



Секрет театральной иллюзии

«Герой нашего времени» на Таганке очень умно устроен стр. 8

ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАЗЕТА



1971



1979

Основана в 1830 году
при участии А.С. Пушкина
Издание возобновлено
в 1929 году при поддержке
М. Горького



ПЕЧАТНЫЙ ОРГАН СОЮЗА ПИСАТЕЛЕЙ РОССИИ

№ 24

(7038)

17–23 июня 2026

www.lgz.ru 12+

Выходит по средам



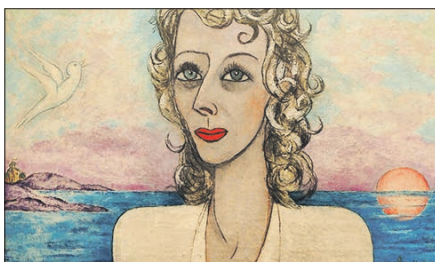
В НОМЕРЕ

4 • 5 «Реквием
по Европе» в прозе



Бывший министр иностранных дел Австрии Карин Кнайсль о русской литературе и жизни в российской деревне.

10 Продали русскую
арт-фею



Коллекция художницы Марии Васильевой пошла с молотка во Франции.

20 Иногда достаточно
вернуться



Нобелевский лауреат Мо Янь получил премию «Ясная Поляна».

**ВЫПИСЫВАЙТЕ
«ЛИТЕРАТУРНУЮ ГАЗЕТУ»**

ГАЗЕТУ
ДЛЯ ДУМАЮЩИХ
ЛЮДЕЙ



И она каждую
неделю будет
в вашем
почтовом
ящике!

Проще не бывает!
Отсканируйте
QR-код и оформите
подписку на сайте
Почты России

Во всех почтовых отделениях подписной индекс ПР195

**Дорогие друзья!
Ждём вас среди наших подписчиков!**

ЭПОХА

Монументальная: границы Веры Мухиной

Безусловная искренность во все времена



Стр. 11

СЕРГЕЙ КИСЕЛЕВ / АГЕНТСТВО «МОСКВА»

ЗАМЕТКИ
РИТЕЛЯ
АМШЕВА

Негероический герой

На Таганке Печорина жалче всех

Театр на Таганке при Ирине Алевксимовой стал местом, где можно увидеть абсолютно разную режиссуру — интересную, свежую, незашоренную, ищущую собственную интонацию, почерк, стиль, манеру, необходимые для авторского высказывания. Александр Карпушин, Георгий Сурков, Денис Бокунрадзе, Саша Золотовицкий и вот теперь — Сергей Тоньшев. «Герой нашего времени».

Когда смотришь такую абсолютную классику, задаёшься вопросом: правильно ли ты её представлял? Такие постановки — неизбежный диалог между режиссёром и зрителями, соревнование устойчивых восприятий с версией театра.

«Герой нашего времени» в Театре на Таганке очень умно устроен. Все знают секреты хронологии гениального романа. Тоньшев не следует за Лермонтовым след в след, ему так же, как автору, важно раскрывать характер героя постепенно, но не в той последовательности, что хороша для вербального восприятия, а с учётом визуальности театрального искусства. «Тамань» вообще исключена из действия, что заявлено сразу через яркий приём, когда на сцене перебираются «бумаги Печорина» и выкидывается лишнее. Тоньшев с помощью сценической образности стремится объяснить всё как можно подробно, с уважением к произведению и автору.

Спектакль ведёт Максим Максимыч в исполнении Александра Резалина, он почти всегда на сцене, ему отдана часть прозы Лермонтова, которая вплетена режиссёром в драматические коллизии очень органично, комментируя игру актёров, а не переключая с действия на читку. Этот важный объединяющий всю постановку приём тонко продуман и блестяще исполнен.

