Смирнова Е. А.
E. A. Smirnova

ДВЕ ПОСТАНОВКИ Р. В. СОТИРИАДИ В СЕВАСТОПОЛЕ

TWO PRODUCTIONS BY RENATA V. SOTIRIADI IN SEVASTOPOL

Смирнова Елена Александровна – аспирантка (соискатель) Российского института истории искусств (Россия, г. Севастополь). E-mail: helengri@mail.ru.
Ms. Elena A. Smirnova – a post-graduate, Russian Institute of History of the Arts (Russia, Sevastopol). E-mail: helengri@mail.ru.

Аннотация. Предметом исследования является поэтика спектаклей Р. В. Сотириади в Севастопольском русском драматическом театре имени А. В. Луначарского, созданных ею в 2003 – 2004 гг. («Сон в летнюю ночь» В. Шекспира и «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера). Анализируются основные особенности творческой манеры режиссера (в частности, роль игры). Исследуется роль сценографии, пластики, музыки и прочих составляющих драматического действия, а также способ актерского существования и создания ансамбля. Статья основана на использовании сравнительно-исторического метода, личном зрительском опыте ее автора и анализе прессы, посвященной спектаклю. Комплексное изучение творчества Р. В. Сотириади в Севастополе предпринимается впервые. Исследование ее режиссерской манеры может стать показательным для выявления закономерностей, характерных для региональной театральной жизни, и восстановить страницы истории русского театра, выпавшие из контекста исследовательской работы. Режиссер предоставила актерам возможность существования в координатах иной постановочной манеры, а театральность ее спектаклей способствовала развитию регионального театрального искусства.

Summary. The subject of the research is the poetics of productions by Renata Sotiriadi, which were staged at the Sevastopol theatre named after A. V. Lunacharsky in 2003-2004 («A Midsummer night's dream» by W. Shakespeare and «Le Bourgeois Gentilhomme» by Zh-B. Moliere). The main features of the creative manner of the Director (in particular, the role of the game) are analyzed in the article. The role of scenography, plastique, music and other components of dramatic action are examined. The article is based on using the comparative-historical method as well as personal audience experience of the author and analysis of reviews, which are not numerous. A comprehensive study of the creative work of R. V. Sotiriadi in Sevastopol is being done for the first time. The study of her manner of directing may be indicative for identifying the patterns specific to regional theatrical life and may restore some pages of the history of Russian theatre, which have been out of the research scope so far. The Director gave the actors the possibility to exist in the coordinates of another staged manner, and the theatricality of her productions lead to the development of regional theatre art.

Ключевые слова: Рената Сотириади, Шекспир, Мольер, Севастопольский театр имени А. В. Луначарского, театральность, игра, режиссерская методология.

Key words: Renata Sotiriadi, Shakespeare, Moliere, the Sevastopol theatre named after A. V. Lunacharsky, theatricality, game, methodology of directing.

УДК 792.09+792.2

Среди неизученных страниц истории Севастопольского русского драматического театра имени А. В. Луначарского оказались и постановки Р. В. Сотириади, заслуживающие внимания прессы. О них появились всего лишь две статьи, да и те 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» В. Шекспира (2003 г.) и «Мещанин во дворянстве» Ж.-Б. Мольера (2004 г.). На тот момент она была уже опытным режиссером: в 1995 г. окончила Высшее театральное училище им. Б. В. Щукина, актерско-режиссерский факультет, курс Ю. П. Любимова (1994 г. – актерский, 1995 г. – режиссура), ассистировала своему учителю, самостоятельно поставила ряд спектаклей в Москве.

Оба спектакля созданы ею в соавторстве с главным художником Мытищинского театра «Фэст» Ириной 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» [2, 3]. Эта 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 Сергей Санаев и Евгений Журавкин. Высокие и широкоплечие актеры, поставленные на котурны, со зверским выражением лица, в черном парике, являли собою разительный контраст с изящным светловолосым Тезеем (Андрей 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 (Анатолий Бобер), непрестанно осыпавший тумаками Гермию, Лизандра и Деметрия заодно.

