Смирнова Е. А. **«Наш театр» Льва Стукалова**. LAP LAMBERT Academic Publishing RU, [2018]. 70 с.

Предисловие 3 [Читать](#_Toc508416615)

1. Сегодняшний день «Нашего театра» 5 [Читать](#_Toc508416616)

2. Лев Стукалов и создание «Нашего театра» 9 [Читать](#_Toc508416617)

3. Время зрелости «Нашего театра» 23 [Читать](#_Toc508416618)

4. Действующие лица театра Льва Стукалова 53 [Читать](#_Toc508416619)

**Примечания** 64 [Читать](#_Toc508416620)

# **{****3}** Предисловие

Эта книга посвящена постановкам «Нашего театра», созданного петербургским режиссером Львом Стукаловым. Она обязательно должна была появиться при том положении, в котором ныне находится театр — практически без труппы, без собственного помещения — и при том высоком профессиональном уровне его спектаклей, что был задан при его создании на базе актерского курса в 2000 году. Театральная жизнь Санкт-Петербурга много потеряет без «Нашего театра».

В ходе развития театра, где творческие моменты, обусловленные свободным выбором, переплетены с «административными», вынужденными, непосредственная витальность первых постановок сменяется осмыслением глубинного драматизма жизни. Этот процесс сам по себе драматичен, и он должен быть осмыслен.

Режиссерское искусство Л. Стукалова заслуживает изучения в его родном городе, в котором есть обширная пресса, пока еще есть память об этих спектаклях, в большинстве своем сошедших со сцены. Автор приводит свидетельства видевших их, берет в союзники представителей критического цеха, которых творчество режиссера вдохновляло так же сильно, как и обычных зрителей.

Закономерен и трагичен в своей обыденности комментарий Стукалова к статье, опубликованной в блоге «Петербургского театрального журнала» 27.10.14 — об очередной административной затее с неким театральным холдингом: «… когда сцену, на которой работал “Наш театр”, заменили обещанием сделать ему хорошо, мне было 64 года; когда удалось пробить проектирование собственного помещения на Моховой, мне было 66; когда проект стоимостью 5 миллионов был закончен — 67; когда сменилось начальство и проект оказался под сукном — 68; когда появилась обсуждаемая статья — 69…»

Как всегда, остается только надеяться…

# **{****5}** 1. Сегодняшний день «Нашего театра»

Театр, никогда не имевший собственного «дома», но с достаточно богатым репертуаром и профессиональной труппой, в 2010 г. был выброшен из Театра Эстрады, где давал свои спектакли. Труппа распалась, за исключением нескольких актеров, в репертуаре остались лишь несколько малоформатных спектаклей. Но театр продолжает строить творческие планы — в них включены рассказы Чехова и т. д.

Парадоксально, что именно благодаря ограниченности сценических возможностей художественный мир спектаклей Стукалова обрел в последнее время свою уникальность. В течение всей своей деятельности режиссер остается не просто постановщиком, а педагогом, воспитавшим целое поколение высокопрофессиональных актеров.

Критика сразу же заметила человеческое и художественное достоинство, с которым театр держал сокрушительный удар — потерю площадки: спектакли «Нашего театра» — «это своего рода осколки, удивительным образом сохраняющие связь с целым и, более того, не утрачивающие масштаба стукаловского театра — драматически полновесного и мастерски игрового» (Н. А. Таршис).

О масштабности постановок прежних лет, конечно, также будет рассказано в книге. Именно в ранних спектаклях Стукалова возникают художественные мотивы, реализовавшиеся в постановках последних лет, как и основные темы, всегда интересовавшие его — взаимодействие человека, театра и времени.

### \* \* \*

Сейчас спектакли «Нашего театра» идут на разных площадках города — в МДТ, на малой сцене Театра на Васильевском, в особняке «Дом Кочневой», «Театральном центре на Коломенской», театре «Плоды {6} просвещения» и в подвальном помещении репетиционной базы театра на проспекте Добролюбова. В репертуаре театра — «Скамейка» А. Гельмана, «Стриптиз» С. Мрожека, «Давид и Эдуард» («Halpern & Jhonson») Л. Гольштейна и «Что случилось в зоопарке?» Э. Олби. Все четыре спектакля роднит не только общая экзистенциальная тема, занимающая ведущее место в творчестве создателя «Нашего театра» в течение всей его деятельности, но и некоторое стилистическое единство, сейчас отчасти вынужденное. Все эти постановки — это дуэты, исполняемые в камерном пространстве, в минималистских декорациях, с минимумом реквизита. «Дуэтность» обусловлена тем, что на данный момент вся труппа театра состоит из двух актеров — Василия Шелиха и Сергея Романюка. Другие участники немногочисленных постановок числятся в труппах иных театров, как, например, занятый в спектаклях «Скамейка» и «Давид и Эдуард» Дмитрий Лебедев.

Несмотря ни на что, театр смог сохранить собственное лицо и собственный творческий метод — игрового театра с интеллектуальной составляющей. Эта составляющая всегда, наряду с ярко выраженной театральностью, была присуща наиболее значительным работам Льва Стукалова и на заре его режиссерской деятельности. В последних спектаклях театра она явилась отображением режиссерской рефлексии и о современном состоянии мира, и о том положении, в котором оказался «Наш театр».

«Стриптиз» (2010 г.) по Славомиру Мрожеку, поставленный в год потери театром своего привычного помещения, Театра Эстрады, отображает горькую самоиронию Л. Стукалова. Драматургия абсурда оставляет простор для воображения постановщика, а отточенная форма диалогов является удачным материалом для актеров-виртуозов Василия Шелиха и Сергея Романюка. Тот психологический «стриптиз», который исполняют герои этого «фарса для очень умных», выражает отказ от всех надежд.

{7} Два последних спектакля Льва Стукалова — «Давид и Эдуард» («Halpern & Jhonson») по пьесе Лионеля Гольштейна и «Что случилось в зоопарке?» по пьесе Эдварда Олби — особенно сопряжены друг с другом. Это сопряжение — не только в том, что обе пьесы дают возможность в портативном масштабе сказать о значительных вещах и объединены общей темой авторского отношения к жизни и смерти. Они обе — о том, что становится главным для человека. Но их объединяет и еще один, пожалуй, самый важный момент — они об одиночестве. Преодолеваемом в случае «Давида и Эдуарда» — и приводящем к смертельному исходу в спектакле по пьесе Э. Олби.

Звучащая во весь голос тема человеческого одиночества, присущая этим постановкам «Нашего театра», уже заявила о себе в спектакле «Скамейка», поставленном в 2008 г. Этот период еще относится к наиболее благополучным в жизни театра. Его репертуар разнообразен, к чему давно стремился Л. Стукалов; привычная площадка Театра Эстрады позволяет играть спектакли крупной формы; с театром сотрудничают ведущие художники и композиторы, а окрепшему мастерству актеров, воспитанных режиссером-педагогом, кажется, подчиняется любая драматургия. Именно «Скамейка» впоследствии явилась спасительным «мостом», соединяющим тот, прежний театр с тем, во что он был превращен попустительством (или злой волей) городских властей, практически лишивших его помещения и средств к существованию. «Простившись со своим домом (Театром Эстрады), потеряв почти весь свой репертуар, “Наш театр” пытается изобрести для себя какую-то новую форму жизни. Новый сезон мы решили начать с трех представлений спектакля “Скамейка”. Новая тактика театра — тактика выживания: спектакли на двух, трех актеров для небольших сцен с минимумом декораций»[[1]](#endnote-2), — написал на главной странице сайта театра Лев Стукалов в сентябре 2010 г. Его «Скамейку» можно с полным правом назвать вслед за Н. Таршис «притчей на все времена»[[2]](#endnote-3).

### **{****8}** \* \* \*

О качестве режиссуры Л. Стукалова, отчасти ставшем ее проблемой, пишет Е. Горфункель: «Режиссер остается один на один с мизансценой и тоном, работой над собой, автором, ролями. В этом он безупречен, как будто дал себе клятву не поддаваться “веяниям”. … Спектакли показывают, как прочны уроки режиссуры, полученные в конце прошлого века. Стукалов не суетится, а терпеливо ткет свои гобелены. Иногда сценический текст более тонок, чем требуется современному театру.

Иногда режиссуры много больше, чем требует традиция. Стукалов в приверженности порядочному театру — стоик. Такой театр — конклав на территории, где рынок чередуется с памятниками»[[3]](#endnote-4).

Сейчас его театр переживает, наверное, самые трудные времена. Может быть, дело не только в «нерыночности» режиссуры Стукалова, но и в его «неудобности» как режиссера и педагога, его бескомпромиссности и принципиальности, неумении поступаться тем, что он считает главным. Но, как сам он однажды сказал: «Я не жалею, что не проявлял буратинного благоразумия»[[4]](#endnote-5)…

Поиск средств для выживания дал возможность Льву Яковлевичу так отточить собственные постановочные приемы, что портативность оформления лишь подчеркивает масштаб художественного мира спектакля и раскрываемых режиссером проблем. Но минимализм, как уже отмечалось, вовсе не был присущ спектаклям Стукалова и периода расцвета «Нашего театра», и в начале его творческого пути. Напротив, их отличала масштабность и формы, и содержания.

Для Стукалова период руководства этим театром, пожалуй, стоит назвать наиболее гармоничным как для режиссера, так и для педагога: именно здесь наиболее полно раскрылся его педагогический талант, хотя он был обнаружен в его творчестве еще в начале 1990‑х годов. О его ранних режиссерско-педагогических опытах необходимо упомянуть перед тем, как перейти к рассказу о первых годах «Нашего театра».

# **{****9}** 2. Лев Стукалов и создание «Нашего театра»

Лев Яковлевич Стукалов родился в Ленинграде в 1945 г. Он учился у Г. А. Товстоногова, поступить к которому осознанно стремился. Поступил к нему на курс, уже будучи студентом Кораблестроительного института — как И. П. Владимиров и многие другие, связавшие впоследствии свою жизнь с театром. Е. Алексеева отмечает, что «к нему трудно было поступить. У него трудно было учиться. Но звание (а для кого-то и клеймо) ученика Товстоногова носить было еще труднее»[[5]](#endnote-6). Благодаря его вмешательству был снят запрет со спектакля «Лягушки», поставленного Стукаловым в Доме актера ВТО в 1980 г. Именно у Товстоногова Лев Яковлевич научился тому, что «планка ответственности за то, что ты делаешь, должна быть невероятно высока» (об этом же часто говорят и другие его ученики).

Возможно, любовь Товстоногова к инсценировке прозаических произведений передалась и его ученикам. Стукалов часто обращается к прозе, с самых первых его режиссерских опытов и до зрелого творчества. В ТЮЗе Ростова-на-Дону он инсценирует прозу Н. Думбадзе и ставит спектакль «Не беспокойся, мама». Он и потом, уже в «Нашем театре», выпускает спектакль «Женщина в песках» по роману К. Абэ, а до этого — «Кражу» по повести В. Астафьева в Молодежном театре. К этой повести он обращается дважды, и такие повторные обращения станут одной из отличительных, притом именно творческих, черт его режиссуры.

Каждый раз прочтение бывает новым в зависимости от театра, труппы, жизненной и театральной ситуации. Так, своего «Игрока» Л. Стукалов ставил сперва в Омске, затем в США, потом уже в Санкт-Петербурге, известны три его версии «Лягушек». Дважды ставил он «Все о Еве», «Дело корнета О‑ва», «Биографию», «Липериаду», трижды — «Панночку», четырежды — «Лав». Каждая последующая постановка {10} наполняется новым содержанием. Сам он сказал однажды: «Каждый раз есть надежда, что удастся сделать подарок и актерам, и зрителям. Каждый спектакль — это поиск общего языка и общих ценностей, нового взгляда на материал, нового смысла»[[6]](#endnote-7).

Уже в ранние режиссерские годы определились темы, значимые для него. Как станет видно в дальнейшем, тема искусства волнует Стукалова больше всего и проходит через все его творчество. Не случайно выбираются пьесы, где театр становится предметом изображения: «Лягушки» Аристофана, «Все о Еве» М. Орр и Р. Дэнима, «Шум за сценой» М. Фрейна. А тема взаимодействия человека, театра и времени станет, пожалуй, самой показательной именно для творчества Стукалова и одной из ведущих тем на протяжении всей его биографии.

### \* \* \*

В 1990‑х годах началось сотрудничество Льва Яковлевича с Омским академическим театром драмы, признанным всеми критиками одним из лучших театров России. Связи этого театра с петербургской режиссурой очевидны. Можно вспомнить, что до Стукалова здесь работал Геннадий Тростянецкий.

Стукалов поставил на сцене театра «Лав / Любовь», которая явилась предтечей одного из первых спектаклей «Нашего театра». По признанию омской критики, ведущий артист театра Моисей Василиади сыграл в этом спектакле лучшую роль сезона. Еще была постановка 1992 г. с таким же названием в салон-театре «Санкт-Петербург», являвшемся частью «Классик-центра». В составе ее исполнителей — С. Смирнова, В. Курашкин, В. Краславский, а сам режиссер был и автором художественного оформления.

Стукалов занимал должность главного режиссера Омского театра в 1992 – 1994 гг., и при нем, помимо омских и зарубежных режиссеров, работали В. Фильштинский и Г. Васильев, художники А. Орлов, И. Чередникова, О. Саваренская, композиторы Д. Запольский и {11} И. Цеслюкевич. Сам Стукалов, кроме «Лав», поставил «Биографию» М. Фриша, «Панночку» Н. Садур, «Игрока» по Ф. М. Достоевскому и начал репетировать «Дело корнета О‑ва» Е. Греминой, — к этим названиям он еще вернется в Санкт-Петербурге.

Судя по отзывам прессы, постановка пьесы М. Фриша отличалась интересными актерскими работами. Так, Е. Алексеева отмечает: «Решающим стало актерское трио: Моисей Василиади, Дмитрий Лебедев, Надежда Живодерова»[[7]](#endnote-8). Д. Лебедев, как известно, будет работать со Стукаловым впоследствии. Сценографией спектакля занимался А. Орлов и, вероятно, во многом благодаря ему в рецензии-воспоминании Е. Тропп возникает сравнение с кино: «В спектакле Стукалова возможности театра использованы исключительно как возможности зрелищные. Технически оснащенный павильон позволяет применить любые спецэффекты: дым, разнообразный свет и цвет, музыку, шумы и так далее. С помощью изменения звука или освещения можно обозначить перемену места и времени. Перед глазами мелькают и проносятся картины»[[8]](#endnote-9).

Е. Тропп вспоминает художественное решение спектакля: «В пространство, погруженное Орловым в черный цвет, врываются разнонаправленные потоки света. Пространство сплющивается, расширяется, удлиняется. Вспыхивает в памяти то маленький театрик с заводными Коломбиной — Антуанеттой и Арлекином — ее любовником, то изящно решенный переход свадьбы в похороны, то щемяще-тоскливая атмосфера военного полустанка, на котором прячутся беженцы-евреи… Наплывы времени и судьбы, в которых проступает чья-то биография»[[9]](#endnote-10).

Начало спектакля, как представляется, будет впоследствии процитировано постановщиком в «Шуме за сценой»: «В зале еще горит свет и зрители не успели нашушукаться, а уже из глубины к авансцене торопливо пробирается человечек в сером плаще, в берете, в очках. Не выжидая паузы, он мельком спрашивает у первых рядов: “Вы не возражаете — он хочет переиграть жизнь?” И тут же сам себе кивает и {12} начинает репетицию»[[10]](#endnote-11).

В Омске, как стоит предположить, во многом делалась ставка на маститых актеров, которые были заняты и в постановке «Игрока»: роль Бабуленьки исполняли любимицы омского зрителя Н. Надеждина и Е. Псарева. Е. Алексеевой запомнилась метафора — «тяжелые сверкающие металлические шары, которые время от времени грохочут по сцене. Нет ни рулетки, ни интерьера казино, только эти шары, которые, словно в воспаленном воображении, прокатываются. О кружении рулетки напоминает хоровод персонажей, то неподвижно окружающих ложе Алексея Ивановича, то галопирующих вокруг него»[[11]](#endnote-12). Здесь, видимо, закладывается основа той лаконичной сценографии, которая отличает спектакли Стукалова последних лет. Но, судя по всему, эта постановка сильно отличалась от той, что возникнет позже, в «Нашем театре».

