

УДК 792(092)–057
ББК 85.33
Ш95

Шульпин А.П.

Театральная Одиссея режиссёра Александра Гребёнкина. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 104 с. (с илл.) – ISBN 978-5-98287-046-9

Очерк «Театральная Одиссея режиссёра Александра Гребёнкина», по сути, продолжение книги А.П. Шульпина «Свой театр», вышедшей в 2010 году (издание ГИИ).

На разных этапах жизни Александр Гребёнкин создавал (в Бердске, Кемерове, наконец, в Москве) коллективы, закладывая в основу формирования труппы принципы творческого и личностного сотрудничества. В лучших спектаклях режиссёру удается реализовать устремленность к органичному сочетанию психологического и гротескового театра, остроту пластической формы и глубину внутренне напряженного артистического переживания.

ISBN 978-5-98287-046-9

© Шульпин А.П., 2012
© Государственный институт
искусствознания, 2012
© Яковлев В.Ю., оформление,
2012

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Вступление</i>	4
1. Фрагменты детства. Театральные учителя	6
2. Бердск. Молодежный театр-студия в лидерах любительского движения	11
3. Контекст	19
4. Вахтенным способом	36
5. Москва, Первомайская, 111. А. Гребёнкин строит свой театр.....	46
6. Бердск. 25 лет спустя	56
7. Театр «111». Спектакли последних лет	63
<i>Приложение</i>	
Интервью А. Гребёнкина («Бердский вестник» 13 мая 2011 г.)	78
<i>Фотографии</i>	85

ВСТУПЛЕНИЕ

С Александром Гребёнкиным я знаком давно. В 1982 году на фестивале в Набережных Челнах видел его спектакль по повести К. Сергиенко «До свидания, овраг».

Тогда Саша приехал из мало кому известного сибирского городка Бердска с юношеской, но уже много умевшей труппой. Театр покорило фестивальное сообщество страстным, социально заостренным, в то же время молодежным по духу и форме сценическим высказыванием, заразительностью игровой энергетики, притягательностью молодых открытых лиц. Саша Гребёнкин и сам был хорош – высокий, красивый молодой человек, с напряженной, но внутренне сдерживаемой эмоциональной жизнью. Потом мы встретились уже в конце 80-х на фестивале в Омске, куда Александр привез студенческий театр Кемеровского университета. Спектакль по пьесе С. Злотникова «Пришел мужчина к женщине» впечатлял сочетанием профессионализма и свободы студийного самопроявления. А. Гребёнкин подтвердил свою приверженность открытой театральности игры, сочетающейся

с глубокой разработкой темы и характеров. Действие было сосредоточено на сценическом анализе драматизма отношений мужчины и женщины, немолодых, одиноких, мучительно пытающихся преодолеть не какие-то внешние обстоятельства, а в них же самих въевшиеся псевдоценности, химеры подсознания.

Наши пути с Гребёнкиным долго не пересекались. До меня доходили слухи о на шумевшем спектакле «Эдмонд Кин» по Сартру, успешных показах этой постановки на международных фестивалях. Но увидеть эту работу мне не довелось.

В конце 90-х, не помню по чьей инициативе, я оказался в Центре образования «Измайлово», где Александр Гребёнкин с присущей ему основательностью выстраивал новый театр. С тех пор мы периодически встречаемся. Один-два раза в сезон я отправляюсь на Первомайскую улицу, чтобы увидеть очередную премьеру. (Особо заинтересовавшие спектакли смотрю не по одному разу.)

С Александром Владимировичем у нас сложились доверительные отношения, позволяющие мне честно, не лукавя, выражать впечатления об увиденном, а ему отстаивать свои взгляды. Я давно собирался написать о театре А. Гребёнкина. Но вынужден был не покладая рук трудиться над двумя книгами, включенными в план Института искусствознания (где я работаю). Наконец книги вышли*. После небольшой паузы (надо было «отдышаться») я предложил Саше вместе попробовать восстановить, насколько это возможно, историю его театрального пути.

* Шульпин А.П. Молодежные театры России. СПб., 2004; Шульпин А.П. Свой театр. Очерки театрального движения рубежа XX–XXI веков. М., 2010.

1. ФРАГМЕНТЫ ДЕТСТВА. ТЕАТРАЛЬНЫЕ УЧИТЕЛЯ

Когда мы встретились с Александром Владимировичем Гребёнкиным, чтобы восстановить хронику событий его театральной жизни, то я попросил начать с первых лет жизни, с детства.

А. Гребёнкин: Родился я в Кемерово, на окраине, в шахтовом поселке. То есть в шахтерском, но у нас он именовался – шахтóвый. В среде маргинальной, криминальной, требовавшей немалых душевных сил и мужества, чтобы отстаивать свою самостоятельность, ей противостоять.

Сашина мать работала швеей. Отец часто менял профессии. Когда Саша появился на свет, родители перебрались в Хабаровск, где несколько лет прожили среди многочисленной родни.

А. Г.: Отец рассказывал мне, что нас называли челдонами. А дразнили «челдоны желтопупые». По утверждению В. Демина, писателя и исследователя Сибири, челдоны – потомки ариан, белые коренные жители Сибири. Другая версия: Чел-дон – человек с

Дона – это те казаки Ермака, которые пришли завоевывать Сибирь и дошли до Дальнего Востока. Они смешивались с малыми народностями Сибири, поэтому и получились «желтопупые». Из хабаровского детства запомнились яркие картинки. Мама утверждала, что я не мог их запомнить в таком возрасте. А у меня они запечатлелись. Помню деда Авдея ночью, на реке (Амур). Темно, ветер... Дед стоит с вилами на носу лодки, где горит фонарь, и он этими вилами (на самом деле это была острога) бьет рыбу. И огромные рыбыны хлещут хвостами на дне лодки.

Семья вернулась в Кемерово, когда Саше надо было поступать в школу. Отец вскоре ушел из семьи, скитался по стране от Хабаровска до Средней Азии.

А. Г.: Когда он оказывался недалеко от Кемерово, я к нему в гости ездил, поэтому хорошо его помню. Однако меня и младшего брата мама растила одна. Приходилось туго, но мы жили дружно, не унывая.

Из интервью интернет-журналу «После 12». Кемерово. 2009:

Корр.: Александр Владимирович, ваша молодость прошла в Кемерово, каким вы запомнили город?

А. Г.: В детстве я город наблюдал с одного места, которое называлось «Зона» или «Объект 400/200». Там когда-то сидели пленные японцы. Мы жили на этой территории. Засыпанные японские заводы, где в свое время делали патроны для фронта, мы с ребятами называли «горы». Мы, «дети подземелья», забирались на эти «горы» и любовались огнями вечернего Кемерово. Поездка в город воспринималась как увлекательное путешествие. Мама выдавала нам

по 10 копеек, и мы ехали в город на трамвае. Я приехал сюда на занятия в художественную школу, которая располагалась на площади возле драмтеатра. Я из маленькой деревушки, из «зоны», попадал в школу искусств. Красивый, замечательный культурный центр Кемерово, оставшийся нам от ленинградцев – таким сохранился в моей памяти.

Корр.: Не хотите вернуться?

А. Г.: Чем старше становлюсь, тем больше тянет. Я почти пенсионер и сейчас уже серьезно подумываю здесь домик купить. Потому что здесь моя родина, все мои родные. А Москва для меня, как любой другой город, место работы. Я по России «болтался» много. И за границей жил. А там, где детство прошло, там и родина.

Окончив школу-восьмилетку, Саша перешел в другую школу. Переход в старшие классы оказался рубежным событием. В новой школе действовал типичный для того времени любительский театр, которым руководил учитель литературы.

А. Г.: Здесь я впервые увидел настоящий спектакль. «Свадьбу в Малиновке». Пережил потрясение. Яркое зрелище... Красочные костюмы... Веселые люди... Чудный мир... И скоро я оказался в этом театре. Играл с успехом. Через некоторое время со мной начали советоваться. Я стал помогать руководителю. Учитель обрадовался неожиданному помощнику. Простой, добрый (я бы сказал – безответный) человек. Его могли обманывать, могли шалить, но любили.

Ситуация в школе была сложная... Драки постоянные. А так как я все время выступал за справедливость, за притесняемых, унижаемых товарищей,

то часто дрался. Случалось, что после школы меня встречало человек по тридцать. Пытались меня, что называется, опустить. Но тогда еще действовали законы чести: противники не нападали скопом, а выбирали того, кто меня побьет первым. Дрались по очереди. Вот тогда у меня возникла мечта собрать вокруг себя «единоверцев» и вместе бороться со всякой сволочью.

Для этого и в театр пошел. Сначала думал в педагогический. Но в это время (1971 г.) в Кемерово открылся Институт культуры с режиссерским отделением. Прошел первый набор, а со вторым я уже оказался в институте. Думал так: раз в театре у меня что-то получается, буду создавать коллектив единомышленников не в школе, а в театре, да еще и искусством заниматься.

Уже на третьем курсе я начал работать. Мой педагог, как и все преподаватели, подрабатывал и пригласил меня помогать. У него была старшая группа – народный театр – и студия, куда я и был определен. Преподавание меня увлекло. Уже тогда понял, что создать настоящий театр без студии невозможно.

Александр Гребёнкин как режиссер формировался под воздействием разнообразнейших театральных влияний, впечатлений. Еще в ученический период он оказался на пересечении дорог.

В только что образовавшемся Кемеровском институте культуры сформировалась приличная кафедра режиссуры. Приехали педагоги из разных городов, в том числе из Питера, как и педагог Александра, Геннадий Анисимович Фомин – приверженец школы Г.А. Товстоногова. А на соседнем курсе работали бывшие ученики известного теоретика театрального ис-

кусства П.М. Ершова, у которого только что вышла вторая книга «Режиссура как практическая психология». Ершов приехал в гости в Кемерово к своим ученикам. Так Гребёнкин познакомился с Ершовым и увлекся его разработками системы Станиславского. Характерно, что в этот же период (годы учебы в институте) Александр со страстью занимался пантомимой.

А. Г.: Тогда нахлынула очень сильная волна интереса к Марселю Марсо. И меня захватила. Поразил фильм о великом миме, с его знаменитым «шагом на месте». Я бегал на все концерты с участием гастролирующих у нас мимов, напрашивался на занятия, когда актеры разминались перед выступлением, показывал свои этюды... Потом еще событие – увидел театр Юденича. Я был в восторге от мощного темперамента его актеров. Театр Юденича меня потряс своей страстностью, условностью и простотой решений. И тогда же по книгам я открыл для себя театр Таирова.

Вот такой «букет» впечатлений, увлечений, влияний. Выпускник Кемеровского института Саша Гребёнкин жаждал дела.

2. БЕРДСК. МОЛОДЕЖНЫЙ ТЕАТР-СТУДИЯ В ЛИДЕРАХ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО ДВИЖЕНИЯ

С этим городом у Саши Гребёнкина были связаны важнейшие театральные события, определившие его творческий путь. Здесь он впервые создал свой театр. Со всей страстью самонадеянной и дерзкой молодости, надежд, увлечений, без чего в эти годы успеха не бывает.

Попал он в Бердск (городок под Новосибирском) на второй год после окончания института. В 1975-м. (Один год без особого интереса руководил агитбригадой в Томске.) Из Бердска позвонил школьный товарищ: «У нас в новом Дворце культуры “Родина” сменили всю администрацию, в том числе руководителя театрального коллектива. Давай, быстро приезжай».

А. Г.: И я поехал. Посмотреть. Встречает новый директор Дворца – женщина. До того возглавляла школу. И вдруг – Дворец культуры! Огромный, шикарный. (Принадлежал военному предприятию.) И вот эта неопытная директриса, оказавшаяся без

необходимого штата, увидела перед собой мальчишку (я долго так выглядел) и с радостью предложила работу: «Вы, – говорит, – человек с высшим специальным образованием, будете мне помогать».

Я получил в наследство солидный театральный коллектив – народный. Пришли актеры, многие вдвое старше меня. И очень так косо смотрели: что я с ними буду делать. В течение года доказывал, что умею работать. В результате народный театр возобновил деятельность.

Учитывая прежний опыт, я набрал и молодежную студию. Ее составили ученики старших классов и учащиеся радиотехникума. Я, конечно, больше тяготел к работе с молодежным коллективом. Первой постановкой с юношеской студией был спектакль по пьесе М. Назаренко «Кто, если не ты?». Потом «Эй ты! Здравствуй!» Г. Мамлина. При работе над этими спектаклями я занимался с ребятами элементами актерской техники по Ершову, активно использовал свой опыт общения с мастерами пантомимы. Первые же спектакли обратили внимание областного фестивального жюри. В Бердск, на спектакли новоявленного театра «Гистрион», стали приезжать режиссеры из Новосибирска и соседних городов.

Саша искал подходящий драматургический материал для «народного» театра, для взрослых.

А. Г.: Спектакли «народного» театра я ставил на большой сцене (завод помогал с декорациями). «Плутни Скапена» играли старики и молодежь. Спектакль «Первоцвет» Солодаря строился на банальной революционной истории. Но он был мне интересен с точки зрения воспроизведения сельской экзотики, деревенского быта – типажей, костюмов и проч. Было любопытно поносить какие-то необычные кре-

стьянские одежды, использовать грим, приклеивать бороды. Короче говоря, я попробовал поиграть в старый театр натурализма, как я его тогда понимал.

А для молодежного коллектива Гребёнкин соорудил камерную сцену. Отвоевал на 3-м этаже ДК несколько комнат. Получился небольшой зал мест на 60. Это был первый театр, который Саша построил в прямом и переносном смысле своими руками.

Другое – поворотное – событие бердского периода произошло в 1978 году. На зональном семинаре в Новосибирске Саша показал спектакль «Эй ты! Здравствуй!». Вели семинар известный режиссер и педагог О.Л. Кудряшов и М.Ю. Корбина – консультант кабинета народных театров ВТО. После успешного выступления А. Гребёнкин был направлен сотрудниками кабинета в семинар З.Я. Корогодского. Дважды в сезон он отправлялся в северную столицу, чтобы в кругу таких же молодых и жадных до новых театральных впечатлений коллег (Л. Пыльская из Соликамска, Л. Беспрозванный из Ангарска, Ю. Тя-Сен из Тольятти, С. Афанасьев из Новосибирска и др.) продолжать совершенствоваться в профессии.

Занимались при театре Корогодского (ТЮЗ им. Брянцева). Смотрели спектакли, на основе которых проходили многие семинарские занятия. Корогодский очень искренне и успешно занимался педагогикой, искал разные подходы к обучению актеров, в том числе и любителей. В присутствии участников семинара Мастер проводил разнообразные тренинги со студентами и ребятами руководимой им детской театральной школы.

А. Г.: Его методика, тяга к точности и ясности приемов была мне очень близка. Это была настоящая школа театральной педагогики.

В 1980 году молодой режиссер с молодежной, но уже основательно подготовленной труппой поставил один из самых известных своих спектаклей, по собственной инсценировке повести К. Сергиенко «До свидания, овраг».

А. Шутьпин: Как Вы пришли к «Собакам»?

