Лицо

К портрету Алексея Бородина

Татьяна ШАХ-АЗИЗОВА

Среди театральных юбилеев уходящего года, отмеченных с разной степенью пышности, упустили один – немалый: 80 лет назад в России был создан театр для детей, существующий и поныне то под своим привычным названием (Тюз), то в замаскированной форме. Он давно уже сотрясался конфликтами изнутри и извне, менял ориентацию, подвергался сомнению как таковой, объявлялся отжившим и возрождался. Что-то отпадало от тюзовского родового древа; что-то держалось стойко, а вместо отпавшего появлялись и новые ростки.

Жаль, что о юбилее забыли – прежде тюзовцы ценили свое родство. Снова ждешь скептических насмешек и вздохов: отработали, мол, детские театры свое, – пора и честь знать. Не нужны. Не престижны. ("**Детство** непрестижно", – сокрушался еще лет десять назад один тюзовский патриарх). Но снова – не в первый раз! – скепсис усмиряется практикой.

Осень принесла сюрпризы в двух московских театрах, собратьях и конкурентах. В Московском тюзе, которому молва приписывает нелюбовь к "делу детской радости", Кама Гинкас поставил пушкинского "Золотого петушка" так радостно и по-детски, упиваясь стихией острой и умной игры вместе и,кажется,наравне с малышами, что вполне заслужил звание "детского человека".

Алексей Бородин в Российском молодежном театре это звание носит давно и время от времени подтверждает. Сейчас подтвердил спектаклем "Отцы и дети" по Тургеневу, поставленном им в Исландии и показанном на гастролях в Москве (о чем "ЭС" уже писала). Скепсис и тут давал о себе знать – при взгляде в публику, не на сцену. От старшеклассников, приведенных сюда культпоходом, исходили поначалу вспышки опасной энергии, но все реже и вовсе не так агрессивно, как можно было предполагать на **не круто**м этом спектакле. Постепенно стихая, они внимали ему с интересом, как бы призывая нас не судить о себе опрометчиво.

Это и стало сюрпризом – контакт сегодня на этой основе. Что до Бородина, то он выглядел не новым – знакомым. Он просто был верен себе, ведя ту свою линию, которая почему-то оказывается ко времени в весьма разные времена. Она – не единственная у него, но кажется главной; прочерчена не непрерывно – но четкий ее пунктир то и дело проступает на протяжении полутора десятков лет.

Движение – и постоянство; к этой "формуле" Бородина мы привыкли и не пытаемся ее разгадать. Человек без малого 20 лет руководит театром и до сих пор не удостоился от нашего цеха критики сколько-нибудь внятного анализа. То ли у цеха чутье притупилось, и он реагирует больше на броское и крутое; то ли сам герой с его нелюбовью к сенсации и суете не дается нынешнему размашистому перу. А жаль: сквозь нетипичный этот пример кое-что разглядеть можно. Хотя бы приблизиться к этой неподатливой, неисчезающей странности детского театра, "детского человека"...

Что мы, в сущности, знаем о Бородине? То, что он до Москвы работал в Кировском тюзе со своей верной командой (Елена Долгина, Станислав Бенедиктов, Владимир Урин), не растерявшей верности и в Москве. Что в Кирове, помимо спектаклей по всей шкале тюзовского репертуара, им удалось создать внутри театра и вокруг него какую-то особенную атмосферу. Что сильнейшее воздействие на них по своему обыкновению оказала Мария Осиповна Кнебель (вот уж пример великого "детского человека"), которая сумела оправдать для кировчан их принадлежность к "непрестижному" делу, укрепить в основах профессии, в склонности к театру-семье.

В конце 70-х прошли гастроли Кировского тюза в Москве; Бородин показался в деле, и судьба его, видимо, была решена. Его пригласили в столицу, вручили Центральный детский театр (нынешний РАМТ), и с 1980 года началась их долгая совместная жизнь.

В ту пору ЦДТ был не в лучшем виде, несмотря на свои мощные традиции, сильную труппу и кредит доверия москвичей. От Бородина ждали многого, сразу, напряженно к нему приглядываясь. А он все не открывался: не баловал обещаниями; не ломал театра; не заводил спешно новых порядков. Разгадать его намерения было нелегко, хотя понять промедление можно. Перед Бородиным был не просто знаменитый и усталый театр – перед ним была цитадель. Она укреплялась десятилетиями, не годами, и фундамент ее был прочен: "воспитание чувств" как первая здесь забота; детская ясность взгляда; целомудренная эстетика; не мешавший театральности психологизм. По сути, это были гены особого театрального организма, невосприимчивого к чужому. Новичок, пришелец иной группы крови был бы здесь, вероятно, отторгнут, пусть он сам по себе и хорош. Бородину, помимо всего, предстоял экзамен на совместимость.

