

Вера Сердечная

ТОНальности Севастополя

На днях Севастополь вошел в списки *Forbes* – как один из самых театральных регионов России (одиннадцатое место), обогнав по этому показателю и Ярославскую, и Омскую области. Интересно исследовать причины такой высокой посещаемости и понять: какая эстетика близка местному театру, и что именно он сообщает зрителям, – севастопольцам и отдыхающим, которые заворачивают в театр с набережной.

Этим летом в Севастополе прошел третий фестиваль «ТОН» (Театр о нас) – смотр городских премьер. В программу вошли спектакли разных направлений, в том числе реконструкции в античном театре древнего Херсонеса, танцевальные постановки. «Мастер и Маргарита» и «Бесы» академического русского драматического Театра имени А.В. Луначарского (из 182 тысяч зрителей за год 119 приходят именно сюда) поставлены главным режиссером Григорием Лифановым. Они-то и получили два Гран-при (первый – экспертного совета, второй – журналистского жюри).

Кажущаяся театральность романа Булгакова чрезвычайно соблазнительна для режиссеров и весьма обманчива. В книге соперничают очень разные повествовательные стили: комическая (шайка Воланда); лирико-романтическая (Мастер и Маргарита); священно-историческая (Иешуа и Пилат). Как правило, режиссеров интересует в большей степени сатирический и мифологический сюжет, и связанная с ними тема столкновения Художника с властью. Любовная история при этом бледнеет и отступает на дальний план, становясь почти неразличимой (так было и в легендарном спектакле Театра на Таганке у Юрия Любимова, и в «Балтийском доме» у Йонаса Вайткуса, и в «Студии театрального искусства» у Сергея Женовача). Григорий Лифанов – автор инсценировки – стремился соблюсти баланс и паритет всех трех линий. Для их объединения он ввел нового персонажа – Автора (Алексей Красноженок), которому дал текст, но, к сожалению, не дал действия. Зато поставил едва ли не единственный в истории инсценизации романа спектакль, где режиссер ассоциирует себя не с великим писателем, противостоящим тирании (бери выше – с Иешуа Га-Ноцри), а с любящим человеком. И не случайно вынесены в эпиграф слова: «... За мной, читатель! Кто сказал тебе, что нет на свете настоящей, верной, вечной любви? Да отрежут лгуну его гнусный язык!».

«Мастер и Маргарита» – спектакль яркий, необыкновенно динамичный и увлекательный. Сценография отсылает к началу XX в. (на заднем плане затейливо вырезанные высокие ворота эпохи модерн), а интерьеры психиатрической лечебницы напоминают о конструктивизме. Мир сочинен эффектно и изобретательно: вот выкатывается тумба «Пиво-воды», а вот и трамвайный вагон едет по сцене навстречу неудачливому Берлиозу. Заметим, что продавщица и вагоновожатая – одно лицо. Это Гелла. Сперва торговала «абрикосовой; теплой», потом незаметно перебралась в кабину трамвая и оказалась участницей ДТП

со смертельным исходом (стало быть, Воланд не просто предсказал смерть председателю МАССОЛИТа, но – прав поэт Бездомный – «он его нарочно под трамвай пристроил»).

Чуть позже стенки вагона раздвинутся и выгородят интерьер «не-хорошей квартиры». Так возникает многомерный и подвижный визуальный образ спектакля (художник – Наталья Лось). Световая партитура создает ощущение объемного, пронизанного нездешними лучами пространства (художник по свету Дмитрий Жарков), но как только закроется занавес – зашустрят перед ним розоватые деятели вполне поюстороннего мира – мира варьете.

