

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



СТУДИЯ ТЕАТ-
рального искусства
Сергея Женовача
сыграла премьеру
спектакля «Битва
жизни» (по Ч. Диккенсу) в собствен-
ном новом здании

В МХТ ИМ. ЧЕХОВА
состоялась премьера
спектакля «Конёк-
Горбунок» по сказке
П. Ершова в по-
становке Евгения
Писарева



РЕЖИССЁРУ, ЗАВЕДУЮ-
щему литературной части
Московского Художествен-
ного театра Николаю Шейко
исполнилось 70 лет

В ПАРИЖСКОМ ТЕАТРЕ «КОМЕДИ
Франсэз» сыграли премьеру спектакля
«Дон Кихот и его оруженосец Санчо
Панса» по пьесе А. Ж. да Сильвы
в режиссуре Эмиля Валантена



В ПЕТЕРБУРГСКОМ МОЛОДЁЖНОМ
театре на Фонтанке состоялась пре-
мьера спектакля «Дон Кихот» по пьесе
М. Булгакова в постановке Семёна Спи-
вака. В главной роли – Андрей Шимко



В МДТ – ТЕАТРЕ ЕВРО-
пы прошла премьера ко-
медии У. Шекспира «Бес-
плодные усилия любви».
Режиссёр Лев Додин

В БДТ ИМ. Г. А. ТОВ-
стоногова состоялась
премьера спектакля
«Дядюшкин сон» по
повести Ф. М. До-
стоевского в постановке
Темура Чхеидзе

