

"Вот скажи мне, американец, в чём сила? Разве в деньгах? Я вот думаю, что сила в правде".  
Цитата из фильма "Брат"

СКАЗАТЬ, что фильм хорош — это не сказать ничего. Это будет меньше, чем "ничего". Потому что именно такое кино мы все долго ждали. Примерно лет двадцать. После "Брата-2". Этот феномен отметили многие патристические публицисты, невольно сравнивая "Балканский рубеж" (режиссёр Андрей Волгин) с незабываемой дилогией Алексея Балабанова. О том, что сила — в правде. Ироничный Егор Холмогоров констатирует: "У "Балканского рубежа" имелось всё, что необ-



ходимо для провала: патриотическая тема, история про десантников, поддержка Минкульту, поддержка Минобороны, поддержка "России-1". И всё-таки фильм не просто получился — о нём уже говорят как о самом мощном русском боевике со времён "Брата-2". Действительно последние годы нас буквально закармливали около-военной и гламурнопатриотической кинопродукцией, где наблюдался переизбыток эффектных лиц и не менее шикарных бэт-

зров и Т-тридцатьчетвёрков. Персонажи картинно умирали за Родину (такую же нарисованную) и тут же стирались из памяти, как нечто компьютерное и более уже ненужное. Delete, малышки-танчики. До следующего недо-блокбастера с попкорном и кока-колой. Да, говорят, что собираются снимать "Брат-3", как продолжение культовой истории — с какими-то медийными физиономиями в

"Война... противное человеческому разуму и всей человеческой природе событие", — писал Лев Толстой в самом, пожалуй, знаменитом романе о войне и — беспостомом человеестве.

Если вкратце, сюжет "Балканского рубежа" посвящён двадцатилетию бомбардировки Югославии. Тогда, в 1999-м, Александр Проханов писал: "Югославию бомбят, как Дом Советов в

семерых побивахом". Тут — серьёзное, страшнее. Это, скорее, трагедия с элементами боевика. Притом что в картине есть место и любви, и юмору, и рок-музыке. Больше того — фильм концептуален, что в принципе "не монтируется" с прижизненностью военных боевиков, где всё просто и конкретно, как пуля в лоб.

Допустим, образ сербского полицмена Горана Милича, который по сло-

### О фильме «Балканский рубеж»

вам коллеги, невероятно крут и "прыгает, как Чингачгук" — персонаж старых гдзозровских вестернов о положительных индейцах и отвратных янки. В роли Милича — тот самый Гойко Митич, что создавал индейские образы на протяжении тридцати (!) лет. Самобытный актёр, известный в России и Германии, но у себя дома практически неизвестный. По сути, это первая роль серба в его послужном списке. Митич кого только не представлял: Чингачгук, Зоркого Сокола, Оцеолу, Спартака, американского писателя Артура Миллера... Но в "Балканском рубеже" он становится равен самому себе, то есть провинциальному югославу. Характерна и реакция зала: люди старшего поколения при упоминании Чингачгука смеялись, а молодые — переглядывались. Шутка для определённых возрастов, бегавших смотреть за десять копеек детский сеанс "про индейцев и ковбойцев" (именно так — "ковбойцев") и потом — разыгрывавших во дворе баталии из "Сыновей Большой Медведицы".

Не менее символическим жестом выглядит эпизод с участием ещё одного "брата" — знакового современного режиссёра Эмира Кустурицы, "югославского Феллини". Он известен не только своими эксцентрическими эстетскими кинокартинами, но и убеждениями. Кустурица не скрывает любви к России, равно как и своего неприятия большинства "западных ценностей". Что это за ценности, мы видели в новостях 1990-х и в реалистичных, наполненных кровью и дымом, кадрах "Балканского рубежа". Это бомбёжка роддома "во имя свободы и демократии", зачистка террито-

рии, миссия хищной мадам Олбрайт, у которой всё all right.

Мотив братства перекидается с религиозной тематикой. Возвышенная смерть христианского священника "за имя Божие" от рук мусульманских бандитов; и тут же — совместный намаз татарина и албанца, в лучах солнечного света. Тут нет фальшивой толерантности — лишь осознание человеческого общности. И античеловеческого использования веры для убийства себе подобных.

