BALTIC-HOUSE.RU

PRO. ФЕСТИВАЛЬ.

СПЕЦВЫПУСК ГАЗЕТЫ
ТЕАТРА-ФЕСТИВАЛЯ
«БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»
PRO.TEATR.BD

XXXV МЕЖДУНАРОДНЫЙ
ТЕАТРАЛЬНЫЙ ФЕСТИВАЛЬ
«БАЛТИЙСКИЙ ДОМ»

МЕСТО СИЛЫ

#4 ОКТЯБРЬ 2025

«Балтийский дом. Действующие лица» Кама Гинкас и Генриетта Яновская //**2–3**
«Сымон-музыка». Гродненский областной театр кукол, режиссер Олег Жюгжда // **3–4**
«Братья Карамжале». Театральная компания «Синематограф», режиссер Раджат Капур // **5**
«Сатирикон»: «Сирано де Бержерак» и «Константин Райкин. Своим голосом» // **6-7**
«Как я съел собаку» Евгений Гришковец // **8**

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА

ВЕЧНЫЙ ДВИГАТЕЛЬ ВООБРАЖЕНИЯ

БАЛТИЙСКИЙ ДОМ
театр-фестиваль

<

Российский государственный театр «Сатирикон» имени Аркадия Райкина (Москва)
«Константин Райкин. Своим голосом»
Фото предоставлено театром

БАЛТИЙСКИЙ ДОМ.
ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

КАМА ГИНКАС И ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

Фото Владимира Луповского

14 ОКТЯБРЯ ЗРИТЕЛЯМ ФЕСТИВАЛЯ СЛУЧИЛОСЬ ПОСЛУШАТЬ ПОЧЁТНЫХ ГОСТЕЙ ИЗ МОСКВЫ — КАМУ МИРОНОВИЧА ГИНКАСА И ГЕНРИЕТТУ НАУМОВНУ ЯНОВСКУЮ, НАРОДНЫХ АРТИСТОВ РОССИИ, ГЛАВНЫХ РЕЖИССЁРОВ МТЮЗА, УЧЕНИКОВ ГЕОРГИЯ АЛЕКСАНДРОВИЧА ТОВСТОНОГОВА.

Мы слушали и наблюдали, как они по очереди высказываются и как реагируют на слова друг друга, и радовались им. «Такие прекрасно умные и прекрасно ироничные!»— сказала о них Ника Стрижак, телеведущая и журналист, модератор встречи.

Начали разговор с благодарностей фестивалю и трепетных подробностей о сохранении памяти. «Домовой» фестиваля Гинкас признался, что хранит в душевой веничек и шапочку «домового» уже 20 или 30 лет. Яновская рассказала, как по приезде в Петербург они вдвоём навестили своё именное кресло в Александровском саду, на так называемой «Аллее славы» Балтийского дома: «... дождик был, немножко повытирали, и сели. А как же?»

Очень трогательно говорили о Ленинграде-Петербурге. Генриетта Наумовна призналась, что за сорок лет жизни в Москве так к ней и не привыкла. Рождённая в Ленинграде, она и училась здесь же вместе с Камой Мироновичем.

Ника Стрижак: Вы наша.

Генриетта Яновская: Я... *(бережно так)* я наша. А вы наши.

Ведь «мы», петербуржцы, ленинградцы — это в том числе и она. Говорили про белые ночи и болота, про большие и сложные объёмы города...

Г. Я.: Кама, перебей меня уже наконец...

Н. С.: Он так влюблённо на вас смотрит!

Кама Гинкас: Тебе не видно.

Г. Я.: Я в очках.

К. Г.: Генриетта Наумовна или сама придумала, или где-то вычитала. Он (город) построен пропорционально всаднику, а не человеку. И поэтому человек выглядит маленьким и беспомощным. Так кажется ей (ударение на «ей», акцентирующее). Я согласен с ней».

Когда Гинкас говорил, в профиль к слушателям-зрителям, водя кистями по воздуху перед собой, она, сидя строго в анфас, отклонялась на спинку стула, немного запрокидывала голову. Когда Яновская хотела сама сказать, то подавалась чуть вперёд, без единого лишнего движения, без лишней эмоции на лице, в тёмных очках, даже, можно сказать, немного брутально. А он с успокаивающим «Машулечка, Машулечка...» клал ладонь на её локоть и перебивал, когда нужно было договорить мысль. Тогда она сдержаннейшим образом досадовала, выдыхала по-детски обидчиво. Такие они замечательные, человечные, неравнодушные!