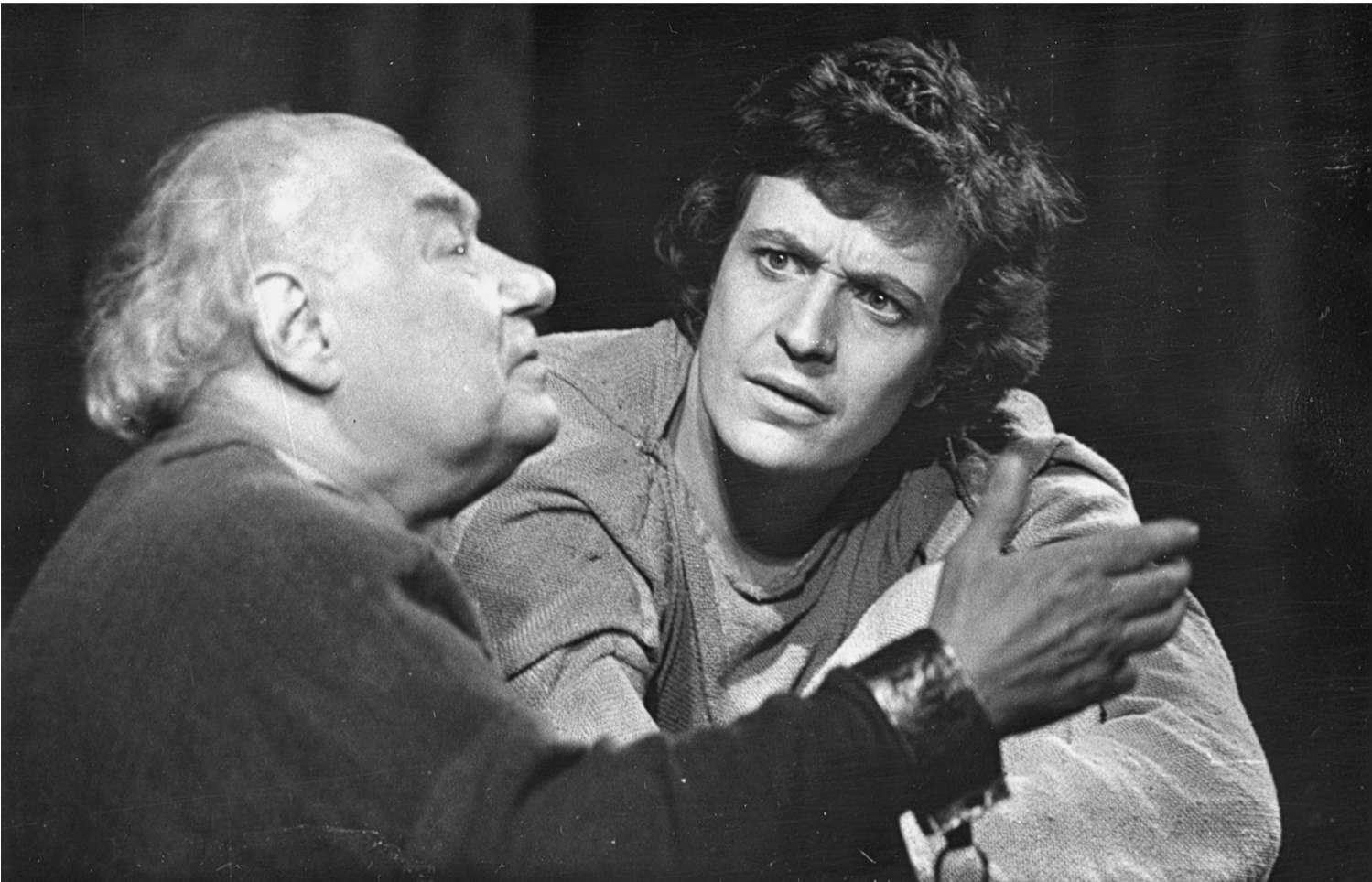


ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕАТР КОМЕДИИ
им. Н. П. Акимова сыграл премьеру
комедии Э. Скарпетта «Голодранцы
и аристократы» в постановке
Михаила Бычкова



В ПЕТЕРБУРГСКОМ
театре «Особняк» состоя-
лась премьера спектакля
по мотивам пьесы
Э. Ионеско «Король
умирает». Режиссёр
Алексей Слюсарчук. В главной
роли — Дмитрий Поднозов

В ПЕТЕРБУРГСКОМ
ТЮЗе им. А. А. Брян-
цева прошла премьера
спектакля «Сверчок
за очагом» по повести
Ч. Диккенса в по-
становке Георгия
Цхвиравы



Юрий Толубеев (Сократ) и Семён Сытник (Первый Ученик) в спектакле Николая Шейко «Беседы с Сократом». 1976 г.

АЛЕКСАНДРИНЦЫ

АЛЕКСАНДРИНСКИЙ АНТИКВАР

24 мая Николаю Михайловичу Шейко исполнилось 70 лет. В Александринском театре (тогда — в орденоносном Академическом театре драмы, руководимом Игорем Горбачёвым) он проработал чуть более 10 лет, с середины 70-х годов. За плечами — Харьковский театральный институт, учёба у актёров легендарной труппы театра Леся Курбаса, работа в татрах Киева, Минска, Риги, Таллина. В приглашении поступить в труппу Александринки Шейко, надо полагать, волновала возможность оказаться в «святая святых» традиционализма, в театре, где работал Мейерхольд, — Мастер, творчество и судьба которого впечатлили молодого режиссёра навсегда.

А сам Николай Михайлович был одержим тогда идеей реставрации итальянской комедии дель арте. Ставя знаменитую «Зелёную птичку» Карло Гоцци в Риге, он не только глубоко изучил исторический материал, но, безусловно, обнаружил и собственную незаурядную фантазию. На сцене оживали гравюры Калло, движения масок поражали своей изощрённостью, а сам фантастический сюжет — неподдельной сложностью и полнокровностью характеров.

Придёт час «Зелёной птички» и на Александринской сцене, но начиналось всё с «Похождений Чичикова, или “Мёртвых душ”». Под бравурные звуки мазурки открывался занавес, в ослепительном танце пролетала вся труппа, а сверху, с колосников, словно заворачивалась некая космическая спираль и спускалась бричка с Чичиковым, восседавшем в своём знаменитом брусничном фраке. Здесь же, в Александринке, Шейко устроит оглушивший город вечер памяти Мейерхольда — первый после десятилетий забвения — с реставрацией эпизодов «Маскарада» на фоне сохранившихся головинских занавесей.

