



РУССКИЕ ТЕАТРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX-XXI ВЕКОВ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ ШКОЛЫ

*RUSSIAN THEATERS OF THE REPUBLIC OF MOLDOVA
BETWEEN THE XXth AND XXIst CENTURIES: PERPETUATION
OF THE TRADITIONS OF RUSSIAN THEATRICAL SCHOOL*

Veaceslav DOLGODVOROV,
doctorand,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, Chișinău

There are two cultural principles dominating the theatre: the globalizational principle and the ethnicity-oriented one.

That is why the issue of the maintenance and development of ethnical traditions in the theatre are so crucial nowadays, especially, for Russian theatres in Moldova (Chekhov Russian Drama Theatre, Aronezkaia Russian Drama and Comedy Theatre, Russian Youth Theatre "On the Rose Street").

Following the traditions, many masters of the stage kept creating in a hyperrealistic manner (V.Madan, I.Shaz, V.Kazachenco, Yu.Harmelin, B.Martinov, V.Gunin).

However, other directors (A.Vasilaci, A.Pletnev, P.Vutcareu) were not satisfied with the realistic forms of expression. The formation of their opinion and their perception of the world was affected by contemporary aesthetic, hermeneutical theories, by sociology-of-the-art theories, as well as by the visual culture of modernity.

Stage works are characterized by a denial of a linear text deployment; they are made by using a mosaic structure, quotations, eclecticism, a guideline on performance, using mixes between ordinary and stylized issues, a combination of interruptive and protracted modes, using a composition based on associative and clip-like principles.

Certainly, not a single method among them is a novelty, and they are not suffice to refresh the theatre and the dramatic art in this century, though combined, such effects could make a great impression.

The most important requirement of a new theatre is to make a genuine impression, because only powerful effects could attract the spectators' attention, and the theatre would be able to compete with television, video, Internet.

Театр как социальный институт в своей деятельности и развитии зависит от многих факторов, один из важнейших - это осознание творцами театра множества своих функций по отношению и к своей нации, и к обществу в целом. Таким образом, можно утверждать, что в театре доминируют два начала культуры: глобализационное и национально ориентированное. Трудно переоценить значение распространения в мире

своей культуры и языка ради вклада в «мировой диалог», необходимый для сохранения человечества. У деятелей театра в этом своя роль. Поэтому для русских театров Молдовы на современном этапе в международной среде особое значение приобретает проблема сохранения и развития национальных театральных традиций.

Важнейший фактор, влияющий на функционирование и развитие театра, – это наличие или отсутствие

в национальной культуре традиций, образцов творческого служения театру. Благодаря традициям, которые существовали в русском театре начала и середины XX века, вплоть до 70-х – начала 80-х гг., этот театр заявил о себе как об одном из самых значительных явлений мирового драматического театра.

Россия, в которой творили М. С. Щепкин, М. Н. Ермолова, П. А. Стрепетова, П. С. Мочалов, В. Ф. Комиссаржевская, страна, подарившая мировому театру гениев К. С. Станиславского, В. Э. Мейерхольда, Е. Б. Вахтангова, А. Я. Таирова, М. А. Чехова и других, поистине считается театральной Меккой.

Высокими мотивами познания общества руководствовались создатели Художественного театра, которые понимали, что ткань жизни и ткань искусства неразрывны, что искусство требует постоянного питания жизнью, что нельзя заниматься искусством без пристального изучения окружающей тебя действительности. (1) Пожалуй, именно высокие цели познания жизни, соединенные с идеалами человечности, добра, которые проповедовали основатели МХТ, создали русскому театру мировую славу и закрепили за ним понятие русского психологического театра.

А идея Юнга о коллективном бессознательном отчасти помогает глубже понять феномен успеха в мире русского психологического театра. Г. Яновская в одном из интервью сказала о том, что, возможно, только русскому актеру близок подход к жизни как к подвигу во имя.... К этому следует добавить, что ему более близки общие ценности: ценности и значимости Театра, страны, нации, общества,

друзей, но гораздо в меньшей степени ценности личные, индивидуальные. (2) Возможно, поэтому русская театральная школа долгие годы находилась в авангарде мирового театрального процесса.

