

Молдова
Кишинев
Театр "Лучафэрул"

4/11-91

В перестроечные годы на молдавской сцене появилось, пожалуй, больше пьес Иона Друцэ, чем за предыдущие четверть века. Творчество этого большого писателя представляет столь желанную возможность концептуального художественного осмысления национальной «почвы и судьбы», открывает путь к созданию лирико-философского театра. Но пока за количественным накоплением постановок видится скорее желание заполнить зияющую брешь «пьесами Друцэ», нежели готовность к полноценному диалогу с автором. Театр невольно выдает свою беду — незакрепленность прочных сценических традиций в постижении дружэвской драматургии, отсутствие оригинальных интерпретаций, сведение режиссерских решений к социально-бытовому прочтению. Не менее очевидна и другая тревожная тенденция: драматург зачастую воспринимается как «идейный попутчик», а не самобытный автор, ставящий перед постановщиками серьезные и сложные творческие проблемы. Поиск эстетической формы спектакля, выразительных средств, адекватно отразивших бы авторскую точку зрения, сопряжение данной пьесы с целостностной системой «театр-Друцэ» оставлены в тени одной задачи — политизации драматического материала. Предельное выражение этой тенденции видим в постановке «Cervus divinus» театра «Лучафэрул» (реж. И. Иеремия).

ПЕРЕД началом спектакля в фойе прохаживаются два милиционера. Затем они спускаются в зрительный зал, призывая к порядку отрывистыми репликами, затем командуют актерам: «Можно начинать». Поскольку возможность самовыражения у участкового по пьесе невелика, а постановщики придают ему важное идейное значение, эпизодическая роль не просто «удвоена». Ее пытаются расширить до гротескного образа вездесущей власти. Но могут ли исполнители, оснащенные режиссером в качестве средств выражения лишь резиновыми дубинками и громогласными репликами, достигнуть необходимого обобщения? Вряд ли. Привносится еще одна деталь, позволяющая судить о специфических особенностях представителей власти. Распоряжения милиционеров, как и последующий усиленный динамиками телефонный приказ «ставить стенку», отданы на русском языке. Агрессивно-раздражительный голос невидимого командующего, несколько раз добавляющего к приказу «твою мать», при неточной имитации вполне персонафицируется по грузинскому акценту: деталь, позволяющая судить о времени и месте действия... Место — краешек сталинской империи с ее до боли знакомой атрибутикой. На стенах бывшего монастыря симметрично развешены портреты — по одну сторону Маркса и Энгельса, по другую — Ленина, Сталина. Галерею венчает парадный портрет Брежнева. Время застоя с ему сопутствующей идеологией обозначено столь наглядно, что как бы и не требует, судя по дальнейшему изображению событий, художественной аргументации. Изначально ясно, что монастырь осквернен чужой, враждебной идеологией, что ее приспешники — особая комиссия и милиционеры — здесь хозяева. Но если оформление (худ. — А. Пенишоаре) знаково отсылает к «застою», то в самом действии использованы приметы нынешней политической ситуации.

Мы словно присутствуем на митинге, где с трибуны докладывается пьеса Друцэ... Монологи пронизаны ораторским пафосом. Диалоги ведутся «на публику». Кажется, персонажи являются лишь затем, чтобы «вре-

зять» в лицо комиссии, портретам, залу накопившуюся за годы стояния «стенки» правду-матку. Кстати, о «стенке». От сценического толкования этой метафоры зависит глубина и многозначительность разрешения конфликта. Стена, разделившая

Соб. Молдова-Кишинев - 1991. 4 июня

РАЗДУМЬЯ ПЕРЕД ЗАКРЫТИЕМ

ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

ПО ДРУЦЭ?

государство и человека? Пропасть между представителями власти и простыми тружениками, отозвавшаяся и на маленьком сообществе, проживающем на «живописном берегу Днестра»? Противостояние вечного и преходящего? Мы не найдем в спектакле ответа на эти вопросы, как не увидим и развития едва намеченного вначале образа сталинской «стенки».