### \* \* \*

Из омских спектаклей критиками отмечалась и «Панночка». Режиссера очаровал поэтичный язык пьесы Н. Садур, на его взгляд, позволяющий создать поэтический театр. Отчасти это заставило его вернуться к пьесе не только в Санкт-Петербурге, но и в Самаре в 2008 г.

Сценографическое решение А. Орлова в Омске сам режиссер назвал «вызывающе гениальным»[[12]](#endnote-13). Трудно удержаться от того, чтобы не процитировать полностью описание Е. Тропп: «Орлов и Стукалов создали сценическую среду, оригинально воплощающую концепцию двоемирия. Найдена неожиданная фактура — парашютный шелк, легчайшее белое полотно, выстроченное неровными прямоугольниками. На сцене образовался огромный, светлый, наполненный воздухом шатер. Полотняные “стены” уходят ввысь, вернее, струятся сверху, волны ткани стекают на пол, перехлестывают через стол и докатываются почти до зрителей. Белая ткань легко вбирает свет, блики, трепет и игру цвета. Шатер дышит, за ним чудится какой-то другой, неизвестный мир. Просвечивающие природные краски — вечерние сумерки, закатные {13} отблески, сиянье звезд и месяца — кажутся нереальными, обманными, химерическими. Там, за непрочной тонкой перегородкой толпятся тени неведомых существ, грозно вырисовывается силуэт Панночки. Ночной, сине-зеленый, сумрачный мир обрушивается и сминает дневную жизнь»[[13]](#endnote-14).

Опрокидывающаяся в полутьме сверху шелковая волна означала падающее небо, и, судя по дальнейшим описаниям, подобная сценография перешла в спектакль «Нашего театра» 2001 г.

Об омской постановке Н. Таршис пишет, что ее «главным достоинством были “светлые” сцены с невзначай набегающими тенями»[[14]](#endnote-15). По мнению критика, «победа земного тепла и света над потусторонней тьмой безусловна»[[15]](#endnote-16), и мотив Панночки в спектакле излишне «декоративен». Масштаб постановки, ее зрелищность и надбытовое звучание, по-видимому, вытесняют драматизм, хотя Е. Тропп отмечает его присутствие, и более всего в актерской игре.

В спектакле Стукалова, в отличие от пьесы, Хома Брут встретился с Панночкой во сне, и в финале их соединяет любовная сцена (так будет и в спектакле «Нашего театра»).

Впоследствии поводом для новой постановки пьесы, среди прочего, послужило вот что, по словам режиссера: «Я люблю додумывать свои мысли до конца. Делается шаг, еще шаг, и наконец добираешься до такого результата, какого хотел»[[16]](#endnote-17). Как известно, некоторые спектакли «Нашего театра» стали такими шагами — новая «Панночка», «Лав», «Игрок». И, конечно, «Лягушки» Аристофана, до того также поставленные режиссером в Омске. Показательно, что за них он взялся не в начале своего омского периода, а словно рос, шел к ним…

### \* \* \*

Поучительно, что Стукаловым не просто выбрана первая в истории пьеса о театре, а то, что периоды между ее постановками составляют 12 лет, как будто в каждую новую эпоху и с новым актерским {14} коллективом режиссер начинает что-то осмыслять заново. В этом видна своего рода мистериальная повторяемость, связанная, вероятно, с тем, что тема театра как такового проходит через всю творческую деятельность Льва Стукалова. Театр наиболее явственно присутствует в постановках «Все о Еве», «Моя старшая сестра», «Человек-Джентльмен», «Пигмалион», «Шум за сценой», хотя в том или ином виде он вдруг приоткрывает свое лицо и там, где вроде бы не является основной темой. Такова, например, изнанка синего пианино в «Липериаде», на мгновение становящаяся словно ширмой театра кукол. А во всех «Лягушках», поставленных Стукаловым, Театр становится не просто главной темой, а способом осмысления жизни.

Впервые режиссер поставил эту пьесу еще в 1980 г. в Доме актера ВТО. Впоследствии он сам назвал этот спектакль «первым в Советской России опытом театра во внетеатральном пространстве»[[17]](#endnote-18), подразумевая, конечно, «кочевой» характер постановки, переходящей из здания в здание, не все из которых имели специфически театральное назначение. Сейчас, спустя десятки лет, ситуация существования его театра «во внетеатральном пространстве» фактически повторяется, словно он сам ее срежиссировал, как возобновленную постановку.

Эту же пьесу он ставил в 1990‑х годах в Омске, затем в «Нашем театре» в 2004 г. Во всех трех вариантах была отчетливо представлена игровая доминанта, отмеченная всеми критиками: Ж. Зарецкая называет «гимном театру»[[18]](#endnote-19) первый спектакль, подчеркивая, что и в третьем режиссером особо выделяется именно это качество пьесы. Возвращаясь к «Лягушкам» в третий раз, сам Стукалов подчеркивает, чем его привлекает пьеса: «Прежде всего это превосходный материал для театральной игры, для актеров и режиссера. Разнообразный по жанрам, в нем смешались фарс и трагедия»[[19]](#endnote-20). В этом театральный материал сходен с самой жизнью, в которой тоже смешались все жанры, и вероятно, не случайно с каждым последующим спектаклем Льва Стукалова все виднее проступает {15} трагический пласт. Можно провести даже сценографические параллели — между смертоносной голубизной неба и яркостью кубов-скамеек в последней работе театра по пьесе Э. Олби — и тем «лазурным средиземноморским небом» и зеленым плющом, увиденными в первых «Лягушках». Автор сценографии этой первой постановки — Кира Добрякова.

Пожалуй, в равных пропорциях спектакль сочетал философскую и политическую составляющие. Все критики отмечают актерский гротеск, музыкальный пролог с барабанами, флейтами и заклинаниями Муз, некоторые сокращения текста и его адаптацию, импровизации и политические аллюзии.

Сам Л. Стукалов, возвращаясь к пьесе в «Нашем театре», выражал опасение, что не удастся превзойти те блестящие актерские работы, которыми более всего запомнились первые «Лягушки». Как вспоминает Ж. Зарецкая, «в легенде о том спектакле, что передается из уст в уста, чаще всего всплывают не сатирические моменты, а работа актера Александра Романцова, который сыграл тогда все роли, кроме главных»[[20]](#endnote-21). По отзыву Е. Седовой, актер «меняет сценический облик со скоростью райкинских масок»: «Он то оглушительно гудящий с необъятными кулаками Геракл — настоящий рокер в шлеме, … то недалекий ветеран Трои, то невозмутимый обжора Харон, то встающий из гроба покойник со сведенной в “ужасную” гримасу лицом…»[[21]](#endnote-22). С помощью этого же актера передается и агон поэтов. Здесь эта смена ликов отчасти является предвестницей той, что будет использоваться в более поздних спектаклях Стукалова, уже периода «Нашего театра» («Игрокъ», «Я — Медея!»)…

В третьей версии «Лягушек» похожие слова — и о скорости смены райкинских масок, и о триумфальном актерском существовании — будут сказаны о сменившем А. Романцова Сергее Романюке (есть элемент мистической «запрограммированности» даже в однокоренных фамилиях актеров).

{16} От версии к версии растет и диапазон происходящего на сцене. Омскую постановку отличал больший масштаб, чем раннюю, игравшуюся в комнате Дома актера ВТО: об этом свидетельствует дополнение агона поэтов сценами из «Ипполита» и «Семерых против Фив», поставленными, по свидетельству прессы, с размахом и тщанием. В спектакле были задействованы почти вся труппа и многие постановочные средства. Античные классики были одеты в больничную форму с клеймами, словно обитатели психиатрической больницы или лагерного барака, но здесь шла речь не о переносе действия в наши дни, а о взаимодействии времен (на чем делает акцент Н. Таршис)[[22]](#endnote-23). Это взаимодействие, как показывают и другие постановки, станет одним из ведущих мотивов творчества Л. Стукалова. Видоизменяясь, некоторые основополагающие принципы этого спектакля будут использованы впоследствии. Хор, одетый в черное с золотом, потом предстанет в изменившемся виде в последних «Лягушках». Также в омской постановке были духи, подстерегающие героев на пути в Аид, представленные пятью черными фигурами на черном фоне, на лицах которых надеты маски. Эти белоснежные маски появятся снова много позже, уже в виде лиц-масок героев «Человека-Джентльмена». В рецензиях подчеркивается совпадение театральности и политической злободневности.

Подобная актуальность и современность была замечена и прессой, писавшей о третьих «Лягушках». Об этом качестве «Нашего театра» впоследствии напишет Е. Алексеева: «“Наш театр” свободно соединяет традиции театра древних греков и японцев с открытиями интеллектуалов XX века. Переплавляет прозу в зрительные образы и находит метафоры, которые родом уже из нынешнего столетия. Временные, пространственные и стилевые границы размываются. Условность сценического пространства и подлинность чувствований присущи театру всех времен и народов. Стукалов и его команда раскрывают эту формулу по-своему, без ссылок на {17} предшественников. В чем, как ни парадоксально, невольно наследуют традициям товстоноговского театра»[[23]](#endnote-24).

### \* \* \*

Режиссеру довелось также работать в США. Он вспоминает об этом периоде: «Какое уважение к режиссерскому замыслу! Какие профессионализм и точность в исполнении творческих и производственных задач!.. Вернувшись из США и Омска, я потерял всякий интерес к работе»[[24]](#endnote-25). В беседе с Л. Сродниковой режиссер говорит о том, что два года не мог ничего делать, хотел оставить профессию… И тогда спасением для него явилась педагогика. Перед ним встала перспектива создать, наконец, собственный театр. Предпосылки к этому появились у него в СПбГАТИ, на курсе В. В. Петрова, где он преподавал и ставил дипломные спектакли. Один из них, «Горячее сердце» А. Н. Островского, поставленный в Учебном театре еще ЛГИТМиКа в 1992 году, можно назвать ярким примером того, как утверждались основные принципы театра Стукалова.

В отзывах прессы на «Горячее сердце» наибольшее внимание уделялось созданию двоемирия, совмещению сна и яви. Е. Тропп вспоминает студенческий спектакль, в котором Стукалов заметил «странные перетекания дня в ночь, яви в сон, ясной жизни в бред. Разудалое и страшноватое, густое и пьяное расейское безумие царствовало в лихом учебном спектакле»[[25]](#endnote-26).

«Островским, прочтенным после Беккета и Ионеско» называет его А. Железцов[[26]](#endnote-27). Может быть, уже в то время возник интерес режиссера к абсурду, нашедший продолжение в «Стриптизе», «Шуме за сценой» и «Что случилось в зоопарке?»

Критиком отмечаются «изящно-условное» художественно-постановочное решение, мощный эффект остранения. Похоже, с подобным мы встречаемся потом в «Пигмалионе», когда в стукаловской постановке {18} появляется Б. Шоу и сонм новых персонажей, взаимосвязанных с ним и друг с другом. Автором статьи о «Горячем сердце» интересно описано актерское взаимодействие, в котором угадывается принцип, ставший характерным для последующих постановок Стукалова: «Народ — вокруг большого станка, на котором идет действие. Из круга выходят и включаются в действие, затем продолжают существовать в игре. … Определено соотношение каждого актера с двумя своими ролями: на станке и вокруг; постоянные актерские переключения, что создает совершенно особый театральный эффект»[[27]](#endnote-28). Здесь интересен как «станок» в качестве основного постановочного принципа, так и актерские переходы из роли в роль.

Н. Таршис описывает это взаимодействие определенным образом, акцентируя «хоровой» элемент: «“Студенты курса” — хоровое начало действия. “Горячему сердцу” необходима эта песенная стихия, к которой, как часть к целому, имеют отношение все участники спектакля: ведь все — “Студенты курса”! И Парашу, и ее вздорного папашу… и всех, всех, всех корректирует “хор”, приводящий на сцену поэзию. Драма эпически претворяется в песенных заставках — а сами эти эпические отступления драматизируются, органично вписываются в действие»[[28]](#endnote-29).

Как станет вскоре видно, схожее построение используется Стукаловым в «Липериаде», и впоследствии это «хоровое» начало будет возникать и в других постановках, уже в «Нашем театре».

### \* \* \*

С темой творчества оказалась тесно связана и постановка, буквально давшая жизнь новому театральному коллективу — «Липериада, или За спичками» (1999 г.). По собственным словам режиссера, из маленького учебного отрывка родился спектакль, а вслед за ним — и «Наш театр», образованный из выпускников 2000 г. курса В. Петрова. Стукалов определяет свой коллектив как «добровольную компанию людей, разделяющих некие общие подходы к вопросам творчества и профессии»[[29]](#endnote-30).

{19} Режиссером была создана радостная, игровая стихия, следы воздействия которой долгое время несли в себе и зрители, и пресса, писавшая об этом спектакле. Название «Липериады» восходит к странствованию аргонавтов, а заштатная финская местность Липери воспевается здесь подобно Илиону. Стукалов определил жанр своего творения как комический музыкальный эпос. Здесь, по точному замечанию Н. Таршис, «анекдотический сюжет становится действом», а «эпические ритмы Калевалы превращаются в театральную игру»[[30]](#endnote-31). Это и отчасти игра в античность, отчасти — в народный театр.

Трудно не согласиться с А. Пасуевым, назвавшим музыкальность основным свойством этого спектакля. Автор музыки — Б. Фогельсон, художник — О. Саваренская. Постановка, в отличие от известного фильма, получилась гомерически смешной, брызжущей фонтаном молодой энергии, которая так привлекательна в студенческих спектаклях. И. Дорофеева отмечает разноплановость действия: «Юмор и лирика соседствуют в спектакле, недаром он — сюита. Жанр трансформируется от фарса к трагикомедии, но герои останутся верны себе, своему поэтическому мироощущению»[[31]](#endnote-32).

«Хоровое» построение спектакля носит сказочный, фольклорный характер: хозяева советуются с домашним скотом, садятся с ним за стол и выпивают. Жители Липери и Йоки, коровы, лошади, козы, а также Большая Куча Навоза и Гвоздь Макконена — так меняются функции этого «хора». А. Пасуев не случайно сравнил вновь сложившийся ансамбль с «Берлинер ансамблем», а мифическую деревушку Липери — с брехтовским Китаем[[32]](#endnote-33). Остранение в большой мере присуще этому игровому сюжету.

Игра и ирония соседствуют здесь с тонкой лиричностью, переходящей в то, что в прессе было названо «трагической буффонадой»[[33]](#endnote-34), в качестве которой чаще всего приводится «монолог-соло брошенной лошади». О Ксении Каталымовой в роли лошади написал, наверное, {20} каждый рецензент, и примечательно то, что когда в 2005 году Лев Стукалов поставил спектакль с таким же названием в Национальном театре г. Петрозаводска с финскими актерами, пресса была столь же щедра на похвалы актрисе, занятой в той же роли.

В «Липериаде» использовалось «фирменное» стукаловское постановочное решение — «станок», в роли которого выступало синее пианино. Поворачиваясь, оно превращалось не только в стену дома, но и в ширму кукольного театра, из-за которой выскакивал полицейский. В этой постановке будто сам эпос относится к театру кукол, откуда его фольклорный характер, яркость образов и мудрая, всепонимающая усмешка. И цветной домотканый занавес кажется одновременно и принадлежащим природе с ее яркими красками и щедростью, и театру кукол с его условностью.

В прессе также был сделан вывод о становлении профессиональной труппы, владеющей не только актерским мастерством, музыкальными инструментами, танцевальной и вокальной подготовкой, но и такими важными для актера качествами, как упорство, воля, терпение.

Следом за «Липериадой» молодые актеры окунулись в такую же волшебную и музыкальную стихию спектакля для детей. Л. Стукалов поставил «пьесу-фантазию» «Ту-Би-Ду!» по мотивам сказочных историй Памелы Трэверс «Мэри Поппинс», где главную роль исполняла Ю. Молчанова. Авторами музыки также были Д. Запольский и Б. Фогельсон.