Но время, иногда играет с театрами злую шутку. 90-е годы XX века в Европе и на постсоветском пространстве ознаменованы каскадом политических перемен. Это явление характерно и для культурной и для художественной жизни, где изменения происходили позже и медленнее, чем взрыв в политике. В результате большой политической открытости общества искусство, в том числе и театр, утратило свою общественную роль. В средствах массовой информации можно было открыто говорить обо всем, и «эзопов язык» искусства становился уже ненужным. Художник и зритель перестали тайно перемигиваться. А с крушением «железного занавеса» хлынул поток новых «неофициальных» театральных эстетик и направлений. И театр и публика пришли в замешательство. Театры гадали, чем заинтересовать зрителя, а зритель хотел бы выби- рать, но не знал из чего.

Из этого положения театры искали разные выходы.

В Молдове проводниками русских театральных традиций выступают: Государственный русский драматический театр им. А.П. Чехова (Кишинев), Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз» (Кишинев) и Государственный театр драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой (Тирасполь).

На рубеже веков русские театры Молдовы все чаще обращались к проверенным временем

пьесам классиков. Ставился Шекспир, Мольер, Островский, Гоголь, Чехов и др. Но для некоторых режиссеров текст пьесы был лишь поводом для создания самостоятельных произведений («Страсти по Андрею», «Школа жен и мужей» и др.). Хотя, как известно, главная роль в передаче идей и смыслов принадлежит слову, значение которого в драматическом искусстве невозможно переоценить. Поэтому русскому театру во все времена было важно ориентироваться самому и показывать зрителю ту речевую норму, в постижении которой нуждалось общество. На перекрестке веков в русских театрах Молдовы это «обязательное» было почти совсем утеряно. Театр потерял интерес к слову. Л.Шорина, характеризую состояние в Государственном русском драматическом театре им. А.П.Чехова конца XX века, пишет: «Театр пережил новую для себя ситуацию – попытку изоляционизма... начался подспудный отказ от русской театральной традиции, в которой было важно выявить на сцене жизнь души человека, а уж затем были интересны социальность или тем более авантюристичность интриги. Из спектаклей исчезла атмосфера. Обострилась проблема сценического языка, который у многих из актеров далек от норм русской литературной фонетики. Творческий уровень театра неуклонно снижался». (3) Аналогичная ситуация прослеживалась и в Государственном театре драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой, где общие проблемы театров этого периода усугублялись местными: закрытие на долгосрочный ремонт основной сцены, миграция населе-

ния, уход из театра ведущих актеров, а самое главное – отсутствие главного режиссера, который смог бы повести актеров за собой и дать театру новое дыхание и новый импульс. Спектакли ставились приезжими режиссерами. Но ограниченное финансирование не давало возможности приглашать желаемых мастеров сцены. Поэтому одни спектакли едва выдерживали несколько сезонов и сходили с подмостков театра, другие же, которые изначально и были удачными, – без крепкой режиссерской руки «рассыпались» на глазах.

Экономические и политические перемены, происходящие в обществе, способствовали изменению в русских театрах Молдовы и зрительского состава. Это привело к тому, что режиссеры все чаще стали обращаться к легким жанрам. Театр перестал серьезно говорить со зрителем. Выпускаемые спектакли стали носить больше развлекательный характер, упор стал делаться на кассовый сбор. Возможно, театр забыл, что социально зрелый, умный, проблемный театр – в традициях театральной России, – такой театр необходим обществу, и такой театр зритель уважает, в нем нуждается, любит его, бережет. Если же драматический театр занимается исключительно развлечением, не предлагая зрителю серьезного разговора по острым вопросам современности, к такому театру люди чаще всего равнодушны, в результате чего он начинает болеть и угасать.

Искания русских театров Молдовы конца XX - начала XXI века отражались не только в выборе пьес, но и в том, каким образом эти пьесы будут доходить до зри-

теля, в каком стиле, с помощью каких художественных приемов и какими театральными средствами они донесут обществу режиссерскую идею и позицию самого театра. Часть режиссеров, следуя традициям, в этот период создавала спектакли в русле реализма (И.Шац, В.Казаченко, Ю.Хармелин, Б.Мартынов). Других же (А.Василаки, П.Вуткэрэу) – не удовлетворяли реалистические формы выражения; на формирование их взглядов и мироощущения влияли не только современные эстетические, герменевтические теории, теории социологии искусства, но и визуальная культура современности.

Сегодня театр по-праву считают режиссерским театром. М. Строева высказывала мысль, что еще в XX веке возникла необходимость слить актерское отношение к образу человека с режиссерским отношением к образу мира. (4) Если, исполняя роль, актер запечатлевает сферу действия человека и волевой стержень его эмоций, то режиссер воссоздает соотношения между актами поведения людей и внешней реальностью: место и роль, значение и смысл действия человека в окружающем его мире.

