

В перестроечные годы на молдавской сцене появилось, пожалуй, больше пьес Иона Друца, чем за предыдущие четверть века. Творчество этого большого писателя представляет собой столь желанную возможность концептуального художественного осмысления национальной «вочны и судьбы», открывает путь к созданию лирико-философского театра. Но пока за коллективными накоплением постановок видится скорее желание заполнить зияющую брешь «элементарного» театра, нежели готовность и возможность диалога с автором. Театр невольно выдает свою беду — незащищенность прочных сценических традиций в постановках дружеской драматургии, отсутствие оригинальных интерпретаций, сведение режиссерских ремейков к социальнотыповому прочтению. Не менее очевидна и другая тревожащая тенденция: драматург зачастую воспринимается как «идеальный получатель», а не самобытный автор, стоящий перед постановщиками серьезными и сложными творческими проблемами. Поиск эстетической формы спектакля, выразительных средств, адекватно отразивших бы авторскую точку зрения, сопряжение данной пьесы с целостностью системы «театр-Друца» остаются в тени одной задачи — политизации драматического материала. Предельное выражение этой тенденции виден в постановке «Севгус дивинус» театра «Луцафарул» (реж. И. Иеремья).

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 постановщикам придается ему важное идейное значение, эпизодическая роль не просто «удушена». Ее пытаются расширить до гротескного образа вездесущей власти. Но могут ли исполнители, оснащенные режиссером в качестве средств выражения лишь резиневыми дубинками и громоглазными репликами, достигнуть необходимого обобщения? Вряд ли. Присутствие еще одна деталь, позволяющая судить о специфических особенностях представителей власти. Распоряжения милиционеров, как и последующий усиленный динамиком телефонный приказ «ставить стенку», отданы на русском языке. Агрессивно-раздражительный голос невидимого командующего, несколько раз добавляющего и приказу «вторую мать», при неточной имитации вполне персонажируется 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. Сталин 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 освящен чужой, враждебной идеологией, что ее приспешники — особая комиссия из милиционеров — здесь хозяева. Но если оформление (худ. — А. Пеняшоре) знаково отсылает и «застоя», то в самом действии использованы приметы нынешней политической ситуации.

Мы словно присутствуем на заседании, где с трибуны докладывается пьеса Друца... Монолог пронизан ораторским пафосом. Диалог ведется «на публику». Кажется, персонажи являются лишь затем, чтобы «вре-

мая интонация. Метафорический язык пьесы, ее поэтичная структура явно не поддаются переводу на «шершавый язык плаката», несмотря на кумуры, сделанные рядя артистами, содержащие Публичности, застраивая социальный, нравственный, философский аспекты пьесы, в спектакле самодовлет. Точнее, над спектаклем довлеет сегодняшняя политическая ситуация, в соответствии с ней постановщики ушли в «Севгус дивинус» лишь голос Сталина, но не рассказали одинокий голос человека, ступивший змией ночью читающего Псалтырь.

Псалмы царя Давида, переключившись с колокольных звоном с таинственными волнениями природы — ключ и пониманию важного у Друца мотива связи земного и божественного, посвещенного и вечного — исполнены из спектакля не просто в буквальном смысле. Исключен человеческий голос, обращенный к Богу, свериющий частную жизнь с вневременными заповедями предков, помятой поколений. Этот голос звучит в Гизе, Одокии, Цурану, пробивается в Ротари. Не разузнавшие различать добро и зло, они

об. Уиндба. Уиндба. 1991. Уиндба

РАЗДУМЬЕ ПЕРЕД ЗАКРЫТИЕМ ТЕАТРАЛЬНОГО СЕЗОНА

ПО ДРУЦЭ?

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

Выбранное постановщиками платино-лозуновое 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 дружеской сатиры требовалась художественная смелость для открытого обсуждения бессарбских вопросов. Сегодня же, по крайней мере в оценке «Луцафарул», они выглядят вторичными. Ибо точка зрения театра вполне формулируется словами одного из персонажей пьесы: «застынована... 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, проповедничес-

свои современные слова Гизе — 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 Гизе руку?!

Драматический нерв, горечь такого признания — протестования судьбе, отличающей героинь М. Дони; жизненная убедительность, точность бытовых деталей, юмор, зритель, собственные роли в В. Чутана, не востребованы в новых работах актеров. Раскрытие возможностей родства исполнителя и персонажа, как и возможностей преобразования актером данного ему материала, заменены показом внешней линии поведения. Решительно, мужскими шагами, меряет проход к сцене Одокии. В ее гордо взиннутой голове, гневном топе — митинговый залп. Тада — Е. Лазарев вальяжно разоблачает его посядшего соседа, который в соответствии с «текущим моментом» оказывается ветераном в военной форме, увешанной медалями (П. Яковский). Цурану — В. Константи реверсивно комментирует события. Страстное, пульсирующее желейное слово учителя — слово худольной интонацией Браунрет ореолом «мученика» Гизе — В. Чутак.