Актеры по-новому обыгрывали неожиданный вариант «станка» — то ли кибитку, то ли повозку, то ли снова ширму театра кукол… Их многоголосное «Ту-Би-Ду!» казалось единым выдохом какого-то удивительного сказочного существа или биением его сердца. Абсолютно «на равных», как ко взрослым, обращалась к детской аудитории героиня Ю. Молчановой. «В строгой, хмурой, немногословной Мэри Поппинс с блестящими черными волосами и сверкающими синими глазами есть что-то странное и необыкновенное, отчего делается и страшно, и весело»[[34]](#endnote-35), — {21} отмечалось в прессе.

### \* \* \*

«Страшно и весело» — вот те категории, что легли в основу постановки «Панночки» в «Нашем театре» (2001 г.). Рассказывая о замысле, Стукалов заметил: «Пугать будем так, как дети пугают друг друга»[[35]](#endnote-36). Видимо, зло задумывалось режиссером как слегка «игрушечное», что развивало идею омской постановки.

Думается, повторяющийся интерес к «Панночке» Н. Садур обусловлен не только лишь красотой и поэтичностью ее языка. Вероятно, Стукалов преследовал также педагогические цели. Планировалось, что эта постановка будет продолжать «народную» репертуарную линию театра, наряду с «Липериадой», «Горячим сердцем» и ожидавшейся «Снегурочкой». «Драматургией, основанной на фольклоре, на поэтическом осмыслении жизни того или иного народа»[[36]](#endnote-37) назвал ее Стукалов. Для него репертуарное разнообразие было важно не только как для руководителя театра, но и как для педагога. Оно обеспечивало, на его взгляд, не только постоянную занятость, но и профессиональный рост актеров, их привычку к самостоятельности. В интервью И. Марчук постановщик особо выделяет эти задачи, и чувствуется, что они волнуют его больше, чем зрительский успех.

Судя по отзывам прессы, спектакль во всем дублировал омскую «Панночку», начиная от сценографии и до актерских решений основных образов. М. Долматову поразило даже внешнее сходство Хомы — Сергея Романюка с его предшественником А. Никитинских. Лучшими сценами также признаются те, о которых писали и в Омске.

Другие рецензенты отмечают колоритность казаков, яркость и витальность исполнения. «Лев Стукалов ставит “Панночку” именно как феерию, делая раскованный профессионализм и органику своих актеров подножием для интонационных трюков-пикировок и азартных пластических аттракционов»[[37]](#endnote-38) — пишет Ю. Яковлева.

{22} Описание художественного решения Д. Циликиным сходно с рецензией Е. Тропп на омскую постановку: «Вся коробка сцены затянута легкой белой колышущейся тканью, залита сильными теплыми лучами, а когда пора наступить мраку, сверху низвергается громадное черное полотнище, которое мгновенно втягивается в черную дыру…»[[38]](#endnote-39).

По мнению Н. Таршис, витальность здесь — «и тема, и проблема спектакля»: «Он последовательно и определенно мажорен от его зачина (детская страшилка в фонограмме) до высветленного эпилога. Мир зла рассматривается как недоразумение на пути к гармонии»[[39]](#endnote-40).

Вероятно, постановщик не ставил своей целью положить в основу спектакля противостояние света и тьмы. «Любовь всем правит у Садур»[[40]](#endnote-41), — отмечал он, и любовь становится доминантой «Панночки».

Она относится именно к тем постановкам, благодаря которым разные критики долгое время называли витальность основным качеством спектаклей раннего «Нашего театра». Хотя очевидно, что драматизм присутствует в актерской игре, и его наивысшая точка — второе возвращение Хомы-Романюка. Такие эпизоды словно предвосхищают дальнейшую «смену курса» стукаловских постановок.

Отмечая недостаточную, и на ее взгляд, выразительность драматических сцен, М. Долматова делает важное замечание, отражающее суть спектакля: «Обе Панночки у Стукалова больше женщины, чем ведьмы. Отсюда и конфликт: не вечная борьба добра со злом, а нечто другое. Страсть неземная, обжигающая, рвущаяся из темных уголков души»[[41]](#endnote-42).

Тема страсти, только другой — страсти к игре, хотя и не менее сильной и разрушительной — будет поднята постановщиком в «Игроке».

# **{****23}** 3. Время зрелости «Нашего театра»

Л. Стукалов возобновил опыт работы с прозой, поставив «Женщину в песках» в 2002 г. и «Игрока» в 2003 г.

Спектакль по роману К. Абэ он наметил еще в Омске, но тогда постановка, в которую планировалось пригласить японскую актрису, не состоялась. «Очень хотелось сказать, как важно суметь вырваться из тюрьмы, в которой мы все тогда сидели»[[42]](#endnote-43), — вспоминает постановщик. В другом интервью он сказал: «“Женщина в песках” — это притча, где есть ситуация ямы-ловушки, которая ассоциировалась с понятием “Дания-тюрьма”… Инсценировка и была написана о том, что страна — тюрьма, родина — тюрьма, жизнь — тюрьма, и что из этого никак не вырваться»[[43]](#endnote-44).

Темой этого спектакля стало взаимодействие человека, общества и времени: в прямом смысле слова попадание человека в воронку из песка — и в метафорическом смысле растворение его в песке времени. С помощью сценической метафоры режиссер показывает, как легко стереть человеческий силуэт на песке. Отголосок этого, хотя и в другом виде, найдет отражение в дальнейших постановках «Нашего театра» — «Стриптиз» и «Что случилось в зоопарке?».

Режиссерским решением спектакля по роману К. Абэ стали две составляющие — хоровое построение и стилизация японских мотивов. Здесь причудливо сплелись современность и античность, запад и восток — в самом наличии хора и его действиях, в костюмах и пластике, в музыке, ни на миг не оставляющей происходящее на сцене.

Хор (жители японской деревни) — в стилизованных «японских» костюмах, его Предводители — в подчеркнуто бесполых европейских, и длинные волосы актрис М. Семеновой и Ю. Молчановой заплетены в нарочито не женские, а скорее мужские косы. Аллегоричность и отстраненность — вот главные характеристики и хора, и его Предводителей. Лица хоревтов — не тупые или равнодушные, как считает {24} часть критиков, а отрешенные, созерцательные. Им свойственны движение по всей сцене, коленопреклоненные позы, речитативный распев. В черно-белую гамму их одежд вплетается цвет крафт-бумаги, служащей основным сценографическим материалом: на головах хоревтов желтые «соломенные» шляпы.

У Предводителей более активная роль в действии, иногда они становятся его главной движущей силой, и в этом с «Женщиной в песках» созвучен последующий «Игрокъ». Как будет делать г‑н Zero из «Игрока», Предводители вершат судьбу героя — заманивают его в ловушку с помощью картонной бабочки и дьявольски кружат вокруг него — и так же по-брехтовски комментируют происходящее. Они — и репортеры, и общественность. Они же и Ангелы, на вертикально расположенных сценических конструкциях символизирующие, видимо, отлетевшую в иные выси душу Женщины.

Исполнение роли Женщины Сергеем Романюком — еще один, и очень важный, ход этого спектакля, который Л. Стукалов назвал «легкой клоунадой на японские темы». «Ведь мужское исполнение женской роли — это в чистом виде театральное искусство»[[44]](#endnote-45), — считает постановщик.

Преувеличенной театральностью диктуется типажность и некоторая условность главных героев — и Женщины, и Мужчины (Д. Кокин).

Во всех рецензиях справедливо подчеркивается загадочность, инаковость этой Женщины, ее принадлежность к другому миру и времени, тонкость штрихов, которыми С. Романюк рисует свою героиню.

Такой увидела ее Е. Строгалева: «Выбеленное лицо, черная высокая прическа, кимоно из бумаги, плавная, танцевальная пластика, глаза, всегда смотрящие чуть в сторону или опущенные вниз, мягкие движения рук, за которыми она всегда стремится укрыться. Тихий, обесцвеченный голос, такая же тихая, стыдливая тень улыбки на неподвижном лице — и перед нами женщина из песчаной ямы, наивная, … непостижимая»[[45]](#endnote-46).

Как справедливо считает Л. Тильга, исполнение этой роли {25} С. Романюком для Л. Стукалова явилось «ироничным поводом отстранить физиологические мотивировки романа»[[46]](#endnote-47). В этой роли видится и сверхконцентрация «вечной женственности»: эта высокая и гибкая женщина — сама воплощенная нежность, покорность, плавность движений, ласковость интонаций. «Опасной и притягательной» называет такую женственность А. Пасуев, сравнивая героиню Романюка с зыбучими песками, затягивающими Мужчину. По мнению критика, «в том, как с этой ролью справился Романюк, присутствует некое подлинное соответствие японской традиции, согласно которой актеры играют не конкретную женщину, а некое мужское представление о женском начале и выше — об идеале женственности»[[47]](#endnote-48). Может, именно поэтому образ носит несколько масочный характер, в чем подобное решение будет продолжено в другой актерской вариации — А. Смеловым в «Игроке»: его г‑н Zero именно показывает, а не играет Бабуленьку.

В спектакле необычайно «живая» сценография А. Орлова: в бамбуковых тростях шуршит, пересыпаясь, песок; картонные полотна становятся то крышами японских домов, то потерянными Мужчиной крыльями, то трибунами репортеров. И неизменно группируются в «станок», заслоняя, как стеной, Мужчину и Женщину в любовной сцене, в эпизоде ссоры или во время его облачения в кимоно. Шуршащая оберточная бумага прочно обвивает его тело, скотч запечатывает ее, словно рот жертвы, и песня «One way ticket» звучит истинно как глас вопиющего в песчаной пустыне.

Мужчина бежит на месте, и вспоминаются слова Стукалова о бесплодности бега в «Биографии». Здесь постановщиком проигран еще один вариант человеческого бега, но не по кругу, а в бесконечность. Свидетельством тому — открытый финал.

### \* \* \*

Открытый финал и у спектакля «Игрокъ». На этот раз постановка в «Нашем театре», видимо, не несет никаких черт своего предыдущего {26} сценического воплощения. Центральное решение инсценировки стало ее главной удачей и постановочным ходом всего действия: Стукаловым введен персонаж по имени г‑н Zero — двойник главного героя. Он — проводник из мира зазеркалья, созданного художником, все темное, мистическое, дьявольское в Алексее Ивановиче, его постоянный спутник и партнер, насмешник сродни шекспировским шутам, и он же — практически брехтовский персонаж с собственным ко всему отношением, остраняющий все. Почти Мефистофель, меняющий личины, по ходу действия и подыгрывающий Алексею Ивановичу, и издевающийся над ним и остальными героями, и становящийся то Бабуленькой, то Крупье, то слугой Потапычем. Он словно продолжает тему страсти, начатую в «Панночке». О том, что его персонаж «транслирует страсть», говорил и сам актер Андрей Смелов. Его исполнение этой роли можно назвать не просто удачей, а краеугольным камнем спектакля, в котором А. Смелов-Zero будто воплощает собою противоположные силы. Он безлик и всемогущ: то не распознать, чью реплику он произнес, то не оторвать от него взгляда. Он то представляет собою эхо и пластическое отражение движений, то дирижирует действием. Возможно, здесь проявляется режиссерская тяга к изображению «театра на сцене», когда действие руководится неким организатором. Впоследствии это найдет отражение в образе Арлекина в исполнении Юлии Молчановой из «Человека-Джентльмена». Подобным же организатором — и тоже в исполнении А. Смелова — вскоре предстанет Хомер в спектакле «Я — Медея!» Но способность актера в роли г‑на Zero становиться «ведомым» равнозначно велика, и, вовсе не подавляя индивидуальности Р. Якушова-Алексея Ивановича, он вместе с ним образует единый — не то что дуэт, скорее организм. Оба выглядят одним подвижным, стройным, черно-белым, пластически и интонационно совпадающим целым, разнящимся лишь проявлениями чувств. Не случайно на «Золотой софит» в сезоне 2003/2004 г. номинировались оба актера, — в этом гармоничном спектакле их так же трудно разделить, как и {27} остальные части действия, созданного режиссером, художником и композитором.

Черное пространство разделено Э. Капелюшем надвое: по диагонали сцену пересекает завеса, отделяющая видимую реальность от невидимой, а установленное справа зеркало кажется входом оттуда сюда, скрывая расположенную в завесе незаметную дверь. И поток света, выходящий из этого входа, будто является предтечей сценического оформления «Давида и Эдуарда». Он вызывает ассоциации с той дорожкой из осенней листвы, хотя у нее был другой автор — Марина Еремейчева. Как считает Л. Тильга, «интрига стукаловского решения в том, что реальность “по ту сторону” сохранит совершенное безмолвие, останется для зрителя непознанной»[[48]](#endnote-49). Здесь образовано настоящее двоемирие. В создании реальности спектакля огромное значение имеет свет, и благодаря ему минималистское оформление — кроме этой завесы и зеркала, на сцене стоит лишь множество стульев — кажется масштабным. Зеленый свет, струящийся сверху — это сукно игорного стола, таинственный синий — это переживания и душевные движения героев, а белый лунный свет сопровождает дьявольские замыслы г‑на Zero.

И музыка в этом спектакле — такая же часть его, как актерская игра или хореография С. Грицая. В постановках Стукалова музыке вообще принадлежит значительная роль, но здесь она цементирует действие так же прочно, как затеянная г‑ном Zero игра. Образность, мощь и темперамент музыки Э. Глейзера соотнесены со всей «строгой благородной геометрией»[[49]](#endnote-50) спектакля. В ней выделяется ряд повторяющихся тем, и каждая из них встроена в сюжет спектакля, аккомпанирует голосам актеров — тому же протяжному, надтреснутому, слегка издевательскому тону читающего дневник г‑на Zero. В учебной работе, посвященной записи этого спектакля, Л. Сродникова упоминает тему рулетки, где «сплетаются размеренный ритм верчения колеса фортуны и учащенный ритм дыхания наблюдателей, напряженную дрожащую мелодию ведет группа виолончелей»[[50]](#endnote-51). Ею {28} также выделена «тема страсти — быстро набирающая темп, будто увлекающая в омут-круговорот, сродни горячечному бреду; эта тема сопровождает моменты выхода на первый план второй, потаенной ипостаси героя»[[51]](#endnote-52).

Можно сказать о том, что образы Бабуленьки, Крупье и Потапыча тоже представляют собою как бы очередные грани актерской личности Андрея Смелова в этом спектакле. Все они — частицы единого многоликого «организма», постоянно, мгновенно и незаметно меняющегося, настолько неуловим момент его перехода от роли к роли. Многочисленными критиками отмечена виртуозность актера, делающего эти переходы не только без всяких дополнительных средств — грима и костюма — но оставаясь при этом собой, молодым человеком. Поразительно другое: актер не просто становится иным персонажем, даже не всегда меняя голос, а отчетливо читается еще один пласт его существования — взаимодействие с ролью. Это именно г‑н Zero, играющий Бабуленьку и свое, г‑на Zero, к ней отношение. Сходные взаимоотношения с ролями будут использоваться исполнителями и в «Пигмалионе».

Главным средством, с помощью которого осуществляется здесь актерская «трансформация», является пластика и перемена положения тела в пространстве. В этом «Игрокъ» созвучен обеим постановкам «Лягушек» с их «торжеством актера — бога сцены», которое реализовалось тем же способом. С аристофановскими спектаклями здесь общее одно: существуя в рамках жесткой режиссерской конструкции, «Игрокъ» оставляет огромное пространство для свободы актера. И сложно согласиться с Е. Гороховской, утверждающей, что «рамки, в которые загоняется актер, слишком узки»[[52]](#endnote-53).

Спектакль оправдывает мнение Е. Горфункель о том, что «“Ъ” в названии… — знак суверенитета и нарочитого традиционализма»[[53]](#endnote-54). Ряд сцен решается здесь в традиционно психологическом ключе, но {29} присутствует и демонстрация неограниченных возможностей театра, в котором не только главный герой — Игрок.