Спектакль достаточно точно следует тексту романа, сокращения вполне обоснованы. Постановочная группа и артисты упиваются театральными перспективами булгаковского текста, в особенности – проказами свиты Воланда, представленными каскадом блистательных этюдов. Они почти не покидают сцену. Коровьев Евгения Овсянникова – худой, какой-то извилистый с наглой насмешливой физиономией забияки, одетый в клетчатые кюлоты. Бегемот Александра Порываева, заточенный в черный меховой костюм и облегающую голову шапочку, внешне тяжеловесный и медлительный. Это не мешает ему время от времени впадать в кошачье детство – улегшись на спину, помахать всеми четырьмя «лапами», играя с воображаемым клубочком или мышкой. В эти минуты он кажется опасным – в роли мышки может оказаться любой. Пластичная, бесконечно импровизирующая пара в течение всего спектакля смещит зрителей разнообразными способами; причем если Бегемот потешен уже по своей зооморфной природе (грим, хвост, кошачьи ужимки), то Овсянников делает своего Коровьева настоящим гением действия, пружиной сюжета (такую же роль неутомимый, живой как ртуть актер выполняет и в «Бесах»). Контраст подвижной парочке составляет более статичный и злоеущий дуэт. Это Азazelло Евгения Чернорая в контрастном гриме убийцы из комикса: красные тени, обведенные черным губы, шрамы, и обольстительная рыжая красавица Гелла Людмилы Заплатниковой. Лишенная собственных слов, она говорит как кукла чрево вещателя-Азazelло (работают актеры исключительно слаженно: она артикулирует текст, он его произносит вслух, и создается полная иллюзия, что Гелла говорит низким мужским, плывущим, как на запиленной старой пластинке, голосом). Вся эта компания напоминает одновременно клоунов и уголовную шайку: ерник-провокактор и его физически более



Три Воланда и их свита. «Мастер и Маргарита».
Театр драмы им. А.В. Луначарского. Фото Д. Кириченко

сильный партнер-вышибала, бесчувственный убийца и соблазнительная барышня-приманка. Идеальное распределение амплуа в свите Воланда. Вернее, воландов. Их в спектакле трое – они выходят на сцену, сменяя друг друга. Надо сказать, что это происходит почти незаметно для зрителей – настоящий сеанс черной магии. Первым появляется статный молодой красавец с совершенно безучастным лицом и ледяными глазами – Николай Нечаев. За ним – величественный, мощный старец – Николай Карпенко. Наконец, элегантная худая коротко стриженная женщина с застывшим выражением надменной брезгливости – Людмила Шестакова. Все одеты в длинные черные плащи, у всех отвлеченно-суровые интонации. Сила, «что вечно хочет зла и вечно совершает благо», не имеет определенного лица. По крайней мере, нам оно неизвестно. В конце спектакля, после бала у Сатаны, все трое по очереди выслушивают Маргариту. И только старший (Н. Карпенко) откликается на ее просьбы.

Ярко и объемно даны сцены московских проказ, этот по-диснеевски яркий морок. Незадачливый Иван Бездомный Глеба Козляева, которого Коровьев, закружив в танце, докружил до «шизофрении, как и было сказано». Степа Лиходеев Владимира Крючкова – опухший от вечного похмелья херувимчик. Хор во главе с умопомрачительно-гротескной Ириной Демидкиной, который – по милости регента Коровьева –



«Мастер и Маргарита». Театр драмы им. А.В Луначарского.
Сцена из спектакля. Фото Д. Кириченко

«заело» на песне «Славное море, священный Байкал». Эта превосходно придуманная и исполненная сцена – подлинный образец комической миниатюры и вместе с тем грустно-ироническая зарисовка о природе театра. Вот группа обычных «советских служащих»; но как только на них находит вдохновение, они становятся одержимы искусством. Оно, как песня, выходит из них, не встречая преград. Маленькая притча о том, как искусство меняет человека, как он преображается на сцене, – даже против собственной воли. Истериически смешон профессор Стравинский, при каждом упоминании психиатрической лечебницы впадающий в настоящее буйство (Юрий Корнишин).

