

УДК 792.09 + 792.2

ББК 85.330

Е.А. Смирнова

СПЕКТАКЛЬ В.В. МАГАРА «ТАЛАНТЫ И ПОКЛОННИКИ» СЕВАСТОПОЛЬСКОГО РУССКОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА ИМЕНИ А.В. ЛУНАЧАРСКОГО: ПОЭТИКА СПЕКТАКЛЯ

Предметом исследования является поэтика спектакля «Таланты и поклонники» по пьесе А.Н. Островского, созданного в 2008 г. В.В. Магаром в Севастопольском русском драматическом театре имени А.В. Луначарского. Творчество севастопольского режиссера В.В. Магара, в течение пятнадцати лет руководившего театром, совершенно не изучено, и данное исследование продолжает серию публикаций о нем. Изучение его режиссерской методологии может стать показательным для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни, и восстановить страницы истории русского театра, вытравленные из контекста исследовательской работы. Анализ поэтики спектакля «Таланты и поклонники» важен для понимания таких принципов его режиссерской деятельности, как многосоставная литературно-драматургическая основа постановок, их монтажная композиция с выраженными монтажными стыками, сочетание различных способов существования актера, система лейтмотивов. Исследуется роль сценографии, пластики, музыки и прочих составляющих драматического действия. Статья основана на использовании сравнительно-исторического метода, личном зрительском опыте ее автора, анализе литературных источников, переработанных режиссером, и немногочисленной прессы, посвященной спектаклю. Изученные принципы создания спектаклей свидетельствуют об удачном применении режиссером В.В. Магаром большого разнообразия выразительных средств современного театра, что приводит к развитию театрального искусства в русской провинции.

Ключевые слова:

Борис Бланк, Владимир Магар, Севастопольский театр имени А.В. Луначарского, спектакль Таланты и поклонники.

Смирнова Е.А. Спектакль В. В. Магара «Таланты и поклонники» Севастопольского русского драматического театра имени А.В. Луначарского: поэтика спектакля // Общество. Среда. Развитие. – 2017, № 4. – С. 77–81.

© Смирнова Елена Александровна – аспирантка, Российский институт истории искусств, Севастополь; e-mail: helengri@mail.ru

Постановки Севастопольского академического русского драматического театра имени А.В. Луначарского мало освещаются в прессе. Имеет смысл проанализировать приемы и методы режиссерской методологии В.В. Магара, использованные в постановке «Таланты и поклонники» (2008). Она особенно важна для изучения творчества режиссера потому, что в ней найдена выраженная излюбленная тема всей его работы – взаимодействие человека и театральной стихии.

Литературный материал в постановках Магара всегда подвергается переосмыслению и переструктурированию, они часто имеют многосоставную основу. На сей раз режиссерский сюжет включил в себя пьесу

А.Н. Островского «Таланты и поклонники», эпизоды из его же «Бесприданницы» и шекспировского «Короля Лира» в переводе Б. Пастернака.

Этот спектакль Магара, как большинство созданных им, можно назвать многоэпизодным. Фрагменты обретают окончательный смысл за счет их монтажного сочленения. Монтажная композиция спектакля пронизана несколькими музыкальными лейтмотивами, главным из которых становится вальс – камертон душевного состояния Негиной.

Автор сценографии постановки, как и многих других спектаклей Магара – народный художник РФ Борис Бланк. Он создал красочный мир-театр. В нем персо-

нажи играли «Бесприданницу» во время бенефиса Негиной, и афиша этой пьесы выступала в качестве задника театра, где происходило действие. Появлялись «декорации в декорациях» – цветные драпировки и искусные перемены света. Сцену венчала витиеватая надпись «Таланты и поклонники» – некий «фирменный стиль» Б.А. Бланка, взявший начало от «Доброго человека из Сезуана» (1964), поставленного в соавторстве с Ю.П. Любимовым в Театре на Таганке, когда название спектакля и пьесы так же располагались над порталом.

