

ИМПЕРИЯ ДРАМЫ

Г А З Е Т А А Л Е К С А Н Д Р И Н С К О Г О Т Е А Т Р А

НОВОСТИ

В АЛЕКСАНДРИНСКОМ ТЕАТРЕ состоялась премьера спектакля «Живой труп» по пьесе Л. Н. Толстого в постановке Валерия Фокина

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «ОДЕОН» состоялось возобновление спектакля «Король Лир» по трагедии У. Шекспира в постановке Андре Энжела. В роли Лира – Мишель Пикколи



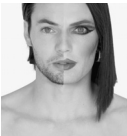
В МОСКОВСКОМ ТЕАТРЕ «Ленком» состоялась премьера комедии Ж. Б. Мольера «Тартюф» в постановке Владимира Мирзоева. В роли Тартюфа — Максим Суханов

В ПЕТЕРБУРГСКОМ МДТ — ТЕАТРЕ Европы состоялась открытая репетиция спектакля по роману Василия Гроссмана «Жизнь и судьба» в постановке Льва Додина. Российская премьера намечена на март

В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «РОЙАЛ Корт» состоялась премьера спектакля «Чайка» по пьесе А. П. Чехова в постановке Йена Риксона. В роли Аркадиной — Кристин Скотт Томас

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «ОДЕОН» завершили гастроли краковского «Старого театра» со спектаклем «Заратустра» по произведениям Фридриха Ницше и Эйнара Шлифа в постановке Кристиана Люпы

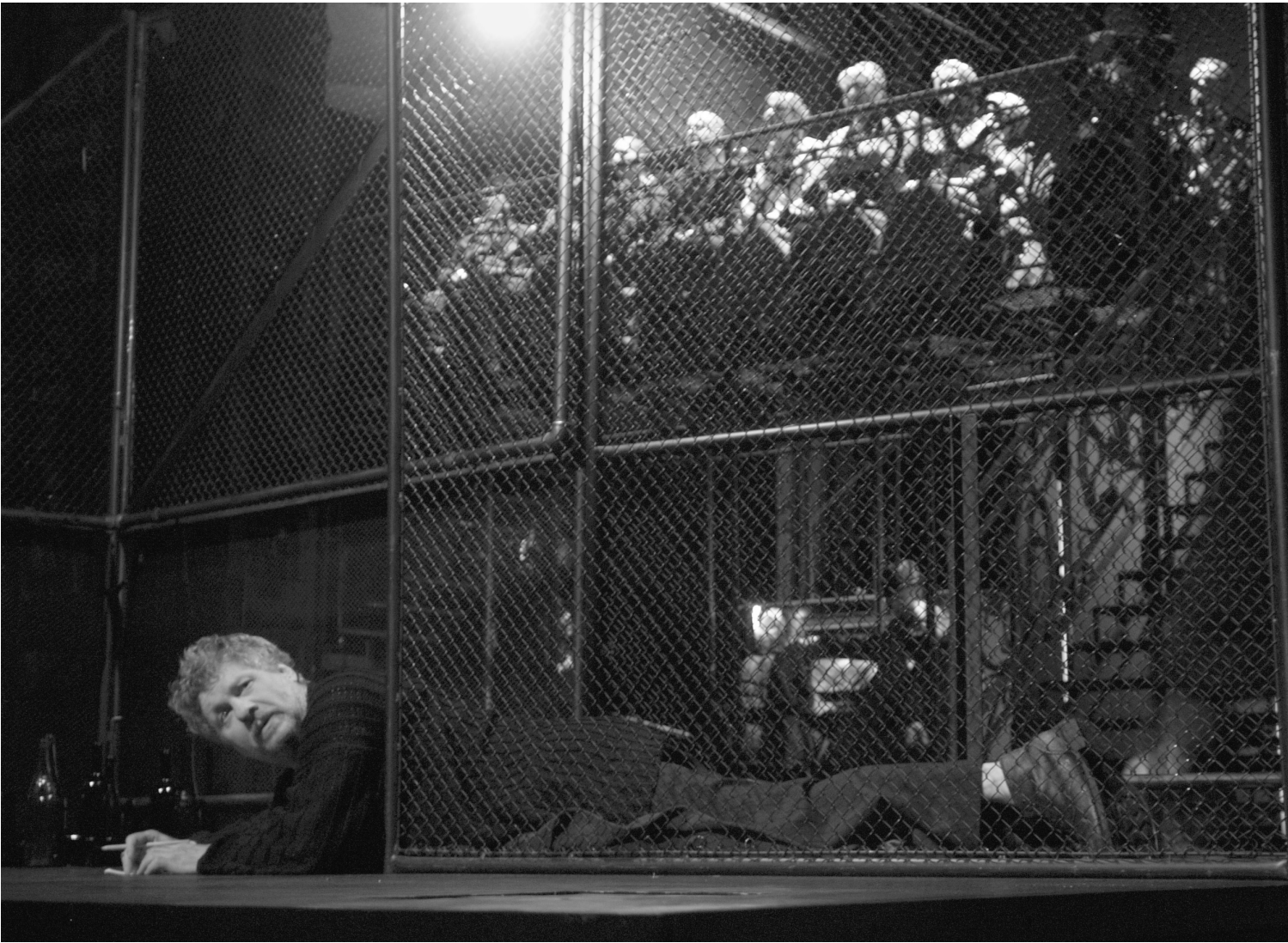
В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «Олд Вик» состоялась премьера «Двенадцатой ночи» и «Укрощения строптивой» У. Шекспира в постановке Эдварда Холла



