

# 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 готовится премьера спектакля по трагедии У. Шекспира «Гамлет». Режиссёр Валерий Фокин



АРТИСТУ Александринаского театра Рудольфу Кульду исполнилось 75 лет

В МХТ ИМЕНИ Чехова состоялась премьера спектакля по пьесе М. Горького «Васса Железнова». Режиссёр Лев Эренбург



БРИТАНСКИЙ ТЕАТР «СНЕЕК BY Jowl» показал премьеру спектакля по трагедии У. Шекспира «Макбет» в постановке Деклана Доннеллана



В БЕРЛИНСКОМ «ДОЙЧЕС театре» сыграли премьеру спектакля «Нибелунги» по пьесе Фридриха Геббеля. Режиссёр Михаэль Тальхаймер



В ЛОНДОНСКОМ НАЦИОНАЛЬНОМ театре состоялась премьера спектакля «Белая гвардия» по пьесе М. Булгакова «Дни Турбиных». Режиссёр Хауард Дэвис



НА ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ СЦЕНЕ под руководством Анатолия Праудина состоялась премьера спектакля по повести Л. Толстого «Фальшивый купон». Режиссёр Анатолий Праудин

НА СЦЕНЕ ЛОНДОНСКОГО ТЕАТРА «Водевиль» прошла премьера спектакля по комедии Ноэля Кауарда «Частная жизнь» в постановке Ричарда Эйра. В главных ролях Ким Кэтрел и Мэтью Макфэдьен



ЖИЗНЬ СПЕКТАКЛЯ

## ПТИЦА-ТРОЙКА

Немой сценой «Ревизор» Фокина, как известно, не заканчивается. Видение Петербурга исчезло, имперские колонны вознеслись куда-то под колосники, «свинные рыла», обхихикавшие мечтателей Сквозник-Дмухановских, разбрелись кто куда, брошенная-позабитая Марья Антоновна с неслышимой миру песенкой Офелии на устах ушла в темноту. Книжка вновь раскрылась на читанной-перечитанной странице, где авторским пером намечены декорации первой сцены. В прорези двери возник Городничий. Он очень устал (спектакль — во всех смыслах — сыгран), немного пошатывается, взгляд эдакий, мутноватый. А делать нечего: «Я пригласил вас, господа, чтобы сообщить пренеприятное известие...»

Восемь лет назад, на премьере «Ревизора», казалось, что в этом месте спектакля стоит если не точка, то многоточие. В меру многозначительное (кто не слышал о «дурной бесконечности» российской истории, вынуждающей страну бегать по кругу без надежды на какой-нибудь иной прогресс, кроме тарелкинско-го?!), эффектно театральное (тут и снижение интонации, и последний — вполне в мейерхольдовском духе — трюк, «выводящий зрителя из одного плана в другой»). Но в России и вправду надо жить долго. В том числе — для того, чтобы оценить:



Эраст Гарин (Хлестаков). «Ревизор», ГОСТИМ, реж. Вс. Мейерхольд, 1926 г.

Дмитрий Лысенков (Хлестаков). «Ревизор», Александринаский театр, реж. В. Фокин, 2009 г.

господа, нас пригласили, чтобы сообщить пренеприятное известие. Никакого многоточия в конце истории о «ревизоре» нет. Там вообще не предусмотрены знаки препинания. «Ревизоры» идут внахлест. Одна фантазмагория сменить другую спешит, дав антракту полчаса. Чтобы успеть новую программку купить.

А в программках — новые фамилии актёров, занятых в спектакле. Разумеется. Три редакции «Ревизора», осуществлённые Валерием Фокиным за эти годы, связаны прежде всего со сменой Хлестаковых. Проблема, казалось бы, для театра чисто техническая. Алексей Девотченко, как известно, покинул роль и театр. Его сменил Виталий Коваленко, который довольно скоро оказался востребован в Александринарке едва ли не каждый вечер. А ещё за это время на александринарской сцене материализовался Дмитрий Лысенков, не увидев Хлестакова в котором означало бы легкомысленно отрицать очевидное.

Но в истории вводов в «Ревизора» совсем уж без метафизики не обойтись — сюжетец не тот-с. Понятно, что гоголевская комедия — текст для

Продолжение на стр. 2





Виталий Коваленко (Хлестаков). Александринский театр, «Ревизор», реж. В. Фокин, 2006 г.

