

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское
учреждение «Российский институт истории искусств»

На правах рукописи

Смирнова Елена Александровна

Деятельность Севастопольского русского драматического театра
имени А. В. Луначарского в 1990-е–2010-е годы

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения
Ряпосов Александр Юрьевич

Санкт-Петербург – 2018

Оглавление

Введение	4
Глава 1.	
Деятельность Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского до 2000 года	
	11
1.1. Спектакли В. С. Петрова.....	11
1.2. Время безвременья.....	29
1.3. Первые спектакли В. В. Магара.....	43
Глава 2.	
Режиссерская методология В. В. Магара.....	
	57
2.1. Спектакль «Маскерадь, или Заговор масок» (2001).....	60
2.2. Спектакль «Дон Жуан» (2006).....	76
2.3. Спектакль «Отелло» (2011).....	88
2.4. Спектакль «Кабала святош» (2013).....	101
2.5. Основные черты режиссерской методологии В. В. Магара.....	113
Глава 3.	
В. В. Магар – художественный руководитель Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского	
	123
3.1. «Дом Бернарды Альбы» Ф.-Г. Лорки (2001) в постановке Т. В. Магар.....	126
3.2. Две постановки Р. В. Сотириади в Севастополе	132
3.3. Е. И. Журавкин: сказки для взрослых и детей.....	140
3.4. «Самоубийца» Н. Р. Эрдмана в постановке В. Е. Малахова (2011) и театр в наши дни.....	163
Заключение	181

Список литературы	185
-------------------------	-----

Приложения.

Приложение 1.

Спектакли Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского в 1986-2014 годах.....	200
--	-----

Приложение 2.

Спектакли В. В. Магара	207
------------------------------	-----

Приложение 3.

Режиссеры-постановщики Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского.....	208
--	-----

Введение

Сценическое искусство в Крыму исторически представлено деятельностью нескольких русских театров. Только в Севастополе, помимо театра имени А.В. Луначарского, об истории, традициях и постановках которого пойдет речь в настоящем исследовании, существуют еще Театр Черноморского флота имени Б.А. Лавренева и Театр юного зрителя. Тем не менее, изучение театральной жизни Крыма, в том числе и Севастополя, на более чем два десятилетия выпало из поля зрения исследователей и в России, и в Украине и начинает возрождаться только в последнее время.

За всю столетнюю историю своего существования театр имени А. В. Луначарского сохранял верность русской театральной традиции, всегда поддерживая статус главного театра Крыма. Анализ деятельности данного театра в 1990-е–2010-е годы репрезентативен для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни. Данное исследование также призвано восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследовательской работы.

Основная часть исследуемого периода приходится на время активной творческой деятельности режиссера В.В. Магара (род. в 1951 году). Он сменил предшественников (это были – сначала В.С. Петров, а затем Р.М. Мархолия), возглавлявших театр в начале 1990-х годов, благодаря чему происходила постепенная смена сценического курса и наметился переход от театра психологического к театру игровому, что заметно обновило городскую театральную жизнь, способствовало созданию взаимоотношений со зрителем на новом уровне и развитию театра в целом.

В.В. Магар начал создавать первые спектакли на этой сцене в 1990-е годы, с 2000-го по 2014-й – был художественным руководителем театра имени А.В. Луначарского.

Он учился в Днепропетровске и Киеве, прошел стажировку у М. А. Захарова в Московском театре имени Ленинского комсомола. Магар продолжает

те традиции русской режиссуры, которые представлены прежде всего именами М. А. Захарова и Ю. П. Любимова (благодаря многолетнему сотрудничеству с народным художником России Б. Л. Бланком, известным своими работами в Театре на Таганке, других московских театрах и в кино). Это ярко выраженный условный театр, построенный по законам музыки; активная работа с литературным материалом, которая приводит к сценарному материалу — многоэпизодному и обладающему сложной мотивно-тематической структурой; игровая сценография; сочетание игрового способа существования и проживания роли. Творческую манеру Магара отличает склонность к праздничной театральности, многосоставной литературно-драматургической основе спектаклей, элементам монтажной композиции. Его постановки, большинство из которых создано в соавторстве с Б. Л. Бланком, выделяются на фоне общей городской афиши.

Традиции украинской театральной школы менее заметны в творчестве режиссера. Хотя Магар учился в Украине, большая часть его режиссерской работы пришлась на российский театр, да и сам украинский театр того времени располагался в русле общих традиций, сложившихся в советском театре.

Творчество Магара прошло несколько этапов: от ранних постановок комедийных сюжетов («Плоды просвещения» Л.Н. Толстого и «Темная история» П. Шеффера) к спектаклям по произведениям Н.В. Гоголя и В. Шекспира и по пьесе «Кабала святош» М.А. Булгакова — к спектаклям, затрагивающим экзистенциальные вопросы. Иными словами, режиссерское искусство Магара репрезентативно для города с серьезными театральными традициями. В настоящем исследовании, помимо спектаклей самого Магара и его предшественников, изучаются наиболее значительные работы приглашаемых им постановщиков, а остальные режиссеры и их постановки упоминаются в Приложениях.

Актуальность работы обоснована отсутствием информации о театральной жизни Крыма, недавно ставшего частью российского культурного пространства.

Степень изученности темы. Недавно вышла монография С. П. Шендриковой «История театра в Крыму (1820–1920)» (Симферополь: Бизнес-Информ, 2013). Литература о театре имени А. В. Луначарского представлена единственной небольшой книгой Л. И. Васильевой «Театр легендарного города: Севастопольский русский драматический театр имени А. В. Луначарского» (Киев: Мистецтво, 1988), которая мало доступна в других регионах. В указанном издании современный период развития театра не рассматривается.

Существует обширная местная пресса, которая, тем не менее, не дает полного представления о поэтике и проблематике спектаклей; рецензии российских критиков, приезжавших в Севастополь, более всего ныне покойной А. И. Лавровой.

Украинская пресса, в основном, представлена статьей кандидата искусствоведения Н. Ермаковой «Театр, который требует обоюдных усилий» в журнале «Украинский театр».

К сожалению, профессионально написанных рецензий о театре театра имени А. В. Луначарского крайне мало, поэтому в большом количестве в диссертации используются личные впечатления автора, которому удалось увидеть большую часть работ Магара.

Таким образом, комплексное исследование деятельности театра имени А. В. Луначарского в 1990-е – 2010-е годы предпринимается впервые.

Цель научной работы – исследование творческой деятельности данного театра в контексте театрального процесса 1990-х–2010-х годов.

Задачи исследования: 1) изучение репертуарной политики театра, анализ тенденций ее развития и современного состояния; 2) изучение своеобразия режиссерской манеры Магара и отличия ее от постановочных приемов других режиссеров (в том числе, анализ драматургии его спектаклей и сценографических решений; способов существования актера; жанровой природы спектаклей); 3) изучение постановок, наиболее показательных для театра в указанный период.

Объектом исследования выступают постановки театра в 1990-е – 2010-е годы.

Предмет исследования – процессы, происходившие в жизни театра имени А. В. Луначарского в указанный период.

Источниковедческой базой исследования явились материалы периодической печати, связанные с деятельностью театра в 1990-е–2010-е годы; воспоминания, интервью и высказывания режиссеров, актеров и других создателей спектаклей; видеозаписи постановок и другие иконографические материалы (фотографии, макеты декораций, эскизы костюмов и декораций); тексты произведений, на основе которых поставлены анализируемые в работе спектакли.

Теоретическая база исследования:

В диссертационной работе используется исследовательская литература по философии и филологии¹, которая помогала автору в изучении проблемы создания режиссерского сюжета и воздействия режиссера на литературно-драматургический материал. Диссертация опирается на фундаментальные театроведческие труды А.А. Гвоздева², Н.Д. Волкова³, П.А. Маркова⁴, К.Л. Рудницкого⁵, А.Р. Кугеля⁶, П.П. Громова⁷ и др. – то есть научные работы, посвященные исследованию театрального процесса прошлых лет и его отдельных аспектов.

¹ См.: Берковский Н. Я. Литература и театр: Статьи разных лет. М. : Искусство, 1969; Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М. : Сов. писатель, 1981; Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. СПб. : Азбука, 2000.

² См.: Гвоздев А. А. Из истории театра и драмы. Пг. : Academia, 1923; Гвоздев А. А. Театр имени Вс. Мейерхольда. (1920 – 1926). Л. : Academia, 1927 и др.

³ См.: Волков Н. Д. Мейерхольд: в 2 кн. М. ; Л. : Academia, 1929.

⁴ См.: Марков П. А. О театре: в 4 т. М. : Искусство, 1974 – 1977.

⁵ См.: Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М. : Наука, 1969; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1898-1907. М. : Наука, 1989; Рудницкий К. Л. Русское режиссерское искусство. 1908-1917. М. : Наука, 1990; Rudnitsky Konstantin. Russian and Soviet theater, 1905 – 1932 / translated from Russian by Roxane Permar; edited by Lesley Milne. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1988.

⁶ Кугель А. Р. Театральные портреты / Вступит. ст. и примеч. М. О. Янковского. Л. ; М. : Искусство, 1967.

⁷ См. : Громов П. П. Написанное и ненаписанное. М. : Артист. Режиссер. Театр, 1994.

Научно-методологической базой настоящей работы стали труды таких театроведов, как Ю.М. Барбой⁸, Н.В. Песочинский⁹ и др., режиссеров – В.Э. Мейерхольда¹⁰, С.М. Эйзенштейна¹¹ и др., музыковедов – Е.А. Акулова¹², А.Н. Должанского¹³, искусствоведов – В.И. Березкина¹⁴, А.А. Михайловой¹⁵.

Автор опирается также на работы таких современных исследователей, как Т.Д. Исмагулова¹⁶, А.Ю. Ряпосов¹⁷, А.В. Сергеев¹⁸, О.Е. Скорочкина¹⁹, Н.А. Таршис²⁰ и др.

⁸ Барбой Ю. М. Структура действия и современный спектакль. Л. : ЛГИТМиК, 1988.

⁹ Песочинский Н. В. Актер романтического стиля // Театральные термины и понятия: Материалы к словарю / Сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев. СПб. : ГНИУК РИИИ, 2005. Вып. 1.

¹⁰ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: в 2 ч. М. : Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917); Амплуа актера : [таблицы] / сост. по поручению Науч. отд. ГВЫРМ В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. М. : ГВЫРМ, 1922; Гладков А. К. Мейерхольд: в 2 т. М. : СТД РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком.

¹¹ Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. М. : Искусство, 1964. Т. 2.

¹² Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М. : ВТО, 1978.

¹³ Должанский А. Н. Краткий музыкальный словарь. Л. : Музыка, 1964.

¹⁴ Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1: От истоков до середины XX века. Изд. 2-е, испр. М. : Издательство ЛКИ, 2011; Березкин В. И. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра: сб. статей и материалов / Ред. В. В. Фролов. М. : Типография Министерства культуры СССР, 1981; Березкин В. И. Спектакль и сценическое пространство. М. : Сов. Россия, 1968.

¹⁵ Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт: (Очерки). М. : Сов. художник, 1990.

¹⁶ Исмагулова Т. Д. Булгаков на сцене и в театральной критике 1980-х годов («Собачье сердце», «Зойкина квартира») // Вопросы театроведения: Сборник научных трудов. Ред. кол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.), Т. Д. Исмагулова (сост.), Н. В. Кудряшева. СПб. : ВНИИИ, 1991.

¹⁷ Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля. СПб. : РИИИ, 2000; Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2: Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб. : РИИИ, 2004; Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. 2011. № 2 (8).

¹⁸ Сергеев А. В. Циркизация театра : От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб. : Изд. Е. С. Алексеева, 2008.

¹⁹ Скорочкина О. Е. Актер театра Марка Захарова // Русское актерское искусство XX века. Вып. II и III. СПб. : РИИИ, 2002; Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов. Л. : ЛГИТМиК, 1990.

²⁰ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб. : Издательство СПбГАТИ, 2010; Таршис Н. А. Музыка нас не покинет? // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб. : ГНИУК РИИИ, 2005.

Научная новизна представленной диссертационной работы выражена в восполнении пробела, связанного с изучением деятельности одного из крупнейших крымских театров.

Теоретическая значимость работы заключена в подробном анализе присущей В.В. Магару особой формы театра – игровой, изученной в ее исторической преемственности, становлении и развитии в творчестве режиссера.

Практическая значимость. Материалы и выводы диссертационного исследования могут использоваться в курсах лекций и семинаров по истории русского драматического театра 1990-х–2010-х годов и представляют интерес для исследователей, аспирантов, студентов и практиков театра.

Методология исследования основывается на принципах реконструкции и анализа спектаклей, выработанных ленинградской (гвоздевской) театроведческой школой, а также на методике контекстуального анализа. Диссертантом также используются выработанные указанной театроведческой школой принципы изучения, анализа и описания создания актером роли. В работе широко применяется сравнительный анализ.

Основные положения, выносимые на защиту:

1. Определены основные качества деятельности театра имени А.В. Луначарского – устойчивость и преемственность, интеграция в общероссийский театральный процесс. Установлено, что в конце 1980-х–начале 1990-х годов театр являлся неотъемлемой частью этого процесса. Изменение политического статуса Севастополя в этом плане ничего не поменяло, но 1990-е годы внесли разнообразие в сценические формы.
2. Установлено, что вследствие общероссийских театральных перемен произошло оживление сценических форм в связи с творчеством В.С. Петрова, адепта игрового театра, и продолжившего заданное им направление развития театра Р.М. Мархолия. Определены основные особенности режиссерской манеры обоих постановщиков.

3. Показано, что новый этап в становлении театра связан с деятельностью В.В. Магара, который проводил целостную художественную программу, рассчитанную на многолетнюю стратегию развития театра, а также создал целостную концепцию своего авторского игрового театра.
4. Подробно проанализированы наиболее значительные постановки Магара («Маскерадь, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова, «Дон Жуан» по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Б. Шоу, Э.-Э. Шмитта, «Отелло» по трагедии В. Шекспира, «Кабала святош» по пьесе М.А. Булгакова и др.), на их основе сформулированы ключевые параметры режиссерской методологии Магара: монтажная композиция литературно-драматургического материала, основы музыкальной композиции действия, сочетание разных способов актерского существования.
5. Показано, что в рамках целостной театральной стратегии Магар с помощью привлекаемых режиссеров развивал и дополнял различные художественные направления в работе театра, заданные его собственными ключевыми постановками.

Степень достоверности и апробация исследования.

Степень достоверности исследования и обоснованность научных положений обеспечиваются методологической целостностью работы, адекватностью используемых методов исследования цели и задачам диссертации, опорой на широкий круг литературных и документальных источников. Диссертация обсуждалась на секторе источниковедения Российского института истории искусств (РИИИ). По теме диссертации был опубликован ряд статей в периодических изданиях из списка ВАК.

Структура диссертации продиктована задачами исследования и состоит из Введения, трех Глав, Заключение, трех Приложений и Списка литературы.

Глава 1. Деятельность Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского с 1985 до 2000 года

В период 1985–2014 годов Севастопольский русский драматический театр имени А.В. Луначарского за 105-летнюю историю своего существования прошел несколько этапов развития, обусловленных политикой его руководителей. В 1986–1989 годах театром руководил В.С. Петров, в 1990–1993 – Р.М. Мархолия, затем художественным руководителем-директором стал М.Е. Кондратенко, а в 2000 году эту должность занял В.В. Магар. Произошедший в конце 1980-х годов небывалый для провинциального театра взлет, обусловленный творческой деятельностью В.С. Петрова, сменился затишьем начала 1990-х, перешедшим в застой. Новый позитивный виток развития театра связан с именем В.В. Магара, который с 2000 по 2014 годы был художественным руководителем театра.

1.1. Спектакли В. С. Петрова

Период работы Владимира Сергеевича Петрова в севастопольском русском драматическом театре имени А.В. Луначарского с 1986-го по 1989-й гг. был кратким, но плодотворным. Создав на этой сцене в качестве приглашенного постановщика спектакль «Проводим эксперимент» по пьесе В. Черных и М. Захарова осенью 1985 года, он вскоре стал главным режиссером вместо скоропостижно скончавшегося В.В. Киселева. Свой следующий спектакль, «Арена» И. Фридберга (1986), он выпустил уже в новой должности. Главным художником театра в эти годы была Г.Е. Бубнова, ставшая соавтором большинства постановок режиссера.

Спектакли Петрова «Проводим эксперимент» (получивший золотую медаль ВДНХ), «Арена», «Чья шинель, товарищи?» Б. Кривошея (1987), «Собачье сердце» М. Булгакова (1987), «Театр» М. Фрейна (1988) имеют ряд театральных наград. По ним существует обширная пресса, как местная

(севастопольская и крымская), так и прочих регионов, где театр побывал с гастролями (к примеру, газета «Советская Латвия»). Освещалась деятельность театра той поры и в центральной печати, например, вышла статья А. Колбовского в журнале «Театр». Этот журнал регулярно давал анонс готовящихся к постановке произведений, что свидетельствует о включенности Севастополя в театральное пространство страны, еще носившей название СССР. Сохранились видеозаписи спектаклей «Проводим эксперимент» и «Театр». Несколько страниц уделяется Петрову и в небольшой книге Л.И. Васильевой «Театр легендарного города: Севастопольский русский драматический театр имени А.В. Луначарского» (Киев: Мистецтво, 1988), которая представляет собою единственный образец литературы о театре имени А.В. Луначарского, и к тому же мало доступный в других регионах, за пределами Крыма. Необходимо отметить, что рецензии носят единичный характер и не могут дать полного представления о творческой манере Петрова определенного периода.

Режиссер родился в 1946 году в Киеве. Он окончил Киевский государственный институт театрального искусства: в 1972 году актерский факультет (мастерская Л. Олейникова), а в 1979 году – режиссерский (мастерская В. Судбина). Создавая свой первый спектакль в Севастополе, он был режиссером Рижского театра русской драмы. Помимо перечисленных, на севастопольской сцене он поставил еще несколько спектаклей: «Приятная женщина с цветком и окнами на север» Э. Брагинского (1987), «Четыре допроса» А. Ставицкого (1988), «Панночка» Н. Садур (1989).

Наступление нового десятилетия застало театр имени А.В. Луначарского в растерянности: Петров в 1989 году неожиданно принял поступившее во время гастролей в Киеве предложение возглавить Национальный академический русский театр драмы имени Л. Украинки. Это тем более оказалось деструктивным, поскольку за три года своего руководства Петрову удалось вывести театр из затяжного кризиса, характерного, впрочем, вообще для советского театрального искусства той поры. Забегая вперед, нужно

констатировать, что и сотрудничество режиссера с киевским театром не сложилось: через несколько лет он вынужден был покинуть его, не найдя общего языка с той системой «премьеров», которой, по его собственным словам, отличалась киевская труппа²¹. В Севастополе, пожалуй, режиссер добился самого громкого успеха в жизни за счет удачного совпадения своей творческой манеры с веяниями времени, а также началом театрального эксперимента, в который были включены некоторые театры страны. Право участвовать в эксперименте театр имени А.В. Луначарского приобрел благодаря высокой оценке первого спектакля Петрова.

Эксперимент принес театрам неслыханную самостоятельность, когда был ослаблен контроль со стороны государства, и театры смогли самостоятельно формировать репертуар, регулировать сроки сдачи премьер, избирать состав художественного совета, планировать не только творческую, но и финансово-хозяйственную деятельность. Театр получил право регулировать цены на билеты: и повышать до 50% по отношению к базовой цене билета, если это было оправдано, и устанавливать скидки. Руководство театра смогло участвовать в решении вопросов, связанных с оплатой труда, влиять на численность и состав творческих коллективов.

Подняв работу театра имени А.В. Луначарского на качественно новый уровень, постановки Петрова продолжали идти на сцене некоторое время после того, как режиссер покинул театр.

Творческую манеру режиссера Петрова прежде всего отличает ярко выраженная социальная ориентированность его постановок. Об этом свидетельствует сам выбор репертуара, кроме, пожалуй, легких комедий, необходимых зрителю южного города. В своей книге Л.И. Васильева сформулировала то, что актуально для севастопольского театра и по сей день: «Севастополь с каждым годом приобретал все большую популярность как южный курорт со своими специфическими чертами – особой интенсивностью

²¹ Об этом см., например: Юрздицкая Е. Не размораживайте воспоминания – ледяные узоры превращаются в тепловатую водичку // Слава Севастополя. 1990. 22 июня. № 121 (19078). С. 3.

жизни, определенным настроением отдыхающей публики, а отсюда возрастающий спрос на репертуар комедийно-сатирического жанра, классику. Зрительская аудитория театра состояла из стабильной местной публики и приезжей, курортной. Причем последней летом было преобладающее большинство. У двух зрительских категорий отличались запросы, не всегда совпадали и оценки»²².

Стоит предположить, что именно зависимость от требований публики отчасти подтолкнула режиссера к принятию предложения киевского театра: в одном из интервью он сожалел о том, что ставит преимущественно комедии²³. В его замыслах были уже «Кандид» Вольтера-Бернштейна и «Савва» Л. Андреева (впоследствии созданные на киевской сцене, по отзывам прессы, без особого успеха). И все же именно в комедиях, идущих на сцене театра имени А.В. Луначарского, реализовалось умение режиссера злободневно сопрягать три наиболее волнующих его темы: человек, театр, время. Это предрешило успех таких постановок, как «Проводим эксперимент» и «Театр». С. Пальчиковский отмечал: «С приходом Владимира Петрова в жизни театра определилась линия. Теперь все творческие поиски неразрывны с дорогой, по которой медленно поднимается театр к своей цели. Эта цель – возвращение на сцену зрелища, попытка писать захватывающий театральный роман, страницы которого вместили бы все многообразие бытия, от высокой трагедии до обаятельного водевиля»²⁴.

Среди обилия в предшествующем репертуаре театра бытовых постановок, сделанных в духе «социалистического реализма» и похожих друг на друга, первый спектакль Петрова по произведению В. Черных и М. Захарова действительно оказался революционным. Сюжет, скорее всего, был знаком севастопольскому зрителю: на экраны страны уже вышел фильм «Дублер начинает действовать» (1983, Ленфильм, реж. Э. Ясан). Петров изначально

²² Васильева Л. И. Театр легендарного города: Севастопольский русский драматический театр имени А. В. Луначарского. Киев: Мистецтво, 1988. С. 65.

²³ Юрздицкая Е. Петров В.С.: «Город должен сказать: театр, ты нам нужен!» // Слава Севастополя. 1989. 20 сент. № 181 (18142). С.3.

²⁴ Пальчиковский С. Шаги роста // Крымская правда. 1987. 15 сент. № 215 (19230). С.4.

выбрал удачный «угол зрения» для рассмотрения этой производственной драмы: «Пришла в голову счастливая мысль – весело посмеяться над этой самой “производственной темой”»²⁵. Режиссер, сначала встретивший противодействие труппы, вскоре обрел со стороны исполнителей понимание и сотворчество. Спектакль был окрашен иронией и атмосферой самозабвенной игры, мнения рецензентов солидарны в этом. Петровым впервые было введено своеобразное остранение на сцену сева­сто­польского театра.

С первых же минут действия заявлялось, что производственная тема подается с точки зрения театра, поскольку «театр – это тоже производство». И в этом постановка оказалась созвучна последующему «Театру» М. Фрейна.

Отсутствие традиционных декораций «работало» на театральность спектакля. Сцена всегда оставалась пустой, но служащая «станком» горизонтальная деревянная штанга создавала постоянный эффект присутствия на сцене мебели и преображала ее пространство. Она то раскачивалась в лирических эпизодах, как качели, то выполняла роль стола для заседаний или составленных стульев, как в зале ожидания. А резко спускающийся в финале первого акта противопожарный занавес символизировал, подобно глухой стене, бесплодные усилия дублера Костина. Важную роль в сценографии занимал свет: «Гроздя софитов мгновенно изменяют пространство, делая его то крошечным, камерным, то огромным. Они все время в движении: то поднимаются, высвечивая все пространство сцены, то опускаются до пола, разделяя героев. <...> Они словно еще одно действующее лицо: разговаривают, спрашивают, декларируют и опровергают. Например, когда решается вопрос о том, останутся ли дублеры до конца месяца, или им придется до срока сдать полномочия, софиты в ответ на реплики Цыбина и Костина зажигают то красный, то желтый, то зеленый свет»²⁶, – замечал в своей большой статье А. Колбовский.

Наверное, одна из самых привлекательных черт постановки – ее

²⁵ Петров В.С. С волнением и надеждой // Советская Латвия. 1989. 26 мая. С.6.

²⁶ Колбовский А. Эксперимент с «Экспериментом» // Театр. 1986. № 7. С.93.

объемность, создание настоящего «романтического двоимирия». Театр рассказывал историю на своем языке и устами Костина, который не просто обращался с репликами в зал, а будто переходил из реальности в реальность. То же делал и Цыбин: он присутствовал одновременно словно в разных измерениях. «Действительное сплетается с желаемым, реальное – с фантастическим», – писала Е. Юрздицкая. По ее справедливому мнению, спектакль был сделан «смело, остроумно, дерзко, метафорично»²⁷. И эта метафоричность, и особая театральность достигалась именно за счет этих тончайших переходов.

И, конечно, костюмов. Их характеристика в статье А. Колбовского кажется слишком скупой: «...каждому герою подобраны костюмы и прически персонажей разных литературных и сценических произведений чуть ли не всех времен и народов. Подобраны не формально, а в точном соответствии с характером, темпераментом и поступками героев, заданными драматургией»²⁸. Соглашаясь с автором статьи в том, что «попадания “в костюм” у персонажей практически стопроцентные»²⁹, стоит предположить, что они стали здесь как моментом театральной игры, так и признаком режиссерской иронии. Например, на директоре Цыбине – парик и камзол эпохи Людовика XIV; на бывшем тесте Костина, Першине – плащ, напоминающий инквизиторский; его дочь Ольга облачена в костюм наездницы; а всемогущий министр – в подобие богослужебного одеяния. Как сразу же оговаривался Костин – такими они рисуются в его представлениях, но мы воспринимали их как часть театральной, но не менее объективной реальности. Сам Костин – единственный в обычном повседневном костюме – стал своего рода мерилем истины этой реальности.

По справедливому замечанию А. Колбовского, «каждый из многочисленных героев пьесы обрел характер»³⁰. Е. Юрздицкая подтверждала:

²⁷ Юрздицкая Е. Под светом театрального софита // Слава Севастополя. 1985. 22 нояб. № 224 (17185). С.3.

²⁸ Колбовский А. Эксперимент с «Экспериментом» // Театр. 1986. № 7. С.93.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

«В. Петров максимально “нагружает” самые незначительные персонажи»³¹.

В прессе появились многочисленные отзывы о работе исполнителей. Вероятно, следует за критерий оценки принять попадание или непопадание в создание сценического двоимирия. Например, Е. Юрздицкая характеризовала одного из главных героев так: «Каким же рисует Костина артист Б. Черкасов? В меру честолобивым. В меру ироничным. Искренним, раскованным, уверенным»³². Здесь речь шла о присутствии героя только в одном плане. Об этом же рассуждал А. Колбовский: «Костин по пьесе органично переходит из одного состояния (рассказчик) в другое (дублер директора). Задача трудная, ибо переходы эти интонационно должны быть ювелирно точны. Иногда актеру это удается, иногда нет. А главное, ему порой не хватает чувства юмора и иронии по отношению к самому себе и собственным перемещениям из одного состояния в другое»³³. Противоположно мнение С. Пальчиковского, хотя он говорил о спектакле в целом: «...фантазия порой оборачивается чрезмерной иронией, которая вдруг становится самоцелью для тех, кто играет «Проводим эксперимент». Яркая и честная улыбка, которая пронизывает спектакль, иногда превращается в ухмылочку...»³⁴ С такой оценкой сложно согласиться, скорее стоит разделить взгляд А. Колбовского, отметив некоторую одинаковость интонаций Б. Черкасова-Костина и его неумение оценивать происходящее со стороны, что затрудняет переход этого героя в «иную» реальность. Зато бесспорно удавались актеру лирические сцены, и это заставляет думать о том, что он использовал в своем актерском арсенале только проживание, не воспринимая в достаточной мере игровой способ, в котором существовали в спектакле остальные актеры. С. Пальчиковский в другой статье справедливо подчеркивал, что Петров создал «союз единомышленников, ... умеющих тонко

³¹ Юрздицкая Е. Под светом театрального софита // Слава Севастополя. 1985. 22 нояб. № 224 (17185). С.3.

³² Там же.

³³ Колбовский А. Эксперимент с «Экспериментом» // Театр. 1986. № 7. С.95.

³⁴ Пальчиковский С. Реалии времени // Крымский комсомолец. 1986. 25 февр. № 24 (6546). С.7.

понимать жанр и пользоваться определенными “условиями игры”»³⁵.

По контрасту нужно отметить, насколько был виртуозен в своих «путешествиях» из прошлого в настоящее Евгений Смирнов. Его Цыбин одновременно и комментировал происходящее, свои поступки и чувства, и действовал в роли директора. Актер совершал эти переходы не только интонационно, а всей пластической и мимической палитрой. Такова вообще была природа этого великолепного актера. «Он привлекает бесконечной сменой красок, чувств, состояний, приемов – и при этом у нас возникает ощущение целостности сценического образа. Он обладает легкостью, внешней свободой и, сыграв трогательный или драматический фрагмент сцены, может тут же рассмешить»³⁶, – писала С. Яневская о его последующей работе в Омском театре.

Сам образ Цыбина решен весьма содержательно. Сравнивая севастопольский спектакль с постановкой М.А. Захарова, А. Колбовский отмечал: «Актер гротескового дарования создает своего рода образ “антидиректора”. Напрочь лишает героя тех обаятельных черт, которыми щедро наделил своего директора Н. Скоробогатов (актер Московского театра имени Ленинского комсомола. – Е. С.). Цыбин – Е. Смирнов словно весь составлен из острых углов, колюч и ехиден, серьезен до смешного, недоволен всем, происходящим вокруг»³⁷. Стоит заметить, что эта характеристика хотя и точна, но применима лишь к сценам с Костиным. В эпизодах, где Цыбин встречался со своими единомышленниками – прежним руководством завода – актер демонстрировал умение взглянуть на героя со стороны. Эти сцены были решены следующим образом: деревянная штанга изображала баню, в которой общаются одетые (или, вернее, полураздетые) римскими патрициями руководители. Тонкая ирония и пластичность позволяла Е. Смирнову комфортно существовать в этом игровом спектакле, где, тем не менее, с игровым способом актерского существования прекрасно сочеталось и

³⁵ Пальчиковский С. Шаги роста // Крымская правда. 1987. 15 сент. № 215 (19230). С.4.

³⁶ Яневская С. Комик Смирнов // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). С.56.

³⁷ Колбовский А. Эксперимент с «Экспериментом» // Театр. 1986. № 7. С.95.

проживание, придававшее особую остроту игре.

С правдивостью исполнения связан курьезный случай. Актриса Н.Ф. Белослудцева вспоминала, как на гастрольном показе спектакля зрительница подарила цветы всему актерскому составу, кроме ее героини – Осиповой, халатно выполнявшей свои служебные обязанности. Нерадивая снабженка, отправившая важные детали не по назначению, была так величественно красива в вечернем туалете, так непоколебимо уверена в ничтожности своей ошибки и с таким достоинством себя вела, что ее и впрямь было трудно отделить от скромной интеллигентной актрисы.

Особенно интересна была одна из сцен с участием Осиповой. Во время разговора Першина и Ольги с Костиным героиня Белослудцевой присутствовала рядом с ним, а зрителю представлялась невидимой. На вопрос уволившего ее «дублера»: «А вы зачем здесь?» – она с обидой отвечала: «Мне что, уйти?» «Да оставайся...», – разрешал ей могучий Першин – Н. Карпенко через голову «реального» Костина.

Один из главных персонажей, товарищ Костина Шнурков, напротив, действовал игровым способом. Одетый подобно пажу Керубино, В. Оршанский в этой роли казался главным носителем упомянутой С. Пальчиковским «яркой и честной улыбки». «Шнурков, каким его играет актер, своего рода комический двойник директора, эдакий Санчо Панса при Дон Кихоте – Костине», – писал о нем А. Колбовский. Рецензент отмечал его «озорство и деловитость, несерьезность слов и серьезность поступков»³⁸, как и у других персонажей.

А еще один ключевой герой, парторг Игнатов, был решен, подобно Осиповой, в манере проживания, что также придавало этому образу особую притягательность. В сапогах, кожаной «комиссарской» куртке и галстуке, на протяжении всего спектакля своей горячностью и покоряющей правдивостью он более всего вызывал ассоциации с бригадиром Потаповым О. Ефремова из его «Заседания парткома» (1977). Об этой роли М.Е. Кондратенко рецензенты говорили в основном в связи с его скрипкой. Фигура для театра имени А.В.

³⁸ Там же.

Луначарского знаковая, руководитель коллектива в течение десяти последующих лет, Кондратенко помимо выдающихся актерских качеств был известен своей музыкальностью. В прошлом актер с отличием окончил музыкальное училище по классу скрипки, и в ряде статей о нем это обыгрывалось³⁹. Здесь его сложный скрипичный пассаж в одной из первых сцен спектакля парадоксальным образом выражал «мнение партийной организации» о Костине, и, как писал А. Колбовский, «скрипка в его руках говорит больше, чем слова»⁴⁰.

Тот же автор статьи в журнале «Театр» упоминал «мозаичность» спектакля. Несмотря на то, что в нем прослеживались четкие причинно-следственные связи, очевидны и стыки, сделанные по принципу монтажных. Они появились вследствие того же остранения. Один из таких стыков, служащий переходом к следующей сцене – второй момент скрипичной игры Игнатова, отрывок из полонеза М. Огиньского, которым он снова выражал свое отношение, на сей раз – к действиям дублера. Роль стыка исполняла также интермедия, в которой Крякин (Б. Чернокульский) звонил Журавлеву (В. Юрченко). Появляясь в ложе 3-го яруса и поглядев оттуда на собеседника, герой Юрченко подтверждал, что на проводе «26-я комната райкома партии», и его реплики подавались в игровом ключе. А музыка в исполнении рок-группы «Панорама», начинающая и завершающая действие, обозначала кредо режиссера, своего рода гимн театру: «Гори-гори, сияй, моя звезда – софит над театральной сценой!»

Следующей постановке Петрова «Арена» пресса тоже уделила пристальное внимание. Это связано, в первую очередь, с ее необычным для севастопольского зрителя жанром. После романтической комедии В. Черных и М. Захарова, по собственным словам режиссера, его «отговаривали ответственные работники от постановки этой трагической новеллы,

³⁹ См., напр.: С. П. Скрипка. И немножко нервно // Южный курьер. 1992. 30 окт. № 44 (7566). С.11. Серебро М. Мальчик со скрипкой // Вечерний Севастополь. 1998. 24 марта. № 32-33 (694). С.7.

⁴⁰ Колбовский А. Эксперимент с «Экспериментом» // Театр. 1986. № 7. С.94.

философской притчи, в образах корриды воссоздающей модель тоталитарного государства с его безгласием и социальной демагогией, фарисейством и рабской психологией подданных»⁴¹. С. Пальчиковский отмечал «метафоричность, точно выстроенный темпо-ритмический рисунок спектакля, умелое сочетание тревожной эмоциональности и глубокое исследование ситуаций и характеров»⁴². Критиком оценены попытки создания ансамбля, и в ряде других статей есть положительные отзывы об актерских работах, особенно Матадора (В. Юрченко) и быка Панчо (В. Оршанский). Тот же С. Пальчиковский характеризовал «жесткий отбор выразительных средств, которые... не загромождают ясность действенного ряда»: «В этом спектакле живут, нервно вспыхивая и затухая, огни трибун, огни зрительских глаз, дышит песок, впитывающий в себя кровавые отпечатки памяти, беспрестанно движутся барьеры арены, вершащие приговор и одновременно протестующие против безысходного замкнутого пространства»⁴³. Метафоричность подмечена и другими авторами: «Круг арены смыкается в наиболее напряженные моменты и размыкается, как бы пульсируя. Арену обрамляют колеса разных времен, символизирующие разные эпохи»⁴⁴, – писала Т. Барская. С колесами истории или воротами Бухенвальда сравнивал увиденное на сцене А. Дьяченко: «В глубине – арена с высоким деревянным ограждением; две стойки, через колеса которых лебедкой поднимают и опускают, как гильотину, ворота. < ... > И разъемные борта арены – вовсе не борта, а вагонетки, носящиеся по круговым рельсам, безжалостно давящие всех на своем пути»⁴⁵.

В своей книге Л. И. Васильева писала о зрелищности этой постановки: «И снова на сцене праздник, ослепляющий игрой красок, света, пластических решений – праздник корриды, символизирующий праздник жизни с ее внешней

⁴¹ Петров В.С. С волнением и надеждой // Советская Латвия. 1989. 26 мая. С.6.

⁴² Пальчиковский С. Арена // Крымский комсомолец. 1987. 14 февр. № 7 (6698). С.8.

⁴³ Пальчиковский С. Шаги роста // Крымская правда. 1987. 15 сент. № 215 (19230). С.4.

⁴⁴ Барская Т. Как зовут тебя, Панчо?: Размышления над спектаклем «Арена» // Советский Крым. 1987. 28 февр. № 42 (12737). С.3.

⁴⁵ Дьяченко А. Модель мира, или Фантазия на тему / Крымская правда. 1987. 20 мая. № 116 (19131). С.4.

нарядностью и жестокостью реальности»⁴⁶.

Возможно все же, что материал показался севастопольскому зрителю слишком тяжелым для восприятия. Во всяком случае, эта постановка не стала таким театральным «хитом», как поставленный спустя два года «Театр» (1988).

«Театр» М. Фрейна был открыт Петровым для севастопольского зрителя и неоднократно показан на гастролях. Спектакль также вызвал ряд публикаций не только в местной, но и центральной прессе. Л. Лебедина верно заметила, что эта пьеса – в самом настоящем смысле слова «производственная» для режиссера, который «любит переключки между окружающей жизнью и сценическими обстоятельствами, остроту парадокса, магию театральной маски»⁴⁷. Спектакль собрал положительные отзывы как «очень смешной, сделанный с большой долей фантазии и мастерства»⁴⁸. Та же Н. Троицкая писала о сценографии Г. Бубновой: «Ее декорации воскрешают на сцене старое доброе время, по которому испытывают ностальгическую тоску иные театралы. И бронза в ее загородном доме сияет ярче золота, и фанера, загримированная под драгоценное дерево, глядится богаче настоящего. Все это так помпезно, так солидно, так старается выглядеть всамделишным, так откровенно демонстрирует фасад жизни и старательно загораживает кулисы – фанеру, тряпки, что сама по себе декорация превращается в метафору»⁴⁹. О некоем подобии метафоры скорее можно говорить во втором акте, а затем снова в конце третьего, когда декорация поворачивается к зрителю изнанкой, равно как и ее обитатели демонстрируют свои не лучшие стороны.

Этот спектакль отличался ансамблем, бешеным игровым темпом, еще убыстряющимся к концу, и точным исполнением трюков. Актерская игра позволяла Л. Лебединой назвать его «розыгрышем ради розыгрыша, исполняемым не просто актерами, а эквилибристами, фокусниками,

⁴⁶ Васильева Л. И. Театр легендарного города: Севастопольский русский драматический театр имени А. В. Луначарского. С.78.

⁴⁷ Лебедина Л. Зачем мы живем? // Советская культура. 1988. 22 окт. № 127. С.10.

⁴⁸ Троицкая Н. Зал играет героя // Слава Севастополя. 1988. 28 февр. № 42 (17753). С.4.

⁴⁹ Там же.

чародеями»⁵⁰. И, тем не менее, в постановке были моменты, мешавшие оценить все ее художественные достоинства.

Прежде всего, она потеряла часть своей зрелищности из-за того, что сам Петров исполнял здесь роль Ллойда. То, о чем писала Л. Лебедина: «режиссер... который в конце концов оказывается не диктатором и демиургом, а растяпой и олухом»⁵¹, – очевидно с первой же сцены. Вспоминается, как в петербургском спектакле Л.Я. Стукалова по той же пьесе в 2011 г. роль Ллойда исполнял С. Пронин, который внешне был своеобразным alter ego постановщика, и это придавало постановке особую иронию, которой нет в севастопольской работе. Здесь не были столь выражены смысловые пласты, в которых существовали герои, и оттого не так филигранны их переходы. Казалось, что тот же Е. Смирнов мог бы решать задачи посложнее, нежели быстрые перемещения, подача реплик и опасное падение (хотя и выполненное виртуозно) с лестницы. Многослойность, отличавшая постановку Стукалова и другие спектакли Петрова, здесь совершенно отсутствовала, обедняя содержание и делая севастопольский «Театр» простой, хотя и «хорошо сделанной» комедией положений.

Стоит предположить, что в последующей версии этого спектакля, в Омске, постановщик преодолел этот недостаток, и игра Е. Смирнова по-прежнему впечатляла, судя по словам С. Яневской: «Смирнов уже в первом акте, словно в концентрированном виде, дает представление о своем Гарри, талантливом актере, зависимом, униженном, подвижном, в совершенстве владеющем разными умениями и, как все люди, увлекающемся и ранимом»⁵².

Еще один серьезный момент, как видится, упрощал севастопольскую постановку. К спектаклю Стукалова был изначально другой подход: «На первой же встрече с актерами мы договорились, что ставим спектакль не про провинциальных халтурщиков, а про настоящих высококлассных

⁵⁰ Лебедина Л. Зачем мы живем? // Советская культура. 1988. 22 окт. № 127. С.10.

⁵¹ Там же.

⁵² Яневская С. Комик Смирнов // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). С.55.

профессионалов своего трудного дела»⁵³, – сказал петербургский режиссер в одном из интервью. Спектакль Петрова был поставлен именно про «халтурщиков». Пожалуй, только один персонаж опровергал такое мнение о себе – Селздон в исполнении Б. Чернокульского. О нем Н. Троицкая написала так, как многие годы пишут об этом выдающемся актере, и что каждый раз неизменно оказывается правдой, хотя звучащей всегда по-разному: «Чернокульский фантастически естественен (в обеих своих ипостасях – в роли Грабителя и в роли актера), наделен редкой способностью произносить текст как свой. Он ищет социальную природу образа и играет биографию своего персонажа»⁵⁴. Стоит добавить, что он еще и внешне совершенно разный в этих ипостасях: у актера меняется все, от мимики и голоса до походки. Чернокульскому действительно удавалось «перепрыгнуть» из одного мира, созданного на сцене, в другой.

И хотя та же Н. Троицкая отрицательно характеризовала финал, считая его слишком дидактичным, в появлении «бога из машины», напротив, виделась настоящая сценичность, отсылающая зрителя к истокам театрального искусства, призванного не только смешить. А как раз эта функция спектакля и сделала его таким запоминающимся севастопольским театралом.

Петров сказал однажды, что «исповедует лозунг А.В. Луначарского: “Высокое искусство сделать массовым, а массовое – высоким”»⁵⁵. Еще для него было важным драматургическое «первооткрывательство» как в качестве постановщика, так и главного режиссера. Признаваясь в нежелании ставить Островского и Шекспира, он не без гордости отмечал, что в его театре впервые в стране идет «Портрет» С. Мрожека (реж. А. Григорьянц), «Отравленная туника» Н. Гумилева (реж. В. Кулагин), «Наш декамерон» Э. Радзинского (реж. В. Ковалевский), все постановки созданы в 1988 году⁵⁶. Сам он годом раньше поставил спектакль «Чья шинель, товарищи?» по неизвестной пьесе

⁵³ Матвеева В. Интервью с режиссером спектакля «Шум за сценой» Львом Стукаловым // Time Out Петербург. 2011. 5-18 июля. № 14 (226). С.87.

⁵⁴ Троицкая Н. Зал играет героя // Слава Севастополя. 1988. 28 февр. № 42 (17753). С.4.

⁵⁵ Театральный эксперимент // Слава Севастополя. 1986. 12 окт. № 196 (17407). С.4.

⁵⁶ Петров В. С. С волнением и надеждой // Советская Латвия. 1989. 26 мая. С.6.

начинающего автора Б. Кривошея, несмотря на все единодушно признанное рецензентами ее «литературное несовершенство» (С. Пальчиковский). Мнение критика об этом спектакле содержало важное положение для понимания стилистики театра Петрова: «Фантасмагорические события пьесы, режиссерское решение убедительно диктовали необходимость условного существования актеров в образах, некоего остранения, иронического взгляда со стороны. Стилистика пьесы и спектакля, мир персонажей-масок нелегко сочетается с прямолинейно-реальной манерой игры Н. Карпенко, Г. Шестакова и некоторых других исполнителей»⁵⁷.

Если верить С. Пальчиковскому, можно сделать вывод о том, что постановочная манера этого спектакля напоминала «Проводим эксперимент» своим ироническим остранением и долей условности, столь привлекательными в той производственной пьесе. В другой своей статье этот же крымский автор подтверждал, что здесь также использовался принцип «театра в театре», который «позволяет режиссеру находиться над предлагаемыми обстоятельствами»⁵⁸. Он отмечал такие достоинства спектакля, как «театральность, яркость, праздничность, напряженный темпо-ритм, высокий градус эмоций». По его мнению, «музыкальное, световое оформление, шумовая партитура помогают постановке достигать многомерности, объемности»⁵⁹. Автор подробно разбирал актерские работы, констатируя их разнородность и в то же время верное «попадание в жанр» таких истинных соавторов режиссера, как, например, Е. Смирнов.

Странно, что прессой уделяется намного больше внимания этому созданию постановщика, нежели «Собачьему сердцу», премьера которого состоялась в том же 1987 году на гастролях в Киеве. Правда, данную работу сложно назвать целиком самостоятельной – Петров заканчивал ее за В. Ясногородского. Но напрашивается вывод, что здесь режиссер стал заложником

⁵⁷ Пальчиковский С. Шаги роста // Крымская правда. 1987. 15 сент. № 215 (19230). С.4.

⁵⁸ Пальчиковский С. Кто верит – за мной! // Слава Севастополя. 1987. 29 июля. № 146 (17607). С.4.

⁵⁹ Там же.

своей тяги к «первооткрывательству», не найдя поддержки у консервативного зрителя. Анекдотично выглядят подзаголовки статьи «Два мнения о спектакле “Собачье сердце”» в главной городской газете «Слава Севастополя». Пенсионер В. Зайцев, называя спектакль «пасквилом», грозно вопрошает: «Кому служит спектакль “Собачье сердце”»? Сам Петров и заведующий литературно-драматургической частью Б. Эскин отвечают вполне в духе времени: «Гласности, перестройке, демократизации служит спектакль “Собачье сердце”»!

Театр обратился к этому произведению первым в Украине и третьим в Советском Союзе, после постановок двух московских театров. Известен состав исполнителей и автор инсценировки – Г. Епифанцев. В нескольких статьях промелькнули отзывы о работе исполнителей главных ролей – В. Полусмака (Шариков) и М. Кондратенко (Преображенский). М. Лезинский отмечает «выразительную физиономию Шарика»: «Как тонко и точно передает он собачьи страдания, как пригавкивает на “чистом собачьем языке”. Пригавкивает и что-то лопочет на языке человеческом»⁶⁰. Автор также называет «блистательной» игру Б. Чернокульского в роли Голубчика: «Этакий шарм в его вихлянии, этакая игривость, такое самодовольство – судьбу схватил за бороду!»⁶¹ Удачным показалось рецензенту и исполнение роли профессора Преображенского М. Кондратенко: «В его профессоре есть все: неподдельная интеллигентность, живость наблюдательного ума и юмор, помогающий выжить во все времена»⁶². А от киевских гастролей остался иной отзыв другого рецензента: «У Преображенского – М. Кондратенко было больше истерической растерянности, крика, чем размышлений о своей ошибке»⁶³.

Некоторое представление о постановке можно получить лишь из книги Л.И. Васильевой: «Трагикомедия... легкими штрихами набрасывает рисунок быта и атмосферы 1920-х гг. То, что все это “не всерьез”, зыбко и ирреально,

⁶⁰ Лезинский М. К сердцу человеческому // Слава Севастополя. 1987. 1 нояб. № 211 (17672). С. 3.

⁶¹ Там же.

⁶² Там же.

⁶³ Киев аплодирует луначарцам // Слава Севастополя. 1987. 9 сент. № 175 (17636). С. 3.

подчеркивает и сценография (Г. Бубнова): из темного пустого пространства бесшумно возникает материальная среда, вернее, ее приметы, отдельные элементы»⁶⁴. Автор книги пишет и о мастерском преображении Шарика: «Вот постепенно и неуловимо меняется походка, расслабленная, ленивая. Но не покидает Шарика и неясная тревога. И, наконец, рождается Шариков. < ... > Вот уже сквозь обаятельную когда-то улыбку проблескивает и волчий оскал»⁶⁵.

Общая проблема, свойственная тому времени, не миновала и севастопольский театр – ее лучше всего охарактеризовала Т.Д. Исмагулова: «Подводя итоги четырех столичных спектаклей по “Собачьему сердцу”, можно сказать, что из двух центральных персонажей успех почти неизменно выпадал на долю Шарикова. Преображенный же в лучшем случае не выделялся ... из неплохого актерского ансамбля»⁶⁶. Поэтому столь скудны отзывы, не позволяющие всесторонне оценить постановку.

Петров в конце 1988 года на Малой сцене театра поставил спектакль «Четыре допроса» по пьесе А. Ставицкого, основанной на реальных событиях. Сам режиссер назвал его «острой и жесткой драмой»⁶⁷. В единственном отклике на него А. Антонов писал, что спектакль «решен в несколько условной манере» и указывал на «лобовые метафоры»: «конфету, падающую на стол мальчишке-следователю в награду за каждое выбитое признание, или розовые очки, в которых появляется арестованная Гронина в начале спектакля»⁶⁸.

О других созданиях Петрова на севастопольской сцене («Приятная женщина с цветком и окнами на север» Э. Брагинского, «Святое семейство» А. Николаи и «Панночка») отзывов нет, несмотря на то, что последний спектакль был поставлен в соавторстве с Олегом Шейнцисом, главным художником

⁶⁴ Васильева Л. И. Театр легендарного города: Севастопольский русский драматический театр имени А. В. Луначарского. С.80.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Исмагулова Т. Д. Булгаков на сцене и в театральной критике 1980-х годов («Собачье сердце», «Зойкина квартира») // Вопросы театроведения: Сборник научных трудов. Ред. кол.: А. Я. Альтшуллер (отв. ред.), Т. Д. Исмагулова (сост.), Н. В. Кудряшева. СПб.: ВНИИИ, 1991. С.151.

⁶⁷ Юрздицкая Е. Петров В. С.: «Город должен сказать: театр, ты нам нужен!» // Слава Севастополя. 1989. 20 сент. № 181 (18142). С.3.

⁶⁸ Антонов А. Метастазы сталинщины // Слава Севастополя. 1989. 8 авг. № 151 (18112). С.3.

Московского театра имени Ленинского комсомола. В своем последнем интервью в качестве главного режиссера севастопольского театра Петров с горечью говорил и о «неполном зале на премьере», о том, что «городу Гоголь не нужен», и о «собственной деградации» из-за постановки комедий⁶⁹.

Возможно, тогда он просто устал доказывать, что «театр существует не для, а ради зрителя, ради того, чтобы расширять его кругозор, раскрепощать его, спорить с ним, не угождая, а подтягивая к лучшим образцам...театра современности»⁷⁰. Тогда принятое решение казалось ему верным, хотя позже он признавал: «В Севастополе я “заваривал” один спектакль за другим; была свобода, а значит – и легкость»⁷¹.

В истории взаимоотношений Петрова и театра имени А.В. Луначарского была еще одна неудачная страница: в 1990-е годы, когда директором стал М. Е. Кондратенко, а главным режиссером – Р. М. Мархолия, ему было предложено создать спектакль «Человек, животное и добродетель» по пьесе Л. Пиранделло в рамках театрального фестиваля «Херсонесские игры». Директор категорически не признал спектакля, сыгранного лишь однажды. Постановку пьесы Пиранделло Петров впоследствии осуществил на сцене Омского драматического театра, и в одной из рецензий на нее указывалось на ключевое свойство его режиссуры, заметное и по работам в Севастополе.

Это свойство – многослойность. О слоях омского спектакля рассказывала А. Миркес: «Первый слой – *comedia dell arte*, в жанре которой разыгрывается сюжет – эксцентричная, веселая буффонада, насыщенная живым и отнюдь не “тонким”, по большей части непристойным юмором, диалогами в духе комедийных лапши и всяческими гротескными находками. Второй слой – розыгрыш, игра в игру, когда актеры изображают актеров, только собирающихся играть, репетирующих пьесу и впервые оказывающихся перед полным залом... Этот очень пиранделловский ход в пьесе, тем не менее,

⁶⁹ Юрздицкая Е. Петров В.С.: «Город должен сказать: театр, ты нам нужен!» // Слава Севастополя. 1989. 20 сент. № 181 (18142). С.3.