В МОСКВЕ «Театральная компания Евгения Миронова» представила премьеру спектакля «Фигаро. События одного дня» по комедии П. Бомарше в постановке Кирилла Серебренникова



В ЛОНДОНСКОМ ТЕАТРЕ «НОВЕЛло» Королевская Шекспировская компания представила премьеру спектакля «Антоний и Клеопатра» в постановке Грегори Дорана. В роли Антония — Патрик Стюарт



Сцена из спектакля «Живой труп». Фото В. Сенцова

ПРЕМЬЕРА

НА ДНЕ ЖИЗНИ

Л. Н. Толстой. «Живой труп». Александринский театр. Режиссёр Валерий Фокин

«Люди живут своими мыслями, чужими мыслями, своими чувствами, чужими чувствами (то есть понимать чужие чувства, руководствоваться ими). Самый лучший человек тот, который живёт преимущественно своими мыслями и чужими чувствами; самый худший сорт человека — который живёт чужими мыслями и своими чувствами. Из различных сочетаний четырёх основ, мотивов деятельности — всё различие людей.

Есть люди, не имеющие почти никаких ни своих, ни чужих мыслей, ни своих чувств, живущие только чужими чувствами — это самоотверженные дурачки, святые. Есть люди, живущие только своими мыслями — это мудрецы, пророки; есть живущие только чужими мыслями — это учёные глупцы. Из различных перестановок и силы этих свойств — вся сложная музыка характеров».

Из дневника Л. Н. Толстого

Не сразу верится, что эта логическая схема принадлежит тому, кто в своих произведениях создавал характеры настолько живые, что их считают реально существовавшими. Но это Толстой, и это действительно справедливая расфасовка существенных свойств сознания. Об этой дневниковой записи, некогда сразившей меня, я вспомнила на спектакле «Живой труп» в Александринском театре.

Чем жил Протасов — Николай Симонов, спрашивать не надо. Понятно, как красив и, главное, убедителен его выбор — свои мысли и чужие чувства. Симонов и был «самый лучший человек» — «волгарь», человечище. Рядом с ним партнёры



(люди) — однозначны. Его Протасов (Театр драмы им. А. С. Пушкина, 1950, режиссёр Владимир Кожич) не понимал, почему другие, следовательно, например, не испытывают стыда за себя, и нападал на него в сцене очной ставки с гневным обличением. Стыд или бесстыдство — закон «Живого трупа» (да и всего творчества Толстого). Человек у него поверяется моральным императивом. Лиза и Виктор — стыдливые, но скучные, людей им своих не дано. А в Анне Дмитриевне и князе Абрезкове стыд не той пробы, он рождён страхом нарушить приличия. Это одни чужие мысли, одни чужие чувства. Сила стыда у Протасова-Симонова была чрезмерной, экспрессивной, сам стыд — обращённым на себя. И никто ни до Симонова, ни после него (а это Бог знает какой длинный и выразительный список: Иван Москвин, Роман Аполлонский, Николай Ходотов, Сандро Моисси, Иван Берсенов, Михаил Царёв, Алексей Баталов, Александр Калягин) так полно не оправдывал Протасова. Что, вчитываясь в пьесу, совершенно не основательно: Протасов человек потерянных чувств, спутанных мыслей. У Симонова художественность брала верх над правдой. «Святой Христофор», как называл Симонова в этой роли Берковский, в раскаянии перебарщивал от непомерной гордыни, какого-то актёрского самолюбования.

