класс, и мы беседовали с ними – рассказывали о театре, о наших спектаклях. Это стало всем очень интересно. Мы даже некоторые спектакли делали

■ А. Лорентс «Вестсайдская история», 1978 г.  
Сцена из спектакля: Анита – Н.Пряник, Бернардо – Л.Ленц





специально для родителей. Собирались, смотрели, а после спектакля обязательно разговаривали.

Мне казалось всё это очень важным. У нас была сверхидея: в театр должны приходить дети с родителями. И на третий-четвёртый год нашей работы мы достигли этого.

### УРОВЕНЬ

Ежедневная жизнь театра – помимо наших художеств, идей, взлётов – состоит из бесконечного количества труда, бесконечного количества дел – и так всё время. Без этого ничего никогда не будет. Дядя Гриша, мастеровой, инструментами делал из дерева чудеса – вот так же вкалывали и мы. Я считаю, что это очень похожие профессии и всегда говорю своим студентам и актёрам, что в театре нужны рабочие лошади, а вся эта показуха к нам не имеет никакого отношения. Можно позволить себе в отпуске неделю ничего не делать. Но заканчивается неделя – и голова уже начинает работать: что взять в новом сезоне, как роли распределить, как правильно, как неправильно. С самого начала я был уверен, что не буду делать просто так какие-то пьесы. Уже на второй год работы мы поставили «Жизнь Галилея» Брехта, позднее «Ревизора» Гоголя, «Вестсайдскую историю» Артура Лорентса. То же относилось к детским спектаклям: мы старались, чтобы и они были на определённом уровне. Спектакли Елены Михайловны Долгиной были любимы не только детьми, но и взрослыми! Во многом определяющую для нашего театра роль сыграл Станислав Бенедиктов, потому что уровень культуры театра, уровень художественного осмысления и преломления через

■ Сцена из спектакля: Бумбараш и Лёвка (Ю.Благовидов)

творчество зависят в большой степени от пространства, созданного художником.

Ещё очень важным, как мне кажется, был тот факт, что мы не чувствовали никакой оторванности от столиц – от Москвы в частности. Существовало Всероссийское театральное общество, и раз в год в театр приезжала большая группа критиков, приезжала надолго, смотрела все спектакли, подробнейшим образом обсуждала. Анатолий Миронович Смелянский (ректор Школы-студии МХАТ, доктор искусствоведения, профессор. – Ред.) в то время работал завлитом Горьковского ТЮЗа, он приезжал к нам два-три раза в год, читал лекции по вопросам современного театра, смотрел спектакли, обсуждал их. У нас не было ни малейшего комплекса, что мы в провинции.

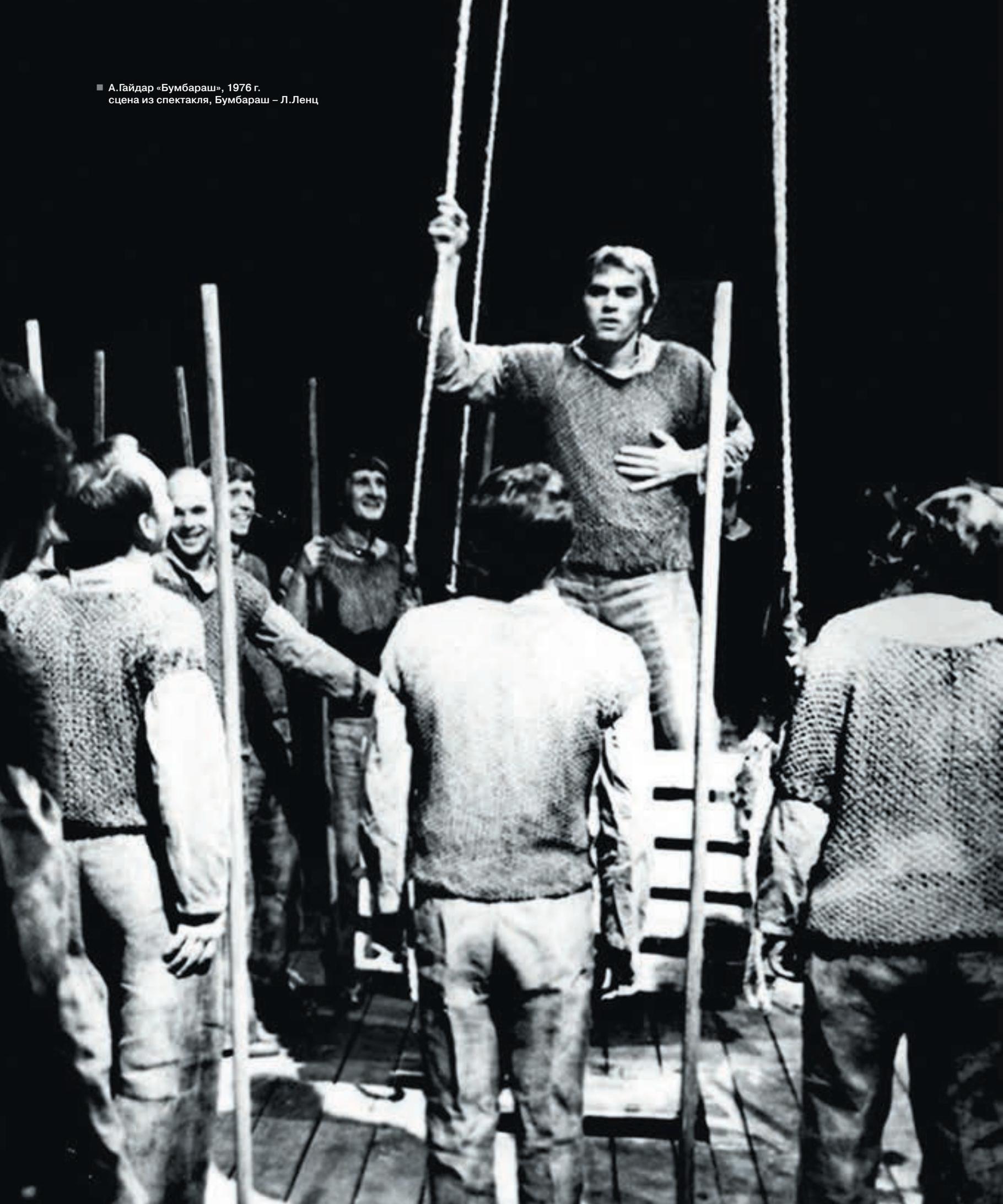
### КОНЕЦ ЭПОХИ

...И вот наступил этот довольно трудный момент. Всё имеет свои циклы в жизни, и было ощущение, что завершается очередной этап, хотя в действительности у нас в это время в театре был очень активный период: мы ставили спектакли, труппа была сильная, мы много ездили на гастроли. Мы так были дружны, что даже предстоящий Новый год решили встречать все вместе в театре.

До меня, конечно, доходили слухи, что ко мне приглядываются в Министерстве культуры. И когда мне предложили ехать в Москву и возглавить Центральный детский театр – я никак не мог от этого отказаться, потому что понимал, что перемены должны происходить – я это чувствовал. 28 декабря меня вызвали в Москву.



■ А.Гайдар «Бумбараш», 1976 г.  
сцена из спектакля, Бумбараш – Л.Ленц



■ «Бумбараш», финальная сцена.  
Художник спектакля – Т.Сельвинская







■ И. Шур, А. Лиханов «Письма к другу», 1975 г.  
Николай Островский – В. Рулла,  
Карась – Ю. Благовидов, Новиков – Б. Сорокин



■ Сцена из спектакля «Письма к другу». Рая (Н. Пряник)

У нас до такой степени был прекрасный коллектив, что даже в этом случае не было обид, и к моему отъезду все отнеслись с пониманием. Мы тогда репетировали «Синие кони на красной траве». Четвёртого января я приехал в Москву, меня представили труппе Центрального детского театра, а затем уехал обратно в Киров, сказав, что у меня обязательства. И вот мы репетировали спектакль, в котором все как-то выражались. И была какая-то такая атмосфера, что даже это получилось органично.

#### ПРИЗНАНИЕ

Киров для меня – родной город и Кировский ТЮЗ – родной театр. Я вспоминаю Вятку как свою творческую родину, ведь понятие модели театра, который я пытаюсь в течение многих лет делать здесь, в Москве – всё это было сформировано там и создано вьявь.

Когда я учился в ГИТИСе, ставил спектакли в Смоленске, в Орджоникидзе, но настоящая работа началась только в Кирове. Здесь пошла в школу моя дочка, родился мой сын, и он очень гордится, что его место рождения – Киров. Понятие этого города, совершенно для меня родного и совершенно прекрасного – осталось в сердце. Я приехал в Киров летом, когда он был весь зелёный (сейчас чуть другой, но это естественно), но больше всего я любил город зимой. Это что-то волшебное: сугробы, эти домики замечательные, река Вятка – как мы гуляли там с дочкой, всё это какое-то чудо, это счастье. Киров – это счастье моё. По существу, у меня много было после этого – интересного, настоящего, но самое какое-то сказочное время – не сладко сказочное, а связанное с делом, – это было, конечно, там – в Кирове.



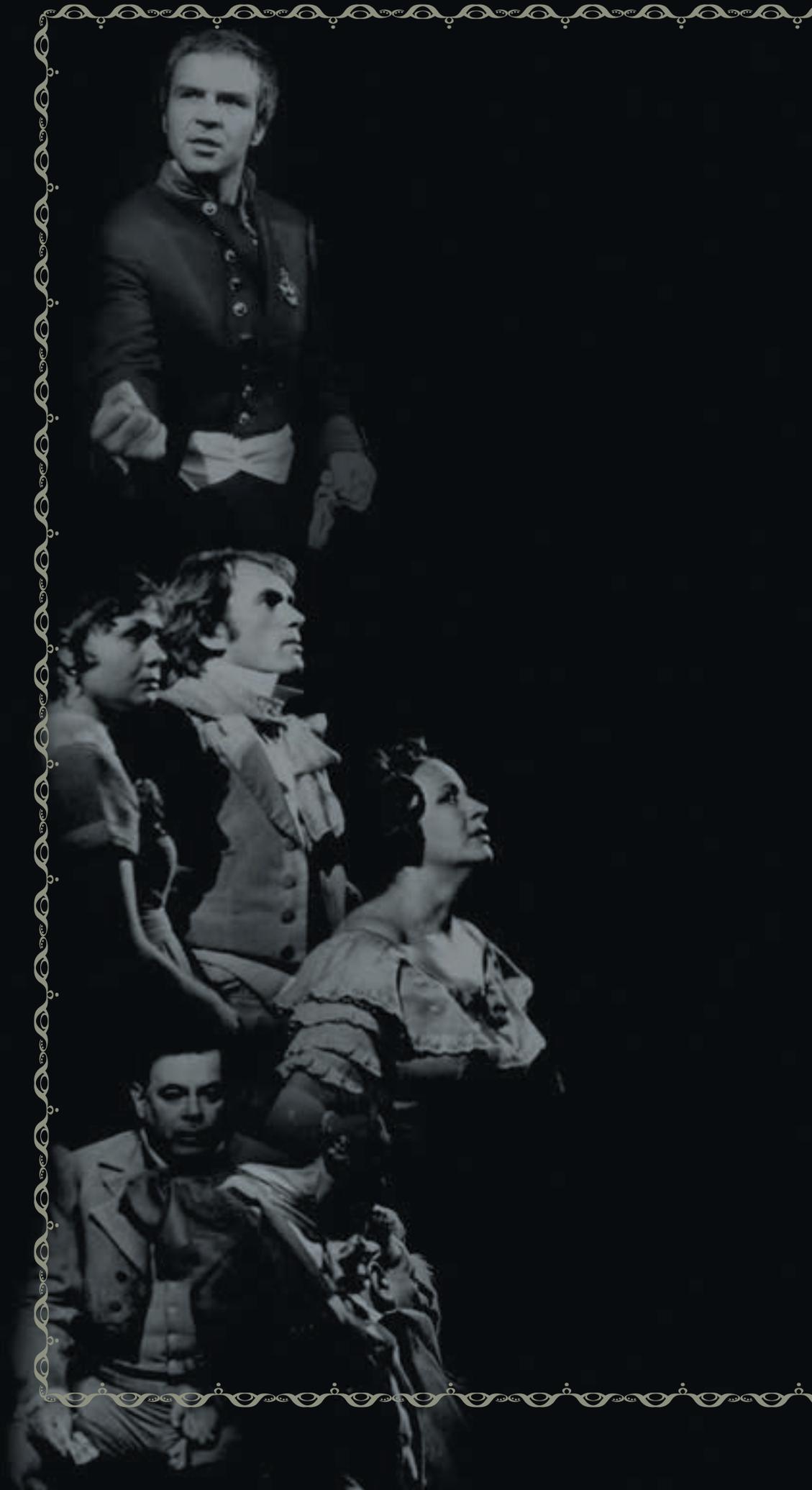
- Вверху слева: Ю.Олеша «Три толстяка», 1975 г.  
Повариха – засл.арт. РСФСР О.Симонова, первый толстяк – А.Свинцов,  
второй толстяк – Ю.Благовидов, третий толстяк – В.Колесников
- Вверху справа: А.Яковлев «Родительская суббота», 1979 г.
- Внизу: А.Алексин (по А.Фадееву) «Молодая гвардия», 1977 г.



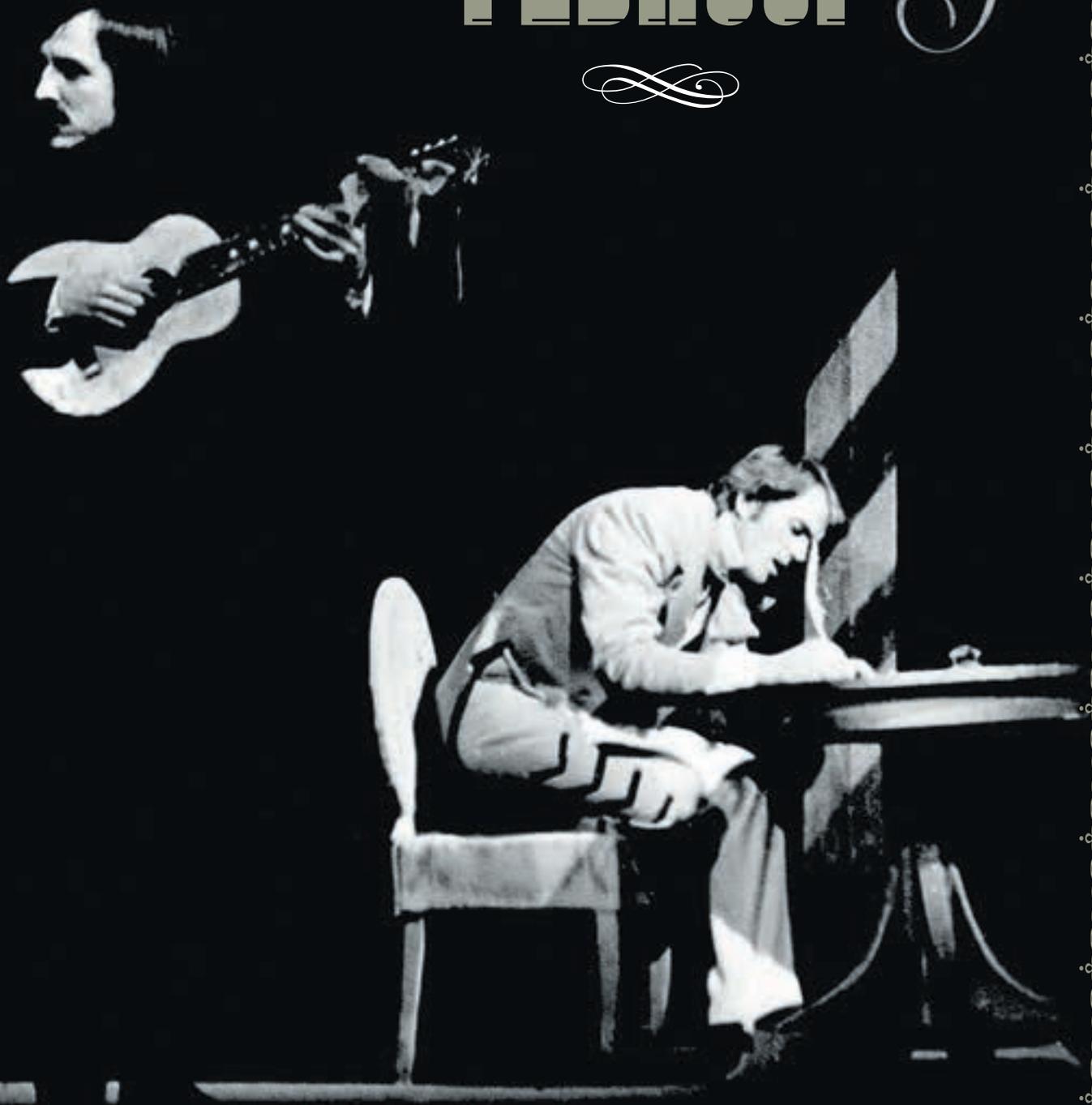
С

пектакль «Ревизор» выпускали после блистательных московских гастролей. Город с интересом ждал новой работы театра. Неожиданное «человеческое» прочтение Бородиным классической комедии Гоголя попало в нерв зрительного зала. Театралы вспоминают, как по окончании спектакля все растерянно задавали себе один и тот же вопрос: почему мы так сочувствуем?!..

■ Хлестаков – Л.Ленц, Осип – В.Цымбал



*А. В. Горюнов*  
**РЕВИЗОР**





- Городничий – Б.Сорокин, Бобчинский – И.Баскаков, чиновник – С.Жидяев
- Эскизы расписных гобеленов в зрительном зале, художник С.Бенедиктов



### ЧЕЛОВЕЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ



Очень часто герои Гоголя воспринимаются нами как некие карикатурные типажи, хотя на самом деле автор писал о типах людей, которые вечны (в особенности, если брать «Мёртвые души»). Мы определяем каждого персонажа вполне конкретно: это человек плохой или хороший, но у Гоголя в первую очередь это человек удивительный. Качества Коробочки может найти в себе любая женщина – и образ становится бесконечным.

Всё вышесказанное, по мнению Бородина, можно отнести и к комедии «Ревизор». Это история о живых людях, и рассказывать её необходимо от себя лично, проживая самому, наполняя текст ассоциативным и очень важным для тебя самого содержанием – тогда всё оживает, становится про «сегодня», про





«нас с вами». Неожиданное появление Хлестакова растревожило тихую провинциальную жизнь, и в этих обстоятельствах вскрывается вся человеческая суть – мечты людей, их устремления и желания.

«Ревизор» Бородин – это прежде всего человеческая история.

#### ПРЕДЛАГАЕМЫЕ ОБСТОЯТЕЛЬСТВА



Гоголь фантазмагоричен. Совершенно конкретный сюжет, подаренный Пушкиным, он превратил в фантазмагорию: с точки зрения здравого смысла такое невозможно, но это происходит, и ключ к отгадке – в самой пьесе.

Размеренный провинциальный быт складывается из череды дней, похожих один на другой. В обыденности и привычности уклада жизни, суждений,

круга лиц притупляется ощущение реальности. Провинция открыта и доверчива, здесь говорят то, что думают – буквально, сию минуту. Люди живут в замкнутом мире, надёжно защищённом от суетной столичной жизни тысячами вёрст бездорожья, поэтому неудивительно, что любое происшествие воспринимается ими буквально как Событие. И в этом восприятии – полный провинциализм, первобытность человеческая, наив беспредельный.

В уездный город приезжает ревизор. Нет никакой возможности трезво взглянуть на происходящее: нет привычки к событиям как таковым – и в этом настигшем всех потрясении почва уходит из-под ног. Провинция становится не явлением, которое обличает автор, а местом действия, предлагаемыми обстоятельствами истории, необходимым условием для создания всей невероятности ситуации.

Прибывший из Петербурга Хлестаков воспринимается как человек иного мира, и оттого его появление тревожит, манит, интересуется. Анна Андреевна с замиранием и страхом спрашивает: «А глаза какие?!» В этом герое всё для них неведомо, таинственно, удивительно – и вопрос из кокетливого становится совершенно конкретным желанием узнать, приблизиться, увидеть.

#### ГОГОЛИАНА



Нельзя прочитать историю «Носа» реально. «Женитьба» определена автором как «совершенно невероятное событие». Бородин, хорошо зная творчество Гоголя, привёл к общему знаменателю художественные и жанровые особенности его произведений и сочинил спектакль-гоголиану. Это дало право художникам – и режиссёру, и сценографу – значительно







■ Эскиз занавеса, художник С. Бенедиктов

расширить границы конкретной истории, существовать в поэтическом ключе. Отсюда образ дороги («Эх, тройка! птица тройка...») – углом выходящая в зрительный зал часть сцены с верстовым столбом (второй был расположен в дальнем конце по диагонали). Появилась лиричная, глубокая и очень «русская» музыка Георгия Свиридова (спустя полтора века Пушкин вновь «поделился» с Гоголем – музыкальные иллюстрации Свиридова к повести «Метель» раскрыли поэтическое, «человеческое» содержание «Ревизора»). Огромное зеркало-трельяж во всю сцену, которое открывалось в финальных сценах спектакля, относит нас к эпиграфу пьесы. Был явлен мир зазеркалья, когда герои, множась в отражении зеркал, становились не конкретно героями – но образами, человеческими типами, бесконечными и разнообразными. Всё это расширяло пространство сцены, пьесы – происходящее уходило от быта, переходило в степень символа и аллегии. Финальная немая сцена выстраивалась за супером. Она высветилась враз: свет, идущий со сцены, прошил суконный занавес – и в прожилках ставшего прозрачным полотна зрители увидели портрет Николая Васильевича Гоголя. Образно-поэтический строй спектакля отрывал пьесу от конкретной событийной почвы. История становилась не точным описанием событий, но вселенской калькой баталлий человеческих желаний и стремлений.

#### АЗАРТНАЯ ИДЕЯ БОЛЬШОГО ХУДОЖНИКА



Говорить о сопереживании героям комедии «Ревизор» – задача сложная, ведь перед нами произведение, на постановки которого зритель приходит с готовой оценкой происходящего. Развернуть зрительское восприятие, повести за собой – азартная идея большого художника. Спектакль начинался увертюрой Свиридова, погружая зрителей в атмосферу постановки. Серьёзность и чувство юмора разделили пополам ответственность за сочинительство эффектов мира фантазмагии. Вместе с лирикой Свиридова звуковым оформлением



■ Анна Андреевна – засл. арт. РСФСР  
О.Симонова, Марья Антоновна – Н.Пряник,  
Добчинский – Н.Волохов  
■ «Ну, благословляй!..»

спектакля стали не совсем понятные по происхождению звуки. Нежные, глухие, свербящие, шлёпающие – они создавались при помощи разных предметов быта: шариков, пищалок, резинок, палочек (Владимир Колесников «озвучивал» спектакль вручную из боковой ложи). Этой странной звуковой какофонии вторило шуршание беспрестанно поднимающихся и опускающихся занавесей, которые по ходу спектакля открывали разные места действия. Всё это вместе создавало ощущение чего-то необычного, нереального, вневременного. Заканчивалась увертюра, возникали непонятные звуки, поднимался углом занавес, городничий (Сорокин) обращался к чиновникам: «Я пригласил вас, господа...» Страх рождает суету, и не было никакой возможности собранию решить всё разом: как только стайка чиновников вместе со стульями снималась с места, городничий вспоминал что-то важное ещё – открывался новый занавес и другое пространство, и все останавливались на полпути, присаживались снова, затем опять вставали,

перемещались, и опять что-то возникало – недоделанное, неубранное, страшно важное – и поднимался очередной занавес, вся сцена была охвачена этим невероятным событием – и снова садились, снова решали и опять, и опять, пока две сороки – Бобчинский и Добчинский (Волохов и Баскаков) не приносили на хвосте подтверждение страшного известия.

#### ЛИЧНОЕ ПРИСУТСТВИЕ АВТОРА



Автор незримо присутствует в комедии. Он поселяет Тряпичкина (которому даже даёт своё отчество) в Санкт-Петербурге, «на Почтамской улице, в доме под номером девяносто седьмым, поворота во двор, в третьем этаже направо». Здесь многое совпадает с адресом, по которому действительно проживал Гоголь. Приехав в Петербург из провинциального Нежина, Николай Васильевич, по воспоминаниям современников, любил эпатировать столичную публику своими нарядами. Хлестаков в спектакле





Бородина носит оранжевый фрак. Это единственное вызывающе яркое цветное пятно в художественном оформлении спектакля как бы указывает на главного возмутителя спокойствия, на человека извне, инородного – не среды серого сукна.

Осип, слуга Хлестакова, тоже носит фрак. В своём первом монологе он, лёжа на барской кровати, описывает преимущества столичной жизни, среди прочего замечая и о театрах: «...кеатры, собаки тебе, танцуют, и всё, что хочешь». Это поведение не слуги – но товарища. И родился образ: маленькая гитара, фрак... Фантазмагория вышла за рамки запланированного творческого акта: актёр Виктор Цымбал, назначенный на роль Осипа, неожиданно для всех оказался похож на Николая Васильевича. Эта символическая случайность стала решением многих сцен спектакля: Гоголь как бы присматривает за своими героями, дирижирует ими (см. «Вальс мечтаний») и в то же время он – участник всех событий.

