

АКАДЕМИЯ НАУК МОЛДОВЫ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ
ЦЕНТР ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

На правах рукописи

C.Z.U.: 792.075(478)(091)(043.3)

ДОЛГОДВОРОВ ВЯЧЕСЛАВ

ОСОБЕННОСТИ РЕЖИССУРЫ В РУССКИХ ТЕАТРАХ
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

654.01. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ХОРЕОГРАФИЯ

**Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и
культурологии**

Научный руководитель:

РОШКА Анжелина,
доктор искусствоведения,
профессор, Maestru în Arte

Автор:

ДОЛГОДВОРОВ Вячеслав

КИШИНЭУ, 2017

**ACADEMIADA ȘTIINȚEA MOLDOVEI
INSTITUTUL PATRIMONIULUI CULTURAL
CENTRUL STUDIUL ARTELOR**

Cu titlu de manuscris

C.Z.U: 792.075(478)(091)(043.3)

DOLGODVOROV VEACESLAV

**PARTICULARITĂȚILE REGIEI ÎN TEATRELE RUSE
DIN REPUBLICA MOLDOVA LA INTERSECȚIE DE VEACURI**

654.01. ARTA TEATRALĂ, COREOGRAFICĂ

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific:

**ROȘCA Angelina,
doctor, prof. univ.,
Maestru în Arte**

Autorul

DOLGODVOROV Veaceslav

CHIȘINĂU, 2017

© DolgodvorovVeaceslav, 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

АННОТАЦИИ (на румынском, английском и русском языках)	6-8
ВВЕДЕНИЕ	9
1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЖИССУРЫ	18
1.1. Степень изученности режиссуры в русских театрах Молдовы рубежа веков	18
1.2. Индивидуальный режиссерский стиль как проявление особенностей режиссуры: теоретические взгляды на проблему	26
1.3. Методологические предпосылки исследования характеристик режиссуры.....	31
1.4. Влияние индивидуальной психологии личности на формирование особенностей режиссуры.....	41
1.5. Выводы к первой главе	44
2. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. А.П. ЧЕХОВА: СОВОКУПНОСТЬ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ РЕЖИССЕРСКИХ СТИЛЕЙ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ВЕКОВ	46
2.1. Государственный русский драматический театр им. А.П. Чехова: эволюция театрального процесса в период смены социально-культурных парадигм на рубеже веков.....	46
2.2. Режиссерская стилистика Вячеслава Мадана.....	49
2.3. Илья Шац: пути постижения условного театра.....	55
2.4. Актерская режиссура как основа творчества Виктора Казаченко.....	67
2.5. Стилистические особенности индивидуального режиссерского почерка Петру Вуткэрэу	72
2.6. Режиссерские работы Санду Василяки – синтез постмодернистской полистилистики и вахтанговской театральности	82
2.7. Выводы ко второй главе	93

3. ПРИДНЕСТРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ДРАМЫ И КОМЕДИИ ИМ. Н.С. АРОНЕЦКОЙ, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР «С УЛИЦЫ РОЗ»: ПУТИ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НА СЛОМЕ ЭПОХ	96
3.1. Приднестровский государственный театр драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой конца XX - начала XXI в.в.: проблемы режиссуры	96
3.1.1. Судьба режиссерского наследия Н.С. Аронецкой в Приднестровском государственном театре драмы и комедии	96
3.1.2. Попытки преодоления кризиса режиссуры в постановках Б. Мартынова, В. Гунина, А. Плетнева, Т. Чиботару, В. Павленко	102
3.1.3. Начало модернизации режиссерского языка в постановке Д. Ахмадиева <i>Черный квадрат</i>	120
3.2. Государственный молодежный драматический театр «Сулицы Роз»: студийность как основа педагогической режиссуры Юрия Хармелина	123
3.3. Выводы к третьей главе	140
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ.....	142
БИБЛИОГРАФИЯ.....	145
ПРИЛОЖЕНИЯ	157
Приложение 1: Репертуар Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова 1990-2010 г.г.	158
Приложение 2: Репертуар Приднестровского государственного театра драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой 1990-2010 г.г.	164
Приложение 3: Репертуар Государственного молодежного театра «С улицы Роз» 1990-2010 г.г.	167
ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ.....	170
CURRICULUM VITAE.....	171

ADNOTARE

Dolgodorov Veceslav. *Particularitățile regiei în teatrele ruse din Republica Moldova la intersecție de veacuri.* Specialitatea: 654.01. Artă teatrală, coreografică. Teză de doctor în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2017.

Structura tezei: introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, inserate pe 135 pagini de text, o bibliografie din 213 de titluri și 3 anexe.

Cuvinte-cheie: regie, instrumentar regizoral, stil individual, școala de teatru rus, teatralitatea vahtangoviană, teatru convențional, postmodernism.

Domeniu de studiu: teoria și istoria artei teatrale.

Scopul tezei rezidă în cercetarea complexă a particularităților individuale de regie a măștrilor de teatru rus din Moldova în contextul procesului teatral național de la răscrucea secolelor XIX-XX.

Obiectivele tezei se axează pe: descoperirea metodologiei individuale a regizorilor, cercetarea problematicii, evidențierea stilului măștrii teatrului rus din Republica Moldova pe baza spectacolelor realizate; analiza regiei și stabilirea trăsăturilor ei specifice, determinarea rolului și locului teatrelor ruse în dezvoltarea culturii teatrale naționale.

Noutatea și originalitatea științifică a lucrării constă în faptul că pentru prima dată s-a efectuat o încercare de a cerceta complex particularitățile individuale de regie măștrii teatrului rus din Republica Moldova în contextul procesului teatral național de la răscrucea secolelor XIX-XX. Lucrarea introduce în uzul științific un vast material factologic și textual, neexplorat anterior, obținut din interviuri.

În urma cercetării a fost **soluționată problema științifică importantă** ce rezidă în punerea în lumină a particularităților de regie a măștrilor scenei ruse din Moldova de la finele secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, fapt soldat cu aprecierea obiectivă a activității lor creatoare, prin scoaterea în relief a rolului și influenței acestora asupra procesului de teatru din Republica Moldova de la răscrucea secolelor.

Importanța teoretică a lucrării reiese din faptul că materialele contribuie esențial la punerea în lumină a regiei teatrelor ruse din Republica Moldova de la răscrucea secolelor XIX-XX, evaluarea obiectivă a rolului regizorului în domeniul artei teatrale naționale.

Valoarea aplicativă a tezei: Rezultatele cercetării vor putea fi utilizate în calitate de suporturi instructive-metodice universitare consacrate artei regizorale din Republica Moldova, precum și în calitate de surse sigure de documentare asupra procesului teatral mondial

Implementarea rezultatelor cercetării. Rezultatele științifice au fost implimentate prin publicarea a 5 articole științifice cu volum total de 4, 34 c.a. Rezultatele investigațiilor științifice servesc drept bază a cursurilor teoretice și practice ținute de către autor în fața studenților de la Universitatea de Stat Nistreenă num. T. G. Shevchenko, Nistreenă Institutul de Stat de Arte, Colegiul pedagogic din Bender.

ANNOTATION

Dolgodorov Vyacheslav. *Particularities of stage direction in Russian theatres of the Republic of Moldova at the turn of the century.* Dissertation for the degree of Doctor of Arts and Culturology, Specialty: 654.01 – Art of theatre, Choreography. Chisinau, 2017.

Structure of the dissertation: Introduction, 3 chapters, main conclusions and recommendations, 135 pages of main text, bibliography and archival sources of 213 items, 3 annexes.

Key words: stage direction, stage directing tools, individual style, Russian theatre school, Vakhtangov's theatricality, conventional theatre, postmodernism.

Field of the research: Theory and history of Theatre.

The aim of the thesis: a comprehensive study of the characteristics of the directing style of the masters of Russian theaters in Moldova in the context of the theatrical process of the country at the turn of the century.

Tasks of the research: to explore the individual director's methodology, problematics and the style of the masters of Russian theaters in Moldova on examples of individual performances; to analyze the condition of stage direction and identify its specific features; to determine the place and role of Russian theaters in the development of the Moldavian theatrical culture.

Scientific novelty and originality of the work lies in the maiden attempt of comprehensive study of the *particularities* of stage direction in Russian theaters of Moldova at the turn of century; the work brings into the scientific use an extensive and previously unknown source studying and textual material, information that was obtained by interviewing.

Main resolved scientific problem solved in researched field is to eliminate the particularities of stage direction of the masters of Russian scene of Moldova in the late XX - early XXI centuries that led to the objective evaluation of their creative activity in view of detecting their role and effect on the theatrical process of Republic of Moldova at the turn of century.

Theoretical significance. The materials, which are introduced into scientific circulation, contribute to the study of the theatrical process of Russian theaters of Moldova the turn of the century and will contribute to further scientific developments in the field of studying of native theatrical culture.

The practical significance of the work. The practical importance of work is the possibility to use its results as an educational and scientific-methodological guide in Universities by stage direction of Moldova at the turn of the century; its results could be a source studying basis and could be applied in scientific research of the problems of theatre process of the country in the end of XX –beginning of XI centuries.

Implementation of scientific results: The results of research were reflected in 5 scientific publications (volume: 4, 34 author's sheets) and represented on scientific conferences in Prague, Chisinau, Tiraspol. The results of research are reflected in the lecture courses and practical trainings conducted by the author at Transdniestrian State University named after T.G. Shevchenko, Transdniestrian State Institute of Arts, Pedagogical college of Bendery.

АННОТАЦИЯ

Долгодворов Вячеслав. *Особенности режиссуры в русских театрах Республики Молдова на рубеже веков.* Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности: 654.01. Искусство театра, хореография. Кишинэу, 2017.

Структура работы: введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, 135 страниц основного текста, библиография из 213 наименований и 3 приложений.

Ключевые слова: режиссура, режиссерский инструментарий, индивидуальный стиль, русская театральная школа, вахтанговская театральность, условный театр, постмодернизм.

Область исследования: теория и история театра.

Цель работы: комплексное исследование особенностей режиссерского стиля мастеров русских театров Молдовы в контексте театрального процесса страны на рубеже веков.

Задачи исследования: на примерах спектаклей исследовать индивидуальную режиссерскую методологию, проблематику и стилистику мастеров русских театров Молдовы; проанализировать состояние режиссуры и выявить ее специфические особенности; определить роль и место русских театров в развитии молдавской театральной культуры.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые предпринята попытка комплексного исследования особенностей режиссуры в русских театрах Молдовы рубежа веков; работа вводит в научный обиход обширный, ранее неизвестный источниковедческий и текстологический материал, информацию, полученную в результате интервьюирования.

Важная научная проблема, решенная в исследуемой области, заключается в комплексном освещении особенностей режиссуры мастеров русской сцены Молдовы конца XX - начала XXI в.в., что привело к объективной оценке их творческой деятельности, ввиду выявления их роли и влияния на театральный процесс Республики Молдовы рубежа веков.

Теоретическое значение: материалы, которые вводятся в научный оборот, вносят определенный вклад в исследование театрального процесса русских театров Молдовы рубежа веков и будут способствовать дальнейшим научным разработкам в области изучения отечественной театральной культуры.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть учебным и научно-методическим пособием по режиссерскому движению Молдовы рубежа веков в ВУЗах, а также являются источниковедческой основой и могут найти применение в научных исследованиях проблем театрального процесса страны конца XX-начала XXI веков.

Внедрение результатов исследования. Результаты исследования освещены в 5 публикациях (объем 4,34 а. л.) и представлены на трех научных конференциях в Праге, Кишиневе, Тирасполе. Результаты исследований нашли отражение в лекционных курсах и практических занятиях, проводившихся автором работы в ПГУ им. Т.Г. Шевченко, Приднестровском государственном институте искусств, Бендерском педагогическом колледже.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Выявление особенностей режиссуры мастеров русской сцены Молдовы, определение своеобразия их режиссерского почерка и неповторимости личности, придающих уникальный характер результатам творчества, является одной из значимых тем современного молдавского театроведения. Художественное достоинство созданного мастером, или того, что он способен создать, определяется его личностными особенностями, уникальностью мировоззрения. Только режиссерская индивидуальность обладает способностью непосредственно усматривать скрытый смысл в явлениях действительности и создавать собственную художественную концепцию, объемлющую как отдельно взятое произведение, так и всё творчество. В совокупности деятельность каждого из режиссеров создает объективную картину театрального процесса страны. И потому изучение творчества мастеров русских театров Молдовы и выявление неповторимости их индивидуального стиля, особенностей режиссуры представляет особый исследовательский интерес.

Театр, как известно, искусство коллективное, в связи с чем изучение режиссерского почерка мастера, его художественной манеры, методов и приемов имеет особые трудности, которых не знают другие виды искусств. В отличие от литературы, живописи или музыки, где в каждом случае перед нами предстаёт личность одного художника, в театре - работники, даже, казалось бы, чисто технических сфер, могут в процессе творчества оказать решающее воздействие на художественный результат. Принимая во внимание все сложности, существующие в изучении индивидуального режиссерского стиля, это необходимо делать, дабы понять, почему происходят перемены в искусстве театра и в чем истинный смысл этих перемен.

Период, рассматриваемый в работе, является поворотным в жизни Республики Молдова. Конец XX - начало XXI в.в. являлся для страны временем стремительной и радикальной ломки общества, его устоев и институтов, культурной, мировоззренческой, идеологической и ментальной систем, ломки основ социальных и психологических отношений между людьми, гуманистических ориентиров и ценностей.

В такие времена - в периоды исторических катаклизмов – театр, как правило, живет особо насыщенной новыми идеями жизнью. Для молдавского театра это был один из самых интересных и продуктивных этапов: динамичное развитие режиссерского движения, связанное с именами таких мастеров сцены, как Петру Вуткэрэу, Санду Василяки, Михай Фусу и Санду Греку, творческая деятельность основанного в 1991 г. «Театра им. Эжена Ионеско» и созданного в 1990 г. национального театра «Сатирикус

Ион Лука Караджиале», а также проведение с 1994 г. Международного фестиваля «Биеннале Театра им. Эжена Ионеско» - всё это не только оставило значимый след в развитии национального театра рубежа веков, но и способствовало вхождению театрального искусства Молдовы в общеевропейское культурное пространство.

Для русских же театров страны, утративших в этот период исторически сложившиеся с российским театром связи, театральный процесс, напротив, характеризовался изолированностью, творческой неуверенностью, нестабильностью внутри самих коллективов. Но, пожалуй, самым важным фактором являлось то, что, оставшись в период резкой смены социально-культурной парадигмы без лидера, который определял бы идейную направленность театра, его репертуарную политику, художественный стиль, организационную и творческую структуру, а в конечном счете эстетические и этические принципы - русские театры страны утрачивали свой, некогда уникальный, художественный облик. Исключением, пожалуй, является молодежный театр «С улицы Роз», где в каждом спектакле на протяжении вот уже многих лет отчетливо прослеживается индивидуальный почерк своеобразной хармелинской режиссуры.

Таким образом, изучение театрального процесса в отечественных русских театрах на рубеже веков в общем, и режиссуры в частности, теоретически и практически значимо как для самого театра, так и для науки о нем. Потребность в осмыслении достижений мастеров русской сцены, выявление специфики индивидуального творческого стиля и особенностей режиссерского почерка, а также оценка вклада в театральную культуру страны в контексте сложившихся в Молдове театральных традиций - диктуют актуальность темы настоящего исследования.

Описание ситуации в области диссертационного исследования и определение его проблематики. Проблематику исследования следует обозначить как многоаспектную, поскольку в центре работы стоят важнейшие компоненты, определяющие состояние современной режиссуры в русских театрах Молдовы, обусловленные трансформационными процессами рубежа XX-XXI веков. Однако, деятельность отечественных русских театров в обозначенный период остается мало разработанной областью театрально-исторической науки. Опубликованных материалов о проходящем театральном процессе немного и сведения, чаще всего, разрознены. Не выявлено в современном культурном пространстве страны и целостного теоретико-театроведческого изучения особенностей режиссуры мастеров русской сцены в исследуемый период.

Между тем, в театроведении имеется немало существенных исследований по истории режиссуры, теоретическому осмыслению практики режиссуры и творческого

опыта ведущих режиссеров современности. К тому же, обобщение самими ведущими мастерами собственного опыта, своих позиций и взглядов на природу режиссерской профессии – все это, несомненно, является источниковедческой базой для исследования заявленной темы. Исходя из этого, можно выделить несколько категорий источников, которые помогли автору в работе над диссертацией.

Во-первых, это театроведческие труды, а также обширный пласт театральной критики, так или иначе посвященной осмыслению и анализу проблем театральной режиссуры, ее историко-теоретических аспектов. Их авторы – С.В. Владимиров, А.А. Гвоздев, К.Л. Рудницкий, Н.В. Песочинский, Б.В. Алперс, Н.Я. Берковский, А.В. Вислова, В.А. Звездочкин, И. П. Ильин, Н.Б. Маньковская, Ю. Рыбаков и др.

Во-вторых, практико-методологические источники, раскрывающие специфику данной проблемы, а также работы отдельных режиссеров, посвященные практическим и теоретическим аспектам режиссуры, изучение которых позволяет вскрыть методологические принципы профессии и многогранную палитру режиссерского инструментария. К этой группе относятся труды К.С. Станиславского, Вс.Э. Мейерхольда, В.И. Немировича-Данченко, Э.Г. Крэга, С.М. Эйзенштейна, Е.Б. Вахтангова, М.О. Кнебель, Г.А. Товстоногова, Б.Е. Захавы, М.Л. Рехельса, В.Г. Сахновского, М.И. Туманишвили, а также В. Карпа, А.Г. Бурова, С.И. Фрейлих, М.М. Буткевича, П.М. Ершова, Г.В. Морозовой, В. Пацунова, М.Л. Сосновой, Н.А. Зверевой, Т.В. Котович и др.

В-третьих, философско-эстетические работы, повлиявшие на формирование художественных принципов, как в режиссуре, так и в театральной эстетике (работы Р. Барта, Дж. Ваттимо, М. Винавера, Э. Ионеско, П. Пави, А. Юберсфельд, В.Г. Власова Н.Б. Маньковской, и др.), а также в области психологии, раскрывающие суть творческой деятельности (труды психологов З. Фрейда, К.Г. Юнга, Ф. Перлза, П. Гудмена, Д. Вильямса, В.С. Мерлина, А.П. Адлера, А.А. Осиповой, А.М. Новикова, Д.А. Новикова, В.И. Петрушина, К.К. Платонова, С.Г. Плукина, П. Попова и др).

В-четвертых, значимым источником, раскрывающим различные аспекты интересующей нас темы, служат материалы, хранящиеся в архивах русских театров Молдовы, персональных архивах режиссеров, личные наблюдения и результаты интервьюирования. Особый интерес представляют печатные издания о деятельности режиссеров, ставящих спектакли на сцене русских театров (*Мир глазами театра* Л. Шориной, *Teatralitate: Pre- și post-Vahangov* А. Рошки, *Teatr. Классика. Стиль и Театр и время* Э. Королевой, *Государственный молодежный театр «С улицы Роз»*

Т. Котович, *Teatrul Moldovenesc in contextul vieții teatrale internaționale* Л. Чемортана), и публикации молдавских критиков О. Гарусовой, Л. Унгуриану, Л. Туреа, В. Федоренко, В. Тэзлэуану, К. Кеяну, И. Некит, А. Стрымбяну, Л. Пэпушой и др.

Однако, в вышеуказанных источниках, рассмотрение заявленной темы ограничивается собственными задачами исследователей, и потому вписывается либо в хронологические рамки, либо в границы определенного режиссера или художественного направления. Таким образом, необходимость комплексного исследования предложенной темы обусловлена как фрагментарностью ее освещения, так и необходимостью выявления роли режиссеров русских театров Молдовы, внесших заметный вклад в театральную культуру страны.

Цель диссертации - предложить комплексное исследование индивидуальных особенностей режиссерских стилей мастеров русских театров Молдовы, в контексте театрального процесса страны рубежа веков, что позволит, в свою очередь, восполнить очевидные пробелы в отечественном театроведении конца XX - начала XXI в.в.

Данная постановка цели научного изыскания предполагает решение ряда **задач**:

1. обосновать необходимость театроведческого исследования особенностей режиссуры в русских театрах Молдовы рубежа веков;
2. охарактеризовать методологическую базу для анализа особенностей режиссуры и выстроить теоретический алгоритм исследования, позволяющий осуществить комплексный подход в раскрытии заявленной темы;
3. исследовать на примерах спектаклей конца XX - начала XXI веков индивидуальную режиссерскую методологию, проблематику и стилистику мастеров русских театров Молдовы, проанализировать состояние режиссуры и выявить ее особенности;
4. обозначить степень воздействия молдавской режиссуры на художественный процесс в русских театрах Молдовы;
5. представить эволюцию театрального процесса в русских театрах Молдовы в обозначенный период.

Методология научного исследования. Множественная проблематика настоящего исследования потребовала адекватных ей методов анализа, сосуществование которых характерно в настоящее время для гуманитарных наук. В первую очередь, акцент сделан на комплекс методов современного театроведения, направленных на теоретическое и историко-художественное осмысление проблемы, среди которых необходимо выделить:

а) *общенаучные*, такие как: общелогические, которые применялись для классификации основных принципов, методов и приемов в режиссуре, и эмпирические

(наблюдение, сравнение, интервьюирование), которые использовались для выявления своеобразия индивидуального режиссерского стиля, особенностей режиссуры;

б) *частные и специальные* методы (общие методы творческой деятельности и частные методы в режиссуре): метод художественно-композиционного анализа сценических произведений применялся с целью обоснования влияния театральных и режиссерских систем на художественно-целостное формирование ткани драматического спектакля; типологически-структурный метод использовался для изучения и структурирования режиссерского «инструментария»; сравнительно-исторический метод применялся с целью анализа художественных взаимоотношений «индивидуальный режиссерский стиль - театральная школа»; метод описания и анализа драматического спектакля употреблялся для выявления и анализа художественных границ авторства режиссера в рамках драматического спектакля.

Методологической базой диссертации послужили театроведческие труды нескольких направлений. Одно из них связано с историей развития театральной культуры Республики Молдова, с различными этапами эволюции режиссерского творчества. В связи с этим необходимо выделить работы Л. Чемортана, В. Апостола, А. Рошки, Э. Королевой, О. Гарусовой, Д. Гимпу, И. Некит и др. Другую группу представляют работы, относящиеся к области истории и теории режиссуры. Это, прежде всего, труды Вс. Мейерхольда, К. Станиславского, Е. Вахтангова, а также работы современных авторов Ю. Барбоя, А. Бурова, Т. Котович, А. Каурых и др. Отдельное направление образуют материалы по проблемам стилеобразования и психологии художественного творчества. Здесь можно отметить изыскания Л.С. Выготского, А.Н. Леонтьева, А.М. Новикова, А. Гвоздева, П.М. Ершова, Е.А. Климова, А.В. Либина и др.

Новизна и научная оригинальность исследования состоит в том, что работа является первым в отечественном театроведении комплексным исследованием театрального процесса, проходившего в русских театрах Молдовы на рубеже веков. Впервые проведено всестороннее обобщающее изучение стилистики, методологии, проблематики мастеров русской сцены, вскрыты особенности режиссуры. Также работа вводит в научный обиход новый источниковедческий материал, относящийся к истории театральной культуры Молдовы в обозначенный период, в том числе ранее неизвестную информацию, полученную в результате интервьюирования автором диссертации режиссеров, ставящих спектакли в русских театрах страны на рубеже веков.

Важная научная проблема, решенная в исследуемой области, заключается в комплексном освещении особенностей режиссуры мастеров русской сцены Молдовы

конца XX - начала XXI в.в., что привело к объективной оценке их творческой деятельности, ввиду выявления их роли и влияния на театральный процесс Республики Молдова рубежа веков.

Теоретическая значимость исследования обусловлена его непосредственным отношением к важнейшим проявлениям художественной практики и теоретического осмысления режиссуры в контексте театрального искусства Молдовы. Полученные результаты предоставили возможность систематизировать общие методы и приемы современной режиссуры и дифференцировать их в творчестве мастеров, ставящих спектакли в отечественных русских театрах, тем самым позволив раскрыть индивидуальные особенности их режиссерского стиля. Одновременно комплексное изучение деятельности режиссеров в более широком историческом контексте показало необходимость теоретического осмысления театрального процесса, проходящего в русских театрах страны, как звена в общей цепи развития молдавской театральной культуры. Тем самым автор вносит определенный вклад в развитие научно-методологической базы, связанной с историей театрального искусства Молдовы.

Практическая значимость работы. Обоснованные автором выводы и положения могут найти применение в научных исследованиях проблем современного театрального процесса в Республике Молдова, а также рассматриваться как источниковедческая основа для театроведческих исследований, связанных с изучением особенностей режиссуры в русских театрах страны конца XX - начала XXI века. Материалы и выводы диссертации могут стать научно-методическими рекомендациями специалистам в работе над театральной постановкой, учебным и научно-методическим пособием по режиссерскому движению Молдовы конца XX - начала XXI века для студентов театральных вузов, режиссеров и актеров театра. Предложенные в исследовании теоретические и методологические подходы и выводы могут быть «зеркалом» театра и позволят вести диалог со зрителем.

Апробация результатов исследования осуществлялась в ходе его обсуждения на заседаниях кафедры *Драматургии, Театроведения и Сценографии*, и Специализированного профильного семинара по специальности 654.01 *Театроведение, хореография*. Материалы диссертации представлялись на международных и республиканских конференциях (Прага (Чехия, 2013), Кишинев (Молдова, 2011), Тирасполь (Молдова, 2009), служили основанием для научных статей, а также нашли практическое применение в учебном курсе лекций по истории театра, теории режиссуры и современному театральному процессу, который автор ведет на факультете общественных

наук ПГУ им. Т.Г. Шевченко, в Приднестровском государственном институте искусств и Бендерском педагогическом колледже, в режиссерской практике диссертанта, его коллег и студентов. Часть материалов размещалась в глобальной сети Интернет.

Анализ творчества мастеров русских театров Молдовы рубежа веков позволил представить следующие **основные научные результаты, выносимые на защиту:**

1. На театральный процесс в русских театрах Молдовы в целом и на особенности режиссуры в частности значимое влияние оказывали политические, экономические и социальные процессы, проходящие в стране в период смены на рубеже веков социально-культурных парадигм.
2. Индивидуальный режиссерский стиль мастеров в русских театрах Молдовы формировался под воздействием традиций русской театральной школы и трансформировался во времени, которое в период 90-х годов XX в. – 10-х годах XXI в. выкристаллизовывало различные театральные эстетики и выразительные средства режиссуры.
3. Режиссерское творчество мастеров молдавского театра позволило русскому театру интегрироваться в театральный процесс страны.
4. Режиссуру русских театров Молдовы рубежа веков характеризовало: обращение к хронотопу классического, модернистского и постмодернистского театров; доминирование в постановках национально ориентированного и глобального начала; использование в спектаклях законов различных театральных систем, микс режиссерских методов и приемов.
5. В настоящем исследовании доказывается, что режиссеры русских театров Молдовы своей творческой деятельностью внесли весомый вклад в формирование театральной культуры страны.
6. Сделанные выводы позволяют переосмыслить некоторые аспекты театрального процесса в Молдове конца XX - начала XXI века.

Публикации по теме диссертации: «Русские театры Молдовы на рубеже веков: особенности и проблемы режиссуры» (Международная научно-практическая конференция «Деятельность социально-культурных институтов в современной социокультурной ситуации: проблемы теории и практики», Прага, 2013), «Студийность как форма профессионального формирования актеров» (Международная научно-практическая конференция «Современные проблемы подготовки специалистов в области психопедагогики и театрального искусства», Кишинев, 2011), «Государственный театр драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой: проблемы режиссуры на перекрестке веков»

(II Международная научно-практическая конференция «Культурное наследие в системе духовных ценностей приднестровского общества», Тирасполь, 2009). Общий объем печатных работ 4,34 авторских листа.

Объем и структура диссертации. Данное исследование содержит 135 страниц основного текста, в который входят: введение, 3 главы, основные выводы и рекомендации, библиографический указатель, состоящий из 213 наименований, 3 приложения. Общий объем 171 страница.

Ключевые слова: режиссура, особенности режиссуры, режиссерский инструментарий, индивидуальный режиссерский стиль, русская театральная школа, вахтанговская театральность, условный театр, постмодернизм.

Основное содержание работы.

Во **Введении** обосновывается выбор темы исследования, раскрывается ее актуальность и значимость, определяются цель, задачи исследования, его методологические принципы, научная новизна, теоретическое и практическое применение полученных результатов, содержится информация об апробировании материалов работы.

В **первой главе** (*Историко-теоретические аспекты режиссуры*) рассматривается доступный объем научной, научно-методической, исторической и архивной литературы, существующей в сфере исследования, как в Республике Молдова, так и за рубежом. На основании изученных источников: научных публикаций, материалов периодической печати, знаний в области театральных и режиссерских систем, эстетических направлений в сценическом искусстве, теории и практики режиссуры, а также психологии творческой деятельности, в данной главе был сформулирован основной круг научных проблем и разработан алгоритм, позволяющий в последующих главах провести комплексный анализ творчества мастеров, ставящих спектакли на русской сцене страны, с целью раскрытия индивидуального режиссерского стиля и выявления специфических особенностей режиссуры.

Во **второй главе** (*Государственный русский драматический театр им. А.П. Чехова: совокупность индивидуальных режиссерских стилей на перекрестке веков*) определяются и раскрываются условные этапы, которые прошел Кишиневский театр в период 90-х годов прошлого века – 10-х годах XXI века. На примерах спектаклей этого периода, а также опираясь на архивные материалы театра и информацию, полученную в результате интервьюирования режиссеров, проведено исследование творчества Вячеслава Мадана, Виктора Казаченко, Ильи Шаца, Петру Вуткэрэу, Санду Василяки. Используя комплекс методов современного искусствознания, направленных на теоретическое и

историко-художественное осмысление проблемы, автор диссертации выявляет эстетические и методологические принципы их режиссерского стиля, определяет систему индивидуальных материальных средств, методов и приемов, специфический набор которых, характеризует специфические особенности режиссуры в театре им. А.П. Чехова.

В главе также раскрывается сущность и значение сотрудничества театра с молдавскими режиссерами, которые, став своеобразным катализатором развития русского театра в Молдове, повлияли на переосмысление театром художественных парадигм.

В третьей главе (*Приднестровский государственный театр драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой, Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз»: пути сохранения традиций на сломе эпох*) рассмотрена деятельность режиссеров Приднестровского государственного театра драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой (Тирасполь) и Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» (Кишинев) в период 90-х годов XX в. – 10-х годов XXI в.

В первом разделе главы в результате анализа спектаклей режиссеров, ставящих спектакли в театре Аронецкой на рубеже веков и доступных источников было проведено всестороннее изучение индивидуальных режиссерских стилей Бориса Мартынова, Вячеслава Гунина, Александра Плетнева, Тудора Чиботару, Виктора Павленко и Дмитрия Ахмадиева. В результате исследования определена система индивидуальных методов и приемов, методологические принципы режиссуры, специфический набор режиссерского инструментария, выявлены характерные особенности режиссуры постановщиков. Также установлено, что режиссерская деятельность актера Д. Ахмадиева разрушила привычный для театра им. Н.С. Аронецкой принцип создания спектаклей в рамках театра повторяющихся форм, тем самым обозначив контуры будущей модернизации режиссуры.

Во втором разделе главы проведен анализ спектаклей Юрия Хармелина в театре «С улицы Роз» конца XX в. – начала XXI в. Опираясь на результаты данного анализа, а также доступные источники и информацию, полученную в ходе интервьюирования режиссера, раскрыты особенности режиссуры мастера.

В результате сравнительного анализа художественных и эстетических принципов театра им. Н.С. Аронецкой и театра «С улицы Роз», деятельность которых строилась на принципах студийности и таких понятиях, как «театр-семья», «театр-дом», была раскрыта эволюция театрального процесса и режиссерского движения на рубеже веков.

В общих выводах и рекомендациях сформулированы общие выводы и рекомендации для использования полученных результатов и обозначены перспективы для дальнейших исследований.

1. ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ РЕЖИССУРЫ

1.1. Степень изученности режиссуры в русских театрах Молдовы рубежа веков

Отдельного исследования индивидуального режиссерского стиля у мастеров русских театров Молдовы конца XX – начала XXI вв. и выявление особенностей режиссуры целенаправленно не проводилось. Существует ряд статей и отзывов в печати, а также работы, где в рамках, заданных авторами тем, исследуются как определенные аспекты творческой деятельности самих мастеров русской сцены страны, так и театральный процесс в целом.