Г. Я.: Пока не давал говорить, ты меня забил совершенно!

Их история написана судьбой. Любимый город «выжил» из себя, выгнал, не дал работать. «А в тот город (в Москву) мы приехали и оказались сразу нужными. Очень удивились».

К. Г.: Я высказывался. Я говорил на том языке, на котором я говорю, но этот язык был непонятен, ненужен. Я продолжал делать то же самое, только время совпало. Мы не гонялись за временем никак.

Если горишь, будешь ставить хоть с кем, хоть с монтерами, как Генриетта Яновская когда-то. «Несмотря ни на что, несмотря ни на что».

Рассказали театральную историю о спектакле «Пушкин и Натали»: ничего не получалось, Гинкас падал духом, артист, как потом оказалось, тоже чувствовал что-то не то и хотел уйти, но обоим было друг перед другом неудобно.

К. Г.: Какая разница? Всё равно репетируй» — говорила она, не ободряя меня, а понимая, что надо что-то делать. И делали. На кухне. И получилось — о режиссёре заговорили, московские и зарубежные театры стали приглашать к себе!

К. Г.: Случаются чудеса, но не на пустом месте. Терпение! Терпение! А также нужно иметь такую девушку, как Генриетта Наумовна.

Н. С.: Генриетта Наумовна, а вам надо было и заниматься своей жизнью, и поддерживать ещё Каму Мироновича.

К. Г. *(слегка задетый)*: А я тоже должен был её поддерживать!
Г. Я. *(слегка теряющаяся в таких личных темах и прекрасная в этом)*: Да?.. Да.
На этой волне был поднят женский вопрос. Товстоногов говорил своим ученикам, что женщина не может быть режиссёром.
Г. Я.: Не знаю, зачем взяли учиться. Взяли учиться и училась. Хорошо учили!
Гинкас шутил, что Генриетту Наумовну должны были отчислить на первом-втором курсе, ведь она, мол, не занималась серьёзной режиссурой, а была просто одной красивой девочкой на курсе. Генриетта Наумовна издала немой вопль негодования.
Но спустя недолгое время Кама Миронович, погладив её по руке, уже рассказывал о своём восторге от её «Варшавской мелодии» в МДТ, первого её самостоятельного спектакля. Он стал конкурировать с «мелодией» Игоря Владимирова в театре Ленсовета, где главную роль играла Алиса Фрейндлих.
К. Г.: Студентка поставила! И без меня!
Генриетта Наумовна в ответ рассказывала, как во время одной из сцен «Медеи» Гинкаса она единственный раз в жизни забыла, что находится в театре
Г. Я.: Что это? Что-то их связывало, что-то между ними порвалось.

ЕСЛИ ГОРИШЬ, БУДЕШЬ СТАВИТЬ ХОТЬ С КЕМ, ХОТЬ С МОНТЕРАМИ, КАК ГЕНРИЕТТА ЯНОВСКАЯ

Люди погибают, продолжая жизнь. Это значит — не теряйте любимых никогда! Каждая потеря — на всю жизнь... Это тебе вот здесь показано (*кладёт руку на сердце*).
Трудно представить их вдвоём без этого мотива скрытого противостояния, такого вечно животрепещущего, при большой любви и большом уважении.
Много вспоминали Товстоногова, который поднял БДТ с того уровня, когда во время спектаклей не снимали чехлы с кресел.
Перебивая друг друга, Гинкас и Яновская рассказывали о том, как мальчик лет пяти-шести, посмотрев «Собачье сердце» Яновской, сказал: «Собаку жалко. И профессора жалко, в конце: ну кто его просил операцию делать?»
Весь смысл в этой маленькой точке, которую считает даже тот, кто никогда не был в театре. А дальше от него расходится конус смыслов, всё шире и шире — это товстоноговская метафора хорошего спектакля, дальше берите что угодно. Чтобы и пятилетний мальчик, и академик Сахаров, находясь на разных уровнях, поняли. Это очень интересная мысль.
Кама Гинкас заметил, что половину из тех фраз, которые они приписывают Товстоногову, они сами выдумали. «Сделали вывод из того, что видели». Настолько в единое целое сплелись ученики с своей школой.
Что ещё показалось важным: школа Товстоногова про то, что всё решает результат. Когда режиссёров спросили про современный театр, про спектакли не по драматическим произведениям, Генриетта Яновская ответила, что современность её пугает, но она считает, «что все цветы имеют право расти. Люблю я эти цветы, не люблю я эти цветы — они имеют право расти. Они другие».
Главное — потрясает это человека или нет? И если да, то не важно, на основе чего и каким языком.
Генеральный директор Театра-фестиваля «Балтийский дом» Сергей Григорьевич Шуб подытожил: «Счастье — это не поиски жанра, а поиски друг друга и обретение». Гинкас улыбнулся тогда и закивал. Яновская в изнеможении подняла глаза наверх. И очень много раз сказала: «Спасибо, спасибо, спасибо...». Спасибо!