⁷⁰ Михайлов Б. Лето, премьеры, зритель // Слава Севастополя. 1988. 12 июня. № 114 (17825). С.3.

⁷¹ Лебедина Л. Игра судьбы, игра свободы // Театральная жизнь. 1993. № 6. С.11.

отсутствует и привнесен режиссером. Третий слой – “пластические ремарки”, как они названы в программке. Эти пластические вставки спектакля не просто служат оформлением сценическому тексту, но становятся особым смысловым слоем, создают свой сюжет внутри спектакля – театральный комментарий»⁷².

Самое ценное в режиссуре Петрова, пожалуй, было сформулировано здесь – игра в игру. И именно это, наверное, принесло ему основной успех. Именно Петров приучил севастопольского зрителя к настоящему искусству, воспитал вкус и у него, и у труппы. В конце 1980-х годов наметился переход от психологического театра к игровому, что положило начало новой традиции, установившейся в театре на долгие последующие годы.

1.2. Время безвременья

Годы, когда театром руководил Петров, характеризуются определенной цельностью репертуарной политики: режиссер старался и в сторонних постановках придерживаться высокохудожественного уровня, знакомя зрителя с неизвестной, но качественной драматургией. Из этих побуждений на Малой сцене театра ленинградским режиссером А. Григорьянцем в 1988 году были поставлены «Контрабас» П. Зюскинда и «Портрет» С. Мрожека.

Посвященный интересовавшей Петрова проблеме личности в эпоху тоталитаризма, «Портрет» самим оформлением А. Половецкого «стремился подчеркнуть общечеловеческий характер проблем, поставленных пьесой Мрожека», как заметил А. Антонов. Автор статьи пишет о том, что «создатели спектакля не спешат показать принадлежность героев “Портрета” к определенной эпохе, последовательно исключают все конкретное, бытовое», и пьеса воспринимается как «универсальная модель, показывающая, к чему приводит столкновение личности с бездушной государственной машиной»⁷³. Рецензент описывает работу сценографа: «На пустой и мрачной сцене он

⁷² Миркес А. Игра в игру // Театральная жизнь. 1995. № 11-12. С.32.

⁷³ Антонов А. Метастазы сталинщины / Слава Севастополя. 1989. 8 авг. № 151 (18112). С.3.

воздвигает жесткую металлическую конструкцию, неживую, гнетущую, враждебную человеку. Между ее опорами блуждают герои. Им неуютно и одиноко. Они кажутся маленькими и ничтожными»⁷⁴. На фотографии сцены из спектакля видно, насколько давящей кажется эта напоминающая шатер конструкция, а ее воздействие на действительно маленьких героев еще усилено работой художника по свету. Освещающие металлические опоры лучи, высвечивающие человеческие фигурки, заостряют ощущение жизненного абсурда.

С театром абсурда сопрягалась и постановка В. Ковалевского «Наш Декамерон» по произведению Э. Радзинского, осуществленная в том же 1988 году. По словам А. Антонова, оформление И. Акимовой заставляло «вспомнить “Стулья” Э. Ионеско и само имя Ионеско, упоминаемое в начале спектакля»⁷⁵. По его отзыву, «герои спектакля существуют в зыбком ирреальном мире. Волею автора они рассажены на стульях в загробной жизни... Здесь они могут говорить правду о себе. И становятся явными те стороны их бытия, которые они тщательно скрывали в земной жизни»⁷⁶. Постановка свидетельствует о приверженности репертуарной политики социальным вопросам: в центре спектакля «Наш Декамерон» – оказавшаяся на престоле проститутка Маша. Исполнившая ее роль Татьяна Шелига в одном из интервью говорит о той «иронической интерпретации», которую предложил именно главный режиссер театра, благодаря чему постановка приблизилась к жанру трагедии⁷⁷.

С уходом из театра Петрова стало исчезать единообразие репертуарной политики, начал снижаться общий художественный уровень постановок. Это продолжалось при руководстве театром Романом Михайловичем Мархолия, который стал во главе театра в 1990 году, после отъезда Петрова. До этого, в качестве приглашенного режиссера, он создал на этой сцене «Наш городок» Т. Уайлдера (1987). Далее молодой режиссер поставил еще несколько спектаклей:

⁷⁴ Там же.

⁷⁵ Антонов А. Наш с вами «Декамерон» / Слава Севастополя. 1989. 22 янв. № 16 (17977). С.3.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Пилунский Л. Маша на троне / Слава Севастополя. 1989. 8 марта. № 47 (18008). С.3.

«Гарольд и Мод» К. Хиггинса и Ж.-К. Каррьера (1988), «Ложные признания» П. Мариво и «Рождественский обед» Т. Уильямса, П. Туррини, Т. Уайлдера (оба – 1989), «Лавидж» П. Шеффера (1990), «Тряпичная кукла» У. Гибсона и «Кандид» Вольтера – Л. Бернштейна (оба – 1991), «Молочный фургон здесь больше не останавливается» Т. Уильямса (1992). Почти все они созданы в соавторстве с художницей Ириной Нирод (главным художником театра была Г.Е. Бубнова). По ним существует обширная пресса, в основном местная – севастопольская и крымская. В центральной печати вышла единственная, достаточно подробная, статья Е. Дмитриевской в журнале «Театр», и еще одна (А. Смольякова) – в газете «Правда». Пресса, хотя и помогавшая в целом получить представление о спектаклях, не давала ответа на вопрос: какова была их поэтика?

Спектакли Мархолия, как отмечалось большинством критиков, сильно отличались по своей постановочной манере от работ Петрова, и почерк молодого режиссера уже был узнаваем. На поверхностные отличия двух режиссерских манер указал в первых же строках статьи в «Правде» А. Смольяков, объясняя интерес советской театральной общественности к севастопольскому «театру времен Петрова»: «Яркий, “солнечный”, контрастный, он пришелся по душе севастопольцам. И неудивительно, что далеко не все приняли “Наш городок” в постановке... Романа Мархолия. Иная эстетика, полутона, лунная гамма красок. Но искушенный зритель уловил общее у этих разных художников: взгляд на театр как на праздник чувств, заставляющий задуматься о жизни, о смерти, о любви – о человеке»⁷⁸.

Действительно, разница в режиссерском почерке оказалась столь ощутима, что представила собою проблему, сказавшуюся на посещаемости спектаклей. Чтобы понять ее истоки, обратимся к анализу работ Мархолия на сцене севастопольского театра. Прежде всего, очевидно, что все они созданы по произведениям зарубежных авторов (причем большинство пьес написано в XX веке). Вероятно, молодой режиссер ориентировался на громкие зарубежные

⁷⁸ Смольяков А. Сны – такая же реальность, как и все остальное // Правда. 1991. 9 окт. № 236 (26684). С.3.

постановки тех лет. Возможно, количество зарубежной драматургии за относительно небольшой период оказалось чрезмерным для театра с достаточно консервативными вкусами, и причина неприятия постановок Мархолия кроется только в этом. Но предположим, что причины были иными, из которых, в первую очередь, очевидно отсутствие «солнца в крови», столь заметное у созданий Мархолия, особенно после спектаклей Петрова. Во-вторых – их эстетизм, сопровождавшийся недостаточностью драматического содержания. Самая главная разница между двумя художниками определяется сразу: она – в мироощущении, которое диктовало как способ руководства театром и обращения с труппой, так и выбор материала и путей его воплощения. В спектаклях Петрова было видно ярко выраженное социальное начало, в работах Мархолия – скорее поэтическое.

Вероятно, наиболее содержательным, если верить собственным зрительским впечатлениям и рецензиям, был первый спектакль постановщика – «Наш городок», в котором отразились самые характерные черты творческой манеры молодого режиссера. Наряду с двумя спектаклями Петрова эта постановка также была записана центральным телевидением. Во времена, когда в стране отмечалось повсеместное снижение интереса к театральной жизни, это свидетельствовало о признании за театром определенной профессиональной планки.

Композиция действия была традиционной. С самого начала действия режиссер следовал авторской ремарке: «Занавеса нет. Декораций тоже почти нет. Зрители, входя в зал, видят слабо освещенную сцену»⁷⁹. Уверенно заявляла о себе пластика, ставшая самым узнаваемым приемом режиссуры Мархолия. Ее автором был В. А. Ананьев, специально приглашенный актер Московского театра пластической драмы, созданного М. Мацкявичусом. Размеренно постукивая каблуками, жители Гроверс-Корнерс небольшой толпой перемещались по сцене приставными шажками от кулисы к кулисе.

⁷⁹ Уайлдер Т. Наш городок: пьеса в 3 д. / Пер. Ю. Родман, под ред. В. Воронина. М. : Искусство, 1979. С. 3.

Уайлдеровский Помощник режиссера превратился в обобщенно-театральную условную фигуру – Человека от театра, в роли которого был занят Виталий Полусмак. Некая мистериальность появлялась в теневом театре в этой первой сцене постановки, когда взорам зрителя представала его огромная дирижирующая тень: он был здесь подобен кукловоду, организующему действие, и мизансценически противопоставлен толпе жителей. Объявив начало нового дня, он мановением руки заставлял всех обитателей городка занять свои места, и действие продолжалось. Человек от театра вдруг оказывался безмолвным свидетелем разговора хозяек, заготавливающих бобы, и благодарил их за беседу. Действие прерывалось остраниющими пластическими интермедиями, когда все во главе с Человеком от театра вдруг застывали, воздев руки, а затем снова возвращались к привычным делам.

Для создания домов миссис Уэбб и миссис Гиббс на той же пустой и полутемной сцене появлялись столы и стулья, и режиссер с самого начала заявлял о всех лейтмотивных приемах. Сразу же на сцене возникал относительно небольшой серебристый шар, качающийся на тросе, сперва незаметный, а по мере плавного течения спектакля набирающий значимость.

Теневой театр обозначал сцену спевки в церкви Конгрегации. Вынесенный на задний план, он становился фоном для беседы Эмили и Джорджа, а они, взобравшись на лестницы, словно тянулись к луне, в которую превращался взмывший к колосникам шар. На нем акцентировала внимание Е. Дмитриевская: «... Качающийся маятник, шар на длинном шнуре, – одна из метафор спектакля – включает в себя несколько значений. Он похож на каменную бабу, сносящую старые дома. Он же, взметнувшись ввысь, превратится в луну, не дающую спать обитателям городка... Спустившись вниз, шар оказывается качелями для юной, влюбленной Эмили (Л. Корнишина)»⁸⁰.

Музыкальное оформление спектакля (его автор – Б.В. Люля) «работало» на его общий замысел, придавая мистериальность действию: «Звучащие на сцене и за сценой хоралы и псалмы не просто дают действию верный настрой,

⁸⁰ Дмитриевская Е. Вкус лавиджа // Театр. 1991. № 6. С.52.

но уравнивают два одинаково важных плана: сиюминутный, преходящий – и возвышенный, вневременной, соединяя прошлое и настоящее, мертвых и живых»⁸¹.

Режиссер «спрессовал» действие, вместив два акта пьесы в один, который длился час, и смягчил переход к следующему, происходящему на кладбище, лишив свадьбу Эмили и Джорджа веселья, запланированного драматургом. Вместо веселой музыки на ней торжественно звучал хорал, а слова Человека от театра, читавшего текст священника, разносились, усиленные динамиками. Танец новобрачных и их гостей был обращен к зрительному залу. Внезапно сцена пустела, и Человек от театра оказывался наедине с луной-шаром, спустившейся вниз. «Антракт», – иронически выкрикивал он, хохоча.

Второй акт снова начинал он, прячась за толпой с китайским зонтиком в руке. Толпа также двигалась мелкими шажками, под ту же музыку, только сверху свисали полотнища, похожие на паруса. Второй акт был еще более статичен за счет неизменной мизансцены: Эмили разговаривала с другими умершими на кладбище, которое изображалось с помощью того, что все сидели на поставленных в ряд стульях.

В финале, раскачивая опустившуюся луну-шар, Человек от театра удалялся своей «танцующей, поскрипывающей походкой»⁸², как написала о нем Е. Дмитриевская. Скорее, походка эта напоминала скольжение на коньках и создавалась за счет того, что нога, оторвавшись от земли, не сразу опускалась, – так двигались в спектакле и другие персонажи.

Внешний вид этого героя напоминал человека в маске: «Набеленное лицо, черный котелок... – в облике Ведущего есть нечто от Пьеро А. Вертинского и от Конферансье из знаменитого “Кабаре” Б. Фосса»⁸³. Он участвовал во всех происходящих событиях. Этот персонаж, организованный игровым способом, вступал во взаимодействие с остальными, созданными с помощью проживания,

⁸¹ Там же. С.53.

⁸² Там же. С.52.

⁸³ Там же.

а также со зрителями. Герой В. Полусмака чаще всего обращался непосредственно к ним, например, с просьбой «вспомнить свою первую любовь: “Вспомнили? Прекрасно!”»⁸⁴ Так делала и мать Эмили, рассказывая о жизни дочери в родительском доме.

Е. Дмитриевская считала, что «игра с воображаемыми предметами, заданная самим драматургом, создает особый эффект, придавая бытовым сценам бытийный объем»⁸⁵. Пожалуй, это скорее создавало эффект остранения, некую иллюзорность действия. И это вовсе не отменяло точного и тонкого проживания исполнителями главных ролей. Непосредственный и самоотверженный Джордж С. Мезенцева, прекрасная и нежная Эмили Л. Корнишиной, заботливая миссис Уэбб С. Рунцовой с ее чарующим мелодичным голосом и врожденной грацией движений, – все они казались живыми людьми в придуманном постановщиком иллюзорном мире, а остраненность Человека от театра лишь подчеркивала этот диссонанс.

Спектакль был о ценности жизни и о власти времени над человеком. Но его идея рассказывалась словно со стороны, в нем не было персонажа, которого можно было бы уподобить лирическому герою режиссера.

С постановки «Кандида» (1991) начался явный закат «театра Мархолия». Судьба спектакля оказалась объективно несчастливой: у Куниганды–Т. Бурнакиной «сел» голос, и была назначена новая исполнительница – молодая актриса Л. Татарова, которую вскоре пригласили на работу в Москву. Спектакль пришлось снять. Он шел два года, выдержав 44 представления. Последний спектакль Мархолия «Молочный фургон здесь больше не останавливается» Кондратенко сразу же назвал «неудачей»⁸⁶. Должность главного режиссера была упразднена, с Мархолия был подписан контракт на одну постановку в год, и следующей его работой должен был стать спектакль «Сон в летнюю ночь», но постановка не состоялась.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же. С.53.

⁸⁶ Марета А. Помнить о том, ради чего ежевечерне открывается занавес // Слава Севастополя. 1993. 8 окт. № 198 (19155). С.3.

Анализируя причины того, почему век «театра Мархолия» оказался столь недолгим, нужно искать их, в первую очередь, в самой личности постановщика и особенностях созданных им произведений.

Н. Казьмина писала: «Роман Мархолия – тонкая нежная душа, акварелист, ловитель случайностей, полета шмеля, взмаха ресниц. <...> Его лучший спектакль “Наш городок” – о том, как надо ценить жизнь. Его театр – о том же: повторение пройденного, воспоминание будущего, возвращение унесенного ветром, чувства, похожие на красивые цветы. Но акварельные краски имеют обыкновение ссыхаться. Загадочная премьерная зыбкость, плавное перетекание формы, многозначность смыслов и подтекстов порой размываются и начинают казаться элементарной актерской небрежностью»⁸⁷.

По сравнению с предшествующим «театром Петрова» и появившемся несколько лет спустя «театром Магара» в спектаклях Мархолия было слишком мало бьющих через край эмоций. Сказывается и замеченное С. Пальчиковским отсутствие чувства юмора. В своей статье критик делает важный вывод: «Театр Мархолия, при всем богатстве фантазии режиссера, – прохладный театр»⁸⁸. Он не мог затронуть те струны в душах зрителей, что заставляли бы их пересматривать постановки снова и снова.

Еще одна (вероятно, основная) причина недолговечности его спектаклей – отсутствие в них крепкой конструкции, отличавшей спектакли Петрова. Ее отчасти подменяла, но не могла совершенно заменить внешняя красота.

И, наконец, немаловажно то, что сформулировал А. Смольяков: «Это театр созерцания, а не сопереживания»⁸⁹.

Спектакли Мархолия отличала одна выраженная особенность, которая, в конечном итоге, и стала их главным недостатком – их эстетизм, который можно уподобить своего рода «мариводажу». Недаром Мархолия с удовольствием ставил П. Мариво. Энциклопедическое определение может быть применено и к

⁸⁷ Казьмина Н. Командный заплыв // Театр. 1996. № 3. С.19.

⁸⁸ Пальчиковский С. Страсти по Мархолия // Южный курьер. 1992. 11 янв. № 2 (7457). С.8.

⁸⁹ Смольяков А. Севастополь – город театральный // Экран и сцена. 1990. 19 июля. № 29. С. 11.

работам режиссера: «Прежде о каждом, кто писал более манерно, чем сильно, говорили: он впадает в мариводаж»⁹⁰. Мархолия создавал свои севастопольские спектакли именно «более манерно, чем сильно», используя стилизацию, в том числе, и «под Мариво».

Такова его любовь к метафорам, изысканно-манерной пластике и художественному оформлению, изображению сложных любовных перипетий («нечаянностей любви»), в которых – неизменно одна героиня, преимущественно в исполнении Юлии Нестранской. Талантливая актриса могла быть неповторимой в различающихся режиссерских манерах, но у Мархолия играла своего рода маску, «типичную героиню Рококо»: «Его [Мариво] Сильвия, Араминта, Анжелика – различные варианты идеализированного образа женщины парижских салонов, сочетающей чувствительность с кокетством, остроумие с несколько искусственной наивностью и жеманной грацией»⁹¹.

То, что критики именовали «элитарностью», можно уподобить эстетическому сепаратизму, когда режиссером создавалась красота как самоцель, как собственная культура, призванная резко отличаться от массовой. Но ее оторванность от общего творческого замысла была очевидна. Вероятно, севастопольскому зрителю не были близки изысканная нарочитость, искусственность и холодность режиссерского языка постановок Мархолия, несмотря на высокий профессионализм всех создателей спектаклей. Но театр Мархолия, несмотря на вышеперечисленное, занял свое место в истории севастопольского театра, приучив, в первую очередь, актеров к существованию в координатах другой режиссерской манеры.

Затем, после ухода из театра Мархолия, на сцене окончательно воцарился драматургический и постановочный хаос, продолжавшийся до начала 2000-х годов. Причины его – в первую очередь административного происхождения. В

⁹⁰Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 41 т. [(82 полут.)]. СПб. : Типо-Литография Ефрона. Т. 18А (полут. 36). 1896. С.614.

⁹¹Литературная энциклопедия : в 11 т. / редкол. : П. И. Лебедев-Полянский [и др.]. М. : Коммунистическая академия. Т. 6. 1932. С.793-794.

начале 1990-х годов в творческое противостояние с Мархолиа вступил директор театра, заслуженный артист Украины Михаил Егорович Кондратенко, впоследствии обратившийся к режиссуре. Слишком разными были взгляды главного режиссера и директора на модель будущего театра. При поддержке значительной части коллектива точка зрения Кондратенко победила. Он был сторонником единоначалия в театре и активно боролся за то, чтобы значительная часть труппы была регулярно занята. В 1993 г. он был назначен директором – художественным руководителем, и с тех пор в течение долгого времени эта должность была объединена (такое положение сохранялось и после его скоропостижной смерти 18 марта 2000 года).

В эти годы актерская режиссура отчасти стала подменять собою профессиональную, хотя причины этого носят в большей степени финансовый характер. Кондратенко, например, для привлечения в театр зрителя создавал спектакли детективного жанра: «Чисто женское убийство» Р. Тома (1990), «Бремя вины» Р. Харриса (1995), «Иллюзия обмана» М. Резанова (1997). Последний был поставлен по пьесе севастопольского автора.

Из спектаклей Кондратенко (за десятилетие с 1989 по 1999 годы их было 10) наиболее заметным был поставленный в 1996 году по пьесе севастопольской писательницы В. Фроловой «Колчак», отвечавший давней тяге театра к героико-патриотической теме. Постановка рождалась в содружестве режиссера и писательницы, переработавшей свою повесть о Колчаке. О нем Кондратенко сказал: «Такой герой может стать и событием»⁹². Автором сценографии была главный художник театра, Г.Е. Бубнова, роль адмирала исполнял Н. Карпенко, а роль Анны Тимиревой – Т. Бурнакина. Судя по тому, что за два года до премьеры актер встречался во Франции с внуком адмирала, А. Р. Колчаком⁹³, в работе над ролью он стремился к исторической достоверности. Для спектакля Екатериной Троценко был написан вальс, который до сих пор вспоминают севастопольские любители театра.

⁹² Марета А. Как рождаются спектакли / Слава Севастополя. 1996. 19 марта. № 53 (19762). С.3.

⁹³ Пархоменко М. Рыцарь сцены / Слава Севастополя. 2015. 26 марта. № 50 (24429). С.3.

Помимо работ Кондратенко, более всего в репертуаре 1990-х годов лидируют спектакли Сергея Викторовича Стрижака и Михаила Семеновича Серебро (из них за 10 лет первый создал 5, второй – 6 постановок). С.В. Стрижак окончил Ленинградский государственный институт культуры им. Н.К. Крупской (мастерская Б. Сапегина).

Философская углубленность (при некоторой затянутости действия) присуща как его спектаклям, так и сериалу публицистических фильмов «Игры богов» (2002–2008), что обусловлено многолетним увлечением режиссера саентологией. Например, музыка, придающая определенную притчевость его спектаклю «Пролетая над гнездом кукушки» по сценической версии Д. Вассермана романа К. Кизи (1996), попала впоследствии в одну из серий фильма «Игры богов», посвященных театру. Сценография С. Кузнецова к спектаклю «Пролетая над гнездом кукушки» статична, но напоминает раскрывшийся бутон: такой эффект создают раздвинувшиеся от центра к кулисам и вглубь сцены овальные белые стены лечебницы, где происходит действие. Финал спектакля интересен световым решением, когда уходящий главный герой словно превращается в световой столб.

М.С. Серебро (род. в 1931 г.) – актёр, режиссёр, драматург и писатель, заслуженный деятель искусств России. Окончил ГИТИС (актерский и режиссерский факультеты) и Высшие режиссёрские курсы у А.А. Гончарова. На тот момент жил в Москве, позднее эмигрировал в Западную Европу. В интервью газете «Слава Севастополя» он сказал: «Надеюсь, что севастопольцы оценят юмор Бабеля, по рассказам которого написана пьеса “Я вам не скажу за всю Одессу” (созданная им в соавторстве с супругой, драматургом Маргаритой Серебро, и поставленная в 1997 году – Е. С.)»⁹⁴. Рецензент О. Кленин признал, что в этом «спектакле, поставленном якобы по произведениям И. Бабеля, много эффектных номеров, прекрасна игра актеров. Анатолий Бобер, Анатолий Подлесный, Татьяна Бурнакина очень точно передали трагический юмор и

⁹⁴ Гельман Б. «Каждый из нас Отелло: кто больше, кто меньше» // Слава Севастополя. 1997. 26 июля. № 145 (20104). С.2.

лиризм великого одессита. Великолепна работа композитора Екатерины Троценко. Но даже неискушенный зритель безошибочно отличал подлинник от фальшивки и смеялся как раз в нетронутых бабелевских куцах. Скажем скрепя сердце, что зрелище случилось, и народ на него идет»⁹⁵.

Музыкальные спектакли традиционно относились к одним из самых любимых севастопольцами. Значимым событием в городской театральной жизни явилась постановка Борисом Александровичем Рябикиным в 1995 году популярной оперетты Е. Гальпериной и Ю. Анненкова «Севастопольский вальс» (музыка К. Листова). Б.А. Рябикин (1925–2000) начал образование в 1946 году в ГИТИСе на оперно-режиссерском факультете (руководитель Л. Баратов), затем учился на факультете оперной режиссуры Ленинградской консерватории. Был главным режиссером театра имени А.В. Луначарского в 1959–1961 годах.

«Севастопольский вальс» шел на сцене театра в течение десятилетия, неизменно привлекая многочисленных поклонников. Он был поставлен, по отзывам его участников, мизансценически просто, но масштабно: «В эпизодах и массовых сценах спектакля была задействована вся театральная труппа, а также учащиеся театральных классов школы №14. В спектакле принимали участие: духовой оркестр штаба флота, камерный оркестр, ансамбль “Черное море”»⁹⁶.

Режиссер говорил: «Персонажи спектакля – хорошие, чистые душой, честные люди. <...> Хочу, чтобы в спектакле прозвучала тема нравственной силы и красоты севастопольцев, щедрости их характеров, их влюбленности в свой город»⁹⁷.

К тому же сюжет оперетты – трогателен и близок многим, а молодость, привлекательность и вокальная оснащенность севастопольских исполнителей придавала ему особую притягательность. Т. Бурнакина, сыгравшая Любашу, вспоминала: «Спектакль был очень трепетный, и все мы чувствовали связь с родным городом, для зрителей все было понятно – и декорации, изображающие

⁹⁵ Кленин О. Камо грядеши, театр? // Слава Севастополя. 1998. 9 окт. № 195 (20406). С.3.

⁹⁶ Дейнега Г. Счастливая судьба «Севастопольского вальса» / Севастопольская газета. 2011. 20-26 окт. № 42 (976). С.5.

⁹⁷ Марета А. Когда деревья стали большими... // Слава Севастополя. 1995. 29 апр. № 81 (19540). С.2.

Приморский бульвар, и песни, которые пел весь город»⁹⁸. Сценографом постановки стал В. Озерников, работавший ранее с Рябикиным.

В роли капитана Аверина зрители увидели Н. Филиппова, а затем С. Санаева. Мастера сцены с удовольствием участвовали в массовых эпизодах. Роль Генки Бессмертного исполнял Анатолий Бобер. Это была всего вторая (в этом театре) роль молодого артиста, который впоследствии стал очень популярен в Севастополе. В 2015 году была сделана попытка возродить спектакль, но не увенчалась успехом (он шел в концертном исполнении под названием «Севастопольская весна»).

В 1990-е годы началось активное использование еще одной театральной площадки – государственного историко-археологического музея-заповедника под открытым небом «Херсонес Таврический», где происходил фестиваль «Херсонесские игры». Поставленный там «Ромул Великий» Ф. Дюрренматта (реж. – Михаил Мамилов из театра им. Моссовета, 1990) должен был составить достойную пару «Отравленной тунике» Н. Гумилева. Туда со стационара театра был перенесен этот не слишком замысловатый, но отличающийся тщательной проработкой актерского рисунка спектакль Владимира Кулагина, созданный летом 1988 г. Красота гумилевского стиха, сюжетная и эмоциональная составляющая побудили Кондратенко, великолепно исполнявшего там роль Евнуха, возобновить этот спектакль в 1998 году, а в 2002 году он был поставлен заново Е.И. Журавкиным.

Тем не менее, «Ромул Великий» не оправдал зрительских ожиданий. Возможно, он имел бы успех, если бы, подобно «Отравленной тунике», содержал в себе элементы театрального традиционализма, благодаря чему смог бы гармонично сочетаться с живописными развалинами древнего города. Судя по отзывам зрителей, этого не произошло, и задуманный режиссером «трагический балаган о любви к власти»⁹⁹ не содержал в себе трагических

⁹⁸ Дейнега Г. Счастливая судьба «Севастопольского вальса» / Севастопольская газета. 2011. 20-26 окт. № 42 (976). С.5.

⁹⁹ Мамилов М. Личность начинается с... / Слава Севастополя. 1990. 15 июля. № 134 (18345). С.1.

элементов, а также не был похож на балаган и в том смысле, что вкладывал в него В. Э. Мейерхольд¹⁰⁰: вряд ли он был «основан на боготворении маски, жеста и движений».

Пожалуй, лишь при создании А. Фурманчуком «Саломеи» по пьесе О. Уайльда была сделана попытка соответствовать эстетическому театру, приверженцем которого был Мархолия. Премьера его состоялась также в Херсонесе, где, по мнению А. Антонова, он «удачно вписался в естественные декорации». Спектакль был «красив и изыскан», хотя, как считает автор статьи, «лишен какой-то внутренней цельности»¹⁰¹. Рецензент признает наличие «утонченной сценографии» и замечательных актерских работ, более всего – В. Полусмака в роли Ирода. То, что «разговор напоминает декламацию, а жесты изящны до неестественности»¹⁰², также, как представляется, роднит эту работу с режиссерской манерой Мархолия.

Показательна в плане оценки театральной ситуации 1990-х итоговая статья сезона 1997 года О. Кленина «Камо грядеши, театр?», в которой автор констатирует: «Сегодня новых костюмов практически нет. Для премьер их шьют “из подбора”. <...> А вот спектакли, сделанные из перелицованных произведений, смотрятся гораздо хуже костюмов»¹⁰³. Высокую оценку критика заслужила постановка Н. Пинигина «Загнанная лошадь» по пьесе Ф. Саган (1994), идущая при полупустом зале, и «Подруга жизни» В. Магара.

В те годы Н. Яремкивом был поставлен спектакль по пьесе Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины» (1998), но, видимо, событием не стал: «Музыка, свет, декорации, костюмы, голоса и пластика актеров, весь фон спектакля завораживают зрителя»¹⁰⁴, – отмечала Е. Литвинова, указывая также

¹⁰⁰ Об этом см., напр.: Мейерхольд В. Э. Балаган [1912] // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 207–230.

¹⁰¹ Антонов А. Саломея, дочь Иродиады, или Вечная борьба духа и плоти / Слава Севастополя. 1992. 5 сент. № 163 (18874). С.3.

¹⁰² Там же.

¹⁰³ Кленин О. Камо грядеши, театр? // Слава Севастополя. 1998. 9 окт. № 195 (20406). С.3.

¹⁰⁴ Литвинова Е. У каждого свой ключ // Слава Севастополя. 1998. 22 мая. № 96 (20307). С. 3.

«некоторую фрагментарность спектакля и невнятность, непрочитанность основной темы»¹⁰⁵. Хотя О. Кленин находил в нем «отголоски древнеегипетских мистерий»¹⁰⁶, зрителя он не привлекал, как и спектакль Н. Пинигина.

Кондратенко в интервью с характерным заголовком «Придет ли к нам зритель?» констатирует, что «в день открытия сезона в театр пришли 263 зрителя, на другой день 142, затем 128... По нынешним меркам это не так уж мало»¹⁰⁷. Интервью состоялось после первых гастролей в Севастополе Александринского театра, признанного «эталонном» для руководства театра имени А.В. Луначарского.

Театральная ситуация тех лет свидетельствует о глубоком и затяжном кризисе, что и дает нам право вспомнить хрестоматийные определения «безвременья». Театру срочно требовался новый лидер.

1.3. Первые спектакли В. В. Магара

В апреле 2000 года художественным руководителем театра имени А. В. Луначарского стал Владимир Владимирович Магар. Имеет смысл проанализировать приемы режиссерской методологии Магара, использованные в его ранних работах в этом театре, поскольку очевидна их преемственность и в дальнейшем творчестве постановщика. В них были заложены основы его режиссерской манеры, важные для понимания дальнейшей творческой деятельности. Репертуарная политика в то время имела решающую важность, но даже более, возможно, было необходимо вернуть утраченное доверие зрителя и его интерес к театру.

Связь режиссера с театром имени А.В. Луначарского была давней и прочной. Он родился в семье известного украинского режиссера В.Г. Магара (1900–1965, народный артист СССР) и С.Ф. Рунцовой (1924–2003, народная

¹⁰⁵ Там же.

¹⁰⁶ Кленин О. Камо грядеши, театр? // Слава Севастополя. 1998. 9 окт. № 195 (20406). С.3.

¹⁰⁷ Марета А. Михаил Кондратенко: Придет ли к нам зритель? // Слава Севастополя. 1998. 22 окт. № 204 (20415). С.3.

артистка СССР), которая с 1976 г. и до конца жизни работала в театре имени А.В. Луначарского. Сестра В.В. Магара, Т.В. Магар (1946–2008, заслуженный деятель искусств Украины) также была режиссером, создавшим несколько постановок и на сцене этого театра.

В 1993 году Магар, руководивший Московским драматическим театром имени Эдгара Эгадзе (выросшим из студии), в качестве приглашенного режиссера поставил на сцене театра имени А.В. Луначарского свой первый спектакль – «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого. Кондратенко назвал его работу лучшим спектаклем минувшего сезона. Он отметил «осознание этого материала как водевиля, сатирической комедии, а не социально-политической драмы, как это делали раньше многие режиссеры...»¹⁰⁸.

В следующем году спектакль получил Государственную премию АР Крым, как и восемь занятых в нем актеров. А. Марета писал в городской газете: «Зрителей привлекает и новизна режиссерского прочтения пьесы, и серьезное отношение актеров к сценическому воплощению персонажей, и, наконец, новаторское использование художником сценического пространства»¹⁰⁹. Видимо, в качестве новизны репортер имел в виду то же, что и директор театра. Серьезное отношение актеров отмечали все режиссеры этого театра, а сценография спектакля действительно отчасти оказалась новаторской. Сам постановщик сказал в одном из интервью: «...ставим мы не музейного монстра, не сцены из жизни общества прошлого века. Играем наше время. Персонажи пьесы типичны для наших дней, просто они родились несколько раньше нас»¹¹⁰.

Новизна спектакля выразилась в той режиссерской манере, с которой впервые встретился зритель театра имени А.В. Луначарского.

Основная особенность этого спектакля – его музыкальность. Действие начиналось громкими звуками духового оркестра. Вальс, сыгранный на

¹⁰⁸ Марета А. Помнить о том, ради чего ежевечерне открывается занавес // Слава Севастополя. 1995. № 198 (19155). С.3.

¹⁰⁹ Марета А. «Плоды просвещения» // Слава Севастополя. 1994. 2 июня. № 105 (19313). С.3.

¹¹⁰ Марета А. Настоящий режиссер не думает об овациях зрителей // Слава Севастополя. 1993. 23 апр. № 79 (19036). С.3.

духовых инструментах, сменялся диалогами гостей Звездинцева и его домочадцев на фоне звучащего в исполнении женского голоса арпеджио, а затем – романсами в сопровождении фортепиано: «Утро туманное» и «Вчера я видел вас во сне» (романс XIX века Я. Пригожего на слова неизвестного автора). Речь всех персонажей напоминала звучание музыкальных инструментов. Вслед за начальным дуэтом обсуждающих спиритизм Звездинцева (А. Подлесный) и Сахатова (Е. Кара-Гяур) вступало трио мужиков. Требовательным контральто в партитуре спектакля врывалась Звездинцева (Т. Шелига). Нежной колоратурой звучал голосок Тани – Т. Бурнакиной. А размеренные философствования Профессора можно было уподобить контрабасу (хотя голос Б. Черкасова – глуховатый тенор).

Магар не использовал иных литературных источников, кроме пьесы, но музыка вступала с текстом Л.Н. Толстого в содержательное взаимодействие. Например, вместо пения Петрищева: «На фартучках петушки, золотые гребешки!...»¹¹¹ – возникал «Сарафанчик-раздуванчик» (стилизованный под разудалую «цыганщину» романс А. Гурилева середины XIX века в современной обработке, сделанной автором музыкального оформления – композитором Е.Н. Троценко). Реплики гостей были сокращены и перераспределены между персонажами. Так, о том, как бороться с «инфекцией», Звездинцевой рассказывал не Доктор, а сам Кругосветлов, а о больной старушке, передвигавшей стену, упоминала вместо Звездинцева Графиня. Текст был адаптирован и звучал современно: смягчена «простонародная» орфоэпия, и речь героев (в первую очередь, крестьян) соответствовала нормам нынешнего литературного языка. Фрагменты пьесы были переставлены, но соединены четко прослеживающимися причинно-следственными связями.

Автор сценографии – Г.Е. Бубнова. Декорация заполняла всю сцену, что было особенно непривычно после полутемного и пустого пространства некоторых спектаклей Мархолия. Серебристо-зеркальные решетки усадьбы

¹¹¹ Толстой Л. Н. Плоды просвещения // Толстой Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. М. : Худож. лит., 1982. Т. 11. Драматические произведения 1864–1910 гг. / Коммент. Ю. П. Рыбаковой. С.110.

Звездинцевых уходили ввысь и завершались такими же сверкающими козырьками. На сцене – покрытые белой тканью столы и стулья, крупные растения с широкими листьями. Ощущение нарядности, праздничности, веселья, света и изысканной роскоши создавалось как сценографией, так и световым решением. Когда начинался спиритический сеанс, действие погружалось во мрак, а с помощью синих софитов и бликов происходящему придавался фантасмагорический оттенок.

На сцене было много бутафории: Графиня (С. Рунцова) бойко разъезжала в инвалидном кресле, а один из гостей – на велосипеде с дымящейся трубой. В финале к креслу Графини оказывалась приделана эта труба. В постановке участвовал фонограф, с которым забавно взаимодействовали крестьяне.

Были в спектакле и живые собаки. Периодически через сцену проводили симпатичного степенного пса породы бассет-хаунд в сиреневом пальто и кокетливой шляпке. В финале появлялся человек (видимо, один из «охотников, пришедших к Вово») с тройкой рвущихся с поводков гончих.

Большинство персонажей было создано с помощью методологии психологического театра, но оказывалась и одна полностью игровая фигура – Профессор Кругосветлов. Ему постановщик делегировал особый способ общения с залом: монологи Профессора имели вид лекций, обращенных к зрителям. Второе действие начиналось лекцией на авансцене перед закрытым занавесом, которая длилась пять минут. Признаков социальности в этом спектакле не было, но невольно самыми привлекательными и тщательно вылепленными получились трое мужиков-крестьян.

Трио крестьян было нерушимо, как единый организм. За роль 3-го мужика Государственную премию Крыма получил ныне покойный Борис Некрасов. На фоне двух своих крупных, видных товарищей (в исполнении Н. Карпенко и С. Зеленюка) маленький, худенький и юркий персонаж Некрасова – самый заметный. Живые глаза деревенского мужика смотрели на мир по-детски доверчиво, а руки деловито проверяли карманы. «Ишь ты, карман... У меня в кармане деньги», – как заклинание, бормотал он. Оправдана каждая минута

пребывания артиста на сцене, его герой был беспрестанно чем-то занят. Он не только «нервный, беспокойный, торопится, робеет и разговором заглушает свою робость»¹¹². Чаще всего он удивлялся чудесам, происходящим в барском доме: рот его непроизвольно открывался, умные глаза широко распахивались: он видел важно шествующую диковинную собаку. А вот слышал собственный голос из фонографа, и его изумлению не было предела. У него была своя правда, проходящая лейтмотивом через весь спектакль: «Земля малая, не то что скотину, – курицу, скажем, и ту выпустить некуда».

После провала спиритического сеанса действие устремлялось к финалу, наполненному музыкой и движением, и стоит предположить, что главным здесь для режиссера было именно это стремительное движение, фейерверк красок, звуков и аттракционов. В начале 1990-х годов зрителям был как воздух необходим театр-праздник, который пытался, но не смог дать городу Мархолия. Театр Магара предложил возможность ухода от бытовых проблем в мир красочных эстетических впечатлений, музыки и веселья.

Еще больше таких впечатлений предоставил зрителю спектакль, созданный в 1999 году по пьесе П. Шеффера «Темная история». В версии театра он назывался «Темная история, или Фантазии на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича».

Основным приемом режиссерского построения действия стало создание красочных фантазий – своего рода романтического двоимирия. Пьеса П. Шеффера с ее последовательным течением сюжета соединена с этими фантазиями, или интермедиями, происходящими то последовательно, то параллельно на отдельной «сцене в сцене» – в «Черном квадрате». Он был расположен на заднем плане, а кажется, что в параллельном мире, настолько действие, разыгранное в нем, существовало как самостоятельное.

Динамичная комедия интриги, четко построенная режиссером и филигранно исполненная актерами, служила своеобразным фундаментом для

¹¹² Толстой Л. Н. Указ соч. С.102.

захватывающей пантомимы, разворачивающейся в этом «Черном квадрате». «Мне хотелось, чтобы появление каждого персонажа на сцене подавалось крупно, словно в увеличительном стекле»¹¹³, – сказал постановщик. По его мнению, «Квадрат» был оправдан логически: «Ведь главный персонаж спектакля по профессии художник, и присутствие в его мастерской картины Малевича – явление вполне нормальное»¹¹⁴.

Традиция Магара начинать спектакли особенно эффектно возникла, видимо, здесь, в 1999 году: бытовая история театрализовалась и остранилась установкой на то, что «весь мир – театр», раздвигая рамки несложной, хотя и хорошо сделанной комедии. Музыкально-пластическая тема, как в дальнейшем оказывалось, принадлежащая соседке, начинала действие, задавая тон и темп происходящему на сцене. Музыка и яркие краски рождались из темноты и неясного гула настраиваемых инструментов. В глубине «Квадрата» начинались завораживающие танцы неведомых существ, похожие на вспышки пламени в каком-то волшебном фонаре (хореография И. Кононовой, сценография Г. Бубновой). На них делался основной пластический акцент. Происходящее в «Черном квадрате» было удивительно по своему жанровому разнообразию и исполнению. Здесь – стилизованные японские и китайские танцы, фарфоровые индианка и китаянка, «вьетнамское трио», Белый и Зеленый монахи, две гейши, Спартак, силуэт с косой (своеобразная метафора Смерти), воображаемый солдат третьей мировой войны.

Магар расширил перечень действующих лиц и придал своей «Темной истории» специфический восточный колорит: не только в «Черном квадрате» появились танцующие фигурки с Востока, но и созданные П. Шеффером Шварц и Шульц превратились в Сулюки-ха и Сузуки-хи. Постановщик изменил и музыкальные вкусы полковника – отца Клеи, сделав его любителем канкана, а не военных маршей, как в пьесе. Канкан становился основным музыкальным лейтмотивом всего спектакля, объединяя сценическое двоемирие.

¹¹³ Марета А. Темная история в черном квадрате, или Новое явление В. Магара севастопольцам // Слава Севастополя. 1999. 29 янв. № 17 (20478). С.3.

¹¹⁴ Там же.

Понемногу содержимое «Черного квадрата» проникало в реальность: из него маршировал на авансцену полковник Мелкетт (Б. Черкасов), словно сказочный Карабас-Барабас, окруженный «оловянными солдатами», сопровождаемый поднятием флага-занавеса во всю сцену и пляской пестрых танцовщиц. Туда же, в «Квадрат», убегали охваченные страстью Брин (А. Бобер) с вернувшейся к нему Клеей (Т. Бурнакина), а их сопровождал то ли Ангел, то ли Амур. Из недр «Черного квадрата» на сцену выезжал на велосипеде со своей японской свитой монтер-философ, а позже возникал долгожданный миллионер Сузуки-хи. Магар убрал «четвертую стену»: оказавшийся в сценической реальности японец из «Квадрата» под смех публики своим острым мечом осторожно трогал границу зрительного зала. Остроумный диалог японцев шел с переводом, и много лет спустя подобный прием режиссер повторил в «парижской» сцене «Городничего» (2010).

В одном из анонсов художник по свету Дмитрий Жарков был назван «светокомпозитором»: действительно, световая партитура этого спектакля походила на музыку и гармонично соотносилась со звуковым оформлением Бориса Люля. Темнота плавно переливалась в цветные огни, как в волшебном сосуде, и яркие фигуры участников пантомимы будто вспыхивали в черном бархате сцены. Происходящее в реальности отделялось от фантазий совершенно другим светом, теплым и будничным, хотя с его помощью тоже мастерски передавались оттенки тьмы, обманывающей героев пьесы.

За происходящим на первом плане (непосредственно на сцене театра) наблюдать, безусловно, было тоже интересно: за развитием увлекательного сюжета, отточенными диалогами и слаженными танцами, а особенно за богатой мимикой и фарсовой осторожностью Бринсли. Преувеличенно серьезен был Гарольд в исполнении Б. Чернокульского: исполнитель активно взаимодействовал с собственной маской в соответствии с игровым способом существования актера, которым здесь сделаны все роли.

В финале участники действия и на сцене, и в «Квадрате» соединялись в грандиозной пляске. Спектакль заканчивался их феерическим трехминутным

танцем и настоящим фейерверком, которые переходили в поклон (во всех спектаклях Магара поклоны продолжают и венчают сценическое действие), а затем все фигуры исчезали в «Черном квадрате», как в волшебном ларце. Как говорил в интервью постановщик: «Мы хотим показать зрителям, что человеку творческому в этом мире жить гораздо интереснее, чем человеку без фантазии»¹¹⁵. Спектакль создавал ощущение праздника, что позволило постановке долгое время занимать одно из ведущих мест в репертуаре. М. Мишаков назвал ее «любимой игрушкой севастопольцев»¹¹⁶. «Театр вдруг нашел себя в пластике, в разнообразии красок, в буйстве фантазии. И получилось театральное шоу, где зрители радовались, как дети. Создавалось такое ощущение, что они вместе с героями тоже плясали канкан»¹¹⁷, – говорил Кондратенко.

В 1990-х–начале 2000-х Магар создал несколько комедий, представлявших на тот момент его любимый жанр: «Подруга жизни» Л. Корсунского (1997), вышеописанная «Темная история, или Фантазии на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича», «Миллениум, или Новый Новый Год» (2000) по пьесе Н. Птушкиной. Спектакль «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!...» по пьесе Дж. Патрика появился немногим позже, в 2003 году, но его можно отнести к тому же жанру.

Много лет спустя Магар создал «Голубку» по пьесе М. Дьярфаша «Проснись и пой» (2012). Эта постановка была создана в тяжелый для театра период, когда творческой деятельности Магара чинились всевозможные препятствия вновь назначенным руководством театра. Режиссер отреагировал на них в присущем ему стиле: «Хочется поставить очень смешную комедию». «Голубка» действительно получилась смешной и, пожалуй, самой душевной из его постановок.

Хотя все три постановки – «Подруга жизни», «Дорогая Памела» и

¹¹⁵ Там же.

¹¹⁶ Мишаков М. «Миллениум» – это, конечно, не «Черный квадрат»... // Слава Севастополя. 2000. 24 мая. № 93 (20804). С.3.

¹¹⁷ Сцена, актер, зритель // Слава Севастополя. 1999. 17 авг. № 156 (20617). С.3.

«Голубка» – очень разные, в них можно найти общее, свойственное методологии этого режиссера, усложнившейся со временем, и отнести их к своеобразным «сентиментальным комедиям». Такое определение уместно применить к этим комедийным спектаклям потому, что в них именно эмоциональная составляющая, преобладающая над фабулой, и создает основную драматическую активность происходящего на сцене. Можно сказать о том, что постановщик выступает своего рода наследником мировой литературоведческой традиции, изучающей этот жанр европейской драматургии XVIII в., поскольку чувствительность воспринимается им в соответствии с ранними представлениями сентименталистов: как «панацея от социального и нравственного зла, средство гармонизации человеческих и общественных отношений»¹¹⁸. Эта чувствительность, шире понимаемая как человечность, является основой и зрительского восприятия указанных постановок.

Мелодраматический сюжет «Подруги жизни» был незатейлив и немного сходен с популярной пьесой Н. Птушкиной «Пока она умирала». В «Подруге жизни» не было массовых сцен, оставлено ее исконное количество действующих лиц – четверо, и постановка вращалась только вокруг ее лирического сюжета. Из текста были исключены все излишние бытовые подробности, но оставлены самые «репризные» сентенции, например: «...муж – это нагрузка к ребенку» или «На кой мне эта икебана?» (слова Комарова о предложенном ему шампанском). Режиссер добавил несколько шуток вроде пакетика собачьего корма, которым Комаров (Б. Чернокульский) угощает Феликса (А. Бобер). Он подчеркнул комические моменты, которые выделяются в каждом его спектакле. Неизменный смех в зале вызывала «погоня» Ирины за недотепистым «женихом», забавные попытки мужчин утвердиться друг перед другом и то, как Феликс, урча, жадно поглощал пищу.

Этот спектакль был одним из немногих, созданных Магаром

¹¹⁸ Кожевников М. В. Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров: автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10. 01. 03. М., Моск. пед. гос. ун-т, 2001. С.3.

повествовательным способом, в котором прослеживаются четкие причинно-следственные связи. Сюжет пьесы, вместивший в себя несколько дней, казался помещенным в один, настолько мало менялось сценическое пространство, что тоже нехарактерно для дальнейших работ режиссера. Только ночной разговор Надежды Андреевны и Ирины был выделен световым акцентом: сцена залита синим полумраком, и все предметы приобретали призрачный отблеск, как и белая ночная рубашка Ирины.

Художник В. Оксюзов создал подробную бытовую декорацию – просторную комнату. Слева от зрителя – ванна, в которой замочено белье, и куда смешно падает Феликс, спасаясь от неуклюжих заигрываний отчаявшейся Ирины. Далее – диван, стол и стулья, а в правой части – облезлый старенький холодильник, плита и раковина. Перемены в душевном состоянии героев отображались только в их костюмах. На Ирине (Ю. Нестранская) – строгий синий костюм, указывающий на то, что она – «синий чулок». На финальных поклонах на ней появлялось кокетливое подвенечное мини-платье и фата. Ее мать в исполнении Людмилы Кара-Гяур более всех преображалась по ходу действия. Вначале мы видели худую, угловатую Надежду Андреевну в рейтузах «под леопарда», толстых носках, длинной мужской рубашке и бесформенной, тоже похожей на мужскую, куртке. К приходу Феликса она переодевалась по просьбе дочери и представляла перед ним в пестром кимоно, с воткнутыми в наспех уложенную прическу цветными нитяными клубками. В сцене с Комаровым на ней оказывался красивый жилет, белая блузка, длинная юбка и туфли на каблуках, делавшие ее фигуру изящной и женственной. Одежда Комарова проходила трансформацию от мешковатых коричневых брюк и «бомжеватого» свитера до элегантного пальто и шляпы, а растрепанные седые космы оказывались тщательно причесаны. Феликс, в первых сценах представавший в костюме (правда, к приходу Комарова он оставался только в пиджаке и «семейных» трусах), появлялся в джинсах с дырками на коленях, которые затем сменял нарядный костюм жениха.

Наиболее содержательной в этом спектакле, выводящей его за грань

незамысловатой лирической комедии и обеспечивавшей ему постоянный зрительский успех в течение многих лет, была специфика актерского существования. Система ролей была построена вроде бы и с помощью проживания, но отличавшегося такой буффонностью и эксцентрической окраской, что проживание превращалось в своего рода игру. Здесь игра была практически неотделима от чувства и служила для творческого преобразования мира и «гармонизации отношений». Пара Ирина-Феликс – это рефлексия той творческой энергии, которую аккумулировал в себе дуэт старших героев – Надежды Андреевны и Сергея Павловича.

Критикой отмечена «многожанровость» спектакля – «от фарса до мелодрамы, с обертонами от бытовых до романтических»¹¹⁹. В основном это достигалось за счет актерских работ.

Именно для того, чтобы создать острохарактерный образ Надежды Андреевны, Магару понадобилась неповторимая индивидуальность Л.Б. Кара-Гяур. В театре были еще великолепные актрисы старшего поколения – та же С.Ф. Рунцова, его мать, всегда по праву считавшаяся одной из самых выдающихся актрис театра имени А.В. Луначарского, но обладавшая более лирическим, чем характерным, талантом. Многолетний учитель Л.Б. Кара-Гяур, ее муж и партнер Е.Н. Кара-Гяур, говорил: «В чем причина ее сценического обаяния и этой силы воздействия на зал, я до сих пор не знаю»¹²⁰. Скорее всего, это можно сформулировать так: в легкости переходов от лирики к буффонаде, в неуловимом сращивании игрового способа существования и проживания роли. Так создана в этом спектакле роль Надежды Андреевны. Критик Н. Ермакова написала о ней: «Этот персонаж – смесь эксцентричности, элегантности, лиризма, бытовой правды, женственности, остроумия, грусти, ироничности, достоинства и еще Бог знает чего – провокативно, игриво выплеснутого на

¹¹⁹ Ермакова Н. Театр, который требует обоюдных усилий // Украинский театр. 2002. № 6. С. 5.

¹²⁰ Юрздицкая Е. Людмила. Жизнь на сцене // Слава Севастополя. 2006. 26 мая. № 94 (22276). С.2.

подмостки в форме целиком законченного характера»¹²¹.

Актерская амплитуда Кара-Гяур колебалась от горьких интонаций шекспировского Лира, когда Ирина предлагала ей освободить квартиру, до переливчатого смеха застенчивой девчонки в ответ на тост Комарова. Каждая шутивая реплика звучала еще более объемно в ее исполнении. То, как она смотрела своими огромными, глубокими карими глазами на чавкающего Феликса, щадя чувства дочери и заставляя себя молчать, выдавало ее внутреннее смятение, превращаясь в своего рода трагическую клоунату. Когда пожилая пара танцевала под «Я помню “Лунную рапсодию”», по щекам Надежды Андреевны катились слезы. И тут же она бросала в зал реплику, тонущую в хохоте. Переход от лирики к фарсу осуществлялся актрисой мгновенно, казалось, одним движением ресниц.