На значимость данных источников для исследования указывала молдавский театровед Лариса Шорина [179]. В своей статье автор аргументированно доказывала мысль о том, что в театроведении в рамках исследовательской деятельности методологический подход к изучению материалов периодической печати является не только доступным и насыщенным источником изучения театра, но и качественно совпадает с научным подходом к источникам в исторической науке. Можно согласиться с автором, которая убеждена, что источник в периодической печати в идеале отражает факт целенаправленного художественного осмысления действительности, т.е. он отражает концептуальное конструирование действительности режиссером. Следовательно, выявление методов и приемов, используемых мастером при таком конструировании, может приблизить к пониманию режиссерского инструментария творца, его художественного стиля, и, в конечном счете, к определению специфических особенностей режиссуры. Таким образом, в раскрытии заявленной темы особое значение приобретают статьи Е. Шатохиной, Е. Узун, О. Гарусовой, О. Ляховой, Р. Казаковой, Ж. Гордеевой, Н. Торня, И. Левицкой, Л. Унгуряну и др., опубликованные в журналах *Teatru*, *Teatracție*, *Almanah teatral*, *Masca* и газетах *Молдавские ведомости*, *Деловая газета*, *Кишиневские новости*, *Коммерсант*, *Деловая Молдова*, *Lanterna Magică* и др.

Становление русского театра в Молдове, внесшего достойный вклад в культуру страны, а также выявление составляющих его основу эстетических, нравственных и гражданских позиций, подвергнутых на рубеже веков серьезной трансформации, раскрыто в работах молдавских театроведов Виктора Жосула *Театральное дело в Левобережной Молдавии в 1920-1924 г.г.* [62] и Леонида Чемортана *Молдавский театр в годы Великой Отечественной войны* [167], а также в статьях Ольги Феч [161].

Долгий сценический путь старейшего русского театра Молдовы - Государственного русского драматического театра им. А.П.Чехова в период начала 40-х – конца 90-х годов XX века представлен в книге Ларисы Шориной *Мир глазами театра*

[178]. Ценность данной работы для настоящего исследования состоит в том, что театровед, опираясь на архивные материалы и работы критиков того периода, представила обширный пласт имен, названий, стилей и подходов к искусству в театре, а, обозначенные автором выводы, позволили более объемно осветить состояние режиссуры в театре конца XX века. Особого внимания заслуживает тезис Шориной о том, что главная причина застоя в 90-е годы прошлого века видится ей в отсутствии развернутой художественной программы театра и логики его внутреннего развития, что является прямым следствием постоянной смены главного режиссера.

Российский же критик Ольга Игнатюк одну из основных проблем театрального искусства в Молдове видит не только в «режиссерском подряде», но и в отсутствии в стране традиций режиссерской школы, о чем по результатам Третьего национального фестиваля (2007) открыто заявила в журнале *Teatrachie* [71]. Отдавая должное уровню актерского мастерства в театрах страны, автору, между тем, очевидно, что современные режиссеры, являясь выходцами из актерской среды, не получили «достаточной режиссерской школы», а кто-то, по ее мнению, так и остался «на всю жизнь актерским режиссером» [71, с. 46-47]. Между тем, О. Игнатюк по достоинству оценивает режиссерские искания Петру Вуткэрэу и Михай Фусу.

Творческие работы П. Вуткэрэу в театре им. А.П. Чехова в 90-е годы XX века рассмотрены в книге Эльфриды Королевой *Teatr u vremea* [83], где автор, анализируя постановки мастера, приближается к раскрытию особенностей его индивидуального режиссерского почерка. В статье *A.Cehov în viziunea regizorului Petru Vutcărău* [193] театровед, расширяя данную тематику, исследует специфику режиссерского стиля Вуткэрэу в контексте спектаклей, созданных по произведениям русского драматурга.

Своеобразие интерпретации чеховских произведений в Молдове с точки зрения традиций и новаторства раскрыто в статье молдавского театроведа Виктории Федоренко *A. Cehov: tradiția și modernitatea interpretății în teatrul contemporan* [197], где автор, касаясь работ П. Вуткэрэу *Страсти по Андрею* и И. Шаца *Вишневым сад* в театре Чехова, затрагивает вопросы стилистических особенностей режиссуры постановщиков.

Выявлению особенностей режиссерского почерка П. Вуткэрэу с позиции пластического рисунка роли посвящена статья Э. Королевой *Plastica actorului în spectacolele lui Petru Vutcărău la începutul anilor '90* [194]. В статье же *Masca în spectacolele lui Petru Vutcărău* [195] театровед акцентирует внимание на феномене маски в постановках мастера, что позволяет в настоящем исследовании высветить еще одну грань его режиссерского почерка.

В монографии *Teatr. Clasică. Stilul* [84], анализируя труды теоретиков и практиков театра, Э. Королева приходит к выводу о том, что стилем спектакля является равнодействующая сила «всех компонентов, составляющих его синкретическую основу, закрепленную в пластическом стиле, являющемся качеством его формы и языка конкретной эпохи» [84, с.11]. Данный тезис позволил искусствоведу сквозь призму стиля драматических спектаклей на материале классической литературы в молдавских театрах 90-х годов XX века, выявить характерные черты режиссерского стиля П. Вуткэрэу и С. Васибеки в переходный к эпохе постмодернизма период. Таким образом, в своей работе Э. Королева доказательно демонстрирует установленную ею взаимосвязь между стилем спектакля и индивидуальным режиссерским почерком, что представляет несомненный интерес в рамках раскрытия заявленной в диссертации темы. К тому же, сделанные автором заключения относительно характеристик и метрик режиссерского стиля П. Вуткэрэу и С. Васибеки позволяют соотнести данные выводы со сценическими работами режиссеров в русском театре им. А.П. Чехова в исследуемый период.

Первый в Молдове семиологический анализ спектаклей П. Вуткэрэу и М. Фусу в контексте русского и европейского сценического искусства произвела А. Рошка. В статье *Interacțiunea mitului, semnului și postmodernului* театровед отразила основные результаты исследования - взаимосвязь мифа, знака и постмодернизма [200]. В рамках диссертационного исследования особое внимание заслуживает работа А. Рошки *Teatralitate: Pre- și post-Vahangov* [199], в которой, автор, анализируя творческую деятельность П. Вуткэрэу и С. Васибеки в 90-е годы прошлого века, вскрывает особенности их стилистики, определяет круг проблематики в постановках, характеризует своеобразие режиссерских методов и приемов в контексте конкретного исторического периода развития национального театра Молдовы. В данной работе театровед доказывает, что в исследуемый ею период и Васибеки, и Вуткэрэу испытывали прямое воздействие на свое творчество «вахтанговской театральности», что нашло яркое воплощение в их постановках рубежа веков, в том числе и в русском театре Чехова. Аргументируя заявленный тезис «синтеза «вахтанговской театральности» и традиций румынского театра» в творчестве молдавских режиссеров, А. Рошка раскрывает присущие мастерам индивидуальные особенности режиссерского почерка. Сущность ряда характеристик, сложившихся в молдавском театре еще в начале прошлого века и нашедших продолжение на рубеже столетий в творчестве мастеров сцены, всесторонне освещен Л. Чемортаном в работе *Teatrul național din Chișinău* [192] и статье *Молдавский театр и фольклор* [168].

Сам феномен «вахтанговской школы» и методология режиссуры новатора раскрыты в работах Н.М. Горчакова *Режиссерские уроки Вахтангова* [47], Б. Захавы *Вахтангов и его студия* [65], *Вахтангов и Чехов* [66], В.В. Иванова *Экстатический театр Вахтангова* [70], *Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Игра на краю или театральный опыт трансцендентального* [69], а также в трудах самого режиссера, опубликованных в сборниках *Вахтангов. Материалы и статьи* [29] и *Евгений Вахтангов. Документы и свидетельства* [30]. В данных источниках выявляются основополагающие принципы режиссуры новатора, впервые в истории театра, проложившего границу между персонажем и актером. Разработав собственную теорию, режиссер заложил основы «подвижного театра», отличительными признаками которого являлись: неразрывность единства этического и эстетического назначения театра, театральность и сценическая условность, яркая форма и глубина содержания, зависимость неповторимости формы от художественных особенностей драматургии. Данные позиции на рубеже веков нашли свое продолжение и в творчестве мастеров, ставящих спектакли в русских театрах Молдовы, среди которых необходимо выделить таких режиссеров, как С. Василяки, Ю. Хармелин, В. Казаченко, Б. Мартынов, А. Плетнев.

Однако, следует заметить, что сменяющая модернизм эпоха постмодерна не могла оставить без изменений вахтанговские идеи. Еще американский критик Дж. Гасснер [42, с.17], опираясь на структуру и фактуру театральные произведения, эволюцию театра в период модернизма рассматривал, как переход от реализма к театральности и соотношение этих тенденций. И потому в лишенных стилистической чистоты постановках П. Вуткэрэу, Ю. Хармелина и С. Василяки очевиден результат данного синтеза.

Вопросы режиссерской стилистики Санду Василяки в период 90-х годов прошлого века затрагиваются Э. Королевой в статье *Stilul spectacolelor pe baza literaturii clasice montate de A. Vasilache înanii' 90* [196]. Небезынтересна и статья молдавского театроведа О. Гарусовой *Вам и не снилось*, где автор, анализируя спектакль *Сон в летнюю ночь* С. Василяки, высказывает (хоть и с оговоркой) мысль о том, что данная работа режиссера может стать «началом нового эстетического направления в театре им. А.П. Чехова» [40]. Несмотря на сомнения, слова театроведа оказались пророческими, о чем доказательно свидетельствуют постановки режиссера в русском театре.

Два полярных взгляда на подход С. Василяки к литературному первоисточнику в спектакле *Братья Карамазовы* высказывают О. Гарусова [41] и Е. Шатохина [172] в журнале *Teatru*. Но, отставив эмоциональную окраску высказываний, можно разделить точку зрения театроведов, которые, несмотря на существенные разногласия, все же

сошлись единодушно в трактовке режиссерского метода мастера в представленной инсценировке романа Ф. Достоевского.

Стремлению режиссера театра им. Чехова И. Шаца к приемам условного театра посвящена статья В. Алесенковой *Символизация в постановке Ильи Шаца*, где автор на примере спектакля *Вишневый сад* доказательно раскрывает отдельные аспекты режиссерской методологии и стилистики мастера [4].

Феномен театральной условности и метафористики, охвативший на рубеже веков театральное пространство Молдовы (режиссерские работы П. Вуткэрэу, С. Василяки, Ю. Хармелина, И. Шаца, Д. Ахмадиева), на примерах театральной деятельности мастеров поэтической режиссуры XX века Вс. Мейерхольда, Г. Крэга, Л. Курбаса, П. Брука, Ю. Любимова, Р. Стуруа, Э. Някрошуса, Р. Виктюка всесторонне исследовал украинский театровед Валерий Пацунов в работе *Театральная вертикаль* [122].

С именем театрального новатора Вс. Мейерхольда связано не только формирование экспериментальной эстетики условно-поэтического театра, но и создание нового театрального языка, утверждающего принципы «театрального традиционализма». Придерживаясь творческого кредо - традиция и новаторство - режиссер, стремясь вернуть сцене яркость и праздничность, впервые в истории сценического искусства использовал методы конструктивизма и «циркизации театра». В своем творчестве к данным методам не раз обращались и В. Казаченко в русском театре им. Чехова (*Сильные ощущения*, *Источник «Афродиты»* и др.), и А. Плетнев в Тираспольском театре (*Женитьба Фигаро*).

Небезынтересна в рамках заявленной в диссертации темы выдвинутая Мейерхольдом мысль и о двух архетипах в режиссуре, которые в дальнейшем легли в основу противоположных режиссерских направлений. Суть теоретических изысканий новатора, сущность его постановочной режиссуры, теория и практика театрального гротеска, а также принципы актерской системы раскрыты в трудах В.М. Богданова-Березовского *Мейерхольд. Статьи. Воспоминания. Письма* [24], Н. Волкова *Мейерхольд* [36]. Анализ теоретической деятельности мастера, его эстетика и особенности режиссерской методологии представлены в уникальной работе К. Рудницкого *Режиссер Мейерхольд* [137], а также в наследии самого режиссера - *Статьи. Письма. Речи. Беседы* [109], *Лекции: 1918-1919* [108].

О постановках Юрия Хармелина в Государственном молодежном драматическом театре «С улицы Роз» писали О. Гарусова, Ю. Семенова (Юдович), Н. Торня, Е. Погодина, Е. Шатохина, Ю. Любецкая, З. Алимбаева, А. Юнко в журналах *Teatru*, *Teatracție* и газетах *Независимой Молдове*, *Кишиневских новостях*, *Молдавских ведомостях*,

Ежедневной всеукраинской газете др. В этих статьях авторы делятся своими впечатлениями о премьерных спектаклях театра, анализируют творчество Ю. Хармелина, раскрывая отдельные аспекты его режиссерского дарования.

В рамках исследования заслуживает особого внимания монография белорусского театроведа, доктора искусствоведения Татьяны Котович *Государственный молодежный театр «С улицы Роз»* [85]. В данной работе автор, опираясь на теорию хронотопа как системы координат произведения, анализирует постановки Ю. Хармелина начала XXI века: вскрывает их качественные характеристики и особенности архитектоники, выявляет организационную основу взаимосогласования и метрику пространственно-временного континуума. Подход автора к анализу структурообразования театрального произведения, основу которого представляют пространственно-временные параметры, является обусловленным в рамках раскрытия заявленной в диссертации темы. Базируясь на теории хронотопа, Т. Котович в монографии *Хронотоп театрального произведения* [88] и статьях *Пространственно-временной континуум театрального произведения XX века* [86], *Развивая теорию хронотопа* [87] предлагает собственный взгляд на анализ сценического произведения. В рамках настоящего исследования данный подход позволит приблизиться к раскрытию особенностей режиссуры, в том числе мастеров русских театров Молдовы.

В монографии *Государственный молодежный театр «С улицы Роз»* Т. Котович рассматривает еще один немаловажный аспект, имеющий отношение к теме диссертации – это сущность педагогической деятельности Ю. Хармелина, основу которой составляет вахтанговская триада «школа-студия-театр». Отдельная глава в работе театроведа отведена организации и проведению фестиваля камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.рампа.ру», как значимой составляющей творческой деятельности Хармелина. В данной монографии проанализирован и представленный на III фестивале спектакль актера Дмитрия Ахмадиева *Черный квадрат*, который Т. Котович оценивает с позиции хронотопа модернистского театра, что позволяет взглянуть с иного ракурса не только на особенности структурообразования постановки начинающего режиссера, но и на перспективу модернизации театрального процесса в театре им. Н.С. Аронецкой.

Присущие постановкам Д. Ахмадиева приемы символистской театральной эстетики, основы которой были заложены в начале прошлого века М. Метерлинком, В. Брюсовым и А. Блоком, систематизированы А.Я. Таировым. Страстно отстаивая образность и обобщенность сценического искусства, ожесточенный противник натурализма, Таиров в своих работах *О театре* [150] и *Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма* [149], развивая метод сценического конструктивизма, определил и одно из главных

положений режиссуры: самоценность театрального искусства и представление о спектакле как о самостоятельном художественном произведении.

Законы студийности, составляющие первооснову театра «С улицы Роз» и Тираспольского театра в период работы Н.С. Аронецкой, освещены в статье молдавского режиссера В. Апостола *Студийность как традиция* [8]. Опираясь на традиционность создания в Молдове театральных студий, автор вскрывает общие принципы сохранения модуса студийности в жизнедеятельности театрального организма.

Рецензии на премьерные спектакли Государственного театра драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой писали М. Колганова, Н. Старосельская, Э. Киреева, Т. Елизарова, Н. Скуртул, Е. Кукол, О. Панова, А. Семенова и др. в журналах *Teatru*, *Teatracție*, *Masca*, *Театральные вести*, *Страстной бульвар*, а также в газетах *Днестровская правда*, *Приднестровье*, *Профсоюзные вести*.

Творчество основателя Тираспольского театра Н.С. Аронецкой, определившей эстетическое кредо театра, ее педагогический и режиссерский методы затронуты в статьях О. Феч *Становление и развитие театрального искусства* [161], В. Апостола *Истоки творчества театра «Лучафэрул»* [7], Şvitchi U.-G. *Un teatru cu numele ei (Nadejda Aroneţkaia)* [203] и др.

Современное понимание русской театральной школы, имеющей глубокие корни в творчестве мастеров, ставивших спектакли в русских театрах Молдовы на рубеже веков, связано с именем драматурга и теоретика А.Н. Островского, творческие изыскания которого являлись важнейшим этапом развития национального театра в России [117]. Провозглашенные драматургом идеи были доведены до логического конца К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко. В отличие от молодой западноевропейской режиссуры, которая зарождалась и формировалась, прежде всего, под воздействием эстетики театрального натурализма Э. Золя, режиссура МХТ сформировала свой творческий метод. Это стало возможным благодаря новой драме, и, прежде всего, пьесам А. П. Чехова. Открытые Г. Ибсенем и по-новому осмысленные Чеховым понятия «текста» и «подтекста» легли в основу системы Станиславского, где режиссер становился аналитиком, превращающим несвязанный, казалось бы, общим смыслом текст в одно общее композиционно-художественное целое. Эта функция режиссера впоследствии привела к тому, что была решительно изменена художественная ситуация в театре. На системе Станиславского было возвращено не одно поколение режиссеров, в том числе и мастеров, как русских, так и молдавских театров страны.

Суть системы Станиславского раскрыта в его трудах *Моя жизнь в искусстве* [142], *Работа актера над собой в творческом процессе переживания* [144] и *Работа актера над ролью* [143]. В них же мастер впервые говорит и о методологии режиссуры, имеющей прямое отношение к рассматриваемой в диссертации теме. Уникальный труд М. Строевой *Режиссерские искания Станиславского. 1917-1937* [148] позволяет проследить эволюционный характер режиссуры самого новатора, его художественный метод и эстетику, особенности, созданной им театральной школы. Этой же теме посвящена и работа Н. Горчакова *Режиссерские уроки К.С. Станиславского* [46].

На порожденную виртуальным характером современной цивилизации культурную реальность второй половины XX в. заметное воздействие оказали идеи постмодернизма, нашедшие отклик в творчестве молдавских режиссеров П. Вукэрэу, С. Василяки, М. Фусу, С. Греку, что, несомненно, повлияло и на театральный процесс в русских театрах Молдовы рубежа веков. Наиболее глубокий, системный анализ постмодернистской философии и эстетики содержится в работах Ж-Ф. Лиотара [98], Ж. Бодрийяра [25], Дж. Ваттимо [28], Д. Кампера [75], Д. Барта [18], Ф. Джеймсона [52], Ч. Дженкса [53], Р. Рорти [136], И. Хассана [207], Ю. Кристевой [209], А. Крокера и Д. Кука [210], И. Ильина [72], Н. Маньковской [105], М. Эпштейна [182] и др. В данных трудах теоретики рассматривают постмодернизм как иррационализм, где мир представляет собой хаос, конгломерат, лишенный причинно-следственных связей. Как крайняя форма нонконформизма, постмодернизм, по их мнению, подразумевает отказ от любой традиции, любого общепризнанного авторитета, любой системы взглядов, объясняющей представления о реальности. Теоретики же постмодернистского театра - Ж. Делез (*Платон и симулякр*) [51], П. Пави (*Игра театрального авангарда и семиологии*) [120], А. Юберсфельд (*Читать театр. Школа зрителя (Читать театр II)*) [185], А. Арто (*Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра*) [10] - в театре видели некое сосредоточие всей эволюции человеческой культуры, где игра расценивалась как единственная возможность реализации человеческой сущности. Новаторы также были убеждены, что в основе постмодернистского художественного мышления заложен, прежде всего, принцип деконструкции, предполагающий конструирование произведения на границах различных эстетических систем и стилевых направлений. Этот формообразующий прием, обозначенный ими, привел к тому, что в театре середины XX века произошло размыкание традиционной структуры спектакля и превращение его в ризоматическую среду, что, в конечном счете, и способствовало

созданию пограничных зон, формирующих в спектаклях специфические гибриды - стилевые, жанровые, видовые.

Различные проявления постмодернизма, как в зарубежных театрах, так и в театрах Молдовы раскрыты А. Рошка в статьях *Experiențele postmoderniste în polifonia teatrală franco-română* [201] и *Provocarea lui Patrice Chéreau: acte de limbaj în interacțiune* [202]. В чистом виде постмодернизм не затронул русскую сцену страны, хотя его влияние оказало определенное воздействие на творчество отечественных режиссеров. Возможно, здесь справедливо мнение В. Максимова (*Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто*) о том, что постмодернистский театр, «опровергая театр модернистский, использует и развивает именно его принципы, одновременно оказываясь восприимчивым к элементам как психологического театра, так и театра коммерческого» [103].

Предпосылки интеграции театров Молдовы в Европейский театральный контекст, как закономерный процесс эволюции театрального искусства страны XXI века, раскрыты в работе Л. Чемортана *Teatrul Moldovenesc în contextul vieții teatrale internaționale* [191].

1.2. Индивидуальный режиссерский стиль как проявление особенностей режиссуры: теоретические взгляды на проблему

Режиссура, как личностная творческая деятельность, интенсивно формировалась в европейском театре в XV-XVI веках. Значимую роль в этом отношении сыграл перенос представлений с площадных и ярмарочных подмостков в помещения дворцов, а затем - в специально возведенные здания. Тщательно разрабатываемый в этот период зримый фон представлений вызвал к жизни знаменательную для европейского театра XVII-XIX веков фигуру художника-декоратора, выполнявшего в тот период функцию режиссера-постановщика. Весь дальнейший ход развития театрального искусства подготовил театр к гигантскому скачку, совершенному Рихардом Вагнером и Людвигом Кронеггом, который на рубеже XIX и XX веков завершил своеобразной революцией сценического искусства, в результате чего режиссер стал творческим руководителем театрального коллектива. С этого периода режиссура становится самостоятельным видом творческой деятельности, а театр XX века стал по праву считаться режиссерским театром.

Стремительное развитие в начале прошлого века режиссуры и появление целой плеяды великих мастеров сцены не только привело к формированию ряда театральных школ и направлений, но и определило облик режиссерской профессии на много лет вперед: в России - это Константин Станиславский, Всеволод Мейерхольд, Евгений

Вахтангов, Александр Таиров, в Англии - Гордон Крэг, в Германии – Макс Рейнгардт, во Франции - Андре Антуан и Жак Копо.

Театровед Марианна Строева высказывала мысль о том, что именно в XX веке возникла необходимость актерское отношение к образу человека слить с режиссерским отношением к образу мира. По ее мнению, если актер «запечатлевал сферу действия человека и волевой стержень его эмоций», то режиссер «должен воссоздавать соотношения между актами поведения людей и внешней им реальностью» [148, с.10]. Результаты такого художественного освоения действительности выражаются в авторских постановках, которые, несмотря на все разнообразие выбранных тем и форм сценического воплощения, имеют общие черты, позволяющие говорить о неповторимости творческого почерка мастера, своеобразии его индивидуального режиссерского стиля.

Но, вероятно, далеко не случайно, что и советская *Театральная энциклопедия* [106], и *Словарь театра* француза Патриса Пави [121] обходят молчанием такое понятие, как «стиль». Дать определение этого термина для театрального искусства, описать особенности, характеризующие режиссерский стиль или стилеобразование драматического спектакля, представляет определенные трудности, так как здесь приходится сталкиваться не просто с проблемой выражения в стиле индивидуальности творца, а с переплетением множества личностных проявлений: драматурга, сценографа, композитора, актерского ансамбля.

Между тем, режиссерские работы в сценическом искусстве, несмотря на коллективность творчества, сугубо персонифицированы и каждая из них неотъемлема от автора, создающего его. Известный советский киновед Семен Фрейлих отмечал, что «при всех изменениях сюжетов, жанра, исторического материала, человеческих типов, к которым мастер обращается при создании своего нового произведения, он, в конце концов, будет создавать его в одной эстетической системе» [163]. А значит, режиссерский стиль может и должен быть каким-то образом определен и проанализирован.

В конце 60-х годов XX века в советской психологии широкое распространение получили исследования, связанные с индивидуальным стилем деятельности. Данный интерес был вызван деятельностным подходом, основателем которого являлся Алексей Леонтьев [95]. Основным предметом изучения в стилевой характеристике стал интересующий нас индивидуальный стиль творца [128]. В дальнейшем данная тематика рассматривалась в работах Евгения Климова [78] и Вольфа Мерлина [110]. Именно доктор психологических наук Климов впервые ввел понятие «индивидуального стиля деятельности», под которым понимал «индивидуальную систему приемов и способов

действия, которая характерна для данного человека и обеспечивает достижение успешных результатов деятельности» [78].

В работе *Индивидуальный стиль деятельности* Е. Климов к наиболее общепризнанным формальным признакам индивидуального стиля отнес «устойчивую систему приемов и способов деятельности, которая обусловлена определенными личными качествами и которая является средством эффективного приспособления к объективным требованиям» [78].

Основные подходы к изучению стиля деятельности человека в контексте современных знаний отражены в коллективной монографии под редакцией Александра Либина *Стиль человека: психологический анализ* [97]. В данной работе Петр Попов [132], раскрывая сущность понятия «творческий стиль», делает заключение, что в деятельности художника преобладают две стилеобразующие тенденции: сознательное стилеобразование, ориентированное на некие уже существующие образцы стиля, и бессознательное движение, помимо воли творца выражающее его эмоциональное состояние, душевный настрой, личностные качества. При этом автор настаивает на разграничении понятий «индивидуальный творческий стиль» и «творческий метод», хотя эти эстетические категории, по его мнению, находятся в тесной связи друг с другом, взаимодействуя и взаимопроникая, они образуют определенное диалектическое единство. Творческий метод, считает Попов, это, прежде всего, принципы и способ образного освоения действительности, а творческий стиль подразумевает преимущественно способ выражения результатов этого освоения.

Доктор наук Константин Платонов [127] в основе индивидуального стиля человека выделяет четыре подструктуры личности, которые формируют своеобразную иерархическую пирамиду: основание пирамиды – биологически обусловленные особенности (темперамент и черты характера); второй уровень – формы отражения, представляющие собой индивидуальные особенности отдельных психических процессов (внимания, восприятия, памяти, особенностей мышления и способностей); третий уровень – уровень опыта, охватывающий знания, умения и привычки, приобретенные личностью в процессе творческого пути; венчает пирамиду – направленность, включающая в себя те идеалы и ценности, сквозь призму которых человек подходит к своей деятельности, отношения и моральные черты личности.

Расширяя эти представления в рамках художественного творчества, современный российский искусствовед Виктор Власов высказывал мысль о том, что стиль творческой личности, являя суть и уникальность самого феномена художественного творчества,

«выражается в единстве всех его компонентов: содержания и формы, изображения и выражения, личности и эпохи» [33, с. 350]. И потому автор предлагает рассматривать стиль творца как совокупность его мировоззрения и системы приемов, определяющих характер и особенности художественной формы его произведений, проявляющейся в типичных для него темах, идеях, типах, конфликтах, а также в своеобразии изобразительно-выразительных средств. Указывая на существующую взаимосвязь между авторским стилем и самим произведением, сделанные Власовым выводы, позволяют через анализ сценической ткани произведения определить и раскрыть особенности индивидуального режиссерского стиля творца.

Для первой советской театроведческой школы под руководством Алексея Гвоздева, заявившей о себе в Ленинграде в начале XX века, режиссерский театр был самым полным источником изучения структур, элементов и закономерностей зрелищного искусства. Давая принципиально новое качество анализа театрального действия - его строения, логики, языка, обоснования и взаимосвязи приемов, соотношения уровней сценического текста, - первые театроведы научились точно фиксировать, используемые режиссерами методы, тем самым приблизившись к раскрытию характеристик и метрик стиля творца.

На современном этапе развития театрального искусства стиль становится основным предметом внимания работы Дины Ахметовой *Проблемы стилевого многообразия в ситуации современной художественной культуры* [13]. Положения, касающиеся вопросов стилевых стратегий в период постмодернизма, озвучены Татьяной Афанасьевой на международной научно-практической конференции в г. Одесса (2011). Усматривая взаимосвязь между сценическим произведением и режиссерским стилем, автор в своем выступлении аргументированно доказывает, что получить представление о форме постановки «можно только в результате обобщения характерных признаков тех художественных пластов, которые сходны между собой по функции, составным элементам и средствам». В этом случае, рассуждает Афанасьева, характерные признаки формы будут нести в своеобразном эстетическом выражении конкретные черты социальной и художественной жизни, а также их авторского осмысления: идеологического и психологического. Следовательно, «системы средств выражения идейно-художественной характерности произведения и будут образовывать индивидуальные формы стиля творца (собственно его индивидуальный стиль, индивидуальную манеру, «почерк»)» - делает вывод автор [12].

Теоретик режиссуры Юрий Барбой в работе *К теории театра* [15] рассматривает стиль как главную содержательную характеристику художественных языков. По его

мнению, стиль собирает для целей художника определенную совокупность языковых средств и является определенной для данного случая или данного ряда случаев совокупностью, комбинацией средств языка. Автор также приходит к выводу и о том, что основными факторами, влияющими на формирование индивидуального режиссерского стиля мастера, являются воздействие на разных этапах его творческой биографии определенных театральных школ и направлений, а также время, в которое режиссер творил и которое в разные периоды истории театра выкристаллизовывало те или иные театральные эстетики.

Французский художник Анри Матисс был убежден, что творец всегда находится под чьим-либо влиянием и ориентируется на уже существующие стили, жанры, универсальные художественные системы и методы [115, с. 399]. Но даже в этих случаях, по его мнению, методы и приёмы у него всегда оригинальны, и каждый раз, как бы изобретая их заново, он придает им новый смысл и значение.

Только индивидуальность, по мнению докторов наук Александра и Дмитрия Новиковых, занимающихся вопросами методологии художественной деятельности, обладает способностью усматривать скрытый целостный смысл в явлениях действительности и создавать свою художественную концепцию мира, пронизывающую как все творчество, так и отдельно взятое произведение творца. «И чем этот язык будет оригинальнее, чем больше будет отличаться от языка других мастеров, тем большую художественную ценность данные произведения будут представлять», - считают авторы [115, с. 414].

Формирование индивидуального стиля творца опосредовано множеством общественных и художественных явлений. Но в силу того, что эти связи чрезвычайно разнообразны и изменчивы, то в стиле художника всегда найдут отражение как индивидуальные черты, характеризующие его личность, так и неиндивидуальные, представляющие собой проекцию элементов исторического, национального стиля, стиля определенной театральной школы, течения, направления.

Сущность понятий «школа» и «направление» в сценическом искусстве раскрыл Петр Попов [132]. Характеризуя «художественный метод», ученый выделил более узкие и частные образования, существующие в той же плоскости, что и метод. В них он обнаружил и тот же механизм - технологию освоения материала. Наиболее определенно в этом смысле, по его мнению, явление, именуемое «театральной школой, т.е. творческое содружество, единство которого проистекает из общности понимания метода». Понятие же «театральное направление» Попов предлагал рассматривать «как промежуточное звено

между методом и школой, как некую совокупность школ, существующих в рамках одного метода и имеющих свою программу, отличную от программ других школ, представляющих тот же метод» [132]. Далее автор делает заключение, что творческий почерк творца всегда формируется под воздействием той или иной театральной школы, течения, направления.

Семен Фрейлих также подчеркивал, что «изучение стиля плодотворно, если оно ведется системно, на разных уровнях: и на уровне отдельного произведения, и на уровне биографии художника, обладающего индивидуальным стилем, и на уровне художественных направлений» [163, с. 153]. Разделяя эту позицию, известный режиссер и театральный педагог Михаил Туманишвили настаивал на том, что стиль, как понятие многообразное и сложное, необходимо рассматривать «не как нечто, однажды узаконенное и застывшее», а, напротив, раскрывать его «в динамическом развитии, как итог сложного перекрещивания множества факторов, как эстетических, так и внеэстетических (моральных, исторических, биографических)» [156, с. 220].

Обобщая различные подходы к осмыслению сущности понятия «индивидуальный стиль творца» и факторов, влияющих на его формирование, можно сделать вывод, что индивидуальный стиль режиссера - это система выражения характерных для мастера творческих особенностей, которые зависят от специфичности индивидуального художественного видения и осмысления мира, от свойств его личности, от неповторимости жизненного видения и творческого опыта, от характера самой исторической реальности, в которой мастер творит. При этом необходимо учитывать и выбор мастером драматургического материала, и образ режиссерского решения спектакля, и набор сценических и методических приемов, методов, средств, а также творчество актеров и художников. Сделанные выводы позволят выстроить алгоритм для дальнейшего исследования особенностей режиссуры у мастеров русских театров Молдовы в исследуемый период. Но прежде рассмотрим в отдельности каждую составляющую данного алгоритма, опираясь на труды теоретиков и практиков сценического искусства.