Как и у Лермонтова, Максим Максимыч — проводник между Печориным и публикой. В начале спектакля Печорин появляется из зала. Он похож на тень, никак не реагирует на старого товарища, говорит, что едет в Персию, где вскоре умрёт. Даниил Роменский играет тут Печорина больше пластикой, нежели словами. Он безразличен ко всему, даже к Максиму Максимычу.

Но вот время передёргивается, и через очень небольшое интермеццо



Андрей Беляев (Вулич), Сергей Кирпичёнок (Вернер) и Даниил Роменский (Печорин)

«Фаталиста» мы вступаем в пленительную, интеллектуально страстную часть «Княжна Мери». Мне казалась эта вещь более романтической, когда я читал её впервые, но те ироничные нотки, что добавил Тоньшев, заставили увидеть сюжет по-иному. Особенно они искрятся в образе доктора Вернера: Сергей Кирпичёнок трактует его на удивление ново — это шутник, разочарованный в жизни едва ли не больше, чем Печорин, абсолютно всё переводящий в сарказм, без тени надежды войти в игру серьёзных страстей. Образы же Печорина и Мери подвижны. Печорин то возбуждён, азартен, то резко циничен. Княжна Мери то неприступна в холодности и чопорности, то вдруг почти нелепа, когда открывает свою любовь.

Лермонтов, как известно, был во многом мизогин, но Печорина задумал не как точную копию себя. Борьба Печорина идёт не с миром, а с самим собой: в его чувствах к Вере он настоящий, а в истории с Мери он сражается с собой прежним, циником и пожирателем сердец. В чувствах к Мери он проигрывает борьбу самому себе, в нём всё же побеждает «герой того времени» без героической коннотации. Негероический герой. И это не бравада и для Лер-



Даниил Роменский (Печорин) и Анастасия Лазукина (Вера)

монтова, и для Печорина, это трагедия, что ярко выражена в ключевом монологе Печорина в конце второго действия.

Спектакль интертекстуален. Так, перед дуэлью с Грушницким пересказана вся история дуэлей Пушкина и Лермонтова, часто шутовских, не состоявшихся, и тем больше действует холод сообщений о поединках, приведших

к их гибели. Ирония Тоньшева маневрирует от потешной до убийственной, показывая необратимую жестокость жизни и невозможность противостоять ей даже таким неординарным личностям, как Печорин.

Грушницкий в прекрасном исполнении Эльдара Данильчика списан со страниц романа фотографически точно. Он, в общем, второстепенный персонаж и нужен лишь для того, чтобы Печорин его убил. Это Тоньшев остро вскрывает, переводя прозу в каноны драмы.

Отношение Лермонтова к женщинам в спектакле выражено кроме прочего в месте героини на сцене, в общей эмоциональной, смысловой и сценической структуре. Бэла бессловесна и как-то скована большую часть времени на сцене, лицо её закрыто, рисунок роли ровный, предсказуемый, и только невероятно эффектная сцена сближения с Печориным, когда она сперва, прячась под его бурку, сплетается с ним, а потом оказывается сама в бурке на плечах, даёт эмоциональный всплеск и разрывает первоначальный образ. Убедительные работы Ксении Галибиной (княжна Мери), Анастасии Лазукиной (Вера) и Александры Хованской (Бэла) сильны тем, что они великолепно играют второстепенность. Ведь Печорину нет до них дела, он видит их только в себе, и это совершенно потрясающе показано в сцене танцев, когда к парам подсоединяется третий, то Печорин, то Грушницкий, и это быстро и лаконично заворачивает в смысловую картинку большие фрагменты психологической прозы.