Как уже отмечалось, еще в 1988 г. в связи с ролью грабителя Селздона в постановке В.С. Петрова «Театр» Н. Троицкая написала о поиске Б. Чернокульским «социальной природы образа», и эти же слова могут быть в полной мере использованы для характеристики его Комарова.

Необходимо отметить, что в подобной драматургии Чернокульский всегда обладал свойством укрупнять роль. Много лет спустя А. Сенченко задаст вопрос в одной из статей в связи с 80-летием актера: «Что заставляет, глядя на тщедушного седовласого человека (отнюдь не высокого роста), видеть в нем настоящего гиганта, бонвивана и красавца?»¹²² Действительно, талант актера, его кипучая энергия, несмотря на преклонный возраст, и высокая требовательность к себе обладают таким свойством на протяжении всей его многолетней работы в театре.

Как и Кара-Гяур, Чернокульский в «Подруге жизни» играл «крупным планом», придавая почти шекспировский масштаб переживаниям своего героя, его попыткам доказать партнерше, что они давно знакомы, и надежде на взаимную любовь. Забавный текст становился еще смешнее за счет тех

¹²¹ Ермакова Н. Указ соч. С.4.

¹²² Сенченко А. Работать с гением – легко! // Слава Севастополя. 2012. 10 нояб. № 208 (23859). С.4.

трагических нот, которые вносил в постановку актер.

В спектакле, наряду с сочными комедийными моментами, была акварельная психологическая тонкость – вроде того жеста, по которому Комаров «узнает» Надежду. Скорее всего, непроизвольно режиссер «улучшил» характеры действующих лиц, сделав их добрее и симпатичнее, чем у драматурга. Здесь, как будет через 15 лет в «Голубке», такая же подлинность эмоций, отточенность диалогов, афористичность реплик, чувство партнера и зала. Это стало основными характеристиками «Подруги жизни», созданной отнюдь не в духе общего места мелодрамы. Для постановки было характерно сочетание игры и быта, которое превращало пространство спектакля в пространство лирическое, населенное поэтами, приподнявшимися над обыденностью.

Пьесе Н. Птушкиной Магар тоже отдал дань, поставив ее весной 2000 года и снабдив характерным названием: «Миллениум, или Новый Новый Год». Но, как и в созданной годом ранее «Темной истории...», сюжет пьесы здесь стал лишь одной из составляющих красочного действия, сочиненного режиссером. В масштабных массовых сценах «Миллениума...» с Диной танцевал Вронский, происходило много других удивительных событий. По свидетельству М. Мишакова, постановщиком был создан «целый мир зазеркалья с возникающими в тесном пространстве современной квартиры официантами во фраках, бальными дамами и даже величественно-утрированной фигурой самого графа Толстого...»¹²³ Критик писал: «Владимир Магар необычайно резко перешел от броской эстетики “Черного квадрата” к тонкой психологической нюансировке каждого образа. При этом остался верен сценической форме, буффонаде, искрометному внешнему рисунку»¹²⁴.

Зритель, как вспоминал автор рецензии, присутствовал «на пиршестве сиюминутной актерской самореализации». Зная исполнительские возможности актрисы, можно представить, как это было: «Людмила Кара-Гяур выходит на

¹²³ Мишаков М. «Миллениум» – это, конечно, не «Черный квадрат»... // Слава Севастополя. 2000. 24 мая. № 93 (20804). С.3.

¹²⁴ Там же.

авансцену и без всяких внешних режиссерских примочек говорит о любви, о чувствах женщины, перешагнувшей шестидесятилетний рубеж и назло всем мечтающей о настоящем высоком духовном и одновременно совершенно плотском чувстве. И мы, зрители, верим ее Татьяне. Верим, что в шестьдесят лет, будучи в изношенном пальто, в несоответствующем фигуре платье, можно быть не просто любимой, а сексуальной, соблазнительной и способной на безумства несдавшейся девичьей души»¹²⁵. Отмечая блестящую работу С.Ф. Рунцовой в роли мамы, критик писал о «...безмятежности существования на сцене истинно интеллигентной натуры, способной все оправдать и все простить»¹²⁶.

Сочетание «броской эстетики и тонкой психологической нюансировки» проявилось затем и в постановке «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!...» Здесь режиссер извлек из пьесы то, что скрывалось под нагромождением фарсовых событий, и высветил через мастерство актеров – ее общечеловеческую, экзистенциальную сущность. Уже тогда наметилась грядущая трансформация жанра: превращение из «сентиментальной комедии» в романтическую и приближение к более позднему излюбленному жанру Магара – романтической драме.

В вышеописанных работах проявились закономерности, важные для понимания дальнейшей деятельности Магара. Обилие музыки, элементы монтажного принципа организации действия, эмоциональный контраст и соединение игрового способа существования актера и проживания роли оказались основными средствами создания режиссерского сюжета, которые Магар использует в постановках и по нынешний день, и с каждой новой вариацией они продолжают совершенствоваться.

¹²⁵ Там же.

¹²⁶ Там же.

Глава 2. Режиссерская методология В.В. Магара

В данной главе изучается методология работы режиссера с литературно-драматургическим материалом, особенности строения режиссерского сюжета и его развертывание в пространстве и времени; исследуются основные черты его спектаклей – элементы монтажа и музыкального построения; анализируется специфика работы режиссера с художником, актером и зрительным залом.

Творчество Магара можно условно разделить на периоды – от легких комедий 1990-х годов к романтическим произведениям, затрагивающим основные вопросы человеческого существования. Их постановку режиссер начал осуществлять с 2001 года. Для его позднего творческого периода (2011-2014) самым характерным стал жанр романтической драмы. Это было, безусловно, связано и с определенными этапами его жизни и деятельности.

В 1990-х–начале 2000-х годов Магар, как уже отмечалось, создал несколько комедий: «Плоды просвещения» Л.Н. Толстого (1993), «Подруга жизни» Л. Корсунского (1997), «Темная история, или Фантазии на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича» по пьесе П. Шеффера (1999), «Миллениум, или Новый Новый Год» (2000) по пьесе Н. Птушкиной, «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!..» (2003) по пьесе Дж. Патрика. Таким образом режиссер, возглавивший театр после затянувшегося безвременья, стремился привлечь зрителя, веря в притягательность этого жанра.

В течение тех четырнадцати лет, когда Магар руководил театром, свои основные работы он создал в соавторстве с народным художником РФ Борисом Лейбовичем Бланком, работающим в методологии игровой сценографии.

Магаром и Бланком созданы следующие спектакли: «Маскерадь, или Заговор масок» по драме М.Ю. Лермонтова (2001), «Империя Луны и Солнца» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (2002), «Дон Жуан» по произведениям Ж.-Б. Мольера, А.К. Толстого, Б. Шоу, Э.-Э. Шмитта (2006), «Таланты и поклонники» А.Н. Островского (2008), «Женитьба» (2009) и «Городничий» (2010) по пьесам Н.В. Гоголя, «Отелло» В. Шекспира (2011),

«Кабала святош» М.А. Булгакова (2013), «Эмма и адмирал» М. Рогожина (2014).

Оба автора спектаклей на высоком профессиональном уровне владеют искусством организации пространства, и Бланк полагает художника ответственным за его решение в той же степени, что и режиссера: «Я считаю, что художник должен принести решение. <...> Но я всегда помню, когда работаю как художник, – я работаю в команде. А в ней последнее слово – за режиссером»¹²⁷.

Будучи художественным руководителем театра, Магар был свободен в выборе литературно-драматургического материала, руководствуясь только собственными пристрастиями. Заголовок вышеуказанного интервью с Бланком («Каюсь, “новую пьесу” не ставил...») мог бы охарактеризовать и его творческую деятельность. Его всегда привлекала классическая, особенно романтическая драматургия и не интересовала современная, если, конечно, не считать мюзикл М. Рогожина о судьбе Эммы Гамильтон, отвечающий тяге постановщика к романтическому изображению на сцене сильной личности.

Магара и Бланка роднит то, что оба являются сторонниками крупной формы и театральной условности. «Я люблю условность, яркую среду», – говорит Бланк, который не жалуется бытовые декорации. Он предпочитает, чтобы актер скорее «переигрывал, нежели играл бытово»¹²⁸. Его пристрастие к театральной условности всегда разделял и севастопольский режиссер.

Совместные работы Магара и Бланка – это мощные спектакли крупной формы, с внушительными, многокрасочными декорациями и костюмами. Постановщиками часто используется поворотный круг, создаются масштабные разноуровневые декорации, задействуются фрагменты оформления зрительного зала. Сценография не статична, она трансформируется по ходу действия, хотя оформление пространства спектакля представляет единую среду. Один из излюбленных сценографических приемов постановщиков – станок в том или

¹²⁷ Бегунов В. Борис Бланк: «Каюсь, “новую пьесу” не ставил...» [Электронный ресурс] // Официальный сайт Б. Бланка: СМИ. URL: <http://www.bblank.ru/smi.htm> (дата обращения: 06.03.17).

¹²⁸ «Званный гость» от 27.06.13 : [Электронный ресурс]. URL: <http://www.1sev.tv/story/id/6225/> (дата обращения: 06.03.17).

ином виде, предусматривающий разные варианты применения.

Магар часто повторяет: «Драматургия – повод для спектакля. Я не ставлю пьесу, я придумываю спектакль на фоне пьесы»¹²⁹. Как бы ни было трудно преодолеть литературоцентристские взгляды севастопольского театрального сообщества и зрителя, часто выражающиеся в агрессивной форме, Магару это удавалось в течение многих лет.

Магар и Бланк совпадают в главном для обоих – восприятию театра как самого важного в жизни, ее творческой первоосновы, от этого и зрелищность их совместных постановок носит завораживающий эмоциональный характер. Во многих их постановках по-разному варьируется тема «мира-театра» и создается единая игровая среда. Театр вообще для Магара – основной переходящий сюжет, главный в ряде его работ.

К самым характерным чертам создания режиссерского сюжета можно отнести то, что литературный материал в постановках Магара всегда подвергается переосмыслению и переструктурированию, они часто имеют многосоставную основу, порой из нескольких произведений. Большинство созданных им постановок имеют элементы многоэпизодного строения.

Работа с литературно-драматургическим материалом диктуется, безусловно, не только личными пристрастиями постановщика, но и отображает его мироощущение. Магару близки романтические творения, как повествующие о судьбе героической личности (отсюда его тяга к М.Ю. Лермонтову и Э. Ростану), так и произведения, главным действующим лицом которых является театр, искусство и его служители (что тоже, как известно, присуще романтизму).

¹²⁹ Довгань Т. Владимир Магар. Игра воображения: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского: библиотека. URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (дата обращения: 06.08.16).

2.1. Спектакль «Маскерадь, или Заговор масок» (2001)

Возглавив театр, Магар получил в скором времени возможность пригласить Б.Л. Бланка в соавторы первого спектакля – «Маскерадь, или Заговор масок» – положившего начало долгой и успешной совместной работе. Сценический сюжет включил в себя пьесы М.Ю. Лермонтова «Маскарад» (две редакции) и «Арбенин», поделенные на эпизоды. Фабула следовала так называемой канонической, 4-актной редакции пьесы: в финале Арбенин сходил с ума.

Бланк создал красочный мир маскарада, которым пронизано все действие. Художник впервые представил своеобразный парафраз на темы сценического решения «Дон Жуана» В.Э. Мейерхольда и А.Я. Головина (Александринский театр, 1910). В постановке воспроизводились элементы освещения Севастопольского театра имени А.В. Луначарского – огромная нарядная центральная люстра и шесть люстр поменьше, которые создавали атмосферу маскарада и играли важную роль в сценических переменах.

На протяжении всего спектакля сцена оставалась практически пуста, основные декорации появлялись лишь в первом эпизоде: из огромной, в натуральную величину, сверкающей кареты выходил Шприх (В. Полусмак) в блестящем черном плаще, смотрелся в огромное зеркало у левого портала (такое же стояло и справа), и начинал разговор с Казариным (А. Бронников).

Эта сцена дает представление о кропотливой работе с текстами пьес, в результате которой рождался режиссерский сюжет:

Ах! Афанасий Павлович, – вот чудо.

Ах, как я рад вас видеть... (II, 2, 3)¹³⁰

За этими словами Шприха из «Маскарада», немного измененными, следовал напряженно-эмоциональный эпизод, в котором Шприх шантажировал

¹³⁰ Лермонтов М. Ю. Маскарад // Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3 : Драммы / коммент. И. Андроникова. М. : Худож. лит., 1984. С.55. Здесь и далее пьеса цитируется по настоящему изданию с указанием действия, сцены и выхода.

собеседника. Режиссер вложил в его уста текст, принадлежащий самому Арбенину из лермонтовского варианта «Арбенин»:

... Дольчини, ты и Штраль, товарищ твой,
Играли вы до поздней ночи... (IV, 2)

Шприх уличал Казарина в убийстве Дольчини с помощью доказательства – письма. Когда в отчаянии Казарин рвал его, тот доставал новое, невзирая на мольбы:

Постой, смотри... вот шкаф и от него ключи,
Там тысяч пятьдесят – с условием, молчи!
Тебе всё, всё мое именье! (IV, 2)

С презрением отвергая их, Шприх заручался поддержкой Казарина в том, чтобы познакомиться с Арбениным.

С самого начала демонстрировалась театральная условность всего происходящего: погашенная, почти не видная в глубокой тени люстра свисала до самого пола; один из персонажей наподобие слуг просцениума снимал с кареты блестящее покрывало. После разговора героев словно проносились будущие события: начинал вращаться поворотный круг, и на нем проплывали люстра, выступавшая из темноты, гондола (символ венецианского маскарада) и карета; перед кругом застывала неподвижная, как кукла, баронесса Штраль, а в глубине высилась конструкция из стальных перекладин, по бокам которой располагались две лестницы. Звучала вторая ария Калафа из оперы Дж. Пуччини «Турандот». Люстра взмывала вверх, по опустевшей сцене проезжало кресло-каталка, в котором в финале появится Арбенин.

Всю композицию спектакля во многом определял тот персонаж, что первым появлялся в карете – Шприх, соединенный с Неизвестным «для того, чтобы заострить ситуацию. Все сделано так, чтобы получился настоящий заговор, заговор масок»¹³¹. Магар, бесспорно, изучал творческое наследие В.Э. Мейерхольда. О его «Маскараде» А.Ю. Ряпосов пишет: «Мейерхольд делает

¹³¹ Маскерадь, или Заговор масок: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского: репертуар. URL: <http://lunacharskiy.com/performances/show/144> (дата обращения: 01.07.16).

еще один шаг, чтобы обострить интригу, которую, по замыслу режиссера, ведет против Арбенина Неизвестный с помощью своих подручных – это и Шприх, и Казарин, и другие. <...> В спектакле Мейерхольда на маскараде в борьбу с Ниной вступал Голубой Пьеро; он срывал браслет с руки Нины, выполняя, по мысли режиссера, волю Неизвестного, после чего подбрасывал его баронессе Штраль»¹³². На свой лад следуя за В.Э. Мейерхольдом, Магар срстил этих двух героев, дав Неизвестному реплики Шприха, и получился некий объединенный герой, гипертрофированный злодей. Этот персонаж присутствовал перед каждым важным моментом постановки, и после сцены с Казариным объявлял: «Итак, начнем кровавый маскарад!» Он выступал в роли своего рода демиурга, организатора дьявольского заговора. Этот герой словно приходил из зазеркалья, иного мира, куда весь спектакль завлекал Арбенина, что и было подчеркнута сценографически – зеркалами. Критик Н. Ермакова так определила его главную функцию: «Вульгарный демонизм персонажа не столько демонстрирует иррациональную стихию зла, которая бурлит вокруг Арбенина, сколько неизменное и банальное существование, от которого он когда-то отшатнулся, и к которому не смог не вернуться, погубив свою душу»¹³³. Л. Гормалева заметила, что «...его образ присутствует всюду, незаметный и центральный одновременно»¹³⁴. В ее статье упоминается выбор режиссера, озвученный им на предпремьерной пресс-конференции: речь шла об актуальности произведения, поскольку «актуальна жизнь человеческих страстей, которые бессмертны и не зависят от хронологических характеристик»¹³⁵.

Движущей силой спектакля, помимо интриги, явилась стихия карточной игры. В начале первого акта игра выглядела как танец, перемежаясь с карточными фокусами и трюками в постановке В. Диво. Под бравурную

¹³² Ряпосов А. Ю. Драматургия мейерхольдовского спектакля: Постановка проблемы // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О. Н. Мальцева. СПб. : ГНИУК РИИИ, 2005. С.60.

¹³³ Ермакова Н. Указ соч. С.8.

¹³⁴ Гормалева Л. «Маскарад»: месть правит бал // Флаг Родины. 2001. 11 мая. № 83 (24187). С.3.

¹³⁵ Там же.

музыку польки И. Штрауса «Волшебные пули» вдоль линии рампы синхронно двигались игроки в блестящих черных одеждах, взлетали в такт их руки, ловко совершая странные движения, будто рубили ножницами воздух. Жесты их были отточены, а симметричностью расположения они напоминали ноты на нотном стане.

Режиссер и в этой постановке, и в других всецело полагался на опыт профессионалов – композитора Е.Н. Троценко, заведующей музыкальной частью, и бессменного автора музыкального оформления всех его спектаклей, Б.В. Люля. Он подобрал музыку, подходящую для атмосферы маскарада, в том числе написанную А. Хачатуряном в 1943 г. – его «Мазурку» и «Галоп» из сюиты «Маскарад».

Единственными белыми пятнами в игре лунного света и блеска черной ткани оставались белоснежная рубашка Неизвестного-Шприха и пиджак Казарина. Герои были облачены в костюмы, в каждом из которых торжествовал основной цвет. Такова, по его собственным словам, творческая манера Бориса Бланка: «Основным кредо моей деятельности считаю принцип, согласно которому сначала выбирается главный “цвет”, а затем он начинает влиять на все остальные»¹³⁶. Здесь это – черный и белый, в которые изредка врывается красный. В красном в сцене карточной игры – князь Звездич (С. Чепиль), молодой, пылкий, с черными кудрями и взволнованным, звонким голосом. С его приходом начинался лермонтовский диалог, в котором первая реплика принадлежала Трущову (Ю. Корнишин): «Иван Ильич, позвольте мне поставить» (I, 1, 1). Он становился главным соперником князя, и жесты, извлекающие карты, продолжали слова, как в пантомиме.

Игра набирала темп, пол был устлан падающими картами, проигравшийся князь рвался в драку, а остальные игроки его сдерживали, – на этом фоне было легко пропустить появление Арбенина (Евгений Журавкин), который, приветливо улыбаясь, медленно приближался с правой стороны и слушал, как

¹³⁶ Борис Бланк: Требую ликующего «Да!»: [Электронный ресурс] // Смоленская газета. 2010. 1 сент. URL: <http://www.smolgazeta.ru/culture/4627-boris-blank-trebuyu-likuyushhego-da.html> (дата обращения: 06.03.17).

Трущов предлагает князю деньги. Но вот Казарин его замечал и, приветственно похлопав по плечу, извлекал откуда-то карту. То же с улыбкой делал и Арбенин, становясь частью этого танцевально-карточного мира. Герой Е. Журавкина впервые представал перед зрителем в строгом сером фраке, прямым и подтянутым. Его плечи гордо развернуты, лицо спокойно и приветливо. Он в очках, руки вертели тонкую тросточку, словно тренируя пальцы игрока, светлые волосы собраны в длинный хвост. Им придана легкая седина – актер значительно моложе своего героя, и этим была сделана попытка его «состарить». Так же молод был и Казарин. Спокойно и дружелюбно, с улыбкой Арбенин отвечал на его расспросы, и лишь легкая настороженность появлялась в его лице и тоне, когда он знакомился со Шприхом.

Арбенин с удовольствием подхватывал предложенную игру, помогая Звездичу отыгаться: мгновенно взяв шуточный тон, он по-стариковски горбился и произносил надтреснутым и дребезжащим голосом: «Не откажите инвалиду...» (I, 1, 2) Ему отводилась сольная партия в игровом танце. Оказавшись в центре круга, он кружился и подпрыгивал, ловя летящие со всех сторон карты. Малейшее движение игроков было строго соотнесено с каждым тактом польки. На лице Арбенина появлялась недоумевающая усмешка, он словно удивлялся, откуда его длинные ловкие руки извлекают столько карт. Бесконечная колода, растягиваясь, превращалась в ярко освещенный карточный домик, который оставался стоять на опустевшей сцене, завершая спасительную для Звездича игру. Арбенин мягко уклонялся от горячей благодарности молодого князя. Очень просто, без пафоса, звучали его слова: «Я сел играть – как вы пошли бы на сраженье» (I, 1, 2). Герой Журавкина пока казался совершенно спокойным и довольным жизнью, даже счастливым. Он был лишен той разочарованности и усталости, от которой лермонтовский персонаж собирался отдохнуть на «маскераде».

Перемены в действии выделялись световым решением, когда свет направлялся на беседующих на авансцене Арбенина и Звездича, и особым образом произнесенным текстом. Выделяя каждое слово и завершая абзац

восходящей интонацией, Арбенин совершал резкий и широкий жест, словно срывая невидимую маску:

Под маской все чины равны,
 У маски ни души, ни званья нет, – есть тело.
 И если маскою черты утаены,
 То маску с чувств снимают смело (I, 1, 2).

Переход к балу происходил на глазах у зрителя, сочетаясь с изменением музыкального сопровождения. Полька переходила в звучащую в сходной оркестровке «Мазурку» А. Хачатуряна, под которую выходили игроки в черном и рассаживались в линейку на авансцене, закинув ногу на ногу. Люстра, до этого тускло светившая и висевшая низко, поднималась в центр зала, и ее праздничное сияние вкупе с музыкой создавало торжественную атмосферу бала. Симметрично, «лесенкой», свисали и по три небольших люстры с каждой стороны центральной люстры. Игроки несколько раз синхронно перекидывали ноги в такт музыке, словно охваченные единым порывом, сцена заполнялась дамами в пышных белых юбках и с черными веерами в руках. Их подхватывали шестеро кавалеров, в центре оставались сидеть только Арбенин и князь. Графическая четкость черно-белого танцевального рисунка, созданного балетмейстером И. Пантелеевой, напоминала шахматную партию. Среди дам в одинаковых черно-белых нарядах и черных париках выделялась тонкая фигурка Нины в белом платье, с длинными волосами и скрытом серебристой полумаской лицом.

Повернувшись спиной к зрителям, Арбенин наблюдал, как кружатся танцующие пары. Лицо его, когда он оборачивался, было задумчиво и печально. Он произносил негромко, доверительно:

Напрасно я ищу повсюду развлеченья.
 Пестреет и жужжит толпа передо мной...
 Но сердце холодно, и спит воображенье:
 Они все чужды мне, и я им всем чужой! (I, 2, 1)

На фоне разговора Арбенина и князя танец продолжался: в тишине, без

музыки, пары раскланивались, дамы грациозно обмахивались веерами. Слаженность танцевальных пар рифмовалась с предыдущей карточной игрой. После выкрика князя: «Но вот идет одна... дай господи!» (I, 2, 2) – музыка вступала снова, Звездич начинал танцевать, и с помощью танцевальной пантомимы режиссер рассказывал историю с браслетом. Среди танцующих злодейски прокрадывались Шприх и Трущов, во время замедлившейся музыки Трущов словно жонглировал телом Нины, поддерживая его в танце, снимал с ее руки браслет и передавал Шприху. Диалог баронессы и князя тоже перетекал в марионеточный танец, которым руководил вездесущий Шприх. К этим героям, повторяя их тревожную, «рваную» пластику, присоединялись остальные танцующие. Менялась и музыка, переходящая в другую, заключительную часть сюиты «Маскарад» А. Хачатуряна – «Галоп». Л. Михеева точно характеризовала драматизм его звучания: «Непрерывный, неумолчный пульс восьмых создает канву, на которую нанизываются скачущие мотивы у деревянных духовых с терпкими острыми созвучиями. Оркестровый наряд расцветивается такими красками, как глиссандо флажолетов скрипок, глиссандо тромбонов, разнообразное использование ударных. Внезапно общий веселый бег прерывается: все смолкает, в полной тишине звучит свободная каденция солирующего кларнета. Затем флейта вступает со своим соло, взбираясь в высоту постепенно увеличивающимися скачками мелодии. И вот уже снова загремел, заскакал галоп, завершаясь в вихревом финале»¹³⁷.

Арбенин гнался за Шприхом, на голове которого появлялась страшная бычья маска. Трущов накидывал и на Арбенина маску, которая символизировала то ли нечистую силу, то ли «рога» обманутого супруга.

Во время дальнейшего течения маскарада ритм спектакля менялся, что выражалось в мелькании света и танцующих пар. Музыка, учащаясь, казалось, тоже «мелькала», создавая ощущение растущей тревоги. Из наступившей темноты появлялся вездесущий Шприх-Неизвестный в плаще из первой сцены,

¹³⁷ Михеева Л. Хачатурян. «Маскарад» [Электронный ресурс]: Сюита из музыки к драме Лермонтова // Belcanto.ru. URL: http://www.belcanto.ru/khachaturian_masquerade.html (дата обращения: 06.03.2017).

передавал баронессе Штраль браслет и уговаривал отдать его князю.

В этой постановке перемежались массовые, чаще всего танцевальные или карточно-пластические сцены, с дуэтами или сольными партиями – например, Арбенина. Многоголосие маскарада плавно переходило в эпизод, разворачивающийся в его доме. Сценографическая перемена указывала на смену тональности происходящего. Люстра сперва приобретала синий оттенок, и казалось, что она льет приглушенный синий свет и на пустеющую сцену. Затем она поднималась, а маленькие люстры опускались, выстроившись в ровную линию, и мерцали теплым желтым светом. Уходила музыка, движения танцующих пар в тишине становились медленными, в наступающей темноте они покидали сцену, на которой в центре бледно-желтого круга света оставался в одиночестве сидеть Арбенин. Сняв очки, он начинал монолог тихо, почти «про себя», но обращаясь в зал. Негромко рассмеявшись, он поднимал руки в выразительном насмешливом жесте: «Бог справедлив!» В его словах звучали удивление и ирония над собой:

Бывало, так меня чужие жены ждали,

Теперь я жду жены своей... (I, 3, 2)

В музыкальной теме появившейся Нины (В. Ершова) слышалась легкая печаль, и в продолжающемся действии нарастал трагизм. Завершала первый акт трагическая сцена Арбенина, переходившая в трагикомический дуэт с Казариным.

Арбенин появлялся в просторной белой рубашке, волосы распущены, на побледневшем лице – выражение почти физической боли. На сцене – полумрак, и лишь холодный луч освещал героя. Он тер виски и лоб, и казалось, что в его голове слышен тот тихий пронзительный звук, который раздавался в этом эпизоде вместо музыки. Словно для того, чтобы свести его с ума, слуга (С. Колокольцов) в нарисованной гримом белой маске беспрестанно повторял металлическим голосом, как робот:

Ждет человек внизу.

Принес он барыне записку от княгини (II, 2, 1).

Арбенин старался разрезать записку, но это удавалось ему с трудом, так дрожали руки. Он потерянно оглядывался, голос едва слушался и прерывался беззвучными рыданиями. Страдания героя были физически ощутимы, и его тело, обессиленное от них, поднимал и усаживал на стул, укрыв шкурой, перепуганный слуга. Евгений садился, тяжело дыша, и не мог оторвать взгляда от скомканной записки, снова перечитывая ее. Голос его звучал хрипло. Он не сразу видел подошедшего Казарина, который медленно выступал из скрывающей его темноты, одетый в черное, лишь красная бабочка на его шее была единственным цветовым акцентом. Слова героя А. Бронникова звучали зловеще: «Мечтай, мечтай, судьба твоя завидна...» (II, б) А валяющиеся на полу люстры выглядели символом разбитой семейной жизни.

В этом эпизоде режиссером снова была сочинена детективная история, включившая фрагменты разных пьес. Арбенин говорил другу о том, что размышляет о «благодарности» (этот текст вошел в канонический вариант лермонтовского «Маскарада» из его первоначальной редакции), а тот, подобно Яго, укреплял его в страшных подозрениях относительно связи Нины и Звездича. Арбенин (его текст был взят из варианта «Арбенин») угрожал Казарину расправой в том случае, если он солгал.

Для этого спектакля, возможно, более, чем для других работ Магара, была характерна резкая смена различных по эмоциональной тональности моментов, происходившая даже в пределах одной сцены, как, например, здесь. Горестное бездействие Арбенина сменялось вспыхнувшей дракой, которая затем переходила в трагикомическое примирение: за стаканом, вернее, даже за ведерком, предназначенным для охлаждения шампанского. Отставив бутылки, показавшиеся им недостаточными, герои пили водку, наливая ее в ведерко из хрустальных штофов. Возникало то, что режиссер довольно часто использовал и в других постановках: нарочитое введение фарсового мотива «поперек течения драмы», как отметил Журавкин¹³⁸. Поджигая водку в ведерке, Арбенин, смотря сквозь пламя, решительно произносил:

¹³⁸ Личная беседа с Е. Журавкиным от 10.01.2011. Рукопись.

Глупец, кто в женщине одной
Мечтал найти свой рай земной (II, 2, 5).

Он задувал огонь, словно стряхивая с себя гнет любви. Его чувства снова мгновенно менялись – от дружеских объятий он переходил к гневу:

Прочь, добродетель: я тебя не знаю,
Я был обманут и тобой,
И краткий наш союз отныне разрываю! (II, 2, 5)

Друзья пытались стреляться, и казалось, что Арбенин всерьез прицеливается в Казарина, но потом демонстративно палил мимо, и становилось ясно – это тоже шутка. Пьяными голосами, но стройно и с воодушевлением они запевали, размахивая пистолетами: «Вот мчится тройка удалая...» Песня переходила в лирическую мелодию, звучащую «уныло», как тот колокольчик, о котором они пели. Обнявшись и пошатываясь, Казарин и Арбенин покидали сцену. Синий свет поглощал белую и черную рубашки, исчезающие за пурпурным парчовым занавесом, а музыка продолжала звучать, словно провожая их.

Н. Ермакова отмечала «насыщенность звуковой партитуры маскарада: звон бокалов, дребезг разбитых бутылок, хрустальный шепот люстры, залпы откупоренного шампанского, шорох карт, шелест шелковых юбок, пистолетные выстрелы – этот, по словам Пушкина, “пестрый сор жизни” создает своеобразный аккомпанемент для музыки, которая заставляет героев мчаться и кружить, галопировать и склоняться в поклонах, жить, страдать, умирать»¹³⁹.

Второй акт также начинался с выхода Шприха-Неизвестного. Он, расположившись на авансцене, становился сначала свидетелем примирения Арбенина с женою (III, 1), а затем – визита Евгения к князю. Арбенин сменял свой темный плащ и цилиндр на белый фрак, словно желая возродиться. Их ссора со Звездичем была акцентирована светом и мизансценическим решением: в полутьме тускло поблескивали люстры, девять игроков, выстроившись полукругом на авансцене, бросали на пол карты, и лишь после финального

¹³⁹ Ермакова Н. Указ соч. С. 8.

ухода Арбенина со словами: «... желаю долго жить!» (II, 4, 2) – вновь звучала «Мазурка», под которую метался по сцене встревоженный князь. Музыка, казалось, разделяла его тревогу, убыстряясь и приобретая ноты волнения и отчаяния. Словно в воспаленном сознании Звездича, звучали выкрики Шприха-Неизвестного о погубленной репутации князя, разносящиеся металлическим эхом. И предсказанием судьбы Нины становилась сцена, на несколько минут повторяющая начало маскарада, когда в танцевальном вихре проносились пары, и потом одна из танцовщиц падала, словно сраженная безжалостной рукой кого-то, на месте которого оказывался Шприх-Неизвестный в рогатой маске. Затем эта девушка (ее роль исполняла О. Лукашевич) подходила к Нине и пристально вглядывалась в нее, будто прорицая то, что ее ждет.

Второй акт в целом имел более лирический, камерный характер, состоя в основном из дуэтных сцен. При этом на заднем плане присутствовало множество безмолвных свидетелей действия. Отравление Нины происходило в один из таких моментов, когда супруги оставались одни на пустой сцене. Участники маскарада следили за ними издали, люстра мерцала печальным лиловым светом, а в маленьких люстрах зажигался багровый свет, символизирующий дьявольские намерения Арбенина, озвученные им просто и буднично. Следом за эпизодом отравления на сцене снова появлялся Шприх в красном цилиндре. С дьявольским хохотом, переходящим в утрированные лицемерные рыдания, он окунал палец в остатки мороженого и издевательски произносил:

Я чуть не сжалился, – и было тут мгновенье,
 Когда хотел я броситься вперед...
 Нет, пусть свершается судьбы определенье,
 А действовать потом настанет мой черед (III, 1, 4).

Этот же текст он следом пел в виде незатейливой песенки и продолжал странное представление. По мановению его белоснежного платочка слуги с нарисованными белыми масками на лицах выносили кресла – копии кресел из театрального партера. За контрабасы садились Казарин, баронесса (Ю.

Нестранская) и сам Шприх, а четвертое, пока пустое, кресло занимал Арбенин. Ложи по бокам от сцены заполнялись публикой, которую изображали молодые артисты театра – бывшие участники маскарада. Музыканты выводили на контрабасах мотив песенки Шприха. Журавкин однажды объяснил режиссерское решение этой сцены: «Арбенин прекрасно распределил роли в собственном спектакле: Нина в его постановке будет жертвой, и он борется с ложью, и борется показательно, где-то даже похоже на казнь...»¹⁴⁰.

Арбенин сперва сидел молча, как зритель, наблюдая за поведением Нины. Диалог супругов был построен режиссером так, словно они видят себя со стороны или во сне: Нина, приближаясь к Арбенину, проходила мимо него и вставала у противоположного края сцены. Он смотрел прямо перед собой и будто ее не видел. Его слова падали, как тяжелые капли, в речи была нарочитая монотонность, механистичность, которой Журавкин добивался, одинаково понижая голос на конце фразы. Взгляд его был направлен в сторону. Музыканты испытующе смотрели на него, а Шприх – с явным злорадством.

Но вот Арбенин оживал, его слова звучали горячо и страстно, в них – гнев и боль человека, который уверен, что предан. С гневным вопросом: «Когда же эти муки перестанут!» (III, 2, 2) – он обращался к музыкантам, но те равнодушно, как по команде, отворачивались.

Мотив песенки Шприха, исполняемый на контрабасе и зазвучавший мягко и лирически, сопровождал смерть Нины. Под звуки музыки тонкая фигурка в белом проходила по авансцене и, подломившись, падала на другом краю. Музыка на миг стихала, затем продолжалась. Опомившись, Арбенин выступал на авансцену и, будто увидев что-то в дали, в которую напряженно вглядывался, резко поворачивался и, пошатываясь и теряя опору, бросался к Нине. Он, перемахнув через ее лежащую фигуру, опускался на пол рядом с ней, ласкал и укачивал, обращался к ней, а затем к небу:

Я ослабел в борьбе с собой

Среди мучительных усилий... (IV, 1, 1)

¹⁴⁰ Личная беседа с Е. Журавкиным от 10.01.2011. Рукопись.

Слова его звучали горячо, он их почти выкрикивал под навязчивое пение контрабаса. Словно что-то невидимое душило его, от чего он пытался освободиться. Он стремился утащить со сцены Нину, его сдерживали трое слуг, от которых он отчаянно вырывался. Следовал удар в литавры, начинал вращаться поворотный круг, увозя его упавшее тело, затем он поднимался и уходил неверными шагами. Вероятно, в этот момент в нем зарождалось последующее сумасшествие.

Конец постановки был эффектен и создан в романтическом ключе. Перемена сценографии словно возвращала действие к его первоначалам. На поворотном круге снова проезжала карета, слуги вывозили уже упоминавшуюся металлоконструкцию и, взобравшись по лесенкам, задрапировывали зеркала черной тканью. Несколько бывших игроков в черном, в глубине сцены, потупив взор, торопливо крестились. Все люстры спускались вниз, и тусклое мерцание самой большой из них за спиной у Арбенина в финальном фрагменте становилось последним отблеском бывшего маскарада.

Слуга вывозил Арбенина в кресле-каталке, с запиской в руке. Он был в черном, без очков, на лице – страдание. Глухим и хрипловатым голосом, будто через силу, он медленно произносил монолог:

Смерть! смерть! о, это слово здесь

Везде, – я им проникнут весь... (IV, 1, 8)

Казалось, что живут только его руки, они пробовали двигаться в то время, как тело уже не могло. Они пытались что-то сказать за Евгения во время визита Шприха-Неизвестного. Арбенин напряженно вслушивался, силясь вспомнить. Тело его дрожало, рука блуждала по поручням коляски и бессильно падала. По меняющемуся лицу Журавкина было видно, как к его персонажу приходило истинно трагическое узнавание. Благодаря неподвижности вся энергия актера была сосредоточена в его напряженной позе, лице, глазах, руках. Он выпрямлялся во весь рост во время гневной речи, адресованной появившемуся из-за портьеры князю. Затем он снова оставался один на один со Шприхом-Неизвестным. Арбенин падал перед ним на колени, но было ясно, что его слова:

«Прости, прости меня...», – прежде всего обращены к Нине, чей браслет он вынимал из внутреннего кармана фрака. Возникла светлая, лирическая музыка (тема Нины), словно ее душа прощала его. Арбенин задыхался от беззвучных слез. Он комкал и разрывал записку, делая из нее подобие бумажной маски, которой пытался закрыть лицо и голову, – так завершался маскарад, погубивший Арбенина. Он сгребал одеревеневшими пальцами рассыпанные по полу обрывки бумаги и карты, и уходил, пошатываясь. Незвестный занимал его место в кресле, и его голос, усиленным динамиками, звучал с преувеличенно-театральной выразительностью, обращаясь, кажется, не к Арбенину, а к самому себе:

Казнит злодея провиденье!

Невинная погибла – жаль!

Но здесь ждала ее печаль,

А в небесах спасенье! (IV, 1, 8)

Неизвестный начинал действие, он же его и завершал. И, оставив былую язвительность, грустно подводил итог, покидая сцену в кресле-каталке: «Невинная погибла – жаль!» Он словно снимал маску, что символизировало конец маскарада.

В постановке, в числе прочих, было несколько трагикомических моментов, на первый взгляд, идущих вразрез с основным сюжетом. Например, один из них был связан с попыткой Арбенина убить князя: Иван (А. Порываев), благодаря нарисованной на лице маске похожий на дзанны, видя в руках Евгения острый кинжал, падал на колени, но со словами: «Напачкаете ведь», – доставал белоснежный платок и с готовностью клал его на грудь спящего князя. Или еще: «Иван! кто там... я слышал голоса!» – Звездич твердил на разные лады, как строчку, пришедшую к поэту, и бросался за пером и бумагой. Он грозно размахивал шпагой, пугая слугу, а потом сознавался, что пошутил.

Думается, что спектакль все же вряд ли в полной мере следует считать трагикомедией, как заявлено в афише. Такое определение жанра, вероятно, было предложено режиссером для того, чтобы обеспечить посещаемость театра

в условиях того, что провинциальная публика старается избегать таких жанров, как трагедия или высокая драма. Элементы трагикомедии там были, о чем свидетельствует, помимо вышеуказанного, и само наличие фигуры Шприха-Неизвестного, воплотившего в себе, наряду с чертами мелодраматического злодея, огромный пласт иронии. «В иронии все должно быть шуткой, и все должно быть всерьез, все простодушно-откровенным и все глубоко-притворным»¹⁴¹, – писал Ф. Шлегель. В. Полусмак существует в этом спектакле так, что «попеременно нужно то верить, то не верить, покамест... не начнется головокружение»¹⁴².

Уместно подчеркнуть, что в этой постановке видно то, о чем еще в конце 1970-х годов в своей диссертации писал В.Б. Черкасов: «В современных интерпретациях классических произведений драмы модифицируются комические образы, которые явно сдвигаются в сторону трагического звучания за счет своих внутренних резервов, за счет проработки трагических черт, потенциально заложенных в комическом»¹⁴³. Магар, напротив, «прорабатывает» комические черты, находя их в лермонтовской драме, примером чего может служить, кроме описанного, и окончание первого акта. Примеры подобных сочетаний периодически и возникали в спектакле.

Необходимо отметить и романтизм спектакля, который наследует тому, что лучше всего характеризуется словами А. Кугеля: «Картинно-театральный романтизм, основанный на культе формы, само собой понятно, отличен от романтизма буйного и страстного, хмельного и порывистого»¹⁴⁴. Магару ближе тот, что принадлежит к второй форме. Страстность и порывистость, свойственная как этому спектаклю, так и последующим работам Магара, здесь придавала особую привлекательность литературно-драматургическому

¹⁴¹ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма (документы) / Под ред., вступит. ст. и комментарии Н. Я. Берковского. Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. С.176.

¹⁴² Там же.

¹⁴³ Черкасов В. Б. Проблема трагикомического в теории искусства: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 01. Л. : ЛГИТМиК, 1978. С.6.

¹⁴⁴ Кугель А. Р. Ю. М. Юрьев // Кугель А. Р. Театральные портреты / Вступит. ст. и примеч. М. О. Янковского. Л. ; М. : Искусство, 1967. С. 216.

материалу. Для режиссера нашего времени был актуален обозначенный критиком начала прошлого века «неизменный спор “вечного” с “преходящим” и “романтизма” с “реализмом”, театра будней и театра праздника, – парадного, необыкновенного и поражающего своею необычайностью воображение зрителя настолько же, насколько реалистический театр угнетает воображение, приближая происходящее на сцене к тому, что мы можем видеть из окна»¹⁴⁵.

Вероятно, романтическое произведение не случайно было выбрано режиссером, и в последующие годы обнаружившим склонность к романтическим драмам. Спектакль создан в этом же жанре, о чем свидетельствует как его композиция, так и способ соединения литературных источников в единое целое, а также актерская игра.

Виртуозное актерское существование Е. Журавкина в праздничной игровой стихии создавало особую атмосферу спектакля, придавая ему музыкальность, также ставшую важной чертой построения режиссерского сюжета. Она во многом была обусловлена манерой Журавкина работать со стихотворным текстом. Актеру помогали природная музыкальность и чувство ритма. Казалось, его герой не просто говорит стихами, а думает ими. Вероятно, в некоторой степени исполнение Е. Журавкина с точки зрения подачи текста можно рассматривать в тех традициях, следования которым Мейерхольд добивался от Ю. М. Юрьева. Он пишет об этом в своих «Записках»: «Как следует читать лермонтовские стихи? – Заметь, – сказал мне как-то В. Э. Мейерхольд, – заметь, что во всей поэзии Лермонтова сидит какой-то джигит. Смелость, стремительность и четкость – вот характер его поэзии... Это замечание направило меня по верному пути, мне стал ясен темп, ритм и чеканка в передаче лермонтовского стиха. Я поставил себе целью – “взять” стих быстрой и резкой рукой, подавать стих *staccato*, как сказали бы музыканты. Таковым же представлялся мне и рисунок движений – быстрых, резких, собранных»¹⁴⁶.

¹⁴⁵ Там же. С.218.

¹⁴⁶ Юрьев Ю. М. Записки: в 2 т. / Ред. Е. М. Кузнецов. Л. ; М. : Искусство, 1963. Т. 2.

Стихотворный текст в спектакле был сродни оперной партитуре, не мешающей артисту проживать роль. Как в опере, где «сама сценическая роль актера может быть зафиксирована музыкальными средствами, а, следовательно, – драма как таковая может быть выражена музыкой»¹⁴⁷, здесь драма выражалась в стихах. Подобно опере, где «средства художественной выразительности – вокальный голос-инструмент и звучащее слово, пластика человеческого тела, все выразительные возможности актера соединены в певце неразрывно»¹⁴⁸, синтетическим способом был создан и образ Арбенина. Его противостояние Неизвестному, чей образ был решен в игровой манере, сообщало действию особый динамизм.

Итак, «Маскерадь, или Заговор масок» стал первой романтической драмой Магара. При его создании использовались элементы монтажного соединения эпизодов, обилие литературно-драматургического и музыкального материала, что будет присуще и последующим работам режиссера.

2.2. Спектакль «Дон Жуан» (2006)

Наиболее показательной для того, чтобы выявить специфику обращения Магара с литературными источниками, пожалуй, оказалась работа над «Дон Жуаном». На примере этой постановки можно увидеть то, что описывал в своей книге В.Б. Шкловский: «Литературный поиск – поиск нового смысла жизни; отодвигается древнее толкование и создается новое, как бы вечное»¹⁴⁹. Спектакль был поставлен по произведениям Ж.-Б. Мольера, А. К. Толстого, Ш. Бодлера, Э.-Э. Шмитта и Б. Шоу.

Бланк не отступил от одного из своих принципов, заложенного еще в первой работе – спектакле Театра на Таганке «Добрый человек из Сезуана» (1964): его сценография представляет собой условно-обобщенное место

(Театральные мемуары). С.446.

¹⁴⁷ Богатырев В.Ю. Актер и роль в оперном театре: учебное пособие. СПб. : Изд. Е. С. Алексеева, 2008. С. 30.

¹⁴⁸ Там же. С.31.

¹⁴⁹ Шкловский В. Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете. М. : Сов. писатель, 1981. С.138.

действия. Условность места действия особенно присуща постановке «Дона Жуана». Анализируя спектакль «Добрый человек из Сезуана», В.И. Березкин писал: «Действие происходит в любом месте земного шара, где человек эксплуатирует человека, – это указание драматурга Брехта позволило художнику отказаться от какой-либо конкретизации места действия и его внешней характерности. Он ни на чем особенно не настаивает, дает волю ассоциации – каждый зритель может увидеть то, что подсказывает ему воображение»¹⁵⁰. В «Дон Жуане» тоже «происходящее на сцене носило обобщающий характер, оно предполагало самый широкий ассоциативный круг образов»¹⁵¹. Это подметил и критик Ю. Волынский: «... приметы эпох и стилевые потоки тщательно и прихотливо перемешаны так, что место и время ... сразу же воспринимается как “всегда” и “езде”»¹⁵².

Черный и красный были основными цветами постановки «Дон Жуан». Они доминировали в оформлении и костюмах. На черном бархате кулис высоко над авансценой красным контуром были нарисованы два портрета: справа – таинственно улыбающейся дамы, а слева – странного господина в широкополой шляпе. Его глаз под хитро изогнутой бровью насмешливо следил за происходящим. Дама ассоциировалась с Донной Анной, а господин – с Дьяволом, ставшим одним из главных героев спектакля. Одна половина программки спектакля была красной, другая – черной, и так же выглядел элегантный фрак Дьявола. Красным был и костюм самого Дон Жуана: просторная рубашка и брюки. Периодически он появлялся и в пиджаке, и в цилиндре – тоже красных, цвета адского пламени. Костюмы героев напоминали современные. Из блестящего черного материала были сшиты накидки повстречавшихся Дон Жуану в лесу разбойников, и в этом воплотился излюбленный Бланком принцип контрастов.

Этот спектакль может послужить примером удачного использования

¹⁵⁰ Березкин В. И. Спектакль и сценическое пространство. М. : Сов. Россия, 1968. С.73.

¹⁵¹ Там же.

¹⁵² Волынский Ю. Две такие непохожие... [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского: библиотека. URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (дата обращения: 06.03.17).

конструкции, помогающей режиссеру максимально организовать игровое пространство. Такие конструкции Бланк часто создает в своих работах. В постановке «Дон Жуан» над поворотным кругом возвышался огромный фигурный помост из красных досок. Он создавал ощущение перспективы, изгибаясь, словно широкая дорога, от арьерсцены к авансцене. Он становился комнатой Дон Жуана, лесом, кладбищем и удобными подмостками для танцев. Во втором акте с помощью того же круга и деревянной конструкции перед взорами зрителей представало кладбище. С помощью новых трансформаций сцена преображалась в условное игровое пространство, заполняющееся танцующими, или становящееся подиумом для финального «дефиле» – прохода двенадцати прекрасных женщин, обманутых Дон Жуаном.

С самого начала обнаруживалось, что режиссерский сюжет включает несколько литературных источников. В темноте человек в темном плаще с капюшоном, который скрывал лицо, заколачивал крышку каменного гроба, и так же размеренно, как удары молотка, звучал печальный мужской голос: «Здесь похоронен Дон Жуан Тенорио, самый ужасный человек, который когда-либо жил на земле...» Он выпрямлялся и откидывал капюшон, по плечам рассыпались кудри – это и был Дон Жуан (Евгений Журавкин), будто со стороны наблюдающий собственные похороны. В это мгновение он напоминал монаха, которым становился этот герой в пьесе А.К. Толстого. И тут же картина стремительно менялась: сцена освещалась, на ней появлялись другие персонажи, они заполняли все сценическое пространство, как своего рода хор, которым дирижировал Дьявол (Андрей Бронников). Этот образ – тоже то небольшое, что вошло в постановку из пьесы А.К. Толстого, где присутствует Сатана (Дьявол является и одним из героев III акта пьесы Б. Шоу «Человек и сверхчеловек», где Тэннер в своем сне становится Дон Жуаном).

Саркастически смеясь, Дьявол в ответ на реплику Дон Жуана начинал читать отрывок «Дон Жуан в аду» из «Цветов зла» Бодлера. Его текст: «Лишь только Дон Жуан, сойдя к реке загробной...»¹⁵³, – переходил в «зонг» сродни

¹⁵³

Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. Пер с фр. М. : ТОО Летопись, 1998. С.30.

брехтовскому. Герой Бронникова пел, грозно размахивая микрофоном, а сцена заполнялась пестрой толпой – рыбаками и рыбаками, ангелами, нищими и слугами – они и свита Дьявола, и погубленные души.

Основной режиссерский сюжет базировался на пьесе Мольера, но был в спектакле и эпизод из пьесы Э.-Э. Шмитта «Последняя ночь Дон Жуана» – суд над Дон Жуаном, куда он попал в результате мести Донны Анны (она заменила собою мольеровскую Донну Эльвиру). Перед появлением Дон Жуана и Сганареля в лесу на помост выступала его обманутая жена со слугой Гусманом, который передавал мешочек с золотом мрачному нищему. На Дон Жуана нападали шестеро мужчин в черных плащах и доставляли его, связанного, на суд, вершимый шестью женщинами в элегантных полосатых брючных костюмах и нарочито искусственных париках.

Второй акт открывал задумчивый Дьявол, бродящий по залитому призрачным голубым светом кладбищу среди серебристо-мраморных изваяний. Звучала печальная, напоминающая траурную, музыка, и на ее фоне Бронников медленно произносил монолог Сатаны из пьесы А.К. Толстого:

Люблю меж этих старых плит
Прогуливаться в час вечерний.
Довольно смешанно здесь общество лежит,
Между вельмож есть много черни...¹⁵⁴

Он подсаживался за стол к группе сидящих изваяний – в их роли выступали живые актеры, но неподвижность их закутанных в серебристо-серый тюль фигур была призвана обозначать статуи – и поднимал бокал багрового вина. Затем стол с изваяниями уезжал на поворотном круге. Дон Жуан и Сганарель, стоя наверху, над Дьяволом, рассматривали невидимую могилу Командора. Деревянная конструкция была повернута открытой частью к зрителю, и казалось, что герои стоят на капитанском мостике или спортивной вышке. Конструкция поворачивалась, открывая балюстраду с наклоном вверх, и

¹⁵⁴ Толстой А.К. Дон Жуан // Толстой А.К. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. М. : Правда, 1980. С.80.

Дон Жуан и Сганарель поднимались по ней, словно шли по кладбищу. Гробница оказывалась справа от зрителя, где-то в пределах правой кулисы. Возвысив голос, Дон Жуан торжественно вопрошал: «Не угодно ли сеньору Командору отужинать у меня сегодня?» В ответ раздавалось громкое «Да!» Дьявола и его великолепный хохот. Из гробницы Командора валил синий дым, и вырывались вихри снега, ветер рвал волосы Дон Жуана, а Сганареля заставлял сжаться в комок. Ветру вторила музыка, неистовая и строгая («Sanctus» К. Дженкинса). Стихия будто сбивала с ног слугу и господина – держась за перила, они с трудом спускались. Радостно расхохотавшись, Дьявол взлетал по помосту к могиле и, подставив лицо и грудь, с упоением ловил летящие снежные хлопья.