Алексей Девотченко (Хлестаков). Александринский театр, «Ревизор», реж. В. Фокин, 2002 г.

Сцена из спектакля «Ревизор», реж. В. Фокин

русской культуры архетипический. Открытием как раз оказалось, что режиссёрский рисунок Фокина (в некоторых важных точках опирающийся на идеи мейерхольдовского шедевра) не только морально не устарел за восемь лет, но и способен выдержать испытание мощнейшими актёрскими индивидуальностями. Недооценивать молодых александринских премьеров нет никакой возможности (да к счастью, и нужды) — их талант можно пересчитывать в тротиловом эквиваленте, они изнутри разнесут любой спектакль по винтику — если что не так. Но в «Ревизоре», судя по всему, всё так. Дело ведь в том, что спектакль ГОСТИМА был объявлен прашуром александринского «Ревизора» не для красоты формулировок. Пусть все наши «ряпушки и корюшки», не дождавшись «пятнадцати порций городничихи», движущихся «блюдецек», вереницы дверей и заезжего офицера-двойника, ушли разочарованными. Мейерхольдовское начало в этом спектакле — базовое, а не второстепенно-украшательское. Основа его — «графическая чёткость сценически-музыкальных фраз», строго по Гвоздеву. Отсюда и возникает ощущение уже не просто повторяемости, но ритуальности происходящего — к третьей редакции спектакля зловещее до предела. В театре как таковом не так много собственных механизмов, вне зависимости от желания авторов спектакля повествующих о мироустройстве: в финале все, и живые, и мёртвые, встают и выходят на поклоны, один и тот же актёр может играть несколько ролей, и замена актёра в спектакле не останавливает самого спектакля.

А между тем все «три возраста «Ревизора»» необыкновенно содержательны. Пусть истории грядущего

разберутся, почему именно в такой последовательности и именно через такие промежутки времени на подмостках сменяли друг друга Хлестаковы Девотченко, Коваленко и Лысенкова: не сомневаюсь, что «когда мы узнаем всю правду» (большую, историческую), невинный сюжет об актёрских вводах окажется провиденциальным.

Алексей Девотченко, как все мы помним, играл уголовного рецидивиста. Фрак и рюши на сорочке были не слишком ловким камуфляжем — скорость, с которой этот Хлестаков сатанел и багровел, срываясь с катушек, пугая и завораживая притихших чиновников дикими скачками по сцене, физиономии под маской не скрывала. Обещания «всех порвать» от Ивана Альсаныча не требовалось, и так было ясно: театр прощался с «лихими 90-ми».

Следующее десятилетие встречал уже Хлестаков Виталия Коваленко. «Криминальный талант» и тут забыт не был, но вульгарный бандитизм, душа Тряпичкин, оказался не ко времени. Герой Девотченко картами только баловался (оттого и пехотный капитан его сильно поддел), а вот Хлестаков-бис к карточному делу относился серьёзно. Героя без роду, без племени (тем и жуткого) сменил молодой человек с богатой родословной: у Хлестакова-Коваленко были паспорта на имя Ихарева, Чичикова, Германа (это не говоря уже об иностранных). К гладкому черепу прибавились интеллигентные круглые очки — «Аделаида Ивановна», сиречь карточная колода, ценит пристальное внимание. На эту очкастую интеллигентность многие, что и говорить, купились (включая бедного Городничего).

А зря. Вдохновенным Наполеоном (личная харизма артиста Коваленко тут решала немало) новый «ревизор» побыл недолго — неукоснительно исполнив все ритуальные па безумного танца, он отбыл на птице-тройке в одному автору известном направлении.

На чиновников было жалко смотреть. «Второй случай со мной такой», — мог пожаловаться Городничий. Фантомный Петербург, поманив, не давался ни в какую; сюжет, краешком зацепив Хармса («опять об Гоголя!»), устремился напрямик в сторону старого доброго абсурда. И тут грянул Лысенков. И спектакль, что называется, замкнуло. Все линии срослись.