А. Г.: *Вышла книжка в «Детской литературе». Купил, чтобы почитать сыну. Кроме того, рылся в литературе, потому что настоящих пьес для молодежной труппы и молодежной аудитории всегда мало.*

Далее следовали рассуждения А. Гребёнкина об одиноком волке, насторожившие меня неожиданным пониманием смыслов повести Сергиенко.

А. Г.: *Принципы жизни часто приходилось сверять с принципами жизни стаи. Одинокий волк – это мужество, терпение, величие духа. Как только я увидел название повести о бездомных собаках, сразу тема одинокого волка всплыла. А тема собак и вообще тема волка – это одна из моих главных тем. Человеческих. (Вздыхает.) Я тут же эту книжку прочел, на ходу. И встреча состоялась сразу же. За несколько дней написал инсценировку. Прочел ребятам и сразу понял, что попал на что-то очень настоящее. Они были воодушевлены. Это было явно про их одиночество, про их душевную бездомность. И многое там было, что открылось для подростков, замкнулось на них. Я постарался убрать из повести все так называемые тюзовские мотивы. В действующих лицах оставил только собак, чтобы играть людей, а не животных. Тот же прием я применил потом в инсценировке повести Зальтена «Бемби».*

Спектакль «Вольные псы», так я назвал инсценировку, долго держался в репертуаре.

С ним «Гистрион» в 1983 году впервые выехал на большой представительный фестиваль молодежных театров в Набережные Челны, где стал лауреатом.

В 1983 году театральный университет Корогодского завершился для Саши Гребёнкина чрезвычайным событием. Мастер захотел посмотреть его спектакли и один из семинаров провел в Бердске.

А. Г.: Я показал несколько постановок: «Отпуск по ранению» В. Кондратьева, «Антигона» Ж. Ануя, «Ромео и Джульетта» У. Шекспира, «Шишок» А. Александрова и «Повесть о бездомных собаках» (или «Вольные псы»). Их обсуждали подробно и остро. Корогодскому спектакли в основном понравились. За исключением шекспировского. Тут я получил еще один урок. Я долго болел этой пьесой. Очень хотелось поставить. Работал над спектаклем под мощным впечатлением от фильма Дзеффирелли. Желание оказалось сильнее возможностей. Не было художника, а пьеса костюмная, не хватило вкуса и актерских сил...

Из всего показанного Корогодскому более понравился «Шишок». В нем роль Оли играла маленькая девочка, хотя она занималась у меня уже несколько лет. Спектакль был поставлен в форме хеппинга. Публика собиралась в зрительном зале. Открывался занавес, за которым стояли большие деревянные деревенские ворота. Зрители (дети и родители) приглашались на сцену, проходили через ворота и рассаживались на лавках.

Так происходило вхождение в игровую ситуацию. Во время действия, когда Оля и Шишок отправлялись в путешествие, они приглашали с собой всех присутствовавших на спектакле детей. Шишок показывал предметы, рассказывал, что значат они в

деревенском обиходе, как поленница складывается, как самовар действует. Одним из главных декорационных элементов был стол. Из стола делались мостки на речке. В столе открывался люк и через него залезали в погреб и вылезали на чердак. И из стола делалась машина счастья, на него воздвигались табуретки, лавки, как пропеллер, ставился самовар. В постройке машины счастья дети-зрители тоже принимали участие.

Когда Оля приглашала Шишка чай пить, устраивалось застолье для всех детей. Мы специально закупили соки, сладости. Родители были в восторге, наблюдая за своими чадами. Правда, действие затормаживалось. Когда же чаепитие заканчивалось, действие подходило к печальному финалу. Хозяйева уезжали и оставляли Шишка в доме. Дом закрывался, закрывались ворота, гас свет, и выла собака. Шишок оставался один. Забытый. И звучала фраза: я жив, когда обо мне помнят. И это давало ощущение трагического конца. Побывав у Шишка, полюбив его, детишки, конечно, ревели и надолго запоминали эту историю.

На многих участников семинара сильное впечатление произвела «Антигона» Ануйя. Этим спектаклем я объяснялся в любви к искусству Ежи Гротовского. Начитавшись его книг и публикаций о нем, но, разумеется, не видев его работ, в своих фантазиях (и на студийных занятиях) я пытался использовать его приемы. «Антигону» поставил как спектакль-путешествие. Приглашал не более 30 человек зрителей. Публика собиралась в фойе Дворца культуры. Сначала зрители шли на верхний этаж ДК. В коридорах свет чуть-чуть мерцал. Появлялись какие-то тени, возникали неожиданные звуки, вскрики. Потом все спускались вниз, попадали

под сцену, в подвал. А там «кровь» капала с потолка, тащили растерзанные тела, за стеной кричали под пытками, стояла женщина с огромным догом на цепи. (Владелицу собаки мы специально приглашали.) Дог устрашающе гавкал. Затем зрители поднимались через трюм на затемненную сцену, снимали обувь и проходили в небольшую комнату. Рассаживались на дощатом настиле. Здесь, якобы во дворце Крона, продолжалось действие. (Бердская публика на этот спектакль буквально ломилась. На меня даже писали жалобы, почему так мало приглашаю зрителей.) Корогодский одобрительно отнесся к форме спектакля. Были претензии к моей работе с актерами. И не только в этом спектакле. Помню, на заключительном банкете я, расчувствовавшись, взял гитару и попросил у Корогодского разрешения спеть. В благодарность за то, что он приехал и привез участников семинара, моих друзей. Спел. А Зиновий Яковлевич говорит: «Саша, вот вы спели песню. Как вы точно старались мелодию взять, как в вас сияла сверхзадача, как вы хотели донести мысль... Вот если бы так же в каждой роли работали ваши актеры». Отвечаю: все понимаю, но не всегда хватает сил...

Еще одно важнейшее событие произошло в 1984 году. Продолжая работать в Бердске, Саша поступил в Театральное училище им. Щукина на заочное отделение режиссеров профессиональных театров. Его рекомендовал педагог училища Андрей Мекке, видевший удачные спектакли последних бердских лет «Виктория» («Бумажный патефон») Червинского и «Две стрелы» Володина.

В 1986 году Саша, поставив на прощание спектакль по пьесе Злотникова «Команда», покинул Бердск.

А. Г.: Честно говоря, в Бердске я уже мучился. Мне нужны были актёры другого уровня. С «мастерами» народного театра сделать что-либо, отвечающее моим творческим амбициям, было невозможно. А молодежь, которую я воспитывал, из маленького городка уезжала. Понял, что наступает кризис.

3. КОНТЕКСТ

Как уже отмечалось, А. Гребёнкин вошел в круг лидеров молодежного театрального движения, создав оригинальный театр в Бердске. Выстраиваемый А. Гребёнкиным театр, его студийная атмосфера, репертуар отражали общие тенденции движения и в то же время несли печать индивидуальности. Всероссийскую известность Гребёнкин и его театр получил, показав на фестивале в Набережных Челнах спектакль «Вольные псы».

Напомним некоторые социально-культурные обстоятельства, факторы, определившие развитие широкого молодежного театрального движения.

Возникнув в конце 1950-х – начале 1960-х под влиянием «оттепели», молодежные театры в 70-х образовали течение, охватившее всю страну. Что наглядно отразили фестивали конца 70-х – начала 80-х годов: Братск и Свердловск (1978), Ташкент (1980), Набережные Челны (1983). Автор этих строк работал в жюри и хорошо помнит атмосферу этих представительных форумов.

Широкое движение молодежных театров – антиподов советского официоза, как это ни парадоксально, во многом было предопределено решениями высших гос- и парторганов: создание института «народных» театров, соответствующего отдела при Всероссийском театральном обществе – ныне СТД РФ, открытие институтов культуры в столицах и крупных областных центрах.

Сеть «народных» театров стремительно расширялась. В 1965 году в России был 431 «народный» театр, к 1975 году их количество возросло до 1320, к началу 80-х – до 2000. В это же время, с той же примерно динамикой нарастало количество режиссеров – выпускников институтов культуры. Новое поколение режиссеров существенно отличалось от своих предшественников. Это были по большей части выходцы из самодеятельности, получившие специальную подготовку (высшее образование) именно как руководители любительских театров. Степень притязаний, уровень амбиций у них были довольно высоки.

Назначение на должность руководителя «народного» театра отнюдь не гарантировало начала творческой деятельности. Многие «народные» театры к тому времени являли собой обычные драмкружки, ни по каким параметрам не отвечавшие званию, многие числились только на бумаге. Если кружок худо-бедно существовал, он чаще всего распался со сменой руководителя. Надо было все начинать сначала. Молодые режиссеры любительских театров оказывались в ситуации, о которой тщетно мечтали в ту пору честолюбивые профессионалы: они могли (вынуждены были!) заново создавать свои театры. Назначение на должность давало разве что право агитировать (ходить по цехам, учебным заведениям, учреждениям, различ-

ным собраниям и смотрам), увлекать, подбирать, проводить прослушивания, конкурсы, вечера «открытых дверей» и в конце концов собрать группу молодежи. Естественно, менялся репертуар, стиль репетиций, игры, ставка делалась на молодых, не просто одаренных, но и по человеческим качествам совместимых людей. (Напомним, что А. Гребёнкин, появившись в Бердске, невзирая на наличие взрослого «народного» коллектива, тут же стал создавать молодежную труппу. А потом соорудил для нее камерный зал. Вообще появление малых сцен внутри дворцов культуры и за их пределами – одно из характерных проявлений молодежного театрального движения. В нем выразилось сразу несколько тенденций: стремление к непосредственному контакту со зрителем, новый камерный репертуар, желание уйти из огромных парадных залов ДК с их государственной символикой и помпезным оформлением и проч.)

Вот так, в силу объективно складывавшихся условий в больших и малых городах по всей России стали возникать молодежные коллективы, вольно или невольно встававшие на студийный путь (надо было обучать и спланировать начинающих актеров).

Мощный толчок движению молодежных театров придало появление на карте России новых городов – промышленных центров без культурной инфраструктуры. Культурный вакуум здесь в спешном порядке пытались заполнить художественной самодеятельностью, благо среди молодых строителей, съезжавшихся со всей страны, было немало талантливых любителей. Сюда же, привлекаемые многообещающими посулами построить «город будущего», в надежде на осуществление самых дерзких планов охотно ехали выпускники институтов культуры и искусств.

Так, в 70-е годы в Набережных Челнах открыли свои театры-студии Николай Пархоменко, Валентина Куликова, Юрий Колесников. В Братске обосновался неисправимый романтик и лирик Константин Магидин. В Усть-Илимск прибыл по комсомольской путевке и создал Театр Трудящейся Молодежи (с явным намеком на трамбовские традиции) неистовый Василий Гуляев, выходец из Одессы и выпускник Дальневосточного института искусств. В Тольятти пытались создать профессиональный театр-студию одержимые братья Берладины. Из затеи ничего не получилось, но вскоре она отозвалась созданием целой группы любительских театров-студий (коллективы Татьяны Тимохиной, Дмитрия Краснова, Галины Швецово́й).

Вторая половина 70-х – первая половина 80-х – самое яркое, продуктивное время в жизни молодежных театров второй волны. Продолжали активно действовать театры первой, оттепельной, волны: Студенческий театр МГУ (образован Р. Быковым в 1958 году), ивановский Молодежный театр (1958, рук. Р. Гринберг), челябинский «Манекен» (образован в 1964 г. как СТЭМ Политехнического института, рук. А. Морозов), омский Театр поэзии (организован Л. Ермолаевой в 1966 г.). Самобытные театры друг за другом возникли в Усть-Абакане (во главе с В. Соколовым), Ленинграде – студенческий театр Института инженеров железнодорожного транспорта (организатор В. Малыщицкий), Ангарске (Л. Беспрозванный), Соликамске (Е. Пыльская), Череповце (Р. Смирнов), Глазове (И. Маслов), Петрозаводске (Л. Толстова), Новосибирске (С. Афанасьев), других старых и новых, больших и малых городах России.

Целая группа оригинальных театров, не без основания претендовавших на внимание искушенной

публики и специалистов, появилась в столице: «На Красной Пресне» (В. Спесивцев), «На улице Чехова» (М. Щепенко), «На досках» (С. Кургинян), «У Никитских ворот» (М. Розовский), «На Юго-Западе» (В. Белякович), «Человек» (Л. Рошкован).

Между молодежными театрами и профессионалами шестидесятичной формации установились действенные контакты. Роль связующего звена выполнял кабинет любительских («народных») театров ВТО. Сотрудники отдела (И.К. Сидорина, М.Ю. Корбина, С.М. Ганцевич) создали в России систему лабораторий и семинаров режиссеров любительских театров – зональные (в крупных регионах – областные) и центральные. Ими руководили специалисты из Москвы и Ленинграда: режиссеры-педагоги, театроведы, сценографы и т.п. Занятия проводились дважды в сезон – осенью и весной, обычно на базе любительского или профессионального театра, на материале репетиций и спектаклей. Центральными семинарами руководили Л. Хейфец, М. Захаров, О. Кудряшов, Б. Голубовский (Москва), Г. Товстоногов, З. Корогодский, Л. Додин (Ленинград). Участники семинаров посещали лучшие премьеры столичных театров. Наиболее интересные экспериментальные постановки молодежных театров приглашались в Москву и показывались в Доме актера, ЦДРИ. Так, в 1977 году перед специалистами выступили челябинский «Манекен» («После сказки» по повести Ч. Айтматова «Белый пароход»), омский Театр поэзии («Чайка» Чехова), театр ЛИИЖТа («Не стреляйте белых лебедей» Б. Васильева и др.). Еще раньше, в 1967 году, с шумным успехом на сцене «Современника» ивановский Молодежный театр сыграл «Параболу» – композицию по произведениям А. Вознесенского. Спектакли любителей рецензиро-

вались на страницах профессиональных изданий, таких как журналы «Театр» и «Театральная жизнь», газета «Советская культура».

Вернемся, однако, в Набережные Челны.

Как и во всяком крупном городе, в Набережных Челнах того времени среди множества самодеятельных драматических кружков по крайней мере три коллектива не без основания ощущали себя и называли театрами.

Молодежный театр-студия «Ника» открылся в 1974 году. Организатор и главный режиссер Николай Пархоменко, выпускник Московского института культуры. Театр-студия «Мастеровые» (Дворец культуры «КамАЗ»), руководитель Юрий Колесников, выпускник Московского института культуры. Коллектив основан им в 1976 году. Молодежный театр «Грэй» (Дворец культуры «Энергетик»), руководитель Валентина Куликова, выпускница Казанского института культуры. С театром работала с 1978 года.

Н. Пархоменко, Ю. Колесников, В. Куликова с самого начала своей режиссерской деятельности осознанно строили любительские театры. Они продолжали учиться, занимались в центральных семинарах у известных мастеров. Каждый театр имел основную труппу и студию. Труппу составляли молодые рабочие, служащие, студенты. У Пархоменко и Куликовой студия состояла из двух возрастных групп: юношеской и детской. Таким образом решалась проблема пополнения труппы своими воспитанниками.

Вот эти три коллектива, а точнее – их руководители, и выступили инициаторами проведения в Набережных Челнах фестиваля молодежных театров. Они

имели для этого все основания. Были поддержаны местными властями и Всероссийским театральным обществом.