1.3. Методологические предпосылки исследования характеристик режиссуры

Поскольку искусство театра постоянно развивается, то и наука о нем - система динамическая. Здесь есть как постоянные, так и переменные величины. С целью проведения комплексного анализа творчества мастеров русских театров Молдовы и выявления неповторимости их индивидуального стиля и, как следствие, определения особенностей режиссуры, необходимо обратиться к трудам ведущих теоретиков театра,

режиссеров-практиков, театроведов, в той или иной степени касающихся вопросов теории режиссуры и методологии режиссерского творчества.

Бесспорный интерес в связи с этим представляют работы, раскрывающие сущностные характеристики режиссерского творчества в зрелищных искусствах, среди которых необходимо отметить театроведческие исследования и фундаментальные работы практиков драматического театра (К.С. Станиславского [142; 143; 144], В.И. Немировича-Данченко [114], В.Э. Мейерхольда [108; 109], Е.Б. Вахтангова [29; 30], М.А. Чехова [171], А.Я. Таирова [149; 150], А.Д. Попова [129; 130], Г.А. Товстоногова [151; 153], А.Ф. Эфроса [183; 184], Ю.П. Любимова [99], М.О. Кнебель [79; 80; 81] и др.), а также теоретиков (Б.В. Алперса [5], С.В. Владимирова [35], Н.Я. Берковского [21] и др.) рассматривающих профессию театрального режиссера, специфику творческого процесса создания спектакля, приемы и методы режиссуры, взаимоотношения драматурга и режиссера, режиссера и актера, классификацию направлений в режиссуре.

Конечно, в искусстве режиссуры любые систематизации и классификация весьма условны. Однако принципиальное различие режиссерских методов очевидно с начала зарождения этой профессии. Впервые идею структурной классификации режиссуры по способу донесения мастером образа спектакля до зрителя выдвинул Всеволод Мейерхольд [108]. Разделив театр на два типа - «театр прямой» и «театр-треугольник» - новатор, в первом случае, возвел режиссера в ранг автора спектакля, так как он средствами своего искусства создавал воспринимаемую зрителем композицию действия, во втором случае роль режиссера была транслирующей, в связи с тем, что режиссер воплощал лишь структуру, созданную драматургом.

Российский театровед Николай Песочинский [125] считает, что современная наука о театре видит в предложенной в начале XX века Вс. Мейерхольдом классификации двух архетипов режиссерского мышления основания для выделения двух архетипических групп режиссерских направлений: поэтический театр (иначе синтетический, или условный) и прозаический театр (иначе аналитический, или театр прямых жизненных соответствий), существенными различиями которых является внутренняя организация спектакля - ассоциативная или последовательная. Однако границы между ними, замечает театровед, взаимопроницаемы.

Опираясь на данную концепцию, Юрий Барбой в работе *К теории театра* [15] предлагает рассматривать язык прозаического спектакля и поэтического. Языку прозаического спектакля, по его мнению, присущ онтологический синкретизм, где без

автономии существуют временные и пространственные знаки, а время не дублирует и не иллюстрирует пространство. Артисты, работающие по системе Станиславского в таких спектаклях, нагружают свое действие подтекстом, который выражен и временными, и пластическими средствами одновременно. Язык же поэтического спектакля, считает автор, синтетичен. Наглядно это можно отследить на режиссерском методе самого Мейерхольда, где языковые планы, не меняясь, существовали параллельно, а соединить их должен был сам зритель. Сергей Эйзенштейн в дальнейшем сформулировал этот режиссерский подход как закон «ассоциативного монтажа» [180]. Раздвоение театрального языка, по мнению Ю. Барбой, зависит не только от личных пристрастий режиссера к тому или иному виду, но и от неприязни прозаического и тяготения поэтического спектакля к тропам. Применительно к режиссерским работам в русских театрах Молдовы можно говорить о том, что подавляющее большинство постановок рубежа веков опиралось на язык прозаического спектакля. Однако работы П. Вуткэрэу, С. Васибеки, И. Шаца, Д. Ахмадиева больше стремились к поэтическому началу.

Характеризуя различные виды повествования, российский теоретик и режиссер Александр Каурых [50] утверждал, что для эпического повествования типичны такие признаки как: герой-маска, схематичность предлагаемых обстоятельств, условность времени. Принципы эпического повествования, считает автор, заложены в основе условного театра, где, как правило, причинно-следственные связи между поступками персонажей ослабевают, а доминируют предельно выразительные и насыщенные мизансцены (вплоть до метафоры и символа). В качестве монтажа в этом случае, чаще всего, используется ассоциативный метод, сущность которого всесторонне раскрыта в монографии Ольги Мальцевой *Ассоциативный монтаж в советском драматическом театре 1960-1980-х годов* [104, с. 5]. Нарративному повествованию прозаического спектакля, напротив, типичны иные характеристики, утверждал А. Каурых [50]. Герой в такого рода постановках, по его мнению, обретает характер, предлагаемые обстоятельства детализированы и реалистичны, время абсолютно или относительно.

Использование приемов или элементов, предложенных Мейерхольдом и его последователями режиссерских направлений, обычно не меняет структурообразующих механизмов художественной конструкции спектакля, относящейся к тому или иному архетипу. В связи с чем Н. Песочинский выстраивает следующую классификацию режиссерских направлений, где, при всех индивидуальных отличиях, бесспорно видит единство основных принципов режиссуры внутри каждой театральной школы [125]. К первой категории театровед отнес: неподвижный театр; символизм; традиционализм;

конструктивизм; экспрессионизм; театр эмоционально-насыщенных форм; эпический театр; абсурдизм; театр Жестокости; театральная антропология; театр разомкнутой структуры; игровой театр. Ко второй - историко-бытовой театр; линия интуиции и чувства Станиславского; метод физических действий; метод действенного анализа, психологический реализм, соцреализм.

К характеристикам особенностей режиссуры первые театроведы ленинградской школы относили и такие понятия, как материал, приемы, стиль постановки. Доказывая, что способ построения художественной ткани не допускает ее прямого толкования, формалисты видели отстранение везде, где есть образ. Это предоставило Шкловскому основание утверждать, что, анализируя стиль спектакля, необходимо описывать «особенность восприятия предмета», его художественную «странность», «законы выведения его из привычного плана, сценические конструкции и связи» [177, с. 101-114].

Обращаться к «набору» (или комбинации) формальных характеристик спектакля предлагал и Ю. Барбой [15]. Автор через такие понятия, как содержание, форма, жанр, композиция, мизансцена, ритм и язык спектакля, раскрывал суть режиссерского «инструментария», набор которого, по его мнению, является индивидуальным и неповторимым для каждого творца. Данную самостоятельную художественную комбинацию выразительных средств Альберт Буров считал предметом режиссерского искусства [26]. А режиссер и теоретик театра Михаил Буткевич [27] средства выразительности режиссуры разделял на средства передачи режиссерской мысли (мизансцена и композиция) и средства заражения зрителей режиссерской эмоцией (темпо-ритм и атмосфера). Раскрывая этапы методологии режиссерской профессии, Алексей Попов в работе *Режиссура. О методе* [130] и Вячеслав Карп *Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры* [76] вскрыли сущность характеристик режиссуры и предприняли попытку их систематизации.

Разделяя воззрения теоретиков и практиков театра XX века, А. Каурых весь существующий режиссерский «инструментарий», использование которого является значимой составляющей характеристикой режиссуры, своего рода, индикатором индивидуального режиссерского стиля, предлагал делить на «материалы» и «инструменты» [50]. К «материалам» автор относит выбор литературной основы спектакля, а также действие (как способ повествования: эпический и нарративный), которое развивается в пространстве (способ визуализации действия) и во времени (способ управления вниманием). К «инструментам» А. Каурых причисляет мизансцену, как способ организации действия в пространстве, сцену (картину), как изобразительную

единицу действия в повествовании, и монтаж, как способ организации действия и пространства во времени.

Взаимосвязь между режиссерским почерком и авторским литературным текстом усматривал еще Попов в работе *Художественная целостность спектакля* [131]. По его мнению, многообразие ярких режиссерских индивидуальностей рождало ряд новых подходов в работе с литературной первоосновой, расширяя границы театральной выразительности в области построения спектакля и его сценической интерпретации. Следовательно, всестороннее изучение связки «драматург-режиссер» важно для понимания режиссерского стиля любого мастера. Так, исследуемый Юрием Рыбаковым (Г.А. Товстоногов. *Проблемы режиссуры* [138]) материал можно соотнести с деятельностью режиссеров русских театров Молдовы с целью анализа их отношения к литературному первоисточнику в параметрах сосуществования двух смыслов – режиссерского и писательского. Проблемы художественной автономности режиссера от драматурга освещены в работах Марка Рехельса *Режиссер – автор спектакля. Этюды о режиссуре* [133] и Василия Сахновского *Работа режиссера* [139]. Разграничив понятия художественного пространства драматурга и режиссера, Сахновский предметно сформулировал основные аспекты взаимоотношений между ними и определил режиссера и драматурга равными соавторами спектакля.

В связке «драматург-режиссер» Вячеслав Карп усматривал три основные тенденции, выражающие отношение режиссера к литературному материалу, лежащему в основе любого драматического произведения [76]. Первая - режиссура интерпретации, где мастер в своей постановке наиболее полно раскрывает автора-драматурга. Данный подход свойственен, прежде всего, режиссерам реалистического направления в театре. В русских театрах Молдовы - это работы В. Мадана, Ю. Хармелина, Б. Мартынова и др.

Вторая тенденция - диктатура режиссуры. В этом случае мастер использует драматургический материал лишь как повод для постановки, навязывая драматургии свой концептуальный подход. В этом случае режиссер стремится наиболее полно раскрыть себя, нежели автора произведения. Заметное место в системе таких взаимоотношений уделено в теоретических трудах Гордона Крэга, отстаивающего абсолютное доминирование режиссера в театре [89; 90]. А Гвоздев не только в условном театре, но и в реалистическом отказывался видеть репродукцию литературы или жизни. «Театр - не истолкователь или иллюстратор литературного текста, а творец драмы. Театр - творческий, полный инициативы, имеет сказать свое слово на языке самостоятельного

театрального искусства», - писал критик [43]. Данный подход к литературному материалу можно обнаружить в сценических работах С. Василяки, П. Вуткэрэу, Д. Ахмадиева.

Поиски границ художественного пространства режиссера и драматурга привели в 60-е годы прошлого века к спору между Георгием Товстоноговым, настаивающим на кропотливой работе с текстом посредством установления системы психологической причинно-следственной обусловленности, и Николаем Охлопковым, отстаивающим поэтический подход к тексту, где поиск художественного образа пьесы происходит посредством поэтических характеристик: метафоры, сравнения через музыкальный и визуальный образ [154, с. 42; 118, с. 58; 119, с. 52]. В дискуссии участвовала значительная часть театральной общественности того времени, между тем, проблема так и не получила однозначного решения.

Третья тенденция взаимоотношений драматурга и режиссера – это авторская режиссура, где мастер выступает автором либо соавтором литературной основы постановки. Мейерхольд утверждал, что в хорошем режиссере всегда сидит драматург. Таиров, разделяя эту идею, страстно доказывал, что чем больше театр будет идти по пути своего самосовершенствования и самовыявления, тем значимее будет роль режиссера, который воплотит в себе и драматурга [149].

Но какие бы подходы к литературному первоисточнику не использовались, представители каждой из этих групп достигали и достигают в своем творчестве высочайших вершин. Ибо только при субъективном, сугубо индивидуальном подходе к литературной первооснове возможно рождение нового самостоятельного содержания, наполненного личностным отношением мастера и к миру пьесы, и к миру самой жизни. И чем полнее себя режиссер «раскроет» посредством своих спектаклей, тем полнее можно воспринять созданное им. При этом данное «раскрытие» всегда будет раскрытием индивидуальных черт и качеств личности режиссера. Поэтому, несмотря на то, что многие режиссеры используют уже известные приемы, методы и средства, у каждого из них будет своя, индивидуальная выразительность художественного языка.

В теории режиссуры считается, что индивидуальность художественного языка мастера выражается в подборе и использовании комплекса изобразительно-выразительных средств, то есть системы исторически сложившихся приемов создания художественных образов. Следовательно, анализируя этот комплекс, можно выявить особенности режиссуры творца. Изобразительно-выразительные средства, имея технико-конструктивное и композиционно-структурное значение, являются носителями образного смысла. И художественность постановки будет напрямую зависеть от богатства и

образности этих средств. При этом чем сложнее режиссерская концепция произведения, тем более изощренные изобразительно-выразительные средства будет использовать режиссер. В совокупности и взаимосвязи изобразительно-выразительные средства будут образовывать художественную форму произведения, воплощающую его содержание.

Еще в 10-е - 20-е годы прошлого века представители ленинградской театроведческой школы выдвигали идею системы анализа театральной постановки, основанную на компонентах, распознающих смысловую нагрузку спектакля в его композиции. Театроведы были убеждены: то, что в театре называют «идеей» и «содержанием», обнаруживается «не в том, что говорят и делают на сцене персонажи, не в жизненной логике, а в художественной: в особенностях театрального языка, формы спектакля и его композиции» [124].

И действительно, замысел всего спектакля - это, прежде всего, замысел его композиции. Как внутренняя структура постановки, композиция есть ни что иное, как единство контрастов, столкновение противоречивых элементов, а две ее категории - общее и единичное, - создают необходимый темпо-ритм спектакля. Единством композиции - архитектурной - обеспечивается и эмоциональная целостность постановки.

Все многообразие композиций Ю. Барбой [15] предлагает сводить к трем видам: композиции, тяготеющие к причинно-следственной логике, композиции, тяготеющие к ассоциативной логике, а также те, в которых используются смешанные варианты.

Яркий пример ассоциативной логики построения композиций можно обнаружить в работах Мейерхольда, которые характеризует тяга к разворачиванию не связного сюжета, а варьируемой темы. Композиционная логика данных постановок строилась на том, что элементы спектакля стягивались ассоциацией, то есть, сходство, смежность или контраст были причиной их монтажа. Но монтаж у Мейерхольда выполнял не только технические функции, он вызывал у зрителей определенные эмоции, являлся ярким выразительным средством, передающим режиссерскую идею.

С целью усиления общего идейно-эстетического воздействия Мейерхольд, объединяя различную художественную информацию в единое целое, использовал метод коллажа, то есть включение с помощью монтажа в спектакль разнородных объектов или тем. В этом случае между репликами имела место не причинно-следственная, не внешняя, а ассоциативная, внутренняя, эмоционально-смысловая связь. Приведенные группы реплик как бы иллюстрировали знаменитый парадокс С. Эйзенштейна: в искусстве, где есть монтаж, «один плюс один больше чем два» [181]. Такой принцип организации изобразительно-выразительных средств по параболическому принципу является в

режиссуре структурной основой интеллектуализма, обеспечивающей многочисленные смысловые параллели и контрасты. К такому методу в своем творчестве обращались Брехт, Вахтангов, Любимов, Пискалов, Феллини, Тарковский.

Причинно-следственная логика построения композиции, где каждое последующее событие отталкивалось от предыдущего, свойственна постановкам Станиславского. Такой тип прозаических композиций держится перемен во времени, которое подчеркнуто однородно, как внутри мизансцены, так и на переходах от одной мизансцены к другой (чего нельзя сказать о методе Мейерхольда), и его физическая протяженность, темп и ритм читаются как повышено значимые и содержательные.

Режиссеры, ставящие спектакли в русских театрах Молдовы на рубеже веков, как правило, выстраивали композиции в причинно-следственной логике, и даже в тех случаях, когда использовались приемы условного театра, ассоциативный тип не применялся.

Композиционной единицей пластической партитуры спектакля является мизансцена, которая, выполняя задачу перевода драматургического текста в сценический, осуществляет две функции: эстетическую (композиционная расстановка объектов) и драматургическую (визуальное выявление драматургического конфликта). Овладение мастером пространства сцены для театра первостепенно важно. Считается, что если хорошая дикция - вежливость актера, то режиссерская дикция - это четкость мизансценического рисунка.

В мизансцене используемые режиссером различные виды искусств либо сценические знаки подчиняются единому началу. И в этом случае каждый пластический рисунок, заданный режиссером, для зрителя что-либо означает. И потому теоретики театра в своих трудах отдают должное значению «пластической выразительности непрерывной цепи мизансцен» - этому особому, по их мнению, языку режиссуры, который наглядно характеризует индивидуальные особенности почерка творца [67, с. 6-7].

Ю. Барбой в работе *К теории театра* [15] весь спектр мизансцен предлагал разделять на те, которые присущи психологическому театру, и те, которые использует поэтический театр. За годы своего развития режиссура выработала значительный ряд приемов мизансценирования, но универсальных, способных пластически решать любую сцену, не существует, однако, очевидно одно: через мизансцены мастер влияет на трактовку действия, и потому содержательно значимые мизансцены являются ярким проявлением индивидуального режиссерского стиля.

Действие в постановке, как способ повествования, развивается во времени - способ управления вниманием, и в пространстве - способ визуализации действия. Дискретизация

времени в пространстве независимо от формы и вида повествования является способом повышения динамичности действия, а, следовательно, действенным «инструментом» режиссуры. Невзирая на серьезные структурные и функциональные различия, время и пространство взаимосвязаны между собой, и поэтому принцип строения пространства идентичен принципу, реализуемому в структуре времени.

Время-пространство, по мнению белорусского театроведа Т.В. Котович, представляет собой основу архитектоники театральной постановки, где в качестве системы координат выступает хронотоп [87, с. 132]. Развивая теорию М. Бахтина, Котович пришла к выводу о том, что именно хронотоп выдвигается на первый план в структурном анализе постановки. Исходя из этого, автор предлагает рассматривать театральные произведения как многогранную систему согласования хронотопов различных ее уровней и элементов. В этом случае точкой схода и согласования всех уровней выступит пространственно-пластическая система, через которую и можно будет судить о параметрах хронотопа спектакля как целостности.

Вопросы согласования актера с пространственно-пластической системой спектакля затронуты в работах Галины Морозовой [112], Юрия Мочалова [113], Натальи Зверевой [68, с. 17], Сергея Эйзенштейна [181, с. 272], Александра Бармака [16] и др.

Исследуя эволюцию театра, Т.В. Котович выстраивает периодическую систему хронотопов, основой которой является сопоставление художественной и мировоззренческой картин мира на следующих уровнях структуры хронотопа: осмысление построения пространства сцены и времени действия; взаимозависимость формы произведения и типа сценической площадки; внешние и внутренние взаимосвязи структур сценического произведения. Опираясь на эти позиции, автор говорит о таких типах хронотопа, как классический, неклассический (модернистский) и постмодернистский. Рассматривая хронотоп постановки как многоуровневую систему, Котович приходит к выводу о том, что «пространственно-пластическая система – это сценический язык спектакля, взаимосогласование его внешней и внутренней художественной формы, где внешняя – это сумма партитур выразительных средств постановки, внутренняя – источник согласования этих партитур, т.е. логически мыслимая структура» [87, с. 134].

Яркое проявление индивидуальных особенностей режиссерского почерка обнаруживается и в характеристиках связки «режиссер-актер». Театроведы гвоздевской школы были убеждены в том, что чем сложнее режиссура, тем больше она обогащает актерское искусство [124]. Эту взаимосвязь усматривал и занимающийся проблемами

драмы и театра Валентин Хализев, указывая на то, что «режиссер, как создатель ролей, осуществляет свой творческий замысел не только в создаваемых материально-изобразительных средствах, но, прежде всего, через творчество актера» [164, с. 166]. Режиссерская мысль, какой бы оригинальной ни была, считает Раиса Беньяш, будет мертва и не станет искусством, если «не оживет в актере, не осуществится в привольной игре живой натуры, в переливающемся свете человеческой личности» [20, с. 87]. В этом случае режиссер, как создатель интонационно-жестового рисунка роли, в понимании деятелей МХАТа должен «умереть в актере». Между тем, ряд режиссеров (Мейерхольд, Крэг, Таиров, Эйзенштейн и их последователи) в связке «режиссер-актер» видели, прежде всего, главенство постановщика-демиурга, «мага мизансцены».

Данные воззрения положили начало развития в режиссуре двух подходов в работе с актерами: педагогического и постановочного. Сущность данных подходов всесторонне раскрыта В. Хализевым в работе *Драма как явление искусства* [164, с. 166]. Так, для Станиславского режиссер, согласно концепции автора, был, прежде всего, учителем актера, создателем актерского ансамбля. В основе метода новатора лежала «майевтика», воспитание, «выращивание» сугубо самостоятельного и личностного, неповторимого в индивидуальности актера. Эту организационно-педагогическую миссию режиссера Хализев сравнивал с функцией дирижера, где мастер, выступая в качестве катализатора актерского искусства, узурпирует его права, чтобы «воспользоваться ими в интересах целостности постановки» [164, с. 166]. Георгий Товстоногов в своих трудах *О профессии режиссера* [153] и *Круг мыслей. Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций* [152] также придавал определяющее значение вопросам творческой свободы актера в воплощении замысла драматурга и режиссера. Такого рода режиссура была тщательно изучена Марией Кнебель [81], Борисом Захавой [64], Анатолием Эфросом [184]. В русских театрах Молдовы этот подход нашел яркое проявление в творческой деятельности Ю. Хармелина.

Наряду с педагогической режиссурой Хализев предлагает рассматривать «внешнюю», постановочную режиссуру, где мастер, как афористично пишет автор, подобен уже «не дирижеру оркестра, а композитору, выступая в качестве создателя пространственно-временной композиции произведения» [164, с. 166].

В середине XX века велась широкая дискуссия о том, убьет ли театр самого себя, поддавшись усилению позиций «режиссерского» театра, подавляющего волю актера. Хотя и высказывались многими деятелями театра опасения прямолинейного и механического подчинения актерской индивидуальности интересам сценической постановки, все же

театр в процессе своего дальнейшего развития доказал, что уже не может обойтись без режиссера. Констатируя, что активное взаимодействие «педагогических» и «постановочных» начал в режиссуре XX в. является нормой, Хализев режиссуру будущего представлял в правильном соотношении между этими началами [164, с. 179].

Между тем, А. Буров, рассуждая над этой мыслью, сделал вывод о том, что разделение режиссеров на педагогов и постановщиков - это «по существу такой же анахронизм, как противопоставление театра режиссерского и театра актерского» [26, с. 5]. По его мнению, в личности творца должны присутствовать оба эти качества. И подлинного режиссера всегда будет отличать умение сочетать жесткость режиссерского рисунка с актерской свободой и раскрепощенностью. В отечественных русских театрах данный подход зримо проявлялся в деятельности С. Василяки, П. Вуткэрэу, Д. Ахмадиева.

В. Карп в связи «режиссер-актер» усматривал три типа взаимоотношений [76]. Первый - это полное творческое совпадение, совместное творчество и поиск истины, второй - взаимное сближение режиссера и актера в процессе творчества, третий - полное несовпадение взглядов и желаний, когда режиссер навязывает сопротивляющемуся актеру рисунок роли. Выбор метода работы с актером - индивидуален, а, следовательно, является яркой характеристикой режиссерского стиля творца, считал автор.

1.4. Влияние индивидуальной психологии личности на формирование особенностей режиссуры

Каждый художник в своем творчестве по-разному проявляет себя, и зависит это от своеобразия его темперамента и характера. То, что способность к творческой деятельности связана с особенностями личности человека, люди знали с давних пор. Предугадывая связь между творчеством и психологией, еще Александр Островский применял учение Ивана Сеченова о рефлексах головного мозга к проблеме воспитания творческой личности (*Актеры по Сеченову* [117, с.420-421]). Идеи же писателя о научном подходе были доведены до логического конца Станиславским, который неоднократно задавался вопросом: «Возможно ли изучать творчество, не имея никакого представления ни о физиологии, ни о психологии человека?» [126, с. 7] Ответ на этот вопрос отражен в разработанной новатором системе, открытый характер которой нацелен на исследование сознательных путей к тайнам бессознательного, к тем источникам, из которых питается художник. Большое влияние на формирование Станиславского как ученого оказало учение русского физиолога Ивана Павлова о высшей нервной деятельности.

Открытые Станиславским законы о сценическом творчестве явились новым словом не только в сфере театра, но и в науке о человеке. Впоследствии Эра Голубева [126, с. 157], проведя психофизиологические исследования творческой личности, доказала, что общей чертой творческих индивидов является более высокая активированность и подвижность нервных процессов в различных структурах мозга, позволяющая им образовывать в них новые связи и находить новые решения.

Первым зарубежным исследователем, который пытался разгадать психологию творчества и обратил внимание на значение бессознательной сферы для творческого процесса, был Зигмунд Фрейд. В своей работе *Введение в психоанализ. Лекции* [162] автор осветил разработанный им в рамках психоанализа психодинамический подход, чем внес значимый вклад в развитие психологии художественного творчества. Его ученик Карл Юнг [186; 187; 188] раскрыл свой вариант психоанализа, объясняющий природу художественного творчества, которая лежит в той сфере мифологии, чьи образы являются достоянием человечества. Эту сферу автор назвал коллективным бессознательным. Поделив людей на интровертов и экстравертов, Юнг выявил источник, из которого автор черпает идеи для своего творчества.

По результатам исследования, проведенного Алексеем Гройсманом, представителям режиссерской профессии, в отличие от актерской, свойственны такие черты, как интровертированность, стремление к внутренней сосредоточенности, преобладание мыслительного типа высшей нервной деятельности и наличие выраженной индивидуальности [48, с. 129-130]. Мотивационным источником при этом является существующая в режиссере-художнике огромная внутренняя потребность в самовыражении, в стремлении заявить о себе и сказать миру нечто очень важное. К этому надо добавить острое желание психологической разрядки и избавления при помощи творчества от сильных аффектов, будоражащих сознание и воображение. От актеров режиссера отличает большая глубина мировоззрения и способность к образному видению мира, более широкое пространственное видение и чувство композиции.

Френсис Гальтон [205], основоположник современного экспериментального изучения личностных свойств человека, влияющих на творчество, заложил основы психометрии и ввел в современную психологию показатель коэффициента интеллекта, так называемый IQ. Его исследования продолжил французский психолог Альфред Бине [23], разработавший тест на измерение интеллекта. А Джо Пол Гилфорд [44, с. 433-456] и Элис Пол Торренс [212] выявили наличие связи между коэффициентом интеллекта и способностью к творчеству (креативностью). Анализируя качества творческих личностей,

Торренс обнаружил у них большое количество черт, которые могут базироваться на доминировании эмоций агрессии, что можно рассматривать как проявление смелости и тенденцию к активному утверждению своего «Я» в социуме. Американский психолог Джеймс Вильям [17], создатель широко известного теста творческого мышления, все многочисленные показатели творческой личности свел к четырем факторам: способность идти на риск, усиленная поисковая активность, широта кругозора и любознательность, богатое воображение.

В зависимости от склада характера, темперамента и опыта художник при создании произведения может идти двумя путями. Первый из них заключается в кропотливом сборе и накоплении наблюдений, фактов, впечатлений, переживаний. Этот опыт затем усваивается, переваривается, обобщается, и получается либо научное открытие, либо роман, либо пьеса, либо режиссерская трактовка этой пьесы. Этот путь создания творческого продукта подобен движению от частного к общему и его можно рассматривать, как индуктивный метод. Таким путем следует рассудочное воображение, основанное на построении различных комбинаций.

Второй путь связан с внезапным озарением творца какой-то идеей или представлением, которые предстают в сознании в виде целостного и законченного образа, который надо только конкретизировать в различных деталях. Основные идеи интуитивного постижения проблемы и внезапном озарении – инсайты – отражены в работах А. Адлера [1], А. Александрова [3], Э. Берна [22], А. Осиповой [116] и Ф. Перлза, П. Гудмена и Р. Хефферлина [123]. Этот путь создания творческого продукта от общего к частному получил в психологии творчества название дедуктивного метода.

Сравнивая эти два подхода к творческому процессу, можно видеть, что в первом из них конструирование желаемого продукта осуществляется на изучении прошлого опыта, во втором подходе – на основании видения целостной картины будущего результата. Т. Рибо в работе *Опыт исследования творческого воображения* утверждает, что эти методы в творчестве в чистом виде встречаются редко, и обычно наблюдается смешанный прием, в котором один из элементов определяет его название [134, с. 250-252].

Появление в XX веке замечательной плеяды режиссеров-новаторов позволило выдающемуся советскому психологу Льву Выготскому в работе *Психология искусства* [38] справедливо сделать вывод о том, что процесс творчества обусловлен не только особенностями личности художника, но также историческими и общественными условиями.

Заметный интерес как деятелей театра, так и психологов к проблеме влияния индивидуальных психологических особенностей личности на результаты творческой деятельности дают основание утверждать, что особенности режиссуры напрямую зависят от исторических, социальных условий, культуры, в которые рос и развивался художник, от его генетических особенностей в виде темперамента и способностей.

1.5. Выводы к первой главе

1. В результате анализа театроведческой литературы и материалов периодической печати по проблеме режиссуры в русских театрах Молдовы, автор считает необходимым выделить три базовых аспекта ее рассмотрения:

- a) с точки зрения деятельности отечественных русских театров, их эстетических, нравственных и гражданских позиций, подвергнутых на рубеже веков серьезной трансформации;
- b) в свете изучения индивидуального режиссерского стиля мастеров, ставящих спектакли в русских театрах Молдовы, методологии и проблематики их творчества;
- c) отдельный аспект связан с выявлением определенных тенденций в эволюции отечественных русских театров на рубеже XX-XXI веков.

2. Сведения о режиссуре в русских театрах Молдовы рубежа веков, затрагивающие вопросы индивидуального режиссерского стиля, методологии и проблематики мастеров сцены, представлены, по большей части, молдавскими театроведами и журналистами в различных статьях. И хотя, ограничиваясь собственными задачами, данные работы носят фрагментарный характер, при критическом подходе они вполне могут служить дополнительным источником для раскрытия заявленной в диссертации темы.

3. В трудах по истории и теории режиссуры, психологии режиссерского творчества, теоретическому осмыслению практики режиссуры и творческого опыта ведущих мастеров современности, а также в работах, обобщающих собственный опыт, позиции и воззрения на природу режиссерской профессии, затрагиваются либо некоторые аспекты, характеризующие особенности режиссуры, либо представлены материалы, вписывающиеся в рамки определенного театрального направления или творчества отдельного режиссера в контексте конкретного исторического периода.

4. В теории режиссуры, находящейся в настоящее время в стадии своего развития, отсутствуют общепринятые методологии, позволяющие по какой-либо конкретной схеме исследовать вопросы, связанные с режиссерской стилистикой, особенностями режиссуры.

Сказанным выше обусловлена цель работы - предложить комплексное исследование индивидуальных особенностей режиссерского стиля мастеров русских театров Молдовы, в контексте театрального процесса страны рубежа веков, что позволит, в свою очередь, восполнить очевидные пробелы в отечественном театроведении конца XX - начала XXI в.в.

Для достижения цели научного изыскания необходимо:

- a) проанализировать состояние режиссуры в русских театрах Молдовы рубежа веков и выявить ее специфические особенности;
- b) исследовать на примерах спектаклей конца XX - начала XXI веков индивидуальную режиссерскую методологию, проблематику и стилистику мастеров русских театров Молдовы по алгоритму, состоящему из трех уровней: *первый уровень* - уровень биографии (бессознательное стилеобразование) - предполагает дефиницию индивидуального художественного видения и осмысления мира режиссером, неповторимости жизненного видения, творческого опыта, личностных качеств (свойств личности), эмоционального состояния; *второй уровень* – уровень художественного направления (сознательное стилеобразование, ориентированное на некие уже существующие образцы) – предполагает выявление степени воздействия на творчество режиссеров различных театральных школ, течений, направлений, а также характера исторической реальности, в которой мастер творил; *третий уровень* – уровень отдельного произведения – предполагает анализ сценической ткани с целью раскрытия взаимодействия идейно-тематического замысла с формо- и структурообразованием постановки, разбора целостности спектакля с позиции параметров хронотопа, связки «автор-режиссер», «режиссер-актер».

Бесспорно, любая систематизация в искусстве условна и потому, предложенный алгоритм не является всеобъемлющим и не претендует на константу, между тем, он позволит в данном исследовании провести комплексный анализ режиссуры в рамках единой логики.

- c) раскрыть степень воздействия молдавской режиссуры на художественный процесс в русских театрах Молдовы рубежа веков;
- d) определить роль и место русских театров в театральном процессе Молдовы конца XX – начала XXI веков.

