

В предыдущем номере «Страстного бульвара, 10» были представлены фрагменты из книги, которая готовится к **85-летию Свердловского академического театра музыкальной комедии**. Мы продолжаем публикацию и рассказываем о главной режиссере этого театра **Кирилле Стрежневе**, чей творческий путь берет начало от эпохи Владимира Курочкина и успешно продолжается по сей день.

БЕСПЕЧНЫЙ ГРАЖДАНИН И ЕГО СНОВИДЕНИЯ

Сюжет с театральной пропиской Кирилла Стрежнева в Свердловске похож на театральный роман. «Позднюю серенаду» Вадима Ильина — дипломный спектакль — выученик мастерской Изакина Гриншпуна по Ленинградскому институту театра, музыки и кинематографии поставил в 1977 году, и главреж Владимир Курочкин не пожалел для него своих первых артистов — Энгель-Утину, Духовного, Петрову, Вика, Пимеенок, Виноградову, Жердера и Ангеля. При том, что пьесе «В этом миллом старом доме» в опереточном изложении композитор и драматург свели к любовному треугольнику, дебютант предпочел матримониальным разбирательствам и развертыванию нехитрой интриги воссоздание поэтической интонации автора первоисточника — Алексея Арбузова, адресовавшего свою серенаду не кому-либо из персонажей конкретно, но жизни как таковой: со всеми ее встречами и размолвками, сближениями и несхождениями, поворотами и извивами. Мелодраму превратил в поэму, а отца семейства Гусятниковых в восторженного Ромео. Семен Духовный (Константин Иванович), и Галина Петрова (Нина Леонидовна Бегак) повели роли акварельно, без пафоса и броских акцентов. Нина Энгель-Утина вопреки материалу не драматизировала ситуацию героини, чье возвращение домой оказалось запоздалым, а встреча с детьми — натужно радостной: играла светлую элегию — не мелодраму. Переплетая свои голоса в унисонный поток жизни, «конфликтная» троица, вопреки недомолвкам и недоговоренностям, радовалась ей, жизни, сообща,

отчего даже бойкий ансамбль детей Гусятникова в исполнении Татьяны Малаховской, Татьяны Скалецкой, Игоря Калмыкова, Александра Меретина и Виталия Мишарина не воспринимался аккомпанементом, а выглядел как «надежды маленький оркестрик под управлением любви». Поэзии не мешали ансамблевые tutti, мэтров и молодежь Стрежнев сумел объединить, взглянув на частную историю как на соль-мажорный *Eine kleine Nachtmusik* («Маленькая ночная серенада» В.А. Моцарта), не драматизируя ситуации, но подчеркнуто возвышая их, преобразовывая в некий поэтический универсум жизни. Ставил — как про себя.

Тема дома и общего мотива — назовем его «оркестрик» — с дебютных шагов закрепились за Стрежневым как режиссером и гражданином, составили область его творческих устремлений наперед. Почему они, «дом» и «оркестрик», будут повторяться от спектакля к спектаклю, усваиваться актерами от роли к роли, ожидать публикой от премьеры к премьере, важно понять из затакта.

Читаем у Стрежнева, обычно не склонного к откровениям: «Для меня сегодня нет сомнения, что Акимыч (*Курочкин*, — *С.К.*) меня любил. Любил своей особенной любовью, как сына и как ученика. Но однажды я пришел к папе и сказал, что я ухожу... Когда ты попадаешь в Великий театр под крыло Великого Папы, ты хочешь ставить, ставить, ставить... И Папа говорит тебе: «Кира, поставь, пожалуйста, вместе со мной “Старые дома”... А потом — уже самостоятельно: “Фиалку Монмартра”. А потом — “Шельменко”. А потом — “Пенело-

пу»... Он «отдал» мне своих самых любимых композиторов — О. Фельцмана, В. Соловьева-Седова, А. Журбина... Отдал своих самых любимых актеров. А «сын» — ушел. И тому были свои причины...» Что за причины, Стрежнев объясняет вскользь, сета на то, что объявился в Свердловске недоученным режиссуре и там же осознал, что доучиться — надо.

После четырех лет работы «под крылом» Курочкина едет обратно, в Ленинград, к Владимиру Воробьеву, чьи работы на территории музыкальной будоражат, волнуют, манят профессиональными секретами. От одной только возможности их постичь — кружится голова.

И потом: Ленинград, дом, мама...

Беспечность дипломированного специалиста, попавшего в Свердловскую музыкальную комедию как в рай («Логика Стрежнева: знаменитый главный режиссер; создает комфорт в творчестве; нет сопротивления в выборе репертуара; не вмешивается в режиссерское решение; «делай, че хочешь!»), объяснить почти невозможно. От отцовской любви не бегут, принявшую тебя трупшу не бросают. К тому же характер Воробьева любому известен: тут под горячую руку не попадай, выбирать спектакли для постановки — не думай, единовластным хозяином на репетициях быть не рассчитывай. Как же все это напоминает исторический пример: благополучный Мейерхольд, сыгравший в первом сезоне Художественного театра роль Треплева в чеховской «Чайке» у Станиславского и Немировича-Данченко, бросится в бега, начнет кроить спектакли под копирку МХТ, а потом вдруг делается иноверцем, объявит о создании *другого* театра, ни в чем не наследующего тому, в каком начинал. «Нужны новые формы...»? Положим.

Что еще: быт? Вот уж над чем привыкший сызмальства к питерским коммуналкам (самая первая, куда его принесли из роддома мама Регина Александровна и отец Савелий Ефимович, — на улице Зодчего Росси, в доме артистов Театра имени Кирова) Стрежнев не задумывается. И все-таки в гостинице «Большой Урал» с вымороч-



Кирилл Стрежнев

женными сорокоградусными холодами оконными рамами и запахами вчерашних сосисок с тушеной капустой, плывущими из буфетов по коридорам, не политаешь клавир за роялем, как дома. Не доберешь театральных впечатлений, чтобы насмотреться, доучиться, набить руку, закалить театральный характер, как в Ленинграде. Еще бы: там Товстоногов в БДТ, там Фоменко в Театре комедии с «Этим милым старым домом» по пьесе Арбузова... Там, наконец, Театр имени Кирова, где он за кулисами рос и вырос.

