

Драматически узнаваемо сегодня это двоимирие. Жизнь с ее реальными отношениями — и параллельное, на грани фантома, сознание с его непрошеными и неотступными видениями. Молодые как будто живут своей нескладной жизнью; фантомы Сарафанова обходят их стороной. Однако их друг без друга не существует. Драмы и заморочки Васеньки, Нины и Бусыгина — часть единой партитуры. Мелодраматический сюжет в финале, где сюжетные узлы разрешаются к благополучию полюбившихся персонажей пьесы, в спектакле микширован. Новиков, на протяжении действия бывший и противовесом, и одновременно мембраной своей беспокойной семейки, в момент, когда всё, кажется, готово разлететься в прах, взрывается. И это эпизод исключительной силы. Экспрессия тут относится и к разнуздавшимся детям, но явно еще в большей степени здесь кульминационный момент всей партитуры...

Александр Новиков редко бывает на сцене столь открыто эмоционален. Видимо, не все сегодня можно сказать в прежних «умеренных» параметрах драматического существования. Градус отчаяния был уже в упомянутом бутусовском «Дяде Ване». Здесь, в Сарафанове, не что иное, как сцена бунта отца! Она стала возможна и, более того, великолепна именно в версии, предложенной Галиной Зальцман. Дело в масштабе истории, в ее сегодняшнем акценте. Интересно, как прежняя богатая палитра артиста, включающая и неприменную интеллектуальную иронию, тут словно перенастроена. Включены другие регистры...

У Вампилова здесь не просто «комедия», семейная драма пополам с анекдотом. Он в своих текстах любого жанра занимался сущностью современного человека, степенью его внутренней независимости среди прямо противоположных тенденций. Но вот наступил некий новый поворот. И то, что было подтекстом, вынырнуло наружу, забило ключом. Двоимирие как оно есть сегодня. И оно проявлено в вампиловской премьере Театра Ленсовета. Александр Новиков оказался фронтменом в этой драматической партитуре.

Февраль 2026 г.

ЕВГЕНИЯ ТРОПП

## АЛЕКСАНДР БАРГМАН В РОЛИ ВСЕВОЛОДА МЕЙЕРХОЛЬДА. ВВОД

В сезоне 2025/26 известный театральный режиссер Александр Баргман вернулся на петербургскую сцену в качестве актера и сыграл две роли. Существенные совпадения: во-первых, он возвратился в театры, которые очень многое значат в его творческой судьбе, — в «Такой театр» и в Александринский; и, во-вторых, оба его героя — исторические личности. На их жизни пала тень великих трагедий XX века, Холокоста и сталинских репрессий, оба они погибли в страшные 1940-е годы. Думаю, не желание лицедействовать вернуло Баргмана на сцену — в его работах очевидна принципиальная художническая позиция, необходимость высказаться на темы, о которых невозможно молчать.

Независимый и безбашенный (тогда) «Такой театр» Баргман основал вместе с однокурсниками и друзьями в 2001 году как альтернативную площадку для поиска свободы от сковывающих рамок театра репертуарного. Сегодня это уже другой коллектив, но совсем неслучайно именно здесь появился спектакль «Польский курьер», основанный на реальных событиях эпохи Второй мировой войны. Александр Баргман играет Шмуэля Зигельбойма, одного из лидеров польской еврейской общины, находящегося в вынужденной эмиграции. Этот отчаявшийся человек, потерявший почти всю семью в Варшавском гетто, покончил с собой в Лондоне. Своим самоубийством он надеялся привлечь внимание всего мира к истреблению еврейского народа. Смертью он боролся за жизнь...