2. ГОСУДАРСТВЕННЫЙ РУССКИЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМ. А.П. ЧЕХОВА: СОВОКУПНОСТЬ ИНДИВИДУАЛЬНЫХ РЕЖИССЕРСКИХ СТИЛЕЙ НА ПЕРЕКРЕСТКЕ ВЕКОВ

2.1. Государственный русский драматический театр им. А.П. Чехова: эволюция театрального процесса в период смены социально-культурных парадигм на рубеже веков

Проходящий на рубеже веков каскад экономических и политических перемен на постсоветском пространстве ознаменовал изменения и в Государственном русском драматическом театре им. А.П. Чехова. В результате большей политической открытости общества театр утрачивал свою общественную роль. Если на улице, в газетах и в масс-медиа стали открыто говорить обо всем, то «эзопов язык» искусства становился не востребуемым. И театр, и публика, перестав тайно перемигиваться, пришли в замешательство. Театр гадал, что интересует зрителя, а зритель хотел бы выбрать, но не знал из чего. В исследуемый период театр Чехова прошел условные три этапа.

Первый - (конец 80-х - начало 90-х годов) - полностью отвечал состоянию ломки единой страны, что проявлялось в свободной миграции актерского состава, пустующих залах, творческом разброде, который сопровождался художественным и идейным обмелением. В стилистическом плане в этот период набирал обороты процесс распада языка большого стиля и больших идей – основы русского программного репертуарного театра. Искусство психологического реализма теснилось другими театральными направлениями.

В 1990 г. из театра Чехова уходит режиссер Модест Абрамов, с именем которого связаны высокие художественные достижения конца 80-х-начала 90-х годов прошлого века [39]. А в 1991 г. театр покидает возглавлявший его на протяжении пятнадцати лет режиссер Наум Бецис, деятельность которого все эти годы определяла в театре не только высокий тонус гражданского самовыражения, но и последовательность обращения к острой проблематике, тем самым поддерживая общественную значимость русского театра в Молдове. Эти события не только повлекли за собой исчезновение последнего стержня, удерживающего театр в рамках профессиональной дисциплины, но и обострили проблемы профессиональной режиссуры и обновления труппы молодыми актерами. И даже эмоциональность и заразительность приглашенного в 1993 г. из России на должность главного режиссера Александра Баранникова, пытавшегося переориентировать коллектив на созидание и творчество, не могли заставить актеров отказаться от яростной и тягостной

борьбы за первенство, в которую все активнее вовлекались общественные и управленческие структуры.

Политические события начала 90-х годов, казалось, должны были бы активизировать творческий процесс в театре, зрители ждали заинтересованного разговора на волнующие их темы, однако театр никак не реагировал на бурлящие вокруг события, полагая, что демонстративная лояльность и отстраненность являются залогом выживаемости. А отсутствие какой-либо художественной идеи и превращение сцены в арену для реализации амбиций профессионального толка развеяло надежду на объединение коллектива для творчества.

Второй период в театре им. А.П. Чехова связан с деятельностью главного режиссера и художественного руководителя Вячеслава Мадана (1995-2001). Коммерциализация театра, процесс антрепризного наступления и равнение на шоу-бизнес, столь активно проходившие в этот период в России [32], театра Чехова не коснулись, хотя следует заметить, что несмелые попытки равнения на массовую культуру все же предпринимались. Изменения аудитории, связанные с происходящими в Молдове переменами, заставили театр думать о кассовых спектаклях. Режиссеры все чаще обращались к легким жанрам. Репертуар пестрил пьесами Моне, Патрика, Куни и др. Но, памятуя о том, что театр – это «кафедра», режиссеры не забывали и о проверенной временем классике, которая становилась не столько площадкой для экспериментов, сколько спасательным кругом. В театре ставили Шекспира, Гоголя, Чехова и др. Но великие пьесы, большей частью, превращались в спектакли третьего эшелона, шли редко и быстро сходили со сцены.

Для режиссуры в этот период характерна переоценка отношения к тексту, который все чаще становится предлогом для самовыражения и творческих поисков самого режиссера, что, в конечном счете, привело к снижению в театре значимости Слова и доминированию визуального ряда. А, как известно, в русском театре главная роль в передаче идей, смыслов всех создателей пьесы и спектакля принадлежит именно 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» [54, с. 37]. Но театр Чехова, обратившись к другим, не таким обязывающим посредникам – медиаторам, стал терять интерес к Слову. И как не вспомнить пророческие слова Мишеля Винавера, который еще в 60-е годы XX века предупреждал, что «поднятие зрелищности искусства

до невообразимых прежде высот» грозит «увеличению пропасти между литературной областью и областью театра» [31, с.185].

Третий этап (начало нового тысячелетия) – ознаменовался сотрудничеством театра Чехова с молдавскими режиссерами (П. Вуткэрэу, С. Васибеки, С. Фусу), заявившими о себе еще в конце 80-х годов прошлого века, как об авангардно настроенном поколении. Молдавский театр в этот период как бы добирал несостоявшийся естественным путем момент своего развития, спокойно пройденный западноевропейским театром в XX веке. И потому, режиссерские работы отличало разнообразие творческих стилей, эстетических концепций, пристрастий, к некогда запрещенным, театральным школам.

Характеризуя ситуацию в молдавском театре этого периода, А.Рошка констатировала, что еще с 60-х годов прошлого века национальный театр был подвержен влиянию вахтанговской театральности [199]. Являясь открытой системой, разработанная Е. Вахтанговым эстетика изначально предполагала возможность ее органичного синтеза с иными видами театральными систем, что в 90-е годы прошлого века и послужило для молдавских режиссеров основой для творческих экспериментов. Такого рода поиски наиболее яркое воплощение нашли в творческой деятельности театра «Эжена Ионеско». А. Рошка отмечает, что в постановках театра был найден оптимальный синтез между вахтанговской школой и традициями румынского театра. Отличительной особенностью работ П. Вуткэрэу, М. Фусу, С. Васибеки, А. Греку в этот период являлось наполнение постановок «энергичным потоком символов, кодов, сложных образов», а «витиеватые мизансцены» сосуществовали «с приправой для метафизики и парадокса» [199]. В 1993 году театр Эжен Ионеско становится членом ИЕТМ, а в 1994-м проводит первый в Молдове международный театральный фестиваль *Bienala Teatrului «Eugène Ionesco» - VITEI*, что являлось не только значимым культурным событием, но и открывало перспективы вхождения молдавского театра в общеевропейский театральный контекст.

Данная ситуация предоставила режиссерам театра А.П. Чехова возможность широкого выбора как содержания, так и форм. И потому для одних, любящих и ценящих традицию (В. Мадан, И. Шац, В. Казаченко), представлял интерес отработки и совершенствования образцов, созданных предшественниками. Для других же, склонных к эксперименту (П. Вуткэрэу, С. Васибеки), - поиск нового языка, нового взгляда в искусстве. На формирование творческого почерка молдавских режиссеров влияли не только современные эстетические теории, но и визуальная культура современности. И потому их работы характеризовались «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» [54, с. 47]. 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 они вызывают мощное воздействие. А важнейшее требование современного театра - с помощью сильных и изысканных эффектов производить на зрителя непреходящее и непосредственное впечатление, и только так театр сможет конкурировать с телевидением, видео, Интернетом.

Сотрудничество с молдавскими режиссерами имело для русского театра немаловажное значение. Выполняя роль своеобразного катализатора, творческая деятельность молдавских режиссеров предоставила театру Чехова, заглянув за горизонт традиций классического типа театра, обратиться к иным театральным системам, что позволило не только актерам, постигая новые техники, расширить свой творческий диапазон, но и самому театру обрести живительный импульс, столь необходимый в период творческого кризиса и нестабильности начала нового тысячелетия.

2.2. Режиссерская стилистика Вячеслава Мадана

Размышляя над деятельностью Государственного русского драматического театра им. А.П.Чехова в 90-е годы прошлого века, театровед Л. Шорина пришла к выводу о том, что, оказавшись в изоляции, театр «поддался влиянию синдрома приватизации» [178, с. 137]. Можно согласиться с автором, которая утверждала, что, потеряв традиционный канал открытого взаимодействия с российским театральным искусством - источником взаимообогащения идеями и творческими кадрами, - театр Чехова в этот период утратил возможность своего обновления, что, в конечном счете, привело к созданию атмосферы замкнутости и исчерпанности.

Возглавив в 1995 году театр им. Чехова в качестве художественного руководителя и главного режиссера, Вячеслав Мадан понимал необходимость скорейшего разрешения остро стоящей проблемы подготовки для театра молодых актеров. В связи с чем режиссер инициировал набор русской группы в Кишиневском институте искусств им. Г. Музыческу, где сам преподавал будущим специалистам актерское мастерство. По окончании института, внеся свежую струю в застоявшуюся жизнь коллектива, многие молодые актеры органично влились в состав труппы чеховского театра, а их дипломные работы на несколько сезонов пополнили репертуарную афишу театра.

Конец 90-х годов прошлого века в театре им. Чехова характеризовался не только остро стоящей задачей укомплектования труппы молодыми артистами, но не менее актуальной была и проблема режиссуры. Можно согласиться с Шориной, утверждающей, что Вячеслав Мадан в художественном плане не стремился предпринимать каких-либо серьезных шагов: у него не было ни четкой творческой концепции развития театра, ни какой-либо конкретной программы, а редкие постановки говорили об отсутствии у режиссера уверенной и четкой мировоззренческой позиции. Автор отмечает, что при великолепно выстроенном репертуаре на сцене середины 90-х годов в театре Чехова царила эстетическая неразбериха, и все должны были довольствоваться тем, что было доступно. По мнению Шориной, в этот период в театре отсутствовал дуэт «драматург-театр», а, следовательно, «не было спектакля как художественного явления, так как произнесенный по ролям со сцены текст пьесы не становился спектаклем» [178, с. 138].

Понимая всю сложность ситуации и желая найти из нее выход, В. Мадан пытается решить проблему режиссуры за счет внутреннего резерва, что заведомо понижало планку художественных требований, как труппы, так и зрителей. Однако режиссерские поиски Бэно Аксенова и Виктора Казаченко являлись, если не выходом из сложной ситуации, то вполне выполняли для театра роль спасательного круга.

В. Мадана, окончившего актерский факультет Кишиневского института искусств им. Г. Музическу, зрители хорошо знают по ряду работ в театре и кино. Его режиссерский дебют, состоявшийся в Молдавском музыкально-драматическом театре им. А. Пушкина в 1974 году, ознаменовался совместной с Валериу Купчей постановкой спектакля *Свекровь с тремя невестками* по И. Крянгэ. В 1988 году, окончив Высшие режиссерские курсы при ГИТИСе им. А. Луначарского в Москве, Мадан стажировался в театре «Ленком» у Марка Захарова, после чего вернулся в Кишинев.

Анализируя режиссерские работы в период 90-х годов прошлого века (*Яблочный вор* (1997), *Чешское фото* (1997), *Апостол Павел* (1998)), можно согласиться с Шориной, которая сетовала на то, что в данных работах у режиссера отсутствовало внутреннее содержание. Игнорируя тот непреложный факт, что в драме существует несколько планов развития действия, а реплики героев не всегда следует понимать буквально, режиссер, по мнению критика, видел только «внешнюю канву событий и простодушно иллюстрировал реплики персонажей какими-либо сценическими деталями» [178, с. 135].

Не исключением стала и постановка *Женитьбы*. В 2000 году В. Мадан, для которого гоголевское творчество долгие годы являлось источником вдохновения, переносит на сцену театра Чехова дипломную работу актерского курса Института

искусств - спектакль *Женитьба*, где выступает в качестве не только режиссера, но и сценографа. Интерпретации гоголевских пьес всегда определяли творческий строй труппы и чаще всего становились программными. Так произошло и с этим спектаклем, который более 10 лет пребывал в репертуаре театра Чехова.

Сценическое пространство постановки представляло собой комнаты Подколесина и Агафьи Тихоновны, обставленные нехитрым набором мебели, собранной, по словам самого В. Мадана, «на подборе». Комнату Подколесина (Д. Коев) режиссер выстраивает в «черном кабинете», делая акцент на расположенной по центру больших размеров картине с застывшим изобилием изысканных яств. Под картиной располагается лохань для купания, которая так и не «выстрелит» в спектакле, а лишь проиллюстрирует слова друга хозяина Кочкарева (С. Кирюшкин). Слева от картины – почти «обломовский» диван, служивший и местом философских размышлений героя о собственной свободе, и местом плотских утех со Степанидой (М. Мэнро), с чего собственно и начинается режиссерское повествование. Справа от картины – небольшой столик и вешалка.

Пространство Агафьи Тихоновны (М. Сташок) отличалось особой «изысканностью» (все же купеческая дочь, да и «девка на выданье»). На фоне трех массивных дверей с купидонами и амурами располагались два больших дивана, между которыми ютились стол на резных ножках и искусственные цветы в горшках. В отличие от малофункциональных вещей в комнате Подколесина, здесь В. Мадан, для воплощения безграничного режиссерского измышления в выстраивании замысловатых мизансцен, использовал декорацию сполна.

Начало спектакля предвещало погружение публики в глубины гоголевских раздумий: выход актеров через зрительный зал с керосиновыми лампами неоднозначно предрекал «высвечивание» человеческих пороков, до того благополучно пребывающих во мраке бытия. Но только что появившаяся тема, моментально промелькнув, тут же исчезла, как, впрочем, и ряд других, заявленных режиссером. И с первых мизансцен, иллюстрирующих реплики персонажей, определенно считывался заданный постановщиком прием, тиражируемый в дальнейшем в течение всего спектакля.

Зритель, знающий режиссера, в качестве яркого актера, в деталях смогли узнать в создаваемых чеховцами образах актерский юмор самого Мадана, но то, что у мастера выходило мягко и ненавязчиво, тут превращалось в прямолинейную скабрзность. Преднамеренно совмещая пространство зрительного зала и сцены, режиссер, возможно, хотел провести параллель между гоголевской Россией и сегодняшним днем, но

заявленный прием, не найдя подкрепления в дальнейшем, остался лишь интригующим украшательством спектакля.

Заложенный в пьесе Гоголя конфликт героя (стремящегося сохранить свой личностный мир) и действительности (приобретающей абсурдный, почти балаганный облик), Мадан через вычурные мизансцены превращает в каскад всевозможных трюков, а спектакль в набор неких аттракционов. Опираясь на расхожее мнение о том, что действительность, окружающая Подколесина, сама провоцирует человека выделять самые невероятные трюки и участвовать в нелепых, словно навязанных нечистой силой аттракционах, режиссер с упоением жонглирует ими. И по мере развития действия «придумки» набирают все большие обороты, крепнут и, в конце концов, превращают спектакль почти в клоунское шоу.

В драматическом театре, даже если и играется забористая комедия, все же главенствует целостность характера, из которого обычно логически и вытекает любая шутка, но в спектакле Мадана этого не происходило. Яичница (С. Опря), Анучкин (Е. Штырбул), Жевакин (Е. Богнибов) – по версии режиссера представлены, как герои-маски, выписывающие замысловатые рисунки с надуманно гротесковой пластикой. Окончательно превратить спектакль в шоу противился Д. Коев, у которого сквозь гул режиссерских придумок неудержимо проступало нечто иное. Его Подколесин не просто сбегал от невесты, он олицетворял вечную нерешительность и неспособность человека обрести счастье. Но откровенная игра партнеров глушила эти ростки и втягивала актера в общий каскад, заданной режиссером, эксцентрики.

В театре, именно наличие темы делает набор театральных скетчей спектаклем. В постановке В. Мадана тема была неуловима, а лирический голос Гоголя был с лихвой заглушен разного рода репризами. И потому складывалось впечатление, что драматическое искусство в данном случае окончательно подчинилось законам масскульту. И если когда-то А. Эфрос, пытаясь «ошинелить» *Женитьбу*, превратил ее в драму безнадежности, то Мадан, напротив, лишив ее всяких признаков драмы, превратил в фарс.

Хронотоп постановки В. Мадана определялся законами классического театра. Созданное сценическое пространство было реально, и действие разворачивалось в рамках прямой перспективы. События, сохраняя причинно-следственную связь произведения Гоголя, следовали в хронологическом порядке, и время - являлось временем этих событий. Разрабатывая замысловатый мизансценический рисунок, Мадан концентрировал все внимание на играющем актере, при этом сценическое пространство, было отстранено от него. Актерская партитура, большей частью, опираясь на технику театра

представления, была лишена стилистической чистоты и, несмотря на то, что актеры являлись сокурсниками, единого ансамбля так и не сложилось.

Премьера трагикомедии *Поминальная молитва* Г. Горина по повести классика еврейской литературы Шолом-Алейхема *Тевье – молочник* состоялась в 1989 году на гастролях театра Чехова в Одессе, где спектакль имел ошеломляющий успех. В 2003 году работа была показана на Международном театральном фестивале «Авраам Гольдфаден» в городе Яссы, где вновь собрала лавры признания, как зрителей, так и критиков.

В пьесе Горина, где упоминается еврейский погром 1905 года в Кишиневе, В. Маданом неожиданно обнаружена злободневность событий конца 80-х годов прошлого столетия в преддверии развала Советского Союза и обострившихся процессов межнациональной и межконфессиональной розни. Проблемы, поднятые в спектакле, не утратили актуальности и сегодня, почти четверть века спустя после премьеры. В 2004 году, когда спектакль отмечал свой пятнадцатилетний юбилей, патриарх литературы на идиш И. Шрайбман поинтересовался, нет ли у В. Мадана еврейской крови. На что режиссер ответил: «По этой земле в минувшие века бродили, здесь оседали и вступали в контакты представители стольких народов, что никто из нас не может поклясться, что в жилах его не течет та или иная кровь». «Что ж, - сказал почтенный мэтр, - даже если в вас нет ни капли еврейской крови, - я бы - будь моя воля – «сделал» бы вас евреем» [59]. Эта своеобразная оценка спектакля еще раз подтверждает, что в нем В. Мадану удалось раскрыть всю глубину драматургии Горина и мудрость произведений Шолом-Алейхема.

Заметное влияние на выбор пьесы и ее режиссерское решение несомненно оказала стажировка и непосредственное участие В. Мадана в постановке *Поминальной молитвы* в Москве в театре Марка Захарова. Как утверждает В. Мадан, выбор автора новой постановки для него первостепенно важен и потому пьесы-фейерверки, способные привлечь зрителя блестящей оберткой, находятся вне поля его внимания. Режиссера волнует серьезная драматургия: ему интересно, когда «в пьесе много вопросов и нет ответов, когда речь идет о душе человеческой, когда в основную «красную нить» вплетается много других тем» [101]. *Поминальная молитва* была именно такой пьесой. Режиссер, следуя за Гориним, пытаясь всесторонне раскрыть своеобразие его драматургического языка, придавал в спектакле особое значение каждой фразе, каждой паузе, каждой мысли, тем самым концентрируя энергетическое поле на играющем актере. «... Я не люблю фейерверки на сцене. Конечно, какие-то эффекты быть должны, но главное не это, а актер. Только через актера можно воздействовать на зрителя, тем более в нашей русской драматической школе» - признается режиссер [111].

Художественное пространство спектакля отмечено деталями реального быта и в то же время оно символично (художник Е. Елица). В центре сцены - вращающийся круг, который превращался то в телегу, то в свадебное застолье, то в православный храм, то в предсмертное ложе. Круг, способствуя, в том числе и динамичному развитию действия, неоднозначно вызывал ассоциации, связанные с цикличностью, как человеческой жизни, так и исторических событий [54, с. 39]. Разделяя пространство на реальное и сакральное, режиссер, тем самым, придавал спектаклю иносказательный, почти притчевый характер.

Сложная атмосфера постановки возникала и из верно выстроенных режиссером образов и сценических отношений между ними. Так, Тевье, главный герой в исполнении В. Гаврилова, сохранивший мужское обаяние и лукавую мудрость человек, живет в мире, окруженный бедами и радостями односельчан. Он прекрасно чувствует и нерв исторических событий, и непреходящую нравственную ценность бытия. Яркий типичный характер еврейской матери, безгранично преданной своей семье, оберегавшей трепетной любовью своих дочек, создала Е. Годорашку. Колоритный образ единственного богача еврея деревни Антоновка, старого мясника Лайзера создает С. Тиранин. Очень разные по характерам, но одинаково любящие своих родителей дочери Тевье и Голды – Цейтл Н. Корнигуцы, Годл Р. Хаит, Хавы М. Дроздовой подкупают девичьей чистой, нежностью и в то же время стойкостью характеров, способностью защитить свои чувства.

Легкий и остроумный текст пьесы Г. Горина позволил режиссеру поставить, а актерам разыграть спектакль веселый и одновременно печальный. Несмотря на трагичный конец, весь спектакль наполнен своеобразным еврейским юмором и жизнеутверждающей энергией. В значительной мере тому способствуют музыка В. Сливинского и Ю. Крупника, а также танцы, поставленные А. Бихманом.

Анализ рассматриваемых работ дает основание сделать вывод, что режиссерскому почерку В. Мадана, профессиональное дарование которого формировалось под воздействием традиций русской театральной школы в период глобального доминирования психологического реализма, присущи черты, характеризующие хронотоп классического театра. Раскрывая стилевые особенности драматургии и заложенные в нее автором смыслы, режиссер, следуя композиционной логике первоисточника, формировал пространство спектакля в рамках прямой перспективы, где время, как обычно, выступало временем происходящих событий. Однако, это не помешало Мадану в *Поминальной молитве* смело обратиться к элементам условного театра, широко используя язык троп.

Опираясь на знакомый с первых режиссерских работ 70-х годов XX века язык прозаического спектакля, В. Мадан архитектуру постановки выстраивал в свойственной ему причинно-следственной логике (*Яблочный вор, Апостол Павел, Женитьба, Поминальная молитва*). Между тем, в спектакле *И будет вам счастье* (2010) по пьесе Л. Улицкой режиссер композицию строил уже по кинематографическому принципу.

Являясь блистательным актером, В. Мадан использовал актерские подходы и в режиссуре. Концентрируя энергетический импульс постановки в самом играющем актере, выстраиваемый режиссером мизансценический рисунок, не претендуя на смысловое прочтение, являлся лишь отражением происходящих с персонажем эмоциональных перипетий. Таким образом, смещение акцентов в сторону актера способствовало практически отстранению от него пространственно-пластической системы.

Сохраняя верность традициям театра переживания и, опираясь на установку и опыт актеров театра им. А.П. Чехова создавать образы в русле русской психологической школы, режиссеру удавалось реализовывать задуманное.

2.3. Илья Шац: пути постижения условного театра

Происходящие в 90-е годы прошлого века перемены открыли для режиссеров русских театров Молдовы возможность широкого выбора как содержания, так и форм постановок. Как известно, творчество не может состояться без индивидуальных вкусов и приоритетов самого творящего. Постановки Ильи Шаца в Государственном драматическом театре им. А.П. Чехова конца XX - начала XXI в.в. характеризует, прежде всего, поэтическое начало, влечение к тропам, использование приемов метафорического, условного театра.

Разработкой глобальной концепции, возникшего на рубеже XIX-XX веков условного театра, как системы - и теоретически, и практически во всех жанрах и стилистических направлениях - занимался Вс.Э. Мейерхольд [108]. Несмотря на то, что в театре и реалистическое, и условное начало преследуют общую цель - отражение жизни, между тем, способы и образные средства различаются уровнем близости к абстрактным символам и знакам, используемым в спектакле. Поэтому условный театр дает большие возможности для творца и всегда привлекает взоры режиссеров, готовых сказать свое слово в искусстве.

Желание заявить о собственном видении театрального искусства подвигло И. Шаца в конце прошлого века к переосмыслению традиционных подходов, свойственных классическому типу театра, и способствовало формированию индивидуального

режиссерского стиля, тяготеющего к поэтическим формам. «Режиссура – это такая профессия, которая все время предполагает поиск, нет какого-то способа на всю жизнь. Я не очень доверяю тому, что было канонизировано», - говорит сам мастер [174]. Между тем, отдавая должное ученью К.С. Станиславского, Шац все же настаивает на том, что на формирование его режиссерского стиля оказало влияние не столько воздействие каких-либо театральных школ или течений (следует заметить, что мастер получил режиссерское образование в Ленинграде), сколько самостоятельное постижение окружающего пространства. Режиссер много изучает и занимается живописью, его интересуют театроведческие труды и опыт коллег, особое предпочтение он отдает творчеству Тарковского, Феллини, Бергмана, Эфроса. Отсюда и режиссерские устремления И. Шаца к театру поэтическому, условному.

Желание выйти за пределы устоявшихся традиций сопряжено с поиском мастера собственного режиссерского языка. Соглашаясь со стремлением И. Шаца решать спектакли в новом русле, Л. Шорина все же прослеживает некую «художественную анемию», как в самих постановках режиссера, так и в театре Чехова в период рубежа веков. У мастера, считает театровед, идет «упрощение пьес, вследствие чего в постановках не раскрывается весь спектр проблем, заложенных в них», а от героев, по ее мнению, «на сцене присутствуют лишь оболочки поступков» [178, с. 138].

Можно разделить озабоченность Л. Шориной, когда, анализируя спектакли *Крепкий чай после долгой игры* (1997) и *Три сестры* (2000), она правомерно задается вопросом: «От режиссерского ли неумения акценты в спектаклях смещаются в сторону соучастия алчным, равнодушным, самолюбивым людям или спектакли являются внутренними портретами их создателей, обнажая именно такой результат их нравственного выбора. Конечно, в мировом театре есть немало приемов, когда на сцене бросался вызов традиции и нравственным стереотипам. Но делалось это доказательно, логически последовательно и безусловно эстетически осмысленно. Тогда можно спорить о правомерности концепции, о границах нравственной свободы. Иначе экстравагантная, вызывающая манера героев «Трех сестер» (2000) в постановке И. Шаца оказывается только небрежностью режиссуры. Интеллигентность превращается в брюзжание, взволнованность - в развязность» [178, с. 138]. При этом критик не скрывает того, что И. Шацу присуще «тончайшее репертуарное попадание» [178, с. 138].

Однако режиссер находит глубочайшим заблуждением считать, что театр должен утверждать или говорить от имени автора, или быть убежденным в том, что доподлинно раскрывает автора [174]. По мнению Шаца, текст живет своей собственной

самостоятельной жизнью, независимо, есть ли театр или его нет. А потому, соприкасаясь с текстом, будь то обычный читатель, критик или режиссер, - у каждого из них будут рождаться свои эмоции, свое особое видение, и каждый найдет в тексте то, что интересно только ему. Возможно, в этой принципиальной позиции мастера и кроется особенность его режиссерских решений спектаклей.

В своем творчестве И. Шац чаще обращается к классике, и это не случайно. В современной драматургии, по его мнению, герои мелки, а авторы, пытаясь отразить сиюминутность событий, сужают круг проблем до уровня частных. Для режиссера же крайне важно постижение материала, его философичность, мистика. И потому И. Шац выбирает Шекспира, Чехова, Гоголя - тех авторов, в пьесах которых, аккумулированный и обобщенный опыт поколений, представлен в виде архетипов.

Режиссер признается, что у него не всегда просто складываются отношения с драматургией [174]. Его не устраивают классические трактовки пьес. Он никогда не занимался воскрешением исторического театра, и считает это невозможным и ненужным занятием. И потому при обращении к классическим произведениям режиссеру необходимо распознать в них нечто большее, чем то, что скрыто под шлейфом времени и всевозможных трактовок. При выборе темы И. Шац ищет созвучность ее с сегодняшним днем, с тем, что происходит в настоящее время в мире, в стране, на соседней улице. В своем творчестве мастер добивается сближения двух вещей: то, как тема звучит в пространстве сегодня, и то, какими оптимальными выразительными средствами, с помощью каких приемов этот тематический слой может быть раскрыт.

В постановках И. Шац, следуя за автором, использует нарративное повествование и выстраивает композицию спектакля либо в причинно-следственной логике, либо смешанной. Хотя это не мешает ему прибегать к метафоре или аллегории. Как утверждает сам мастер, для него крайне важен язык определенной символики, который дает пищу уму и рождает ассоциативный ряд у публики. Осознавая, что этот язык для зрительского восприятия не простой и требует от публики определенных усилий в распознавании режиссерской кодировки, И. Шац все же широко использует в своих постановках тропы.

Прежде чем приступить к работе над *Королем Лиром* - наиболее показательном спектаклем для определения особенностей режиссуры мастера, - И. Шац долго размышлял над сущностью трагедии Шекспира. Он задавался нелегкими вопросами: каковы подлинные намерения Лира, когда он решил поделить власть в государстве между своими дочерьми? Что означает раздел государства? Почему первыми изгоняются преданный друг и любимая дочь? Почему Глостер, приближенный к высшей власти,

многие годы не общается с сыном Эдмундом? Почему Регана и Гонерилья почти молниеносно, обретя власть, предают отца? Почему изгнанная, оскорбленная отцом Корделия, узнав о происходящем с Королем, принимает решение идти ему на выручку?

Для И. Шаца Лир не сумасбродный старик. Он понимает, что может произойти с ним и близкими ему людьми после раздела государства. Его решение объясняется попыткой изменить существующее положение вещей. Вторую причину режиссер видит в идеологической заряженности персонажа, который на определенном сюжетном витке делает выбор в соответствии с тем, что он собой представляет изначально. Так преданный друг короля Кент, будучи изгнанным, из королевства готов быть кем угодно, но не изменять своей идеологии, как и Корделия, проклятая отцом. Под идеологией И. Шац понимает не политическую ангажированность, а нравственные ориентиры.

Особое значение в спектакле режиссер придает теме выбора, которую он проводит через детей Глостера Эдмунда и Эдгара. Эдмунд незаконнорожденный, всегдашний упрек и муки совести Глостера. В разговоре с Кентом он мужской бравадой пытается скрыть свое смущение и в то же время утверждает законность всего, что замешано на удовольствии и признании собственных грехов. А для Эдмунда, рожденного вне закона, достижение высшей власти, утверждение собственного закона - программная задача.

Согласно интерпретации, персонажи трагедии Шекспира создают объемную картину мира, его полярность, фантастическую нереальность, абсурдную логику, и вместе с тем поразительную узнаваемость. Исчезновение Шута И. Шац объясняет, как метафору, говорящую здесь не о человеке в роли Шута, растворившемся по недосмотру автора, а о начале угасания целой эпохи, которая процветала при Лире. С приходом власти дочерей правда того искусства, которую олицетворял Шут, уже была невозможна. Ушла толерантность, которую Лир позволял по отношению к жестокому Корнуоллу, блудливому Глостеру, незаконнорожденному Эдмунду. Шац увидел в трагедии Шекспира связь времен. Бесконечные войны, насилие, невыносимая жестокость, террор, фальшивки, криминальные разборки возникали как узнаваемые приметы времени, в котором таким как Корделия, олицетворяющей любовь и сострадание, не могло быть места.

На риторический вопрос: «А что все-таки движет Лиром?» И. Шац отвечает: «О каком преображении может идти речь в государстве, погрязшем в крови, лицемерии, варварстве, насилии, пороке. Это преобразование сознания! Лиром изначально движет стремление к высшей власти, власти над сознанием! Власть не материальная, ее на ощупь не потрогаешь, власть на Земле, определяемая словосочетанием - владеть умами. Богом стремится быть Лир! Он, до известной степени становится таковым. Но только для

Корделии. Любовь к богу-отцу она сохранит до последней минуты. А когда со смертью Корделии уйдет и любовь, то не останется места и для Короля» [173].

Опираясь на законы условного театра, в *Короле Лире* Шац создал своеобразное сценическое пространство, главным эстетическим средством которого явился его зрительный образ, воплощенный в общности декорации, костюмов, грима, 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 Юрия Любимова [54, с. 40].

Образная сфера *Короля Лира* создавалась с использованием простых грубых материалов. Предмет-символ, становясь материализованной метафорой, зашифровывал наиболее важную для режиссера идею. Так степь И. Шац интерпретировал как знак неустроенности мира, как космическое пространство, в котором оказываются затерянными Лир, оклеветанный Эдгар, изгнанный за преданность шут, преданный Королю Кент, испуганный происходящим, запутавшийся в словах и в представлениях о мире Глостер, пытавшийся помочь Лиру, но подвергший себя неминуемой опасности. А ослепление Глостера, по мнению И. Шаца – это жестокое возмездие за блуд и лукавство.

Спектакль начинается в атмосфере развала, разрухи. Перевернут королевский трон, перевернуты массивные стулья. Созданный И. Шацем образ неоднозначно проводил параллель с ситуацией, сложившейся в 90-е годы XX века в стране. Вошедшие Глостер, Кент и Эдмон, перед тем как громогласно объявить о появлении Короля, поднимают их. Восстановленный трон - грубый с высокой спинкой тяжелый стул в центре сцены на фоне свисающих веревок, под воздействием световых эффектов, превращавшихся в серебряные нити, обретал символическое значение овладения властью. Король, лишаясь статуса, сбрасывал с себя все знаки власти в обычное ведро. Он словно освобождался от ненужных для него тягот. Создавалось впечатление, что Королем он был по недоразумению. Это изначально снимало тему трансформации его сознания, пробуждения в нем чувств сострадания к простому голодному бесправному бедному человеку, беспомощному перед жестокостью богачей, наделенных безграничной властью.