Александринская «Зелёная птичка» Гоцци была сыграна труппой, словно давно ушедшей с уличной площади в придворный театр. Изменилась фактура оформления, вместо холстов, рогожи, запylённых в дорожных скитаниях костюмов — блеск придворной сцены. Природная грация уличных комедиантов трансформировалась в манерную законченность привилегированных актёров. Барбарина (Александра Ислентьева) напоминала грациозную фарфоровую статуэтку в белом парике века пудры. Виктор Гвоздицкий напишет о ней: «Роль внятно делилась на две половины. Первая — заколдованная инженеру-лирик, инфантильная и кукольная. Во второй части Барбарина Ислентьевой превращалась

в манерную аристократку с царственной посадкой головы и стальным сердцем».

Роль изысканного лиричного Ренцо, стремящегося не отстать от сестры в философских штудиях, исполнял Михаил Долгинин. Артисты заиграли в новой манере. Поразительны были привычная в лирических ролях Нина Мамаева в роли коварной Тартальоны и легендарный Константин Адашевский в роли заколдованного в мраморную статую Кальмона. Действенным центром спектакля был искромётный Труффальдино — Сергей Паршин.

Пьесы Шейко выбирал трудные и рискованные. К их числу относился и «Унтиловск» Леонида Леонова — пьеса о затерянном в сибирских просторах городе, испокон веков служившем местом ссылки. Спектакль стал шедевром режиссёра, воплотившим заповедь школы Курбаса: «Публика должна быть околдована».

В зимнем сумеречном воздухе висела ажурная конструкция из белых досок, напоминающая вертеп (художник Март Китаев). На стенах колебались тёмные блики, серебро инея мерцало на разрисованных дверных косяках. Конструкцию венчал снеговик, вынесенный на крышу. Недалеко от него в молодецкой позе замер обнажённый до пояса богатырь, только что опрокинувший на себя ушат ледяной воды. Из глубины сцены, медленно показываясь, появлялись две фигуры: одна в ярко-зелёном сарафане, другая в овчинном тулупе, — украшенные козлиными масками...

Конструкция являла собой некий ковчег, в котором жили обитатели города. Все были спаяны системой добровольного вза-

имного сыска. Жители бесшумно перемещались, приникали к окнам, дверям, растворялись в сумеречных углах дома. Стоило нам привыкнуть к одному силуэту в окошке, он вдруг оборачивался другой личиной, прежняя — маячила вдали. Даже брошенная на пол шуба казалась затаившимся свидетелем. Тема ряженых, эскизом мелькнувшая в прологе, развивалась: обитатели города привыкли длинными монологами скрашивать жизнь, устраивая театр друг для друга и для себя. Был здесь мрачный режиссёр Черваков (Александр Марков), местный Мефистофель, охотник за душами, беспрестанно меняющий обличья — от мелкого беса в вывернутой козлиной безрукавке до «фрачного героя» в зелёном фраке, валенках и малиновой косоворотке. Главная приманка для Червакова — Виктор Буслов (Рудольф Кульд), поп-расстрига, которого тот стремился развратить пьянством. Шейко угадал

Николай Шейко. 70-е годы



Продолжение на стр. 2

в Буслове художника, замороженного местными просторами, снегами, способного увидеть красоту полнотного неба, вдохновенно рассматривающего рисунки мальчишки-соседа...

Спектакли Николая Шейко требовали абсолютной точности исполнения всех деталей, высокого профес-

сионализма, единомыслия всех служб. Настойчивость режиссёра не всегда находила понимание. К юбилею Игоря Горбачёва была принята к постановке комедия Мольера «Мнимый больной». Но замысел вскоре погас по не зависящим от режиссёра причинам. В 1987 году он уехал в Москву. Путь режиссёра прихотлив

и сложен, но есть в его творческой личности сокровенные черты, не допускающие внешних воздействий, зачастую приводящих к девальвации профессии. Искусство Николая Шейко всегда напоминает зрителю о вечных ценностях театра.

Ирина Дорофеева



Сцена из спектакля «Унтиловск». 1978 г.

«В ком жив полёт влюблённый...»