## ПРИДУМАННЫЙ СПЕКТАКЛЬ



Приглушённый свет, задрапированные двери, расписанные гобелены на стенах: весь зрительный зал превратился в большую декорацию, а зрители из сторонних наблюдателей – в героев истории – провинциальное общество. Пространство замкнулось: сцена, зрительный зал, балкончик с колонной – всё было домом городничего.

Фактура мешковины, предложенная в качестве основного материала художником Станиславом Бенедиктовым, это и холст – основа любого живописного полотна, и образ суконной России, и одна из главных героинь творчества Гоголя –

- «Да если приезжий чиновник будет спрашивать службу: довольны ли? – чтобы говорили: «Всем довольны, ваше благородие»; а который будет недоволен, то ему после дам такого неудовольствия...»
- «Дай только, боже, чтобы сошло с рук поскорее, а там-то я поставлю уж такую свечу, какой еще никто не ставил...»



■ Анна Андреевна и  
Мишка в позе «зевающего мальчика» (В. Колесников)

«...эту записку ты отдай кучеру Сидору, чтоб он побежал  
с нею к купцу Абдулину и принес оттуда вина...»



шинель... Из мешковины были сделаны декорации, система многочисленных занавесей, супер, костюмы героев (цвет был дан сверху, намёком), а праздничность холщовым женским нарядам придавало белое шитьё.

Система многочисленных занавесей открывала сцену в разных местах, интригуя, играя суматоху и переполох. В финале пьесы все занавеси поднимались, и перед зрителем представало огромное – во всю сцену – зеркало-трельяж. Художник-постановщик буквально прочитал эпиграф пьесы, направив зеркало в зал, и в то же время продолжал создавать поэтику небытового мира – мира зазеркалья, мира вечности и вневременья, что стало очень важным в финальных сценах спектакля, когда герои в своих мечтах отрываются от действительности, уносятся в мир иллюзорный.

Быт в спектакль так и не пришёл – это был придуманный спектакль, и такое плотное насыщение его образами-символами только усиливало эффект эмоционального взрыва: образы прорывались сквозь устоявшийся взгляд на пьесу, и привычность, казённость, дидактика исчезали – проступала живая жизнь с её мечтами, надеждами, болью, разочарованиями, и она будоражила и потрясала.

### «СЦЕНА ВРАНЬЯ»



Почему, когда Хлестаков на званом обеде заходит в вранье, никто не может понять, что он врёт, ведь ложь очевидна? Но, если рассматривать его приезд и все обстоятельства, предшествовавшие этому: письмо, вещий сон городничего о двух «чёрных, неестественной величины» крысах, известие о ревизоре – как события из ряда вон выходящие, то тогда и вся последующая ситуация допускает, делает возможным и эти фантастические вещи тоже.

В сцене торжественного обеда быт застолья отсутствовал. У чиновников в руках были бутфорские, из тонкой жести, высокие бокалы, на каждый тост все, как бы вспорхнув, слетались к центру – к Хлестакову – возносили руки с бокалами вверх, чокались – и разлетались снова. Под отдалённое музыкальное сопровождение всё это очень напоминало фигуры вальса.



■ Вверху: сцена в гостинице. «Нет, не хочу! Я знаю, что значит на другую квартиру, то есть в тюрьму...»

■ Внизу: «...Приготовь поскорее комнату для важного гостя, ту, что выклеена жёлтыми бумажками...»





Театральная байка

## ВЕЛИКИЙ РЕКВИЗИТОР

*На одном из спектаклей во время сцены, когда Мария Антоновна, находясь на балконе, "роняла" платочек вниз (он падал в зрительный зал), а Хлестаков должен был мотаться за ним, чтобы поднять — произошёл конфуз.*

*В зале смотрела спектакль режиссер театра Нина Романовна. Увидев, что платочек упал, она, не задумываясь, поспешила его поднять и отнести наверх — "выручать" актрису. Хлестаков, прибежав в зал, с ног сбился искать: где платочек?! ..*

Постепенно Хлестаков (Ленц), заходившийся в своих фантазиях, начал летать по сцене — чиновники преданно носились за ним со стулом, и в минуты наивысшего напряжения эмоциональных и физических сил он бросался на него не глядя! Когда появлялись жена и дочь городничего, он, разгорячённый, приветствовал их очень громко — и Анна Андреевна (Симонова), почему-то решив, что надо отвечать также громко, стала кричать ему в ответ — и вот они уже вдвоём были в центре, и чиновники носилась за ними уже с двумя стульями. Это



■ Слева: «...Однако ж, право, как подумаешь, Анна Андреевна, какие мы с тобой теперь птицы сделались! а, Анна Андреевна?..»

■ Справа: Марья Антоновна и Христиан Иванович Гибнер (И.Шишкин)

была всеобщая эйфория: стихия безумной фантазии Хлестакова захлестнула все представления о реальности – в конце он вскакивал на стул, подпрыгивал, падал на руки чиновников, и его уносили...

...На сцене оставался городничий с женой и дочкой. Обессилев, он в изнеможении опускал голову на высокую грудь жены, которая, глядя в одну ей видимую точку, как в забытье, продолжала повторять: «Нет, он на меня смотрел...» Это было состояние полного оцепенения и транс.

### ВАЛЬС МЕЧТАНИЙ



При отъезде Хлестакова в центре внимания оказывался Осип. Он выходил на сцену, издали доносились звуки вальса Свиридова, один за другим появлялись персонажи пьесы, они начинали кружиться – а Осип дирижировал. И всем было так хорошо, так радостно, так светло... Хлестаков уезжал, но состояние чего-то необыкновенно прекрасного оставалось... Марья Антоновна (Наталья Пряник) садилась с гитарой под звуки свиридовского романса, городничий с женой – рядом, и все втроем сидели и мечтали... Они практически жили в своих мечтах, как будто это уже случилось.

А потом возникала музыка настоящего вальса, на первых аккордах поднимались все занавеси, за которыми стояло огромное зеркало. По центру в трюмо открывались двери, через которые заходили гости поздравить счастливое семейство. Под дивный вальс каждый – без партнёра – начинал вальсировать, произнося отрывки текста своей роли, размышляя, утверждая, возражая, соглашаясь – и в этой полифонии фраз, на фоне зеркала, в обрамлении канделябров, расставленных по сцене – каждый кружился в своём воображаемом мире: люди-планеты в космосе желаний...

### ФИНАЛ



Вальс останавливал появляющийся на балконе почтмейстер: он начал читать письмо. Гости, поначалу опешившие от такого резкого поворота событий, постепенно по одному переходили на балкон. Каждый хотел сам прочитать эти страшные строчки, удостовериться, что это правда. А потом, убедившись в разоблачении, растерянные, все спустились в зал. Невероятность ситуации обескураживала: да как же это, он же обвенчался с Машенькой, это же произошло... А Маша стояла невестой на сцене – в суконном платье с белыми розочками... Открывалась центральная дверь трюмо, и появлялся герой Ивана Александровича Шишкина. Стройный, в белом фраке, с огромным букетом белых цветов, он подходил к Марье Антоновне, опускался на одно колено и протягивал ей цветы. Под звуки романса холщовый занавес закрывал эту трагическую сцену... Возвратившиеся на сцену актёры вставали в знаменитый финал, он высвечивался изнутри сцены, обозначая на супере своего автора.

Спектакль не был снят на плёнку, он остался в памяти серьёзным, большим и красивым Событием истории Кировского театра юного зрителя.





*Ольга Алексеевна  
Симонова*

Народная артистка России, режиссёр,  
директор Кировского ТЮЗа  
с 1985 по 2001 гг.



Лёля («Город на заре», 1968)



Ирина («Вечно живые», 1967)



Дворянка («Синяя ворона», 1967)



Королева («Белоснежка и семь гномов», 1965)



Служанка («Синяя ворона», 1967)

ремарки к  
“ЛИНИИ ЖИЗНИ”



Джемма («Итальянская трагедия», 1971)



Татьяна («Трое», 1968)



Цыганка («Олеко Дундич», 1966)

Актёру необходим духовный унисон со своим героем. Роль Анны Андреевны в «Ревизоре» никогда не была моей мечтой, но в результате стала одной из самых любимых работ: «...и чтоб у меня в комнате такое было амбре, чтоб нельзя было войти...» До сих пор помню всё–всё–всё...



Театр – такое место, где ты ищешь общения. Какой бы ты ни придумывал свой новый театр, но с опытом всё равно приходишь к тому, что тот, кто сидит в зале – это твой партнёр, и очень важно, чтобы он тебя понял.



После окончания школы я заявила: «Я буду преподавать математику в старших классах! Я буду солидным человеком!»



Когда я уволилась из школы и стала работать в театре, мои ученики говорили: наша учительница сошла с ума, она ушла в балет. Я до сих пор не пойму: почему в балет? Очевидно, из-за того, что тогда театр по причине ремонта квартировал в филармонии, а там выступали разные коллективы, в том числе и танцевальные.



Моим дебютом в театре был спектакль «Комедия ошибок». Роль репетировал со мной папа (А.Д.Чалов, заслуженный артист Северо-Осетинской АССР, актёр и режиссёр. – Ред.). Специально для костюма он смастерил шляпку из сухарницы, а потом, увидев меня в кринолинах, категорично заявил: в таких платьях надо уметь жить! И я бегала в этих нарядах по лестницам филармонии вверх-вниз...



Живой театр – это театр ищущий. Нашему ТЮЗу в этом смысле всегда везло, потому что каждый художник, который сюда приходил, существовал именно по этой формуле.



1

- 1. Офелия, с Г.Голубецким (Гамлет) («Гамлет», 1970)
- 2. Софья, с А.Мальцевым (Чацкий) («Горе от ума», 1966)
- 3. Джемма, с Л.Трусом (Овод) («Итальянская трагедия», 1971)
- 4. Женщина, с М.Карпичевой (Кошка) («Кошка, которая гуляла сама по себе», 1979)
- 5. Андриана, с И.Баскаковым (Антифон) («Комедия ошибок», 1964)
- 6. Эдит Феллоуз, с Л.Гореловой (Тимми) («Ровесник мамонта», 1974)
- 7. Анна Фирлинг («Мамаша Кураж», 1985)
- 8. Баба Яга, с И.Шишкиным (Леший) («Катя и чудеса», 1968)



2



3



Алексей Владимирович Бородин принёс в наш театр не только планы новых спектаклей, новые идеи, новое отношение к работе – он стал для нас явлением нового времени, человеком нового мировоззрения. Бородин привнёс в атмосферу театра большую личную человеческую культуру.

В театре всё имеет значение. Когда люди начинают понимать суть театра, что тут – как иголочка и ниточка – всё завязано, одно за другим – только тогда происходит то, что должно произойти. Бенедиктов декорацию рисовал с обеих сторон. Обратную сторону – для артистов, чтобы мы видели, чтобы у нас создавалось настроение – и эта атмосфера передавалась в зрительный зал.

Однажды в распределении ролей напротив своей фамилии я увидела: Офелия. По моим представлениям я никак не вписывалась в этот образ. Проходящий мимо Минский (главный режиссёр театра. – Ред.), поймав взглядом мой немой вопрос, только и крикнул: «Она не сумасшедшая!»

Театр – это правда и ещё что-то к правде – что-то сверхэмоциональное. В одном из спектаклей «В поисках радости» я, играя Лену, так поверила в правду происходящего, что залепила Фёдору (Ленцу) настоящую пощёчину со всей силы – только его красная щека и блеснувшие глаза отрезвили меня.



Знаете, что такое «актёрская карьера»? В спектакле Алексея Бородина «Снежная королева» сначала я играла Ворону, затем – Разбойницу и наконец Снежную королеву!



Существует только «я в предлагаемых обстоятельствах».



На актёрский факультет ГИТИСа меня не приняли, объяснив причину в двух словах: «Слишком умная!» Я была оскорблена: за кого они считают актёров?! В результате поступила на театроведческий факультет. Тема моей дипломной работы была «Образ Офелии на русской и советской сцене». Сыграв Офелию в театре, я как бы доигрывала её, продолжая постигать этот вечный характер. Моим руководителем диплома был Алексей Бартошевич, а оппонентом на защите – Михаил Швыдкой.



Во время учёбы в Москве я не пропускала ни одного спектакля Эфроса. ...«Отелло»: Яго (Дуров) приносит перину для новобрачных Отелло и Дездемоны. Положив её, он уходит, но, оглянувшись, с искажённым злостью и ненавистью лицом стремительно пересекает сцену и – с силой врезается в перину головой!..



- 1. Мама, с В. Колесниковым (сын) («Обман», 1976 г.)
- 2. Мать, с Л. Ленцем (Чудо-юдо) («Было-не было», 1979 г.)
- 3. Екатерина Великая («Ночь перед Рождеством», 2000 г.)





3



Весь мир – театр. Возвращаясь как-то из больницы, я сказала: надо любить не себя в болезни, а болезнь в себе!

А можно сказать и наоборот: театр – это весь мир. Когда мне предложили должность директора, как раз сдавался спектакль «Мамаша Кураж», где я играла Анну Фирлинг. И я «впряглась в повозку» театральности...

Быть директором театра – это жёсткая школа. Я взяла за правило: если мои требования не выполнялись, я шла и выполняла их сама. Я называла себя «впавшая в директорство».

Это уже навсегда со мной. До начала спектакля «Мамаша Кураж» десять минут, в гримёрку заглядывает помреж: пора! Порывисто встаю, чёрт возьми. Весёлая злость на душе.

*от редактора:*

*Ольга Алексеевна ушла из жизни, когда мы работали над журналом, в котором она принимала самое горячее и сердечное участие. Всё произошло неожиданно, поэтому не было последних слов, специального интервью, остались цитаты и обрывки фраз как эхо большого счастья от общения с этим мудрым, светлым, красивым Человеком.*



## ВЛАДИМИР ГЕОРГИЕВИЧ УРИН

заслуженный деятель искусств РФ,  
профессор, заведующий кафедрой продюсирования и менеджмента Школы-студии МХАТ,  
генеральный директор Большого театра России

**Н**аверное, я бы никогда не был тем, кем являюсь сейчас, со всеми званиями, регалиями, почестями, если бы у меня не было тех почти семи лет работы в Кировском ТЮЗе, одного из самых счастливых периодов в моей жизни. Сначала я работал заведующим труппой, потом директором театра и даже завлитом незадолго до отъезда в Москву, но дело было даже не в должностях, которые я занимал. Это были мои первые университеты понимания, что собой представляет реальный театр со всеми его проблемами.

### КИРОВСКИЙ ТЮЗ

Я помню, как наш ТЮЗ стал домом, уютным, тёплым. Вокруг театра образовалась удивительная атмосфера любви и доброжелательности. Появились спектакли, на которые зрители ходили по несколько раз. Премьер ждали, многие из них становились событиями в культурной жизни города. В 1977 году были гастроли в Москве на сцене Московского ТЮЗа: аншлаги, замечательная пресса: какой-то небольшой театр из Кирова... Спектакли, которые шли тогда в репертуаре, остались в памяти навсегда: так или иначе я участвовал в их создании. Удивительно другое. Когда я сегодня изредка бываю в Кирове и встречаюсь со своими друзьями, не имеющими прямого отношения к театру того времени, то они, вспоминая нашу молодость, наперебой рассказывают о спектаклях Кировского ТЮЗа. Они помнят первый спектакль Бородина в Кирове «В поисках радости» с замечательной актёрской работой Виктора Цымбала, «Сказку о царе Салтане» в постановке Елены Долгиной – спектакль, сделанный в стиле дымковской игрушки (когда мы привезли его в Москву, каким открытием для столичной

публики стала наша вятская дымковская игрушка, её красота и колорит!) До сих пор вспоминаются бородинские «Вестсайдская история», «Было – не было» – спектакль-импровизация, когда практически с первой репетиции артисты играли, причём некоторые по несколько ролей. А «прозрачный» и искренний спектакль «Тили-тили-тесто», сочинённый Долгиной! Или одна из выдающихся постановок Бородина «Ревизор» – с удивительным оформлением Бенедиктова и замечательными актёрскими работами. Я могу перечислять и другие работы долго, за ними часть моей жизни, как часть жизни Бородина, Долгиной, Бенедиктова, артистов нашего театра... Это было прекрасное, очень счастливое и творческое время.

### ПОДНЯТЬ И СДВИНУТЬ

Когда я задумываюсь, откуда такое светлое и прекрасное ощущение от времени, прожитого в Кировском ТЮЗе, то понимаю: от людей, собравшихся там. В первую очередь это, конечно, Алексей Бородин, который определял не только художественную, но и человеческую, этическую составляющую возглавляемого им театра. Елена Долгина, без которой было невозможно представить театр того времени, Станислав Бенедиктов, ребята-артисты: Борис Сорокин, Виктор Цымбал, Ольга Симонова, Раиса Манихина, семейство Ивановых, Татьяна Томашевская, Владимир Колесников... Могу продолжать перечислять артистов, всех тех, кто работал в технических цехах, замечательного художника по свету, а потом заведующего постановочной частью Лёню Зверева... Помню всех, хотя прошло почти сорок лет. Это были люди, которые с утра до поздней ночи буквально жили в театре.

...Выпускается спектакль «Молодая гвардия». На сцене оформление Бенедиктова: высокий греческий подиум, по фактуре чёрный, как будто сделан из угля (на нём шёл весь спектакль, а в финале молодогвардейцы уходили под сцену, как будто под землю, в шахту). Три часа ночи. Ставится свет. И Бенедиктов с Бородиным принимают решение: надо подвинуть подиум чуть-чуть вглубь сцены, метра на полтора-два – так, чтобы он прямо встал на поворотный круг. Декорации – это несколько десятков тонн дерева. В театре только Бородин, Бенедиктов, Зверев, я и, по-моему, два осветителя. И Лёня Зверев придумывает подвесить всю эту многотонную деревянную конструкцию на тросах на штанкеты, чуть-чуть приподнять, подвинуть, а затем опустить... В течение получаса мы обсуждали, как это сделать. Был риск, что всё разломается, а завтра генеральная репетиция, а через день – премьеры. Но Лёня сказал: я гарантирую!

Когда нажали на кнопку (штанкеты механические), конструкция приподнялась и со страшной силой закричала: казалось, всё сейчас рухнет и развалится... Мы осторожно стали двигать её вглубь сцены и... опустили на круг!

И это дало удивительный дополнительный сценический эффект: когда повернули круг со стоящей на нём декорацией, «изнанка» подиума стала ещё одним сценическим местом действия – камерой тюрьмы, её коридорами...

## РУКОВОДИТЬ ТЕАТРОМ

Каждый человек – чем бы он ни занимался в жизни – считает свою профессию, своё дело самым важным и сложным. Думаю, я не исключение. Хотя, когда смотрю, как работает артист балета, понимаю: я бы так не смог. Раньше я никогда не задумывался над формулировкой: что такое профессия директор театра. Просто работал – и всё. Сегодня, когда мне приходится давать бесконечное количество интервью, а также преподавать на продюсерском факультете, какие-то основные позиции этого определения уже сформировались и определились.

Когда меня спрашивают, что главное в этой профессии, я отвечаю: чутьё на талантливых людей, умение радоваться их таланту, умение работать с ними. Зачастую это непросто: характеры у них бывают сложными...

Второе очень важное качество для руководителя театра – любовь к театру как таковому. Не понимаю, когда директор не любит смотреть спектакли собственного театра. На мой взгляд, это, по крайней мере, непрофессионально и порождает соответствующее негативное отношение со стороны коллектива, уж не говоря о том, что, имея своё профессиональное отношение к спектаклям собственного театра, ты сможешь принимать более точные и правильные решения по возникающим проблемам.

И третье правило. Оно не имеет прямого отношения к профессии директора театра, а, скорее, относится к понятию руководитель: быть максимально честным в том деле, которым ты занимаешься. Необходимо иметь чёткие этические принципы взаимоотношений с коллективом. Принимать решения, исходя только из интересов дела. Да, не все они могут быть бескомпромиссными, всегда надо принимать реальные решения, учитывать обстоятельства, но при этом понимать: всё это делается ради результата.



# Бенедиктов

Станислав Бенедиктович



## ДУШИ ПРЕКРАСНЫЕ ПОРЫВЫ

У меня до сих пор сохранилось ощущение, что работа в Кирове была самым счастливым периодом моей жизни.

Это связано, конечно, с юностью и с какой-то огромной дружбой, с общей увлечённостью театром, которая в результате охватывала всех. После премьер собирались в фойе на застолье, праздновали – и актёры, и цехи, и художники – как единый коллектив. Это бывает чрезвычайно редко.

Вятка вообще ассоциируется у меня с удачей, с большой радостью – радостью света, свободы: всё, что там придумывали – всё получалось, получалось писать эскизы, получались спектакли. Я помню, как уже здесь, в Москве, я сидел в поезде – и отключался от всего – настраивался на Киров: и была только концентрация на театре, на сочинительстве.

## ДВЕНАДЦАТЬ

До нас в Кирове работала Лена Долгина. С уходом главного режиссёра в театре был период разброда. И вот приехал Бородин, побитый жизнью (это был конец «оттепели»), и в Москве ему не разрешали делать спектакли). В 1972 году я окончил Сури-

ковский институт, и нашим первым совместным спектаклем на сцене Кировского ТЮЗа стала «Снежная королева».

А потом всё начало потихоньку налаживаться: стали актёры появляться, стал Бородин воскресать. После гастролей в Москве и Ленинграде ему предложили возглавить театр в Москве, но было очень жаль оставлять ТЮЗ, который мы полюбили – Бородин уехал не сразу, только в конце сезона 1980 года, а я ещё четыре года работал в Кирове. В общей сложности получилось двенадцать лет. Счастье, что мы познакомились с Александром Павловичем (Клоковым. – Ред.). Когда я преподавал в училище памяти 1905 года, он делал в Казани спектакль с моей ученицей. И тут судьба свела нас снова – Саша оказался в Кирове.

Бородин – ученик Завадского, Саша – Марии Осиповны Кнебель. Это настоящие интеллигенты, это высочайшая культура, это добрые, глубинные люди, увлечённые, талантливые, и мне, конечно, повезло, потому что режиссёры бывают разные.

Говорят, что театр существует десять-двенадцать лет, а потом якобы должен умереть. Но в Кирове была преемственность. И Бородин уехал только когда стал уверен, что в театре всё будет в порядке. Слава Гвоздков выпустил «Старый дом» – совершенно замечательный спектакль, затем приехал Александр Павлович, и образовалась цепочка, преемственность, наступил новый этап.

■ А.Алексин (по А.Фадееву)  
«Молодая гвардия»,  
режиссёр А.Бородин,  
художник С.Бенедиктов

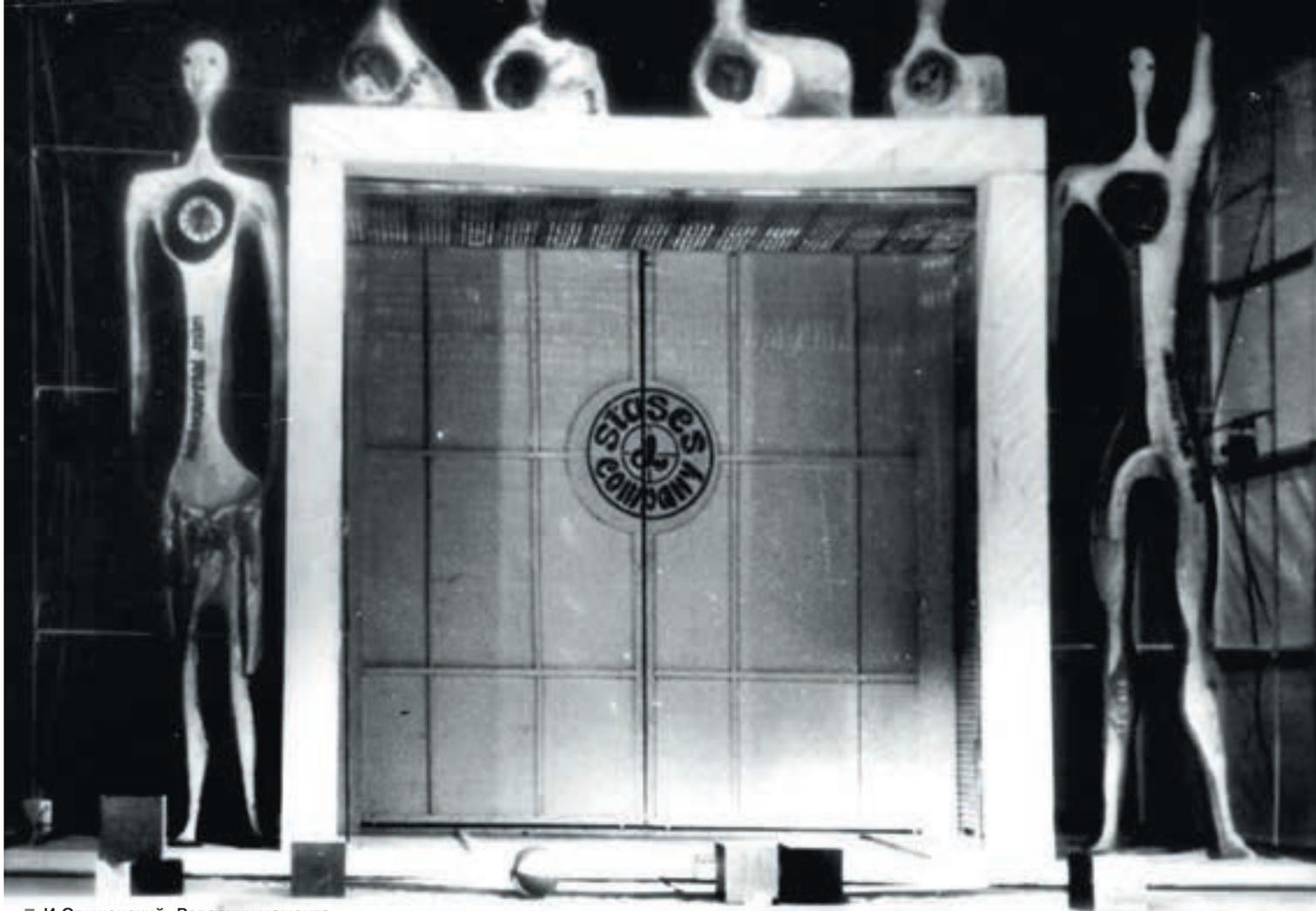


■ Ю.Олеша «Три толстяка»,  
режиссёр А.Бородин, художник С.Бенедиктов



■ Б.Брехт «Жизнь Галилея»,  
режиссёр А.Бородин, художник С.Бенедиктов





■ И.Ольшанский «Ровесник мамонта»,  
режиссёр А.Бородин, художник С.Бенедиктов

## ПОЧВА

Бородин – надо отдать ему должное, сразу, как приехал, начал вести работу со зрителем, наладил контакты со школами, институтами, студенчеством. Интеллигенция, которая была выслана в Киров, увидела, что в городе есть такой театр – в результате возник микроклимат, в котором и нам, и зрителям было очень комфортно и интересно существовать. Мы занимались замечательной профессией, в основе всего лежала огромная честность, никто не держал фигу в кармане, все это ощущали, и возникла какая-то потрясающая почва. Кировский ТЮЗ стал одним из ведущих театров страны – в компании с Рижским, Ленинградским и Горьковским ТЮЗами. Потом, при Александре Павловиче Клокове, театр сменил название, но суть осталась.