Наверное, он всегда был немножечко похож на Гарина. Но на александринской сцене ничего не случается «немножечко». Ещё в «Женитьбе» как-то особенно вдруг проявившееся смутно знакомое своеобразие черт лица многих позабавило, но, очевидно, одним внешним очарованием дело не ограничилось. А в «Ревизоре» окончательно стало ясно: дело не только в том, как глаза посажены, не в гаринских прямоугольных очках и гладком проборе, тут вся психофизика цитатная — и не из одной какой-нибудь конкретной роли, тут весь театр 20-х годов пришёл на помощь. И как-то совсем не оказалось никакой «человеческой биографии», «личной истории» у Ивана Александровича Хлестакова, ничего, на чём основывал свои достижения (немалые, немалые) отечественный театр *после того*, как то, легендарное, время кончилось. Умница-эксцентрик, выученик психологической школы (тут уже парадокс, но школьный) Дмитрий Лысенков сумел не сделать в роли ничего лишнего. Там с необходимым бы разобраться. Хорошо отлаженный, до уровня ритуала доведённый спектакль (обойдётся без механических коннотаций — «долгоиграющие» актёры обжились там превосходно, даже и не без уютности) приобрёл дополнительные нюансы, стоило вживить туда исключительно бойкого, но совершенно «антигуманного» Хлестакова. Кажется, что Лысенков просто на бешеной скорости выполняет давний рисунок, как-то особенно лихо, словно на пружинках, выкидывая положенные коленца. Он абсолютно не озабочен «кантиленностью» существования персонажа, словно никогда не знает, что сделает в следующую секунду: обернётся фельдмаршалом, встанет на четвереньки, залааяв по собакам, или с дамами для плейзюры запрыгает. Непредсказуемыми, обаятельно алогичными представляются не только «крупные» метаморфозы, но и самые мелкие жесты, вплоть до мимических. В общем, «играет одним своим своеобразием». Жизнерадостная бодрость нечеловечески энергичного существа даёт искомый эффект: по сцене бывшего императорского театра, изредкаправляя идеальный пробор, скачет радостный глумливый чёрт.

Вот она, Русь, «птица-тройка», что несётся вдалёк, — три Хлестаковых новейших времён: бандит, шулер и чёрт. Вроде, все тут. Дальше, вроде, некуда. Появится ли четвёртый — покажет время.