У Николая Михайловича Шейко я был занят в четырёх спектаклях: «Зелёной птичке» Гоцци, «Мёртвых душах» Гоголя, «Вечернем свете» Арбузова и «Беседах с Сократом» Радзинского. «Зелёная птичка» начиналась следующим прологом:

*«В ком жив полёт влюблённый,
Крылато сердце бьётся,
Тех «Птичкою зелёной»
Чарует Карло Гоцци».*

В словах этих много сказано не только о спектакле, но и о Николае Михайловиче Шейко. Мы тогда все были молоды — с влюблённым полётом внутри, с крылатым биением сердец. Мы работали над «Зелёной птичкой» с утра и до позднего вечера. Была собрана уникальная команда. Лучшие костюмы сделала тогда молодая Ирина Чередникова. Шейко открыл и очаровал нас миром комедии дель арте, миром, который он очень хорошо знал и в который был влюблён сам. В спектакле был ряд потрясающих работ. Серёжа Паршин замечательно играл Труффальдино, Валера Куксин — Бригеллу, Нина Мамаева — Тартальону. Если актёры не были заняты в сцене, это не значило, что они отдыхали в гримёрках. Была воссоздана старинная машинерия итальянского театра дель арте: кто-то подсказывал текст, кто-то производил нужные шумы, — мы были заняты на протяжении всех трёх часов спектакля. После представления костюмы можно было выжимать. У меня есть фотография после спектакля, где мы худенькие, лёгкие и насквозь мокрые. Но полученное после спектакля удовольствие было колоссальным. Зрительный зал откликался на каждое движение. Я играл маску Тартальи — печального романтика, как мы говорили с Николаем Михайловичем. У меня была большая сцена с матерью героя Тартальонной, где они ругались между собой — экспрессивно, по-итальянски. Но русских слов Николаю Михайловичу, видимо, не хватало, и он придумал, что постепенно мы начинаем ругаться на итальянском языке. Для подлинности режиссёром был вызван настоящий итальянец из консульства, который занимался с нами произношением и пластикой. Если вы попросите меня сыграть эту сцену, я и сейчас сделаю это — настолько она запечатлелась в моей памяти. Во время гастролей во Львове с «Зелёной птичкой» мы решили добавить в спектакль что-нибудь на украинском языке. Договорившись с режиссёром, в сцене, когда я уплывал на маленьком кораблике под условно итальянскую музыку, я запел народную украинскую песню. Зал взорвался аплодисментами.

Жив в Шейко «полёт влюблённый», и сердце его бьётся крылато. Я в это верю, как верю и в дальнейшие его успехи. От всего сердца поздравляю с таким незначительным, в общем, юбилеем. Всё ещё у него впереди.

Семён Сытник



искромётного юмора там было! Прекрасно играли Серёжа Паршин, Семён Сытник, Татьяна Ларина, Валя Панина, Шурочка Ислентьева. Это был спектакль-праздник.

Михаил Долгинин

Для меня Николай Михайлович Шейко — это моя юность, первые годы работы в театре. Шейко — романтик, бесконечно влюблённый в театр. У него обострённое чувство красоты. Думаю, что Александринка занимает особое место в душе Николая Михайловича, ведь с этим театром связано имя Мейерхольда, творчество и личность которого — особая привязанность Шейко. Здесь он встретил живых свидетелей, работавших с Мастером. А ещё Шейко просто влюблён в этот зал, в эту сцену.



Я вспоминаю, как пришёл Николай Михайлович в тогда ещё Пушкинский театр. Для своей первой постановки он взял «Мёртвые души» Н. В. Гоголя. В главных ролях все корифеи тогдашнего театра. Тогда в массовых сценах спектакля была занята не только молодёжь, но и уважаемые народные артисты. Какой силой убеждённости надо было обладать, чтобы заставить их учить и с упоением, хором исполнять стретты, выполнять сложный пластический рисунок!

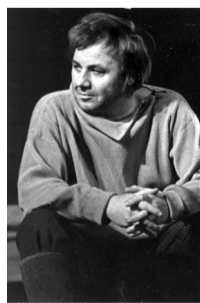
Первая встреча с режиссёром в седьмом репетиционном ярусе была похожа на сбор труппы, ведь в спектакле были заняты почти все актёры театра. Появляется интеллигентный и элегантный мужчина. Кто-то смотрит с интересом, кто-то настороженно. Николай Михайлович начинает рассказывать о том, чем предстоит нам заниматься. В процессе беседы выясняется, что

