



СЕНТИМЕНТАЛЬНЫЕ КОМЕДИИ В.В. МАГАРА В СЕВАСТОПОЛЕ

Е.А. Смирнова

*Российский институт истории искусств, Санкт-Петербург,
helengri@mail.ru*

Аннотация. Творчество режиссера Владимира Владимировича Магара, руководившего Севастопольским русским драматическим театром имени А.В. Луначарского в течение четырнадцати лет, совершенно не изучено. Данная статья продолжает серию публикаций о нем, анализируя поэтику его спектаклей разного периода, условно объединенных общей темой. Исследование его режиссерской манеры может стать показательным для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни, и восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследовательской работы. На примере как давних «сентиментальных комедий» режиссера («Подруга жизни» Л. Корсунского (1997), «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!..» Дж. Патрика (2003)), так и спектакля текущего репертуара «Голубка» по пьесе М. Дьярфаша «Проснись и пой» (2012) прослеживается усложнение режиссерской методологии, что свидетельствует о высоком профессиональном уровне спектаклей театра имени А.В. Луначарского. Устанавливается наличие таких способов организации спектакля, как монтажное построение действия (или его элементов), контраст и соединение игрового способа существования актера и проживания роли. Игровой способ и проживание рассматриваются как условия создания актерского ансамбля, являющегося одной из самых сильных сторон режиссуры В.В. Магара. Исследуется роль сценографии, пластики, музыки и прочих составляющих драматического действия. Статья основана на использовании сравнительно-исторического метода, личном зрительском опыте ее автора и анализе прессы, посвященной спектаклю. Указанные закономерности организации спектаклей поддерживали определенную профессиональную планку театра и способствовали развитию русского регионального театрального искусства.

Ключевые слова: Владимир Магар, Севастопольский театр имени А.В. Луначарского, спектакль «Подруга жизни», спектакль «Дорогая Памела», спектакль «Голубка», режиссерская методология, проживание, игровой способ существования, монтажное построение, лейтмотив

Севастопольский русский драматический театр имени А.В. Луначарского за 105-летнюю историю своего существования прошел несколько этапов развития, обусловленных политикой его руководителей. Наиболее содержательным для театроведа периодом представляются 1990-е–2010-е гг., связанные с именем Влади-

Смирнова Елена Александровна – аспирантка РИИИ.

мира Владимировича Магара. С 2000 по 2014 гг. он был художественным руководителем театра имени А.В. Луначарского. Его творчество в этом театре можно условно разделить на периоды: от легких комедий к романтическим произведениям, затрагивающим основные вопросы человеческого существования.

Пресса освещала деятельность В.В. Магара крайне скупо, особенно период 1990-х – начала 2000-х гг. Те немногочисленные статьи, что стали появляться в дальнейшем, не давали представления ни о творческой методологии режиссера, ни о поэтике его спектаклей.

Имеет смысл проанализировать приемы и методы режиссерской методологии Магара, использованные в его ранних работах в этом театре, поскольку очевидна их преемственность и в дальнейшем творчестве постановщика. Следует также определить основные параметры постановок (сюжет, жанр, способ компоновки материала и т.д.) и их усложнение со временем.

В 1993 г. Магар, руководивший Московским драматическим театром им. Эгдзэ, выросшим из театра-студии, в качестве приглашенного режиссера поставил в театре им. А.В. Луначарского свой первый спектакль «Плоды просвещения» по Л.Н. Толстому. После него состоялось еще несколько работ постановщика на этой сцене, а затем он возглавил театр – после скоропостижной смерти М.Е. Кондратенко в 2000 г. В это время Магар создал несколько комедий, представлявших на тот момент его любимый жанр: «Подруга жизни» Л. Корсунского (1997), «Темная история, или Фантазии на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича» П. Шеффера (1999), «Миллениум, или Новый Новый Год» (2000) по пьесе Н. Птушкиной. Спектакль Магара «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!..» по пьесе Дж. Патрика появился немногим позже, в 2003 г., но его можно отнести к тому же жанру.

Много лет спустя Магар создал «Голубку» по пьесе М. Дьярфаша «Проснись и пой» (2012), в которой неувлочно угадывались взгляд на жизнь и манера постановщика «Подруги жизни». И хотя все три постановки – «Подруга жизни», «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!..» и «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»¹. Эта чувствительность, шире понимаемая как человечность, является основой и зрительского восприятия указанных постановок.

Мелодраматический сюжет «Подруги жизни» был незатейлив и немного сходен с пьесой Н. Птушкиной «Пока она умирала», регулярно идущей на сценах провинциальных театров, как и комедия Л. Корсунского. Магар тоже отдал ей

¹ Кожевников 2001, 3.