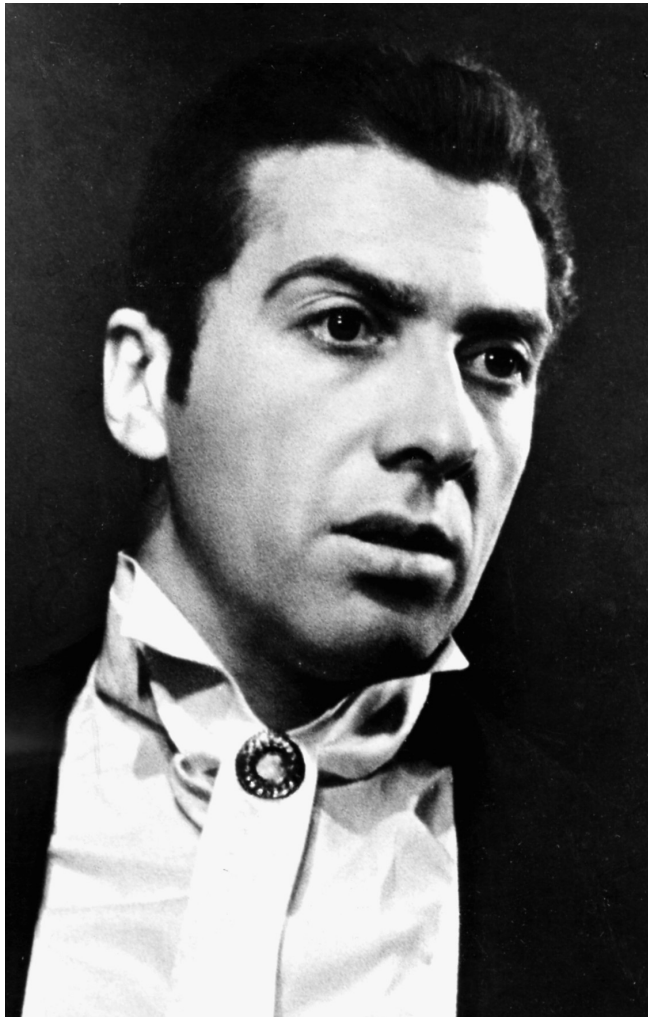
Лилия Штенберг





# СЕРГЕЙ ЮРСКИЙ. Лицо

Не уверена, что в 1962 году Георгий Александрович Товстоногов точно знал, каким должен быть его Чацкий — Сергей Юрский возник внезапно, он даже не был запланирован на эту роль. Но он стоял первым в очереди на нового героя, и когда эта очередь подошла, то явился во всеоружии. Нет, не элегантным Грибоедовым в тонких очках, не чудачком Кюхельбекером, не блестящим Пушкиным — он явился студентом, самым нужным человеком 60-х годов. Умным и образованным, нетерпимым и непредсказуемым, талантливым человеком и действующим лицом. Разумеется, влюблённым. И за то, чтобы всё это скопление достоинств имело особую цену, он должен был родиться в Советском Союзе в 1935 году. «Догадал меня чёрт родиться в России с умом и талантом», — от имени студента Чацкого режиссёр



Чацкий. «Горе от ума». 1962 г.

процитировал Пушкина на занавесе спектакля «Горе от ума». Родиться в России при советской власти, добавим, и эта власть достаточно погумилась над ним, чтобы дать право чертыхаться в ответ. Лицо Юрского не нравилось Григорию Романову, первому секретарю ленинградского обкома КПСС с 1970 — что за бред, скажет кто-то из молодых? Бред, конечно. Античным профилем Юрский не обладал. Зато это было *новое* лицо. Юрский учился в Ленинградском университете на юриста, играл в университетском театре, на сцену пришёл со студенческой скамьи, уже из Театрального института. Это было время, когда «Комсомольская правда» была другого цвета, чем теперь, когда на её страницах спорили, что важнее — физики или лирики, когда молодые люди хотели стать сначала обязательно физиками (чтобы что-то сделать с термоядом) или врачами (чтобы пожертвовать собой, испытывая какую-нибудь вакцину), а потом сразу же, без передыха превратиться в режиссёров, актёров, драматургов и сценаристов. Чтобы о своих «хотениях» героизма и подвиза, о своей правде поведать миру в художественной форме. Чацкий, каким его показал Сергей Юрский, — из этого поколения.

Несмотря на то, что на Чацком был надет фрак, герой Юрского вызвал взрыв негодования у тех, кто не понимал «студенческого» смысла эпохи. А смысл этот состоял в том, что послевоенные поколения верили в обновление жизни и действовали во имя его. В них было много энергии, и ещё не накопилась инерция. Дети «оттепели», они пугали отцов. У них, к несчастью (или к счастью?), не было осторожности и печального опыта.

Но в товстоноговском «Горе от ума» Чацкий — студент, оглянувшись, увидел не просто противные старческие или подобострастные молодые физиономии, он увидел маски — то, во что превращаются человеческие лица при определённом социальном климате. На балу, где Чацкий произносил (глагол не Юрского — тот обращался прямо в зал, растерянно и потерянно) очередной монолог, вдруг всё освещалось мертвенным синим светом и застывало в позах воскового маскарада. Маски были реальным театральным реквизитом и символом внешнего мира, и Чацкий, взглядевшись в этот мир пристально, падал без чувств. Театру досталось за этот обморок — он свидетельствовал якобы о слабой нервной системе Чацкого. Нет, он свидетельствовал о глубочайшем разочаровании, о том, что Чацкий наконец-то понял, где он и с кем.

В юбилейном для героя году воспоминание (или напоминание) об одной роли не делает погоды. Юрский и до Чацкого, и после него много играл, ставил, читал и писал. Но, думаю, Чацкий — его программная роль. Власть и студент схватились. Романов, захотев удалить Юрского с экранов и сцены, изгонял Чацкого, которому в свою очередь очень не нравилось лицо Романова и тех, кто был в обкоме до него и рядом с ним (как и лица Фамусова, Скалозуба и Молчалина) — широкое, плоское, начальственное и сытое. Так жизнь актёра разделилась на две неравные части. Ленинградская — короткая, студенческая по духу и ритму, искательная, отважная, яркая, можно сказать, революционная, наступательная. И московская — длинная, разнообразная, размеренная, насыщенная и оборонительная. Юрскому всегда доставало идей, чтобы и московскую жизнь сделать наполненной. Это он работал для сцены Театра им. Моссовета и Школы современной пьесы. Это он организовал «АРТель АРТистов» и в 1992 собрал лучших актёров для «Игроков-XX». То был спектакль об обманутых обманщиках конца века. Водевиль Гоголя переполнялся сарказмом читателя свежих газет, где фельетонным тоном рассказывалось о финансовых пирамидах и рэжете. Деятельный Юрский поставил фильм «Чернов/Чернов» по собственному сценарию. Он срежиссировал «После репетиции» И. Бергмана. Заново перевёл «Лысую певицу» Э. Ионеско и представил её на телевидении. Это он не устаёт делать большие чтецкие программы и своё семидесятипятилетие отметил ещё одной — где читает что-то совсем новенькое литературное, прямо-таки пост-постмодернистское. Это он всегда при бабочке — артистический шарм, академизм бывшего студента впечатляет. Он всегда в форме, всегда с оригинальными и не пустыми суждениями о времени, вещах и людях.