В этой постановке все соразмерно, подчинено строгому чередованию: парных сцен и «хоровых», собственно драматических и пластических, «темных» и «светлых». Лирические сцены чередуются с теми, в которых эмоциональный градус пределен — это всегда концы актов. Сменяют друг друга разные по темпу и эмоциональному наполнению музыкальные части. В черно-белую графическую четкость сценографии и светового оформления врываются яркие цвета — световые потоки, платья героинь.

Контрастны и сами герои — не только Алексей Иванович и г‑н Zero (при всей их взаимодополняемости), но, например, и жесткая, суховатая Полина (Елена Мартыненко) и легкомысленная Бланш (Надежда Шереметьева). Даже визуально подчеркивается контраст в сцене Алексея Ивановича и де Грие. Сидя перед зрителем на стульях, которые тут выполняют роль «станков», персонажи разнятся во всем. Высокого роста, в черном фраке, подчеркнуто красивый де Грие С. Романюка держит под прямым углом не только длинные стройные ноги, но и повелительно отставленную в сторону руку в перчатке, сжимающую трость. Рядом с ним примостился маленький, тщедушный герой Р. Якушова в белом.

Стулья не только служат «станком» для игры, это еще и «стукаловские единицы азарта»[[54]](#endnote-55), отбивающие ритм в сцене с рулеткой. Сама тема игры здесь необычайно велика и притягательна. «“Наш театр” обнажает сам механизм азарта, дает почувствовать заразительность вовлеченности в игру»[[55]](#endnote-56), — отмечает Е. Герусова. Ясно, что в спектакле поднята не столько тема азарта, сколько потери себя под его влиянием и трудности возврата к себе. Превращение в «Zero» — еще один вариант «растворения в песках».

Поиск себя, своего предназначения в жизни стал главной темой двух последующих спектаклей «Нашего театра» — «Моя старшая сестра» и {30} «Скамейка».

### \* \* \*

Наверное, одна из редких пьес, поставленных Стукаловым однократно — «Старшая сестра» А. Володина. Его спектакль, как и знаменитая постановка Товстоногова, называется «Моя старшая сестра» (2004 г.). Е. Тропп отмечает расставленные здесь акценты: «Режиссер как будто подчеркивает: это МОЯ старшая сестра. Стукалов вспоминает не просто свою театральную молодость на Моховой, мастерскую Георгия Александровича… Ему, режиссеру, живущему и творящему сегодня, конечно, хотелось бы, чтобы театр сейчас так же владел умами, как тогда, имел такое же влияние на людей, как тогда»[[56]](#endnote-57). Не случайно сцены, в которых Надя вспоминает значение театра для детдомовцев, говорит о своей любви к театру, являются одними из самых сильных в спектакле. Тема ее поступления начинает и заканчивает действие, словно закольцовывая его, возвращая к самому главному.

Стукаловым включаются в постановку разные исторические пласты, сталкивающиеся друг с другом. Он создает спектакль об «историческом времени… и о людях, скрепляющих эту неверную материю»[[57]](#endnote-58). В нем сопрягаются театр и время, и местом их сопряжения являются людские судьбы. Время здесь стало таким же действующим лицом, как и другие персонажи, даже, может быть, самым главным.

В спектакле незримо присутствовали Г. А. Товстоногов, ставшие знаменитыми абитуриенты 1958 г., которым режиссер, по словам Е. Алексеевой, «продлевал жизнь, проигрывая заново их биографии»[[58]](#endnote-59). Звучат фамилии актеров, знакомые каждому ленинградскому театралу. «Надо помнить предшественников и не терять какие-то важные связи, — сказал постановщик. — Меня увлекло ощущение недавности и невозвратности прошлого, возможность рассказать о времени, о том, как оно уходит»[[59]](#endnote-60). В другом интервью он сам обозначает выраженную в спектакле связь времен: «Мы исследовали параллели с теми людьми не для {31} того, чтобы утверждать идеалы тех лет, а просто, может быть, чтобы понять сомнительную или относительную ценность сегодняшних идеалов»[[60]](#endnote-61).

Л. Стукаловым выводится формула театральности, связующая времена. Из динамиков доносится голос самого постановщика, дающего аудиообраз Товстоногова — председателя приемной комиссии, а режиссер Медынский (Д. Кокин) неуловимо схож с А. Кацманом. Это, а также цитаты из спектакля 1961 г., наличие которых режиссер и не отрицает, стали приметами соединения театральности со временем. Позже подобная трансформация режиссерского облика возникнет в «Шуме за сценой». В том, как герой Д. Кокина обращается к сегодняшнему залу, видится и его участие в «связи времен», и своеобразный театральный пролог, который дальше трансформируется в «Медее», «Человеке-Джентльмене», «Стриптизе».

По словам В. Аминовой, «спектакль поставлен не под шестидесятые, а про шестидесятые. Режиссер смотрит глазами взрослого, обернувшегося на свое детство — недаром жанр воспоминания»[[61]](#endnote-62).

Спектакль вызвал оживленную дискуссию в прессе. Это, видимо, вызвано и свойствами драматургического материала, задевающего какие-то «болевые точки», и самой стукаловской интерпретации, также затронувшей такие точки. Этому посвящена статья М. Дмитревской, отмеченная резким неприятием актерской манеры «Нашего театра» и «режиссерского пафоса»[[62]](#endnote-63).

Судя по собственным словам режиссера, он и стремился воспроизвести основные черты эпохи, в которой более всего его привлекал «запредельный уровень человеческой наивности и искренности»[[63]](#endnote-64). И это ему безусловно удалось.

Актерская манера, рядом критиков названная «эксцентриадой», является прообразом той трагической клоунады, которую мы увидим в поздних спектаклях «Нашего театра», и продолжает то, что было начато {32} уже в «Липериаде». Здесь это четко прослеживается в страданиях Лиды — М. Семеновой, лишенной права на встречи с Кириллом, и особенно — в игре С. Романюка-Володи на первом свидании с Надей. Трудно представить, что гибкое и пластичное тело актера может быть таким «деревянным», а руки — настолько отказываться повиноваться ему, когда он пытается обнять Надю в танце.

Напротив, в одной из студенческих работ утверждалась простота исполнения (речь идет о монологе Нади при поступлении): «Она говорит искренне, со всем жаром молодости, с невероятной любовью. В ее исполнении нет пафоса, но ощущается высокое понимание жизни, любовь к театру и его поэтической силе»[[64]](#endnote-65).

Мощной основой спектакля становится хоровое построение, пронизывающее все действие — оно выражено в самом наличии хора, исполняющего песни Б. Окуджавы, которые, как пишет В. Аминова, «стали в спектакле лирическими высказываниями режиссера, своеобразными зонгами»[[65]](#endnote-66)… Оно же — в повторяющихся репликах героев, снова возникающих в тот момент, когда герои превращаются в «пассажиров». В диалогическом характере отношений героев спектакля и хора видно то же построение.

Н. Таршис отмечает «простую и сильную метафору — хоровые врезки между эпизодами, где персонажи словно превращаются в пассажиров “заблудившегося трамвая”»[[66]](#endnote-67). В соответствующем стихотворении Н. Гумилева идет речь об историческом стыке времен, и критиком не случайно выбрана поэтическая строка для характеристики построения спектакля: хор, стыки времен и поэзия, — вот его взаимосвязанные части.

Вероятно, поэзия Окуджавы также способствует пониманию режиссером этой пьесы как поэтического произведения, о чем он говорит сам. Лейтмотивом проходит «Надежды маленький оркестрик…» Велика связующая роль музыки: «Сломы времени — драматическая {33} данность спектакля, и проповедь Окуджавы звучит с первозданным историческим наполнением»[[67]](#endnote-68).

Здесь сам спектакль БДТ стал моментом театральной игры, включенной в отношения со временем. Постановщиком сознательно использовались немногочисленные цитаты — игра со стулом, сцена, когда Надя поет, из фильма «Три тополя на Плющихе». Обращение к этой постановке — и в афишах, наклеенных на шкаф, стоящий в комнате сестер.

Как пишет Н. Таршис, «театр и себя, со своей собственной безбытностью, включает в систему отражений спектакля»[[68]](#endnote-69). Некоторые критики увидели цитаты из исполнения Т. Дорониной в игре Елены Мартыненко-Нади.

Она лучше других чувствует на себе разрушительное действие времени, и становится возможным сравнение Нади-Мартыненко с Гамлетом, «ощущающим, как распалась дней связующая нить»[[69]](#endnote-70).

Критик так описывает ее исполнение: «Ее взмахи рук словно призваны заговорить пространство, разъединяющее всех, а взгляд визионерски устремлен туда, где были “дежурства по тишине” около заболевшей сестры»[[70]](#endnote-71).

Главная актерская удача этого спектакля — зрелое, прочувствованное и цельное исполнение Е. Мартыненко. Между Надей и Полиной — словно исторический водораздел. То, какой актрисой стала Е. Мартыненко за прошедшие годы, относится к несомненным педагогическим достижениям Стукалова. И далее, в роли Медеи, молодая актриса продолжит свой творческий рост.

В спектакле «Моя старшая сестра» появляется и первый предвестник того, что углубится в постановке о Медее и перейдет в более поздние спектакли «Нашего театра» — ощущение нарастающего драматизма жизни. Оно придет на смену непосредственной витальности первых постановок, будто символизируя «взрослость» театра. Здесь разрывается цикличность времени, и вызванная этим дисгармония начинает разрушать {34} мир. Действие последних спектаклей «Нашего театра» будет происходить уже в разрушенном мире.

### \* \* \*

Как справедливо отмечалось в прессе, «Моя старшая сестра» продолжила начатое режиссером в «Лягушках» сопряжение времени и театра. Постановке володинской пьесы предшествовало возобновление «Лягушек» в 2004 г., теперь уже в «Нашем театре». «Мистерией-буфф» для «Нашего театра» назвала этот спектакль Н. Таршис: «Сатирическая перекличка древнего мира и современного пропитана к тому же духом и материей театра. Вслед за Аристофаном актеры Льва Стукалова играют про вечный театр и про свое время»[[71]](#endnote-72).

Вероятно, спектакль не стал митингом как таковым, но привлек внимание к проблемам современности. Театр здесь стал точкой встречи античности и современности.

Очевидно, что динамичное и содержательное актерское существование обеспечило удачу постановки. В нем максимально выразилась и ее театральность. Е. Тропп приходит к выводу: «“Великий Зевс, театр благослови!” — звучит песня-молитва в начале, а дальше мы вместе с актерами погружаемся в мир театра, в котором есть все: грубоватый фарс с колотушками и сальными шуточками — и возвышенная трагедия на котурнах, вечные, неумирающие маски — и мимолетное перевоплощение актера в персонаж. Одна из таких исконных, вечных масок — раб Ксанфий. В исполнении А. Смелова она напоминает неунывающего Труффальдино, хитрого Скапена… и вообще всех ловких, подвижных, упругих, как мячик, сценических слуг, которые плутуют и дурачатся на подмостках уже две с половиной тысячи лет. Нисколько не теряя собственной индивидуальности, актер при этом соединяется с исконной театральной традицией»[[72]](#endnote-73).

Успех актерского существования этого спектакля был заложен еще в «Игроке» — теми переходами из роли в роль и выходом из них, которые {35} составляют «фирменный стиль» актеров «Нашего театра».

Работа С. Романюка, занятого, как его предшественник А. Романцов, в ролях Геракла, Харона, Эака, Покойника, Эсхила и Еврипида, позволила Н. Таршис также сравнить его с А. Райкиным, отметив скорость переключений из образа в образ и заключить, что в спектакле «побеждает театр»[[73]](#endnote-74). А. Пасуев, видя в спектакле «развитие темы двух исконных театральных начал, постоянно соревнующихся друг с другом», делает серьезный и правильный вывод: «Этот сквозной театральный конфликт (трагического и комического, Пьеро и Арлекина) в будущем окажется невероятно важными — и для актера Романюка, и для режиссера Стукалова, и для всего “Нашего театра” в целом»[[74]](#endnote-75).

Т. Москвина называет С. Романюка «оркестром из одного человека». Критик считает, что актер порой «злоупотребляет внешними приспособлениями (у каждого его героя свой трюк): у одного — нервный тик, другой шепелявит, третий хромает, четвертый говорит с фрикативным “г”… Но так талантливо, шаловливо и обаятельно, действует с таким удовольствием…»[[75]](#endnote-76)

Здесь элемент взаимопроникновения времен нашел отображение в облике Диониса — Д. Кокина, одетого в стиле О. Бендера: белоснежный костюм, фуражка, желтый шарф. Пресса, как и двадцать лет тому назад, отмечает контрастность дуэта Диониса — Ксанфия. Т. Москвина характеризует героя Д. Кокина как «трусоватого пижона… с якобы надменным выражением на абсолютно мальчишеском лице»[[76]](#endnote-77). О его партнере она пишет: «А. Смелов — Ксанфий — мальчишка другого сорта, невозмутимый, скептический, себе на уме»[[77]](#endnote-78).

Отмеченное Н. Таршис в музыке Д. Запольского «сочетание стильности и крупного комизма»[[78]](#endnote-79) применимо в целом ко всей постановке. Называя ее «театральным манифестом», критик обращает внимание на «радость игры и здоровую иронию актеров, ведущих свою игру с персонажами и самим автором…»[[79]](#endnote-80)

{36} В этом спектакле тоже были сцены из трагедий Эсхила и Еврипида, исполнение которых особенно запомнилось Т. Москвиной: «Не так-то просто переломить настроение развеселившейся публики, но артисты своей строгостью, чистотой тона, красотой декламации добиваются совсем иного строя чувств. Смешное, удалое, трюкаческое, почти эстрадное представление берегло… заветную мысль о назначении поэта, о поэзии. Вдруг раздается чистый высокий звук древнего Слова, верующего в свою силу, свое назначение, свою истинность»[[80]](#endnote-81).

Эта вера в назначение и истинность театра объединяют те стукаловские спектакли, в которых он становится главным предметом осмысления, — «Лягушки» и «Моя старшая сестра».

### \* \* \*

Желание, в числе прочих, расширить аудиторию молодого театра заставило режиссера заново обратиться к постановке «Все о Еве». В «Нашем театре» в 2005 г. по пьесе М. Орр и Р. Дэнима был поставлен мюзикл, о котором сам Л. Стукалов сказал: «Мы несколько сместили акценты этой почти детективной истории, сократили текст, при этом “театрального воздуха” стало больше. Три разных жизненных позиции: стоят ли слава и успех, стремление к ним, той цены, которую приходится платить? … Спектакль пронизан музыкой, но это не система вставных номеров, а, как и положено в этом жанре, артисты просто ведут разговор вокалом»[[81]](#endnote-82). Их речитативные диалоги — это именно «разговор вокалом», как в «Ту-Би-Ду!» Сходно с этой постановкой и построение многочисленных массовых сцен спектакля «Все о Еве».

Прессой отмечались вокально-пластическая подготовка занятых в главных ролях Ю. Молчановой, М. Семеновой и Е. Мартыненко, психологические нюансы их игры, эффектная внешность их героинь. Так, Д. Циликин пишет о М. Семеновой: «… в ее пластике есть точность и гармония, какие и в балете редко встречаются: когда не просто каждая часть тела, а каждая его клетка все знает про остальные, и движение ног {37} соразмерно взмаху ресниц. А скорость! И в движениях, и в репликах, оценках — там, где у партнеров четверти и половины, у нее — шестнадцатые…»[[82]](#endnote-83)

Предметом обсуждения критиков стала сама природа актерства, поданная режиссером способом, который «остранен» музыкой, танцами, пластикой. В этой постановке торжествует театр, как и в «Лягушках».

### \* \* \*

Пронизаны театральностью и две пьесы, к которым «Наш театр» обращается, словно взяв передышку после постановки «Я — Медея!» (2006 г.) Она вобрала в себя, кажется, все противоречия меняющегося мира, уже наметившиеся в володинской пьесе. Следом за произведением Ж. Ануя о Медее Л. Стукалов ставит «Пигмалион» Б. Шоу и «Человек и джентльмен» Э. де Филиппо. Взаимодействие человека и театра здесь также стали основными темами. Для актеров эти спектакли — благодатная театральная стихия. Они также ставят новые, труднодостижимые цели, связанные с совершенствованием актерского аппарата и умением приспособиться к игровой среде.