дань, поставив весной 2000 г. и снабдив характерным названием: «Миллениум, или Новый Новый Год». Но, как и в созданной годом ранее «Темной истории, или Фантазиях на тему “Черного квадрата” Казимира Малевича», 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. 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, вроде сырников, заказанных Феликсом на ужин, и поездок «на морковку», о чем сообщает матери Ирина, сюжеты ее сновидений и тому подобное, 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 (Борис Чернокульский) угощает Феликса (Анатолий 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 повествовательным способом, в котором прослеживаются четкие причинно-следственные связи. Сюжет пьесы, проходящий через 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 Виталий 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 (Юлия 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 преобразалась 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 содержательным в этом спектакле, выводящим его за грань незамысловатой лирической комедии и обеспечивавшим ему постоянный зрительский успех в течение многих лет, было актерское существование. Система ролей была построена вроде бы и с помощью проживания, но отличавшегося такой буффонностью и эксцентрической окраской, что оно 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»². 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, мать режиссера, всегда по праву считавшаяся одной из самых выдающихся актрис театра им. А.В. Луначарского, но обладавшая более лирическим, чем характерным, талантом. Многолетний учитель Людмилы 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»³. Скорее всего, это можно сформулировать так: в легкости переходов от лирики к буффонаде, в неуловимом сращивании игрового способа и переживания. Так создана в этом спектакле роль Надежды Андреевны. Критик Н. Ермакова написала о ней: «Этот персонаж – смесь эксцентричности, эlegantности, лиризма, бытовой правды, женственности, остроумия, грусти, ироничности, достоинства и еще Бог знает чего – провокативно, игриво выплеснутого на подмостки в форме целиком законченного характера»⁴.

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 шутовская 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 клоунаду. Когда пожилая пара танцевала под «Я помню “Лунную рапсодию”», по щекам Надежды Андреевны катились слезы. И тут же она бросала в зал реплику, тонушую в хохоте. Переход от лирики к фарсу осуществлялся актрисой мгновенно, казалось, одним движением ресниц, обрамляющих ее бездонные глаза.

Еще в 1988 г. в связи с ролью грабителя Селздона в постановке В.С. Петрова «Театр» Н. Троицкая написала о Борисе Чернокульском так, как многие годы пишут об этом выдающемся актере, и что каждый раз неизменно оказывается правдой, хотя звучащей всегда по-разному: «Чернокульский фантастически естественен... наделен редкой способностью произносить текст как свой. Он ищет со-

² Ермакова 2002, 5.

³ Слава Севастополя 26.05.2006.

⁴ Ермакова 2002, 4.

циальную природу образа и играет биографию своего персонажа»⁵. 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?»⁶ 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 Л.Б. Кара-Гяур, Б.И. 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 трагических нот, которые вносил в постановку актер.

В постановке, наряду с сочными комедийными моментами, была акварельная психологическая тонкость – вроде того жеста, по которому Комаров «узнает» Надежду. Скорее всего, произвольно 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.

Н. Ермакова сравнила эту работу севастопольского режиссера со спектаклем А.А. Васильева «Взрослая дочь молодого человека» (1979), поставленном в Московском театре им. К.С. Станиславского. Для нее предметом сопоставления стало внимание режиссера к внутреннему миру его героев⁷, и, продолжая ее мысль, нужно признать и отсутствие социальности, также характерное для постановки А.А. Васильева. Это сравнение не кажется слишком смелым. На наш взгляд, действительно есть некоторые точки соприкосновения. «Анатолий Васильев воссозданное до мелочей бытовое пространство наполнил удивительно непринужденной и игровой атмосферой, когда каждая реплика давалась с легкой долей шутки и издевки, словно бы в проброс»⁸, – эта мысль автора анонса к телеверсии спектакля представляется достаточно важной. Для «Подруги жизни» также характерно похожее сочетание игры и быта, которое превращает само пространство спектакля в лирическое, населенное поэтами, приподнявшимися над обыденностью. Вслед за исследователями творчества А.А. Васильева (П.Б. Богдановой и др.) оказывается уместным проанализировать и давний спектакль Магара в сходной системе координат.

Спектакль «Дорогая Памела, или Как нам пришить старушку?!..» по фарсу Дж. Патрика в афише был назван музыкальной комедией. Созданный также на основе причинно-следственных связей, он сочетал в себе элементы как традиционного, так и монтажного способов построения, которые впоследствии будут отли-

⁵ Слава Севастополя 28.02.1988.

⁶ Слава Севастополя 10.11.2012.