Он уезжает, отработав в Свердловске неполную пятилетку, и его, похоже, забывают: сколько их — беспечных мальчишек-дипломников и самоуверенных специалистов с котомками нот за плечами промелькнуло перед глазами ветеранов, той же Марии Викс, пронзительно — как прощание — сыгравшей у Стрежнева в «Позд-

ней серенаде» свою последнюю роль. Успела ли она поворчаться, расставаясь с ним, решила ли напомнить о питерских корнях свердловской музкомедии, о Георгии Кутушеве, первом главном, попавшем из Пажеского корпуса в 1-ю Конную Семена Буденного, а в 34-м — в Свердловск, рискнула ли указать на то, что счастливое место — здесь, а необязательно в Ленинграде, откуда она подалась в столицу Урала петь свою Роз-Мари в далеком 1933-м, да так здесь и осталась? Предположим, сказала. Сказала даже и о том, что ни о чем не жалеет, а Стрежнев это запомнил.

Актеров на роли распределяет режиссер, но его судьбой, заведует время. Время расставляет художественные приоритеты, управляет традициями, вводит в их священный круг эксперименты и инновации или, наоборот, ставит на пути последних неодолимые барьеры. Время счастливо провело Свердловскую музкомедию меж Сциллой и Харибдой типично актерского и народившегося режиссерского театров, закинуло в бурную пучину поисков гражданских тем отечественного репертуара, перебродило шампанскими опереттами Оффенбаха, Штрауса и Кальмана, чтобы истаять в хмуро-рассветных гармониях Легара, закружилось в безостановочных ритмах мюзикла, и теперь, как не однажды, прищурилось и подмигнуло: «Что дальше?»

Пока Стрежнев кидается от Курочкина в «самоволку» и проходит на невских берегах ассистентуру у радикала Воробьева, художественное время в Свердловске не стоит на месте. Молодые Александр Титель и Евгений Бражник устраивают настоящую революцию в цитадели оперного академизма и получают вместе с композитором Владимиром Кобекиным Государственную премию СССР за постановку триптиха «Пророк» по Пушкину. Владимир Курочкин выпускает целый блок новых спектаклей, готовя труппу к московским гастролям 1983 года, приуроченных к 50-летию театра, и продолжает пополнять афишу новыми постановками. «Папа» Курочкин ставит программные спектакли,

пока «блудный сын» Стрежнев упрямо занимается повторением пройденного и алчет новых форм в родном Ленинграде. Скучает и радуется, когда узнает, что в 1983-м Свердловскую музкомедию награждают Орденом Трудового Красного Знамени — отмечают широко и размахом, с неизменным почетом к усаженной ряд в ряд на сцене труппе, орден вручает Борис Ельцин. Звонит Курочкину — поздравить с Орденом Отечественной войны I степени. Наверняка, слышит от него, что Минкульт СССР готовит документы о присвоении театру, в чьих афишах по-прежнему значатся его, Стрежнева, «Поздняя серенада», «Жил-был Шельменко», «Пенелопа», звания «академический». И все время беспокоится о чем-то другом, кроме ленинградской премьеры своего «Беспечного гражданина», которого готовит в содружестве с драматургом Валерием Семеновским и композитором Анатолием Затинным, думает.

О чем? Что ему снится, оттуда, из недавней, но, кажется, уже и невозвратно ушедшей жизни? Влюбленная Пенелопа Галины Петровой, округлившая глаза, когда Одиссей Иосифа Крапмана сбросил с себя маскарадные одежды, чтобы изо всех сил натянуть тетиву на луке и не выдать слабости, охватившей его при встрече с долготерпицей, мучительной ждавшей скитальца двадцать лет? Такие глаза не могут не снится: они искали с актрисой оценку событию, что под занавес спектакля вышло ключевым. Нашли «крупный план», какой на театральной сцене практически невозможен, а Петрова — сумела, и тут же как-то обыкновенно, не по-царски, а по-бабы сказала: «Пойдем домой, Одиссей. Пойдем». А, может быть, и даже наверняка, вслед за Пенелопой приходит в его сновидения другая, без кого он не может идти по жизни дальше, и она, сбивая со лба пшеничную челку, как в «Шельменко», зовет его высоким девичьим голосом:

*«Пусть томительна наша разлука,
Пусть горька ожидания грусть —
Свое верное сердце и руку
Лишь тебе я отдать соглашусь!»...*



В перерыве репетиции спектакля «Поздняя серенада». Н. Энгель-Утина и молодой режиссер К. Стрежнев. 1977

Время все расставляет по местам, и сестры Мойры, сплетающие нити судьбы, помогают. Режиссера Стрежнева, проснувшегося после премьеры «Беспечного гражданина» в родном Ленинграде знаменитым, зовут в Свердловск — на место «Акимыча», «Папы», «Хозяина». Его судьбу, как и судьбы двух его предшественников на посту главрежа театра, решает труппа. Он едет...

Первый спектакль в должности главного режиссера — третьего за историю театра — «Беспечный гражданин» по повести А. Макарова «Человек с аккордеоном» (1987). Годом раньше он рожден на сцене Ленинградской музкомедии в союзе с драматургом Валерием Семеновским и композитором Анатолием Затиным. Теперь все собираются в Свердловске — не для того, чтобы сделать копию: задумывают составить программу на ближайшее будущее и продолжить работу вместе. Стрежневу важно сотрудничество с теми, кто понимает его с полуслова и счастливо озабочен поиском новых форм, немало волнующих. Оснастившись умениями в мастерской Грин-

шпуна и театре Воробьева, он не хочет повторять узанного, привычного. Чувствует движение времени и брожение внутри жанра, нарастающие силы театра, вмешивающегося в жизнь и ее активизирующего. Момент серьезен: как будто проводятся границы между соседствующими художественными эпохами и выясняются отношения между творческими поколениями.