Идея пьесы возникла у Толстого от раздражения против «Дяди Вани», где целых два конченных человека — Астров и Войничкий. Человека падшего не надо жалеть, по мысли Толстого. Среда и лживость общества, положим, виноваты, но высший суд — в душе падшего. Решив показать

(Продолжение на странице 2)

ПРЕМЬЕРА



Сцена из спектакля. Фото В. Сенцова

«текучесть» человека, то есть возможность для него нравственно развиваться, а не стоять на месте, не оставаться аллегорией добра или зла, Толстой написал то, что и мог написать по своей гениальной прямоте — обвинение (в том числе и себе). Оставив эту пьесу потомкам, великий русский прокурор, возможно, не предполагал, что как раз жалость возьмёт верх и что Протасова станут любить и возносить.

Нет ныне актёров, способных убедить в том, что раскаяние — не лукавство, не мода. Хотя мы знаем, что такое «несогласие нашей жизни с нашей совестью». Что же касается состояния Протасова, то культура, победившая протасовскую волю, культура, как она развивалась после Толстого, считает его болезнью, вполне банальной, эпидемической. Какое опрощение, какое падение по сравнению с казусом Протасова в начале века.

«Живой труп», премьера Александринского театра, — это срез, исследование структуры современного сознания. Есть верх — там свет в прямом и переносном смысле, там обычные люди, жена, родственники, гости. Есть низ — где горит одна тусклая лампочка и в железной клетке лежит Федя. Там — власть тьмы. Вертикаль их не связывает, от точки к точке линия рвётся. Когда Каренин и Лиза, сияющие от близкого счастья, берутся за руки и сходят на сцену, клеть медленно уходит ниже уровня пола. Когда Лиза, узнавшая о смерти Феде, рыдая, решается подойти к клетке и хватается за неё, она пуста. Лифт, скользящий вверх и вниз, соединяющий свет и тьму, расположен в центре.

Декорация занимает нескромно важное место. Это огромная лестничная клетка — с лифтом, переплетением лестниц и ажурными решётками. Чугунная красота оплетает полутёмную сцену, распространяясь во все стороны. Сценическое воспроизведение лицевой мастерства, выпуклый цветочно-лиственный декор — на первом плане, это собирательный образ второй столицы. Так выглядит экстерьер её — в сером,

тусклом колорите, со впадинами темноты и мрачной стройностью. Интерьер же в бывших доходных домах Петербурга славился витражами, ныне забитыми фанерой; подъёмниками, сейчас наглухо закрытыми или еле ползущими, с испачканными стенами и изгаженными углами. Бывшие «парадные» давно сделались «чёрными». Не заходя в квартиру и не покидая лестницу, можно понять, что делается за пределами площадки. «Лестничная клетка» — название одной из пьес Людмилы Петрушевской, уже ставшей классикой. Валерий Фокин и сценограф Александр Боровский словно «услышали» переключку двух пьес XX века, призыв одноактовки, и сделали свою — на два с лишним часа, — и примерно о том же. О том, что жить негде и нечем. Оказалось, что перенести прошлое в настоящее (или наоборот) легко, и для этого ни авторам, ни зрителю не нужно ничего преувеличивать или маскировать. Судьба Протасова — не исключение в истории и в её социальном настоящем. В небольшой заметке 1890 года «Для чего люди одурманиваются?» Толстой писал, что ясность сознания — необходимое условие решения «вопросов жизни». Одурманивание (например, пьянство) — попытка оправдать всё то неправильное, что люди хотят делать. «Чуть-чутьные» изменения влекут за собой «громоздкие, ужасные последствия». Их мы тоже знаем: безмыслие и бесчувствие.