Он его сдал, и довольно быстро – в начале 80-х. Предвестием был скромный спектакль с карнавальным всплеском в финале – "Антон и другие" по пьесе АлексеяКазанцева ; потом – 60-летие ЦДТ. Юбилей прошел празднично и интимно, но Бородин не присутствовал на сцене,вышел в самом конце, точно зная в этом празднике свое место, пропуская вперед без него состоявшуюся историю. И – вписался в нее.

Возрождение ЦДТ началось в 83-м году с "Отверженных" по роману Гюго, первого здесь "фирменного" спектакля Бородина, поставленного в союзе с Анной Алексеевной Некрасовой, как бы в знак преемственности, вернее – принятия здешних традиций (союз этот сохранится и впредь). Длинный эпический спектакль с огромными массивами текста шел два вечера подряд (идет и сейчас). Зрителей погружали в стихию размышлений о добре и зле, долге и совести, в сложное переплетение судеб – и они погружались охотно, без признаков усталости или скуки. Что привлекало их, помимо истории как таковой – сюжета, интриги? Доверительность интонации, несомненно; при этом – без всякой дидактики, которая отпугивает молодых, но и без тени искательства или заигрывания , что всегда чувствует юный зал, тут же теряя уважение к сцене. Здесь же с ним общались на-равных, но не теряя дистанции; достоинство близости не мешало.

Странно, казалось бы: все это, сказанное о спектакле и зрителе начала 80-х, можно было бы затем повторить не однажды, вплоть до наших дней – с известными поправками на время. Так же, как и другое: тот перевес **человеческого** над социальным, что вообще отличает Бородина, был впору и тогда, и теперь. Быть может, это и есть тот "золотой запас" театра (не только детского, конечно), что позволяет ему выстоять в наши дни вопреки зловещим прогнозам и привлекая ту публику, что Островский в свое время (столь сходное с нашим) называл "свежей"? Юный ли зритель или любой, театрально неискушенный, – все равно **свежий**. И ему, как видно, нужны на сцене люди прежде всего – люди как люди, не как знаки чего-то, ходячие тенденции и идеи.

В "Отверженных" ему и предъявили людей. Вперед на-равных вышли священник, беглый каторжник, старый аристократ – носители нравственной нормы, близкие театру герои; даже злодею-инспектору, вглядевшись, подарили право на драму. Люди же были даны крупным планом, сыграны сильно и ясно. Актеры старшего поколения, полпреды прежнего ЦДТ – Иван Воронов, Михаил Андросов, Геннадий Печников, Владимир Калмыков, Юльен Балмусов – открывали его новый период. Они умели играть сдержанно, просто, сердечно, снимая налет сентиментальности с прозы Гюго, но не позволяя ее засушить. Эта насыщенная простота, отказ от лишних подробностей, разреженный воздух спектакля не давали ему стать будничным, бытовым и сообщали некое отстояние от прошлого, вкус современности, знак текущего дня. **Вчера** и **сегодня** не сталкивались в противоборстве, но и не смешивались по нынешней моде, а равноправно встречались на территории **всегда** – еще одна черта необъявленной программы Бородина.

Программа эта не смогла бы иметь успеха без опоры в публике и театре – в ЦДТ с его прошлым и настоящим. А тогда, в 83--84 годах, к ЦДТ возвращалось единство. На только что открывшейся Малой сцене Печников поставил "Бедность не порок" Островского без всякой модернизации или иронии – и старая наивная пьеса была принята юным залом. На той же Малой сцене в спектакле Сергея Яшина "Новые страдания юного В." по роману Пленсдорфа шли иначе – от **сегодня** к **везде** и **всегда**. Герой, ровесник и современник зрителя, узнав о гетевском Вертере и попав в сходную с ним ситуацию, начинал чувствовать к дальнему своему предшественнику душевное родство. Это эхом отзывалось и в зале, открывшем в новоявленном Вертере себя и свои затаенные романтические порывы.

