Безродный) — городскими жителями, Михаилом (**Матвей Черненко**) и Надеждой (**Анастасия Овчинникова**), его женой, живущими в доме Анны. Только вот Танчора, младшая сестра, отчего-то не приехала. В этом доме есть еще девочка Нинка, дочь Михаила и Нади — внучка Анны, для которой у старухи в сундуке припрятаны сладости. Нинку играет **Аня Жданова**. Остается загадкой, как постановщик работал с ребенком, чтобы зрители не заметили режиссерских построений, того, что актеры на сцене — вовсе не ее родители. Но совершенно очевидно, — девочка играет наравне со своими взрослыми партнерами.

Вскоре они засуетятся вокруг старухи, не зная как себя вести. Ведь матери стало легче, кажется, смерть отступила. Нужно возвращаться на работу в город или подождать, а вдруг снова станет хуже? Такая неловкая ситуация. Раздражающая.

Декорации (сценограф — **Татьяна Сопина**) устроены так, что мы видим внутреннее пространство деревенского дома, часть улицы и сарайчик — место «серьезных» мужских разговоров вдалеке от женских глаз. Здесь Михаил, Илья и соседский Степан обсуждают «женский вопрос». Поразительна чистота, с которой они говорят о женщинах. Они могут злиться на них, обманывать, даже грозить расправой, но никогда не опустятся до оскорбления: «Бабы войну на своих плечах вынесли».

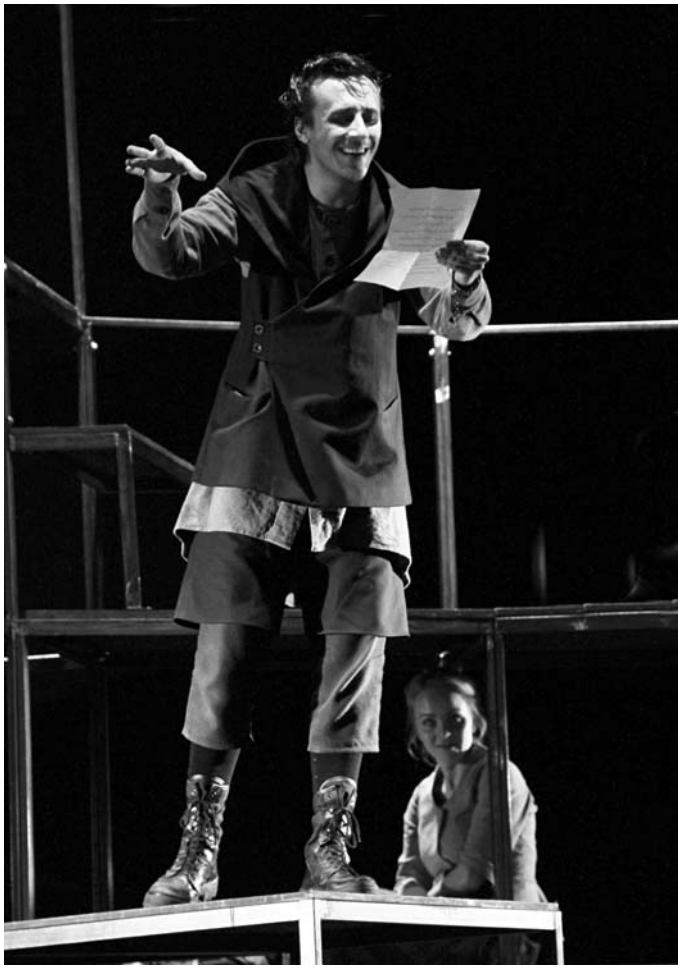
Финал спектакля — смерть Анны, как в реальной жизни, приходит внезапно, когда все уже успокоились и почти забыли... На всю сцену — проекция белой кружевной занавески. Сквозь нее — свет. Затейливый узор жизни Анны, скромная красота и чистота. И так все становится ясно и просто, что перехватывает горло, и ты уходишь из театра наполненный этим чистым светом и, может быть, становишься немного мудрее...

Татьяна ДОВГАНЬ
Фото Анатолия Куксы

УЛЬЯНОВСК.
Между долгом и страстью

Тема выбора между долгом и страстью — центральная в спектакле «**Капитанская дочка**», премьера которого состоялась в декабре 2016 года в **Ульяновском драматическом театре**. Тема эта тесно переплетается с темой народа и власти и раскрывается на сложном историческом фоне, что превращает повесть А.С. Пушкина в эпопею, «Войну и мир» в миниатюре. Режиссер-постановщик **Олег Липовецкий** создал эпическое театральное полотно, где противостояние Гринева и Швабрина — трагического героя долга и драматического героя страсти — разворачивается на фоне народного восстания, а отношение к Пугачеву высвечивает характеры героев. В инсценировке **Ирины Гридиной**, в полном соответствии с оригиналом повести, историческое спорит с мелодраматическим, и этот спор отражается в характерах и поступках героев, проецируется на их личные убеждения, определяя сложный моральный выбор. История словно взвешивает на весах отдельные судьбы и судьбу народа — что перевесит?