Александринский театр — alma mater Александра Баргмана. В этих стенах он учился на

А. Баргман (Мейерхольд).  
Фото В. Постнова

курсе И. О. Горбачева, здесь он впервые вышел на профессиональную сцену, сыграл лучшие роли мирового репертуара — Клавдия и Гамлета, Тузенбаха и Кассио, Гришку Отрепьева и Хельмера, Дон Гуана и двойника Иоганнеса Крейсера. Он служил в этом театре с 1991 по 1999 и с 2003 по 2005 год, а потом отправился в свободное плавание, стал режиссером, почти отказался от актерства... Но от приглашения Валерия Фокина в спектакль «Мейерхольд. Чужой театр» на заглавную роль Баргман отказаться не смог. Постановка, основанная на архивных документах и мемуарах, фокусируется на мрачной странице жизни Всеволода Эмильевича Мейерхольда. Публикация в газете «Правда» от 17 декабря 1937 года печально известной статьи П. Керженцева «Чужой театр» и последовавший за этим разгром ГостИМа, Театра им. Мейерхольда, — эти события предвосхищают гибель художника, арестованного в 1939-м и расстрелянного в 1940 году.

Спектакль был выпущен в феврале 2024 года, к 150-летию В. Э. Мейерхольда, вышел в рамках обширной юбилейной программы, подготовленной Александринским театром. Тогда я писала о премьере, которая не выглядела как «подарок к юбилею» («не праздничный концерт, не торжественное заседание, не байопик в строгом смысле слова»<sup>1</sup>). Валерий Фокин, знаток наследия Мейерхольда, в течение многих десятилетий исследующий его жизнь и творчество, в своем спектакле предпринял попытку увидеть весь путь, всю биографию, всю судьбу мастера сквозь призму только одного момента этого пути — момента переломного, страшного, чреватого смертельной опасностью. Получился спектакль жесткий, сжатый почти до схемы, без постановочных изысков, лапидарный и строгий. Вместо пьесы — стенограмма

<sup>1</sup> Тропп Е. Не юбилейное // Петербургский театральный журнал: Блог. 2024. 15 марта. URL: <https://ptj.spb.ru/blog/ne-yubilejnoe/> (дата обращения: 12.02.2026).



общего собрания актеров и работников ГосТИМа, в ходе которого обсуждалась статья в «Правде» и дальнейшее существование театра. На пустой сцене — только стол президиума, где с каменными лицами сидят двое избранных. Выступающие, взяв слово, поднимаются из первого ряда зрительного зала, так что публика, пришедшая на спектакль Новой сцены Александринского театра, оказывается как бы частью собрания, шельмующего Мейерхольда. По ходу выступлений скупые справки об ораторах под стук печатной машинки выводятся на боковые экраны. Этот звук действует удручающе, он словно



В. Кошевой (Мейерхольд).  
Фото В. Постнова

прибывает каждое слово, фиксирует обвинительные аргументы. Несмотря на то, что раздаются и защищающие реплики, неловкие и путанные, общая тенденция не вызывает сомнений. Тягостно, мучительно наблюдать за разворачивающимся на наших глазах процессом уничтожения руководителя театра его собственными учениками и соратниками.

Роль Мейерхольда в постановке — конечно, осевая, но по объему текста она не так уж велика. На десятой минуте спектакля, по приглашению председателя собрания, он входит под руку с женой, Зинаидой Райх (Олеся Соколова), изящной гордой красавицей, которая впоследствии ни словом не ответит тем, кто ее будет клеймить. Пара занимает место в левой части первого ряда, с краю, отдельно от всех. По ходу спектакля мастер поднимается на сцену всего несколько раз — с первой покаянной речью, потом в трех «флешбэках», внезапно врываются в мерный ход собрания, и в финале,

когда они с Райх покидают театр — изгнанные, лишенные своего творческого дома, уходят в ночь. В этих пяти кратких эпизодах актеру приходится играть концентрированно, сурово отбирая выразительные средства, выстраивать точные смысловые формулы. Никакой акварели, но и никакой гуаши (кроме вставной сцены, в которой Мейерхольд в кожанке и фуражке провозглашает Театральный октябрь). Скорее, техника офорта.