Художник представил своеобразный паравраза на темы сценического решения «Дон Жуана» В.Э. Мейерхольда и А.Я. Головина (Александринский театр, 1910). Этот мотив будет продолжен в итоговом совместном спектакле Магара и Бланка в Севастополе – булгаковской «Кабале святош» (2013). В «Талантах и поклонниках» воспроизводились элементы архитектуры театра имени А.В. Луначарского – обитые красным бархатом балконы с белыми гипсовыми перилами, как на наружном фасаде здания. Они расположены ярусами по обе стороны сцены, изображая зрительный зал, а по бокам находятся полукруглые ложи, из которых бенефис смотрят Дулебов и Бакин.

В спектакле задействована оркестровая яма, куда часто переносится действие, особенно во время эпизодов в театре. Собственно, все оно происходит в театре, который становится то комнатой Негиной, то залом вокзального ресторана, то подмостками антрепризы Мигаева.

Постановщик начинал спектакль приемом, который позже будет использоваться и в других его работах, где сам театр становится действующим лицом, – «Отелло» (2011) и «Кабала святош» (2013) – появлением всех персонажей на погруженной в полумрак сцене под звучащий издали гул настраиваемых инструментов. Герои облачены в вызывающе яркие костюмы, в каждом из которых торжествует основной цвет. Платье Негиной – белое, ее матери – черное, костюм Бакина – зеленый, а Дулебова – красный. В белом цилиндре и белых перчатках, с белоснежными цветами в руках, он словно дьявольский театралный искуситель, недаром же перед тем, как начать говорить, он, подобно разминающемуся танцовщику, принимал несколько танцевальных поз. На него направлялся луч света, а тем временем театр продолжал жить повседневной жизнью: в оркестровой яме Нароков (Анатолий Бобер) вполголоса произносил текст о том,

как лишился антрепризы, а статист (Александр Порываев), взбравшись на лестницу, вешал на стену ружье.

Опустив несколько первых явлений пьесы, режиссер начинал действие с 5-го явления, диалога Дулебова (Виталий Полусмак) и Негиной (Наталья Романычева), придав ему повышенный эмоциональный накал: рассерженный Дулебов резко отказывался от билетов.

Театр как таковой становился не только предметом страсти героини Натальи Романычевой, но и темой для игры, средством режиссерской самоиронии. Во время сцены Домны Пантелеевны (Людмила Кара-Гяур) и Великатова (Алексей Красноженок) их разговор переходил в реальный план. «Курочки-то это ваши?» – спрашивал Великатов, и Домна Пантелеевна скидывала на него огромные глаза: «Курочки? Какие курочки?» Партнер успокаивающе говорил ей под смех зрительного зала: «Островский, “Таланты и поклонники”».

Современный театр то и дело врывается в постановку: на авансцене располагались микрофоны; в начале второго действия звонили мобильные телефоны у «зрителей», сидящих рядом с Дулебовым и Бакиным, и те начинали объяснять, что находятся в театре и смотрят «этих, как их, полковников».

Постановщик отступал от времени действия пьесы: в первом акте Нароков и Громилов играли сцену из «Короля Лира», а второй начинался с бенефиса – финала «Бесприданницы» в исполнении Негиной, Мигаева и Васи. Это еще глубже погружало зрителя в театральную стихию, показывало героев постановки в их ежедневном труде. Магар заканчивал спектакль безусловным триумфом театра. Мигаев, со слезами на глазах бормочущий монолог Паратова из недавнего бенефиса, собирался с духом, мощной пощечиной, переходящей в пинок, прогонял Бакина, и театральная братия провожала Александру. Гудок к отправлению поезда давался голосом тенора (Виталий Таганов), присутствующего в нескольких сценах в театре, и Мелузов, Мигаев, Громилов и Вася в полутьме отбивали стук колес, кружась в странном танце (балетмейстер – Ирина Пантелеева). Они с силой припадали на одну ногу на слабые доли в музыке, отбивая ритм и отчаянно взмахивая руками, словно отгоняя что-то, и в танце их была решимость и безнадежность. Тяжелый мотив переходил в тягучий и нежный вальс финала первого акта (автор музыкального оформления – Борис Люля), и из темноты выбегала Негина.