Светлана Шейченко



каждого из присутствующих он знает в лицо и по имени-отчеству. Это произвело шок-овое впечатление и, конечно, помогло завоевать уважение. Любовь, уважение, бережное отношение Шейко к артистам — ещё одна отличительная его черта. Уже в ходе репетиций мы узнали, что этот с виду спокойный человек обладает огромным темпераментом и необычайной заразительностью. «Похождения Чичикова» был спектаклем очень красивым, оформлял его Март Китаев. Начинался спектакль балом. Открытое пространство сцены, вокруг канделябры с мерцающими свечами, и пары летят в мажорке. Занавес не успевал взмыть вверх до конца, как в зале раздавались аплодисменты... Очень трудно в нескольких словах выразить всё, что живёт в моей душе и памяти. Я отношусь к Николаю Михайловичу с глубоким почтением, уважением, нежностью и даже робостью. Пусть в нём как можно дольше «живёт полёт влюблённый, крылато сердце бьётся», и пусть длится, длится и длится волшебство, радость жизни и театра.

Сергей Паршин



С Николаем Михайловичем мы одновременно пришли работать в Александринский театр. Встреча с таким режиссёром — удача. Шейко — это, что называется, театр «уходящей натуры». Таких режиссёров теперь почти нет. Необычайно светлые воспоминания связаны с его именем. Одни из лучших моих ролей в театре сыграны в его спектаклях: Труффальдино в «Зелёной птичке», Илья Редкозубов в «Унтиловске» Леонова. Другого такого режиссёра я не встречал. Присущие Николаю Михайловичу черты — это необычайная эрудированность и интеллигентность. Никогда не слышал, чтобы он повышал голос на репетициях. Его спокойствие и уверенность передавались нам, актёрам. После каждого спектакля Николай Михайлович писал нам письма от руки — содержательные, обширные тексты с режиссёрскими замечаниями и пожеланиями. Я немного опешил, узнав, что ему исполняется 70 лет, — он запомнился мне таким, каким был тогда. Желаю ему здоровья, успехов, благополучия. С удовольствием встретился бы с ним в работе.

Рудольф Кульд

СРЕДИ БЕЛЫХ КОНЕЙ

«Парочка подержанных идеалов» (по драме Г. Ибсена «Росмерсхольм»)

БДТ им. Г. А. Товстоногова. Режиссёр Григорий Дитятковский

Дорогой пастор! Недавно мне довелось вновь побывать в Вашей усадьбе Росмерсхольм. Хорошо известный в нашем городе режиссёр Григорий Дитятковский перенёс её на сцену БДТ, некогда одного из сильнейших наших театров. По всей вероятности, его заинтересовала история Вашей жизни, Ваших поисков правды, ради которой Вам пришлось пожертвовать всем, что было Вам столь дорого. По крайней мере, так я подумал, когда узнал о его намерении, и очень тому обрадовался. Мне тоже кажется, что история эта стоит того, чтобы рассказывать её — даже сейчас, более века спустя после всех тех трагических событий. Хотя, в сущности, мнение это сегодня мало кто разделяет. Все Ваши мучения, дорогой Йуханнес, кажутся большинству моих современников чем-то ненужным и нелепым. Женщина, сидевшая рядом со мной в зрительном зале, была, к примеру, твёрдо убеждена, что разобраться в истории Росмерсхольма могут лишь те, кто знаком со спецификой норвежской провинциальной жизни в 1880-е годы. И приходится признать, что, по всей видимости, Григорий Дитятковский с ней совершенно согласен. Ничем иным я не могу объяснить того печального, но несомненного факта, что он сам в этой истории так и не разобрался. И даже попытки не сделал.