Такие задачи встали перед Сергеем Романюком и Дарьей Чернявской в спектакле «Пигмалион» (2008 г.), где актеры исполняют роли Б. Шоу и его ассистентки. Они частично несут и функции слуг просцениума, и моментально превращаются во множество придуманных Львом Стукаловым персонажей. Герой Сергея Романюка становится деревом, дятлом (или белочкой), улиткой, «уличным движением». Этот же актер выступает здесь в острохарактерной роли мусорщика Дулиттла, полностью перевоплощаясь и демонстрируя виртуозное владение пластикой, мимикой и речью. Достигает актерских высот и Дарья Чернявская в ролях миссис Пирс, служанки миссис Хиггинс, и мопса. Экономка в ее исполнении — это удивительный человеческий механизм, дребезжаще-шарнирно-вибрирующий. Ее субтильное тело становится предметом для пинг-понга (в буквальном смысле). Из служанки молодая актриса моментально {38} превращается (без всякого дополнительного грима и костюма) в мопса, и с такой же легкостью — обратно. Здесь и ею, и С. Романюком снова используется почти брехтовский механизм остранения: примерно так существует А. Смелов в спектаклях «Игрокъ» и «Медея», когда актер будто вступает в диалог с мгновенно переключаемыми ролями, при этом оставаясь собою и выражая свое к ним отношение.

В «Пигмалионе», подобно главным «станкам», часто использующимся режиссером, «играют» предметы интерьера и бутафории — рояль, туфли. В качестве важной черты спектакля можно, вслед за Н. Таршис, отметить «сознательное усиление характерной ироничности, свойственной “Нашему театру”». Как отмечает критик, «театр ищет и находит сценический эквивалент иронизму Б. Шоу»[[83]](#endnote-84). Это и есть тот самый момент остранения за счет введения ролей Мистера Шоу и его ассистентки. Он также очевиден благодаря тем взаимоотношениям, в которые они вступают с другими персонажами и параллельно исполняемыми ими же самими ролями. Этот Шоу виден другим героям, к нему обращается Хиггинс (Д. Кокин) на приеме у матери (А. Светлова), о нем он говорит с Пикерингом (В. Шелих). Такой иронизм придает постановке дополнительный ярко театральный окрас.

В этом спектакле возможно увидеть нечто большее вслед за А. Пасуевым: «“Пигмалион” в постановке Льва Стукалова впервые на моей памяти зазвучал как пьеса о театре, о театральной педагогике, когда из одного театра — уличного, площадного — пытаются сделать другой — натянутый, правильный, элитарный.

Именно Сергей Романюк был ответственным в этом спектакле за уличный, площадной, беззаконный театр, за стихию чистого, безоглядного театрального творчества, дионисийского по духу. Все это находило свою квинтэссенцию в колоритном, витальном Арлекине — Альфреде Дулиттле — человеке вне правил. Печальным было то, что дисциплина и регламент профессора Хиггинса в конце концов подчиняли себе всех — и Дулиттла в {39} том числе»[[84]](#endnote-85).

Театрализация действительности представлена и в спектакле «Человек-Джентльмен» (2009 г.). Игровая стихия пьесы также подчеркнута приемами комедии дель арте. Из нее в спектакль попал Арлекин в исполнении Юлии Молчановой, который и начинает представление. Но это не тот ловкий и хитрый слуга из итальянских комедий, а, скорее, потомок средневековых буффонов и жонглеров, которые расстилали коврик на площади и начинали шуточную потасовку, переходящую в представление. Мы еще до начала спектакля видим его под кучей красного тряпья на сцене, а затем на него падает свет, и Арлекин на ломаном итальянском, смешно пришепетывая, рассказывает о театре разных эпох и народов, изображая его в лицах. Тем самым нам словно дается понять: то, что мы увидим сейчас, это только игра, и во время спектакля прием «театра в театре» будет использоваться несколько раз.

Театральную действительность здесь трудно отделить от реальной. Люди в масках живут в одном мире с теми, на ком масок нет. Маски героев, как вторая кожа, нарисованы на их лицах белым гримом и обведены черной каймой, на них выделяются яркие рты и живые глаза. А лицо Арлекина Ю. Молчановой выглядит по-другому: это полумаска из черной кожи, на которой видны клоунский нос и щеки. Приемы игры также позаимствованы из комедии дель арте, как и лоскутный черно-красно-желтый костюм, в котором он играет и самого себя, и служанку графа Ассунту, и свирепого Сальваторе, брата Виолы, и полицейского Ди Дженнаро. Но Арлекин и не должен быть полностью неузнаваем, ему достаточно небольших аксессуаров. Натянув на глаз пиратскую черную повязку, рыча и размахивая саблей, он становится Сальваторе, а маршируя с барабанными палочками в руках — Ди Дженнаро.

Данил Кокин в этом спектакле также исполняет несколько ролей — глуповатого «недоросля» Аттилио и графа Толентано. Граф выглядит у него дряхлым Доктором с элементами традиционного одеяния своей маски — {40} в черной ермолке и длинноволосом седом парике, обретает семеняще-шаркающую походку, изогнутую вопросительным знаком фигуру. И скрипучим становится голос графа-«дедушки», а Аттилио говорил по-другому: старательно проговаривал все слова, и звонкий мальчишеский голос, «ломаясь», срывался на высоких нотах. Здесь Д. Кокин, кажется, играет не героя в обычном смысле слова — конкретного человека, живущего в определенную эпоху в данном месте — оба его создания представляют из себя типажи, обобщения. Это касается не только маски — персонажа комедии дель арте, но и Аттилио. Оба героя — и разные, и похожие этой своей типажностью. Здесь сам театр словно помогает режиссеру в создании своих специфически театральных масок — вечных игровых типов.

### \* \* \*

В постановке по пьесе Ж. Ануя о Медее действительность тоже по-своему театрализована. Но не столько сама действительность, сколько человек, как всегда, особенно интересует Л. Стукалова. Режиссером затрагиваются как проблемы инаковости, отличия человека от других, так и обретения (или потери) человеческого в человеке, и в этом спектакль «Я — Медея!» более всего наследует «Игроку». Поставленный в тот год, когда «Наш театр» еще вполне благополучно существовал на сцене Театра Эстрады, этот спектакль предвозвестил драматизм ломающегося мира, которым будут полны дальнейшие постановки театра.

Как отметила А. Кислова, «спектакль философичен (и, как ни странно, спокойно-философичен внутри — и таков стиль мышления режиссера). Но еще более — социален. Режиссер анализирует свое время, чьи дети — мы все, с его суетой, трагическими заблуждениями и новыми формами ненависти. Но при всей страстности — это капля воды, пролитая в пылающий костер, это взвешенное слово художника. *Спокойное* предупреждение среди беснования и стадности»[[85]](#endnote-86).

Постановщик, действительно, стремился к отчетливой актуализации {41} античной истории: «История Медеи — это история современных беженцев. Для нас важно, что Медея — лицо кавказской национальности. “Я — Медея!” — это история ненависти. Это бесконечная воронка, которая готова втянуть все и всех. Ненависть сжигает. В конце нашего спектакля от ее накала должен был бы сгореть театр и зрители разбежаться в ужасе. К счастью, это невозможно»[[86]](#endnote-87).

Спектаклю действительно с самого начала задан предельный эмоциональный градус существования. «Это история о страсти и ненависти, о пламени, в котором сгорает не только тело, но и душа»[[87]](#endnote-88), — отмечается в одной из статей. Медея губит не только душу свою и зарезанных невинных детей, отравленных Креона и Креузы, но и Язона.

Л. Стукалов умеет извлекать из пьес то, что заложено драматургом. Это у Ануя Медея — беженка, изгнанница, и театр лишь подчеркивает ее инаковость, отличность от других, облекая ее в узнаваемую и понятную современному зрителю форму. Весь облик Медеи этого спектакля, одетой явно с чужого плеча, говорящей с акцентом и дышащей ненавистью, отсылает к недавнему историческому прошлому и позволяет назвать ее «беженкой-чеченкой»[[88]](#endnote-89). Лишь ближе к финалу Медея, скинув чужое тряпье, как навязанную ей чью-то жизнь, остается в простом черном платье сперва на пустынной, а потом пылающей сцене — остается собою, в своей античной первозданности. И кажется слишком узким сведение темы спектакля к вопросам существования беженцев или террористов-смертников, или даже героев в этом мире: «Трагедия поднимает самую волнующую экзистенциалиста Ануя проблему: пригоден ли этот мир для героев?»[[89]](#endnote-90) Постановка Л. Стукалова задает вопрос, пригоден ли мир для Человека и кто может «расчистить местечко» для Человека, о чем вопиет Язон (С. Романюк). Она — о том, что каждый вкладывает в понятие Человек, и насколько важно быть собою в мире, где это никому не позволено. В этом спектакль созвучен последней премьере театра — «Что случилось в зоопарке?» Как впоследствии Джерри С. Романюка из {42} постановки по пьесе Э. Олби, здесь Медея использует «недозволенные» методы сохранения себя, так же губя других.

Волнующие его вопросы постановщик, конечно же, задает на языке театра, который и не скрывает своей сути. Сцена оголена, и на ней совершается столь же театральное действие: Хомер — А. Смелов раскладывает реквизит. Глубинная театральная сущность содержится в самой фигуре этого то ли слепого певца, то ли брехтовского комментатора, и здесь узнается твердый почерк Стукалова-режиссера, создавшего незадолго до этого г‑на Zero. Хомер начинает спектакль, подобно древнему Прологу вводя нас в предысторию Медеи, и в этом видна первооснова театрального зрелища.

Здесь театр словно припоминает этапы своего взросления, и отсыл к античности перекликается с театром 1970‑х годов: Хомер в черном плаще с гитарой словно пришел из Театра на Таганке. Недаром в одной из рецензий возникла ассоциация с «Гамлетом» Ю. Любимова[[90]](#endnote-91).

Актерское существование Андрея Смелова в роли Хомера построено по тому же принципу, как и в образе г‑на Zero. Он — слепой бард; слуга просцениума, выносящий Медее «детей» — белые рубашечки, надетые на разноцветные детские вертушки; эхо, повторяющее в рупор слова Креона (Д. Лебедев). Он же — мальчик-вестник и одновременно сам Хомер, сообщающий о появлении этого мальчика. Здесь Хомер-Смелов ведет игру почти как г‑н Zero: рассказывая о смерти Креузы и Креона, он мгновенными штрихами перевоплощается в них. Хотя актер делает это по-другому, чем в «Игроке», отчетливо прослеживается многослойность всех объединившихся в нем сущностей — Смелов-Хомер-мальчик-Креуза.

Роль Медеи исполняют две совершенно разные актрисы — М. Семенова и Е. Мартыненко. Хотя критики сравнивают их не в пользу М. Семеновой, ее исполнение, как кажется, соответствует поставленным режиссером целям и передаче сущности трагедии. Сила ее героини видна с первых моментов спектакля, когда она под ритмичную музыку яростно {43} стирает белье в ведре. Она вся — ярость, сила, страсть. Страшен ее смех, широки и мощны жесты, удивительные в невысокой и хрупкой актрисе, а красивый рот непроизвольно оскален, словно у «волчицы», как называет ее нянька (Н. Нестерова).

Елену Мартыненко в этой роли единодушно называют истинно трагической героиней. Вот так ее видит В. Аминова: «Исковерканные, лишенные мягких звуков, сыплющиеся быстрой скороговоркой слова; низкий и резкий голос, короткий грудной смешок — все выдает в ней чужеземку. Эта Медея-чеченка сдержанна и скупа во всем: в речи, в жестах, в движениях, в проявлениях чувств…»[[91]](#endnote-92)

Стоит согласиться с мнением Ю. Миренковой, уравнивающей Медею и Язона и называющей их «одинаково заряженными частицами, взаимная судьба которых рушится»[[92]](#endnote-93). Постановщиком подчеркивается их взаимосвязь. Сама пьеса построена так, что показывает неизменность и нерушимость мира без Медеи, и точно так же в финале спектакля Стукалова нянька перечисляет привычный круг домашних дел, а стражники сражаются в карты. Но Язон, который в пьесе продолжает жить, «несмотря на кровавый след, оставленный Медеей на его пути», в этой постановке жить не сможет, поэтому Хомер поет нам о его страданиях и гибели.

Прессой, на мой взгляд, недооценена роль Язона-Романюка в этом спектакле. Кажется, что пугающе-великолепная страсть Медеи и завораживающее зрелище развевающихся, будто преследующих героиню языков пламени (сценография А. Орлова) вытеснили не менее мощную работу Сергея Романюка.

В отличие от Медеи-Семеновой, которая на всем протяжении спектакля одинаково волевая и страстная, герой С. Романюка очень сильно меняется. В первой сцене с Медеей он, действительно, выглядит слишком обыкновенным, расчетливым, рациональным человеком в своем строгом костюме и с кейсом в руках. Но по мере того, как он вспоминает их {44} прежнюю жизнь, историю их отношений, мы понимаем, что таким он стал сейчас. Мы словно видим (хотя артист вроде бы ничего для этого не делает) того победителя, у которого Медея «была единственным войском, но с этим маленьким верным солдатом он мог завоевать весь мир». Страсть, модуляции голоса, темп и тон речи делают Язона отважнее, моложе, пламеннее. Передается подлинность его любви и веры. И ощущается, что вина в том, что это кончилось, лежит и на Медее. Без нее он, тем не менее, жить не сможет: он сгибается под тяжестью горя и вины, ослепший, как Эдип, и будет раздавлен роком, воплотившимся в «Арго». В этой роли актер будто перекидывает мостик к своему Джерри.

В спектакле «Я — Медея!» необычно существует музыка (ее автор — Дживан Гаспарян): неизменная составляющая постановок Стукалова, она здесь будто остается «за кадром», постоянно присутствуя. Тихо-тихо аккомпанируя разговору бывших супругов в ритме биения сердца, она вырывается на сцену после ухода Язона, словно пульсация крови в артерии, и захлестывает обезумевшую Медею.

Постановкой о лишившейся дома беженке Медее театр словно предрек собственную грядущую «бездомность», и следующие за «Скамейкой» и «Пигмалионом» спектакли — «Стриптиз» (2010 г.), «Давид и Эдуард» («Halpern & Jhonson») и «Что случилось в зоопарке?» (оба поставлены в 2012 г.) — исполнялись уже на разных площадках города.

### \* \* \*

Как уже отмечалось, последним спектаклям «Нашего театра» присущ минимализм оформления. Фактически из того же черного пространства, которое было «непознанной реальностью» спектакля «Игрокъ», только прорезанного дверью, рождается черно-белая сценография «Стриптиза» (художник — Мария Первушина). Белая дверь заключена в своего рода рамку — символ невозможности для героев выбраться из той странной ситуации, в которой они оказались. Белая рамка прочно закреплена на черном бархате портала сцены, на котором выделяются два белых стула, {45} помогающие представить реакции сидящих на них запертых людей как под увеличительным стеклом. Еще до появления двух мужчин сквозь приоткрытую дверь загадочно просачивается поток рассеянного света, словно в комнату проникло что-то инородное. Здесь Дверь понимается почти в духе Р. Барта: «трагедийный объект, который с некоей угрозой выражает одновременно и смежность, и обмен, соприкосновение охотника и жертвы»[[93]](#endnote-94).

В этом тоже видны специфические «стукаловские» приемы, которые здесь приобрели индивидуальную форму. Так, предваряет начало действия выход двух актеров, которые молча раскланиваются слева на авансцене, уходят, и затем выходят снова — уже в качестве персонажей. Это заставляет вспомнить и г‑на Zero, и Хомера, и Арлекина.

