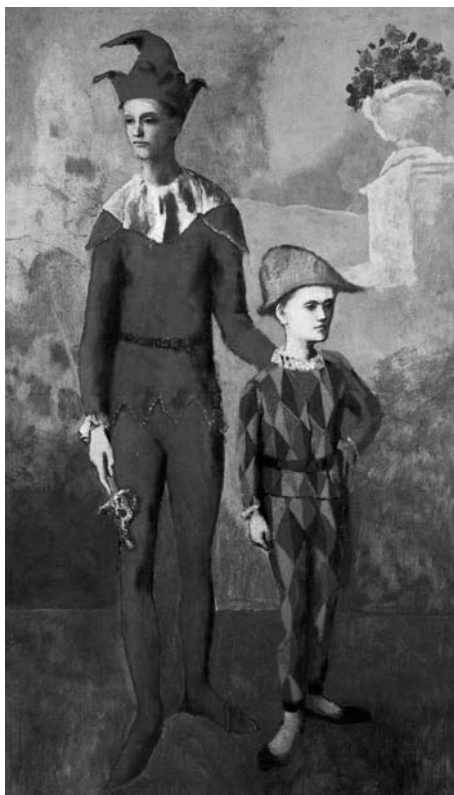


АКРОБАТЫ И АРЛЕКИНЫ

Программу Всероссийского фестиваля театрального искусства для детей «Арлекин», прошедшего в шестнадцатый раз, пополнили студенческой лабораторией артистов музыкального театра «Четыре мастерских. Бергман — Исаакян — Петров — Титель».

Опыт восстановления институтских связей между московским ГИТИСом и питерским РГИСИ (назовем сие программой off, ибо наличие подобного сегмента в расписании фестиваля свидетельствует о его зрелости и того, что «Арлекин» ее достиг) оказался не менее интересен собственно конкурсу на соискание национальной театральной премии, чью афишу собрали спектаклями театров из **Петербурга, Москвы, Кургана, Ханты-Мансийска, Тары, Твери** и прибавили к ним читки, презентации и образовательные семинары. Участники состязания и члены distinguished жюри, к радости организаторов, требовали мест в переполненном малом зале театра «Зазеркалье» на показах «Четырех мастерских»: интерес к воспитанию артиста, возможность сопоставить различные школы, техники, направления его подготовки никогда не убывал в профессиональной среде, даром, что та на протяжении длительного времени в силу разных обстоятельств оставалась разрозненной, жила, что называется, без почты и телеграфа — без гастролей, сходов и прочих совместных бдений. Но вот — случилось, произошло благодаря усилиям **Александра Петрова** — создателя театра «Зазеркалье» и профессора РГИСИ, испросившего поддержку у двух ректоров театральных вузов — **Нatalьи Пахомовой** и **Григория Заславского**.

Показ каждой мастерской предвещался словом руководителя — и преимущественно не о том, что покажут, а о том, по какому пути двигаются, какие задачи ставят. Общий мотив деклараций мастеров — кому наследуют, чьи заветы почитают, — оказался корневым, сущностным, базовым. Вспомнили **Бориса Покровского** и **Андрея Гончарова**, **Георгия Ансимова** и **Леонида Хейфеца**, **Льва**



Пablo Пикассо. «Акробат и молодой арлекин». 1905

Михайлова и **Владимира Курочкина**, **Романа Тихомирова** и **Эмилия Пасынкова** — своих педагогов и наставников, передавших из рук в руки школу, тот педагогический базис, без которого ни научить, ни направить, ни дать профессиональных навыков нельзя.

Пожалуй, главная опасность для будущего артиста таится в том, что сегодня видно невооруженным глазом: в имитаторстве, копизме и ремесленничестве. По словам **Сергея Юрского**, современный театр с космической скоростью освобождается от *слова* (применительно к музыкальному — значит интонации и осмысленного пения) и *перевоплощения* как родовой сущности актера. Все стали похожими друг на друга, любой любого может с лег-

костью заменить, мало кто обременяет себя усилиями создания индивидуального образа, предпочитая пользоваться приемами как уловками и приспособлениями как штампами. В чеховском изречении «блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше» сильной долей в пору выделить прилагательное «средний» и обратить его в существительное. На каком участке артистической карьеры происходит потеря индивидуальности как таковой, где начинаются стагнация и усреднение, ведущие к «серийному» однообразию и однотипности манеры? Не на старте же, не со школьной скамьи? Нет. Общей характеристикой четырех мастерских – показала встреча – может служить старая как мир формула: раскрыть индивидуальность.

Коллективный портрет участников лабораторных бдений напомнил полотно **Пабло Пикассо «Акробат и молодой арлекин»** (1905), где озадаченные «наставник» и «ученик» – как братья-близнецы с одинаковыми лицами – сосредоточенно смотрят в разные стороны, будто думают не о головоломных трюках и веселых лацци, а о выражах судьбы. Репертуар питерских показов «ак-

робаты» Бертман, Исаакян, Петров и Титель сформировали широко и вольно – с тем, чтобы показать и технологию, и философию лицедейства, освоенного подопечными на разных этапах обучения. Как есть без прикрас: в черном кабинете, репетиционных одеждах, на скамьях и табуретах, под рояль – и только. Словно сговорились поглядеть друг на друга и выяснить – образуются ли смыслы, складываются ли обстоятельства, выводятся ли характеры и рождается ли действие, называемые театром, из умений, каким учат в школе и какие позже, за ее порогами, либо превращаются в мастерство блестящих дарований, либо оседают ниц в ремесленных потугах средних актеров.

