

Шпиллер Елизавета

Санкт-Петербург, СПб ГБПОУ Педагогический колледж им. Н.А. Некрасова, 4 курс

**«Обыкновенное чудо», Театр юных зрителей имени А. А. Брянцева
Режиссёр: Алексей Франдетти**

Когда на Большой сцене ТЮЗа гаснет свет и первые лучи, задуманные Иваном Виноградовым, начинают вырезать пространство из темноты, зритель сразу понимает: волшебство будет не только в сюжете, но и в самом способе рассказа. «Обыкновенное чудо» в постановке Алексея Франдетти — это стереотипный мюзикл. Здесь каждый элемент работает на создание праздника: декорации Вячеслава Окунева превращают сцену то в мастерскую Волшебника, то в бескрайнее поле; костюмы Виктории Севрюковой кодируют характеры цветом и фактурой; а музыка Геннадия Гладкова, дополненная новыми номерами, звучит то ностальгически-узнаваемо, то совершенно свежо. Но главное чудо спектакля — в том, как за всей этой профессионально выстроенной иллюзией проступает пронзительная человеческая история о любви, которая не желает подчиняться никаким законам, даже магическим.

Иван Ожогин в роли Волшебника — это «привет» всем его ранее сыгранным ролям.. Те, кто видел артиста в образе графа фон Кролока в «Бал вампиров» или Воланда в «Мастер и Маргарита», без труда считают эти реминисценции: та же статная осанка, та же ироничная полуулыбка существа, стоящего над схваткой; тот же гипнотический тембр голоса, которым он обволакивает зал. Однако здесь, в ТЮЗе, его демоническая энергия сублимируется в усталую мудрость и добрую иронию. Его первое появление становится настоящим аттракционом: волшебник возникает словно из ниоткуда, «материализуясь» на сияющей белой лестнице, залитой холодным светом. Он начинает свою знаменитую песню («Самый добрый и

самый бестолковый...»), и каждое слово сопровождается изящным, почти салонным фокусом. В его руках играет алая ткань в цвет цветов на его черном плаще. Из этого пламени цвета он извлекает сверкающий клинок — угроза, взмах — и клинок сменяется нежной розой, символом той самой любви, ради которой всё и затеяно. Ещё одно пасс — роза исчезает, уступая место строгой чёрной волшебной палочке. И финальный аккорд: красная ткань взлетает в воздух, палочка исчезает, и в руках Волшебника возникает элегантная трость, которую он теперь держит в руках.

И всё же, при всей магии перевоплощения и отсылках к его прежним сценическим ипостасям, Иван Ожогин создаёт в «Обыкновенном чуде» образ уставшего, ироничного, но не утратившего способности удивлять творца. Несмотря на это, Волшебник — не столько умудрённый веками маг, сколько вечный мальчишка, заигравшийся в чудеса и лишь к финалу осознающий, что самое главное волшебство было всё это время рядом, в тихой преданности Хозяйки.

В этом спектакле любое движение — уже заклинание, и Хозяйка Марии Матвеевко владеет этой магией не хуже своего венценосного супруга. В сцене перед приездом Короля происходит подлинное преображение, сотканное из света и жеста. Хозяйка, до этого момента облачённая в строгий чёрный наряд домашней затворницы, проводит рукой — и ткань реальности даёт слабину: чёрное струящимся движением сменяется ослепительно-белым платьем, будто сама героиня мгновенно переделась в парадный приёмный наряд силой одной лишь мысли. И тотчас же свет, послушный её невысказанному желанию, выполняет роль церемониймейстера. Прямо перед появлением Короля по белым ступеням лестницы, где только что стоял Волшебник, стелется золотисто-зеленая дорожка — световая иллюзия ковра, сотканного из лучей. Это мгновенное превращение задаёт тон всей встрече: Хозяйка готова играть роль, принимать гостя по всем правилам этикета, но

мы-то знаем, что за этой светской любезностью скрывается тихая боль женщины, чей муж слишком увлечён своими чудесами.

В этом спектакле музыкальная драматургия выстроена с почти оперной чёткостью — у каждого героя есть своя «ария», свой лейтмотив, который не просто характеризует персонажа, но становится его исповедью, его кредо, и его приговором. Спектакль Алексея Франдетти расширяет музыкальную вселенную «Обыкновенного чуда», выходя за пределы партитуры Геннадия Гладкова, знакомой каждому по одноименному фильму Марка Захарова 1978-го.. Ряд композиций написан специально для этой постановки, и они органично вплетаются в ткань повествования, углубляя характеры персонажей. Особенно это заметно в сольных номерах героев: новые песни, сохраняя интонацию Гладкова, добавляют героям психологической объёмности — мы слышим не просто сказочных персонажей, а людей, чья история проходит испытание временем.

Принцесса в исполнении Юлии Дякиной — это решительный разрыв с каноническим представлением о королевских дочерях. Создатели спектакля словно задались вопросом: а что, если принцесса — это не грациозная красавица с идеальной осанкой, а обычная девушка, запертая во дворце и мечтающая вырваться из золотой клетки? И ответ получился парадоксально убедительным.