Театральная режиссура, начиная с прошлого века, развивается разными путями. Этот процесс начался в 10-30-х годах прошлого столетия. Для К.Станиславского режиссер был, прежде всего, создателем актерского ансамбля, для Вс.Мейерхольда, А.Таирова, С.Эйзенштейна – это, главным образом, постановщик-демиург, «маг мизансцены».

По мнению К.Станиславского, режиссер как создатель ролей

осуществляет свою творческую волю не в собственных, им самим создаваемых материально-изобразительных средствах, а через творчество актера, сливая свою художественную инициативу с его волей, воплощая свое намерение в его словесно-физических действиях. Участвуя в качестве первого лица в создании интонационно-жестового рисунка ролей, режиссер, как говорили деятели Художественного театра, «умирает в актере». Эта организационно-педагогическая миссия режиссера напоминает функцию дирижера в оркестре. Такого рода режиссура, вслед за К.Станиславским, была тщательно изучена такими деятелями театра, как А. Попов, М. Кнебель, Б. Захава, Г. Товстоноговым и А. Эфрос.

Но параллельно с этим направлением развивалась другого рода режиссура. Тяготение театральной культуры к смене сценических парадигм наглядно отразилось в творческих поисках Вс. Мейерхольда, А.Таирова, Г.Крэга, Ж.Копо, А.Арто, Э.Пискатора, П.Брука, Ю.Любимова, А.Васильева, К.Гинкаса, Л.Додина и других. Для их творчества характерны театральные эксперименты, целью которых является преодоление пространства сцены-коробки, расширение границ театра и сценической выразительности, преодоление демаркационной линии между сценой и жизнью, иллюзией и реальностью, включение в контекст традиционной театральности изобразительных средств, свойственных другим видам искусства.

В искусстве вообще и в режиссуре в частности художественные произведения сугубо персонифицированы. Каждое произведе-

ние неотъемлемо от автора, его создавшего. Мастер создает художественный образ, являющийся отражением реальности, при этом он не обязан ориентироваться на предшествующие произведения искусства. Хотя, как писал А. Матисс, художник всегда находится под чьим-то влиянием, он может ориентироваться на стили, жанры, универсальные художественные системы, но такое прямое соответствие не обязательно. Тем не менее, каждый мастер имеет свой особый изобразительный язык. И чем он оригинальнее, чем больше отличается от изобразительного языка других художников, тем большую ценность представляют его произведения.

Анализируя режиссерский стиль, нашедший яркое отражение в спектаклях русских театров Молдовы, можно проследить связь мастеров сцены с русскими театральными традициями и в тоже время выявить особенности их индивидуального почерка.

Основу репертуара Государственного русского театра им. А.П.Чехова конца XX века – первого десятилетия XXI века составляют постановки В.Казаченко, В.Мадана, И.Шаца, А.Василаке, П.Вуткэрэу.

В различиях режиссерских стилей и методов решения спектаклей А.Василаке, В.Казаченко, В.Мадана, И.Шаца, П.Вуткэрэу отразились их творческие индивидуальности, через которые проявились многие значимые черты жизни общества и отдельного человека конца XX - начала XXI столетия. Сравнительный анализ постановок комедий представителя злой иронии Дж.Патрика «Странная

миссис Сэвидж» А.Василаки и «Дорогая Памела» В.Казаченко позволяет приблизиться к выявлению особенностей и различий их режиссерских методов. В «Поминальной молитве», первой постановке В.Мадана в Государственном русском театре им. А.П.Чехова раскрылись характерные черты его режиссуры, которые можно будет увидеть и в других его спектаклях. Для И.Шаца наиболее показательным представляется «Король Лир» В.Шекспира, а П.Вуткэрэу – «Палата №6» по А.П.Чехову.

Опираясь на традиции русского психологического театра, В.Мадан на сцене Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова зримо воплотил трагикомедию Г.Горина «Поминальная молитва», в которой успешно провел параллель между еврейским погромом 1905 года в Кишиневе и актуальными событиями конца 80-х годов прошлого столетия в преддверии развала Советского Союза и обострившихся процессов межнациональной и межконфессиональной розни. Сценическое пространство спектакля отмечено деталями реального быта и в то же время оно символично (художник Е.Елица). В центре сцены – вращающийся круг, который превращается то в телегу, то в свадебное застолье, то в православный храм, то в предсмертное ложе. В то же время круг способствует динамичному развитию действия. Легкий, остроумный текст пьесы Г.Горина позволил режиссеру поставить, а актерам разыграть спектакль веселый и одновременно печальный.