Бессердечие этой власти раскрывается через образы Эдмона и дочерей Лира - Гонерильи и Реганы. Гонерилья К. Шанцевой - воплощение подлости, злобы, коварства, безграничной жестокости, разврата. Бездушием, мелочностью, хитростью, ловкостью не уступает Гонерилье Регана Р. Хаит. Раздел государства И. Шац передает через образ тряпичной карты, которую Лир, разрывая на лоскуты, раздает дочерям. Заполучив наследство отца, они поспешно сбрасывают свои белые одежды, и у зрителей невольно

возникает ассоциация с волком в овечьей шкуре. Эдмон К. Харета безжалостный, развратный умный интриган бесцеремонно, нагло движущийся к своей цели уничтожению законнорожденного брата Эдгара, который, в отличие от него, мог стать наследником престола, замыкает сжимающийся вокруг Лира круг беспредельной жестокости и зла.

Эдгар в исполнении Ю. Андриященко - полная противоположность Эдмону. Он доверчив, благодушен, честен. Отвергнутый отцом, он притворяется бедным Томом и следует за изгнанным Королем и своим отцом Глостером. Но, узнав о коварном предательстве и злодеяниях Эдмона, вызывает его на открытый поединок и в ожесточенной схватке на мечах наносит ему смертельный удар. Граф Глостер С. Тиранина, жалкий, распущенный, ничтожный политический слепец, обретает пронизательность ценой невероятных страданий, прозревает, после того как его ослепили при содействии Эдмона.

Придавая персонажам собирательность образов и подвергая их коренной трансформации, режиссер утверждает, что человеческая судьба непредсказуема и перед ней все равны - и царская корона, и шутовской колпак. Величие в один миг может смениться уничижением, богатство - нищетой, любовь и признание - ненавистью и хулой.

Условное символическое решение сценического пространства в *Короле Лире*, лишенного какой-либо определенности в обозначении исторического или какого-либо иного времени, места совершения событий, которые могли происходить где угодно, должно было бы подводить действие спектакля к глубоким философским обобщениям. Однако в постановке И. Шаца несоответствие образности сценографического решения с интонационно-пластическим воплощением образов лишало спектакль художественной цельности и уводило его от воплощения изначальной режиссерской концепции.

Индивидуальные особенности режиссерского стиля И. Шаца зримо проявляются и в постановке *Вишневого сада* (2007). В этой работе режиссер уловил невидимую связь, соединяющую события начала прошлого века, описанные А.П. Чеховым, и крушение системы, а вместе с ней и идеологии, духовных и нравственных ценностей конца XX - начала XXI веков. Режиссер понимает, что для человека самое трудное понять, как происходит смена эпох и разрушение прежнего уклада жизни. Позже, десятилетия спустя, конечно же, будет дана оценка этому переломному моменту, но крайне редко современники осознают, что за время на дворе. И еще реже, осознав, могут сказать, как некогда сказал Тютчев: «Блажен, кто посетил сей мир в его минуты роковые» [157, с. 91].

Шац разделяет мнение Чехова о том, что жить в «роковые минуты» страшно для любого человека. Страшно, ибо люди теряются в непонимании, отчего вдруг рушится все, что стояло веками, отчего крепкие стены, защищавшие дедов и прадедов, вдруг

оказываются картонными декорациями. В таком неприятном, продуваемом всеми ветрами истории мире человек ищет опоры: кто в прошлом, кто в будущем.

В пьесах Чехова, признается И. Шац, его привлекает то, что в них автор всегда ведет разговор об очень сложной душевной организации, о Времени и о Пространстве, в котором протекает жизнь человека. В них присутствуют размышления о предназначении, странностях любви, страстях, жизни и смерти [175].

Возможно, поэтому в *Вишневом саде* сценическое пространство подчеркнуто условно и символично (сценограф Ю. Матей). На черном фоне задника одиноко зияют забитые досками окна как символ не столько конца некогда благополучной жизни домочадцев, сколько конца целой эпохи – времени просвещенной России. И потому сооруженный из досок на сцене крест сходствует больше с надгробным. Всюду царит атмосфера запустенья и разрухи. О былом величии напоминают лишь отдельные детали: кресло-качалка, подсвечники, серебряный кофейник, разбросанные детские игрушки и бильiardные шары. В углу на авансцене расположено одинокое ведро, в которое, как символ безвозвратно уходящего Времени, непрерывно капает вода. И, может, потому приехавшая в родное имение Раневская (Р. Красуля), пытаясь вернуться в прошлое, прильнет губами к ведру и будет из него долго пить, стремясь остановить беспощадно уходящее Время. Но ничего нельзя повернуть вспять, ее Время безвозвратно ушло - уж очень много утекло воды.

Героев *Вишневого сада* Шац выводит как людей, попавших в тектонический раскол, образовавшийся во Времени, вынужденных жить, любить и радоваться в этой расщелине обстоятельств большой истории. По замыслу режиссера тот разрушительный момент и есть Время их единственной жизни. И они живут над пропастью, обречены жить. И содержание их жизни есть разрушение того, что было жизнью предшествующих поколений. Жизнь предшествующих поколений И. Шац отражает в поэтическом образе вишневого сада, который по задумке режиссера «произрастает» в прозрачном стеклянном кубе. За садом ухаживает доживающий свой век Фирс (М. Геженко). Но теперь этот сад больше походит на запыленный музейный экспонат, напоминающий о прошлом благополучии семейства Раневских - Гаевых. И хотя о саде все еще помпезно вещают, но он уже в прошлом. Об этом говорит и воткнутая в него гитара; и деньги, которые по просьбе Раневской, с нежеланием бросает туда Лопахин (П. Пейчев), понимая бессмысленность реанимации сада; да и тот факт, что нищий Прохожий (В. Заваленный) прямо в куб справляет нужду - пусть и грубо, но красноречиво подтверждает предрешенность судьбы уходящей эпохи.

Но сад у И. Шаца – символ не столько исторической памяти, сколько вечного обновления жизни. Возможно, поэтому Фирс у режиссера, уходя в мир иной, все же пытается раздуть в саду огонь надежды на будущее возрождение, хотя будущее неясно и полно тайн. Режиссер преднамеренно размещает куб на противоположной от ведра стороне, как бы давая возможность каждому герою сделать свой выбор.

Подтверждают это и слова самого режиссера, написанные в программке к спектаклю: «В широком смысле сад - прошлое и настоящее. Сад - это предки, это эпоха со своей историей, философией, традициями, верованиями и культурой. У каждого поколения свой Вишневый сад. И каждое поколение, осмелившееся предавать забвению идеи Сада, небрежно перечеркивает прошлое, размывает признаки настоящего, способствует приходу неопределенного и непредсказуемого будущего». Далее И. Шац задает риторический вопрос: «Разве весь ужас XX века не есть результат забвения общечеловеческих ценностей и принципов гармонии сада?!».

Начинается спектакль с пластической сцены, где домочадцы самозабвенно и горячо пытаются объяснить друг другу нечто очень важное. Но напрасны их желания, каждый настолько занят собой, что глух к речам другого. Каждый живет текущим днем, часом, минутой. Потерявшись в прошлом, они безнадежно отстали от настоящего.

Художественное пространство спектакля выстроено таким образом, что персонажи находятся каждый как бы в своем отсеке, осколке прошлого. И время каждого замыкается на нем самом, и не пересекается ни со временем другого, ни с общим временем происходящих событий. Что происходит за пределами пространства, где пребывают обитатели вишневого сада, никому не ведомо. Это и создает давящую атмосферу предрешенности и обреченности.

Комизм пьесы, о котором говорил сам Чехов, Шац увидел не в перипетиях сюжета, а в контексте того, о чем герои мечтают, во что веруют и что для этого реально делают. И потому сцена перед торгами выстроена в гротесковой форме. Неумолимо приближается время продажи имения, но дальше показного беспокойства дело не идет. Хозяева сада бездеятельны. Пытаясь обмануть Время, они устраивают в имении разгульную вечеринку. Режиссер доводит эту сцену до фарса: облачившись в балаганные наряды (художник по костюмам В. Василяки), домочадцы неистово беснуются, не подвергая никакому сомнению возможность предстоящих перемен. Но день продажи имения все же настал, и это стало точкой отсчета, по отношению к которой Время для обитателей вишневого сада разделилось на прошлое и будущее. Уверовав в неподвижность времени и незыблемость устоев, герои *Вишневого сада* пребывают в иллюзиях, пестуют их, лелеют.

В иллюзии живет Раневская. Вернувшись из-за границы, она пытается вернуть прошлое, но все ее надежды оборачиваются панихидой по прежней жизни. Былое умерло, ушло безвозвратно. Родина не приняла блудную дочь. Возвращение не состоялось. Призрачная парижская жизнь оказывается единственной реальностью.

В иллюзии пребывает ее брат Гаев (Г. Зуев). Жалки его пустые высокопарные речи, с помощью которых он пытается возродить привычную атмосферу прежнего благополучия. Откровенно смешны попытки жить так, будто ничего не изменилось, будто не проел он на леденцах свое состояние и будто справится с новой должностью.

Иллюзия, что Лопахину удастся убедить владельцев вишневого сада принять единственно правильное решение по спасению имени, и какие бы веские доводы ни звучали, как бы красноречивы не были его речи - домочадцы глухи к его словам.

Иллюзия, что вечный студент Трофимов (С. Кирюшкин) пойдет дальше своих призывов и существующего параллельно с реальностью, мира идей, а уж тем более увлечет за собой Аню (Р. Гончарова). Иллюзия, что Варя (А. Туз) выйдет замуж за Лопахина, а конторщик Епиходов (Е. Богнибов) – застрелится; иллюзия, что Симеонов-Пищик (О. Беспальченко) не перестанет занимать денег, а гувернантке Шарлоте (А. Самарцева-Шер) найдут пристанище, Яша (Д. Коев) - уедет в Париж, а Дуняша (М. Дроздова) и Фирс, как и прежде, будут прислуживать господам.

Смешны герои, смешны и их поступки, разговоры, в их нескладности и беспомощности. И не случайно И. Шац проводит параллель между жизнью обитателей вишневого сада и бильярдом. Подобно бильярдным шарам перед началом игры, пребывали они все вместе, но лишь стоило шару-битку разбить привычное построение, как началось слепое столкновение и взаимное отталкивание друг от друга. Возможно, поэтому в финале режиссер в полной тишине выводит всех обитателей сада с завязанными глазами и ставит их возле собственных чемоданов, тем самым еще раз подчеркивая всеобщую глухоту, слепоту, эгоистичность. Используя в *Вишневом саде* замкнутую композицию, Шац таким приемом начало спектакля (его первый звук, первую реплику, первую мысль) тесно связал с финальной точкой.

Начиная работать над *Ревизором* (2009), И. Шац мучительно искал и пытался понять, в чем основная проблема гоголевского текста? Что такое взятки? Ведь они как были два века назад, так и процветают сегодня. Столько лет прошло, а ничего не изменилось. Тогда про что говорит Гоголь, что пытается донести? Задаваясь этими вопросами, режиссер пришел к выводу, что человек становясь носителем какой-либо идеологии, превращается в фантом. Он становится заложником своего собственного

выбора, и даже в минуты осознания своей ошибки - уже не в состоянии что-либо изменить, и потому продолжает соответствовать, сделанному выбору [174].

В *Ревизоре* у И. Шаца в центре внимания хлестаковщина как неискоренимое явление. Режиссер убежден, что главный герой – фигура бесовская. И потому мастер обращается к предмету-символу: немудреный монолог Хлестакова (К. Харет) в начале спектакля заканчивается символической примеркой головных уборов - серебристую треуголку сменяет корона, корону - красные рожки. И. Шац преднамеренно делает Хлестакова дьявольской фигурой (к тому же это так по-гоголевски!), ведь только став таковым, считает мастер, он сможет уверенно править балом, только так его энергия способна привести в движение одурманенные человеческие массы и менять взгляды на порядок вещей в сознании обывателей.

Персонажи спектакля у И. Шаца – это люди, охмеленные эфемерным будущим. И потому дамы готовы пуститься во все тяжкие женские грехи, градоначальники теряются в фантазиях от внезапно открывающихся перспектив, и все, как замороженные, дают и дают взятки, опьяненные собственной глупостью. Этот всеобщий психоз, при котором пустота управляет пустотой, эффект коллективного помешательства. И потому в этом пространстве вороватых и лицемерных пустышек с их перевернутыми представлениями о порядочности, добре, любви, дружбе, семье, Хлестаковы разрастаются в фигуру, управляющую миропорядком. Хлестаковы заявляют о себе как о явлении, способном зародиться в ущербном сознании окружающих. В этом их, по мнению Шаца, непреходящая живучесть, ибо Хлестаков не просто фантом, он - зеркальное воплощение заложников собственного выбора [174].

Топос, передающий вневременную сущность *Ревизора*, представляет собой две Двери (сценограф В. Василяки). Одна, нарисованная на стене, перекошена. Вторая – реальная, но у нее есть свой оборотень – забор, расположенный с обратной стороны, через который «просачиваются» персонажи спектакля.

Как и в прежних своих постановках, в *Ревизоре* И. Шац активно прибегает к метафоре и аллегории. Так, Бобчинский (Д. Перев) и Добчинский (Г. Бояркин), придя в номер к Хлестакову, активно пытаются истреблять клопов. А можно ли от них избавиться, если весь город стал большим клоповником? Ведь именно клоповая дурость горожан взрастила дурманящий всех фантом. А вот уже алябьевский «Соловей» в исполнении жены городничего (Л. Рыбалко) подхватывается «Соловьем-пташечкой» в исполнении мужского хора, коим неистово дирижирует Хлестаков. Какая всеобщая слепота и покорность! Примитивность и глупость матери и дочери И. Шац передает через

подчеркнутость постоянного держания их друг друга за руки, словно на привязи. И даже появление в одинаковых нарядах после долгого накануне спора о разных платьях – говорит о их трафаретности, несмотря на разницу в возрасте.

Но символ И. Шац использует не просто ради символа как такового. Для режиссера символ – это результат долгих размышлений, поиска. Так, в сцене, где Бобчинский и Добчинский провозглашают Хлестакова «Человеком!», режиссер усматривает не что иное, как подмену понятий. И потому в мизансцене персонажи, прежде чем возвестить о новой миссии, направляются к кресту с распятием и закрывают его тканью.

По мере развития сюжета образы в постановке И. Шаца каждый раз открываются новой гранью; есть только предмет разговора, а персонажи становятся аргументом, в противном случае ушел бы смысл задуманного режиссером разговора. И потому Хлестаков в одних сценах переливчато-глуповатый, в других - наглый и вызывающий, но везде легкий, располагающий и не совсем реальный. Дочь Городничего (М. Сташок) - переспелая барышня, хоть и глупа, но хорошенькая. Судья Ляпкин-Тяпкин (П. Пейчев) – «стряпает» дела так, что и сам в них верит. Бобчинский и Добчинский – каждый раз удивляют своими интригами. А пустошная узнаваемость Городничего (Г. Зуев) - проводит прямую параллель с сегодняшним днем. И потому, как говорит сам Шац, подошедший к нему после спектакля чиновник высокого ранга искренне возмущался и негодовал: зачем, мол, режиссер переписывает Гоголя! [174]

Характеризуя работу И. Шаца, музыкально-театральный критик Е. Узун пишет: «Режиссер решился на полноценное соавторство с Гоголем, он здесь играет, импровизирует, шокирует, пугает зрителя. Где жизнь, где театр – все переплелось, перепуталось и понеслось в вихре сценического гротеска. Ревизор Шаца - это сам театр, с его эфемерностью, непредсказуемостью. Ревизор - это великий театр жизни, выворачивающий человеческое нутро так, что и не ухватишь, где стержень, а где фантом, где человек, а где миф?» [159].

Анализируя постановки Ильи Шаца в период конца XX начала XXI в.в. можно констатировать, что для режиссуры мастера характерно, обращение к традициям условного театра, основы которого заложены творческими исканиями Вс. Мейерхольда, Г. Крэга, А. Таирова. Воспитанник ленинградской режиссерской школы, И. Шац, желая заявить о собственном видении театрального искусства, в 90-е годы прошлого века переосмысливает устоявшиеся формы классического типа театра, формируя собственный индивидуальный стиль, тяготеющий к поэтическому началу. Желание выйти за пределы

устоявшихся традиций, сопряжено и с поиском собственного режиссерского языка, однако, мастера на этом пути не всегда ожидала удача.

В своих работах мастер опирается на три основных принципа: смысл, эмоциональный ряд и игра – «для головы, для сердца и для глаз», как утверждает он сам [175]. Обращаясь преимущественно к классической драматургии, И. Шац интересуют персонажи-архетипы, позволяющие выйти за узкие рамки частных ситуаций и подняться до всеобщей архетипической модели. Окуная героев в пучину вымышленных событий, режиссер вскрывает пульсирующие проблемы сегодняшнего дня, подводя действие спектакля к глубоким философским обобщениям.

В рамках хронотопа модернистского театра, сценическое пространство И. Шац, как правило, формирует соотношением предметов, имеющих для него символический смысл. При этом время становится субъективным как для персонажей, так и для самого режиссера, которому важна надвременная сущность происходящих в постановке событий. Обращаясь к аллегории, метафоре, предмету-символу, И. Шац создает мизансцены, придавая им заведомо многозначный смысловой характер. А взаимодействие пространственно-временного континуума с актером служит основой для создания дополнительных смыслов. Широко обращаясь к тропам, Шац, используя нарративное повествование, формирует архитектуру спектакля не по ассоциативному принципу, а в причинно-следственной логике, что нарушает привычное понимание условного театра.

Режиссер не идет на поводу у зрителя, он заставляет его активно мыслить. Понимая, что язык троп не прост для восприятия, И. Шац между тем считает, что использование его в спектаклях дает пищу уму и рождает необходимый ассоциативный ряд, который усиливает, заложенный постановщиком, эмоциональный заряд [175]. Шац уверен, что спектакль на сцене – это разговор театра с миром, театр говорит с миром и хочет сказать ему нечто важное. При этом у него есть определенное видение и желание высказать определенную мысль. И тогда игра актеров, решение спектакля – все это станет аргументом того, чтобы доказать эту единственную мысль. А когда спектакль окончен, театр должен быть уверен, что «сказал по этому вопросу всё» [175].

И. Шац убежден, что энергия слова создает мир, и зрительный зал необходимо направлять в этот мир. И потому, являясь ярким противником дурной игры, мастер придает особое значение работе с актерами, которая не всегда складывается однозначно. Для режиссера актер – не пластилин, а дорогой живой инструмент, который постоянно должен совершенствоваться. Актер должен слышать, чувствовать, уметь воспроизвести. Но чтобы изыскано играть, актеру необходимо развиваться. И тогда это будет искусство

взаимоотношения маэстро и великолепного инструмента. Для И. Шаца в работе с актером важен диалог. Но не всегда актер, получив хорошие теоретические знания, может воспользоваться ими при создании образа. Многие молодые актеры, пройдя школу в самом театре Чехова, не все режиссерские задачи могут выполнить, не всё понимают и не всё для них приемлемо. Часто актеры используют уже однажды найденные приемы и используют их без понимания того, что происходит на сцене, что хотят сыграть и потому не все созвучия внутри спектакля реализуются полностью.

И. Шац уверен, чтобы этого не происходило, в театре необходимо иметь команду одной школы, одной веры, и чтобы с ней работал один режиссер. Мастер – ярый противник «режиссерского подряда» в театре. Но озабоченность И. Шаца вызывает не только разбалансированность актерского потенциала, но и движение театра Чехова в сторону театра повторяющихся форм, и потому, по его мнению, говорить о серьезных художественных явлениях в театре не приходится. «Пока режиссер идет впереди и ведет за собой коллектив, до этого существует идея театра. Как только это становится коммерческим проектом, производством – театр перестает существовать и становится коммерческим предприятием. Театр Чехова не исключение», - делает вывод И. Шац [175].

2.4. Актерская режиссура как основа творчества Виктора Казаченко

Изоляция русского театра им. А.П. Чехова в 90-е годы XX века, считает Л. Шорина, принесла театру и неожиданные приобретения. «Актеры театра, вынужденные заняться постановочной деятельностью, продемонстрировали наличие режиссерского мышления, порой и весьма остроумного, <> С деятельностью Б. Аксенова и В. Казаченко театр может связать свои надежды на будущее», - предрекала автор [178, с.139].

Говоря о первом спектакле В. Казаченко в театре Чехова (*Доходное место* (1999)), Л. Шорина констатировала, что режиссер «создал и яркое сценическое действо, и выразил точное культурно-историческое обоснованное понимание социальных проблем сегодняшнего дня» [178, с. 139]. Автор возвела В. Казаченко в разряд «концептуально мыслящих режиссеров».

Отличительной особенностью театра конца XX - начала XXI веков является разнообразие стилистических и жанровых направлений, но, несмотря на это, психологический театр занимал значительное место. На его стилистике строили свои спектакли режиссеры самых разных творческих направлений и течений. Не стал исключением и В. Казаченко. Комедию Дж. Патрика *Дорогая Памела* он не намеревался пронзить взглядом новатора и решил ее в традиционном русле театра переживания, столь

привычном для актеров театра Чехова. По признанию самого режиссера в этой пьесе его привлекли блестящие диалоги, лихо закрученный сюжет, искрометный юмор и нота печали. Пьесу, которую драматург определил, как фарс, В. Казаченко ставил как притчу, комедию «с человеческим лицом». Режиссер хотел, чтобы зрителю было одновременно весело и грустно. Пьеса манила его своей актуальностью. «Черствость, духовное обнищание - разве сегодня все это не актуально? – задавался В. Казаченко вопросом. Борьба за выживание порой толкает нормальных талантливых людей на всякие сомнительные способы зарабатывания денег, на мошенничество. Но герои пьесы, эти мелкие жулики, мечтают о том, как начнут честную жизнь. Пьеса пронизана философией человеческой доброты» [155].

Спектакль начинается с появления, словно из-под земли, Человека театра (С. Тиранин). Перелистывая страницы пьесы, он вводит зрителя в конкретную ситуацию, сверяя авторские ремарки с точностью воспроизведения описанного драматургом места действия: потрескавшийся потолок, палка его подпирающая, бочки и разные коробки, найденные на свалке. Далее Человек театра представляет шуструю старушку неопределенного возраста, Памелу Кронек в исполнении А. Самарцевой, появившуюся в своем жилище с тележкой, нагруженной очередными коробками. Памела Кронек, побирающаяся по помойкам, хранящая сахар в банке из-под табака, а наливку - в бутылке из-под крысиного яда напоминает некое существо, излучающее свет и душевное тепло, заполняющее этот мрачный подвал ее бывшего особняка в викторианском стиле.

В исполнительнице роли Памелы В. Казаченко нашел единомышленницу в воплощении основных идей своей постановки. А. Самарцева относилась к своей героине как к тем редким людям, которые изначально видят во всяком человеке друга. Для нее ключевыми были слова Памелы, обращенные к Богу: «Сохрани их души, Господи!». Она искренне жалела этих «неплохих, в общем-то, людей, которых потребность выжить в этом жестоком мире заставила стать на путь мошенничества» [166].

В. Казаченко проводит идею пьесы через раскрытие человеческих характеров, их трансформацию. Зрители с интересом наблюдают не только за динамичным развитием невероятных событий, но и за метаморфозами, происходившими в душах героев. Спектакль решается в направлении психологического театра.

В 2009 г. В. Казаченко выпускает спектакль *Сильные ощущения* по рассказам А.П. Чехова *Пересоллил, Длинный язык, Хирургия, Дорогая собака, Дипломат и Предложение*. Объединив рассказы общей идеей, режиссер создает спектакль, опираясь больше на традиции театра представления, нежели театра переживания.

Топос постановки - немногословен (художники-постановщики С. Фурдуй и С. Кожокару). На переднем плане - карта России с вырезанным посередине отверстием в виде арки. За ней - театральная занавес. То ли в провинциальном театре все происходит, то ли Россия-матушка сама представляет собой большой театр, где есть место поистине театральным событиям. Слева - афишная тумба, на которую Дворник (Д. Перев) в преддверии разыгрывания нового сюжета клеит очередную афишу; справа – изящный столик и стул.

В заданную сценографами условность декорации врываются полные театральное пафоса - Ведущий (Г. Бояркин) и Критик (З. Чеботарь). В эпиграфе программки режиссер приводит слова А.П. Чехова: «Критики похожи на слепых, которые мешают лошади пахать землю. Лошадь работает, все мускулы натянуты, как струны в контрабасе, а тут на круп садится слепень и щекочет, и жужжит. Нужно встряхивать кожей и махать хвостом. О чем он жужжит? Едва ли ему понятно это. Просто – характер у него беспокойный и заявить о себе хочется: мол, тоже на земле живу! Вот видите, могу даже жужжать, обо всем могу жужжать!». Вот и выносит В. Казаченко на суд зрителя не очень подкованного в театральном деле Критика, не имеющего четких профессиональных ориентиров, а потому легко меняющего свои взгляды на происходящее в театре по мере подачи ему горячительных напитков и Ведущего - мастера своего дела, который «романсами и буфетом» ловко манипулирует мнением Критика.

В другом эпиграфе программки режиссер приводит слова М. Горького, что «никто не понимал так ясно и тонко, как Антон Чехов, трагизм мелочей жизни». Таким образом, еще до начала спектакля В. Казаченко задает зрителям координаты будущего действия: используя прием «театр в театре», режиссер повествует о «мелочах жизни», вскрывая каждодневную, обыденную жизнь, знакомую всем череду рутинных бытовых дел и соображений, проходящую мимо сознания большинства из нас. Так это было во времена Чехова, так это есть и сегодня – утверждает своим спектаклем режиссер. Чеховская Россия состояла из вопросов, из сотен разгаданных и неразгаданных судеб. И лишь из всего этого множества, из совокупности штрихов, проглядывали очертания картины жизни. Эту цель себе и ставил режиссер: создать целостное полотно людских судеб, с их неоднозначными характерами и пороками.

И хотя режиссер настаивал на том, что все это «мелочи жизни», между тем небольшие юмористические рассказы Чехова никогда не были развлекательными мелочами. В одном из писем автор писал, что его «святая святых» - это «здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютная свобода, свобода от силы и лжи, в чем бы

последние две ни выражались» [169, с. 194-196]. Все, что казалось Чехову воплощением силы и лжи, беспощадно им высмеивалось. А странного, дикого, ложного, неправильного и несправедливого он замечал в жизни так много, что о его рассказах можно сказать словами Гоголя: их единственным положительным персонажем является смех автора.

Поговорить о «трагизме мелочей жизни» В. Казаченко предложил, используя законы фарса. Вслед за Чеховым, режиссер высмеивает не отдельные личности с их индивидуальными недостатками, а стремится к глубоким обобщениям. В спектакле действуют не люди, а чины и состояния, персонифицированные профессии. Пред нами предстают сатирические образы Фельдшера, Дьякона, Чиновника и даже Лошади (А. Макевнин), которая, подобно человеку, живо реагирует на происходящие события. Актеры, выполняя, поставленную режиссером задачу, играют своих героев выпукло, театрально, крупными мазками. Свойственная фарсу выразительность с ее форсированной пластикой, гротесковыми характерами, открытой телесностью, находила полное подтверждение в постановке Казаченко, тем самым ярко характеризуя его постановочный прием. Режиссером тщательно проработана каждая картина, каждая мизансцена, но изобилие всевозможных «режиссерских придумок», 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, декоративно было и сценическое пространство» [56, с. 59]. Фото-пейзажи и фото-интерьеры в сочетании с натуралистичными телегой, столами и креслами – навевали мысли о лучших традициях ушедшей в небытие театральной эстетики, осмеянной острословами со времен рождения театра. Задуманные сценографами задники диссонировали не только с натурализмом обстановки, но, прежде всего, с исторически вымеренными костюмами, тщательно проработанным гримом, и, конечно же, с гротесковой игрой актеров.

Основное в постановке В. Казаченко - это постоянное стремление режиссера вывести зрителя из одного только что постигнувшего им плана в другой, которого зритель никак не ожидал, что в данном случае имело далекое отношение к произведениям Чехова. Современная Чехову критика часто называла его писателем безыдейным, так как он никогда не навязывал читателям своего мнения о героях. Автор стремился, прежде всего, ставить вопросы, так как знал, что жизнь настолько запутанна, что на эти вопросы нельзя дать однозначных ответов. Писатель хотел, чтобы его герои и читатели учились самостоятельно ориентироваться в мире и давать оценку происходящему. Возможно, этих

вопросов в *Сильных ощущениях* не хватало. А зритель, увлекаясь изворотливой игрой режиссерской фантазии, смеялся больше над дурачеством актеров, нежели над пороками, созданных ими персонажей.

В. Казаченко, заявив о себе в спектакле *Дорогая Памела*, как о приверженце театра переживания, в *Сильных ощущениях* продемонстрировал больше склонность к фарсовым формам, опирающимся на эстетику театра представления. Этот же прием нашел яркое подтверждение и в «комедии со сновидениями и антрактом» - *Ах, замуж бы..!* (2006) по пьесам А.Н. Островского и «в рыбалке по-итальянски» - *Хозяйка гостиницы «Источник Афродиты»* (2007) по пьесам К. Гольдони *Трактирщица* и *Ловкая служанка*.

По задумке В. Казаченко в основу спектакля *Источник Афродиты* заложен конфликт разума и чувства. Режиссер глубоко убежден, что современная жизнь стала похожа на большую рыбалку, где ловят все: кто удачу, кто счастье, а кто и благосостояние. И не мудрено в этой ситуации попасть в сети лжи, обмана и предательства. Но попадая в сети Афродиты, уверен режиссер, сложно угадать, кто является рыбаком, а кто – добычей.

Сценическое пространство постановки представляет собой фешенебельный отель для состоятельных постояльцев. Используя симультанную декорацию, сценограф возводит двухъярусную конструкцию, но благодаря полупрозрачным тканям - добивается эффекта ее воздушности и невесомости, тем самым настраивая зрителя на легкость комедийного сюжета.

Первый выход персонажей с веселым танцем-интермедией, и их недвусмысленное заигрывание со зрителем поддерживали, заданный сценографом стиль. Образы псевдо-актрис и богатых кавалеров имели явные черты героя-маски, свойственные, прежде всего, для персонажей комедии дель арте: утрированный грим, эксцентричные костюмы, буффонадная мимика и пластика. Однако образы главных героев - Мирандолины (В. Марьянчик) - респектабельной хозяйки, знающей себе цену и манипулирующей недалекими мужчинами и Кавалера (В. Казаченко) - грубого, бесчувственного мужлана – созданы с реалистичной достоверностью. Работа на подтексте, давала актерам дополнительные возможности тонкой нюансировки в создании психологического рисунка роли. Но поскольку театр - искусство коллективное, то отсутствие единой стилистики в общей актерской игре губительно сказалось на звучании всей постановки. Разработанный Марьянчик и Казаченко сложный психологический лабиринт движения души своих персонажей свелся на нет, столкнувшись с отсутствием реакции партнеров. Между тем,

постановка, благодаря лихо закрученной интриге, стала небезынтересна для неискушенного зрителя.

Обобщая вышесказанное, можно сделать заключение, что В. Казаченко, заявив о себе в спектакле *Дорогая Памела*, как о приверженце театра переживания, свои последующие работы выстраивает по законам театра представления. Отдавая предпочтение яркой театральности, режиссер ваяет образы крупными мазками, в связи с чем они обретают черты эксцентрики и буффонады, что характерно, прежде всего, мейерхольдовскому методу «циркизации театра».

Являясь первоклассным актером, В. Казаченко в постановках уделяет внимание не столько режиссерскому мизансценированию, сколько актерскому, широко используя всевозможные находки и украшения, которые порой, перегружая и усложняя поведение актера в роли, сводятся до аттракциона. При этом в одной и той же постановке могут благополучно уживаться образы, созданные в различных актерских техниках, что нарушает единую стилистику и приводит к расплывчивости театрального языка.

Для воплощения режиссерского замысла Казаченко смело миксует первоисточники, при этом не всегда поддерживая заданную автором стилистику. В качестве монтажа эпизодов он широко использует метод коллажа. Свободное обращение с литературным материалом дает возможность В. Казаченко не только для фривольной интерпретации первоисточника, но и для создания новых форм. Между тем архитектура спектакля, как правило, опирается на причинно-следственную логику развития сюжета. Однако смелое моделирование фрагментов пространства, условность и дискретность времени приближают постановки В. Казаченко к модернистскому типу театра. Таким образом, балансируя на грани между нарративным и эпическим повествованием, режиссер не отдает предпочтение ни одному, ни другому виду.