На ходу может кинуть: «А вы видели “Евгения Онегина” с Рейфом Файнзом и Лив Тайлер? Посмотрите, это необычайно интересно». Кто ещё, кроме Юрского, заметил и оценил Пушкина по-английски? Да никто. Между тем, «Евгений Онегин» — вотчина Юрского. Здесь он знаток, и как никто понимает роман, не раз испробовал его возможности для сцены и экрана, он обладатель медали Пушкина.

Конфликт с властью был не самым сложным испытанием для Юрского. Власть — дурная и хамская — его не любила. Власть неправа, а художник прав, тем более, что *лицо* остальным нравилось — лицо барона Тузенбаха и Остапа Бендера, Чудака (в комедии «Человек откуда») и Викниксора («Республика ШКИД»). Лицо Юрского в роли старого профессора биологии Полежаева («Беспокойная старость» в БДТ) означало, что в будущем студент не потеряет моральной привлекательности и обыкновенного обаяния. Дух свободы стариком-депутатом не утрачен. Правда, для того, чтобы в начале семидесятых пьеса тридцатых (сценарий «Депутата Балтики») не корбила советским идеологизмом, пришлось по ней серьёзно пройти редакторским пером — и заказчиком основных исправлений был именно Юрский, лично. Для него молодость мысли и молодость актёрства были всегдашними и легко совместимыми задачами — поэтому он с блеском, не затмевавшим другие задачи, играл стариков: короля Генриха IV, Илико и Полежаева. Эксцентрика и интеллектуализм — это ленинградский Юрский. В этих качествах он походил на Николая Черкасова и был его прямым наследником в Ленинграде. Рьяные поклонники Юрского его эксцентризма побаивались и на всякий случай делали оговорки — мол, это преходяще и перерабатывается в мысль. Но эксцентризмом Черкасова и Юрского и есть остро-умие, перевод его на театральный язык. Черкасов через всю жизнь прошёл с образом Дон Кихота. От эксцентрического тюзовского до благородного академического. Юрский всю жизнь был Чацким, никогда не теряя камертона эксцентрики и испробовав его в разных возрастах. Сходились они и на роли Осипа из «Ревизора». Старший показывал его заросшим мхом чудищем, тупым абorigineм с цирковыми задатками, а младший — хмурым умником в пенсне, какой-то пародией на чеховского Яшу, постаревшего и истрёпанного скитаниями по заграницам. Виделся в том Осипе ещё и пригревшийся возле дурака Хлестакова Смердяков — ленивый и претенциозный уголовник. Осип, последнее ленинградское создание Юрского, — порождение мизантропической эксцентрики. Товстоногов считал, что эксцентриком Черкасов был всю жизнь — не только в Дон Кихоте и Полежаеве, но и в царевиче Алексее, Петре I, Мичурине, Александре Невском, Иване Грозном etc. Юрского Товстоногов приберегал для новой эксцентрики — Адама, Часовникова, Тузенбаха, Фердыщенко. Новый эксцентризмом состоял в отходе от центра, в лозунге «время, вперёд!», как его выражал актёр. Юрский для БДТ и Товстоногова — ненормативный элемент социума, ярчайше и броско выраженная молодая индивидуальность. Юрскому всегда удавалось совмещение характерности, идеи и эксцентрики. И чем сложнее был этот сплав, тем занятнее выходило. Например, в Груздеве — инженере с интеллигентскими повадками (от Полежаева), вмняемой дозой чудачества (от него же) и боевой гражданской позицией.