На совершенно ином драматургическом материале, но в тех

же сложившихся в театре Чехова традициях психологического театра В.Казаченко в комедии «Дорогая Памела» раскрыл сложный внутренний мир человеческих характеров в конкретной социальной среде. Пьесу, которую драматург определил как фарс, В.Казаченко ставил как комедию, притчу. Он проводил идею пьесы через раскрытие человеческих характеров, их трансформацию. Зрители с интересом наблюдали не только за динамичным развитием невероятных событий, но и за метаморфозами, происходившими в душах героев.

В спектакле «Сильные ощущения» по рассказам Чехова В.Казаченко продемонстрировал склонность больше к фарсовым постановкам, опираясь, прежде всего, на основы театра представления, нежели театра переживания. Свойственная фарсу выразительность с ее форсированной пластикой, гротесковыми характерами, открытой телесностью, находит полное отражение в постановке В.Казаченко. Режиссер тщательно проработал каждую картину, каждую мизансцену, но изобилие всевозможных «режиссерских фишек» привело к тому, что эти излишества превратили спектакль в набор неких аттракционов, номеров.

Спектакль построен на постоянной борьбе содержания и формы. В.Казаченко стремился подчинить психологизм декоративной задаче. Декоративны были не только мимика, движения, жесты и позы актёров, декоративна была и обстановка (художники-постановщики С.Фурдуй и С.Кожокару).

Опираясь на школу театра переживания, в Государственном театре драмы и комедии им.

Аронцевой режиссером из Твери Вячеславом Гуниным был поставлен спектакль по пьесе Н.Островского «Правда – хорошо, а счастье лучше», который стал своеобразной романтической грезой, рождественской сказкой о торжестве справедливости вопреки реально предлагаемым и вполне осознанным обстоятельствам брэнной жизни. Но актеры, несмотря на заданную режиссером единую стилистику, все же разошлись в интерпретации образов. Одни создавали образы, опираясь на школу переживания, другие же, поддерживая расхожее мнение, что эта пьеса Островского не претендует на глубину мысли и написана как житейская комедия, все мелодраматические роли создавали с уморительными гримасами и интонациями, напрочь исключая переживания и внутренний надрыв. Злодеи порой были так забавны, так легкомысленны и дурашливы, что и вправду можно было поверить, что скоро все-все станут патриотами своего отечества, а мерзавцев в своей жизни вовсе не останется.

В спектакле «Король Лир» в Государственном русском драматическом театре им. А.П. Чехова Илья Шац попытался найти сочетание глубокого психологизма с приемами метафорического, условного театра. Главным эстетическим средством условного театра является его зрительный образ, воплощенный в декорации, костюме, гриме, в пластической выразительности актеров и ритме сценического действия. Совместно с художником Ю.Матеем режиссер освободил сцену от бытовых примет. В сценографии использовался прием «от быта к символу», известный по

спектаклям Ю.Любимова в московском театре на Таганке. Сам же метод условного театра, в противовес реалистическому и особенно - натуралистическому театру с его глобальной концепцией системы, и теоретически, и практически во всех жанрах и стилистических направлениях был разработан на рубеже XIX-XX вв. Вс.Мейерхольдом.

В спектакле И.Шаца, к сожалению, недостаточно органичная психологическая игра актеров помешала созданию цельного художественного произведения, в котором бы условность могла придать живой человеческой натуре поэтическую обобщенность.

Из пьесы американки Лоры Каннингем «Девичник», поставленной Б.Мартыновым в Государственном театре драмы и комедии им. Аронецкой проще всего сделать (и чаще всего делают) напичканную хохмами коммерческую антрепризу. Театр, удачно почистив пьесу от американизмов, взглянул на неё, пожалуй, глазами русской женщины, генетически склонной к состраданию, чуть смещены акценты и получилась история о нелегкой женской доле. Некоторые зрительницы в зале утирали слезы. (5) Осмысливая современную действительность как бешеную погоню за мнимыми ценностями, Б.Мартынов выявляет их абсурдность, иллюзорную значимость на грани, где соседствует смешное и великое, нелепое и мудрое, жестокое и милосердное.