Видите ли, дорогой пастор, Вы, в силу своего происхождения и рода занятий, вероятно, плохо знакомы с теми проблемами, с которыми сталкиваются театральные режиссёры в процессе постановки. Поэтому разрешите потратить немного Вашего времени на объяснение некоторых из них. Одной из основных норм любого спектакля является цельность мира, создаваемого автором на сцене. Способов достичь этого существует несколько, и каждый автор решает эту проблему по-своему. Собственно, именно создание цельного мира и делает его автором. (Вам, перенесшему столько страданий, когда сама Ваша жизнь, прежде столь уютная и гармоничная, внезапно пошла трещинами, это стремление должно быть хорошо понятно.) Для Григория Дитятковского, человека безусловно высококультурного, славящегося безупречным вкусом в выборе материала, вопрос о цельности сценического мира является и вовсе первейшим. В сущности, единственным. Он придумывает, если позволите, какую-то одну линию, одну интонацию, один жест, — попросту говоря, один приём, в котором, по его мнению, может быть воплощена суть этого мира. И затем все детали, все тонкости диалогов и нюансы взаимоотношений, подчиняет этому приёму.

Для Вас, я знаю, подобный волюнтаризм малопримлем, поэтому то, что из всех пьес Вашего автора Дитятковский избрал именно эту, само по себе несколько странно, — но, поверьте, в искусстве этот метод зачастую оказывается действенным вполне эффективным. Проблема лишь в том, что о сути пьесы Дитятковский судит исключительно по её финалу. Он словно предчувствует нависшую развязку, он видит её неотвра-

тимость и не в силах дать героям ни малейшей надежды на иное разрешение. Непререкаемый статус, который он придаёт тексту, обрекает его на беспросветный фатализм. (Здесь, я знаю, Вы поймёте мой пафос, как никто, — ведь, собственно, именно осознание необходимости свободы выбора и понудила Вас в своё время сложить с себя сан протестантского священника.) Так в «Федре» Расина, которую он ставил на той же сцене десять лет назад, действие начиналось на морском берегу и проходило под неумолчный шум прибоя — хотя, по Расину, море подступает к сцене, маленькому островку посреди смертельной стихии, — но проникнуть на неё не может. И пожирает лишь тех, кто, подобно Ипполиту, не выдерживает трагедийного накала и сбегает с «поля боя». В том Расин видел суть трагедийного жанра — да и театра вообще. Дитятковский же, с самого начала впусив море на сцену, обесмыслил происходящее, не оставив героям ни шанса. А ведь даже у самого Расина в четырёх из одиннадцати трагедий героям удалось переломить Судьбу и придти к счастливому финалу.

Иным режиссёрам также свойственна эта черта, они также видят, как герои, ничего не подозревая, шествуют к предначертанному драматургом финалу, и не могут им ничем помочь. (О том, как год назад один режиссёр из католической страны поставил-таки свободу выбора превыше воли драматурга и спас талантливого юношу от самоубийства, я расскажу Вам как-нибудь в другой раз.) Но они, по меньшей мере, не считают, что путь, приводящий на край обрыва, уже поэтому не имеет никакого смысла. Они тщательно разрабатывают рисунок этого пути, маршрут героя по пьесе, и всё-таки обнаруживают в нём смысл, даже если крах героя неминуем. Смысл — в мельчайших изгибах маршрута, в местах привалов, сменах лихорадочного бегу к пропасти на сомнения в верности пути. И даже те, кто прежде всего заботится о формальной стороне, прозревают этот смысл — в ритме траектории, в узоре следа, оставленного человеком на земле. Но в том-то и дело, что у Дитятковского весь спектакль подчинён собственному финалу. Иных приёмов тут нет, — а ведь именно они и превращают прямую линию в узор. У прямой же линии и вправду нет другого смысла, кроме пункта назначения.

Дорогой Росмер, извините за столь долгое профессиональное отступление. Я просто никак не мог справиться с духом и перейти к делу. Однако долг дружбы всё же обязывает. Так вот: Вашей усадьбы больше нет. От неё остались одни развалины. Точнее — один лишь деревянный брус с её названием, подгнивший и почерневший от времени, который валется на авансцене. Возможен, у режиссёра просто не хватает духу — по робости характера, что ли, — показать, как рушится, камень за камнем, реплика за репликой, некогда столь мощное здание. И он, зная, что оно и так обречено, с самого начала показывает его уже рухнувшим. Но по-моему, он просто не верит в то, что оно вообще когда-то существовало. Знаете, он ведь переименовал пьесу. Спектакль называется «Парочка подержанных идеалов».