Мрожеком герои назывались Первый и Второй. В спектакле Л. Стукалова они контрастны как внешне, так и по своим личным качествам и поступкам. Постановщик назвал их «Один» и «Другой». «Один» — это монументальный Василий Шелих, невозмутимый и неторопливый, комично отстаивающий «свободу» своего выбора. «Другой» — стройный, подвижный Сергей Романюк, суетливый и простодушный герой которого в прямом и переносном смысле «ломится» в запертую дверь в надежде вырваться. Герой В. Шелиха — это сама невозмутимость, тон его отличается вальяжностью и безапелляционностью. «Другого» С. Романюка отличает более высокая скорость как физических, так и умственных реакций. Тон его в ответах «коллеге» иногда отличается язвительностью, но он более робок и не решается выговорить страшное: «Значит, Рука думает о нас в категориях — жизнь и то… другое…» Именно он исполняет технически виртуозные «лацци», привычные для спектаклей Л. Стукалова — песенку рыбака, стук в дверь. Герой С. Романюка в отчаянии стучит своими элегантными ботинками, скандируя: «Долой закрытые двери!» Положение попавших в западню персонажей смешно и жутко.

Как всегда в спектаклях «Нашего театра», для актеров характерна {46} рельефность речи и пластики. Это особенно актуально в отношении Марианны Лучининой, исполняющей роль Руки. Комически-фатальное значение своего персонажа, названного «Эта», актриса передает только движением (пластика Резиды Гаяновой) и костюмом, вписанным в черно-белую гамму оформления. Ее лицо — тоже белое и неподвижное, как маски, которые артисты «Нашего театра» рисуют на лицах и в других постановках. Ее героиня казалась мощной инфернальной силой еще во время первых показов, пока костюм не был готов, и роль исполнялась в обычном черном трико. Тем трагикомичнее процесс ее управления двумя взрослыми и внушительными людьми. В финале на смену ослабевшей белой руке приходит красная — как новый символ западни, которую мысленно создают для себя сами люди.

### \* \* \*

Как уже было заявлено, два последних спектакля Льва Стукалова — «Давид и Эдуард» («Halpern & Jhonson») по пьесе Лионеля Гольштейна и «Что случилось в зоопарке?» по пьесе Эдварда Олби корреспондируют друг с другом, и не только в философском плане, но и в сценографическом решении.

У обеих постановок один художник — Марина Еремейчева. Масштаб поднятых театром вопросов человеческого существования (и со-существования) снова превосходит пространство камерной сцены, превращенной сценографом в кладбищенскую аллею в постановке по пьесе Гольштейна, а в спектакле по пьесе Олби — в условный парк, из которого по-настоящему нет выхода. Персонажи Гольштейна немолоды, но их жизнь не заканчивается. Она выходит для них на новый уровень и дает возможность преодолеть непонимание и обиды, объединяя прежних соперников. Герои Олби, напротив, молоды, но лишены жизненных перспектив. Их первая встреча становится смертельной для одного, ломая жизнь второго.

Само сценическое пространство спектакля «Давид и Эдуард» {47} свидетельствует о бесконечности — цветная дорога уходит в глубину черной сцены. На этой сцене еще только два складных стульчика и коробка для пикника, но они создают ощущение целого мира покойной Флоранс. Можно сказать о том, что героев на самом деле трое: Флоранс «оживает» в представлении любящих ее мужчин, ее образ словно распадается на две ипостаси — каждому своя — настолько непохожи воспоминания обоих. Кладбищенскую дорожку А. Пасуев сравнивает с театральной кулисой, а обоих героев — с Арлекином и Пьеро на могиле Коломбины[[94]](#endnote-95).

Наоборот, пространство другого спектакля — цветное, но замкнутое. При этом сценический мир вмещает и множество невидимых героев — семью Питера, многочисленных соседей Джерри. Именно его глазами мы видим окружающих, которые не помогают преодолеть одиночества. Из диалога-исповеди становится видна его смертельная глубина.

В обеих постановках занят Сергей Романюк. Его партнер в одном спектакле — Дмитрий Лебедев (Давид), в другом — Василий Шелих (Питер). Актерами не только передаются малейшие нюансы психологии и взаимоотношений персонажей, но, в случае «Давида и Эдуарда», особой темой, по замечанию Н. А. Таршис, подан возраст героев[[95]](#endnote-96). Это касается в бóльшей мере исполнения С. Романюка. Давид Гальперн (Д. Лебедев) выглядит явно моложе партнера и не столь отягощен приметами возраста. Их он просто называет, в то время как Эдуард Джонсон С. Романюка весь состоит из негнущихся суставов, седой «небритости», потускневшего сдавленного голоса и астматического дыхания. Но, несмотря на то, что комедия Л. Гольштейна по праву названа «грустной», ее можно с таким же правом назвать и комедией преодоления.

В спектакле «Что случилось в зоопарке?» самостоятельной темой Сергея Романюка можно назвать безвыходность. Она выражается артистом в пластике его персонажа — как слепой, он ощупывает голубые стены созданного на сцене парка, которые заменяют небо двум героям. Подобно Бипу Марселя Марсо, он заключен в «клетку», которую французский мим {48} называл «пространством, где человек — узник своего одиночества, ограничивающего его свободу».

Эмоциональная амплитуда Джерри — Романюка в своих постоянных колебаниях значительно превосходит норму, все время натыкаясь на стену «нормальности» Питера (В. Шелиха). И пробивает в конечном итоге эту стену, хоть и ценой собственной жизни.

Последние спектакли «Нашего театра» получились, в первую очередь, о хрупкости человеческой жизни и ее реальном трагизме. По мнению А. Пасуева, «концентрации трагизма и глубины» постановщику удается достичь именно за счет того, что «из пьесы убрана всякая конкретика — социальная, возрастная, географическая»[[96]](#endnote-97). Такая тенденция наметилась в режиссерском подходе и ранее, отчетливо проявившись в спектакле «Скамейка».

### \* \* \*

В постановке по пьесе А. Гельмана судьба конкретной пары возведена в ранг исторического обобщения. Спектакль наследует «Моей старшей сестре» в создании исторической дистанции, освободившей пьесу от социальной злободневности и придавшей ей вневременные черты. Несложный по фабуле сюжет Лев Стукалов, как присуще ему, «укрупнил», превратив, в полном смысле слова, в музыкальную и пластическую партитуру.

Во многом именно благодаря исполнителям — Юлии Молчановой и Андрею Смелову, которого затем сменил Дмитрий Лебедев — режиссеру удалась в этом спектакле передача привлекшей его, по собственному признанию, «человечности». Здесь все «работает» на замысел — и удачно подобранная музыка Френсиса Лея, Шарля Азнавура, Жоржа Гарверенца и др., и фантастическая скамейка Александра Орлова, длинная-предлинная, зеленая и «живая», ставшая безмолвным третьим участником спектакля, и реакция зрительного зала — узнавание, сопереживание, смех. История о человеческих взаимоотношениях становится в исполнении Юлии {49} Молчановой, по ее собственным словам, «философской историей — историей поиска себя…»[[97]](#endnote-98) Ее Вера — это не только героиня пьесы А. Гельмана, нежная и сильная, со своей «производственной» биографией и обидой на партнера, но это и современница каждого в любую эпоху. Это и своего рода символ вечной женственности, хотя внешность и поведение героини Ю. Молчановой присущи конкретной женщине.

Благодаря пластике актеров возникает пространство спектакля: перед глазами зрителя — Приморский бульвар, Парк культуры и отдыха или лето в деревне, возникающее, когда Вера зовет своего партнера на дачу, и они, спрыгнув со скамейки, «плавают», мечтая о днях безмятежного отдыха. Пластическая партитура, виртуозно исполняемая ее партнером — А. Смеловым, является не просто продолжением текста его героя. Она приближена к пантомиме в том понимании, которое вкладывал в нее А. Я. Таиров: «… Пантомима — это представление такого масштаба, такого духовного обнажения, когда *слова умирают* и … рождается подлинное сценическое *действие* … в его первичном виде, форма которого насыщена напряженной творческой *эмоцией*, ищущей вовне выхода *в соответственном жесте*»[[98]](#endnote-99).

Д. Лебедев, внешне передавая этот рисунок, не вносит в него подобной фантастической эмоции, он, скорее, здесь является «ведомым». Но вместе оба сценических дуэта, хотя и по-разному, играют человеческие взаимоотношения во все времена. Созданный художником «станок» в виде скамейки помогает им, подобно ванне из давней постановки «Лав». Но эта скамейка здесь приобретает поистине вселенский масштаб: в некоторые моменты кажется, что она заполняет собою весь мир.

Режиссерское взаимодействие со временем, по-новому обозначившееся в «Скамейке», придает постановке экзистенциальное измерение. Во многом это достигается манерой исполнения: любой рассказ А. Смелова или Д. Лебедева о частном случае, произошедшем с его героем, отмечен такой печатью отстранения и временнóй дистанцией, что {50} возводится в ранг обобщения. Действие начинает касаться всех отдыхающих на Приморском бульваре, всех посетителей Парка культуры и отдыха, всех людей во всех странах и во все времена. В создании этой дистанции — один из принципов стукаловского театра, объединяющий многие постановки, а не только «Скамейку» и «Мою старшую сестру», хотя в них он выражен наиболее очевидно.

И в «Скамейке» все равно идет речь о человеческом выборе, хотя, на первый взгляд, он кажется предопределенным. Таково свойство спектаклей «Нашего театра»: в них множество слоев, снимая которые, — постигаешь смысл.

### \* \* \*

Такой многослойностью отличается и спектакль, поставленный режиссером в 2011 г. не в «Нашем театре», а на той сцене, где ему уже доводилось работать в прежние времена — Театра Комедии имени Акимова. Это «Шум за сценой» М. Фрейна. Он оказался невольно созвучен «Стриптизу» в той ноте абсурда, которая прозвучала в нем: не случайным явилось обращение Л. Стукалова к абсурду как к новой форме «жизни после жизни».

Несмотря на тему театра, заявленную в пьесе и собственных словах режиссера — «о внутреннем хозяйстве театра, о том, что такое театр изнутри»[[99]](#endnote-100) — эта постановка Льва Стукалова скорее получилась о бессилии человека перед властью хаоса и рутины, что роднит ее с театром абсурда. Постановщик сам сформулировал ее итог: «Я бился над смыслом третьего акта долго. Я как практик не мог понять, как это, — ведь в таком виде, в таких условиях спектакль играться не может. Он бы остановился на третьей минуте. Там есть одна изумительная фраза, которая становится ключом ко всему, — актер говорит после очередной безумной накладки: “Но ведь если нас сейчас кто-то смотрит, он ведь подумает: "Боже мой!"” И сразу пахнуло абсурдом, Ионеско»[[100]](#endnote-101).

Для этой технически виртуозной комедии как никогда было бы {51} актуально то, чего достигают актеры Л. Стукалова в «Пигмалионе», о чем в свое время писал Д. Циликин, и что раз за разом можно цитировать, рассказывая и о других постановках: «Скорость — вообще отличительная черта этого спектакля, прежде всего — актерского существования. Чтобы играть быстро, надо играть точно»[[101]](#endnote-102). Максимальная точность достигнута во втором действии, которое единодушно признается критиками лучшим в спектакле. Оно особенно интересно за счет того эмоционального содержания, которое несет пластика, преобладающая здесь над текстом. Пластически выражены комично-натуральная вражда Гарри и Фредди, зарождающееся чувство Дотти и Фредди, не замечающее ни этой вражды, ни чужих проблем, ни той катастрофы, которая грозит обрушиться на театр (и обрушивается в третьем действии).

Справедливость требует отметить, что легкость и скорость переключений существует в исполнении Ирины Цветковой-Дотти, когда ее героиня становится то актрисой на репетиции, то персонажем репетируемой пьесы. Ею достигнута беспощадно жесткая передача изменения состояния своей героини — от комичного недовольства и непонимания к ненависти и фатальному признанию «дурдома». По-актерски интересен и образ Селздона в исполнении Юрия Орлова, его почти «марионеточная» пластика вполне в традициях стукаловских актеров.

Во многом в спектакле узнаваемы специфические приемы, характерные для режиссуры Л. Стукалова, участвующие в создании пластического и мизансценического рисунка его спектаклей. Так же, как актеры Дженнаро де Сиа из «Человека-Джентльмена», представленная здесь антрепризная труппа — хорошие актеры. «На первой же встрече с актерами мы договорились, что ставим спектакль не про провинциальных халтурщиков, а про настоящих высококлассных профессионалов своего трудного дела»[[102]](#endnote-103), — сказал Лев Яковлевич в интервью Вере Матвеевой. Пластика здесь во многом замещает слова и эмоции: танец неожиданно {52} встретившего свою дочь Селздона и Вики (Полина Красавина) напоминает танцевальную сцену дона Альберто и Биче все из того же «Человека-Джентльмена», а заключительная мизансцена — начало второго действия постановки по пьесе Э. де Филиппо.

Здесь также создана (как в свое время в «Игроке») «непознанная реальность» присутствующего как элемент «театра в театре» зрительного зала во втором действии. Все перечисленное свидетельствует о некоей «универсальности» режиссерских приемов, способности их удачного применения не только в «Нашем театре», но и на другой сцене, с другой труппой.

В спектакле привлекает многоплановость действия и ирония, пронизывающая все пласты действия. Она здесь — и в актерском, и в режиссерском варианте: Сергей Пронин в роли режиссера Ллойда является своеобразным alter ego самого Льва Яковлевича. В этом постановка отчасти сопрягается и с «Человеком-Джентльменом», и с «Пигмалионом». А начало такой режиссерской самоиронии было положено в «Моей старшей сестре». Условия большой сцены позволили А. Орлову создать здесь некое подобие павильона со множеством дверей (без них немыслима была бы эта пьеса) и лестницами. При этом в центре осталась все та же надежная скамейка из одноименной постановки, превратившаяся в мягкий диван, который по-прежнему служит основным «станком».

Хотя «Шум за сценой» и комедия, в ней видна вибрация того драматического «нерва», которая будет гораздо сильнее ощутима в визуальной компактности последних премьер «Нашего театра». А. Пасуев рассуждает о трагичности пути развития театра в последние годы: «От вещей более сложных внешне, но более позитивных внутренне — к вещам все более простым внешне и все менее позитивным внутри. Но это и есть логика развития нашего общества, нашей страны, нашего театра и нас самих — это общая тенденция»[[103]](#endnote-104). Эту тенденцию отображает Лев Стукалов в своих спектаклях, и делает это, в первую очередь, через актера.

# **{****53}** 4. Действующие лица театра Льва Стукалова

Актеры приходили в «Наш театр» и уходили вместе со снятыми с репертуара спектаклями, появлялись на сцене от случая к случаю, но неизменно одно: те, что долго работали со Стукаловым, впитали основы его театра настолько, что их с полным правом можно назвать «стукаловскими актерами» и рассматривать как своего рода театральный феномен.

Для актера театра Льва Стукалова характерен ряд общих черт: выдержка, стойкость, отчасти даже героизм, умение с видимой легкостью существовать в сложных жизненных обстоятельствах, а серьезные проблемы раскрывать с помощью ограниченного набора средств, что особенно видно в последних спектаклях — без опоры на мощную сценографию, обширное сценическое пространство, массовые сцены.

Для актера театра Льва Стукалова, как отмечалось, характерно умение владеть не только своим телом, но и пространством. Его демонстрирует Сергей Романюк в роли Джерри в постановке по пьесе Олби, оно же было видно и в спектакле «Человек-Джентльмен». Сцена, в которой С. Романюк — Дон Альберто в камере, полностью создается светом и пластикой актера. В полумраке, пока Арлекин — Ди Дженнаро носит стулья, луч света выхватывает безвольно обмякшее тело дона Альберто, которое покачивается на стоящем в заднем углу стуле, будто опять в чьих-то недобрых руках, обладателю которых он адресует бессильный крик: «Не толкайте!»

Актер, взаимодействуя с практически пустым пространством, передает ощущение острейшего драматизма жизни, как делают В. Шелих и С. Романюк в спектаклях «Стриптиз» и «Что случилось в зоопарке?» Своеобразными партнерами актеров здесь являются белая дверь (в «Стриптизе») и цветные стены — в постановке по пьесе Олби. В процессе взаимодействия актеров с окружающей обстановкой дуэт превращается в {54} своего рода трио: третьим участником становятся противодействующие героям предметы, а не только гигантская Рука. Комически-фатальные взаимоотношения с ней актеры передают лишь собственными пластическими и речевыми средствами. Здесь искусство шаржа, которым в совершенстве владеют оба артиста, служит для передачи того самоощущения, что мешает их героям выбраться из придуманной самими клетки.