Людмила Степанова

СЫМОН-МУЗЫКА

Заслуженный коллектив Республики Беларусь «Гродненский областной театр кукол»

По поэме Якуба Коласа

Режиссер — заслуженный деятель искусств Республики Беларусь **Олег Жюгжда**

Спектакль «Сымон-музыка» приехал на фестиваль в октябре. Это — идеальное время, чтобы окунуться в камерную историю, которую сами создатели называют «энциклопедией белорусской жизни».

Попадая на Малую сцену театра, зритель оказывается в камерном пространстве, которое сразу создает разительный контраст ощущений с просторными помещениями театра. И не зря «Сымон-музыка» (надо сказать, единственный кукольный спектакль на фестивале этого года), расположился именно здесь. История переносит нас в небольшую деревню, где живет мальчик Сымон, «белая ворона». Он — скованный, неловкий, не имеет друзей, но это не мешает ему радоваться мелочам и играть, пусть даже и в одиночку. Вырастая, он становится пастухом, а однажды встречает деда, который раскрывает в нем музыкальный талант. Этот дед — интересный персонаж: мы не видим его куклу, только тень, можно сказать, мистический образ.

Надо обязательно остановиться на том, как сделан спектакль. Зритель видит три сценических уровня: теневой, физический и кукольный. Тенями чаще всего показаны сцены мистические, неосязаемые: ночные кошмары, тяжелые события, магические трансформации героев и их мечты — всё это тени. Физический уровень — это и живые люди (скажем, массовка, жители деревень, гости в панском доме), и актеры-голоса, которые двигают кукол, дают им голос и свой особенный характер. Кукольному уровню принадлежат лишь два героя — мальчик Сымон и девушка, его возлюбленная, Ганна. Куклы сделаны весьма любопытно: их лица будто бы совсем наброски, грубо отесанные, но в комбинации со световой →

Фото предоставлено театром

→ партитурой спектакля очень выразительные и контрастные.

Возвращаемся к истории. Сымон встречает деда, и тот открывает в ребенке талант к музыке. Мальчик счастлив, он играет на флейте и пасет овец. Спустя время дед умирает, оставляя Сымону в наследство скрипку; именно этот инструмент станет главным в его жизни. Однажды, отвлекшись от овец, Сымон не успевает заметить волков вовремя; они убивают половину стада, а семья настолько зла на мальчика по возвращении его из полей, что выгоняет его из дома. Ни с кем не прощаясь, Сымон уходит из деревни.

Сейчас отвлечемся на то, как показано взросление мальчика в спектакле и на саму суть взаимодействия тех уровней спектакля, о которых я писала выше. Мальчик взрослеет, и на протяжении спектакля за него отвечают три актера. Интересно, что, когда в жизни Сымона что-то меняется (например, он поступает на службу к пану), кукла не меняется никак, но актера облачают в дирижерский фрак. У зрителя вопрос — за кем наблюдать? Между актерами и куклой присутствует дистанция: люди «за» куклой в этом спектакле далеко не тени, они — и голос, и глаза их подопечного. В массовых сценах кукла не оборачивается на людей вокруг, а вот актер — да, поддерживает зрительный контакт с коллегами по сцене. Актер также является связующим звеном между миром кукол и миром теней, например, получая удары от стражников-теней в панском доме, в то время как кукольный Сымон находится немного поодаль. Это интересно.