⁷ Ермакова 2002, 5.

⁸ Взрослая дочь молодого человека 2016.

чать все постановки Магара. В спектакле были некоторые сцены, представлявшие собою завершённые фрагменты, объединённые музыкальными лейтмотивами. Постановку пронизывали два основных лейтмотива, превращавшихся в сюжетообразующие метафоры. Это «Money» из кинофильма «Кабаре» и лейтмотивная мелодия из мюзикла «Hello, Dolly». Под острое, гротескное звучание «Money» появлялся и делал первые танцевальные па дуэт молодых жуликов – Брэда Винера (Андрей Бронников) и Глории Гулок (Мария Брусницына). Эта музыка олицетворяла собою всякие мошеннические замыслы, под нее происходили танцы и потасовки. В финале обыгрывалось само слово, давшее название композиции, и Памела приносила с чердака чемодан. Открыв его, собравшаяся компания обнаруживала, что он набит пачками денег.

Нежные звуки «Hello, Dolly» сопровождали основные действия Памелы (Людмила Кара-Гяур) – ее молитвы, сбор всей компании за рождественским столом. В один из моментов она говорила о том, что покойный муж называл ее Долли. Ближе к финалу, когда ей наконец-то становилось очевидным предательство ее новых «друзей», Памела-Долли и превращалась в сломанную куклу: глаза наливались слезами, бессильно повисали руки, заплетались ноги; шатаясь, она делала несколько нетвердых шагов по авансцене под замедляющуюся, будто тоже «сломанную» мелодию.

Постановщик немного сократил текст пьесы, добавив один существенный момент: спектакль начинался монологом-письмом Памелы к Богу, в котором она благодарила его за всю прожитую жизнь. Экспозиция сразу же задавала действию экзистенциальное измерение. Среди действующих лиц не было Врача страховой компании и Человека театра. Магару не требовалось лишнего указания на театральность происходящего. Ее воплощали такие элементы сценографии, как карнавальные шапочки, розданные Памелой Солу, Брэду и Глории для празднования сочельника, а также заменявшая входную дверь рама, объединившая в себе функции экрана, телевизора и дополнительной сценической площадки.

Автором сценографии была Татьяна Карасева. Художница по-своему поняла рекомендации драматурга. «Вообще, все здесь напоминает свалку: какие-то бочки, пустые бутылки, коробки, связки пожелтевших газет, обломки скульптур. Справа входная дверь, слева лестница, ведущая наверх...», – указывает первая ремарка. Жилище Памелы выглядело чрезвычайно нарядно и клоунски-экстравагантно. Слева действительно была винтовая лестница, под ней – проволочная фигура огромного кота в шутовском полосатом колпаке на одном ухе. Плетеными из проволоки также были основания кушетки и пуфов, окружавших массивный стол в правой части сцены. Их сиденья были сшиты из красно-желтой полосатой ткани с помпонами. Кушетка подвешивалась к колосникам, и на ней поднималась Памела в финале и болтала ножками, раскачиваясь, как на облаке. Стол, загроможденный посудой, свечами, банками и прочим хламом, подпирали небольшие кариатиды.

В костюмах использовалось прихотливое рукоделие. Брэд, Глория и Джо Янки (Виталий Полусмак) были облачены в черную кожу, а одеяния Памелы были вязаными, цветными, с помпончиками, и отображали ее сущность трагической клоунессы, держащей на руках игрушечного полосатого кота.

Сразу за лестницей располагалась указанная рама – словно от огромной картины, перевитая сеткой, она заменяла присутствующий в пьесе телевизор и слу-

жила экраном диапроектора (сам аппарат был направлен на нее слева). Здесь в первой сцене транслировались кадры фотопленки, запечатлевшей родителей Памелы, затем спускалось роскошное подвенечное платье, которое Памела дарит Глории. Отсюда появлялись действующие лица и сбегали по ступенькам в комнату Памелы. В этой «картине» рассказывалась в рисунках история аварии, произошедшей с Памелой: вот их с котом сбивает автомобиль, вот ангелы возносят на небеса маленькую фигурку Памелы и огромную – упитанного белого кота, вот с Памелой беседует Господь и отпускает ее на землю. Выполненные в лубочном стиле, рисунки соединяли в себе и фарсовую, и глубокую экзистенциальную сущность.

О постановке написала одна из украинских газет, что «в зависимости от взгляда режиссера пьеса может стать комедией, а может – трагикомедией или фарсом»⁹, называя ее «рождественской историей». В этом словосочетании и заложена суть магаровской «сентиментальной комедии», в которой соединяется смешное и грустное, а фарс раскрывается через душевную боль героини. Человечностью преодолевается все – и смерть, и преступление, а частная история служит для понимания общих законов бытия. «Не ищи звезд на небе, любовь здесь, на земле», – говорила Глории Памела те слова, которых нет в пьесе.