Ведь именно их, кажется, выпрашивал у Вас господин Брендель незадолго до Вашей гибели (этой сцены, правда, в спектакле нет)? Я далёк от мысли, что Дитятковский не вкладывал в это название горькой иронии, — нет, конечно, вкладывал. Отсутствие идеалов ему претит, иначе бы он и вовсе не брался за Вашу историю. Просто он, опять-таки, смотрит на Ваши идеалы с точки зрения их посмертной судьбы. А стало быть — безропотно с ней соглашается. Понимаете, Йуханнес? Он не ропщет на то, что ему претит. Впрочем, нет, Вам-то как раз этого не понять...

Белых коней в Росмерсхольме тоже уже нет. Призраки уже не обступают Вашу усадьбу, — ещё бы, она ведь сама стала призраком, а ворон ворону глаз не выклюет. О белых конях говорят уже не со страхом (как говорили бы живые), а беззаботно и со смехом. Это в Росмерсхольме-то, где испокон веков никто никогда не смеялся! Помнится, мадам Хельсет и Ребекка долго это обсуждали: «здесь люди не очень-то много смеются», и «начало этому положено в Росмерсхольме, отсюда уж кругом разошлось, словно повертие какое»... А ещё, сколько себя помню, в Росмерсхольме никто никогда не кричал, — даже дети. В спектакле же Дитятковского — всё наоборот. Его герои, в ожидании гибельного финала, только смеются (вероятно, так трогательнее и жутче) и кричат (в сущности, по той же причине). В первом действии ректор Кролл в оживлённейшем и благодушнейшем стиле рассказывает о своей борьбе с новаторами и реформистами, а затем произносит — точно по тексту: «Однако не будем сегодня вдаваться в эту прискорбную, изматывающую тему». И рад бы поверить ему, хоть на слово, — но даже на слово не верится.

Милейший Йуханнес, я не хотел Вас расстраивать своим рассказом, но и смолчать не смог. Историю Вашей жизни извлекали на свет для того лишь, чтобы ещё раз объяснить тщетность любых идеалов. Видите ли, Григорий Дитятковский, может быть, и не верит в то, что идеалы бывают подержанными, — но в то, что они вообще существуют, он не может поверить, как бы ни старался. Даже когда в сцене кульминации он включает на полную мощность хор паломников из вагнеровского «Тангейзера» (кстати, может быть, Вы мне объясните, причём тут Вагнер?), все «аллилуйя» звучат в лучшем случае как «miserege». Ваш давний знакомец Педер Мортенсгор (простите, что лишний раз напоминаю Вам о нём), славный как раз своим умением жить без идеалов, спектаклем Дитятковского остался бы вполне доволен. Тот подтвердил его право на существование. Потому что одно дело — отнестись к Вам с симпатией, поверить в Вашу искренность и честность, и совсем другое — принять Ваши слова, Ваши убеждения, Вашу жизнь, да и Вашу смерть — всерьёз. На первое способны и Мортенсгор, и Дитятковский; это, собственно, нетрудно. Второе им не по силам. Так что ещё раз примите извинения, — хотя бы мои, — что Вас потревожили напрасно.

С искренним уважением,
АЛЕКСЕЙ ГУСЕВ

СОН О КОНЦЕ ЭПОХИ

Ф. М. Достоевский. «Дядюшкин сон». БДТ им. Г. А. Товстоногова. Режиссёр Темур Чхеидзе

В забавном сюжетце из провинциальной жизни Темур Чхеидзе услышал отголосок гибели эпохи. Эпохи больших людей, больших чувств и больших жертв. Двое немолодых, смешных и странных — против толпы тех, кто моложе, злей, бесчувственней, грубей. Те, кто знает, — против тех, кто может. Из мелкой интриги встаёт чело-веческая трагедия. И полусумасшедший князь, и усталая щебетунья Марья Александровна — люди ушедшей жизни. Жизни, в которой была определённости, были ценности, был дом, семья, прошлое, настоящее и будущее. Жизни, от которой не осталось ничего. Неуютное жильё Москалёвой покосилось и продувается сквозняками, напольные часы неспешно покачивают маятником, стулья и диваны жмутся по углам, керосиновые лампы буквально витают в воздухе, и вместо положенного дворянской семье рояля — музыкальные машинки. Кончился век настоящего, пришло время механизмов. Но потерянными в этой обстановке выглядят только князь и Москалёва. Все остальные чувствуют себя в этом перекошенном мирке совершенно нормально, уверенно передвигаются по вздыбленному полу, спокойно раздвигают пыльные серые завесы, — они здесь дома. И им всё равно.