Одна из стен созданного на сцене театра закрывалась, словно соединяя сценическую реальность с жизнью.

Постановщик произвел серьезную работу с текстом пьесы, что присуще и другим его созданиям на сцене этого театра. В целом он сохранен и достаточно мало сокращен, убраны лишь несколько сцен Домны Пантелеевны, позволяющие, например, Нарокову характеризовать ее как «грубую женщину, в которой чувства нет» [5, с. 398]. Реплики, переставленные местами в соответствии с монтажной композицией спектакля, перераспределены между персонажами. Так, текст 2-го явления о закулисном детстве Сашеньки мать (сама, кстати, превращенная в бывшую актрису) говорила не Нарокову, а Великатову во время их диалога, продолжающего 7-е явление. Сцена Домны Пантелеевны и Великатова продолжалась диалогом Дулебова и Бакина (12-е явление), а за ним следовал монтажный стык: к разговору о Великатове добавлялся текст 3-го явления, а затем Бакин, стоящий в оркестровой яме, выкрикивал текст Смельской из 12-го явления о платьях, которые подарил актрисам Великатов, и действие продолжалось примеркой нарядов во время танцевальных па. Слова Мелузова: «Да какое же он имеет право делать подарки Александре Николаевне?» – приобрели дополнительный объем за счет их издевательского повторения на все лады Бакиным (Андрей Бронников).

Постановщик усилил и театральность сцен, в которых задействованы актеры антрепризы Мигаева (Сергей Санаев). Между ними была некая цеховая солидарность, противопоставлявшая их остальному миру. Во многом она акцентирована мизансценически – расположением героев. Находясь ниже сцены, в оркестровой яме, Дулебов и Бакин привычно смотрели свысока на людей искусства, и было символично их обращение с Мигаевым, когда они оба тянули за концы его длинный шарф, будто пытаясь задушить антрепренера.

«Держись, брат!» – обращался к антрепренеру Ераст Громилов, чем подчеркивалось единение людей театра. Трагик, представлявший собою самую колоритную театральную фигуру, беспрестанно что-то играл: «Бедный Йорик!» – говорил он бутылке, которую держал в своей огромной ладони, и зывал громовым басом: «Скажи мне, шут – где мой Вася?»

Назвав «Таланты и поклонники» «самым актерским из всех спектаклей Магара» (это была задолго до «Кабалы святош»), заведующая литературно-драматургической

частью театра Т. Довгань написала о режиссере: «В нем он позволил артистам проявить свои давно стершиеся о современную драматургию ампулы» [2]. Скорее всего, автор этого высказывания подчеркивал таким образом ту «игру в игре», преобладавшую в постановке, и во многом составлявшую ее смысл и своеобразие. Сосредоточием игры являлся образ Ераста Громилова в исполнении Николая Карпенко – хрестоматийное воплощение трагика старинного театра: широкоплечий, гигантского роста пожилой актер с раскатистым низким голосом, рельефными чертами выразительного, подвижного лица и мощной жестикуляцией.

Магар превратил в отдельный эпизод небольшой диалог из 1-го явления второго действия пьесы, где трагик сравнивал себя и Нарокова с королем Лиром.

Красный бархатный занавес приоткрывал ночную тьму, в которой в клубах синего дыма брели под снегом при холодном свете луны полубезумный король Лир (Нароков) и его шут (Громилов). Обжигали горечью слова Лира: «Дуй, ветер! Дуй, пока не лопнут щеки!» [6, с. 471]. Устав от горестных стенаний, Лир потерянно опускался на авансцену, прижав к себе голову единственного друга-шута, и они, обнявшись, уходили в ночную мглу (художник по свету – Дмитрий Жарков). Следом за бархатным занавесом опускался еще один, в виде афиши спектакля «Король Лир», и эти занавесы будто отделяли друг от друга сценические миры. Возвращаясь в свой, Нароков и Громилов вместе с холщовыми костюмами своих недавних персонажей сбрасывали с себя высокие страсти, обжудая, где достать денег на выпивку. Парадоксальное распределение ролей не только давало возможность проявиться незаурядному лирическому дарованию Анатолия Бобра, но и подчеркивало богатые сценические возможности героев спектакля, оказывающихся в родной стихии.