В актерской палитре здесь, как и в «Подруге жизни», сочетались игровой способ (его было немного больше) и проживание. Тот же дуэт – Людмилы Кара-Гяур и Бориса Чернокульского – оказывался в иных условиях существования, превращаясь в квартет с участием пары молодых мошенников. Их взаимодействие строилось постановщиком как многоголосная партитура, в которой вел то один голос, то другой. Пиано лирических сцен превращалось в форте шуточных диалогов и фортиссимо фарсовых перебранок. Если образы Брэда и Глории носили более мажорный характер, оставаясь неизменными в течение всего действия, то участники пожилого дуэта демонстрировали многообразие черт своих героев. Памела в исполнении Л.Б. Кара-Гяур действительно была «чудной старушкой», постаревшим, но не повзрослевшим ребенком. И в то же время, когда она в финале обращалась к Богу со словами: «Они моложе меня, им нужно время и время, чтоб, наконец, понять то, что нам с тобой ясно давно...», – в ее глазах светилась мудрость многих поколений любящих женщин. Фарс о Памеле приобретал черты притчи. Особенно трогательны были ее интимно-доверительные молитвы, и в эти моменты, как и в эпизоде воспоминаний о муже, лицо ее вдруг становилось молодым и прекрасным. За эту роль в 2004 г. актриса получила премию имени Г. Апитина Крымского отделения НСТД Украины.

Сол Бозо Б.И. Чернокульского здесь выглядел еще большим «бонвиваном и красавцем», особенно в алом пиджаке с дырками от пуль на спине, преображаясь под воздействием доброты и доверия Памелы. Изначально актер давал «крупным планом» мелкость черт своего персонажа: разнообразная гамма чувств отображалась на его лице при первом упоминании полицейского, а когда он говорил о страховке, оно поэтически светлело. Движения Сола были размашистыми, но незаконченными, будто он обрывал себя, начав что-то делать или куда-то идти. «Ну

⁹ Довгань 2006, 49.

вы, подонки, заткните пасти», – его слова действительно, как говорила Памела, звучали как музыка.

Исполнение Солом и Памелой песни «Hello, Dolly» казалось не вставным номером, а диалогом, почти признанием в любви. Задушевым разговором становились глуховатый низкий голос Чернокульского и прочувствованная выразительная мелодекламация Кара-Гяур. На поклонах ее подхватывали все участники спектакля, делясь своей радостью и любовью.

Эта постановка не давала повода говорить о том, что Кара-Гяур и Чернокульский укрупнили образы своих героев. Здесь режиссер извлек из пьесы то, что скрывалось под нагромождением фарсовых событий, и высветил через мастерство актеров ее общечеловеческую, экзистенциальную сущность.

Выбрав годы спустя пьесу М. Дьярфаша «Проснись и пой», Владимир Магар удивил всех: на фоне спектаклей «Маскерадь, или Заговор масок» (2001), «Дон Жуан» (2006), «Женитьба» (2009), «Городничий» (2010) и «Отелло» (2011) этот материал справедливо казался недостаточно масштабным. Незамысловатый сюжет о том, как приехавшая в другой город к тете прелестная девушка перевернула размеренную жизнь соседской семьи, открыв этим немолодым людям (и их сыну) глаза на мир, тем не менее, оказался созвучен и современности, и недавнему прошлому. Недаром в 1970-е гг. постановка М. Захарова и А. Ширвиндта «Проснись и пой» в московском Театре Сатиры пользовалась популярностью, особенно песни из нее. Постановщик по-своему обыграл отношения с ней, тоже наполнив свой вариант вокальными шлягерами, хотя совсем другими. Как и в том спектакле, некоторые песни исполняются под симитированный гитарный аккомпанемент. Тетя (и вместе с нею зрители) также слышит звучащую мелодию «Ave Maria» Ф. Шуберта, когда узнает из слов юной родственницы, что ее просил передать по радио один из бывших возлюбленных. Взаимодействие с постановкой Театра Сатиры происходит и на уровне сценографии: в «Голубке» Магара есть похожий балкон.