Её внешность кричит о нелепости и неприкаянности. Пышная белая юбка длиной по колено — единственная уступка статусу, да и та выглядит чужеродной, будто одолженной у старшей сестры на один вечер. Поверх неё — бесформенный зелёный пиджак, который скорее напоминает школьную форму, чем наряд наследницы престола. Шею украшает непонятный гюйс — то ли матросский воротник, то ли нелепый платок, завязанный без всякого изящества. И довершают этот портрет круглые очки в тонкой оправе,

которые делают её похожей не на принцессу из сказки, а на отличницу-зубрилу из провинциальной гимназии, которая никогда не целовалась и пишет стихи в тетрадку.

У Дякиной нет ни намёка на ту природную грацию, которой наделяют принцесс в мюзиклах. Её движения скованы, угловаты, она не знает, куда деть руки, и при малейшем смущении раздражается нервным, почти истерическим хихиканьем. В сцене первой встречи с Медведем она не кокетничает и не жеманничает. Это не игра в недотрогу, это подлинная, почти болезненная застенчивость существа, которое никогда не училось быть принцессой — его просто назначили.

Но как только она вырывается из этого логова условностей, происходит чудо похлеще любого волшебства: маска зубрилки слетает. Очки куда-то исчезают, спина распрямляется, смех становится звонким и свободным, а в неловких прежде движениях появляется та самая грация, которую не купишь ни за какие сокровища. Оказывается, настоящая принцесса пряталась всё это время под слоем навязанных правил и чужих ожиданий — и по-настоящему она расцветает только на свободе, лицом к лицу с Медведем и собственной любовью.

Первый министр в исполнении Дмитрия Коротича — это, пожалуй, самый эксцентричный и визуально парадоксальный образ спектакля. Его костюм представляет собой причудливую смесь бюрократической респектабельности и площадного клоунства: зелёный недомундир, явно сшитый не по размеру и словно одолженный у кого-то из высших чинов, пересекает широкая муаровая лента — единственная деталь, намекающая на принадлежность ко двору. Но стоит ему сделать шаг, как иллюзия сановника рассыпается: перед нами оживший Чарли Чаплин, сошедший с чёрно-белой плёнки начала XX века. Те же усики щёткой, та же тросточка, которую он

крутит в руках с виртуозностью уличного жонглёра, та же нелепая походка вразвалочку и шляпа-котелок, сидящая набекрень. Его пластика — чистый немой кинематограф: каждое движение рубленое, механическое, но при этом невероятно экспрессивное.

Песня министра становится апофеозом этой чаплиниады. Она звучит на фоне старой киноплёнки с характерными помехами — царапинами, мельтешением кадров, шипением и треском. Создаётся полное ощущение, что мы смотрим не театральное действо, а старый кинохроникальный фильм, где чиновник на замедленной скорости пытается отработать свой хлеб. В этом решении — тонкая ирония над природой бюрократии вообще: первый министр существует словно в другом измерении, в чёрно-белом мире устаревших инструкций и церемоний, и даже его танец — это не танец живого человека, а зацикленная плёнка, которую крутят уже сотню лет без остановки.

Радик Галиуллин в роли Министра-администратора создаёт образ, который хочется рассматривать как музейный экспонат эпохи декаданса. Его внешность — точный слепок с денди 1910–1920 годов: волосы, зализанные назад и напомаженные до зеркального блеска; тонкие, холёные усики; глаза, подведённые чёрным, — что придаёт взгляду томную загадочность; пышное жабо, пенной волной выбивающееся из жилетки; белоснежные перчатки, в которых он жестикулирует с изяществом дирижёра провинциального оркестра. Его пластика — само кокетство: он словно флиртует с каждой зрительницей в зале, с каждым предметом на сцене, с самой реальностью, которая его окружает. Исполняя знаменитую «Бабочку», Галиуллин доводит это кокетство до абсолюта. Он мурлычет, закатывает глаза, игриво поводит плечами и буквально тает от собственного очарования.

Но подлинный сюрприз ждёт в финале: доведя зал до экстаза своим флиртом, денди неожиданно сбрасывает с себя пиджак, затем — с небрежным изяществом — брюки, и остаётся перед публикой в изящной жилетке и... блестящих трусах, сияющих под софитами. Этот жест — не просто шоковый эффект, а обнажение:: весь его образ, вся его дендистская эстетика — не более чем костюм, который можно скинуть, оставшись в том, что делает нас людьми, смешными, уязвимыми и трогательно-абсурдными.

Денис Гильманов в роли Охотника создаёт образ нарочитой, почти пародийной маскулинности. Его появление на сцене — это взрыв тестостерона, замешанный на откровенном гротеске. Его герой предстаёт перед зрителем в жилете, под которым открывается голая грудь, эффектно расцарапанная — то ли следами недавней схватки с медведем, то ли декоративными шрамами, которыми он гордится как боевыми наградами. Вся его поза — воплощение напыщенной мужественности: ноги на ширине плеч, подбородок вздёрнут, взгляд исподлобья. Но главный штрих к портрету — ружьё, которое он держит не как благородный охотник из дворянской усадьбы, а с привычкой человека, знакомого с современным оружием: приклад плотно прижат к плечу, ствол смотрит вверх, руки сжимают цевьё так, словно это автомат Калашникова или даже гранатомёт. В этой анахроничной детали — весь комизм образа: персонаж, застрявший между эпохами, между рыцарским романом и боевиком, между охотой на медведя и войной с миром. Он смешон в своей преувеличенной мужественности, но за этим гротеском проступает и нечто трогательное — отчаянная попытка соответствовать несуществующему идеалу, быть тем, кем тебя никто не просит быть.