Ещё один культурный код — подборка русского рока 1980—1990-х, что, безусловно, соответствует настроению изображаемой эпохи. И опять же считается отнюдь не всеми. Когда один из героев бурчит себе под нос: "Таким ударным инструментом мы проблем все стены в мире", — это понятно тому, кто слушал или хотя бы слышал "Наутилус-Помпилиус". Припев из "Еду я на Родину" группы ДДТ — отличный фон для раздара 1990-х, ибо сейчас рифмовать Родину с "уродиной" как-то не принято. Блестяще подана сцена движения колонны под музыкальную тему "Дальше действовать будем мы" Виктора Цоя. И, наконец, главный мотив, сопряжённый с темой фильма — это вещь Сергея Галанина (он же — участник группы "Серга") "А что нам надо?". И перечисляются: "свет в оконце" и "чтобы кончилась война". "Пуля и ствол — нажал и разошлись. / Где добро, где зло — попробуй разберись". По факту — весь фильм об этом. О сплетении добра и зла на войне, о невозможности различать их в состоянии беспрерывного шока.

Все эти намёки и тонкие планы обогащают картину, делая её практически шедевром и вместе с тем я хочу процитировать мнение Артёма Ермакова, замглавреда православного журнала "Наследник": "Этот фильм опоздал лет на десять-пятнадцать. И, скорее всего, сокрушительно провалится в прокате сейчас. Зал в день премьеры, в прайм-тайм был полупустым (то есть полным едва ли на треть). Большая часть пришедших — народ за тридцать".

Однако это тот случай, когда лучше поздно, чем никогда. В конечном итоге, многие из лучших фильмов о Великой Отечественной созданы не после боя, не в конце 1940-х, но в середине 1960-х, когда оказались расставлены важные акценты, стелета шельуха, явив пронзительную реальность.

С одной стороны, "Балканский рубеж" — это запоздалая "песня о главном", а с другой — иначе и быть не могло. Осмысление любого события требует времени — тех искомым двад-

цати лет. Сетовать на скромную коммеческую ценность и слабые сборы тоже бессмысленно. Мы живём в интернет-эпоху, когда всё, что не повторяется изо дня в день, быстро уходит в информационное небытие. Прокатный успех даже слабых фильмов о Великой Отечественной — это результат беспрерывной работы российских СМИ, а культ Победы, ставший мейнстримом 2010-х, подпитывается направленными госпрокматами. Звучит, наверное, дико. Зато — честно. Это — заслуга не только самого общества, но и власти. Проблематика войны в Югославии 1990-х, если и появляется в прессе и документалистике, то исключительно в связи с какими-нибудь круглыми датами — как и сам "Балканский рубеж".

Хорошо ли играют актёры? На мой взгляд, они живут в кадре и уже сложно определить, где хроника (а её в кинокартине предостаточно), а где — художественный вымысел. Вместе с тем оценивать чью-то игру так же невозможно: тут никто не лидирует, все — ансамбль, где нет солиста. Хорошо это или плохо? Некоторые критики признают, что получились люди-схемы и люди-функции, но в данном случае это и есть громадный плюс. Это — коллективный Брат, борющийся за свет и правду. Это сродни эпопее, где утверждается "роль народа в истории". В американском блобастере непременно смоделировали бы "супермена", без ко-его "мистер зло" или его приспешники не могли бы быть порушены и покروشены. Здесь же — нормальная русско-европейская традиция общности, а главгерой Андрей Шаталов (Антон Пампушный) тут выделен исключительно для скромной любовной истории. И даже эта линия, вечно лишняя и часто раздражающая в "танковых" киношках, не выглядит карамельно-сопливо. Постельных игр и буйно-чувственной похотишки тоже нет. Разбавлять-то нечего и не за чем! Напряжение, заданное первыми же кадрами, не отпускает до самого конца. Бесполезные виды, планы и диалоги, отсытаые ради метража — отсутствуют. Пытаюсь, честно пытаюсь, отыскать минусы фильма. И — не нахожу их. Обычно приходится вытаскивать как раз положительные моменты, хвалить саундтрек или операторскую работу. В "Балканском рубеже" великолепно всё. Ан нет. Есть огрех — много ругаются. Словеса, хоть и не матерные, да всё же непечатные!.. Возникает вопрос: а случился ли хелпи-энд? И да, и нет. Но это надо видеть.

