

Любовь ЛЕБЕДИНА

Сегодня, когда любые выступления в Москве провинциальных театров перестали восприниматься на уровне прежних творческих отчетов (были бы спонсоры, а площадки для показов найдутся), возросла личная ответственность этих коллективов, дерзнувших соревноваться с лидерами творческого процесса. Но поскольку настоящих лидеров в Москве не так уж много, а постановок, от которых сводит скулы, предостаточно, то у эзехих менестрелей в случае провала тоже не возникает комплекса неполноценности...

Легенды о театральном Омске не выдуманы. Здесь всегда держали ухо остро на дилетантов и собственным реноме дорожили. Поэтому недавний показ театров этого города на столичных подмостках был ожидаемым и даже желанным.

Приход в Академический театр драмы режиссера В.Петрова всколыхнул подрастерявшийся от значительных потерь коллектив. Новый главный привнес энергию нестандартных замыслов, привлек на постановки известных режиссеров, вошел в контакт с труппой.

Ему, получившему хорошую школу актерского мастерства в Рязском русском театре у А.Каца, уже давно стало ясно — только в единой спайке понимающих и разделяющих твои взгляды людей можно превратить репетиции в наслаждение, а спектакли — в продолжение этих репетиций.

В.Петров привык всю ответственность брать на себя. Сколько раз бывало, когда выбранная им пьеса казалась окружающим устаревшей, но он так поворачивал ее, насыщая современным видением, что от былых сомнений и следа не оставалось.

В истории с пьесой А. Шипенко "Натуральное хозяйство в Шамбале" тоже сработало режиссерское честолюбие. Петров был настолько уверен в универсальности игровой стихии театра, что ничто, даже запредельный абсурдизм драматургии, как ему казалось, не мог нарушить стройности замысла. Ведь режиссер — тоже своего рода демиург. Более того, карикатурные зарисовки на буддистов-бомжей, мистические опыты с ожившими муляжами Маркса, Сталина, Гитлера как бы давали пишу для сочинения режиссерских импровизаций в духе постсоветской "комедии дель арте"...

Все это интересно складывалось в отдельные взятые эпизоды. Так на отпевании "живого трупа" (девушки, погруженной в ледярический сон) ораторов из лейки поливал парящий над сценой ангел, тибетские ламы впадали в нирвану с помощью спиртного, а ржеевые Бонапарт и Муссолини играли в подкидного.

В целом же каскад постановочных трюков, одобренный черным юмором, не поддерживался исполнителями.

Актеры, лишенные непрерывного смыслообразующего действия, существовали как функциональные единицы, в лучшем случае — как маски, работающие только на идею репризы.

Роль символов распространялась в том числе и на главных действующих лиц. В первом акте, где было собрано все — от некрофалии до спиритизма — обнаженное тело главной героини в мертвецкой тоже включалось в изобразительный видеоряд. Это

Культура. — 1996. — 10 февр. — с. 8.

Блеск и нищета натурального хозяйства



Сцена из спектакля "Натуральное хозяйство в Шамбале".

было красиво, но ведь потом А.Светловой приходилось переигрывать свой художественный знак — рождаться вторично в качестве живого персонажа. Герою Брандо в исполнении В.Алексеева была отведена роль наблюдателя. Он как бы представлял взгляд автора со стороны, но сам при этом оставался загадкой.

Так все-таки почему Омский академический, рискуя собственной репутацией, привез Шипенко, а не Пираделло — несомненную удачу В.Петрова? Вероятно, театру показалось, что шипенковский постмодернизм больше подходит для жаждущих перемен художников, и он сможет в новых формах рассказать и о жалком жребии интеллигента, и о покоронах утраченной духовности, и даже любовь мага и спирита к юной особе способен параллелизировать с набоковской "Лолитой". Конечно, пародии подавно много, только невозможно из путаной пьесы, напоминающей сценарный план, смонтировать трагикомическую притчу о нашем времени.

Выступивший за драмой Омский тюз не вызвал столь бурных дискуссий, как предыдущий театр. Хотя вокруг В.Рубанова, вот уже десять лет руководящего Тюзом, тоже образовалось критическое окружение.

Бывший гитисовец отлично разбирается во всех театральных системах, многие из них поповал на себе и своих актерах. В этом мы убедились на двух его спектаклях: "Бременские музыканты" и "Горящий свистильник".

К сожалению, в "Трубадуре и его друзьях" зрители не увидели ничего нового. Миллион раз показанный мюзикл тиражировал известный всем стандарт. Создавалось впечатление, что не веселые виртуозы наконец-то прибыли в Москву, а давно некоррелируемые артисты, работающие из-под палки по контракту.

Циркачи вяло крутили сальто, с усилием прыгали через веревочку. Принцесса скулила и слюнявила королевскую мантию, а сам король беспричинно бегал и тарачил глаза, изображая испуг. Неизвестно, сколько бы так продолжалось, если бы на сцену не явился Сыщик а-ля Луи де Фюнес. И сразу все закрутилось-за-

вертелось вокруг новоявленного Пинкертон.

Одним словом, музыкальная феерия забила ключом. Не знаю, может быть, это был хитрый режиссерский ход? Только некоторая часть публики могла и не досидеть до второго акта.

Пути режиссерские неисповедимы, а уж пути замыслов и подавно. Кто знает, из чего возникла драматургическая фантазия В.Рубанова по произведениям О'Генри? Может быть, идея авторского спектакля "Горящий свистильник" была навеяна знаменитым фильмом "Бал", а может, гениальный Феллини со своей театральной условностью в кино не давал покоя руководителю молодежного театра?

Ясно одно, рассказы О'Генри послужили основой для рождения музыкально-танцевальной миниатюры — драмы, где судьба каждого персонажа была разыграна в приемах джаза, регтайма, кантри. Поддавшись магии игровой простоты, где играет все: слово, жест, тело, звук, смысл, соединив арену жизни с ареной цирка, В.Рубанов наполнил черный квадрат сцены двигающимися манекенами и людьми. Каждое живое лицо идентифицировал с заводной куклой. В зависимости от характера мелодии менялись не только пластика танцующих и говорящих персонажей, их способ общения, но и видоизменялся рисунок каждой картинка-история, каждой роли, будь то продавщица магазина или паренек с рабочей окраины. Дирижировал калейдоскопом лиц человек-оркестр, уникальный исполнитель на всех инструментах артист А.Гончарук.

Вот таким образом два театра из Омска попробовали испытать свою судьбу на столичном Олимпе. В чем-то они оказались сильнее, чем о них думали, в чем-то слабее. Так часто бывает, когда речь заходит о равноправных партнерах. Ведь сколько надо было иметь мужества и отваги, чтобы бросить сбалансированное мастерство в пасть сумасшедшему эксперименту или на интуиция попытаться освоить новые виды синтеза.

В Омске живут удивительно свободные люди. Они могут себе позволять все!