Самым сложным испытанием для Юрского оказалась его режиссура. Он ведь провёл свою молодость в «храме» режиссуры, он играл в спектаклях Товстоногова и прекрасно знал и знает, с кем ему повезло пересечься в жизни. Впрочем, могло показаться, что и не повезло. Товстоногов не мог допустить в БДТ параллельный театр, да и Юрский понимал, что силы — твор-

ческие тоже — неравны. Но он всё-таки поставил в БДТ «Фантазии Фарятьева» и «Мольера». Намечался «левый фронт» — с пьесами никому неизвестной Соколовой и окружённого молодыми адептами Булгакова. С замыслами, вроде инсценировки «Фиесты» Хемингуэя. У Юрского появилась своя публика и свои покровители. «Фиесту» он осуществил на телевидении, с Михаилом Барышниковым в главной роли, и тут сразу два неудобных лица зарыбились в глазах начальства. Ленинградские шаги Юрского были гибельными. За Юрским виделось «рассерженное» актуальное будущее, за Товстоноговым — тоже немало, мощь и глубина эпического театра. На рубеже 60–70-х они превратились из союзников в соперников. Товстоногов для Юрского — не Романов. Это Создатель, Отец, Дух, един в трёх лицах. Восстание против него — кощунственно, а не-восстание — измена себе. Мотивы изгнания Юрского у Романова и Товстоногова разные, хотя оба стали его виновниками. Товстоногов не верил в актёрскую режиссуру. «Вот Серёжа Юрский, — говорил он, — погубил себя этим. Ему мало было быть первым артистом, ему хотелось стать властителем дум». Как раз властителем дум своего поколения Юрский стал. И «клеймо», как он выражался, на своей режиссуре получил.

Представим себе, что Юрский не уехал в Москву, что Товстоногов его отстоял (когда он мог это) и отдал на откуп малую сцену — только что в БДТ открытую. Рисуеться идиллия: Товстоногов ставит на большой «Хануму», «Историю лошади», «Тихий Дон» и т. д., а Юрский на малой сцене — литературные новинки, наши и зарубежные. (Поставил же Владимир Рецептер там «Розу и Крест» А. Блока в русле литературного театра.) Реконструкция-идиллия тут же ломается. Режиссёрские потенции Юрского нам всё равно неведомы, а Товстоногов как раз тогда перестал нравиться тому же Романову и сам думал об уходе из театра. Товстоногов терял одного из любимых своих актёров, но выбора не было — самое лучшее для Юрского, говорил он, уехать. Уехать, потому что ему не дадут ни сниматься, ни снимать, и потому, что двух лидеров в одном театре быть не должно. Может быть, Товстоногов перестраховывался. Юрскому всего-то нужен был свой театр, а город ради него даже пальцем не шевельнул. Москва раскрыла объятия, обласкала. Он приехал туда гонимой знаменитостью, но не тем, кем он был всего в шестистах километрах от столицы. Вот так мясорубка истории прокрутила судьбу актёра.

В своё время Юрский принял по эстафете от Виталия Полицеймако роль Эзопа. Древнегреческий Эзоп, да ещё в переложении бразильского драматурга, в 1957 году густым громоподобным басом ленинградского премьера патетически спрашивал со сцены Большого драматического: «Где тут пропасть для свободных людей?» И гордо шёл к этой пропасти, не приняв спасения от прекрасной и любящей его женщины и философа Ксанфа, отпустившего его на волю. Пritchа о свободе совести, которая дороже воли, стала для БДТ публицистикой (и отличной мелодрамой). Когда Полицеймако не стало, в театре только один актёр мог заменить его в этой роли. Сергей Юрский в 1967 году тоже спрашивал — менее высокопарно — «Где тут пропасть для свободных людей?» Но Юрскому, актёру совсем иного темперамента, не склонного к позе и патетике, больше подходила другая многозначительная реплика Эзопа: «Я привык к выражению ужаса на лицах тех, кто видит меня впервые». Её он произносил не с покорностью природе, обделившей Эзопа внешней привлекательностью (как Полицеймако), а с насмешливым вызовом тем, кого пугало его лицо.

ЕЛЕНА ГОРФУНКЕЛЬ

Эзоп. «Лиса и виноград». 1967 г.