Галина ИВАНКИНА

# ПРОЦВЕТАЮЩИЙ СОН

О спектакле Севастопольского академического драматического театра

"Дядюшкин сон" не привлечен литературоведением, но обожаем театром. Эта "комедийка" Достоевского слишком соблазнительна для корифеев сцены, желающих блеснуть злой всесилью и подлупить развивченности, вполне позволительной динамичности (и демоническим) стилем автора. Мне довелось наблюдать за лицедействующими в "Дядюшке" звёздами Малого театра, театров имени Вахтангова, Товстоногова, Маяковского... Я помню Марию Бабанову в роли Марьи Александровны Москалёвой и могу утверждать, что только ей удалось сыграть первую даму в Мордасове с подбавляющим образу безукоризненным комильфой и размахом "Наполеона в юбке". Каждое слово, произнесённое Бабановой, попало в цель и терзало, уничтожало, резало по живому, не замечая причиняемой боли. Спектакль, в котором царила Бабанова, представлял дерзкую, безразравственную явь, задуманную госпожой Москалёвой, неизменно пребывавшей в эманипированном состоянии духа. Методы, к которым прибегала Марья Александровна для достижения мечты, походили на разбой. И тут уже было не до смеха, снов и грёз.

Все остальные постановки — с блистательными Фрейндлих и Басилашвили, Поляковой и Маршвицем, Ароновой и Этушем — не могут отрешиться от пафосного провинциального анекдота, увязают в фильгральном реализме, подчас срывающемся в филварие а-ля "монпельзир с люли". Режиссёры слишком увлекаются дарованием главных исполнителей, в результате чего великопепная техника артистов, лишённая инфернального флёра, напрасно хлопочет над образным миром повести: им нечего предьявить без погружения в злободневные, всегда подвигные пласты русской культуры. Многим театральным "мордасовцам" не хватает фантазмагоричного "соотрадания к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному".

Коварен причудливый "Дядюшкин сон"! Его фарсовая стихия соблазнительна, однако, режиссёрам не стоит забывать, что Достоевский, отражая в нём свою эпоху, засмотрелся и в вечность.

Но вот в череде этих беспресветно-банальных интерпретаций повести блеснула постановка Василия Сенина в Севастопольском театре имени А.В. Луначарского и явила кульминационное событие "из Мордасовских летописей" со всевозможной трагикомичностью.

Помню, премьерное представление 2016 года оттолкнуло меня натужной шумливостью и невнятной стилистической избыточностью. Рыхлая форма исполнительные роли Князя снизила режиссёрскую идею. Многочисленные аксессуары, которые должны были "принарядить" рисунок дядюшкиной пластики, выглядели беспомощно.

Минуло два года, и в спектакль ввёлс уникальный актёр Евгений Овсянников. Он вмиг полноту постановку Сенина, ещё раз показав роли личности в театре. Отточённый замысел мизансцен сразу завязался в туюю концептуальный узел и обрёл внятную стройность: Мозгляков, Москалёва и Мордасов сфабриковали некое провинциальное МММ, существующее под вывеской Моветона: Зина, Мозгляков, Москалёва составили нелюбовный треугольник, где все терзают друг друга потому, что любят "по-своему". Князь Гаврила К. в исполнении Овсянникова явился центром интриги, им самим и спроводированной.

Пеньки окослённого русского леса (или вишнёвого сада?), ставшие квинтэссенцией декорации, выглядят плахами, прыгав по которым, герои уповают на судьбу: "или грудь в крестах, или голова в кустах". Уже в первой картине нежная шейка Зины покоится на пне, словно готовая к усекновению. Так режиссёр с ходу представляет неизбежность жертвоприношения.

Свою книгу о Достоевском Вячеслав Иванов назвал "Трагедия. Миф. Мистика". Именно эти три слова — только в обратном порядке — составляют суть трёхактного действия, разыгранного луначарцами. В целом же севастопольский "Дядюшкин сон" вскрывает феерию отечественной словесности, моделирующей литературный реализм и разрушающей жизненную реальность.

Спектакль доводит до кульминации развитие темы "механизации человека, его морального умирания". В нём слышен отзвук легендарной постановки Художественного театра, осуществлённой в 1929 году В.И. Немировичем-Данченко. Сенин тоже прибегает к приёму перерастания "плана реалистического в план символического

сгущенности", поэтому в его "сне" всё тоже странно, фантастично, гипертрофировано. Фантомные желания и надежды буквально обрушивают нравственный мир героев. Обывденность не в силах конкурировать с ирреальностью. Представление захватывает изломанными, изощрёнными ритмами с налётом пародийности. Тут не до системы Станиславского! Даже ученики великого мастера Николай Хмельёв и Ольга Книппер-Чехова вынуждены были отойти от мхатовских исполнительских канонов: Князь перевоплотился в "футляр человека", а Москалёва — в дьяволицу без руля и ветрил.