ИСТОРИЯ, КОТОРУЮ САМИ СОЗДАТЕЛИ НАЗЫВАЮТ «ЭНЦИКЛОПЕДИЕЙ БЕЛОРУССКОЙ ЖИЗНИ»

Уходя из дома, Сымон отправляется в странствия, которые заканчиваются в доме жестокого пана, наказывающего мальчика за проявление интереса к нотной грамоте и учебе, заставляет работать на себя и тешить гостей музыкой вечерами. Гости панского дома — крайне своеобразные персонажи; жестокие люди, смеющиеся над мальчиком, в одной из сцен превращаются чуть ли не в вампиров. Отдельно хочется отметить работу художников по свету и оформление сцены именно в привязке к инфернальным превращениям, ведь при минималистичном убранстве, при помощи идеально выверенного светового рисунка и большого количества сценического дыма, пространство оживает, будто бы плывет под ногами героев.

Нельзя забыть про вторую куклу в этом спектакле — Ганну. Когда Сымон пропадает из деревни, он разбивает сердце девушки, но чувства ее не гаснут; наоборот, призрачная мечта о том, что Сымон может вернуться, поддерживает ее веру: она хранит ему верность, не обращая внимания на мальчика из деревни, который безуспешно пытается добиться ее внимания. Равнодушие Ганны обижает его настолько, что он решается пойти к ведьме. Если не получилось завоевать Ганну честно, то вся надежда на колдовство! Ведьма, однако, обманывает мальчика — он превращается в волка на глазах у девушки, отчего на нее нападает лихорадка. Как раз к тому моменту Сымону удается вырваться из панского дома, получить волшебную скрипку взамен той, что отнял пан, и наконец вернуться в родную деревню. Он застает любимую больной, но с помощью волшебства излечивает ее.

Заканчивается спектакль поразительно нежной сценой летящих журавлей, еще двух кукол, которые появляются лишь на мгновение, но оставляют неизгладимое впечатление.

Василиса Ситенкова

БРАТЬЯ КАРАМЖАЛЕ

Театральная компания «Синематограф» (Мумбаи, Индия)

По мотивам романа Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»

Режиссер — **Раджат Капур**

КАРАМДЖОТЫ

Спектакль «Братья Карамжале» Раджата Капура основывается на романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы», но режиссер существенно меняет место действия и обстоятельства.

Всё происходит в современной Индии — появляются атрибуты нашего времени (счета, чеки, телефоны), персонажи одеты по-европейски (все, кроме Грушеньки — она в сари). Изменены имена героев: Федор — Фауджар, Алеша — Алок/Алу, Дмитрий (Митя) — Миит, Иван — Иман, Ракитин — Рокки...

Начинается спектакль с действия в келье Махараджи-учителя (старца Зосимы). Он утешает женщин, попавших в беду, но не может помочь горю той, которая потеряла ребенка. Она физически не может радоваться перемещению сына в лучший мир.

Фото предоставлено театром

После на первый план выдвигаются Карамазовы, которых называют Карамжале или Карамджоты. Выходки старшего Карамазова, в романе пугающие и богохульством и злой неуместностью, в спектакле действительно смешные, хотя и страшные. Он рассказывает известную притчу о единстве: как легко сломать каждую палочку по отдельности, но нелегко сломать пучок прутьев. Однако финал у Фауджара Карамджота иной: братья поджигают прутья, поливают их бензином и сжигают отца.

Фауджар Карамджот (Винай Патак) в этом спектакле — шут-самодур, одновременно жуткий и смешной. Он горазд на выдумки, он гипертрофирует любое событие, что создает комическое впечатление. Например, вместо сцены «драки» между ним и Дмитрием происходит только легкий шлепок ладонью по лицу, но Фауджар мгновенно достает платок, повязывает им голову и начинает изображать тяжелораненого.

Спектакль движется по заданной схеме: разыгрывается сцена из романа, после вперед выдвигается один из персонажей и произносит свой монолог или рассказывает историю. Миит говорит о Катерине, Иван произносит пронзительный монолог о Боге, который прощает всех, даже убийц невинных детей, Алок долго молчит, глядя в зал. Сцена в это время пуста: единственные средства выразительности — свет, постоянно меняющиеся розовый и зеленый цвета.

«В ЭТОМ МИРЕ МНОГО СТРАДАНИЙ, НО МЫ НЕ ДОЛЖНЫ ПЕРЕСТАВАТЬ НАДЕЯТЬСЯ»

Одна из самых смешных сцен: встреча Груши с её первой любовью — Паном Муссяловичем, с которым скандалит Миит. Вывод из этой сцены — больше никогда не приглашать «гостей из Купчино». Оказывается, именно оттуда приехал Муссялович.