Соединение разнородных материалов в спектакле позволяло задуматься и о том, что монтаж здесь приближался к коллажу. В своей книге А.В. Сергеев отмечает, что «...коллаж не отрицает строгую ритмическую организацию, “динамическую систему”»¹⁵⁵. В связи с «Мистерией-буфф» В.Э. Мейерхольда он выделяет «собственно коллажные признаки: обнажение монтажного приема, использование разноприродных материалов и их равноправие, метафора как конечный результат»¹⁵⁶. Они присутствуют и в спектакле Магара. Но в статье о театре М.А. Захарова А.Ю. Ряпосов справедливо замечает: «Принципиальное отличие техники монтажа от техники коллажа состоит в том, что при монтаже (даже в таких его в сущности примитивных формах, как эйзенштейновский монтаж аттракционов) существует определенный вектор направленности соединения или сопоставления монтируемых элементов, в случае коллажа такая доминанта отсутствует – по большому счету что угодно может быть соединено с чем угодно»¹⁵⁷. В подтверждение своей мысли исследователь ссылается на определение, данное П. Пави: «Коллаж – игра с... материальной формой <произведения>. Использование неожиданных материалов делает невозможным

¹⁵⁵ Сергеев А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: Учебное пособие. СПб. : Изд. Е. С. Алексеева, 2008. С.31.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? Театрон. 2011. № 2 (8). С.3.

обнаружение порядка или логики»¹⁵⁸. Очевидно, что компоновка материала в постановке Магара подчинена логике.

За встречей Дон Жуана со статуей следовал эпизод, сочиненный постановщиком. Снова возникало кладбище. По помосту медленно сходил Дон Жуан, сбоку выступал Дьявол. За Дон Жуаном спускались женщины со скорбными лицами, одетые в блестящие черные плащи, они клали на пол цветы. Тяжело ступая, впереди шел Дон Луис. На вопрос главного героя о том, кого хоронят, Дьявол отвечал: «Дон Жуана Тенорио». Сам Дон Жуан видел всех, кто его хоронит. Траурно-безнадежные сцены, которые проходили перед глазами зрителей, меняли этическую направленность сюжета, оправдывая Дон Жуана. Можно предположить свершившееся в нем покаяние, которого не дали своему герою ни Мольер, ни Толстой, хотя Дон Жуан в его варианте был к нему ближе всего.

Начинался дождь, от которого дамы спасались под непромокаемыми плащами и цветными зонтами. А герой Журавкина вдруг заявлял Дьяволу: «Я возвращаюсь!» Раздосадованный Дьявол пытался убедить его остаться в аду. Разговор его с Дон Жуаном и Командором позаимствован Магаром у Б. Шоу:

Дон Жуан. Скажите, командор, есть в раю красивые женщины?

Статуя. Ни одной. То есть буквально ни одной. Одеты безвкусно. Драгоценностей не носят. Что женщина, что пожилой мужчина – не разберешь¹⁵⁹.

Преодолев уговоры Дьявола, Дон Жуан побеждал его и возвращался. Финал спектакля был неоднозначен. Сганарель, лежа на могиле, прижимал ухо к земле и, казалось, вдруг слышал доносящиеся издалека звуки музыки. Откуда-то из-под помоста появлялся Дон Жуан. Слуга и господин бросались друг к другу в объятия. Ликующе звучала музыка и, завершая карнавальное таинство, величественно ступали по помосту, как по подиуму, двенадцать прекрасных женщин в длинных платьях в черно-красной гамме. За ними спускались Дон

¹⁵⁸ Пави П. Словарь театра: пер с франц. Под ред. К. Разлогова. М. : Прогресс, 1991. С.145.

¹⁵⁹ Шоу Б. Человек и сверхчеловек // Шоу Б. Полное собрание пьес: в 6 т. Т. 2. Пер. с англ. / Ред. тома Ю. В. Ковалев. Л. : Искусство, 1979. С.507.

Жуан и беременная Донна Анна. Возможно, идея ее беременности тоже навеяна мотивами пьесы Шоу, где Дон Жуан встречает в аду свою бывшую возлюбленную, у которой было двенадцать детей.

Магар говорил: «Я увидел личность многогранную и интересную, радующуюся и страдающую, противоречивую и логичную, жесткую и лояльную, грешную и праведную одновременно»¹⁶⁰. Идея полярности личности самого Дон Жуана и мира, окружающего его, была ярко выражена в спектакле. Как заметил Ю. Волынский, «...каждая сцена “мистического дефиле” открывает что-то новое в герое, в его сопровождении и окружении... Каждая сцена открывает новое, а все они вместе открывают пусть не глубже классических “соавторов”, но шире, более разнообразно и причудливо эту условную, но и многогранную и содержательную личность»¹⁶¹.

В этой постановке перемежались массовые (чаще всего танцевальные) эпизоды с сольными партиями (монологам) или дуэтами – например, Дон Жуана и Сганареля, Дон Жуана и Донны Анны. Сцена первого появления Донны Анны (В. Ершова) была такова. Дьявол садился за каркас красного рояля, плавно выезжающий из-под помоста, и брал несколько мощных аккордов, объявляя выход Донны Анны. Она медленно ступала по помосту под звуки торжествующей мелодии, величественно-прекрасная в длинном черном платье. Она взывала не о жалости, а о мести, и ее обвиняющее: «А если небо тебе ничуть не страшно, то страшись гнева оскорбленной женщины»¹⁶², – повторялось дважды, усиленное динамиками, хохотом Дьявола и нарастающим драматизмом музыки. Страсть этой героини была порочна, как тонкая сигарета, которую она закуривала от огонька, поднесенного Дьяволом. Сцена была решена в ироническом ключе: Дон Жуан дерзко высмеивал и упреки покинутой

¹⁶⁰ Ярошевская Т. Владимир Магар: «Театр – это все мое жизненное пространство» // Слава Севастополя. 2006. 22 апр. № 75 (22257). С.2.

¹⁶¹ Волынский Ю. Две такие непохожие... [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского: библиотека. URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (дата обращения: 06.04.17).

¹⁶² Мольер Ж.-Б. Дон Жуан, или Каменный гость // Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 2. М. : Искусство, 1986. С.112.

жены, и назидания Сганареля. Да и Донна Анна подыгрывала ему, страдая настолько картинно и аффектированно, что трудно было понять, плачет ли она или хохочет. В зрительном зале неизменно раздавались смешки, особенно в тот момент, когда огромную пылающую зажигалку для себя доставал Дьявол.

Иронические сцены в постановке соседствовали с романтическими. «Я способен любить всю землю, и я, подобно Александру Македонскому, желал бы, чтобы существовали еще и другие миры, где бы мне можно было продолжить любовные победы»¹⁶³, – торжествующе восклицал на авансцене герой Журавкина, и эти слова, усиленные динамиками, гремели над залом театра. Над миром словно поднимался рассвет, созданный художником по свету Д. Жарковым (тоже постоянным соавтором Магара), и это ощущение усиливалось благодаря звучанию «Benedictus» К. Дженкинса в исполнении Лондонского филармонического оркестра. Постановщик добивался от своего Дон Жуана эффектной романтической красоты, и ее много именно в первом акте.

Жанр спектакля был обозначен как «мистическое дефиле», но, скорее всего, таким образом режиссер попытался избежать жанрового определения «романтическая драма». Тем не менее, в «Дон Жуане» все говорит именно о ней: композиция, принципы соединения литературных источников в единое целое, способ актерского существования. Это роднит постановку с работой по драме М.Ю. Лермонтова. И тоже не случайно выбран сам Дон Жуан – один из вечных образов, отвечающий, с одной стороны, концепции сильной, необыкновенной личности, а с другой – персонаж, заключающий в себе гротеск, подобно Сирано. В. Гюго, перечисляя образ Дон Жуана в числе прочих, отмечал в «Предисловии к драме “Кромвель”», что «иногда он даже смягчен грацией и изяществом»¹⁶⁴. Это не могло не увлечь режиссера. Вся сценическая ткань этого спектакля была пронизана романтической иронией, в стихии

¹⁶³ Там же. С.106-107.

¹⁶⁴ Гюго В. Из предисловия к драме «Кромвель» // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Собр. текстов, вступит. ст. и общая ред. А. С. Дмитриева. Л. : Изд-во МГУ, 1980. С.453.

которой и существовал Дон Жуан – Евгений Журавкин. Тема полярности личности самого Дон Жуана и мира, окружающего его, и стала главной в спектакле.

В постановке в полной мере было выражено игровое начало, что особенно возможно проследить на фоне взаимоотношений главных героев – Евгения Журавкина в заглавной роли и игравшего Сганареля Бориса Чернокульского. «Сганарель... вышел на сцену мастером той школы, где образ лепится из каждой черточки актерского лица, из каждого слова и вздоха, из паузы и взгляда, из полужеста... <...> Он велик, одухотворен и праведен, как ни призывай зал потешиться над несуразностью внешнего вида или поступков сценического персонажа»¹⁶⁵, – писала о нем Н. Микиртумова. Сганарель был очень пожилым, маленьким, суетливым. На его изборожденном морщинами выразительном лице была видна вся мучительная гамма чувств, а в неожиданно сильном голосе иногда звучало стали не меньше, чем у его молодого и крепкого господина, на фоне высокой фигуры которого Сганарель казался еще меньше и физически слабее. Но он превосходил Дон Жуана по внутренней силе и правде. В нем была сконцентрирована вся та любовь, которую к Дон Жуану не испытывала ни одна из женщин, ни родной отец. Парадоксально, но именно этот Сганарель казался более настоящим его отцом, – видимо, это впечатление усиливала возрастная разница героев. Слуга ужасался поведению своего господина, но был ему бесконечно предан, а Дон Жуан прощал ему все, хотя часто потешался над ним и старался держать в рамках внешнего послушания. У них была своего рода взаимная любовь-ненависть, и это было тем, что Магар внес в сюжет спектакля.

Но отношения такого рода были только у Дон Жуана со Сганарелем-Чернокульским. В спектакле был еще один исполнитель этой роли – Виталий Таганов. Высокий и молодой актер эксцентрической манеры, он создавал совсем другой образ, очень близкий к мольеровскому герою. Он существовал

¹⁶⁵ Микиртумова Н. Дефиле в преисподнюю [Электронный ресурс] // Графская пристань: городской сайт. 2006. 21 июня. URL: <http://prichal.sevhome.ru/article.php?id=468>. (дата обращения: 06.06.17)

вполне и в ансамбле, и в стиле спектакля, но разрушался тот «космос» взаимоотношений, который был построен режиссером именно для пары Журавкин-Чернокульский. И, конечно, пронзительные моменты вроде замышлявшегося убийства Дон Жуана Сганарелем не имели той силы воздействия, которую придавал им Б.И. Чернокульский.

Герои сбивались с пути и спорили в лесу, разглядывая карту. Сганарель упрямо утверждал, что перед ними болото, а Дон Жуан с лукавой усмешкой – что пень, а на нем бабочка. В словесном пинг-понге побеждал хитрый господин: «Пень – болото, пень – болото, болото...» «Пень!» – как загипнотизированный, неожиданно для себя восклицал Сганарель. Здесь же слуга и хозяин вели беседу о вере в арифметику. На фоне едва слышной мелодии Чернокульский произносил, как высокую поэзию, монолог Сганареля о сотворении мира: «Кто же, позвольте вас спросить, создал вот эти деревья...»¹⁶⁶ Но Дон Жуан негромко храпел, безмятежно раскинувшись у ног Сганареля, а рядом была небрежно брошена его шпага. Сганарель отворачивался на миг, а когда принимал прежнее положение, на его изменившемся лице появлялась решимость убийцы. И осторожно, сам пугаясь своего порыва, слуга поднимал шпагу и с перекошенным от боли лицом заносил над беззащитным горлом хозяина. Дон Жуан просыпался и не верил своим глазам. «Ты хотел меня убить?» – тихо спрашивал он, а затем вставал и повторял вопрос громче, с удивлением и недоверием. Сганарель молча стоял на авансцене, кажется, став еще меньше, вобрав голову в плечи. Медленно он поворачивался к хозяину, беззвучно открывал рот, затем отбежал в смятении к другому краю сцены. В напряженном молчании замирал зрительный зал. «Все, проехали», – миролюбиво бросал Дон Жуан, надевая шпагу.

В постановке существование актеров было полностью игровым, кроме одного персонажа – Сганареля Чернокульского. Глубина проживания роли, его выносливость и самоотдача были поразительны. Самые проникновенные эпизоды спектакля связаны с его исполнением. На авансцене доверительно и

¹⁶⁶ Мольер Ж.-Б. Указ соч. С.130.

горько свою речь начинал Сганарель: «Человек в этом мире – что птичка на ветке; ветка держится за дерево...»¹⁶⁷ На каждом новом предложении голос его становился крепче, звучал все звонче, увереннее и строже. Фразы звучали как обвинения, и заканчивал он беспощадным утверждением: «А кому закон не писан, тот живет как скотина, а значит, вы попадете к чертям в пекло»¹⁶⁸. Здесь словно сами Истина и Добро обвиняли Ложь и Зло. Хозяин не слышал Сганареля, и его слова были обращены прямо в зал, в тишине внимающий ему. Или сцена Дон Луиса, в которой герой Чернокульского напряженно ловил каждое слово с восторгом и завистью. Его глаза сверкали, он выпрямлялся и словно становился моложе. Видно было, что это – его слова, выстраданные всем существом, но у него не хватало решимости их произнести. Ведь он жить без Дон Жуана не мог, но не мог и с ним – это была внутренняя трагедия Сганареля, показанная актером. Он тихо и упрямо начинал: «Сударь, вы не правы!» Дон Жуан удивлялся, но не гневался, и следующие слова Сганареля уже звучали с нарастающим металлом в слегка подрагивающем голосе. Еще более смело он продолжал, и вот уже почти кричал, – но о том, что Дон Жуану следовало бы выгнать отца, не дослушав. В словах актера: «Ах, проклятая угодливость, что ты со мной делаешь!»¹⁶⁹ – было столько отчаяния и боли, что они совершенно лишали его сил: измученный Сганарель падал на авансцену.

Когда (это случалось не так часто) Сганареля играл Таганов, все роли становились игровыми, переставляя многие смысловые акценты постановки. Он был лишь слугой Дон Жуана, в то время как функции Сганареля-Чернокульского были намного шире. Пока Дон Жуан заколачивал крышку собственного гроба, Дьявол молча насмешливо смотрел на него слева, а Сганарель – справа. В его глазах – осуждение, тревога и укор. Главный герой часто оказывался между этими персонажами, как в зеркальном коридоре. Повторяющейся мизансценой режиссер определил основную идею спектакля: Дон Жуан увиден глазами Сганареля и Дьявола. Здесь Дьявол – это зло, а

¹⁶⁷ Там же. С. 156.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Там же. С. 148.

Сганарель – добро. Но Дьявол Бронникова – скорее философ и наблюдатель, чем борец за душу Дон Жуана. Сганарель в спектакле выполнял функции обвинителя, судьи и проснувшейся совести. Н. Микиртумова и назвала его «совестью, обряженной в человечка скорее шутовского, нелепого, подневольного, с наивно округленными глазами и вздернутым хохолком поредевших седых волос»¹⁷⁰.

Финальное «дефиле» завершалось – то ли победой жизни, и все видели уже воскресшего героя, то ли продолжением жизни, но все же без него... Магар не давал ответа исполнителям и зрителям, позволив каждому решать этот вопрос самостоятельно. И тогда похороны Дон Жуана, на которых присутствовал он сам, как говорил Журавкин, можно воспринимать иносказательно: «как отказ от себя прежнего, жившего экспериментами над собой и над небом...»¹⁷¹ Но вполне возможно увидеть в этом финале и то, что в 2013 году Магар повторит в «Кабале святош», преодолев смерть Мольера вечно живым театром, – эффектную романтическую концовку. Для режиссера с его романтическим мироощущением такой прием закономерен.

Спектакль и его постановщик удостоились приза «За лучшую режиссуру» на первом всеукраинском фестивале театрального искусства «Данаприс» в 2007 году. Там же Борис Чернокульский получил приз «За лучшую роль», а Борис Некрасов (г-н Диманш) – «За лучший эпизод».

Итак, созданная в жанре романтической драмы постановка «Дон Жуан» имела долгую и счастливую жизнь на сцене севастопольского театра, поскольку базировалась на таких значимых для театрального искусства принципах, как обилие музыкального материала, монтажное построение и удачное использование нескольких литературно-драматургических источников.

¹⁷⁰ Микиртумова Н. Дефиле в преисподнюю [Электронный ресурс] // Графская пристань: городской сайт. 2006. 21 июня. URL: <http://prichal.sevhome.ru/article.php?id=468>. (дата обращения: 06.06.17)

¹⁷¹ Личная беседа с Е. Журавкиным от 28.05.2010. Рукопись.

2.3. Спектакль «Отелло» (2011)

Сценический сюжет включил в себя трагедию В. Шекспира в переводе Б.Л. Пастернака, а также фрагменты оперы «Отелло» Дж. Верди. Литературно-драматургическая основа приобрела многие свойства, характеризующие либретто. Магар позаимствовал некоторые черты сценария, созданного А. Бойто для Дж. Верди: здесь также «ускорен ход событий, обострены конфликтные ситуации; отсутствуют второстепенные персонажи, побочные эпизоды»¹⁷². Как и композитор, режиссер «сконцентрировал действие вокруг основного конфликта – столкновения Отелло и Яго»¹⁷³.

В спектакле воплотились как романтическое мироощущение Магара, так и театроцентризм: здесь присутствует и элементы «игры в театр», в данном случае – в театр оперный. Соединение пьесы Шекспира с оперой дало постановщику то, что он любит больше всего: «настоящий театр – с его помпезностью, с его страданиями, переживаниями...»¹⁷⁴

Само решение сценического пространства, выполненное Бланком, сразу давало установку на «мир-театр». Спектакль брал свое начало почти из классической оперы: затихал гул настраиваемых инструментов оркестра, звучал хор из 1-го действия «Отелло» Дж. Верди – «Una vela! Una vela!» Сцена была погружена в темноту и обрамлена горящими по периметру лампочками, лишь ярко светился удлинённый серебристо-золотистый лик наверху – это стилизованная маска Шекспира. Из тьмы постепенно выступали крупные золотые буквы надписи, в центре которой находилась маска: «Театр Шекспира». Становился виден обширный многоярусный помост со ступенями, тянувшийся из кулисы в кулису. Он был построен в форме креста: одна из его

¹⁷² Опера Верди «Отелло» [Электронный ресурс]: Музыкальная литература зарубежных стран // Musike.ru. URL: <http://musike.ru/index.php?id=127> (дата обращения: 06.09.2016).

¹⁷³ Опера Верди «Отелло» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. URL: <http://belcanto.ru/otello.html> (дата обращения: 06.09.2016).

¹⁷⁴ «Нетихий час с театром Луначарского (“Отелло”)) от 16.06.2011 [Электронный ресурс]. URL: https://new.vk.com/video-15521610_160347319?list=1a13068f471bd379b6 (дата обращения: 06.09.16).

частей выступала вперед, к авансцене, а верхняя площадка, к которой вело множество ступеней, оказывалась в тени. Средняя часть могла становиться то столом, то подмостками – дополнительным возвышением в центре сцены. Ступени со всех сторон позволяли действующим лицам свободно перемещаться по всему сценическому пространству. Благодаря лампочкам помост оказывался словно в рамке. Неспешно проходил дирижер во фраке и цилиндре (С. Кулиненко), спускался в оркестровую яму, и, словно по мановению его палочки, сцена заполнялась людьми. Первыми появлялись исполнители оперных партий – в тяжелых ярких одеждах, вызывающе-театральном гриме. Лица Н. Филиппова (Отелло), А. Салиевой (Дездемона), С. Винокурова (Яго), В. Таганова (Кассио) и И. Спинова (Родриго) были неподвижны и почти неузнаваемы под слоем разноцветного грима, придававшего облику исполнителей некоторую inferнальность и сходство с масками. Они занимали места в оркестровой яме, а за помост, ставший необъятным столом, садились все остальные герои и наносили на лица грим. Так возникала своего рода стилизация приемов театра Шекспира сквозь наше время, сразу же заявленная режиссером. Утверждая само существование театра во взаимодействии жанров этого спектакля – драмы, оперы, клоунады и пантомимы – спектакль доносил еще одну режиссерскую идею: театр словно вспоминал собственное прошлое. В ряду его «воспоминаний» – площадной театр, шекспировский спектакль, опера. И то, что арии из оперы Дж. Верди исполнялись на итальянском языке, становилось еще одним обращением театра к своим первоосновам.

Над помостом висели придающие постановке восточный колорит цветные бархатные занавеси, уходя в глубину огромной сцены, и вместе с движением людей начинали двигаться и они. Здесь Бланк создал своего рода парафраз на оформление фильма С. Юткевича «Отелло» (1955) – там были похожие занавеси, и Отелло севастопольского спектакля, подглядывая за свиданием Кассио с Бьянкой, закрывал лицо маской, стилизованной под лицо мавра в исполнении С. Бондарчука.

Помост превращал сцену то в парадную залу, то в бушующее море, то в

своего рода сцену на сцене – в подиум, на котором происходило действие: танцевала красавица-турчанка, сражались Монтано и Кассио, проходил неприятельский флот.

Некоторые эпизоды были сокращены. «Как дерзок этот мавр!» – бросал Яго (Е. Журавкин) свою первую реплику Родриго (А. Красноженюк) в ожидании Совета у дожа (Ю. Корнишин). Эта сцена была в спектакле, в отличие от либретто. Брабанцио (В. Полусмак) жаловался на похищение дочери, и со строгим достоинством Отелло (С. Санаев) держал ответ:

Я ей своим бесстрашьем полюбился,
Она же мне – сочувствием своим (I, 3)¹⁷⁵.

Необходимо отметить, что в этом спектакле Магар произвел существенную работу с текстом, что, впрочем, характерно для его постановок. Некоторые реплики шекспировского Глашатая из 1-го действия он отдал Монтано. Приезд Отелло и первая стычка Яго с Эмилией продолжались текстом из 3-й сцены 4-го действия:

Мне кажется, в грехопадение жен
Мужья повинны. <...> (IV, 3)

Во втором действии спектакля слова шекспировской Дездемоны говорил Яго, утешая ее в размолвке с мужем:

Мы раздражаемся по пустякам,
Когда задеты чем-нибудь серьезным. (III, 4)

Сжав сюжет, постановщик объединил смысловые куски текста, и эти изменения более всего коснулись роли Отелло.

Магар не только перекомпоновал пьесу и сократил состав действующих лиц. Он добавил к шекспировскому Шуту подружку – Шутиху, и эта пара стала важным сюжетообразующим мотивом. Они появлялись почти сразу, при праздновании победы над турками. Мизансцена прохода разбитого турецкого флота разворачивалась на трех сценических площадках под плясовой

¹⁷⁵ Шекспир В. Король Лир // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2.: Пер. с англ. / Сост., коммент. Д. Урнова. М.: Худож. лит., 1989. С.292. Здесь и далее пьеса цитируется по настоящему изданию с указанием действия и сцены.

восточный мотив. В оркестровой яме Монтано и Матрос, перекрикивая шум невидимого моря и звон бубенцов, говорили о буре. В глубине сцены трепетало синее шелковое море, и его ткань становилась лиловой в лунном свете софитов. На среднем уровне помоста вытанцовывали Шут и Шутиха, а на верхнем уровне начинала, подобно аналогичному эпизоду из фильма-оперы Ф. Дзеффирелли (1986), свой пленительный танец Турчанка (Г. Пятигорец), а исполнители оперных арий проносили «эскадру» огромных парусников.

Шут (В. Неврузов) и Шутиха (В. Огданская) выступали представителями, с одной стороны, шекспировского мира шутов – фальстафовского фона некоторых пьес, а с другой – пантомимического площадного театра. Они были важны для момента «самоосознания» театра. Ю. Волынский считал, что их парность «углубляет “расщепление” героев и придает их образам еще большую полноту и истинную рельефность»¹⁷⁶. К ним временами еще в большей мере, чем к Дирижеру, переходили организаторские функции, порой они играли роль толпы, будучи при этом наделены текстом. Шуты передавали диалог Отелло и Дездемоны, словно «отзеркаливая» его на своем, травестийном уровне, а затем проигрывали сцену Кассио и Бьянки. Шутиха оказывалась в спектакле уличной вариацией Бьянки, а Шут – собирательным мужским образом, в котором соединились черты как самого Отелло, так и подчиненных ему воинов, только в сниженном варианте.

Шут участвовал и в мизансцене, травестированно представлявшей страдания Родриго и попытки Яго его образумить: «Набей потуже кошелек!» Персонаж Неврузова вывозил железную лохань, в которой Яго сперва предлагал утопиться Родриго, а затем окунал в нее лицо сам и падал бездыханным. «Оживая» в руках у утрированно горестно рыдающего Родриго, Яго замечал: «Нет, не то я, милый, чем кажусь». Текст шекспировской 1-й сцены первого акта следовал за Советом у дожа, и этим постановщик словно давал понять:

¹⁷⁶ Волынский Ю. Маски надетые и сорванные: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского: репертуар. URL: <http://lunacharskiy.com/performances/show/906> (дата обращения: 06.09.16).

главная роль в спектакле принадлежит Отелло, как бы ни были важны для действия намерения и поступки Яго. После завершения сцены Яго и Родриго Шут продолжал возиться с лоханью: пускал в ней кораблики, предварявшие «проход турецкого флота», а затем окунал голову в воду.

Невольно создатели спектакля следовали важному принципу, о котором, среди прочих, в свое время писал С. Юткевич: «оркестровке основных цветовых мелодий»¹⁷⁷. Если в кино это – алый, черный и белый, то в постановке – черный, темно-зеленый и лиловый. Герои были облачены в костюмы, в каждом из которых торжествовал основной цвет. Темно-зеленый символизировал воинскую принадлежность героев и доминировал в костюмах Отелло, Монтано, Кассио. На них были надеты камзолы, напоминавшие шинели, и солдатские сапоги. Такая же «шинель» – на Шуте. И Родриго, в первой сцене представавший в лиловом, расшитом золотом камзоле на красной подкладке, сменял его на зеленый, когда праздновалась победа над турками. Длинное черное пальто Дездемоны имело отвороты и манжеты из такой же «шинельной» ткани. На некоторых мужчинах были свободные короткие юбки – на Отелло красная, на Монтано и Кассио – черные. Бранцио, Грациано, Эмилию и Яго художник полностью одел в черное. Особенно зловещей выглядела гибкая фигура Яго – в развевающемся длинном плаще, широкополой шляпе, надвинутой на глаза, в рейтузах и высоких сапогах.

Костюмы оперных «двойников» отличались живописностью. Отелло Н. Филиппова был в такой же красной юбке и сапогах, но его лилово-золотой плащ был другого, романтического покроя, с пышным красным воротником. У других певцов были похожие плащи, яркие и богато расшитые, с такими же роскошными воротниками. У оперного Яго он был золотым, у Дездемоны – серебряным. «Двойники» совпадали по основным цветам: в костюме Яго преобладал черный, у Родриго – разных оттенков лиловый.

Бланк заявляет о себе: «Я – художник с элементами кича. Это сбой и в то

¹⁷⁷ Юткевич С. И. Контрапункт режиссера. М. : Искусство, 1960. С.132.

же время роскошь...»¹⁷⁸ Таким элементом здесь стал костюм Дирижера – под фраком на нем была надета черная футболка с серебристым портретом Шекспира.

В спектакле использовался принцип повтора некоторых элементов: несколько раз возникала игра с платком; существовало сходное построение основных сцен, соединяющих оперное и драматическое действие. Повтор возникал и в действиях главных героев, в первую очередь, Яго. Уже в первом диалоге он шептал Родриго: «Ничего, ничего», – словно уговаривая не товарища, а себя. С этими же словами он ближе к финалу закалывал Родриго. Постановщик наделил Яго еще одной возможностью выражения зреющих замыслов – танцем. В него он несколько раз впадал, как в транс, словно против собственной воли. Ю. Волынский назвал его танец «гротескным вариантом сальсы»¹⁷⁹. В первый раз этот танец Яго исполнял вместе с Родриго: сначала делал несколько твердых шагов, переходящих в топот, а потом, разбрызгивая воду из лохани, движениями в унисон герои словно закрепляли договор.

Исполнением роли Яго актер иллюстрировал слова, сказанные Магаром на одной из репетиций: «Яго прекрасен». Постановщикам пришлось много потрудиться над созданием в его лице некоего эстетического идеала. Как шуточно заметил в свое время Ю.М. Барбой: «Спору нет, если артист, играющий роль Яго, убеждал нас в том, что Яго сволочь, он не художник, а если эта сволочь прекрасна и прекрасно сыграна – художник»¹⁸⁰. Яго этого спектакля был действительно прекрасно сыгран, и особенно пугающе прекрасен он был во время танца. Ногами в черных сапогах он все быстрее и быстрее отбивал ритм, припадая на них в исступлении на сильные доли. Как орлиные крылья, кружились руки в широких рукавах, развевались полы длинного плаща и

¹⁷⁸ «Культурный обмен с С. Николаевичем» от 24.04.15: [Электронный ресурс]. URL: https://new.vk.com/video-83488488_171485381 (дата обращения: 06.09.16).

¹⁷⁹ Волынский Ю. Маски надетые и сорванные: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского: репертуар. URL: <http://lunacharskiy.com/performances/show/906> (дата обращения: 06.09.16).

¹⁸⁰ Барбой Ю. М. Немного о себе... // Петербургский театральный журнал. 2001. № 1 (23). С. 8.

волосы, а на лице было торжествующе-высокомерное выражение.

В спектакле использовалась не только музыка Дж. Верди, хотя она преобладала. Автор музыкального оформления – постоянный соавтор Магара Б.В. Люля – как всегда, умело сочетал различный инструментальный материал, подчинив его общей композиции постановки. Как уже отмечалось, в сценический сюжет удачно вошел танец Яго. Монотонная, с повторяющимся ритмом, минорная мелодия своим маршеобразным характером указывала на солдатскую сущность Яго и на неотвратимость задуманного им. Музыка местами вносила элемент парадоксальности: бой Монтано с Кассио, поставленный как шуточная мизансцена, происходил под исполнение застольной песни Яго.

Магар использовал тот же принцип работы с музыкальным материалом, что и в «Женитьбе» Н.В. Гоголя, где песни были целиком включены в режиссерский сюжет. Здесь арии соединялись с речитативами, удачно дополняя друг друга. Как справедливо признают музыковеды, «драматургическая роль [сольной арии] в опере с полным правом может быть уподоблена роли монолога в драме»¹⁸¹. Е.А. Акулов пишет о взаимосвязи арий и речитативов: «В противовес приему обобщения эмоциональных состояний, которые создаются с помощью приема тематического развития, речитатив, как правило, стремится к обрисовке и подчеркиванию отдельных моментов выявления чувства, возникающего в результате сценического действия. <...> Сила мелодии – всегда в правде обобщения, сила речитатива – в правде детали»¹⁸².

Е.А. Акулов также считает, что «[оперная] форма дает несравненно бóльшую, чем в драме, возможность выявления характера действующего лица через музыкальное содержание. Именно характер музыки, раскрывающей различные грани внутренней жизни образа, дает наиболее ясное представление об индивидуальных качествах персонажа и о его отношении к произносимому

¹⁸¹ Акулов Е. А. Оперная музыка и сценическое действие. М. : ВТО, 1978. С.320.

¹⁸² Там же. С.222.

тексту»¹⁸³. В музыкальной драматургии функционально различаются арии (монологи), обращенные персонажем либо к своему внутреннему миру, либо к другим героям. Магар взял именно первые, которые, по мнению Е.А. Акулова, «могут дать наиболее полный материал для характеристики [героя]», поскольку, «отдавая самому себе отчет в своих мыслях и поступках, он бывает особенно искренен и непосредствен»¹⁸⁴.

Режиссер не случайно выбрал ключевые арии, обращенные к внутреннему миру персонажей: знаменитую зловещую арию Яго «Credo in un Dio crudel», монолог Отелло из 3-го действия оперы («Dio mi potevi»). В своей арии Яго «откровенно сообщает, что верует и молится Богу, но это жестокий Бог, и Яго действует соответственно ему». И «в твердых, решительных музыкальных фразах звучит скрытая издевка, усиливаемая оркестровым сопровождением (в заключение слышится взрыв язвительного хохота)»¹⁸⁵. С. Винокуров (после его ухода из театра ария перешла к И. Спинову), стоя справа на авансцене, был почти неподвижен, как и остальные исполнители оперных партий, лишь изредка плавно взмахивал белым кружевным платком. В центре помоста Шут и его подружка имитировали сцену удушения. Шутиха вскакивала и убегала, размахивая платочком, а Шут гнался за нею. А на третьем плане, в глубине сцены (на верхней части помоста), за третьим платком по-кошачьи охотился Яго, пытаясь отнять его у Эмилии. Здесь действия остальных персонажей служили фоном для вокального текста Яго.

Когда так же справа становился Н. Филиппов, С. Санаев (драматический Отелло) на несколько мгновений вставал рядом, а затем начинал удаляться в противоположную кулису. Дездемона (В. Ершова) проходила позади, не касаясь его. Она оказывалась рядом, когда Отелло уже достигал арки, и входила внутрь, словно никого не заметив. Драматические Отелло и Дездемона становились фоном для оперного героя, в данный момент выражавшего основные чувства.

¹⁸³ Там же. С.320.

¹⁸⁴ Там же. С.322.

¹⁸⁵ Опера Верди «Отелло» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. URL: <http://belcanto.ru/otello.html> (дата обращения: 06.09.2016).

Во втором действии герои будто менялись ролями: главную смысловую нагрузку несли драматические Отелло с Дездемоной. В оркестровой яме героиня просила мужа вернуть Кассио на службу, и свидетелями их разговора становились оперные персонажи, выстроившиеся в линию на помосте, а на самой близкой к зрителю его части занимали свое место Шуты. После того, как разгневанный Отелло прогонял Дездемону, начинался дуэт Отелло и Яго. На стыке эпизодов издали возникал гул настраиваемых инструментов, подчеркивающий театральную условность. Второе действие характеризовалось участвующей сменой ритмов, а продолжительность фрагментов становилась еще короче. Оперный дуэт прерывался сценой Шутов: Шутиха просила музыкантов «сыграть тишину». Начинала звучать восточная плясовая мелодия, предварявшая сцену Кассио и Бьянки. Затем на сцене появлялись Отелло Санаева и Яго Журавкина, снова звучал дуэт их оперных «двойников». Лейтмотивные повторы сцен, в целом присущие постановкам Магара, именно в этом спектакле стали предметом театральной игры. Отелло занимал место в оркестровой яме, закрыв лицо золотистой маской (ранее так делал Шут), а на помосте разворачивалось действие, срежиссированное Яго. Как современный диджей, он носился по сцене в луче ослепительного прожектора, передвигая микрофон, а в него произносились слова Кассио и Бьянки, которые должен был услышать обманутый генерал. Действие шло на фоне звучащей мелодии танца Яго, маршеобразный характер которой был немного смягчен, напоминая, скорее, эстрадный номер. Этот эпизод тоже решался с некоторыми элементами кича, присущими Бланку и поддержанными Магаром.

Фрагмент приобретал трагикомическое звучание, оттеняя серьезность момента его восприятия Отелло. Бьянка (М. Кондратенко), сообщая Кассио, что «плюет на его платок с цветами земляники и на его подружку», спрашивала у Яго разрешения плюнуть еще раз и преувеличенно комично делала это в микрофон. Затем она давала пощечину Кассио, войдя во вкус, осыпала его градом пощечин, он в шутку возвращал ей удар, а появившийся Брабанцио, в свою очередь, звонко шлепал ее. Магар «прорабатывал» комические черты,

находя их в трагедии. В этом он продолжил опыт, использованный еще в 2001 г. при создании постановки «Маскерадь, или Заговор масок».

Драматическую напряженность, усиливавшуюся к концу трагедии, создавало видоизменение образа Бранцио (В. Полусмак). Оттолкнувшись от рассказа Грациано о его смерти (этот текст произносил в спектакле сам отец Дездемоны), постановщик заставил его явиться Отелло, предостеречь от излишнего доверия жене, а затем, в финале, вручить мавру кинжал, который лишит его жизни. На стремление Отелло прогнать его он лишь язвительно посмеивался с присущей многим героям Полусмака ироничностью. В этом можно усмотреть некий парафраз на тему «Гамлета», но, скорее, такой ход характерен для Магара в силу его склонности к решениям в романтическом ключе (и ирония здесь была необходимой составляющей). Явившийся из загробного мира Бранцио усиливал создание излюбленного режиссером романтического «двоемирия», основным средством воплощения которого в этом спектакле стало разделение героев на драматических и оперных двойников. Словно из своего загробного царства он замечал:

Какой доселе небывалый час!
 Как будто в мире страшное затмение,
 Луны и солнца нет, земля во тьме,
 И все колеблется от потрясения. (V, 2)

Во втором акте возникал возврат к мизансцене начала, когда с вестями из Венеции приезжал Грациано (у Шекспира – Лодовико). Действующие лица рассаживались за столом, и Шут разливал им вино. Гневные слова в адрес Дездемоны Отелло произносил, сидя неподвижно, и сюжет снова передавался условным приемом. На реплику супруги (введенный режиссером повтор для усиления): «Кассио – наш друг», – Отелло вскрикивал: «Дьявол!» И, хотя он не бил Дездемону, она вскакивала, держась за щеку.

Оставаясь один на опустевшей авансцене, под зазвучавшую музыку Дж. Верди Отелло с горечью произносил:

Чарующая сорная трава,

Благоухающая так, что больно,
Зачем ты есть, зачем ты родилась?! (IV, 2)

К нему по помосту спускалась Дездемона, а герой Н. Филиппова занимал свое место справа. Выходила его оперная партнерша, и диалог драматических Отелло и Дездемоны сменялся дуэтом из оперы, снова служа романтическим отголоском происходящего.

Ария Отелло «*Dio mi potevi*» возникала снова, когда на самом высоком участке помоста в синем полумраке драматический Отелло сжимал Дездемону в смертельном объятии. Она падала, а подхваченная, словно вихрем, занавеска развевалась, символизируя бушующую природу и «становясь самостоятельным выразительным фактором»¹⁸⁶. Черный занавес Отелло закрывал сам, будто перелистывал жизненную страницу.

Следует признать, что на сцене севастопольского театра трагедия Шекспира оказалась наделена многими чертами любимого Магаром жанра романтической драмы. В ее центре – сильная личность, именно тот Отелло, о котором С. Юткевич справедливо замечает: «Отелло не случайно дан у Шекспира как человек безродный, сам своим “бранным трудом” завоевавший свое место в жизни»¹⁸⁷. Для режиссера важно то, что и С. Юткевич считал основным в пьесе, а именно – гармония. Как раз для создания гармонии в спектакле возникли девять фрагментов оперы Верди. Магар широко пользовался в этой постановке, как и во многих других, романтическим двойничеством, повторами, созданием особой, приподнятой атмосферы.

Режиссер подчеркнул силу духа Отелло, лишив его промежуточных сомнений. Здесь Яго не так легко было заставить его поверить в виновность Дездемоны, и об окончательной утрате душевного мира он сообщал не в 3-м действии, как в пьесе, а перед финалом. Именно для создания наибольшей гармонии режиссер окружил его оперными персонажами, гармоничными, как

¹⁸⁶ Волынский Ю. Маски надетые и сорванные: [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского: репертуар. URL: <http://lunacharskiy.com/performances/show/906> (дата обращения: 06.09.16).

¹⁸⁷ Юткевич С. И. Указ соч. С.100.

он сам. Только Яго стал носителем дисгармонии, о чем режиссер говорил на репетициях, а Е. Журавкин упоминал об этом впоследствии¹⁸⁸. И страдания Отелло, и утрата гармонии стали личным лирическим высказыванием постановщика, передаваемым самыми привычными для него средствами – театральной действительностью, игрой в театр.

Как часто бывает в постановках Магара, проживание роли сочеталось у исполнителей с игровым способом актерского существования. Два персонажа – Отелло и Яго, решенные с помощью проживания – были окружены множеством игровых фигур, в том числе оперных. Между Отелло Санаева и Яго Журавкина существовала очень близкая связь, взаимозависимость. Требуя последнего подтверждения вины Дездемоны и страшась его, Отелло с силой отталкивал Яго, и тот катился по помосту-лестнице, словно низверженный демон. Нечто демоническое, без сомнения, было в решении образа этого героя, в его гриме и костюме, в жутком свистящем шепоте, в смехе, в танце, даже в самом его первом появлении: высокая гибкая фигура в черном плаще двигалась крадучись, с грацией дикого зверя.

Речь его была столь объемна и ритмична, что и проза казалась звучащей как стихи. В основном работа над текстом главных героев дала все основания Бланку подчеркнуть: «Я услышал шекспировское слово! Сегодня это большая редкость – артисты доносят его зрителю, и оно мощно воздействует на все наше существо»¹⁸⁹.

От тихих, доверительных нот беседы с Родриго голос Яго взлетал к патетическому: «Не жадничай!» – и снова опускался, становился страшновато-ласковым, когда Яго уговаривал сам себя: «Ну ничего, ничего...» Так постановщик подчеркивал саморазрушительную природу этого героя. С Отелло тон Яго был прост и задушевен. Через несколько минут он представал совсем другим. «Как смеешь ты подозревать меня, Эмилия?» – жутким рокотом его

¹⁸⁸ Личная беседа с Е. Журавкиным от 11.01.2013. Рукопись.

¹⁸⁹ «Нетихий час с театром Луначарского (“Отелло”» от 16.06.2011 [Электронный ресурс]. URL: https://new.vk.com/video-15521610_160347319?list=1a13068f471bd379b6 (дата обращения: 06.09.16).

низкий голос словно срывался с обрыва, грозя смести любого, кто встанет на пути. Еще страшнее звучал его какой-то змеиный сдавленный шепот в разговоре с Родриго. Он будто влезал в кожу своего противника, отсюда и теплая озабоченность делами Отелло, и сдавленный хрип, когда он представлял себе мучения Кассио. Казалось, что слова давались ему с трудом, застывая в горле. Речь его постепенно угасала, и смерть Яго происходила в полном молчании, когда оставалась лишь музыка, а он словно растворялся за занавесями, как страшный призрак.

Как между Отелло и Яго, существовало противопоставление и между Дездемоной и Эмилией. Игривая, опытная, уверенная Эмилия (Л. Дашивец), по силе характера не уступающая своему коварному супругу, была настоящим антиподом Дездемоны-Ершовой. О. Сигачева назвала ее «... почти Яго в юбке, с решительным характером, острым умом и гремучей смесью темных и светлых душевных качеств»¹⁹⁰.

Актеры существовали не хаотично, а ставились в «строго заданный рисунок мизансцен и пластики, когда каждый жест, каждое движение несло образную символику, было исполнено значения»¹⁹¹. О мизансценах «Отелло» Бланк сказал: «Легко, изящно, стремительно, мощно»¹⁹².

И, конечно, актерское существование в этом спектакле было во многом обусловлено его музыкальностью. Н.В. Песочинский приводит слова В.Э. Мейерхольда, сказанные А.К. Гладкову: «Актерская игра – это мелодия, мизансцена – это гармония... Я понял, что такое искусство мизансцены, когда научился гармонизовать мизансценами мелодическую ткань спектакля, то есть игру актеров»¹⁹³. Здесь актер также был «поставлен в стройную партитуру

¹⁹⁰ Сигачева О. «Отелло» и высший балл педагога! // Слава Севастополя. 2012. 28 марта. № 56 (23707). С.3.

¹⁹¹ Красовский Ю. М. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905 – 1919 годы: дис... канд. искусствоведения : 17. 00. 01. Л. : ЛГИТМиК, 1980. С.40.

¹⁹² «Нетихий час с театром Луначарского (“Отелло”))» от 16.06.2011 [Электронный ресурс]. URL: https://new.vk.com/video-15521610_160347319?list=1a13068f471bd379b6 (дата обращения: 06.09.16).

¹⁹³ Цит. по : Гладков А. К. Театр: Воспоминания и размышления. М. : Искусство, 1980. С.150.

музыкального построения действия»¹⁹⁴.

Музыкальное начало спектакля организовало все, что происходило на сцене. «Собственно временная, ритмообразующая, “строительная” функция музыки очень важна; на этом же во многом держится профессиональная оснастка и актерской профессии»¹⁹⁵, – справедливо отмечает Н.А. Таршис. По ее же мнению, высказанному в другой книге, «музыка роли – неотъемлемая составляющая музыки спектакля. Музыкальная организация целого должна вобрать в себя созданные актерами образы, иначе она остается односторонней, механической, приплюсованной к драме»¹⁹⁶. В постановке Магара музыка во многом и создавала «человеческую живую наполненность драмы»¹⁹⁷, становясь важным условием создания по-настоящему современного спектакля: «Более взаимно-подвижное соотношение музыки с ходом драмы, последовательное развитие актерского образа в гибком сопутствии целому действию – вот, по-видимому, характерное для современного театра условие “музыки роли”. Тогда она и входит в большую музыку спектакля, становится важным проявлением ее»¹⁹⁸.

2.4. Спектакль «Кабала святош» (2013)

Материалом для режиссерского сюжета, помимо самой пьесы, послужили фрагменты романа «Жизнь господина де Мольера» и отрывки из писем М. А. Булгакова разных лет.

При анализе любого спектакля по пьесе «Кабала святош» в памяти театроведа неизбежно всплывают постановки этого произведения А. В. Эфросом : основные из них – в Театре имени Ленинского комсомола (1966) и телеверсия «Всего несколько слов в честь господина де Мольера» (1973).

¹⁹⁴ Песочинский Н. В. Актер в театре В. Э. Мейерхольда // Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. СПб. : РИИИ, 1992. С.87.

¹⁹⁵ Таршис Н. А. Музыка нас не покинет? // Режиссура: взгляд из конца века: Сборник научных статей / Ред.-сост. О.Н. Мальцева. СПб. : ГНИУК РИИИ, 2005. С.236.

¹⁹⁶ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. С. 84.

¹⁹⁷ Там же.

¹⁹⁸ Там же. С. 94.

Взаимодействие севастопольского спектакля с телеверсией очевидно: в обеих постановках были использованы и фрагменты романа М. А. Булгакова о Мольере, и пьеса Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан» (в постановке театра имени А. В. Луначарского задействован ее небольшой фрагмент).

Спектакль Магара имеет элементы многоэпизодного строения: в нем чередуются сцены, в которых действуют персонажи пьесы, с фрагментами, где действующим лицом выступает своего рода Автор, необходимый режиссеру персонаж – сам Булгаков.

Из булгаковского романа пришла первая сцена магаровского спектакля – появление акушерки, здесь – няньки Ренэ (Н. Белослудцева) с новорожденным Мольером на руках. Входящего в мир будущего драматурга приветствует Булгаков (В. Таганов), обладающий портретным сходством. Несколько небольших, но важных монологов писателя (в том числе финальный), его авторские комментарии возникли также из романа и писем. Тексты различных писем соединяются. Так, письмо брату Николаю в Париж от 18 марта 1930 г. поделено на фрагменты, и в первые минуты своего сценического существования герой Таганова говорит о том, что в «неимоверно трудных условиях он написал пьесу о Мольере». И второе действие начинается словами Булгакова-Таганова о том, что его «литературные труды погибли, также и замыслы». Герой продолжает строку из того же письма: «Корабль мой тонет, вода идёт ко мне на мостик. Нужно мужественно тонуть...», – соединяя ее, по воле автора спектакля, со словами из другого письма: «Ко мне склонилось два-три сочувствующих лица. Видят, плывет человек в своей крови. Говорят: “Кричи“. Кричать лежа считаю неудобным...»¹⁹⁹

Начало первого массового эпизода предельно эмоционально: после тихого диалога на сцене под торжествующе-победную мелодию вихрем движется вся мольеровская труппа, экспрессивно играет на прозрачном клавесине Шарлатан (О. Лукашевич), бросаются в объятия влюбленный Мольер (А. Бронников) и Арманда (ее роль делят Е. Василевич и М. Кондратенко). Сразу же возникает

¹⁹⁹ Булгаков М. А. Письмо П. С. Попову 19 марта 1932 г. // Новый мир. 1987. № 2. С.163.

еле уловимое ощущение надвигающейся опасности: проходя мимо будущих членов Кабалы, Мольер встречает их предостерегающие взгляды, а один из них его отталкивает. Как в начале, так и в финале враждующие группы персонажей соединяются в своего рода массовом танце. Зачин постановки сразу задает стремительный темп развития событий.

Для этого спектакля Бланк также организовал многоуровневую конструкцию, обладающую большим потенциалом для создания сценических метафор и разнообразного движения на сцене. На планшете выстроены тянущийся из кулисы в кулису помост, выполняющий функцию подмостков театра Мольера. Задействована оркестровая яма, в которой периодически появляются персонажи. Выстроенные амфитеатром театральные кресла (подлинны, сняты из зала театра при последнем ремонте) создают эффект отражения зрительного зала и дают возможность молчаливого присутствия лиц, не занятых в том или ином эпизоде. Таким наблюдателем чаще всего становится Булгаков. На сцене висит огромная люстра, копия той, что украшает зрительный зал. Таким образом, в спектакле обыгрывается внутреннее убранство зала театра. В сценах приема у Короля сверху дополнительно спускаются на длинных тросах шесть люстр поменьше. Художник представил парафраз на темы собственного сценического решения постановки по драме М.Ю. Лермонтова, что стало здесь особым театральным знаком.

Слева от зрителя над порталом виден стилизованный портрет Мольера, а справа – изящная рука, держащая фонарь. С обеих сторон портала находятся обрамленные включенными лампочками огромные прямоугольные зеркала, а снизу сцена подсвечена лампочками на гримировальных столиках, находящихся в оркестровой яме.

Присутствие автора в том или ином виде – фирменный стиль Б. Л. Бланка, тоже взявший начало от «Доброго человека из Сезуана». Тогда название спектакля и пьесы так же располагалось над порталом, а справа лукаво улыбался Б. Брехт.

Наверху видна крупная надпись: «Театр г-на де Мольера», а внизу, по

подножию зрительского амфитеатра, выстроенного на сцене, – «Театр г-на Булгакова». В финале первого и второго актов будут задействованы два внутренних занавеса, расписанных «театральными» мотивами (в первом акте – это декорации к «Гартюфу», на что укажет соответствующая надпись на самом занавесе, а во втором – изображения танцующих фигур). Зрителю сразу же дается понять, что перед ним предстанет театр разных времен и драматургов, объединенный общим действием.

Все в постановке определяется двойственностью: соединением театра и реальности, прошлого и настоящего, противопоставлением власть имущих и обычных людей. Это отображается и в сценографии.

Властители и их свита поставлены режиссером и художником на котурны и облачены в нарочито театральные, вызывающе яркие костюмы, в которых торжествует красный цвет. Булгаков и комедианты труппы Мольера остаются людьми обычного роста, одетыми в костюмы своего времени. Их повседневные наряды более скромных оттенков, пышность появляется только в моменты «театра в театре», а представители власти постоянно существуют в золотисто-красно-белой гамме. Таким образом режиссер и художник указывают на истинное, то, что не прячется под пышные одежды. Здесь это – люди театра.

Самый яркий представитель власти – Король (А. Порываев) в сверкающем белом костюме, пурпурной с золотом мантии. Он размахивает пышным веером из перьев и гордо выступает на золотых котурнах. Его прекрасная голова в пурпурном парике – предмет особой гордости и символ неограниченной власти. Свой последний приговор Мольеру Король выносит, снимая сверкающую мантию и цепь с шеи, сняв парик, отложив веер и закурив, как простой смертный уже наших дней. Суть власти не меняется с отказом от внешних атрибутов.

На сцене периодически появляется мебель из блестящего оргстекла. Движущиеся постаменты – троны-колесницы Короля и Архиепископа де Шаррона – также обрамлены лампочками, которые создают своего рода вторую светящуюся сценическую раму, заключенную внутри портала сцены. Вся

мебель прозрачна, и видно то, что находится внутри столов, а в клавесине – спрятанный там Муаррон.

Стол играет важную роль в мизансценическом решении спектакля: по обе его стороны сидят Король и Маркиз де Лессак в сцене карточной игры, за ним Людовик оба раза принимает Мольера, за ним заседает Кабала. Это одна из главных сцен в спектакле: созданная как шутовской ужин, она происходит за столом, в котором, словно в стеклянном гробу, лежит Мольер, и создается ощущение, что члены Кабалы пируют на его поверженном теле.

В пьесе четко прослеживается протяженность событий во времени (в первый момент появления Муаррона в конце первого акта ему «лет пятнадцать», а в третьем действии он сам говорит о том, что ему двадцать три).

В спектакле едва уловимые возрастные признаки коснулись лишь Мадлены Бежар (Л. Дашивец) : на исповеди у Шаррона она появляется в седом парике. Для постановщика не имеет принципиального значения, сколько лет жизни Мольера проходит перед зрителем, поэтому смысловой акцент на длительности действия не делается (хотя сам герой говорит о прошествии семи лет). Это подчеркивает вневременный характер происходящего, повторяемость событий.