Эмилия в исполнении Нонны Гришаевой — роль, за которую актриса была номинирована на премию «Музыкальное сердце театра». Гришаева создаёт образ придворной дамы с той особенной, «взрослой» иронией,

которая становится необходимым противовесом юношеской пылкости главных героев. Её Эмилия — словно дирижёр придворного хаоса: появляясь в самых неожиданных углах сцены, она одним взглядом или жестом комментирует абсурд происходящего, становясь глазами и ушами зрителя внутри королевского двора.

Главной и фактически единственной декорацией спектакля становится белая лестница. Она занимает практически всё пространство сцены, уходя ввысь и отражаясь сверху, — гигантская конструкция, которая может быть чем угодно: крыльцом деревенского дома, парадной королевского дворца, охотничьим логовом или просто символом пути, по которому герои поднимаются к любви и спускаются в отчаяние. Но подлинным архитектором этого мира выступает свет Ивана Виноградова. Именно свет «рисует» стены, создаёт иллюзию зала, раздвигает или сужает пространство.

Одним из вигателей спектакля становится массовка. Это живой, дышащий организм, населяющий сценографию Окунева. Придворные в зелёных костюмах существуют в режиме непрерывной трансформации: они то сливаются в безликую массу, восторженно внимающую каждому слову Короля, то рассыпаются на индивидуальности в пластических сценах, то превращаются в часть декорации, оживающую мебель или лес, окружающий Медведя. Хореография Светланы Хоружиной даёт этому хору не просто функцию фона, а полноценную партитуру существования — каждый жест выверен, каждая перемена мизансцены музыкальна, и именно эта безмолвная, но говорящая масса создаёт ту объёмность мира, без которой сказка осталась бы плоским рисованным панно.

Фраза — «так нелепо и смешно» — проходит через весь спектакль красной нитью, становясь его негласным философским камертоном. Её произносит каждый герой, и каждый раз она обретает новый смысл, новую

интонацию, новую глубину. Волшебник бормочет её с усталой иронией, глядя на очередную катастрофу, которую сам же и устроил своими неуклюжими чудесами. Хозяйка вздыхает её с тихой горечью, окидывая взглядом дом, где любовь давно стала привычкой, а муж — вечным ребёнком. Король выкрикивает её с отчаянием, осознавая, что его королевская кровь, его «гены как гиены», делают его заложником собственной жестокости. Принцесса шепчет её сквозь слёзы и нервный смех, впервые поняв, что её первая любовь пришла к ней в облике медведя.

«Так нелепо и смешно» — это не приговор, а индульгенция. Это признание того, что человеческая жизнь, со всеми её трагедиями, страстями и чудесами, устроена именно так: нелепо и смешно. Мы мечемся, страдаем, любим, теряем, надеемся — и со стороны это выглядит абсурдным театром. Но именно в этой абсурдности, в этой нелепости и кроется подлинность. Потому что только тот, кто способен увидеть себя со стороны и рассмеяться над собственной нелепостью, — только тот и достоин настоящего чуда. Чудо здесь не просто показывают, его буквально творят на глазах у зрителя, делая иллюзию плотью и кровью постановки. Каждая цветовая метаморфоза, каждое физическое превращение работает на главную мысль: волшебство — не где-то там, в заоблачных далях, оно здесь, в каждом жесте, в каждом луче света, в каждой неожиданной трансформации.

Эстетика Алексея Франдетти в этом спектакле обнаруживает свою главную двойственность: внешнее здесь решительно преобладает над внутренним, и это становится осознанным художественным приёмом. Каждая сцена упакована в роскошную обёртку — сложные световые партитуры Ивана Виноградова, монументальные декорации Вячеслава Окунева, виртуозная хореография Светланы Хоружиной, костюмы Виктории Севрюковой, кричащие цветом и фактурой. Всё богато, пышно, профессионально до блеска. Но за этой барочной избыточностью вдруг

обнаруживается зияющая пустота — не как недостаток, а как зеркало самой сказки Шварца. Ведь и Волшебник, при всём своём могуществе, оказывается бессилен перед простыми человеческими чувствами; и королевский двор, несмотря на зелёные мундиры и алые камзолы, остаётся сборищем марионеток; и даже любовь Принцессы и Медведя, при всей своей оперной страстности, висит в воздухе вопросом: а что останется, когда схлынет музыка и погаснут софиты? Франдетти строит спектакль как изысканную шкатулку, но настойчиво предлагает заглянуть внутрь и обнаружить там тишину — ту самую, в которой только и может родиться настоящее, а не театральное чудо.