Последняя напряженная сцена — суда над Миитом. Иван Карамазов сходит с ума, Катерина сначала оправдывает Миита, но после, защищая Ивана, представляет доказательство виновности Миита. Грушенька, переодетая из кокетливо-розового в зеленое, умоляет поверить в невиновность Миита, но всё тщетно.

Ритмичный, нарастающий гул на фоне добавляет напряжения сцене суда и вселяет в зрителя сковывающий страх.

В финале спектакль патетично возвращается к своему началу. «Старец Зосима» напоминает о своем завете: «В этом мире много страданий, но мы не должны переставать надеяться».

Дарья Прыткова

СИРАНО ДЕ БЕРЖЕРАК

Российский государственный театр «Сатирикон» имени Аркадия Райкина (Москва)

Героическая комедия

Режиссер — народный артист России **Константин Райкин**

«ЭТО ДЛЯ МЕНЯ ВСЕГО ЛИШЬ ДЕКОРАЦИЯ, В КОТОРОЙ ВЫ ИГРАЕТЕ ОДНА!»

Весь мир — театр. И весь мир спектакля — черновик для идеального поэтичного мира Сирано. На сцене — экран, который выглядит как огромный смятый лист бумаги, повсюду разбросаны клочки рукописей. Всё кажется наброском для истории. Лебре, этот немножко нелепый и растерянный Санчо Панса, эту историю рассказывает. Вот только способы повествования у него не только «ватсоновские». Временами он наспех чиркает о происходящем на бумаге, а временами — миксует биты на диджейском оборудовании. Для всего этого его рабочее место прекрасно подготовлено: есть и микрофон, рупор, который впоследствии одалживает Сирано для своих едких эпиграмм, и звуковые пульты. Стол, хаотично обклеенный плакатами, будто бы взяли из какой-то звукооператорской мастерской. Эта деталь спектакля, как и многие другие — офисные чёрные стулья, спортивная толстовка с номером «18» на Сирано или серая военная форма из двадцатого века, в которую одет Карбон де Кастель-Жалу — свидетельствуют об отсутствии определённой эпохи.

Безвременье отразилось и на типах повествования: Сирано и Лебре пишут эту историю на бумаге — среди декорационного оформления обязательно присутствуют и белые полотна, такие как скатерть и экран, и огромные исписанные свитки, которые используются в качестве ковров и навесов в военном лагере. Но одновременно герои вдвоём пишут панчлайны и монтируют эти методы друг с другом. А сложно выстроенные, лихие фехтовальные сцены временами за счёт размашистых движений и резких выдохов напоминают карате.

Помимо этого, частью истории о Сирано де Бержераке являются проекция с текстом пьесы на экране, а также исторические справки и «примечания», которые герои проговаривают, обращаясь напрямую к залу. Со зрителем отношения тоже как бы «смиксованы» — «четвёртая стена» то появляется (зрительский ряд в «Бургундском отеле» выстроен по канонам того времени, так, что особо привилегированные зрители сидят на сцене спиной к залу), то исчезает, как во время реплик в зал, напоминающих своей раскрепощённостью комедию дель арте. Вообще вся первая картина — представление в «Бургундском отеле» — похожа на одну сплошную насмешку над зрителем. «Можете не запоминать» — говорят герои залу после некоторых примечаний.

Фото Владимира Луповского

Спектакль можно охарактеризовать по жанру как трагифарс: серьёзное и нарочитое, преувеличенное смешное идут рука об руку. Когда в последней сцене Роксана признаётся в любви Сирано, наступает момент пика драматического напряжения — и тут же резкое снятие, «сброс» этого напряжения картинно падающими в обморок Лебре и Рагно по обе стороны от героев, находящихся в объятиях друг друга. Спектакль нас будто всё время «одёргивает», переключает рубильник жанра. И остаётся гадать, где спектакль по-настоящему искренен, а где лукавит.

А «настоящего» на самом деле не так много. Взять хотя бы исписанных вдоль и поперёк текстом картонных человечков, которыми управляют отдельные актёры. Они — «лишь декорация», фальшивки.