Воли, то есть того шопенгауэровского стремления к органической жизни, что важно для Толстого, у нашего человека, в 2006-м году, нет, как и воли в бытовом смысле. Это последний БИЧ, бывший интеллигентный человек. Рядом с его подвальным «ложом» стоит без употребления стопка книг. Горизонталь — положение Протасова на протяжении нескольких первых сцен. Паралич воли и лежачий режим отменяет всё, что толстовскому Протасову обещало «восторг». Весь «десятый век, степь» с цыганским пением давно остались позади. Протасов Сергея Паршина опустился гораздо ниже Протасова Толстого. Нехотя, через силу, пока его не схватят за воротник и не уволочут прочь, Протасов Паршина объясняет следователю, что тому негоже вмешиваться в тонкие отношения любовного треугольника. О чём это он? — спрашиваешь себя.

У актёра, которому досталась, по всем понятиям, выгодная роль, отняты все её эффекты. Паршину воспрещено какое бы то ни было позирование, актёрство. Сохранена суть, и Паршин суть передаёт тем, что всё ещё в Протасове умно, выразительно, красиво, выгодно — голосом. Протасов Паршина — это негромкий баритон, интеллигентный голос, его узнаёшь по мягкому тембру, по спокойным интонациям, по внятной мысли. В ночном свидании с князем Абрезковым Протасов-Паршин, лёжа на боку, с бутылкой в руках, пытается объяснить своё падение, своё положение — и бросает эту попытку за безнадёжностью объяснить что-либо. Кстати, это одна из лучших сцен, пожалуй, самая интимная и тёплая в спектакле, сознательно холодном.

Если бы «Живой труп» попал в руки куда более радикальному питерскому режиссёру, нежели Фокин (и я знаю, какому), то у Протасова исчезла бы и говорливость, и способность к самоанализу. В образе Протасова Паршин передаёт то, что нашему переродившемуся в бомжа интеллигенту не под силу, то есть способность осмыслить происходящее. Тут есть натяжка против *реализма*. И тут есть согласие с искусством, та же художественность, преодолевающая правду. Если громоподобный Симонов, «святой Христофор», имел в запасе «небо», «восторг», звал к жизни, ударял по струнам эмоциям своего сердца, то Протасов Паршина — на дне, на холодном полу подвала. Оборваны все связи с «верхом». Он вяло раздражается всякой побудке. Только Маша ещё тормозит его, моет, одевает, приносит еду и... ждёт любви. Маша — никакая не цыганка (здесь, в нашем настоящем, толстовская, да и вообще русская цыганщина — нарушение и правды, и вкуса, и возможностей современной масскультуры). Маша в исполнении Юлии Марченко — это сестра милосердия, из нынешних, бездомных и беззаветных, и ей всё-таки удалось справиться с апатией Протасова, вывести его из клетки. Потом её миссия кончена, она навсегда исчезает. Поднявшись со дна на сцену, Протасов глупо позирует какому-то уличному портретисту

(Петушкову), опершись на чугунные перила. Стреляется он в кабине лифта, наверху. В этом лифте до него катаются уличные девки с кавалерами, с гиком и хохотом гоня машину и предаваясь пьяному сладострастию.

«Живой труп» Фокина — третья петербургская комедия. Я не оговариваюсь — постановка пьесы Толстого мне, как «Ревизор» и «Двойник», тоже кажется комедией. Притчей о странном городе, вымышленном золотой мечтой, как в «Ревизоре», неузнаваемом, чужом, как в «Двойнике», увиденном бесстрастно, во весь фасад в «Живом трупе». Рациональный, графичный спектакль с бесшумнодвигающимися тенями на заднем плане, с вереницами персонажей на лестничных пролётах и ступенях, напоминающими о кукольной масковке «Ревизора», с одинаковыми по световой гамме днём и ночью, не смешон, а мрачен и изысканно-комичен. Пик этого синтеза — совмещение двух планов, верха и низа, в сцене с Иваном Петровичем Александровым (Алексей Девотченко). Когда светская публика уселась слушать трио композитора Леонида Десятникова, Гений, этакий мужичонка в шапочке, принялся шуметь и ораторствовать, гнев своей обращая наверх — и расстроил чин и порядок камерного домашнего вечера. Гений появится ещё раз, чтобы высокомерно «скинуть» Протасову пистолет — и тоже исчезнет, как Маша. Раз нет «оперного» финала с последним «прости» самоубийцы на глазах у публики, не нужен и его антагонист, анархист Александров.