Спектакли с ярко выраженным социальным звучанием на протяжении многих лет являются визитной карточкой Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз». Еще будучи

режиссером в театре-студии, Ю.Хармелин ставил самые затрагивающие злободневные темы современного ему общества спектакли с обнаженным нервом на грани человеческих эмоций,. Пройдя через тернии 90-х годов прошлого века, режиссер не изменил своему почерку, не утратил связь с традициями щукинской школы, которые в XXI веке приобрели новую окраску и новые очертания.

Спектакль "Тройкасемеркатуз" по пьесе Н.Коляды в постановке Ю.Хармелина можно охарактеризовать как многослойный, в котором нет ровности, неприглядности, он непритязателен, ершист, задирист и дерзок, на грани вульгарности, откровенности и грубости, что сделано намеренно режиссером. (6) Грубую фактуру, которую Коляда добавляет галантному сюжету Пушкина, Ю.Хармелин использует как иронический комментарий к известной повести. "Тройкасемеркатуз" – попытка проникнуть в мир Пушкина и Коляды, дерзкое желание следовать за Пушкиным, с иллюзией разрушения замысла «раскрыть скобки». Сценограф (С.Загребян), делая акцент на игральных картах, поставил спектакль в черно-красных тонах. На этом траурном фоне особо яркими пятнами зияют белые и серебристо-белые костюмы персонажей, которым художник придавал особый, символический смысл. Власть денег отражена во всем: деньги выносят на подносах и разбрасывают по полу, их никто не собирает, и о них никто не говорит вслух. Но ради них все происходит и свершается. И зрители вздрагивают от звона очередной порции монет, раскатывающихся по крас-

ному полу сцены, и с недоверием следят, как их становится все больше и больше. А потом вдруг видят себя. В зеркалах, в которые вдруг превращаются черные стены. Так, может, это вовсе и не герои пьесы? Удачно найденный режиссером сценический прием стал красноречивее многих слов. Понимая необходимость создания в спектакле единой стилистики, заданной сценографом, Ю.Хармелин придает большое значение разработке каждого образа в четко обозначенных рамках единого актерского ансамбля. Нервный клубок становится основной темой спектакля. Мир человеческой деструкции, гуманитарной катастрофы, герои пребывают в состоянии психоза, они лелеют свой психоз, культивируют его; униженные миром – пестуют свои комплексы; мученики своего тела – мучают и других; безжалостный контроль и унижение копится и взрывается тиранией.

В спектакле "Божьи коровки возвращаются на землю" Ю.Хармелин, вслед за автором В.Сигаревым, пишет историю болезни современного общества. Если кто-то не справляется с трудностями - идет на дно. Мечты героев спектакля примитивны: купить песцовую шубу и торговать в ларьке; сдать памятник на металлолом и купить очередную дозу или бутылку спиртного. Но герои нашего времени хотят вырваться с этого дна, поэтому зрителя не коробят ни сцены жестокости, ни режущая поначалу слух ненормативная лексика, звучащая на протяжении всего спектакля. Зритель ощущает своеобразный нравственный посыл из грязи – он сегодня дорогого стоит. Спектакль Ю.Хармелина – это

эмоциональный взрыв, отчаянный крик желания выжить, спектакль о надежде. Актеры, не теряя контакта со школой, проживают на сцене жизнь своих героев искренне, на грани человеческих эмоций. Зрителей захлестывает боль, которая долго не отпускает и после спектакля.

А. Рошка в книге «Teatralitate: pre- și post-Vahtangov» утверждает, что со второй половины XX века театры Молдовы испытывали заметное влияние традиций вехтанговской театральности. Подтверждением этому являются спектакли А.Василаки.

Новое для Государственного русского драматического театра им. А.П.Чехова направление, основанное на технике школы представления, заявившее о себе в "Странной миссис Сэвидж", наиболее полное развитие получило в спектакле "Браки поневоле, или школа жен и мужей".

"Странную миссис Сэвидж", бенефисную парадоксальную комедию, наделенную социальным пафосом, А.Василаки ставил для бенефиса Н.Каменевоы, актрисы школы переживания, мало подходившей для воплощения эксцентрического образа. Яркая красочность невероятных костюмов (С.Фурдуй) обитателей "Тихой обители" на черном фоне условного пространства предрасполагала к созданию образов на основе виртуозной внешней техники школы представления. Но участники спектакля не смогли выйти из поля психологической образности, заданной Н.Каменевоы, и войти в атмосферу яркой театральной игры, предложенной режиссером. Таким образом, условное сценическое пространство, лишенное опреде-

ленной жизненной атмосферы, вступало в противоречие с конкретными человеческими характерами и типами, которые оказывались вне времени и пространства.