За год до Всероссийского фестиваля его инициаторы провели «репетицию». В марте 1982 года в Набережных Челнах появилась афиша: «Уважаемые челнинцы и гости нашего города, горком ВЛКСМ приглашает вас принять участие в фестивале театральных коллективов, посвященном 60-летию образования СССР». Далее перечислялись театры и спектакли.

Театр-студия «Ника» – Е. Шварц «Тень», В. Шекспир «Ромео и Джульетта», А. Гайдар «Тимур и его команда», К. Саккони «Телевизионные помехи», М. Шатров «Синие кони на красной траве».

Молодежный театр «Грэй» – «Принц и нищий» Ю. Яковлева по М. Твену, «Смешные жеманницы» по Ж.-Б. Мольеру, «10 минут надежды» В. Коростылева, «Девочка Надя» А. Родионовой.

Театр-студия «Мастеровые» – поэтические спектакли «Мы» и «Диалоги о любви», «Две стрелы» А. Володина.

Театры Набережных Челнов подтвердили свою творческую и организаторскую готовность провести Всероссийский фестиваль. Весной 1983 года они пригласили к себе молодежные коллективы, образовавшиеся в 70-х – представителей движения второй волны. (Омский Театр поэзии привез два коллектива: опытных актеров и молодежную студию.)

Двадцать восемь спектаклей показали на фестивале любительские театры из Ангарска, Бердска, Братска, Казани, Магнитогорска, Омска, Соликамска и, конечно, Набережных Челнов.

Любители играли в самых различных условиях: на большой и малой сцене, в зале на тысячу с лишним мест и в окружении сотни зрителей. Представим несколько наиболее значимых постановок в рамках молодежного движения 1970-х.

Надо подчеркнуть, что на фестивале преобладали инсценировки и пьесы лирико-романтического содержания. Увлекала и театральная игра как таковая, что вполне соответствовало молодости (а то и юности) исполнителей, праздничной атмосфере театрального праздника. К каким бы текстам, каким бы временам ни обращались театры, они стремились выразить ощущение времени, движение искусства (порой достаточно наивно, но искренне).

«Диалоги о любви» (композиция Юрия Колесникова по стихам Маяковского, Цветаевой, Элюара, Вийона и других поэтов) – спектакль зрелый. И – несмотря на то, что в основе лирические стихи, – зрелищный, действенный, со своим сюжетом, развитием темы.

Диалоги о любви – извечный спор, что она такое – любовь, какая она. И два измерения, две точки зрения.

Вот: любовь – страдание, неразделенная страсть. Она заставляет метаться в пространстве, биться в перекрестках металлических опор, сбрасывать тело вниз, искать ответа у партнеров и зрителей (Маяковский). Вот другая любовь: глаза в глаза, и нет никого вокруг, только руки, слова и интонация голоса любимого и любимой (Монте Крома).

А вот любовь – игра и озорство, буйство молодых сил. Где к любимой – через забор, а забор из живых тел.

Точка зрения театра: любовь прекрасна и в страдании, и в печали, и в радости.

Валентина Куликова со своим коллективом показала на фестивале контрастные по своему сценическому решению спектакли. Молодой поэт Маяковский («Высокий») и юная художница Надя Рушева («Девочка Надя») в центре действия, в центре нашего внимания. Оба спектакля – поэтические представления (хотя во втором и «говорят прозой»), где главное – лирическое высказывание, раскрытие внутреннего мира, где многое значат общий тон, основная «мелодия», подчиняющая побочные цвета и звучания. Другие персонажи как бы вызывались к действию волей главных героев, несли служебную функцию.

«Высокого» играли в большом зале Дворца культуры энергетиков. Было раскрыто все пространство сцены, одетой в бордовый бархат. Наверху по падугам переброшены куски белой ткани. В центре сцены на невысоком станке – так называемая ударная установка. В свете прожекторов поблескивала медь тарелок, никель металлических опор, красная окантовка большого и малых барабанов. Вот и все предметное оформление.

На сцену выходил молодой человек, поднимался на станок, усаживался, брал в руки палочки и медленно, не совсем уверенно начинал бить по барабану. Но вот рука становилась более уверенной, ритм четче, удары ускорялись, набирали нужный темп, упругость и... начинали звучать стихи. Ритм удара переходил в ритм стиха.

Я сразу смазал карту будня,
Плеснувши краску из стакана...

Молодой человек вставал, какое-то время возвышаясь над сценой и залом, потом спрыгивал со станка и подходил к авансцене:

Послушайте!

Ведь если звезды зажигают...

В. Куликова нашла оригинальное сценическое решение, органичное Маяковскому, его поэзии, ее ритмам. Через весь спектакль проходил «диалог» исполнителя роли Маяковского и ударных. Это общение человека и инструмента не однозначно. Ударная установка это и трибуна, и партнер, и голос души.

То вверху, на станке, то стоя сбоку, то во всю силу ударяя по барабанам, гремя тарелками, то нежно касаясь их, извлекая хрустальные рассыпающиеся звучания, Маяковский и «разряжал» свое состояние, и заряжался, как бы настраивался на поэтическое высказывание. Он прислушивался к замирающим звукам и к себе, к рождающимся, пульсирующим внутри ритмам. Во время спектакля мелькнула и такая мысль – какой это великолепный камертон для молодого исполнителя и опора. И как сближает молодого Маяковского с сегодняшней молодежной аудиторией этот предмет и знак, прочно вошедший в молодежный быт. Сближает, не снижая Маяковского, не обывляя и не упрощая его. Поэт несет в себе огромный духовный заряд, рвущийся вовне, к людям. Он полон предощущения грозных событий и новой жизни. Он ищет любви и понимания, он готов все отдать «за одно только слово ласковое, человечье».

В. Куликова показала еще не завершенную работу. В ней было главное – интересное, многообещающее решение и исполнитель, прекрасно подходящий для роли, понимающий и принимающий режиссерскую

мысль. Но многое в спектакле еще только намечалось. А что-то было сделано второпях, по шаблону агитбригадного, лобового решения. Враждебное окружение Маяковского, чуждое ему духовно и социально, решалось в стиле «окноростовской», лубочной эстетики и никак не соотносилось с глубокой, неоднозначной поэзией Маяковского.

«Девочка Надя» – спектакль цельный, гармоничный. Он шел в комнате. В центре ее была выгорожена небольшая игровая площадка, с трех сторон ограниченная зрительскими креслами, а с четвертой – фортепиано. По всему периметру комнаты на уровне человеческого роста висели легкие рамки для графических листов. Они, пустые, покачивались от малейшего движения воздуха. (Выставка рисунков Нади Рушевой была расположена в коридоре при входе в зрительный зал.) Актеры вперемешку со зрителями сидели в первом ряду. Исполнительница роли Нади почти все время находилась на площадке, остальные выходили и, отыграв, возвращались на свое место.

Смысл происходившего не сложен. Спектакль тихий, не броский, рассказывал о том, как девятиклассница Надя в своих рисунках открывала захватывающе интересный внутренний мир. Мир человеческой души, мир прекрасного. Она открывала его в себе и близких (например, в Александре Сергеевиче Пушкине, своем бывшем пионервожатом Сереже). И жаждала одного – поделиться своим открытием с живущими рядом людьми, чтобы мир ее рисунков стал общим, стал основой для единения, которого ей так не хватало. Не удивления ждала она, не славы. Не возвыситься хотела, а наоборот, приблизиться к родителям, одноклассникам, к тем знакомым, которые

приняли участие в ее художественной судьбе – журналистке, написавшей о ней статью, студентам кинорежиссерского факультета, снимавшим о ней фильм... Но эти милые в общем люди (черствыми их никак не назовешь) не понимали, чего хочет Надя. Они любили ее, заботились о ней, вроде бы хотели понять, но все им как-то было недосуг спокойно и до конца выслушать ее, всмотреться в новые рисунки... И только бывший пионервожатый чувствовал, что происходило с Надей. Но у него семья, жена, которая ревновала, дела, которые ждали...

«Девочка Надя» Куликовой вовсе не о «некоммуникабельности». И не о людской черствости... Хотя пьесе Родионовой можно было прочитать и так. Спектакль «Грэй» о взволнованной душе юной художницы, о ее настойчивых попытках прорваться к людям, живущим суетно, не способным всмотреться в окружающее и даже в самих себя. Надя Рушева прорывалась к нам – зрителям. В нас находила понимание, сочувствие, сострадание, в нас пробуждала желание преодолеть суету повседневности.

Театр из Соликамска (ДК целлюлозно-бумажного комбината) показал «Левшу» Лескова в постановке Е. Пыльской. Спектакль – смешной и грустный, озорной и серьезный – был соткан из противоречивых, казалось бы, мотивов и жанровых приемов. Удивительно светлые и одновременно щемяще-печальные волны шли от спектакля. От всего его красочного и в то же время сдержанного колорита, массы парней и девок, молодых, красивых и сильных, которые вдруг заполняли сцену, устраивали круговорот. От их открытых лиц, связующего их хорового и хороводного начала. От простодушного Левши, свободно сливавшегося с

хороводом и выходявшего из него, чтобы совершать свои чудеса во славу Отечества и во имя завоевания руки полюбившейся ему Марьи.

Казалось бы, что особенного (элементарный прием!) в противопоставлении естественного, доброго и дружного народного мира хитрой, лживой и подлой придворной своре русского (царского) и «аглицкого» (королевского) дворов? Почему оно так волновало и – не побоимся сказать – просветляло душу?

Все просто. Противостояние не было умозрительно сконструированным, а живым, прочувствованным и непосредственно переживаемым исполнителями состоянием. Оно было наполнено болью и радостью приобщения к народной стихии, отразившейся в повести Лескова.

В спектакле совмещались как будто несовместимые приемы. Левша – «живой» персонаж, достаточно развернутый характер. Народ, туляки, в спектакле тоже не обезличенная массовка, не балаганные персонажи. Мы видели лица, отмеченные индивидуальностью, светом мысли и чувства. Поэтому «хор» легко выделял из себя «персону» – Левшу и вбирал его в себя.

Персонажи царского и «аглицкого» двора – лубочные маски.

Два разноплановых приема игры жили в спектакле непротиворечиво, пересекаясь, взаимопроникая, соединяясь в единое целое. Разные способы игры, лирика и буффонада, правда чувств и отстранение (отстранение тоже) органично объединялись в спектакле. Происходило это потому, что два приема игры в спектакле не самоценны, что переключение из одного приема в другой было смыслово оправданно.

«Грустный напев» буквально слышался в спектакле, когда туличи вдруг (конечно же, небеспричинно) вспоминали и затягивали свою любимую песню «Ничто в полюшке не колышется»... Замирали парни и девки, действие приостанавливалось. Возникла пауза, раздумчивая пауза, объединявшая исполнителей и зрителей.

В ряде случаев драматургия жизни на сцене молодых театров представляла в неразрешимо противоречивых конфликтах. Отношение к социуму несло печать безнадежности.

Особенно остро социальные проблемы времени, судьбы молодого поколения в антигуманном обществе выступили в двух спектаклях фестиваля: «Чинзано» Л. Петрушевской (омский Театр поэзии) и «Вольные псы» (бердский театр «Гистрион»). Если «Чинзано» играли уже опытные актеры, за плечами которых были Чехов, Грибоедов, Шекспир, то «Вольных псов» исполняли юные актеры, недавно вступившие на сценическую площадку. И тем не менее...

Спектакль Саши Гребёнкина в Набережных Челнах мы видели вместе с И.К. Сидориной, в то время заведовавшей кабинетом народных театров ВТО. Работая над этим текстом, я позвонил Инессе Константиновне и попросил ее вспомнить свое впечатление о спектакле тех лет. Вот, что она рассказала: «Спектакль “Вольные псы” произвел на меня очень сильное впечатление. Не помню всех деталей, но главное осталось в памяти. Начинался он как простая, очень трогательная история. С точными, эмоционально насыщенными актерскими работами. Каждая роль – своеобразный собачий характер: Такса, Хромой, Головастый, Крошка, болонки... Восхищало тонкое наблюдение

за повадками животных. Каждому персонажу в спектакле предоставлялась возможность для проявления самости, выявления своего особого отношения к миру людей, оврагу и стае. Постепенно действие переходило в серьезный разговор о жизни.

Основным смысловым, сюжетообразующим элементом спектакля был образ Стаи. В сценическом воплощении этого образа наиболее полно сказался талант постановщика. Впечатляло разнообразие ее – стаи – внутренних перевоплощений. То это дружная семья, то сборище враждующих одиночек, то целеустремленная в поисках неведомой собачьей «земли обетованной» ватага, то мчащаяся навстречу призрачной свободе свора насмерть перепуганных псов. Поражало пластическое решение, динамика действия (смена картин, состояний, настроений, стычек). Стремительное, до изнеможения, движение стаи (одержимой то чувством силы, то отчаянного бессилия)».

Приведу отрывок из инсценировки А. Гребёнкина, с его же стихами: *«И сразу мощно врывается музыка сонга “Бег жизни”*:

*В этой жизни – смертельной гонке,
Каждый рвётся быть первым, первым!
Пробегая по самой кромке,
Рвём, как струны гитар – нервы!..»*

Актеры пластически изображали бег на месте, стремительный, отчаянный. В круге, очерченном сияющей с высоты луной-прожектором. Туда, ввысь, безнадежно устремлялись глаза, тянулись тела обессиленных беглецов.

Вожак стаи Черный – воплощение силы зла и жажды мести, порождение человеческого немилосердия.

сердия. В каждом из своей стаи он старается уничтожить остатки добрых воспоминаний о жизни с человеком, о самом человеке. Одинокий вольный пес Гордый пытается смягчить влияние Черного, подержать крохи гуманности и надежды. Но его усилия были тщетны. Черный побеждал, обрекая стаю на смерть, потому что иного ей не дано.

Еще один отрывок из инсценировки:

«Звучит музыка. Черный начинает танец, к нему присоединяется Крошка. Это танец угрозы, иступления, одиночества. Звучит сонг «Честь собаки»:

*Людские ужимки собакам не в масть!
Собаки должны быть горды и жестоки!
В нас копится месть, в нас рождается
страсть!*

*Кровью впечатаны в памяти строки:
Брат, не торгуй за подачку свободой!
Жизнью без крова, голодной, холодной,
Честью своей бездомной породы,
Нет, не торгуй за подачку свободой!
Всё, что захапано в жизни другими,
Ты завоюй клыками своими!*

Музыка смолкает резко, собаки падают.

Сила спектакля Гребёнкина, его мощное социальное звучание заключалось в том, что речь здесь шла не просто о гибели кучки брошенных и загнанных в тупик собак, а трагедии человека, человеческого сообщества, бездумно и жестоко уничтожающего вокруг себя и в себе самом все живое.

Спектакль Гребёнкина – цельный, эмоционально насыщенный, высоко профессиональный. Это был

трагический спектакль. Его форма рождалась из понимания происходящего в реальной жизни.

Глубина размышлений о жизни была значительна. Этот спектакль – явление на пути любительского театра. Гребёнкин сыграл тогда немалую роль в развитии движения.