## ЛЮДИ ТЕАТРА

О театральном столяре Григории Шихалееве художники вспоминают до сих пор. Увидит дядя Гриша какие-то сложные конструкции, только крикнет – и сразу за дело. Как-то Лена Степанова принесла ему эскиз декорации к спектаклю «Сотворившая чудо» – он посмотрел, всё изучил и говорит: «Здесь на три сантиметра надо делать короче». Лена понять не может, почему, но когда работа была готова, стало очевидно, что он прав – настолько всё прочувствовал изнутри. Мой друг – а он действительно был другом – Лёня Зверев – пришёл в театр машинистом сцены, но постепенно вырос в совершенно за-

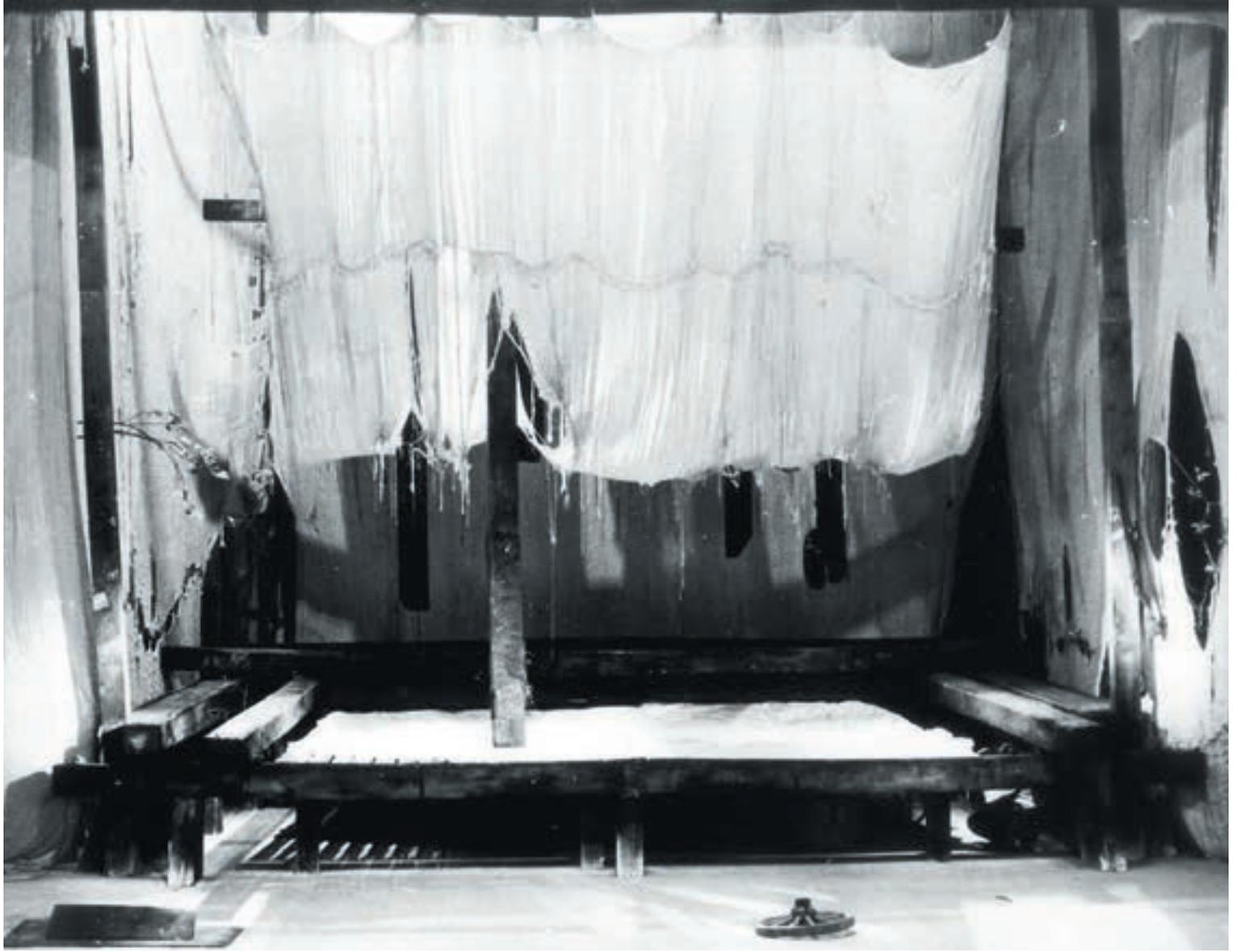
мечательного художника по свету. Ни у дяди Гриши, ни у Лёни не было специального образования, но это были профессионалы самого высокого уровня. Такова природа самородка, когда человек сам – своим зорким умом, смекалкой – набирает по жизни опыта, мудрости с помощью того, что видит, и всё это работает на его профессиональные качества. И в этом есть взаимосвязь: театр двигает человека, растит в нём художника, а затем сам человек уже творит историю театра.

Мы гордились своими работами и работали все очень интенсивно, часто оставались в театре допоздна, при этом умудрялись сохранять юмор, азарт, доброжелательность. Это было время потрясающего энтузиазма. При той бедности, которая была в театре, мы решали задачи высокохудожественные, и это не голословно, не просто похвальба – к нам часто приезжали лаборатории, критики, давая высокую оценку нашим работам. В Кирове я писал много эскизов, а потом, в конце сезона, загружал их в купе на верхнюю полку и вёз в Москву...

## СВОБОДНАЯ СЦЕНА

Кировский ТЮЗ был замечателен тем, что там всегда существовала традиция внимательного отношения к замыслу художника.

В Вятку стали приезжать работать наши учителя, ученики, коллеги: Татьяна Сельвинская, Наташа Васильева, Лена Степанова, Ольга Кулагина, Марина Перчихина. Затем пришли ученики Левенталья – Коля Шаронов, Кирилл Данилов, Вика Хархалуп.





Есть такой термин – «свободная сцена». Для нас Кировский ТЮЗ и был такой свободной сценой, свободным театром. Мы ставили то, что хотели – над нами не было давящей корректирующей силы, мы сами к своей работе относились очень критически и нам всегда хотелось всё сделать ещё лучше, точнее, но никто при этом над нами не стоял, да и под давлением там вряд ли могли воспитаться художники и режиссёры. Мы были свободны – и в отношениях между собой, и в городе.

Это даже как комплимент – в Кирове было замечательное руководство, управление культуры. Когда мы с Бородиным делали спектакли, они так искренне, так сердечно всё принимали! Помню, после «Ревизора» – кто жмёт руки, кто плачет: откуда вы такие талантливые взялись?! Это тоже было очень важно, что городские власти были не враждебны театру, а работали в понимании и в союзе. Мне есть с чем сравнивать: в это же время я делал спектакли в Горьковском ТЮЗе, и там были абсолютно другие условия: работать было очень трудно.

- Вверху:  
М.Розовский, Ю.Ряшенцев «Три мушкетёра»,  
режиссёр А.Клоков, художник С.Бенедиктов
- Слева вверху:  
В.Быков «Пойти и не вернуться»,  
режиссёр А.Клоков, художник С.Бенедиктов
- Слева внизу:  
А.Казанцев «С весной я вернусь к тебе»,  
режиссёр А.Клоков, художник С.Бенедиктов

...Сравнительно недавно, во время наших последних кировских гастролей, я пришёл в театр... Не передать вообще всего, что в душе происходило... Хотя много было после этого очень разных сцен – и огромных, и маленьких, но как увидел этот партер и арьер, который мы часто использовали, что говорить – это счастье, что в юности был такой театр, и я рад, что сегодня он жив с Леной Авиновой (главный художник «Театра на Спасской»). – Ред.)





## НОВЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ

Второй «Киров» у меня получился в Исландии, в Рейкьявике – я имею в виду по счастью какой-то сосредоточенности в работе.

Мы ставили «Бесов» Достоевского. В театре было прекрасное световое оснащение, восемь управляемых голов (в Москве тогда этого ещё не было). Мы стали решать, что с ними делать. Задумались: если использовать их внутри какой-нибудь сцены, они тотчас же начнут елозить, отвлекать внимание. На это нам ответили, что все головы могут перестроиться очень быстро, в какую-то паузу, и дать новый необходимый свет. И действительно, произошло чудо, и техника нам очень подыграла. В сцене убийства Шатова в единой театральной установке произошла резкая смена атмосферы благодаря тому, что эти головы и маски Гобо принципиально изменили световой рисунок.

Сейчас идёт бурное развитие технологий, открылся огромный рынок. Мы ездим на лаборатории по свету, знакомимся с потрясающей проекционной аппаратурой, видим огромное количество экранов, покрытий, лапм, лир, на выбор представлены всевозможные цвета, фактуры – театральная индустрия работает очень изобретательно и продуктивно. Конечно, всё это расширяет палитру художника, и в каких-то случаях просто необходимо. Откуда возникает образ – поди, знай! – но как раз в Рейкьявике именно новые технологии и возможности – как толчок – открыли для нас новые сценографические решения. Но злоупотреблять этим не стоит, ведь всё-таки в основе своей театр обращён к внутренней жизни человека, и в данном случае художник не должен соперничать с шоу.

## СВЕТЛЕЙШЕЕ ВЕЛИЧЕСТВО

В 1981 году, уже с Александром Павловичем, мы выпускали «Король Матиуш I» по Янушу Корчаку. В решении общего восприятия спектакля важную роль играл свет – вся сцена была завешана гирляндами из разноцветных лампочек. Идея бегающих огней давала заявленный в постановке конфликт жёсткого мира концлагеря и темы праздничного карнавала. Для управления всей этой системой электроцехом театра во главе с Лёней Зверевым был сконструирован специальный пульт (из сейфа, листа фанеры и обыкновенных выключателей!), который размещался отдельно, под сценой. Всё придумывали сами, выполняли вручную. В гирлянду мы вкручивали обыкновенные лампы накаливания и красили их лаком «цапон»... Результат по тем временам был просто революционным.

При сегодняшнем огромном спектре цвета и современном оснащении светодиодная палитра такого спектакля могла бы быть компактнее, точнее, а световая партитуре легче и проще, но суть всё равно осталась та же.

## БЕРЕГ НЕУТОПИИ

...«Король Матиуш I» мы выпускали летом. Июнь, жара. В Киров приехали моя жена Неля и сын Кирилл, и Кирилл маленький пошёл купаться на Вятку. У моста, с противоположной от города стороны, были страшные водовороты, и он попал в один из них, а дочь директора театра Юрия Никанорovichа Бабина – Алёна, нырнула и спасла его... А мы в это время в театре красили маски для спектакля, работы было очень много, поэтому все – и я, и моя жена – все принимали участие. И вот уже к нам бегут и сообщают новость: ой, что было! Но не волнуйтесь, уже всё в порядке...



Корчак

**К**лючом к созданию спектакля «Король Матиуш I» стало решение соединить два сюжета: известную сказку польского педагога Януша Корчака и трагические события последних дней жизни писателя, когда, отказавшись от предложенной свободы, он вместе со своими воспитанниками из детского дома был отправлен в концентрационный лагерь Трешлинка и принял смерть в газовой камере.





КОРОЛЬ  
Матиуш I



■ Януш Корчак – Б. Сорокин

### ФОРМУЛА ТВОРЧЕСТВА

В реалиях концентрационного лагеря Корчак разыгрывает с детьми весёлую историю о приключениях юного короля Матиуша, чтобы ребята до последней минуты не догадались о том, что их ждёт.

Двойственность происходящего уже изначально была заявлена в сценическом оформлении Станислава Бенедиктова. С правой стороны – чёрно-белый павильон, с левой – решётчатая стенка, на которой пестрели предметы карнаваль-

ного мира: африканские маски и воздушные змеи. Белизна стен в контрасте с чёрным полом давали жёсткость, а из асимметричного угла в это пространство проникали цветные вещи.

На сцене было несколько сочинённых стульев. Они были разновысокие, как архитектура (напоминали очертаниями сказочный город), и очень игровые. Это был и трон короля Матиуша, и зал заседаний министров, а затем, как реалия концлагеря – стул превращался в гильотину: в задумках и в решении все повороты и развязки сюжета присутствовали уже изначально, но пока в зашифрованном виде. Декорации живо «откликались» на происходящее, иллюстрируя историю, придуманную Корчаком.

Внутри спектакля бурлила детская фантазия: учитель так увлекал игровой стихией своих воспитанников, что поначалу ощущения страха и неизбежности смерти не было совсем. Но постепенно всё начинало проявляться более жёстко. Разноцветные воздушные змеи обещали увлекательную игру, но стали пронзительным образом спектакля: когда в финале опускался занавес в виде лагерной решётки, ребята брали цветные змеи и отпускали их в небо, и они улетали вверх, как души детей. Возникла щемящая, грустная и трагическая нота. Вместе с последним змеем исчезал цветной мир. Оставалось чёрно-белое пространство за решётчатым занавесом. Ставилась точка.

Спектакль был ярким, колоритным, многослойным, суть его была трагической, но по форме он всё равно запоминался праздничностью и карнавалом. Театр был по-настоящему беден, и все костюмы, реквизит – придумывались из ничего. Предлагаемые обстоятельства стали формулой творчества: из ничего придумать что-то. Разноцветная гирлянда состояла из обычных ламп накаливания, которые покрывали лаком «цапон», африканские маски раскрашивали всем театром. Энтузиазм перебивал все технические сложности. Ограниченные возможности хотя и учитывались где-то на подсознании, но на придумывание декораций и костюмов не влияли и никогда не были тормозом в работе. Точно также было и с музыкой: вопросы – а где это оркестровать, где записывать – не смущали композитора, самое главное было – сочинить.

## СОЧИНИТЕЛЬСТВО В ДИАЛОГЕ

Режиссёр Александр Клоков, художник Станислав Бенедиктов и композитор Виталий Макаров вспоминают работу над спектаклем как доверительное и дружное сотворчество.

Отправной точкой для всех был разговор с режиссёром: это должен быть игровой карнавальный спектакль в жёстких условиях концлагеря. Клоков, всегда любивший пространство художника (и во многом чувствующий спектакль именно через пространство и музыку), предельно внимательно относился к замыслам художника-постановщика и композитора. Режим работы устанавливали обстоятельства. Бенедиктов приезжал из Москвы на несколько дней – в это время шло интенсивное размышление над спектаклем и – как результат – много рисунков. Какого-то крайнего, последнего часа в работе не существовало, из театра никогда не уезжали на общественном транспорте, потому что уходили уже засветло.

В процессе работы постоянно шёл взаимообмен, совместный интенсивный поиск, это было сочинительство в диалоге: как отклик на предложенные идеи рождалось что-то новое, неожиданные и интересные мыслеобразы – и в результате уже было трудно разделить: где – чьё. На каждом этапе всё делали вместе, и от этого возникала радость сотворчества. Всё было предельно естественно. Сговаривались об общем, работали без нажима.

## ПРОСТРАНСТВО СУДЬБЫ

...Начинался спектакль: капала вода, всё было мрачно, появлялся человек в чёрном длинном пальто и шляпе – Януш Корчак (Борис Сорокин) с детьми. Открывался решётчатый занавес, и они заходили в эту смертельную ловушку – закрытое пространство концлагеря. Сразу заявленная серая нота была предупреждением: будет не просто сказка.

А затем на сцену выходила женщина в чёрном фраке и с котелком в руке – Судьба, рок, нависший над всеми героями пьесы, и с её появлением игра и начиналась. Судьба создавала этот мир, из её музыкальной темы рождался танец: она гуляла по свету – предвестница бед, страшное лихо – и встреча с ней ничего хоро-



шего не сулила. Вместе с музыкой и танцем возникал образ кабаре (в спектакле были ассоциации с одноимённым фильмом Боба Фосса – историей внешне очень динамичной, эффектной, праздничной, но по сути стоящей на пороге чудовищной катастрофы XX века – фашизма). Из темы Судьбы рождались образы министров и основной конфликт спектакля. Министры были забавными, игровыми, а страна, которой они повелевали, были Матиуш (Михаил Угаров) и его друзья.

■ Эскизы к спектаклю (см. титульную страницу), художник С. Бенедиктов



Пространство, куда попадали все персонажи – и Януш Корчак, и дети, и министры – было пространством Судьбы, она была его хозяйкой, а они становились её заложниками. И постепенно в этой ситуации зачинался сюжет, зарождалась и начинала по своим законам развиваться сказка.

#### АФРИКАНСКИЙ КАРНАВАЛ

...В королевстве Матиуша волнительный момент: в гости ожидается свита африканского короля Бум-Друма. На замечательном поезде, когда пассажиры сами везли свои вагоны, как сундуки, полные веселья, добра и юмора – приезжали гости из Африки. Януш Корчак становился добродушным людоедом Бум-Друмом, Наталья Пряник, игравшая персонаж Судьбы, превращалась в африканскую принцессу Клю-клю – все участвовали в игре, все меняли лица. Весёлый, красочный и шумный праздник входил в холодный белый мир. Царство добродушного людоеда Бум-Друма заполняло сцену африканскими танцами и карнавальным шествием: все надевали разноцветные маски и шумно радовались встрече. Весёлые и дикие африканцы во главе с Бум-Друмом привозили с собой дух свободы и независимости.

Хореографический номер «Африка» стал большим испытанием для артистов, которые, оценивая величину усилий, потраченных на репетициях, уважительно называли его «балетом». А нагрузка действительно была очень серьёзной. Хореограф Лариса Исакова поставила яркий и динамичный танцевальный спектакль: африканская сцена длилась пятнадцать минут, это был один непрерывный танец со своим сюжетом и развитием: приезжал поезд, появлялось чудовище – огромная голова, возникали охотники (после репетиций африканской сцены актёры ходили по театру, хромая и ковыляя и вызывая сочувствие коллег...).

Но вот постепенно игра уходила, сказка исчезала, и каждый становился тем, кем был на самом деле: добрые оставались добрыми, а те, кто носил маску – открывали своё истинное лицо. Януш Корчак с детьми по-прежнему были героями, беззащитными перед нависшим роком, а министры, поначалу очень занятные

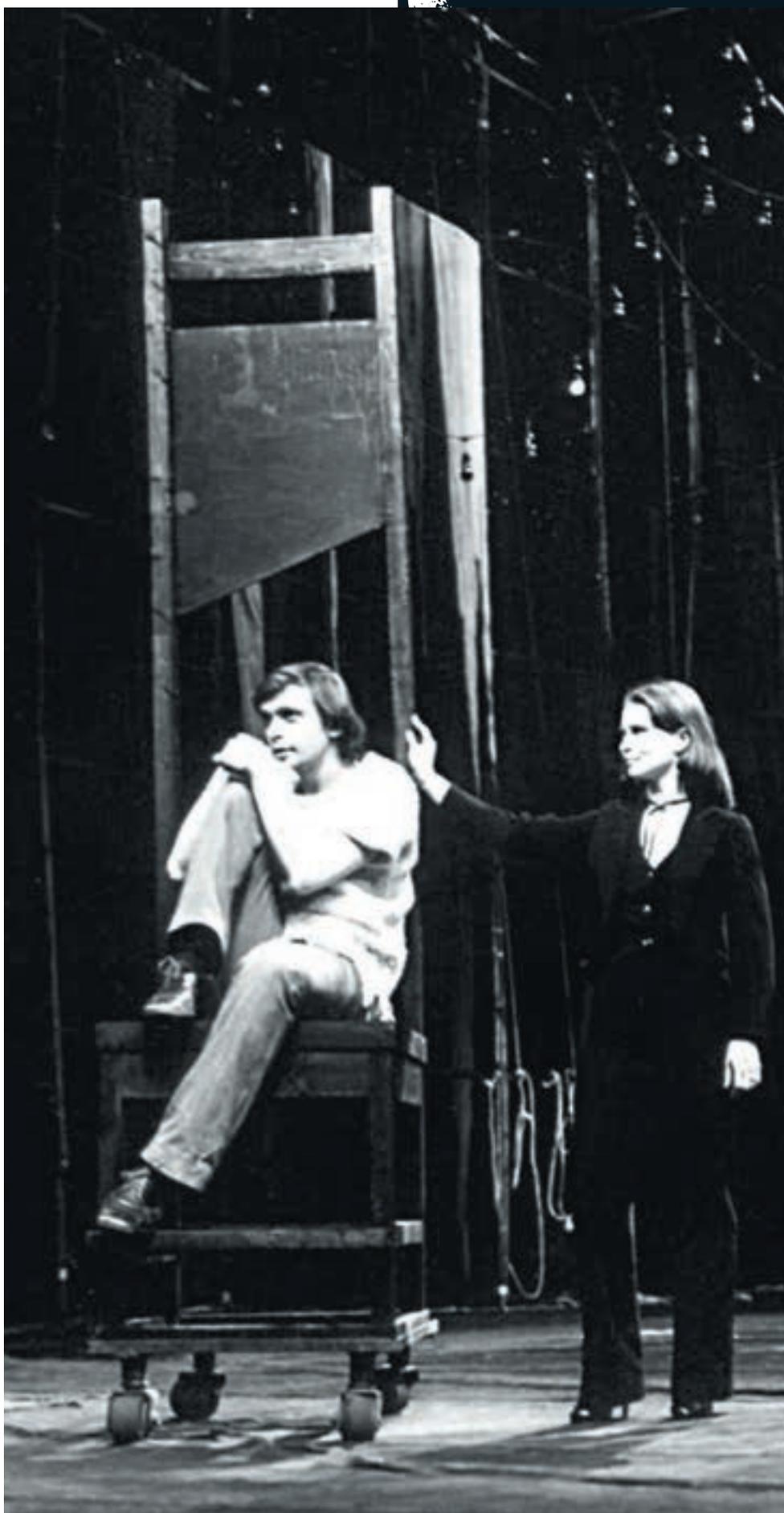
■ Премьер-министр – В.Ишин

фигуры, рождённые сказкой, начинали превращаться в персонажей достаточно агрессивных – «чёрные жилеты», которые они носили, начинали срастаться с чёрной фигурой Судьбы, становясь собою настоящими – служителями концлагеря.

### ДРАМАТУРГИЯ СВЕТА

Важную роль в спектакле играл свет. Световая партитура шла от решения художника. Необходимо было в условиях этого жёсткого пространства устроить карнавал, шоу (отчего и возникли бегающие лампочки), в своей праздничности всё-таки достаточно страшное. На сцене был карнавал, но вокруг была суровая и мрачная жизнь: мир, который рождался из фантазии, уводил от смерти, но неотвратно, исполняя волю Судьбы, снова вёл к трагическому финалу, и всё заканчивалось грустно.

Художник по свету Леонид Иванович Зверев как всегда сразу заразился замыслом постановки, и, влюблённый в разные световые фокусы, с воодушевлением взялся за реализацию задуманного. В компании со своими помощниками Андреем Пушкарёвым и Игорем Шубиным они придумали и сконструировали специальный пульт дополнительно к основному, который отвечал за сценическую иллюминацию: рампу и бегающие лампочки. Огромный – из железного сейфа, фанеры и выключателей – он располагался под сценой. Работавшему на нём Пушкарёву необходимо было одновременно с непростой ручной регулировкой успевать следить за ходом постановки, чтобы вовремя менять световые картины. Свет не был сферой обслуживания – был участником спектакля. Все эти усилия, старания, изобретения срастались где-то внутри, ещё на репетициях и выступали единым фронтом – красивым и впечатляющим театральным действием: и музыка, и сценография, и свет – всё было направлено в одну точку. ...Огни несли разные смыслы: и праздника, и тревоги, и напряжения. В конце спектакле наступал момент, когда – как это бывает, когда проходит карнавал – музыка заканчивалась, оставались только бегающие огни – и в повисшей тишине отчётливо, как



■ Африканский карнавал







■ Януш Корчак – Б. Сорокин,  
военный министр – С. Сычёв

метроном, дававший последний отсчёт, щёлкали клавиши светового реле... На сцене снова появлялась Судьба – она шла медленно, среди сумбурного мелькания огней – и уже было и страшно, и жутко... Она снова танцевала свой танец, с которого начинался спектакль, предвещая недоброе – сейчас же, ближе к финалу, Судьба уже прямо заявляла о неотвратимом.