Марина Игнатова, прекрасная исполнительница вполне серьёзных ролей Федры, королевы Елизаветы в БДТ, в «Живом трупе» играет смехотворно наивную женщину, любящую жизнь и любящую Протасова (что практически несовместимо), отчасти же — трагическую актрису, которой некуда употребить хорошие «данные»: глубокий голос, фигуру, темперамент, пафос. Разве что в моменты крайние — счастья и горя, когда она со стыдливой радостью признаётся Каренину в любви, или рыдает и рычит, прогоняя его.

В задушевном ночном свидании Протасова и князя, моменте истины для обоих, Абрезков (Николай Мартон), по амплуа старомодный бонвиван и благородный отец, спускается в подвал в исподнем, на котором наброшен китель, и в домашних тапках. Светлые семейные эпизоды, а также ссоры женщин — матери и двух дочерей, Лизы и Саши из-за Протасова, нервная встреча Лизы и Карениной (тоже верхний план) — сделаны с заметными ироническими уколами, близкими к насмешке. В совсем крохотной рольке лакея Рудольф Кульд изображает домашнего недотёпу. Маша, принося Протасову суп, забывает и сама его с аппетитом съедает. Более всего досталось Виктору Каренину (Виталий Коваленко). Он маменькин сыночек, со всё ещё срывающимся от обиды голосом, переходящий из рук одной женщины в руки другой. Лиза, провожая его с письмом к Феде, поправляет воротник пальто, невольно входя в роль заботливой жены. Во время переговоров Лизы и Карениной Виктор с князем стоит, обнявшись и дрожа возле лифта: два мужчины-ребёнка, ожидающие решения своей участи от женщин. Робость и деликатность их не украшает. Таких акцентов в спектакле много. Актёры охотно поддаются на провокации комедии, и спектакль испещрён её штрихами.

В версии Фокина важен персонаж, в котором объединились ирония и бесстрашие. Это некий незаметный обитатель лестничной клетки — консьерж, шантажист, человек-свидетель. Неопределённая личность, первой появляющаяся на сцене и последней с ней уходящая. Некий Турецкий (Вадим Романов), в восточной шапочке на голове, безмолвный (ну, разве что припугнуть Протасова, посылнее пнуть Петушкова) раннее парадной-чёрной лестницы. Время другое, доходы другие, но жить на них можно, как живет Турецкий — сухомыткой и слухами, случаями, всем, что людям кажется их личной жизнью и становится достоинством улицы и товаром. Он-то и прочерчивает последнюю вертикаль, извлекая Протасова из тьмы, с которой он сжился, и подставляя подяркий свет. Повадки Турецкого (персонаж из ранней редакции пьесы) выдают в нём хозяина — пока ещё тайного. Похоже, он «худшего сорта» — со своими чувствами и безо всяких мыслей, кроме расчёта.

ЕЛЕНА ГОРФУНГЕЛЬ



ТРУДНАЯ ПЬЕСА ЛЬВА ТОЛСТОГО

ИЗ РУКОПИСНОГО ЖУРНАЛА БАРОНА Н. В. ДРИЗЕНА «НАШИ СРЕДЫ»

В начале прошлого столетия, в 1910–1917 годах, в квартире редактора Ежегодника Императорских театров, историка театра и театрального деятеля барона Николая Васильевича Дризен (1868–1935) на Большой Московской улице по средам собирались ученые, писатели, актеры, режиссеры, художники. Интеллигентное общество обсуждало новинки литературы, поставленные и ещё только планируемые спектакли. Дебатировались новые художественные идеи, методы изучения искусства. Здесь бывали люди разных эстетических взглядов: Александр Блок и Татьяна Щепкина-Куперник, Георгий Чулков и Алексей Толстой, Сергей Ауслендер и Нестор Котляревский, Фёдор Сологуб и Анатолий Кони, Всеволод Мейерхольд и Евтихий Карпов, Александр Санин и Николай Евреинов, Сергей Волконский и Евгений Зноско-Боровский, Михаил Фокин и Николай Ходотов... Собрание в квартире Н. В. Дризен получило название «Наши среды». Под этим же титулом хозяин завёл большой альбом, куда вписывались тезисы докладов, мнения отдельных участников. Здесь же мы находим и автографы присутствующих на заседаниях лиц (говоря современным языком, своеобразные «явочные листы»). Этот альбом, хранящийся в рукописном отделе Российской национальной библиотеки (Ф. 263. № 363), представляет собой уникальный документ эпохи. Несколько заседаний в 1911 году было посвящено памяти Льва Толстого. Уход из дома и смерть Толстого в 1910 году поразили многих. В то же время смерть вызвала к жизни неоконченную и запертую в письменном столе писателя пьесу «Живой труп». Её сразу же поставили в Московском Художественном театре (23 сентября 1911 г.), а через несколько дней и в императорской Александринке (28 сентября 1911 г.). Поскольку многие из завсегдатаев «Сред» были близки к Дирекции императорских театров, новая пьеса Толстого и её петербургская постановка вызвали горячие споры. Докладчиком по поводу «Живого трупа» выступил литературовед Евгений Васильевич Аничков (1866–1937), который попытался разгадать это произведение, увидев в нём «трудность формы» и «трудность смысла»...