Несмотря на симпатии зрителей, критика была строга к «Проснись и пой». Не без некоторых оснований считая постановку очередным вариантом телепередачи «Кабачок 13 стульев», О.Е. Скорочкина писала: «Разумеется, никто и не ждал в том спектакле от Захарова театральных откровений. Понятно, что он как художник не был увлечен этим материалом, что постановка была случайная и проходная. Нелепо предъявлять к ней серьезные претензии – можно только удивляться, что подобную безделушку делал режиссер совсем иных возможностей и умудрился нигде не выдать себя, а просуществовать на уровне и по правилам немудреной игры, продиктованной переводным шлягером. Жизнерадостность героев спектакля не несла в себе ослепительной легкости духа – скорее была обволакивающей-мещанской и перекликалась с дежурным оптимизмом советской эстрады, закливавшей в те годы: “Вся жизнь впереди, надейся и жди!” Кстати, эстрадное прошлое режиссера с его репризным мышлением, с механическим чередованием “разговоров” и музыкальных номеров именно в этом спектакле дало о себе знать, оно благополучно и победно распустило свои пышные цветы»¹⁰.

Можно предположить, что Магар, стажировавшийся в театре им. Ленинского комсомола и считающий Захарова своим учителем, избежал этих недостатков,

¹⁰ Скорочкина 1990, 109.

хотя сложно признать правоту критика в том, например, что в «Проснись и пой» имелось «механическое чередование “разговоров” и музыкальных номеров» – танцевальные номера, во всяком случае, были гармонично вписаны в ткань спектакля и исполнялись артистами на высоком профессиональном уровне.

Если согласиться с утверждением О.Е. Скорочкиной, что «в венгерском шлягере Захарова как автора не было видно и на его месте спокойно мог быть кто угодно иной...»¹¹, то необходимо заметить, что в «Голубке» очевидно авторство Магара. Стоит также подчеркнуть, что для него этот спектакль вовсе не был проходным, несмотря на качество драматургии. О «театральных откровениях», конечно, и здесь речь не идет, но режиссер явно был увлечен работой – созданием собственной версии. Как отозвалась впоследствии одна из газет, «Владимир Магар привнес в постановку необыкновенный южный колорит, атмосферу морского побережья с бытом крымского городка и его удивительных жителей»¹².

«Голубка» – так в переводе звучит девичья фамилия Эржи Орбок, жены Пишты, что стало отправной точкой для режиссера. События спектакля вместо Будапешта происходят в южном городе, в котором угадывается Севастополь: например, говорится не об «Аквинкуме», а об «Аквариуме» и т.д. Все персонажи носят русские имена. Мифический начальник Бодини так легко стал Болдиновым, что, кажется, им всегда и был. Чета Орбоков переименовалась в Сидоркиных, Петра Ивановича и Галину Петровну (это ее звали в школе Голубкой), Карола – в приехавшую из Киева Викторию, а Дьюла – в Диму. Тетя из иностранной «Тони» закономерно превратилась в «нашу» Тоню. Так же легко, как русские имена, героини приобрели и новые детали биографии, и незаметно в искрометности перипетий утонули некоторые сюжетные нестыковки типа советской гражданки-владелицы табачного магазина. Напротив, сохраненные отсылки к советской действительности напоминают элегантную ретроспективу и вносят в спектакль юмор, связанный с моментом узнавания реалий недавнего прошлого. В этом «Голубка» оказалась невольной созвучна «Городничему» (2010), хотя не отличалась сатирической направленностью.

Этот спектакль Магара, как и большинство созданных им, можно назвать многочастным, или многоэпизодным, где каждый фрагмент постановки имеет собственную драматургическую структуру (начало, середину и конец).

На сцене царит красивая осень – светло-золотистая и теплая благодаря художественному оформлению Ирины Сайковской. Художница построила двухуровневый павильон с вышеупомянутым балконом. Это дом главных героев, который легко превращается в эстраду, а окаймляющие палисадник разноцветные лампочки символизируют то осенние листья, то солнце, которое «шагает по бульварам» (об этом поется в одной из песен). Сцена излучает тепло, подобное весеннему, и не случайно на доме виден адрес: «Апрельская, 27». Это – не только дата премьеры, это состояние души постановщиков и героев, передающееся залу.

Будто солнцем пронизаны и костюмы участников. И. Сайковская подражает своему учителю Б.Л. Бланку в стремлении к насыщенности цвета и заострению тенденций моды (в данном случае, 1970-х гг.) Выразительный ретро-стиль одежды подчеркивает индивидуальность персонажей, приближая их к нашим современ-

¹¹ Скорочкина 1990, 109.

¹² Иванова 2014.

никам. Цветовая гамма разнообразит осеннюю палитру этого спектакля: короткий сиреневый комбинезон Виктории, а потом ее же красное платье и ярко-желтые босоножки, голубые брюки-клеш Димы, умопомрачительные лиловые «дудочки» его отца, вызывающе стильные и современные (и почти на каждом спектакле разные) наряды тети Тони.