#### ПЕРВЫЙ ТЮЗОВСКИЙ МЮЗИКЛ

«Король Матиуш I» был своего рода первым мюзиклом на сцене Кировского ТЮЗа. Музыка развивала режиссёрский замысел – в ней было своё движение, она отображала сюжет, была контраст-

ной: и трагической, и игровой – и сопровождала весь спектакль.

Самыми поющими персонажами были министры, их музыкальные отрывки очень напоминали зонги: руководители детского государства рассказывали о том, как хорошо они живут, а также давали обещания по поводу новых реформ и улучшения жизни народа. Темы и тексты у всех министров были одинаковы, но в разных аранжировках – от игровых до жёстких. Министерские зонги развивались в сторону «чёрных жилетов», в которых постепенно превращались герои. Перед актёрами стояли сложные задачи: они должны были петь (без фонограмм!) и одновременно двигаться.



Темой Януша Корчака была скрипка, это была самая высокая и пронзительная нота спектакля.

На сочинение музыкальной темы для хореографического номера «Африка» Виталия Макарова вдохновило выступление мозамбикского ансамбля, которое он увидел по телевизору: незамысловатая африканская мелодия в аранжировке композитора очень хорошо вписалась в музыкальную партитуру постановки. Забавным был эпизод приёмки «Короля Матиуша I», когда, комментируя карнавальным номер жителей государства Бум-Друма, один из членов комиссии вздохнул: жаль, что музыка недостаточно отображает колорит африканского континента...

### ДОРОГОЙ СЕРДЦУ СПЕКТАКЛЬ

Спектакль был своеобразный, дорогой сердцу спектакль. Композитор Виталий Макаров вспоминал, что его будущая жена пришла на «Короля Матиуша I» ещё школьницей, и это был тот спектакль, после которого она уже не пропустила ни одной тюзовской премьеры.

■ Тайный министр – В.Бобров, министр справедливости – А.Соколова, премьер-министр – В.Ишин, военный министр – С.Сычѳв

■ Труппа театра на сцене в декорациях спектакля «Король Матиуш I»

1-й ряд (слева направо):  
Татьяна Махнёва, Людмила Кобзаренко,  
Ольга Давыдова, Владимир Бобров, Наталья  
Зазулина, Вера Казаковцева, Антонина  
Иванова, Вера Беляева, Елена Васильева,  
Вера Сучкова, Вячеслав Бурмистров, Нина  
Ярлыкова, Марина Карпичева, Людмила  
Исупова, Раиса Манихина, Игорь Баскаков

2-й ряд (слева направо):  
Екатерина Сулова, Борис Федотенков,  
Татьяна Пономарёва, Лариса Мусаева,  
Анатолий Свинцов, Вячеслав Ишин, Ваня  
Угаров, Владимир Оганесян, Михаил Угаров,  
Сергей Калашников, Ольга Симонова,  
Борис Сорокин, Андрей Ивлев, Геннадий  
Иванов, Татьяна Кокорина, Владимир Туркин,  
Александр Клоков

3-й ряд:  
Николай Забродин, Владимир Грибанов,  
Александр Коровин, Евгений Шершов







■ Александр Павлович Клоков

### КАЗАНСКАЯ ПРЕЛЮДИЯ

После окончания режиссёрского факультета ГИТИСа меня направили работать в Казанский ТЮЗ, где у меня была дипломная практика.

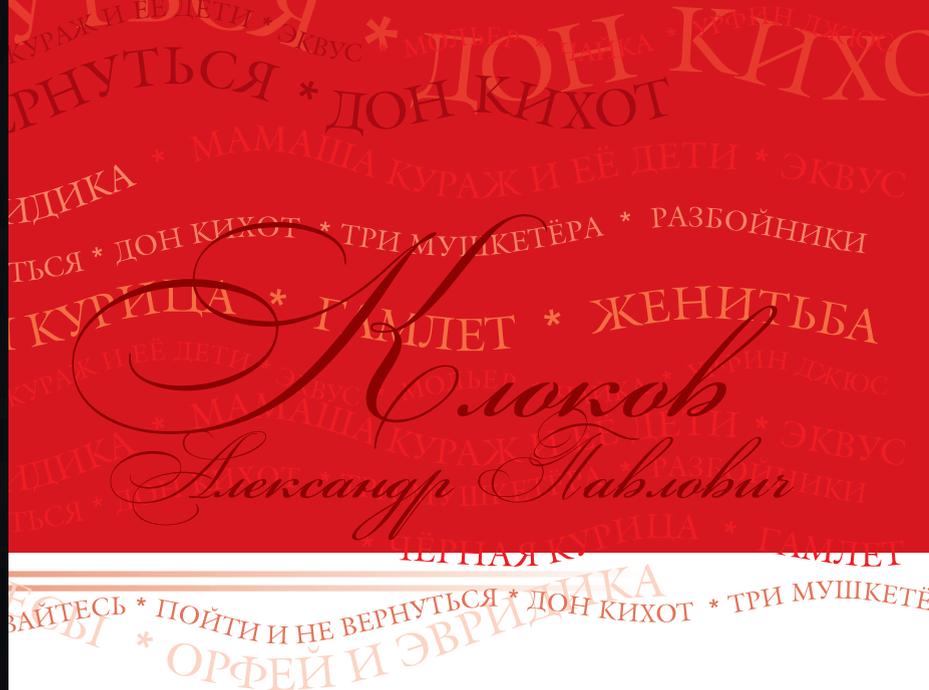
И вот к нам в театр приезжает директор Кировского ТЮЗа Юрий Никанорович Бабин, и мне говорят, что он хочет посмотреть мой спектакль «Оборотень» по пьесе эстонского драматурга А.Кицберга. После спектакля Бабин подошёл ко мне, представился и, сказав, что Алексей Владимирович Бородин уехал в Москву, предложил познакомиться с театром.

### ВЕЩИЙ АГИТПОЕЗД

Моему приезду в Киров предшествовало странное стечение обстоятельств.

Мы с моим другом Виталием Макаровым служили в армии в дивизии Дзержинского. Сначала были рядовыми солдатами в роте, а затем нас перевели в ансамбль внештатной дивизии: меня – в качестве режиссёра и руководителя хоровой группы, Виталия – руководителем музыкальной группы.

Приближался юбилей комсомола, и мне поручили сделать такую эпохальную композицию к этой важной дате. Я написал сценарий, а так как у нас в штате была и хоровая группа, и танцевальная, и вокальная, и чтецы – то получился целый спектакль. Мы играли его в дивизии, ездили по частям, а потом на агитпоезде «Ленинский комсомол» должны были дать выступления по городам и весям Нечерноземья. Наш маршрут в том числе проходил и через Кировскую область. Так я впервые попал в Киров.



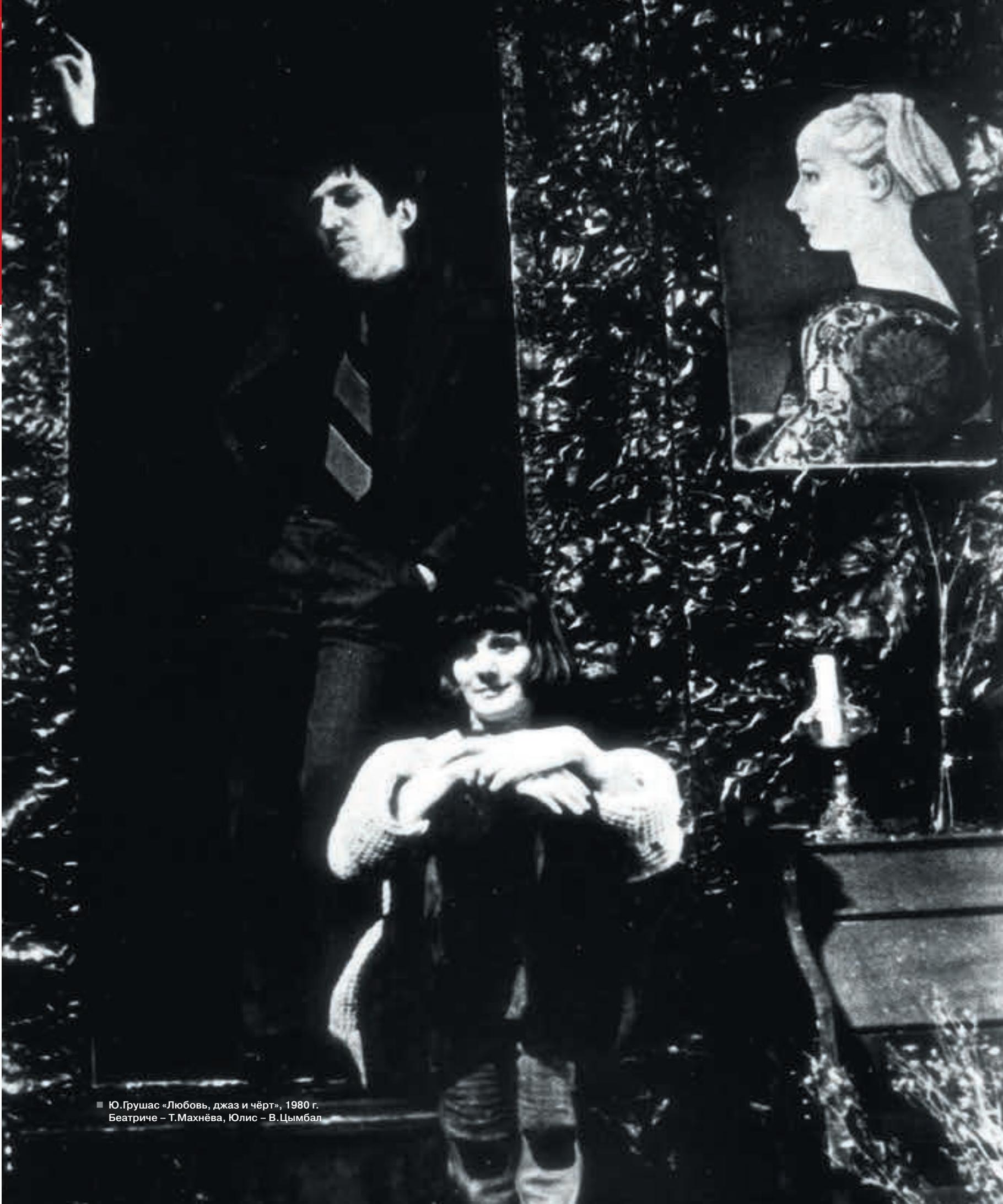
Город сразу мне понравился. У Вятки сохранилось её патриархальное лицо: гулять по этим старым тихим улочкам было интересно, а после своего выступления в пединституте мы пошли на «Трёх толстяков» Бородина...

И вот Киров возник в моей жизни снова. Я принял приглашение Бабина и приехал в ТЮЗ. Вячеслав Гвоздков тогда только выпустил «Старый дом» Казанцева – я попал как раз на премьеру. Это был очень хороший спектакль. Мне понравились театр, труппа, и с июля 1980 года меня назначили главным режиссёром тогда ещё Кировского ТЮЗа имени Николая Островского.

### «ЛЮБОВЬ, ДЖАЗ И ЧЁРТ»

Для работы над своей первой постановкой я пригласил Рашида Сафиуллина, с которым познакомился ещё в Казани. Рашид – художник очень талантливый (среди его работ в кино был «Сталкер» Тарковского). Мы сделали спектакль по пьесе Грушаса «Любовь, джаз и чёрт». Это был наш первый удар по кировскому зрителю. И он был не всем понятен.

Спектакль получился хороший, и там были интересные актёрские работы у Михаила Угарова (ныне известного драматурга), Татьяны Махнёвой, Виктора Цымбала, Славы Бурмистрова, но постановка стала достаточно необычной по тем временам, когда по сюжету пьесы школьница давала пощёчину завучу за то, что та прочитала её личный дневник. На сцене ТЮЗа ученица бьёт учительницу – это было непривычно, и многим не нравилось.



■ Ю. Грушас «Любовь, джаз и чёрт», 1980 г.  
Беатриче – Т. Махнёва, Юлис – В. Цымбал



■ Т.Махнёва (Беатриче) в спектакле «Любовь, джаз и чёрт»



■ «Любовь, джаз и чёрт». Андриос – М.Угаров



■ В.Быков «Пойти и не вернуться», 1981 г.  
Зоська – А.Иванова, Антон – А.Свинцов



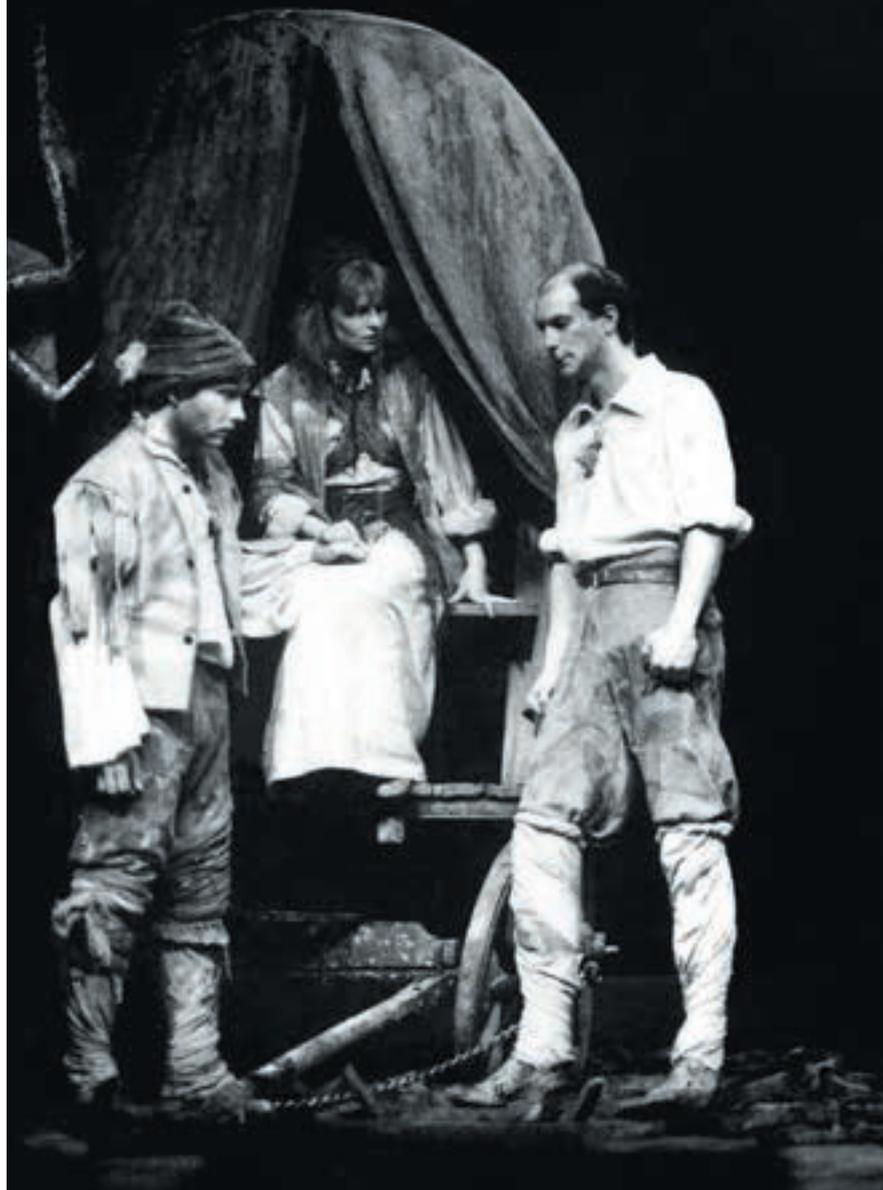
■ А.Володин «С любимыми не расставайтесь», 1984 г.  
Катя – М.Карпичева, Митя – В.Бурмистров



■ А.Чехов «Чайка», 1991 г.  
Треплев – В.Ганин,  
Сорин – засл.арт. РСФСР А.Свинцов

Станислав Бенедиктов (он был «за» то, чтобы я приехал в Киров) остался главным художником театра. Мы вместе выпустили спектакли «Король Матиуш I» Корчака, «Пойти и не вернуться» Быкова, «Три мушкетёра» Дюма, «Святая святых» Друцэ, «С любимыми не расставайтесь» Володина.

А потом стали возникать новые художники в театре, в труппу пришли новые артисты – выпускники театральных училищ Горького, Екатеринбургa, Саратова, кого-то я привёз с собой из Казани. Начала складываться своя команда и, естественно, новый театр, потому что когда приходит новый режиссёр, его личностное восприятие театра, его индивидуальность начинают изменять всё вокруг – он создаёт свой театр, свою интонацию, при этом сохраняя главное: театр – как центр культурной жизни.



■ Вверху:  
Б.Брехт «Мамаша Кураж и её дети», 1985 г.  
Мамаша Кураж – засл.арт. РСФСР О.Симонова, Катрин – Н.Зазулина,  
Эйлиф – В.Грибанов, Швейцеркас – С.Калашников, вербовщик – Г.Иванов

■ Справа вверху:  
«Мамаша Кураж и её дети», в роли Катрин – Л.Мусаева

■ Справа внизу:  
А.Клоков на репетиции спектакля «Мамаша Кураж и её дети»

### «ТЕАТР НА СПАССКОЙ»

И на каком-то этапе возник разговор, что наш театр должен быть не только для детей. Зачастую ТЮЗ воспринимают как приложение к школьной программе – это не даёт развития актёрам, когда они играют лишь детские спектакли, и худрукам интереснее работать над разновозрастными постановками. Для того чтобы театр стал более широким в своей аудитории – и для детей, и для взрослых, и для студентов, и для подростков – и мог обращаться ко всем возрастам, мы решили поменять его название с ТЮЗа на «Театр на Спасской». В зависимости от этого в репертуаре наряду с детскими появились и достаточно взрослые пьесы – «Мамаша Кураж» Брехта, «Чайка» Чехова, «Бесы» Достоевского, «Эквус» Шеффера...







4



5



6

- 1. А. Островский «Гроза», 1983 г. Кабаниха – Л. Кобзаренко, Варвара – Н. Зазулина, Тихон – В. Бобров, Катерина – М. Карпичева
- 2. В роли Катерины – М. Карпичева
- 3. Полусумасшедшая барыня – засл. арт. РСФСР О. Симонова
- 4. А. Приставкин «Детдомовцы», 1983 г. Грачёв – Н. Забродин
- 5. Андрей Долгушин – Б. Федотенков
- 6. Солдат – М. Угаров



■ Ф. Берман (по Ч.Диккенсу)  
«Сверчок на печи», реж. Ф.Берман, 1988 г.  
Мистер Теклтон – Рим Аюпов



■ А. Пушкин «Маленькие трагедии», 1996 г.  
Дона Анна – засл.арт. РФ М.Карпичева



■ Участники спектакля «Урфин Джюс», 1993 г.

## БРАТИЯ

Судьба распорядилась так, что Киров стал городом моего становления. Здесь выросли дети, и жизнь основная, в которой была энергия молодости, прошла тоже здесь. Ежедневная работа: в 9.00 мысли о театре, в 10.00 там уже надо быть, и до позднего вечера – и так каждый день, от спектакля к спектаклю без остановки летели сезоны.

Сейчас, когда думаю, отстраняясь: чем были эти двадцать четыре года, вспоминаю свои ощущения театра, когда я только пришёл, и потом – когда стал работать. Когда ты очередной режиссёр – как в Казани – и ставишь, и отвечаешь только за свой спектакль – тогда всё остальное как бы вне тебя. А здесь, в Кирове, я стал понимать, почувствовал, что театр – это люди, с которыми я теперь связан – актёры, художники, работники цехов и от которых зависит состояние театра, его атмосфера. Сначала было больше мыслей о самореализации: какая пьеса меня волнует, что хочу поставить, как это сделаю, а потом я начал задумываться об артисте, о его развитии, чтобы все были заняты, чтобы у каждого была какая-то значимая роль. Тоня Иванова, Таня Махнёва, Толя Свинцов, Боря Федотенков, Слава Бурмистров, Володя Бобров, Вера Беляева, Галя Муравченко, Миша Назаренко, Марина Карпичева, Марина Шубина, Володя Жданов, Андрей Матюшин, Володя Ганин, Александр Королевский, Лена Васильева, Наташа Красильникова, Наташа Сидорова, Ирина Тимшина – с каждым была работа, которая отзывалась в душе.

За эти годы многое менялось в театре, но одно оставалось неизменным – эти стены всегда притягивали к себе талантливых людей.

Был этап, когда главным художником театра был Николай Шаронов («Мамаша Кураж и её дети», «Чайка», «Бесы», «Разбойники», «Три мушкетёра», «Урфин Джюс»), его сменил Кирилл Данилов (спектакли «Эквус», «Чёрная курица», «Женитьба», «Гамлет», «Мольер», «Маленькие трагедии»). А потом приехала Лена Авинова на преддиплом – и появился наш первый совместный спектакль «Над пропастью во ржи», а дальше начались новые работы – «Ромео и Джульетта», «Орфей», «Дядя Ваня», «Тимми». С Ларисой Исаковой мы встретились ещё в Казани, потом я пригласил её в Киров, и она стала балетмейстером многих наших постановок. Затем её сменила Ира Брежнева со своим коллективом «Миграция».

Однажды позвонил Виталию Макарову и сказал: выручай, срочно нужна музыка к спектаклю, времени – неделя. Я подумал: мы вместе служили, и взаимовыручка должна быть. И Виталик действительно пришёл на помощь, написал музыку, нашёл музыкантов, и они за неделю освоили всю музыкальную часть (такой стиль работы был ими после назван как рок-роллный). В результате всё получилось очень удачно. Музыка к спектаклям – это особый жанр, а театральный композитор – отдельная профессия, и Виталик оказался именно таким человеком, умевшим своей музыкой создавать атмосферу спектакля.

Отдельная музыкальная страница нашего репертуара, конечно, «Снегурочка» Островского. В спектакле звучал первый в истории нашей страны рэп (1983 год!), но тогда мы этого слова не знали и говорили просто: речитатив. Этапным для Виталика был булгаковский «Мольер». Соединение в одном спектакле



■ Николай Шаронов



■ Кирилл Данилов

■ Подземный житель, персонаж спектакля «Чёрная курица, или подземные жители» (художник К.Данилов)



множества разных театров потребовало сочинения для каждого отдельной темы. Музыка к «Мольеру» стала своеобразной классикой нашего театра: это была именно такая особая музыка к театральному спектаклю, которая запоминается, задаёт точное настроение, ритм, атмосферу, как бы дополняя действие. Не случайно основную музыкальную тему «Мольера» мы потом много раз использовали на творческих вечерах. И это притом, какие в то время были технологии! Музыка Виталик со звукорежиссёром Славой Мамоновым «собирали» вручную: плёнку резали, склеивали – на полу вырастали горы обрезков...

- Виталик, где резать?
- Где сильная доля.
- Готово.
- Ой, ты видел, куда упало?
- А что такое?
- Это нужная доля была...



балетмейстер Лариса Исакова



1



2



3

- 1. А. Островский «Снегурочка», 1983 г.  
Царь Берендей – Б. Федотенков
- 2. Репетиция спектакля «Снегурочка»  
на всемирной ассамблее АССИТЕЖ  
в 1983 г.
- 3. «Снегурочка». Снегурочка –  
Т. Махнёва, Бобыль – А. Свинцов,  
Бобылиха – Р. Манихина



# ПОЕЗДКА В МОСКВУ НА АССИТЕЖ '83

МОСКВА, ВОКЗАЛ, КОЛЛЕКТИВ ТЕАТРА

1-й ряд

слева направо: Станислав Бенедиктов, Татьяна Борисова (старшая), Владимир Рулла, Ольга Симонова, Николай Забродин, Наталья Пряник, Вера Казаковцева, Раиса Манихина, Александр Коровин, Елена Сысоева



**2-й ряд**

Владимир Грибанов, Леонид Зверев, Григорий Шихалеев, Вячеслав Мамонов, Иван Мамулашвили, Борис Сорокин, Татьяна Кокорина, Вячеслав Бурмистров, Ольга Давыдова, Людмила Ившина, Ольга Орлова, Андрей Скальный, Татьяна Махнёва, Борис Федотенков, Андрей Рудень, Андрей Ивлев, Сергей Калашников, Александр Клоков, Ирина Гарипова, Наталья Шахрай, Марат Серажетдинов, Геннадий Иванов





Часто работали ночью, потому что днём были репетиции, и времени не хватало. И всё время задавали сами себе вопросы: что ещё можно сделать, как ещё улучшить? Помню, как финальную песню в спектакле «Три мушкетёра» собирали до утра, и когда она зазвучала – какая у всех была радость, что всё получилось! А потом в финале спектакля актёры спели её так, что мурашки побежали по телу!..