Настоящих героев остаётся, таким образом, немного: Сирано, Лебре, Рагно, Кристиан, Линьер и де Гиш. Сирано (Ярослав Медведев) — в черном капюшоне и в невзрачном пальто-балахоне мечется по сцене иногда так, как тигр в клетке. Особенная деталь — монолог «Благодарю», который показывает усталость Сирано от всего окружающего; он сидит на краю сцены, свесив ноги, в одном луче и, глядя в одну точку, обращается и к залу, и к Лебре одновременно. Его голос почти всегда свирепо-кричащий, лишь в сценах свиданий с Роксаной обретает нежно-серьёзную, искреннюю интонацию.

Роксана (Екатерина Воронина) гибкая, в ее пластике есть что-то кошачье. С момента своего первого появления, когда она идет по столу, словно по длинному подиуму на показе мод, она сразу заявляет: меня не стоит недооценивать. Настоящим откровением являются те моменты роли, которые возникают в сценах с Сирано и дают понять: Роксана всё знает, всё понимает. И её остроумные фразы обретают таким образом новое звучание — она знает про обман с письмами наперёд, но тем не менее продолжает игру.

Нелепо-простым выглядит на фоне этих двух героев добродушный Кристиан (Илья Генненфельд), который одет по канонам современной подростковой моды. Его неизменный атрибут — фотоаппарат, с помощью которого он, будто современный турист, пытается запечатлеть «Бургундский отель». Граф де Гиш — вальяжный, сознающий свою власть над окружающими, в дорогом костюме, не спеша будто прогуливается по сцене, говорит со всеми, как с людьми ниже его по статусу.

Все герои напоследок собираются вместе в финальной сцене. Кристиан делает общее «фото на память», и это последнее их фото вместе. Сирано по-прежнему одинок, он усталым шагом уходит вглубь сцены, пока остальные уступают ему дорогу, скрывается в горе из рукописей... и весело машет на прощание. А значит — радость и надежда есть! И да будут вечно.

Лиза Иванова

КОНСТАНТИН РАЙКИН. СВОИМ ГОЛОСОМ

Сначала была пустота. Затишье. Был лишь микрофон, ничего больше. Весь зал, под завязку заполненный, как единый организм, застыл в ожидании. Когда же? Где? И вот третий звонок, а затем — тьма. Единственным источником освещения стали прожектора, освящающие стоящий на авансцене микрофон.

Вдруг тот самый голос. Ещё не он сам, лишь голос. Спокойный, властный. Каждый сидящий в зале зритель немедленно принялся выключать телефон. Иначе повести себя было невозможно. «Мы уверены, что вам и так будет интересно», — промолвил голос. Да, именно так и вышло — на протяжении последующих двух часов спектакля никто не осмелился достать телефон. Это было попросту невозможно, такой силы оказалась магия искусства.

Из темноты, из глубины сцены возникла мужская фигура, стремительно и легко приближающаяся к микрофону, под знаменитый второй вальс Шостаковича. Бурные, оглушительные аплодисменты. Он вышел. Константин Райкин — легендарный артист и режиссёр вновь приехал в Петербург, в свой родной, любимый город, в котором он провёл всё своё детство. Маэстро начал говорить, жестикулировать, и все были моментально им загипнотизированы. Он стал всем. Главным действующим лицом, декорациями, зрительным залом — он был везде, управлял собой, всеми нами, как кукловод, а скорее, как дирижёр. Сравнение с дирижёром здесь отнюдь не просто так и основано не только на том, что актёр появляется в ослепительном... но не белом, а чёрном фраке. Дело в том, что Райкин прочтёт стихотворение Давида Самойлова «Смерть Дирижёра», которое он будто бы посвящает самому себе: «Дирижёр, береги скрипачей... дирижёр, береги тишину». Именно это и делал маэстро, всех «берёг» — ловко управлял своим телом, как музыкальным инструментом и нами — публикой: «я почувствую, когда надо закончить», произнёс он вначале. Здесь это правильное слово, он именно «чувствовал» нас, чувствовал себя.

Маэстро читал два больших блока стихотворений двух авторов — Давида Самойлова и Александра Пушкина. Был заявлен антракт, однако сам Райкин вначале объявил, что будет одна большая часть, без перерыва, отчего немного потерялась заявленная в программке полярность — блок стихотворений Самойлова написан чёрным по белому, а пушкинский, наоборот, белым по чёрному. На этот раз получилось иначе — всё в одном. Однако оба автора из уст маэстро получили максимальное раскрытие, оба звучали по-разному.