4. ВАХТЕННЫМ СПОСОБОМ

В 1986 году Саша возвратился в Кемерово. Возглавил университетский театр. Судьбу решило, как это часто бывает, казалось бы, случайное стечение обстоятельств.

А. Г.: Университетским театром «Встреча» руководил мой институтский товарищ Толя Глухов. Мы дружили не только между собой, но и театрами. Они к нам приезжали в Бердск. А мы к ним. Я знал его театр, Толя знал мою работу. Ему предложили возглавить профессиональный театр в Камске. И он позвонил мне.

И действительно, возглавив Кемеровский университетский театр, Гребёнкин совершил творческий рывок. Первый же спектакль «Пришел мужчина к женщине» по пьесе С. Злотникова (премьера 25 ноября 1986 г.) принес ему известность не только в любительской, но и в профессиональной среде, долго держался в репертуаре. Даже диплом по окончании щукинского училища защищал этим спектаклем.

В конце 80-х я видел этот спектакль на фестивале в Омске. Это была наша вторая встреча с Александром Гребёнкиным. Впечатлял актерский и режиссерский профессионализм. Стилевое единство, свобода игрового самовыражения. Поражали подробно, психологически точно разработанные режиссером паузы, в которых действие протекало с особой напряженностью и драматизмом.

А. Ш.: Чем в те времена пьеса Злотникова зацепила? Заставила обратить на себя внимание?

А. Г.: *Злотников стал открытием, близким мне драматургом еще в Бердске, когда я ставил его «Команду». Пьеса взволновала искренним, тонким пониманием проблемы одиночества, разобщенности людей, разъедающей человеческие отношения меркантильности. И у меня была замечательная пара актеров, способных сценически глубоко реализовать замысел: Ирина Петрова и Сергей Турук.*

Встретились мужчина и женщина – по объявлению. Первый – по половым признакам мужчина, но лишенный признаков мужественности. Женщина, напротив, обладала максимумом доминирующих мужских черт. Она хозяйка. Она сама сделала свою жизнь. У нее все по высшему разряду: ремонт квартиры, мебель, телевизор. Она упакована так, как надо. У нее все есть. Не хватает только человека в штанах, чтобы выполнял ее команды. Она ждет рекомендованного ей партнера. Приходит, однако, несчастное затюканное существо. Не способное ни на какую инициативу, самостоятельное действие. Злотников схватил в этом конфликте самую суть времени. Мне было очень важно показать, как мужчина и женщина вопреки всему начинают преодолевать пропасть,

проложенную между ними условиями жизни (имущественным неравенством, разностью характеров). Как человеческое естество начало взрывать преграды, как в нем пробуждался мужчина, а в ней просыпались нежность, женственность и прощение. И как в этом взаимном движении друг к другу мужчина и женщина оказывались в трагической ситуации.

Злотников видел спектакль на каком-то фестивале, где меня не было. И очень хвалил ребят. Сказал, что это лучший спектакль, который он видел по своей пьесе.

Следующую постановку Гребёнкин осуществил совершенно в другом жанре. Инсценировал только что опубликованную поэму «Ров» Вознесенского.

А. Г.: Я сразу понял, что ее надо ставить. Привлекла социальная актуальность, ярая ненависть к животному преклонению перед золотым тельцом.

Первое и, как выяснилось, единственное обращение к поэтическому тексту оказалось успешным. Удачно сложилась сценография. А в коллективе обнаружались поющие люди. Какие-то стихи переложили на музыку – ребята хорошо, душевно пели. Получилась замечательная композиция. Ее сразу показали по местному телевидению.

В Кемерове Александр прожил только два года. Переехал в Москву. Но продолжал работать в своем театре «вахтенным» способом. Приезжал на неделю. Актеры на это время бросали всяческие дела. Шли репетиции часов по десять. Выпускали спектакль, Гребёнкин уезжал, а они его играли. В таком режиме была выпущена целая обойма спектаклей: «Дурацкая жизнь» по Злотникову, многонаселенный спектакль «Люди, звери и бананы» А. Соколовой,

«Плутни Скапена» Мольера. «Гамлет» по Шекспиру. Наконец, «Отмель угрей» П. Виллемса.

А. Г.: Тут я впервые попробовал поработать в жанре абсурда. Никогда не любил этот жанр. Мне казалось, что абсурд очень просто делать. А мода на него актеров задевала – «почему у нас нет такого?»... Я основательно переписал пьесу. И поставил пластический музыкальный спектакль. Спектакль стал культовым для кемеровской молодежи.

А. Ш.: Итак, Вы жили в Москве, продолжая работать в Кемерово.

А. Г.: Мало того, у меня появился еще один театр в Сибири – в Томске. Там мой товарищ по Щукинскому (вместе заканчивали) Александр Вичканов открыл муниципальный театр «Осколки». И как-то у него не получалось с режиссурой и он пригласил меня. Я его стал перетягивать в актерство. И он стал неплохим актером. А ставить он совсем перестал. Мы собрали хорошую профессиональную труппу из актеров местных театров. И поставили довольно любопытные, нашумевшие спектакли: «Гамлет» по Шекспиру, «Плот мертвецов» Х. Мюллера, «Плутни Скапена» по Мольеру.

Спектакль «Плутни Скапена» был снят московскими телевизионщиками и несколько раз показан по Центральному телевидению. Город всколыхнулся. Мне звонили друзья-режиссеры из разных мест и поздравляли. Театр «Осколки» просуществовал около семи лет.

Одной из удачных постановок той поры явился «Эдмонд Кин» Сартра. Работу над пьесой Александр начинал в Москве с вахтанговскими актерами во главе с н.а. Кацынским. Однако закоренелые мастера не

пошли за молодым режиссером, не приняли его рискованных задумок. Дело дошло до открытого конфликта.

А. Г.: Один заслуженный заявил: «Что это я ведро на голову надевать буду и хрипеть там? Ни в коем случае я ведро не надену». А я им: всё, друзья! я устал с вами бороться. И расстались.

Но в результате этой попытки родилась оригинальная постановка в родном кемеровском коллективе. Спектакль удался. С ним они объехали много стран¹.

А. Г.: Как мне показалось и как мне сказали, кто читал и Сартра и мою редакцию, у Сартра рассказана более легковесная история Кина. А у меня получилось нечто романтически-трагическое. Основанное на сути актерской судьбы. Она всегда очень разнополюсная... От грубейших, низких, даже аморальных падений до высочайших взлетов духа. Актер – он где-то посередине болтается, падая и поднимаясь. И Эдмонд Кин один из ярких представителей этой профессии, потому что она связана с постижением жизни, с погружением во все, что существует и без черноты, которая существует, тоже жизнь познать нельзя. И взлеты духа дают великую славу, а великая слава дает опять падение, потому что очень тяжело медные трубы пройти. Лед и пламень проходят почти все, а вот медные трубы ломают большинство, почти всех. В этом сложность профессии. К тому же сам принцип жизни как игры меня

¹ Эуфер, педагог Щукинского училища, долго вахтанговцев третировал, рассказывая им, в какую очередную «заграницу» поехал Гребёнкин с кемеровскими студентами.

всегда привлекал и манил. В «Кине» этот принцип – основа пьесы. В спектакле его вроде бы удалось реализовать. Мы играли про игроков, которые играют в игру... Там жил по-настоящему дух бродячей братской романтики этих нищих людей, которые, с одной стороны, как Соломон, слуга Кина, хитрят, обманывают, а с другой – бескорыстно служат своему хозяину, готовы последнее продать, чтобы спасти его. И великий Кин то опускается на дно от постоянных запоев, то вдруг взлетает к вершинам духа, играя Отелло. От интрижки с какой-то леди, которую ему хочется победить, потому что она из другого сословия и презирает актеров, до чистых отеческих забот о молодой девчонке, которая сошла с ума, глядя на его роли, сбежала из дома от папаши-булочника, чтобы стать актрисой. Там было много придумано сцен из жизни закулисы, как актеры дурачатся, как у них возникают импровизации, музыкальные импровизации. Между миром закулисы студенческого театра «Встреча» и миром закулисы театра Кина границы были размыты. Эта атмосфера закулисной жизни многое определяла в спектакле.

Исполнители главных ролей Сергей Медведев (первый исполнитель роли Кина), Александр Вичканов (Кин), Сергей Веремеев (принц Уэльский) были разнообразно одарены. Веремеев играл на скрипке. Вичканов – на гитаре и отлично пел. Медведев сочинял стихи, играл на гитаре, прекрасно пел, мастерски имитировал самых разных вокалистов. Он был по сути премьером нашего театра.

А еще у нас был огромный барабан – наш талисман, символ улицы, бродяжничества, буффонады. Мы таскали его на все наши зарубежные гастроли и фестивали. Барабанили в него с удовольствием

и громко, созывая зрителей на площадях Милана, Ливерпуля, Халдена... Ходили как цирковые по канату.

А. Ш.: Что буквально по канату?

А. Г.: *И буквально тоже. Потом этот образ стал знаком спектакля. Периодически к нему возвращался Кин, шел по воображаемому канату. А в одной из сцен он с помощью Соломона натягивал канат, балансировал на свободной веревке, делал гимнастику – приходил в себя после очередного запоя. Это становилось образом шаткого пути актера.*

Гремел барабан, актеры надевали дурацкие колпаки, звучала скрипка, кто-то чечетку отбивал. И опять Эдмонд Кин в очередной раз шел по канату. Только бы не свалиться, не упасть вниз и не взлететь, чтобы потом шлепнуться. Жизнь на острие, постоянно держать баланс между жизнью и игрой. В этом спектакле нужна была филигранно выверенная игра с максимально возможными зонами импровизации. И, слава Богу, нам это удавалось почти всегда. Команда тогда подобралась замечательная: Сергей Медведев, Сергей Веремеев, Игорь Мизгирев, Ирина Петрова, Фарида Лапыко, Лариса Костальская, Александр Вичканов, Андрей Щербович-Вечер. Многие кемеровские зрители вспоминают этот спектакль до сих пор как самое яркое театральное впечатление жизни.

А. Ш.: На фестивальных выступлениях часто случаются курьезные моменты. С вами случалось что-нибудь «из ряда вон»?

А. Г.: *Да, конечно. На фестивалях за рубежом было много курьезов. Например, на фестивале в Норвегии у исполнителя роли Кина – Александра Вич-*

канова, после первого спектакля совершенно пропал голос. Публика решила, что это решение образа. Зрители и актеры-партнеры, затаив дыхание, следили за каждым жестом Кина, прислушивались к его шепоту. Это придало образу Кина невероятную значительность. Спектакль произвел шок. Оказалось, что переводчик при такой игре не нужен. Зритель понимал все, что происходило на площадке, и страстно сопереживал героям.

В Англию мы попали тоже после малоприятного приключения на фестивале во Львове. Туда в качестве наблюдателя приехала организатор Ливерпульского фестиваля некая Катрин. Она увидела наш спектакль, а потом, в конце фестиваля, попала вместе с нами в конфликтную ситуацию. На заключительный банкет всех участников пригласили в ресторан, а нас, русских, отдельно от всех направили в столовую. Узнав об этом, я заявил, что мы вообще никуда не пойдём. Когда слух о дискриминации русских дошел до англичанки, та потребовала под угрозой международного скандала, чтобы мы были вместе со всеми. Организаторы забежали. Нас позвали в ресторан. Банкет был в разгаре, все места заняты. Я предложил: ребята, садимся на пол. Мы взяли бутылки, закуску и устроились в середине зала. Это всех развеселило и разрядило ситуацию. Началось всеобщее братание, продолжавшееся всю ночь. А потом Катрин пригласила нас на свой фестиваль в Ливерпуль.

На каждом фестивале возникала проблема – как вписать спектакль в новое пространство. Я очень реагирую на мизансценические возможности каждой площадки, чуть ли не заново перестраиваю спектакль. В Ливерпуле, в театре, где мы играли, не существовало привычной границы между сценой и

зрительным залом. Это сейчас обычное дело, а тогда озадачивало. Довольно маленький пяточок перед зрителями, на котором приходилось играть, заставил нас использовать зрительный зал. Его «украшали» столбы, а одна из множества дверей открывалась со сцены прямо на улицу. И мы это использовали. Дневной свет, внесценическое пространство включались в действие. Шли на прямой контакт со зрителем (тогда это еще было в новинку). Соломон, опекавший Эдмонда Кина, ходил по залу, попрошайничал, исполнял клоунские трюки, чтобы собрать побольше денег для своего пьяного кумира.

Несколько лет Саша Гребёнкин, живя в Москве, творчески реализовывался за ее пределами. Успешно работал с провинциальными профессиональными труппами. А с двумя своими постановками – «Гамлетом» (Томский театр «Осколки») и особенно «Эдмондом Кином» (Кемеровский студенческий театр) успешно гастролировал за границей в Норвегии, Японии, Англии, Германии, Ирландии и Италии. (Отчасти по линии АИТА, отчасти по прямым приглашениям.)

Томский театр «Осколки» в 1993 году побывал на гастролях в Италии по приглашению миланского театра-школы, которым руководил известный английский актер Ричард Гордон. После успешного выступления А. Гребёнкин провел мастер-классы. Так у него в Милане появились ученики. Вскоре они приезжали в Москву на целый месяц, а Гребёнкин несколько раз выезжал в Италию. Потом наступила пауза. В начале нового столетия один из первых учеников Гребёнкина, Альберто Бертолотти, предложил организовать совместную школу в Италии. У него есть труппа, где он режиссирует и играет. С тех пор Гребёнкин снова периодически ездит в Милан. Его ученики это

молодые актеры, студенты разных вузов и рабочие. Бертолотти официально зарегистрировал театральную школу на основе методики Ершова–Гребёнкина.

Был в жизни Александра и такой эпизод. Целый год Гребёнкин проработал в Каракасе (Венесуэла), помогая организовать обучение педагогов для актерской школы известной актрисы Америки Алонсо.

А в Москве у него театра так и не было.

5. МОСКВА, ПЕРВОМАЙСКАЯ, 111. А. ГРЕБЁНКИН СТРОИТ СВОЙ ТЕАТР

В профессиональных театрах Москвы А. Гребёнкину закрепиться не удалось.

А. Г.: В провинции я сейчас спокойно руководил бы каким-нибудь театром. Но покинуть столицу не мог по семейным обстоятельствам...

Я понимал, что единственно приемлемый для меня путь – создание СВОЕГО театра. Но как это сделать в столице? Невозможно.

Я тогда почти смирился с тем, что я режиссер бездомный. Решил серьезно заняться театральной педагогикой и наукой.

В 1991 году меня пригласили в родную Щуку в аспирантуру, но, просидев там полтора года, я ушел и с 1993 года стал работать в научно-исследовательском институте художественного образования, в лаборатории театра. Там мы с коллегами, А.П. Ершовой и В.М. Букатовым, серьезно занимались исследованием законов и методов театральной педагогики. Защитил кандидатскую диссертацию.