И, конечно, в театральной стихии все время существовала Негина. В финале первого акта она, как за самым главным в жизни, бежала за закрывающимся красным занавесом, и вдруг начинала танцевать, взмахивая пелериной, отчаянно-веселый вальсок, словно обретя долгожданное счастье. Проникновенная сцена финала «Бесприданницы», в которой она выступала в роли Ларисы Огудаловой, Мигаев – Паратова, а Вася (Юрий Корнишин) – Карандышева, завершалась фарсовым аккордом: нарочито театральным ударом доски по авансцене, имитирующим выстрел. По мнению О. Сигаевой, автора единственной рецен-

зии, эпизод бенефиса «впечатляюще и убедительно раскрывает душевную борьбу молодой актрисы» [4]. Удар доски вместо выстрела обращал в шутку театральные страсти. В этом месте традиционно раздавался смех облегчения: зритель, было поверивший в неминуемо трагический исход, успокаивался. Этот эпизод становился таким же моментом «разрядки», как и разговоры «зрителей» по мобильным телефонам.

Во втором акте Великатов, стоя в яме, как во сне видел триумф Александры, рукоплещущие ей черные силуэты на фоне красного занавеса, ее самое в платье Ларисы, усыпанную цветами и конфетти. Во время банкета она располагалась одна за столом в глубине сцены, словно пирующие в ее честь в оркестровой яме, ставшей залом ресторана, не имели к ней никакого отношения. Они и произносили реплики, обращенные к ней, в зал. Драматический накал снова снимал фарсовый эпизод – появление в ложе под видом императора статиста с дефектами дикции (все тот же А. Порываев). О нем О. Сигачева писала, что он «эффектно и убедительно работает на тему всепобеждающей силы искусства» [4], как и другая аналогичная сцена – шуточный поединок, разыгранный актерами для Мелузова, который падал в обморок, увидев «окровавленного» от клюквенного сиропа Громилова.

Последующий монолог Нарокова: «Разве здесь понимают искусство?» – снова выходил за пределы сценического мира, разрушая «четвертую стену». Режиссер соединял происходящее на сцене с реальной жизнью, переходя от шутки к серьезности и наоборот. В этом спектакле неожиданно для себя он представил действительность в некоем социальном разрезе.

Тема амплуа в связи с этим спектаклем может быть поднята и потому, что здесь особенно выражены масочные черты героев. Они в большинстве своем – даже не просто маски, а всепоглощающие свойства, положительные и отрицательные, сродни тем, что существовали в моралите. Они определяли основную эмоциональную и игровую атмосферу постановки. Так, Дулебов олицетворял собою жестокость и разврат, Бакин – цинизм, Великатов – великодушие, Громилов – благородство, Нароков – преданность и нежность. Основной способ обрисовки этих персонажей – игровой, порою переходящий в игру артиста с ролью. Она была видна в диалоге Домны Пантелеевны и Великатова, то же происходило и в сцене, когда Великатов говорил о мучающей его тоске, а присутствующий

среди прочих Громилов заставлял его повторить это слово, указывая на неправильность интонации. На реплику Великатова за петухов отвечал тенор: «Здравия желаем, ваше благородие!»

В постановках Магара часто игровой способ соединяется с проживанием, то же происходило и здесь: в ролях Негинной и ее матери на первый план выступало проживание. Постановщик не случайно сделал Домну Пантелеевну актрисой в прошлом – в ней все выдавало образование, ум, вкус и бесконечное благородство мыслей и чувств. Лаконичен и театрален был ее поединок с Бакиным, пытающимся проникнуть в дом после бенефиса. Прогнав непрошеного гостя, она продолжала сидеть, прекрасная и величественная, опираясь на оставленную трость. Бакин несколько раз издевательски перепрыгивал через нее, а затем ногой выбивал ее из руки Домны Пантелеевны и, гордо тряхнув длинными волосами, удалялся. Финал с полученным им пинком оказывался символическим – искусство очистилось и торжествует.