Драматургической основой спектакля "Браки поневоле, или школа жен и мужей" послужила инсценировка А.Василаки комедий Ж.Б.Мольера. Используя приемы фарса, буффонады, элементы итальянской комедии масок (комедии дель арте), А.Василаки создал красочную, увлекательную комедию положений. В спектакле нет развитых человеческих характеров. Однако их статичность не препятствует динамике действия. Буффонадный фарс персонажей, в стремительном темпе сменяющих друг друга, создает увлекательное действие. Актеры в невероятных одеяниях и причудливой гротесковой пластике с радостным упоением разыгрывают непривычное для них театральное представление.

Принцип постановочной режиссуры нашел яркое воплощение у А.Василаки и в спектакле "Сон в летнюю ночь" В.Шекспира. Сценическое пространство, лишённое конкретного места действия, давало возможность зрителю самому нарисовать любую картину, где бы могли происходить события пьесы (сценография С.Фурдуй). В спектакле режиссер отошел от традиционных решений постановки комедий Шекспира и вывел на сцену героя-маску, отличительным признаком которого была лишь пластическая характеристика, что не могло, естественно, не шокировать изрядную часть почитателей великого классика. Символические жесты, позы, нагромождение ритмов и звуков, удваивающих смысл жес-

тов, давали новое дыхание всем импульсам движений, всем отношениям между персонажами, так что порой казалось, шекспировский текст был бессилён перед обилием скрупулезно выстроенных режиссером мизансцен. А.Василаки создал в спектакле некую метафизику жестов и выражений и в конечном итоге вырвал пьесу Шекспира из традиционных психологических трактовок.

Если постановку А.Василаки "Браки поневоле, или школа жен и мужей" можно рассматривать с позиции канонов комедии дель арте, то спектакль Ю.Хармелина "Про Федота – стрельца, удалого молодца" по сказке Л.Филатова, – с позиции русского площадного театра. Актеры, как некогда скоморохи, и пели, и танцевали, и играли на инструментах. До мелочей вымеренные мизансцены, четко заданный темпоритм спектакля, актерская импровизация в строго заданных режиссером рамках – все это способствовало созданию особой атмосферы праздника и радости, через которую недвусмысленно прорисовывалась позиция самого постановщика.

При постановке спектакля "Падам...падам...", по пьесе И.Гриншпуна, Ю.Хармелин обращается к традициям вахтанговской школы – яркая форма при глубоком содержании. История недолгой жизни великой французской певицы Эдит Пиаф в спектакле рассказана ею самою, как сага. Но этот жанр чаще всего предполагает приукрашивание, романтизацию событий. В спектакле же Ю.Хармелина история «парижского воробушка» предстала во всей ее безжалостной правде, без приукрашивания. Жизненных спутников певицы играют бессловесные, но выразительные персонажи. Они

ничего не говорят, они призраки прошлого, к ним можно разве что прикоснуться в своем воображении. Один только светлый пиджак, надеваемый ими по очереди, как бы уравнивает их: таких разных, но ею любимых. Они уходят один за другим, остаются лишь память и боль.

Государственный театр драмы и комедии им.Аронцеой открытие театрального сезона 2005-2006 г.г. ознаменовал премьерой спектакля "Безумный день или женитьба Фигаро" в постановке главного режиссера Калужского драматического театра – А.Плетнева. Пьеса Бомарше – блестящая комедия интриги. Принципы театра представления нашли свое воплощение и в сценографии (художник Л.Некрасова), и в актерской игре. Комедия наполнена музыкальностью, танцами, забавными режиссерскими находками. Но для этого спектакля, наверно, важны были не только эти очевидные возможности для разыгрывания комедийных сцен. За явной театральностью потерялась драматичная, по сути, история самого Фигаро: история о возрожденном чувстве собственного достоинства, не боящегося противостоять власти всесильного. Ведь не случайно король Людовик XV далеко не сразу разрешил комедию к постановке, а великий Наполеон назвал эту пьесу «революцией на марше».