«Капитанская дочка» — это не только история о народной войне, которая смерчем катится по стране, перема-



Швабрин — М. Копылов

лывая человеческие судьбы. Это, в интерпретации Липовецкого, и история о том, как Швабрин идет на предательство — не из трусости, а чтобы заполучить любимую женщину. В какой-то момент кажется, что это спектакль именно про Швабрина, который в исполнении **Максима Копылова** предстает перед нами сутуловатым молодым человеком с недоброй улыбкой, каждое появление которого на сцене создает напряженное поле страсти. При этом он человек предельно одинокий: он чужак, всегда держится особняком — и в гарнизоне крепости, и среди пугачевцев. Швабрин у Копылова получился вполне шекспировским или шиллеровским героем: подлинная страсть, «запускающая» длинную цепь зла, — разве это не Шекспир?

Режиссеру и актерам удалось показать не только мощь «дубины народной войны», но и социальную генетику власти. Императрица Екатерина Великая (**Оксана Романова**) и «вор и самозванец» Емельян Пугачев (**Марк Щербаков**), как видно из спектакля, очень сходны в своем стремлении к власти, фактически, сделаны из одного теста: они анти-

поды и при этом — неразрывны, в какой-то степени даже нужны друг другу. Недаром во втором действии спектакля они по очереди читают указ императрицы, смысл которого в том, что преданные власти будут помилованы, а непокорные — казнены. В устах Пугачева этот текст звучит совершенно органично: насилие, творимое монархом, по сути, мало отличается от насилия бунтовщика, претендующего на царское звание и власть, мотивы и генезис власти — едины.

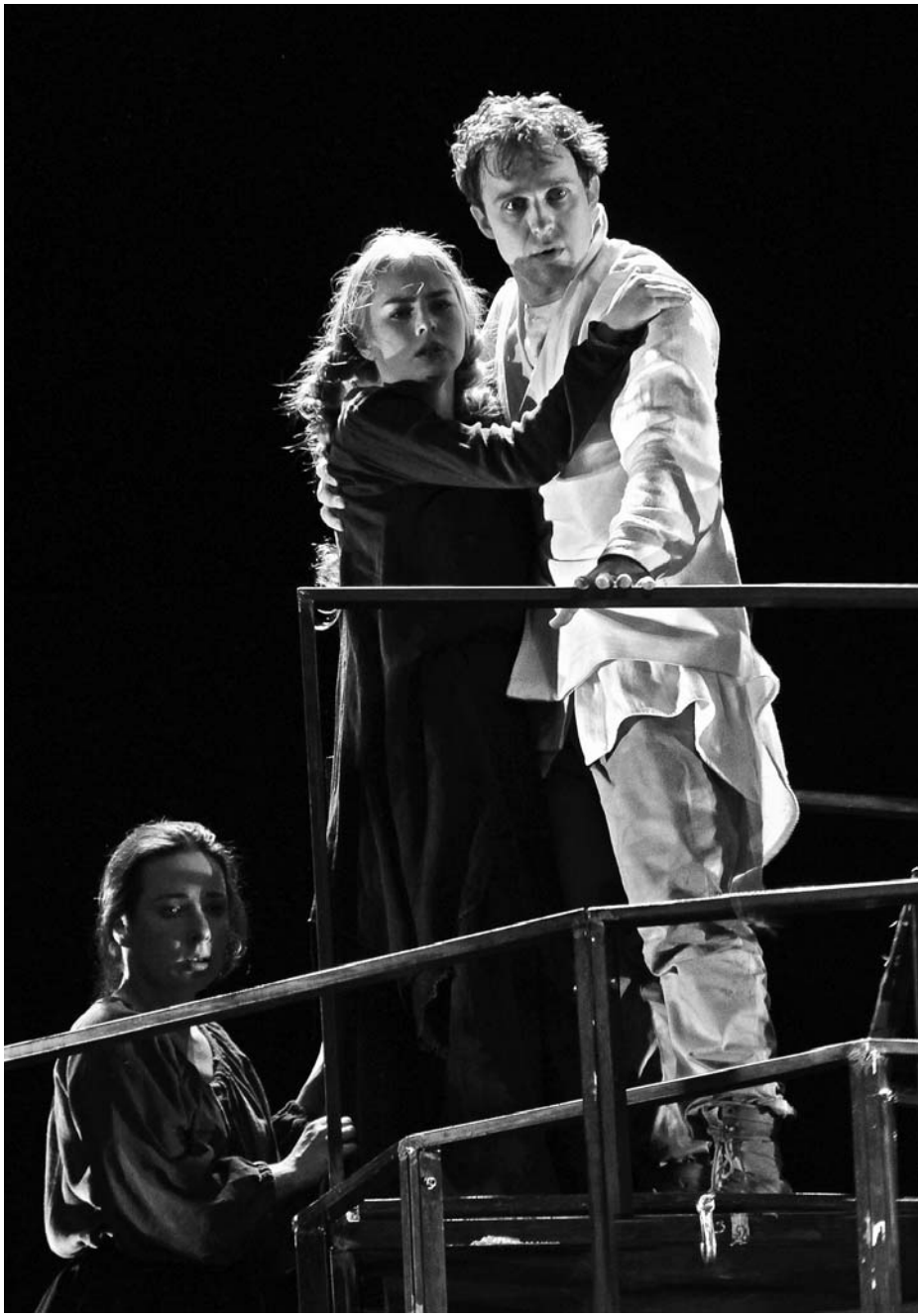
Роль Пугачева достойна отдельного разговора. Герой Марка Щербакова и притягивает, и отталкивает одновременно. Внешне актер – отрицание своего персонажа: на портретах Пугачева изображают с густой черной бородой и со стрижкой «в кружок», актер же не только не гримируется, у него — бритый череп. Как ни странно, это помогает отстраниться от стереотипной внешности этакого самовластного русского медведя и сосредоточиться на психологии и внутренних мотивах героя.