Равнодушие ещё не значит ни злобы, ни жестокости. Обитатели этого провинциального городка скучают и жаждут события. Неотличимые друг от друга, закрывшие лица капорами, местные дамы с равной лёгкостью и радуются предстоящему браку засидевшейся в девках красавицы с богатым князем, и глумятся над несостоявшейся невестой. Не сделав даже паузы, чтобы вздохнуть. Бесчувственны и бессмысленны люди, населяющие этот мир. И двое юношей, влюблённых в неулыбчивую, тоненькую, светлую, словно фарфоровый ангел, Зину, не сильно выделяются на общем фоне.

И контрастом им — люди сдерживаемых страстей, Марья Александровна и старый князь. Алиса Фрейндлих играет Москалёву матерью-волчицей. Она напряжённо

глядит на каждого, кто появляется рядом, словно готова в любой момент вцепиться обидчику в горло. Она ходит по своему холодному дому уверенным пружинящим шагом, вскинув голову и держа спину, и почти не позволяет себе вальяжных жестов и мягких интонаций — она хорошо знает жизнь, и потому постоянно ждёт опасности для своего волчонка, и должна уметь в любой момент эту опасность отразить. Брак Зины с богатым стариком она устраивает только потому, что не видит другого способа дать девочке то, что той нужно для счастья. Не ради удовлетворения амбиций, не из тщеславия и не из жадности Марья Александровна унижается перед князем, заискивает, суетится, теряя в его присутствии величавость и плавность движений, — а только ради дочери. Девочке нужен тяжелобольной нищий учитель Вася, и девочка получит средства, чтобы



спасти этого самого Васю, — они же обе не догадываются, что Вася с гораздо большим удовольствием умрёт у Зины на руках, и жертва её совершенно ни к чему. Для самой Марьи Александровны заезжий князь — не более чем повод для приятных воспоминаний за чашкой чая о давно ушедшем времени бурной жизни.

Старый князь К. в исполнении Олега Басилашвили — трогательно смешной, безобидно чванливый, нигде не уместный, везде чужой. Выживший из ума хромой нарумяненный старик куда больше похож на деревянную куклу, заводную игрушку, чем на человека, и хорошо смотрится рядом с музыкальными механизмами. Он почти не понимает происходящего и потому глядит внутрь себя, глядит так давно, что видит картинки детства, — а к окружающему миру относится с невинной непосредственностью. Почётным гостем он сух, мрачен и уныл, взгляд направлен в пустоту, шамкающие губы вяло выговаривают слова. Но меняется в несколько секунд — когда хорошенькая дочь хозяйки дома по просьбе матушки поёт для него. Она, конечно же, далеко не первая приятная девушка, имеющая целью очаровать богатого и титулованного старика звонким голосочком и живостью натуры, он ждёт ритуального выступления и сперва заворожён, а потом и потрясён песней Зины. Вместо салонного ромansa — на замысловатый мотив под перезвон колокольцев девушка выпевает песенку о гостях овдовевшего медведя, больше похожую на заклинание. Зина и вправду заворожила князя, разбудила вокруг нечто звериное, истинное, внечеловеческое... И ради этого, а не ради её красивого лица и тонкого стана, князь хочет жениться на ней; и оттого так легко поверит, будто ему при-снилась эта сцена — в унылом однообразном мелком быте подобная сказка существовать не может.

Расстроится помолвка, осмеет Москалёвых соседи, скончается Вася, рухнет, наконец, никому не нужный и никем не любимый дом, и вся история покажется не только князю, но и всем участникам страшным, изматывающим сном. И пойдёт по остаткам дома неожиданно твёрдой походкой, без парика и грима, старый князь со свечой в руке, рассказывая самому себе о единственном, что стоит хранить в памяти, — о матери, о любви, о цветущих васильках. А над ним на качелях застынет девушка, ненадолго пробудившая в нём искреннего и благородного человека.

ЕЛИЗАВЕТА МИНИНА