Большой спектр эмоций, от настоящей трагедии до предельно шутовской иронии, даёт спектаклю объём. Тоньшев показал нам свою версию великого романа великого юноши. Переведя её на язык театра, он деликатно настоял на личном понимании системы лермонтовских образов. Вышло по-настоящему цельно. И в конце страшно жалко, что Печорин умрёт. Его жалче всех остальных персонажей, которые тоже заслуживают сочувствия. В этом секрет театральной иллюзии, когда приносящий страдание в итоге оказывается самым страдающим и симпатичным зрителям прочно на его стороне. ■

ТЕАТРАЛЬНАЯ ПЛОЩАДЬ

На минус первом этаже войны

Новый спектакль в Кинешме

Создавать произведение о трагических событиях всегда трудно, тем более если это — война, современником которой автор является. Мера ответственности, лежащая на плечи человека, который взялся за такую тему, велика.

В новом спектакле Михаил Крупин рассказывает о событиях, которые никого не оставили равнодушными не только на нашей земле, но и во всём мире, — понятно, что речь идёт о специальной военной операции. Это событие столь масштабно и трагично, но совершенно неизбежно, к сожалению,

так как нашей стране и её героическим защитникам вновь пришлось взять на себя великую миссию — спасение не только суверенитета нашей Родины, но и всей мировой гуманистической цивилизации в том виде, какой мы её знаем и хотим завещать будущим поколениям.

По заказу Кинешемского драматического театра им. А.Н. Островского в лице его директора Натальи Викторовны Сурковой драматургом и режиссёром Михаилом Крупинным был поставлен спектакль «Мы за ценой не постоим» (в первом авторском варианте пьеса называлась «На минус первом этаже войны»). Действительно, Крупин создал произведение в творческой традиции той великой эпохи, когда наши лучшие авторы, создавая

произведения о войне, свидетелями которой они были, главным действующим лицом делали человека. Это, на мой взгляд, черта, характерная для всех видов искусства той героической поры.

Писатель и режиссёр сам бывал в Донбассе, встречался с жителями героического города Донецка, его защитниками. Может быть, поэтому у Крупина и получилась такая пронзительная и берущая за душу история, что в её осно-

ве — реальные события, воспоминания реальных людей — как очевидцев, так называемого мирняка, так и ополченцев и профессиональных военных.

Первыми зрителями спектакля стали школьники и студенты города и области, для которых всё происходящее на сцене оказалось откровением. Неподелённый и неослабевающий интерес, с которым юные зрители следили за действием, увенчался долго не смолкающей овацией.

БИБЛИОСФЕРА

Символ веры режиссёра

Зеркало сцены способно уместить в себе весь мир



Александр Чепуров.
Пространство Валерия Фокина.

— СПб.: Балтийские сезоны, 2025. — 376 с. — (Библиотека Александринского театра).

Долго думала, как назвать это удивительное издание: щедро иллюстрированная монография? Глубокое научное исследование пути режиссёра? Альбом с обстоятельными, тщательно обдуманными вступительными статьями-комментариями к каждому разделу? Необходимый каждому вступающему на обрывистую тропу исследований, начинающим не одним только театроведом, «учебник» по изучению не сиюминутного, как это нередко принято сегодня? Не знаю, но книгу Александра Чепурова «Пространство Валерия Фокина» нельзя пролистать, отмечая беглым взглядом точность отдельных определений и рассматривая фотографии. В неё необходимо погружаться, возвращаясь к прочитанному и устремляясь дальше и дальше, потому что она затягивает, предлагая ответы на вопросы, когда-то заданные себе самому, но так и не полученные тогда.

В книге, изданной со строгим и изысканным вкусом Санкт-Петербургским издательством «Балтийские сезоны», давние вопросы находят ответы. По крайней мере, для тех, кто был свидетелем первых московских спектаклей

Валерия Фокина, казавшихся интереснейшими и значимыми для театра того времени опытами, лабораторными попытками прорваться к самому себе, может быть, ещё не до конца тогда внятыми самому начинающему режиссёру. Они привлекали необычностью обращений к тому или иному произведению классики ли, современной ли литературы, возникало стойкое убеждение: Фокин ищет собственный, свой единственный путь. Но каким именно он сложится? К чему приведёт не только самого Валерия Фокина, но обновляющееся театральное пространство?