Первый исполнитель роли, Владимир Кошевой, казалось, был идеально вписан в композицию Фокина. Его Мейерхольд — красивый, печальный, составленный врубелевский демон. Орлиный нос, гордая голова с художественно взлохмаченной и искусственно посеребренной шевелюрой, пронзительный взгляд. Самая сильная сцена у него — вообще без слов и без жестов: герой замирает в центре площадки, в профиль к зрителям, облитый сверху белым светом мощной лампы (она опускается, рискуя накрыть его, как колпаком). Босой, в выпущенной наружу гимнастерке, в мятых галифе — стоит, словно в ожидании расстрела. В это время театр, из которого его выгнали, продолжает жить своей обыденной жизнью, помреж по трансляции объявляет о подготовке к вечернему спектаклю, монтировщики что-то деловито проносят на заднем плане... Слышим объявление: товарищу Мейерхольду запрещено выходить на поклон. В этой длительной статичной мизансцене работал контраст высокой, обреченно стоящей в световом пятне фигуры и тусклого, опустелого пространства. В целом решение роли было, скорее, декоративным, но это отнюдь не упрек, лишь определение.

В новой редакции спектакля сохраняется рисунок, найденный для первого исполнителя, но сценическое существование Баргмана явно выстроено Фокиным по-другому, с пониманием его артистической природы. Это не мажорный способ игры, а психологическая разработка характера, при том,

что графичность как стиль сохраняется и формульная концентрированность — тоже. Но при таком подходе эта предфинальная «расстрельная» мизансцена не становится самой выразительной в роли, как было у Кошевого, именно потому, что Баргман иначе транслирует смыслы, посылает более нюансированные и сложные сигналы зрителю.

Уже в тот момент, когда его герой выходит на сцену и молча готовится к программной речи, в которой должно прозвучать покаяние в «грехах» формализма, приписываемых ему одиозной статьей Керженцева, мы видим человека неоднозначного, охваченного противоречивыми чувствами, глубоко скрываемыми от окружающих, но все же читаемыми благодаря насыщенному, напряженному внутреннему процессу актера. Думаю, и режиссерский опыт Баргмана здесь пригождается, входит в состав образа. Разумеется, артист не ставит себя вровень с гением режиссуры, но тут важна общность профессии, в которой человек, как будто обладающий неограниченной властью над труппой, оказывается невероятно уязвим, зависим от ее настроений, ожиданий и обид, колебаний любви-ненависти-ревности и проч. Может быть, я что-то «вчитываю» в образ, но уже в этом первом выходе Баргмана-Мейерхольда, в паузе, когда он собирается с духом, прежде чем начать речь, видна перспектива страданий и гибели этого человека. Он не выглядит жертвой, страшащейся за жизнь, — актер подчеркивает достоинство, с которым герой несет печать своей трагической обреченности.

В новой редакции вставные сцены — репетиции знаменитых спектаклей «Ревизор» 1926 года и «Дама с камелиями» 1934 года — приобрели именно ту жанровую окраску, которую задумал Фокин изначально. На премьере эти фрагменты приводили в недоумение некоторой пародий-

ной нелепостью, а теперь они по-настоящему фантазматичны. Мейерхольд мысленно переносится из враждебного ему пространства собрания (читай — судилища) в место вдохновенного творчества, где он и его артисты были объединены поиском совершенной театральной формы. Баргман играет азартного, переполненного энергией мысли, блистательного режиссера-сочинителя. Здесь все работает на образ — и портретный грим, и костюм с галстуком-бабочкой (воссоздан по одной из знаменитых фотографий), и эксцентричная изломанная пластика, подсмотренная на сохранившихся снимках и претво-



А. Баргман (Мейерхольд).  
Фото В. Постнова

ренная в сценическую реальность так, что она смотрится и как явная цитата, и как естественное движение столь неординарного, чуждого всякой бытовой скуке человека. Он и вправду творит, пишет актерскими фигурами мизансцены, сочиняет мир спектаклей. Раз за разом отработывает точность жестов (сам мгновенно загорается, включается и показывает исполнителю, как надо), скорость и траекторию движения, верное по смыслу выражение лица. Одна из неожиданных, потрясающих реплик обращена к Райх, репетирующей роль Маргерит Готье: «Попробуй не страдать, а обезуметь. Это лицо не выражающее страдание, а это лицо напуганного бобра. Это первая мысль, когда бобер понимает, что его будут расстреливать». Баргман останавливает в этом месте круговорот непрерывного движения, его взгляд устремляется в какую-то ему одному видимую далекую точку.

«Это минута, когда бобер начинает сесть», — говорит он.