Однажды мы с коллегами проводили очередной семинар с учителями в Центре образования «Измайлово». Познакомились с Александром Ароновичем Рывкиным, директором Центра, человеком неординарным, творческим. Я предложил создать на базе Центра колледж театральной педагогики. Давать специальное образование: с одной стороны – актерское, с другой – педагогическое. Такое универсальное образование актуально по сей день². ¹Потому что в школах коллективами руководят профессиональные актеры, не имеющие соответствующей педагогической подготовки.

Эта идея вдохновила А.А. Рывкина, и мы с институтскими коллегами набрали экспериментальную группу четырехгодичного обучения. Разработали соответствующую программу. В Министерстве культуры и Министерстве образования получили разрешение сделать два набора, аттестовать выпускников. Но, к сожалению, открыть колледж на постоянной основе не удалось. Наших сил не хватило, чтобы свести два министерства для решения одной задачи.

Однако проблема заключалась не только в консерватизме двух министерств. Идея Александра и его коллег вряд ли выдержала бы испытание практикой.

² Эта идея А. Гребёнкина вызывает большие сомнения. Во-первых, вряд ли в подобные колледжи придут в качестве преподавателей настоящие специалисты (низкая оплата труда). Во-вторых, вряд ли большинство выпускников колледжа захотят работать в школе. В-третьих, театральными занятиями в школах сейчас руководят не бывшие актеры, а выпускники институтов культуры, что, к сожалению, не гарантирует высокопрофессионального исполнения своих обязанностей. – А. III.

Сомнительно, чтобы выпускники колледжа пошли бы работать в школу в соответствии с полученными дипломами. Так, собственно, и получилось. Почти все они уже имели внетеатральное высшее образование, профессию, которая лучше, чем педагогическая, обеспечивала их материально. В результате выпускники Гребёнкина предложили ему организовать театр. Профессионально-любительский. Работать всерьез, опираясь на полученные знания и опыт, а на жизнь зарабатывать в других местах.

Помещение, где сейчас работает театр, было раньше спортивным залом. Оно пришло в негодность, прогнило, не подлежало ремонту. Гребёнкин предложил Рывкину силами студентов актерско-педагогического курса восстановить зал и сделать из него театр.

А. Г.: Я сказал: если Вы нас сюда пустите, я никуда больше рваться не буду. Сбудется мечта моей жизни – у меня будет СВОЙ театр, с моими учениками. Больше мне ничего не надо. Мне нужен такой вот монастырь. И еще маленькая комната, где я, в случае чего, смог бы жить. Он согласился. Помогал, чем мог. Зал подняли из руин. Сейчас это удобный многофункциональный камерный театральный зал с хорошим светом и звуком.

В итоге четырехгодичного обучения на курсе были поставлены разножанровые дипломные спектакли: «Пузырьки» А. Хмелика, «Бемби» Ф. Зальтена, «Чудаки» М. Горького, «Омлет с горчицей» П. Руди, «Чудная баба» Н. Садур, «Эй, кто-нибудь!» У. Сарояна, «От красной крысы до зеленой звезды» А. Слаповского и «Гамлет» У. Шекспира.

А. Г.: Особенно удачными, по моему мнению и мнению коллег, были «Пузырьки» Хмелика, «Чудаки»

Горького и спектакль по Слаповскому. В нем ребята шагнули на новую ступень актерского мастерства. Это была принципиальная победа школы и метода обучения. «Гамлет» долго не давался. Но на второй год накопление сил произошло, и спектакль стал нашим главным завоеванием и в режиссерском и в актерском смысле.

Из перечисленных Александром Гребёнкиным спектаклей я видел горьковских «Чудаков». Это был ансамблевый спектакль, где молодые актеры играли не просто сценически ярко, но и стильно, ощущая и передавая приподнято-романтическую атмосферу жизни и ее драматизм.

Одна из постановок, которыми Гребёнкин гордится, – чеховский «Вишневый сад» (2001). Его вместе сыграли педагоги и начинающие актеры.

Раневскую замечательно играла Юлия Михайловна Позднякова – педагог по сценической речи. Гаева – Александр Вичканов, давний соратник А. Гребёнкина. А рядом с ними прекрасно играли: Сергей Власов – Петю Трофимова, Лена Ершова – приемную дочь Варю, Таня Авдеева – Шарлотту, Лена Шадрина – Дуняшу, Валера Столярук – Епиходова, Катя Шашкова – Аню, Александр Розенталь – Фирса. Саша Сидоров сделал замечательного и неожиданно Симеонова-Пищика. А Лопахина играл Саша Страхов. Очень трогательного и наивного, как и все остальные персонажи этой театральной истории.

Гребёнкин задумал осуществить желание А.П. Чехова сценически реализовать комедийную стихию пьесы.

На мой вопрос, через какие визуальные формы, игровые приемы режиссеру удалось выполнить задуманное, Александр Владимирович ответил:

Для меня название пьесы «Вишневый сад» открылось через взгляд на пьесу как на притчу о райском саде. Чехов смотрит на человечество как на детей. Детская наивность, детская беспечность, детская трогательность, нежность и детская жестокость. Но мир детства заканчивается, когда-то он должен умереть...

Я превратил сцену в детскую площадку вокруг одного вишневого дерева (пустое черное пространство и в центре одно белое высохшее дерево, и много венских стульев, из которых прорастают веточки вишни). В начале, на дереве висит один детский шарик. А потом вся сцена была усыпана шариками, как опавшими плодами. И Гаев играл этими шарами, как на бильярде.

Для меня из всех персонажей спектакля был очень важен Лопахин. Для меня он категорически не был злодеем и тем более – новым русским. Он такой же наивный, душевный русский человек, мечтатель, как и все. В общем, того же поля ягода. Он открылся для меня, когда я впервые обратил внимание на то, кого Лопахин назначает управляющим своим новым имением – Епиходова! Наивный и непрактичный Лопахин покупает имение, чтобы сделать подарок всем этим таким же непрактичным людям. Одна из главных сцен – для меня трагических, – когда Лопахин приходит с известием о покупке имения и плачет, молит о прощении. Он плачет – хочет подарок сделать. А его не принимают. В сцене прощания он пытается всеми способами наладить отношения. Отсюда и шампанское. А с ним никто не хочет разговаривать. И только в финале трогательное примирение с Петей.

Это, по-моему, самая удавшаяся наша работа тех лет. Это был пик силы и интереса к делу. Всё удавалось!

Спектакль сыграли около тридцати раз.

Театр дело живое. Жизнеспособный театр испытывает кризис периодически, «умирает» и возрождается. А театру Гребёнкина уже 15 лет. Кто-то из опытных актеров покинул коллектив, кто-то из прежних лидеров не может отдаваться театру в полную силу. На первый план выходят другие исполнители, появились новички. Складывается новый ансамбль.

А. Г.: Потери начались сразу, в первые годы, а затем после десяти лет работы театра. Новые условия существования в качестве актеров театра (режим работы) не всем оказались по плечу. Многих ведущих моих актеров время подвело к выбору, потребовало нового распределения сил. Александр Сидоров сейчас стал руководителем строительного бизнеса, открыл гостиницу в Ростове Великом и живет там. Но приезжает раз в неделю и играет в старых спектаклях. Из театра уходить не хочет, как бы это трудно ему не было. Сергей Власов стал крупным менеджером и профессиональным поэтом. Времени на театр всё меньше. Играет только в старых постановках. У меня естественно возникла проблема с выбором репертуара и распределением ролей.

А. Ш.: Кто сейчас из актеров составляет основу труппы, является Вашей опорой?

А. Г.: Ну, прежде всего надо сказать о Лене Ершовой, актрисе из первого набора. Она моя главная помощница. Взяла на себя сложную, тяжелую миссию администратора с самыми широкими организационными функциями. Я не большой мастер общаться с

любой администрацией. С чиновниками, руководителями у меня всегда возникает масса проблем. Лена очень покладистый человек. Она стала посредником между мной и руководящими инстанциями. Кроме этого, она работает в нашей школе педагогом дополнительного образования: ведет театральный класс, занятия по танцу и т.п. (в октябре 2011 года Лена защитила кандидатскую диссертацию в «Институте художественного образования» РАО).

Репетируя с Леной, особенно понимаешь, как актерам трудно отключиться от повседневной рутины, житейских проблем. Атмосферу спектакля надо постоянно в душе держать, а когда у тебя доминанта жизненная совсем в другом месте – совмещать это очень тяжело. Поэтому работа с Леной над каждой ролью – это катастрофа. Пока мы в репетициях не дойдем с ней до абсолютного психологического тупика, до истерики, пока не произойдет взрыв, ничего в роли сделать невозможно. Только после этого доминанта меняется, и она становится опять на некоторое время актрисой. У нее замечательная актерская работа в «Чулимске». Мы с ней гордимся этой ролью.

Конечно же, мой старый друг и соратник Александр Викторович Вичканов. Мы с ним знакомы и работаем вместе более сорока лет. Вместе создавали театр «Осколки» в Томске, вместе строили Театр «111» в Измайлово. Александр замечательный актер и душа любой компании. Ему уже шестьдесят, у него тяжелое заболевание, но он в строю! На нем во многом держится сегодняшний репертуар театра. Именно на него я ставил один из последних своих спектаклей – «На дне» Горького. Его Лука не пасхальный дедушка-утешитель. Это человек, прошедший каторгу, человек сильный и резкий. Он владеет

не только искусством слова, но и финкой. Человек, выстрадавший свою философию.

Судьба так распорядилась, что первый мой учитель по режиссуре Фомин Геннадий Анисимович сейчас работает тоже в нашем театре. Он мой второй режиссер – помощник по работе с актерами. К сожалению, у него очень слабое здоровье и он редко появляется у нас на репетициях, но помощь его незаменима. Он всегда найдет, что подсказать актерам, что сказать мне о спектакле.

Таня Авдеева (играет в «Мамаше Кураж», «Доме», «Чулимске», «Трактирщице»). Училась в актерской школе первого набора. Одна из моих главных помощниц, крепкая актриса. Работает педагогом дополнительного образования, педагогом по сценическому движению. Сейчас репетирует Кабаниху в «Грозе».

Екатерина Шашкова – актриса очень способная. У меня таких больше нет. На нее строится репертуар.

А. Ш.: Как она появилась в театре?

А. Г.: Она пришла в мою актерскую школу при театре, что называется, «с улицы». Приехала с Севера. Умер отец, и семья – мама, бабушка и две девочки – приехали в Москву. Снимают квартиру и как-то выкручиваются. Уже больше десяти лет. У Кати не было никакой профессии. Эта девочка трудно приспособливается к социуму. Ее интересует только театр. У нее даже аттестата о среднем образовании долго не было. Она его после окончания школы не взяла. Я заставил ее поехать получить необходимые документы. И поступить в институт, на психологический факультет. После окончания нашей теа-

тральной школы я пытался уговорить ее пойти на кинопробы, поступать в театральный институт. Ей бы надо актерскую карьеру делать, а она не хочет. Приросла к нашему театру. И думаю, пока он жив, будет в нем работать.

Саша Страхов – не из первой актерской плеяды. Он был приглашен, когда выбыл исполнитель роли Полония в «Гамлете» (конец 90-х). Я попросил ребят поискать среди своих друзей. И они предложили Сашу Страхова. Он очень заинтересовался потому, что ему явно не хватало актерской школы. Он в свое время окончил престижный факультет – мехмат МГУ, а интересы его, как оказалось, лежат в актерстве, в сфере театра. Вот и сейчас Саша работает в фирме, связанной с компьютерами, но до сих пор ведет в МГУ свою любительскую студию, играет у нас и исполняет функции зав. поста нашего театра.

Он сложно входил в наше дело. Но теперь он один из крепких моих помощников. У него странно, по-моему, устроено мышление. Как-то по-другому он думает. Это, наверное, связано с его первым образованием. Мы иногда очень тяжело понимаем друг друга. Тогда репетиция останавливается. Все понимают: сейчас будет разговор Гребёнкина и Страхова, они будут долго друг другу чего-то объяснять. Уходят из зала отдыхать, пить чай. До сих пор он у меня трудный «ребенок». Он не самый способный исполнитель, но в силу трудолюбия вышел на первые роли.

Валерий Столярук – один из надежных строителей театра. Как бы сложно порой не складывались наши отношения на репетиции, я уверен, что на этого человека я могу рассчитывать всегда.

Таня Горчакова пришла к нам не так давно. По окончании театрального института работала в

известном театре «Люди и куклы». После распада этого театра были различные трудности, потом пришла к нам. Сказала, что хочет восстановить себя как актрису. К нам в театр новые люди входят довольно сложно, но Таня стала своей. Сейчас это один из надежных помощников. Ведет детский театральный кружок при нашем театре, закончила театрально-педагогические курсы. Самостоятельно сделала спектакль «Ипполит» по Еврипиду.

Из совсем молодых это Александр Шаменков, Жанна Лиепиньш, Дмитрий Алексеенко, Сергей Марухин. Мои бывшие студенты театрального факультета Международного Славянского института: Андрей Лобачевский, Анна Стерлюгина, Галина Родителева, Никита Юрин.

Я хорошо знаю названных Александром Владимировичем актеров. Видел их в спектаклях последних лет.

Мы еще вернемся в Театр «111». Но прежде...

6. БЕРДСК. 25 ЛЕТ СПУСТЯ

Весной 2011 года Александр Владимирович снова побывал в Бердске на 35-летию созданного им театра «Гистрион». По его возвращении мы вскоре встретились. А.В. был в приподнятом настроении и мне не хотелось, чтобы оно развеялось в заботах повседневности.

А. Г.: Я очень рад этой поездке. Сейчас театром руководит моя бывшая актриса (исполнительница роли Таксы в «Собаках») Наташа Солодухина. Она окончила режиссерский факультет Института культуры под руководством моего бывшего учителя, Г.А. Фомина. Я специально направил ее к нему. Сейчас Наташа – лауреат всяческих фестивалей. Она в Новосибирской области человек известный.

Собрались многие мои бывшие студийцы, уже убеленные сединой. Один из них, Леша Бизюков, окончил режиссерское отделение, руководит в Бердске детским театром. Сережа Маслов (в «Антигоне» роль Креона играл) работает во Дворце культуры на

должности «главного энергетика». И до сих пор играет в народном театре ДК.

Александр Костюк стал ведущим на телевидении, закончил Новосибирское театральное училище. Александр Саринков, один из первых студийцев, тоже стал профессиональным актером. Наташа Емельянова – актриса, Таня Меникес – работает в Америке, ведет группу пантомимы и танца. Вячеслав Росс, который играл Черного, закончил курс у Хотиненко, сейчас известный кинорежиссер. Его дипломный фильм называется «Тупой жирный заяц» – жутко смешная и трогательно-трагичная история жизни провинциального ТЮЗа. Второй фильм «Сибирь – Моп атиг». Такое название дали сибирской деревне ссыльные французы, участники войны 1812 года. И она, оказывается, до сих пор существует. Фильм – жутковатая, тяжелая история. Один из главных ее мотивов – одичавшая стая собак, которая носится по деревням, нападает на людей. Так неожиданно реализовался в современном фильме образ, запавший с детства, с поры нашей работы над «Собаками».