Несмотря на очевидный синтез различных приемов и режиссерских техник, индивидуальный стиль мастера характеризует актерский тип режиссуры.

2.5. Стилистические особенности индивидуального режиссерского почерка Петру Вуткэрэу

На формирование особенностей режиссерского стиля П. Вуткэрэу, по мнению Э.Королевой, заметное влияние оказывали идеи постмодернизма с их «нигилизмом, разрушением человеческой личности и самой жизни» [83, с. 254]. Автор утверждает, что, «являясь воспитанником русской театральной школы и впитав в себя весь опыт европейского театрального искусства», режиссер «через парадоксально трагическое,

трагифарсовое видение мира В. Мейерхольда и устремленность к тайнам Иного, невидимого мира Е. Вахтангова в своих работах отразил значимые черты своего времени» [83, с. 255].

Задатки режиссерской профессии обнаружались у Вуткэрэу еще в раннем детстве, хотя Петру всегда мечтал быть только артистом. В родной деревне он любил собирать сверстников и ставить для взрослых концертные номера или небольшие представления, в которых разыгрывались сценки из жизни сельчан. И уже тогда зримо проявились как творческо-организаторские способности будущего мастера, так и черты его лидерского характера: жесткая требовательность и принципиальность к исполнителям, серьезное отношение к себе и к своим работам со стороны зрителей. Вуткэрэу вспоминает, как на одном из представлений засмеялась его мама, и это так разозлило маленького Петру, что он в гневе был вынужден прервать выступление [37]. В дальнейшем, став уже режиссером, Вуткэрэу скажет, что его не интересует, ни то, что о нем говорят, ни то, что пишут о его постановках. Для него главное - это самовыразиться, почувствовать, что он живой, что с ним что-то происходит. Вспоминая о негативной реакции критиков на постановку *Лысой певички* в Бухаресте, Вуткэрэу темпераментно восклицал: «Как можно учить ставить Ионеско! Как можно вообще учить кого-то ставить? Я буду ставить, как я понимаю, как чувствую! Традиции, нормы, законы - это все абсурд! Я не знаю, как надо, но я знаю, как не надо!» [37]. И эта принципиальная позиция режиссера стала кредо его профессиональной деятельности на всю жизнь.

Актерское образование П. Вуткэрэу получил в Москве, в училище им. Б. Щукина на курсе Анатолия Борисова. Заложенные родителями такие качества, как трудолюбие, порядок и дисциплина, а также страстное желание достичь поставленной цели, позволили ему добиться значительных результатов в постижении выбранной профессии. Вспоминая о годах учебы, режиссер с восторгом рассказывал, что «щука» оставила серьезный след в его судьбе, навсегда перевернув мир и всю его жизнь, воссоздала его «как личность заново, заставив порвать с прошлым» [37]. Ему хотелось жить, творить, впитывать все, что происходило вокруг. Но времени катастрофически не хватало, и он ненавидел сон, злился, что возможно именно в этот момент пока он спит происходит что-то очень важное, ускользающее от его пытливого взора [37]. В Щукинском училище была другая атмосфера, это была другая вселенная. В этой крепкой семье единомышленников, не существовало разделения на педагогов и студентов, все с почтением относились друг к другу, поддерживая дух творчества и единения. Пятнадцать мастеров (!) по актерскому мастерству, каждый из которых был целым миром для студентов, щедро делились

тайнами профессии, увлекая будущих актеров в удивительный мир театра. Ярким воспоминанием о студенческих годах стало посещение лекций М. Кнебель и Н.Крымовой, на которые будущий режиссер стремился всегда попасть.

Вуткэрэу с фанатизмом следил за кипевшей в 80-е годы XX века московской театральной жизнью. Его внимание притягивали и, вызывающие бурные дискуссии, спектакли Ленкома, Таганки, «Сатирикона», театра на Малой Бронной, и все чаще появляющиеся на столичной сцене постановки по произведениям С. Беккета, Э. Ионеско, С. Мрожека, и работы студийных театров, которые в тот период смело экспериментировали, синтезируя различные виды искусств. Спектакль А. Левинского *В ожидании Годо* в московской студии «Театр» побудил П. Вуткэрэу обратиться не только к драматургии Беккета в своей студенческой дипломной работе, но и к эстетике самого театра абсурда, в дальнейшем ставшей основой, созданного в Кишиневе театра «Эжена Ионеско».

Основы режиссерской профессии П. Вуткэрэу осваивал также в Москве на высших режиссерских курсах при Академическом театре Советской Армии у Иона Унгурияну. Затем, приобретенные навыки, совершенствовал в театральном институте им. Шота Руставели в Тбилиси у выпускника ГИТИСА 1950 г. Нугзара Лордкипанидзе.

Первые признаки эпохи постмодернизма, все чаще дающие о себе знать на постсоветском пространстве, откладывали особый отпечаток на творческих воззрениях начинающего режиссера. Разрушающаяся гармония мира конца прошлого века, оказывая заметное влияние на формирование режиссерского стиля П. Вуткэрэу, обретала в его постановках видимые черты. Понимая, что театр в русле реалистических традиций не отражает весь спектр реальной жизни, Вуткэрэу создает собственный театр, где сценическими средствами заявляет об абсурдности удела человеческого во враждебном и безразличном мире. Обращаясь к философски-этическому театру, отрицающему реалистичность ситуаций и персонажей, существующих в неопределенном пространстве и времени, Вуткэрэу сквозь видимый абсурд высвечивает скрытые проблемы смысла бытия, проявление мирового зла и способность человека противостоять этому злу, либо прятаться от неприятных очевидностей. В работах режиссера, наполненных трагикомической абсурдностью, картин живой жизни появляется все меньше, и из них все чаще исчезают человеческие характеры.

Подобный тип героя, по утверждению Евгения Бабушкина, «децентрализован», сметен, лишен целостности, что вполне характерно для эпохи постмодернизма [14]. Поддерживая этот тезис, кандидат искусствоведения Татьяна Крюкова, дополняет, что

такой субъект изначально разорван, лишен целостности, духовно и социально зависим, а «его мышление подчинено идеологиям, суммам представлений, создающим мистифицированную картину мира» [91]. И потому, созданные П. Вуткэрэу персонажи, населяя сценическое пространство в сколе безусловного времени, выступают во фрагментарном состоянии, выписывая графические рисунки и затейливые формы в насыщенных телесной энергией позах и жестах.

Основными средствами выразительности трагического осмысления мира и человека, потерявшего себя как личность в апокалиптических перипетиях XX века, для Вуткэрэу становятся пантомима, мимика и танец. Через них режиссер раскрывает глубинные состояния души действующих лиц, в то время как текст пьесы становится лишь канвой для восприятия смысловых значений постановки. Гротесковые, пластически выверенные выразительные представления П. Вуткэрэу конца 80-х – начала 90-х годов прошлого века не только имели узнаваемые черты спектаклей Вахтангова, но и пронзительно точно отвечали духу времени рубежа веков.

Анализируя работы режиссера 90-х годов прошлого века, Э. Королева приходит к выводу, что, несмотря на различия сценических работ, обусловленных драматургическими первоисточниками, все они принадлежат к вневременным формам, характерным для переходной эпохи постмодернизма. Спектакли мастера, по мнению автора, характеризует «смещение множества разнообразных уровней художественной культуры, они эклектичны, полистилистичны, отражают плюралистическое восприятие режиссером мира» [88, с. 189].

Сам Вуткэрэу, опровергая в своем творчестве наличие режиссерского стиля, задается вопросом: «Как можно вообще иметь какой-либо стиль? Режиссер сталкивается с разными авторами, эпохами, судьбами, и если все это ставить, опираясь на отшлифованный годами стиль, то постановки, словно клоны, будут похожими друг на друга. Я не понимаю, и не могу согласиться с тем, что у режиссера должен быть какой-то стиль» [37]. Между тем, Вуткэрэу придерживается двух основополагающих принципов: не браться за пьесу, если нечего сказать, и если взялся за постановку, то спектакль не должен быть похож на то, что уже существует.

Поиски путей возвышения над современной действительностью заставили П. Вуткэрэу обратиться к глубинам мироздания. Темы Времени и Вечности, имевшие место в спектаклях *В Венеции все иначе* (1988), *Иосиф и его любовница* (1992) В. Бутнару, *Машинерия Чехова* М. Вишнека (2002), нашли яркое воплощение и в спектакле *Страсти*

по *Андрею* (2003) по повести Антона Павловича Чехова *Палата № 6*, поставленного в русском театре им. А.П. Чехова.

Появление в 1892 г. повести сразу же вызвало огромный резонанс и многочисленные отклики, каких до того времени еще никогда не было. Илья Репин, находясь под сильным впечатлением от прочитанного, поражался тому, «как из такого простого, незатейливого, совсем даже бедного по содержанию рассказа, вырастает в конце такая неотразимая, глубокая и колоссальная идея человечества!!!» [49, с. 536-537].

Эта «идея человечества», затронув душу П. Вуткэрэу, раскрылась всеми гранями в его постановке. В образной характеристике целого режиссер создал симультанную, полифоническую пространственную среду, отражающую эмоционально-психологическую атмосферу своего времени в ее неизменных трансформациях. Синтез условного пространства с безусловным временем предоставил режиссеру возможность вполне проявить свои художественные преимущества и найти пространственно-временной эквивалент повествованию. Таким образом, перевод языка повести Чехова на язык театрального действия привел к счастливому совпадению - к идеальному пересказу с помощью новых выразительных средств. Э. Королева считает, что *Страсти по Андрею* и *Машинерию Чехова* можно включить «в число лучших сценических воплощений произведений великого писателя» [83, с. 231]

Особенность режиссерской трактовки, склонной больше к эстетике условного театра, читалась не только в сценическом приеме, монтаже событий и архитектонике спектакля, она проявлялась, прежде всего, в актерской игре. Памятуя о том, что актерская игра требует особо содержательных и значимых мизансцен в тех случаях, когда сюжетную концепцию спектакля составляют не единичные столкновения намерений, а исследование сложных, многослойных связей личности с действительностью, П. Вуткэрэу в спектакле задал контуры четко выверенного пластического рисунка каждой роли. И несмотря на то, что значительная часть сценической жизни персонажей проходила на подтексте, захлестывающие сцену и зрителей страсти, говорили во всех жестах и позах актеров сплошными восклицаниями. Это создавало значительное эмоциональное напряжение и усиливало трагизм, заложенный в повести Чеховым.

Спектакль *Страсти по Андрею* выстроен в рамках хронотопа модернистского театра, и потому смысл постановки раскрывался в самом ее художественном языке, в собственной логике и эстетике высказывания. Пространственно-пластическая система выявлялась и визуализировалась путем сборки и монтажа фрагментов пространства-времени и актера, спрятанного за персонажем, и представляющего собой лишь фрагмент

этого пространства, своеобразный механизм заданной режиссером структуры. В этом случае, актер с пространственно-пластической системой спектакля соотносился лишь частично.

В духе конструктивизма сценографом Т. Попеску на сцене возведена симультанная двухъярусная декорация с несколькими игровыми площадками, соединенными между собой лестницей. Топос больничной палаты был обозначен расположенными на переднем плане тремя дверьми на платформах и лежащими на полу «больными», которых визуализировали грязные рваные одежды с табличками истории болезни. Заявленный предмет-символ, красноречиво говорил о том, что «больных» в палате №6 собственно уже и не было: от выбитых тел и вытряхнутого духа остались лишь жалкие оболочки.

Исключив из спектакля сторожа Никиту, фельдшера Сергея Сергеевича и, передав их характерные черты молодому доктору Хоботову (Д. Коев) и введенному в спектакль собирательному персонажу – Медсестре (З. Чеботарь), П. Вуткэрэу с предельной точностью сохранил в инсценировке слова и мысли бывшего судебного пристава Громова (Ю. Андрющенко), доктора Рагина (В. Гаврилов), почтмейстера Михаила Аверьяныча (О. Беспальченко). Данная вольность прочтения чеховского произведения не означала, что режиссер стремился к искажению первоисточника или проявлял пренебрежение к его особенностям. Напротив, привычные и устоявшиеся представления Вуткэрэу подверг проверке, переосмыслению, и в итоге - новое театральное сочинение, в котором знакомое по школьной программе произведение, обернулось неизвестными гранями, а его герои обрели новые, подчас неожиданные черты.

В качестве пролога П. Вуткэрэу вводит своеобразную музыкально-пластическую увертюру, где каждый герой, пытается через, натянутую на переднем плане сетку, пробиться к зрителю и поведать ему о чем-то очень для него важном. Испытывая явное влияние воззрений авангардистов, у которых постмодернистское сознание нашло основу для создания «структурального человека», Вуткэрэу смысл в данном случае перемещает в жест и сочетание жестов. При этом жест у режиссера является декупажем с максимальной избыточностью смысла, он многолик, в нем совпадает, как чувственное, так и абстрактное. Присутствие же актера делает этот жест больше, чем знак или иероглиф. И потому у Вуткэрэу одержимый энергией движения, Громов с открытой книгой в руках страстно рвется открыть нам некую Истину. А доктор Рагин напротив, проявляя полное пренебрежение, равнодушно читая, проходит мимо всех. Во вкрадчивых движениях рук доктора Хоботова в белых перчатках читается не скрываемая готовность цепко вцепиться в очередную жертву. А беспорядочное размахивание руками и громкие выкрикивания обрывков слов выдают в

Михаиле Аверьяныче, бездушность и солдафонскую тупость. Организуя сумбурное движение персонажей под беспечную музыку «Рио-Риты», режиссер создает атмосферу всеобщего безумия, шокирующую своей повседневной узнаваемостью.

Вслед за открытым В.И. Немировичем-Данченко приемом введения в действие «лица от театра», Вуткэрэу описание событий и характеров действующих лиц ввергает Человеку от автора (З. Чеботарь), наделяя его правом вмешивается в происходящие на подмостках события и вступать в диалог с публикой и героями спектакля.

Из рассказа Человека от автора в воображении зрителей возникает жуткая картина заросшего крапивой, репейником и коноплей больничного двора, в котором располагается развалившийся и прогнивший флигель - палата № 6, и его несчастные обитатели. От него же зрители узнают и о докторе Рагине, в образе которого, Чехов выразил свое отношение к русской интеллигенции, которая, по его мнению, «была апатична, бесцветна и лениво философствующая» [170, с. 101].

Следуя за Чеховым, П. Вуткэрэу в спектакле особо выделяет образ Времени. В судьбоносных моментах жизни доктора Рагина этот образ возникает то в тиканье часов, то в звоне колокола. И зритель, вздрагивая от очередного удара, невольно задается вопросом, а по кому звонит колокол? Может, по каждому из нас? А может, приблизиться к Вечности, возможно, только лишь пройдя круги ада, отмеренные земной жизнью, как это случилось с Рагиным? Воплощение в пластике образов Времени и Вечности наиболее доподлинно отражают важнейшие мотивы жизни и творчества, как самого А.П. Чехова, так и эмоционально-психологическую атмосферу рубежа веков.

Острые противоречия Времени и окружающей его действительности нашли отражение в спектакле по пьесе Михаила Себастьяна *Безумьянная звезда* (2005).

Режиссер признается, что любит работать с классиками, которые, подобно провокаторам, своими пьесами вовлекают его в мир человеческих судеб, характеров и страстей. «Когда литература заставляет резонировать мой внутренний мир, с тем, что я чувствую, с чем живу в настоящее время, чем дышу, то все вершится внутри меня само собой, и не надо ничего придумывать» - рассказывает мастер [37]. Однако, основой будущей постановки у Вуткэрэу не всегда становится главная для драматурга тема, хотя режиссер, пытаясь понять автора, ищет нейтральную зону, чтобы идти с ним вместе. Так в *Безумьянной звезде*, режиссер говорит не столько о несбывшихся надеждах и разочарованиях, сколько ваяет историю о параллельных мирах, которые неожиданно пересеклись, нечто обрушив в судьбах главных героев, но которым никогда не суждено соединиться вместе.

Купируя первоначальный текст, Вуткэрэу ни в ком случае не изменяет ни идеи, ни сути пьесы. Пропустив через себя все мысли и чаяния классика, он ищет понятную для современного зрителя форму. Роковую предопределенность жизни, которая представлена в постановке в непримиримом противоборстве низменного быта, агрессивного мещанства и высоких духовных стремлений к постижению тайн бытия, режиссер раскрывает через метафоричность сценографии (художник Т. Попеску). Являясь приверженцем языка троп, Вуткэрэу, между тем, против излишней кодировки, которая, по его мнению, может затруднять понимание зрителем режиссерской мысли [37].

Сценическое пространство заштатного румынского городка начала прошлого века, представленное реальными предметами быта, отделяет от пространства сверкающих витрин и казино, где покупаются не только «пармские фиалки, привезенные в декабре самолетом», но и любовь, символическая круговая железная дорога, по которой в поворотные моменты жизни главных героев с шумом проносится скорый дизель электропоезд. И никто не в силах выйти из этого замкнутого круга, и ничто не нарушит устоявшийся уклад и не изменит его, ни появление «звезды», ни безумный поступок.

В русле русской психологической школы П. Вуткэрэу представил зрителю тонкую, изящную комедию о наивном учителе (С. Кирюшкин) и о девушке-видении (В. Марьянчик), миражом промелькнувшем в жизни захолустного городишки, о том, что легче открыть на небе новую звезду, чем понять и удержать рядом любимую. Неизменный быт обитателей провинции - начальника станции Испаса (О. Беспальченко), вечно пьяного обходчика путей Икима (Д. Коев), возложившей на себя обязанности сыскной полиции, мадемуазель Куку (З. Чеботарь), запуганной гимназистки Замфиреску (М. Сташок), предприимчивого Паску (В. Завальный), «сумасшедшего» учителя музыки Удри (Ю. Андрыщенко) и столичного прожигателя жизни Грига (П. Пейчев) - режиссер вскрывал через текст пластики и музыкальную партитуру (композитор М. Стырча).

У Вуткэрэу отсутствует какой-либо общий принцип или единый механизм постановки, все сугубо индивидуально и зависит, прежде всего, от литературного первоисточника. Режиссер старается не заготовливать предварительно каких-либо мизансцен, хотя некоторые задумки обдумывает заранее. Он не любит «ставить мозгами», для него важнее эмоциональное течение работы над постановкой, когда через актера предоставляется возможность говорить со зрителем языком чувств и эмоций. В этом случае утверждению режиссерского решения часто помогает музыка, а иногда и единичный звук, подобный гудку уходящего в *Безымянной звезде* электропоезда.

Артист для П. Вуткэрэу – это не механический проводник режиссерских идей, а Бог [37]. Только артист, по его мнению, несет в себе божественную искру, зажигающую пламя любви и веры, и ни одна технология не сможет заменить его на сцене. Вуткэрэу прислушивается к актерам. И если актер выдает больше, чем дает режиссер и делает это убедительно, то Вуткэрэу не категоричен и соглашается с предложенной трактовкой роли. Режиссер считает, что «в любом одаренном артисте заложен успех» и потому в своей работе он использует принцип «взаимоотношения взрослых и детей» [92]. «Когда ты любишь своих детей, - говорит Вуткэрэу, - ты стараешься не разочаровывать их, добиться их доверия, доказать, что твоя любовь к ним не фальшивая, не искусственная. И тогда артист (а он – всегда ребёнок) сам все, что в нем заложено, тебе раскроет. Цветок надо поливать, ухаживать за ним, а не брать руками бутон и открывать его насильно» [92].

Вуткэрэу соглашается, что в своих первых режиссерских работах отдавал предпочтение языку тела, нежели Слову, которое было для него всего лишь элементом в передаче информации, звуком как таковым [37]. В дальнейшем, переболев этим, он убедился, что Слово имеет огромную энергетическую силу воздействия на зрителя. И сейчас для режиссера эти два понятия являются равнозначными.

Однако Вуткэрэу сетует на состояние языка в театре. Сегодня, по его мнению, ни артисты, ни студенты не владеют артистическим словом, не используют его силу и не могут выразить через Слово всю его глубину. Вуткэрэу признается, что, когда его впервые пригласили для постановки в театр им. Чехова, он не предполагал, что артисты русского театра, так плохо владеют русской речью, не чувствуют красоты и мощи русской речи: «По наивности я думал о том, что в русском театре будет проще прочувствовать Чехова. Но работа над спектаклем *Страсти по Андрею* убедила меня в обратном, и я понял, что национальность автора и принадлежность театра к традициям русской школы не имеют ничего общего» [37].

Анализ творчества П. Вуткэрэу и его сценических работ в театре им. Чехова, позволил выявить, что формирование режиссерского стиля мастера проходило под заметным влиянием, как идеи постмодернизма, так и самой действительности конца XX века. Его художественные воззрения с момента первых постановок, основанных на принципах театра абсурда (*В ожидании Годо*, *Лысая певица*), прорывы через классический репертуар к отражению современного мира эпохи постмодернизма (*Волки и овцы*, *Гамлет*), на новом витке творчества вернулись к модернистскому (*Машинерия Чехова*, *Страсти по Андрею*) и классическому (*Безымянная звезда*) типу театров.

Являясь воспитанником вахтанговской театральной школы и опираясь на философско-этическую эстетику театра абсурда, режиссер выкристаллизовал доминанту собственного стиля, в котором содержание, форма и язык спектакля, имеющие родственников в других его работах, в конечном счете, говорили о содержании только этой постановки, об этой, единственной форме, о таком, уникальном сочетании средств языка. Несмотря на разнообразие литературного материала, постановки П. Вуткэрэу можно отнести к характерным для периода постмодернизма внестилевым произведениям искусства, в которых происходит смешение различных уровней художественной культуры, воплощенное в радикальной эклектике и полистилистике.

В своем творчестве режиссер нередко использует язык троп и законы условного театра и архитектоника, как правило, выстраивается в причинно-следственной логике. Объединяя различные театральные эстетики, режиссер синтезирует их выразительные средства. Это проявляется в согласовании пространственно-пластической системы и актера, где причинно-следственные связи между поступками персонажей ослабевают, а осколки событий и фрагменты образов монтируются воедино на основе коллажа.

Синтез условного пространства с безусловным временем дает возможность режиссеру вполне проявить свои художественные преимущества и найти пространственно-временной эквивалент повествованию. Стремясь к образной характеристике целого, он создает симультанную, полифоническую пространственную среду, в которой отражается эмоционально-психологическая атмосфера рубежа веков.

По приверженности к созданию актерского ансамбля режиссуру П. Вуткэрэу можно характеризовать как постановочную, хотя режиссер бережно относится к творческим идеям актеров. Между тем, рожденные образы, в ярких, наполненных телесной энергией жестах, ваяют в сценическом пространстве графические рисунки, в рамках жесткого каркаса ритмопластического контура, заданного режиссером.

Созданные режиссером-демиургом мизансцены предельно выразительны и насыщены - вплоть до метафоры и символа, что, в конечном счете, приводит к ослаблению авторства литературного первоисточника, а финальным синтезатором смысла, в конечном итоге, становится сам зритель.

Переосмысление роли режиссера в творческом процессе театра, иные подходы к литературному материалу и его сценическому воплощению, все это, несомненно, было ново для театра Чехова, но в свою очередь именно это послужило мощным толчком к позитивным переменам в театре, к постижению иных театральных эстетик.

2.6. Режиссерские работы Санду Василяки – синтез постмодернистской полистилистики и вахтанговской театральности

Санду Василяки – персона достаточно известная в мире театра и кино. Воспитанник русской театральной школы, он получил режиссерское образование в Кишиневском институте искусств в мастерской щукинца - Ильи Тодорова, виртуозно владеющего техникой перевоплощения и исповедующего в режиссуре острые гротесковые формы. Дальнейшее совершенствование актерских и режиссерских навыков проходило во ВГИКе на курсе Евгения Матвеева и Анатолия Ромашина. Наделенный от природы стремлением постигать тайны бытия, С. Василяки соединил в своем творчестве природные наклонности и полученные в процессе обучения знания столь непохожих наставников.

Первую свою работу в русском драматическом театре им. А.П. Чехова *Странную миссис Сэвидж* (2006) - парадоксальную комедию Дж. Патрика, наделенную социальным пафосом – С. Василяки ставил для бенефиса Нели Каменевой, актрисы школы театра переживания, мало подходившей для воплощения эксцентрического образа.

Яркая красочность невероятных костюмов С. Фурдуй обитателей «Тихой обители» на черном фоне условного пространства сцены предрасполагала к созданию образов на основе виртуозной внешней техники школы театра представления. Однако ни нянчившая куклу-ребенка Флоренс (А. Туз), ни играющий на странных струнах, привязанных к собственной ноге, Ганнибал (Ю. Анрющенко), ни Фэри (С. Лука), мечтающая стать балериной, а сейчас озабоченная лишь тем, чтобы все ее любили, ни Джеф (К. Харет), постоянно прикрывающий свое лицо из-за боязни испугать несуществующим шрамом, не смогли выйти из поля психологической образности, заданной Каменевой, и войти в атмосферу яркой театральной игры, предложенной режиссером.

У Василяки вахтанговская театральность проявляется не только в актерской технике, но и пространственно-временном континууме. И потому топос спектакля, созданный сценографом Ю. Матеем, ничем не напоминал психлечебницу. Действие разыгрывалось в некоем «черном кабинете», посреди которого располагалось, помещенное в нечто напоминающее огромную кадку с ящичками, огромное искусственное дерево с разноцветными листьями. Между тем, условное пространство сцены заполнялось реальными предметами. Так, справа от дерева на небольшом возвышении находился мольберт миссис Пэдди, фобии которой ко всему окружающему сменялись неожиданными «творческими порывами», в результате чего рождались морские пейзажи в виде волнистых линий. Роль Пэдди исполняла А. Самарцева, которой,

как и всем другим исполнителям ролей обитателей психушки, не хватало красок для создания парадоксального образа, задуманного режиссером.

Образы детей миссис Сэвидж, основываясь на законах актерской техники театра переживания, воплощали человеческие типы, тем самым, поддерживая стиль игры Н. Каменевой. В исполнении В. Заваленного сенатор Тейсес был безнадежно ограниченным и агрессивным существом. П. Пейчев создавал образ нервного, то и дело всхлипывавшего судьи Самуэла. Злая истеричка Лили-Бэлл К. Шанцевой превосходила своих братьев агрессивностью. В психологическом русле создавали образы и В. Гаврилов - доктор Эммет, и Р. Хаит - мисс Вилли. Таким образом, условное сценическое пространство, лишённое определенной жизненной атмосферы, вступало в противоречие с конкретными человеческими характерами и типами, которые оказывались вне времени и пространства. И как в этой ситуации не вспомнить слова Е.Б. Вахтангова, который утверждал, что режиссерский замысел в полной мере может реализоваться лишь при условии счастливого слияния трех факторов: «самой пьесы со всеми особенностями её содержания и формы, времени, в которое она ставится и коллектива, который ее ставит с его творческими взглядами, традициями, профессиональными навыками, степенью и особенностями мастерства» [29, с. 268]. Но данного слияния в постановке чеховцев, так и не произошло. Для актеров театра постановка *Странной миссис Сэвидж* была первой пробой игры в непривычной для них манере. И, возможно, актерский ансамбль, и смог бы подчиниться предложенной режиссером стилистике, но авторитарность Н. Каменевой, её нежелание быть более гибкой как к режиссерскому замыслу, так и к партнерам помешали режиссеру реализовать задуманное.

В *Странной миссис Сэвидж* зримо не только использование С. Василяки приемов, присущих вахтанговской театральности, в спектакле режиссер применял методы характерные и для мейерхольдовской постановочной режиссуры. Это проявлялось, прежде всего, в выстраивании мизансцен, которые выступали как строго упорядоченные пространственные конструкции, в которых каждый актер занимал заранее отведенное ему место. Режиссер уделял первостепенное внимание и временным ритмам композиции, и требовал от актеров их строгого соблюдения. Василяки убежден, что музыкально организованный спектакль - это спектакль с точной ритмической партитурой, с точно организованным временем. И потому, строгость, выверенность, броская выразительность пространственных композиций и ритмов мизансцен, которым в свое время особое значение придавал Вс. Мейерхольд, стали для С. Василяки путеводными маяками в режиссерских работах.

Новое для Русского театра им. А.П. Чехова направление комедии положений, основанное на технике школы театра представления, заявившее о себе в *Странной миссис Сэвидж*, наиболее полное развитие получило в спектакле С. Василяки *Браки поневоле или школа жен и мужей* (2007). Его драматургической основой послужила инсценировка самого режиссера комедий Ж.-Б. Мольера *Скупой*, *Урок женам*, *Урок мужьям*, *Плутни Скапена*, *Мнимый больной*, *Брак поневоле*. Используя приемы фарса, буффонады, элементы итальянской комедии масок, С. Василяки создал красочную, увлекательную комедию положений.

Сюжетный ряд постановки прост и понятен. Луизон С. Луки - молодая привлекательная вдова, стремящаяся выйти замуж за своего воспитанника Дона Хуана, влюбленного, однако, в ее дочь Белизу. Дон Хуан, слегка странноватый молодой человек К. Харета совместно с Белизой Р. Гончаровой ловко дурачат мать. Сохраняя принципы рационализма, свойственные Мольеру как представителю классицизма, С. Василяки вводит в спектакль роль резонера, которую предоставил старой графине Урании, матери Луизон, (Л. Калохина). С целью высмеять скупость, мнительность, невежество своей дочери, раскрыть ей глаза на истинное положение вещей Урания подговаривает актеров разыграть роли докторов-диетологов, которым, при всей своей невероятной скупости, Луизон готова платить любые деньги, чтобы избавиться от неизвестных ей болезней.

Архитектоника спектакля соответствует логике развития событий, пространство существует в рамках прямой перспективы, а время конкретно и едино. Отдельные эпизоды С. Василяки соединяет пантомимой масок - слуг графини Луизон в исполнении начинающих актеров Н. Ермичой, И. Гуцу, А. Кичук, Н. Незлученко.

Актерская партитура, поддерживая заданную режиссером сценографию, существует в рамках театра представления. Костюмы, грим, пластика, речь – все служит для подачи зрителю яркого образа - героя-маску. Таковыми в спектакле являются: и старый глуховатый граф Ансельм (В. Заваленный), сватающийся к Белизе и неожиданно, к великой своей радости оказавшийся отцом Дон Хуана, и доктор-академик тайских диетологических наук Дзинь-Дзянь (П. Пейчев), и доктор-диетолог, создатель пещерной диеты Муф Умба (Д. Коев), их переводчица Туанетта (А. Туз) и Фрозина (К. Шанцевой). Воплощая режиссерский замысел, актеры в невероятных одеяниях с причудливой гротесковой пластикой с радостным упоением разыгрывали непривычное для них театральное представление. И хотя в спектакле нет развития человеческих характеров, однако эта статичность не препятствовала динамике действия. Буффонадный фарс

персонажей, в стремительном темпе сменяющих друг друга, создавали увлекательное театральное представление.

Принцип постановочной режиссуры нашел яркое воплощение у С. Василяки и в спектакле *Сон в летнюю ночь* (2009) В. Шекспира. Сценическое пространство (сценограф С. Кожокару) лишено какого-либо определенного места и времени – оно условно. Отказавшись от многообразия «мест действия», которые драматург уготовил своим героям, режиссер разворачивает сюжет в пустом черном пространстве сцены, где лишь белым пятном четко отчерчен квадрат игровой площадки. В белые фантастические костюмы одеты и персонажи спектакля (художник по костюмам С. Фурдуй), которые своеобразной и вычурной пластикой рисуют в этом пространстве замысловатые фигуры, приобретающие на черном фоне особую выразительность и скульптурность. Такая черно-белая цветовая партитура, объединяя пространство трех пересекающихся сюжетных линий, связанных между собой грядущей свадьбой герцога Тезея (М. Зубку) и царицы Ипполиты (Т. Овяникова), делала пространство спектакля цельным и многозначительным.

Используемый режиссером прием, определенно отсылает к новаторским открытиям начала прошлого века, сделанным Г. Крэггом. В своих трудах *Искусство театра* [90] и *Воспоминания, статьи, письма* [89], расширяя художественные границы режиссуры, Крэгг позиционировал театр автономным от драматургии искусством. И эта автономность, по его мнению, обусловлена тем, что в основе сценического действия лежит не слово, не идеи драматурга, как у Станиславского, а жест и движение, с помощью которых передается в театре содержание пьесы. Следовательно, характер театрального действия на сцене, был убежден новатор, должен определяться музыкально-пластической природой, нежели драматургической. Убрав со сцены декорации и впервые используя ширмы, Крэгг добился того, что освободившееся пространство обрело самоценность, и стало зримым воплощением философских категорий бесконечности и вечности. Кроме того, оно являлось и выражением состояния души и движения мыслей. Такое толкование и привлекло внимание С. Василяки. И потому, пустое пространство сцены, придавая событиям вневременную сущность, еще неоднократно будет использоваться мастером в своих сценических полотнах.