Еще недавно, в первый приезд Стрежнева в Свердловск, и намека на водоразделы не было. В налаженный Кугушевым и Курочкиным театральным стилем можно было интегрировать любой сложности решения, и стиль их выдерживал, труппа — соответствовала, критика — хвалила: разговоры о бытии классики и отечественном мюзикле в третьей театральной столице большой страны велись с не меньшим энтузиазмом, чем в Москве и Ленинграде. Отлаженные правила и пиетет к традициям отнюдь не мешали экспериментировать, не довели инновациям, но все-таки... Классическая оперетта и социальная музкомедия в афишном ряду, как и в

зрительном зале, с «неклассической» опереттой и «асоциальными» музыкальными спектаклями, напрямую «заглядывающими» в сердце простого человека без экивоков и апелляций к его общественному статусу, сочетались «взаимной разнотой» и постоянно «удивлялись» друг другу, как удивляются дети, нечаянно узнав, что кто-то из них в семье — приемный. Изумление прятало за обходительными улыбками, неловкость старались не выдавать. В театре Воробьева политес не особенно соблюдали, церемоний не почитали: актеры делились на своих — «воробьевских» и на «опереточных», режиссера-новатора явно обременявших. Стрежнев, сочувствующий художественному радикализму Воробьева, борьбы фронды с консерваторами не видеть не мог. Видел.

В Свердловске, хоть и смущенном революционными эскападами Александра Тителя в оперном театре, вдруг и после долгой стагнации переместившегося во флагманские ряды всяя Руси, к театральным революциям, конечно, готовы не были и, строго говоря, приветствовали их не все. Стрежнев видел и это. К тому же, в отличие от ленинградской труппы, дававшей волю амбициям и звездному индивидуализму, местная вперед частного всегда ставила общую спаянность и ценила единство художественной веры. Сами позвали Кугушева. Сами позвали Курочкина. Теперь — Стрежнева. Выбирать за себя другим не позволяли. В Ленинграде, наблюдая за Воробьевым, он хотел всего и сразу. В Свердловске намеренно сделался стайером.

Решив начать с «Беспечною гражданином», Стрежнев — теперь это ясно — пожелал объясниться с труппой, подписать с ней договор о художественных намерениях на годы вперед. От ленинградского спектакля свердловский отличался заметно. Ничего принципиально не меняя ни в композиции, ни в режиссерском рисунке, ни в экспозиции ролей, Стрежнев переинтонировал «Беспечного» по сути и, быть может, сам того не сознавая, укрупнил *тему дома* и *тему оркестрика*. Показал через судьбу главного героя, что дом и театр для него — си-

нонимы, а «надежды маленький оркестрик» — не ватага клоунов, сопровождавшая по жизни несостоявшегося артиста, но образ его внутреннего мира, его души.

Аkkордеон, скрипка, виолончель, труба и гитара сберегали Митю Громцева в свердловском спектакле как ангелы-хранители, отчего финал не выглядел реверансом старой доброй оперетте и ее адептам, привычно желавшим, чтобы не безоговорочно бодрые истории завершались канканом и кавалькадой поклонов под бодрый марш. Митя умирал, а душа его пела под аккомпанемент оркестрика: «Ты живой, и я — живой, что еще от жизни надо? Возвращение домой — это лучшая награда...» Заходилась в беспечном счастье жить и дышать полной грудью московский двор, где Митя был заводилой, где любили хорошего парня и талантливую артистку, воспевавшего жизнь вместе с ангелами-музыкантами, уже и не прятывшимися за его спиной, а поселившимися здесь, на Арбате, чтобы оберегать тех, кто продолжал петь без него.

Стрежнев ставил спектакль про беспечность как жизнелюбие и про жизнелюбие как талант. Про театр, который сочетает в себе и то, и другое, и без чего не может существовать. В известной степени он ставил спектакль про себя: про свои питерские коммуналки и дворы (нужды нет, что по сюжету они размещались в арбатских переулках), про ангелов-хранителей, заведующих мелодиями артистической души.

«Беспечный гражданин», собиравший аншлаги на протяжении шести лет, с триумфом показанный на московских гастролях в Государственном театре Дружбы народов, конечно, не попал в архив, а вошел в историю, в чьих ответах режиссерские прописи Стрежнева с годами проявляются все четче. О них стоит говорить хотя бы потому, что связаны они с той артистической командой, которая прописалась в театре при Курочкине и во многом благодаря его воспитанию оказалась готовой к творческим инициативам нового главы. Благословение, данное Стрежневу предшественником, поддержали коллективом, а перенятое от «Папы» умение коллекционировать

творческие индивидуальности благодарный Стрежнев разовьет чуть ли ни до планетарных масштабов.

Кто только не поселится на проспекте Ленина, в доме Свердловской музыкальной с конца 1980-х и дальше: рок-группа «Кабинет» Александра Пантыкина — прямо в оркестровой яме на спектакле «Конец света»; детская студия, созданная по инициативе занимавшего пост главного балетмейстера театра Вячеслава Разногладова; ансамбль «Изумруд» под руководством Михаила Сидорова — оркестрик, составленный из домр, балалайки, баяна, басы и ударных; Эксцентрик-балет Сергея Смирнова, сначала в уральском, а потом и в общероссийском движении contemporary dance нашедший свою нишу, а у Стрежнева — кров.

В январе 1999-го, на пороге нового века, представленный группе губернатором Эдуардом Росселем в качестве директора Михаил Сафронов вошел в театр, как в густонаселенный муравейник и удивился тому, что жизнь по благоустройству собственного дома его обитатели не прекращают ни на минуту. Что главное в этой коммуналке, устроенной Кириллом Стрежневым по образу и подобию той, где он родился, рос и мечтал о театре?

Сложим стихами Евгения Евтушенко: *«Плачу по квартире коммунальной, / будто бы по бабке повивальной / слабо позволенного детства, / золотого все-таки соседства. <...> В нашей коммунальной / кухонька была исповедальней, / и оркестром всех кастролек сводным, / и судом, воистину народным...»*

«Беспечный гражданин» и последовавшие далее работы Стрежнева выходили спектаклями про «золотое соседство», в каком исповедальные голоса оказавшихся «соседями по планете» персонажей сливались в общий оркестр, в музыку «позолоченного детства» и повзрослевшей души. Концепции наугад вытасненных из собрания сочинений режиссера томов, конечно, разнились, но авторский стиль как взгляд на мир и его устройство с простым и милым сердцу человеком на вершине всегда узнавался и счастливо ра-

довал: как труппу, так и зрителей. Более того, Стрежнев одним из первых в своем поколении *концепту* как таковому предпечел *контекст*.