А. Баргман (Мейерхольд).  
Фото В. Постнова

Честно, я не помню этого текста в первой редакции спектакля, не знаю, были произнесены эти слова или нет, но сейчас, по-моему, это кульминация всей роли. Страшная секунда, обжигающая холодом предчувствия. Гротескный образ бобра, сидящего от приближения смерти, — поди сыграй эту смелую и до боли правдивую мейерхольдовскую ассоциацию... Александр Баргман оказывается способен.

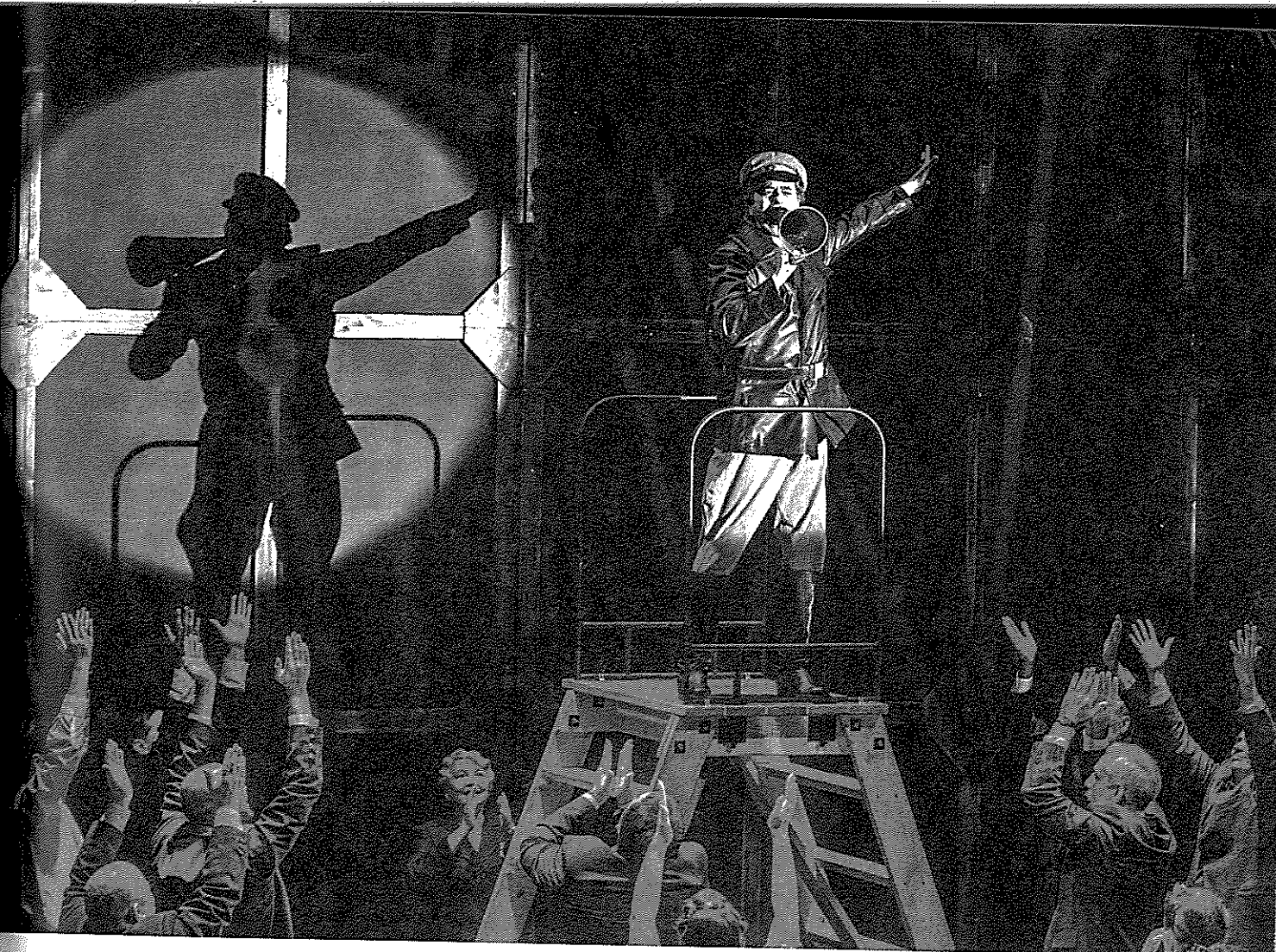
Жаль, что в спектакле нет еще одного флешбэка — репетиции неосуществленного спектакля «Одна жизнь» по роману Николая Островского «Как закалялась сталь», ведь запрет именно этой работы послужил сигналом к началу травли Мейерхольда: погромная статья Керженцева вышла в «Правде» вскоре после обсуждения спектакля комиссией комитета по делам искусств в Гостиме. Трактовка романа была немисливо смелой и совершенно не соответствовала официальной: Мейерхольд ставил житие революционера-мученика, отдавшего жизнь за счастье всего рода