Севастопольские артисты пошли дальше и превратили главу "из Мордасовских летописей" в "ироикомическую драму" с почти идеальной ансамблевой полифонией, блистательно "закомистомированной" художником Фагилей Сельской.

Стрась, с которой Москалёва устраивает будущее дочери, крушит все социальные конструкции, включая собственную "кулисную технику". При этом исполнительница роли Марьи Александровны Нателла Абелева не паясничает, а иступлённо борется за возможность жить в Италии, Швейцарии, Испании, "где Альгамбра, где Гадалкивир, а не здешняя скверная речонка с неприличным названием". В Зине воплощает она собственные мечты, поэтому смело "инвестирует" в дочь свою энергию, репутацию, скудные средства. Ради такого бизнес-проекта Москалёва не брезгует даже скандальным "вроде "Монте-Кристо" или "Mémoires du Diable".

За границу! Москалёва по-генеральски управляет своими надеждами. Она метит в аристократки, готовится задать "мордасовскую головоломку" всем этим графиням и княгиням, а после смерти Князя выдать Зину за владетельного принца. Каков размах эволюций! Москалёву все ненавидят и боятся, и именно все в ней нуждаются. А "такая потребность есть уже признак высокой политики". Ныне миром правят москалёвы с сонмом "своего поля ягод", тирания которых обращена в потребность, а ограниченные, хищные мысли постоянно изобретают грандиозные проекты.

Князь К. появляется в доме Москалёвой в компании месье Мозглякова — претендента на руку Зины. Артист Александр Порываев в поисках характера своего героя неожиданно и смело взглянул на него глазами Марьи Александровны: вертопрах, болтун, беспокойный из-за "наплыва героических и романтических мечтаний", слабохарактерный, но подающий большие надежды, с претензией на юмор и остроту; он восторженно сыпается на Фоту, Гейне и прочих великих, "везде сущихся с своим носом". Одна беда: у Мозглякова, при его новейших идеях, всего полтора часа.

"Дядюшкин сон" был опубликован за два года до отмены крепостного права, когда бессмертная душа русского человека всё ещё котировалась на рынке. Да и тень Чичикова не переставала бороздить святую Русь на птице тройке в погоне за мертвыми душами. В 1858 году, незадолго до повести Достоевского, вышел первый в истории русской литературы "деловой" роман А.Ф. Писемского "Тысяча душ", в котором Калинович ради комфорта и карьеры женится на владелице тысячи крепостных. Речение знаменитого беллетриста-авантюриста Фаддея Булгарина: "иметь три тысячи душ важнее, нежели одну свою", — оказалось живучим. Полтора часа душ Мозглякова решительно не могли тягаться с четырьмя тысячами Князя. Емуче-то и решила Москалёва принести в жертву свою дочь.

В постановке Василия Сенина Зинаида (что значит "божественная дочь") под пару своей матери и вполне понимает выгоду её плана. Эта царовница со взглядом королевы стоит особняком в череде страдальцев Достоевского. Не будь рядом с ней маменьки, она подалась бы в актрисы, о которой гресил Островский, воспарила бы Чайкой, свято верующей в Театр. Но живущая в облаках надменной горячка, извлекшая урок из любви к нищему учителю, решается конвертировать свою прелесть в положение миллионерки, герцогини, губернаторши.

Одновременно с "Дядюшкиным сном" было опубликовано стихотворение Аполлона Майкова "Блестит салон княгини Зины", в котором есть загадочные слова: "Сверкают иглы русских феи". Этот троп связывает сказочно-назидательный дискурс "Спящих красавиц" с анекдотично-романтической повестью Достоевского, поэтому "роман" обветшавшего Князя с Зиной напоминает сказку о Кощее Бессмертном и чудесной невесте-оборотне, ожидающей своего принца.