Смех смехом, однако, впервые думаешь (благо Эпилог в спектакль не вошел), что Воланд и служители его культа отправили на тот свет не только Берлиоза, но и Варенуху, и Степу Лиходеева, а телеграммы из Ялты шлют в варьете сами от его имени. Был человек и нет человека, осталось только его отражение (Крючков в этот момент спрятан в театральный трюм, над которым накрепко зеркала, и «свита» в подтверждение своих рассказов показывает всем желающим, как он плещется в голубом Черном море).

Для Мастера и Маргариты в спектакле создано собственное пространство (полупрозрачная, колышущаяся завеса), а сцены их звучат в лирической тональности. Поначалу искомой тишине трудно устано-

виться в зале, настроенном на искрометные сатирические и эффектные сатанинские сцены. Однако постепенно – в монологах Мастера Геннадия Ченцова, в преображении Маргариты Марии Кондратенко, в полете на бал нагой и свободной женщины (фантастической красоты цирковой номер – актриса работает как воздушная гимнастка на обруче), в страстном и вместе с тем целомудренном любовном танце-экстазе – этот сюжет набирает силу и выходит на первый план.

История пятого прокуратора Иудеи в спектакле Лифанова на это не претендует. Статуарные позы, сложные исторические многоскладчатые костюмы. Конечно, белый плащ с кровавым подбоем у Пилата Евгения Журавкина. По темной сцене стелется дым, в контровом свете на красном фоне появляются персонажи библейской истории. Ершалаимский сюжет служит изысканной рамой основному действию – но необходим более всего для того, чтобы свести концы с концами и привести нас к финалу: «Кто-то отпускал на свободу Мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын короля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат».

Илья Спинов исполняет в спектакле сложную двойную роль: Га-Ноцри и поющего (замечательно поющего!) поэта. Композиции группы «Сплин», от «Бог устал нас любить» в начале до «Романса» в финале, как бы ни сопротивлялся зритель подобной вольности (где Булгаков, где Андрей Васильев...), задают нужный эмоциональный тон. И слова, написанные в совершенно иное время, вдруг становятся единственно возможными здесь и сейчас, когда обретают покой и измученный Мастер, и его Любимая, когда их бесплотные тени – так мы видим – уходят по лунной дорожке. А нежный красивый мужской голос поет: «И в телефонной трубке много лет спустя одни гудки. И где-то хлопнет дверь. И дрогнут провода. Привет, мы будем счастливы теперь и навсегда. Мы будем счастливы теперь и навсегда».

Автор А. Красноженок глядя провозжает уходящих в иной мир героев, и болезненно ясным становится бесконечное одиночество творца-провидца над завершенным творением.

В «Бесах» режиссер, вновь выступающий как инсценировщик, «раздваивает» Ставрогина на исповедующегося и действующего. Первого играет Николай Нечаев: за несколько минут сценического времени,



«Бесы». Театр драмы им. А.В. Луначарского. Сцена из спектакля.
Фото Е. Сердечного

предоставленного ему в диалоге с Тихоном (Илья Синкевич), он минимальными средствами создает образ незаурядного человека, мучимого сознанием вины, пытающегося ее искупить. Иллюстрируя повествование, девочка (хорошая работа юной Алены Щипачевой) уходит в глубь сцены, поднимается по высокой белой лестнице, исчезает из нашего поля зрения и через несколько секунд сверху падает веревка с телом повесившейся Матрешки (нехитрый, но впечатляющий трюк). Девочка в белом платье вновь и вновь будет являться герою.

Деятельного, «сюжетного» Ставрогина играет Петр Котров. Молодой актер наделяет его отрицательным обаянием, но не может преодолеть литературную умозрительность персонажа Достоевского. И в центре постановки не он, а Петруша Верховенский. «БЕСЫ» – именно так написано на афише название спектакля. Крупным планом дано здесь только одно лицо, Овсянникова-Верховенского. Это удивительно энергичная, затратная роль, в которой внешняя нервическая подвижность героя становится выражением раздерганной, разрушенной, «осколочной» души. И подзаголовок в программке гласит: «осколки фальшивых идей».