Теоретики постмодернизма доказывают невозможность существования целостной личности человека, который, по их понятиям, способен выступать только во фрагментальном состоянии, а любая попытка логически мыслить якобы неизбежно приводит его лишь к подчинению стереотипам, клише

мышления, выработанным господствующей идеологией. (7)

Творческое становление Петру Вуткэрэу созревало и совершенствовалось в эпоху постмодернизма с его нигилизмом, разрушением человеческой личности и самой жизни. Разрушенная гармония мира обретала видимые черты в его спектаклях, наполненных трагикомической абсурдностью, в которых уже не было картин живой жизни и человеческих характеров. Герои П. Вуткэрэу - люди – марионетки, населявшие неизвестное пространство. В жестах, насыщенных телесной энергией актера, в сценическом пространстве они выписывают графические рисунки и затейливые формы. Поиски путей возвышения над действительностью направляли взор режиссера к глубинам мироздания, к темам Вечности и Времени. Наиболее ярко это воплотилось в спектакле "Страсти по Андрею" (по повести "Палата № 6") в Государственном русском драматическом театре им. А.П.Чехова. Следуя за Чеховым, П.Вуткэрэу особо выделяет образ Времени. В поворотных моментах судьбы доктора Рагина он возникает в тиканье часов, а звон колокола напоминает, что он звонит по каждому из нас. К Вечности Рагин подходит через круги ада отмеренной ему земной жизни. Воплощение в пластике образов Времени и Вечности наиболее точно подлинно отражают важнейшие мотивы в творчестве А.П.Чехова. В то же время спектакль передает эмоционально-психологическую атмосферу и нынешнего времени в ее неизменных трансформациях.

Театр XXI века немислим без сильной режиссуры. Если для ди-

рижера оркестр является как бы инструментом, то для режиссера текст пьесы, интонационно-пластические рисунки ролей, декорационные, шумовые и осветительные эффекты - это материал для своего рода «ваяния» спектакля. В результате синтезирования искусств режиссурой возникает явление особого художественного качества, находящееся вне пределов литературы, пантомимы, живописи, музыки, танца, а именно: цепь мизансцен с ее звуковым сопровождением. Требование совершенства пространственных композиций и строгости ритмов сценического действия - такова реальность театрального искусства нашего столетия, где решающая роль принадлежит «режиссеру-композитору».

В конце XX - начале XXI века режиссура в русских театрах Молдовы, опираясь на традиции русской театральной школы, отличалась своим разнообразием. Для одних режиссеров, любящих и ценящих традицию, представлял интерес отработка и совершенствование образцов, созданных предшественниками, для других, склонных к эксперименту, авангарду, - поиск нового языка, нового взгляда в искусстве. Творчество не может состояться без индивидуальных вкусов и приоритетов самого творящего.

Анализируя постановки в русских театрах Молдовы на рубеже веков, можно сделать вывод, что у режиссеров значительно возросла и обогатилась культура владения пространством сцены. Они свободно и смело «монтируют» самые разные приемы освоения сценической коробки, порой контрастные друг другу и имеющие различное историко-художественное

происхождение. Это прослеживается в спектаклях А.Василаки, П.Вуткэрэу, что, несомненно, знаменует шаг вперед театрального искусства в Молдове. В спектаклях И.Шаца, Ю.Хармелина, В.Казаченко, В.Мадана, А.Плетнева, Б.Мартынова есть место и символике пространственных композиций, и бытовой достоверности изображаемого, и динамичности мизансцен, и предельной свободе обращения с декорационным фоном действия - превращению его в художественно значимую конструкцию. Темпори́тм, которому в свое время придал принципиальное значение К.Станиславский, весьма активно функционирует в постановках русских театров Молдовы. Он не только обнаруживает психологическую атмосферу действия, но и служит монтажу эпизодов ("Страсти по Андрею", "Братья Карамазовы", "Преступление и наказание", "Тройкасемеркатуз" и др.). Для этих постановок важны ритмы как самого действия, так и его композиционной, режиссерской «подачи» зрителям диалогов и монологов, реплик и жестов, непосредственно выявляющих динамику режиссерской мысли - идею, концепцию, «сверхзадачу» спектакля.