Молодая актриса Елена Василевич умело справляется с невыигрышной ролью. Созданный ею образ навёл меня на мысль о прототипе Зинаиды. "Видали ль вы где такую красавицу из красавиц?... — пишет Достоевский. — Это одна из тех женщин, которые производят всеобщее восторженное изумление, когда являются в обществе. Она хороша до невозможности: росту высокого, бюрокета, с чудными, почти совершенно чёрными глазами, стройная, с могучею, дивною грудью. Её плечи и руки — античные, ножка соблазнительная, поступь королевская". Ба! Так это же точный портрет Натальи Николаевны Пушкиной, которая, по словам Вяземского, была "удивительно, разрушительно, опустошительно хороша". Если Лев Толстой свою Анну Каренину списал с дочери Пушкина Марии, то почему Фёдор Михайлович не мог обратить свой взор на жену поэта?

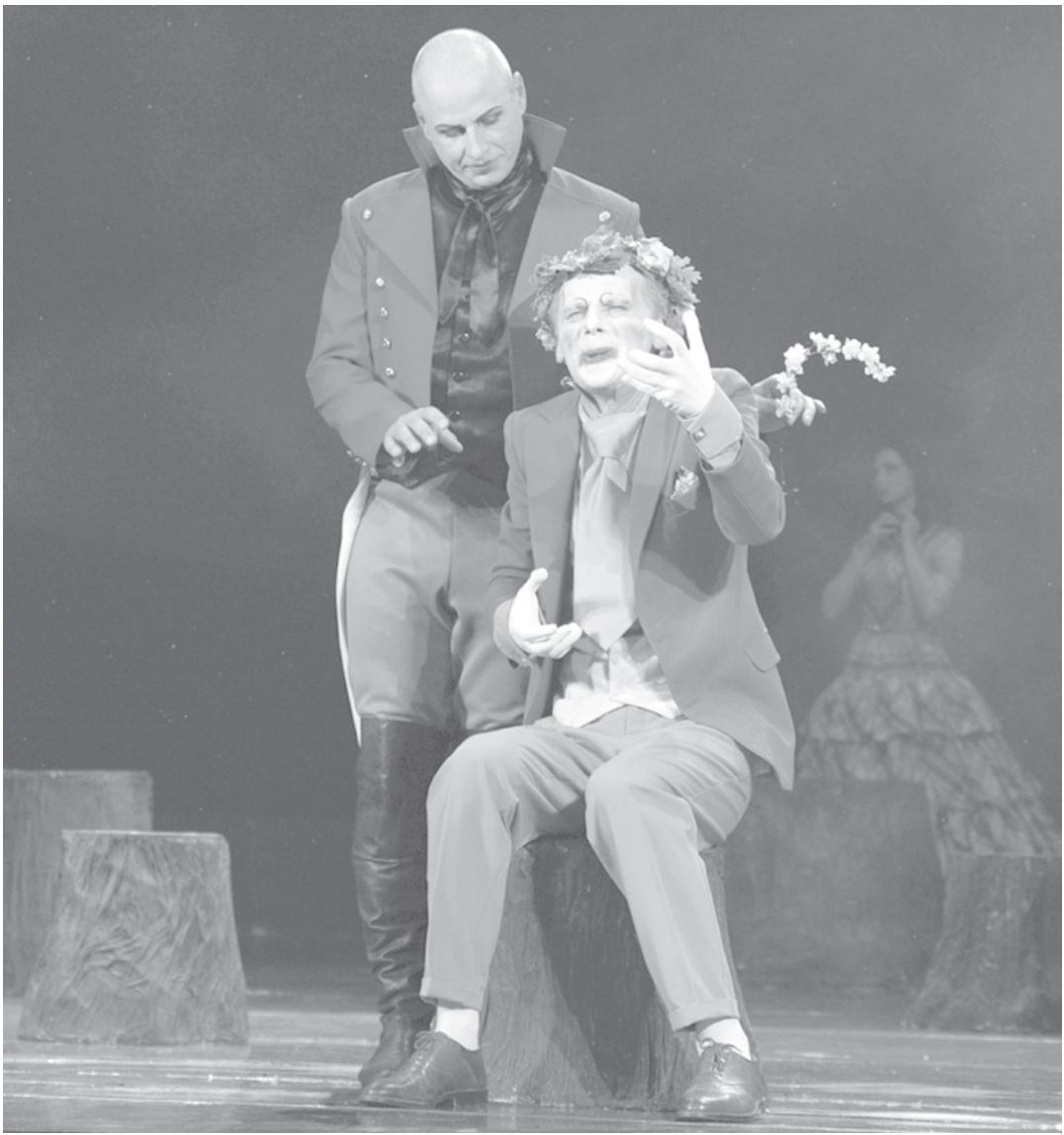
Вообще, в спектакле Сенина чуткий зритель уловит ряд аллюзий на пушкинские перлы. Здесь отсылки и к анекдотичной "Пиковой даме", которую Достоевский считал "верхом искусства фантастического", и к легкомысленному "Графу Нулину", где само имя главного героя есть "ничто", а его действия оказываются в ситуации "матч-пойнт". Кстати, Евгений Овсянников играет в спектакле, поставленном по этой шуточной поэме. Он блистательно лепит образ незадачливого ловеласа, "себя кажущего, как чудный зверь". И граф Нулин, и Князь вываливаются из перевернувшейся коляски и оказываются в доме, где скучает жена барина. Дальнейшее действие происходит на грани сна и яви.