Магару удалось достичь той «ослепительной легкости духа», которой недоставало О.Е. Скорочкиной в захаровской постановке, и происходит это в основном за счет актерского существования и музыкальной составляющей, ставшей неотъемлемой частью режиссерского сюжета. Мелодии разных эпох возникают в спектакле так же естественно, как солнце, и сменяют одна другую, как времена года. Хабанера «Голубка» испанского композитора XIX в. Себастьяна де Ирадье (русский текст Т. Сикорской и С. Болотина), проходящая музыкальным лейтмотивом спектакля, символизирует здесь вечный полет души, любовь и молодость. Эти характеристики стали тем связующим звеном, благодаря которому оказалось возможным сочетание песен как 1950-х гг. и последующих десятилетий, так и наших дней. Эмоциональное состояние героев спектакля, пожалуй, лучше всего выражает «Осень» группы «7 Б», которую поет Дима (его роль делят Владимир Крючков и Александр Аккуратов):

А в доме моем всегда лето, солнце, жара, кайф.
В доме моем всегда песни, танцы, любовь, драйв.
И не стучись и не ломись ко мне, осень,
Желто-рыжая тоска, холода...

Тонко чувствуя музыку, Магар, тем не менее, всецело полагается на опыт профессионалов – композитора Екатерины Троценко, заведующей музыкальной частью (репетитора по вокалу в этом спектакле) и бессменного автора музыкального оформления всех его постановок – Бориса Люля. Здесь он также занимался подбором музыкального сопровождения. В «Голубке» Магара песни и танцы не менее значимы, чем в «Проснись и пой» М.А. Захарова.

Вокальная оснащенность труппы помогает не только музыкально характеризовать героев, а разыгрывать своего рода интермедии, входящие в драматургию спектакля. Героини Нателлы Абелевой или Юлии Нестранской (они делят роль Галины Петровны) и Марии Кондратенко (Виктория) или Светланы Глинка (Виктория в другом составе) разучивают «урок», исполняя «В краю магнолий» – песню А. Морозова на слова Ю. Марцинкевича. Когда тетя Тоня (Людмила Шестакова) вспоминает о пенсии, приходящей из Швеции, четверо героев становятся квartetом «АББА». Исполненная ими композиция «Money, money, money» напоминает о других «деньгах» – лейтмотиве постановки «Дорогая Памела». Виктория с тетей Тоней в ураганном темпе иллюстрируют разные музыкальные жанры, каждым из них характеризуя бывших возлюбленных жизнерадостной экстравагантной тетушки. Их здесь больше – семеро, и последнего (свою самую большую любовь, по ее собственным словам) тетя Тоня обретает в финале: появляется придуманный создателями спектакля водолаз Вася (Андрей Бронников). Песня группы «Запрещенные барабанщики» «А я рыба, я рыба...» бурлескно завершает музыкальную комедию, повествующую в первую очередь о том, как ко всем приходит любовь: к кому-то впервые, к кому-то – возвращается.

Этот спектакль также интересен сочетанием игрового способа и проживания. Актерское существование в нем Людмилы Шестаковой отчасти напоминает работу Людмилы Кара-Гяур в двух постановках, о которых шла речь ранее. Острохарактерная актриса делает свою тетю Тоню современной, экспрессивной и молодой (впрочем, все героини достаточно молоды), а ее неожиданно обнаружившееся красивое драматическое сопрано помогает исполнять мелодии на высоком профессиональном уровне.

Шестакову отличает своеобразное остранение, когда она взаимодействует и с песней, и с ролью. Но очевидно одно: когда во время «домашнего пикника» в палисаднике у Сидоркиных ей протягивают микрофон, петь сейчас будет именно тетя Тоня, а не актриса Шестакова. «Московские окна» Т. Хренникова на слова М. Матусовского подхватывают все участники этого эпизода. Романс «Сезон дождей» О. Фельцмана на слова Н. Олева (Розенфельда) становится личным лирическим высказыванием самодостаточной и способной на сильные чувства тети Тони-Шестаковой.

Работа актрисы во многом обеспечивает стабильный успех этого спектакля наряду с исполнением Виталием Тагановым роли Петра Ивановича Сидоркина. Особенно содержательно преображение его героя: из заурядного немолодого шофера (сам артист относительно молод), жалующегося на здоровье, он становится действительно молодым, почти ровесником своего сына, приобретая «крылья». Коротенький галстук в серую полоску, который он носит в первом действии, словно свидетельствует о его «низком полете», а во втором сменяется на цветастый шелковый, и сам Сидоркин в роскошном лиловом костюме «стиляги» вдохновенно исполняет хит В. Сюткина «Я не красавчик».