Я не знаю – это или место такое: мне говорили, что в Вятке было много сильных, и столько людей через этот город прошло – личностей харизматичных, мощных, что город, вобрав в себя всю их боль и страдания, стал местом с особой атмосферой, аурой, которые воздействуют на всё вокруг. Это было очень заметно по театру, где я встретился с людьми преданными, искренними, которые если делали что-то – то на полную катушку в этом существовали. Не со стороны и не рационально – с чем встречаешься уже в Москве, где много формального. А там если формально – там человек не приживается, он отваливается.

Слава Мамонов – настоящий Рыцарь театра, преданный театру, любящий театр. Его работа звукорежиссёра всегда выходила за рамки просто исполнительства: Слава чувствовал спектакль изнутри, знал весь текст, все мизансцены – он там как бы внутри жил – и оттого музыка в спектакле начинала «дышать».

- Александр Клоков с композитором Виталием Макаровым
- М.Розовский, Ю.Ряшенцев (по А.Дюма) «Три мушкетёра», 1982 г. слева направо: Портос – В.Ишин, д'Артаньян – В.Бобров, Арамис – В.Бурмистров, Атос – Б.Федотенков



- 1. У.Шекспир «Гамлет», 1994 г.  
Офелия – М.Наумова
- 2. Полоний – засл.арт. РФ Г.Иванов
- 3. Гамлет – А.Коровин
- 4. Н.Гоголь «Женитьба», 1995 г.  
Фёкла Ивановна – А.Иванова, Подколёсин – В.Жданов



Завпост Таня Борисова, к сожалению, так рано ушедшая из жизни – талантливый, самоотверженный человек. Всё случилось так быстро, и, мне кажется, не очень оценила её жизнь. Танин вклад в театр мощный, сильный, по качеству высокий. Семья Чаловых-Борисовых-Симоновых вообще уникальна – это люди исключительные, редкие. Сваи, на которых театр стоит.

Целая страница – Александр Коровин. Он погиб: утром шёл в театр на спектакль, и его сбила машина. Талантливый человек – писал стихи, музыку. Мы дружили. В спектакль «Дядя Ваня», где он играл Войницкого, вместо Саши вводить мы никого не стали...

Слава Ишин – очень театральный человек. Его тоже, к сожалению, уже нет с нами. Актёр, он затеял самостоятельную режиссёрскую работу, выпустил спектакль «Солдат и змея» на малой сцене. Удачно. Стал дальше ставить – пошли свои мысли, свои фантазии, замечательно работал с актёрами...

Я видел, как театр влиял на тех, кто приходил сюда со стороны – монтажников, работников сцены. Поначалу они относились к своей работе как к рутине, а через какое-то время, когда уже видели и спектакли, и ежедневную жизнь театра, и отношение тех, кто здесь работает – я наблюдал: что-то в ответ в них происходило, они начинали меняться, начинали



относиться по-другому: сидели в кулисах, смотрели спектакли, переживали... В заключительной сцене нашего спектакля «Сирано де Бержерак» во время объяснения Роксаны и Сирано на сцену должны были падать листья. Монтировщик, который сыпал их сверху, как-то сказал мне: «Я всегда плачу в этот момент: сыплю листья и плачу...»

И у меня в ответ рождалось ощущение, что я с этими людьми связан, и театр – наша общая судьба, наша жизнь.



- Татьяна Борисова
- В бутафорском цехе.  
Заведующая художественно-постановочной частью Татьяна Борисова,  
главный художник театра Елена Авинова,  
художник-бутафор Мария Борисова

■ М.Бычков (по Д.Сэлинджеру)  
«Над пропастью во ржи», 2001 г.  
Холден Колфилд – А.Филиппов,  
Фиби – Н.Красильникова



■ А.Чехов «Дядя Ваня», 2003 г.  
Елена Андреевна – М.Наумова,  
Войницкий – А.Коровин,  
Астров – В.Жданов,  
Телегин – В.Грибанов

■ Сцена из спектакля «Над пропастью во ржи»,  
хореограф И.Брежнева





■ М.Булгаков «Мольер», 1989 г.  
Мольер – засл.арт. РСФСР А.Свинцов, Арманда Бежар – М.Карпичева



■ Сцена из спектакля «Мольер»

■ Э.Ростан «Сирано де Бержерак», 2001 г.  
Сцена из спектакля, Сирано де Бержерак – засл.арт. РСФСР А.Свинцов



■ «Сирано де Бержерак». Роксана – М. Наумова



■ Сцена из спектакля, граф де Гиш – В. Грибанов, Рагно – засл. арт. РФ Г. Иванов, капитан Карбон – А. Хорев



## НОВЫЙ СВЕТ

Театр не должен стоять на месте, быть законсервированным – он должен постоянно обновляться, развиваться. Меняется всё: темы, формы, идеи, возможности, технологии – это вполне естественно, и вместе со всем этим меняется театр.

На спектаклях «Мольер», «Эквус», «Бесы» своими средствами мы старались найти острый интересный свет. В это время на базе электроцеха театра Леонид Иванович Зверев, Андрей Пушкарёв и Игорь Шубин создали кооператив «Блик 100», а затем, уйдя в самостоятельное плавание, образовали компанию «Имлайт». Успешно развиваясь, они дошли до высоких технологий и стали нашими помощниками в создании совершенно новых – по световому оформлению – постановок. Сотрудничество это было бескорыстное, ребята были «своими», из театра, и они откликнулись на наши просьбы, привозили аппаратуру, монтировали её. В театре началась какая-то новая жизнь, овладение современными технологиями и возможностями. Бесменным ведущим по свету наших спектаклей стал сотрудник «Имлайта» Коля Быков. Он писал все программы для световых партитур и вёл спектакли.

Всё началось с «Ромео и Джульетты». Это был достаточно жёсткий конструктивный спектакль, мы ставили его по адресу – для тинейджеров, понимая, что в театр придут те, кто в клуб ходит: группировки, кланы (которые, кстати, есть и в «Ромео и Джульетте»). Поэтому родилось соответствующее оформление спектакля – костюмы, сценография, музыка, и поэтому нужен был иной, более острый свет.

Как продолжение темы – хотя это другая пьеса и автор – возник спектакль «Орфей и Эвридика». В главных ролях – Саша Штепанов, Наташа Красильникова, Данил Русинов – и у каждого свои фаны и поклонники. Хотя по интонации постановка отличалась от шекспировской, но по теме, когда настоящая любовь становится сильнее смерти, это воспринималось как продолжение. И вновь была сложная задача по свету – нам был нужен туннель в потусторонний мир, и сценографическое решение было таким, что без помощи «Имлайта» мы не представляли себе световую партитуру спектакля. Как «привет» спектаклю «Ромео и Джульетта» Леной Авиновой был сохранен подиум, который также выходил в зал, только изменил свою смысловую значимость.

■ У.Шекспир «Ромео и Джульетта», 2002 г.  
Джульетта – Н.Красильникова



■ «Ромео и Джульетта»  
Джульетта – Н. Красильникова, Ромео – А. Степанов







■ Ж. Ануй «Орфей и Эвридика», 2004 г.  
Орфей – А.Штепанов, Эвридика – Н.Красильникова

В «Тимми» новым светом мы создавали фантастическую реальность. Там вообще было много световых «фокусов», которые работали на атмосферу, пространство спектакля. В финале, когда Тимми и Джерри играют с лошадкой, мы запустили её проекцию на задник: спектакль заканчивался – и лошадка «убегала» по заднику за кулисы. И Коля Быков придумал дополнительный бонус для всех зрителей, своеобразное продолжение спектакля, когда дети выходили из театра на улицу, они видели, как на фасаде дома напротив снова скакала эта лошадка – и все кричали: «Смотрите! Лошадь из спектакля скачет!...» Такой мы устраивали праздник. Эти вещи где-то сплетаются, помогают создавать настроение.

При всём этом техника никогда не довлела над нами, не становилась самоцелью, она обязательно согласовывалась с внутренним сюжетом, темой спектакля – через сценографию, музыку, пластику. В репертуаре всегда оставалось много спектаклей, где был нужен камерный, тихий, мягкий «театральный» свет – неброский, неяркий – такой, как, например, в нашем очень атмосферном спектакле «Дядя Ваня».

Техника хороша, когда она органично соединяется с происходящим, и там, где это требуется, а когда техника ради техники, когда за ней нет чувства, конфликта, драматургии – тогда это становится просто выставкой, а не искусством: не происходит чего-то, что волнует, задевает и заставляет смотреть. Но когда видишь бегущую куда-то по фасаду дома лошадь – всё словно оживает: вымысел подтверждается, и он продолжается за стенами театра.

### **ВЗАИМНЫЙ ИНТЕРЕС**

Театр не может о зрителе не думать. Театр – не только изготовление фестивальных спектаклей для критики, для какого-то показа где-то кому-то – спектакли в первую очередь адресуются тому городу, в котором театр находится – и здесь важно, чтобы зритель за тобой пошёл, а не отстранился. Если театр неинтересен – бессмысленная затея, и это я очень быстро понял, когда мы выпустили «Любовь, джаз и чёрт». Позже мы играли из него отрывки, думая: вот сейчас бы, в это время эту пьесу, как мы её тогда сделали, потому что мы рано её поставили: город ещё не был готов к ней, хотя на гастролях были моменты, когда возникало ощущение, что всё звучит и воспринимается точнее. А когда наступило время 90-х годов, когда театр стал более смелым, дерзким – спектакль захотелось вернуть, но это было невозможно по многим причинам. Театр должен заговорить на языке, на «диалекте» города, но суметь не раствориться в этом – иначе он себя потеряет и в результате станет тем, что угодно публике: хотите смеяться – будем смеяться, и мы будем на таком уровне вас смешить, на каком вы воспринимаете. Тогда у театра исчезают своё лицо, содержание, смысл – он начинает обслуживать, как «Макдоналдс».

С другой стороны – надо чувствовать город, чтобы не быть в большом отрыве от него. Если мы начнём ультрасложно говорить на эзоповом языке, и целью нашей будет только самовыражение, то в этом процессе «сами для себя» зритель будет уже не нужен, и он отвернётся и уйдёт. Когда театр теряет зрителя, когда сорок человек в зале – настроение сразу падает. У нас были спектакли, когда мы думали об этом и решали, что для нас важнее: сохранить название в репертуаре, потому что



■ И.Ольшанский «Тимми», 2003 г.  
Тимми – А.Штепанов, Эдит Феллоуз – засл.арт. РФ Т.Махнёва



■ В.Ольшанский (по Ф.Бернетт) «Сара Кру», 1998 г. Сцена из спектакля, Сара Кру – Н.Красильникова, мисс Минчин – засл.арт. РФ Т.Махнёва

этот этап нам необходим, но не вызывает активного зрительского интереса – или расстаться с ним.

В какой-то момент такая участь постигла «Чайку». Ну сколько Чехов может пройти в небольшом городе? Премьера, первые спектакли, а потом в какой-то момент зал начинает пустеть.

А мне жаль: работа хорошая и надо её сохранить для саморазвития театра – и тогда решаю: всё равно – в зале шестьдесят или сто человек – спектакль нужен.

Такая же ситуация была с «Мольером» Булгакова. Несмотря на то, что спектакль с интересом был принят и в Кирове, и на гастролях в Новосибирске, в Перми – мы играли в полных залах, и успешно, но постепенно зрителя в зале становилось всё меньше. Так происходило со многими спектаклями по серьёзным классическим пьесам.

А вот «Эквус» Шеффера такая история не постигла. Он как начинался на аншлагах – так и шёл дальше (там сложились целые истории, легенды, когда вначале школьников не пускали – и они, конечно, очень захотели, а потом выросли до такого возраста, когда наконец попали и увидели). И «Ромео и Джульетту» такая участь не ждала: спектакль как был популярным – так и остался. А вот «Орфей» был посложнее, но там и пьеса посложнее – и постепенно интерес угасал.

А «Бесы» наши несчастные! Сколько мы репетировали этот спектакль, а сыграли меньше десяти. С этим была связана трагическая история с отъездом Володи Ганина – он играл Ставрогина, и на его роль невозможно было никого ввести, потому что спектакль шёл восемь часов.

Технология заполнения зала, интереса зрителя к названиям, к пьесам, к формам – очень сложный вопрос в работе любого театра. Ощущение, что театр должен искать, развиваться и идти на какие-то эксперименты – всегда балансирует на грани. Подспудно ты всегда просчитываешь: этот спектакль больше зрительский – на широкую аудиторию, вот этот спектакль должен быть детский – внятный и ясный, а рядом с ними – спектакль-эксперимент. Как художник рисует разными красками, чтобы создать цветовую гармонию – так же и режиссёр составляет репертуар.

## В ЗРИТЕЛЬНОМ ЗАЛЕ

Я уверен: каждый зритель достоин своего театра, а каждый театр достоин своего зрителя, потому что это всегда взаимодействие, взаимообмен, которые дают гармонию отношений. Зритель, безусловно, влияет на развитие театра, поэтому важно, какого зрителя мы делаем своим союзником, партнёром, на кого ориентируемся, к кому прислушиваемся – а такой зритель есть: он ходит на премьеры.

Нельзя упрекать зрительный зал – это безнадёжное дело, что они тёмные, глупые, ничего не читают, не знают, не понимают. Мы работаем здесь, в этом городе – и должны делать спектакли для этих людей, а если они нам не нравятся, значит, надо ехать туда, где всё будет соответствовать нашим требованиям.

Зрителя необходимо развивать – и это поступенчатая система, когда всё начинается с интереса, на котором выстраивается процесс разговора, диалога: от этого спектакля к следующему, от сезона к сезону. Главное – не потерять зрительское внимание. Одно-два разочарования – и зал пустеет, и очень трудно потом этого зрителя вернуть, доказать ему, что у нас здесь тоже может быть что-то интересное для него. Эта дорога очень сложна.

Я очень хорошо запомнил ощущение зрительного зала во время премьеры спектакля «Эквус». Во-первых, полное отсутствие школьников. Было ощущение, что это какой-то хороший московский театр и хорошие московские гастроли, когда собралась вся элита и интеллигенция города, и в зале особые тишина и внимание – так всё воспринималось! И потом было ещё три-четыре таких спектакля, когда я смотрел в зрительный зал, и у меня было радостное ощущение, что в городе есть такие люди и такие лица, и глаза – которые, может, на улице и не так заметны, а в театре ты их видишь и думаешь: это какой же город у нас!

## ЭТОТ РЫВОК В ЭТУ СТОРОНУ

Театр должен удивлять зрителя, вести за собой, провоцировать на активное развитие и всё время ставить в ситуацию лёгкого – в самом хорошем смысле шока. Театр не должен быть привычным и знакомым.

Как только возникает ощущение, что вроде бы остановились, скучно стало – сразу начинаешь что-то придумывать, работать над репертуаром, чтобы был какой-то поворот неожиданный – и тебя кидает-бросает.

Был интересный период в середине 90-х годов, когда у нас на экспериментальной сцене поставил свой авангардный спектакль «Источник» Володя Клименко (Клим), ученик Анатолия Васильева. Потом пришла Надя Жданова – выпускница ГИТИСа, курс Петра Фоменко. Она поставила у нас свой диплом «Дневник Анны Франк», а потом были «Тень» Шварца, «Уроки музыки» Петрушевской, «Событие» Набокова...

Ощущение, что надо что-то менять, возникает по разным поводам: это зависит и от города, и от зрителя и его интереса к театру, и от собственного развития. Ездишь на фестивали, на режиссёрские лаборатории, смотришь спектакли, возвращаешься с новыми впечатлениями, с новыми идеями.

Так в нашем театре возник Николай Коляда с его «Мурлин Мурло».

В спектакле замечательно играли Марина Карпичева, Наташа Зазулина, Толя Свинцов, Миша Меркушин (актёр Казанского ТЮЗа. – Ред.). Марина, прочитав пьесу, сказала: «Я не буду играть алкоголичку и матом ругаться – это не моя природа». Я: «Марина, пьеса современная, надо идти на рынок: люрекс, парик, сигарета – это твоя роль!» И Марина замечательно ее сыграла!

Сценическое решение у нас с Кириллом Даниловым было условное, спектакль складывался, и мне очень нравилось, как всё идёт. Когда Коляда посмотрел наш первый прогон, то удивился: у меня всё бытово, как в жизни должно быть, а у вас – условно. Автору не хватало слёз и боли, но я его заверил: завтра будет прогон – будут тебе и слёзы, и боль. И действительно, на следующий день он смотрел и было ему и смешно, и грустно, и он и плакал, и смеялся... Тогда Коля вывез нас в Екатеринбург на фестиваль своих пьес, где наш спектакль приняли очень хорошо.

Потом мы поставили на малой сцене его пьесу «Нюня» – там играли Анатолий Свинцов и Геннадий Иванов. Был период, когда Коляда с лабораторией драматургов попали на наш «Эквус», после которого сказали: этот спектакль надо посмотреть всем! У «Эквуса» тогда был действительно звёздный час. Хотя эта пьеса в репертуаре тоже возникла не сразу: я знал о ней, но, наверное, тогда её момент ещё не настал, и вот прошло время – и я почувствовал, что надо сделать этот рывок в эту сторону.



■ Е.Шварц «Тень», реж. Н.Жданова, 1989 г. Учёный – Н.Забродин

■ Н.Коляда «Мурлин Мурло», 1990 г. Инна – М.Карпичева



- А. Вампилов «Утиная охота», 2006 г.  
Зилов – В.Жданов, Галина – М.Наумова
- Сцена из спектакля «Утиная охота»



■ После спектакля «Приключения Буратино в стране дураков», 1982 г.  
(реж. В. Юриссон, худ. В. Тамм).  
Снизу вверх: Лариса Мусаева, Валерий Гурьев, Александр Клоков, Татьяна Капитонова,  
Александр Пестерев, Владимир Оганесян, Ольга Симонова, Людмила Ившина,  
Александр Коровин, Ольга Орлова, Николай Савосько, Татьяна Шлятина,  
Людмила Исупова, Александр Шуйский



## «ИСТОРИЯ ОДНОЙ ПРЕМЬЕРЫ»

Миша Угаров сотрудничал с местным телевидением – ГТРК «Вятка» и, готовясь к премьере «Эквуса», мы решили снять свой первый рекламный ролик (потом стали делать их периодически перед премьерами). Это была наша проба пера: сцены из спектакля перемежались кадрами, когда красная краска (кровь!) лилась по алтарю, а Королевский нагишом скакал на лошади по сцене – мы чудили как могли. Кирилл Данилов – художник спектакля придумал интересную афишу, программку (изображённый на них конёк позже стал логотипом театра). И, естественно, в городе возник интерес.

Премьера, все билеты проданы. А у нас не всё ещё получалось, и не хватало совсем немного времени, чтобы доделать работу полностью. Было ощущение, что всё складывается: и Королевский хорошо работал, и спектакль был для нас каким-то этапным – все это понимали, и хотелось, чтобы «выстрелило». Нужно было буквально пару дней, чтобы поставить свет в спектакле – такой, какой нужно (художниками по свету были Андрей Пушкарёв и Игорь Шубин). И мы обратились к директору театра Ольге Алексеевне Симоновой с просьбой отложить день премьеры. В кассе написали: спектакль переносится, билеты сохраняются, желающие могут их вернуть обратно. Ни одного билета не сдали – и возник ещё больший интерес. Зрители очень тепло приняли спектакль: он сильно на всех подействовал. Это была своего рода психотерапия, когда со сцены говорили о том, о чём думает каждый подросток и что волнует каждого в этом возрасте: личные мысли, страхи, отклонения и о чём не принято говорить вслух. Когда главный герой Алан (Королевский) рассказывал о себе, о своей душе, о своих желаниях и фобиях – сразу перекидывался мост между сценой и залом и возникала хорошая серьёзная тишина. Где бы мы ни играли – в Новосибирске, Екатеринбурге, Воронеже, Перми – везде спектакль вызывал отклик. Тогда был сильный взлёт у Саши Королевского – ему писали письма подростки, воспринимая его не как актёра, а как героя пьесы.

## ВРЕМЯ В ТЕАТРЕ

...Я уехал из Кирова в 2004 году. Мой отъезд связан с домом, с семьёй, потому что надо быть рядом с детьми, а дети выросли и переехали в Москву. Москва – моя родина, там живут мои родные, там родители похоронены.

Уезжать было трудно. Душа так и осталась здесь. Прошлым летом на два дня мы приехали в Киров. Отпуск, театр пустой. Мы посидели в зале... Всё там – и всё знаешь, помнишь... Работа в театре, передачи на радио, на телевидении – жизнь не давала остановки, время летело катастрофически быстро, и я его не замечал. Когда видишь себя со стороны, как изменился

и уже осознаёшь возраст – появляется какое-то дикое ощущение, что всё это – годы, время – какая-то неправда. Время в театре спрессовано.

## P.S.

В Москве наступил период моей режиссёрско-педагогической работы: ГИТИС, Школа-студия МХАТ. И вдруг звонок из Тульского академического театра драмы, Елена Иосифовна Попова (заместитель художественного руководителя театра. – Ред.) с предложением что-нибудь поставить.

И вот мы с Леной Авиновой сделали там спектакль «Предместье» по «Старшему сыну» Вампилова. Работать было легко, интересно: атмосфера, труппа замечательная, и спектакль получился хороший. И мы с Леной задумались, что надо Вампилова «продлить»: так современно он звучит сегодня. Я предложил «Утиную охоту». Поговорил с Володи Грибановым (директором «Театра на Спасской». – Ред.) и мы начали работать. В результате получилась вампиловская диалогия.

...И наступил момент встречи с театром – после. И было очень приятно, потому что все ещё были такие свои, и мне было так хорошо: преданные делу, одержимые люди...

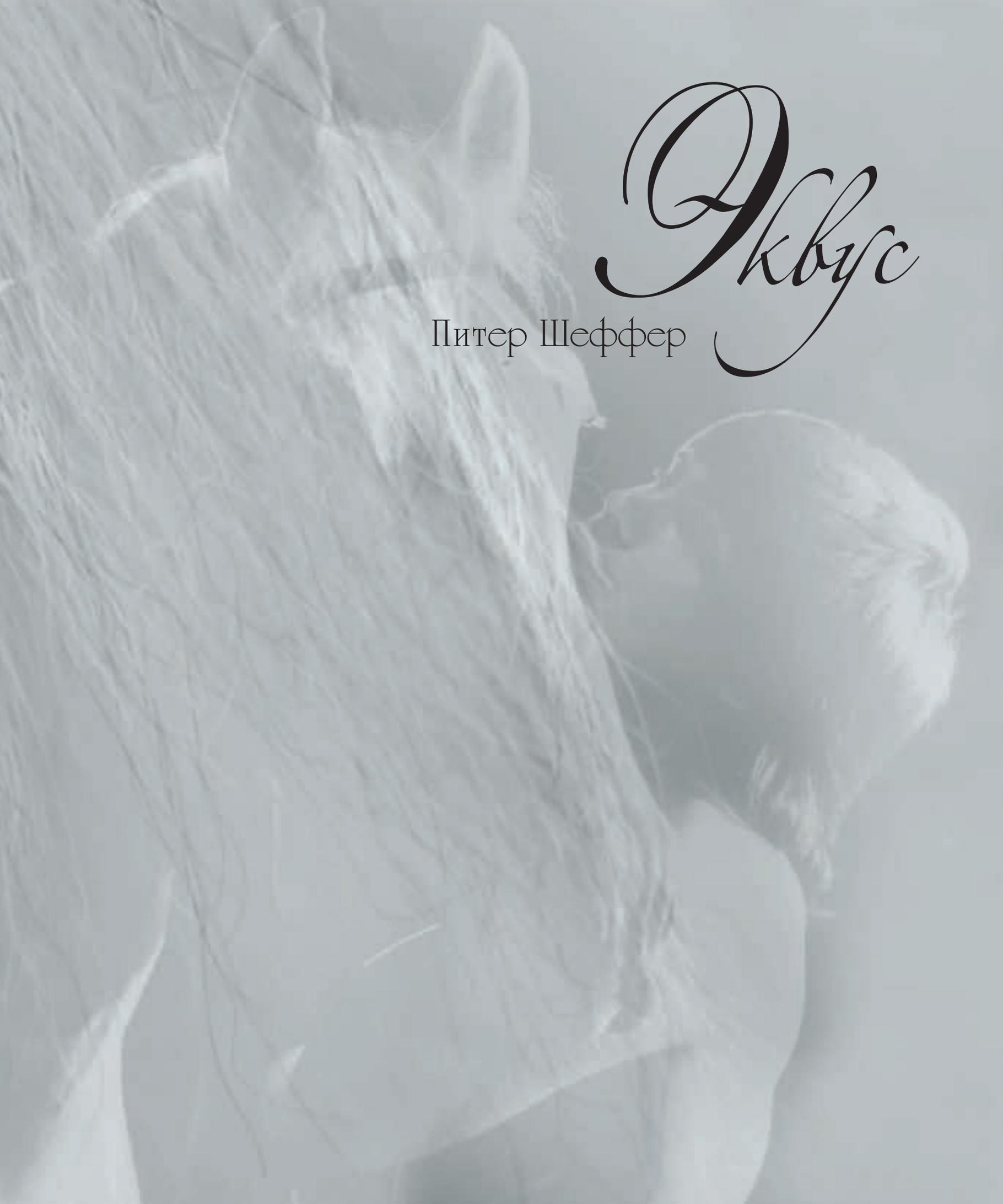
■ Александр Павлович Клоков, 1980-2001 гг. – главный режиссёр, 2001-2004 гг. – художественный руководитель Кировского ТЮЗа – «Театра на Спасской», Народный артист России, профессор Школы-студии МХАТ им. В.И.Немировича-Данченко и Всероссийского государственного университета кинематографии им. С.А.Герасимова





*К*ак многому нужно было совпасть в одном театре – времени, режиссуре, актёрскому ансамблю, художникам, чтобы случилось это событие – спектакль «Эквус». Спектакль-поэма – он пронёсся, как проносятся кометы – раз в сто лет, оставив после себя шлейф воспоминаний, которые продолжают салютовать в его честь.