"Бывают странные сближенья..." Овсянников только пятый сезон служит в Театре имени Луначарского, но уже обрёл ту счастливую череду генетически связанных между собой образов, о которой многие артисты могут только мечтать. Нулин кажется Князем К. в молодости, пародийно из Александровскую эпоху. Правдолюб Жадов из "Доходного места" — перелицованная нечисть Корovieв из "Мастера и Маргариты": вечно хочет блага, но совершает зло. Треплев — в духовном смысле "полуконпозиция, а не человек", киевский мещанин по отчеству Гаврилович, литературный сынок Князя Гаврилы. Прихрамывающий, по моде, Князь — одна из ипостасей Корovieва, тёмно-фиолетового рыцаря, неудачно пошутившего на тему света пушкинским: "Да здравствует солнце, да скроется тьма!" Кажется, Дядюшка свалился на захопленный Мордасов для выяснения, какой вопрос испортил жителей исконно русских пределов. Через семьдесят лет Воланд со свитой наведается в златоглавую столицу по тому же поводу.

Герои Овсянникова экзистенциальны. Они "сняты и мерещатся". Их удел — "как этот мир, лететь бесцельно в сияющую ночь". В актере удивляет, прежде всего, интуитивная прозрачность и "всемирная отзывчивость". Роль Князя К. наметила его репертуар, формируемый не столько амплуа, сколько влечением свободного ума, помноженным на интеллектуальный потенциал. "Последний в своём роде" Князь Гаврила может перевоплотиться в идиллствующего князя Мышкина, во владеющего тайной сущего Дон Кихота, в мятежного сознателя судеб Гамлета, в бредового эгоиста Передонова, наконец, в Хлестакова.

Дядюшка постоянно, словно пароль, произносит голговетские фразочки: "Лорда Байрона помню. Мы были на дружеской ноге". "Ну да... мы были с Бетховеном на дружеской ноге". С молодых лет Князь Гаврила по-хлестаковский "жуировал, волочился, несколько раз прожигался за границы, пел романсы, каламбурил и никогда не отличался блестящими умственными способностями". Этот дряхлеющий болтун, искавший в себе сходство то ли с Наполеоном, то ли с одним старинным папой, напичкан "великодушными идеями" и в прошлом принадлежал к заграничной масонской ложе. Всегда довольный, что б ни случилось, он, как заправский сластолюбец, — почитатель Казановы, волочился за Зиной в манере голговетского квазиревизора и готов приударить за маменькой.

Интересно, что в исполнении Овсянникова "туманный и фантастический" Князь сам не прочь обмануть, слухавить, отвертеться. Он цепляется за сон, придуманный Мозгляковым, как за соломинку, лишь бы ничего не менять в своей жизни. Перебросив мост от ранее сыгранных образов к его светлости Гавриле, актёр художественными средствами поднимает тему неистовости человеческой природы, живущей по



Сцена из спектакля "Дядюшкин сон" Севастопольского академического драматического театра им. А.В. Луначарского

бесовскому принципу: "Не согрешишь — не покаешься". Да и чего стесняться, когда все грешки отступают смиренные старцы, до исповеди которым охот Дядюшка.