Пространство спектакля не меняется кардинальным образом: декорация мольеровского театра (отчасти, как уже обозначалось, отражающая и сам севастопольский театр) остается неизменной – то на заднем плане, то выходит на первый с помощью светового акцента. В тех сценах, где действие происходит во дворце или комнате Мольера, она уходит в тень, становится почти не видна, а на первом плане оказывается стеклянная мебель (ее вывозит свита Людовика или Мольера), и создается иллюзия сценической перемены. Таким образом постановщики выделяют важность того или иного момента действия. Театр всегда присутствует в спектакле и жизни Мольера, даже если в данное время драматург находится не в нем.

В композиции спектакля ведущими являются два типа построения – эпизодное и музыкальное. Эпизоды быстро чередуются, обеспечивая динамику

действия. Эмоциональный фон фрагментов усиливается ведущими музыкальными темами: «театральной» музыкой Мольера и темой Кабалы. Музыка, данная постановщиком Мольеру, тоже неоднородна: есть тема ликования в разных вариациях, есть тема страдания, повторяющаяся несколько раз, похожая на нее тема смерти возникнет в финале. В музыке, как и во всем строении постановки, присутствуют темы творчества и власти: мотивы Булгакова, Мольера и театра – с одной стороны, мотив Кабалы и служителей власти – с другой. Они противопоставляются и постоянно вступают в конфликт.

Сцены с Королем предваряются массовыми эпизодами – шествием, которое выполняет роль завязки нового фрагмента, и звучит контрастирующая друг с другом музыка представителей двух враждебных миров. Предваряющая очередной эпизод с участием Короля или Булгакова постоянно сопровождающая Мольера мелодия служит повторяющимся напоминанием о его судьбе или ее сравнением с жизнью Булгакова. Она возникает во время финальной беседы Людовика и Архиепископа. Присутствие героя Таганова в сценах с Мольером указывает на сходство судеб писателей.

Очевиден контраст в световом, ритмическом и пластическом оформлении фрагментов с участием Короля и других представителей власти с теми эпизодами, в которых на сцене Мольер и его труппа. Световая партитура художника по свету Д. Жаркова колеблется от гнетущего полумрака до полного, ликующего света. Она, как и музыка, сообщает постановке динамизм сценических перемен, отделяя друг от друга контрастные сцены.

Музыка выступает здесь и в функции эмоционального дополнения. Феерическое музыкальное начало спектакля, использованное на премьере – «O Fortune» из кантаты «Кармина бурана» К. Орфа – на последующих показах сменилось более легковесным, но не менее ликующим «Венецианским рондо» Г.-Ф. Генделя. Странные этнические африканские мотивы (тема участников Кабалы) завораживают и пугают. Звучащие в них мрачные, тревожные диссонансы рождают мысль о средневековой Инквизиции. В них вторгается ритм биения сердца, который здесь передает ощущение почти физической

опасности, нависшей над Мольером, страх перед Кабалой и Королем. Он также отражает взволнованное состояние Мольера и Мадлены в начале решающего разговора – о грядущей женитьбе на Арманде.

Перед королевским приемом возникает повторяющаяся уже только на струнных постоянная «мольеровская» мелодия, звучавшая раньше в полной оркестровке. Сейчас она ускорена и акцентирована, в нее добавлены тревожные ноты, призванные дать возможность зрителю разделить опасения Мольера в отношении «Тартюфа».

Монтаж сцен спектакля, аналогичный параллельному монтажу в кино, сделан таким образом, что новое значение приобретает категория времени, не впрямую приближая действие пьесы к современности, а монтируя его с аллюзиями к обстоятельствам жизни Булгакова. Например, эпизод появления отца Варфоломея (Н. Карпенко) так решен мизансценически, что представляет собою будто два диалога из параллельных миров. Бродячий проповедник непосредственно обращается к Людовику, стоящему на авансцене, а по диагонали от него в оркестровой яме расположился Булгаков. В речи отца Варфоломея присутствует ощутимый сталинский акцент, и кажется, что одновременно к Булгакову обращается Сталин.

Эпизоды спектакля скомпонованы по контрасту: смешное-грустное, лирика-буффонада, пафос-буффонада. Лиризм сцен Мольера с Армандой или Мадленой соседствует с откровенным шутовством эпизодов, подобных появлению Справедливого сапожника или приема Людовиком Мольера в первом действии.

Эпизоды, как уже отмечалось, меняются очень быстро. Только заканчивается диалог – сразу же начинает звучать мотив следующей сцены, а участники одного фрагмента могут в качестве наблюдателей переходить в другой. Таково большинство сцен с участием Булгакова или исповедь Мадлены Бежар. Заканчивается заседание Кабалы, и ее члены, натянув на головы капюшоны и опустив лица, молча садятся на расположенную фронтально скамью, уходящую в тень, а Архиепископ де Шаррон выводит на сцену

Мадлену. Черная Кабала судит и ее, как прежде Мольера, только сейчас не участвуя непосредственно в действии. Но ее присутствие в поле видимости зрителя подчеркивает важность роли Кабалы не только для Мольера, но и его окружения.

Монтаж фрагментов подчеркивает тему лишения человека свободы. Существенным оказывается решение эпизодов де Лессака: наказанный за карточное плутовство, Маркиз (роль делят В. Крючков и И. Спинов) в дальнейшем водится д'Орсиньи на веревке и в таком положении участвует в массовых сценах. Во время ужина Мольера и Людовика привязанный в углу Маркиз де Лессак ест из миски, стоящей на полу. Таким образом в спектакле проходит тема «преступления и наказания», превращаясь в рассчитанный на зрительское восприятие аттракцион.

В композиции постановки важную роль играют сцены с участием Булгакова. Темы Булгакова и Мольера в спектакле почти равнозначны. Булгаков здесь – отчасти Автор (или лицо «от автора»), особенно в тех фрагментах, когда он с авансцены повествует о судьбе своей пьесы. Писатель проходит незамеченным мимо Лагранжа, проскальзывает среди дерущихся участников Кабалы. Он будто не принадлежит ни к одному из миров, и в то же время находится в обоих. Но чаще всего он – с актерами, замыкая победное шествие труппы перед Королем. В финале первого акта он обменивается торжествующим взглядом с Мольером, вместе с ним радуясь разрешению «Тартюфа». В эпизоде представления «Дон Жуана» для Короля Булгаков третьим сидит за столом во время ужина Сганареля-Мольера и Дон Жуана-Муаррона. С помощью поэтического условного приема («невидимости») постановщик подчеркивает единство Булгакова и актеров труппы Мольера. Булгаков, наряду с Мольером, придает постановке черты лирической драмы, выражая внутренний мир драматурга, тесно связанный и с художественным миром постановщика.

В афише спектакль назван «жизнью господина де Мольера». В свое время М.А. Булгаков уточнил собственный творческий замысел: “Я писал

романтическую драму, а не историческую хронику...»²⁰⁰ История, поставленная на сцене театра имени А.В. Луначарского, в жанровом отношении и представляет собою романтическую драму. В ее центре – одинокий художник (Мольер), с участием которого рифмуется мотив другого художника (Булгакова), развивая и варьируя тему романтического двойничества. Пересекаясь, эти два равнозначных мотива создают многослойный строй спектакля.

Монтажная структура придает целостность постановке, когда за счет фарсовых мотивов усиливается значение категории трагического посредством контраста. Так, во время заседания Кабалы происходит череда комических моментов – то участники дерутся, как школьники, то один из братьев страшными щипцами пытается вырвать другому зуб. И смертный приговор драматургу они выносят, кривляясь и хихикая.

Постановщик несколько изменил систему ролей пьесы, усилив ее театральность. Две мужские роли (Шарлатана и Бутона) исполняют женщины, словно иллюстрируя представление о том, что в театре, особенно театре масок, пол актера не так и важен.

Действие в некоторых «королевских» эпизодах ненадолго выносится в зал: через него, впервые появившись в спектакле, проходит Людовик и, расположившись слева перед первым рядом, милостиво слушает обращенный к нему «экспромт» Мольера (тот стоит напротив него – справа от зрителя). В сходной мизансцене оказываются некоторое время спустя Король и Архиепископ, только теперь Людовик спускается со сцены справа, как ранее Мольер, и они говорят о «дерзком актере».

В режиссерском сюжете отсутствует «страшная монашка», которая приходит за Мольером в пьесе как олицетворение смерти. В постановке она (в исполнении молодой и привлекательной актрисы Л. Заплатниковой, что заведомо снижает трагизм ситуации) участвует в заседании Кабалы, а затем, в финальных фрагментах, сидит рядом с Булгаковым в выстроенном на сцене

²⁰⁰ Булгаков М. А. Кабала святош // Булгаков М. А. Пьесы 1930-х годов / сост. и общ. ред. А. А. Нинова; вступ. ст. А. М. Смелянского. СПб. : Искусство, 1994. (Театральное наследие). С.567.

театре. Она превращена режиссером из аллегорической, мистериальной фигуры в персонаж чисто театральный.

Несмотря на важность героя Таганова, все же не Булгаков здесь – полное alter ego постановщика, его, скорее, можно назвать лирическим alter ego автора пьесы, с которым вряд ли полностью отождествляет себя Магар. Для него это, безусловно, Мольер.

Закономерно само обращение режиссера к произведениям о Мольере (дело даже не в поставленном ранее «Дон Жуане»). Вероятно, желание создать такой спектакль появляется не только потому, что одинокий, сильный, а тем более гонимый романтический герой является любимым для Магара (Арбенин, Сирано де Бержерак). Иногда в жизни художников разного масштаба наступают времена, когда творчеству чинятся преграды. Похожий момент возник и для режиссера, который незадолго до постановки «Кабалы святош» оказался втянут в серию конфликтов на уровне городских властей, сильно ограничивающих творчество. Закономерно, что главную роль он предложил своему давнему единомышленнику, одному из самых востребованных актеров театра – Андрею Бронникову.

Слегка перешедший сорокалетний рубеж, актер играет без грима и парика. Его длинные волосы струятся мягкими локонами. Свою роль он развивает в повышенном эмоциональном диапазоне, заданном первой массовой сценой, лидируя в ансамбле, который всегда был одной из самых сильных сторон театра. О таком исполнении говорят иногда, что все сценическое время переживается как последняя минута существования.

Герой Бронникова стремительно и правдиво проходит жизнь от мгновений успеха, славы и любви к полному крушению, совершая сам и перенося предательства других. Главным для Мольера является творчество, тесно связанное с отношениями с властью. Во всех эпизодах личной судьбы его сопровождает Театр, требовательно вторгающийся в жизнь. Первые слова любви он говорит по подсказке суфлера и при всей труппе. После предательства Арманды и Муаррона по сцене пробегает не только Мольер со шпагой, но и

актеры его театра; они неизменно следуют за ним к Королю. Его последние слова – о Театре: «Что еще я должен сделать, чтобы доказать, что я червь? Но, ваше величество, я писатель, я мыслю, знаете ли, я протестую...»

Именно потому, что все, связанное с театром, для Мольера в этом спектакле важнее личного, в первой сцене его с Королем исключены реплики о детях.

Постановщик не снабжает актера никакими внешними атрибутами роли – ни лиловым носом Сганареля, ни заиканием, предусмотренными автором пьесы. Его Мольер – внешне обыкновенный человек. Вероятно, как в свое время К.С. Станиславскому, некоторым рецензентам (к примеру, С. Пальчиковскому) хотелось бы видеть в этом герое явные признаки великого таланта. Но в актерской личности Бронникова как раз есть именно то, о чем писал в ремарке М.А. Булгаков: «...с первых же слов становится понятно, что он на сцене первоклассен. Богатство его интонаций, гримас и движений неисчерпаемо. Улыбка его легко заражает»²⁰¹. Он не играет ни возраст, ни усталость как отдельные темы. Мольер этого спектакля весь принадлежит театральной стихии настолько, что годы и болезнь (хотя он говорит о больном сердце, и страдания, душевные и физические, отражены на его лице), кажется, отступили под ее властью. В финальном монологе актер поднимается до истинных высот духа, и к его герою приходит трагическое осознание того, что он напрасно унижался перед властью. Слова Мольера становятся уже личным режиссерским высказыванием: «Ненавижу государственную власть!» Именно так звучит здесь эта фраза, взятая из булгаковских черновиков.

Людовик Порываева противопоставлен Мольеру и по вызывающей яркости своего внешнего облика, и по способу актерского существования: в отличие от Мольера-характера, он – маска, свидетельствующая о неизменности государственной власти, несмотря на финальное «снятие покровов». Людовик этого спектакля – достойный соперник Мольера, притом куда более могущественный, чем де Шаррон (Н. Филиппов), который подчеркнуто мягок и

²⁰¹ Там же. С.28-29.

обаятелен. В Людовике – реальная сила и угроза для Мольера, несмотря на всю его внешнюю привлекательность. В первом спектакле А. В. Эфроса (1966) Король – А. Ширвиндт был «ослепителен и благожелателен»²⁰², но, по мнению Е.И. Горфункель, «поединок между Мольером и Людовиком в спектакле Эфроса не получилось; кабале не с кем было бороться»²⁰³. Здесь взаимодействие Короля и Мольера развивается, как и весь спектакль, стремительно – от первой пластической сцены «Король в театре», когда Мольер поддерживает Людовика в танце, а тот выражает свою благосклонность, до полного морального уничтожения писателя в финале.

Мадлена (Л. Дашивец) тонко и глубоко выражает сокрушающее ее горе, что мизансценически подчеркивается ее одиночеством на опустевшей, погружающейся в темноту сцене и «темой страдания» в музыке. Эта героиня наделена такой внутренней силой, что не случайно трудно было бы ее представить на коленях перед Мольером. Их решающее объяснение происходит в мизансцене, символизирующей отчуждение, утрату душевной связи: Мадлена и Мольер сидят на стульях у противоположных порталов, разделенные сценой.

Своеобразная «игра в Театр» становится определяющим приемом создания запоминающегося романтического финала спектакля. Здесь также происходит усиление зрительского впечатления через повторение нескольких мотивов при монтаже эпизодов. Ренэ, начинавшая действие, появляется и после финального монолога Мольера (его смерть происходит не в момент представления «Мнимого больного»). Она закрывает глаза умирающему Мольеру. Убегающая от Суфлера Риваль, не видя происходящего, обращается к директору своего театра с вопросом о том, стоит ли продолжать спектакль после затянувшегося антракта. Ответ для Мольера, как и для театра во все времена, очевиден: «Играть, конечно, играть!» Он сбрасывает с лица кисею, и начинается представление «Мнимого больного». Смерть преодолевается вечно

²⁰² Асаркан А. Н. Булгаков. «Мольер». 1966 // Театр Анатолия Эфроса: Воспоминания, статьи / Сост. М. Г. Зайонц. М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. С.197.

²⁰³ Горфункель Е. И. И вот я играю Мольера... // Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания, статьи. С. 408.

живым театром. Под монотонный текст Суфлера и торжествующий повторяющийся «театральный» мотив все участники складывают на авансцену атрибуты своих ролей, будто слой за слоем снимая все искусственное и приоткрывая истину.

Булгаков, сожалея о том, что никогда не встретится со своим героем, через несколько мгновений садится напротив него за стол, и оба драматурга поднимают бокалы, а им наливают вино Людовик и де Шаррон. В режиссерском сюжете это то ли происходит в ином мире, то ли представляет собою еще один эпизод действия о Булгакове и Мольере.

Здесь основную власть над всем имеет Театр. Закономерно, что в спектакле отразился собственный опыт режиссера, и темы творчества и личной борьбы пересекаются настолько, что их трудно разделить. Его внутренняя цельность и особенность – в том, что он стал истинно лирическим режиссерским высказыванием, базирующимся на монтажном и музыкальном построении.

2.5. Основные черты режиссерской методологии В.В. Магара

Важнейшее направление, в русле которого проходило творчество Магара – это игровой театр, к которому режиссер тяготел всегда. Во многом этому способствовало сотрудничество с художником Б.Л. Бланком, работающим в методологии игровой сценографии. Главная функция сценографии Бланка – «участие оформления в игре»²⁰⁴. Чаще всего «вещами для игры» становятся элементы сценографии – мебель, части костюма, различные детали.

Художнику и режиссеру свойственно создавать единую среду. Так, театр в «Талантах и поклонниках» или «Кабале святош» оказывается той единой средой, в которой происходит действие. «В оформлении спектакля, если оно имеет качество художественной целостности, единство, постоянство неких

²⁰⁴ Березкин В. И. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра: сб. статей и материалов / Ред. В. В. Фролов. М. : Типография Министерства культуры СССР, 1981. С. 155.

элементов обязательно присутствует»²⁰⁵, – замечает А.А. Михайлова в главе о «Единой пластической среде» одной из своих книг. Она пишет о том, что «... в варианте единой трансформирующейся установки театральный эффект был именно в том, что изменялось постоянное, оставаясь узнаваемым и наращивая новые смыслы»²⁰⁶. Такой эффект был и в «Кабале святош», когда все события, происходившие в жизни Мольера, оказывались преломленными и через театральную действительность. Но в этом спектакле уместно говорить не о «единой трансформирующейся установке», а именно о создании «единой пластической среды», спорящей с ней, токой среды, которая «сформировалась, отрицая то, что господствовало в предшествующие годы, – покартинную живописную декорацию и “лаконичное оформление”, где деталь заменяла собой целое»²⁰⁷.

Ю. Карасик отмечал, что «...есть что-то позволяющее при бесконечном разнообразии тем и пластических вариантов безошибочно определить “бланковский стиль”. Это прежде всего чрезвычайная концентрация образного чувства картины для спектакля и какая-то отважная ярость контрастов»²⁰⁸.

Со временем Бланк не отступил от важного принципа, заложенного в раннем творчестве: всегда (во всяком случае, на сцене севастопольского театра) его сценография представляет собой условно-обобщенное место действия. Даже театр, где происходит действие «Талантов и поклонников» или «Кабалы святош», условен, несмотря на определенное сходство с театром имени А.В. Луначарского.

Совместные постановки Магара и Бланка дают повод говорить о них как о вариации спектаклей «большого стиля», который В.И. Березкин характеризует «тем, что художники стремились раскрывать средствами пластики глобальные проблемы человеческого бытия, создавать обобщенно-метафорическую среду,

²⁰⁵ Михайлова А. А. Сценография: теория и опыт: (Очерки). М. : Сов. художник, 1990. С.41.

²⁰⁶ Там же.

²⁰⁷ Там же. С. 40.

²⁰⁸ Карасик Ю. Борис Бланк // Пространство цвета: художники сов. кино / Вступ. В. Бондарева, И. Светловой; сост. и фотосъемка В. Бондарева М. : Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1988. С.150.

вводить активно действующие образы, являвшиеся материализованным и зримым воплощением сил или обстоятельств, противостоящих героям спектакля и выражающих существо драматического конфликта пьесы»²⁰⁹. О спектаклях «большого стиля» исследователь пишет, что в них «оригинально, у каждого художника по-своему, проявлялись вместе с действенной также игровая и декорационные функции»²¹⁰. Все спектакли Магара, условные и игровые, подчеркнуто театральной природой, облекались в привлекательную и запоминающуюся форму во многом благодаря сценографии Бланка, которого в прессе называют «блестящим стилистом и мастером парадокса»²¹¹.

Пресса отмечала особенности построения действия в спектаклях Магара. Так, о постановке по драме М.Ю. Лермонтова Н. Ермакова писала: «Слово, жест, свет, эмоция, принцип трансформации среды, пауза, интонация, подача монолога, параллельное действие, ритмичные смены жанровых признаков, партнерство актера с вещественным миром, музыкальная драматургия, тип контраста многофигурных и камерных эпизодов – все это и многое другое приобретает в спектакле своеобразный вид большого стиля, сближая его по характеру построения с оперными спектаклями»²¹².

Выходец из известной театральной семьи, Магар с детства не мыслил своей жизни без театра, и привязанность к этому искусству проходит главной темой всего его творчества, чему немало способствует и романтический взгляд режиссера на мир.

Театр становится для него основным сюжетом, главным и в «Отелло», и в «Кабале святош», и в «Талантах и поклонниках». В этой постановке Бланк создал красочный мир-театр, в котором персонажи играли «Бесприданницу» во время бенефиса Негиной. В первом акте Нароков и Громилов, как истинные актеры труппы Мигаева, исполняли сцену из «Короля Лира». Магар превратил в

²⁰⁹ Березкин В. И. Указ соч. С.154.

²¹⁰ Там же. С.155.

²¹¹ Художник театра и кино Борис Бланк отмечает юбилей: [Электронный ресурс] //

Официальный сайт глобального еврейского on-line центра Jewish.ru. URL:

<http://www.jewish.ru/news/culture/2008/10/news994267606.php> (дата обращения: 06.08.16).

²¹² Ермакова Н. Указ. соч. С.7.

отдельный эпизод небольшой диалог из 1-го явления второго действия пьесы, где трагик сравнивал себя и Нарокова с королем Лиром. Подобное и впредь возникало в его постановках: нескольких слов в тексте бывало достаточно, чтобы режиссер придумал целую сцену, как, например, «Сон Агафьи Тихоновны» или «Баня» в «Женитьбе».

Как уже отмечалось, для постановок режиссера характерна многосоставная литературно-драматургическая основа. Магар нередко привлекает письма в качестве литературных источников. В «Женитьбе» Подколесин (А. Бронников) диктует Степану письмо к «другу Герасиму Иванычу»: «...Всем чиновникам пришла блажь жениться. О женитьбе Шапалинского и Самойленка, я думаю, ты слышал <...> Позволь еще тебя, единственный друг Герасим Иваныч, попросить об одном деле... а именно: нельзя ли заказать у вас в Петербурге портному самому лучшему фрак для меня? Мерку может снять с тебя, потому что мы одинакового росту и плотности с тобой. А ежели ты разжирел, то можешь сказать, чтобы немного уже. <...> Какой-то у вас модный цвет на фраки? Мне очень бы хотелось сделать себе синий с металлическими пуговицами...»²¹³ Комический характер постановки начинает раскрываться с этой сцены, когда выясняется, что Степан написал только: «Пришли мне синий фрак с металлическими пуговицами». Эпизод с письмом заменяет первый гоголевский монолог, указывая на то, что героя к решению жениться подталкивает окружение. Мотив женитьбы отображается в сценографии: занавес спектакля сделан Бланком в виде огромного, во всю сцену, дымчато-синего фрака.

Найденная режиссером деталь может дать толчок для развития собственного сценического сюжета. Так, спектакль Магара по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» назывался «Империя Луны и Солнца», в чем нашли отклик сочинения самого поэта де Бержерака. Один из эпизодов спектакля был также навеян как его сочинениями, так и текстом пьесы, когда в третьем

²¹³ Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : Т. 10 : Письма, 1820-1835 / ред. В. В. Гиппиус. М. : Изд-во АН СССР, 1940. С.100-102.

действии Сирано, стремясь задержать де Гиша, рассказывает ему о способах полета на Луну. Здесь Сирано во время выступления в театре пытался продемонстрировать такой полет: с помощью огромного деревянного коня вывозилась пушка, установленная на повозке. В нее забирался Сирано, раздавался грохот, вылетали клубы дыма, и главный герой появлялся снова, отряхиваясь после несостоявшегося полета. Использование подобного рода аттракционов тоже становится одной из главных черт режиссуры Магара. Ей присуще также гротескное сочетание разноприродных элементов – лирики и буффонады, трагического и смешного, что характерно для романтического искусства. Помимо Бланка, на творчество Магара оказали ощутимое влияние ведущие режиссеры – М.А. Захаров и А.А. Васильев. Традиционно постановщик, подобно Захарову, в большинстве своих созданий использует сочетание игрового способа существования актера и проживания.

Его творчество оказалось возможным условно разделить на периоды – от «сентиментальных» комедий 1990-х годов к комедиям романтическим, а затем – и к романтическим драмам, касающимся главных жизненных вопросов. Создание романтического «двоемирия» в различных его вариациях стало основной постановочной идеей нескольких постановок – от ранней «Темной истории...» до шекспировского «Отелло», музыкальной «Голубки» и этапной «Кабалы святош». В.Э. Мейерхольд так описывал свой метод: «... стремлюсь, решив две-три главные кульминационные сцены и начерно поставив все остальное, скорее прогонять все акты подряд. Когда гонишь все одно за другим, быстрее вырисовывается целое. <...> Целое спектакля легче всего найти в динамике»²¹⁴. Изучавший его творческое наследие Магар репетирует, тоже монтируя «ударные» сцены спектаклей. Зачин постановки всегда сразу задает стремительный темп развития событий. Внимание зрителя в «Кабале святош», к примеру, концентрируется на «аттракционах» и кульминационной сцене заседания Кабалы. Аттракционность стала и основной смыслообразующей

²¹⁴ Гладков А. К. Мейерхольд: : в 2 т. М. : СТД РСФСР, 1990. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком. С.305.

чертой спектакля «Городничий».

Постановки Магара издавна были насыщены музыкой, которая всегда являлась существенной составляющей режиссерского сюжета. В творческой практике режиссера были работы, где музыкальное построение действия приобрело решающую важность, и это «Городничий» (2010) по пьесе Н.В. Гоголя «Ревизор», «Отелло» В. Шекспира (2011), «Голубка» по пьесе М. Дьярфаша «Проснись и пой» (2012), «Эмма и адмирал» М. Рогожина (2014).

Марк Захаров, которого Магар считает своим учителем, еще в далекие 1970-е годы так определил программу развития своего театра, и он следует ей всю жизнь: «...жанр музыкального спектакля, где поют сравнительно мало, однако текст и движения людей распределяются во времени и пространстве в соответствии с музыкальной фразой, сообразно с законами и логикой музыкального развития»²¹⁵. Многие в этой концепции перенял и Магар, и о его искусстве также можно сказать, что оно отличается основными чертами «жизнерадостного театра» – «блистательного зрелища с вакханалией красок, звуков, светомузыки, фантастического лазерного излучения и роскошных пиротехнических эффектов»²¹⁶. Возможности севастопольского театра значительно скромнее, но тяга к притягательной зрелищности есть, и она побудила режиссера к созданию мюзикла как такового.

Его оказавшийся последним спектакль на сцене севастопольского театра – «Эмма и адмирал» (2014) по пьесе московского драматурга М. Рогожина – стал и самым заурядным из его работ, тем более на фоне грандиозного успеха созданной годом ранее булгаковской «Кабалы святош».

Проблематичной оказалась драматическая наполненность постановки. Музыка (песни группы «Битлз»), тем не менее, здесь во многом взяла на себя функцию собственно драматического действия, подчеркивая кульминационные моменты: встречу Эммы и адмирала на корабле, последнее выступление перед

²¹⁵ Захаров М. А. Сомнения и надежды // Театр. 1975. № 8. С.72.

²¹⁶ Скорочкина О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: Сборник научных трудов. Л. : ЛГИТМиК, 1990. С.114.

молодыми поклонницами сэра Уильяма Гамильтона (Н. Филиппов). Заглавную роль прекрасно исполняла молодая актриса Т. Сытова, а в роли Горацио Нельсона был занят В. Таганов. Не только перед исполнителями главных ролей, но и перед всей труппой, занятой в масштабных массовых сценах, ставилась задача профессионального владения пластикой и вокалом. Артисты театра превращались то в жителей Лондона или Неаполя, то в великосветскую массовку на балу у Гамильтона-младшего или королевы. Постановщик по своему обыкновению создавал из них ожившие многофигурные композиции, выстраивая действие в трех планах, и ближе всего к зрителям неизменно оказывались люди искусства – драматург Шеридан (А. Бронников) и художник Ромни (И. Спинов). Жаль только, что пьеса, более напоминающая набросок-инсценировку, не давала возможности для развития этих ролей, которые могли быть весьма интересными. Особенно грандиозна была заявка на развитие сюжета, наметившаяся во время встречи Эммы и Шеридана – выразительный обличительный монолог в исполнении А. Бронникова, а затем «социально окрашенная» песня будущей леди Гамильтон могли бы перерасти в серьезную драматическую сцену. Таковой становилась песня «Все, что нужно – любовь», драматически насыщая сценическое действие. Содержательным моментом спектакля стал и придуманный постановщиком уже после премьерных показов диалог. Встречу Эммы и адмирала на корабле предваряло проникновенное пение капитана Харта (Е. Овсянников). Нельсон спрашивал Харта об авторстве музыки, и тот отвечал: «Эта песня еще не написана. Через много-много лет ее сочинит сэр Пол Маккартни». В этом – и романтическая ирония, и обнаружение волшебного дара предвидения, который не позволял Харту открыть будущее адмирала, поскольку «оно слишком близко». Эта постановка оказалась наделена чертами романтической драмы благодаря самой теме романтической любви и противостояния миру лирического героя (даже пары героев).

Режиссерский сюжет спектакля «Городничий» включил в себя пьесу «Ревизор», поделенную на эпизоды, и разнообразную музыку. Пьеса значительно сокращена, особенно начальные сцены третьего действия, эпизоды

с Осипом, а сцены взяток начинаются значительно раньше, чем гоголевское четвертое действие. Здесь есть попытка поставить «всего Гоголя» – вместо «Юрия Милославского» Хлестаков объявляет себя создателем «Женитьбы», и его «авторство» обыгрывается: «Ах, маменька, разве это не господина Гоголя сочинение?» Постановщик добавил исключенную Н.В. Гоголем сцену ветерана Растаковского, а весь текст жалующихся на городничего купцов отдал одному из них – Абдулину.

Магар нашел свой ключ к постановке «Ревизора», заключив гоголевскую фантастику в узнаваемую и абсурдную форму – советскую реальность 1970-х годов. События спектакля происходят в городке под названием Манжерок, и как его речевка звучит песня в исполнении Э. Пьехи, написанная в 1966 году О. Фельцманом на стихи Н. Олева (по заказу ЦК ВЛКСМ для советско-монгольского молодежного фестиваля).

Практически все действие происходит в трактире «Сивый меринь», который заменил собою привычный дом Городничего. Рельефное изображение коня выглядывает из-за кулисы сверху, и огромный, почти троянский конь появится на сцене в финале. Слева выстроено возвышение, которое занимает вокально-инструментальный ансамбль «Манжерок», составленный из артистов театра с музыкальным образованием. В ансамбле солирует красивый баритон Н. Филиппова, а темп задает гонка на клавишных в исполнении заведующей музыкальной частью театра Е.Н. Троценко.

Действующие лица рассажены режиссером по всему немалому сценическому пространству за несколько столов согласно своего рода «табели о рангах», и все единообразно одеты – на дамах такие же белые вышитые русские рубашки, как и на их мужьях, и в остальном преобладает зеленая гамма оттенков. Хлестаков в исполнении А. Порываева даже внешне сильно отличается от жителей Манжерока. Он, одетый стилигой в лилово-розовом пиджаке и брюках-дудочках, в белой панаме, выглядит заморской птицей среди скромных серо-зеленых чиновников, но и они для него странны и непонятны.

Функция песен в спектакле состоит в том, чтобы показать взаимодействие

и взаимовлияние приезжего «ревизора» и городка, углубить представление об абсурдной реальности. Музыка в сценах взяток – это и символ испытанного облегчения после удачно состоявшегося вручения денег. Такова песня В. Роменского «Поспели вишни в саду у дяди Вани», звучащая после получения Хлестаковым взятки от Шпекина. Меняя и без того разнообразные ритмы спектакля, в него вплетается «парижский» мотив, и сценическая реальность становится пародийно-кафешантанной, придавая действию характер веселой игры. Хлестаков в ответ на прозвучавшие для него «Крышу дома твоего» Ю. Антонова и М. Пляцковского и «Яблоки на снегу» М. Муромова и А. Дементьева исполняет «парижскую песенку по-французски» («À Paris» из репертуара Ива Монтана). После у всех появляются темные очки, стаканы с коктейльными трубочками, ломаная французская речь. Под остроумный французский «синхронный перевод» унтер-офицерская вдова, жалуясь Хлестакову на Городничего, интересуется, не хочет ли и он ее высечь (так этот эпизод заменил собою сцену жалобы унтер-офицерши и слесарши Пошлепкиной).

Последнюю точку в странном взаимовлиянии-противостоянии главных героев ставит мнимый ревизор своим «прощальным танцем», исполненным перед отъездом. Чиновники окончательно попадают под гипнотическое воздействие Хлестакова, который учит их танцевать рок-н-ролл. Танец втягивает их в радостную стихию, похожую на некую дискотеку 1970-х, настолько, что отъезд «ревизора», уплывающего со сцены на огромной повозке в форме барабана, остается незамеченным.

Применительно к этому спектаклю можно говорить об агрессивно-аттракционных отношениях сцены и зала. Режиссер выступает прямым наследником театра М.А. Захарова. О нем исследователи, в частности, А.Ю. Ряпосов, замечают: «Театр Марка Захарова – театр аттракционный во всех его компонентах: в парадоксальном построении режиссерского сюжета; в использовании аттракционов как таковых; в аттракционности сценографии и музыки захаровских постановок; в принципах актерской игры на основе

„монтажа экстремальных ситуаций“»²¹⁷.

Действительно, режиссерская логика как в подборе материала, в т. ч. музыкального, так и в создании линии поведения основных персонажей (а более всего Хлестакова) не дает ни малейших шансов для скуки. Для этого спектакля особенно актуально то, о чем писал А.Ю. Ряпосов применительно к драматургии мейерхольдовского спектакля: «Простейшие формы борьбы со скукой – монтаж аттракционов и такой элемент техники хорошо сделанной пьесы, как эффектные концовки отдельных фрагментов постановки (сцены, эпизода, картины, акта) и всего спектакля в целом»²¹⁸.

Как отмечалось ранее, Магару свойственно использование элементов монтажной композиции и музыкального построения действия. Музыка в его спектаклях «участвует в драматическом действии как его активный движущий элемент»²¹⁹. В своей книге Н.А. Таршис пишет о том, что «... музыка спектакля в разных современных театрах строится ...на способности музыки выразить духовную суть героев в соотнесенности с конкретным развитием объединяющей их драмы. <...> Усилившиеся связи внутри системы спектакля, когда концепция целого не столько диктует, сколько завязывает связи образа с образом, прислушивается к ним, складывается из них, ведут к тому, что возможно определение „музыкой роли“ музыки целого спектакля»²²⁰. Так и происходит в основных постановках режиссера.

Творчество Магара вывело в свое время театр имени А.В. Луначарского на определенный профессиональный уровень, способствуя развитию русского регионального театрального искусства.

²¹⁷ Ряпосов А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. 2011. № 2 (8). С.5.

²¹⁸ Ряпосов А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2: Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж. СПб. : РИИИ, 2004. С.274.

²¹⁹ Таршис Н. А. Музыка драматического спектакля. С.80.

²²⁰ Там же. С. 94-95.

Глава 3. В.В. Магар – художественный руководитель Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского

Цель настоящей главы – проанализировать деятельность В.В. Магара как художественного руководителя Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского в 2000-2014 годах, а также ряд постановок в рамках художественной программы театра.

Задача выведения театра на другой профессиональный уровень сразу же встала перед вновь назначенным руководителем театра. Сам он сказал, что его «программа начинается с экономического возрождения театра, чтобы театр был богатый, достойный, чтобы это ощущение испытывали и все сотрудники»²²¹.

Обеспечив посещаемость театра с помощью нескольких «кассовых» комедий, постановщик смог приступить к работе над произведениями мировой классики. Привлечение в качестве соавтора сценографа Б.Л. Бланка стало одной из главных удач Магара-руководителя. Их долголетнее содружество обеспечило высокий профессиональный уровень постановок. Художник в своей книге написал о Магаре следующее: «Он для меня родной человек, мы мыслим в унисон. Иногда он чувствует, что я еще только собираюсь сказать»²²².

В 2002 году театр получил статус академического. Это оказалось запоздалым доказательством тому, что театр достиг профессионального уровня, обеспечивающего получение этого «звания, присваиваемого в Советском Союзе крупнейшим театрам, которые выработали на протяжении длительной творческой практики прочные традиции, воспитали на основе этих традиций значительных актёров, создали ряд спектаклей, получивших широкое признание зрителей и театральной общественности»²²³. Это произошло

²²¹ Юрздицкая Е. Владимир Магар: первые шаги в новом качестве, замыслы и надежды // Слава Севастополя. 2000. 13 апр. № 69 (20780). С.3.

²²² Бланк Б. Л. «Ва-Бланк!» Повествование в трех действиях. М. : Академический проект, 2017. С.170.

²²³ Шнеер А. Академический театр // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. М. : Советская энциклопедия. 1969–1978. Т. 1. С.910.

благодаря репертуарной политике Магара и возросшему профессиональному уровню труппы. Это отметил и Бланк: «Магар уникальный режиссер, ориентирующийся на свою интуицию и тонко чувствующий запах искусства. Актеры у него работают грандиозно»²²⁴.

На пресс-конференции перед началом нового, 78-го сезона, художественный руководитель определил программу дальнейшей деятельности, сказав о том, что «присуждение звания академического Севастопольскому русскому драматическому театру – это не только оценка его значимости, но и огромная ответственность, и высокое это звание придется постоянно подкреплять делами»²²⁵.

Магар действительно следовал заявленной программе. Театр по сравнению с 1980-ми – 1990-ми годами стал отличаться стабильностью: создавать долголетние произведения на основе классической литературы, имеющие широкий общественный резонанс, выполнять все прогнозы своей деятельности и т. д. По настоянию Магара начался масштабный ремонт в театре, изменивший его интерьер.

Театр начал принимать активное участие в фестивалях, сразу же завоевывая призы. Спектакль «Репетиция пьесы А.П. Чехова “Дядя Ваня” в провинциальном театре» получил диплом «Событие года» и Гран-при фестиваля «Херсонесские игры». «Маскерад, или Заговор масок» завоевал Гран-при фестивалей «Херсонесские игры» и «Классика сегодня». Приз «За лучшую режиссуру» фестиваля «Классика сегодня» получила постановка «Империя Луны и Солнца». Она также стала участницей Волковского фестиваля в Ярославле, положив начало интересному обмену: на сцене театра имени А.В. Луначарского спектакль играли силами двух театров: один акт – севастопольцы, другой – ярославцы.

«Дон Жуан» и его постановщик удостоились приза «За лучшую

²²⁴ Бланк Б. Л. «Ва-Бланк!» Повествование в трех действиях. С.171.

²²⁵ Юрздицкая Е. Новый сезон нового академического // Слава Севастополя. 2002. 19 окт. № 196 (21397). С.3.

режиссуру» на первом всеукраинском фестивале театрального искусства «Данаприс» в 2007 году. Там же Б.И. Чернокульский получил приз «За лучшую роль», а Б.П. Некрасов – «За лучший эпизод».

В 2009 году «Женитьба» принимала участие в неконкурсном фестивале «Встречи в Одессе», а в 2012 году «Голубка» участвовала в XXI фестивале «Славянские встречи», посвященном Году культуры в РФ, проводившемся в Брянской области. Собственно на гастроли театр не выезжал, что диктовалось городской финансовой политикой, но регулярно, раз в два года, принимал на своей сцене Национальный академический драматический театр имени Ивана Франко (Киев).

Магар был приглашен на постановки в Ярославль, где создал свой вариант «Империи Луны и Солнца», и во Владимир, поставив там мюзикл «Эмма и адмирал». Планировались обменные гастроли севастопольского варианта во Владимире, но эти планы не состоялись.

Для постановок Магар привлекал таких режиссеров из разных городов, как Р.В. Сотириади и Д.Х. Астрахан, Г.А. Лифанов и В.Е. Малахов. Создавали интересные работы Е.И. Журавкин и другие штатные сотрудники театра.

Ежегодно, в дни зимних школьных каникул, на сцене театра начиналась «новогодняя компания» – сезон сказок, а летом начинал свою работу «Античный филиал» в Херсонесе. Эти спектакли давали возможность даже неискушенным и случайным зрителям познакомиться с театральным искусством, и многие потом становились поклонниками созданий основной сцены, приобщаясь к театру. Актеры, помимо дополнительного (и немаловажного) заработка имели возможность проявить себя в новых, часто непривычных, ролях.

Поэтике и проблематике некоторых постановок, созданных в разные годы перечисленными режиссерами, будет посвящена настоящая глава. Другие из названных работ указаны в Приложениях.

3.1. «Дом Бернарды Альбы» Ф.-Г. Лорки (2001)

в постановке Т. В. Магар

Как известно, Магар происходит из театральной семьи. Его сестра Татьяна (1946–2008, заслуженный деятель искусств Украины) также была режиссером театра и кино, создавшим за свою недолгую жизнь и на сцене театра имени А.В. Луначарского несколько спектаклей: «Гримерка» по собственной пьесе (1997), «Дом Бернарды Альбы» (2001) по пьесе Ф.-Г. Лорки, «Приглашение в замок» (2002) по пьесе Ж. Ануя и «Мадам» (2003) по пьесе Н. Берберовой. Художником двух последних была Т. Карасева. Спектакль по «хорошо сделанной» пьесе Ж. Ануя долго и успешно шел в репертуаре, но не стал событием, в отличие от постановки пьесы Ф.-Г. Лорки, которая по сей день вспоминается любителями театрального искусства как одна из выдающихся режиссерских работ.

Самые запоминающиеся черты спектакля – актерский ансамбль и пластика. Сценография Г.Е. Бубновой, главного художника театра, поразительно лаконична, но именно она вызвала наибольший восторг рецензентов. Необходимо отметить, что за долгие годы сотрудничества с разными режиссерами Бубнова научилась понимать их с полуслова, совершенствуя и меняя собственную художественную манеру. Ей доводилось как заполнять сцену множеством элементов, так и, напротив, освобождать сценическое пространство.

Здесь сцена была пуста, единственный элемент сценографии – луна. На протяжении спектакля появлялись лишь стулья, которые выносили сами участницы действия. В сценических переменах, особенно во втором акте, участвовали полотнища ткани. О них написала одна из рецензентов: «Тревога живет под рваным куполом дома, как бы создающим ту среду обитания, где рвутся в неволе сердца. Тревоге содействует все. И само пространство сцены, пустое, гулкое и темное, кажущееся неживым. Живым выглядит купол, который движется, трепещет, меняет цвет, то давит, то дает иллюзию свободы... <...>

Тревожна и луна, меняющая цвет с желтого на красный, предвещающая... что?»²²⁶

Режиссер назвала спектакль «сценами из жизни испанских женщин», но, вероятно, стоило бы добавить, что это «жизнь испанских женщин в танцах». Наверное, сюжет остался бы понятен зрителям, даже если в постановке совсем не было диалогов (хотя они превосходны), настолько существенная роль в формировании сценического содержания принадлежала танцам (балетмейстер – Е. Ольховская). По ее собственному признанию, главной задачей было сделать так, чтобы танцевальные номера «выливались из действия и в действие вливались. От актрис требовалось одно: испанский характер – это бешеный темперамент, особая стать и особое достоинство. И они это почувствовали»²²⁷. Пластическое решение становилось здесь камертоном действия, и все остальное – слова, музыка, свет – было подчинены ему. Единая среда создавалась не только пластически, но и музыкально: звучали разновидности фламенко, и этот стиль объединял как танцы, так и пение. Оно звучало без музыкального сопровождения, как в древних формах фламенко, придавая действию народность. «Испания – это образ, миф, символ. Скажите: “Испания!”, и уже слышно шуршание юбок, стук каблучков под гитару и плачущие голоса, то взлетающие, словно птицы, то низвергающиеся водопадами обертонов»²²⁸, – писала Е. Юрздицкая.

Начинался спектакль с темноты, желтой луны и выхода прекрасных женщин в черном. Они садились неприступной стеной вдоль авансцены на десять стульев с высокими спинками. Бернарда (Л. Шкуркина) в гневе бросала веер, поданный ей Аделой, и группа взрывалась первым танцем, в котором на пол опрокидывались стулья, а женщины словно выплескивали то отчаяние, в которое привело их сообщение о восьмилетнем трауре и жизни взаперти. Луна

²²⁶ Сандулова Т. «Пред вечною загадкой» // Севастопольские известия. 2001. 28 нояб. № 88 (313). С.8.

²²⁷ Юрздицкая Е. «Дом Бернарды Альбы» // Слава Севастополя. 2001. 2 окт. № 181 (21137). С.3.

²²⁸ Там же.

становилась апельсиновой, начиная череду своих действительно поразительных перемен.

Актерский ансамбль этого спектакля журналистка О. Сигачева сравнила с «дивным букетом, каждый цветок которого восхищает красотой и изумляет неповторимостью воплощения в пленительный образ, раскрывающий ту или иную грань непостижимой во все века женской души»²²⁹. Бесспорно лидировала в нем Бернарда Л. Шкуркиной, которая, по справедливому отзыву той же О. Сигачевой, была «прекрасна в проявлении твердости духа и неукоснительной верности вековым народным традициям»²³⁰. Такое цельное, и при этом разноплановое исполнение этой сложной роли действительно встречается редко. Режиссер сказала о ней: «Актриса, каких мало в Украине, – стать, голос, пластика, – выводит на сцену героиню такого емкого и разнополярного внутреннего мира, что оторопь берет, как она не боится это делать»²³¹.

Эта героиня временами наводила оторопь и на зрителей. В первом действии Бернарда коротко и страшно замахивалась на Ангустиас (Г. Тигонен), осмелившуюся напудриться во время траура. Далее, перед тем, как стереть пудру с ее лица, она хватала дочь за шею резким движением, как будто собиралась свернуть эту шею. «Здесь я – закон», – заявляла Бернарда тоном, не допускающим сомнений. Образ Бернарды был создан многослойно. Хотя мать действительно наводила ужас на дочерей и металлическим голосом, и ледяным взглядом, в сбивающейся походке Бернарды, в ее манере взмахивать платком прорывалось отчаяние.

Особенно интересна сцена Бернарды и Понсии (Ю. Нестранская) из второго действия. По тому, как Понсия в ожидании разговора кружила вокруг стула, то схватив его, словно пытаясь сломать, то резко поставив, было видно, что она что-то замышляла, и музыка становилась вкрадчивой, будто тоже

²²⁹ Сигачева О. «Ведь каменистый Крым похож на Пиренеи...» // Флаг Родины. 2001. 28 нояб. № 215 (24319). С.8.

²³⁰ Там же.

²³¹ Микиртумова Н. Бернарда Альба. Все оттенки охры // Флаг Родины. 2001. 28 сент. № 179 (24283). С.8.

размышляющей. Выходила Бернарда, устало и просто садилась на стул в центре, опустив плечи, словно ослаб невидимый канат, держащий ее всегда прямою, как струна. Но Понсия, несмотря на свое подчиненное положение и то, что явно трусила, держалась прямо и вызывающе. Соперничество-вражда этих героинь (как и Аделы с Мартирио) становились важным сюжетообразующим моментом спектакля, равно как и взаимодействие пластического и музыкального решения (его автор – Б. Люля).

Горестные размышления выражал второй танец самых молодых дочерей. Их руки словно пытались сорвать плоды с невидимых деревьев, а потом тосковали, как птицы, лишённые возможности летать. Далее трио (Мартирио, Магдалена и Амелия), смеясь, исполняло игривый танец-воспоминание о детстве. Музыка, кажется, радовалась вместе с ними.

Соперничество Аделы и Мартирио подчеркивалось сценографической переменой. Основной акцент был сделан на световом решении (художник по свету – Д. Жарков). Луна из оранжевой становилась красной, на темном полу вдруг выделялись синие и красные полосы. Угрожающе звучало фламенко.

Последующий танец девушек «трое на трое» выражал их стремление к свободе. В нем у каждой, несмотря на единый хореографический рисунок, проявлялся индивидуальный характер, а солировала Адела (М. Брусницына, впоследствии роль исполняла М. Кондратенко), высоко вскидывая подол черного платья и рискованно обнажая стройные ножки. Ставшая малиновой луна опускалась на середину пространства между сценой и колосниками. В начале второго действия она снова приобретала успокаивающий оранжевый цвет.

В спектакле перекликались между собой две сцены Аделы. В первом действии Адела цепенела и в ритме танца пятилась назад, узнав о женитьбе Пепе Романо на Ангустиас, а сейчас она со страстью обмахивалась веером, видя старшую сестру, примеряющую подвенечное платье, а затем нервно комкала веер, словно пытаясь его сломать, и было видно, что в голове ее зреет какой-то замысел. Она реализовала его, срывая фату с головы Ангустиас и с визгом

гоняясь с ней по сцене.

Второе действие добавляло лирических нот. Такой же задумчивой, печальной и нежной, как Бернарда в ожидании прихода Амелии (С. Глинка), становилась музыка. Сцена была построена на неуловимом сходстве младшей и старшей героинь – стройных блондинок с тонким профилем и горящими глазами. Мать и дочь обнимались, Бернарда утешала больную дочь, обещала отправить ее на взморье и найти ей самого лучшего жениха. Лирическая сцена сменялась массовой: Мартирио заявляла о том, что Пепе Романо видели под окном в половине пятого утра. Затем следовал новый дуэт-соперничество Аделы и Мартирио. Луна бледнела, а на полу, напротив, появлялись оранжевые и синие световые круги. Девушки сходились, как в танго, и гневные и жестокие слова заменяли танец.

Следующий массовый танец снова рассказывал об отношениях сестер под восточную мелодию. Расставив стулья по всему планшету сцены, девушки словно отзеркаливали движения друг друга, и в унисон двигались не только их тела, но и подола черных платьев. В центре – Адела, самая порывистая и смелая. Резко оборвав танец, она убежала и снова возвращалась под сменившую тональность, посерьезневшую мелодию. Завершив танец, сестры увозили с собой стулья, как груз прожитых лет. Затем опять выходили с ними. Понсия ставила свой стул, словно последнюю точку в разговоре, а девушки делали это с покорной обреченностью.

Совсем по-разному сестры вели себя с теткой (Л. Шестакова) в присутствии матери и без нее. Как только Бернарда оставляет их одних, они окружают ее, весело щебечут, ласкаются к ней, готовы, кажется, облепить. Появляется Бернарда – снова все чинно садятся неприступной стеной.

В спектакле была сцена, когда луна становилась предметом обсуждения: сестры вместе с матерью любовались ею и звездами. Луна делалась огромной и серебристой, ночь окрашивала сцену в синий. Бернарда беззвучно молилась в центре сцены под гитарные переливы. И вдруг мелодия звучала бродячей цыганской тоскою, Бернарда распускала длинные светлые волосы и удалялась

вместе с движением луны, которая наливалась багряным и плыла по небу. Луна, снова став бледной, застывала на небе среди свисающих неровных полотнищ ткани, как среди ночных облаков. Сестры просыпались и оказывались свидетелями того, как переодевшаяся в красное платье Адела убежала на свидание к Пепе. Мартирио исполняла экспрессивный танец, в котором угадывались ее смятение и страдания. С ужасным воплем она падала на пол.

Луна становилась белой и опускалась почти на землю. На ее фоне, как в театре теней, появлялись силуэты Аделы и обнаженного по пояс Пепе (Е. Журавкин), танец которых выражал любовный восторг. В отчаянии луну обнимала страдающая Мартирио в момент ссоры с Аделой, а затем к этой луне, вдруг ставшей красной, приникала всем телом Адела, услышав выстрел. Она убегала, и следом раздавался еще громче ее выстрел. Режиссер заострила финал пьесы, сократив текст: выстрел Мартирио, которого у Лорки избежал Пепе, достигал цели, а следом застреливалась Адела. Держась неестественно прямо, Бернарда, словно слепая, шла к авансцене, выкрикивая проклятья в адрес Пепе Романо, и раздражалась безумным хохотом. Луна уплывала ввысь.

Поклоны переходили в массовые и индивидуальные танцы, при этом Адела и Мартирио продолжали выражать свою смертельную ненависть друг к другу. В этих поклонах, продолжавших действие, Т. Магар следовала композиционным принципам, которые использовал в собственных постановках ее младший брат. Спектакли брата и сестры роднили такие особенности построения сценического сюжета, как чередование массовых и парных сцен, контраст по принципу смешное-грустное, высокое-низкое. Мощное и точное проживание ролей сочеталось с игровым пластическим решением всех сцен, что тоже оказалось сродни работам Магара.

К сожалению, век этого удивительного спектакля оказался не очень долгим: ушли из жизни выдающиеся исполнительницы – С. Рунцова, исполнявшая роль безумной матери Бернарды, а затем и Л. Шкуркина. Поскольку Рунцову нечем было заменить, спектакль некоторое время шел без этой роли, что, несомненно, обедняло его. Видеозапись постановки была

сделана как раз в этот период. Затем скоропостижно скончалась Т. Магар, и в годовщину ее смерти «Дом Бернарды Альбы» снова был показан, но вскоре окончательно снят с репертуара.

Этот спектакль имеет важное значение для истории постановок театра имени А.В. Луначарского, явив собою синтез сценографического, музыкального и пластического искусства и их взаимодействия с актерским ансамблем. Спектакль сестры В.В. Магара оказался одним из самых близких по духу его собственным постановкам, долгие годы составлявшим основу репертуара театра и поднявшим его на определенную художественную высоту.