Его режиссура — скорее не концептуальная, а контекстуальная: он смотрел далеко вперед и прозревал многие театральные течения следующего за двадцатым века. Не скажешь, когда скажет в беседе с критиком Еленой Третьяковой, что все его спектакли — про Россию.

В «Беспечном гражданине» ленинградского образца роли Мити Громцева и Леонида Коткевича вели Виктор Кривонос и Альфред Шаргородский. У обоих — яркий опереточный архив (Кривонос спел многое из теноровой классики, за Шаргородским даже в опусах Воробьева незримо тянулся шлейф нагримированного героя-красавца), куда, легко догадаться, Стрежнев просил не заглядывать: несостоявшийся артист Митя и выпавший из артистического круга самодельный импресарио Коткевич — были другими.

В Свердловске дуэт Мити и Коткевича звучал по-иному благодаря Владимиру Смолину, незадолго до Стрежнева рекрутированному Курочкиным из штата Омского музыкального театра, где тот не успел наработать штампы на ролях простаков, и Юрию Чернову, начинавшему в 1941-м на сцене Ивановского ТЮЗа, прошедшему школу драмы и школу войны и поступившему в Свердловскую музыкальную комедию в 1968-м.

Неопытность Смолина счастливо обернулась простосердечием персонажа и тем самым жизнелюбием (тут важно, что роль в «Беспечном» для артиста оказалась первой из главных), каких не хватало Кривоносу, до конца не преодолевшему дистанцию между опереточным денди и простым арбатским пареньком. Чернов же, напротив, отточенное мастерство вошедших в профессиональный стаж приемов поначалу сделал характеристикой образа, а во второй части спектакля, когда его Коткевич встречал Митю после войны, словно и забыл о собственном мастерстве, ослабив голос и «потеряв» лицо: «Я много пережил за эти годы. Мягко говоря, был не удел... Вы



«Беспечный гражданин». Лёля – И. Цыбина, Мама Мити – Н. Энгель-Утина, Митя – В. Смолин

думаете, что ваш импресарио – шут и прихлебатель? Правильно думаете... Пропала жизнь! Иллюзия того, что поверх времени в этом эпизоде сошлись две художественные личности – сам Кутушев (многое пережил, включая ссылку: «был не у дел») и молодой Стрежнев (Коткевич – Мите: «Ваше место – в театре. У вас талант. Вы просто обречены на успех!»), родилась, конечно, далеко не у всех, кто, затаив дыхание, внимал представителям арбатской богемы под музыку белого аккордеона. Понимали старики труппы и биографы театра: да, контекст, и не только фабульный – от пьесы Валерия Семеновского, где виртуозно начертан портрет страны пред- и поствоенного времени и проведены параллели к финальной четверти века, но и контекст театральной жизни как таковой. Иначе зачем в куплетах Коткевича звучит вот это: «Театр, мой друг, бывает разный: и виртуозный, и несуразный...» Родилась в «Гражданине» и еще одна ассоциация –

негромкая, сокровенная и не для всех, когда крик Нины Энгель-Утиной, игравшей Маму, «Митенька, мальчик мой!» подхватывался оркестром и накрывался мощным tutti, переламывающим жизнь пополам: на светлые и черные дни, без соседства каких не бывает настоящего счастья. Много позже главреж признается, что все свои спектакли посвящает маме (коренная петербурженка, она решительно сменила прописку и поедет за сыном на Урал), а свидетели его «театрального романа» справедливо скажут, что в героине Энгель-Утиной узнаются черты Регины Александровны Пашковой (Стрежневой).

В «Беспечном» наладился общий кровоток, образовалась актерская команда единомышленников – занятых и незанятых в спектакле. Восстановилась связь времен: «Поверьте, плохих и хороших времен нет. Есть просто время – оно подобно ветру, который разбрасывает по дорожкам листья человеческого судеб... Песни, которые

мы поем — это голос времени», — скажет через годы герой Юрия Чернова в «Парке советского периода» в другом «дворе», где будет играть другой оркестрик... А они поверили уже тогда: и Энгель-Утина, и сам Чернов, и Смолин, и Римма Антонова, сыгравшая одну из вершинных своих ролей — ветерана трамвайного движения тетю Клаву, и Юрий Мазихин (Савка), и Павел Дралов (Нечитайло), и Ирина Цыбина (Лёля), и Любовь Бурлакова (Тамара), и Ирина Гуляева — первая скрипка оркестрика.

Не манифестируя намерений, в тиши курочкинского кабинета, где на знаменитом кресле «Папы» теперь восседает самый молодой из прежних главреж (ничего не меняет: ни мебели, ни самого здания, ни названия театра здесь написали на роду и завели так по законам большой семьи, заботливо собирающей свидетельства времени), Стрежнев, Семеновский и Затин уже затевают следующее предприятие — трагифарс «Кошмарные сновидения Херсонской губернии» по мотивам драматургии и биографии Миколы Кулиша.

Спустя годы о том, какую кашу они заварили, на страницах «Музыкального журнала» вспомнит Елена Обьдённова, третий завлит Свердловской музкомедии: «У Стрежнева есть три любимых выражения, и они здесь к месту: нужно, чтобы люди были *одной группы крови и звезды сошлись* — тогда спектакль случится. На “Беспечном” — сошлось. Все делали вместе. Обсуждали и прикидывали идеи. Семеновский сочинял либретто по повести Анатолия Макарова “Человек с аккордеоном”. Искали, а потом отвергали одну за другой песни военных лет (которые вначале предполагалось просто аранжировать). Вдохновленный Затин начал писать, причем писать замечательно (в результате в музыкальную ткань спектакля органично вплелась только одна цитата — знаменитый угесовский “Патефончик”). Соратники постановщики нашли тоже *одной кровью*: художники Татьяна Тулубьева и Игорь Нежный, хореограф Эдвальд Смирнов. Все были молоды, азартны и «не счита-

лись славой». *Команда* — еще одно словечко с особым значением и непреложный принцип работы режиссера Стрежнева — тоже оттуда, из времен “Беспечного”... <...> “Беспечным гражданином” новый Главный триумфально ворвался в избалованный славой и привыкший к победам Театр Курочкина. И всем как-то стало сразу ясно — он пришел не ломать, а, напротив — строить Театр Стрежнева. Который не станет отрицанием прошлого, но неизбежно будет *другим*».