Спектакли эти перекликáлись, "рифмовались" друг с другом. Словно был сделан вперед большой, общий шаг, и ЦДТ снова выглядел целостным, неразъемным. Вот, казалось бы, главная линия Бородина, его установка на классику, "связь времен", на психологизм – иного и не дано. Не тут-то было, однако; скоро начнутся зигзаги.

ЦДТ никогда не был однолинейным, хотя свое "лицо" и имел. Не был узким в своих опытах и возможностях Бородин, но Москва это узнала не сразу. Свидетели его кировских работ говорили о "строгом, негромком, сосредоточенном" психологизме, о застенчивой лирике – и о вкусе к праздничной театральности, к острой и яркой игре (что и прорвалось в финале "Антона..."). Все это подтвердится и разовьется в Москве – и в том, что и как сам Бородин будет ставить; и как будут ставить при нем.

Взять хотя бы линию сказок (нечастую для главного режиссера): "Сон с продолжением" Сергея Михалкова, театральную феерию для маленьких, или "Крестики-нолики" Александра Червинского, современную сказку, легкую и немного печальную, – об одиночестве детства. Или линию фантастики, от "Малыша" Стругацких до ... впрочем. об этом говорить еще рано. Всякий раз – поиски стиля, разная игра, с разной мерой **душевного участия** в ней, явного даже в переполненном "космическими" эффектами "Малыш" (вот он – корень Бородина). Разнообразие это продолжится, законное в детском театре, но что-то одно будет выбиваться вперед, делаться главным. Внезапно в середине 80-х главной сделалась публицистика.

Все началось в 85-м году с "Ловушки № 46, рост 2", пьесы Юрия Щекочихина, неумелой, но честной, с "больными" в ту пору темами. Одну из них можно сформулировать названием знаменитого тогда фильма Юрия Подниекса "Легко ли быть молодым?". Другая, на первый взгляд локальная, частная (два клана, фанаты, борьба из-за джинсов, но более – из амбиций) предвещала ту полосу негаснущих раздоров, что станут знаком нового времени.

"Ловушка" родилась в преддверии перестройки, когда привычных сегодня свобод еще не было. Театральные власти были напуганы и самими темами пьесы,и резким, как выкрик, спектаклем Бородина и Некрасовой (потому его долго не разрешали и он, готовый,томился в ожидании – но не успел устареть). Тон его был задан в прологе, когда из зала на сцену врывались будто подгоняемые ветром фанаты и вступали в свою первую схватку. В их отчаянном беге, почти полете, в самой их безудержности было "зерно" спектакля. Здесь дружным отрядом явились те, кто становился опорой театра – молодые, сильные, современно чувствующие и действующие актеры: Сергей Серов, Евгений Дворжецкий, Алексей Веселкин, Борис Шувалов. В них, в их молодости зал узнавал **своих** и себя, а в пульсирующих ритмах спектакля – словно свое перехваченное дыхание.

Резкость высказывания в "Ловушке" была неожиданной для тех, кто уже привык к другому Бородину – и была вызвана мерой его тревоги. Еще большая неожиданность подстерегала в "Бане" Маяковского. Спектакль этот публицистикой не назовешь, хотя по злобе дня он мог стать таковым. Поставленный в 88-м году, в период надежд, в разгар перестройки, он отличался странным провидческим пессимизмом. Боевая ядовитая пьеса решалась, как трагифарс. В избыточной "циркиаде", эксцентрике и динамике, в масштабных конструкциях Бенедиктова не было (намеренно?) праздника. Колорит был суровым, тональность – тревожной, настроение – горьковатым. Эта горечь, казалось бы, должна быть адресована прошлому, но обращена была и вперед, далее, к нашим дням.

Обострявшаяся внутренняя тревога перехлестнула в другие спектакли, по пьесам Щекочихина ("Между небом и землей жаворонок вьется ") и Виктора Розова ("Дома"), где драматург настороженно и отчужденно вглядывался в лицо "новой жизни". После чего Бородин взбунтовался и объявил современной тему тайм-аут.

В таких случаях говорят обычно: впал в кризис. У непосредственного, не актерствующего, не носящего масок Бородина кризис проходил болезненно, остро, пугал окружающих, хотя видимых причин для него не было. Дела в театре шли хорошо: богатая афиша, от сказок до классики; редкая постановочная культура; сильная в разных поколениях труппа. Последнее особенно важно: Бородин не просто искал баланс в труппе, но складывал театральную семью, где равно дорожил старейшими и юными, вчерашними студентами, которых они с Долгиной готовили в РАТИ по своей особой методе.

