

Главный режиссер Ульяновского театра драмы принадлежит поколению, которое десять лет назад называли сорокалетними. Выпускник ЛГИТМИКа (сокурсник другого известного режиссера — Александра Дзекун, работающего ныне в Саратове), главный в Орловском театре, очередной в Саратове у того же Дзекун, главный во Владимире, наконец, последние пять лет — главный в Ульяновске. Таковы этапы творческого пути. За этими вроде бы банальными перечислениями стоит тем не менее судьба незаурядная.

Казалось бы, кто из режиссеров периферии не кочевал? Ну кого не «съедали» секретари обкомов, на кого не глазеи подозрительно партийные мандарины? Театр не был защитой для режиссеров этого поколения, будь то столичный житель Анатолий Васильев или провинциал Юрий Копылов. Многим из той генерации приходилось сталкиваться с театром как космическим организмом. Биография кочевого периферийного режиссера зачастую мало чем отличалась от биографии стационарного осевшего в стационаре художника. И в том, и в другом случаях нередко возникала лишь иллюзия строительства театра, а по существу творческая профессия перерождалась в административную. Оставаться художником было очень трудно.

На гастролях Ульяновского театра в Москве стало ясно, что Юрию Копылову удалось проплыть между Сциллой времени и Харибдой поденщика. Он не жалуется на планиду, не проливает крокодиловых слез. Пожалуй, единственное, на чем настаивает ульяновский театральный лидер, так это на том, что он никогда не занимался политической. Это утверждение можно было бы трактовать по-разному, но, посмотрев спектакли

Копылова, понимаешь, о чем ведется речь, и проникаешься глубокой симпатией к режиссеру. Он возвышает театральное искусство до трагических загадок, а не сводит его до уровня оценочных примитивов.

Ничто сегодня не мешает режиссуре увидеть в Мирандолине («Хозяйка гостиницы» Гольдони), например, предшественницу Эммануэль, а эпоху смутного времени Бориса Го-

серу в данном случае принципиально важно обнаружить саморазвитие любого характера, которое неминуемо приводит к катастрофе.

Как, каким непостижимым образом эта цепкая Мирандолина (а она такова в спектакле «Хозяйка гостиницы») влюбляется в женоненавистника кавалера Рипопфрату (В. Шейман)?! Эта прелестно кокетливая вымогательница подарков,

и затаненный лиризм, который полыхнет наружу к финалу. Эта опасная встреча человека с самим собой обжигает.

Из всех спектаклей, показанных в Москве, «Монархи» А. К. Толстого вызвали наибольший зрительский интерес. Здесь, конечно же, трудно назвать одну причину. Думаю, прежде всего к концу гастролей расползся слух, что приехал интересный театр (увы, гастрологи

стой: в абсолютной власти заложен механизм самоуничтожения. И кроваво-деспотичный Иоанн, и кроткий «пономарь» Федор, и пронзительно-умный Борис — все они попадают в капкан (опять пригодились любимое копыловское словечко!) не только в силу личностных свойств, ведущих к катастрофе. Абсолютная власть предполагает еще и абсолют ответственности за со-

Годунов, ни Шуйский не видит, не слышат примиряющего голоса Федора. Невольным небрежным жестом и тот, и другой отодвигают царя (мол, не мельтеши ты тут под ногами).

Царь не нарадуется, словно дитяtko малое, как ловко он сглади и примирил двух ярых врагов. Ему по душе благодать мира, свою Аринушку он любит так, как умеют любить добрые царевичи в русских сказ-

са. Марфа ждала не справедливости, она ждала царства.

Борис Годунов В. Шеймана умен. Не только корысти ради борется он за престол. У него есть свое право бросить Федору почти оскорбительное: «И ты — царь?!» Он наделен талантом быть государственным человеком, он хочет стать мудрым правителем, который выстоял и при Иване, и при Федоре (что и говорить, богатый

«Капканы» Юрия Копылова

Культура. — 1993. — 14 июня. — С. 9.

дунова срифмовать с эпохой нестабильности Бориса Ельцина. Но Юрий Копылов не спешит. Он не лакействует перед временем, не заигрывает со зрителем, какая бы эпоха ни была на дворе.

В Москву на гастроль ульяновский театр привез спектакли только классического репертуара: «Шлюк и Яу» Гауптмана, «Хозяйка гостиницы» Гольдони, «Монархи» по трилогии А. К. Толстого.

Копылов сохранил в себе, несмотря на проклятие профессии, способность творить, будучи читателем. Ему важно в этот момент вскрыть в пьесе каркас неразрешимых противоречий, природу драматического события. Его не интересуют заурядные драматические происшествия. Интересны лишь те, что перерождают героя, преобразя, кардинально меняя ход драматического развития. Гармония замысла поверяется режиссером через постижение сути высшего надличного закона — судьбы, рока. Ядро копыловской интерпретации определяется им самим просто — «капкан». Собственно, в ловушку конфликта попадает любой герой любого подлинного драматургического произведения, будь то комедия или драма. Однако ульяновскому режис-

ласково обаятельная разбойница, бездушно и ловко влюбляющая в себя сотни раз своих богатых постояльцев, вдруг обжигается сама. Катастрофа свершается, конечно же, не потому, что в ловушку, пригрозенную кавалеру, попадает сама Мирандолина, а потому, что состояние любви убивает ее накопительские «идеалы». Не случайно в спектакле забеспокоитесь лакей Фабрицио (С. Родионов), заметив излишнюю оживленность в поведении Мирандолины, красота которой стабильно приносила доходы трактиру. Не ревность слышится в его голосе, а корыстное волнение потерять трактирщицу с трактиром.