В конце предшествующего «Беспечному гражданину» сезона Борис Коган на страницах «Вечернего Свердловска», пожалуй, впервые за долгие годы наблюдений за театром впадает в меланхолию: «Театр — это прежде всего актер. Актерские удачи — радость зрителя. Однако радостей в минувшем сезоне почти не было. Большая труппа пополняется, но не совсем продуманно, забываются при этом высокие традиции театра. А некоторые амплу так и остаются незамеченными. Думается, что чувство неудовлетворенности испытывает такая большая актриса, как Н. Энгель-Утина... По существу, в творческом простом находится первый комик труппы В. Сытник... Не может не беспокоить судьба одного из ведущих актеров — А. Зангиева... Как-то сник Э. Жердер, хотя он занят почти во всех спектаклях сезона. Нет, на сцене все корректно, сохраняется известное обаяние, мастерства не отнимешь, и все же ждешь чего-то большего, нового, достойного того высокого звания, которым был отмечен актер, так интересно и смело начинавший свой путь».

Кому адресованы lamentации критика? Курочкину, призванному в Москву? Стрежневу, только назначенному на его место? Отчего вдруг про неудовлетворенность, про творческие простои, про «корректность» и «известное обаяние», звучащие как натужные похвалы? Что тут на самом деле — вынутый из-за пазухи и брошенный в спину патрона камень, или плохо скрываемый скепсис, адресованный новичку?

Стрежнев, конечно, заметки Когана читает, Когана на протяжении многих лет со



«Кошмарные сновидения Херсонской губернии». Гуска – Э. Жердер, Секлетяя – Р. Антонова (справа)

вниманием читает вся труппа и, разумеется, кое-кто из ее аксакалов про себя приветствует газетные филиппики: хочется оставаться на плаву и числиться в первых скрипках. Но как пойдут дела дальше – не очень понятно после первой стрелевской премьеры, правда.

В «Беспечном гражданине» «крупный план» у одного Смолина да разве что у Чернова, положение премьера никогда не занимавшего. Как прожектором высвечены яркие индивидуальности молодых – Бурлаковой, Цыбиной, Гуляевой, Дралова, Мазихина: будто их вывели из тени. У Энгель-Утиной, Антоновой, Жердера, четы Шамберов и Черноскутова – блестяще сделанные роли, не главные и не эпизодические, а вписанные в ансамбль на равных с другими. Не заняты многие, в том числе Петрова, Сытник, Пимеенок, Духовный... Главреж слышит критика и помнит завет «Папы» о том, что актера надо любить, но упрямо думает о своем – другом – театре. Его

собирабельный портрет появится в «Мадам Фавар» Жака Оффенбаха в следующем после «Беспечного гражданина» сезоне.

Коган откликается тут же и не жалеет красноречия: «...«Мадам Фавар» уже шла на сцене Свердловской музкомедии в 1951 году. Сегодня режиссер К. Стрежнев и дирижер П. Горбунов предлагают ее нам в новой сценической редакции театра. Но вопреки традиции первое слово – в адрес художников И. Нежного и Т. Тулубьевой. Сильная сторона этих мастеров в точном понимании идейной и стилистической природы произведения, замысла режиссуры, в умении создать емкий и красивый образ спектакля. Здесь ими создан образ «театра в театре»; палитра их музыкальна, лирична и мажорна, в декорациях и костюмах есть абрис эпохи и вместе с тем во всем разлиты тонкая ирония и лукавство доброй шутки. <...> Органичная, импульсивная жизнь в образе – такую задачу ставит К. Стрежнев перед актерами. Имен-

но поэтому он так ценит импровизацию, рождение реприз, шутовую дуэль. <...> В этом турнире на “приз Оффенбаха” лидирует Г. Петрова — мадам Фавар. Беспечная, живая, как ртуть, Мадам преображается не ради трансформации. Она устраивает счастье молодых влюбленных, обводит вокруг пальца знатных сластолюбцев, высоко несет гордое звание актрисы. <...> Рядом с нею — Шарль Фавар. Осанистый, видный, деятельный, громогласный у А. Шамбера, более скромный, лиричный у А. Бродского. Фавар по ходу пьесы неоднократно восхваляет себя, «первого актера»: “Кто придумал пьесу эту? Ну, конечно, я, Фавар!”. Это “Я” у А. Шамбера — камертон образа. Он и свою Жюстину любит чуть снисходительно, с некоторым удивлением восторгаясь ее находчивостью и талантом...» Статью в «Уральском рабочем» критик едва ли случайно называет «Беспечная мадам Фавар». Устроенный Стрежневым «театр в театре» снова прославляет беспечность как безусловную ценность жизни и складывает гимн лицедейству, способному изменить мир. Не больше и не меньше. Импровизация — закон всеобщего существования и королева драматургии. На вопрос Шарля Фавара «Кто придумал пьесу эту?» главреж отвечает: «Totus mundus agit histrionem» (выражение древнеримского поэта Петрония Арбитра, помещенное Уильямом Шекспиром и Ричардом Бёрбеджем на фронтон театра «Глобус»). Критические страсти смолкают.

Выходит, напрасно сетовал рецензент, что при пополнении труппы «некоторые ампула так и остаются незамеченными»: Стрежневу нужен актер-универсум, актер-ансамблист, актер-«оркестрик», не скованный ни текстом, ни рамками ампула, ни исторически свойственными им отработанными технологиями. Тот, кто научается извлекать смыслы из духа музыки. В художественной энциклопедии уже записан «золотыми буквами», пример подобного предприятия: знаменитая «Принцесса Турандот» в Третьей студии МХТ, где Евгений Вахтангов поместил фьябу Карло Гоц-

ци в раму фантастического реализма и насытил мотивами текущего, 1922 года. Отмечая теперь сходства с «Мадам Фавар», повторим изречение Третьяковой: «Неизменным остается одно — Театр. В данном случае музыкальный театр».