У Дмитрия Бермана режиссеры пятого курса работали с актерами первого под взглядом педагогов **Анатолия Ахреева** и **Галины Тимаковой** (концертмейстер **Ирина Иолович**). В условном квартете, составленном из арии Алессандро Скарлатти, ариозо Натальи Жемчужной из оперы **Петра Чайковского «Опричник»**, арии Мизгирия из **«Снегурочки»** **Николая Римского-Корсакова** и Думки Параси из **«Сорочинской ярмарки»** **Модеста Мусоргского** нарастанию чувств

«Отелло». Дездемона – Т. Бикмухаметова, Отелло – С. Кусов





«Дидона и Эней». Дидона — Е. Казачук

«Медея». Медея — С. Гиндина, Ясон — И. Журавлев



помешала вполне умозрительная попытка механически актуализировать действие, но выложенная напоказ «азбука любви» предродовила сильную по энергетике и эмоциональному насыщению сцену из «Отелло» Джузеппе Верди (Дездемона — **Татьяна Бикмухаметова**, Отелло — **Сослан Кусов**, режиссер **Руслан Бицоев**), заставившую вспомнить имена легендарных **Акакия Хоравы** и **Тамары Чавчавадзе** из исторического шедевра **Театра имени Шота Руставели**.

Программу второго курса факультета музыкального театра актеров и режиссеров ГИТИСа Георгий Исаакян устроил как зримое «соседство», в чем, конечно, искал закономерных сопряжений барочной оперы и оперы XX века: **Карл Орф** (опера «Луна»), **Клаудио Монтеверди** (книга мадригалов «Lamento Della ninfa» и опера «Возвращение Улисса на Родину»), **Марк-Антуан Шарпантье** (опера «Медея»), **Георг Фридрих Гендель** (оперы «Тамерлан» и «Ацис и Галатея»), **Джон Блоу** (опера «Венера и Адонис») оказались рядом с **Сергеем Прокофьевым** (опера «Игрок»), **Рихардом Штраусом** (опера «Кавалер Розы»), **Альбано Бер-**

гом (опера «**Воцдек**»). Венчало действие, выстроенное по сквозным смыслам, объединенная сцена из «**Сна в летнюю ночь**» **Бенджамин Бриттена** и «**Королевы фей**» **Генри Перселла**. Маяком режиссерских задач послужило музицирование интонационно полярное, требующее безошибочного чувства стиля и телесно-психологической оснащенности. За баррикадами мизансцен и насыщенных образов действие не распалось на фрагменты и не размылось в нечто абстрактное, годное как фон к учебным штудиям. Босые арлекины Исаакяна в черно-белой обстановке показа сумели найти цвет — что в звуке, что в актерском самочувствии.

Второй курс мастерской Александра Тителя прозвучал «октавно», представив в первой части оперу **Генри Перселла** «**Дидона и Эней**», во второй — дайджест по оперетте **Узеира Галжибекова** «**Аршин Мал Алан**». Персонажам залихватской истории о четырех свадьбах в старом Карабахе не достало восточной многоцветности, и все, кто рассказывал ее, кроме **Руслана Бабаева** в роли Аскера, выглядели мало заразительными, зато классику английской оперы, спев

«Декамерон». Сцена из спектакля





«1941 год». Сцена из спектакля

неровно, подняли ввысь — на вершины зрелого театрального мастерства. Титель словно переместил «Дидону» (написана в 1689 году) в театр елизаветинской эпохи, куда-то на подмостки «Розы» или «Куртины», а, может быть, и самого «Глобуса», где два товарища — Ричард Бербидж и Вильям Шекспир — будто решили к радости обольщенных лицедейством англичан разыграть музыкальную аллегорию. Бутафория здесь, как в елизаветинском театре, «прирастает» к характерам, к действию, заменяя отсутствующую декорацию, а аккомпанирующий происходящему оркестрик, в чьем арсенале цинковые ведра, трещотки и бог весть какие еще причиндалы для звукоизвлечения, рекрутирован из ремесленников, действующих в пьесе «Сон в летнюю ночь». Композиция не разъятых меж собой сцен выглядит по-балетному безупречной, энтузиазм «арлекинов» — истовым и неподложным.

Хозяева фестиваля — второй курс факультета музыкального театра и эстрадного искусства РГИСИ — вошли в партитуру показа особо, словно собрав усилия москвичей и свои собственные в один мощный гимнастический аккорд. Питомцы Александра Петрова начали с упражнения «Музыкальная машина» на му-

зыку **Мориса Равеля**, продолжили «Бесловесным действенным интонированием на основе полифонической музыки **Иоанна Себастьяна Баха**» и поставили восклицательный знак фрагментами из почти готового спектакля «Декамерон» по **Джованни Боккаччо** (пьеса **Ольги Погодиной-Кузьминой** на музыку **Клаудио Монтеверди** и **Арканджело Корелли**). Тут через виртуозное препарирование прелюдий, партит и фуг **Баха**, через произношение соответствующих нот гаммы (живое сольфеджио) рождались зримые сюжеты, и в числе нескольких этюдов восхитил миниспектакль на баховскую ми-минорную партиту «1941 год» (мужчины уходят на войну — прощаются с женщинами — погибают). А рядом — «как по нотам» — со вкусом и в стиле первоисточника разобраный материал — романный шквал, развевающий на ветру Возрождения стяг великого гуманиста, устроившего пир во время чумы и пропевшего десятидневную оду мирозданию.

На том и сошлись влюбленные в жизнь и театр акробаты и арлекины к всеобщей радости наблюдателей и участников крупнейшего питерского феста.

Сергей КОРОБКОВ

Фото Виктора ВАСИЛЬЕВА