Многие мои актеры жизнь с искусством не связали, но помнят свою театральную юность как самые яркие годы жизни. Это Андрей Шемаханов, Саша Мищенко, Наташа Проскурина, Ольга Бедина, Галя Аешева, Юрий Хижин, Геннадий Карташов, Антонина Маслова и многие другие.

А. Ш.: А как проходили юбилейные торжества? Какие моменты оказались для Вас наиболее значимыми?

А. Г.: Было очень сложно найти время, когда могло бы собраться наибольшее число бывших актеров. А те, кто не приехал, прислали видеоролики, видео-

записи. Слава Горшунов, который в это время был на каком-то очередном фестивале «в Парижах», прислал поздравление. Откликнулась Оксана Огнева, которая тоже играла в «Собаках». Она сейчас в Торонто, известный адвокат. Двое прислали приветствие из Москвы. Произошла видеоперекличка. И я там появился сначала на экране, а потом вышел на сцену.

Сегодняшние «гистрионы» (от малышей до 25-летних актеров) устроили концерт-воспоминание. Вспоминали какие-то эпизоды из прошлого, показывали фрагменты старых спектаклей. Всем коллективом исполняли наш гимн на слова блоковского «Балагана»:

Над черной слякотью дороги
Не поднимается туман.
Везут, покряхтывая, дроги
Мой полинялый балаган.

Лицо дневное Арлекина
Еще бледней, чем лик Пьеро.
И в угол прячет Коломбина
Лохмотья, сшитые пестро...

Тащитесь, траурные клячи!
Актеры, правьте ремесло,
Чтобы от истины ходячей
Всем стало больно и светло!

В тайник души проникла плесень,
Но надо плакать, петь, идти,
Чтоб в рай моих заморских песен
Открылись торные пути.

Все выступление коллектива вели, задавая тон, Пьеро и Арлекин. Когда-то мы ввели этих персонажей в «Плутни Скапена» – спектакль, оказавшийся долгожителем. В этом выразилась наша любовь к театру дель арте, к миру бродячих актеров. Как я был удивлен и обрадован, когда в конце представления вдруг зазвучали «Правила Гистриона»! В свое время я составлял их под впечатлением поездки к Корогодскому. «Правила» были нашим своеобразным уставом. Оказывается, нынешние «гистрионы» многое помнят, многое вошло в жизнь коллектива, в его традиции.

Из «Правил Гистриона»:

Все для партнера, все от партнера. Партнер – источник энергии не только в сценической жизни, на репетиции, но и в повседневной жизни. Береги и цени создателя своего. Уровнем отношения к партнеру характеризуется твой нравственный уровень.

Умей воплощать мелодию знаков препинания.

Владей основами пантомимы. Ты должен прекрасно выполнять стилизованные упражнения: волна, шаг, бег, канат, шест, точка.

Главный элемент профессии – действие в событиях, самоотверженное действие в вымышленной ситуации.

Наполненное молчание рождает полнозвучное слово. Учись молчать, рождать мотивы.

Главное, чтобы мы любили друг друга, а не то, чтобы любили нас. Коллектив – беда и счастье. Будем любить друг друга, и нас полюбят.

Дорог не хороший артист, а хороший строитель театра.

Зритель – партнер. Сотворец театра. Нельзя кокетничать с ним, заискивать, казаться лучше или хуже. Соврешь ему – соврешь себе, и наоборот. Не иди на сделку с совестью.

Стремись играть целое, не мельчи. Я играю не свою роль, а спектакль.

Мы театр веры. Надо вдохновлять людей на жизнь, а не мешать им верить в прекрасные иллюзии.

Главный закон актерского мастерства звучит так: Ветер дует, потому что деревья качаются! А в жизни наоборот.

Зерно любой роли выращивай из себя. В нас все есть.

Правда в театре всегда разная! Это зависит от того, во что мы играем.

Играй!!! Если тебе скучно на сцене, ты не нашел во что, за кого и за что играешь.

Естественно мы всю ночь провели вместе, застольничали, разговаривали, вспоминали. Разошлись под утро. А на следующий день в 12 часов я должен был проводить мастер-класс для ребяташек. Однако собрались и «старички» и бывшие активные зрители, помнившие театр. В общем, набрался полный зал. Я провел занятие по сценическому движению. Все прошло хорошо. Весело. Возникла идея – чтобы я приезжал раз в год, проводил занятия, смотрел спектакли. В общем, курировал. Если сумеют оплатить, хотя бы дорогу, буду ездить.

* * *

Удовлетворение, даже чувство удивления от того, какой след в душах, сознании людей оставило десятилетие его жизни в Бердске, – так можно охарактеризовать настроение, с которым Александр Владимирович рассказывал мне о поездке.

На этой мажорной ноте можно было бы и закончить разговор о Бердске. Если бы вскоре я не получил от Александра Владимировича по электронной почте два текста. Первый – интервью бердской газете, данное на следующий день после юбилейного торжества. Второй – тоже интервью, но кемеровское, 2009 года.

Здесь Гребёнкин выступал как идеолог и моралист. Уверенно говорил о совершающейся на наших глазах духовной гибели России, ее культуры, разложении театра, оказавшихся во власти грабительского рыночного и чиновничьего произвола, развращающего воздействия телевидения и тотального интернета. (*«Всё идёт к концу – быстрыми темпами и отвратительно. Убивают Россию».*)

Возникал вопрос: почему А.В. прислал мне эти тексты? С припиской: «может, пригодится». Возможно, не желал, чтобы из наших бесед я вынес исключительно радужные впечатления, чтобы очерк о А.В. Гребёнкине, о его творческом пути идеализировал реалии. Хотел, чтобы я и читатели знали, в каком тревожном, если не трагическом, ощущении мира он пребывает, в каком катастрофическом состоянии видится ему сегодняшняя Россия, ее народ и культура.

Я имел представление об общекультурных, этических, эстетических взглядах А.В. Гребёнкина в той степени, в какой они отражались в его творчестве. И в наших беседах, что естественно, мы держали нить разговора в рамках конкретной театральной истории.

Мне понятен пафос А.В., боль, с которой он говорит о Родине. Но в порыве негодования, страсти разоблачения многое упрощается. О трагической судьбе России и ее культуры вряд ли можно говорить с позиций только сегодняшнего дня. Невозможно игнорировать ретроспективу. Меня, человека, родившегося, учившегося в школе и в вузе при ВОЖДЕ, в военные и послевоенные годы, впоследствии специально изучавшего культурную политику государства 10–50-х годов прошлого века, трудно убедить, что катастрофа России и ее культуры началась сейчас, в недавние годы. Это скорее следствие. Боюсь, что духовный потенциал России исчерпан давно.

У меня нет ни малейшего желания вступать в дискуссию. Меня интересует А.В. прежде всего как художник. И как таковой, он, мне кажется, глубже, шире и конструктивнее Гребёнкина идеолога и моралиста.

Я благодарен А.В., приславшему тексты интервью, за доверие. Они расширяют понимание сегодняшних проблем А.В. и руководимого им театра. (Текст интервью А.В. в Бердске дан как приложение к очерку.)

Нас с Александром Владимировичем многое сближает. И преданность театру душевного соперничества, который для обоих когда-то воплотился в спектакле Додина «Дом». И приверженность теории малых дел... Мне понятен и дорог А.В. – не просто режиссер, а строитель театра, человек, живущий разнообразной жизнью, богатой событиями, человеческими контактами и творческими проявлениями.

7. ТЕАТР «111». СПЕКТАКЛИ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Вернемся, как и было намечено, в Театр «111». Из последних премьер два спектакля «Прошлым летом в Чулимске» и «Трактирщица», как мне кажется, наиболее выражают режиссера и соответствуют внутренней установке А. Гребёнкина. О них хочется написать более подробно. («Гамлет» породил множество вопросов. Я принимаю любые версии классических текстов, лишь бы они были художественно убедительны. Может быть, в данном случае я чего-то существенного не понял. Надо смотреть еще.)

В пьесе Вампилова два уровня конфликтов, создающих напряженный, взрывной характер действия.

Первый преднамеренно соотносится драматургом с кругом бытовых, житейских коллизий и проблем, пронизывающих любое людское сообщество с более или менее четко выраженными связями. Он начинает разворачиваться сразу же, можно сказать, с открытием занавеса (занавеса – условно, в театре такого нет).

Сначала нашим вниманием овладевают две параллельно развивающиеся сюжетные линии: Хороших – Дергачев – Пашка и Шаманов – Кашкина.

Когда жених Анны Хороших (Т. Авдеева) Афанасий Дергачев (А. Сидоров) был на фронте, Анна прижила Пашку. Анна и Афанасий любят друг друга. Живут в согласии. Но стоит в Чулимске появиться Павлу (С. Марухин, А. Лобачевский), работающему в другом городе, как между мужем и женой наступают разлад. Сейчас Пашка в отпуске, гостит у матери. И всем троим плохо. Анна мечется между сыном и мужем. Дергачев буйнит, напивается... Отпуск Пашкин кончился, и мать с болью вынуждена просить его быстрее уехать.

Связь Шаманова с Кашкиной трудно назвать любовной. Шаманов (С. Власов) равнодушен к женщине, с которой иногда проводит ночи. Его тяготят отношения с Кашкиной, претендующей на большее. (Эту роль исполняют две актрисы Т. Горчакова и Е. Ершова.) Связь с Шамановым – единственная, хотя и горькая отрада в жизни одинокой женщины. Кашкина хочет упрочить ее, но действует она бестактно, лишь отталкивая мужчину. Она, грубо говоря, «лезет в душу» Шаманова, пытается вызвать его на откровенность. Не видит, не понимает, что берedit незажившую рану, заставляя возвращаться к недавнему прошлому, о котором Шаманов хотел бы, но не может забыть. Из мучительного для обоих разговора (Кашкина пытается Шаманова вопросами, передает слухи) мы узнаем, что Шаманов до недавнего времени благополучно жил и успешно служил следователем в областном центре. До тех пор, пока не отказался выгораживать сынка крупного начальника. Под колесами машины погиб человек. Шаманов отстранен от следствия. Столкновение с

сильными мира сего, собственное бессилие в борьбе за справедливость потрясло молодого и, как оказалось, наивного служителя Фемиды. Он бросил все. Жёну – дочь влиятельного человека. Службу, сулившую быстрое продвижение наверх. Благоустроенную квартиру. И скрылся в забытом богом Чулимске, порвав былые связи. Ушел в себя. Живет машинально. Механически реагируя на окружающих и события. Внешне спокоен, сдержан. Но стоит кому-либо случайно или намеренно переступить невидимую границу, возведенную им между собой и окружающим миром, как он взрывается. Таким мы застаем Шаманова в первых сценах спектакля.

Действие пьесы и спектакля приобретает особое – напряженно-драматическое, а затем и трагическое звучание, когда разворачивается сюжетная и смысловая значимость незаметного поначалу персонажа – Валентины (Е. Шашкова).

Спектакль А. Гребёнкина – в отличие от пьесы – начинается крупным планом Валентины. Утро. По радио громко звучит Первый концерт для фортепиано с оркестром Чайковского. А на веранде чайной в свободном танце-полете на мгновение возникает очаровательное, взволнованное юное существо. Валентине восемнадцать лет. Ее социальный статус и роль самого скромного плана. Она – официантка не бог весть в каком буфете. Спокойно и доброжелательно обслуживает немногочисленных постоянных посетителей. Бесшумно возникает с подносом и так же незаметно исчезает. Поначалу она как бы вписана в фон. До поры до времени мы не осознаем ее причастности к большим и малым событиям, происходящим в Чулимске. Но подсознательно, внутренним взором улавливаем

не случайное присутствие этой светлой, легко перемещающейся в пространстве, девочки. Особенно Валентина привлекает внимание постоянной заботой о палисаднике. Нетрудно догадаться, что она соорудила его рядом с чайной своими руками. И вот этот небольшой участок земли с лужайкой и цветами Валентина хранит и отстаивает с необыкновенным и странным, на первый взгляд, упорством. К чайной ведет тротуар. Но почти каждый посетитель, не замечая хрупкой ограды, идет к цели, как это принято в сельской местности, по кратчайшей тропе, в данном случае через палисадник, вытаптывая траву и цветы. Кто-то это делает по привычке, совсем не желая огорчить Валентину, кто-то принципиально сшибает калитку и отшвыривает хрупкие дощечки, желая подчеркнуть, что как ходил напрямик, так и будет ходить, что палисадник – никому не нужная причуда девчонки.

Валентина, уловив минуту, спокойно, не возмущаясь, исправляет сломанную изгородь, ставит на место калитку. И так много раз за день. Ей говорят, что труды ее напрасны. Что она зря теряет время. Что народ не заставишь ходить по тротуару, огибая палисадник. Валентина выслушивает наставления и продолжает «бесполезное» занятие.

И странное дело. Ключок ухоженной руками человека земли в пьесе и спектакле приобретает и земное – конкретное, и надбытовое – символическое значение. В этом-то и талант Вампилова, как и всякого большого художника: через малое, вроде бы малозначимое, вроде бы смехотворно незначительное выявить значимое, высшие смыслы, закономерности, определяющие течение жизни.

Ведь Валентинин палисадник – зримое воплощение идеи «малых дел», способных реально изменить мир. Нежная зелень травы, цветовая гамма растений – островок красоты, гармонии в раздрызганном, однообразно сером Чулимске (вот вам и «красота, которая спасет мир»). Ухоженный руками Валентины цветник – неосознанный дар любимому – Шаманову, чувство к которому переполняет ее. Это, если хотите, – воплощенный на земле фрагмент райского сада, где должны воссоединиться мужчина и женщина. (Кстати, в пьесе признание Валентины в любви к Шаманову происходит именно в палисаднике.)

Постепенно, по мере развития действия, оказывается, что именно Валентина воплощает духовные начала и душевные качества. Те, что вроде бы высоко ценятся, но которым, в подавляющем большинстве своем, люди не в силах следовать. Более того, одержимые своими целями и страстями, они губят зачатки святого в себе и других. Вот и в «Чулимске» каждый персонаж открыто или тайно, вольно или невольно причинил боль Валентине, принес беду, стал участником трагической развязки. (Даже безобидные Еремеев – А. Страхов и Мечеткин – В. Столярук.)

Шаманов прошел мимо дара божьего, не смог вовремя «прочитать» любовного послания Валентины (тем не менее это единственный человек, который обходит палисадник по тротуару).

Оказавшись случайно наедине с Валентиной, Шаманов от нечего делать (ждет машину) и как вежливый человек вступает с девушкой в разговор. Интересно, сколько ей лет, отчего она, как ее сверстники, не уехала из Чулимска. Валентина рада общению, но досадует, что умный, дорогой сердцу человек не до-

гадывается о том, о чем знают все. И открыто, глядя в глаза Шаманову, признается в любви.