Были попытки известных театральных критиков и исследователей наметить, обозначить траектории определённого движения в пределах рецензий на тот или иной спектакль, в статьях-обобщениях, но они мало что объясняли: в последние десятилетия XX века важнее было заметить и отметить «инаковость» этого режиссёра, процесс его поиска от спектакля к спектаклю. Прослеживая путь Валерия Фокина от первых студенческих опытов, московских спектаклей в «Современнике», Театре им. М.Н. Ермоловой, театральных агентствах, в Польше и Японии, Александр Чепуров не просто с богатейшим научным опытом, но с истинной увлечённостью выстраивает почти всем с детства знакомую по сказке А. Волкова «дорогу из жёлтого кирпича», по которой каждый в конце концов приходит к самому себе, обретая неожиданные порою, но чётко проявленные черты.

Видя все спектакли Валерия Фокина в Москве, лишь некоторые в Польше и Санкт-Петербурге, пережив каждый с чувством прикосновения к чему-то совершенно новому, часто возвращаясь памятью к тому, какое удивительное единение возникало с залом во время просмотра, лишь благодаря книге Александра Чепурова я до конца поняла, в чём заключалась эта магия. «Внимание к пространственным решениям прививал своим ученикам и преподававший в Щукинском училище соратник Мейерхольда Леонид Варпаховский, концентрировавший внимание своих слушателей на вопросах композиции, — пишет Чепуров. — Гоголь и Достоевский сопровождали Фокина постоянно. Гротескное сопряжение сгущённого быта с фантазмагорией волновало его вооб-

ражение, заставляло придумывать необычную сценическую обстановку, особый сложный ход действия». И уже с первых шагов профессионального пути в «Современнике» Валерий Фокин искал сценографов для воплощения своих замыслов, «мыслящих пространственно-конструктивно, фактурно, действенно». Иными словами, сопрягая действительность с «космосом больших бытийных горизонтов». И едва ли не самые крупные творцы откликнулись на зов молодого режиссёра: Давид Боровский, Эдуард Кочергин, Игорь Иванов.

Валерий Фокин искал «сопряжения ситуативного пространства сюжетных историй с метафорическим пространством», что побуждало к совершенно новому, подчас неожиданному восприятию происходящего не только на сцене, но и в зрительном зале. «Валентин и Валентина» М. Рощина, «Провинциальные анекдоты» А. Вампилова, «Четыре капли» В. Розова, «И пойду! И пойду!» Ю. Карякина по рассказам из «Дневника писателя» Ф.М. Достоевского, «Не стреляйте в белых лебедей» Б. Васильева, «Монумент» Э. Ветемаа, «Мы не увидимся с тобой» К. Симонова по «Запискам Лопатина», «Кто боится Вирджинии Вульф» Э. Олби, «Ревизор» Н.В. Гоголя... О чём бы ни шла речь в этих совершенно различных произведениях, они затягивали сознательной обеднёностью и при этом глубокой осмысленностью сценографического решения и невольно осознаваемого совпадения с тобой, живущим сегодня, сейчас.

Александр Чепуров выстраивает эту чёткую линию (вплетая в неё и влияние польского театра, которое Фокин, несомненно, испытал и усвоил) последовательно, избегая навязывания акцентов, ударных моментов, что так свойственно сегодняшнему театроведению. И во многом благодаря именно этому всё отчётливее с каждой страницей звучит мысль исследователя, глубоко проникшего в таинство профессии Валерия Фокина. Тем более что в книге используются и записи Валерия Фокина разных лет, и его собственные сценографические решения спектаклей в высказываниях и рисунках. Это позволяет ещё глубже заглянуть не просто в лабораторию, но и во внутренний мир режиссёра на протяжении его пути к сегодняшнему дню...