Выбранное постановщиками плакатно-лозунговое решение пьесы, затрагивает лишь ее внешний, фабульный слой. Проблема интерпретации заменена публицистической задачей «созвучия современности». Парадоксально, но, пытаясь погрузить действие в злободневный контекст, постановщики реанимируют то, что принадлежит вчерашнему дню. Тогда, как во время написания дружэвской сатиры требовалась художественная смелость для открытого обсуждения бесарабских вопросов. Сегодня же, по крайней мере в оценке «Лучафэрул», они выглядят вторичным. Ибо точка зрения театра вполне формулируется словами одного из персонажей пьесы: «застойствована... из своей местной областной газеты». На живую же газету смотреть скучно и безрадостно, отмечая все возрастающее расхождение пьесы и режиссерской трактовки. Ради соответствия «текущему моменту» отсекается нравственно-философская позиция драматурга, его гуманистическая, проповедническая

интонация. Метафорический язык пьесы, ее поэтическая структура явно не поддаются переводу на «шершавый язык плаката», несмотря на купюры, сделанные ради актуализации содержания. Публицистика, заострявшая социальный, нравственный, философский аспекты пьесы, в спектакле самодовлеет. Точнее, над спектаклем довлеет сегодняшняя политическая ситуация, в соответствии с ней, постановщики услышали в «Cervus divinus» лишь голос Сталина, но не расслышали одинокий голос человека, студенкой зимней ночью читающего Псалтырь.

Псалмы царя Давида, перекликающиеся с колокольным звоном, с таинственными волнениями природы — ключ и пониманию важного у Друцэ мотива связи земного и божественного, повседневного и вечного — исключены из спектакля не просто в буквальном смысле. Исключен человеческий голос, обращенный к Богу, сверяющий частную жизнь с нравственными заповедями предков, памятью поколений. Этот голос звучит в Гицэ, Одокии, Цуркану, пробивается в Ротару. Не разучившиеся различать добро и зло, они

собственной судьбой доказывают тщетность усилий системы лишить их своего голоса и слова. Мы вправе ожидать от актеров «Лучафэрул» остроты узнавания, конкретных жизненных наблюдений, психологических деталей, свидетельствующих о том, что реальная среда пьесы близка им и знакома изнутри. Но когда персонажам отводятся лишь функция обличителей идеологии, то исполнители превращаются в придаток режиссерской идеи, а образы неизбежно схематизируются. Одокия — М. Дони — неоправданно ожесточенная, резкая, боевитая. Рядом с такой мужественной героиней неожиданно слабым, сентиментальным выглядит Гицэ — В. Чутак, словно принявший на себя роль «плакальщицы». Правда, ближе к финалу, режиссер вдруг вспоминает о символическом прозвище Одокии, и та, разглядывая фотографии лошади, всхлипывая, причитает. Содержательная характеристика образа подана декларативно-открытым приемом. Собственно, на этом приеме и строится спектакль. Поэтому действие провисает безопорно, особенно во втором акте, где отказ от психологического подтекста отношений Гицэ и Одокии лишает их драматического содержания. Чувства героев, безмолвное понимание друг друга, «таинственный код» многолетнего общения настолько не проявлены сценически, что монолог Гицэ о той, с кем он постоянно мысленно советуется, озадачивает. Да и произносит

свои сокровенные слова Гицэ — В. Чутак так, будто они предназначены не Одокии, а комиссии, портретам, залу... И только воздействием пафосной речи можно объяснить реакцию Одокии — М. Дони: опустившись на колени, она целует Гицэ руку(?).

Драматический нерв, горечь тихого прития — противостояния судьбе, отличавшие героиню М. Дони; жизненная убедительность, точность бытовых деталей, юмор, лиризм, свойственные ролям В. Чутака, не востребованы в новых работах актеров. Раскрытие возможного родства исполнителя и персонажа, как и возможностей преображения актером данного ему материала, замечены показом внешней линии поведения. Решительно, мужскими шагами, меряет проход к сцене Одокия. В ее гордо вскинутой голове, гневном тоне — митинговый запал. Талпэ — Е. Лазарев вальяжно разоблачает его посадившего соседа, который в соответствии с «текущим моментом» оказывается ветераном в военной форме, увешанной медалями (П. Яцковский). Цуркану — В. Константиан резонански комментирует события. Страстное, пульсирующее живой мыслью слово учителя сковадно ходульной интонацией. Бравитурой ореолом «мученика» Гицэ — В. Чутак.