Пугачев в спектакле — воплощение притягательной силы власти как таковой. Он дважды ссылается на пример Гришки Отрепьева, который плохо кончил, но зато — поцарствовал! Его мотив — не освобождение народа, а стремление к власти, народ же он использует как инструмент достижения своих целей, смущая людей привлекательными лозунгами. Он — властолюбивый «левак», по-царски сочетающий неумеренную жестокость со спонтанным милосердием, православную веру с великим грехом. Но на истинных людей долга его соблазн не действует: Гринев (**Алексей Гущин**) не поддался дьявольскому искушению властью, устоял.

Полтора века спустя «бессмысленный и беспощадный» бунт, отрепетированный Пугачевым, разразится вновь и приведет к невиданным потрясениям октября 1917 года. На каждом спектакле, когда Пугачев произносит: «Найдется раз в триста лет какой-нибудь Емелька, будет дрожать сучья верхушка наша имперская», — зал реагирует аплодисментами. Парадоксально, но зал аплодирует и по завершении эффектной сцены подавления пугачевского восстания. Это может указывать на амбивалентное отношение к истории в современном обществе, запутавшемся в поисках национальной идентичности.

Музыкальным лейтмотивом спектакля стала казачья песня «Не для меня придет весна» — словно напоминание пассионарию Пугачеву, что его лихое дело, даже если он и задумывал восстановить справедливость, изначально обречено. Он пошел против закона и воли Божьей, которая в традиции русской монархии легитимирует самодержавие. Пошел — и потерпел поражение, недаром в финале над сценой возносится именно императрица как символ власти и закона или — как символ торжества «исторической колеи», «традиционных ценностей».

Сценография **Якова Каждана** играет в спектакле ключевую роль: это пирамидальное нагромождение кубических металлических каркасов, символизирующее одновременно и сложный путь восхождения на пирамиду власти, и нагромождение событий противоречивой русской истории. По просьбе режиссера сценография сделана намеренно «неудобной»: с одной стороны, это – некий сложный скелет нашей труднопостижимой истории, но он же, этот скелет, является опорой для движения людей и событий, подъем, который каждый раз приходится преодолевать, препятствие (имитация крепостной стены), которое приходится штурмовать. Это и модель Голгофы, на которую каждый из персонажей несет свой крест. По ходу действия на вершине этой пирамиды оказываются разные герои: императрица Екатерина – по статусу, Маша Миронова (**Мария Прыскин**а) – в силу совершаемого нравственного подвига, Пугачева и Швабрина возносит туда – на краткое время – их страсть. Эта



Маша Миронова — М. Прыскина, Петр Гринев — А. Гущин

Хлопуша — Д. Бухалов, Пугачев — М. Щербаков, Борода — Ю. Гогонин

конструкция установлена на поворотном круге, движение которого отражает ход истории, повороты сюжета, смену событий. Два эффектных момента: в одной из мизансцен Пугачев тормозит вращение круга, то есть самой истории, желая повернуть ее вспять, и в финале спектакля история мстит — маховик истории неумолимо вращается, затягивая петлю на шее самозванца.