АЛЕКСАНДР ЧЕПУРОВ



Н ам, историкам литературы, произведения таких писателей, как Толстой, тяжело изучать.

Может быть, и не нужна шумиха критики!? Изучение, напротив, то, что «нужно и важно», как само искусство.

Но как изучать? «Живой труп» ещё тайна: о каких деньгах запрашивает следователь? Что за шесть актов!? Во «Власти тьмы» их пять.

Толстой любил простые формы, простота в искусстве значит привычное.

Однако попробуем, может быть, чего-нибудь дознаемся. Надо всегда начинать с формы, когда берётся художественное произведение. Форма часто открывает тайну смысла, то есть того, что грело сердце художника и рождало образы.

Форма — драма, а драма значит катастрофичность. Толстой не так, как Достоевский, его форма не катастрофична. «Живой труп», однако, не повторяет, а входит в действие, ведёт сразу к катастрофе.

Но какой? Судебному разбирательству? То-то и есть, что нет. Суд — эпилог. Оттого он и не улёгся в 5-ом акте. Ну, конечно, Толстой показывает суд и думает о суде то, что сказал о нём Федя! Это — так, иначе не могло быть. Не в анархизме тут дело. Да, да, да, анархист — Толстой, но «Живой труп» — другое. Катастрофа в 5-ом акте, а тут — эпилог.

Катастрофа тогда, когда счастлива новая чета Карениных. Она в деревне. Там «опустится» Елизавета Андреевна, как полагается счастливым жёнам у Толстого. В деревне, где природа вдали от города. И счастье. Разрешена жизнь. Лучше было бы, если бы вышел в отставку Каренин. В городе, на службе, среди сутолоки дела — того, которое «стыдно» — не место счастливому мужу. Надо жить в деревне, а работать только, как там работают: работают на себя, а если не сумеешь, не сможешь, другие за тебя сработают, а ты будешь каяться, благодарить, и жить сердцем.

Счастливый Каренин. А Федя? Босяком Федя стать не успел. На Александринской сцене влили в замысел

великого Льва Толстого «чертовщину». Напрасно. Федя, принадлежащий к тем, кто ничего не отвергает, а отсюда благовоспитан, чистоплотен, наивен. Этот Федя мог быть оборван, но он не «босяк». Однако Федя несчастен.

Как счастье тому третьему, кто вырвался в таинство любви, тайну парности, в единую любовь одного мужчины и одной только женщины.

Катастрофа же, то, что счастье построено на гибели, на живом трупе. Гибнуть должен любовник, гибнуть должна изменившая жена, гибнуть должен нелюбимый муж.

И Федя не виноват, то-то и важно, что катастрофой украсил душу «ощутившего» её Феди Лев Толстой.

Душа Феди «стыдлива», душа Феди просыпается от цыганских песен, опутанных поэзией Апухтина, а разве от Апухтина и цыганщины, от стыда и кутежей не один шаг до «Исповеди»?

Федя не сумел, не смог быть мужем — и нет выхода. Один из трёх «живой труп». Так гласит скрижаль мудрости Яснополянской. И впервые нам ясно сказал это Толстой.

Протестантская мораль ставила развод в передний угол. Брак-дело человеческое — для протестанта. Значит, люди могут исправить.