Сцены из спектакля.  
Фото В. Постнова

человеческого<sup>1</sup>. От «Одной жизни», уничтоженной властью, сохранились эскизы художника В. Стенберга и воспоминания очевидцев, в частности — автора инсценировки Евгения Габриловича. Перечитаем душераздирающее описание ключевой сцены, в которой Павел Корчагин ищет выход из комнаты: «Как он слепо ощупывает стены в поисках двери, как натывается на стулья и стол, как, споткнувшись, едва не падает, но все-таки поднимается и снова идет. Все это незрячее движение, слабость ног, неверность и ищущая трепетность ощупывающих пальцев были разыграны Мейерхольдом на репетициях от начала до конца. В финале герой пьесы все же обнаруживал дверь — ту, что вела наружу. Впоследствии, вспоминая эту сце-

<sup>1</sup> См.: Театр, которого не было: «Одна жизнь» Всеволода Мейерхольда (проект Ольги Федяниной и Сергея Конаева) // Коммерсантъ Weekend. 2019. 15 ноября. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/4149726?ysclid=mltd2k5lun943028511#id1822420> (дата обращения: 14.02.2026).



Сцена из спектакля.  
Фото В. Постнова

ну в умерщвленном спектакле, я часто думал о том, что в этом искании единственной двери, во всем том счастливом и страшном, когда путь как бы найден, но тут же теряется вновь, и так всю жизнь, от Александринки и денди в цилиндре до красноармейской фуражки, всегда вдоль глухой стены, — в этом вся жизнь Мейерхольда. Весь его путь. От Художественного театра до камеры следователей, истязавших его, когда с перебитым бедром он лежал вниз лицом на полу Лубянки<sup>1</sup>.

Весь его путь... В спектакле Валерия Фокина на железный занавес в течение нескольких минут под траурную музыку Ивана Волкова проецируются десятки фотографий Мейерхольда, разворачивается длинный свиток жизни, от «денди в цилиндре до крас-

<sup>1</sup> Габрилович Е. «Одна жизнь» // Искусство кино. 1990. № 4. Цит. по: <https://www.kino-teatr.ru/teatr/art/history/2060/> (дата обращения: 14.02.2026).

ноармейской фуражки», от юноши с припухлыми губами до бледного старика, измученного тюремными пытками. Мое воображение разыгралось, и я представила, как Александр Баргман играет репетицию «Одной жизни», как его Мейерхольд показывает актеру, готовившему роль Корчагина, эту страшную и в то же время прекрасную сцену поиска выхода, падает, но вновь встает, упрямо ощупывает глухую стену — и все же находит спасительную дверь. Это могла бы быть феноменально важная сцена, в которой боль и немощь физическая преодолевались бы силой духа, силой веры в то, от чего отказаться можно, лишь предав себя.

...В финале спектакля Валерия Фокина все-таки есть дверь, настоящая дверь в глубине сцены, и она открывается перед медленно удаляющимися Зинаидой Райх и Всеволодом Мейерхольдом. Им позволено уйти вдвоем, поддерживая друг друга, скрыться от наших взглядов и вдохнуть воздух где-то там, за стенами театра. Так, в художественном пространстве, мастер обретает свободу и право на жизнь, которых он был лишен в реальности.

Февраль 2026 г.