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

Сцена превращалась в сказочный лес, благодаря искусной драпировке постоянно меняющейся тканью. Подсветка (художник по свету – Дмитрий Жарков) придавала тканям объем, словно наполняла их воздухом. Кулисы были опутаны сложной системой веревочных лестниц, по которым умело карабкались персонажи, и, в первую очередь, – Пэк (Сергей Чепиль). Лестницы спускались вниз наподобие гамаков. Ткани нередко служили и продолжением сказочного костюма, как, например, у Феи (Ольга Лукашевич) или Титании (Ирина Демидкина), которая была полностью укрыта светлой тканью. 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» [2, 3].

Костюмы были выполнены в едином стиле: «Господствуют на сцене зеленый и белый цвета. Белый – для людей, зеленый – для лесных существ» [2, 3]. Одежда ремесленников представляла собой подобие сарафанов или комбинезонов разных оттенков зеленого, а обитатели сказочного леса, действительно, были в широких белых брючных костюмах – и мужчины, и женщины.

Театральность постановки подчеркивалась за счет игры с текстом, когда слова Оберону, выжимающему сок цветка на глаза спящей Титании, подсказывал Пэк, словно суфлер. А во время репетиции ремесленников, собирающихся играть во дворце герцога, Пигва спрашивал: «Ну, что вы стоите, как монтировщики?» Далее, в свои права требовательно вступал капустник. В поисках, будет ли затмение в день представления, Дудка под хохот зрителей разворачивал «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,
Которой человек в ответ
Сказать не часто смеет: нет! [5, 172]

Сцены четвертого акта были переставлены: первыми выходили Тезей с Ипполитой. Под ее аккомпанемент на аккордеоне они пели каждый по куплету:

В лесах на Крите как-то с Геркулесом
И с Кадмом затравили мы медведя
Спартанскими собаками ... [5, 195]

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 художественного руководителя театра В. В. Магара предложить Р. В. Сотириади следующую постановку.

В «Мещанине во дворянстве» сцена была пуста, лишь задрапирована длинными полотнами цветной ткани. С помощью освещения (художник по свету – тот же Дмитрий Жарков) создавалась теплая гамма пастельных тонов. При поднятии занавеса зритель видел всех участников спектакля, танцующих на поворотном круге, словно фигурки на крышке музыкальной шкатулки. Опускалась нарядная французская (фестонная) штора, и на ее фоне вели диалог пританцовывающий учитель музыки (Андрей Бронников) и учитель танцев (Николай Филиппов) – в цветных камзолах и пышных панталонах, косматых белых париках и ярком гриме. Штора поднималась, открывая появление Журдена, выезжающего в красном кресле в сопровождении странного и слегка воинственного вида не то слуг, не то охранниц. Журден (Анатолий Бобер) в длинном халате и смешном колпаке дремал, свернувшись калачиком. Соскочив с кресла, он сразу же объявлял, торжествующе 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, напоминающих 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... [4, 228] (и так много раз)

На головах певиц были надеты, как шляпки, миниатюрные корзиночки с длинной ручкой. На клавесине аккомпанировала заведующая музыкальной частью театра Екатерина Троценко. Как одну из «шуток, свойственных театру», стоило расценивать предложение учителя музыки научить петь «даже танцоров». Н. И. Филиппов, известный в Севастополе профессиональный вокалист, пел отрывок из арии Фигаро из оперы В. А. 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 фехтовал под невозмутимые комментарии учителя фехтования (Юрий Корнишин) и его воинственного ассистента (Лора Урсул). Смешно и театрально также выглядели драки с участием этих учителей, а затем присоединившегося к ним учителя философии. Борис 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. Постановку пластики осуществила Елена Ольховская.