Григорий Лифанов не занимается исторической реконструкцией. О нет, – он опрокидывает прошлое в современность. Для него давняя история более чем актуальна. Вначале «революционная молодежь»



Е. Овсянников – Верховенский. «Бесы». Театр драмы им. А.В. Луначарского.
Фото Д. Кириченко

еще носит условно-исторические одежды, но вскоре длинные черные тонкие шинели сброшены, и перед нами современники-неформалы, некая протестная субкультура – в берцах, черных джинсах, футболках с англоязычными надписями. Все они жесткие, резкие, недовольные. Современные бесы действуют по-сегодняшнему. Они увлеченно молотят рэп (от «Все переплетено» до *Venom*), делают селфи и ведут он-лайн трансляции, оттягиваются на рейверских вечеринках, играют в баскетбол и даже на виолончели, звучащей надсадно и истерично. Тестостерон толкает молодых мужчин к действию. Из общей группы постепенно выделяются индивидуальности. В частности, более мягкий Шатов Алексея Гнедаша и обаятельный идеалист Кириллов. Глеб Козляев представляет его без мрачной самоуглубленности, и он выходит человеком симпатичным, которому действительно сочувствуешь.

Противовесом бесовщине в спектакле дана культура классическая. Она представлена пасторальной росписью полупрозрачного занавеса, закопченными иконами и балетными туфлями. Екатерина Семенова-Неврузова играет Хромоножку как балерину в одном пуанте и как юродивую праведницу. Ее героиню по-настоящему жаль.

Оформление спектакля, созданное Натальей Лось, впечатляюще многозначно и почти лишено цветовых оттенков. В глубь сцены уходит череда сужающихся квадратов-ступеней. Визуально напоминает



«Урод». ТЮЗ. Севастополь. Сцена из спектакля.
Фото О. Базуриной

прямоугольную камеру старинного фотоаппарата с фокусирующим мехом («гармошкой»), а метафорически читается как воронка памяти. Режиссер пытается нас уверить, что сущность социального бесовства по сей день остается неизменной – в финале Верховенский-мл. едет в поезде, а на экране идет кинохроника и перелистываются годы: вплоть до 2019-го.

Свой разговор о современности ведет со зрителем севастопольский Театр юного зрителя – приглашает молодых режиссеров, работает с новой драматургией. «Урода» Мариуса фон Майенбурга – злую сатиру на современное общество – поставила Алессандро Джунтини. Никому из персонажей здесь сочувствовать не приходится – разве что главному герою Летте, когда окружающие внушили ему, что он уродлив. Игорю Цветкову удалось точно сыграть преображение. Вначале лицо Летте действительно кажется некрасивым, но после операции полностью меняется как его выражение, так и его восприятие. Абсурдный же поворот сюжета состоит в том, что теперь каждый может приобрести такое лицо. Настало время обезличенной, продажной и продающейся красоты, людей-клонов и полной глобализации.

Остальные роли распределены между тремя актерами. Елена Воронцова играет жену героя, его престарелую богатую любовницу и



«Обломов». ТЮЗ. Севастополь. Сцена из спектакля.
Фото С. Сенчёнок

секретаршу. Владимир Соловьев и Данил Высоцкий также представляют по несколько персонажей. К сожалению, выбранные режиссером приемы (свинные маски или больничные каталки, как главный функциональный элемент сценографии) не слишком оригинальны, часто используются молодыми режиссерами при работе с современными европейскими текстами и не позволяют создать живое, объемное пространство.