3.2. Две постановки Р. В. Сотириади в Севастополе

Среди неизученных страниц истории Севастопольского театра имени А.В. Луначарского оказались и постановки Р.В. Сотириади. Они, к сожалению, удостоились всего лишь двух отзывов в севастопольской прессе, но и эти статьи не давали представления о том, какова была поэтика этих спектаклей.

Рената Владимировна Сотириади, режиссер и актриса Театра на Таганке, создала в Севастополе два спектакля: «Сон в летнюю ночь» (2003) по пьесе В. Шекспира и «Мещанин во дворянстве» (2004) по пьесе Ж.-Б. Мольера.

На тот момент она была уже опытным режиссером. Р.В. Сотириади в 1995 г. окончила Высшее театральное училище им. Б.В. Щукина, актерско-режиссерский факультет, курс Ю.П. Любимова (1994 г. – актерский, 1995 г. – режиссерский), ассистировала своему учителю, самостоятельно поставила ряд спектаклей в Москве.

Оба спектакля созданы ею в соавторстве с главным художником Мытищинского театра «Фэст» И. Титоренко. На прошедшей перед премьерой постановки по пьесе В. Шекспира пресс-конференции говорилось о том, что «новая работа коллектива театра – это моментами капустник, клоунада. Веселая игра – вечное движение, из которого состоит жизнь, – основа спектакля»²³². Эта

²³² Калько А. Вечные мгновения летней ночи // Слава Севастополя. 2003. 14 авг. № 147

игра стала самоценной и составила главное достоинство обеих постановок.

Карнавальную стихию спектакля «Сон в летнюю ночь» сразу же задавало распределение ролей: на роль Ипполиты были назначены в очередь С. Санаев и Е. Журавкин. Высокие и широкоплечие актеры, поставленные на котурны, со зверским выражением лица, в черном парике, являли собою разительный контраст с изящным светловолосым Тезеем (А. Бронников), нежным голосом выводившим: «Ипполи-и-та». Появление такой «прекрасной Ипполиты», опутанной веревками, которые она стремилась разорвать, вызывало неизменный смех в зрительном зале. Комизма добавлял Эгей (А. Бобер), непрестанно осыпавший тумачами Гермия, Лизандра и Деметрия.

В спектакле многие актеры исполняли по несколько ролей, что усиливало моменты театральности. На первый план, становясь безудержным капустником, выходила репетиция постановки ремесленников о Пираме и Фисбе. А. Бобер играл и Эгея, и Оберона, и Пигву во всех его ипостасях. С. Санаев был не только Ипполитой, но и ткачом Основой, игравшим Пирама, а А. Бронников, игравший Тезея, – медником Рыло. А. Порываев исполнял роли Лизандра и Дудки, ставшего Фисбой, а А. Кондратьев – Деметрия и Заморыша.

Сцена превращалась то во дворец, то в сказочный лес благодаря разнообразной драпировке тканью. Стенами дворца, например, становились полотнища зеленоватых оттенков, свисающие с круглого подвесного потолка. С помощью искусной подсветки (художник по свету – Д. Жарков) они казались объемными. Сценографические перемены решались посредством системы закрывающихся тканевых занавесов.

В «лесных» сценах кулисы были опутаны сложной системой веревочных лестниц, по которым умело карабкались персонажи, и, в первую очередь, – Пэк (С. Чепиль). Лестницы спускались вниз наподобие гамаков. Ткани свисали сверху и стелились по полу, заменяя листья и ветви деревьев. Из отреза материи был сделан сказочный костюм Титании (И. Демидкина), которая была полностью, с головой, укутана светлой легкой тканью.

Остальные костюмы были выполнены в едином стиле, различаясь цветовой гаммой. «Господствуют на сцене зеленый и белый цвета. Белый для людей, зеленый – для лесных существ»²³³.

Одежда ремесленников представляла собой подобие сарафанов или комбинезонов разных оттенков зеленого, а обитатели сказочного леса были в широких белых брючных костюмах – и мужчины, и женщины.

Перед премьерой пресса отмечала: «По замыслу режиссера, исполнители должны были научиться красиво перемещаться на канатах, что возможно при хорошей физической форме. Доверенная Сергею Чепилю роль предполагала овладение игрой на флейте. И молодой актер освоил в пределах необходимого музыкальный инструмент, как научилась игре на гитаре Ольга Лукашевич» (исполнительница роли Феи – Е. С.)²³⁴.

Режиссером усиливалась игра с текстом, когда слова Оберону, выжимающему сок цветка на глаза спящей Титании, подсказывал Пэк, словно суфлер. Далее в свои права требовательно вступал капустаник. Во время репетиции ремесленников, собирающихся играть во дворце герцога, Пигва спрашивал: «Ну, что вы стоите, как монтировщики?» Интересуясь, будет ли затмение в день их будущего представления, Дудка под хохот зрителей заглядывал в «Славу Севастополя» и замечал: «О, тут про нас написано!» «Да, юрздицкого периода еще», – парировал Пигва, обыгрывая фамилию журналистки Е. Юрздицкой, в прошлые годы много писавшей о театре. Он, спустившись в первый ряд, обращался к художнику по свету: «Димочка, плесни мне синенького на Пирама».

Ослиную голову на Пираме сделали во весь человеческий рост. Смешная ослиная морда, на которой красовалась кокетливая шляпка набекрень, полностью скрывала актера, помахивала ушами и пела голосом С. Санаева:

Щегленок, зяблик, воробей,
Кукушка с песнею своей,

²³³ Там же.

²³⁴ Там же.

Которой человек в ответ

Сказать не часто смеет: нет!²³⁵

Сцены IV акта были переставлены: первым выходили Тезей с Ипполитой, играющей на аккордеоне. Они пели каждый по куплету:

В лесах на Крите как-то с Геркулесом

И с Кадмом затравили мы медведя

Спартанскими собаками...²³⁶

За ними следом, пропевая последние строчки текста, проходили эльфы, и далее уже следовала сцена снятия чар с Титании. Затем начиналось, снова как капустник, представление ремесленников, тонувшее в зрительском хохоте. Остроумный шекспировский текст в переводе Т.Л. Щепкиной-Куперник сопровождался уморительно разыгранными пантомимами и музыкой, производимой с помощью пилы, стиральной доски и трещотки, а завершалась сцена «бергамским танцем». А. Бронников – медник Рыло, исполнявший также роль Стены и Лунного света, выходил с барабанами, звук которых дополнял остальные инструменты, и под них труппа смешно прыгала. Заканчивался «Сон в летнюю ночь», как и начинался, монологом Пэка.

Аншлаги и любовь актеров к этому веселому спектаклю побудили Магара предложить Р. Сотииради следующую постановку.

В «Мещанине во дворянстве» сцена была пуста, лишь задрапирована длинными полотнами цветной ткани. С помощью освещения (художник по свету – тот же Д. Жарков) создавалась теплая гамма пастельных тонов. При поднятии занавеса зритель видел всех участников спектакля, танцующих на поворотном круге. Опускалась нарядная кремовая французская (фестонная) штора, и на ее фоне вели диалог пританцовывающий учитель музыки (А. Бронников) и учитель танцев (Н. Филиппов) – в цветных камзолах и пышных панталонах, утрированно-косматых белых париках и ярком гриме. Эта штора будет участвовать во всех основных сценических переменах в качестве

²³⁵ Шекспир В. Сон в летнюю ночь // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 1.: Пер. с англ. / Сост., коммент. Д. Урнова. М. : Худож. лит., 1989. С.172.

²³⁶ Там же. С.195.

главного, а подчас и единственного элемента. Иногда ее сменяли другие, более тонкие занавесы.

Штора поднималась, открывая появление Журдена, выезжающего в красном кресле в сопровождении странного и слегка воинственного вида не то служанок, не то охранниц. Журден (А. Бобер) в длинном халате и смешном колпаке дремал, свернувшись калачиком. Соскочив с кресла, он сразу же объявлял, торжествуя показывая письмо: «Ко мне сегодня на обед пожалует маркиза», – и приступал к занятиям. По обе стороны от его кресла выстраивались музыканты в одинаковых красных ливреях, похожих на клоунские костюмы. Происходящее на сцене и в этом спектакле с первых же моментов напоминало капустник, но все же более сдержанный. Текст учителя музыки состоял наполовину из мольеровского, наполовину – из остроумных импровизаций «по теме». Построившись в шеренгу, певцы запевали:

О, кто бы не хотел любви изведать власть

Когда бы не была обманчивою страсть!

Всегда сердца, всегда сердца, всегда сердца...²³⁷ (и так много раз)

На головах певиц были надеты, как шляпки, миниатюрные корзиночки с длинной ручкой. На клавесине аккомпанировала заведующая музыкальной частью театра Е. Троценко. Как одну из «шутков, свойственных театру» стоило расценивать предложение учителя музыки научить петь «даже танцоров». Н. Филиппов, известный в Севастополе профессиональный вокалист, пел отрывок из арии Фигаро из оперы Моцарта «Свадьба Фигаро» («Мальчик резвый, кудрявый, влюбленный»).

Костюм «для утренних упражнений» на Журдене состоял из короткого, едва прикрывающего половину груди жилета, белых колготок и синей юбочки, напоминающей о папуасах. Он производил в нем чрезвычайно комическое впечатление, когда, маленький и полный, танцевал менуэт с грациозным высоким учителем танцев. Еще смешнее он отрабатывал поклоны, а затем

²³⁷ Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве // Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 3. М. : Искусство, 1987. С. 228.

фехтовал под невозмутимые комментарии учителя фехтования (Ю. Корнишин) и его воинственного ассистента (Л. Урсул). Смешно и театрально также выглядели драки с участием этих учителей, а затем присоединившегося к ним учителя философии. Б. Некрасов играл его тщедушным человечком в костюме древнегреческого мудреца, который, разломив лиру, с ее обломками кидался на противников. Потасовка продолжалась как танцевальная интермедия на вращающемся круге, и таких сцен в спектакле было множество: режиссер сохранила жанр комедии-балета (постановка пластики Е. Ольховской).

Особая театральность спектакля достигалась Р. Сотириади и за счет того, что здесь тоже, как и в предыдущей ее работе, женские роли исполняли мужчины, не скрывающие своей мужской сути. После урока философии в очередной интермедии под менуэт Л. Боккерини появлялся портной (Е. Журавкин) в роскошном костюме, представлявшем собой пышную юбку поверх узких мужских брюк. Он танцевал, грациозно потряхивая подолом, вместе со своими ассистентками. Его движения были по-мужски резкими.

Затем закрывался тонкий занавес, и на его фоне танцующий кордебалет представлял театр теней, пока портной изображал нечто вроде стриптиза, элегантно снимая сперва юбку, затем галстук и темные очки. Далее взорам смеющихся зрителей представал переодетый Журден: на нем было подобие карнавального костюма – в таком можно изображать петуха на детском утреннике, а можно – праздничного папуаса. Его одеяние в виде коротенького сарафана из красно-оранжевых лоскутов с огромным бантом сзади было похоже на оперение, под цвет ему была и широкополая шляпа наподобие мексиканской. На ногах красовались кожаные сапоги с белыми, в тон колготкам, бантами. Из зала появлялась госпожа Журден (А. Бронников, тоже не скрывавший ни своего пола, ни голоса). Актер был переодет в широкие красные юбку-брюки и высокие сапоги на огромном каблуке, в темный парик воткнуто гигантское перо. Основной комизм заключался в мимике и пластике этого персонажа – г-жа Журден очаровательно хлопала наклеенными ресницами, беспрестанно прихорашивалась и поправляла костюм, теребила в руках то сумочку, то веер.

Во время перепалки с Журденом она то заваливалась в кресло, смешно выставив ноги в красных сапогах, то забиралась в ложу второго яруса и проделывала это там.

В этом игровом спектакле очень многое было построено на внешнем комическом облике персонажей. Маркиз Дорант (А. Кондратьев), тонкий и долговязый, в роскошном белом костюме с красными отворотами, жеманничал и вместо «у» во всех словах произносил «ю». Клеонт (С. Листунов) и Ковбель (С. Чепиль) были в одинаковых брюках-галифе и париках, отличающихся только цветом. Они имели похожие солдафонские манеры и казались неразлучными друзьями.

Во втором действии появлялась маркиза Доримена (Т. Дикова). Ее костюм был необычен: полосы ткани соединяли панталоны и рукава, из-за чего она двигалась наподобие тростевой куклы, а пальцы, как клешни, продолжались длинными металлическими накладными ногтями. Голову ее венчал конусообразный рыжий парик. Как написала заведующая литературно-драматургической частью Т. Довгань о костюмах, «искушенные зрители заметят в них влияние современных дизайнеров: Жана Поля Готье, Кристиана Диора»²³⁸. Речь Журдена для маркизы и его танец с нею превращались в череду лацци, напоминавших о «Сне в летнюю ночь». Затем следовала массовая танцевальная сцена, завершавшаяся особенно театрально: из-под не до конца опущенной французской шторы было видно множество пар танцующих ножек в синих и красных чулках.

Эпизод обеда был решен при посредстве театра теней. Изящные фигурки под звучащий менюэт Й. Гайдна разносили блюда, а пировали огромные тени Журдена, Доранта и Доримены. Появившаяся г-жа Журден прогоняла их, так же была сделана последующая сцена ее ревности, превращавшаяся в бой, когда ее гигантская тень расшвыривала и колотила, подобно Гулливеру в стране лилипутов, остальных.

²³⁸ Довгань Т. «До смеха нам сейчас...» // Слава Севастополя. 2004. 1 июля. № 117 (21807). С. 3.

Сцена, когда Ковзель притворился переводчиком «сына турецкого султана», шла под сплошной смех зала. В эпизоде посвящения Журдена в мамамуши использовались мольеровский текст и забавная тарабарщина на молодежном жаргоне, похожая на рэп, танцы под восточную музыку и движение огоньков (по-видимому, зажигалок) в темноте. Все участники вытаскивали валики из пестрой ткани, сам Журден переодевался в пестрый халат. Веселый массовый танец перерастал в поклоны, продлевая ощущение театрального праздника.

Постановки Р. Сотириади внесли разнообразие в афишу театра, давая возможность не только зрителям приобщиться к высокой драматургии, но и актерам продемонстрировать свое мастерство, исполняя по несколько разноплановых ролей в каждой постановке. В этих спектаклях все было построено на самодостаточности театральной игры.

Хотя режиссерский почерк Р. Сотириади отличался от манеры Магара, почти полностью строясь на самоигральной театральнойности, именно театральнойность может быть названа их основным связующим звеном. Самодемонстрация театра в разных ипостасях в постановках Магара порой становилась основным лирическим высказыванием постановщика. Если в его работах игровое существование актера часто соседствует с проживанием, то «магическое слово театра – “игра”»²³⁹, по определению В.Э. Мейерхольда, могущее быть использованным при описании спектаклей Р. Сотириади, в «Сне в летнюю ночь» и «Мещанине во дворянстве» обрело свое первоначальное значение. Ею был уловлен и создан современный вариант того Театра, что «звонит бубенцами чистой театральнойности»²⁴⁰.

²³⁹ Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Ком. А. В. Февральского: в 2 ч. Ч. 1. (1891–1917). С.214.

²⁴⁰ Там же. С.196.

3.3. Е.И. Журавкин: сказки для взрослых и детей

Спектакли в постановке Евгения Ивановича Журавкина изучены мало. Пресса периодически уделяет внимание Журавкину лишь в его актерской ипостаси. Тем не менее, его режиссерские работы можно охарактеризовать как самобытное художественное явление.

Журавкин родился в Севастополе (1968), окончил Минский театрально-художественный институт (1991). С 1999 года он работает в Севастопольском театре имени А.В. Луначарского, сыграл множество ролей, но основные – в постановках Магара: заглавные роли в спектаклях «Маскерадь, или Заговор масок» (2001) и «Дон Жуан» (2006), Яго в «Отелло» (2011).

Актера издавна привлекала режиссура и драматургия. Еще работая в Минске после окончания института, он написал и поставил две сказки: «Золушка» и «Пираты Карибских гор, или Похитители радуги». Впоследствии они стали идти на сцене севастопольского театра. Но впервые в Севастополе Е. Журавкин попробовал свои силы в режиссуре на театральной площадке государственного историко-археологического музея-заповедника под открытым небом «Херсонес Таврический», которую театр стал осваивать заново.

Начал он в 2002 году с «Отравленной туники» Н. Гумилева, где сам исполнял роль арабского поэта Имра. Мизансценически простой, но с великолепной драматургией и удачными актерскими работами спектакль как нельзя лучше вписался в естественные декорации античного музея-заповедника и шел с успехом много лет. Вместе с десятком единомышленников Журавкин создал так называемый «Античный филиал» театра имени А.В. Луначарского, который начинал свою работу на площадке «Херсонеса Таврического» после 20 июня и заканчивал ее к 1 сентября. В 2014 году руководство театра предоставило постановщику практически полную самостоятельность, в первую очередь финансовую, и спектакли стали называться «Античной программой» или «Античным проектом», хотя его участники продолжают считать себя «неформальным филиалом» театра.

Посещение постановок в Херсонесе стало не только одним из самых привлекательных туристических мероприятий для гостей города, но и действительно способствовало росту интереса к театру: часто после знакомства со спектаклями этой площадки зритель открывал для себя основную сцену.

Представавшее взорам зрителей в Херсонесе становилось по-настоящему необычным и волнующим мероприятием. Теплый ветер доносит шум моря, в нежных лучах заходящего солнца начинается спектакль, который идет всего полтора часа и заканчивается, особенно в конце лета, в полной и внезапной южной темноте, сопровождаемой небольшой подсветкой. Подсветка и несложная звуковая аппаратура – вот все, что используют из современных технических средств актеры «Античного проекта». Работа здесь имеет свою специфику: на спектакли собирается особый, чаще всего неподготовленный, зритель. Сюда группами приходят дети и туристы, в массе своей далекие от античных произведений. Работа «херсонеситов», как называют себя сами участники проекта, имеет свои особенности, помимо технических (актеры участвуют также в подготовке и монтаже спектаклей) – при сохранении художественного уровня должна быть достигнута определенная доступность. Также необходимо учитывать и участие зрителей (допустимы не только фото- и видеосъемка, но и комментарии, особенно детские), а также влияние окружающей обстановки, погоды и пр. Более отчетливым, интонационно проработанным должно быть голосоведение, а жест – более статуарным, оформленным, как бы увеличенным. Работа актеров в ансамбле отличается от специфики их взаимодействия на основной сцене: здесь нет массовых эпизодов. Становится особенно важным взаимопонимание партнеров, когда актеры под небом Херсонеса остаются наедине со зрителем и друг с другом. Любая фальшь и недопонимание стали бы еще виднее, но за годы работы «Античного филиала» актерское взаимодействие стало столь тесным, что можно сказать о том, что актеры на сцене существуют практически в ритме единого дыхания.

Спектакли идут в естественных декорациях – под открытым небом, в развалинах античного театра. «Природа иной раз нам предоставляет роскошные

декорации, развешивая на небе то безоблачную синь, то стаи облаков, то чёрные грозовые тучи, сверкающие молниями. Ни в каком другом театре нельзя заставить молнию работать на замысел спектакля. Как-то мы играли спектакль “Эдип-царь”, страсти накалялись, дело шло к финалу – и вдруг выплывает огромная чёрная туча, за ней радуга»²⁴¹, – вспоминал Е. Журавкин.

Его репертуарная политика всегда была удачна. На территории музея-заповедника им были созданы следующие постановки:

- «Отравленная туника» (2002) по Н. Гумилеву;
- «Эдип-царь» (2002) по Софоклу;
- «Троянская война окончена!» (2003) по В.П. Коркия;
- «Ангел стаи» (2004) по Н. Гумилеву;
- «Ля-гушки!» (2006) по Аристофану;
- «Женщины в народном собрании» (2008) по Аристофану;
- «Облака» (2010) по Аристофану;
- «Очень, очень романтическая комедия» (2013) по Э. Ростану;
- «Что позволено Юпитеру...» (2014) по Ж.-Б. Мольеру и Плавту.

Традиционно Античный сезон начинался спектаклем «Троянская война окончена!», гомерической (или комической) трагедией, как определен здесь его жанр. Спектакль поставлен по пьесе В.П. Коркия «Что ему Гекуба» (в основу которой легли, в свою очередь, пьесы Еврипида «Гекуба» и «Троянки», а также были внесены дополнения Е. Журавкиным). Эта постановка в доступной форме дает некоторое представление современному зрителю о том, каким был античный театр. Среди действующих лиц – Гекуба, Поликсена, Кассандра, Ифигения, тень Ахилла, Агамемнон, Одиссей. Сам Евгений в роли Корифея комментирует все, что происходит на сцене, и все, что зритель видит – о назначении подъемной машины и других механизмов, оркестры, жертвенника и прочего.

Детей, которых всегда бывает множество на спектаклях театра

²⁴¹ Кириллова Е. 40 сумасшедших... [Электронный ресурс] // Поступ. Львов: Еженедельная газета. 2005. 4 авг. № 167 (1776). URL: http://hersonesteatr.org.ua/?page_id=245. (дата обращения: 20.04.17)

независимо от жанра, особенно привлекают специально поставленные красочные батальные сцены, а ими особенно богата эта постановка. В конце спектакля, когда Поликсену отправляют к Ахиллу в Аид, на оркестре (она из выжженной солнцем крымской земли с редкой порослью колючей травы) поджигают заранее очерченный бензином круг, и он полыхает несколько минут, а актеры находятся внутри него.

Комической постановку по Троянскому мифу делают шуточные интермедии наподобие той, где из публики вызывается доброволец, и с его помощью демонстрируют полет бога Аполлона, а также взаимодействующий с Корифеем уморительно смешной хор в лице единственного артиста (С. Бояринов).

Несмотря на полшутливую популяризацию античных театральные представления и комические элементы, в этом спектакле, как ни в каком другом, велика драматически-поэтическая составляющая. Веселый и прозаичный тон Корифея – Журавкина, в котором он рассказывает о «древнем актере, подвешенном за древнюю веревку на древний крюк» и «древнем зрителе, который верил, что актер летит по небу», сменяется задумчивым, философски-печальным, когда Корифей воздевает руки и обращает взор к небосводу:

Шум моря, чаша древнего театра,
Глаза подымешь – небо над тобой,
Руины в золотых лучах заката –
И три тысячелетия долой!..
...Слышно далеко, но ничего
Не видно – и не надо...
Шум моря, золотая колоннада...

В такие моменты особенно ощутим волнующий характер происходящего: теплый ветер так же доносит плеск волн до сегодняшнего зрителя, солнце садится, и наступает благоуханная южная ночь. История смыкается с современностью, напоминая о непрекращающейся череде времен. Зрители

невольно начинают чувствовать себя «частью истории, тем же “хором, молчащим хором”, такими же зрителями, что и люди, сидевшие на этих ступенях две с лишним тысячи лет назад...»²⁴², как написала в отзыве на сайте одна из зрительниц.

Автором пьес «Ля-гушки!», «Женщины в народном собрании» и «Облака» в афише значится Аристофан, но его произведения также переработаны и дополнены Журавкиным. Самым «репертуарным» автором «Античного филиала» по праву может быть именно назван Аристофан. Несколько лет подряд «Женщины в народном собрании» собирали аншлаги и на родной сцене, и в Керчи, на Международном фестивале «Боспорские агоны» (в 2015 г. спектакль получил награду «За современное прочтение античной темы»). В начале лета 2015 г. эта постановка принимала участие в фестивале «Времена и эпохи. Рим», проходившем в музее-заповеднике «Коломенское» в Москве. В ней политическая злободневность соседствует с гомерически смешными, ярко театральными эпизодами, а по воле постановщика здесь появились новые сцены и действующие лица: два вора – везунчик и неудачник, Эрот, «томно-жгучее» мексиканское трио. Захватившие власть женщины в числе прочего объявляют войну Спарте, а каждый, даже безымянный у Аристофана, герой имеет имя и забавные особенности внешности и поведения.

Спектакль по пьесе Аристофана «Облака» в 2014 г. получил Гран-при XVI Международного фестиваля античного искусства «Боспорские агоны». Жанр этой постановки – «комедия соль-минор». В спектакле действительно много музыки именно в этой тональности. Постановщик использовал фрагменты из «Страстей по Матфею» Баха. Как кажется, замысел удался: работа получилась динамичной, дающей возможность вдоволь посмеяться, но при этом серьезной и трогательной. Юмор словно спрятался под тонкий покров стилизованной классической музыки, контрастно оттеняющей вроде бы несовместимые вещи. Так, под невесомую фортепианную мелодию за главным

²⁴² Сайт Античного проекта [Электронный ресурс]: отзывы. URL: http://hersonestatr.org.ua/?page_id=139. (дата обращения: 20.04.17)

героем, Стрепсиадом, гонятся сердитые кредиторы, и они же под мелодичные трели наносят друг другу внушительные удары, не сумев договориться, кто будет первым получать долг. Журавкин дописал логичную сцену, в которой обучившийся премудростям Сократа Фидиппид выручает отца, сыграв на жадности его кредиторов. Под нежный музыкальный мотив звучат грубоватые, ворчливо-рубленные фразы Стрепсиада–Журавкина:

Пускай бы удавилась сваха подлая,

На матери твоей меня женившая.

Чудесной, тихой жил я жизнью сельскою,

В уюте, и в навозе, и в безделии...

Музыка также подчеркивает ритмичность некоторых эпизодов, разыгранных действительно как по нотам: например, объяснение расчетов длины блошинных прыжков, которое делает помощник Сократа Херефонтатут. Постановщик остался верен себе, обеспечив актеров интересными ролями, и в столь высокоумного персонажа, да еще и «доцента и зав. кафедрой реактивного движения» в исполнении А. Бронникова превратился почти лишенный текста у Аристофана ученик, так же как и займодавцы Паисий (И. Спинов) и Аминий (С. Бояринов) стали достаточно значимыми действующими лицами. В ритме тревожной музыки в южной темноте Стрепсиад размахивает горящим факелом, но не поджигает «мыслильню», а вновь остается одураченным: хитрый Сократ (А. Красноженок) внушает ему, что все ему приснилось. И простодушный герой, роль которого исполняет Е. Журавкин, послушно укладывается спать, видя вокруг притворяющихся спящими своих работников (они же ученики Сократа).

В «Облаках» больше, чем в ранних спектаклях «Античного проекта», видна работа художника театра имени А.В. Луначарского И. Сайковской. Над неизменно присутствующей во всех постановках низкой фимелой развеивается алый занавес, ветер треплет сине-голубые, как небо над Херсонесом, воздушные платья девушек-Облаков, образующих хор. Они, как и Херефонтатут, пытаются вразумить Стрепсиада, и чистым серебром звучат их

сильные голоса, дополняя гармонию музыкального оформления.

Актеры, по обыкновению, активно обращаются к зрителям: здесь Стрепсиад просит то мелочи на обучение, которую клянется отдать (и впрямь отдает после спектакля), то огонька, то помощи кого-нибудь из детей, прячась от кредиторов. Про его учеников в программке сказано: «Хулиганы делают всё, чтобы превратить строгий, очень-очень серьезный спектакль в балаган». Они же – пожарная команда, приехавшая на бывшей колеснице Фидиппида тушить Стрепсиада огнетушителем после того, как его, спрятавшегося в ветошь, чуть не подожгли Паисий и Аминий.

Те же «хулиганы» выступали в роли храпящих слуг в начале, когда Стрепсиад и его сын видят страшный сон: фантазмагорическое появление кредиторов в черных чулках на голове, с гигантскими ножницами и утюгами, грозно взывающих: «Стрепсиад, верни долги!» Эти произносимые ими жуткие звуки – результат экспериментов Журавкина с компьютером и собственным голосом, как и беседа его героя с Херефонтатутом при помощи заполненных гелием воздушных шариков, придающих голосам актеров забавное звучание. Но эти театральные шалости, столь привлекательные для всех поклонников спектаклей «Античного проекта», не разрушают аристофановского мира, в который Журавкин и его коллеги неизменно вносят свой взгляд, энергию и труд.

В сезоне 2015 г. постановщик восстановил шедший ранее спектакль «Лягушки!», введя в него новых артистов. Наибольшей удачей в этом смысле можно назвать исполнение Ю. Михайловским роли Харона, который приглашает на «морские прогулки по бухтам Тартара». Основной упор режиссер сделал не на споре поэтов, а на странствиях Диониса и Ксанфия. Он сам здесь играет Ксанфия, а его многолетний партнер по театру, А. Бронников – Диониса, трусливого пройдоху, сластолюбца и пьяницу в бледно-розовом коротеньком хитоне и со смешным хвостом на голове. Ксанфий – пройдоха похрабрее. На плечах у Диониса – грязно-белая шкура «немейского льва» под названием «хомячок». Смешные эпизоды походов хозяина и раба удачно чередуются с теми, в которых обиженные Гераклом торговки (И. Демидкина и

О. Лукашевич) вовсю работают с публикой и исполняют хор лягушек. Так же смешны и динамичны сцены агона поэтов. Особенный смех и взрослых, и маленьких зрителей вызывает неопишемого вида покойник в исполнении С. Бояринова. Он крадет у незадачливых путешественников в Аид осла и поклажу, а Харона Дионис случайно топит, ненароком огрев веслом. Евгений дописал забавную сцену, позаимствовав ее из «Женщин в народном собрании», где за Ксанфием гонятся три озабоченные старухи, которые хотят заставить его «натурой» отработать полученный аванс. В итоге предметом их домогательств становится выведенный Дионисом из Аида Эсхил.

Именно в аристофановских постановках поддерживается тот «уровень импровизации и легкости»²⁴³, который служит ориентиром для Журавкина, и этого уровня ему удалось достичь в последних премьерах – «Очень романтическая комедия» и «Что позволено Юпитеру...» Несмотря на то, что тексты пьес неизменно адаптируются постановщиком, его привлекает классический литературный материал. Обе последние пьесы – в стихах (Журавкин выбрал мольеровского «Амфитриона» в переводе В. Брюсова). По его собственному признанию, со стихами работать интереснее, и «стихотворная форма выводит на некий уровень в мире, заглушенном прозой»²⁴⁴. Юмор и легкость, столь привлекательные в этих пьесах, стали главным достоинством постановок по произведениям Ростана и Мольера. Немаловажное значение для Журавкина имело небольшое количество ролей в них, а также возможность поставить полноценный спектакль при ограниченном бюджете. Последнее стало особенно актуально, когда «Античному проекту» предоставили самостоятельность.

В обеих постановках минималистские декорации стали своеобразной «изюминкой» спектакля. Таковы, например, сколоченная Журавкиным и его отцом разборная деревянная стена, «увитая плющом», разделяющая в постановке по пьесе Ростана юных влюбленных и их сварливых папаш, а также

²⁴³ Личная беседа с Е. Журавкиным от 13.06.2015. Рукопись.

²⁴⁴ Там же.

розовый портшез для сцены мнимого похищения. Подзаголовок «очень, очень романтическая комедия» сразу же определяет тот «угол зрения», под которым режиссер смотрит на пьесу «Романтики», еще усиливая авторскую иронию, которая подчеркивалась и стилизацией «под Италию», что нашло выражение в пришедших из комедии дель арте костюмах и гриме, и в музыкальном оформлении, и в актерских приемах, напоминающих площадной театр. Постановщик дал возможность юным героям спеть, а Персине в особо патетический момент обратиться к звукорежиссеру с просьбой выключить музыку, потому что у него «серьезный разговор». Простор для изощренных актерских импровизаций, которыми так славится работа «Античного проекта», дают как роли враждующих отцов (Е. Журавкин – Бергамен и А. Бронников – Паскино), так и бесподобного Страфореля (И. Спинов). Артистом используются самые привлекательные особенности уличного театра: разделение публики на сектора, которые свистом, воем и улюлюканьем должны помогать Страфорелю в момент мнимого похищения Сильветы; преувеличенный грим: забавный парик и неопикуемого вида усы, они же брови; яркая, гротескная игра, особенно в сцене превращения Страфореля в маркиза д'Астафьоркверчита. Буквальные указания автора пьесы на «белокурый парик и умопомрачительные усы» оборачиваются чередой лацци в исполнении И. Спинова. Постановщик воспользовался своим правом изменить количество действующих лиц: у слуги Блеза появился напарник – Пьеро, и оба они вошли в «команду» Страфореля.

В постановке по пьесе Мольера также изменилось число участников: в появляющихся в финале соседей переоделись Богиня Ночь и Меркурий, но зато добавился помогающий Амфитриону «специальный отряд фиванцев» – почти наследие «Облаков» и в том же актерском составе. А наследие пьесы далекого предшественника Мольера – Плавта выразилось в прологе, где в шуточной форме рассказывается миф об Амфитрионе, Алкмене и Юпитере. Ему, в свою очередь, предшествует нечто вроде забавного звукового дивертисмента.

В спектакле «Что позволено Юпитеру...» неким фирменным знаком явилась «амброзия», магическое действие которой – делать невидимым –

обыгрывает Журавкин в своей шуточной вступительной речи, с которой он обращается к публике, как и перед началом «Женщин в народном собрании». Наиболее активно эта амброзия используется парой Меркурий-Созий. Спектакль состоит из парных этюдов, в которых для предотвращения повторов текста используются другие средства – пластика, особенное значение имеющая в сценах Алкмены (Е. Василевич) и Юпитера (В. Крючков), импровизация и даже музыкально-пластически смоделированная компьютерная игра, как в один из очередных моментов путаницы между Созием (Е. Журавкин) и Меркурием (А. Бронников) в его облики.

Пьеса, основанная на метаморфозах, предполагает создание внешнего сходства персонажей, и хотя частично оно делается с помощью общих деталей – кокетов, туник, волос – гораздо бóльшую театральность постановке придает именно их различие. Как считает сам режиссер, обыгрывание этих деталей становится тем «театральным знаком, за который можно спрятать внешнее и голосовое несходство»²⁴⁵. Действительно, сами по себе толщинки в тунике Журавкина-Созия или богатый кудрями парик Бронникова-Меркурия, как и его нос «под Журавкина» способны стать элементом веселой театральной игры.

В спектакле простые декорации – своеобразный синий «станок», имитирующий то облако, на котором беседуют Меркурий и Богиня Ночь (С. Глинка), то дом Алкмены и Амфитриона (И. Спинов), и нехитрая бутафория – сковородка несправедливо обвиненной Алкмены, букетик оскорбленной Клеантиды (О. Лукашевич делит эту роль с И. Демидкиной), палка в руках справедливого Амфитриона. Сценическое оформление также отсылает зрителей к уличному театру и вообще к тем первоосновам театрального зрелища, когда особенно важны были скорость и острота реакции, контакт актеров друг с другом и с залом.

Спектакли «Античного проекта» представляют собою удачную адаптацию античного материала к современности, и популяризаторские функции их велики. Игровой способ существования актеров, утрированная

²⁴⁵ Там же.

выразительность и активная работа со зрителем роднит эти постановки с балаганными, уличными представлениями, но в них, лишенных грубой фарсовости уличного театра, неизменно сохраняется добрый юмор и вкус.

В начале 2000-х годов Журавкин, по предложению Магара, восстановил свои первые сказки и активно принялся за создание новых. Магар признавал, что в этом Журавкину нет равных. Думается, успех этих сказок не только в том, что актер всегда стремился найти для своих партнеров и себя самого интересные роли, как он всегда сам говорил, а в том отношении к миру, что проявлялось в созданных им спектаклях для детей. Они неизменно были добрыми и волшебными, в них не было злых героев (а если кто-то и вел себя неправильно, то исправлялся под влиянием других), и можно сказать о том, что эти сказки неизменно оказывали важное педагогическое воздействие. Не впадая в назидание, в увлекательной игровой форме режиссер тактично сообщал своему маленькому зрителю нравственные нормы. Его спектакли всегда касались непреходящих ценностей: любви, дружбы, верности, нравственного выбора. Для дошкольников подходили ранние сказки – «Золушка» и «Пираты Карибских гор, или Похитители радуги», а остальные были рассчитаны на детей более старшего возраста и их родителей. Как правило, сказки отличала крепкая литературная основа, хотя и адаптированная постановщиком, но были и те, сюжет которых рождался в процессе репетиций. Эти спектакли проходили на основной сцене театра в утренние часы во время так называемой «новогодней кампании» – в рождественские каникулы.

Привлекательная зрелищность, соразмерность, динамичность и музыкальная оснащенность неизменно отличали лучшие детские постановки Журавкина: «Золушка» (2005), «Соловей» (2006), «Пираты Карибских гор, или Похитители радуги» (2007), «Рождество с привидениями, или В темном-темном лесу...» (2008), «Снегурочка» (2009), «Тили-тили-тесто, или На войне как на войне» (2010), «Ох, уж эти принцессы...» (2011), «Белоснежка» (2012), «Русалочка» (2013), «100 поцелуев принцессы» (2014) и др.

«Снегурочка» по А.Н. Островскому получилась у Журавкина веселая и

забавная, но главное – поэтичная и красивая, «песнь любви», как сказал о ней режиссер. И хотя это – настоящая весенняя сказка, яркая и радостная, на которую приходили семьями, и в которой каждое поколение видит что-то интересное для себя, основной акцент был сделан здесь не на фантастике, а на лирике. Она, как светом, пронизана любовью и музыкой, но в ней появлялись и драматические ноты.

Музыка царствовала в заповедном лесу, в слободке берендеев и в палатах царя. Она радовалась и плакала вместе с Купавой, грустила со Снегурочкой, обвиняла Мизгиря, хохотала вместе с Лешим, куражилась с Бобылем, тосковала и ликовала, замерзала и снова оживала с приходом весны. Она – в душах персонажей и в стихах Островского, на сцене и за сценой. Музыка сопровождала почти все выходы героев, особенно массовые. Нежно и лукаво пели невидимые свирели – это вышли девушки-берендейки, в унисон раздавался пародийный, полный веселого бахвальства мотив парней. В нем слышались забавные, квакающе-крякающие звуки.

Сочными красками были изображены задиристые, глуповатые, но добрые и симпатичные парни – Брусило, Курилка и Малыш. Помимо шуточного поединка с Мизгирем они участвовали и в сцене в царских палатах, заменив выведенных в пьесе скоморохов.

В сказке много пели. Журавкин вместе с руководителем музыкальной части театра, композитором и педагогом по вокалу Е. Троценко и звукорежиссером Б. Люля использовал несколько арий и песен из оперы Н.А. Римского-Корсакова, но в современной аранжировке. Использовано здесь и много народной музыки – и инструментальной, и вокальной. Вся она обработана в едином стиле, преобладали деревянные духовые инструменты.

Конечно, за сценой не было оркестра в семьдесят человек, как в постановке «Снегурочки» К.С. Станиславского, каждый из которых играл бы на трех-четырех инструментах. Но песня Леля представляла собою массовую сцену: завораживающей гармонии было полно предстающее взору царя зрелище молодежи в «слободке берендеев», с увлечением отбивающей ритм на

огромных барабанах. Музыкальное решение этой сцены было неотделимо от пластического. Каждый участник выполнял свою задачу, и все вместе составляли единый организм, неделимо вписанный в сценическое пространство. Казалось, что теплый весенний ветер треплет яркие, сшитые из цветных лоскутов костюмы молодых актеров и ленты в девичьих косах, вырывается из заколдованного леса и гуляет по зрительному залу, по смешной, почти на курьих ножках, избушке Бобыля и деревянным палатам царя Берендея. Сцена в царских палатах была решена Журавкиным в иронично-фольклорных тонах. Аккомпанируя себе на невидимых гусях, лучезарным сочным тенором заводил Бермята (А. Бронников):

Великий царь счастливых берендеев,
Привет тебе! В твоём обширном царстве
Покуда все благополучно...

Берендей в исполнении В. Полусмака – персонаж скорее комический. Он добродушно и снисходительно ворчал и вместе с Бермятой парил ноги в тазике, сидя на широкой деревянной лавке-троне под изображением Ярилы. Он ласково утешал оскорбленную изменой Мизгиря стремительно-гордую Купаву (Е. Василевич), чье желтое платье, кажется, было пронизано солнцем. «Ярым солнцем пронизан насквозь» был и сам пастух Лель, роль которого исполнял И. Спинов. Он передавал всю молодую дерзость пастуха, его неукротимую энергию и власть, которую он имел над девушками. Невысокий, ловкий, загорелый, он дразнил дерзким взглядом и насмешливыми речами нежную Снегурочку, покорял гордячку Купаву. Солнце звенело в его голосе, а его песням словно подпевала природа. И И. Спинов, и С. Глинка (Снегурочка) успешно справлялись с нелегкими вокальными партиями без использования фонограммы.

«Отдай любовь иль жизнь мою возьми!» – молила Снегурочка мать-Весну. В ее звонком девичьем голосе – настоящая решимость Женщины. Ее ранило пренебрежение Леля, страшила обида Купавы и неистовая страсть Мизгиря. Его Журавкин играл скорее отважным воином, чем мирным купцом.

На его широких плечах – алый плащ, он в тонкой кольчуге и пламенно-красной рубашке, алой лентой повязаны кудри. Щедро одаривал он берендеев выкупом за невесту, сходя с корабля – видоизмененной пиратской «Барбацуцы» из другой сказки. Бесстрашно отстаивал Мизгирь перед царем вспыхнувшую любовь. Ей покорялась нежная Снегурочка, которую и сжигало то ли любовное пламя, то ли яростное солнце. Но даже трагический финал сказки не производил тяжелого впечатления. Когда под тревожно-драматичную музыку Снегурочка исчезала в цветном дыму, а ласковый глуховатый голос царя сообщал о том, что «чудо повторится: Снегурочка вернется с любовью в сердце, и Лель ее веселой песней встретит», – ему верилось, как в детстве.

Детское восхищение (у людей любого возраста) вызывал и сказочный лес, хотя представлен он был довольно просто. В нем не было неровных поверхностей, покрытых снегом, «настоящего» медведя или семейства лешенят, это был просто тюль, выглядящий, как застывшие ледяные глыбы. Но казалось, что в нем гуляет зимняя стужа. Во встревоженном голосе Весны (А. Салиева) звучало весеннее тепло, а в ярком баритоне Мороза (С. Санаев) слышались треск обледенелых сучьев и дуновение холодного ветра. У него была косматая белая борода до пояса, весело блестел на зимнем солнце голубой тулуп, и выезжал он на огромных саях. Леший, конечно, тоже был – известный своей пластичностью В. Крючков. Он весь спектакль сопровождал героев: угощался семечками вместе с Бобылихой, сидел на завалинке с девушками, плясал с парнями, пугал Елену Прекрасную, убегал от гонящегося за Снегурочкой Мизгиря.

Лес искрился и сверкал, пел, журчал, звенел и, казалось, даже дышал. Это был с детства знакомый каждому лес из русских народных сказок, зимний и весенний, немного пугающий и чарующий. Пела «птица-душа» Купавы, колокольчиком звенела песня Снегурочки, звучали волынки и гусли, широкой рекой лился солнечный тенор И. Спинова-Леля. А когда герои не пели, то в их устах стихи Островского звучали как музыка. Гордо и тревожно вначале звенели речи Купавы – Е. Василевич, а затем – покорно и смиренно: она

подчинялась Лелю. Горячи были слова влюбленного Мизгиря – Е. Журавкина, адресованные Снегурочке, полны спокойного достоинства, когда он обращался к царю. Волнение и забота слышались в голосе А. Салиевой-Весны. Лес словно вздыхал и звучал тревожным гулом в унисон певучим и таинственным заклинаниям Весны, с помощью которых она вдыхала любовь в холодное сердце дочки.

Дети внимательно следили за сюжетом, ужимками Лешего и быстрой сменой мизансцен. Взрослые воспринимали музыку стихов.

Год спустя Журавкин поставил спектакль «Тили-тили-тесто, или На войне как на войне». Сказка, или, как назвал ее постановщик, «самая правдивая небылица», была основана на произведении поэтессы Н. Хаткиной. Смешно и интересно становилось детям и взрослым с самого первого выхода двух обаятельных простоватых персонажей в исполнении молодых артистов В. Крючкова и И. Спинова, которые то проделывали ряд лацци с музыкальными инструментами, то предлагали друг другу забавные вещи: «уши оттопыривать, мыло распузыривать, штаны мелом намазывать, небылицы рассказывать». Они так и назывались – Первое и Второе Трепло. Будучи своеобразной вариацией Белого и Рыжего клоунов из «Золушки» Е. Журавкина (и в некоторой степени наследниками традиции *commedia dell'arte*), эти симпатичные ребята вызывали смех в зале, исполняя роковый мотив из «Deep Purple» на балалайке. Они же выводили перед зрителем вереницу потешных персонажей вроде остроумно обозначенных в составленной режиссером программке «царя Карася, баяниста-дебошира» (В. Неврузов), «царицы, имени своего не помнящей» (Н. Абелева), которая «ходит боком с тройным подскоком», а потом начинали рассказывать основную сказку: о вражде двух государств – стран Феофании и Дразниллии. Бойкие дразнилы (жители Дразниллии) донимали чувствительных соседей обидными дразнилками, те, по совету старца Дорофея, собирались на них войной, но тут же затевали сватовство трех сыновей Феофана к дочкам царя Дразниллы 13-го. Три попытки сватовства заканчивались капитуляцией дразнил, миром и всеобщей радостью.

Спектакль был полон музыкальной эксцентрики, танцев, шуточных боев, красочно и самобытно оформлен художником И. Сайковской, которая не впервые участвовала в создании сказки. Несмотря на пестроту оформления, создавалось ощущение целостности и единства происходящего на сцене.

Интересен был процесс рождения сценической ткани, в которую постепенно окутывался обозначенный каркас спектакля: это происходило как с внешней стороны, так и с внутренней, мизансценически-текстовой. Сюжет обрастал новыми подробностями, шутками, движениями, танцами. Натянутая между стульев веревка, обозначающая границу между Феофанией и Дразниллией, так и осталась простой веревкой, но уже между пограничными столбиками, по обе ее стороны выросли два двухэтажных дворца, а над сценой поднялся красочный занавес. И. Сайковская из театральных запасников извлекла неиспользовавшиеся конструкции и создала декорации, которые были просты в работе, функциональны, эффектно оформлены и весьма точно передавали внутреннюю сущность своих обитателей.

Дразнилы появлялись справа, их дворец напоминал терем – деревянный, крепко сколоченный, как и их полные жизненной энергии коренастые фигуры в пестрых одеждах, выполненных в преувеличенно-карнавальной стилистике, похожих на цыганские и латино-американские. В таком дворце и должна быть, как здесь, дверь на петлях, откидывающаяся по первому звонку и выпускающая шуточное войско, должно быть много окон, из которых можно высовываться энергичным дразнилам, из которых им удобно кидаться цветными подушками. Музыка дразнил – латино-американская, легкая, полная радости и тепла. Отбором музыкального материала занимался сам режиссер, и одной только музыки жителей Дразнилли можно было насчитать не менее трех вариантов: она то отчаянно-плясовая, то нежно-лиричная, то дробно-маршевая. С ее помощью передавался не только характер этих славных забияк, но и ситуации, в которые они попадают.

Слева обитали жители Феофании: в изысканно-зеленом ажурном дворце, широкая стеклянная дверь которого приспособлена для того, чтобы через нее

можно было пройти в кринолине, а балкончик – для того, чтобы с него рукою в белоснежной кружевной манжете изящно дирижировать старинной скрипичной музыкой. Их музыкальная тема – мелодии Генри Перселла. Журавкин подчеркивал, что в ней присутствует «некая законсервированность, помпезность»²⁴⁶. Она соответствовала духу «обидчивых и ранимых» царя Феофана (А. Бронников) и царицы Милолицы (И. Демидкина), экзотически стильных в пышных костюмах такого же бирюзового оттенка, что и дворец. Из-под кудрявого золотистого парика царя и серебристого царицы обиженно моргали одинаково зеленые веки, а с кукольных ресниц того и гляди скатится слеза, вызванная неделикатным поведением соседей. Веселые забияки дразнили их вовсю: и хором, и сольно, и стихотворно, и песенно. И даже, оскорбляя их музыкальный слух, противопоставляли вивальдиевским «Временам года» обыкновенный «Собачий вальс», исполненный на настоящем, до поры до времени спрятанном «рояле в кустах».

Журавкин сознательно вовлекает в работу зрительный зал, как и в Херсонесе. Дети всегда реагируют непосредственно, радуя его выкриками типа: «Так вам и надо!» Посмеиваясь, он говорил о прогоне перед «театральными» детьми, что является обычной практикой перед премьерой каждой сказки: «Для меня было открытием, как они начинают болеть за зелененьких...»²⁴⁷

В сказке было где развернуться не только режиссерской, но и актерской фантазии. Колоритны женихи – принцы Сила, Лель и Данилка. У Силы – «кулаки пудовые, а глаза медовые», таким и играл его огромный силач Е. Чернорай. Один из самых смешных моментов спектакля – его кокетливо-нежное «му-у», следующее за репликой Второго Трепла: «Сила к поношенью не привык, заревел, словно бык...» Постановщиком придуманы его лацци, которых не было в тексте сказки, например, застревание на веревке-госгранице и дальнейшее «спасение» порванных пышных штанов царской фрейлиной (вторая роль Н. Абелевой).

²⁴⁶ Личная беседа с Е. Журавкиным от 1.01.2011. Рукопись.

²⁴⁷ Там же.

Второй сын Феофана, изящный и инфантильный Лель (С. Винокуров) – обладатель чарующей улыбки и скрипки, с которой он шел в «психическую атаку». Но победу одерживал любимец зрителей – рыжий Данилка, subtilный телом, но с богатырским духом и умом. С уверенностью победителя исполнитель этой роли В. Неврузов звонко выкрикивал в мегафон ошеломляющие противника дразнилки, «добивая» его угрозой использования «супер-мега-обзывателя» в рост Силы. Примечательно, что без всякого парика его темно-русая голова казалась огненно-рыжей, так точно артист передал внутреннюю характерность 12-летнего Данилки.

Обаятелен по-своему был и персонаж с малоприятным именем Предатель в исполнении С. Бояринова, соединяющий враждующие стороны. Был колоритный воин – единственный в войске Феофана, трусливый и худосочный, по имени Пшелвон (С. Колокольцов). С ним была связана яркая постановочная деталь, напоминающая традиции театрального капустника: во время очередного поражения его выкатывали в бочке с этикеткой «Рыцарь в томате. Без ГМО», и это всегда бывало оценено зрителями постарше.

Сам постановщик по-актерски веселился на сцене в небольшой роли старца Дорофея – своеобразного пророка и советника, чьи туманные советы недогадливый царь Феофан интерпретирует по-своему. Кто бы узнал в этой согбенной, похожей на фантастического друида серебристо-космато-бородатой фигуре с посохом в виде подсолнуха, к тому же босоногой, Дон Жуана или Стэнли Поуни, а в карикатурно-кликушеских остроумных «пророчествах» – низкий бархатный голос Журавкина?

Постановщику более всего удалось те сцены, которые можно объединить словом «танцы». Они были разными: чередующиеся выходы жителей сказочных стран, бои, коллективные и парные, танец примирения, когда за стилизованно-манерными пируэтами жителей Феофании следовали бесшабашные пляски дразнил, от которых великодушные соседи-победители перенимали танцевальную свободу и, заменив ею свою прежнюю изысканную хореографию, все вместе танцевали под барабанно-отчаянную музыку дразнил.

Размахивая кудрявым париком, стильный царь Феофан оказывался повзрослевшим, смешно стриженным рыжим мальчишкой, как его младший сын.

В спектакле было много смешного: в тексте «рассказчиков» – героев В. Крючкова и И. Спинова, шутках вроде заброшенных Данилкой в терем царя Дразниллы мешков с «осами кусючими и жуками пахучими», после чего тройка дразнил-вояк показывается в противогазах. Смеялись дети, рядом хохотали (порою даже чаще) взрослые. Это неизменно вдохновляло постановщика, который говорил: «За детский смех можно все отдать...»²⁴⁸

Журавкина не случайно называют в театре «Андерсеном»: в последующие годы зрители смогли увидеть еще два его спектакля по произведениям великого сказочника. Это «Русалочка» и «100 поцелуев принцессы».

Главная отличительная черта «Русалочки» – контрасты. Они присутствовали во всем: в чередовании «дворцовых» эпизодов и сцен подводного царства, в смене света и полумрака, в роскоши одежд Русалок и простоте костюмов Принца и его свиты. Здесь переплетены любовь и предательство, радость и горе. Литературный текст претерпел мало изменений, постановщик только лишь поменял финал, точнее, оба андерсеновских варианта: Русалочка не погибла и не вошла в сонм ангелов. Бабушка-русалка читала ей сказку на ночь, и все происходящее оказывалось сном.

Стилистически закономерно входили в таинственную музыкальную атмосферу сказки несколько песен, музыку к которым тоже написал сам режиссер. В постановке нашла отражение его собственная любовь к морю. В прекрасной лирической песне Русалочки не сразу ясно, к кому она обращается – возлюбленному или «стихии, и нежной, и сильной»:

Я люблю твою нежность – мгновения штиля –

И безумие страсти – порыв штормовой...