В постановке спектакля *Сон в летнюю ночь* Василяки отошел и от традиционных трактовок комедии Шекспира. Для режиссера не важна была историческая достоверность костюмов, декораций, стилового поведения героев. Главное для него была мысль, ради которой и было создано это пространство. И когда, персонажи, лишённые ранее любви и обретающие ее в результате чудесных метаморфоз, начинали на глазах у зрителей

разукрашивать друг друга и, окружающее их, черно-белое пространство цветными красками, сомнений не возникало в том, о чем хотел поведать нам режиссер, ради чего затеял он этот разговор.

Заданный С. Василяки прием в сценографии поддерживался и актерской партитурой. Режиссер вновь на суд зрителя представил героя-маску, отличительными признаками которого была лишь яркая пластическая характеристика и сложный мизансценический рисунок, что, естественно, не могло не шокировать изрядную часть искушенной публики. Ряд персонажей в спектакле играли молодые актеры и потому режиссер, оставив за собой право демиурга, легко подчинил их игру единой стилистике. Персонажи раскрывались в полной мере благодаря тому, что актеры органически входили в тщательно выстроенные режиссером мизансцены. И их импровизация, если и имела место, то осуществлялась в четких ритмических, интонационных и пластических рамках.

Балансируя на грани модернистского и постмодернистского хронотопа, режиссер создал в спектакле некую метафизику речи, жестов и движений, и в конечном итоге вырвал пьесу Шекспира из традиционных психологических трактовок. И как здесь не вспомнить слова манифеста А. Арто, который проповедовал в театре верховенство символических жестов, масок, поз и движений, бесчисленные значения которых и должно, по его мнению, составлять важную часть конкретного языка современного театра [11, с. 72].

Воспринимаемый в качестве эксперимента, спектакль *Сон в летнюю ночь* получился ярким, насыщенным и, несмотря на то, что некоторые актеры откровенно «плавали», зрители получили удовольствие от зрелища представленного необычной трактовкой пьесы Шекспира.

Следуя законам эпического повествования, в спектаклях *Школа жён и мужей* и *Сон в летнюю ночь*, персонажи обретали очевидные черты героя-маски. В свойственной Василяки, фееричной, подчеркнута театральная форма, реализовывались все смыслы. При этом пластический рисунок роли значительно доминировал в большинстве случаев. Для театра Чехова такого рода постановки были не типичны, но они побуждали театр к поиску нового, ассоциативно-образного языка.

Памятуя о словах своего учителя Е. Матвеева о том, что «всем актерам и режиссерам необходимо проходить «чистку» классикой, проверять себя – насколько «доросли» до нее» [84, с. 120-121], С. Василяки обращает свой взор на титана русской литературы Федора Достоевского. Спектакль *Братья Карамазовы* (2009) поставлен режиссером в ином стиле, нежели предыдущие его работы в русском театре им. А.П.

Чехова. Между тем, и в данной постановке нашли отражение, свойственные мастеру методы и приемы, характеризующие его индивидуальный режиссерский почерк.

На рубеже веков герои рассказов, повестей и романов, все чаще покидая книжную полку, отправлялись на сценическую площадку и, попадая в иную эстетическую среду, обретали новые возможности художественного бытия. Обилие подобного рода переложений стало некой чертой современного театрального процесса. Но это связано не столько с ощутимой нехваткой полноценных произведений драматургии, сколько с тем, что, с одной стороны, режиссер обретал широкую возможность собственной интерпретации литературного материала, а с другой стороны, выразительные возможности театра настолько расширились, что режиссеру оказался под силу художественный перевод на сценический язык произведений иных видовых структур.

Роман Достоевского *Братья Карамазовы* привлекал внимание режиссеров многих поколений, и каждый раз раскрываясь новыми гранями, он удивлял зрителей оригинальными сценическими решениями. Хрестоматийными стали постановки В.И. Немировича-Данченко, Ю. Любимова, В. Фокина. Да и в творческой биографии самого С. Василяки это была уже третья постановка *Карамазовых* (первая в Национальном театре им. М. Эминеску, вторая, через несколько лет, в Бухарестском театре «Одеон»). Премьера спектакля состоялась в Кишиневе в год 75-летнего юбилея Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова.

Братья Карамазовы – самое значительное произведение великого писателя, подводившее итоги его многолетних размышлений над судьбами людей своей Родины и всего человечества. Атеизм или вера? Поиск ответа на этот вопрос и заставил С. Василяки обратиться к проблематике романа. Но спектакль в театре им. А.П. Чехова совершенно новая инсценировка, не повторяющая предыдущие постановки С. Василяки. В данном варианте режиссер дополнил спектакль новыми сюжетными линиями, а также ввел в постановку персонажей, которых не было в его прежних работах - госпожу Хохлакову (В. Рашидова) и старца Зосиму (Г. Зуев).

«Для меня Братья Карамазовы - очень важный этап в познании мира, - размышлял режиссер. - Он настолько актуален, затрагивает столь глубокие струны человеческой души, такие важные для каждого человека темы, что всякий раз мне хочется вновь вернуться к роману. Это неисчерпаемый источник философского познания бытия, раскрывающий аспекты жизни и смерти, любви и ненависти, веры и безверия» [158].

Спектакль С. Василяки обращает зрителя к вневременным нравственно-философским вопросам о грехе, воздаянии, сострадании и милосердии. И потому

сценография Ю. Матяя метафорична. Топос постановки представляет собой пустое черное пространство (символ Вселенной), в котором перемещающаяся стена-полусфера в зависимости от своего расположения рождает различные ассоциативные образы. То она становится непреступной преградой на пути взаимопонимания между героями, то крепостью от вторжения «мирских пороков» в духовную обитель Зосимы, то алтарем, над которым периодически появляются сцены Распятия, Воскрешения и Вознесения Христа (фрагменты росписей Сикстинской капеллы Микеланджело).

Книга, которую сам автор определил, как роман о богохульстве и опровержении его, является попыткой решить вопрос о человеке, разгадать его тайну, что, по Достоевскому, означало решить вопрос о Боге. И неслучайно художественным символом спектакля С. Василяки выбрал именно фрагмент фрески «Сотворение Адама», где разрывающиеся кисти рук Человека и его Создателя, красноречиво говорят о возникшей пропасти между телом и духом.

В трактовке С. Василяки очень сильна религиозная линия. Сквозь призму истории провинциальной семьи Карамазовых режиссер повествует об извечной борьбе божественного и дьявольского в человеческой душе. Поэтому повествование начинается с едва ли не самой драматической линии романа – со спора между Иваном Карамазовым (Г. Бояркин) и братом, монахом-послушником Алешей (А. Кичук) о Боге и о кровоточащем на все времена вопросе: стоит ли счастье целого мира детской слезинки? И Алеша восстает, но не против Бога, а против мира, сотворенного им, который погряз в пороках, грехах и распутстве. И потому режиссер дает Ивану в руку керосиновую лампу, с которой он мечется во тьме в поисках истинного света и не может его обрести.

Предложенная режиссером, световая партитура, являясь носителем образности, делает пространство целостным, а точечное высвечивание отдельных персонажей заявляется как метафора: герои спектакля появляются из тьмы, и во тьму уходят; они живут в этой тьме, и нет в ней просвета, как нет просвета в их внутреннем мире.

Цветовая партитура костюмов (художники С. Фурдуй и Е. Порумбеску) выполнена в темных тонах, тем самым поддерживает заданное режиссером световое решение. Одетые в черные кардиганы и трапециевидные цилиндры представители «высшего света», определенно ассоциируются со стаей воронов, слетевшихся на добычу и готовых в любой момент заклевать любого, у кого земля начнет уходить из-под ног. Режиссер преднамеренно в пространство семьи Карамазовых вводит пространство-время черных кардиганов, тем самым усиливая драматизм предстоящей трагедии.

«Братьев Карамазовых нельзя сыграть в бытовой неореалистической манере. - говорил Ю. Любимов. - Они полны метафор и гротеска, который совмещается с точностью и глубиной характеров. Достоевский не только великий психолог с колоссальной интуицией, предчувствовавший бессмысленность наступающей эпохи, но и поэт. <> У него все слова отобраны. Поэтому при полном выявлении характеров все должно быть сыграно точно, как музыка. Только музыка актеров – слово» [100].

Однако, Слово, которое в драматическом театре является транслятором основных смыслов, в постановке чеховцев было утеряно. Удачно найденный С. Василяки режиссерский ход, разбился о монотонность и загнанность темпа длинных монологов, а однообразие пластического рисунка персонажей, в конечном счете, лишило спектакль динамики и концентрации зрительского внимания на главном, о чем хотел поведать мастер.

Музыкально-театральный критик Е. Узун, делясь своими впечатлениями о спектакле, пишет: «Стилистика Санду Василяки скупа до предела, что осложняет задачу актеров, на экспрессии которых все и держится» [158]. А журналист Н. Розамирина категорично считает, что режиссер «дал лицедеям карт-бланш, бросив их как котят, в стремнину, и те ну выплывать», кто-то смог выплыть, а кто-то нет [135].

В каждом герое Достоевского происходит борьба, как правило, отчаянная, между утверждением жизни и ее отрицанием, между верой и неверием, между светлой и темной сторонами его души. Заявленный Г. Бояркиным в начале спектакля образ Ивана, был убедительным, хотя в финальной сцене помешательства начал «плюсовать», что в конечном счете, не вызвало у зрителей необходимого к нему сочувствия. Дмитрию К. Харета, изображавшему одержимость женщиной-вамп – Грушенькой, не достаточно было красок, чтобы, наполнить свой образ большей контрастностью, показать неистовое буйство и безрассудство русского характера. Алеша, главный рупор идей Достоевского, пропагандирующий идеи добра и милосердия, в трактовке А. Кичука был мало убедительным. Актеру явно не хватало ни профессионального, ни житейского опыта, чтобы наполнить роль глубоким содержанием. Три родных брата - это три видения устройства мира, которые необходимо было воссоздать на сцене: Дмитрий - безмерность страсти, Иван - безмерность мысли, Алеша - безмерность смирения, но этого в интерпретации чеховцев не произошло.

Поистине, квинтэссенцией худших сторон «карамазовщины» становится внебрачный сын Федора Павловича Павел Смердяков (А. Макевнин). С мерзкими улыбочками он перебирает идеи, надутые в его уши Иваном – к слову сказать, одним из

лучших русских людей, и, воспринимая их по-своему, исподтишка, по-лакейски убивает своего родителя. А. Макевнин пытался найти подход к этому образу, концентрируясь, прежде всего, на пластическом рисунке роли, поэтому передать всю глубину его низменных страстей, ему так и не удалось.

Ярким пятном в семействе Карамазовых выделялся образ отца - Федора Павловича Карамазова - созданный В. Заваленным. Этот старик влюблен до безумия: он три тысячи в конверт положил, розовой ленточкой перевязывал и подписал «моему цыпленочку». Он готов жениться на возлюбленной сына и все отдать ради своей страсти. А со страстью ему трудно бороться. Убийство Федора Павловича является лучшим способом разрешения семейной драмы. Заваленный выпукло ваял образ своего героя, крупными мазками, но поскольку актерского ансамбля не состоялось, то образ так и остался одиноким монолитом.

Время семьи Карамазовых в определенный момент сценической жизни, пересекается со временем Старца Зосимы, образ которого С. Василяки вводит в противовес мировоззрению Федора Павловича. Святость старца актер передает через умение говорить с людьми, через иронию, утешение, а иногда и через строгое наказание. Зосима Зуева - подвижник мысли. Он еле ходит, а идет, принимает посетителей, беседует, чтобы нести им Слово. Предчувствуя беду семейства Карамазовых, Зосима отрывает от сердца лучшее - Алешу и посылает его спасать братьев.

Для героев Достоевского любовь часто бывает любовью-презрением, любовью-ненавистью, любовью-мщением. В спектакле две женщины. В одной - наглая красота, в другой - бессильная жертвенность. Но их обеих объединяет любовь и трагедия в семье Карамазовых. Грушенька (С. Лука) хоть и блистала фактурой и техничностью, но все же не смогла до конца передать суть русской души: широкой, сумасбродной, противоречивой. Крупным, блестящим, но отделившимся куском смотрится она в мозаике спектакля. Любовь Катерины Ивановны (О. Мадан) к Дмитрию - по сути, противоборство с ней самой же, болезненное, искаженное чувство, смесь вины и гордыни. Но не получилось у актрисы передать все полутона этой страсти, и она осталась малоприметной персоной.

Пространство-время семьи Карамазовых, черных кардиганов и Зосимы С. Василяки дополняет новым, вводя в структуру спектакля линию Великого Инквизитора (Ю. Андрющенко) и Спасителя. Данная тема раскрыта в романе Достоевского в небольшой вводной новелле, но режиссер решил придать ей почти булгаковское звучание. Как пишет публицист А. Юнко, у Василяки эта линия разрастается до нескольких сцен и начинает жить вполне самостоятельной жизнью, «перетягивая одеяло на себя», - чего, по

мнению критика, - нет и быть не могло у Достоевского [190]. Суждение критика Е. Шатохиной более категорично: автор негодует, что «велико-инквизиторская тема» «безжалостно придавила все остальные еще кое-где всплывающие смыслы ... уничтожила всю «бытовую» коллизию спектакля, все характеры и конфликты, элементарно отняв время и место у самой возможности какой-либо вразумительной трактовки этого произведения» [172, с. 64].

С этими позициями нельзя не согласиться, хотя следует отдать должное Ю. Андриющенко, который смог разгадать зерно роли и создать на сцене монументальный образ католического великолепия. А финальная сцена смирения Христа перед лицом своего обвинителя - поставила красивую точку в этом одностороннем диалоге.

Братья Карамазовы – не простой для сценической интерпретации роман. Несмотря на то, что актерская партитура в спектакле опиралась на актерскую технику школы переживания, некоторые сцены все же вызвали недоумение в зрительном зале своей чрезмерной театральностью. Так, до перебора наигранными были сцены самоубийства Смердякова и летающего призрака его матери; падение Лизы (Я. Лазар) и ее бесконечный монолог на полу; убийство слуги Григория и рассказ Смердякова о совершенном преступлении; «пляска любви» Дмитрия и Аграфены. Да и поистине в какой-то фарс превратилась сцена суда, которая венчала спектакль, резко оборвавшись немой мизансценой. Для точки явно не хватало в спектакле главного события, где бы режиссер обнажил свою позицию, свое отношение к происходящему.

Между тем, С. Василяки создал масштабное полотно. Конечно, после череды легких спектаклей в театре им. А.П. Чехова сложно и актерам перестроиться на глубокое постижение роли, да и зрителям воспринимать психологические искания героев Достоевского. Подтверждает это и театровед О. Гарусова, считающая спектакль трудным: «Для актеров, которым давно режиссура не предлагала столь сложные задачи. Для публики, ищущей в театре лишь развлечения. Пытаясь раскрыть доступными современными зрителю средствами художественный и идейный мир романа Василяки не адаптирует его, не превращает в повод для лихих режиссерских фантазий, не приспособливает к коммерческой конъюнктуре. Он предлагает, крайне редко встречающееся сегодня, уважительное отношение к классике» [41, с. 63]

И действительно, данный спектакль – это неподдельное желание театра начать говорить со зрителем о серьезных вещах. Театр бьет в колокола: сегодня торжествует психология Ивана и Федора - мы все находимся в период вседозволенности. Вопросы, поднятые театром, - это вечные вопросы. Но никогда не будут они решены окончательно,

ни конкретной личностью, ни человечеством в целом. Но, пожалуй, именно в этих поисках и заключается смысл жизни, это и делает человека личностью, глубокой и уникальной.

Анализируя постановки Санду Василяки в 90-х годах XX в. – 10-х годах XXI в. в русском драматическом театре им. А.П.Чехова (*Странная миссис Сэвидж* Дж. Патрика, *Школа жен и мужей* Ж.-Б. Мольера, *Братья Карамазовы* Ф. Достоевского, *Сон в летнюю ночь* В. Шекспира), можно выявить ряд особенностей, характеризующих неповторимость его индивидуального режиссерского стиля.

На профессиональные воззрения мастера заметное влияние оказывали, как традиции русской театральной школы, воспитанником которой он является, так и время, высвечивающее в 90-е годы прошлого века различные театральные эстетики. Являясь учеником педагога-щукинца, режиссер, сохраняя верность традициям Вахтангова, унаследовал в своих работах приверженность к яркой театральности, которая стала доминирующей чертой его своеобразного режиссерского почерка. Однако, вахтанговская театральность, преломляясь и синтезируясь с новыми театральными веяниями периода рубежа веков, приобрела в его творчестве иные черты характерные постмодернистской полистилистики.

Анализируя работы мастера в 90-е годы XX века в национальном театре, А. Рошка, утверждает, что режиссерскому стилю Василяки присуще доминирование «постановочной» режиссуры, где текст пьесы или инсценировка романа является поводом для режиссерской интерпретации [199, с. 96-107]. И действительно, литературный первоисточник служит режиссеру лишь основой для выражения собственных идей, поводом для создания самостоятельного произведения. Мастер смело жонглирует литературным материалом, подчиняя его своим воззрениям и приоритетам.

Снижению градуса авторства литературной основы способствует и создание новых смыслов на основе коллажа событий и фрагментов образов. С пространственно-пластической системой С. Василяки экспериментирует в возможностях монтажа пространства-времени, выявляя и визуализируя способы его сборки. Опираясь на постмодернистский хронотоп построения сценической ткани, постановки Василяки характеризуют дробность, фрагментарность, мозаичная структура, микс эпох и времен, монтаж по кинематографическому принципу и принципу клипа, что вполне вписывается в современную систему развития художественной культуры эпохи постмодернизма. Свободное обращение с литературой предоставляет режиссеру более широкие

возможности использования ассоциативного монтажа, между тем Василяки обращается либо к причинно-следственной логике, либо к смешанным видам.

Внешний образ постановки, как правило, создается в духе минимализма, сценография условна и метафорична. Режиссер смело использует тропы. Следуя законам эпического повествования, пространственно-временной континуум, являясь условным и схематичным, активно взаимодействует с актером, который будучи, спрятанным за персонажем, представляет собой живой фрагмент этого пространства, своеобразный механизм его структуры. Впервые, представив на сцене театра Чехова героя-маску, С. Василяки разрушил привычную манеру чеховцев создавать образы в психологическом русле. В предложенной режиссером, яркой, подчеркнута театральная форма, характеризующей метод вахтанговской театральности, и в обращении к ассоциативно-образному языку, реализуются все смыслы спектакля.

В актерской партитуре преобладает техника школы представления, нежели школы переживания. Актер раскрывается в полной мере лишь в том случае, если органически входит в предложенные режиссером мизансцены, которые в свою очередь отвечают интересам всего актерского ансамбля. Актерская импровизация ограничена и осуществляется в жестких ритмических, интонационных и пластических рамках.

2.7. Выводы ко второй главе

1. В период 90-х годов прошлого века – 10-х годах XXI века Государственный русский драматический театр им. А.П. Чехова прошел условные три этапа. Первый (конец 80-х - начало 90-х годов) полностью отвечал состоянию ломки единой страны: пустующие залы, миграция ведущих актеров, кризис режиссуры, художественное и идейное обмеление репертуара. Второй период, связанный с деятельностью Вячеслава Мадана (1995-2001) – главного режиссера и художественного руководителя театра – являлся периодом поиска решений проблем режиссуры (чаще всего, за счет внутреннего ресурса) и подготовки для театра актеров. Третий этап (начало нового тысячелетия) ознаменовался переосмыслением театром художественных парадигм, сотрудничество с режиссерами молдавских театров (П. Вуткэрэу, С. Василяки, С. Фусу).

2. Совокупность особенностей индивидуальных режиссерских подходов в постановках мастеров русского театра им. А.П. Чехова, выраженная в спектре стиливого многообразия сценических полотен, очертила реальную картину театрального искусства Молдовы рубежа веков.

3. Режиссерский стиль Вячеслава Мадана, формировавшийся под воздействием традиций русской театральной школы, совершенствовался в рамках классического театра. Раскрывая заложенные драматургом смыслы, режиссер, следуя по пути причинно-следственной логики первоисточника, организовывал пространство спектакля в рамках прямой перспективы, а энергетический импульс концентрировал в самом играющем актере, что, как правило, приводило к отстранению персонажа от пространственно-пластической системы спектакля.

4. Для воспитанника ленинградской режиссерской школы Ильи Шаца переосмысление в 90-е годы прошлого века устоявшихся форм классического типа театра, напротив, способствовало формированию индивидуального стиля, тяготеющего больше к условному, поэтическому театру. Желая выйти за узкие рамки частных ситуаций и подняться до всеобщей архетипической модели, режиссер, преимущественно, обращался к классической драматургии, подводя действие спектакля к глубоким философским обобщениям. Балансируя в рамках хронотопа модернистского театра, Шац пространство спектакля формировал не столько предметами, чаще всего имеющими символический смысл, сколько соотношением их. А единство взаимодействия пространственно-временного континуума с актером, служило основой для создания дополнительных смыслов.

5. Остро стоящую в 90-е годы XX века проблему режиссуры, русский театр Чехова решал за счет внутреннего ресурса - актеров, вынужденных заняться постановочной деятельностью. Как и спектакли В. Мадана, сценические работы актера Виктора Казаченко, несмотря на явный синтез различных приемов и режиссерских техник, характеризовал актерский тип режиссуры. Свободное обращение с литературным материалом предоставляло возможность В. Казаченко не только для фривольной интерпретации первоисточника, но и для создания новых форм. Между тем, архитектура спектакля, как правило, опиралась на причинно-следственную логику развития сюжета. Однако, смелое моделирование фрагментов пространства, условность и дискретность времени - приближали постановки В. Казаченко к модернистскому типу театру.

6. Сотрудничество театра им. А.П. Чехова с молдавскими режиссерами способствовало расширению эстетических границ сценических работ и позволило театру выйти за пределы устоявшихся традиций, некоторые из которых требовали незамедлительного художественного переосмысления.

7. Воспитанник вахтанговской театральной школы молдавский режиссер Петру Вуткэрэу, опираясь на философско-этическую эстетику театра абсурда, синтезируя выразительные средства модернистского и постмодернистского театра, выкристаллизовал доминанту собственного стиля. Его сценические работы в театре Чехова, характеризовали черты, позволяющие отнести их к внесценическим произведениям искусства, где происходило смешение различных уровней художественной культуры, воплощенных в радикальной эклектике и полистилистике. Синтез условного пространства с безусловным временем предоставили возможность режиссеру вполне проявлять свои художественные преимущества и искать пространственно-временной эквивалент повествованию. Стремясь к образной характеристике целого, Вуткэрэу создавал симультанную, полифоническую пространственную среду, в которой отражена эмоционально-психологическая атмосфера рубежа веков.

8. Не привычную для театра Чехова технику актерской игры, основанную на законах театра представления, предложил и молдавский режиссер Санду Василяки, творческий почерк которого характеризовал синтез постмодернистской полистилистики и вахтанговской театральности. Литературный первоисточник для мастера являлся основой для выражения собственных идей, поводом для создания самостоятельного произведения, в котором режиссер экспериментировал с пространственно-пластической системой в возможностях монтажа пространства-времени, выявляя и визуализируя способы его сборки. Опираясь, как правило, на хронотоп постмодернистского театра, постановки Василяки отличали кинематографическая дробность архитектоники, клиповое конструирование мизансцен в жестком каркасе темпо-ритма, фрагментарность, мозаичная структура.

9. Театральная практика русских театров Молдовы конца XX - начала XXI в.в. показывает, что различные режиссерские подходы уже не столько рождались спонтанно, суммируясь постфактум, сколько сознательно моделировались как бы в некоей машине времени. Обращаясь к различным театральным эстетикам, используя разнообразный режиссерский инструментарий, мастера не столько изобретали, сколько комбинировали «файлы» исторического архива. Однако внутри этой бесконечной постмодернистской монтажности индивидуальных «идиостилей», демистифицирующих – и тем самым познавательно открывающих – формировалось реальное поле театрального искусства Молдовы конца XX – начала XXI в.в.

3. ПРИДНЕСТРОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР ДРАМЫ И КОМЕДИИ ИМ. Н.С. АРОНЕЦКОЙ, ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МОЛОДЕЖНЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР «С УЛИЦЫ РОЗ»: ПУТИ СОХРАНЕНИЯ ТРАДИЦИЙ НА СЛОМЕ ЭПОХ

3.1. Приднестровский государственный театр драмы и комедии им. Н.С. Аронцевой конца XX - начала XXI в.в.: проблемы режиссуры

3.1.1. Судьба режиссерского наследия Н.С. Аронцевой в Приднестровском государственном театре драмы и комедии

Датой рождения профессионального театра в Тирасполе можно считать 1929 г., когда созданный в городе Балта в 1928 г. молдавский драматический театр был переведен в новую столицу МАССР – город Тирасполь. Традиции русской театральной школы начинающим молдавским актерам прививал прибывший из Москвы артист МХТ, руководитель знаменитых Адашевских курсов, на которых К.С. Станиславский проверял свою систему – А.И. Адашев (Платонов). И уже 7 ноября 1933 г. в здании бывшего дворянского клуба, приспособленного под театральные спектакли, в торжественной атмосфере празднования 16 годовщины Октября дипломным спектаклем *Победа* С. Лехтцира открылся первый Молдавский государственный театр. С октября 1931 года в Тирасполе уже действовал Украинский музыкально-драматический театр, а в ноябре 1934 года принимается решение об основании Государственного русского драматического театра, которому в последствии было присвоено имя А.П. Чехова. 25 июня 1936 г. труппы трех театров переходят в новое, специально выстроенное здание. Но уже в июне 1940 г. после присоединения Бессарабии к МАССР молдавской и русской труппе было суждено переехать в столицу созданной Молдавской ССР г. Кишинев. На сцене Тираспольского театра начинали свой творческий путь выдающиеся мастера театрального искусства Молдовы: актеры - Константин Константинов, Екатерина Казимилова, Кирилл Штырбул, Домника Дариенко, Евгений Казимиров, Евгений Диордиев, Мефодий Апостолов; заведующие музыкальной частью - Валерий Поляков, Давид Гершфельд; режиссер Виктор Герлак и другие.

Второе рождение профессионального театра в Тирасполе можно соотнести с именем Надежды Степановны Аронцевой – актрисы, режиссера, педагога.

Тираспольский театр периода Аронцевой характеризовался не только созданной режиссером атмосферой студийности, «театра-дома», о чем упоминают многие

театроведы, но и своеобразием ее постановок, которые выходили за рамки большинства спектаклей, бытовавших в 70-х - 80-х годах прошлого века. В чем же заключалась особенность работ Аронецкой, которые, по воспоминаниям театроведов того времени, приходилось нередко отстаивать перед руководством партийных номенклатур? Ответ на этот вопрос кроется в самих спектаклях: в структурообразовании сценического текста, трактовке драматургического материала и интерпретации образов. Анализируя постановки Аронецкой конца 80-х - начала 90-х годов, статьи о премьерных спектаклях, а также воспоминания коллег и учеников, можно раскрыть ее режиссерскую методологию и особенности индивидуального стиля.

Образование Н. Аронецкая получила на режиссерских курсах в Государственном институте театрального искусства имени А.В. Луначарского (руководитель И.Я. Судаков) в 1948 году. Посещая занятия и репетиции А.Я. Таирова, А.Д. Попова и А.М. Лобанова, анализируя их режиссерскую методологию и стилистику, начинающий режиссер пыталась отыскать свой путь в профессии, выработать собственный почерк.

В 1956 году, преодолев все ведомственные барьеры, Министерство культуры МССР добивается перевода Н.С. Аронецкой из Ростова-на Дону, где она работала в театре главным режиссером, в Кишинёв. С этого момента вся ее дальнейшая судьба была связана с театральным искусством Молдавии, в те годы испытывавшим острую нужду в актерских, режиссерских и педагогических кадрах.

В 60-е годы XX века, в период хрущевской оттепели, советское театральное искусство испытывает значительный подъем: на сценах ставят спектакли, ранее запрещенных авторов, идет поиск новых форм, нового языка общения со зрителем на самые актуальные и острые темы современности, рождаются новые театральные коллективы. В этот период в Кишиневе из группы молодых выпускников Московского театрального училища им. Б.В. Щукина формируется труппа театра «Лучафэрул». Почувствовав новые эстетические требования времени, молодые актеры во главе с главным режиссером Н. Аронецкой, задумали создать новый образ молдавского театра.

В 1965 году Аронецкая совместно с кинорежиссером М.М. Израилевым в Кишиневском институте искусств им. Г. Музическу набирает русский актерский курс и добивается того, чтобы студенты по полгода, на протяжении всей учебы, одновременно проходили обучение и в Ленинградском государственном институте театра, музыки и кинематографии. Заронив в души будущих актеров дух студийности, Аронецкая поступательно двигалась к заветной мечте по созданию собственного театра. И вот уже летом 1969 года режиссер и семнадцать выпускников института (Б. Аксенов,

Е. Богданова, В. Гаврилов, Л. Губарева, О. Лачин, Е. Мызников, Л. Колохина, А. Левицкий, В. Нефедов, В. Пашков, Т. Попадеченко, Е. Рубенштейн, В. Сухомлинов, И. Таран, С. Фомичева-Тома, А. Шолош, Л. Шер) переезжают в Тирасполь. Аронецкую назначают первым главным режиссером вновь созданного театра. Получив статус театра-студии и, действуя по принципу «обучая других-обучаюсь сам», театр не только сформировал достойный репертуар, но и приобрел собственное творческое лицо.

Первые шаги молодого коллектива привлекли внимание театральной общественности того времени. Появлялись статьи в журналах *Театр*, *Театральная жизнь*, *Молодой коммунист*; в союзных и республиканских газетах. Творческие отчеты тираспольчан с успехом проходили в Кишиневе, Одессе, Москве. Заложенная режиссером в своих воспитанников еще со студенческой скамьи твердая основа русской театральной школы и дух студийности, в театре трепетно культивировались и передавались от поколения к поколению вплоть до конца 80-х годов прошлого века.

Театровед Л. Шорина, подчеркивая легкость, театральность и неидеологизированность постановок Н. Аронецкой, констатировала, что режиссер «никогда не изменяла своему принципиально театральному взгляду на действительность. Мало того, театр для нее должен был легко переходить в карнавал. Стихия превращения, шутовских явлений, мгновенно переходящих в свою противоположность, неразбериха наполняли ее спектакли» [179, с. 112-113]. Но даже иногда в излишней избыточности театральности и неоправданности сценических трюков, Шорина видела, прежде всего, «зрелище в те времена, когда главной была идея» [179, с. 113].

Естественно такой взгляд на искусство не устраивал номенклатурщиков от культуры. В 1979 г. Н. Аронецкую вынуждают покинуть театр. После ее ухода, главным режиссером был назначен Г. Кириллов, затем его сменил И. Петровский, В. Мажурин, В. Рубанов, Е. Рубинштейн. Возглавив труппу, очередной режиссер продвигал собственные идеи, навязывая артистам личное представление о художественном обновлении театра. Каждая такая смена сопровождалась не только ломкой устоявшихся традиций и устоев, но и серьезными изменениями в коллективе. Оставшиеся же в театре актеры, пытаясь убедить себя в пользе «режиссерского подряда», между тем, утрачивали, некогда объединяющее их понятие «театра-дома», столь трепетно культивируемое в течение многих лет основателем театра. Наблюдая за происходящими процессами и не желая с ними мириться, Н. Аронецкая в 1983 году добивается своего возвращения в театр: ей разрешают, но только в качестве приглашенного режиссера.

Аронецкая с энтузиазмом берется за работу и выпускает ряд спектаклей: *Месяц в деревне* И. Тургенева, *Каса маре* И. Друцэ, *Семейный уик-энд* Ж. Пуаро, инсценировку рассказов А. Чехова *Ах, эти женщины*, водевиль *Нечистая сила* Г. Стефанского, *Самодуры* К. Гольдони, *Восемь любящих женщин* Р. Тома и *Русские потешки* по мотивам русских сказок.

По признанию многих театральных критиков того времени, постановки Аронецкой отличались новаторством, глубоким и неожиданным проникновением в литературный материал, уважением к автору, яркой театральностью и слаженным актерским ансамблем, имеющим безграничные возможности импровизации. При этом важным было даже не само по себе наличие игрового начала в спектаклях, а именно оправдание его как творческой линии. «Выдающийся режиссер - педагог», - так называли Аронецкую коллеги.

Еще одним направлением режиссерского дарования Аронецкой - было совершенствование традиций молдавского театра - создание уловной, образной конструкции сценического мира, характерной скорее для притчи, с ее символической нагрузкой каждого элемента спектакля и ясностью конечного вывода, которые в конце 80-х годов XX века культивировал В. Апостол в русском театре им. А.П. Чехова.