Потому что для православного, для католика только для них брак и любовь — таинство.

Да, брак и любовь таинства, для отвергшего православие Льва Толстого. Толстой отверг православие, но не отверг морали православного крестьянства. Крестьянин не понимает развод, не понимал его и Толстой.

Федя не мог согласиться на развод. Оттого-то и возника эта поразительная форма, что чутко заставляет всегда видеть оба лагеря, то есть и тех двух счастливых и этого одного Федю несчастливого. Тут трудность формы и трудность смысла вместе и то и другое. Если бы осмыслил то и другое вместе Толстой, новое великое было бы нам дело.

19 октября 1911 года.

Евгений Аничков

ПРЕСС-ДАЙДЖЕСТ

Пресса о «Живом трупе» Валерия Фокина

«Живой труп» Валерия Фокина оказался предельно петербургским спектаклем. Решительно отказываясь от цыганско-ресторанного колорита, песен и плясок, он рассказывает чисто урбанистическую историю, историю о городе контрастов, гламурных верхов и зланных низов, куда бегут не столько от нищеты, сколько от совести. Мир Протасовых и Карениных, от которого бежит Протасов, изображён изящной светской коллекционной компанией, подчиняющейся ритму жизни в свете, нормам общения в дворянской среде, законам риторики (здесь тон задает, конечно, князь Абрезков — изысканная работа Николая Мартоня). Это — «общество спектакля», по названию одноимённой книги Ги Дебора. Общество, воспринимающее чужой мир как спектакль, умеющее постигать вещи только коллективным разумом, коллективной моралью, установленным законом. Фокин заставляет это высшее петербургское общество как бы обступать Протасова-беглеца, наблюдать за его жизнью свысока — когда Федя в самом финале застрелится, чтобы освободить свою семью, кто-то скажет, как в театре: «Браво». Сухо так, скупо».

Павел Руднев, «Известия»

«Даже специфически московский колорит пьесы Толстого — с цыганиной, залихватским загулом — сознательно переведён Фокиным на петербургский язык, сдержанный, чужающийся высокопарности и экстремального накала эмоций. Цыганины нет вовсе. История Толстого о разводе и самоубийстве подана как вневременная, с намёком на наши дни. Герои пьесы помещены в типично петербургскую среду обитания. Художник Александр Боровский находит точную метафору фокинского спектакля: лифт, возносящий героев и низвергающий вниз, одновременно разделяет и соединяет слои общества».

Гюляра Садых-Заде, «Газета»

«Финальные мелодраматические возгласы («Прости меня... Как хорошо» и т. п.) купированы. И правильно. Даже Немирович-Данченко однажды написал Чехову: «Не следует говорить о таком великом человеке, как Толстой, что он болтает пустяки, но ведь

это так», — а у Валерия Фокина безупречный вкус. Которым отмечен и «Живой труп». Он не сделает счастливым и даже вряд ли увлечёт, но он полезен. Хотя есть актёрский разнобой, кто-то работает «как в кино», кто-то — «как в театре», но всё-таки спектакль отличает высокий уровень театральной культуры. Когда-то в Александринке играли размашисто, ярко и точно, потом — размашисто, грязно и пошло. При Фокине растерянная и разношерстная труппа очевидно собирается и растёт».

Дмитрий Циликин, «Ведомости»

«Московскую» пьесу Толстого режиссёр решительно переселяет в Петербург, тем самым как будто бы продолжая свой «петербургский цикл», в который уже вошли «Двойник» (там же, в Александринском) и «Шинель» (в «Современнике»). Мрачная судебная история, основанная на «газетном» материале, то есть даже по стилю более подходящая перу Достоевского, чем Толстого. Вместо интерьеров Толстого, разрушающегося у него семейного быта, — лестничные площадки и «углы» Достоевского. Впрочем, «достоевщины» как раз полным-полно в истории Фёдора Протасова, а «газетность», то есть сиюминутность, почти что публицистическую злобу дня Фокин не то, что не прячет, — напротив, она-то его и волнует».