Здесь сливалось многое: и непобедимая (по крайней мере, до недавних времен) патриархальность, столь укорененная в русском театре; и расчет на постоянный приток свежих сил, на эту питательную среду нынешней режиссуры. Студенты вырастали внутри театра и вливались в него всей "командой" вместе с главным своим дипломным спектаклем, "визитной карточкой" курса, входившим затем в репертуар. Так войдут в него "Вечер русских водевилей",поставленный Долгиной, и "Наш городок" Уайлдера в постановке Бородина – но это случится чуть позже, в 92-93-м годах, уже по ту сторону кризиса, побежденного (в числе прочих причин) и за счет этого молодого начала.

Кризис был незаметен вне ЦДТ, на стороне, в том круге забот Бородина, которые не всякий главреж согласился бы взять на себя – забот о других театрах. В свежесозданном перестроечном СТД Бородину достался Совет по театрам для детей – не самое эффектное, но хлопотное занятие. В период театрального бурелома, фантастических идей, борьбы позиций и амбиций здесь шла повседневная добросовестная работа. Совет помогал театрам страны основательно и серьезно, с тем чувством ответственности, которым Бородин умел заразить других. Руководил он неявно, без нажима, предпочитая отношения домашние, свойские. Мог вспылить и обидеться; был отходчив, отзывчив. Не знал столичной вельможности; не прибегал к тону мэтра. Был, как все; был со всеми; сторонился официоза.

Тень Кнебель виднелась за плечами Совета, защищая от суеты, оберегая атмосферу семейного дела, которая, казалось, в любой момент могла испариться. Не испарилась. Передавалась, как эстафета, от театра к театру, внедрялась в тюзовские фестивали, в постоянное общение тюзовцев, укрепляя человеческие и творческие их связи, формируя среду.

Время рубежа 80-х и 90-х как будто было для Бородина не чужое. Во всяком случае, его собственный человеческий стиль и стиль его дел совпадали. Но было во времени что-то, чего не принимала его душа – как видно, та стихия дрязг и раздоров, что все сильнее заполняла жизнь и переливалась в драматургию. Публицистика на театре шла, как говорится, "на коду"; новых сильных пьес не было; театры нуждались в иной и мощной подпитке, которой вскоре сделалась классика.

Бородин, реагируя на колебания времени (времени театрального; времени вообще) нервно и импульсивно, вписался в него и теперь. С нечастой для себя откровенностью в интервью с характерным названием "Гудит под ногами земля" он говорил о том, что театр не может более питаться от повседневности; что журналистика исчерпала себя. "Такое чувство, что настало время остановиться, ощутить человека не только в сиюминутной запарке, но в контексте человеческой истории, ее вечных уроков". Из этого вскоре последует руководство к действию, решительный творческий поворот, но не повтор "Отверженных" – иначе.

Сначала, в 92-м году был "Король Лир" – спектакль, странный для этого театра и режиссера. Игралась как бы Комедия о Лире, в представлении бродячей труппы, набранной из разных стран и времен. Театр в театре, площадное действо, где Лир был "одним из...", без признаков старца, короля, патриарха. Где контуры личностей вообще проступали условно, не нарушая принцип гигантской массовки, которая носилась, ёрничала, сражалась, убивала и умирала, как в эксцентрическом балагане. Сквозь эту Игру о Лире проступала реальность с ее агрессивностью и распадом, что, видно, преследовало Бородина, как кошмар, и он избавлялся от него законным для художника способом – через сцену.

Перенасыщенный игрой и спортом, спектакль нравился залу, а критикой был встречен растерянно или сурово: Шекспир – не Шекспир, и Бородин – вроде не Бородин, и вообще – всего слишком много; все дробно, пестро и шумно. (При этом забывалось о недавней "Бане", где тоже был другой Бородин). Вместе с тем "Лир" свое дело сделал. С Бородина словно слетело заклятие, он от чего-то освободился. Для театра же работа над "Лиром" стала своего рода учебной лабораторией, которую следовало пройти. Труппа "накачивала мускулатуру", нарабатывала мастерство, объединялась : главное – резко поднялся ее тонус. Все это было понято вне театра не сразу – нужна была некоторая дистанция, чтобы осознать новый путь.