Не случайно, на декларативном фове выделяется колоритная пара Чафа-Чефуляса (арт. Г. Пырля, Н. Кокьяла), сыгранная в комедийно-сатирической жанровой природе пьесы подавлена социально-критическим пафосом. Его вряд ли способна вынести особая комиссия, изображенная в спектакле «Луцафарул». Подобно президиуму рядового собрания, неподвижно сидящие за столом члены комиссии А. Соци, В. Цурану, П. Завони) со смущенной следят за оратором. Толпа Белотвественная — П. Завони отличается непосредственностью и острым любопытством к происходящему. Порой кто-то из них поднимается, прожакивается по сцене, внося некоторые механические оmissions в статистику мизансцен. Свалившись на жителей молдавской деревушки загадочная комиссия — сатирическая аллегория абсурдной системы — нуждается в сценической расшифровке. В этой связи вспоминается спектакль. Паневежский театр, в котором диныча, самоуверенная тройка превращалась в гротескный символ тоталитаризма. В «Луцафарул» как будто предпринято аналогичное движение: славяно-политическое заострение пьесы. Но вместо самостоятельного художественного исследования — следование стереотипам обыденного политизирующего сознания. Вместо сатиры — парижатура. Вместо «франдуллиского анекдота», замечательного-остроумно вскрывающего интернациональную политику, — пьяное гульбище, дообязывающее зрителя и национальную описку комиссии, и ее низменные интересы. Попутно решается постановочная задача: взорвать зрелищным эпизодом вялый темпоритм действия. Спровоцированные аккордеоном, сон, развязные девичьи в сарафанах ташат на стол бутылки, веселят стремительно

пьянящую комиссию «русско-советскими» песнями (естественно, на языке оригинала). Здесь и проясняется, какую «стенку» имели в виду постановщики. Между тем, кто власть пил, ел и гулял, и тем, кому при этом плясала в душу. Эта расхожая идея подтверждается еще одним протестующим к пьесе эпизодом. Уката шумной колманей всталов, комиссия в лице Ответственного вдруг возвращается, но изрядный хмель не дает взобраться на сцену, где поник в одиночестве Гизе. Тогда Ответственный смеиво в него плонет. Зал смеется Но подобую зрительскую реакцию вызывает и следующий эпизод, на нее, надеюсь, не рассчитывавший. Ученики «не совсем обычной школы», которых драматург деликатно оставил за сценой, предстают перед зрителями с явными развообразимыми признаками патологических нервных расстройств. Столь грубое, «кляническое» демонстрирование болезненной проблемы заставляет задуматься не только о границах субъективного режиссерского права на толкование пьесы, но и этических границах.

Платино-лозуновыи язык, упрощивший социальную проблематику пьесы, обескровил и ее нравственно-проповеднический смысл, сопряженный у Друца с христианской культурой. Время от времени появляющаяся в спектакле монахия вряд ли может восполнить отсутствие в нем «христианского глумла». 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 представителей спектакля. Под портретами, уснащенными комиссией, оказываются не «чуждом уделевшие осколки» фресок, что складываются в целую картину в видении-прозрении Гизе, а вполне сохранившиеся сюжеты. Портрет Ленина, как выяснилось, прятал невохочую ярую иону С детства запинающаяся Гизе «женщина с ребенком на руках», которую он всю жизнь искал, и открывшая ему в «последний час», выставлена на всеобщее обозрение, подобно свое отслужившим портретам, Молитсы истою Гизе — В. Чутак сияющей вкосте, встант на колени под властным взглядом Одокии — М. Дони, бесцельно шатавшиеся ученики и чудесным образом исполняются. Финал обескураживает столь просто-душной подменой личного, выстраданного пути к Богу актом коллективного обращения и религии. Замена кумиров подоба ритуальной смене деонации в пределах все той же замедлоготизированной системы мышления. Не удивительно, что спектакль невольно самоборуживает эту ограниченность политизирующего восприятия пьесы Друца. Удавляя готовность театра стать рупором расхожей идеологии, исключаящей возможность диалога с драматургом И снова Друца оказывается впереди театра, как некая ускользающая и недостижимая Вершина.

О. ГАРГУСОВА,
театральный критик.