О современных проблемах говорит и «Обломов», поставленный на сцене ТЮЗа петербургским режиссером Василием Заржецким. Неготовность сегодняшних тридцатилетних к взрослению, безответственное отношение к другим людям, к работе, к семье – серьезная проблема. В исполнении Игоря Цветкова герой кажется едва ли не первым *kidult*'ом¹ русской культуры, то есть человеком, застрявшим во внутренней Обломовке в состоянии полного инфантилизма. Обломов кричит на brutального Захара (Александр Костелов), изводит его придирками. Он раздражен, патологически ленив, симулирует болезни и рассуждает как демагог. Получается пример отрицательного героя, карикатурный образ лодыря и обжоры. Правда, не очень ясно, как в него, такого манерного и капризного, могла влюбиться Ольга Ильинская. Более того, справедливые слова, которые вложил в уста героя Гончаров (о власти суеты, о праве человека быть самим собой),

начинают звучать пародийно. Им не веришь: комический неврастеник с опереточными интонациями всерьез не воспринимается.

Режиссер предостерегает от подобной модели поведения и говорит с аудиторией на современном театральном языке. В спектакле принимает самое деятельное участие ансамбль «Утраченные иллюзии». Выглядит он как дарк-фолк группа деревенски-готического вида: девушки в сарафанах и панковском гриме, у парней – грубые сапоги в сочетании с цилиндрами. Клоунская компания замечательно исполняет написанные Ириной Кузнецовой для спектакля мрачные зонги. «Ты давно уже умер», – говорит Штольц. И мы обнаруживаем, что под диван Обломова замаскирован деревянный гроб с откинутой передней панелью. Мало этого – обитель Обломова выгорожена стеклянными стенами, покрытыми вековой пылью, будто действие происходит в английском готическом романе (художник Алексей Левданский). Дополняет эту черную картину образ Агафьи Матвеевны. У Елены Воронцовой это не столько покорная супруга Обломова, сколько живое воплощение смертельного уюта или уютной Смерти.

Непростые времена в связи с административными переменами переживает Драматический театр им. Б.А. Лавренева (театр Черноморского флота). Проблемы (ничтожное финансирование, переход актеров в другие труппы) не могли не сказаться и на художественном уровне премьеры «Не все коту масленица». Стремясь развеселить зрителей и не очень полагаясь на возможности текста, режиссер Екатерина Гранитова-Лавровская добавила в спектакль своеобразного комизма уж очень простой природы. К примеру, Светлана Иваненко заставила свою Круглову комментировать события словами, которых Островский не писал («Твою мать!» – звучит здесь постоянным рефреном).

Комедия Островского рассказывает о времени перемен: о том, как власть переходит от старого богатого купечества к молодым предпринимателям, а домостроевские представления о браке отступают под натиском живого чувства. Режиссер расставляет акценты иначе. Деспот купец Ахов, благодаря Борису Талаху, ко второй половине спектакля становится едва ли не лирическим героем. Зрители вместе с ним искренне и горько сожалеют о прежних временах. Зато молодая поросль (непокорная резвушка Агния Татьяны Стасюк и Ипполит Валерия Александрина) в финале долго и судорожно пересчитывают банкноты, забыв друг о друге, своей любви и об окружающих. Судя по всему, Екатерине



Т. Стасюк – Аглая,
Б. Талах – Ахов.
«Не все коту масленица».
Театр Черноморского флота
им. Б.А. Лавренева.
Фото Т. Еременко

Гранитовой эти юные креативные персоны представляются куда более алчными и опасными, чем их отцы и деды.

У театров Севастополя есть общие черты с другими театрами юга России. Во-первых, это жизнелюбивое стремление к впечатляющей форме, эффектной сценографии, контрастным цветам, острым интонациям. Во-вторых, рубежное, оберегающее сознание. Большинство театров, стоящих на пограничных территориях, подобно герою Сэлинджера, чувствуют себя ответственными за то, чтобы никто не заблудился во ржи. И потому достаточно четко отделяют зерна от плевел, не путают плохое с хорошим, черное с белым, – иными словами, последовательно занимаются наставлением зрителя. Прислушиваются к публике, но ей не угождают.

¹ *kidult* – от англ. слов *kid* и *adult*.