Григорий Заславский, «НЕЗАВИСИМАЯ ГАЗЕТА»

«В основу спектакля Александринского театра и легла чистая, возвышенная, благородная линия честных людей. Чьи чувства в век знакомств по Интернету вовсе не выглядят переживаниями давно вымерших персонажей — ведь Валерию Фокину удалось создать удивительно современный спектакль и так передать настроение и атмосферу той поры, как будто и сегодня развод в нашей жизни — не обыденное явление, а случай из ряда вон выходящий. Как будто не только по сцене Александринки, но и по улицам города сейчас ходят люди, для которых проще умереть, чем солгать, и лучше застрелиться, чем пройти через всю грязь, ужас и доказательства чьей-то вины и супружеской неверности при разводе».

Ирина Корнеева «РОССИЙСКАЯ ГАЗЕТА»

ЛОЖА № 5

Из провинции нам пишут: «Русскую классику надо ставить, играть и чувствовать сердцем». Дело, дескать, за малым: познайте, милостивые государи, русскую душу, а там уж оно как по маслу пойдёт — все эти пушкины, толстые, островские, горькие... и кто там ещё сторонушку родимую воспевал и всем что тут нам Бог послал беспрерывно восхищался? Очень просто! А кто начнёт слова иноземные про режиссуру твердить, «гротеском» страдать, да к нам с общим аришином наизготове придёт — через этот аришин непременно и сгинет. Потому как есть он басурманин и немец-перец-колбаса, а нам чтобы беспрерывно душа гуляла и медведь с кольцом в носу плясал.

И ведь пляшет! И ещё как! В Островском и Горьком кадрилию прохаживается, в Чехове, Бог ты мой, вальсирует на раздва-три с хохотком, а уж какие кренделя в Гоголе и Сухово-Кобылине выписывает — так это только руки расставивши. Несётся по подмосткам родного Отечества русский актёр, презанятные коленца в лихой пляске выкидывая, — а куда несётся, ответа не даёт. Потому как к вечному бездорожью прибавилась иная напасть: всероссийские режиссёрские курсы имени Ивана Сусанина. И, глядя на сцену какого-нибудь прославленного академического театра, где всеми уважаемые артисты городят нечто несусветное, с трудом отплывавшая от классического текста, я понимаю: их слишком долго водили по колено в снегу — и всё эдак кругами, кругами, подальше от всяких там дурацких сложностей и философических рассуждений, поближе к простому народному юмору и пасхальному куличу. Сусанинцы эти, особенно которые помоложе, давно образованию предпочитают смекалку и вместо постижения законов искусства упражняются в изготвлении каши из топора. Вот и пляшут бедные артисты в драматических спектаклях, и поют с волчьей какой-то настырностью — а всё оттого что замёрзли. Для того и театр-кафедру разломали и на дрова пустили.

Аукуют по театральным нашим дебрям завлиты: «Ау-у, не слышали ли вы про какого ни на есть приличного режиссёра? Нам бы очень надо! — Не-е-ет, сестрицы, не слыхивали! Сами который год бедствуем! У нас уж и народные артисты скоро берёзовую кору глодать начнут, а молодёжь так и вовсе из лужицы пьёт!» Что за разорение! И не видно ему конца — пока единственной волей, без устали на отечественных подмостках утверждаемой, не станет главная. Художественная.

Навеки ваш, Призрак Драмы



IN MEMORIAM



12 января скончалась Елена Левшина, доктор искусствоведения, профессор, создатель и вдохновитель Института инновационных программ повышения квалификации и переподготовки работников культуры «ИНТЕР-СТУДИО».

Выпускница университетского матмеха и театроведческого фа-

культета ЛГИТМиКа, Елена Александровна всю жизнь стремилась привнести в организацию театрального дела в России логику и математическую ясность. Первой в стране она заговорила о необходимости реформ в области менеджмента искусств, много лет проработала на кафедре планирования и организации театрального дела СПГАТИ, организовывала специализированные семинары и конференции, посвящённые актуальным проблемам взаимоотношений культуры и власти, проблемам законодательства в сфере культуры, проблемам

арт-менеджмента; успешно осуществила проект театральных интернет-трансляций. При помощи Елены Левшиной, с её подачи и при её активном участии открывались театры, создавались фестивали, выпускались книги, формировались профсоюзные организации. Её ученики работают едва ли не в каждом театре страны. До самого конца Елена Александровна оставалась тем, кем была всегда, — неутомимым культурным деятелем, выдающимся профессионалом, незаменимым специалистом, чьему мастерству нет цены.