Как легко небеса мою жизнь разделили

²⁴⁸ Там же.

На сонет «без тебя» и поэму «с тобой»!

Из музыки, по словам постановщика, родилась лаконичная сцена бала – серьезный и трогательный танец Русалочки (С. Глинка) и Принца (А. Аккуратов), в котором их кружащиеся силуэты говорили больше, чем слова. В танце Русалочка спасала и жизнь Принца: вращаясь на веревке в темной глубине, он тонул, а ее тоненькая легкая фигурка подтолкнула его наверх. С помощью пластики и искусного освещения (как обычно, мастерское владение светом Д. Жаркова) создавалась иллюзия того, что наверху – земля, где светит солнце и лают «лохматые рыбы», о которых так увлекательно рассказывала одна из сестер-русалок в исполнении Е. Василевич, а сцена представляет собою смертельно опасные воды. Внезапно наступающая темнота добавляла постановке сказочной таинственности, хотя временами вызывала испуг у самых юных зрителей.

Освещаясь, как кажется, всеми цветами радуги, к которым еще добавляли красок переливающиеся хвосты-платья Русалок и их цветные волосы (костюмы И. Сайковской), сцена превращалась в подводный мир, яркий и теплый, но в котором были свои опасности – например, Морская Ведьма. Роль этого мистического и опасного существа исполняли по очереди И. Демидкина и О. Лукашевич. Вкрадчиво извивалось гибкое тело, покрытое сверкающей «чешуей», смертоносные шупальца-пальцы отбрасывали длинные тени (как и в сказке «Ох, уж эти принцессы...»), режиссером искусно использовался театр теней), пугающе звучала нечеловеческая речь. Отняв голос у Русалочки, Морская Ведьма в завораживающе-опасной песне воображала себя «смертоносной сиреной»:

Пусть корабль спешит по водам

Сквозь летучих волн кипенье,

Пусть услышат мореходы

Наше сладостное пенье.

Постановщик снабдил эту героиню свитой – хищными пестрыми морскими каракатицами. Здесь были и созидательные силы – добрые рачки-

креветки, которые заодно и помогали в перестановках. Постановка отличалась определенной технической трудностью благодаря частой смене эпизодов, максимальной сложности звука, использованию механизмов, пластической и акробатической составляющей. В сцене бури под порывами ветра и волн рушились паруса, палубы и мачта корабля. На цветном полотнище-качелях Русалка взмывала из переливающейся глубины в солнечную высь, и разноцветная вода трепетала ей вслед. Такие эффекты достигались лишь светом и искусно подобранными полотнами ткани.

Этот спектакль – о выборе, как и другие сказки Журавкина («Снегурочка», «Белоснежка»). Несмотря на обилие драматических событий, происходящих на сцене, сказка оставляла чувство гармонии и умиротворения.

А постановка «100 поцелуев принцессы» была основана на сюжете сказки «Свинопас», который постановщик дополнил разнообразными шутками, играми, погонями, шуточными драками и даже цирковым представлением. Действие происходило в императорском дворце (художник-постановщик – Н. Лось), где все переворачивали с ног на голову три забавных хулиганистых поросенка (В. Неврузов, С. Колокольцов и С. Кулиненко) и такая же принцесса-сорванец, сводя с ума заботливых родителей-императоров (И. Демидкина и А. Красноженюк) и чопорную воспитательницу Мадам (О. Лукашевич или Г. Тигонен), в которой тоже просыпалось желание веселиться и хулиганить от души. Справиться с таким положением мог только принц-свинопас и его чудесный дымящийся горшочек, движущийся по сцене и поющий. А поросята умели не только восхитительно хрюкать и возиться, но и писать записки и играть на музыкальных инструментах. Еще зрителей смешили незадачливые принцы, страдающие различными фобиями. Тщедушный певец Птю – Е. Овсянников, «берущий настолько высокие ноты, что они практически не слышны простому человеческому уху», – боялся сквозняков, а прячущийся за спасительным забралом рыцарь-здоровяк Рихард Шепелявый (А. Бронников) обладал многими дефектами речи, но сохранял свою заразительную жизнерадостность.

Присущий постановке минимализм декораций, хотя ярких и выразительных, уравнивался множеством цветной бутафории, которую с удовольствием рассматривали дети: помимо волшебного горшочка, их внимание привлекали музыкальная чудо-трещотка, шампуры, с которыми поросята охотятся на принцев, и цирковой реквизит Мадам – пистолет, плетка, усы, цилиндр, кубы и обруч.

Этому спектаклю свойственны музыкальность и соразмерность, как и другим постановкам Журавкина. Режиссер всегда заботится о том, чтобы дети не заскучили, чтобы не рассеялось их внимание, а для этого особенно важно чередование ритмов. Здесь сцены принцессы (С. Глинка) и принца-свинопаса (В. Крючков) сменялись веселыми массовыми – шумными играми поросят и фрейлин, дворцовым переполохом или «дрессурой» поросят. В постановке, как и в других, была использована достаточно сложная световая и звуковая партитура, что также способно обеспечить необходимое разнообразие.

Добросовестное отношение постановщика к делу всегда обеспечивало долговечность и успех его сказок у севастопольского зрителя. Игровое существование и импровизационный стиль вносили полезную разрядку в работу актеров.

Однажды было принято решение показать «Снегурочку» в обычное вечернее время, немного переделав ее, и это обнажило неожиданную проблему – сложность в организации сценического материала для основной площадки. Казалось бы, не так сильно спектакль и был изменен – всего лишь вернулись сокращенные сцены, о потере которых постановщик, кстати, ранее жалел – да более драматичным, «взрослым» стал финал. Тем не менее, динамичная структура сказки вдруг «расплылась», развалилась, а финал оказался скомканным. Пройдя один раз, постановка не была включена в текущий репертуар.

Тем не менее, позднее Е. Журавкин создал несколько спектаклей для основной сцены: «Как важно быть серьезным» (2012) по пьесе О. Уайльда, «Queen, или О чем молчат королевы?» (2014) по пьесе «Стакан воды» Э.

Скриба, «Седьмой грех» (2015) по пьесе «Королевский брадобрей» А.В. Луначарского.

Две последних постановки, созданные для Малой сцены, были перенесены администрацией на основную, что критически сказалось на их качестве. С каждой новой работой становились все более очевидными серьезные проблемы, нередко свойственные именно «актерской» режиссуре: отсутствие четкой режиссерской концепции, стремление «ужать» материал часто в ущерб содержанию, сложность в передаче духа автора и, что всего важнее, слабая организация сценического пространства и неудачные собственные актерские работы. Странно, насколько затянутыми, однообразными и скудно оформленными оказывались спектакли по интереснейшим пьесам, в то время как любая, сама простая по сюжету сказка поражала своей живостью, яркой театральностью и прекрасно организованным сценическим пространством.

Может быть, все дело в том, что спектакли для взрослых не имели той мощной этической основы, в которой и был сокрыт основной успех постановок для детей. Начисто лишённую уайльдовской иронии и стиля постановку «Как важно быть серьезным» не спасали режиссерские находки наподобие игры Алджернона (А. Бронников) на настоящем рояле, и еще более портило то, что сам режиссер совершенно не справлялся с ролью Джона. Сложно было и воспринимать постановку по хорошо сделанной пьесе Скриба, хотя работа самого Журавкина в роли Болингброка была удачной. Публика посещала эти спектакли, поскольку в Севастополе есть немало поклонников команды «херсонеситов», а она неизменно участвовала в работах Журавкина. К тому же, у спектакля «Как важно быть серьезным» была определенная функция, с которой он справлялся: произведение было поставлено как бенефис Н.Ф. Белослудцевой в роли леди Брэкнелл.

Удачным экспериментом оказалась режиссерская работа Журавкина «Письма Первой Крымской» (2014), представленная на Малой сцене театра. Жанр ее – литературно-драматическая композиция, основанная на

документальном материале 1854–1855 гг. В основу легли письма участников Крымской войны: Шарля Боше, штабс-офицера французской армии, Тимоти Гроунга, капитана королевских фузилеров, и лейтенанта Августа Карловича Комстадиуса. Перед зрителем проходили как великие события – сражения на Альме, под Балаклавой и Инкерманом, смерть Николая I, ранение и смерть П.С. Нахимова – так и личные заботы, радости и горести участников войны.

Звучащая вдалеке музыка, отголоски стрельбы и голоса актеров свидетельствовали о том общем, что касается всех и на все времена, что заставляет каждого чувствовать себя частью страны и Истории. Принадлежность к единой общности подчеркнута построением спектакля, когда актеры один за другим подхватывали чтение письма, словно сочиняя его вместе.

Построенные по схожему принципу литературно-драматической композиции следующие работы режиссера – по произведению И. Бродского «Посвящение Ялте» и посвященная Инкерманскому сражению – обнажили все те же проблемы: скудость сценических средств и отсутствие ясно выраженного замысла.

В целом, постановки Е.И. Журавкина сыграли важную роль в репертуаре театра, заполнив собою две ниши – детских спектаклей и постановок «Античного филиала» – и приучив актеров к существованию в другой системе художественных координат.

3.4. «Самоубийца» Н. Р. Эрдмана в постановке В. Е. Малахова (2011)

Постановку «Самоубийцы» Н.Р. Эрдмана в Севастопольском театре имени А.В. Луначарского в 2011 г. осуществил приглашенный Магаром режиссер Виталий Ефимович Малахов – народный артист Украины, художественный руководитель Киевского академического драматического театра на Подоле. Этот спектакль выпал из поля зрения прессы, хотя его поэтика заслуживает подробного рассмотрения, что и будет сделано в настоящем разделе.

Спектакль В.Е. Малахова более всего ценен тем, что режиссеру удалось осмыслить и передать в сценическом воплощении как экзистенциальные аспекты, так и карнавальную стихию великого произведения.

Кроме пьесы Н.Р. Эрдмана автор спектакля не использовал иных литературных источников. Текст «Самоубийцы» он изменил незначительно, сократив некоторые реплики и местами перераспределив их между персонажами. Режиссер внес одно существенное изменение в композицию действия, перенес разговор с глухонемым (28 явление II действия) дальше, после сцены в ресторане. О цели этого переноса будет рассказано ниже. Размер труппы севастопольского театра также не позволил постановщику вывести на сцену всех второстепенных героев, хор цыган и т. д., но в том, как он решил эти сцены, проявилась по-своему привлекательная театральность.

Спектакль менялся в процессе создания. Малахову хотелось, чтобы второй акт начинался с ощущения, что Подсекальников действительно застрелился, но зритель не понял идеи режиссера и ожидал поклонов, тем более что первое действие длилось более двух часов. В итоге на втором представлении антракт был переставлен, и это значительно улучшило восприятие спектакля, несмотря на то, что в получившемся более длинным втором действии сосредоточены основные монологи. Необходимо оговориться, что по сложившейся традиции севастопольский зритель имеет определенные ожидания в отношении временных рамок постановок, и, как правило, длительность каждого действия не превышает часа.

Сценический мир, созданный постановщиком в соавторстве с главным художником театра И. Сайковской, был предметен до мелочей и в то же время метафоричен. Он соединил в себе как элементы бытовых декораций, так и то, что с самого начала свидетельствовало о некой высшей силе, постоянной присутствующей в жизни человека. В своем спектакле «На дне» в Театре на Подоле Малахов, по отзывам прессы, использовал в качестве основного

символа лестницу в небо²⁴⁹. Здесь таким символом стал государственный колосс: огромные, намного превосходящие человеческий рост колонны в форме человеческих ног, уходящие под колосники, стояли на мощном постаменте в центре поворотного круга, и его движение обеспечивало изменение сценического пространства.

Оформление И. Сайковской представляло собой единую сценическую установку с возможностью трансформации по ходу развития действия. С помощью круга, света и выведения на первый план отдельных доминирующих предметов создавались то квартира, то ресторан, то кладбище, т. е. весь специфический, видоизменяющийся хронотоп пьесы.

Как и в пьесе, в спектакле Малахова оказалось возможным говорить о «сопряжении сниженно-бытового начала и мортально-философского»²⁵⁰, что отмечалось рядом исследователей, в частности, Н.И. Ищук-Фадеевой. Это отобразилось в декорациях, их материале и способах использования. Игровое пространство было организовано с помощью поворотного круга, разделенного на сектора. В центре его находилась деревянная и металлическая конструкция наподобие причудливой лестницы с балкончиками, в начале спектакля повернутая к зрителю тылом и выступающая в разном качестве. Развернувшись, декорация становилась местом действия в ресторане, трибуной и едва ли не воображаемой Голгофой для Подсекальниковых в финале.

Квартирные эпизоды происходили на другой половине круга, где особо выделялся какой-нибудь предмет интерьера, указывающий на предназначение комнаты. Так, колоссальные ноги в первой сцене были почти незаметны, скрыты в тени, и световой акцент делался на большой кровати четы Подсекальниковых. В пьесе есть момент, когда в мечтах Подсекальников среди вещей, заработанных им с помощью бейного баса, воображает предмет

²⁴⁹ Белоцкий В. Виталий Малахов: Нам есть чем удивить зрителя [Электронный ресурс] // День: ежедн. интернет-изд. 2011. 15 сент. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/vitaliy-malahov-nam-ie-chim-zdivuvati-glyadacha> (дата обращения: 06.01.17).

²⁵⁰ Ищук-Фадеева Н. И. Концепт самоубийства в русской драматургии («Самоубийца» Н. Эрдмана) // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2011. Вып. 7 (109). С.16.

искусства – статую. Это присутствовало и в сценографии. Справа от колосса находилась тумба с огромной статуей и лестница, ведущая на балкончик, который пока не виден зрителю. Заведующая литературно-драматургической частью театра Т. Довгань так описала обе скульптуры: «На сцене доминируют грандиозных размеров скульптурные ноги грубой работы в противовес другому изваянию, поменьше – безголовой (или обезглавленной) крылатой Нике с веслом в уцелевшей руке»²⁵¹.

Спектакль начинался, и перед зрителями представала спальня в квартире Подсекальниковых. В ней, кроме кровати, было окно (деревянная рама с занавеской за кроватью). Справа и слева от кровати – металлические конструкции, похожие на высокие и широкие рамы, закрытые деревянными дверями и образующие систему коридоров. Тесное пространство внутри этих коридоров наводило на мысль о «запертости» человека, безвыходности его положения.

По комнате были расставлены низкие мраморные вазоны, они же табуретки, на которые садились или вставали персонажи. Вазоны легко перемещались в пространстве и переходили из картины в картину.

В спектакле по-разному обыгрывались разноприродные предметы мебели (и вообще обстановки комнат) даже в тех сценах, которые не выходили за пределы пространства квартиры. Уборную, где стрелялся Семен Семенович, изображал следующий за спальней сектор круга, где в центре стояла ванна с установленной за ней деревянной рамой с белой занавеской в цветочек. В некоторых эпизодах ванна принимала на себя роль своеобразного «станка» для игры. Тумба со статуей и лестница оставались в поле зрения зрителя, равно как и виднеющийся тоже справа мраморный лев. Легким движением ванна поворачивалась, и занавеска могла выполнять функцию ширмы-перегородки. За занавеской переодевались Подсекальников (В. Таганов) и Калабушкин (А.

²⁵¹ Довгань Т. «Самоубийца» Эрдмана, или Жизнь прекрасна, гражданин Подсекальников! [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского: библиотека. URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/907> (дата обращения: 06.01.17).

Порываев), пряталась Мария Лукьяновна (В. Огданская), собирающаяся мыть голову. Егорушка (Е. Чернорай), становясь на вазон, смотрел на Серафиму Ильиничну (Т. Бурнакина) «с марксистской точки зрения» в бинокль, который висел у него на груди.

Спасаясь от гнева Маргариты Ивановны, Мария Лукьяновна запрыгивала на большой деревянный ящик, стоящий рядом с ванной. На него взбирался Калабушкин, принимая картинную позу и доминируя над Подсекальниковым. На этом же ящике Александр Петрович оправдывался перед остальными покупателями «идеологического покойника», зачитывая варианты предсмертных записок. Совет насчет покупки для Подсекальникова бейного баса происходил здесь же, в ванной: герои садились на доску, положенную на ванну. Для обучения игре на трубе Подсекальников садился на ящик, как и для написания записки. Он извлекал из инструмента несколько сиплых звуков, и вдруг начинала звучать мелодия, которая сопровождала его мечты о статуе, гоголе-моголе и прочих атрибутах благополучной жизни. Предметный мир главного героя расширялся, когда он представлял себя успешным музыкантом, взлетая по лестнице и соскальзывая с нее на пол с видом победителя, любовно трогая статую (Нику), которую словно увидел впервые.

Гранд-Скубик (А. Бронников) спускался из-за кулис по этой же лестнице и ораторствовал в зал, стоя на вазоне. На его словах: «Вы Пожарский. Вы Минин, гражданин Подсекальников. Вы – титан»²⁵² (II, 3), – Семен Семенович обводил глазами все сценическое пространство, задерживая взгляд на колоссе и статуе.

В костюмах соблюдались те же принципы стилизации и праздничной театральности, что и в остальной предметной среде, созданной Малаховым и Сайковской. Платья дам были длиной до колен, с заниженной талией, ярких цветов. Маргарита Ивановна (И. Демидкина) была в оранжевом с черной отделкой, Клеопатра Максимовна (А. Салиева) – в голубом, с такой же шалью и

²⁵² Эрдман Н. Р. Самоубийца // Эрдман Н. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1990. С.109. Здесь и далее пьеса цитируется по настоящему изданию с указанием действия и явления.

кружевным зонтиком. Раиса Филипповна (Ю. Нестранская) носила черно-белое платье-костюм, выгодно подчеркивающее изящную фигуру и «прекрасный живот» (III, 2). Большинство мужчин режиссер и художница одели в военизированную униформу, представляющую собой различные вариации френча. Собственно, френч как таковой был только на Егоре Тимофеевиче, но цвет его был ярко-зеленым, отличающимся от военной формы. Подобие полотняного френча было также на Калабушкине и на Подсекальникове (в сцене с Клеопатрой Максимовной), а для прощального банкета он переодевался в рубашку и пиджак в тонкую клетку. В пиджаке также был и Пугачев, а Гранд-Скубик – во фраке. Одежда Виктора Викторовича (Е. Журавкин) более всего говорила о карнавальной стихии. Во всем внешнем облике его пародировалась претензия на утрированную элегантность художника или поэта: канареечно-желтые брюки, приталенная голубая блуза, стилизованная под тот же френч, лихо заломленный клетчатый берет на пушистых кудрях.

Сцена ресторана, открывавшая второе действие спектакля, была вся пронизана стихией карнавала, которая детально исследуется рядом литературоведов, изучающих пьесу²⁵³. Избегая бытовых подробностей, режиссер обошелся без столов. По сцене были расставлены высокие вазоны с фикусами и мраморный лев, придавая помещению вид кричащей, безвкусной роскоши. Вместо хора цыган здравицу Подсекальникову стройно исполнял ансамбль остальных героев, для него Зинка Падеспань (Г. Пятигорец) пела старинный романс на стихи Н. Пашкова «Не уезжай ты, мой голубчик...», а Маргарита Ивановна – чардаш «Бокал вина». Его текст написала Т. Довгань.

Единственный официант (С. Кулиненко) был одет в красную цыганскую рубашку и белый фартучек и аккомпанировал на гитаре певичке Зинке. Для режиссера было важным, чтобы участники спектакля рассредоточились по сцене, задействовав все игровое пространство. Декорация становилась то эстрадой, то начинала напоминать политическую трибуну. Временами

²⁵³ См., напр. : Барينو́ва К. В. Особенности проявления и трансформация карнавального начала в пьесе Николая Эрдмана «Самоубийца» // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. 2009. № 319. С.7-10.

карнавальное веселье перерастало в некое подобие митинга. Сначала на лестнице с площадкой, где был установлен микрофон на стойке, располагалась поющая Зинка Падеспань, затем – Аристарх Доминикович с репликой: «Уважаемое собрание! Мы сейчас провожаем Семена Семеновича, если можно так выразиться, в лучший мир» (III, 1). Она переходила в текст о правительстве, купце и рабочем. Туда же поднимался Виктор Викторович, и его монолог («<...> Я не мыслю себя без советской республики» (III, 1)) становился практически фрагментом эстрадного шоу. К микрофону подвели и Подсекальникова, но кроме вопроса о том, который час, он ничего не мог из себя выжать.

Атмосфера «Красного Бомонда» создавалась музыкой и танцами (хореограф – Ирина Пантелеева), во время которых происходили все важные диалоги пьесы. Ресторан в пьесе Н.Р. Эрдмана заменяет упоминавшиеся М.М. Бахтиным «маскарадно-карнавальные сцены (отчасти и сцены балов – праздников – театра)»²⁵⁴. В карнавальной стилистике поставил и Малахов это действие пьесы, важное для раскрытия образа Подсекальникова. Он сначала входил, как робкий незваный гость, а затем, в атмосфере всеобщего веселья, все смелее и смелее позволял себе грубые выходки. Он вытаскивал на центр круга одного танцующего за другим, принуждал к пляске то немолодого мясника Пугачева (В. Полусмак), то дам, которых бесцеремонно и жадно целовал. В его пластике появлялась резкость и удаль, которая звучала и в его голосе в момент звонка в «Кремль». Он даже на какое-то время становился действительно страшен и по-настоящему пугал остальных, угрожая револьвером. Ко всем, ждущим его самоубийства, адресовалось его угрожающее: «Пойте, милые. Пойте, сволочи» (III, 2).

Так постановщик ускорил ход сценических событий, и оказался полностью оправданным перенос 28-го явления II действия – разговор с

²⁵⁴ Бахтин М. М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. СПб. : Азбука, 2000. С.231.

пареньком, которого И. Сухих назвал «метонимией глухонемой вселенной»²⁵⁵ – после эпизода в ресторане. Герой В. Таганова разговаривал с ним на верхней площадке лестницы, когда сцена совершала еще один поворот. Выйдя в ресторанный дверь, расположенную наверху, Семен Семенович оказывался в камере – мастерской художника (В. Неврузов), где было светло, щебетали птицы, и очень просто начинал диалог, не предполагавший ответа: «<...> Вот представьте, что завтра в двенадцать часов вы берете своей рукой револьвер» (II, 28). На словах: «И стоит между тиком и таким стена», – сцена еще немного поворачивалась, герой в темноте оказывался в незакрытом пролете конструкции, как в клетке, где «томится душа» (II, 28). Луч синего света был направлен на него, он обращался к зрителям, и действительно казалось, что к вселенной. Рассказывая о приключениях души, Подсекальников спускался по балкам металлической конструкции на пол, поднимался и покачивался на соединительной перекладине в ее центре, снова взбирался наверх, испуганно сжимался в комок, представив, что «клетка пустая». Мизансценически и эмоционально этот монолог перекликался с финальным, который тоже будет происходить на высоте металлической конструкции.

Рифмующееся действие вообще было характерно для постановки. В ней рифмовались и звуки: например, Гранд-Скубик произносил свою речь для Подсекальникова на фоне звучащей трубы, означавшей радость главного героя, овладевшего мастерством музыканта.

В последующих сценах пространство квартиры продолжало расширяться за счет появления в ней «общественности» (персонажей спектакля), в прямом смысле слова вваливающейся друг за другом через узкие коридорчики, образованные металлической конструкцией.

Превращения персонажей и изменение сценической обстановки сами по себе становились моментами театральной игры. Пока отец Елпидий (Н. Карпенко) утешал мнимую вдову, в спальне драпировали окно и дверь красными занавесками с черной бахромой, и делали это цыган-официант и

²⁵⁵ Сухих И. Самоубийца // Звезда. 2003. № 12. С. 218.

глухонемой молодой человек. Маргарита Ивановна и переодетая модисткой Зинка вносили шляпные коробки и надевали разные шляпки на женщин (текст о Сене и шляпе (IV, 4) был сокращен). Постановщик сохранил пинг-понг остроумных реплик, которые звучали еще веселее на фоне непрерывной деятельности, происходящей в квартире. На строительных носилках цыган и молодой человек приносили и выгружали на кровать пьяного Подсекальникова, продолжая череду карнавальных превращений. Тьма сгущалась, в световом пятне выделялась кровать, и создавалось подобие теневого театра на оконной занавеске, когда тень от Марии Лукьяновны за дверью Семен Семенович принимал за икону.

В монологе Подсекальникова на авансцене виртуозно передавались его нерешительность и растущий экзистенциальный страх. Этот монолог начинался под зрительский смех. На заключительных словах: «Мне нельзя умирать, мне нельзя умирать. Надо жить, жить, жить... для того, чтобы застрелиться» (IV, 7), – голос его становился все решительнее и громче. В полной тишине актер на высоком эмоциональном накале почти выкрикивал в зал слова, значение которых усиливала нарастающая тревожная музыка.

Постановщик сократил следующее, 8-е, явление, и получилось, что монолог главного героя оказался ритмически разбит на несколько частей. О пьесе Н.И. Ищук-Фадеева замечает, что и «кладбище становится игровым, а не сакральным пространством»²⁵⁶. В спектакле декорация квартиры с очередным поворотом круга трансформировалась то ли непосредственно в кладбище, то ли в зал для прощальных церемоний. Подсекальников проходил под лестницей через коридорчик и оказывался на собственной могиле, сделанной из того же вазона, стоящего на ящике, и маленькой колонны сзади. Вокруг располагалось множество венков с надписями, которые он читал. Он присаживался на могилу с газетой в руках, произнося последующий текст. Нужно сказать о том, что выбор исполнителя на роль Подсекальникова в этом спектакле оказался удачен вдвойне. Один из ведущих артистов труппы, Виталий Таганов, высокий и

²⁵⁶ Ищук-Фадеева Н. И. Указ. соч. С.16.

стройный сорокалетний актер, внешне напоминает Н.Р. Эрдмана, что помогло режиссеру воплотить идею лирического героя пьесы. Кроме того, Таганов имеет цирковое образование и соответствующий опыт. Малахов использовал в спектакле то, что никто не сделал бы лучше этого актера – музыкальную эксцентрику и безупречное владение телом. Подсекальников в пьесе исполняет песенку:

Целует нас мама, свернувши в пеленки,

Целует иная родня,

Когда подрастем, нас целуют девчонки

Средь ночи и белого дня (IV, 9).

В спектакле ее заменил танцевальный проход через все сценическое пространство (поворотный круг в это время медленно вращался). Герой Таганова взбирался на металлическую конструкцию, спускался и, жонглируя словами, начинал движение под звучащую духовую музыку, пританцовывая на ходу, проходя под лестницей и через все комнаты: «Надо взять себя в руки, отвлечься от этого, все забыть, рассмеяться, прийти в настроение, а потом как трамваем наехать, и кончено» (IV, 9). На его словах: «Черт возьми, как хорошо – тромбон», – действительно раздавался звук этого инструмента. Подсекальников кувыркался на кровати, вспрыгивал на ящик в ванной, взлетал по лестнице до самого верха, проходя через все отсеки, и замирал на площадке в синем свете, приготовив револьвер. Снова вспыхивал яркий свет, и Семен Семенович, заслышав шаги «общественности», спрыгивал и затаивался в гробу. Его проход через сцену, выполненный почти в форме эстрадно-циркового аттракциона, становился метафорой жизни героя в травестийном варианте.

Далее в спектакле «тема кладбища» смыкалась с начатой еще в ресторане «темой митинга». Постановщик переставил некоторые реплики, и они «сработали» на общую идею смены ритмов, равно как и сценографическая перемена. Так, стихи на смерть Подсекальникова, которые Егорушка в пьесе читает в 5-м явлении V действия, превратились в его статью в газету «Красная ярость». Войдя в комнату, он начинал их диктовать по телефону невидимой

секретарше, а за его спиной закрывался занавес. Таким простым способом режиссер, с одной стороны, дал возможность быстро поменять декорации, а с другой – облегчил переход в новую игровую реальность. Егор Тимофеевич появился в белоснежном костюме, полностью копирующем фасон его предыдущего, военного. Так же произошло и с костюмами остальных персонажей: сохранив все фасоны и все детали, от ботинок и туфелек до перчаток и шляп, они повторялись в ослепительно-белом цвете. Так постановщики создали собственный вариант загробного мира для Подсекальникова. Белый цвет здесь символизировал скорбь, пусть и в карнавальной интерпретации. Одежда главного героя по-прежнему оставалась цветной – светлая рубашка в тонкую синюю полоску, полосатые же брюки. Александр Петрович, Аристарх Доминикович и Виктор Викторович в элегантных белых одеяниях стояли перед занавесом, приватно обсуждая свои дела (V, 1), не зная о включенном микрофоне, делающим их беседу достоянием гласности. Им сообщал об этом все тот же Егорушка, появляющийся вместо изображенных у Н.Р. Эрдмана «посторонних старух», и это придавало еще большую сплоченность их общей борьбе против Подсекальникова. Первые такты траурного марша переходили в замедленный чардаш. Под него несли пустой гроб и устанавливали на сцене, а мимо зрителей пробегала веселая толпа с венками, кутьей и прочим.

На фоне этой же странной, траурно-залихватской музыки начиналась гражданская панихида под ногами государственного колосса. Деревянный ящик служил трибуной для выступающих с речами, а на мраморных львов, стоящих справа и слева, как кладбищенские изваяния, присаживались дамы.

На верхней площадке металлической конструкции появлялся Подсекальников. Во время прощания с ним Гранд-Скубика он заявлял: «Прости и ты меня, Аристарх» (V, 6), – и начинал спускаться. Выхватив миску с кутьей из рук Маргариты Ивановны, он по-обезьяньи ловко снова взбирался наверх. Поставив актера на площадку лестницы и создав соответствующее освещение, когда его высокий силуэт в полутьме казался парящим где-то над реальностью,

режиссер придал сцене пронзительность, которая неизменно вызывала отклик в зале. Часть своей оправдательной речи Подсекальников произносил с трибуны, и на словах: «Мне же дайте, товарищи, только тихую жизнь и приличное жалованье» (V, 6), – зал рукоплескал. Дальнейший монолог-исповедь герой продолжал на авансцене, ища защиты у зрителей. Остальные персонажи стеной надвигались на него. «Ради бога, не отнимайте у нас последнего средства к существованию, разрешите нам говорить, что нам трудно жить» (V, 6), – произнося эти слова, Семен Семенович чаще всего прижимался к какой-нибудь из зрительниц первого ряда, а потом начинал быстро перемещаться на коленях по авансцене. Толпа продолжала грозно наступать, и, спасаясь от нее, Подсекальников вскакивал на постамент, прямо под ноги колосса. В луче прожектора он выглядел совсем маленьким. Казалось, гигантские ноги могут его раздавить, а толпа – разорвать. Мир рушился – в буквальном смысле: срывались и падали доски, прибитые к подножию колосса. Стучал по постаменту, стараясь достать Подсекальникова, элегантный главный идеолог – Аристарх Доминикович, а его голос срывался на визг: «Какая гадость! Фу!» (V, 6) Страшнее всего в устах Раисы Филипповны звучал призыв расстрелять Подсекальникова. Эта хрупкая дама вдруг становилась похожа на следователя сталинской эпохи или сотрудницу концлагеря, столько жестокости и ненависти было слышно в ее голосе и написано на потерявшем красоту, ставшем хищно-неприятным лице.

Постановка обнаруживала свою гуманистическую направленность. Режиссер постарался несколько смягчить финал, внося в него нарочито комический, даже буффонный элемент. Виктор Викторович после слов о самоубийстве Феди Питунина добавлял, что «панихида состоится в фойе», куда и устремлялись герои с пустым гробом, венками и всей прочей атрибутикой. Это отчасти снимало напряженность действия, усиливая его игровой, подчеркнуто театральный характер. Но один из прожекторов высвечивал скорбное и непонимающее лицо Серафимы Ильиничны, оставшейся молча стоять на сцене, а второй – виновато спускающегося с постамента

Подсекальникова.

В афише спектакль был назван комедией. Вероятно, постановщик настаивал на таком определении жанра из-за финала и того обнажения карнавальной стихии пьесы, которое особо выделялось им. И, конечно, ради привлечения в театр зрителей. «Самыми популярными сегодня жанрами являются мелодрамы и комедии»²⁵⁷, – подчеркнул он в одном из интервью. Необходимо учесть и то, что это была его первая постановка в Севастополе, оказавшаяся единственной.

Тем не менее, все в спектакле указывало на то, что это – трагикомедия. То, что Малахов ради облегчения зрительского восприятия сделал некоторые упомянутые сокращения и перестановки, не сделало его «Самоубийцу» комедией в чистом виде. Режиссеру удалось уловить и воплотить все те основные особенности пьесы, которые уже несколько десятков лет заставляют задумываться о ней поколения деятелей театра и науки. В первую очередь, услышать и передать то, о чем в свое время написал О.М. Фельдман: «Растворенный в тексте “Мандата” и “Самоубийцы” неумолчный голос автора, зримо пульсирующая авторская мысль, то поданная нарочитым курсивом, то в разрядку, то дразняще оборванная, становится у Эрдмана важнейшим конструктивным элементом развертывания действия»²⁵⁸. Позиция авторского присутствия оказалась главной для режиссера, создавшего спектакль как цепь собственных лирических высказываний. Лирическим героем здесь стал не только Подсекальников (хотя это легче всего можно было предположить из-за уже упоминавшихся психофизических данных актера и всей системы мизансцен, с помощью которых решались его ключевые монологи), а вся система образов постановки.

Основная отличительная характеристика пьесы, которая ярче всего проявляется в действии и особенностях текста – ораториальное построение.

²⁵⁷ Семенов С. Театр должен быть понятным [Электронный ресурс] // Эксперт: украинский деловой журнал. 2007. 19 марта. № 11 (109). URL: <http://www.expert.ua/articles/10/0/3560/> (дата обращения: 06.01.17).

²⁵⁸ Фельдман О. М. Отражение нашей судьбы // Театр. 1990. № 1. С.117.

Малахову удалось реализовать тот «полифонический, нигде не пересекающийся диалог»²⁵⁹, о котором пишут исследователи, анализирующие пьесу, в том числе, О.В. Журчева. Она справедливо подчеркивает: «Но если при музыкальном многоголосии должна появляться гармония, здесь же множество голосов нужно для того, чтобы каждый из голосов был спародирован, скомпрометирован, оглушен другим, врывающимся в диалог»²⁶⁰. Так созданы в спектакле сцена в ресторане, сцена примерки, где всеми средствами сценографии, пластики и способами актерского существования подчеркивается переплетение различных смысловых пластов, отмеченных исследователями.

М.Д. Вольпин, как вспоминает В.Б. Смехов, заметил о пьесе: «А все ведь дело в том, что это написано как стихи, таким ритмом и в таком порядке; его (Эрдмана. – Е.С.) пьесы и невозможно играть как бытовые – тогда получается плоско и даже пошло. Если когда-нибудь у кого-то выйдет “Самоубийца”, то обязательно будет звучать не бытовая речь, а как будто стихами написанная»²⁶¹. Так и вышло у Малахова, и со сцены звучала речь, напоминающая, как сказал бы В.Я. Брюсов, «ярко-певучие стихи»²⁶². Не только исполнитель главной роли, но и весь актерский коллектив стремился к этому.

В спектакле сочетались как игровой способ актерского существования (он преобладал), так и проживание (более всего в роли Подсекальникова). Малахов создал спектакль, приближающийся к лирической драме в плане соотношения автора и персонажей. В нем действующие лица – не самостоятельные фигуры, а маски, за которыми скрывается автор. На эту идею «работала» и разница в способах актерского существования.

Анализируя пьесу, Т.В. Сардинская сделала важные наблюдения, которые – вольно или невольно – нашли отражение и в этой постановке: «...из

²⁵⁹ Журчева О. В. Особенности авторского и драматургического слова в пьесе Н. Эрдмана «Самоубийца» // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2008. № 1. С.40.

²⁶⁰ Там же.

²⁶¹ Смехов В. Б. Эрдман на Таганке // Эрдман Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / ред. и вступ. ст. А. Свободина. С. 435.

²⁶² Брюсов В. Я. Заря времен / Состав., подгот. текста, коммент. С. И. Гиндин. Худож. И. Н. Васильев. М. : Панорама, 2000. С.227.

“овнешнения” человека следует обмельчание личности, реализованное, в частности, в поэтике личных имен: во-первых, Гранд-С-кубик (актуализация внутренней формы); во-вторых, использование прецедентных имен – Пугачев (не предводитель восстания, а мясник по профессии), Клеопатра (не сладострастная царица, а самовлюбленная соблазнительница). С другой стороны, Н.Р. Эрдман обнаруживает обмельчание традиционных в русской литературе образов русского интеллигента (Гранд-Скубик), священника (отец Елпидий), писателя (Виктор Викторович), которые наравне с Пугачевым и Клеопатрой ведут борьбу за предсмертную записку “самоубийцы”²⁶³.

Каждый из этих героев в спектакле был по-эрдмановски убедителен и ярко театрален: желчный, трусовато-сластолюбивый Пугачев, которому достались и реплики отсутствующего в постановке Олега Леонидовича; «подлинный» батюшка Елпидий в роскошной рясе и длинноволосом парике, царственно-огромный, с густым проникновенным басом. Аристарх Доминикович – в полосатом фраке и шелковом жилете, белоснежной манишке, цилиндре и настоящем антикварном пенсне, гладко причесанный и улыбающийся, – был настолько же пуст внутренне, насколько представителен внешне. Не оратор по натуре, Гранд-Скубик играл оратора, и элементы актерства персонажа выражались и мизансценически – в стремлении произносить речи на возвышении, и в его подчеркнута театральном костюме, и в аксессуарах – тросточке и пенсне.

Столь же выраженным игровым способом решался образ писателя. Пародировалась не только вышеописанная «поэтическая» внешность, но и манера поэтов с завыванием декламировать собственные стихи. Герой Е.И. Журавкина смешно и мягко грассировал, захлебывался от «поэтического вдохновения».

Властная и любвеобильная Маргарита Ивановна удачно оттенялась другими женскими образами этого спектакля – изящной, подтянутой,

²⁶³ Сардинская Т. В. Хронотоп пьесы Н. Эрдмана «Самоубийца» // Вестник Самарского государственного университета. Серия: Литературоведение. 2004. № 1 (31). С.159.

самовлюбленной Раисой Филипповной и острой, декадентски изломанной и не менее комичной Клеопатрой Максимовной. Но все они, при всей внешней многоцветности и фактурности, были «маленькими людьми», беззащитными под колесами государственной машины (или ее гигантскими ногами).

Судьба этого спектакля, по странному стечению обстоятельств, оказалась зависящей и от внешнеполитических (русский режиссер В.Е. Малахов из Киева стал иностранцем для Севастополя), и от различных внутритеатральных событий, в результате чего он покинул репертуар всего через четыре года после премьеры. Тем не менее, работа в нем оказалась ценным творческим опытом для актеров, а наличие пьесы Н.Р. Эрдмана в афише помогало театру имени А.В. Луначарского поддерживать, среди прочего, профессиональный уровень на определенной высоте. Лирическая драма с выраженной экзистенциальной составляющей оказалась на момент премьеры новым жанром, важным для воспитания регионального зрителя.

Думается, что выбор этой пьесы для постановки и удачное использование режиссером В.Е. Малаховым большого разнообразия выразительных средств современного театра способствовало развитию региональной театральной жизни в целом.

Год постановки «Самоубийцы» вообще был напряженным. Театр отмечал столетие со дня основания, и сезон, как и несколько последующих, оказался богат театральными событиями – приятными и, напротив, драматическими. Вышла премьера «Отелло», а затем началась «кадровая чехарда», оказавшаяся губительной для театра. Должность генерального директора и художественного руководителя В.В. Магара занимал до осени 2011 года, когда полномочия были разделены, и в театр стали назначаться директора. Вмешиваясь в постановочный процесс, они решали административные вопросы в ущерб творчеству.

В жизни театра возникли негативные процессы. Если репертуарная политика Магара отличалась единообразием – высоким художественным

уровнем постановок, единством стиля и стремлением к популяризации классики, преимущественно русской, – то с его увольнением из театра возникла неопределенность репертуарной политики и потеря стилового единства. Руководя театром, Магар учитывал интересы разнообразной зрительской аудитории, поэтому в афише, помимо его собственных спектаклей, были и детские сказки, и легкие комедии Д. Астрахана, А. Диденко и др. Неизменным было одно – профессиональный уровень всех постановок, который неукоснительно поддерживался. В театре постоянно шли репетиции спектаклей текущего репертуара, особенно в начале сезона, после длительных перерывов и т. д. Специально приглашенные преподаватели проводили занятия по сценической речи, пластике и т. п. После ухода Магара из театра ситуация кардинально изменилась.

В последние годы в театре начал вырисовываться очередной период упадка, наиболее отчетливо выражающийся в репертуарной политике и качестве последних премьер. Спектакли Магара («Городничий», «Отелло», «Женитьба», «Эмма и адмирал») ушли из репертуара, как и «Самоубийца». Стала очевидна тенденция к развлекательно-антрепризному характеру постановок.

Театр покинули несколько исполнителей старшего поколения: народный артист Украины А.И. Подлесный, заслуженные артисты Украины В.М. Полусмак и Б. И. Чернокульский. Труппы начал касаться застой, отрицательно сказывающийся на некогда высоких профессиональных качествах некоторых актеров, воспитанных Магаром.

По финансовым причинам прекратилась и работа «Античного филиала», а вместо постановки новых сказок Е.И. Журавкин вынужден «реанимировать» старые.

Провинциализация репертуарной политики стала отличать театр под руководством очередного директора И.Н. Константиновой и московского режиссера Г.А. Лифанова, назначенного в 2015 году главным режиссером. Он начал свою деятельность с восстановления собственных спектаклей прошлых

лет, снятых с репертуара, и пересмотра театральной афиши. В первую очередь, конечно, это коснулось постановок Магара.

«Гонка премьер», сделанных наспех, с самостоятельными, не всегда готовыми, актерскими работами и сценографией – в большинстве своем из подбора – негативно сказывается на художественном уровне театра и творческом состоянии коллектива. Актерская режиссура, преобладая над профессиональной, лишает актеров привычной «почвы под ногами», не дает возможности для их творческого развития.

Театр, лишенный сильного лидера, вступил в новый, все более затягивающийся, период безвременья.

Тем не менее, для театроведа и настоящий день Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского представляет определенный исследовательский интерес, поскольку отражает общероссийскую тенденцию – «директорский» характер театрального управления, стремление к коммерциализации, засилью постановок развлекательного характера и т. д.

Годы, когда театром руководил Магар, выражают собой разительный контраст к современному состоянию театра. Сохраняющийся в целом уровень труппы, ее состав, сформированный Магаром, высокая работоспособность и привычка к лучшим образцам драматургии в первое время помогли театру оставаться на достаточно заметном в городе культурном уровне. С каждым годом, однако, профессиональная планка театра опускается все ниже и теряется его самобытность. Появилась и тенденция к объединению севастопольских театров: в 2017 году на сцене театра имени А. В. Луначарского несколько раз прошел спектакль (три старинных водевиля различных авторов), подготовленный совместными усилиями трех севастопольских театров.

Заключение

В результате исследования были сформулированы следующие выводы о деятельности Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского в 1990-е – 2010-е годы: она явилась закономерным продолжением общего российского театрального процесса, происходившего в это время, но имела и свои специфические особенности, связанные с творчеством разных режиссеров, возглавлявших театр в определенные периоды.

На материале постановок Магара и постановщиков, близких ему по театропониманию, проанализирована особая сценическая форма – игровой театр в его исторической преемственности, становлении и развитии в творчестве режиссера. Эта форма изучена в целостности ее компонентов: игровой сценографии, игрового способа существования актера, игровых связей сцены и зрительного зала и др.

Характерные черты деятельности театра также были обусловлены определенными факторами, присущими севастопольской театральной жизни – ее замкнутостью, территориальной локальностью, литературоцентризмом, повышенной эмоциональностью севастопольского зрителя, оборотной стороной которой явились нетерпимость и невосприимчивость к некоторым театральным явлениям, например, современной драматургии.

Театр, как человеческий организм, на протяжении своей жизни испытывал периоды взлетов и упадка. Цикличность его развития, опять же, зависела от профессиональных и личных качеств его лидеров.

Произошедший в конце 1980-х годов небывалый для провинциального театра взлет, обусловленный творческой деятельностью В.С. Петрова, сменился «временем безвременья» начала 1990-х (при руководстве театром Р.М. Мархолия). Новый позитивный виток развития театра был связан с именем В. В. Магара, который с 2000 по 2014 годы был художественным руководителем театра.

Сделав многое для того, чтобы в театре сформировался настоящий

ансамбль, Петров исподволь занимался и воспитанием публики. Социальная ориентированность его театра рождала жаркие споры в первые перестроечные годы. Еще для него было важным драматургическое «первооткрывательство» как в качестве постановщика, так и главного режиссера. Такие свойства режиссуры Петрова, как ее открытый игровой характер, многослойность, ироническое остранение, «игра в игру» (А. Миркес), отразившиеся в его постановках, проанализированных в настоящем исследовании, снискали ему заслуженную любовь севастопольских театралов.

Хотя Петров руководил театром недолго, четыре года, именно он приучил севастопольского зрителя к настоящему искусству, воспитал вкус и у него, и у труппы. В эти годы начался переход от психологического театра к игровому, что заметно оживило городскую театральную жизнь и способствовало созданию взаимоотношений со зрителем на другом уровне. Это послужило делу развития театра в целом.

Последующий период – руководство театром Р. М. Мархолия – занял свое место в истории севастопольского театра, приучив, в первую очередь, актеров к существованию в координатах другой режиссерской манеры. Постановщик продолжил начатое Петровым воплощение идеи «театра-праздника», пользовавшейся большим успехом в южном городе. Театр Мархолия был лишен признаков социальности. Хотя его своеобразный эстетический сепаратизм и новая репертуарная политика не нашли поддержки в среде театральной общественности, важным было то, что театр продолжал сохранять самобытность. В течение последующих шести лет она была практически потеряна, когда во время затянувшегося творческого кризиса было утрачено единообразие репертуарной политики и начал снижаться общий художественный уровень спектаклей. Они стали редко замечаться прессой и не оставили следа в севастопольской театральной жизни.

Ее заметное оживление было связано с началом творческой деятельности В.В. Магара. Творчество Магара можно условно разделить на периоды – от легких «кассовых» комедий к романтическим произведениям, затрагивающим

основные вопросы человеческого существования. Режиссер, увлекающийся романтической драматургией, часто создавал в спектаклях свои вариации «романтического двоемирия», использовал романтическую иронию. От постановки к постановке совершенствовались его навыки обращения с литературно-драматургической основой, монтажа литературного и музыкального материала, формировались главные принципы его режиссерской методологии: монтажный и музыкальный способ построения действия, сочетание проживания и игрового способа существования актера. Свобода творчества, пришедшая вместе с художественным руководством, позволила режиссеру совершенствоваться, в сотрудничестве с художником Б.Л. Бланком, приемы игрового театра, к которому Магар тяготел всегда.

Спектакли Магара свидетельствуют об удачном использовании большого разнообразия выразительных средств современного театра, что способствует развитию региональной театральной жизни. Его деятельность как художественного руководителя театра тоже была успешной: сформировалась высокохудожественная репертуарная политика, укрепился актерский ансамбль, на постановки приглашались известные режиссеры – Р. В. Сотириади, Д. Х. Астрахан, В. Е. Малахов.

В 2002 году театр получил статус академического, что произошло благодаря репертуарной политике Магара и возросшему профессиональному уровню труппы. Театр по сравнению с 1980-ми–1990-ми годами стал отличаться стабильностью: создавать долголетние произведения на основе классической литературы, имеющие широкий общественный резонанс, выполнять все прогнозы своей деятельности и т. д.

Севастопольский театр начал принимать активное участие в фестивалях, сразу же завоевывая призы.

Однако, положение Магара в театре во многом определялось статусом Севастополя – русского города в Украине. К сожалению, интеграция города в российское театральное пространство не изменила положения к лучшему. «Но это украинская провинция, и поэтому в силу глупых провинциальных интриг он

(Магар – Е.С.) оказался в сложной ситуации»²⁶⁴, – написал в своей книге Бланк. Художник также точно сформулировал вклад Магара в деятельность театра: «Он из провинциального театра сделал исключительно профессиональный»²⁶⁵.

Необходимо отметить и преемственность в работе двух постановщиков – Петрова и Магара, их усилия по формированию актерского ансамбля и воспитанию у зрительской аудитории художественного вкуса и интереса к лучшим образцам мировой драматургии. Если репертуарная политика Магара отличалась единообразием – высоким художественным уровнем постановок, единством стиля и популяризацией классики, – то с его увольнением из театра возникла неопределенность репертуарной политики и потеря стилевого единства.

В целом, творческая активность театра имени А. В. Луначарского в период с 1985 по 2010-е годы положительно повлияла на современную сценическую культуру Севастополя и Крыма, внося в нее самобытный вклад и определив тот профессиональный уровень, который послужил отправной точкой для последующего развития театра.

В настоящее время появились новые возможности для дальнейшей исследовательской деятельности. На сценических площадках Крыма Магар создал несколько спектаклей, а с лета 2018 года стал директором Крымского академического русского драматического театра имени М. Горького. В планах режиссера – не только административная работа, но и ряд собственных постановок.

²⁶⁴ Бланк Б. Л. «Ва-Бланк!» Повествование в трех действиях. С. 171.

²⁶⁵ Там же.

Список использованной литературы

Книги и статьи из книг

1. Акулов, Е. А. Оперная музыка и сценическое действие / Е. А. Акулов; [ред., авт. предисл. П. А. Марков]. – М. : ВТО, 1978. – 452, [2] с. : ил., нот.
2. Ампула актера : [таблицы] / сост. по поручению Науч. отд. ГВЫРМ В. Э. Мейерхольд, В. М. Бебутов, И. А. Аксенов. – М.: ГВЫРМ, 1922. – 16 с.
3. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Юрий Михайлович Барбой. – Л. : ЛГИТМиК, 1988. – 201 с.
4. Бахтин, М. М. К философским основам гуманитарных наук // Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 227-231.
5. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли; пер. с англ. В. Воронин; [авт. предисл. И. Минаков]. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 405, [1] с. – (Библиотека истории и культуры).
6. Березкин, В. И. Искусство сценографии мирового театра : монография. Т. 1: От истоков до середины XX века. – Изд. 2-е, испр. / В. И. Березкин. – М. : Изд-во ЛКИ, 2011. – 536 с.
7. Березкин, В. И. Спектакль и сценическое пространство : [пособие для самодеятельных театральных художников] / В. И. Березкин. – М. : Сов. Россия, 1968. – 86, [2] с. : ил. – (В помощь художественной самодеятельности : библиотечка ; № 21).
8. Березкин, В. И. Сценография второй половины 70-х годов // Вопросы театра: сборник статей и материалов / [отв. ред. В. В. Фролов] / В. И. Березкин. – М. : ВТО, 1981. – С. 153-180.
9. Бланк, Б. Л. «Ва-Бланк!» Повествование в трех действиях / Бланк Борис Лейбович. – М. : Академический проект, 2017. – 215 с. + 16 п. цв. вкл. – (Технологии культуры: Мастер-класс).

10. Богатырев, В. Ю. Актер и роль в оперном театре: Учебное пособие / Богатырев Всеволод Юрьевич. – СПб. : Изд. Е. С. Алексеева, 2008. – 256 с.
11. Бодлер, Ш. Цветы зла: стихотворения. Пер с фр. / Ш. Бодлер. – М. : ТОО Летопись, 1998. – 291 с., портр.
12. Брюсов, В. Я. Заря времен / Состав., подгот. текста, коммент. С. И. Гиндин. Худож. И. Н. Васильев / В. Я. Брюсов. – М. : Панорама, 2000. 496 с. – (Библиотека «Русская литература. XX век»).
13. Булгаков, М. А. Пьесы 1930-х годов ; сост. и общ. ред. А. А. Нинова; вступ. ст. А. М. Смелянского / М. А. Булгаков. – СПб. : Искусство, 1994. – 670, [1] с., [8] л. ил. : ил. – (Театральное наследие).
14. Васильева, Л. И. Театр легендарного города: Севастопольский русский драматический театр имени А. В. Луначарского / Васильева Лидия Ивановна. – Киев: Мистецтво, 1988. – 85 с.
15. Гладков, А. К. Мейерхольд: в 2 т. Т. 2. Пять лет с Мейерхольдом. Встречи с Пастернаком / Александр Константинович Гладков. – М. : СТД РСФСР, 1990. – 471, [2] с. : ил.
16. Гоголь, Н. В. Полное собрание сочинений. Т. 10 : Письма, 1820-1835 / ред. В. В. Гиппиус / Н. В. Гоголь. – М. : Изд-во АН СССР, 1940. – 537, [1] с., [5] л. ил., факс.
17. Громов, П. П. Ансамбль и стиль спектакля // Громов, П. П. Написанное и ненаписанное / сост. и предисл. Н. А. Таршис / П. П. Громов. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1994. – С.118-141. – (Из книг для очень умных).
18. Должанский, А. Н. Краткий музыкальный словарь / Александр Наумович Должанский. – Изд-е 4-е. – Л. : Музыка, 1964. – 517 с.
19. Исмагулова, Т. Д. Булгаков на сцене и в театральной критике 1980-х годов («Собачье сердце», «Зойкина квартира») // Вопросы театроведения: сборник науч. трудов ; Редкол. : А. Я. Альтшуллер (отв. ред.) и др. / Т. Д. Исмагулова. – СПб. : ВНИИИ, 1991. – С. 148-160.