# Дкус

Питер Шеффер



■ Алан Стрэнг – А. Королевский

### *Реквием по красоте*

В основу пьесы «Эквус» английского драматурга Питера Шеффера легла реальная история, произошедшая в 70-х годах XX века в маленьком городке под Лондоном: молодой человек выколол гвоздём глаза шести лошадям, был помещён в психиатрическую лечебницу, где стали известны причины преступления. Шеффер увидел в этой частной трагедии приметы и образы своего расхристанного времени.

Главный герой пьесы – семнадцатилетний Алан Стрэнг безумно влюблён в лошадей, он восхищается и преклоняется перед их красотой и грацией. Однажды Алан в изголовье своей кровати на месте висевшей там картины, на которой был изображён Иисус, идущий на Голгофу,

увидел фотографию лошади. Это стало последним знаменем. Алан уверовал, что лошадь – Эквус – это и есть Бог. Алан работает в конюшне, он служит своему Богу, и тот благословляет его мечты и надежды, смотря добрыми умными глазами. Алан живет с этой мыслью: Бог смотрит на него. И когда однажды в конюшне Эквус видит свидание парня с девушкой, разум Алана не выдерживает, герой выходит за границы нормы законов и морали – в абсолютный космос духа. ...Спектакль начинался сценой общения Алана (Александр Королевский) с конём. Конь Вермут, сыгравший дебютную роль на кировской сцене, был цирковым. Его появление в первых актах спектакля сразу удивляло, настораживало, задавало тон, и зрители этим своеобразным эпитафием уже были сдвинуты с привычной и

ожидаемой шкалы эмоций, как будто переключались регистры восприятия – и все понимали: будет что-то непривычное, интересное, из ряда вон. Звучавший «Реквием» Моцарта сразу снимал конкретность обстановки и ситуации – и возводил историю в миф: авторы скорбели о поруганной красоте и гармонии...

### *У коня в придачу*

Сцена появления коня в начале спектакля сохранялась и на гастролях, а «Эквус» гастролитировал много. В каждом городе заранее, по звонку, а затем и по приезду решались вопросы о доставке лошадей в театр. И лошади везде были разные. Свердловский конь, услышав шум зрительного зала, испытал на-



стоящий стресс и встал на дыбы, но Королевский справился с ситуацией, как будто так всё и было задумано. В Воронеже в театр к назначенному времени привезли в соответствии с запросом коня, но уж очень странной породы – навскидку почти пони. Все схватились за головы: эффект от появления такого животного мог вызвать совершенно недопустимый комический эффект, и тогда единственный раз играли без коня, а Александр Королевский сидел на коленях перед бутафорским Эквусом. Сыктывкарского коня поднимали на третий этаж на лифте, но потом оказалось, что прохода за кулисы от лифта нет, и животное пришлось вести прямо через зрительный зал... Несмотря на специфичность просьбы, отклик у принимающих сторон находили всегда.

### *Сцена-храм*

Тема веры и религии подсказала художнику Кириллу Данилову сценико-графическое решение спектакля: на заднем плане сцены огромная голова божества – Лошади. Мерцающие глаза – всевидящее око Бога – и от него не скрыться, а занесённое копыто пугает и давит, как неминуемая кара за содеянное. Охраняют божество жрицы, а жертвоприношение происходит на сцене-алтаре. Наклонная плоскость, ведущая к идолу – путь на Голгофу, и туда восходят двое: Алан и Дайзерт. Смешной и горбатенький конёк – «пра-эквус» – существо и нелепое, и беззащитное, и коварное, и хитрое. Он – зерно, первопричина, которая есть в каждом из нас. Конёк патрулировал от-

воёванные владения, проходя на заднем плане сцены из кулисы в кулису своей шутовской походкой.

Все персонажи пьесы – в одеждах белого цвета. Чистота заявленного белого – это норма, нейтральность, фон, на котором разыгрывается кровавая трагедия. Алан – «герой нашего времени» – в свитере и джинсах, а в некоторых сценах обнажён по пояс. Его нагота – физическая и духовная – постоянно в фокусе внимания. Рассказывая о своих ночных поездках на лошадях и объясняя, почему он это делал нагишом, Алан говорил: «Никто так не обнажён, как они – лошади. Напяливать котелок и бриджи – это гнусно». Обнажёнными были и свидание Алана и его девушки Джилл Мейсон (Елена Васильева). Для конца 90-х это было провокационно и дерзко – равно как и весь спектакль.



Почти все сцены пьесы происходят в психиатрической лечебнице. Кровать – из стандартной больничной мебели, навевающей тоску и уныние – Данилов превратил в настоящий кованый трон со шпалеобразной спинкой (специально для постановки мебель заказывали у местного кузнеца). На сцене она стояла, развёрнутая к зрителям красивым ажурным торцом. Герой то седлал кровать, то обращаясь в зал, прижимался к ней, хватаясь за железные прутья – и тогда казалось, что это уже не кровать и не трон, а клетка, и Алан, обвиняемый и осуждённый, находится в одиночной камере, в оковах кованой кровати. Образы-символы усиливали напряжённое и насыщенное действие, возводя историю в ранг притчи. Зачастую символ из абстрактного становится конкретным, а затем снова фокусировался на образе, как бы проверяя – теперь уже зрителей на психологическую выносливость. Живая красивая лошадь в начале спектакля, с которой играет Алан, и пугающий огромный золотой идол, появляющийся на заднем плане сцены – это одно и то же, но один – дитя природы, другой – порождение человеческих страхов и фобий. Жуткий, невыносимый мир пьесы был жерновами даже для крепких нервов.

*«Мы ничего дурного  
не сделали»*

Предлагаемые обстоятельства истории – семья Алана Стрэнга.

Мать – Дора Стрэнг (Антонина Иванова) преподаёт в школе, это хрупкая, набожная и, безусловно, одарённая женщина – уже в её словах и поступках прослеживается начало страстной религиозности, которая в жизни Доры была ограничена системой воспитания и рамками социальных норм. Героиня Ивановой оказывается беспомощной перед открывшимся преступлением сына, она растеряна, и в её нелепых попытках защитить своё имя и репутацию семьи, которую миссис Стрэнг, несмотря ни на что – считает благополучной и дружной, видны уже и малодушие, и

- Слева: жрицы – М.Наумова, Л.Мусаева
- Художник спектакля Кирилл Данилов
- Забавный конёк Эквус стал логотипом театра





■ Мартин Дайзерт – В.Грибанов, Эстер Саломон – Т.Махнёва

неспособность встать на защиту – не ребёнка – его она защищает, но его права жить и чувствовать свободно – и Дора ограничивается жалкими оправданиями в свой адрес. Вряд ли она отдаёт себе отчёт в том, насколько правдивы её слова – так она напугана и раздавлена произошедшим.

Отец – Фрэнк Стрэнг (Анатолий Свинцов) занимается печатным делом, он жесток, категоричен и груб. Мы узнаём некоторые эпизоды из жизни семьи: Фрэнк выбрасывает из дома телевизор, находя это занятие вредным и бессмысленным. Вслед за телевизором в мусорный бак летит картина «Иисус, идущий на Голгофу», которая очень нравилась Алану и которую мальчик сам выбрал в магазине. Отец не приветствовал «всякие чувствительные излишества», и моления на икону вызывали в нём припадки ярости и гнева. На опустевшее место Дора и повесила фотографию с изображением лошади...

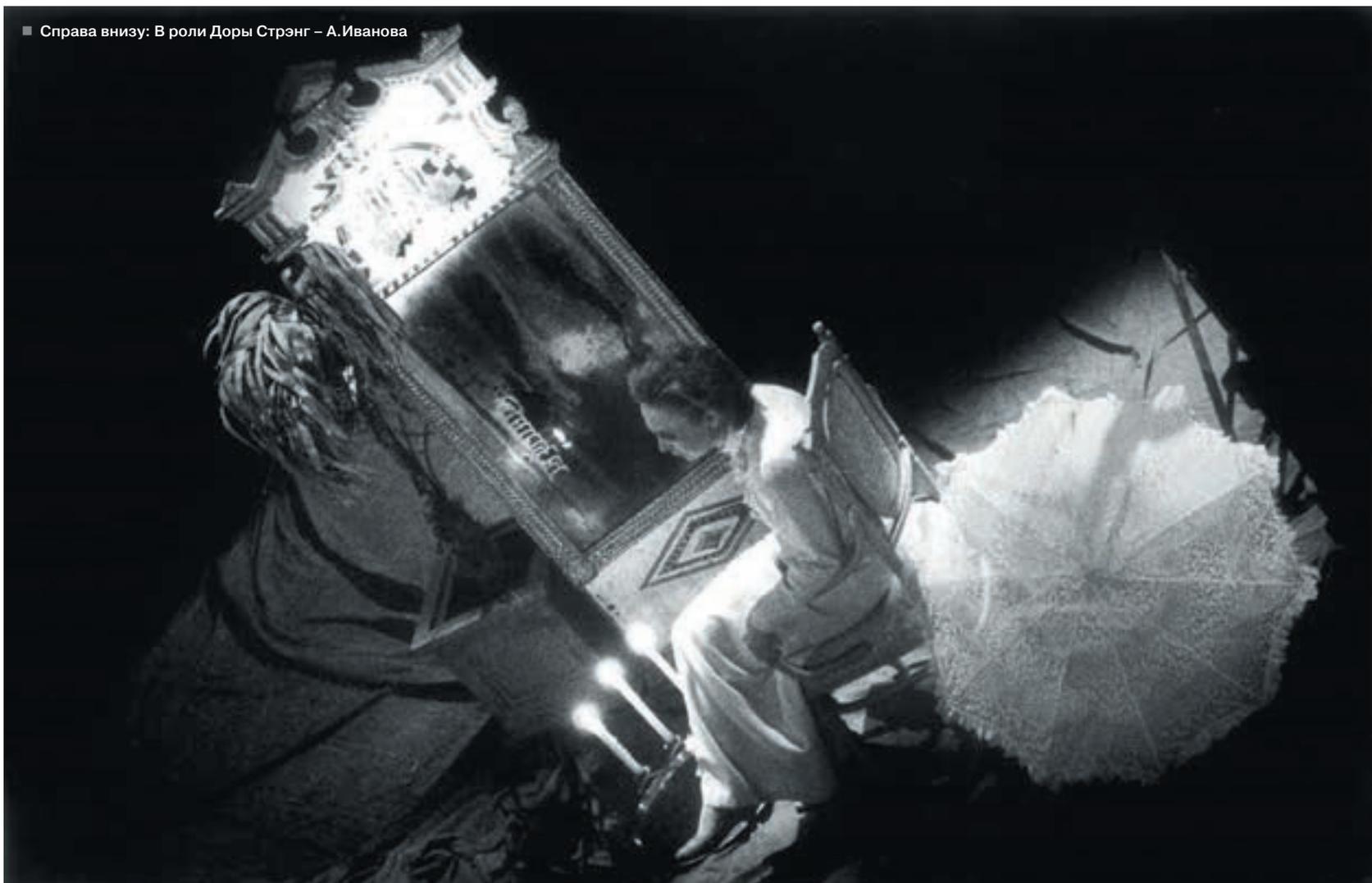
Вся строгая мораль Стрэнга-старшего оказывается фикцией, ханжеством. Во время одного из киносеансов с недвусмысленными сценами на экране Алан, пришедший в кино вместе с Джилл, встречает там своего отца, который, застигнутый врасплох, начинал оправдываться и врать, не теряя при этом апломба и заносчивости. Всё это гадко, отвратительно, и становится бесконечно жаль вконец озлобившегося подростка, которому никто уже не вернёт уважение и любовь к отцу, ставшего отныне для него «гниусной липучкой». Как насмешка звучит пошлое оправдание недоумевающей о причинах преступления сына Доры Стрэнг: «Мы ничего дурного не сделали». Мать наивно уверена: в сына вселился дьявол.

### *Жертвоприношение норме*

Шеффер препарирует психическое состояние Алана скальпелем здравого рассудка психиатра Мартина Дайзерта (Владимир Грибанов). Это второй герой пьесы. Уже в первом монологе, обращённом к зрителям, доктор сетует на свой недостаток – «образованную» голову: «Моя образованная голова всё время повёрнута не туда». После нескольких лечебных сеансов он узнаёт



■ Справа сверху: Алан с матерью, Дорой Стрэнг (Л.Кобзаренко)



■ Справа внизу: В роли Доры Стрэнг – А.Иванова



■ Свидание с Джилл (Е.Васильева)

всю историю преступления, но в столкновении с тёмным либидо Алана светлый разум Дайзерта не выдерживает. Внешне вполне благополучный, в глубине души доктор носит свой личный багаж страхов, сомнений и фобий. Исповедь Алана начинает резонировать с его собственными внутренними стихиями и болезненными страстями. Как привидения являются к нему во снах его задушенные

желания – и вот он уже Ирод, погубивший сотни невинных младенцев. И мы видим страшное: уродливо здоровый доктор Дайзерт вырос из обескровленного, вытравленного лекарствами Алана. После сцены допроса «Скажи мне», который Дайзерт и Алан устраивают друг другу, доктор, не выдерживая, устремляется к Эстер – ему хочется нежности, любви, сочувствия, понимания, но тут

же, обнимая эту желанную женщину, он сознаёт, что на свои чувства он давно набросил уздечку, и процесс оказался необратим. Только доктор способен в полной мере постичь всю глубину страданий Алана, потому что преступник сам. Ни мать Алана, ни его адвокат Эстер Саломон (Татьяна Махнёва), стараниями которой он и попадает в клинику – не в состоянии помочь парню. Они переживают за него, сочувствуют ему, но сочувствие это не созидательно, оно есть замещение искреннего и честного приятия другой души, чужих страданий, уважения в любви и понимания свободы как индивидуального права.

Роль Алана – абсолютное попадание в природу актёрского дарования Королевского, который прожил эту роль на предельной органике. Когда в конце первого акта он, стоя на авансцене, рассказывая о своих ночных конных прогулках, пронзительно тихо звал: «Эк!.. Эк!..» – казалось, что между залом и сценой натягивались невидимые поводья, и актёр управлял даже не эмоциями – дыханием зрителей: что-то перехватывало в горле...

Отец говорит об Алане: «Он почти не читает, не знает механики, физики, истории, музыки, живописи, у него нет друзей, с ним ни разу никто не пошутил...» Алан похож на первобытного человека, да и созвучие имён снова аллюзией относит нас к вечным темам и главным вопросам бытия. Парадокс: наличие десяти заповедей предполагает и существование десяти грехов, но именно эти десять постулатов жизневедения являют миру веру – покаяния, очищения, они и призывают человека надеяться и уповать на Бога в себе, являются основой жизни человеческой души. Отсутствие всякой внутренней морали и норм провозглашают Алана как человека свободного, и в этом заключается главный вопрос: что есть свобода? Парадокс: бездуховная свобода – свобода без ограничений, есть зло, направленное в первую очередь на самого человека.

Другим вопросом: что есть норма? – задаётся доктор Дайзерт и постепенно приходит к неожиданным для себя выводам: норма – это «Бог здоровья», «мёртвый взгляд взрослых». Всю свою жизнь Дайзерт поклоняется «Богу Нормы», отбирая у людей их индивидуальности, имеющие – по шкале медицинских параметров характер патологий. Случай Алана заставил его засомневаться в том, что он дела-

ет, ведь юноша в своём «ненормальном» влечении кажется ему более счастливым и честным по отношению к своей жизни, чем он сам. Думая о будущем Алана, Дайзерт пробует спрогнозировать, что будет с парнем, когда его «вылечат» – и тут же понимает все ужасные последствия своих врачебных усилий. После того как Алан «освободится от Эквуса», он не сможет больше испытать ни любви, ни страсти и вряд ли когда-либо ещё будет так восхищаться лошадьми, но при случае поставит на них на скачках, совсем не вспомнив о том, что они значили для него в прошлом. Всё это Дайзерт знает хорошо – он знает это про себя. Доктор ставит диагноз не Алану – он обвиняет общество. Прозревшему Дайзерту открывается страшная суть лечения Алана – унифицирование индивидуальности, выравнивание личностных качеств в стандартную линейку общепринятых чувств и эмоций. Как откровение звучит его мысль: не Алан болен идолопоклонничеством веры – больны все мы равнодушием, пошлостью, пустотой... Не имеющий детей Дайзерт возводит своё бесплодие в тревожную метафору всего современного общества: жизнь без любви, без веры, без высот страсти есть жизнь бессмысленная, обречённая, мёртвая. В этом последнем отчаянном монологе Дайзерта слышится и предупреждение, и смелая мысль-надежда, мысль-просьба, призыв, обращённый ко всем сидящим в зале: не предавайте Бога в душе. «Эквус» – трагедия человеческой души, где Бог умер – и душа обнажилась перед холодной пустотой Вселенной.

### *Город, где был «Эквус»*

Интересна история «Эквуса» как театрального события в городе. Спектакль ещё задолго до премьеры породил много слухов и толков. Отложенная премьера только подтвердила зрительские предположения: будет что-то невероятное. Скромный листок с объявлением, что исполнитель главной роли заболел, и потому премьера спектакля переносится, на самом деле никого не успокоил и причину не объяснил: подозрения только усилились. Перед премьерой в вестибюле театра ходили слухи о «трёх чёрных «Волгах», которые якобы подъехали к театру незадолго до премьеры, и о том, что



самые смелые сцены из спектакля были изъяты. Легенды и домыслы, как кокон, охраняли спектакль от зрительского равнодушия на протяжении всей его сценической жизни. Это тоже было частью театрального ритуала, что случается редко, но если происходит – становится приметой действительно яркого театрального события, шагнувшего за границы рампы и сцены.

Искусство отвечает за психическое развитие человека. «Эквус» – настоящий подарок, удача для зрителей, и в том, что спектакль состоялся и так долго тревожил и воспитывал город – большое творческое счастье театра.









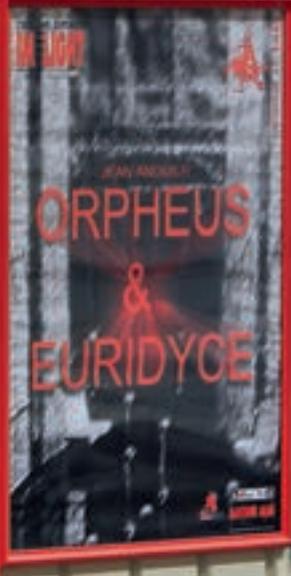
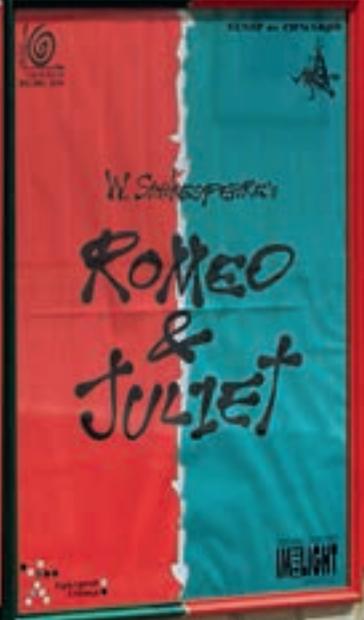
■ Фойе второго этажа.  
Симоновская колонна.

Во время очередного ремонта, когда строители вскрыли пол вестибюля, обнаружилось, что колонна, начинавшаяся на первом и выраставшая до второго этажа – практически держала на себе верхний зал. Ситуацию исправили, но после этого случая директор театра Ольга Алексеевна Симонова, всякий раз проходя мимо, уважительно повторяла: эта колонна держала театр!  
И в театре колонну так и прозвали: симоновская колонна.





- Афиши легендарных спектаклей
- Памятный барельеф





■ Зрительный зал





### ЗВУКОТЕХНИЧЕСКИЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

**Вячеслав Мамонов, звукорежиссёр и видеинженер  
«Театра на Спасской»:**

– Каждый год я писал заявки на замену технического оборудования театра, это продолжалось много лет. И вот в конце 2010 года по Федеральной целевой программе были выделены деньги, которые нужно было освоить до конца года. На вопрос директора: какие работы мы можем провести, не останавливая работу театра, я ответил: работы по замене звукового оборудования. Моя мечта начала сбываться.

Конечно, условия выполнения контракта были очень простые: конец года. Порядок работ составлялся в зависимости от расписания спектаклей и мероприятий, бригадам приходилось выходить и по ночам. Сложность была также в том, что работали там, где было свободно. Сцена свободна – день на сцене, завтра свободно фойе – день там.

Замена звукового оборудования происходила постепенно, и только когда мы установили весь комплект, я убрал старые раритеты. Сейчас у нас в аппаратной есть современный пульт Yamaha, который очень облегчает работу. А когда музыканты увидели новый аудиоинтерфейс для звукозаписи, то были очень удивлены, что в театре есть техника такого уровня. Сегодня мы имеем возможность студийной записи живой музыки для спектаклей, а также монтажа и редактирования.

Акустические системы KS-audio – именно тот звук, который нам нужен: современный, качественный, интеллигентный. На сегодняшний день звуковые возможности площадки нашего ТЮЗа таковы, что мы можем пригласить практически любого музыкального исполнителя.

Помимо звукотехнического оборудования мы получили высококачественное видео, два проекционных экрана – белый и чёрный. Сейчас у нас в театре лучший в городе проектор с высоким разрешением изображения.



- Вверху: сердце системы звукоусиления – цифровой пульт YAMAHA M7CL-32
- Справа: порталные акустические системы KS-audio

## ДА БУДЕТ ЗВУК!

В конце 2010 года в рамках Федеральной целевой программы были выделены деньги на техническую реконструкцию «Театра на Спасской». Конкурс на выполнение работ выиграла компания «Имлайт». В течение месяца в театре было заменено всё звуковое оборудование, а также системы видеопроекции театра.

Особенностью начала работ стал почти годовой перерыв между созданием проекта по переоснащению и его реализацией, поэтому перед непосредственным выполнением задания была сделана корректировка в связи с появившимися за год техническими новинками.

В театре было полностью обновлено и модернизировано всё звукоусилительное оборудование зрительного зала, сцены, фойе, система видеопроекции и служебной связи, силовая часть и система кабельных коммуникаций, установлено новое технологичное оборудование марок KS-audio, Yamaha, Digidesign, Klark Teknik, Beyerdynamic, AMC, Jedia, EIKI, Kramer, IMLIGHT.

Установленная на сцене система горизонтального позиционирования микрофонов уникальна не только для города Кирова, но и для большинства театров страны: оператор управляет местонахождением лебёдок с микрофонами, добиваясь нужного звукового эффекта. Новая мониторинговая система сцены со множеством точек подключения позволяет сегодня разместить на сцене театра любой бэнд.

После утверждения бюджета проекта оперативно было принято решение пересмотреть спецификацию оборудования видеопроекции. В результате был использован только что появившийся на рынке проектор высокого разрешения. Два экрана – белый и чёрный – устанавливаются по необходимости и часто используются в качестве динамического задника (представьте себе: на сцене «чёрный кабинет» и в какой-то момент на нём появляется изображение).

Сегодня в аппаратной части театра стоит лучшее в городе оборудование – цифровая консоль Yamaha M7CL-32. Не осталась без внимания и система звукозаписи – для создания фонограмм театр имеет современный звукозаписывающий комплекс Digidesign.