Скоро на этом пути появится "Береника" Расина – самый вольный из всех зигзагов Бородина. Трагедия любви и долга, разыгранная актерским трио на мраморных лестницах, при свечах, при помощи только собственных средств – голоса, пластики, темперамента – смотрелась и слушалась, как легенда. Миг "чистого искусства", драма вечных страстей – не отзвук дня, но альтернатива ему, вызов жестокой и прозаической жизни.

Год "Лира" и "Водевилей"- 92-й – был для театра переломным, годом притока энергии. Год "Береники" – 93-й – стал счастливым (как и 83-й – год "Отверженных"; нет ли тут какой-то мистики чисел?). В параллель с "Береникой" Владимир Богатырев ставил "Жизнь впереди" Ажара; снова, как 10 лет назад, обозначалось направление театра – уже и тем хотя бы, как соединялись здесь все, от старейшин до новобранцев, поколения труппы; еще более – пафосом ...нет, неподходящее слово. Лучше так: душевным составом спектакля.

Самый выбор пьесы как будто шел вразрез с тем отказом от современной темы, что принял для себя Бородин. Но – вспоминается мысль Анатолия Эфроса о "верхах" и "низах" в искусстве: любой глубины **низ** должен быть изображен **высоко**. В мелодраме Ажара, в спектакле Богатырева с бесстрашной откровенностью было показано "дно" – но так человечно и мудро, что из "низкой прозы" здесь высекалась поэзия. Наверное, этого Бородину в новейших пьесах и не хватало, но это он нашел в "Нашем городке", и более всего находил в классике.

"Наш городок", спектакль воздушный и светло-печальный, означал возвращение прежнего Бородина. Через год это подтвердится уже не на Малой сцене со студентами, но в сложном и многолюдном спектакле – "Большие надежды" по Диккенсу.

"Большие надежды" не повторяли "Отверженных", хотя были родственны им – атмосферой человечности и терпимости, и вниманием к каждому, мелькнувшему на сцене лицу, и безбоязненным отношением к мелодраме. Но это уже был иной автор, иной стиль, иное театральное время.

Диккенс поставил проблему **стиля**, которая в ту пору так занимала Бородина, будь то эксцентрический стиль "Лира" или высокий – Расина. Труден стиль Диккенса, где сентимент спорит с трезвостью и иронией, и ничему не дано победить; где дремлет готовый прорваться гротеск; где доброе неочевидно, а дурное – небезусловно. Диккенс сложнее Гюго. Роман его полифоничен; в нем нет условий для таких крупных планов, как в "Отверженных", зато больше героев, равноправных перед лицом автора и театра, и эпизодическое лицо может, вырвавшись вперед, переиграть, оттеснить остальных (что и случилось с Евгением Редько в неглавной здесь роли клерка).

При этом в спектакле изощренного, дробного монтажа сохранялись эпическая стать и свободный воздух – во многом благодаря Бенедиктову, постоянному соавтору Бородина. Огромное пространство сцены без тесноты вмещало в себя мир героя; легко сменялись времена, места и разные планы действия, и все было понятно без напряжения. Свобода, сложность и соразмерность...

Линию спектакля-романа, легкого при своей эпичности, погруженного не в быт, но в бытие героев, пока завершают "Отцы и дети". Вероятно, у себя в театре Бородин и Бенедиктов сделали бы спектакль иначе – с большей дозой русского в интерьере, в пейзаже, в характерности героев. В исландском же варианте был важен момент всеобщности – то, что оказалось нужным и нашему зрителю. Между Базаровым и нынешними старшеклассниками не было стены в виде детального историзма, социологии (правильный разночинец и плохой барин), дидактики, хрестоматийных трактовок. Был живой человек с трудным нравом и трудной судьбой, одиночеством, обреченностью; отзвуки базаровских настроений молодые (как всегда) находили в себе. Но они смогли также в сочувственной тишине воспринять базаровских стариков, благородство Павла Кирсанова и красоту долгого финального вальса – эпилог от театра.