20. Карасик, Ю. Борис Бланк // Пространство цвета : художники сов. кино / Вступ. В. Бондарева, И. Светловой; сост. и фотосъемка В. Бондарева / Ю. Карасик. – М. : Всесоюз. творч.-произв. об-ние «Киноцентр», 1988. – С. 149-160.
21. Кожевников, М. В. Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров : автореферат дис. ... доктора филологических наук : 10. 01. 03 / Моск. пед. гос. ун-т / Кожевников Михаил Васильевич. – М., 2001. – 34 с.
22. Красовский, Ю. М. Из опыта театральной педагогики В. Э. Мейерхольда: 1905 – 1919 годы : дис... канд. искусствоведения : 17. 00. 01 / Красовский Юрий Михайлович. – Л. : ЛГИТМиК, 1980. – 214 с.
23. Кугель, А. Р. Театральные портреты / А. Р. Кугель ; подгот. текста, авт. вступ. ст., авт. примеч. М. О. Янковский. – Л. ; М. : Искусство, 1967. – 380, [2] с.
24. Латур, Б. Нового времени не было : эссе по симметричной антропологии : [пер. с фр.] / Б. Латур. – СПб. : Изд-во Европейского ун-та, 2006. – 235, [2] с.
25. Лермонтов, М. Ю. Собрание сочинений : в 4 т. Т. 3 : Драмы / ред. И. Л. Андроникова / М. Ю. Лермонтов. – М. : Худож. лит., 1984. – 543 с., ил.
26. Литературная теория немецкого романтизма : Документы / Под ред., со вступ. ст. и коммент. Н. Я. Берковского ; Пер. Т. И. Сильман и И. Я. Колубовский. – Л. : Изд-во писателей в Ленинграде, 1934. – 335 с.
27. Литературная энциклопедия : в 11 т. / ред. кол. : П. И. Лебедев-Полянский, И. М. Нусинов [и др.] ; гл. ред. А. В. Луначарский. – М. : Коммунистическая Академия, 1929–1939. – Т. 6 : Ла Барт –Маркс. – 1932. – 920 стб. : ил.
28. Литературные манифесты западноевропейских романтиков : сборник. Собр. текстов, вступит. ст. и общая ред. А. С. Дмитриева. – Л. : Изд-во МГУ, 1980. – 639 с.

29. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы ; [сост., ред., комм. А. В. Февральский, ред. Б. И. Ростоцкий]: в 2 ч. Ч. 1 : 1891–1917 / [авт. вступ. ст. Б. И. Ростоцкий] / В. Э. Мейерхольд. – М.: Искусство, 1968. – 350 с., [15] л. ил.
30. Михайлова, А. А. Сценография: теория и опыт: (Очерки) / А. А. Михайлова. – М. : Сов. художник, 1990. – 334, [1] с. : ил. – (Искусство: проблемы, история, практика).
31. Мольер, Ж.-Б. Дон Жуан, или Каменный гость // Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 2 / ред. Н. М. Любимов / Ж.-Б. Мольер. – М. : Искусство, 1986. – С.99-160.
32. Мольер, Ж.-Б. Мещанин во дворянстве // Мольер Ж.-Б. Полное собрание сочинений: в 3 т. Т. 3 / ред. Н. М. Любимов / Ж.-Б. Мольер. – М. : Искусство, 1987. – С.219-293.
33. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973–1982. – (Энциклопедии. Словари. Справочники). – Т. 4. Окунев–Симович. – 1978 – 974 стб. : ил., ноты.
34. Пави, П. Словарь театра : пер. с фр. / П. Пави ; под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 480, [2] с. : ил.
35. Режиссура: взгляд из конца века: сб. научных статей / ред.-сост. О. Н. Мальцева. – СПб. : ГНИУК РИИИ, 2005. – 248 с.
36. Русское актерское искусство XX века. Вып. 1. – СПб. : РИИИ, 1992. – 308 с.
37. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 1: Режиссер и драматург: структура образа и драматургия спектакля : монография / А. Ю. Ряпосов. – СПб. : СПбГАТИ, 2000. – 92 с.
38. Ряпосов, А. Ю. Режиссерская методология Мейерхольда. 2: Драматургия мейерхольдовского спектакля: мысль, зритель, театральный монтаж: монография / А. Ю. Ряпосов. – СПб. : ГНИУК РИИИ, 2004. – 287 с.

39. Севастопольский академический русский драматический театр имени А. В. Луначарского. Сезон 2005–2006 гг. / отв. ред. Т. А. Довгань. – Севастополь, 2006. – 60 с.
40. Сергеев, А. В. Циркизация театра: От традиционализма к футуризму: учеб. пособие / А. В. Сергеев. – СПб. : Изд. Е. С. Алексеева, 2008. – 156, [1] с. : ил.
41. Скорочкина, О. Е. Марк Захаров // Режиссер и время: сборник научных трудов / редкол. : В. М. Миронова (отв. ред.), Т. Б. Забозлаева, О. Е. Скорочкина / О. Е. Скорочкина. – Л. : ЛГИТМиК, 1990. – С. 99-126.
42. Таршис, Н. А. Музыка драматического спектакля / Надежда Александровна Таршис. – СПб. : Изд-во СПбГАТИ, 2010. – 164 с.
43. Театр Анатолия Эфроса. Воспоминания, статьи : сборник / [сост. М. Г. Зайонц]. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2000. – 461, [1] с. : 32 л. ил.
44. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / [сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова, А. В. Сергеев]. – СПб. : ГНИУК РИИИ, 2005. – Вып. 1. – 250 с.
45. Театральные термины и понятия: материалы к словарю / [сост. С. К. Бушуева, А. П. Варламова, Н. А. Таршис, ред. А. П. Варламова]. – СПб. : ГНИУК РИИИ, 2010. – Вып. 2. – 210 с.
46. Толстой, А. К. Собрание сочинений : в 4 т. / Сост., общ. ред. и предисл. И. Г. Ямпольского; Ил. худож. И. Глазунова. Т. 4 / Сост. И. Г. Ямпольский, И. Глазунов / А. К. Толстой. – М. : Правда, 1980. – 591 с., 4 л. ил., цв. ил. : ил.
47. Толстой, Л. Н. Собрание сочинений : в 22 т. / Ред. коллегия : М. Б. Храпченко (гл. ред.) и др. Т. 11 : Драматические произведения 1864–1910 гг. / Коммент. Ю. П. Рыбаковой / Л. Н. Толстой. – М. : Худож. лит., 1982. – 503 с.
48. Тропп, Е. Э. «Сирано де Бержерак» Э. Ростана и русский театр : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Тропп Евгения Эдуардовна. – СПб. : СПбГАТИ, 2010. – 266 с.

49. Уайлдер, Т. Наш городок : пьеса в 3 д. / Торнтон Уайлдер ; [пер. с англ. Ю. Родман, под ред. В. Воронина]. – Москва : Искусство, 1979. – 71, [1] с. – (Современные зарубежные пьесы).
50. Черкасов, В. Б. Проблема трагикомического в теории искусства: автореферат дис. ... канд. искусствоведения : 17. 00. 01 / Черкасов Валерий Борисович. – Л. : ЛГИТМиК, 1978. – 22 с.
51. Шекспир, В. Комедии, хроники, трагедии : пер. с англ. / сост., вступ. ст. и коммент. Д. Урнова. Т. 1 / сост. Д. М. Урнов / В. Шекспир. – М. : Худож. лит., 1989. – 783 с. : грав. – (Литература эпохи Возрождения).
52. Шекспир, В. Комедии, хроники, трагедии : пер. с англ. / сост., вступ. ст. и коммент. Д. Урнова. Т. 2 / [Грав. В. Фаворского и др.] / В. Шекспир. – М. : Худож. лит., 1989. – 668, [2] с. – (Литература эпохи Возрождения).
53. Шкловский, В. Б. Энергия заблуждения: книга о сюжете / В. Б. Шкловский. – М. : Сов. писатель, 1981. – 350, [2] с.
54. Шнеер, А. Академический театр // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / Глав. ред. А. М. Прохоров. – 3-е изд. – Т. 1: А – Ангоб / А. Шнеер. – М. : Советская энциклопедия, 1969 – С. 910.
55. Шоу, Б. Полное собрание пьес : в 6 т. : [пер. с англ.] Т. 2 : [пьесы 1897-1904 гг., включая цикл «Три пьесы для пуритан»] / авт. послесл. А. А. Аникст ; коммент.: А. А. Аникст, А. Н. Николукин; ред. Ю. В. Ковалев / Бернард Шоу. – Л. : Искусство, 1979. – 701, [2] с., [1] л. портр.
56. Эйзенштейн, С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2 / авт. вступ. ст. И. В. Вайсфельд / С. М. Эйзенштейн. – М. : Искусство, 1964. – 566 с. : ил.
57. Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона : в 41 т. [(82 полут.)] – СПб. : Типо-Литография Ефрона, 1890–1907. – Т. 18А (полут. 36). – 1896. – 958 с.
58. Эрдман, Н. Р. Пьесы. Интермедии. Письма. Документы. Воспоминания современников / Н. Р. Эрдман ; ред. и вступ. ст. А. П. Свободина. – М. : Искусство, 1990. – 527 с. : ил., [16] л. ил., 1 л. портр.

- 59.Эткинд, Е. Г. Эдмон Ростан, поэт театральных эффектов // Ростан Э.
Сирано де Бержерак : героическая комедия в 5 д. в стихах / Е. Г. Эткинд. –
СПб. : Наука, 1997. – С. 303-329.
60. Юрьев, Ю. М. Записки: в 2 т. Т. 2 / Ю. М. Юрьев ; ред. Е. М. Кузнецов. –
Л. ; М. : Искусство, 1963. – (Театральные мемуары). – 509, [1] с.
- 61.Юткевич, С. И. Контрапункт режиссера / Сергей Юткевич. – М. :
Искусство, 1960. – 263 с.

Периодические издания

1. Захаров, М. А. Сомнения и надежды // Театр. – 1975. – № 8. – С.72.
2. Юрздицкая, Е. Под светом театрального софита // Слава Севастополя.
1985. – 22 нояб. – № 224 (17185). – С.3.
3. Пальчиковский, С. Реалии времени // Крымский комсомолец. – 1986. – 25
февр. – № 24 (6546). – С.7.
4. Колбовский, А. – Эксперимент с «Экспериментом» // Театр. – 1986. –№ 7.
– С.92-96.
5. Театральный эксперимент // Слава Севастополя. –1986. – 12 окт. – № 196
(17407). – С.4.
6. Булгаков, М. А. Письмо П. С. Попову 19 марта 1932 г. // Новый мир. –
1987. – № 2. – С.163.
7. Булгаков, М. А. Письмо П. С. Попову 13 апреля 1933 г. // Новый мир. –
1987. – № 2. – С.165.
8. Пальчиковский, С. Арена // Крымский комсомолец. –1987. – 14 февр. – №
7 (6698). – С.8.
9. Барская,Т. Как зовут тебя, Панчо? : Размышления над спектаклем
«Арена» // Советский Крым. – 1987. – 28 февр. – № 42 (12737). – С.3.
- 10.Дьяченко, А. Модель мира, или Фантазия на тему // Крымская правда. –
1987. – 20 мая. – № 116 (19131). – С. 4.
- 11.Пальчиковский, С. Кто верит – за мной! // Слава Севастополя. –1987. – 29

- июля. – № 146 (17607). – С. 4.
12. Киев аплодирует луначарцам // Слава Севастополя. – 1987. – 9 сент. – № 175 (17636). – С. 3.
13. Пальчиковский, С. Шаги роста // Крымская правда. – 1987. – 15 сент. – № 215 (19230). – С. 4.
14. Лезинский, М. К сердцу человеческому // Слава Севастополя. – 1987. – 1 нояб. – № 211 (17672). – С.3.
15. Троицкая, Н. Зал играет героя // Слава Севастополя. – 1988. – 28 февр. – № 42 (17753). – С.4.
16. Зайцев, В. Кому служит спектакль «Собачье сердце» // Слава Севастополя. – 1988. – 13 марта. – № 50 (17761). – С. 4.
17. Петров В., Эскин Б. Гласности, перестройке, демократизации служит спектакль «Собачье сердце» // Слава Севастополя. – 1988. – 13 марта. – № 50 (17761). – С.4.
18. Михайлов, Б. Лето, премьеры, зритель // Слава Севастополя. – 1988. – 12 июня. – № 114 (17825). – С.3.
19. Лебедина, Л. Зачем мы живем? // Советская культура. – 1988. – 22 окт. – № 127. – С.10.
20. Антонов, А. Наш с вами «Декамерон» // Слава Севастополя. – 1989. – 22 янв. – № 16 (17977). – С.3.
21. Пилунский, Л. Маша на троне // Слава Севастополя. – 1989. – 8 марта. – № 47 (18008). – С.3.
22. Петров, В. С. С волнением и надеждой // Советская Латвия. – 1989. – 26 мая. – С. 6.
23. Антонов, А. Метастазы сталинщины // Слава Севастополя. – 1989. – 8 авг. – № 151 (18112). – С.3.
24. Юрздицкая, Е. Петров В. С.: «Город должен сказать: театр, ты нам нужен!» // Слава Севастополя. – 1989. – 20 сент. – № 181 (18142). – С.3.
25. Фельдман, О. М. Отражение нашей судьбы // Театр. – 1990. – № 1. – С.117-128.

- 26.Юрздицкая, Е. Не размораживайте воспоминания – ледяные узоры превращаются в тепловатую водичку // Слава Севастополя. – 1990. – 22 июня. – № 121 (19078). – С. 3.
- 27.Мамилов, М. Личность начинается с... // Слава Севастополя. – 1990. – 15 июля. – № 134 (18345). – С.1.
- 28.Смольяков, А. Севастополь – город театральный // Экран и сцена. – 1990. – 19 июля. – № 29. – С.11.
- 29.Дмитриевская, Е. Вкус лавиджа // Театр. – 1991. – № 6. – С.52-58.
- 30.Смольяков, А. Сны – такая же реальность, как и все остальное // Правда. – 1991. – 9 окт. – № 236 (26684). – С.3.
- 31.Пальчиковский, С. Страсти по Мархолия // Южный курьер. – 1992. – 11 янв. – № 2 (7457). – С.8.
- 32.Антонов, А. Саломея, дочь Иродиады, или Вечная борьба духа и плоти // Слава Севастополя. – 1992. – 5 сент. – № 163 (18874). – С.3.
- 33.Скрипка, С. П. И немножко нервно // Южный курьер. – 1992. – 30 окт. № 44 (7566). – С.11.
34. Марета, А. Настоящий режиссер не думает об овациях зрителей // Слава Севастополя. – 1993. – 23 апр. – № 79 (19036). – С.3.
- 35.Лебедина, Л. Игра судьбы, игра свободы // Театральная жизнь. – 1993. – № 6. – С.7-11.
- 36.Юрздицкая, Е. Театр – история, судьба, будущее... // Слава Севастополя. – 1993. – 28 сент. – № 190 (19147). – С.3.
- 37.Марета, А. Помнить о том, ради чего ежевечерне открывается занавес // Слава Севастополя. – 1993. – 8 окт. – № 198 (19155). – С.3.
- 38.Марета, А. «Плоды просвещения» // Слава Севастополя. – 1994. – 2 июня. – № 105 (19313). – С.3.
- 39.Марета, А. Когда деревья стали большими... // Слава Севастополя. – 1995. – 29 апр. – № 81 (19540). – С.2.
- 40.Миркес, А. Игра в игру // Театральная жизнь. – 1995. – № 11-12. – С. 32-33.

41. Казьмина, Н. Командный заплыв // Театр. – 1996. – № 3. – С.16-29.
42. Марета, А. Как рождаются спектакли // Слава Севастополя. – 1996. – 19 марта. – № 53 (19762). – С.3.
43. Гельман, Б. «Каждый из нас Отелло: кто больше, кто меньше» // Слава Севастополя. – 1997. – 26 июля. – № 145 (20104). – С.2.
44. Серебро, М. Мальчик со скрипкой // Вечерний Севастополь. – 1998. – 24 марта. – № 32-33 (694). – С.7.
45. Литвинова, Е. У каждого свой ключ // Слава Севастополя. – 1998. – 22 мая. – № 96 (20307). – С.3.
46. Кленин, О. Камо грядеши, театр? // Слава Севастополя. – 1998. – 9 окт. № 195 (20406). – С.3.
47. Марета, А. Михаил Кондратенко: Придет ли к нам зритель? // Слава Севастополя. – 1998. – 22 окт. – № 204 (20415). – С.3.
48. Марета, А. Темная история в черном квадрате, или Новое явление В. Магара севастопольцам // Слава Севастополя. – 1999. – 29 янв. – № 17 (20478). – С.3.
49. Марета, А. Когда зрителям весело // Слава Севастополя. – 1999. – 11 марта. – № 46 (20507). – С.3.
50. Юрздицкая, Е. Сцена, актер, зритель // Слава Севастополя. – 1999. – 17 авг. – № 156 (20617). – С.3.
51. Юрздицкая, Е. Владимир Магар: первые шаги в новом качестве, замыслы и надежды // Слава Севастополя. – 2000. – 13 апр. – № 69 (20780). – С.3.
52. Мишаков, М. «Миллениум» – это, конечно, не «Черный квадрат»... // Слава Севастополя. – 2000. – 24 мая. – № 93 (20804). – С.3.
53. Яневская, С. Комик Смирнов // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 1 (23). – С.53-58.
54. Барбой, Ю. М. Немного о себе... // Петербургский театральный журнал. – 2001. – № 1 (23). – С.6-8.

55. Гормалева, Л. «Маскарад» : месь правит бал // Флаг Родины. – 2001. – 11 мая. – № 83 (24187). – С.3.
56. Микиртумова, Н. Бернарда Альба. Все оттенки охры // Флаг Родины. – 2001. – 28 сент. – № 179 (24283). – С.8.
57. Юрздицкая, Е. «Дом Бернарды Альбы» // Слава Севастополя. – 2001. – 2 окт. – № 181 (21137). – С.3.
58. Сигачева, О. «Ведь каменистый Крым похож на Пиренеи...» // Флаг Родины. – 2001. – 28 нояб. – № 215 (24319). – С.8.
59. Сандулова, Т. «Пред вечною загадкой» // Севастопольские известия. – 2001. – 28 нояб. – № 88 (313). – С.8.
60. Ермакова, Н. Театр, который требует обоюдных усилий // Украинский театр. – 2002. – № 6. – С.4-9.
61. Юрздицкая, Е. Новый сезон нового академического // Слава Севастополя. – 2002. – 19 окт. – № 196 (21397). – С.3.
62. Калько, А. Вечные мгновения летней ночи // Слава Севастополя. – 2003. – 14 авг. – № 147 (21593). – С.3.
63. Сухих, И. Самоубийца // Звезда. – 2003. – № 12. – С.214-225.
64. Сардинская, Т. В. Хронотоп пьесы Н. Эрсмана «Самоубийца» // Вестник Самарского государственного университета. Серия: Литературоведение. – 2004. – № 1 (31). – С.154-162.
65. Довгань, Т. «До смеха нам сейчас...» // Слава Севастополя. – 2004. – 1 июля. – № 117 (21807). – С.3.
66. Ярошевская, Т. Владимир Магар: «Театр – это все мое жизненное пространство» // Слава Севастополя. – 2006. – 22 апр. – № 75 (22257). – С.3.
67. Юрздицкая, Е. Людмила. Жизнь на сцене // Слава Севастополя. – 2006. – 26 мая. – № 94 (22276). – С.2.
68. Журчева, О. В. Особенности авторского и драматургического слова в пьесе Н. Эрсмана «Самоубийца» // Вестник Воронежского

- государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. –2008. – № 1. – С.38-41.
- 69.Баринова, К. В. Особенности проявления и трансформация карнавального начала в пьесе Николая Эрсмана «Самоубийца» // Вестник Томского государственного университета. Серия: Филология. – 2009. – № 319. –С.7-10.
- 70.Ищук-Фадеева, Н. И. Концепт самоубийства в русской драматургии («Самоубийца» Н. Эрсмана) // Вестник Томского государственного педагогического университета. – 2011. – Вып. 7 (109). – С.12-18.
- 71.Ряпосов, А. Ю. Термин театра М. А. Захарова «монтаж экстремальных ситуаций»: монтаж или все-таки коллаж? // Театрон. – 2011. – № 2 (8). – С.3-6.
- 72.Матвеева, В. Интервью с режиссером спектакля «Шум за сценой» Львом Стукаловым // Time Out Петербург. – 2011. – 5-18 июля. – № 14 (226). – С.87.
- 73.Дейнега, Г. Счастливая судьба «Севастопольского вальса» // Севастопольская газета. – 2011. – 20-26 окт. – № 42 (976). – С.5.
- 74.Сигачева, О. «Отелло» и высший балл педагога! // Слава Севастополя. – 2012. – 28 марта. – № 56 (23707). – С.3.
- 75.Сенченко, А. Работать с гением – легко! // Слава Севастополя. – 2012. – 10 нояб. – № 208 (23859). – С.4.
- 76.Пальчиковский, С. Мольер, Магар и тело в шляпе // Первая Крымская информационно-аналитическая газета. – 2013. – 28 июня-4 июля. – № 480. – С.4.
- 77.Довгань, Т. Магар, Булгаков и судьба // Слава Севастополя. – 2013. – 9 июля. – № 120 (24013). – С.3.
- 78.Овсянникова-Мелентьева, А. Легендарный Севастополь – город на семи холмах // Иные берега. –2014. – № 4 (36). – С.79-87.
79. Пархоменко, М. Рыцарь сцены // Слава Севастополя. –2015. – 26 марта. – № 50 (24429). – С.3.

Интернет- и иные источники

1. Бегунов, В. Борис Бланк: «Каюсь, “новую пьесу” не ставил...» [Электронный ресурс] / В. Бегунов // Официальный сайт Б. Бланка: СМИ. – URL : <http://www.bblank.ru/smi.htm> (дата обращения : 06.03.17).
2. Белоцкий, В. Виталий Малахов: Нам есть чем удивить зрителя [Электронный ресурс] / В. Белоцкий // День: ежедн. интернет-изд. – 2011. – 15 сент. – URL : <https://day.kyiv.ua/uk/article/taym-aut/vitaliy-malahov-nam-ie-chim-zdivuvati-glyadacha> (дата обращения : 06.01.17).
3. Борис Бланк: Требую ликующего «Да!» [Электронный ресурс] // Смоленская газета. – 2010. – 1 сент. – URL : <http://www.smolgazeta.ru/culture/4627-boris-blank-trebuyu-likuyushhego-da.html> (дата обращения : 06.03.17).
4. Волынский, Ю. Две такие непохожие... [Электронный ресурс] / Ю. Волынский // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского : библиотека. – URL : <http://lunacharskiy.com/library/show/913> (дата обращения : 06.03.17).
5. Волынский, Ю. Маски надетые и сорванные: [Электронный ресурс] / Ю. Волынский // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского : репертуар. – URL : <http://lunacharskiy.com/performances/show/906> (дата обращения: 06.06.16).
6. Довгань, Т. Владимир Магар. Игра воображения: [Электронный ресурс] / Т. Довгань // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского : библиотека. – URL: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (дата обращения: 06.03.17).
7. Довгань Т. «Самоубийца» Эрдмана, или Жизнь прекрасна, гражданин Подсекальников! [Электронный ресурс] / Т. Довгань // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В.

- Луначарского : библиотека. – URL :
<http://lunacharskiy.com/library/show/907> (дата обращения : 06.01.17).
8. «Званный гость» от 27.06.13: [Электронный ресурс]. – URL:
<http://www.1sev.tv/story/id/6225/> (дата обращения : 06.03.17).
9. Кириллова, Е. 40 сумасшедших... [Электронный ресурс] / Е. Кириллова // Поступ. Львов: Еженедельная газета. –2005. – 4 авг. – № 167 (1776). – URL: http://hersonesteatr.org.ua/?page_id=245 (дата обращения: 20.04.17)
- 10.«Культурный обмен с С. Николаевичем» от 24.04.15: [Электронный ресурс]. – URL : https://new.vk.com/video-83488488_171485381 (дата обращения : 06.03.17).
- 11.Личная беседа с Е. Журавкиным от 10.01.2011. Рукопись.
- 12.Личная беседа с Е. Журавкиным от 13.06.2015. Рукопись.
- 13.Маскерадь, или Заговор масок [Электронный ресурс] // Официальный сайт Севастопольского академического русского драматического театра имени А. В. Луначарского : репертуар. – URL :
<http://lunacharskiy.com/performances/show/144> (дата обращения : 06.06.17).
- 14.Микиртумова, Н. Дефиле в преисподнюю [Электронный ресурс] / Н. Микиртумова // Графская пристань: городской сайт. – 2006. – 21 июня. – URL : <http://prichal.sevhome.ru/article.php?id=468>. (дата обращения : 06.06.17)
- 15.Михеева, Л. Хачатурян. «Маскарад» [Электронный ресурс]: Сюита из музыки к драме Лермонтова / Л. Михеева // Belcanto.ru. – URL :
http://www.belcanto.ru/khachaturian_masquerade.html (дата обращения: 01.07.2017).
- 16.«Нетихий час с театром Луначарского (“Отелло”» от 16.06.2011 [Электронный ресурс]. – URL: https://new.vk.com/video-15521610_160347319?list=1a13068f471bd379b6 (дата обращения : 06.03.17).
- 17.Овсянникова, А. Империя Луны и Солнца [Электронный ресурс] / А. Овсянникова // Официальный сайт Севастопольского русского

- драматического театра имени А. В. Луначарского : библиотека. – URL:
<http://lunacharskiy.com/library/show/184> (дата обращения : 20.04.17).
18. Опера Верди «Отелло» [Электронный ресурс] // Belcanto.ru. – URL:
<http://belcanto.ru/otello.html> (дата обращения : 06.06.2017). Сайт
Античного проекта [Электронный ресурс]: отзывы. – URL:
http://hersonesteatr.org.ua/?page_id=139 (дата обращения : 20.04.17)
19. Семенов, С. Театр должен быть понятным [Электронный ресурс] / С.
Семенов // Эксперт: украинский деловой журнал. – 2007. –19 марта. – №
11 (109). – URL : <http://www.expert.ua/articles/10/0/3560/> (дата обращения :
06.01.17).
20. Художник театра и кино Борис Бланк отмечает юбилей [Электронный
ресурс] // Официальный сайт глобального еврейского on-line центра
Jewish.ru. – URL :
<http://www.jewish.ru/news/culture/2008/10/news994267606.php> (дата
обращения : 06.03.17).

Приложение 1.

Спектакли Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского в 1986-2014 годах

Год	Постановка	Автор и произведение	Режиссер-постановщик	Художник-постановщик
1985	«Проводим эксперимент»	В. Черных, М. Захаров «Проводим эксперимент»	Владимир Петров	Галина Бубнова
1986	«Холодно летом»	В. Красногоров «Холодно летом»	Владимир Ясногородский	Виталий Оксюзов
	«Свадьбы»	М. Зощенко, И. Ильф, Е. Петров, М. Жванецкий «Свадьбы»	Владимир Ясногородский	Виталий Оксюзов
	«Волшебная скрипка»	Е. Пермяк «Волшебная скрипка»	Владимир Ясногородский	Виталий Оксюзов
	«Арена»	И. Фридберг «Арена»	Владимир Петров	Галина Бубнова
1987	«Наш городок»	Т. Уайлдер «Наш городок»	Роман Мархолия	Ирина Нирод
	«Рентген»	М. Яблонская «Рентген»	Владимир Ясногородский	И. Акимова
	«Чья шинель, товарищи?»	Б. Кривошей «Чья шинель, товарищи?»	Владимир Петров	Б. Голодницкий
	«Собачье сердце»	М.А. Булгаков «Собачье сердце»	Владимир Ясногородский, Владимир Петров	Галина Бубнова
	«Приятная женщина с цветком и окнами на север»	Э. Брагинский «Приятная женщина с цветком и окнами на север»	Владимир Петров	Галина Бубнова
1988	«Театр»	М. Фрейн «Театр»	Владимир Петров	Галина Бубнова
	«Сокровище Бразилии»	М. К. Машаду «Сокровище Бразилии»	Евгений Кара-Гяур	Галина Бубнова
	«Гарольд и Мод»	К. Хиггинс «Гарольд и Мод»	Роман Мархолия	Ирина Нирод
	«Отравленная туника»	Н. Гумилев «Отравленная туника»	Владимир Кулагин	О. Уварова
	«Портрет»	С. Мрожек «Портрет»	Александр Григорьянц	А. Половецкий
	«Контрабас»	П. Зюскинд «Контрабас»	Александр Григорьянц	А. Половецкий
	«Четыре допроса»	А. Ставицкий «Четыре допроса»	Владимир Петров	И. Акимова
	«Наш декамерон»	Э. Радзинский «Наш декамерон»	Виталий Ковалевский	И. Акимова
1989	«Святое семейство»	А. Николаи «Святое семейство»	Владимир Петров	А. Половецкий
	«Рождественский обед»	Т. Уильямс, П. Туррини, Т. Уайлдер «Рождественский обед»	Роман Мархолия	Ирина Нирод
	«Панночка»	Н. Садур «Панночка»	Владимир Петров	Олег Шейнцис

	«Золушка»	Т.Г. Габбе «Золушка»	Михаил Кондратенко	Галина Бубнова
	«Приключения Чанду»	А. Иловайский «Приключения Чанду»	Евгений Кара-Гяур	Виталий Оксюзов
	«Ложные признания»	П. Мариво «Ложные признания»	Роман Мархолия	Ирина Нирод
1990	«Жирный парень, чтоб он лопнул!!!»	Н. Теффи, рассказы	Б. Рабей	Е. Дружникова
	«Лавидж»	П. Шеффер «Лавидж»	Роман Мархолия	В. Карашевский
	«Ромул Великий»	Ф. Дюрренматт «Ромул Великий»	М. Мамилов	Б. Голодницкий
	«Чисто женское убийство»	Р. Тома «Чисто женское убийство»	Михаил Кондратенко	Галина Бубнова
	«И кто исцелит нас...»	Д. Широ «Куриные головы»	С. Лосев	А. Шубин
	«Коляда пришла – Рождество принесла»	Н. Пономарева «Коляда пришла – Рождество принесла»	Н. Пономарева	Галина Бубнова
1991	«Тряпичная кукла»	У. Гибсон «Тряпичная кукла»	Роман Мархолия	Ирина Нирод, Галина Бубнова
	«Кандид»	Вольтер - Л. Бернстайн «Кандид»	Роман Мархолия	Ирина Нирод
	«Щелкунчик и мышиный король»	Э.Т. А. Гофман «Щелкунчик и мышиный король»	Б. Ярыш	И. Ткаченко
1992	«Ваша сестра и пленница»	Л. Разумовская «Мария Стюарт»	Александр Смеляков	Галина Бубнова
	«Жила-была сыроежка»	В. Зимин «Жила-была сыроежка»	А. Булейко	Ирина Куц
	«Дикарь»	А. Касона «Дикарь»	Б. Ярыш	Л. Ковальчук
	«Саломея»	О. Уайльд «Саломея»	Анатолий Фурманчук	Наталья Радюк
	«Молочный фургон здесь больше не останавливается»	Т. Уильямс «Молочный фургон здесь больше не останавливается»	Роман Мархолия	Ирина Нирод
	«Красная шапочка»	Е. Шварц «Красная шапочка»	И. Лелюх	И. Акимова
1993	«Тайны Нельской башни»	А. Дюма «Тайны Нельской башни»	Б. Носовский Галина Бубнова	
	«Плоды просвещения»	Л. Н. Толстой «Плоды просвещения»	Владимир Магар	Галина Бубнова
	«Романтики»	Э. Ростан «Романтики»	О. Любимов	С. Золотническая
	«Неугомонный дух»	Н. Кауард «Неугомонный дух»	Виктор Стрижов	Ю. Сурокевич
	«Новогодний каприз принцессы»	С. Цыпин «Новогодний каприз принцессы»	Михаил Кондратенко	Галина Бубнова
1994	«Встречусь с мужчиной»	В. Саткач «Встречусь с мужчиной»	Владимир Ясногородский	Виталий Оксюзов
	«Вечер»	А. Дударев «Вечер»	Михаил Кондратенко	Галина Бубнова

	«Женитьба Фигаро»	П. Бомарше «Женитьба Фигаро»	Сергей Пальчиковский	Ирина Куц
	«Загнанная лошадь»	Ф. Саган «Загнанная лошадь»	Николай Пинигин	З. Марголин
	«Веселый маскарад»	В. Орлов «Веселый маскарад»	Юрий Корнишин	Татьяна Карасева
1995	«Бремя вины»	Р. Харрис «Бремя вины»	Михаил Кондратенко	Галина Бубнова
	«Это настоящий скандал, ангел мой»	И. Жамиак «Месье Амилькар платит»	Сергей Стрижак	Галина Бубнова
	«Севастопольский вальс»	Е. Гальперина, Ю. Анненков, музыка К. Листова «Севастопольский вальс»	Борис Рябикин	В. Озерников
	«Плутни Скапена»	Ж.-Б. Мольер «Плутни Скапена»	Сергей Стрижак	А. Соломатина
	«Принцесса и садовник»	В. Кшиминский «Принцесса и садовник»	Я. Козлов	Татьяна Карасева
1996	«Пролетая над гнездом кукушки»	Д. Вассерман «Пролетая над гнездом кукушки»	Сергей Стрижак	С. Кузнецов
	«Колчак»	В. Фролова, М. Кондратенко «Колчак»	Михаил Кондратенко	Галина Бубнова
	«Опера мафиозо»	В. Стаников «Опера мафиозо»	А. Сургак	Татьяна Карасева
	«Медея»	Еврипид «Медея»	Б. Мартынов	С. Сафронова
1997	«Варавва»	М. де Гальдерон «Варавва»	Сергей Стрижак	А. Соломатина
	«Иллюзия обмана»	М. Резанов «Иллюзия обмана»	Михаил Кондратенко	Татьяна Карасева
	«Я вам расскажу за ту Одессу...»	М. и М. Серебро «Я вам расскажу за ту Одессу...»	Михаил Серебро	Галина Бубнова
	«Подруга жизни»	Л. Корсунский «Подруга жизни»	Владимир Магар	Виталий Оксюзов
	«Гримерка»	Т. Магар «Гримерка»	Татьяна Магар	Виталий Оксюзов
	«Козетта»	Инсценировка М. Саенко по В. Гюго «Козетта»	Михаил Серебро	Татьяна Карасева
1998	«Банкрот»	А. Н. Островский «Свои люди – сочтёмся»	Михаил Серебро	Галина Бубнова
	«Отравленная туника» (возобн)	Н. Гумилев «Отравленная туника» (возобн)	Михаил Кондратенко	Татьяна Карасева
	«Королевский квартет»	А. Семенов «Королевский квартет»	Михаил Кондратенко	Татьяна Карасева
	«Тот, кто получает пощечины»	Л. Андреев «Тот, кто получает пощечины»	Н. Яремкив	Галина Бубнова
	«Чешское фото»	А. Галин «Чешское фото»	Михаил Серебро	С. Кузнецов
Херсонес	«Как управлять женой»	Дж. Флетчер «Как управлять женой»	Михаил Серебро	Татьяна Карасева
Херсонес	«Эдип»	Софокл «Эдип-царь»	Н. Яремкив	Виталий Оксюзов

	«Золотая рыбка», «Балда»	А. С. Пушкин «Золотая рыбка», «Балда»	Михаил Кондратенко	Татьяна Карасева
1999	«Темная история, или Фантазии на тему «Черного квадрата» Казимира Малевича»	П. Шеффер «Темная история, или Фантазии на тему «Черного квадрата» Казимира Малевича»	Владимир Магар	Галина Бубнова
	«О бедной девице замолвите слово»	А. Н. Островский «Не все коту масленица»	Михаил Серебро	Татьяна Карасева
	«Репетиция пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в провинциальном театре»	Инсценировка В. Магара по пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня»	Владимир Магар	Галина Бубнова
Малая сцена	«Заключенный 2-й авеню»	Н. Саймон «Заключенный 2-й авеню»	И. Богатырева	Татьяна Карасева
	«Дальше – тишина»	В. Дельмар «Дальше – тишина»	Н. Яремкив	Галина Бубнова
	«Снежная королева»	Е. Шварц «Снежная королева»	Юрий Маковский	Татьяна Карасева
2000	«Миллениум, или Новый Новый Год»	Н. Птушкина «Пока она умирала»	Владимир Магар	Галина Бубнова
	«День святого Патрика»	Р. Шеридан «День святого Патрика»	Александр Диденко	Галина Бубнова
2001	«Орфей спускается в ад»	Т. Уильямс «Орфей спускается в ад»	Сергей Стрижак	Галина Бубнова
	«Маскерадь, или Заговор масок»	М. Ю. Лермонтов «Маскарад»	Владимир Магар	Борис Бланк
	«Дом Бернарды Альбы»	Ф.-Г. Лорка «Дом Бернарды Альбы»	Татьяна Магар	Галина Бубнова
	«Новогодний карнавал»	В. Орлов «Новогодний карнавал»	Юрий Корнишин	Татьяна Карасева
2002	«Приглашение в замок»	Ж. Ануй «Приглашение в замок»	Татьяна Магар	Татьяна Карасева
	«Танец над пропастью»	А. Миллер «Танец над пропастью»	Д. Рымарев	Галина Бубнова
	«Любовники»	Б. Флейд «Любовники»	В. Савинов	Татьяна Карасева
Херсонес	«Отравленная туника»	Н. Гумилев «Отравленная туника»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
Херсонес	«Эдип-царь»	Софокл «Эдип-царь»	Евгений Журавкин	Евгений Журавкин
	«Империя Луны и Солнца»	Э. Ростан «Империя луны и солнца»	Владимир Магар	Борис Бланк
	«Старик Хоттабыч»	Л. Лагин «Старик Хоттабыч»	Владимир Магар	Галина Бубнова
2003	«Мадам»	Инсценировка Т. Магар по Н. Берберовой «Мадам»	Татьяна Магар	Татьяна Карасева
Херсонес	«Троянская война окончена!»	В. Коркия «Троянская война окончена!»	Евгений Журавкин	Евгений Журавкин
	«Сон в летнюю ночь»	В. Шекспир «Сон в летнюю ночь»	Рената Сотириади	Ирина Титоренко

	«Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!...»	Дж. Патрик «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!...»	Владимир Магар	Татьяна Карасева
	«Дверь в смежную комнату»	А. Эйкбурн «Дверь в смежную комнату»	А. Билоус	Галина Бубнова
2004	«Слишком женатый таксист»	Р. Куни «Слишком женатый таксист»	Александр Диденко	Галина Бубнова
Херсонес	«Ангел стаи»	Н. Гумилев «Ангел стаи»	Евгений Журавкин	Евгений Журавкин
	«Мещанин во дворянстве»	Ж.-Б. Мольер «Мещанин во дворянстве»	Рената Сотириади	Ирина Титоренко
	«Емеля»	Инсценировка В. Магара по И. Бунину «О дураке Емеле, какой вышел всех умнее...»	Владимир Магар	Татьяна Карасева
2005	«Папа в паутине»	Р. Куни «Папа в паутине»	Людмила Шестакова	Галина Бубнова
	«Кармен»	Л. М. Зайкаускас «Кармен»	Линас Зайкаускас	Маргарита Мисюкова
	«Золушка»	Инсценировка Е. Журавкина по Ш. Перро «Золушка»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2006	«Дон Жуан»	Ж.-Б. Мольер, А. К. Толстой, Ш. Бодлер, Б. Шоу «Дон Жуан»	Владимир Магар	Борис Бланк
	«Осторожно: дети!»	М. Горький «Дети»	Григорий Лифанов	Борис Бланк
Херсонес	«Лягушки»	Аристофан «Лягушки»	Евгений Журавкин	Ирина Луганская
	«Медовый месяц в Венеции»	С. Моэм «Медовый месяц в Венеции»	Андрей Бакиров	Федор Александрович, Татьяна Карасева
	«Шальные деньги»	Р. Куни «Шальные деньги»	Виталий Таганов	Татьяна Карасева
	«Соловей»	Инсценировка Е. Журавкина по Г.-Х. Андерсену «Соловей»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2007	«За двумя зайцами»	М. Старицкий «За двумя зайцами»	Виктор Шулаков	Владислав Одуденко
	«Любовный хоровод»	А. Шницлер «Любовный хоровод»	Григорий Лифанов	Дмитрий Разумов
	«Пираты Карибских гор, или Похитители радуги»	Е. Журавкин «Пираты Карибских гор, или Похитители радуги»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2008	«Таланты и поклонники»	А. Н. Островский «Таланты и поклонники»	Владимир Магар	Борис Бланк
Херсонес	«Женщины в народном собрании»	Аристофан «Женщины в народном собрании»	Евгений Журавкин	Евгений Журавкин
	«Иванов»	А.П. Чехов «Иванов»	Григорий Лифанов	Дмитрий Разумов
	«Рождество с привидениями, или В темном-темном лесу...»	Инсценировка Е. Журавкина по О. Уайльду «Кентервильское привидение»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2009	«Женитьба»	Н. В. Гоголь «Женитьба»	Владимир Магар	Борис Бланк

	«Леди на день»	О. Данилов «Леди на день»	Дмитрий Астрахан	Ирина Сайковская
	«Фабричная девчонка»	А. Володин «Фабричная девчонка»	Григорий Лифанов	Ирина Сайковская
	«Снегурочка»	А.Н. Островский «Снегурочка»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2010	«Городничий»	Н. В. Гоголь «Ревизор»	Владимир Магар	Борис Бланк
	«Семейная идиллия»	О. Данилов «Семейная идиллия»	Дмитрий Астрахан	Ирина Сайковская
Херсонес	«Облака»	Аристофан «Облака»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
	«Все в саду»	Э. Олби «Все в саду»	Григорий Лифанов	Анна Томчинска
	«Тили-тили-тесто, или На войне как на войне»	Е. Журавкин «Тили-тили-тесто, или На войне как на войне»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2011	«Ханума»	А. Цагарели «Ханума»	Григорий Лифанов	Ирина Сайковская
	«Отелло»	В. Шекспир «Отелло»	Владимир Магар	Борис Бланк
	«Самоубийца»	Н. Р. Эрдман «Самоубийца»	Виталий Малахов	Виталий Малахов, Ирина Сайковская
	«Ох, уж эти принцессы...»	Е. Журавкин «Ох, уж эти принцессы...»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2012	«Как важно быть серьезным»	О. Уайльд «Как важно быть серьезным»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
	«Голубка»	М. Дьярфаш «Проснись и пой»	Владимир Магар	Ирина Сайковская
	«Царская охота»	Л. Зорин «Царская охота»	Алексей Демидов	Ирина Куц
	«Удалой молодец – гордость запада»	Д. Синг «Удалой молодец – гордость запада»	Дмитрий Астрахан	Ирина Сайковская
	«Белоснежка»	Инсценировка Е. Журавкина по бр. Гримм «Белоснежка»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
2013	«Небесный тихоход»	И. Ларин «Небесный тихоход»	Игорь Ларин	Ирина Сайковская
	«Вишневый сад»	А. П. Чехов «Вишневый сад»	Тарас Мазур	Ирина Сайковская
Херсонес	«Очень, очень романтическая комедия»	Э. Ростан «Романтики»	Евгений Журавкин	Евгений Журавкин
	«Кабала святош»	М. А. Булгаков «Кабала святош»	Владимир Магар	Борис Бланк
	«Чисто женское убийство»	Р. Тома «Чисто женское убийство»	Тарас Мазур	Ирина Сайковская
Малая сцена	«Театр-кабаре»	В. Таганов «Театр-кабаре»	Виталий Таганов	Ирина Сайковская
	«Ежик и чудеса в тумане»	Н. Слепченко «Ежик и чудеса в тумане»	Наталья Слепченко	Ирина Сайковская

	«Русалочка»	Инсценировка Е. Журавкина по Г.-Х. Андерсену «Русалочка»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
	«Золотая муха»	Инсценировка Н. Абелевой по К. Чуковскому «Муха-Цокотуха»	Нателла Абелева	Наталья Лось
2014	«Queen, или О чем молчат королевы?»	Э. Скриб «Стакан воды»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
Херсонес	«Что позволено Юпитеру...»	Ж.-Б. Мольер, Плавт «Амфитрион»	Евгений Журавкин	Евгений Журавкин
	«Эмма и адмирал»	М. Рогожин «Эмма и адмирал»	Владимир Магар	Борис Бланк
Малая сцена	«Письма Первой крымской»	Е. Журавкин «Письма Первой крымской»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская
	«100 поцелуев принцессы»	Инсценировка Е. Журавкина по Г.-Х. Андерсену «Принцесса и свинопас»	Евгений Журавкин	Ирина Сайковская

Приложение 2.

Спектакли В. В. Магара

1993 г.	«Плоды просвещения» по пьесе Л. Н. Толстого (художник-постановщик – Г. Бубнова)
1997 г.	«Подруга жизни» по пьесе Л. Корсунского (художник-постановщик – В. Оксюзов)
1998 г.	«Темная история, или Фантазии на тему «Черного квадрата» Казимира Малевича» по пьесе П. Шеффера (художник-постановщик – Г. Бубнова)
1999 г.	«Репетиция пьесы А. П. Чехова «Дядя Ваня» в провинциальном театре» по пьесе А.П. Чехова «Дядя Ваня» (художник-постановщик – Г. Бубнова)
2000 г.	«Миллениум, или Новый Новый Год» по пьесе Н. Птушкиной «Пока она умирала» (художник-постановщик – Г. Бубнова)
2001 г.	«Маскерадъ, или Заговор масок» по пьесе М. Ю. Лермонтова (художник-постановщик – Б. Бланк)
2002 г.	«Империя Луны и Солнца» по пьесе Э. Ростана «Сирано де Бержерак» (художник-постановщик – Б. Бланк) «Старик Хоттабыч» по произведению Л. Лагина и Ю. Энтина (художник-постановщик – Г. Бубнова)
2003 г.	«Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!...» по пьесе Дж. Патрика (художник-постановщик – Т. Карасева)
2004 г.	«Емеля» по произведению И. Бунина в инсценировке В.В. Магара (художник-постановщик – Т. Карасева)
2006 г.	«Дон Жуан» по произведениям Ж.-Б. Мольера, А. К. Толстого, Ш. Бодлера, Б. Шоу (художник-постановщик – Б. Бланк)
2008 г.	«Таланты и поклонники» по пьесе А. Н. Островского (художник-постановщик – Б. Бланк)
2009 г.	«Женитьба» по пьесе Н. В. Гоголя (художник-постановщик – Б. Бланк)
2010 г.	«Городничий» по пьесе Н. В. Гоголя (художник-постановщик – Б. Бланк)
2011 г.	«Отелло» по пьесе В. Шекспира (художник-постановщик – Борис Бланк)
2012 г.	«Голубка» по пьесе М. Дьярфаша (художник-постановщик – И. Сайковская)
2013 г.	«Кабала святош» по пьесе М.А. Булгакова (художник-постановщик – Б. Бланк)
2014 г.	«Эмма и адмирал» по пьесе М. Рогожина (художник-постановщик – Б. Бланк)

Приложение 3.

Режиссеры-постановщики театра имени А.В. Луначарского

1. Астрахан Дмитрий Хананович (17.03.1957)

В 1982 г. окончил режиссерский факультет Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. Снял более 25 фильмов.

Постановки:

«Леди на день» по пьесе О. Данилова (2009)

«Семейная идиллия» по пьесе О. Данилова (2010)

«Удалой молодец – гордость запада» по пьесе Д. Синга (2012)

2. Диденко Александр Владимирович (18.10.1949–16.07.2004)

В 1973 г. окончил Высшее театральное училище им. Б.В. Щукина. Работал актером в Московском театре Сатиры.

Постановки:

«День святого Патрика» по пьесе Р. Шеридана (2000)

«Слишком женатый таксист» по пьесе Р. Куни (2004)

3. Журавкин Евгений Иванович (11.03.1968)

В 1991 г. окончил Минский театрально-художественный институт. С 1999 г. работает актером в Севастопольском русском драматическом театре имени А.В. Луначарского.

Постановки:

«Отравленная туника» по пьесе Н. Гумилева (2002)

«Эдип-царь» по пьесе Софокла (2002)

«Троянская война окончена!» по пьесе В. Коркия (2003)

«Ангел стаи» по пьесе Н. Гумилева (2004)

«Золушка» по произведению Ш. Перро в инсценировке Е. Журавкина (2005)

«Лягушки» по пьесе Аристофана (2006)

«Соловей» по произведению Г.-Х. Андерсена в инсценировке Е. Журавкина (2006)

«Пираты Карибских гор, или Похитители радуги» по пьесе Е. Журавкина (2007)

«Женщины в народном собрании» по пьесе Аристофана (2008)

«Рождество с привидениями, или В темном-темном лесу...» по произведению О. Уайльда в инсценировке Е. Журавкина (2008)
 «Снегурочка» по пьесе А.Н. Островского (2009)
 «Облака» по пьесе Аристофана (2010)
 «Тили-тили-тесто, или На войне как на войне» по пьесе Е. Журавкина (2010)
 «Ох, уж эти принцессы...» по пьесе Е. Журавкина (2011)
 «Как важно быть серьезным» по пьесе О. Уайльда (2012)
 «Белоснежка» по произведению бр. Гримм в инсценировке Е. Журавкина (2012)
 «Очень, очень романтическая комедия» по пьесе Э. Ростана «Романтики» (2013)
 «Русалочка» по произведению Г.-Х. Андерсена в инсценировке Е. Журавкина (2013)
 «Queen, или О чем молчат королевы?» по пьесе Э. Скриба «Стакан воды» (2014)
 «Что позволено Юпитеру...» по пьесам Ж.-Б. Мольера, Плавта (2014)
 «Письма Первой крымской» по пьесе Е. Журавкин (2014)
 «100 поцелуев принцессы» по произведению Г.-Х. Андерсена в инсценировке Е. Журавкина (2014)

4. Лифанов Григорий Алексеевич (08.06.1966)

В 1990 году окончил театроведческий факультет Екатеринбургского государственного театрального института, в 1997 году – актерский факультет Российской Академии театрального искусства (мастерская И.И. Судаковой), в 2003 году – режиссерский факультет РАТИ-ГИТИС (мастерская М.А. Захарова), а также аспирантуру по творческим дисциплинам (преподаватель актерского мастерства) Высшего театрального училища им. Б.В. Щукина.

Постановки:

«Осторожно: дети!» по пьесе М. Горького «Дети» (2006)
 «Любовный хоровод» по пьесе А. Шницлера (2007)
 «Иванов» по пьесе А.П. Чехова (2008)
 «Фабричная девчонка» по пьесе А. Володина (2009)
 «Всё в саду» по пьесе Э. Олби (2010)
 «Ханума» по пьесе А. Цагарели (2011)

4. Мархолия Роман Михайлович (05.02.1961)

В 1983 г. окончил режиссерский факультет ГИТИСа (мастерская А.В. Эфроса).

Постановки:

«Наш городок» по пьесе Т. Уайлдера (1987)
 «Гарольд и Мод» по пьесе К. Хиггинса и Ж.-К. Каррьера (1988)
 «Ложные признания» по пьесе П. Мариво (1989)
 «Рождественский обед» по пьесам Т. Уильямса, П. Туррини, Т. Уайлдера (1989),

«Лавидж» по пьесе П. Шеффера «Леттис и Лавидж» (1990),
«Тряпичная кукла» по пьесе У. Гибсона (1991)
«Кандид» по произведениям Вольтера – Л. Бернштейна (1991)
«Молочный фургон здесь больше не останавливается» по пьесе Т. Уильямса (1992)

5. Сотириади Рената Владимировна (18.07.1969)

В 1995 г. окончила Высшее театральное училище им. Б.В.Щукина, актерско-режиссерский факультет, курс Ю.П. Любимова (1994 г. – актерский, 1995 г. – режиссерский).

Постановки:

«Сон в летнюю ночь» по пьесе В. Шекспира (2003)
«Мещанин во дворянстве» по пьесе Ж.-Б. Мольера (2004)