«Таланты и поклонники» в Севастополе представляли собою трагикомедию как сплав комедии и трагедии, тех высших форм, которые, по замечанию Э. Бентли, «отличаются своим уважительным отношением к реальной действительности» [1, с. 290]. В трагическом вдруг проступало смешное, а комические моменты сопровождались ощущением трагедии. Словарь П. Пави называет трагикомедию «смешанным жанром, способным соединить возвышенное с гротеском и высветить человеческое существование с помощью резких контрастов...» [3, с. 383]. Жанр объяснял и компоновку материала. Вероятно, «Король Лир» был взят постановщиком не столько оттого, что герои сравнивают себя «с Лиром и его дураком», а по причинам, озвученным Э. Бентли: «В “Короле Лире” запечатлено ощущение головокружения, воспроизведенное в памяти в спокойной обстановке» [1, с. 328]. Этим ощущением пронизаны как пьеса «Таланты и поклонники» с ее страстью и борьбой Александры, так и «Бесприданница». В своей книге Э. Бентли отмечает ироничность счастливого конца – таков же финал и магаровского спектакля, особенно тот завершающий его момент, когда вся труппа выходит на поклон, а статист снимает со стены ружье. И все-таки постановщик остался верным себе в многолетней приверженности романтическим произведениям, особенно полным романтизмом финалам. Здесь такой финал являлся той «узаконенной

фикцией, вежливой условностью, учтivism обманом», о которых пишет Э. Бенгли: «В той мере, в которой та или иная комедия в целом имеет атмосферу волшебной сказки, счастливое окончание тоже может быть подано с наивной детской верой» [1, с. 371]. Режиссер использовал иронию, характерную для романтических произведений.

В этом спектакле «атмосферу волшебной сказки» создавало то, что важнее всего для Магара, о чем сам он говорит: «Театр – это все мое жизненное пространство» [7]. Эта постановка важна для изучения творчества Магара потому, что именно она стала характерным отображением его режиссерского мироощущения. Ему присущ своеобразный театроцентризм, вера в непобедимую силу искусства. Передача

этой веры и стала основным лирическим высказыванием постановщика.

В спектакле отразились также специфические черты его режиссерской методологии. Созданный монтажным способом, он включил в себя многосоставную литературно-драматургическую основу, использование различных способов актерского существования, музыкальных лейтмотивов, в результате чего рождался собственный режиссерский сюжет. Именно для создания такого сюжета постановщик перераспределил между персонажами некоторые реплики и соединил сцены из указанных пьес, повенчав «русского Шекспира» – Островского с Шекспиром настоящим, подтверждая тезис о всеисильности и всемогуществе театра.

Список литературы:

- [1] Бенгли Э. Жизнь драмы / Пер. В.Воронина; предисл. И.В. Минакова. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 406 с.
- [2] Довгань Т. Владимир Магар. Игра воображения // Официальный сайт Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского: библиотека. – Интернет-ресурс. Режим доступа: <http://lunacharskiy.com/library/show/805> (06.03.17)
- [3] Пави П. Словарь театра / Пер. с фр. – М., Прогресс, 1991. – 504 с.
- [4] Сигачева О. Талантам надо помогать – поклонники найдутся сами! // Колесо: Севастопольская общественно-политическая газета. – 2008, июнь, № 21 (102). – Интернет-ресурс. Режим доступа: http://koleso.info/page_arch.php?id=747 (06.03.17)
- [5] Островский А.Н. Таланты и поклонники // Островский А.Н. Сочинения. В 3-х т. Т. 3. Пьесы, 1873–1883/ Сост. и комм. В. Лакшина. – М.: Худож. лит., 1987. – 527 с.
- [6] Шекспир В. Король Лир // Шекспир В. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2. / Пер. с англ.; сост., коммент. Д. Урнова. – М.: Худож. лит., 1989. – 670 с.
- [7] Ярошевская Т. Владимир Магар: «Театр – это все мое жизненное пространство» // Слава Севастополя. – 2006, № 75 (22257). – С. 3.