Преображается и его жена Галина-голубка – Нателла Абелева, заботливая, наивная и нежная, которую делает еще прекраснее любовь к мужу и сыну, а у них хватает мудрости оценить ее. Юлия Нестранская в этой роли строже и суше, хотя по возрасту актриса ближе к своему драматическому прообразу.

Этот спектакль вообще окрашен не бытовой, а поэтической мудростью, которая здесь – во всем, от сценического сюжета до мизансценического решения и актерских работ. Неожиданно красота и поэзия вносятся в самое привычное. Это происходит, в частности, за счет организации пространства, когда персонажи разговаривают то на скамейке, то за столиком в палисаднике, то на втором ярусе – балконе дома Сидоркиных и тети Тони. Эпизоды скомпонованы по контрасту, и смешное-грустное чередуется. Пожалуй, самой проникновенной лирической сценой можно считать ту, когда Вика ведет диалог с Сидоркиным-старшим, притворяясь, что принимает его за младшего, не видя с балкона. Магар по-своему заканчивает некоторые эпизоды, придавая им отсутствующую у драматурга определенность эмоциональных реакций, как, например, и в этой сцене. «Ты же любишь свою Мари!» – провоцирует Диму Вика, а он отвечает: «Нет, я не люблю ее, я люблю тебя, Вика!» Это признание добавлено режиссером.

«Проснись и пой» Театра Сатиры отличается достаточно ровным эмоциональным фоном, и песенка «Милый Пишта, что с тобою» служит средством примирения четы Орбоков. Размолвка супругов в «Голубке» едва не заканчивается уходом Галины. Ее переживания выражает песня С. Ковальского «Когда живем любовью», и затем она появляется в плаще и с чемоданчиком в руке, стараясь

сорвать с пальца кольцо. Испуганный супруг хватается за нее, заключает в объятия и уносит в дом.

Мари (Валентина Огданская или Татьяна Сытова) появляется в образе эффектной официантки. Ее песенка «Дима, солнце, я тебя люблю, но замуж не пойду» (немного измененный вариант композиции «Лелик» группы «Фабрика») стилистически закономерно входит в музыкальную атмосферу спектакля. Затем Мари становится партнершей Сидоркина, исполняющего песню «Я встретил девушку» А. Бабаева на слова М. Турсун-заде. В этом эпизоде В. Таганов, как и в «Красавчике», оказывается несколько отделен от своего героя, чего нет, к примеру, в исполнении им лейтмотивной «Голубки». Экцентрическая направленность исполнения присуща ряду сцен, что разнообразит ритмы спектакля.

Сочетание бытовых (хотя и сделанных художницей достаточно условно) подробностей с игровой атмосферой и лиризмом позволяет предположить, что здесь Магар тоже является скорее последователем А.А. Васильева, нежели М.А. Захарова.

Спектакль, как уже отмечалось, все годы проходит с успехом, нехарактерным для Севастополя, где аншлаги отличает преимущественно премьеры. Конечно, музыкальная насыщенность служит одним из факторов, делающих постановку особенно притягательной для зрителя. Важно также то, что, подобно давней «Подруге жизни», все персонажи добры и симпатичны. В этом Магар тоже отчасти наследует А.А. Васильеву, в спектакле которого «Взрослая дочь молодого человека» актерское существование отличала бесконфликтность предполагаемых антагонистов и восхитительная легкость.

В «Голубке», действительно, все кажется такими же «красивыми и простыми», как те дети, которых мечтает учить Вика, и верится, что таковы все люди. Во всяком случае, такие иллюзии сохраняются все то время, пока длится спектакль.

«Легко, воздушно, с удивительно тонким юмором и хорошей порцией романтизма актеры вели зрителя по лабиринтам человеческой души»¹³, – отмечала рецензент Карачевской районной газеты (спектакль участвовал в XXI фестивале «Славянские встречи», посвященном Году культуры в РФ и проводившемся в Брянской области). И сам его выбор для фестивального показа свидетельствует о высокой профессиональной планке спектакля, тем более что в фестивалях театр участвует редко.

«Романтизм», замеченный брянским корреспондентом, по-видимому, и делает столь привлекательной «Голубку», из «сентиментальной комедии» превращая ее в романтическую и приближая к более позднему излюбленному жанру Магара – романтической драме.