В спектакле людям страсти (Пугачеву с его соратниками, Швабрину) противостоят люди долга (Гринев, Савельич, отец Гринева, капитан Миронов и его супруга). И те, и другие — православные (если не считать башкир в войске Пугачева), они обращаются к единому Богу, но с противоположными запросами. Режиссер Липовецкий показывает нам, что при определенных условиях классовые разногласия в народе начинают преобладать над национально-духовным и конфессиональным единством, отчего традиционные «скрепы» рвутся. Плененный Пугачев, на котором кровь множества людей, читает «Отче наш» и восклицает: «Прости, народ православный!» Просит ли он прощения за то, что пошел против власти, или за то, что не довел свое дело до конца? Об этом судить зрителю. Во всяком случае, спектакль поднимает очень важную тему: почему в народе сосуществует разная мораль, если духовный источник — общий?

Возможно, тяжелее всех в этом смысле отцу Герасиму (небольшая, почти бессловесная, но важная роль **Алексея Вольного**): от него требуется — под страхом смерти — окормлять войско повстанцев, ведь по пути мученичества, как суп-

руги Мироновы, он не пошел, и все же когда Пугачев просит благословить его перед походом, у священника не поднимается рука, и Пугачев с досадой вырывает у него крест.

В спектакле есть и другие запоминающиеся роли: это и Савельич (**Виктор Чукин**), беспредельно, по-отечески преданный своему барину, но при этом способный выказать чувство собственного достоинства; это добрейший капитан Миронов (**Владимир Кустарников**) с его напускной суровостью, вся жизнь и вся служба которого в Белогорской крепости была подготовкой к подвигу мученичества; это супруга его Василиса Егоровна (**Елена Шубёнкина**), истинная хозяйка крепости, распорядитель и арбитр, преданная до смерти — в буквальном смысле — жена.

Инсценировку «Капитанской дочки» специально для этой постановки сделала Инна Гридина. Как объяснил Олег Липовецкий, нужно было наделить персонажей пьесы, которые у А.С. Пушкина говорят на языке образованного дворянина, яркими языковыми характеристиками. Главное, что пришлось преодолевать драматургу, — это собственный пиетет перед пушкинским словом. В целом задача была успешно решена, хотя чуткое ухо уловит несколько странных реплик, например, когда Маша говорит Гриневу: «Вы как утенок израненный». Отдельные сцены могут показаться слишком мелодраматичными, особенно по контрасту с брутальными эпизодами, которые разворачиваются в стане Пугачева. Но в целом получился важный и актуальный разговор о судьбе страны и ее народа, о роли личности в истории, о мотивах, которые движут человеком, о том, выбирает ли человек свою судьбу или подчиняет ее ходу истории.

Сергей ГОГИН
Фото Сергея ЮРЬЕВА

ЙОШКАР-ОЛА. Строки из эпитафии

Дом Прозоровых продуваем всеми ветрами, у него нет ни стен, ни крыши. Снег засыпает пол, мебель, выцветшие фотографии. Здесь давно никого нет, и только ветер иногда врывается обрывками воспоминаний о тех, кто здесь жил и мечтал о лучших днях. И тогда загорается свет, краски становятся ярче и лента памяти начинает раскручиваться в обратную сторону. С этой точки отсчета начинается спектакль «**Прозоровы. Эпитафия**» по пьесе **А.П. Чехова** «**Три сестры**», поставленный на сцене **Республиканского театра кукол** (**Йошкар-Ола**) петербургским режиссером **Александром Стависским** в соавторстве с художником **Татьяной Батраковой.**

Это уже их третья совместная работа, и в репертуаре театра кукол достойное место занимают «Бедный Акакий», созданный по мотивам повести Н.В. Гоголя «Шинель», «Жак и его слуга, или Как стать людоедом» по сказке Ш. Перро «Кот в сапогах». Музыку к чеховскому спектаклю написал композитор, лауреат национальной премии кинокритики и кинопрессы «Белый слон» **Анджей Петрас**, сделав ведущим в своей музыкальной партитуре чистый голос скрипки.

В камерном зале сценическое пространство максимально приближено к зрителю, позволяя не только разглядеть мельчайшие детали интерьера, костюмов, но практически кожей почувствовать, как здесь все заброшено. Увязли в паутине стрелки давно остановившихся часов. Пыль на одежде, куклах, даже на рамочке, которую Андрей смастерил ко дню рождения Ири-