Шаманов поражен, растерян и, не очень-то задумываясь над истинным душевным состоянием девушки, отвечает ей избитыми, расхожими сентенциями. Не понимая, что перед ним не увлекающаяся школьница, а глубоко, всем сердцем, всей душой полюбившая его женщина. Валентина уходит, раненная в самое сердце. Ему бы, забыв обо всем, броситься разыскивать Валентину и упасть перед ней на колени. Но происходит несколько роковых событий, прежде чем нашего героя озарила догадка о значимости встречи с Валентиной. Прежде чем он понял, что эта девчушка может стать опорой в его, казалось бы, рухнувшей, потерявшей смысл жизни. В нем просыпается желание начать новую жизнь, покончить с окружающей ложью, вновь обрести дыхание сильного человека, не изменяющего своим принципам жизни. Он пишет Валентине записку, назначая ей вечернее свидание. К сожалению, его послание – клочок бумаги, вложенный в случайные, а потом попавший во враждебно-ревнивые руки...

Встреча Шаманова с Валентиной – поворотный пункт драмы. Валентина выходит на первый план, становится центром разворачивающейся вокруг нее борьбы и ее жертвой.

Валентину и Шаманова, впервые и взволнованно разговаривавших друг с другом, видели Кашкина и Павел. Оба несчастны. Одиноки. И они же порождают вокруг себя зло и несчастья. Кашкина обманом завладевает запиской Шаманова и срывает его свидание с Валентиной. Тем самым толкая девушку в руки другого. Пашка знает, что Валентина любит Шаманова, но, тем не менее, намерен силой взять ее.

Валентина, оказавшаяся невольной свидетельницей сцены между Анной и сыном, подходит к вконец расстроенному Павлу и соглашается идти с ним на танцы. Этот душевный порыв, в известной мере спровоцированный собственным ее разочарованием, обращается трагическим исходом. Девочка, для которой любовь одно из самых ярких выражений красоты и душевного единения с любимым, поругана, изнасилована грубым самцом, который вот так решает взять ее в жены.

Как известно, у пьесы Вампилова первоначально был другой финал. Валентина, завладев ружьем отца, уходила во двор своего дома и стрелялась. Этот открыто трагический финал был отвергнут Вампиловым и, очевидно, не по каким-то цензурным соображениям, не по стремлению смягчить события. Он пошел – и в художественном и в реально-жизненном плане, – по более верному пути. В Валентине, в земном и сильном духом человеке, воплощены идеальные начала – добра, любви и красоты. В пространстве вампиловской драмы она не может физически погибнуть. То, что произошло с Валентиной, называется уроками жизни. Жестокими уроками. Жестокой жизни. Одни ломаются, другие звереют. Рана, нанесенная Валентине, глубока. Но и глубока ее любовь. Она будет страдать, но и любить все живое. Саму жизнь. Шаманова. Отца. (Помигалов – А. Шаменков и В. Руднев). Простит – не сразу, но простит – Пашку. И будет, как всегда, оберегать палисадник. Не надо из Валентины делать святую. В Театре «111» и не делают. Валентина Е. Шашковой – живая, во плоти девушка. С характером. Она будет любима, нарожает детей. Всем вокруг нее будет хорошо – душевно. Без таких, как Валентина, без следов, оставляемых ими на земле, жизнь давно бы распалась, окончательно потеряла человеческий облик.

Что важно, в спектакле – в отличие от пьесы – Шаманов принимает решение ехать на суд свидетелем не до появления Валентины в финале, а при Валентине. И это в спектакле не случайно.

Валентина в финале спектакля снова поправляет оградку. Звучит последняя фраза: «Ну вот и всё. Много ли здесь труда. И всё на месте».

На спектакль «Трактирщица» в Театр «111» надо идти, чтобы посмотреть, как популярную, основательно заигранную комедию можно сыграть не только свежо, но и проникновенно. То есть затронув какие-то сокровенные уголки и струны зрительской души, не избалованной сценическими откровениями.

Не хотелось бы противопоставлять скромный спектакль театра на Первомайской громогласной «Хозяйке гостиницы» Театра сатиры на Триумфальной, оснащенной достижениями популярной (кое-кто утверждает – попсовой) сцены. Просто стоит обратить внимание публики, что сегодня существует и другое отношение к комедии, интерес к ее глубинным смыслам, заложенным драматургом, живому на них отклику современного человека.

Признаться, ранее я довольно прохладно относился к постановкам знаменитой комедии Гольдони. Уж очень простецкой представала она на подмостках. И с точки зрения сценической реализации сюжета, и по комедийно-игровому оснащению интриги. Как правило, не так уж много усилий и изобретательности требовалось исполнительницам Мирандолины, чтобы покорить женоненавистника Кавалера, чтобы в конце подвести зрителя к немудрящей морали. В пик популярности пьесы Гольдони на обширном театральном пространстве страны содержание поста-

новок практически не выходило за пределы сюжета, где Мирандолина, «благодаря своему уму, хитрости и женскому обаянию, дурачит увивающихся за ней знатных богатых мужчин, предпочитая им простого слугу Фабрицио»³.¹

В Театре «111» Мирандолина (Екатерина Шашкова) тоже покоряет женоненавистника Кавалера Рипафратта (Александр Страхов). Однако в этой постановке действие от сцены к сцене трансформируется, обогащая однолинейное, одномерное комедийно-фарсовое звучание. Мотивы поступков Мирандолины и Кавалера усложняются. Возникает напряженное, противоречивое, психологически ёмкое взаимодействие (притяжение – отталкивание) героев. Раскрываются и нарастают лирический, а затем и драматический смысловые слои вроде бы бесхитростной комедии положений.

Постановщик спектакля А.В. Гребёнкин расчищает начало действия от многословных объяснений ситуации. Две-три реплики Графа (А. Шаменков) и Маркиза (В. Столярук, А. Вичканов), и вот наши герои – Мирандолина и Кавалер – оказываются лицом к лицу.

Мирандолина с ходу начинает осаду Кавалера, не сомневаясь, что быстро заставит спесивца искать ее любви. В согласии с развитием интриги хозяйка гостиницы (именно так она обозначена в программке), изменяя своим правилам, направляется прямо в номер Кавалера с бельем из дорогого фламандского полотна. Туда же она несет собственноручно приготовленное рагу, с необыкновенно аппетитными приправами,

³ Театральная энциклопедия. М., 1963. Т. 2. С. 51.

умоляя в ее присутствии попробовать блюдо. Неумеренно льстит Кавалеру, якобы преклоняясь перед его свободолобием, одобряя его отношение к женщинам. Уверяет, что сама ценит выше всего независимость и исключительно дружеские отношения между мужчиной и женщиной. Не отказывается выпить вина и, будто бы «перебрав», падает в обморок. Словом, актриса исполняет все предусмотренные комедией приемы.

Но как исполняет!

Мирандолина Шашковой врожденная актриса, непревзойденный импровизатор. Е. Шашкова пластически одарена, реактивна, диапазон ее внутренних и внешних перевоплощений широк и непредсказуем. Кавалер буквально ошеломлен фейерверком преобразований Мирандолины, порывов, жестов, контрастом эмоций, интонационных перепадов. (Вот она решительно, по-мужски, пожимает руку Кавалера в знак полнейшего одобрения его презрения ко всему женскому роду. А вот с непринужденностью усаживается на одном с ним стуле, естественно прижимаясь и, как бы вынужденно, чтобы не упасть, обнимает его. Ее ладошка нежно покоится на мужской груди. Упав в обморок, она, тем не менее, протягивает руки к растерявшемуся, не знающему что предпринять Кавалеру, давая знать, что не следует очень уж беспокоиться о ее состоянии и звать на помощь. Когда же коленопреклоненный Кавалер пытается подняться, Мирандолина буквально повисает на нем, крепко обхватив руками его шею.) Однако не только экспрессия и богатство приемов в достижении цели привлекает внимание к исполнительнице роли Мирандолины.

В каскаде предлагаемых актрисой игровых пассажей обнаруживается некий парадокс, просматривается нечто такое, что выводит героиню за пределы

преследуемой прагматики. Мирандолина увлекается любовной игрой. И неожиданно для себя обнаруживает, что до сих пор, до встречи с Кавалером, окруженная воздыхателями, не знала, что такое любовь. Богато одаренная всеми возможными качествами женского существа, эта «спящая красавица» вдруг очнулась. Глаза Мирандолины вспыхивают то восторгом, то тревогой. В стремительно развивающемся действии возникают неожиданные, вроде бы не предусмотренные сюжетом паузы. Мужчина и женщина всматриваются друг в друга, как бы прислушиваются к себе, пытаются понять, что же с ними происходит. Взгляды, прикосновения начинают о многом говорить, поражая рядами скрытой эротической энергии. Каждый раз, расставаясь, Мирандолина и Кавалер чувствуют, как усиливается напряжение связывающих их незримых нитей. Начинается борьба не друг с другом, а с чувством, которое все более охватывает и подчиняет их обоих. Кавалер решает немедленно покинуть гостиницу. Мирандолина бросается к Фабрицио (Д. Алексеенко), предопределенному ей отцом в супруги. Но... Кавалер не в силах уехать. А Мирандолина, встречаясь с не теряющим надежду Фабрицио, ясно осознает, что ждет ее, когда она отдаст руку славному, но заурядному и не любимому мужчине. Нет! Только не сейчас!

Самые сильные и, что греха таить, до глубины души трогающие сцены происходят в финальной части спектакля. Мы видим Кавалера в парадной одежде, при шпаге, готового бежать из гостиницы, но вместо этого оказавшегося в гладильной, среди белья и утюгов, которыми в смятении орудует Мирандолина. И в этой прозаической обстановке он признается в любви и умоляет о сострадании. Широко раскинув руки, как бы принимая весь мир, связанный с Миран-

долиной, он произносит слова, способные перевернуть судьбу двух человек: «Вы можете располагать мною, как вам заблагорассудится».

Другая мизансцена: Кавалер обнимает Мирандолину со спины. Их руки скрещиваются на ее груди. На лице Мирандолины, обращенном к залу, слезы и страдание. Она в отчаянии. Ей хотелось бы послать к чертям весь свой благоустроенный мир ради любви. Но... Она кричит. Кричит, призывая Фабрицио. Собираются постояльцы гостиницы. Следует сцена, в которой одновременно явлены вызов и смирение, торжество любви и ее поражение. На глазах у всех Мирандолина подходит к побежденному и победившему Кавалеру. Мужчина и женщина не видят и не слышат окружающих. Они приникают друг к другу, ощущая всю силу мощного взаимного притяжения и одновременно осознавая несбыточность желаемого. Мирандолина нежно гладит лицо любимого. Этот жест одновременно признание, прощание и мольба о прощении.

К сожалению, спектакль не одинаково убедителен во всех своих проявлениях. (Речь прежде всего о сценах с заезжими актрисами.) Однако режиссеру и актерам многое прощаешь. Ибо из популярной комедии они извлекли неординарные смыслы и игровой потенциал. В лучших сценах, оставаясь верными жизнелюбивой стихии комедии Гольдони, режиссер и актеры Театра «111», не вдаваясь в стереотипы морализаторства, возвращают нас к непреходящим ценностям. Мы весело смеемся, горько улыбаемся, искренне сопереживаем. Мы благодарны актерам за минуты общего погружения в атмосферу сильной, страстной любви. За то, что они заставили оглянуться вокруг и еще раз осознать, как трудно в жизни сохранить ис-

креннее чувство, как легко гибнут мечты и благородные порывы в царстве необходимости.

Была когда-то популярная песня (точнее, романс) и начиналась она таким куплетом: «Что так сердце, что так сердце растревожено, словно ветром тронуло струну. О любви немало песен сложено, я спою тебе, спою еще одну». Пожалуй, вот это слово – «растревожено» – вернее всего передает обобщающее впечатление от спектакля. В Театре «111» «спели» еще одну песню о любви...

«Тише, синьоры, не надо оваций... тише, – говорит в финале Екатерина Шашкова (звучит слово от театра – текст А. Гребёнкина). – Он ушел и не вернется. И я уже не знаю, хорошо это или плохо... Фабрицио добрый малый, и у нас будет хорошая семья... вот и моё счастье. К сожалению, мне действительно удалось увлечь беднягу Кавалера, но игра оказалась почти смертельной...

Я была свободной девушкой и никого не была обязана слушать. Теперь, когда я буду замужем, все пойдет по-другому. Выйдя замуж, женщина перестает быть тем, чем была...

А вы, синьоры, воспользуйтесь виденным, чтобы впредь не подвергать себя такой опасности... Если же когда-нибудь это случится с вами и вам будет угрожать беда, беда которую люди называют любовью, не забывайте о полученных уроках и вспомните некую Миранду – трактирщицу...»

Слова звучат с нескрываемой печалью.

В Театре «111» сформировалась актриса, способная сыграть сложнейшие драматические и трагические роли классического русского репертуара: Заречную в «Чайке», Ларису в «Бесприданнице», Веронику

в «Вечно живые»... Ей нужно сыграть эти роли. Она внесет в них свое, неповторимое, только ей – Екатерине Шашковой известное. Не надо откладывать. Так быстро проходит жизнь. Особенно творческая жизнь молодой актрисы.

Сейчас в Театре «111» репетируют «Грозу» Островского и инсценировку по дневникам Л.Н. Толстого, С.А. Толстой и В.Ф. Булгакова (авторы А. Гребёнкин и С. Киршбаум).

Гребёнкин любит сочинять инсценировки и версии классических пьес. Зачастую удачно. Так, спектакль «Однажды морем я плыла» получил Гран-при на престижном фестивале «Успех» в Щельково (2009). В основу постановки была положена инсценировка по пьесам А. Островского и Н. Гоголя.

Театр «111» – театр любителей-профессионалов. Не только потому, что большинство актеров имеет специальное образование. Но и по отношению к делу. Коллектив систематически выпускает премьеры, регулярно выступает перед публикой. В октябре-ноябре 2011 года на стационаре и в Доме-музее Высоцкого театр сыграл 12 спектаклей. В их числе – «На дне» Горького, «Гамлет» Шекспира, «Пять вечеров» Володина, «Трактирщица» Гольдони, «Прошлым летом в Чулимске» Вампилова. Как видим, – классика. Но не замшелая. Сыграна свежо, современно, так что вызывает самое непосредственное душевное сопереживание.

Напряженный режим работы (четырёхразовые репетиции, еженедельные спектакли) дается коллективу нелегко. Ведь актеры зарабатывают на жизнь вне театра. Все они специалисты, есть и успешные предприниматели. И если уж находят время для театра,

то занимаются им всерьез, как и любым делом. Собранность, самоотдача, сценическая одаренность актеров, целеустремленность, талант и опыт художественного руководителя Александра Гребёнкина – такова основа работы этого необычного в наши прагматические времена коллектива.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ника ШАПРАН

Бердский вестник

13 мая 2011 г.

ПРО ПОДЛЕЦОВ И ГЕРОЕВ

(шокирующее честное интервью
с кандидатом педагогических наук,
режиссёром Александром Гребёнкиным)

В самом конце апреля бердский театр «Гистрион» отмечал свой не слишком круглый юбилей – 35-летие.