На примере давних «сентиментальных комедий» режиссера оказалось возможным установить в них наличие таких способов организации спектакля, как монтажное построение действия (или его элементы), контраст и соединение игрового способа существования актера и проживания роли. Стоит предположить, что особенности художественного мышления Магара и то, как он учитывает опыт своих выдающихся предшественников, позволяют ему создавать спектакли в разных жанрах, достойных изучения театроведами.

¹³ Иванова 2014.

Очевидно также усложнение режиссерской методологии Магара со временем, видимое даже в постановках с незамысловатым сюжетом, что свидетельствует о высоком профессиональном уровне спектаклей театра им. А.В. Луначарского в указанный период.

ЛИТЕРАТУРА

- Взрослая дочь молодого человека* 2016. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.culture.ru/movies/1708/vzroslyaya-doch-molodogo-cheloveka>
- Довгань, Т.А. (отв. ред.) 2006: *Севастопольский академический русский драматический театр имени А.В. Луначарского. Сезон 2005–2006 гг.*, Севастополь.
- Ермакова, Н. 2002: Театр, который требует обоюдных усилий. *Украинский театр* 6, 4–9.
- Иванова, М. 2014: «Голубка» из Севастополя. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zarya-karachev.ru/index.php?catid=2:2010-10-03-11-08-24&id=1329:qq&Itemid=5&option=com_content&view=article
- Кожевников, М.В. 2001: *Английская сентиментальная комедия в системе драматических жанров*: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Магнитогорск.
- Скорочкина, О.Е. 1990: Марк Захаров. В сб.: *Режиссер и время*: сб. науч. тр. Л.

REFERENCES

- Dovgan', T.A. (otv. red.) 2006: *Sevastopolskiy akademicheskii russkiy dramaticheskii teatr imeni A.V. Lunacharskogo. Sezon 2005–2006 gg.* [The Sevastopol Theatre Named after A.V. Lunacharsky]. Sevastopol.
- Ermakova, N. 2002: Teatr, kotoryy trebuets oboyudnyhr usilii [The Theatre, which Requires Mutual Effort]. *Ukrainskiy teatr [Ukrainian Theatre]* 6, 4–9.
- Ivanova, M. 2014: «Golubka» iz Sevastopolya [«Golubka» from Sevastopol], http://www.zarya-karachev.ru/index.php?catid=2:2010-10-03-11-08-24&id=1329:q&Itemid=5&option=com_content&view=article
- Kozhevnikov, M.V. 2001: *Angliyskaya sentimentalnaya komediya v sisteme dramaticheskikh zhanrov*: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk [English Sentimental Comedy in the System of Dramatic Genres]. Magnitogorsk.
- Skorochkina, O.E. 1990: Mark Zaharov. In: *Rezhisser i vremya*: sb. nauch. tr. [Director and time: Collection of scientific papers]. Leningrad.
- Vzroslyaya doch molodogo cheloveka* 2016 [The Adult Daughter of the Young Man], <http://www.culture.ru/movies/1708/vzroslyaya-doch-molodogo-cheloveka>

SENTIMENTAL COMEDIES BY VLADIMIR MAGAR IN SEVASTOPOL

Elena A. Smirnova

Russian Institute of History of the Arts, Russia,
helengri@mail.ru

Abstract. The creative work of the stage director Vladimir Magar in Sevastopol, who had been the head of the Sevastopol Russian drama theatre named after A.V. Lunacharsky for fourteen years, hasn't been studied yet. The study continues the series of publications about him analyzing the poetics of his performances over the period. The subject of the research is the poetics of some his productions conventionally united with a common theme. The study of his directorial manner may be indicative for identifying the patterns specific to regional theatrical life and may restore some episodes of the history of Russian theatre, which were out of the context of research. In the article his longtime "sentimental comedies" "The Companien in Life" (1997), "Dear Pamela" (2003), as well as the current repertoire "Darling" (2012) are analyzed. The author defines the existence of such modes of organization performance, as the mounting construction of the steps (or elements thereof), contrast and connection of gaming way of existence of the living actor and the role. The complexity of the Director's methodology demonstrates the high professional level of performances staged at the Sevastopol theatre named after A.V. Lunacharsky. The role of scenographic solutions, plastic, music and other components of dramatic action is examined in the article too. The paper is based on using of the comparative-historical method, personal audience experience of the author, the analysis of different literary sources, devoted to the performance. Magar's principles of creation which are studied in the paper kept specific professional standards of the theatre and facilitated the regional development of the Russian theatrical art.

Key words: Vladimir Magar, the Sevastopol theatre named after A.V. Lunacharsky, the production "The Companien in Life", the production "Darling", multi-piece basis, montage construction