Не случайно, на декларативном фоне выделяется колоритная пара Чафэ-Чефуляса (арт. Г. Пырля, Н. Кокьолэ), сыгранная в комедийном жанре. В целом же комедийно-сатирическая жанровая природа пьесы подавлена социально-критическим пафосом. Его вряд ли способна вынести особая комиссия, изображенная в спектакле «Лучафэрул». Подобно президиуму рядового собрания, неподвижно сидящие за столом члены комиссии (А. Соцки, В. Цуркану, П. Завтони) со скукой следят за ораторами. Только Безответственная — П. Завтони отличается непосредственностью и острым любопытством к происходящему. Порой кто-то из них поднимается, прохаживается по сцене, внося некоторое механическое оживление в статику мизансцен. Свалившись на жителей молдавской деревушки загадочная комиссия — сатирическая аллегория абсурдной системы — нуждается в сценической расшировке. В этой связи вспоминается спектакль. Паневежского театра, в котором циничная, самоуверенная тройка превращалась в гротескный символ тоталитаризма. В «Лучафэрул» как будто предпринято аналогично литовскому спектаклю политическое заострение пьесы. Но вместо самостоятельного художественного исследования — следование стереотипам обыденного политизированного сознания. Вместо сатиры — карикатура. Вместо «франдулинского анекдота», замечательно-остроумно вскрывающего интернациональную политику, — пьяное гульбище, дообъясняющее зрителю и национальную окраску комиссии, и ее низменные интересы. Попутно решается постановочная задача: взорвать зрелищным эпизодом вялый темпо-ритм действия. Сопровождаемые аккордеоном, развязные девицы в сарафанах тащат на стол бутылки, веселят стремительно

пьянеющую комиссию «русско-советскими» песнями (естественно, на языке оригинала). Здесь и проясняется, какую «стенку» имели в виду постановщики. Между теми, кто власть пил, ел и гулял, и теми, кому при этом плевали в душу. Эта расхожая идея подкрепляется еще одним присочиненным к пьесе эпизодом. Укатив шумной компанией восвояси, комиссия в лице Ответственного вдруг возвращается, но изрядный хмель не дает взобраться на сцену, где поник в одиночестве Гицэ. Тогда Ответственный смачно в него плюет... Зал смеется. Но подобную зрительскую реакцию вызывает и следующий эпизод, на нее, надеюсь, не рассчитывающий. Ученики «не совсем обычной школы», которых драматург деликатно оставил за сценой, предстают перед зрителями с явными разнообразными признаками патологических нервных расстройств. Столь грубое, «клиническое» демонстрирование болезненной проблемы заставляет задуматься не только о границах субъективного режиссерского права на толкование пьесы, но и этических границах.

Плакатно-лозунговый язык, упростивший социальную проблематику пьесы, обескровил и ее нравственно-проповеднический смысл, сопряженный у Друцэ с христианской культурой. Время от времени появляющаяся в спектакле монахиня вряд ли может восполнить отсутствие в нем «христианского духа». К тому же она, по замыслу, символический персонаж, выполняет сугубо бытовые функции — приносит и уносит чай, проходит с бельем. Да и само понятие веры используется, как средство борьбы с идеологией, выдавая атеистическое воспитание создателей спектакля. Под портретами, унесенными комиссией, оказываются не «чуждом уцелевшие осколки» фресок, что складываются в целую картину в видении-прозрении Гицэ, а вполне сохранившиеся сюжетные. Портрет Ленина, как выяснилось, прятал новехонькую яркую икону. С детства запомнившаяся Гицэ «женщина с ребеночком на руках», которую он всю жизнь искал, и открывшаяся ему в «последний час», выставлена на всеобщее обозрение, подобно свое отслужившим портретам. Молится истово Гицэ — В. Чутак сияющей иконе, встают на колени под властным взглядом Одокии — М. Дони, бесцельно шатавшиеся ученики и чудесным образом исцеляются. Финал обескураживает столь простодушной подменой личного, страдательного пути к Богу актом коллективного обращения к религии. Замена кумиров подобна ритуальной смене декораций в пределах все той же заидеологизированной системы мышления. Не удивительно, что спектакль невольно самообнаруживает эту ограниченность политизированного восприятия пьесы Друцэ. Удивляет готовность театра стать рупором расхождений идеологии, исключаящей возможность диалога с драматургом. И снова Друцэ оказывается впереди театра, как некая ускользающая и недостижимая Вершина.

О. ГАРУСОВА,
театральный критик.