Самойлов здесь предстал очень ярким, широким, как Москва, образ которой так отчётливо нарисовался в первых стихотворениях, прочтённых актёром. Появилась уверенность, что в стихотворениях Пушкина, в противовес, будет очерчен и Петербург, но этого, к сожалению, не произошло. В Самойлове у Райкина звучала молодость, ностальгия по давно ушедшим и забытым временам, беззаботности, спокойствии и любимом отце, что из уст актёра показалось очень личным, сокровенным.

Но детство осталось с нами совсем ненадолго — в последующих стихотворениях резко, как гром среди ясного неба, нахлынула старость: «А вот и старость подошла...», медленно и сухо произнёс он. Это было так резко и неожиданно, что невозможно было сдержать легкого смешка, но лишь на мгновенье. Старость, отчаяние и страх, всё так внезапно навалилось на наши плечи... но ненадолго! Вновь молодость, детство и даже первая любовь. Резкая, жгучая, ослепляющая.

Невозможно описать все настроения, заданные вопросы и неполученные ответы. Нас кидало из стороны в сторону. Не успев опомниться от грязного трактира в «Дон Жуане», мы вдруг оказывались на роскошном пиру у Цыгановых, от описания которого невольно заурчало в животе. Снегопадом на нас обрушилась и война. Безнадёжность и отчаяние, но обязательно лучик надежды в виде тёплой, чистой любви. Казалось, что маэстро не остановить. Он был растворён во всём происходящем, а для расширения своих мыслей читал стихи и других поэтов, например, Юрия Левитанского.

И вот — Александр Сергеевич Пушкин. «Главная фигура отечественной культуры» — так скажет сам Константин Райкин. Актёр честно признаётся, что восхищён величиной таланта этого человека. Как он за свою короткую жизнь пережил такое количество событий, состояний, радостей, потерь и страданий? С годами Пушкин становится больше, глубже. Он меняется вместе с нами. Райкин своим прочтением смог передать этот гигантский калейдоскоп пушкинских состояний. Ироничный и смешной, бунтующий против своего государства, но затем абсолютно примиряющийся со всеми проблемами при воспоминании о красивой девушке, как это было в стихотворении «Краев чужих неопытный любитель...»... И такой трогательный, но при этом прямой в оценке своего творчества в знаменитом стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...».

Райкин вообще не согласен с тем, как большинство людей читают это стихотворение. У него своё виденье, более резкое, жёсткое. Евгений Онегин тоже не остался без внимания, одно из лирических отступлений поэмы прозвучало со сцены. «Скука — страшное состояние», — скажет Райкин, говоря о герое произведения. Нет ничего ужаснее, чем человек скучающий, и с этим нельзя не согласиться. Константина Райкина скучающим человеком назвать просто невозможно. Он молод, юн душой. Его прочтение «Сказки о царе Салтане» переполнено удалью, молодецким задором и большой, безмерной любовью. Этого у него отнять невозможно. Любовь к жизни, к своему делу, к студентам, о которых Райкин так тепло отзывается, и конечно же, к нам, зрителям.

Вот и всё! Неужели прошло целых два часа? Весь зал аплодировал стоя. «Спасибо!» — сказал маэстро, хотя слова благодарности хотелось произнести людям из зрительного зала. Так грустно было, что магия кончилась, что идёт неизбежное прощание под вновь звучащий вальс Шостаковича. Оставалось только дивиться и бесконечно мучиться вопросом... как он мог так ловко, так грациозно управлять нами, собой, всем своим телом и своим голосом?

Александр Брагинец

КАК Я СЪЕЛ СОБАКУ

Универсальная история взросления человека
Моноспектакль
Евгений Гришковец

«Как я съел собаку» — первый моноспектакль российского драматурга, режиссёра и актёра Евгения Гришковца. Премьера состоялась в далёком 1998 году (почти 27 лет назад!) в курилке у буфета Центрального академического театра Российской армии в Москве, где присутствовало всего семнадцать человек. Совсем скоро Евгений Гришковец сыграл его на сцене Балтийского дома на фестивале «Монокль». С тех пор спектакль пережил огромное количество редакций, гастролей и показов (более 600!). Гришковец множество раз прекращал выходить с ним на сцену и всё время возвращался. Какая-то неведомая сила заставляла. И вот, спустя почти три десятка лет, режиссёр вновь играет его в стенах «Балтийского дома» и ловит аплодисменты зала.