Георгий Кугушев первым ввел в устав Свердловской музкомедии правила наставничества, Владимир Курочкин развил их, а Кирилл Стрежнев превратил в универсальные и несменяемые. Незаметно упразднил возрастные цензы в труппе и уравнивал в учительстве мастеров и молодежь.

Все теперь делают всё, и все учатся друг у друга независимо от регалий, почетных званий и количества букетов, преподнесенных фанатами. Конечно, Стрежнев никогда не поставит на сложную вокальную партию неовенского репертуара обладателя бытового голоса, годного мюзиклу, и, наоборот, академической школы певцу не позволит подсаживать голосовые связки на характерно распеваемых скетчах. Но с его приходом в театр водораздел между опереттой — музкомедией — мюзиклом ослабнет и практически сойдет на нет. Единственно признанным форматом станет *музыкальный спектакль*. Труппа, как это и было в древнем Риме, превратиться в *grex* (по латыни — толпа), а знаменитое от Станиславского: «Сегодня — Гамлет, завтра — статист, но и в качестве статиста он должен быть артистом...», — определится девизом *театрального строительства*. Предложенная и ненасильственно внедренная конституция — понимает Стрежнев — в обстоятельствах Театра-Дома, конечно, утопична и, чтобы следовать ей надежно, существует лишь один путь: кастинг на каждый спектакль. Но в том-то и дело, что ближе и роднее, чем Театр-Дом, для Стрежнева ничего нет, и бродвей с вест-эндами ему не авторитеты. Остается нацепить на себя маску мизантропа: если весь мир лицедействует, то почему бы и ему не воспользоваться напускной меланхолией как административным прикрытием? Благо — чувствует труппа — изпод маски сверкает огонь влюбленного в

музыкальный спектакль человека, а врожденная ирония заметно смягчает «аскетичный» нрав главрежа.

Эдуард Жердер, о будущем которого печется Борис Коган, скоро получает роль необычную и, как кажется, превосходящую возможности того амлуа, что втайне почитается и самим актером, и его многочисленными поклонниками, — в спектакле «Кошмарные сновидения Херсонской губернии».

Тему «кошмарных сновидений» XX века почти одновременно с Свердловской музкомедией в Одессе разминает Юлий Гриншпун («Слон» по Александру Копкову со стихами Юрия Юрченко и музыкой Вячеслава Гроховского), в Минске — Вячеслав Цюпа («Клоп» по Владимиру Маяковскому с либретто Юлия Кима и музыкой Владимира Дашкевича). Критика ставит спектакли в ряд, указывая на схожесть драматургической структуры и главенствование приема остранения, отражающего гротескную картину миру. В «Слоне» — ночные галлюцинации Гурьяна Мочалкина (его играет Иосиф Крапман, недавно еще свердловчанин, а теперь — одессит), оказавшегося на балу у государя-императора или далеко за морем — в самой Америке. В «Клопе» — миражи Ивана Присыпкина, словно захваченного космическим вихрем, сметенного водоворотом событий (роль ведет Григорий Харик, которого, как и Виктора Кривоноса, Стрежнев вскоре пригласит в Свердловск партнером к Галине Петровой на мюзикл Анатолия Затина «Любовь до гроба» по Альдо Николаи). В «Кошмарных сновидениях» — фантазмагории, преследующие по ночам насмерть перепуганного Гуску, чью жизнь все больше регулирует разнарядкой Народный Малахий (Виктор Черноскутов).

И вот уже Эдуард Жердер, отмеченный из всего актерского собрания названных постановок за неожиданную для себя роль на Всероссийском смотре спектаклей театров оперетты и музыкальной комедии, признается: «Два года назад мне и самому было страшно вато произносить

слова о том, что человек должен жить так, как он хочет, а не так, как хочется кому-то. Так что, работая в этом спектакле, думаешь совсем не о лаврах...» О чем тогда, задают ему уточняющий вопрос: «Художественный руководитель театра и постановщик спектакля “Кошмарные сновидения” Кирилл Стрежнев говорил, что, по его мнению, роль Гуски стала для вас этапом перехода в новое профессиональное качество. Разделяете ли вы это мнение и если да, то что это за качество?». И вот, наконец, вся правда о том, как меняется психология целого актерского поколения. «Роль начала рождаться, — отвечает Жердер, — задолго до начала репетиции. В моей жизни наступил период, когда возникла потребность в таком материале. <...> То, что театр в своем развитии не шел простейшими путями, принесло хорошие плоды. <...> Мне кажется неверным условное разделение коллективов на вокалистов и “просто артистов” оперетты. Первые работают в классических опереттах, вторые — в экспериментальных спектаклях и мюзиклах. Это очень обедняет и артистов, и театры».

Что здесь важно? Что у народного артиста России и любимца нескольких поколений зрителей и критиков возникает потребность в новом материале (не навязывается — а возникает)? Конечно. Что театр, которому он служит с 1966 года, движется непростыми путями и что эти пути разрабатываются, «разрыхляются» предшествующими работами (а Жердер, как кажется, подразумевает не только «Беспечного гражданина», но и многое другое)? Безусловно. Что историческое стремление Свердловской музкомедии быть первой (значит, и ставить «первые в стране») обрело новое свойство: брать не готовый до репетиций материал и не доводить его «в процессе», а *сочинять прямо в театре и — сообщая?* Несомненно. Но еще важнее, что актер, а не режиссер, говорит о неправомерности дележничанья труппы на «вокалистов» и артистов, предназначенных для экспериментов и мюзиклов. Все делают всё и учатся друг

у друга: принцип Стрежнева взят, уроки усвоены быстрее, чем ожидалось. Отсюда — и лавры.