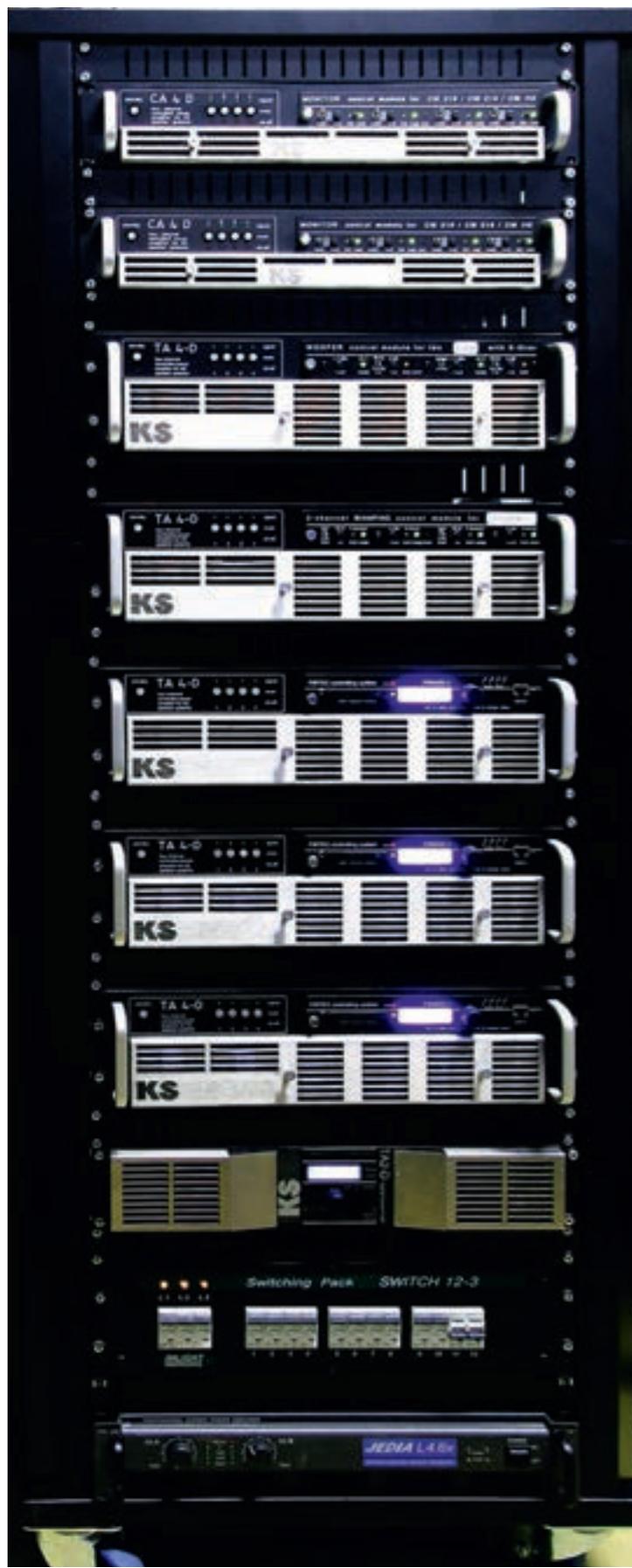
## АКУСТИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ KS-AUDIO

В основе звукоусилительного комплекса – оборудование немецкой компании KS-audio.

Этот известный немецкий бренд давно признан профессионалами отрасли. В послужном списке KS-audio самые известные площадки Германии – Рейхстаг и Немецкий национальный театр в Берлине, Новая опера во Франкфурте, филармонии Мюнхена, Кёльна, академические театры Лейпцига, Мангейма, Золе, стадионы Штудгардта, Дуйсбурга... Эксклюзивный представитель KS-audio в России компания «Имлайт» неоднократно озвучивала им театральные площадки нашей страны. Среди последних объектов – Пензенский областной драматический театр, Кировский театр кукол им. А.Н.Афанасьева, в 2010 году эстафету принял «Театр на Спасской».

■ Рэковая стойка с усилителями мощности KS-audio

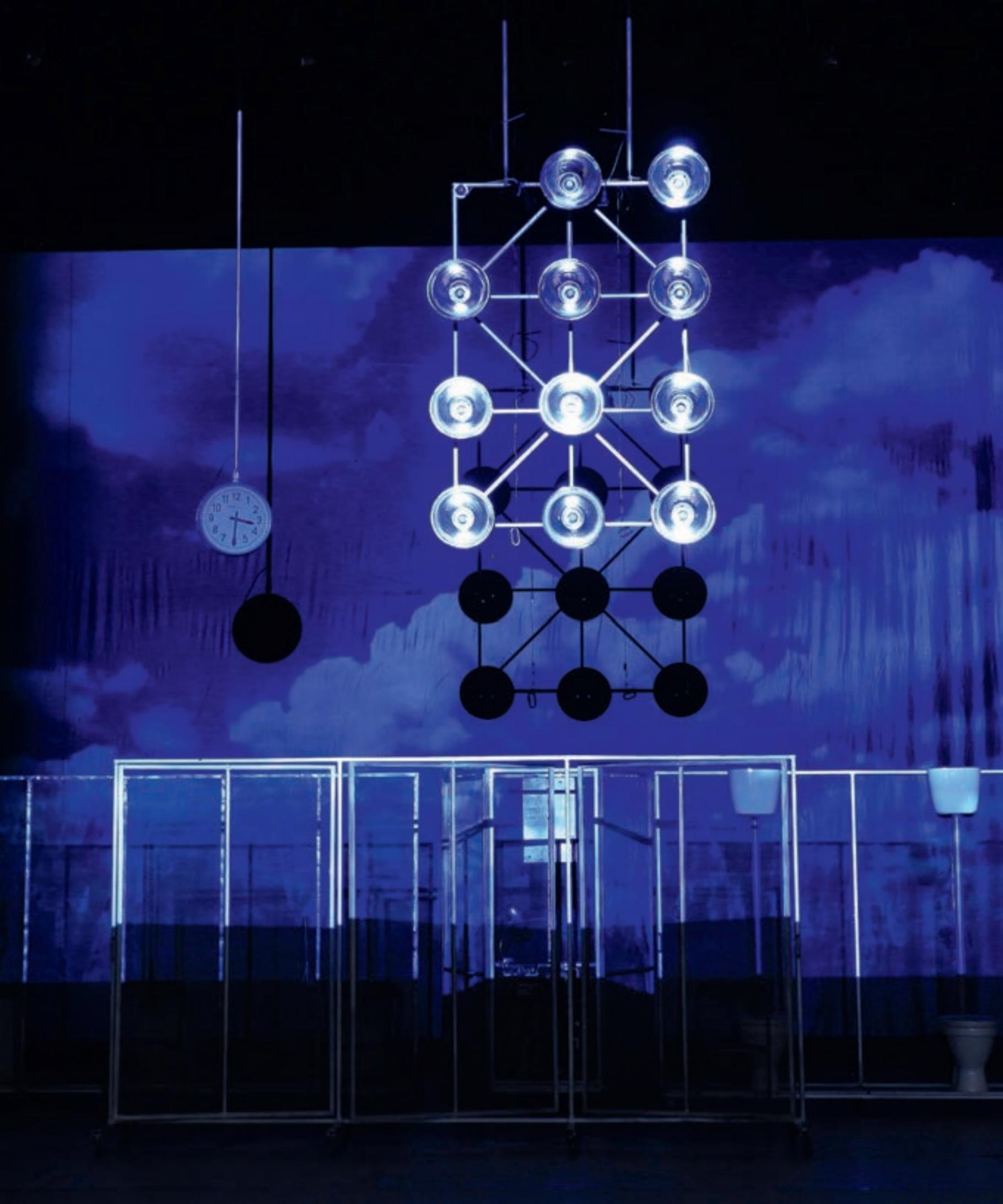
Премьера звукового и видеопроекционного оборудования совпала с двумя театральными премьерами сезона – спектаклями «Снежная королева» и «Без дна», в которых были использованы новые технические возможности театра.





- Вверху: светодиодные заливающие приборы в действии
- Справа на странице: динамический задник на основе проекции. Проектор EIKI EIP – HDT 30 и чёрный экран двусторонней проекции
- Слева: DTS NICK NRG 1201
- Внизу: пульт управления постановочным освещением ETC Congo Kid





*трижды*  
**СНЕЖНАЯ  
КОРОЛЕВА**



■ Снежная королева – О.Симонова

# 1 СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА

Режиссёр Алексей Бородин,  
художник Станислав Бенедиктов

Своеобразной  
«лакмусовой бумажкой»  
творческого почерка  
режиссёров и художников  
в истории  
Кировского МДЮЗа  
стал спектакль  
«Снежная королева»

Режиссёр Алексей Бородин в соавторстве с художником Станиславом Бенедиктовым в 1973 году совершили настоящую сценическую революцию, сместив занавес с привычного места вглубь сцены, сделав его частью двухуровневой декорации, состоящей из многочисленных занавесок, вращающихся пирамид... Спектакль имел успех в том числе и благодаря интересной сценографии. Впоследствии эта постановка была перенесена в Москву на сцену Центрального детского театра – ныне РАМТ.

■ Е.Шварц «Снежная королева»  
(реж. А.Бородин, худ. С.Бенедиктов), 1973 г.



■ Е.Шварц «Снежная королева» (реж. А.Клоков, худ. В.Хархалуп, К.Данилов), 1994 г. Сцена из спектакля



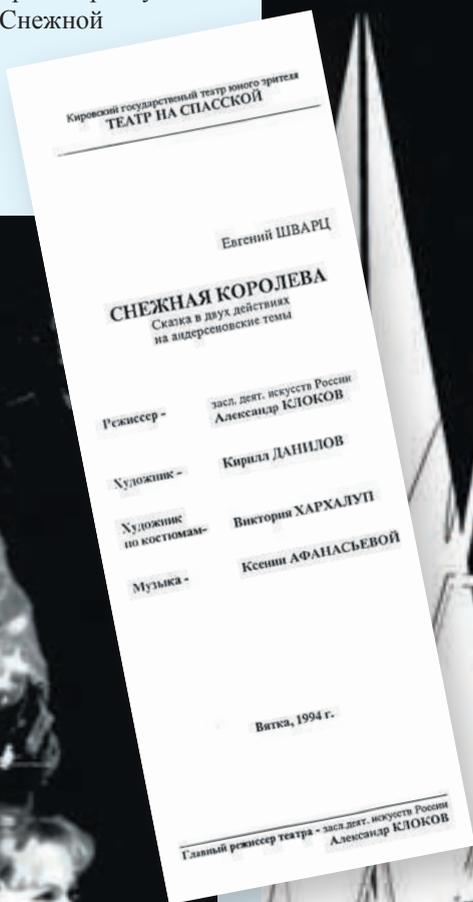
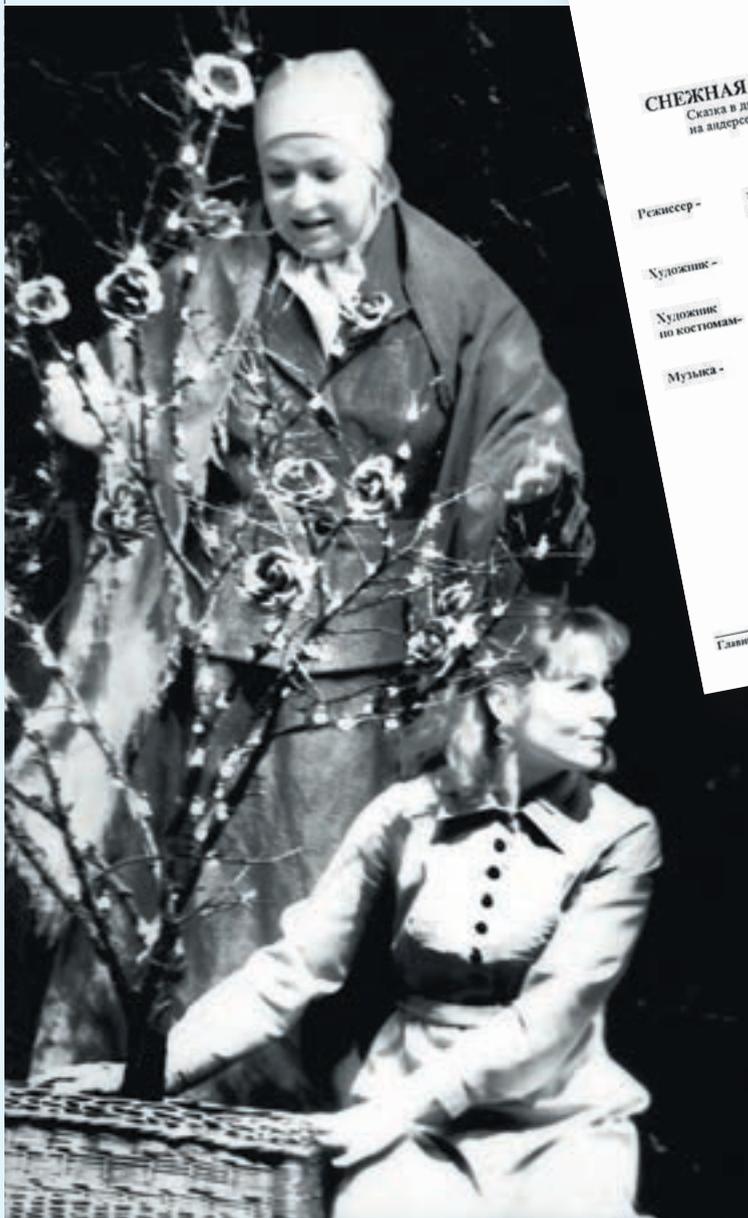
# СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА

Режиссёр Александр Клоков,  
художники Виктория Хархалуп и Кирилл Данилов

**В** о второй тюзовской постановке «Снежной королевы» (1994 г.) визуальный акцент был сделан на огромный задник в форме большого зеркала, сквозь лёгкий прозрачный тюль которого виднелись снежные холмы, множество свечей, а задний план заливало северное сияние – именно таким художники Виктория Хархалуп и Кирилл Данилов увидели полярное царство Снежной королевы.



■ Герда – Н.Зазулина,  
бабушка – нар.арт. РСФСР О.Симонова



# 8 СНЕЖНАЯ КОРОЛЕВА

Режиссёр Вячеслав Ишин,  
художник Виктория Хархалуп

**Т**ретья постановка популярной сказки состоялась в декабре 2010 года, буквально подхватив на лету все новые технические возможности звука и видео. С использованием видеопроекции спектакль «Снежная королева» режиссёра Вячеслава Ишина стал настоящим новогодним праздником для детворы. Театрализованное представление в нетрадиционной режиссёрской трактовке известного сказочного сюжета разыгрывалось на фоне огромного – во всю ширину сцены – задника, на котором живописные картины одна за другой сменяли друг друга. Взяв за основу не популярный шварцевский текст, а сказку Андерсена, Вячеслав Ишин представил на суд юного зрителя сюжет, свободный от подтекста и иносказаний. Ребята окунулись в сказочную атмосферу приключений Кая и Герды.

## Театр в кинотеатре

Начиная с первой картины, когда вместе с героями зрители увидели, как на экране за окном идёт снег, все сразу почувствовали это уютное домашнее настроение, какое бывает только в рождественские праздники. Но вот непослушный Кай протягивает руку – и разрушает гармонию вечера: окно на экране «открывается» – и появляется Снежная королева... Видеозэкран мгновенно откликается на события спектакля, становясь из фоновой картинки полноценным участником представления. Герда путешествует на фоне сменяющихся друг друга видеодекораций.

- Справа: Г.Х.Андерсен «Снежная королева» (инсценировка И.Логинова) (реж. В.Ишин, худ. В.Хархалуп), 2010 г. Снежная королева – засл.арт.РФ Т.Махнёва, Кай – А.Красный
- Вячеслав Ишин







## Новые формы

Переход от одной художественной правды к другой всегда вызывает много вопросов, потому что зрители консервативны, и ждут то, к чему привыкли. Все нововведения, безусловно, требуют переосмысления. Но радует главное – это то, что работает закон: приходя в театр, ты должен быть готов к неожиданностям.

«Снежная королева» Вячеслава Ишина и Виктории Хархалуп – это спектакль современного театра с привлечением новых технологий, но как средства выражения, а не цели. Соединение новых технических средств с творческой мыслью художника (потому что картины, присвоенные экрану, всё-таки рисовал художник) – это и есть настоящие современные чудеса. Старая как мир сказка в оправе современных технических средств шагнула навстречу детям.

- Вверху:  
Лапландка – И.Тимшина
- Слева вверху:  
Волшебница – Е.Васильева, Герда – Д.Сосновская
- Слева внизу:  
Маленькая разбойница – Н.Сидорова, Олень – А.Хорев







---

Без\_дна



Ещё одной премьерой «Театра на Спасской» по следам реконструкции звукотехнического комплекса стала работа «Без дна». Танцевальный спектакль в дуэте с живым музыкальным сопровождением (гитара, перкуссия) и электронной музыкой — это история жизни и смерти, начала и конца, и снова начала. На сцене — бочки без дна — распиленный на многие жизни тоннель, и люди в бочках, как в панцирях, «цари Гвидоны», отправленные в путешествие по морю («электронный морской прибор — лейт-мотив спектакля), растут «не по дням, а по часам», взрослеют, стареют, умирают, рождаются снова. Совершается круговорот жизни в природе.



■ Ирина Брежнева, автор идеи, режиссёр-постановщик и хореограф спектакля «Без дна»

#### **Ирина Брежнева:**

— Так удачно сложилось, что премьера нашего спектакля совпала с окончанием работ по реконструкции театра. Новое звуковое и видеопроекторное оборудование сразу же было задействовано в нашей работе. Я помню впечатление от первой репетиции. Мы сразу же поняли, какие большие возможности открываются перед нами, мы услышали, что стало много нового, другого звука: звуковая палитра стала богаче, звук — сильнее, чище.

Конечно, звук в театре был всегда, но его «не хватало», и потому эта яркая составляющая часть спектакля всегда немного списывалась со счетов. Сейчас в связи с новыми техническими возможностями театра появились новые





■ Елена Авинова, художник спектакля

планы, идеи, наша задача сейчас – освоить всё это с полной отдачей.

Идея соединить танец и музыку появилась у меня уже давно, это было моё заветное желание – поработать с живым звуком (причём временами в нашем спектакле живая музыка накладывается на электронную, что мне показалось тоже очень интересным).

Поместить музыкантов в пространство сцены, сделав их участниками представления – это попытка найти новый баланс энергии, когда к классическому варианту театрального энергообмена «актёр-зритель» добавилось ещё одно действующее лицо – музыкант.

## Художник рисует на видео

В спектакле мы задействовали также чёрный экран, который работает в течение всего представления. Когда были готовы первые сцены, я пригласила на репетицию художника Елену Авинову, которая в режиме риал-тайм стала передавать свои ощущения от увиденного через графические образы. Лена внесла дополнительную краску в ткань спектакля – она «увидела» спектакль и показала его зрителям. Так родилось оформление: видеопроекция на чёрном экране фотографий участников, ассоциативные графические рисунки, древо жизни...

## P.S. Вдох\_новение

Техника в творчестве вторична, она – средство выражения, но бывают случаи, когда именно технические возможности являются источником вдохновения. К примеру, когда я в первый раз пришла в клуб «Гауди-холл» (премьера клубного проекта «Гауди-холл» компании «Имлайт» состоялась в 2010 году. – Ред.), сразу оказалась под впечатлением от этой интересной площадки, её больших технических возможностей. У меня появилось желание сделать в этом суперсовременном свето-, звуко-, техническом пространстве новый проект – с танцами, живой музыкой, видеoinсталляциями. Это пример того, как возможности современного технического оборудования могут вступать в диалог с творческими планами художника, вдохновлять на новые, смелые, неординарные решения.











КИРОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ  
ДРАМАТИЧЕСКИЙ  
ТЕАТР  
ИМ. С.М.КИРОВА





ОУКРЫТИЕ  
134  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
СЕЗОНА

ХАНУМА

ОУКРЫТИЕ  
134  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
СЕЗОНА

ОУКРЫТИЕ  
134  
ТЕАТРАЛЬНОГО  
СЕЗОНА











- Слева на странице: фойе второго этажа
- Вверху: вид на амфитеатр из VIP-ложи





**В** течение почти семи лет мы совместно с компанией «Имлайт» разрабатывали планы будущей реконструкции: театр остро нуждался в замене свето- и звукотехнического оборудования, а механика сцены устарела уже не только морально, но и физически.

В 2009 году в рамках областной целевой программы модернизации театров нам были выделены деньги, и работа началась. Мы разбили реконструкцию на два этапа. В первую очередь заменили пожароопасное силовое оборудование и пульт управления освещением сцены. Установленные современные блоки управления производства IMLIGHT и пульт управления сценическим освещением «CONGO» ETS дают возможность управлять приборами нового поколения, а это значит, что наш театр сейчас сможет запускать проекты, основанные на современных сценических технологиях.

Несмотря на то, что объём работ, который первоначально мы планировали провести за два месяца, в итоге пришлось делать за три недели (выделенные бюджетные деньги нужно было освоить до конца года) – все работы были выполнены в срок. «Имлайт» работали оперативно, слаженно, делая даже больше, чем планировали, при необходимости в ходе работы внося изменения в план реконструкции.

В условия контракта входило также обучение персонала работе на новом оборудовании. Сотрудничали плодотворно и качественно: нам не просто объяснили новые правила работы, с нами сидели рядом, если возникали вопросы – консультировали. «Имлайт» – профессионалы своего дела, компания родилась в стенах театра, поэтому наши потребности и нужды им знакомы, как и специфика нашей работы: когда «Имлайт» ведёт разработки своего оборудования, то обязательно адаптирует его для театра.



■ Художник по свету, заслуженный работник культуры Людмила Еремеева

Ещё одной нашей совместной работой с компанией «Имлайт» стал спектакль «Бабочки свободны». Режиссёру постановки Игорю Жетинёву и художнику Екатерине Давыдовой потребовались для светового оформления спектакля современные умные приборы – «головы». Мы обратились в «Имлайт», и они помогли нам, предоставив свою аппаратуру. Вместе мы составили световую партитуру спектакля, и сотрудничество техническое переросло в творческое.

■ Пульт управления светом ETC Congo





■ Тиристорная. Диммерные стойки IMLIGHT



■ Экспериментальная сцена. Пульт SGM Studio24SC



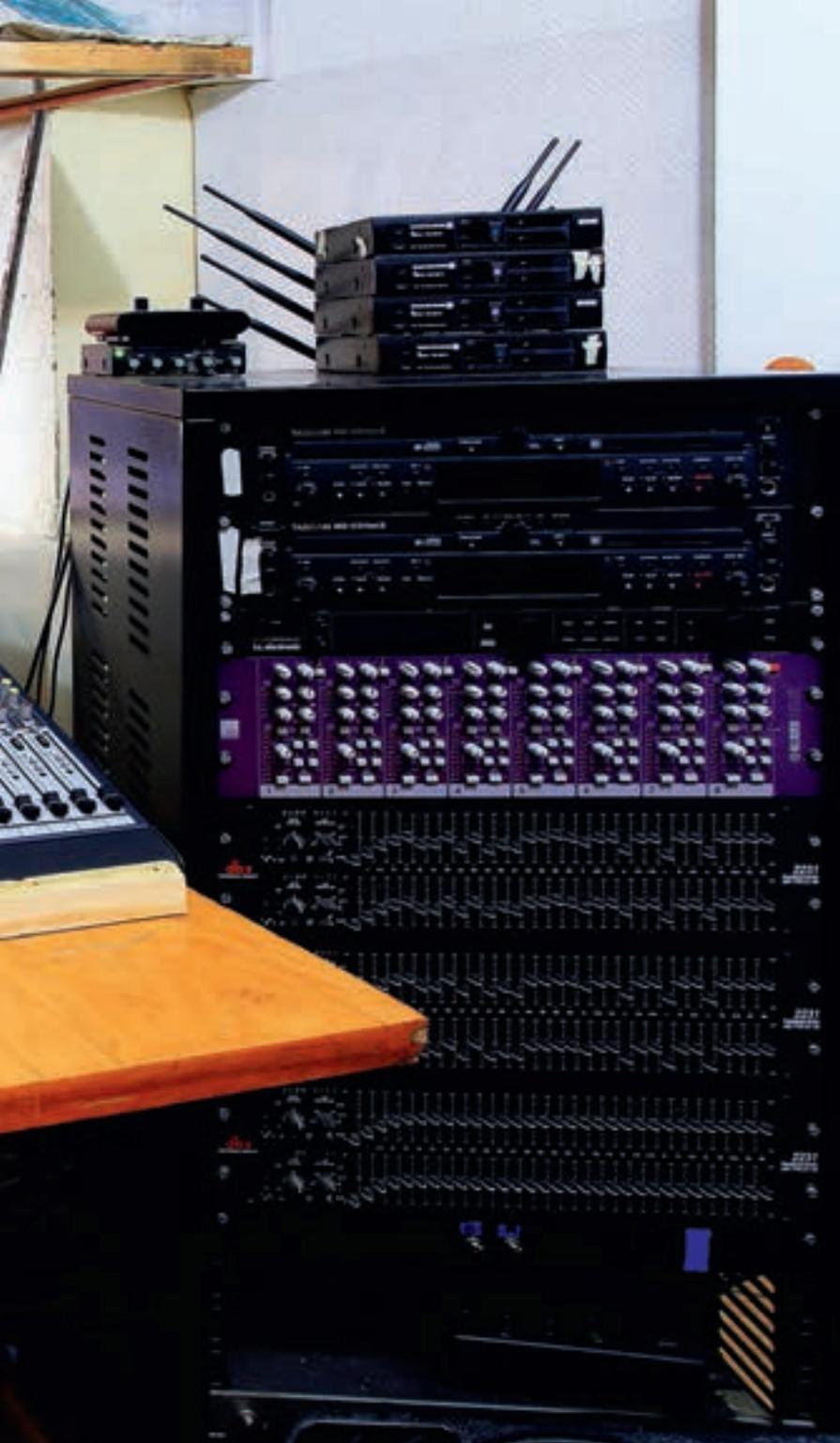
### ЗВУКОСОДЕРЖАНИЕ СПЕКТАКЛЯ

Оснащение театра звуковым оборудованием во многом отличается от концертной площадки. Здесь помимо фронтальной большое значение имеет система озвучивания сцены, где происходит главное действие.

Для того чтобы создать различные звуковые эффекты, наполнить смысловым, образным, ассоциативным звукодержанием спектакль, звукорежиссёр так же, как и режиссёр, и художник по свету – создаёт свою картинку. Где-то вдалеке идёт поезд, шумит лес, звонят колокола – придуманность театрального мира оживает, становится вполне реальной, в том числе и благодаря подробной и разнообразной звуковой партитуре спектакля.