Тридцатилетний Евгений Овсянников грациозно перевоплощается в "мертвеца на пружинах", развалюху, "составленную из каких-то кусочков". Однако внешние приёмы, включая причудливо-костюмные, протяжно-речевые со сладким напором на звук Э, служат артисту только подспорьем в одушевлении фантасного героя протекнических рыцарскими чувствами и ма-нерами, буквально фонтанирующими в сцене обольщения.

Сенин поставил этот сложнейший эпизод, где Зина выступает на фоне страстных монологов Москалёвой, подслушивания Мозглякова и похотливого таяния Князя, с праной театральностью, изобильной аллюзиями на русские грёзы о брутальных испанских корридах, кошущенных венецианских маскарарах, чувственных сказках "Тысячи и одной ночи". Режиссёр превзошёл самого себя, когда под красивейшую арию-плач "Ах! Белинда..." из оперы Генри Перселла "Дидона и Эней" возвёл на пуанты одетую в кружевное negligie Зину, руководствуясь словами Достоевского: "Танец — это ведь почти объяснение в любви".

Всё на сцене кружится в духе старинного театра с его рукотворными декорациями. Возникает неожиданная метафора на "Сон в Вальпургиеву ночь" из оперы-балета "Даус", завершённой Шарлем Гуно как раз в 1859 году. В эти минуты затхлое пространство Мордасова распахиавается в вечно маянший мираж барского сада, "с выстриженными из акаций львами, с насыпными курганами, с прудами, по которым ходили лодки с деревянными турками, игравшими на свирелях, с беседками, с павильонами, с монпельрами и другими затеями". Там волшебница не перестаёт петь один старинный сладостный романс, о котором Гейне в 1858 году написал стихотворение: "Вот сказка оживляется стала, / И из могил со всех сторон / Выходят рыцари сразиться..." Сладостные звуки проникают в старое разбитое сердце Князя и вознозат его душу в заоблачную даль. Видение прекрасной Зины напоминает ему сентиментальные легенды. И вот тут-то свёршается подлинное театральное чудо: Дядюшка сбрасывает с себя дряхлые лета и предстаёт молодым, прекрасным, всепоглощающим рыцарем. Он серьёзно обращается к Мозглякову:

— Друг мой! Я и забыл тебе давеча сказать, что ведь и вправду был какой-то романс и в этом романсе были все какие-то замки, так что очень много было замков, а потом был какой-то трубадур! Ну да, я это всё помню... так что я и заплакал... А теперь вот и затрудняюсь, точно это и в самом деле было, а не во сне...

В этом орфическом монологе талант Овсянникова воочию выявляет пограничные сна и яви. Без сомнения, его Казановый, и с Байроном... и с Пушкиным, и с Гоголем, и с Достоевским, и с Булгаковым. Он обнадёживает: "Подожди немного, / Отдохнёшь и ты". И зрители верят: "Мы отдохнем! Мы услышим ангелов, мы увидим всё небо в алмазах, мы увидим, как всё зло земное, все наши страдания потонут в милосердии..."

Достоевский называл Князя К. единственно серьёзным героем "Дядюшкиного сна". И Овсянников это доказывает безупречно переданной сутью "обломка аристократии", занесённого в эпоху перемен, когда дворянам суждено было проиграть социальную битву. Однако дворянство осталось в фаворе у Истории. "Князь и в кульке князь, князь и в лачуге будет как во дворце!" — справедливо заявляет Москалева.

Появление Евгения Овсянникова в образе Князя К. произвело переворот в жизни всего театрального Севастополя. Он словно заглянул в ненаписанную Достоевским "Историю великого грешника" и заявил о праве на одну из главных ролей в "Бесах", над постановкой которых работает Григорий Лифанов.

Созданный Василием Сениным в Севастополе крипторусский "Дядюшкин сон" обнажает особенность художественной мысли Достоевского, породившей не одну контролирующую идеологию. Жаль, что режиссёр традиционно обошёл эпизол повести, в котором сюжет "Евгения Онегина" вывернут наизнанку. Впрочем, открытый финал тоже актуален в бескрайней России, где не прекращаются споры о "глубинном государстве" и "глубинном народе" и не утихает плач по Святой Руси.

В этом году исполняется 160 лет не только повести "Дядюшкин сон", но и пьесе "Гроза", романам "Дворянское гнездо", "Семейное счастье", "Обломов". Казалось бы, герои столь блистательных произведений должны превратиться в ископаемые образы. Но нет! Они остались нашими современниками.

Ольга КОВАЛИК