Особая театральность постановки достигалась Р. В. Сотириади и за счет того, что здесь тоже, как и в предыдущей ее работе, женские роли исполняли мужчины, при этом не скрывающие своей мужской сути. После урока философии в очередной интермедии под менуэт Л. Боккерини появлялся портной – Евгений Журавкин – в роскошном костюме, представлявшем собой пышную юбку поверх узких мужских брюк. Он танцевал, грациозно потряхивая подолом, вместе со своими ассистентками. В его движениях не пряталась мужская резкость. Затем закрывался очередной 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. 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 – Андрей 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 так же забиралась в ложу второго яруса, свесив ноги и оттуда.

В этом игровом спектакле очень многое было построено на внешнем комическом облике персонажей. Маркиз Дорант (Алеф Кондратьев), тонкий и долговязый, в роскошном белом костюме с красными отворотами, жеманничал и вместо «у» во всех словах произносил «ю». Клеонт (Сергей Листунов) и Ковьель (Сергей 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 (Татьяна 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 заметила заведующая литературно-драматургической частью Т. Довгань о костюмах: «Искушенные зрители заметят в них влияние современных дизайнеров: Жана-Поля Готье, Кристиана Диора» [1, 3]. 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 сделан посредствам театра теней. Изящные фигурки под звучащий менуэт Й. Гайдна разносили блюда, а пировали огромные тени Журдена, Доранта и Доримены. Появившаяся г-жа Журден прогоняла их, так же был сделан и бой, когда ее гигантская тень расшвыривала и колотила, подобно Гулливеру в стране лилипутов, остальных.

Сцена, когда Ковьель притворялся 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 пестрые валики, и таким же становился халат Журдена. Веселый массовый танец перерастал в поклоны, продлевая ощущение театрального праздника.

Эти постановки украсили собою афишу театра имени А. В. Луначарского в начале 2000 г., давая возможность не только зрителям приобщиться к высокой драматургии, но и актерам продемонстрировать свое мастерство. В спектаклях Ренаты Сотириади все было построено на ценности театра как такового, на самодостаточности театральной игры: «Все они [актеры] – пластичны психофизически» [2, 3], – сказала режиссер, начиная работать в Севастополе. Множество разных ро-

лей, исполняемых актерами по ходу спектакля, подтвердили ее слова. И во второй постановке демонстрировалась такая же пластичность труппы.

Хотя режиссерская методология Р. В. Сотириади отличалась от манеры В. В. Магара, почти полностью строясь на самоигральной театральности, именно своей театральностью она и оказалась ей близка. Режиссерскому почерку Магара присущ своеобразный театроцентризм, и самодемонстрация театра в разных ипостасях в его спектаклях часто становилась основным лирическим высказыванием постановщика. Если в его работах игровое существование актера часто соседствует с проживанием, то «магическое слово театра – «игра» [3, 214], по определению Мейерхольда, могущее быть использованным при описании спектаклей Р. В. Сотириади («Сон в летнюю ночь» и «Мещанин во дворянстве»), обрело свое первозданное значение. Ею был уловлен и создан современный вариант того Театра, что «звенит бубенцами чистой театральности» [3, 196]. Это не могло не способствовать развитию регионального театрального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Довгань, Т. До смеха нам сейчас... / Т. Довгань // Слава Севастополя. – 2004. – № 117(21807). – С. 3.
2. Калько, А. Вечные мгновения летней ночи / А. Калько // Слава Севастополя. – 2003. – № 147(21593). – С. 3.
3. Мейерхольд, В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / В. А. Мейерхольд; коммент. А. В. Февральского: в 2 ч. М.: Искусство, 1968. – Ч. 1. (1891 – 1917 гг.). – 350 с.
4. Мольер, Ж.-Б. Мещанин во дворянстве: в 3 т. / Ж.-Б. Мольер. – М.: Искусство, 1987. – Т. 3. – 717 с.
5. Шекспир, В. Сон в летнюю ночь: комедии, хроники, трагедии / В. Шекспир; пер. с англ.; сост., коммент. Д. Урнова. – М.: Худож. лит., 1989. – Т. 1. – 783 с.