Реализовать все задумки художника помогает акустический комплект оборудования (арьерный канал, боковые прострелы), инсталлированный в пространстве сцены. Система озвучивания сцены больше работает как мониторинговая, так как в театре главной остаётся выразительность естественного звучания голоса, для которого требуется создать своеобразную звуковую «оправу» из внешних эффектов.

В главном зале Кировского областного драматического театра задача по озвучиванию всего пространства зрительного зала и сцены благодаря ряду интересных решений выполнена вполне успешно. Линейный массив (колонки по бокам сцены), работающий на всю зону партера и амфитеатр, дополнен громкоговорителями для озвучивания балкона, размещёнными в боковых ложах. Вся акустическая система основана на



итальянской марке X-TREME. На сцене размещены арьерный канал и боковые прострелы, расположенные стационарно. Точность подбора комплекта звукового оборудования позволила вписаться в ограниченный бюджет и в то же время обеспечила театр всем необходимым функционалом для работы. Акустические системы театра позволяют также помимо спектаклей проводить здесь небольшие концерты.

- Слева сверху: Пульт звукорежиссёра Allen & heath и рэковый шкаф с источниками сигнала и приборами звуковой обработки
- Справа сверху: основная система звукоусиления X-Treme MISI line array
- Справа внизу: Система озвучивания зрительского балкона X-Treme XTD88





КИРОВСКИЙ ОБЛАСТНОЙ  
ТЕАТР КУКОЛ  
ИМ. А.Н.АФАНАСЬЕВА















- Слева на странице:  
фонтанчик в холле первого этажа
- Вверху: театральная буфет
- Элементы интерьера: дизайнерская мебель





- Слева внизу:  
динамическая светодиодная подсветка фойе
- Справа сверху:  
фойе второго этажа, вид на технический балкончик
- Справа внизу:  
театр начинается с вешалки





■ Сцена главного зала.  
Выносное освещение: софит-мост, боковые и дальние ложи









**Григорий Григорьев, сотрудник инсталляционного отдела компании «Имлайт»:**

**В** театре всё имеет смысл. Задать атмосферу, создать настроение, расставить акценты, заполнить паузу – зачастую роль света в постановке из вспомогательной становится определяющей. Наша работа – это не просто инсталляция светового оборудования, здесь нужно знать и учитывать массу нюансов: что именно, для чего, как будет лучше и какое оборудование использовать, важно понимать суть театрального действия, его смысл.

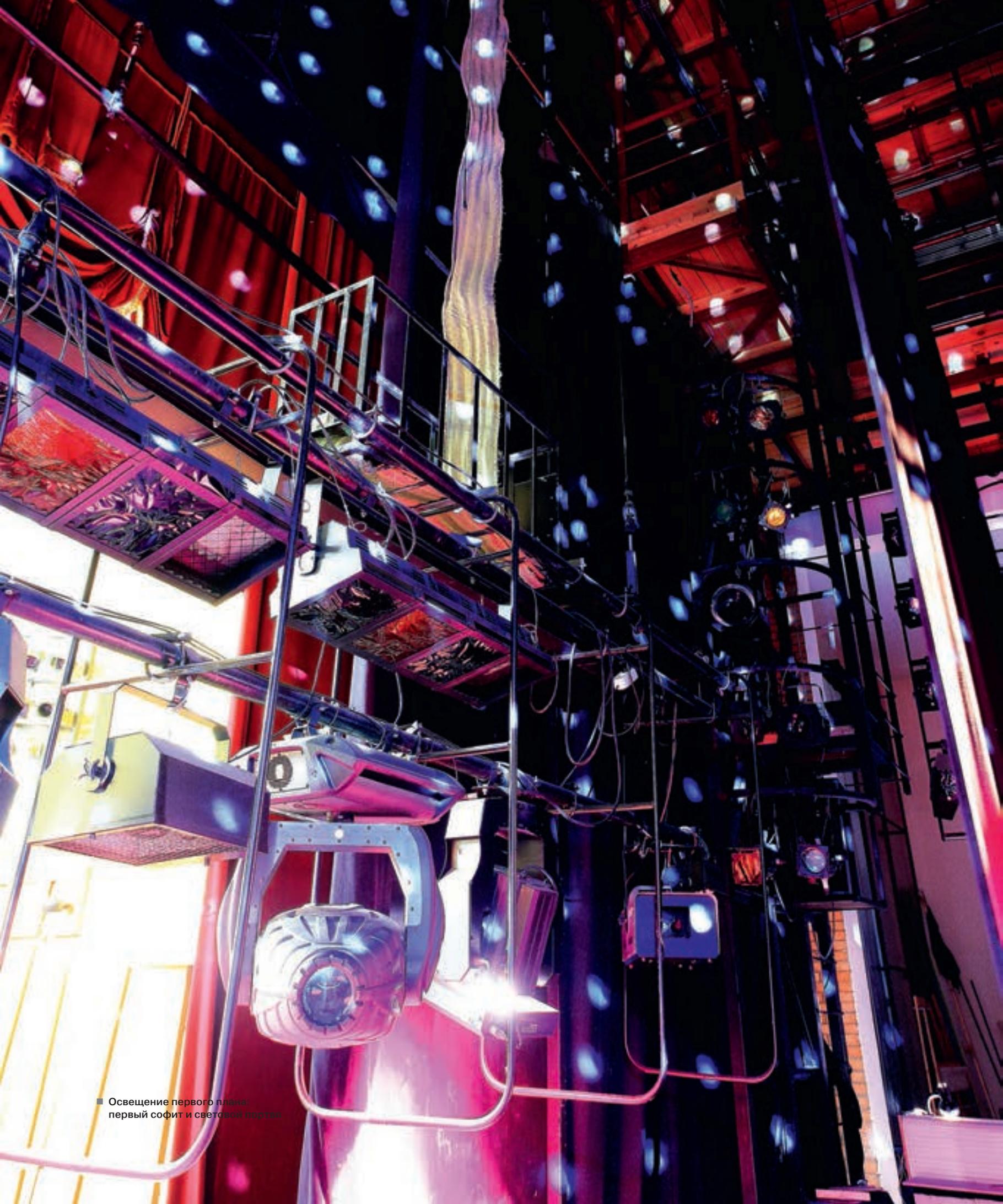
В детстве я проводил много времени в театре кукол, где работали мои родители (тогда ещё в старом здании на улице К.Маркса). Хорошо помню свои детские впечатления. Меня просто завораживала атмосфера театра.

Спектакли я, конечно, смотрел не из зрительного зала. Набравшись смелости я просился за кулисы или забирался (тоже с разрешения, которое давалось не всегда!) на технологический балкончик, где стояли старые катушечные магнитофоны, а рядом была диммерная – и это для меня было по-настоящему волшебным. Тут же располагались операторские, какие-то приборы. Мне было интересно всё.

До сих пор помню свой любимый спектакль «Звездочка Федя». «Звёздное небо» на сцене делали следующим образом: на чёрный задник прикалывали фигурные картонные звёздочки. Светодиодов в театре тогда не было. «Небесные светила» хранились в спичечных коробках. Наверное, звёзды были раскрашены фосфоресцирующей краской, перед спектаклем их выкладывали на свет, они «заряжались» и отправлялись светить Феде.

Из-за кулис смотреть спектакль было намного интереснее, ведь я видел всю «кухню» чудес: дым пускали, предварительно разведя его, «огонь» устраивали с помощью вентилятора. Интересно было наблюдать, как один актёр играл двумя куклами: получалось, что он разговаривает сам с собой.

«Заразившись» театром, влюбившись в театр, впоследствии я пошёл по стопам отца – художника по свету.



■ Освещение первого плана:  
первый софит и световой портал



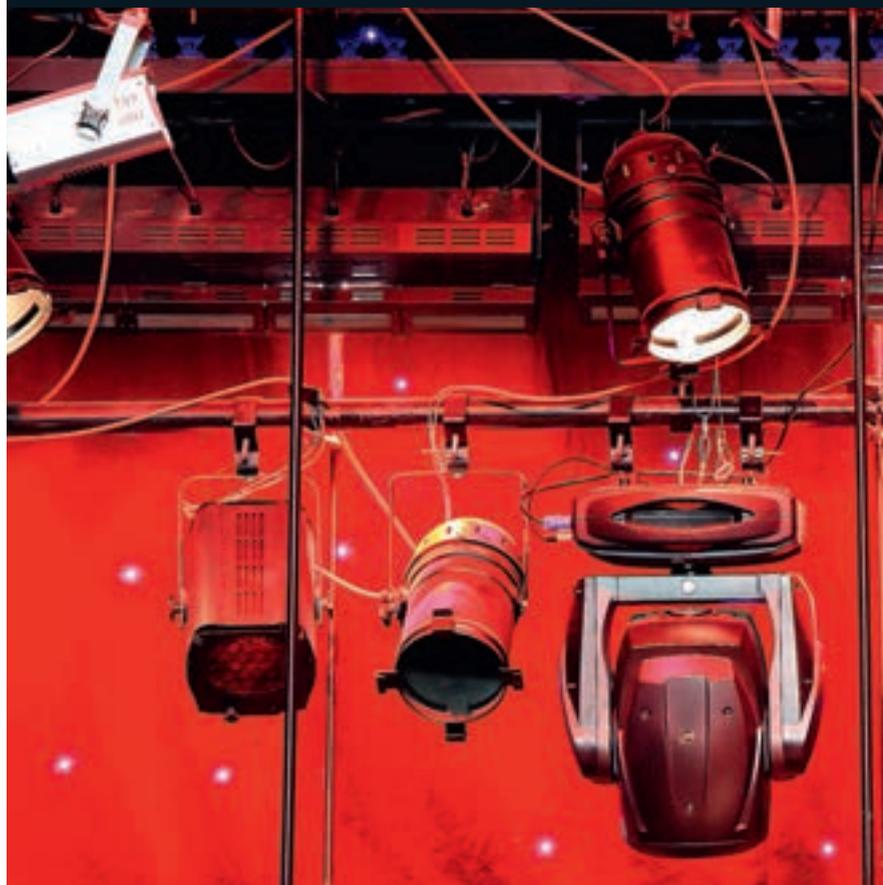
■ Световая галерея

### МИНИАТЮРНОЕ ИСКУССТВО

Театр кукол – искусство миниатюрное, ведь его главные «артисты» – куклы. Отсюда особые требования к пространству: маленькая сцена, небольшой зрительный зал. Миниатюрность сценического действия в свою очередь диктует условия к техническому оснащению. Световое оборудование должно быть компактно, сжато по построению светового рисунка: свет должен быть точным и выверенным. Таковы сценические стандарты кукольного театра.

Однако при проектировании Кировского театра кукол заказчик – в обход узкопрофильной специфике – принял решение создать универсальную сцену, значительно увеличив её в размерах. От такого коммерческого подхода, увы, пострадало камерное искусство театра кукол. Перед нами поставили задачу: оснастить многофункциональную площадку без ущерба театральной специфике.

Реализация проекта была осложнена значительным сокращением бюджета после этапа проектирования, что повлияло на многие решения. Корректировки вносили практически по ходу выполнения работ.





- Основа верхнего освещения: поворотные лиры и «головы»
- В центре: контрольной софит, горизонтная заливка в действии

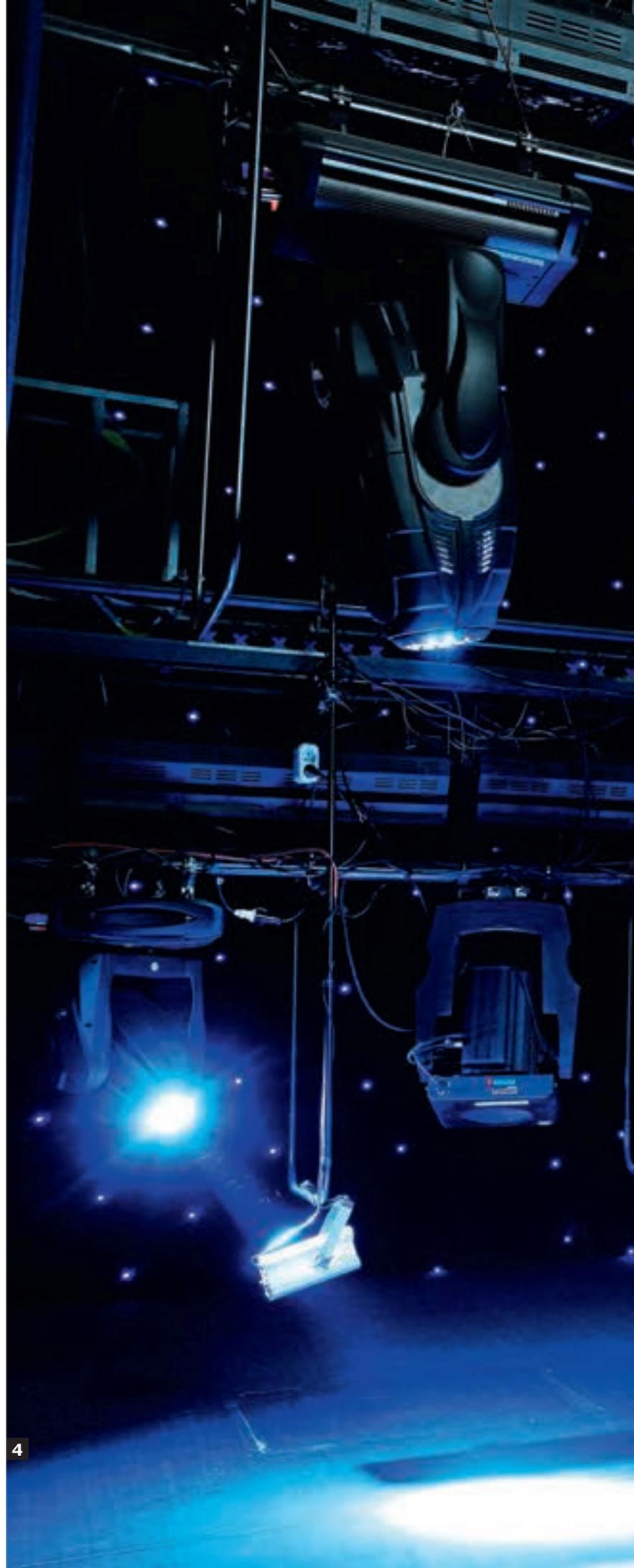
### ГЛАВНАЯ СЦЕНА

В своей работе мы попытались нивелировать «недостатки» большого размера главной сцены с учетом стандартов кукольного театра.

Ширина игрового пространства регулируется передвижными двухсекционными порталами – подобное решение является рабочим для многих театров, здесь оно необходимо и крайне востребовано. В театре кукол важную роль играет боковой свет, поэтому был расширен функционал передвижных поплановых башен, что позволяет существенно варьировать световую глубину площадки.

Сейчас боковой свет, рассчитанный на полную глубину сцены при универсальном использовании, на «кукольной» постановке можно сконцентрировать в передней части на нулевом и первом планах – основных игровых зонах. Для максимального насыщения первого плана лобовым освещением доработаны световые порталы.

Освещение авансцены и нулевого плана организовано стандартно: с софит-моста и световых лож, но сконфигуровано различным типом оборудования для решения любых задач: и равномерно «залить» всю сцену, и «метко» высветить маленькую декорацию любой формы. Основной постановочный верхний



- 1. Система управления светом SGM Regia 2048
- 2. Световая ложа
- 3. Вид на сцену из световой ложи. ETS SOURCE FOUR и IMLIGHT ACCENT
- 4. Сценические софиты IMLIGHT на фоне «звёздного неба»



свет сконцентрирован на первом софите. Второй и третий софиты стали контрольной и эффектной поддержкой. Третий укомплектован каскадом безлинзовых PARов с мощным плотным световым лучом – при необходимости он создаёт огромную глубину пространства. В данном случае недостаток площадки получилось использовать с положительной стороны.

Так как в данном случае в «кукольных» постановках, как правило, используются не все планы сцены, то организовать горизонтную заливку можно с любого софита. Кировский областной театр кукол стал одним из первых объектов, где использованы светильники с плёночными светофильтрами для горизонтной заливки собственной разработки компании «ИМЛАЙТ». Ацетатные фильтры обеспечивают широкий выбор цвета и оттенков, точно так же, как на линзовых прожекторах, что позволяет создавать впечатляюще реалистичные картины.

Для удобства ориентации актёров во время спектаклей разработана и установлена в планшет светодиодная подсветка закулисного пространства.

#### Используемое оборудование:

- заливающие светильники – IMLIGHT
- театральные линзовые прожекторы, мощность от 650 до 2000 Вт – IMLIGHT
- профильные прожекторы – ETC
- автоматизация прожекторов – SiSTEMA
- безлинзовая оптика
- эффектное динамическое освещение – D.T.S.

### СКАЗОЧНОЕ ЭЛЕКТРИЧЕСТВО

Театр кукол – искусство выдумки и фантазии. Рассказать красивую, яркую сказку, наполнить её волшебством и в то же время создать хотя и кукольный по размерам, но по сути самый настоящий мир помогает большое количество «декоративных» подключений, благодаря которым можно украсить гирляндой декорацию, включить свет в окошке игрушечного домика, зажечь крошечный фонарик, пустить дым из печки. Для работы таких маленьких «чудес» предусмотрены миниатюрные прожекторы, светильники, эффектные приборы.

Прошить мощным лучом света пространство с самого верха позволяют подключения на галереях и профильные прожекторы с самым узким углом. И в отличие от моего любимого «Звезднохода Феда» эффект звёздного неба сегодня в театре можно реализовать вполне современным способом: светодиодным полотном, размещаемым на необходимой глубине.

### МАЛЫЙ ЗАЛ

Заказчик предполагает, а жизнь расставляет всё по своим местам. Сегодня малый зал театра является полноценной театральной площадкой и задействован в работе наравне с большой сценой, хотя задумывался он всего лишь в качестве репетиционного и оснащён по минимуму. Но, когда театр отпраздновал новоселье и начал обживаться, артисты оценили камерность малого зала и адаптировали его под свои задачи. Это коснулось в том числе и комплекта светового оборудования. Осветители добавили к существующему оборудованию (в основном это театральные прожекторы) приборы из комплекта большого зала, обеспечив необходимый свет для постановок.



- 1. Диммерная: настенные блоки IMLIGHT
- 2. ACCENT на малой сцене
- 3. Рабочее место звукорежиссёра



3



## МЕХАНИКА СЦЕНЫ

Механическое оборудование организовано по классической театральной схеме. Софиты с электромеханическим приводом, декорационные подъёмы выполнены большей частью с ручным приводом. Индивидуально разработанный конструктив световых порталов позволяет в случае необходимости разместить на них дополнительное оборудование. Стандартные поплановые передвижные башни доработаны с учётом специфики данного театра.

## МАЛ ЗОЛОТНИК

Кукольный театр хотя и является самым «маленьким» среди своих братьев-театров, но все принципы формирования акустического комплекта оборудования здесь остаются такими же. Особенностью сцены Кировского театра кукол стала её универсальность, поэтому система озвучивания главного зала совмещает в себе условия для проведения здесь небольших акустических концертов и требования, необходимые для озвучивания постановок театра кукол.

Звуковой комплект оборудования сформирован на основе немецкого бренда KS-audio. В главном зале согласно требованию заказчика все основные акустические системы спрятаны в боковые ниши, расположенные в порталных стенах.

Фронтальную систему дополняет система озвучивания сцены. Звук – одно из главных действующих лиц спектакля. В природе нет тишины – и всё разнообразие мира в звуках хороший звукорежиссёр стремится создать в своей партитуре. Для реализации постановочных замыслов художника на сцене есть арьерный канал, а система эффектного окружного звука, расположенная в зале, позволяет создавать различные театральные эффекты.

В театре также есть небольшая студия звукозаписи для внутреннего использования.

Для проведения ёлок, детских праздников, а также музыкальной трансляции в фойе установлена стационарная система озвучивания (принимая во внимание светлые тона стен, колонки были выбраны белого цвета).

Акустический комплект малого зала включает в себя всё необходимое: пульт, колонки (по бокам сцены), несколько мониторов. Здесь всё просто и точно, но максимально отвечает требованиям театра.

Учитывая небольшой бюджет и реальные потребности театра, все задачи по акустическому оснащению решены по минимуму, но качественно и функционально. В театре установлены только те системы, которые будут реально востребованы и будут работать.



1



2



3

- 1. Акустические системы арьерного канала X-Treme XTD1015 и XTDS18
- 2. Акустическая система Peesker Sound 4008
- 3. Система озвучивания фойе
- 4. Справа на странице: механическое оборудование сцены: софиты, штанкеты, поплановые башни





## Компания «Имлайт»

Производство профессионального светового и электронного оборудования, мобильных сценических павильонов и алюминиевых конструкций (ферм), механического оборудования и одежды сцены.

Дистрибуция профессионального светового и звукового оборудования, систем музыкальной трансляции и аварийного оповещения.

Проектирование, поставка и монтаж «под ключ» театрального, концертного и другого сценического оборудования, систем музыкальной и речевой трансляции, аварийно-пожарного оповещения (оборудование Public Address).

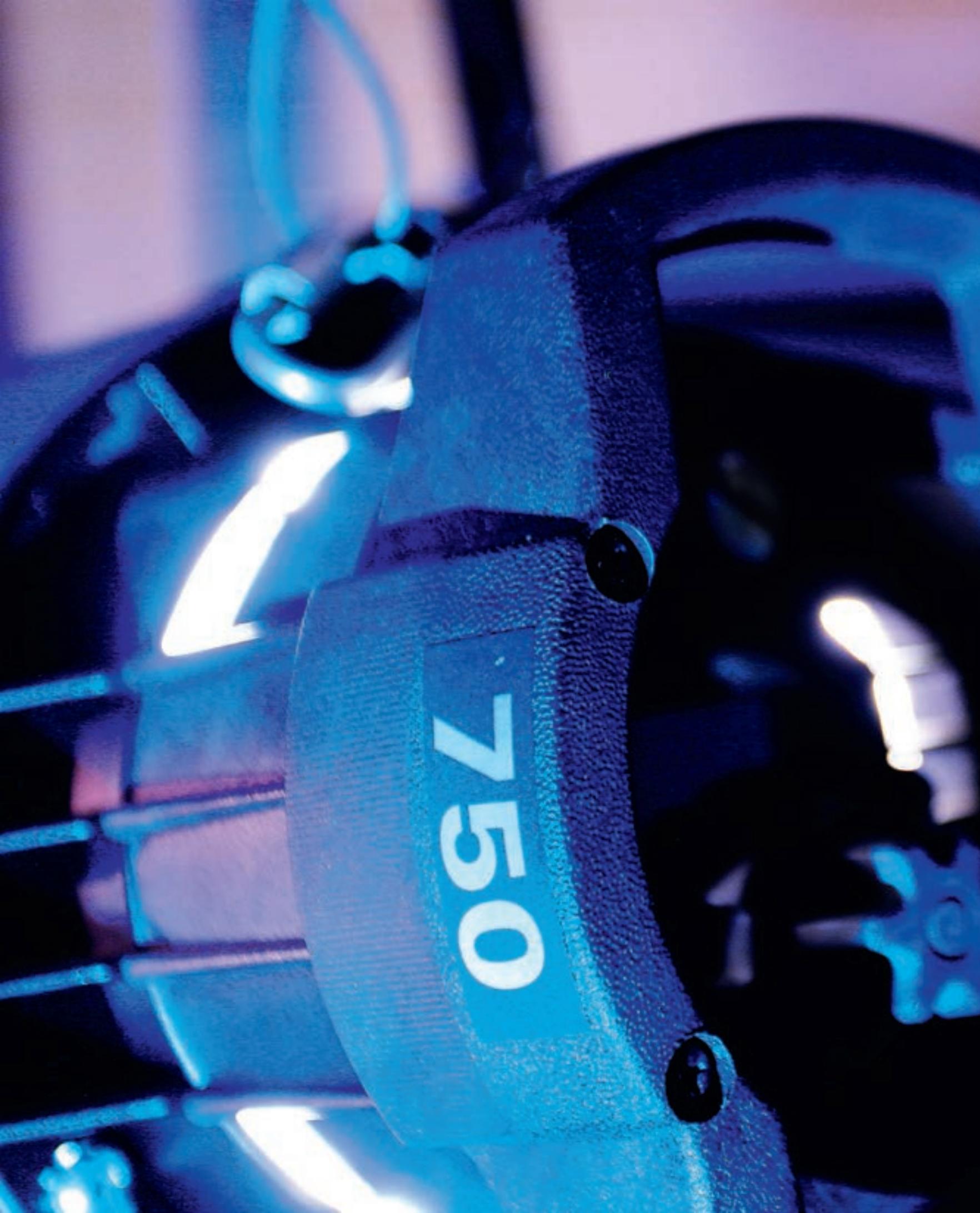
Техническое обеспечение концертов и туров звёзд эстрады, праздничных мероприятий, политических акций, презентаций и выставок.

Архитектурное освещение административных зданий, мостовых конструкций, исторических и религиозных ансамблей.

610050, г. Киров, ул. Луганская, 57-б  
Тел./факс: (8332) 340-344  
[imlight@show.kirov.ru](mailto:imlight@show.kirov.ru)

Представительство в Москве:  
121087, г. Москва  
Кутузовский просп., 36, стр. 11, офис 1  
Тел.: (495) 748-30-32  
факс: (495) 748-46-36

[imlight@msk.imlight.ru](mailto:imlight@msk.imlight.ru)  
[www.imlight.ru](http://www.imlight.ru)



750