Конечно, они могут быть разными, эти юные зрители; могут быть и лучше, и хуже себя, но часто это зависит от собеседника. В театре Бородина с ними, как правило, беседовать умеют; умеют настроиться на их волну и угадать – даже предугадать – нужный тон. Так, как было в "Отверженных" или в "Беренике", – не без риска; можно было в тон не попасть, не получить ответного отклика. Но – получили, как и в "Водевилях" у Долгиной, где пели без фонограммы, резвились бесхитростно и азартно, и волна этой свежести была подхвачена, принята юным залом, воспитанным в рок-культуре. "Отцы и дети" подтвердили, что не устарел и тон спокойной, строгой беседы, хотя возвращение культпоходовской анархии, с которой здесь столько боролись, – тревожный знак, пусть это и знак нового времени.

Время сейчас для этого театра (как вообще для театра, но для молодежного – в особенности) тревожное. РАМТ – явно на рубеже перемен, но прежде чем взглянуть на этот рубеж, вспомним бегло,как жил театр в последние несколько лет, между Диккенсом и Тургеневым.

Жизнь шла своим чередом: спектакли своих и приглашенных режиссеров; приток свежести от молодых; разножанровые, как принято сейчас, опыты – сказки,русская и японская; романтическая "Принцесса Греза" Ростана; футуристическая "Победа над солнцем" Крученых; поучительные истории для детей. Афиша современного театра, не подчиненного одному направлению, хотя оно есть, просвечивает в том, что близко театру, что делает в нем погоду.

На первый взгляд, это продолжение линии Гюго-Диккенса, но в сниженном варианте, в сфере не классики, а просто – добротной литературы: "Полианна" Портера в постановке Богатырева; "Маленький лорд Фаунтлерой" Барнет в современной обработке Никиты Воронова и в режиссуре Некрасовой. Истории довольно сентиментальные, хотя сентимент, особенно во втором случае, был по возможности снят – спасали юмор, и атмосфера игры, и нотки сегодняшней тревожности.

Как направление, однако, это могло бы развиться и возобладать, поддержанное нынешней **свежей** публикой, что было бы опасно для театра и сделало бы его старомодным. Такое направление, связанное с прямой пропагандой добра, с эстетикой наивной и простодушной, должно иметь сегодня противовес, и не случайно в "Отцах и детях" Бородина больше жесткости и суровости, чем в постановках Диккенса и Гюго. Но это – спектакль другого театра, говорящий о развитии режиссера, не РАМТа в целом, хотя в перспективе одно с другим может быть связано. Хотя и в самом РАМТе, при всей пестроте афиши, возник недавно противовес, возможность иного театра в спектакле Александра Пономарева "Победа над солнцем", остром и ярком гротеске, сыгранном лихо и упоенно, в чем-то перекликающемся с "Баней", но победительно-радостном в отличие от нее.

Назревал какой-то внутренний поворот, что ощущалось по уже знакомым настроениям Бородина. Еще не кризис, но положение сложное: дефицит новых идей и людей (как вообще в театрах); финансовые неурядицы (тоже – как у других), да и свои собственные беды, связанные со "стройкой века" рядом на Театральной площади, уже отнявшей у РАМТа Малую сцену и неуклонно его разрушавшей. Худрук был озабочен, подавлен; в 75-летнем юбилее театра возникли сумрачные тона. А в целом – как он был хорош, этот юбилей, сыгранный "для своих", запоздало! Юбилей-апофеоз труппы, праздник театральной семьи, родство ценящей, родство помнящей – хотя и с тревожным финалом. Юбилей, выплеснувший то, чего не растерять бы на крутых виражах нынешней жизни, как старый Вишневый сад , который от беды не спасет, не приносит дохода, а вот поди ж ты – нельзя без него, и все...

А почему бы, кстати, не поставить Бородину эту пьесу?

P.S. Когда после "Отцов и детей" была дописана эта статья, стало известно о каких-то крутых переменах в театре. Перемены эти связаны с новой администрацией РАМТа и, видимо, должны быть тотальными. Здесь и проект "Открытая сцена", о котором по радио говорил директор Эдуард Бояков. И еще какие-то проекты, связанные с детьми, о чем пока питаемся слухами. Лучше бы, конечно, об этом рассказали сами руководители РАМТа, а то – и любопытно, и боязно: что происходит? Что сохранится, с чем придется расстаться?

И вообще: возможна ли "новая жизнь" в Вишневом саду? Вдруг – возможна?

Т.Ш.

без маски

● *Алексей Владимирович Бородин*
● *Сцена из спектакля "Отцы и дети"*
● *На 75-летии театра: Актриса и Режиссер (Маргарита Куприянова и Алексей Бородин)*
● *Рабочий момент: с артистом Евгением Дворжецким*