Мирандолина задает себе вопрос: «Быть или иметь?». Так заграничная комедия, к которой нас приучил театр, преобразяется в лирическую драму.

Мирандолину играет актриса И. Янко. Роль эта, без сомнения, ей удастся не только потому, что трактирщица всегда безусловно хороша: и когда орудует раскаленными утюгами, словно жонглер горящими факелами, и когда как бы робко, сама подает кофе кавалеру, дрожа оборками, рюшечками своего роскошного костюма, словно это создание сошло с картины Лiotара «Шоколадница». Но еще есть в ней

были организованы небрежно). Не последнюю роль, конечно, играет и оживление интереса нашего общества к отечественной истории. Так вот, спектакль Ю. Копылова «Монархи» мужественно избежал как поверхностной идеализации, так и брезгливого развенчания — крайностей, в которые сегодня бросается наше общество.

Режиссер здесь обнаруживает еще одно важное свойство — умение быть историчным во времена новых истеричных агитаций и пропаганды. Последнее не означает, что мы увидели спектакль, погруженный в археологию прошлого. Совсем нет, скорее, «Монархи» — лирическая исповедь режиссера о проблемах существенных как для истории XVII века, так и для века двадцатого.

И опять редкий дар Копылова — читать оригинал — заставлял его поставить всю трилогию. Ведь знаменитое мхатовское открытие «запрещенного» драматурга А. К. Толстого состоялось в рамках интерпретации лишь части общего замысла. Между тем трилогия А. К. Толстого — триптих, обладающий, самостоятельной значимостью, так как события в каждой из трех пьес развиваются по одному драматургическому принципу, который обнаруживает А. К. Тол-

деянное. Царь-палац оставляет после себя царя-мученика. Эту тему неотвратимости жертвы как неизбежного следствия власти высвечивает Копылов. После тиранства Иоанна на престол возводится Федор, который больше бы радовался постригу. Таков он и в спектакле — монашеский отрок в царском облачении. Так же и Борис обрекает на мученичество своего сына, юного царевича — по роковому совпадению тоже Федора (Ю. Морозов). Его судьбу не развернет драматург, но она предугадывается.

Иоанн Грозный В. Вершины в спектакле ульяновского театра силен даже тогда, когда умирает. Такой Иоанн не может тихо угасать. Он уходит из жизни с покаянием, но без раскаяния.

На царствование восходит кроткий Федор. Роль эту с удивительной нежностью и зрелостью исполняет актер В. Курганников. Шапка Мономаха в буквальном смысле тяжелее всех Федору. Ему велико царское облачение, мешают скипетр и держава. Вот первая схватка Годунова с Шуйским (А. Дуров) и со сторонниками пылкого воеводы, которая грозит обернуться кулачным боем. Кажется, еще одно слово, и бояре бросятся в драку. Ни

каж. Но и в Федоре В. Курганникова проступают и черты сильной природы — сильной в своей кротости. Вероятно, поэтому Федор и Блаженная — образ, проходящий в спектакле через всю трилогию, — в чем-то одно целое.

Борис Годунов стоял близко к трону Ивана Грозного. Ближе к престижу, казалось, подойти уже и нельзя, а выше невозможно. Если только убить маленького царевича... Борис садится на престол. В спектакле, скупосценнографически оформленном С. Шавловским, трон, как бы встроенный в подножие церкви, — важный смысловой образ. Федора насильно усаживают, Борис престол завоевывает. Ему в пору царство и его атрибуты. Но Годунову придется встретиться в своем настоящем со своим прошлым. «Да, жалок тот, в ком совесть нечиста». Эту схватку со свершившимся хочет выиграть Борис.

Как сильно решена и сыграна в спектакле сцена встречи Бориса с инокиней Марфой (К. Шадыко), насильно сосланной в монастырь вдовы Грозного, матери убиенного царевича Дмитрия. Здесь встретились две силы. Нет, не смиренную инокиню мы видим! Она царица. Она дождалась кары небесной, посланной на Бори-

политический опыт). Но Борис наделен еще и совестью, которая мешает осуществиться в царстве. В. Шейман справедливо сближает Бориса не с Ричардом III, а с Макбетом, а царица, жена Годунова, больше похожа на леди Макбет.

Мрачна исповедь Бориса. Мрачен финал трилогии, который снова подводит к теме новых убийств, новых злодеяний — спутников любой власти любых властителей.

И вновь Юрий Копылов жестоко обнажает перед зрителем неразрешимую природу конфликта. Неужели любая власть при любом правителе оборачивается преступлением? Неужели миру суждено делиться на палачей и жертв, и нет никакой возможности примирения? Ответ, вероятно, есть, но в нем не найдут утешения те, кто хочет увидеть на земле царство справедливости. Ответом станет смирение. Вот почему, наверное, режиссер предвещает свой мрачный спектакль молитвой, напечатанной в программке. Словами из нее и стоит завершить мои размышления:

Избави меня Господи, от смерти вечной
В тот страшный день...
День суда и милосердия,
День великий и прегорький.
Ольга ГАЛАХОВА.

Копылов Юрий

17.04.93