### \* \* \*

Театру Л. Стукалова в большой степени присуща игровая составляющая в разных формах — музыкальной, хоровой, пластической. Это заставляет его актеров быть ярко театральными, мгновенно менять средства выразительности, особенно если один актер в пределах спектакля исполняет целый ряд ролей, как происходит, например, в «Игроке», «Медее», «Лягушках», «Пигмалионе», «Человеке-Джентльмене». Но здесь, как мы видим, используется не только блестящая техника перевоплощения, но и многослойные отношения с ролью, когда актер как бы «перепрыгивает» из персонажа в персонаж, как А. Смелов — г‑н Zero или Д. Чернявская — миссис Пирс. При этом существует и момент остранения, когда актер, с одной стороны, как бы видит объективно своего героя, а с другой — одновременно взаимодействует с несколькими своими ипостасями. Так делает Д. Чернявская в один из переходных моментов от «экономки» к «мопсу».

Л. Сродникова пишет в учебной работе об исполнении А. Смелова в спектакле «Игрокъ»: «Замечательно сыграна Смеловым сама Бабуленька — без внешнего подражания женщине, старухе, но схвачена самая сущность московской барыни: властность, спокойная уверенность в себе, прозорливое понимание ситуации и людей. Корпус чуть откидывается назад, распрямлены плечи, осанка прямая. Сняты гнусавые, растянутые интонации, голос глубок и чист, чуть басовит, с простонародными словечками»[[104]](#endnote-105). Автором верно передана суть того, что делает в этой роли {55} А. Смелов, но подчеркну еще и одновременное ироническое отстранение актера. При этом мы видим умную и властную старуху, как и кряхтящего, дребезжащего, дряхлого Потапыча. А в сцене, когда Бабуленька, не довершив крестного знамения, решается отыграться, — видим пародирующего ее г‑на Zero. Примечательно, что роль Бабуленьки была «отдана» г‑ну Zero именно «Нашего театра», в Омске ее исполняла актриса. Это свидетельствует о том, что режиссерский замысел не является чем-то неизменным для постановки того или иного произведения в разных городах, а варьируется в зависимости от исполнителя и множества других факторов. Интересны воспоминания самого Льва Яковлевича об этом спектакле: «Идея присутствия некоего господина ZERO на сцене появилась задолго до моего знакомства с Андреем Смеловым. Персонаж возник во время написания инсценировки романа, а было это в начале девяностых годов. Было решено вначале осуществить постановку в Омске, а потом повторить ее в Америке. Идея поставить “Игрока” Достоевского родилась из юношеских впечатлений от спектакля Александринского театра, в ту пору Ленинградского театра им. А. С. Пушкина, от игры замечательных артистов Владимира Ивановича Чеснокова и Бруно Артуровича Фрейндлиха. … Весь роман выдержан в жанре рассказа об уже прошедших событиях и содержит богатейший комментарий рассказчика. Известен удобный прием, когда в спектакль вводится лицо от театра, позволяющее озвучить все подобные тексты, но не хотелось пользоваться таким замшелым ходом. И, в процессе размышлений, стал постепенно возникать, вначале не очень ясный, затем все более и более определенный, некий молчаливый персонаж. Да, сначала это был какой-то человек, который просто слушает рассказ Алексея Ивановича. Меня почему-то манило видение старинной пишущей машинке на игорном столе. Если бы я ограничился этим, то в спектакле бы присутствовал сам Федор Михайлович, записывающий за Алексеем Ивановичем свой будущий роман “Игрок”. Но этот вариант вытеснила идея второго Я главного героя. В {56} первом случае искомый персонаж только позволял Алексею Ивановичу говорить, во втором же он мог с ним сам разговаривать и спорить. Несмотря на то, что все тексты принадлежат одному человеку, они изумительно разделяются на двоих, имеющих разную позицию, людей. То есть, мы имеем бурный диалог с самим собой внутри одного человека. Взаимоотношения Героя и его второго Я не могли не создавать атмосферы некой азартной игры между ними. И уже само собой получилось, что Господин Зеро оказался вынужденным исполнять другие роли, подыгрывая Герою»[[105]](#endnote-106).

В этом тексте чувствуется Стукалов — не только режиссер и педагог, но и автор «Лягушек» с их знаменитыми актерскими «раздвоениями» внутри одного персонажа, с которыми так блистательно умеют справляться актеры «Нашего театра».

### \* \* \*

Контрастность режиссерских приемов обеспечивает постоянное расширение актерского диапазона. Легкость перевоплощения и владения разными жанрами — отличительная черта таланта многих актеров, а особенно Юлии Молчановой и Марианны Семеновой. Они могут играть главные роли, могут играть Предводителей хора, как в «Женщине в песках». Среди безымянных хоревтов, кстати, были и Василий Шелих, и Андрей Смелов — протагонисты других спектаклей.

Актеры театра Стукалова виртуозно владеют телом, речью и особым умением выстраивать тонкое и четкое пластическое и речевое взаимодействие, которое отмечали критики, писавшие о спектаклях «Нашего театра».

В «Лав» режиссер обыгрывает сценическое пространство отчасти тем же образом, который перейдет в «Скамейку»: герои падают с горизонтального станка, проходящего параллельно рампе, и смешно «тонут» в стоящей за ним ванне. А их трио — в спектакле заняты {57} М. Семенова, С. Романюк и А. Васильев — напоминает некий современный вариант придуманной А. Гвоздевым формулы «Иль‑ба‑зай», настолько выверены и слаженны все актерские действия и реакции, настолько точно речевое взаимодействие. Лихой Арлекин А. Васильева, незадачливый Пьеро С. Романюка и интеллектуальная Коломбина М. Семеновой образуют столь гармоничное трио, что кажутся единым организмом, действующим в игровом пространстве. Мажорность и витальность «Липериады», похоже, перешли и в эту постановку. Даже кровожадность ее героев, стремящихся к убийству, какая-то шуточная, поэтому раз за разом у них ничего и не получается. Сам постановщик назвал ее «психологической клоунадой», что верно передает суть происходящего на сцене и отчасти подводит актерскую манеру к последующей «трагической клоунаде».

### \* \* \*

Одна из самых выдающихся черт Стукалова-педагога в том, что он всегда предоставляет своим актерам возможность для творческого роста, обеспечив им разнообразие ролей. И в пределах одной постановки актерам удается неоднократно перевоплощаться, даже если речь не идет о «перепрыгивании» из роли в роль. Вот в спектакле «Человек-Джентльмен» выходят развешивать белье женщины — сухопарая нелепая Флоранс в ярко-изумрудном платье, всклокоченном черном парике и очках в «солидной» оправе. С ней рядом — бесформенная Виола: легкое белое платье с трудом натянуто на огромный живот, каштановый парик торчит во все стороны, а развязно-тягучие интонации напоминают сварливых жен из комедий об итальянской бедноте. Эти роли исполняют Дарья Чернявская и Марианна Семенова.

Совершенно другою мы находим М. Семенову в роли Матильды Боцци: как цвет платья — от белого к черному — так меняется и вся ее сущность, от тонкой, «аршин проглотившей», подтянутой фигуры, скрипучего властного голоса, размеренной речи аристократки, и до {58} появившейся белой маски с прорисованными морщинами и надменно изогнутыми бровями. Это уже не итальянская мамаша, а хищная птица или злая колдунья из сказки.

В постановке по пьесе Б. Шоу актриса умело соединяет в роли Элизы Дулиттл лирико-драматическую и клоунскую ипостаси. Даже смешит зрителя она по-разному в облике неотесанной цветочницы первых сцен или притворяющейся знатной дамой все той же девчонки из низов на приеме у миссис Хиггинс. А далее обнаруживается истинный драматизм оскорбленной Элизы, с честью выдержавшей испытание.

### \* \* \*

Способность к типизации — тоже один из признаков «стукаловского актера». Он демонстрируется, в частности, главными героями спектакля «Женщина в песках» в исполнении Д. Кокина и С. Романюка. Артисты играют Мужчину и Женщину на все времена.

Это видно и в игре Ю. Молчановой в «Скамейке». В ее героине соединяются черты многих женщин — от Евы до наших современниц — и узнаются главные женские качества. Не случайно, вероятно, в пьесе она названа Вера, а в постановке «Нашего театра» — Она.

Но, не взирая на разность созданных персонажей и использованных для этого средств, в чем-то главном у основных актеров театра Л. Стукалова это всегда один и тот же герой — условно говоря, свой у С. Романюка, и свой у В. Шелиха. Отчасти это обусловлено особой слаженностью дуэта: эти два актера дольше всех остаются с режиссером.

В данном случае речь идет о неких устойчивых амплуа. Вероятно, поверхностно их можно назвать «неблагополучным» и «благополучным». Так, о развитии творческой темы С. Романюка делает важный вывод А. Пасуев: «Его персонаж — простак, который тщетно претендует на то, чтобы стать главным героем. <…> Герой Сергея Романюка — Гарри Берлин — по сути, театральный Пьеро, который безуспешно пытается пролезть в {59} Арлекины»[[106]](#endnote-107).

Согласно терминологии В. Э. Мейерхольда, в театре существует специфическое амплуа — «неприкаянный, или отщепенец (инодушный)», и его сценическая функция — «концентрация интриги выведением ее в иной внеличный план»[[107]](#endnote-108).

Сходные взаимоотношения персонажей выстроены и в других спектаклях с участием этого дуэта.

«Нормальность» отличает и дона Дженнаро, героя В. Шелиха в постановке по пьесе Э. де Филиппо. Он преисполнен чувства собственного достоинства, невозмутим, полон конструктивных идей, одержим страстью к порядку и талантлив как организатор. Снова герой С. Романюка кажется его антиподом — незадачливый влюбленный дон Альберто, белая маска на лице которого навевает мысли о грустном «белом Пьеро». Похожий грим и у персонажа С. Романюка в спектакле «Лав», где его тоже настигают комические любовные неудачи. Напротив, у многих сценических созданий В. Шелиха имидж солидного, благополучного, удачливого человека. При том еще очевиднее трагизм его положения — положения человека, против своей воли втянутого в сметающий все на своем пути поток житейского абсурда.

### \* \* \*

Находится много подтверждений тому, что Л. Стукалова как режиссера прежде всего интересует взаимодействие человека, театра и времени. Именно основной режиссерской темой продиктованы главные отличия спектаклей «Нашего театра»: ярко выраженная театральность и игровой характер, сопряжение временных пластов, хоровое построение. И эти черты проходят через всю режиссерскую жизнь постановщика, сопрягаясь с творческими особенностями воспитанных им артистов.

Для его спектаклей основополагающей является опора на актера, зачастую определяющего и основной постановочный принцип, как, {60} например, в спектаклях «Игрокъ» и «Женщина в песках». Так, о репетициях спектакля по роману К. Абэ постановщик вспоминает: «Мы начали работать так, как уже привыкли это делать. Никакого распределения ролей, никакой работы с текстом — сценические фантазии недавних студентов на темы пьесы. Очень хорошо помню один из первых эскизов, когда они посадили Романа Якушева во что-то вроде клетки, Юля Молчанова и Сережа Романюк демонстрировали его, как экспонат, читали о нем лекцию, как о каком-то чудном насекомом, что-то рассказывали, тыкали в него указками… И вот, смотришь на них, на эту их игру, и вдруг понимаешь, — мы будем играть в японский театр. А отсюда следует, что Женщину будет играть мужчина, а парой ведущих будут две прелестные актрисы, одетые в мужские костюмы, и это почему-то будет напоминать Брехта. Ни больше ни меньше. Кабуки плюс Брехт»[[108]](#endnote-109).

В связи с этим спектаклем и Ю. Молчанова говорит о родившихся в результате театрального «фантазирования» «двух людях с дипломатами и в костюмах, которые ставили опыт над живым человеком». Она же замечает: «Лев Яковлевич всегда идет через наше понимание материала, т. к. нам это играть…»[[109]](#endnote-110)

Л. Стукаловым используется своего рода театральный традиционализм в собственном варианте. Стилизация и ориентация на старинные театральные системы — театр Кабуки, комедию дель арте — пропущены сквозь режиссерское мировосприятие и понимание театральности, окрашены его специфическим иронизмом и помножены на природу и навыки «стукаловского актера».

### \* \* \*

И, как мы видим, с усилением драматической составляющей игровой характер постановок «Нашего театра» не исчезает, а, напротив, они словно взрослеют и, подобно человеку, набираются мудрости и жизненных сил. {61} Это обусловлено самой системой взаимоотношений режиссера-педагога и его воспитанников. Л. Стукалов рассуждает о той модели театра, которая сложилась в коллективе его выпускников: «Говорят, что в создании “Нашего театра” осуществилась мечта Павла Александровича Маркова о театре, в котором актеры так влюблены в свое дело, что все делают сами. В том смысле, что они не только актеры, но и монтировщики, и осветители, и костюмеры, и гримеры, и т. д. А главное, что в уже профессиональном театре продолжается процесс обучения. Ну, в общем, такой творческий колхоз… В нашем случае именно это и произошло. Не потому, что так планировалось, а просто так получилось»[[110]](#endnote-111).

Актерам всегда помогал тот способ работы, который использует Лев Стукалов: он читает текст, и актеры начинают делать эскизы на спектакль, на роль, принимаются «фантазировать», как вспоминает об этом Юлия Молчанова. Из этих фантазий родилась, например, «Моя старшая сестра»: «Сейчас уже трудно вспомнить, какую цель преследовало очередное задание-игра, которым мы в тот день увлеклись, но это был день, когда только что принятая в труппу Лена Мартыненко показывала эскиз-наблюдение за одним, всем нам известным институтским персонажем. А подыгрывал ей в этом занятии Даня Кокин. Старый аксакал нашей труппы, двадцатилетний Даня Кокин, изображал самого себя, занимающимся каким-то важным делом в нашем репетиционном подвале, а Лена Мартыненко якобы приходила с улицы, перепутав адрес. Но это была не просто Лена, это был тот человек, наблюдение за которым она делала. И вот, у них с аксакалом завязался разговор. Он нервно интересовался, кто она и не выйти ли ей вон, а она, с удивительно забавным и серьезным интересом, все вокруг себя рассматривала и так внимательно воспринимала все, что Даня ей говорил. А когда выяснилось, что она попала в театр, у нее вдруг сделалось такое лицо, что я ясно увидел, — этот человек кого-то мне напоминает. И я вспомнил, кого. Это была Надя Резаева. Или что-то, на нее очень похожее»[[111]](#endnote-112).

{62} Аналогичным образом, по воспоминаниям актрисы, в спектакле «Человек-Джентльмен» появился Арлекин Юлии Молчановой: «В один момент мы наткнулись на то, что без многих персонажей нам просто не обойтись, и тут Стукалов сказал, что в Италии есть такой великий артист — Ферруччо Солери, и вот он бы… Стукалов предположил, а что, если… нет, конечно — это бред… и всё же… В наших спектаклях всегда есть человек от театра (это визитная карточка “Нашего театра” и Стукалова), и мы знали, что в этой постановке он будет, но какого рода, не понимали, и вот случился и мой Арлекин — как поклон великому артисту, а для меня — прекрасный эксперимент»[[112]](#endnote-113).

### \* \* \*

Рассуждения Стукалова о работе с актером свидетельствуют о том, что он глубоко понимает не только актерскую природу вообще, но и специфику именно своего театра, образованного из недавних учеников. По его мнению, «нет несчастней человека, когда он вынужден открыть рот и впервые произнести ту или иную реплику. Надо сказать, что, чем актер талантливей, тем сложнее ему даются первые читки пьесы. Это почти закон. И только спустя некоторое, вполне значительное время, если режиссеру удастся наполнить и увлечь актера предлагаемыми обстоятельствами пьесы, характеристиками его персонажа и прочим, только тогда он начинает потихоньку дышать… И, как правило, актер рад увлечься чем угодно. Он, чаще всего, любит и стремится исполнять. С актерами “Нашего театра” сложились совсем другие отношения. Они были моими вчерашними студентами. А в институте важно создавать условия для самостоятельного творческого поиска. Четыре года я старался вовлечь их в эту увлекательную игру, преследующую единственную цель — сочинение и творческое фантазирование в заданном автором и режиссером направлении. Театр — это весело! Это был один из главных девизов всех {63} четырех лет обучения. Конечно, я не собирался менять стиль нашего творческого общения, когда курс стал театром»[[113]](#endnote-114).