Подобно киноискусству, современный театр не терпит временных «зазоров», пустот, интервалов между сценическими эпизодами. Поэтому сценографы, работая над спектаклями в русских театрах Молдовы, стремятся придать декорациям не только художественность и выразительность, но и особую мобильность, дабы не нарушать заданную режиссером композиционную и монтажную динамику. Бытовая, «эмпириичес-

кая» достоверность действия на сценах русских театров часто становится эпизодической, так что воспроизводимое сценографами пространство оказывается как бы «мерцающим», лишенным устойчивости и стабильности. Спектакли Б.Мартынова, В.Казаченко, В.Гунина, Р.Садовского построены в более или менее полном соответствии с привычным принципом бытового наполнения сценической коробки. Но в целом житейское пространство стало менее навязчиво, более скромно и неприметно. В спектаклях же В.Мадана, В.Павленко, Ю.Хармелина оно то появляется на сцене, то вдруг исчезает, чтобы вскоре возникнуть в ином, неожиданном обличье. Действия персонажей порой как бы «изымаются» из их конкретного окружения. Быт в его сценическом изображении утрачивает тяжеловесность и как бы подчиняется логике мизансцен и их ритму.

Условные, внебытовые формы сценического пространства нашли отражение в спектаклях А.Василаки, И.Шаца, П.Вуткэрэу, Ю.Хармелина. При этом режиссеры в разрабатываемых мизансценах воссоздают не только действия персонажей на определенном пространственно-бытовом фоне, но часто придают им особую содержательную функцию. Нередко путем обнажения сценической условности в мизансценах выявляется эмоциональная атмосфера спектакля, режиссерская мысль. Мизансцена берет на себя функцию обобщения и символизации.

Сегодня можно говорить о том, что режиссура в русских театрах Молдовы по своей художественной сущности едина, но соотношения в

ее пределах между «педагогическими» и «постановочными» началами изменчивы. В театрах идет поиск гармонии между интересами актера и постановочно-мизансценической стороной спектаклей.

Проблема творческих взаимоотношений между актерами и постановщиком спектакля остро вставала еще в XX веке. Но из опыта полемики этого периода необходимо сделать вывод, что и акцент на задачах актерского творчества, характерный для Станиславского и Немировича-Данченко, и предпочтение, отдаваемое Мейерхольдом, Таировым и Эйзенштейном композициям режиссера-постановщика, оправданы природой театра. Обе эти установки могут явиться и источником огромных художественных достижений, и причиной серьезных срывов.

Сегодня в русских театрах Молдовы возникает новое соотношение между «педагогическими» и «постановочными» началами режиссуры. У актеров появилась потребность «занять место» в режиссерской мизансцене. Успех имеют главным образом те спектакли, в которых зритель ощущает творческое удовлетворение, испытываемое актерами от того, что они реализуют душевно близкий им, увлекший их замысел режиссера. Именно «горение» актерского коллектива пламенем режиссерской идеи оборачивается сегодня радостью для тех, кто находится в зрительном зале.

В спектаклях русских театров Молдовы конца XX - начала XXI веков, несмотря на различие режиссерских приоритетов, доминируют зрелище и театральные эффекты разного стиля. Сценичес-

кие работы характеризуются отказом от линейного развертывания рассказа, мозаичной структурой, цитатностью, эклектикой, установкой на театральность, смешением обыкновенного и стилизованного, сочетанием прерывистого и длительного, строением по ассоциативным принципам и по принципам клипа. Конечно, в отдельности ни один из этих приемов не новинка, и они недостаточны и не способны обновить театр и сценическое искусство XXI в., но вместе эти эффекты могут производить сильное впечатление. А важнейшее требование нового театра –

производить неперенное и непосредственное впечатление, потому что только с помощью сильных и изысканных эффектов можно привлечь внимание зрителя, так театр сможет конкурировать с телевидением, видео, Интернетом.

И пусть сегодня театр не решит всех существующих в обществе проблем, но театр есть организация нашего поведения на будущее, установка вперед, требование, которое, может быть, никогда и не будет осуществлено, но которое заставляет нас стремиться поверх нашей жизни к тому, что лежит за ней.

Библиография

1. Пыжова О. И. *Призвание*. М., 1974. С. 12.
2. Соснова М.Л. *Искусство актера*. М., 2005. С. 195.
3. Шорина Л.В. *Мир глазами театра*. Кишинев. 2001. С.140.
4. Строева М.Н. *Режиссерские искания Станиславского (1898-1917)*. М., 1973. С. 10.
5. Колганова Мария. *Страстной бульвар*. 2005 -№ 10 /8-78/ . С. 48.
6. Вестник фестиваля *Молдфест.рампа.ру* 28 ноября 2009 -№3.
7. Ильин Илья. *Постмодернизм от истоков до конца столетия*. М., 1998. С. 194.