Поздравить коллектив театра, провести мастер-класс для детей и работников из разных театральных коллективов Бердска, да и просто повидать наш город приехал Александр ГРЕБЁНКИН, основатель самого театра «Гистрион». После мастер-класса Александр Владимирович дал интервью «Городскому вестнику», которое мы и предлагаем вниманию читателей. Но для начала – короткая справочная информация о госте нашего города:

ГРЕБЁНКИН Александр Владимирович
– режиссёр, выпускник Высшего театрального училища имени Щукина (Москва), основатель и ре-

жиссёр бердского театра «Гистрион», с которым работал с 1975 по 1986 год. Затем работал режиссёром в театрах Кемерово, Томска и Москвы. С 1994 года – старший научный сотрудник Института художественного образования РАО. Лауреат международных театральных фестивалей в Норвегии, Англии, Ирландии, Италии. На фестивале в Японии получил главный приз за режиссуру, сценографию и музыкальное решение [спектакля по пьесе Сартра «Эдмонд Кин» – А. III.]

Неоднократно проводил семинары для актёров в Милане (Италия) и Каракасе (Венесуэла). Автор нескольких десятков научных статей по проблемам театральной педагогики, автор учебного пособия для театральных студий. Доктор педагогических наук, художественный руководитель частной актёрской школы «Измайлово», режиссёр и художественный руководитель Театра «111» (Москва).

– Александр Владимирович, что здесь улучшилось и что ухудшилось за те двадцать пять лет, как Вы покинули «Гистрион» и Бердск?

– Бердск как город изменился в хорошую сторону. Много домов построили, городок разросся. Правда, он грязный, дороги все поиспорчены. Но город – это не только дома и улицы – это, в первую очередь, люди. Я приехал сюда ночью – света нет нигде, бродят стайки подростков во мраке, слышен мат, того и гляди где-то драка вспыхнет. В общем, криминогенная ночная ситуация. В Москве хотя бы свет по ночам есть, поэтому чуть-чуть потише. Там город не спит, а здесь мрак – и во мраке много чего происходит.

А Дворец культуры «Родина», как бы он ни постарел, ещё стоит, держится – и запах тот же на сцене. Но самое главное, у Натальи Николаевны Солодухиной, которая уже без малого двадцать лет руководит «Гистрионом», ребятешек в театре много молодых – просто на зависть. Посмотрел, как они играли –

довольно умелые. И ещё: в детских театральных коллективах всегдашняя проблема – нехватка мальчишек, а у Натальи Николаевны их много. Умеет их как-то увлечь, удержать – поэтому я рад. Конечно, раньше, когда «Родина» была при тогда ещё государственном БЭМЗе, на культуру куда больше денег тратилось, а сейчас в «Гистрионе» трудностей много. Но если город построит свой театр, о чём я мечтал и чего добивался в то время, когда здесь работал – то это уже решит большинство проблем бердских театральных коллективов.

– А в целом культура в Бердске развивается правильно?

– Думаю, как везде, неправильно. Как правильно? Не знаю, я не оракул. Пастухи легко обманули людей, вместо стремления к духовности повернули ситуацию на обогащение – и народ побежал за конфеткой. Народ просто одурел. «Гламуризация», то есть пропаганда красивой беззаботной жизни – суть пропаганда проституции. Это просто убийство душ, особенно детских. В культуре сейчас именно это и происходит, во всей культуре. А телевизор детям тем более категорически противопоказан. Ну, взрослые уже с ума сошли, они уже разложившиеся, пускай умирают, как хотят – а детям вообще нельзя смотреть это безобразие. А теперь ещё Интернет, в котором беззащитные дети пропадают целыми днями. Так что всё идёт к концу – быстрыми темпами и отвратительно. Убивают Россию.

– Ну, это громко сказано...

– Это сказано, к сожалению, очень тихо. Идёт война! Нам объявлена война теми людьми, которые наворовали много денег и хотят ещё больше. Эти люди – в Бердске, в Москве, по всему миру, и они, естественно, друг друга чувствуют. Эти люди должны гра-

бить – у них другого варианта нет. А кого грабить? Идиотов, которые ничего не понимают, которых можно обмануть. Поэтому из нас готовят так называемых «потребителей». Нас оболванивают, упрощают – и используют. И это процесс глобальный во всем мире, куда ни приедешь – те же проблемы. И в Бердске – то же. Поэтому такие островки, как «Гистрион», где ребяташки бьются в каком-то человеческом, в душевном направлении – они очень важны.

– Хорошо, что детям есть возможность приходить в театральную студию, где они через театральную постановку обогащаются духовно.

– А остальные дети – что им делать?

– Я думаю, сам по себе театр к воспитанию духовности не имеет никакого отношения. Более того, театр очень во многом вредит детям. Существо, которое воспитано меркантильно – оно возьмёт в театре искусство вранья, обмана, лицемерия. Искусство обмана сейчас популярно. Все знают книжки Карнеги, в которых описывается, как нужно душить друг друга. А театр сам по себе, он изначально – искусство обмана. Недаром группы экономистов и менеджеров учатся правильно обманывать у театральных специалистов.

Я знаю множество театральных коллективов, состою в различных жюри, езжу на фестивали. В целом театр недалеко ушёл от подиумов, где устраивают различные конкурсы красоты – готовят людей на продажу. Очень часто в театрах воспитывают самолюбивых, очень мнительных, обидчивых и расфуфыренных эгоистов. Всё зависит от режиссёра театра – от выбранного им направления работы. Очень немногие коллективы занимаются именно духовным воспитанием.

– А обратное – тоже верно? Работа с детьми, в том числе с детьми-артистами – она облагораживает режиссёра?

– По всякому бывает. Я у себя в Москве вляпываюсь периодически в весьма страшные истории. У меня там театр, актёрская школа, а сейчас ещё и министерский центр образования навалил на меня пятый класс ребятишек. Ко мне пришли дети, воспитанные сегодняшним временем, – нормальные, обыкновенные сволочи. Конечно, в разной степени – как все люди. Я тоже в какой-то степени сволочью бываю.

Сволочь – это люди, сволоченные в кучу, не имеющие своего мнения, отдельного от мнения толпы. Так дворяне называли толпу – сволочь пришла. Так же как и подлец – «живущий подле» дворянина, благородного. Времена изменились, и происхождение слов давно забыто, а глубинная суть сволочей и подлецов осталась. Благородному человеку вроде как нельзя поступать не по чести, а им можно, потому что у них чести нет. Поэтому у них другие законы – неблагородные. И возраст тут – дело десятое.

И вот я встретился, что называется, лицом к лицу с таким обычным продуктом воспитания нашей школы. Школа ведь не занимается людьми – она галочки ставит, якобы какие-то знания дает, спорные и исковерканные, необъективные. Про душу в школе разговора нет, и не только в школе.

В общем, мне с теми детишками надо про душу, мне с ними надо про искусство – а они ведут себя, как на зоне. Причём ведь знают, что взрослый учитель ничего с ними не сделает, а с ним можно сделать всё.

Я им говорю: смотрите, детки, как вы живёте. У вас же никаких правил, у вас есть три человека, которые всех опускают ниже плинтуса, а все остальные подлые, боятся, потому что знают – никто не поможет. Взрослые вас предали, и вы все – и обидчики, и обижаемые – начинаете жить не по совести, а по каким-то зонавским законам. Ну что ж, будет вам как на зоне. Совершил – получишь наказание, и здесь будет, как я сказал. Я другой взрослый, и как только

услышу мат – сразу по загревку, как только кто-то кого-то пнёт – я сразу подойду и пну его самого. А детишки говорят: нет, не сделаешь, мы тебя посадим. Ну, посмотрим. И началась у нас война...

Естественно, вскоре прибежали родители – меня и в самом деле посадить хотели. Как, мол, так – учёный, заслуженный учитель бьёт детей!? Была большая буча, собрание – но ситуацию мне удалось переломить к лучшему.

– И что, в школе учителя ради спасения детских душ так и должны давать ученикам подзатыльники и в подобных случаях?

– Ситуация – это форма и содержание, они неразрывны. На зоне как на зоне, с зэком как с зэком, с интеллигентным человеком как с интеллигентным. А если ты с подлецом, с убийцей, ведешь себя как интеллигентный человек – то ты дурак. Адекватная ситуация – адекватное средство.

– Но театр всё-таки играет положительную роль в воспитании?

– Положительную роль имеет только направление, в котором движется человек. А средство никакого отношения к этому не имеет. Этим же средством можно башку оторвать, а можно её пришить. Вообще, театр для публики – это мода, это ритуал, это посещение для галочки, это посещение для выпендрёжа. К душе это чаще всего не имеет никакого отношения.

– Но о театре обычно говорят, что театр учит людей любить людей, Родину...

– Врут или не понимают. Часто врут бессознательно, потому что они культурные люди. Вообще театр – это школа вранья. Если ты не научился врать, то ты не сделаешь хороший спектакль.

– Это для руководителя театра, а для зрителя? Если зрителю всё рассказать, что театр – это школа

вранья и что всё плохо, что все они бедные и несчастные...

– Не все! Не все! Есть герои, на которых всё держится. А когда совсем мало останется столпов, то наступит катастрофа вроде японской. Сегодня Бердск живёт на последних ниточках, они уже предельно натянуты и перекручены, как струны, но пока ещё держат ситуацию.

– Вы считаете, что всё безнадежно?

– Если патриотизм и культура – ради галочки, ради фишки, то и воспитывает фишку. Такой человек врёт изначально даже самому себе, совсем не подзревая об этом, – я, мол, культурный человек. А актёры – они, тем более, в основном, несчастные люди. Они по молодости то ли на славу подсели – захотели славы заработать, то ли подсели на так называемую духовность. Они думали, что будут служить чему-то светлому, а как только попали в театр, то поняли, какое это дерьмо. И сразу же всё растопталось и похерилось. Так всё устроено.

Так было всегда. Потому что всегда большинство – это подлые люди, а настоящих героев, зачеркивающих себя ради людей, – таких единицы. Они существуют, чтобы периодически быдлу давать знать, ради чего можно даже и жизнь отдать. А про них потом пишут книжки, всякую дурь, зарабатывают на них. Но героев всегда мало, очень мало.

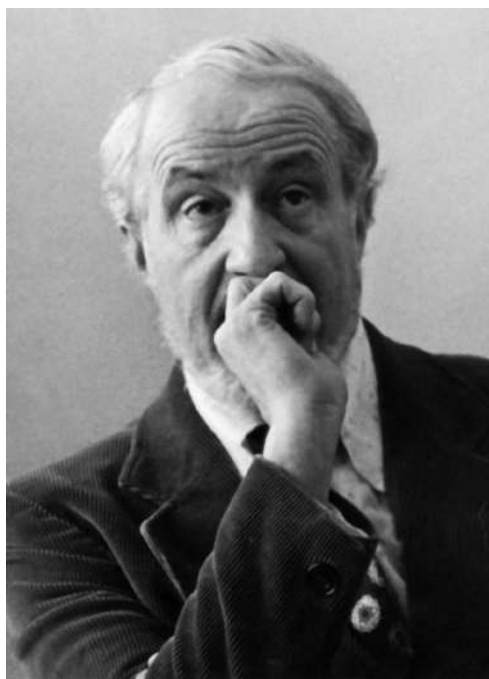
ФОТОГРАФИИ



Александр Гребёнкин



Мне шесть лет. Мы с братом в Зоне



З.Я. Корогодский
(с дарственной
надписью)



Участники лаборатории режиссёров под руководством З. Кор

*Александр
Гребёнкин –
создатель театра
«Гистрион»*



Юбилей. Актеры «Гистриона» со своими детьми.
Бердск. 2011 г.



«Эдмонд Кин»
Сцена из спектакля



«Эдмонд Кин»
Кин – А. Вичканов, Соломон – И. Мизгирев

«Вишневый сад»
Раневская –
Ю. Позднякова



«Вишневый сад»
Сцена из спектакля



«Гамлет»
Гамлет – С. Власов



«Гамлет»
Гамлет – С. Власов, Полоний – А. Страхов



«Гамлет». Сцена из спектакля
Странствующие актёры



«Однажды морем я плыла»
Степан – В. Столярчук



«Однажды морем я плыла»
Сцена из спектакля

«Прошлым летом
в Чулимске»
Валентина –
Е. Шашкова



«Прошлым летом в Чулимске»
Буфетчица – Т. Авдеева. Афанасий – А. Сидоров



«Прошлым летом в Чулимске»
Валентина – Е. Шашкова, Пашка – А. Лобачевский



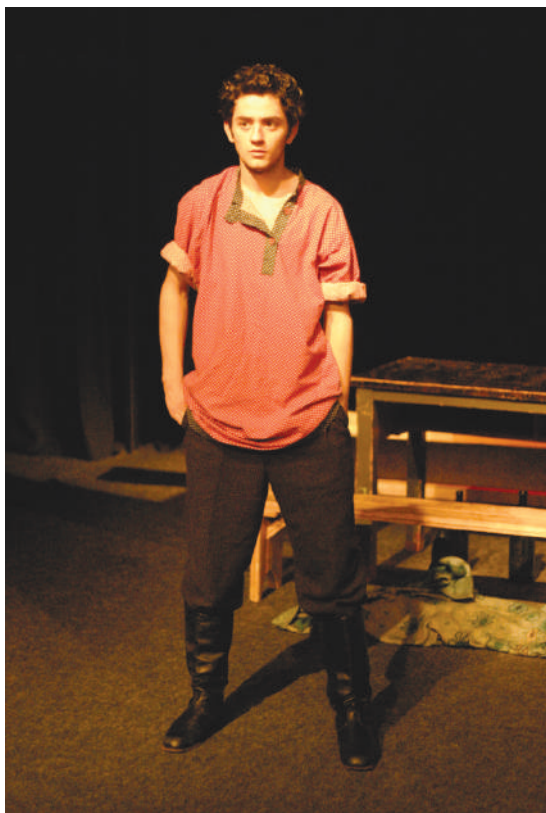
«Прошлым летом в Чулимске»
Валентина – Е. Шашкова, Шаманов – С. Власов



«Прошлым летом в Чулимске»
Пашка – С. Марухин



«Прошлым летом в Чулимске»
*Мечеткин – В. Столярук,
Валентина – Е. Шашкова*



«На дне»
Васька – А. Лобачевский



«На дне»
Сцена из спектакля

*«Трактирщица»
Мирандолина –
Е. Шашкова*



*«Трактирщица»
Кавалер – А. Страхов, Мирандолина – Е. Шашкова*



«Трактирщица»
Мирандолина –
Е. Пашкова,
Кавалер –
А. Страх



«Трактирщица». Сцена из спектакля



Репетиция спектакля «Гроза». Александр Гребёнкин



Репетиция «Грозы»
Кабаниха – Т. Авдеева



Репетиция «Грозы»
Тихон – А. Сидоров, Катерина – Ж. Лиепиньш



Репетиция
«Грозы»
*Борис –
А. Страхов,
Катерина –
Ж. Лиепиньш*



Репетиция «Грозы»
Дикой – А. Вичканов,
Кабаниха – Т. Авдеева

Алексей Петрович
Шульпин

Театральная Одиссея
режиссёра
Александра Гребёнкина

Ответственная за выпуск

Н.М. Мышковская

Редактор

Е.В. Игошина

Оформление обложки

В.Ю. Яковлева

Компьютерная верстка

Н.В. Мелковой

Корректор

Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 10.08.2012

Формат 60×88¹/₁₆. Гарнитура SchoolBookC

Уч.изд.л. 6,5.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5