В его рассказах о работе над спектаклями трудно отделить режиссера от педагога: «Вот что-то с чем-то сталкивается, и непонятно откуда высекается какая-то искра, и дает толчок всему. А дальше начинается охота на роль. Иногда мы так и договаривались — объявлена охота на ту или иную роль. Иногда на все. И начинались новые пробы и игрища. Было весело»[[114]](#endnote-115).

Вероятно, вот в этом стукаловском «весело» — ключ к тому, что и зрителям будет весело, хотя темы, поднятые театром, с каждым годом и спектаклем становятся все сложнее и печальнее. Сквозь годы театр пронес то, что его создатель изначально вложил в участников — не только юных учеников, а единомышленников. И они научились это ценить, как, например, Юлия Молчанова: «Спасибо Льву Яковлевичу, что мы сразу были приучены быть командой, у нас всегда был сговор на тему, а это и есть театр. И мы всегда играли не просто роли, а играли спектакль. Спасибо и за то, что мы в нашем юном возрасте имели такие роли — это большая удача и счастье, что мы росли на них!»[[115]](#endnote-116)

# **{****64}** Примечания к книге Е. Смирновой о «Нашем театре»:

### Глава 1.

1. Официальный сайт «Нашего театра»: новости. URL: <http://www.teatr-nashteatr.ru/theatre/news.asp> (дата обращения: 14.04.14). [↑](#endnote-ref-2)
2. Таршис Н. Вопросы без ответа и букетик цветов // Петербургский театральный журнал. Блог. 2012. 29 янв. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/voprosy-bez-otveta-ibuketik-cvetov> (дата обращения: 14.04.2014). [↑](#endnote-ref-3)
3. Горфункель Е. Двадцать лет спустя // Театр. 2004. № 4. С. 37. [↑](#endnote-ref-4)
4. Урес А. Что в биографии главное? // Антракт. 1990. Май. № 8. С. 2.

   ### Глава 2.

   [↑](#endnote-ref-5)
5. Алексеева Е. Своей колеей // Театр. 2007. № 29. С. 44. [↑](#endnote-ref-6)
6. Марчук И. Панночка // Театральный Петербург. 2001. № 9. С. 10. [↑](#endnote-ref-7)
7. Алексеева Е. Своей колеей // Театр. 2007. № 29. С. 47. [↑](#endnote-ref-8)
8. Тропп Е. Путешествие профессионалов // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 116. [↑](#endnote-ref-9)
9. Там же. С. 117. [↑](#endnote-ref-10)
10. Там же. С. 116. [↑](#endnote-ref-11)
11. Алексеева Е. «Я весь точно раздваиваюсь…» // Экран и сцена. 1994. № 22. С. 5. [↑](#endnote-ref-12)
12. Аитова К. Л. Стукалов: «Театру никогда легко не жилось…» // Страстной бульвар, 10. 2008. № 2 (112). С. 89. [↑](#endnote-ref-13)
13. Тропп Е. Путешествие профессионалов // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 121. [↑](#endnote-ref-14)
14. Таршис Н. Шолом-Алейхем, Садур, Аристофан // Московский наблюдатель. 1994. № 1 – 2. С. 50. [↑](#endnote-ref-15)
15. Там же. С. 51. [↑](#endnote-ref-16)
16. Аитова К. Л. Стукалов: «Театру никогда легко не жилось…» // Страстной бульвар, 10. 2008. № 2 (112). С. 89. [↑](#endnote-ref-17)
17. {65} Зарецкая Ж. «Лягушки» Аристофана // Афиша. 2004. № 11. С. 115. [↑](#endnote-ref-18)
18. Зарецкая Ж. Возвращение «Лягушек» // Вечерний Петербург. 2004. 18 июня. № 111. С. 8. [↑](#endnote-ref-19)
19. Петрова Е. Свежим «Лягушкам» — 2000 лет // АиФ-Петербург. 2004. № 25. С. 16. [↑](#endnote-ref-20)
20. Зарецкая Ж. Возвращение «Лягушек» // Вечерний Петербург. 2004. 18 июня. № 111. С. 8. [↑](#endnote-ref-21)
21. Седова Е. За четвертой стеной // Ленинградская правда. 1989. 9 мая. № 108. С. 3. [↑](#endnote-ref-22)
22. Таршис Н. Шолом-Алейхем, Садур, Аристофан // Московский наблюдатель. 1994. № 1 – 2. С. 50. [↑](#endnote-ref-23)
23. Алексеева Е. За спичками и за любовью // Театральный Петербург. 2004. № 17. С. 20. [↑](#endnote-ref-24)
24. Сродникова Л. Двойной юбилей Нашего театра в Санкт-Петербурге // Театральные ведомости. 2005. № 4. С. 2. [↑](#endnote-ref-25)
25. Тропп Е. Путешествие профессионалов // Петербургский театральный журнал. 1993. № 3. С. 119. [↑](#endnote-ref-26)
26. Железцов А. Похмелье как русский народный экзистанс // Час пик. 1992. 25 мая. № 21. С. 14. [↑](#endnote-ref-27)
27. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-28)
28. Таршис Н. Актеры на выданьи // Невское время. 1992. 9 июля. № 133. [↑](#endnote-ref-29)
29. Сродникова Л. Двойной юбилей «Нашего театра» // Театральные ведомости. 2005. Апр. № 4. С. 2. [↑](#endnote-ref-30)
30. Таршис Н. За спичками — всем курсом, или «Липериада» на Моховой // Невское время. 1999. 11 янв. С. 3. [↑](#endnote-ref-31)
31. Дорофеева И. На огонек последней спички // Вечерний Петербург. 1999. 26 нояб. № 217. С. 3. [↑](#endnote-ref-32)
32. Пасуев А. Остранение по-фински // Петербургский театральный журнал. 1999. № 2 (17). С. 180. [↑](#endnote-ref-33)
33. Гурович Е. Все мы — немножко лошади… // Вечерний Петербург. 2000. {66} 29 дек. С. 3. [↑](#endnote-ref-34)
34. Вольгуст Е. Она вернется, если мы будем очень скучать // Петербургский Час Пик. 2001. 14 – 20 марта. № 11. С. 9. [↑](#endnote-ref-35)
35. Марчук И. Панночка // Театральный Петербург. 2001. № 9. С. 10. [↑](#endnote-ref-36)
36. Там же. С. 10. [↑](#endnote-ref-37)
37. Яковлева Ю. Черная рука, красная простыня, зеленые пальцы // Коммерсантъ. 2001. 16 июля. № 123/П (2253). С. 6. [↑](#endnote-ref-38)
38. Циликин Д. Меня влекла моя судьбина // Петербургский Час пик. 2002. 3 – 8 янв. № 1. С. 15. [↑](#endnote-ref-39)
39. Таршис Н. Явление «Панночки» в «Нашем театре» // Невское время. 2001. 31 июля. № 135. С. 4. [↑](#endnote-ref-40)
40. Марчук И. Панночка // Театральный Петербург. 2001. № 9. С. 10. [↑](#endnote-ref-41)
41. Долматова М. Раз «Панночка», два «Панночка» // Петербургский театральный журнал. 2001. № 4 (26). С. 174.

    ### Глава 3.

    [↑](#endnote-ref-42)
42. Е. В. Ложка песка к японскому обеду // Петербургский Час пик. 2002. 9 – 15 окт. № 41. С. 9. [↑](#endnote-ref-43)
43. Марчук И. Женщина в песках // Театральный Петербург. 2002. № 17 (35). С. 6. [↑](#endnote-ref-44)
44. Там же. С. 6. [↑](#endnote-ref-45)
45. Строгалева Е. Перевод с японского // Петербургский театральный журнал. 2003. № 1 (31). С. 106. [↑](#endnote-ref-46)
46. Тильга Л. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 186. [↑](#endnote-ref-47)
47. Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись. [↑](#endnote-ref-48)
48. Тильга Л. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 186. [↑](#endnote-ref-49)
49. Гороховская Е. Ведь мы играем не из денег // Петербургский театральный журнал. 2003. № 4 (34). С. 55. [↑](#endnote-ref-50)
50. {67} Сродникова Л. Запись спектакля «Игрокъ». Рукопись. [↑](#endnote-ref-51)
51. Там же. [↑](#endnote-ref-52)
52. Гороховская Е. Ведь мы играем не из денег // Петербургский театральный журнал. 2003. № 4 (34). С. 57. [↑](#endnote-ref-53)
53. Горфункель Е. Двадцать лет спустя // Театр. 2004. № 4. С. 37. [↑](#endnote-ref-54)
54. Тильга Л. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 188. [↑](#endnote-ref-55)
55. Герусова Е. Ставка на zero // Коммерсантъ. 2003. № 125 (2728). С. 4. [↑](#endnote-ref-56)
56. Тропп Е. Театр, который стоит любить всеми силами души // Петербургский Час Пик. 2005. 8 – 14 июня. № 23. С. 15. [↑](#endnote-ref-57)
57. Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2007. Вып. 4. С. 173. [↑](#endnote-ref-58)
58. Алексеева Е. Своей колеей // Театр. 2007. № 29. С. 48. [↑](#endnote-ref-59)
59. Сродникова Л. Двойной юбилей «Нашего театра» // Театральные ведомости. 2005. Апр. № 4. С. 2. [↑](#endnote-ref-60)
60. Корнеева И. Хорошо посидели // Российская газета. 2005. 25 февр. С. 4. [↑](#endnote-ref-61)
61. Аминова В. Этого не будет в нашей жизни… Неужели никогда? // Невское время. 2005. 22 апр. № 72. С. 11. [↑](#endnote-ref-62)
62. Дмитревская М. «Слышно: времечко стекает с кончика его пера…» // Петербургский театральный журнал. 2004. № 4 (38). С. 88 – 91. [↑](#endnote-ref-63)
63. Лев Стукалов: Спектакль «Моя старшая сестра» // Проба пера. 2005. 7 февр. № 2. С. 2. [↑](#endnote-ref-64)
64. Васильева Ю. Театральный сезон‑2005 // Издание СПб. Гуманитарного университета профсоюзов. 2005. Июль. № 10. С. 86. [↑](#endnote-ref-65)
65. Аминова В. Этого не будет в нашей жизни… Неужели никогда? // Невское время. 2005. 22 апр. № 72. С. 11. [↑](#endnote-ref-66)
66. Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2007. Вып. 4. С. 173. [↑](#endnote-ref-67)
67. Там же. С. 174. [↑](#endnote-ref-68)
68. Там же. С. 173 – 174. [↑](#endnote-ref-69)
69. {68} Там же. С. 173. [↑](#endnote-ref-70)
70. Там же. С. 174. [↑](#endnote-ref-71)
71. Таршис Н. Чтоб не пропасть // Петербургский театральный журнал. 2004. № 4 (38). С. 87. [↑](#endnote-ref-72)
72. Тропп Е. Театр, который стоит любить всеми силами души // Петербургский Час Пик. 2005. 8 – 14 июня. № 23. С. 15. [↑](#endnote-ref-73)
73. Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 189. [↑](#endnote-ref-74)
74. Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись. [↑](#endnote-ref-75)
75. Москвина Т. Афинские лягушки в питерском болоте // Театральный Петербург. 2005. № 7. С. 14. [↑](#endnote-ref-76)
76. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-77)
77. Там же. С. 14. [↑](#endnote-ref-78)
78. Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2006. Вып. 3. С. 189. [↑](#endnote-ref-79)
79. Там же. С. 189. [↑](#endnote-ref-80)
80. Москвина Т. Афинские лягушки в питерском болоте // Театральный Петербург. 2005. № 7. С. 15. [↑](#endnote-ref-81)
81. Американский мюзикл по-питерски // АиФ-Петербург. 2005. № 26. С. 16. [↑](#endnote-ref-82)
82. Циликин Д. Искушение для таланта // Время новостей. 2005. 14 июля. № 125. С. 4. [↑](#endnote-ref-83)
83. Таршис Н. Наш театр // Петербургские театральные сезоны. 2008. Вып. 5. С. 219. [↑](#endnote-ref-84)
84. Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись. [↑](#endnote-ref-85)
85. Кислова А. Медея. Новая античность // Экран и сцена. 2006. № 21 – 22. С. 14. [↑](#endnote-ref-86)
86. Я — Медея! // Невское время. 2006. 1 июля. № 121. С. 10. [↑](#endnote-ref-87)
87. Холодная В. Время трагических героинь // Вечерний Петербург. 2007. 16 марта. № 46. С. 8. [↑](#endnote-ref-88)
88. {69} Аминова В. В горячей точке // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4 (46). С. 64. [↑](#endnote-ref-89)
89. Там же. С. 66. [↑](#endnote-ref-90)
90. Миренкова Ю. Я — Медея // Просцениум. 2006. № 7. С. 2. [↑](#endnote-ref-91)
91. Аминова В. В горячей точке // Петербургский театральный журнал. 2006. № 4 (46). С. 65. [↑](#endnote-ref-92)
92. Миренкова Ю. Я — Медея // Просцениум. 2006. № 7. С. 2. [↑](#endnote-ref-93)
93. Барт Р. Расиновский человек // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Изд. гр. «Прогресс», «Универс», 1994. С. 148. [↑](#endnote-ref-94)
94. Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись. [↑](#endnote-ref-95)
95. Таршис Н. Вопросы без ответа и букетик цветов // Петербургский театральный журнал. Блог. 2012. 29 янв. URL: <http://ptj.spb.ru/blog/voprosy-bez-otveta-ibuketik-cvetov> (дата обращения: 14.04.2014). [↑](#endnote-ref-96)
96. Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись. [↑](#endnote-ref-97)
97. Чердынцев П. О чем повествует «Скамейка». Электронный журнал П. Чердынцева. 2010. 22 сент. URL: <http://zhizn-teatr.ru/rubric/performance/5/56> (дата обращения: 14.04.2014). [↑](#endnote-ref-98)
98. Таиров А. Я. О театре / Ком. Ю. А. Головашенко и др. М.: ВТО, 1970. С. 92. [↑](#endnote-ref-99)
99. Павлюченко К. Режиссура — дело одинокое // Санкт-Петербургские ведомости. 2011. 25 июля. № 135. С. 4. [↑](#endnote-ref-100)
100. Матвеева В. Интервью с режиссером спектакля «Шум за сценой» Львом Стукаловым // Time Out Петербург. 2011. 5 – 18 июля. № 14 (226). С. 87. [↑](#endnote-ref-101)
101. Циликин Д. Show «Shaw» // Петербургский Театральный Журнал. 2008. № 4. С. 36. [↑](#endnote-ref-102)
102. Матвеева В. Интервью с режиссером спектакля «Шум за сценой» Львом Стукаловым // Time Out Петербург. 2011. 5 – 18 июля. № 14 (226). С. 87. [↑](#endnote-ref-103)
103. {70} Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись.

     ### Глава 4.

     [↑](#endnote-ref-104)
104. Сродникова Л. Запись спектакля «Игрокъ». Рукопись. [↑](#endnote-ref-105)
105. Личная беседа со Л. Стукаловым о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-106)
106. Пасуев А. Сергей Романюк. Рукопись. [↑](#endnote-ref-107)
107. Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: ГВЫРМ, 1922. С. 5. [↑](#endnote-ref-108)
108. Личная беседа со Л. Стукаловым о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-109)
109. Личная беседа с Ю. Молчановой о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-110)
110. Личная беседа со Л. Стукаловым о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-111)
111. Там же. [↑](#endnote-ref-112)
112. Личная беседа с Ю. Молчановой о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-113)
113. Личная беседа со Л. Стукаловым о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-114)
114. Там же. [↑](#endnote-ref-115)
115. Личная беседа с Ю. Молчановой о «Нашем театре». Рукопись. [↑](#endnote-ref-116)