Контекстуальная режиссура Кирилла Стрежнева на протяжении трех десятков лет, а теперь уже — и больше, разбирается не только с разными временными периодами и темами, им соответствующими, но и с целыми эстетическими категориями, направлениями, понятиями. Вопрос, мучивший Курочкина: как ставить классику, заботит и Стрежнева, и он пытается его решать по-своему. Не так или не совсем так, как предшественник, предпочитавший подверстывать к раритетным партитурам осовремененный текст. Помимо заказов драматургам (один из самых удавшихся — «Мадам Фавар» Елены Гусевой и Нины Ляховицкой), достает с архивных полок исторические пьесы, как это происходит с «Летучей мышью» (1991) Карла Гафнера и Рихарда Жене, и внимательно разглядывает исходники, спрашивая себя и труппу: что тут нового?

Два кальмановских спектакля «Принцесса цирка» (1989) и «Княгиня чардаша» (1997) значительно отстоят друг от друга во времени, но в известной мере соединяются в диалогию — поисками стиля и общностью минималистских приемов. Оба вызывают споры и заботы о судьбах «легкого жанра», с беглого взгляда, изъятая твердой режиссерской рукой из сценического обращения. Как это получается — почти непрерываемой линией, без возможных «бисов» и радостного смакования реприз? Почти «балетом» — в пластическом рисунке и вокальном. Кажется, что и не классика уже вовсе, а неоклассика: не Мариус Петипа, подробно проявлявший сказочные сюжеты в эмоционально насыщенной драматургии сюжетного танца, а Джордж Баланчин, сознательно пренебрегавший фабулой и счастливо извлекавший абстрактные хореографические композиции из музыкальной формы как таковой. Формулу петербургского беглеца и создателя американского балетного театра Стрежнев

не без успеха пытается примерить к оперетте: «Нужно отбросить сюжет, обойтись без декораций и пышных костюмов. Тело танцовщика — его главный инструмент, его должно быть видно. Вместо декораций — смена света. <...> То есть танец выражает все с помощью только лишь музыки».

В июне 1997 года на заседании секции критики Союза театральных деятелей Екатеринбурга скрещиваются копыта и мечутся стрелы: помещенная Стрежневым в эпоху модерна «Сильва» («Княгиня чардаша») заставляет рецензентов анализировать режиссерский замысел и с пристрастием разбирать сыгранные роли. Что неудивительно. В отличие от соседних Перми и Челябинска, и даже Уфы, Екатеринбург всегда славился отличным институтом критики — Алла Лапина, Лариса Немченко, Наталья Вильнер, Ирина Сендерова, Наталья Решетникова, Лев Закс, Михаил Мугинштейн, Лариса Барыкина, Галина Брандт, Наталья Курюмова...

Начиная обсуждение, Барыкина как в воду смотрит: «Жаль, что театр не поехал на “Золотую Маску” — необходимо ощущать себя в контексте культурной жизни страны». Вот оно — «контекст»: то, чем театр труппа, что может ставить в пример другим и в чем нуждается главный фестиваль страны, чьи эксперты, больше озабоченные наградными листами, нежели реальным общетеатральным процессом, все чаще и чаще «промахивают» ключевые явления прогресса. Со Свердловской музкомедией промахивались не однажды; через годы, в 2013-м, на «Юбилейной октаве», посвященной 80-летию театра, именитые гости — композиторы, драматурги, артисты и критики удивятся: как, Анатолий Бродский (Тевье в «Скрипаче на крыше» Джерри Бока) — и не лауреат «Золотой Маски»?.. Пропустили...

С «Княгиней чардаша» пытаются разоблачить подробно и основательно. Лев Закс говорит, что видел спектакль два раза и с ходу подмечает главное: «В связи с этим вспоминается кантовский термин



«Мадам Фавар». Шарль Фавар – А. Бродский, Сюзанна – Н. Басаргина, Мадам Фавар – Г. Петрова, Гектор – С. Вяткин. 1987

“эстетическая идея” — явление дает повод думать, но ни одно понятие не исчерпывает его». Слиговывая «Княгиню чардаша» с более ранней «Принцессой цирка», профессор спрашивает: «Как вообще играть Кальмана? Вилка между пьесой и музыкой (мелодраматизмом, чувствительностью музыки и идиотизмом опереточных текстов) чудовищна. Как сделать, чтобы эта аура волновала, но не одурманивала, смешила, но не скатывалась в пошлость? Двойное видение продолжает переключку со спектаклем “Принцесса цирка” — это эстетический миф. Най-

денное в том спектакле ощущение сна наяву продолжается, но вводится другая точка зрения на мифологизм. Эстетическая дистанция отодвигает миф, витает в восприятии, уже изнутри окрашивается иронией, самоиронией. Соединяются аура и ее сознательное ужесточение, самоуничтожение». Михаил Мугинштейн предполагает, что «спектакль Стрежнева — это полемика и развенчание постро-мантической концепции», и, хотя с ним и не соглашаются, напрямую апеллирует к балету, что, как мы убедились, не случайно: «Возможно, появится неоромантизм,

как это произошло в балете, когда вернулись к основам, приняли законы игры, воплощающей их изумительно стильно и породисто. Но это у нас произойдет, может быть, в XXI веке. А сейчас справедлив ход отстранения от “звериной” советской “Сильвы”.

Играть не сюжет, но миф о сюжете, держать роль на некоей от себя дистанции, не самозабвенно рефлексировать, а изящно иронизировать, не гоняться за тотальной правдой, а безошибочно намекать на нее и просматривать сквозь изящные узоры стиля, — вот режиссерская задача. К радостному удивлению Льва Закса, Надежда Басаргина попадает в тональность точнее, чем Светлана Лугова и Ирина Зуева — хорошие вокалистки, с готовностью принятые театром на роли героинь и активно осваивающие классический репертуар. Говоря же о более опытной Басаргиной, критик подчеркивает, что ею «разрушен стереотип “холодной”, “серьезной” примадонны и что по ней «видно, как создается образ, видно удовольствие от игры: актриса не растворяется в образе Сильвы, а играет актрису, играющую Сильву: это заложено в алгоритме спектакля».

Стрежневу важен алгоритм работы с артистом как механизм запуска *художественной идеи*. Поступательное движение театра обеспечено только в том случае, если алгоритм осмысливается коллективно. Получается.