Спектакль «Как я съел собаку» — это история о человеке, которого уже давно не существует. Он когда-то был маленьким и проживал абсолютно обычное счастливое детство: как и все, ненавидел ходить рано утром в школу, любил выходные, когда про него все забывали, кроме бабушки, которая пекла блины на кухне. А потом всё закончилось... этот мальчик был вынужден пойти служить Родине. Из восточного сибирского города — дома — его отправили в неизвестность, куда-то ещё восточнее... на Дальний Восток, на страшный остров Русский. Каждый день службы он, как и все молодые ребята, мечтал вернуться домой. Однако в последний день перед той самой неведомой свободой — понял, что её нет, и всё было иллюзией...

Вернёмся слегка назад. Сценография очень проста, если её можно таковой назвать, потому что сцена по сути своей пуста: на ней только два элемента — стул и канат вокруг него,

Фото Владимира Луповского

в котором герой-рассказчик мысленно путается и пытается выбраться. Он один на огромной сцене, такой маленький и беззащитный. Мужчина в тесной ему белой матросской форме вспоминает своё прошлое и в особо важные для себя моменты чудесно расцветает и даже вырастает. Он светится, когда рассказывает о детстве, как делал уроки и спешил выбежать на улицу погулять. И как жмётся на этом же неуютном стуле, старается занять «как можно меньше места в пространстве», когда речь идет о службе. Вначале он говорит, что порой лучше промолчать, чтобы хотя бы на душе было спокойно. Однако в шестисотый раз не может остановить себя и вновь и вновь рассказывает свою историю на флоте. Как они боялись офицеров, как драили по четыре раза в день палубу, как пытались искать красоту во всём... Даже в таком сером и некрасивом месте, как остров Русский. И ведь даже оно в какой-то степени становится домом. Оно стало таким для матроса, который появился, когда бывший мальчик из сибирского города выкинул в море веточку яблока — последнее, что соединяло его с родными. Начиналась новая жизнь, с которой невозможно было смириться все три года. А когда подступило что-то ещё новей, не хотелось прощаться и с тем. Матрос не хотел уходить. Не хотел «умирать». Он рыдал, когда покидал корабль. Та жизнь начала растворяться, а к старой уже невозможно вернуться. И вот герой сидит на стуле в бескозырке и не понимает, как жить, и опять неизвестно, что будет впереди...

А собаку он всё-таки съел. Маленький кусочек, но съел. Её на палубу принёс сослуживец Коля И — забавный кореец, у которого была такая традиция, на какой-то его важный праздник. Он не знает почему, но попробовал, и не сделает этого вновь — не потому, что это плохо, а потому, что это было на палубе, куда он больше никогда не вернётся. Это всё делал исчезнувший матрос.

Спектакль можно нежно назвать «старичком», который рассказывает зрителю свои байки из жизни, а тот умилительно смеётся. Этот дедушка вновь и вновь погружается в воспоминания, пытаясь найти какие-то ответы. Приятно окунуться в ностальгию, совершить путешествие по прошлому и как-то попытаться прожить. Но после всегда накрывает унылая и одновременно светлая грусть. Становится непонятно, зачем ты всё это рассказал. Так спектакль и заканчивается. Мужчина, махнув на всё рукой, собрал канат и молча ушёл.

У каждого из нас есть тот дом, в который мы все тянемся вернуться. Хочется снова почувствовать тепло близких, побыть маленьким и беззаботным. Но туда невозможно приехать, и как раньше уже никогда не будет. Только твои воспоминания не дают ему исчезнуть — дому, которого нет...

Арина Красавина

ДОМ, КОТОРОГО НЕТ

ОБ ИТОГАХ ФЕСТИВАЛЯ ЧИТАЙТЕ В НОЯБРЬСКОМ НОМЕРЕ ГАЗЕТЫ **PRO.TEATP.BD**

КОМИТЕТ ПО КУЛЬТУРЕ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА
БАЛТИЙСКИЙ ДОМ
театр-фестиваль
ВЕЧНЫЙ ДВИГАТЕЛЬ ВООБРАЖЕНИЯ

Газета PRO.ФЕСТИВАЛЬ
Театр-фестиваль «Балтийский дом»
e-mail: fc@baltichouse.spb.ru
Главный редактор: **Мария Бишокова**
Студенческая редакционная коллегия: **Александр Брагинец, Лиза Иванова, Арина Красавина, Дарья Прыткова, Василиса Ситенкова, Людмила Степанова** (театроведческий факультет РГИСИ)