Да, нет сомнений в том, что, по словам Г.А. Товстоногова, зеркало сцены способно уместить в себе весь мир, но для сознательного и пристального последователя Вс. Э. Мейерхольда это возможно лишь в том случае, когда зеркало неотделимо от тех, кто вольно-неволью в нём отражается, — сегодняшнего зрительного зала, превращающегося в полноправного участника происходящего на подмостках. Это не просто «пространство Валерия Фокина», это — его символ веры. Или хотя бы надежды...

Тем более что подобное происходило в зрительных залах Московского театра им. М.Н. Ермоловой, когда его возглавил этот режиссёр. Спектакли «Говори!» по очеркам В. Овечкина, «Последний посетитель» В. Дозорцева, «Спортивные сцены 1981 года» Э. Радзинского, «Второй год свободы» А. Буравского, «Приглашение на казнь» по роману В. Набокова, затем продолжались в 90-х годах в Центре им. Вс. Мейерхольда «Мистерия Сидур», «Нумер в гостинице города NN» по «Мёртвым душам» Н.В. Гоголя, «Превращение» по Ф. Кафке (совместно с «Современником»), «Арто и его двойник» В. Семеновского.

О каждом из названных спектаклей не просто вспоминается десятилетия спустя. Благодаря книге Александра Чепурова они словно проживаются вновь, уже с позиций опыта дня сегодняшнего, с ощущением того, что Александринский театр дал Валерию Фокину счастливую возможность обрести себя, полную профессионального долга, выполненного с честью. Я видела, к сожалению, не так много его спектаклей на одной из старейших прославленных сцен России. Не могу сказать, что приняла каждый из увиденных безоговорочно, но чувство благодарности к человеку, верному себе, обрела без сомнений.

А к уникальной книге Александра Чепурова буду вновь и вновь возвращаться. Подобный исследовательский дар, сочетание знаний и собственной увлечённости, глубина культуры — слишком большая редкость сегодня, чтобы с единственного раза осознать уникальность книги под названием «Пространство Валерия Фокина».

Наталья Старосельская



Своих не бросаем!

Персонажами пьесы явились представители разных поколений — от подростка, потерявшего родителей, до людей «серебряного возраста», что дало возможность задействовать ведущих артистов театра и юных талантов студии «Кудряшата», организованной при театре.

Драматургия выстроена по классическим канонам — единству места, времени и действия, что отнюдь не мешает сновидческой сюрреальности, которая дерзко вторгается порой в бытово-достоверную историю. События происходят в подвале жилого дома, на территории, переходящей «из рук в руки», где спрятались от бомбёжек пожилые супруги, мальчик-сирота (тема «дети войны» заяв-

лена Крупным совсем в новом ключе, в связи с новыми «вводными» постсоветской истории), наша медсестра, отбившаяся от своего разведзвода. Временно захватившие дом боевики ВСУ врываются в убежище, неся ужас и разрушение, но их выбивают наши, спасая людей от надругательств и пыток.

Реальные события перемежаются снами и воспоминаниями... Ужасы войны — голод, разрушение, смерть — вытесняются неистребимыми человеческими чувствами: внезапной влюблённостью, отцовской, материнской нежностью и состраданием, исконной потребностью русского человека в творчестве. Даже в этой напряжённой обстановке начинают проблескивать искорки юмора — сви-

детели нестигаемости духа мирняка Новороссии и российских бойцов. А незримо присутствующий дух воинского братства, любви к Родине и готовности её защитить, даже ценой собственной жизни, оказывается сильнее всех разногласий и «драматургических конфликтов», неизбежных по законам жанра.

Несомненной верой в нашу скорую Победу дышал в майские дни и весь 600-местный зрительный зал. На премьерные показы были приглашены участники СВО и военнослужащие легендарной 98-й Ивановской дивизии ВДВ. Представитель командования дивизии передал театру благодарственное письмо.

Ника Амираджиби