Владимир Смолин, начавший бытийно-исповедальной интонацией в «Беспечном гражданине», сыграет Бони с «будапештским» шиком и со временем придет к Скруджу в диккенсовской «Ночи открытых дверей» Евгения Кармазина и Константина Рубинского, гоголевской Коробочке в мюзикле Александра Пантыкина и Константина Рубинского «Мертвые души», Семену в «Парке советского периода», по пути забирая в багаж множество ролей, не поддающихся классификации амплуа: Альфред и Фальке в «Летучей мыши», дон Болеро в «Жирофле-Жирофля», Тимофей Бесомыка в «Девичьем переполохе», Черт в «Черте и девственнице»,

Горас Вандергельдер в «Хэлло, Долли!», Расплюев в «Свадьбе Кречинского».

Анатолий Бродский, пополнив парадную галерею театра фрачными красавцами, от чьих выходных арий заходила дамская часть зала, не изменяя заповедям академического вокала, утихомирит привычные повадки Эдвина и снимет чалму Раджами: окажется острым, ломким и «медийно» узнаваемым в российской премьере оперетты Иоганна Штрауса «Калиостро» (2003).

Стрежнев перенесет действие в XXI век, разместит на сцене экран, чем обозначит прямые аналогии с популярной телепрограммой «За стеклом». Превратит героя XVIII века в современного шоумена, управляющего поступками персонажей, как в реальном телевизионном времени. Историки театра еще проведут параллели в творчестве Бродского от Калиостро — к Тевье в «Скрипаче на крыше». Подчеркнут разительный между ними контраст и обнаружат в творчестве артиста способность с возрастом обновляться или, говоря современным языком, производить upgrade. По логике Стрежнева тут — неоспоримое свидетельство профессиональной зрелости, но хорошо, что Бродский — другим пример. «Причем тут возраст?» — возможно, спросит премьер, и эхом услышим Галину Петрову, для которой вернут в репертуар «Хэлло, Долли!» Дж. Германа (2002). Не просто вернут — поставят заново, учитывая и то обстоятельство, что в 1970-е Долли в спектакле Владимира Курочкина играла Нина Энгель-Утина.

«Примеры такого естественного возвращения и обновления, — напишет Виктор Калиш, — нередки в биографии театра. <...> В них не только открывались стилистические контрасты, не просто принимала эстафету ролей другая актерская поросль, но озвучивались несхожие исторические времена. <...> Долли вернулась для того, чтобы ее сыграла Петрова. <...> Петрова и Стрежнев вряд ли досказывают недомолвки давней уже постановки Курочкина. Они иначе смотрят на образы сце-

ны, на душевный мир героини, на диапазон мюзикла как жанра, приблизившего музыкальный театр от обаятельных, но нередко придуманных абстракций, к реальному человеку, чей узнаваемый мир поэтизируется с помощью музыки).

Старшее поколение труппы начинало играть мюзиклы не по «правилам»: о том, что в теорию введен специальный термин musical play, не тождественный musical comedy и уж тем более оперетте, в 1970-е не знали, запросто вправляя в бродвейские клише отшлифованные на неовенском и советском репертуаре приемы. Поселение мюзикла на отечественной сцене шло туговато, его территория долгое время оставалась холмистой и загроможденной, лучшее, что там происходило, рождалось скорее вопреки, на желании расчистить накопившиеся за годы изоляции художественные завалы. Стрежнев, окончивая ЛГИТМиК, где одним из дипломных спектаклей его курса стал собранный из отрывков бродвейских хитов концерт, едва ли не знал высказывания американского актера, драматурга и режиссера Джорджа Майкла Коэна, определившего специфику мюзикла как «Ритм, ритм и еще раз ритм!» Конечно, знал и, начиная с первых постановочных опытов, учитывал. Придерживался важной тезы как безусловного указания, позволявшего понять структурный принцип musical play, где существительное и прилагательное хитро переставлены местами. Уличая мюзикл в недвусмысленных связях с коммерцией, более всего молодой режиссер (что видно по таким его спектаклям, как «Конец света» (1988) и «Черт и девственница» (1999) Армандо Тровайоли, «Кандид, или Оптимизм» Леонарда Бернштейна (1992), «Оливер!» Лайонела Барта (1994) и, наконец, «Хелло, Долли!» с Галиной Петровой в титульной роли) волновался за спряжение вырывавшегося на производственный поток мюзикл с отечественными традициями исполнительской школы, режиссуры, зрительского вос-

приятия. Подгонять задачу под ответ не стремился даже тогда, когда пришел преподавать в Екатеринбургский театральный институт, где с 1985 года вырастил блестящую плеяду актеров и прописал их на равных с «консерваторцами» и выпускниками ведущих театральных вузов в своем Театре-Доме. Не в проектный театр или театр stagione, не в продюсерском и ни в каком другом, а — в *традиционном*, где «жизнь человеческого духа» проросла корнями и сделалась сутью национальной актерской школы. Так что на практике сама собой менялась формула Коэна. У вас — ритм, ритм и еще раз ритм, у нас — почти то же, но с принципиальной поправкой: пульс, пульс и еще раз пульс. Вот что понимает Стрежнев раньше других «насмотренных» на продукцию Бродвея и Вест-энда коллег, пустивших мюзиклы в отлаженное производство и включивших навстречу им режим автопилота.

Стрежнев все меньше декларирует художественные идеи и со временем практически на нет сводит лозунги и манифесты: «Имеющий в кармане мускус не кричит об этом на улицах. Запах мускуса говорит за него». На дверях милой ему коммунальной квартиры нет цепочек и врезных глазков, здесь каждый находит себе место: внештатный режиссер принимается с дельной концепцией, композитор — с талантливой партитурой, драматург — с толково написанным либретто, актер, прошедший несхожую с екатеринбургской школу, но готовый принять «уставной» стиль театра.

Чего хочет Стрежнев в своем расписании на послезавтра? Ответ не нуждается в комментариях: *«Я хочу, чтоб всем всего хватило — / Лишь бы мы душой не оскудели. / Дайте всем отдельные квартиры — / Лишь бы души не были отдельны!»*

Сергей КОРОБКОВ
Фото из архива театра