Наглядным примером такого подхода к постановке стала одна из последних работ Н. Аронецкой - *Каса маре* (1988), которая наиболее ярко характеризует ее режиссерский метод и стиль.

Пьесу И. Друцэ, отличающуюся драматической остротой и лиризмом, режиссер, лишив бытовых подробностей, вывела на уровень широких философских обобщений, создав своего рода легенду, не столько о любви, сколько о духовности и мудрости молдавского народа. Основой структурообразования спектакля являлся его пространственно-временной континуум. Топос постановки представлял собой реальное место событий – *каса маре* – но в тоже время, он символичен (художник Л. Пироженко). На заднем плане в обрамлении рушников, расшитых национальным орнаментом, располагались ветви цветущих деревьев, которые по мере развития событий, то покрывались снегом, то вовсе опадали, напоминая о том, что весенний праздник любви главной героини сменяется осенними горестными буднями. Таким образом, созданный художником сценический фон не был оторван от актера, как это бывает в классическом театре, а напротив, стал полноправным компонентом спектакля. Выполняя эстетические функции, сценическое пространство, способствовало созданию общего визуального образа всего спектакля. Удачно найденная метафора, не только раскрывала заложенный

режиссером смысл, но и являлась действующим лицом постановки, живо реагирующим на жизненные перипетии судьбы героев.

Время в спектакле также имело усложненную структуру. Время реально происходящих с главными героями Василицей (О. Приходько) и Павэлаке (В. Нефедов) событий, развивающихся в причинно-следственной логике, пронизывало время, введенных режиссером в спектакль, символических образов Юности, Любви и Красоты. Используя данный прием, Н. Аронецкая, подводя пьесу к философским обобщениям, вырывала ее из узких бытовых трактовок, придавая иное, поэтическое звучание.

Этой же задаче подчинены были и создаваемые образы. Опираясь на русскую психологическую школу, актеры, несмотря на индивидуальность каждого персонажа, ваяли образы крупными мазками, приближая их к архетипам носителей истинной народной мудрости и морали. Такими были Ион В. Нагапетьяна, Нистор В. Клименко, Тимофте Е. Толстого и др. Характеризуя спектакль *Каса маре* как «философско-поэтическую работу», доцент Тираспольского пединститута Э. Киреева, отмечает, что актерской игре присуще и глубокое постижение поэзии характеров героев, и органичность связи между ними, и удивительная ансамблевость. «Здесь нет «маленьких» ролей. Здесь все значимы, и все хороши, включая «пантомиму», - делает заключение автор [77].

Собирательность образов подчеркивали и, созданные художниками Т. Сологор и Л. Мирзоян, костюмы, которые, сохраняя национальный колорит в крое и цвете отражали, прежде всего, суть, заданного режиссером, образа. Особое место в спектакле занимала и музыка, которая также выполняла строго отведенную ей роль: народные молдавские песни (музыкальное оформление Р. Глейзер) олицетворяли не столько душу отдельного героя, сколько душу всего молдавского народа.

Режиссерский стиль Аронецкой, тяготеющий к сценической условности и театральности, по мнению Л. Шориной, в период 80- годов считался «чуть ли не крамолой и формотворчеством», однако, театровед убеждена, что «такое утверждение игрового по преимуществу театра принесло оживление» в театральную жизнь страны [179, с. 114].

Анализ сценических работ Н. Аронецкой дает основание полагать, что отличительной чертой ее постановок являлось тяготение больше к хронотопу модернистского театра, нежели, к столь распространенному в тот период, классического. Акцент в спектаклях делался на качествах самой пространственно-пластической структуры, становящейся центром образной системы сценического произведения, из которого исходило силовое поле. И потому актеры наслаждались условностью сценического пространства, яркими костюмами, возможностью импровизации. Конечно, в

отличии от нынешнего века, режиссерский инструментарий был еще не так многообразен, а технические возможности не так велики. Конечно, в постановках присутствовали идеалистические нотки и некая наивность, но это не мешало Аронецкой вести откровенный и серьезный разговор со зрителем, бескомпромиссно отстаивая незыблемость нравственных ценностей. И этот стержень пронизывал и все ее творчество, и являлся основой эстетических принципов, созданного ею театра.

В начале 1990-х годов, для подпитки театра свежими силами режиссер добивается открытия в Тираспольском Государственном педагогическом институте им. Т.Г. Шевченко актерского курса, тем самым осуществилась ее давняя мечта готовить актеров по принципу «школа-студия-театр». Но в 1993 году после продолжительной болезни Аронецкая уходит из жизни, а вместе с ней завершается и эпоха «режиссерского театра» в Тирасполе.

Общие проблемы русских театров в инонациональной среде рубежа веков не обошли стороной и Тираспольский театр. Экономическая и политическая нестабильность на долгие 15 лет приостановила, начатый капитальный ремонт здания театра. Массовая миграция русскоязычного населения из региона, в том числе ведущих актеров и истинных театралов усугубила творческий кризис. В театре царила творческая неразбериха, а отсутствие постоянного главного режиссера в течение многих лет, не вселяло надежды на перемены к лучшему. Хотя, театр и продолжал выпускать спектакли на малой сцене камерного зала, но былой дух студийности и принципы «театра-семьи», заложенные Аронецкой, безвозвратно уходили в лету.

Пытаясь законсервировать ситуацию и остановить в театре, набирающие скорость, негативные процессы, В.А. Сухомлинов, ставший в 1993 г. художественным руководителем, прикладывает немало усилий для сохранения целостности труппы и верности театральным традициям. В этом же году он набирает в Приднестровском государственном университете им. Т.Г. Шевченко актерский курс, и как некогда Аронецкая, обучение студентов совмещает с активной сценической практикой в театре. Приток молодых актеров вселял надежду на новое дыхание, однако, нездоровая атмосфера внутри коллектива вынудила Сухомлинова в 1996 г. покинуть труппу и приостановить на несколько лет подготовку будущих актеров. С переходом художественного руководства в руки администрации, в театре Н.С. Аронецкой на долгие годы утвердилась модель «режиссерского подряда» и «директорского театра».

3.1.2. Попытки преодоления кризиса режиссуры в постановках Б. Мартынова, В. Гунина, А. Плетнева, Т. Чиботару, В. Павленко

В 90-годы прошлого века, когда русский театр оказался в состоянии изоляции и самозамыкания, часть режиссеров (особенно приглашенных) ставили спектакли, опираясь на принципы театра массового потребления («традиционного театра», «театра истеблишмента»). Типичным признаком такого рода постановок являлась повторяемость схем. Стереотипы восприятия, формирующиеся в социальной среде и обусловленные общественными интересами, диктовали обращение режиссеров к репертуару, ориентированному на остросюжетные спектакли, комедии положений, мелодрамы. И, несмотря на то, что, порой постановки бывали безупречными, в таком театре заведомо сужались перспективы развития, как актеров, так и режиссеров, ограничивающих свое творчество областью массовой культуры.

Проблему режиссуры, возникшую на рубеже веков, руководство тираспольского театра решало за счет приглашения для постановок режиссеров из России, Украины, Молдовы и других государств. Зрительский спрос на спектакли приезжих мастеров способствовал тому, что эта традиция быстро укоренилась в театре, создавая иллюзию ненужности лидера в лице главного режиссера.

В период 90-х годов XX в. – 10-х XXI в. в Тирасполе ставили спектакли такие приглашенные режиссеры, как Г. Васильев, Т. Чиботару, А. Андриенко, Р. Садовский, О. Пономарев, Б. Мартынов, В. Гунин, А. Плетнев, В. Павленко и др.

Для первого выпуска молдавской группы актеров ПГУ им. Т.Г. Шевченко 1996 г., начинающих свой творческий путь в театре им. Аронецкой, необходимо было подготовить соответствующий репертуар на родном языке. Выбор пал на молодого режиссера из Кишинева Тудора Чиботару, взявшего в работу инсценировку рассказа В. Александри *История одного золотого* (сценография А. Казаку, балетмейстер К. Софорони). Обращение к классику румынской литературы, бичующему нравы современного ему общества, - невежество, взяточничество, жажду обогащения и преклонения перед всем чужим, - было не случайным: с одной стороны, проблемы, поднятые в рассказе Александри, удивительным образом, перекликались с событиями 90-х годов прошлого века, с другой стороны, еще свежо было в памяти воспоминание о нашумевшей премьере пьесы *Кирица в провинции* П. Вуткэрэу (1993). Но, если режиссерскую интерпретацию *Кирицы в провинции* можно отнести к вневстилевым произведениям искусства эпохи постмодернизма со свойственным ему радикальным

эkleктизмом, насыщенным метафорическими образами и элементами народного искусства, то спектакль Чиботару, сохраняя стилистические особенности произведения Александри, выдержан в хронотопе классического театра. Постановка была отмечена вниманием прессы и специальным призом за хореографию на Международном фестивале им. Василе Александри в Кишиневе (1997).

В 2001 г. Чиботару вновь приезжает в Тирасполь для постановки *Безымянной звезды* Михаила Себастьяна, которая вот уже более 60 лет совершает свое триумфальное шествие по многим театрам мира. Зрители хорошо помнят созданный М. Казаковым фильм, который, пройдя испытание временем, и по сей день продолжает вытягивать зрителей из повседневной рутины, заставляя сердце сжиматься от светлой печали о чем-то несостоявшемся. И каждый раз, открывая свои новые грани, пьеса звучит неизбито, свежо, потому что она – о Вечном.

Брать в работу произведение, за которым тянется большой шлейф, как театральных интерпретаций, так и киноверсий шаг заведомо рискованный, требующий от постановщика либо нового режиссерского решения, либо «звездного» актерского состава. Однако, ни режиссерская концепция Т. Чиботару, ни сценография, предложенная художником Л. Пироженко в неизменных бело-голубых тонах, не предвещала никакого новаторства в прочтении пьесы.

Топос постановки, представляющий собой пространство вокзала и комнаты учителя, создавался двухсторонними вращающимися рамами павильонных декораций, между которыми в центре размещалось большое распахнутое окно. На заднем плане художник создал, своего рода, «космическое пространство» на фоне которого зияли электрические лампочки, выложенные в созвездие Большой медведицы. В кульминационный момент, как уже не трудно было догадаться зрителю еще в начале спектакля, они зажигались и озаряли путь влюбленным.

Время спектакля, предложенное Чиботару, реальное, и остановка дизель-электropоезда разделяла его на две части. Первая часть - время будней заштатного городишки, где все друг друга знают, где принято подглядывать из-за шторок за соседями, где считается нормальным предложить гостю в качестве еды, сбитую товарным поездом, утку, где никто и никогда не понимал таких явлений, как мечты, музыка, любовь. Время первой части неторопливо, вязко, всецело отражает жизненный застой провинции. Вторая часть – время романтических грез, связанных с появлением легкомысленной светской красавицы, избалованной и ветреной Неизвестной (Л. Тульчинская). Ее присутствие вносит заметное оживление в серые будни городишка, а в жизни Мирои (Г. Чекан)

просыпается невиданное доселе чувство любви, которому так и не суждено было раскрыться до конца. Здесь время концентрируется, ускоряется и растворяется, подчеркивая мимолетность несостоявшегося счастья.

Безымянная звезда - чудесная сказка, предложенная Себастьяном: звезда отклонилась от своей орбиты и осветила своим светом маленький городишко, в котором, по мнению его жителей, живут довольно странные люди: учитель астрономии Мирои, выбрасывающий баснословные деньги на покупку книг, и музыкант Удря (Д. Хатунцев), постоянно находящийся в состоянии творческого порыва. Но, ни начальнику вокзала (Е. Толстому), ни мадемуазель Куку (О. Кушнир) не дано понять поступки своих соседей. Их жизнь движется по другой орбите. Отдавая должное мастерству Е. Толстого и О. Кушнир, следует заметить, что для создания образов им не хватало того тонкого, едва уловимого юмора, которым одарил своих героев автор пьесы. Герой Е. Толстова был излишне перегружен психологизмом, а образ мадемуазель Куку - ваялся выпукло и эксцентрично, что вступало в противоречие с заданным драматургом образом эксцентрической железной леди.

Приехавший за Незвестной, уверенный и успешный светский лев (И. Таран), оказался мощным соперником провинциального учителя - застенчивого, интеллигентного, увлеченного астрономией и далекого от реальной жизни. Таран не играл злодея, его герой все прекрасно понимал: и про любовь, и про романтику, и про цветочки с огорода. Но для него главное - это цена: и решение принято, конец истории предопределен. *Безымянная Звезда*, покидая свою любовь, возвращается в тот блестящий дорогой мир, где она привыкла сверкать.

Созданный Т. Чеботару спектакль являлся образцом классического психолого-бытового театра. Структуру постановки не пронизывали ни символическое пространство, ни пространство внутреннего мира персонажей. Актерская партитура представляла собой однородную ткань. Т. Чиботару не удалось найти достаточно емких выразительных средств, чтобы раскрыть - столь очевидный в пьесе М. Себастьяна - баланс между иронией на бессмысленно глупую жизнь обывателей, лишенных любви, увлечений, идеалов и добротой, порядочностью, нежностью. И потому заявленная в программке комедия выглядела некой мелодрамой, далеко не лучшего сорта. Но это не помешало спектаклю быть отмеченным дипломом «За самое поэтическое раскрытие темы любви» на Международном театральном фестивале «Мельпомена Таврии» в г. Херсоне (2004).

Третья встреча Тудора Чиботару с театром им. Н.С. Аронецкой состоялась в 2009 году. В рамках проведения «Года семьи» режиссер, приглашая зрителей поговорить о

проблемах нравственности в семейных отношениях, выпускает спектакль ... в *Охотничьем зале*.

Пьеса известного драматурга и сценариста В. Мережко *Женский стол* в «*Охотничьем зале*», написанная в 1988 году, значительно опередила свое время. Несмотря на то, что за пьесу брались многие театры, большинство постановок не были приняты ни критикой, ни публикой. В конце 80-х годов прошлого века в Молдове была осуществлена постановка пьесы в русском театре им. А.П. Чехова, где в качестве режиссерского приема В. Апостол использовал притчевую конструкцию с ее символической нагрузкой каждого элемента спектакля и ясностью заложенных смыслов.

Тираспольский театр, памятуя о приеме образной конструкции сценического мира, используемом в том числе и Н. Аронецкой в своих постановках, ждал от Чиботару если не притчевости, то хотя бы условности сценического решения пьесы Мережко. Однако, отказавшись от предложенного автором жанра – иронической трагедии, Чиботару выстроил спектакль в рамках психологической мелодрамы, тем самым заведомо сузив возможности режиссерской интерпретации пьесы.

Действие постановки развивалось по законам детектива: семь совершенно разных женщин (А. Равло, Н. Володина, А. Клименко, О. Чекан, Т. Дикусар, З. Борец, Н. Ермолаева), которых на первый взгляд ничего не связывало, волей судьбы оказались в зале ресторана. Стоящий на дверях официант (Е. Толстов), периодически воющий волком, всех посетительниц впускал, но никого не выпускал. Оказавшись в ловушке, героини вынуждены разбираться в любовных и семейных тайнах. И чем эти тайны становились прозрачнее, тем больше зритель запутывался в клубке семейных интриг, сочетающих в себе лирическую, чуть ли не автобиографическую исповедальность, и беспощадный суд, которому подвергал себя Бардин (Д. Ахмадиев), оставивший в судьбе каждой из женщин глубокий след. Но какова же цель этой встречи – вылечить душевнобольного или отомстить ему? Ответит на этот вопрос остался за рамками спектакля.

Пространственно-временной континуум в интерпретации Т. Чиботару являлся структурообразующим элементом спектакля. Время было дискретно, многослойно и состояло: из времени, развивающихся в ресторане перипетий; времени воспоминаний случившихся трагических событий и всей жизни Бардина; ирреального времени, протекающего в воспаленном сознании главного героя - обитателя психбольницы. Пространство также имело несколько уровней. Реальное пространство ресторана (художник О. Пономарев), лишенное каких-либо символических черт, представляло собой зал с обильно сервированными столами, чучелами животных и оружием, развешанным на

стенах. На заднем плане в центре размещался большой экран, с которого по ходу развития событий, героини, взывающие к чувству сострадания, добавляли нравственную подоплеку авторскому сюжету. Впервые использовавшийся в постановке театра Аронецкой, данный технический прием, дробивший реальное пространство средствами кинематографа, изменил устоявшееся представление у тираспольчан о структуре драматического спектакля. Второй уровень – пространство, где в прошлом развивались события, приведшие Бардина к психическому расстройству. На каждом новом витке развития сюжета пространство прошлого периодически пронизывало реальное пространство. И наконец, пространство страхов и маний Бардина, как результат укоров совести и беспощадного суда над самим собой.

Сюжет постановки развиваясь в рамках поступательного взаимодействия закольцованных эпизодов, продвигал действие к разрешению главного конфликта. Между собой эпизоды соединялись пластическими танцами-варьете на тему охоты. Сложная структура пространственно-временного континуума требовала от актеров театра Аронецкой иных подходов в создании образов и взаимодействии персонажей, однако, склонность тираспольчан к мелодраматическим трактовкам не позволила в постановке раскрыть всю многослойность драматургии В. Мережко.

С театром им. Н.С. Аронецкой начала XX века связано и имя симферопольского режиссера Бориса Мартынова, поставившего в Тирасполе в рассматриваемый период два спектакля: *Игра любви и случая* К. Манье (2003) и *Девичник* Л. Каннингем (2004).

О работе в театре им. Н.С. Аронецкой Б. Мартынов говорил, что для него каждая новая встреча с коллективом, которому он не изменял с 1987 года, была всегда в радость. Однако, режиссер признавался, что эта работа не всегда шла легко и гладко, и «настоящие победы добывались трудом и потом» [93]. Исследователь творчества режиссера Т. Белова о работе Мартынова в Тираспольском театре писала: «Артисты с нетерпением ждали своего кумира, ждали аншлагов и неизбежного успеха: побед на фестивалях и присвоения званий, поэтому работали вдохновенно с полной отдачей» [19].

Истоки творческой энергии Бориса Мартынова - родом из детства. В годы Великой Отечественной войны в его родном городе Омске находился в эвакуации московский театр им. Е. Вахтангова и потому вся юность будущего режиссера была наполнена впечатлениями от игры актеров, воспитанных прославленными вахтанговцами. По окончании школы вопрос выбора учебного заведения был решен: режиссерские курсы Театрального училища им. Б.В. Щукина. Закончив «щукинку», Б. Мартынов в качестве приглашенного режиссера работает в различных театрах Советского союза. В 2002 г.,

обосновавшись в Симферополе, режиссер возглавил Крымский украинский музыкальный театр.

В 2003 г. Б. Мартынов по приглашению руководства театра Аронецкой приезжает в Тирасполь. Для постановки была выбрана пьеса выдающегося французского комедиографа, мастера водевильного жанра – Клода Манье *Игра любви и случая* (Блэз).

Действие спектакля разворачивается в Париже - городе художников и поэтов, где беспечные парижане сидят за столиками открытых кафе за бокалом вина, а воздух пронизан любовью. Сценическое пространство спектакля (художник Л. Пироженко) – условно. На бело-голубых ширмах-выгородках висят указатели: «спальня», «шкаф», «библиотека», «кухня». Сверху над ними «парят» фанерные фигуры танцующих балерин с половыми щетками в руках. На заднике во всю высоту «горизонта» Эйфелева башня. Ее основанием служит раздвижная дверь, через которую в самый неподходящий для главного героя момент появляются очередные посетители съемной квартиры. Помимо табличек на ширмах пестрят картины и маски животных - по версии режиссера, прототипы героев пьесы. Условное пространство сцены наполнено и реальными предметами – мебелью и реквизитом, характеризующими период 70-х годов прошлого века. Но условность декорации, заданная художником, не нашла продолжения в костюмной партитуре, отличающейся разностильем и эклектикой.

Сюжет спектакля типичен для комедии положений: молодой, талантливый, но, конечно же, бедный художник Блэз (Г. Чекан) по совету своей энергичной возлюбленной Женевьевы (И. Серикова) решает жениться на дочери богатого бизнесмена. Правда, невеста (О. Кушнир) не очень умна, а богатый папаша (В. Клименко) сам является любовником подруги Блэза. Да и квартиры для приема гостей нет, и приходится снимать ее на две недели у взбалмошной хозяйки Арианы Кларенс (А. Клименко), да еще вместо метрдотеля приходит странноватая молоденькая провинциалка с косичками - Мари (Н. Ермолаева).

Вслед за сюжетом, предложенным Манье, режиссер архитекtonику спектакля выстраивает в причинно-следственной логике. На отстраненном от сценического фона актере, Мартынов концентрировал все внимание зрительного зала, хотя, это не составляло особого труда. Ведь пьеса Клода Манье, являющаяся образцом технически усовершенствованной комедии положений, построена на внешних комических приемах, на разного рода недоразумениях и ошибочных действиях. И сделано это автором так талантливо, что зритель, каждую минуту раздражался смехом от неожиданного поворота событий, разворачивающихся в бешеном темпе. Страстные, наивные, взбалмошные, но

всегда очаровательные дамы шли в наступление. А бедный Блэз, окончательно запутавшись, пребывал в панике, пока не понял, что только искренняя любовь - единственная и безусловная ценность в жизни.

Делая ставку на вахтанговскую театральность и памятуя о том, что действие пьесы происходит в Париже, Б. Мартынов в спектакле использует много музыки и танцев. Заданную художником, условность сценического пространства, режиссер развивает первым выходом на сцену артистов с хореографической интермедией. Известным по спектаклю *Принцесса Турандот* приемом открытой актерской игры «театр в театре», артисты на глазах у зрителей преображались в героев представления, тем самым обозначая контуры будущего спектакля. В дальнейшем, данный прием, поддерживался подобными интермедиями между картинами и прямым общением со зрительным залом. Таким образом, нарушая условность «четвертой стены», режиссер каждый раз подчеркивал несерьезность происходящего, своего рода игру, предложенную театром.

Подкрепляя условность сценического пространства актерской партитурой, Мартынов наделил персонажей чертами героя-маски. Созданные артистами образы, не предполагали развития человеческих характеров: они были собирательными, комичными, где-то даже чрезмерно утрированными. Это читалось и в нарочито наигранной пластике Мари, и в чрезмерной суетливости Блэза. А пластический рисунок семейства Карлье, больше напоминавший механические движения манекенов, сводился к яркой буффонаде и всевозможным трюкам. Зрители соглашались с предложенными режиссером правилами игры, но, созданный И. Сериковой по законам психологического театра образ Женевьевы, и переход открытой игры Н. Ермолаевой, неожиданно снявшей со своей героини маску провинциальной дурнушки, в русло театра переживания нарушали стилистическую целостность спектакля, изначально задуманную режиссером.

К сожалению, не смог обойтись Б. Мартынов без пресловутых «клубничек», которыми на рубеже веков изобильно пичкались спектакли театров массового потребления. Апофеозом заигрывания со зрителем стала абсолютно обескураживающая пробежка по сцене обнаженного Карлье Клименко, во время которой зрители смогли во всех подробностях рассмотреть увядающее тело пожилого актера.

Совершенно в ином ключе была решена Б. Мартыновым пьеса современного американского драматурга Лоры Каннингем *Девичник* (2004), открывшая в Тирасполе 35-й театральный сезон. Пьеса о «женской доле», вызывающая интерес многих самых известных режиссеров, и по сей день с успехом идет во всем мире. Она получила

несколько престижных наград, в том числе грант «Национальный вклад в искусство» сразу по двум категориям – литература и театр.

Постановка спектакля в Тираспольском театре была своего рода данью памяти Н. Аронецкой, уделяющей в своем творчестве много внимания теме женской судьбы. «Театр должен обращаться к самым глубоким человеческим чувствам, - говорила режиссер – касаться самых тонких струн души» [77].

Из пьесы Лоры Каннингем проще всего сделать (и чаще всего делают) напичканную хохмами коммерческую антрепризу: шесть подруг, внешне вполне благополучных, собираются на девичник по случаю предстоящего пополнения в семействе одной из них и, постепенно напиваясь, раскрывают друг другу душу, обнаруживая то, о чем раньше подруги и не догадывались. Удачно почистив пьесу от американизмов и взглянув на неё глазами русской женщины, генетически склонной к состраданию, Б. Мартынов создал историю о нелегкой женской доле, что ни могло не вызвать у сентиментальных зрительниц, сидящих в зрительном зале, слезы сочувствия. Осмысливая современную действительность как бешеную погоню за мнимыми ценностями, Б. Мартынов выявлял их абсурдность, иллюзорную значимость на грани, где соседствует смешное и великое, нелепое и мудрое, жестокое и милосердное.

Мария Колганова в Российском журнале *Страстной бульвар* писала: «Вероятно, оттого, что спектакль этот сложно выпускался (начинал репетировать один режиссер, заканчивал другой, Борис Мартынов), не у всех актрис роли идеально построены от начала и до конца, некоторые местами откровенно «плавают». Однако каждой из них режиссер дал свой выход, свое соло, в котором актрисы смогли раскрыться и продемонстрировать на что способны» [82, с. 49]. Опираясь на опыт актеров театра Аронецкой создавать образы в русле русской психологической школы, Б. Мартынову удалось реализовать задуманное и добиться желаемого результата. «Актрисы вышли на встречу со зрителем подготовленными внутри, и потому в спектакле присутствовали и слезы, и смех: слезы – по поводу кое-как прожитой жизни, смех, потому что живешь и собираешься жить», - подытоживал результаты работы над постановкой режиссер [107].

Энергетический импульс постановки Б. Мартынов преднамеренно концентрировал на героинях, определив для каждой из них свой «рецепт счастья», где они были по-своему несчастны: в вечном поиске любви Джесси (Л. Тульчинская), красавица-модель Лисбет (Т. Дикусар), неудавшаяся актриса Сюзен (И. Серикова), жизнерадостная Нина (О. Кушнир), «экстремалка» Клер (Н. Ермолаева) и даже благополучная и состоятельная Марта (И. Панасенко).

Пространство имело реальные черты и, по справедливому высказыванию М. Колгановой, разворачивалось на фоне созданного В. Пирожено «будуара в бело-голубых тонах, зиявшего во всей красе аляповатой безвкусицы» [82, с. 49]. Не экспериментировал Мартынов и с архитектурой спектакля, которая отражала заложенную в пьесе, причинно-следственную логику. Таким образом, режиссер, не нарушая традиционные для театра Аронецкой структурообразующие принципы постановки, и в *Девичнике*, и в *Игре любви и случая*, использовал приемы, характеризующие хронотоп классического театра.

2005 год проходил под эгидой 250-летия русской актерской театральной школы, основы которой были заложены великим русским драматургом А.Н. Островским. В связи с этим событием, руководство театра им. Н.С. Аронецкой принимает решение о включении в репертуар пьесы Островского *Правда - хорошо, а счастье лучше*, которая в театре являлась девятой по счету. В качестве постановщика приглашается режиссер из Твери Вячеслав Гунин. Реализация постановки стала возможной благодаря, начавшейся в феврале 2005 года, традиции сотрудничества театра им. Н.С. Аронецкой с Союзом театральных деятелей Российской Федерации и Центром поддержки русского театра за рубежом, возглавляемого народным артистом РСФСР А. Калягиным под патронатом Президента РФ. Данный проект способствовал восстановлению прерванных в 90-е годы прошлого века связей с российским театром и русским миром в целом.

В разные времена различные герои классических произведений становились наиболее востребованными. В конце 90-х годов прошлого века, как на российскую сцену, так и на сцену русских театров за рубежом, выходят герои пьес А.Н. Островского. Яркость персонажей, ежедневно решающих проблему - каковы же пределы компромисса между совестью и жадной наживой, была отмечена сразу же после выхода первых пьес драматурга. В. Лакшин писал: «В конце концов, и ему (Островскому – В.Д.) и его постоянным читателям и слушателям эти герои начинают казаться едва ли не более реальными, чем десятки мелькнувших на жизненных перепутьях лиц» [94, с. 467].

Интерпретация классической пьесы, особенно если за ней тянется колоссальный культурный шлейф – дело не простое. С одной стороны, «говорящие» названия пьес Островского всегда заявляют сами о себе, в них драматургом уже заложено и эмоциональное, и смысловое зерно поведенных историй. С другой стороны, откопать это зерно под слоями социальной остроты и бытовой правды, весьма трагических жизненных обстоятельств и неожиданных «хеппи-эндов» - удастся не каждому постановщику. В. Гунин, неоднократно обращавшийся в своей творческой биографии к классическому

материалу, предложил театру Аронецкой собственную интерпретацию пьесы великого драматурга. В январе 2006 года начались первые репетиции спектакля.

Режиссерское образование В. Гунин получил в Ленинградском Государственном институте театра, музыки и кинематографии в мастерской выдающегося театрального педагога и режиссера Бориса Вульфовича Зона. В дальнейшем, он много лет сотрудничал с культовым режиссером Романом Виктюком, что бесспорно сказалось на его творческом воззрении и режиссерском методе.

В Островском, признавался В. Гунин, его подкупила современность, но не в узко литературном плане, а в части нравов, психологии, национальных особенностей. И это, считал режиссер, не волна и не дань моде, а результат того, что публика, «пресытившись низкосортной продукцией постперестроечной эпохи, требует от театра качественного продукта, отличного от бессюжетных телевизионных сериалов-клонов» [140]. Между тем, комедию великого драматурга режиссер вовсе не стремился пронзить взором новатора.

Следуя, заложенной автором логике развития сюжета, и, отдавая должное почти Библейской вечности вопросов, выявляющих противоречивую природу человека и его конфликт с устроенным им же самим миром, В. Гунин заявлял о постановке как о притче, тем самым настраивая на поэтическую интерпретацию творения классика. Рассуждая над пьесой, режиссер задавался множеством вопросов: почему мы ходим и попираем богатства, которые лежат под нашими ногами и почему не находим им применения себе же во благо? Может ли считаться патриотом своего отечества человек, если вся его гражданская позиция заключается в маленькой простой истине – жить по правде? Почему, найдя свою половину и испытав высшее блаженство любви, мы строим свою жизнь совсем по другому образцу, в котором во главу угла ставится внешний достаток? И что же все-таки лучше – правда или счастье, и правильно ли мы понимаем эти понятия, не подменяем ли мы их себе в угоду, чем-то другим, сиюминутным, удобным? [140]

Первоначально, написанная Островским в 1876 г. пьеса к бенефису замечательного актера Николая Музиля, называлась *Наливные яблоки*. Золотая осень, яблоневый сад, милое авторскому сердцу Замоскворечье – все это внесло в сценографию А. Буркова определенные мотивы, где доминировала условность. Ажурные кроны яблонь на среднем плане напоминали, сплетенные московскими умелицами, кружева, проекция замысловатых изгибов которых на голубом фоне создавала впечатление фантастического, ирреального сада. Минимум мебели, характеризующей эпоху, и повсюду: на деревьях, на земле, в мешках, на мебели и утвари – везде разбросаны красные спелые яблоки, на которые в спектакле никто особо внимания и не обращал. Метафора, найденная

художником, позволила найти емкое и образное сценографическое решение пьесы в виде «невостребованности яблочного изобилия». Но, принцип согласования актера с пространственно-пластической системой были оппозиционными: актеры были отстранены, от созданного художником, фона, хотя предложенное Бурковым сценографическое решение вполне отвечало его замыслу создания поэтического полотна.

Вслед за Островским В. Гунину понятно и близко приятие общего течения русской жизни XIX века, в котором не сегодня все заведено и не завтра кончится. В этом водовороте нешуточных страстей и нравственных конфликтов всегда есть чему ужаснуться и что высмеять, но всегда есть и чему умилиться, и чему порадоваться. Пытаясь сохранить целостность спектакля в жанре комедии на грани человеческой драмы, где от великого до смешного – один шаг, режиссер, отнюдь не называя готовых рецептов, предлагал зрителю самому делать выводы.

Спектакль *Правда - хорошо, а счастье лучше*, сохраняя связь с хронотопом классического театра, поставлен Гуниным как романтическая греза о торжестве справедливости вопреки реальным предлагаемым обстоятельствам бременной жизни. Сюжет комедии Островского, недвусмысленно отсылал к произведению Грибоедова *Горе от ума*. В центре - резонер-правдолюб Платон (Д. Ахмадиев), сражающийся с купеческой средой и тайно встречающийся с хозяйской внучкой - Поликсеной (Н. Ермолаева). Овдовевший папенька ее - большой кутила и пьяница – Амос Панфилович (И. Таран) - строит планы со своим приказчиком - Никандром (Г. Чекан), как половчее вытянуть денег у матери - богатой купчихи Мавры Тарасовны (А. Равло). А сама Мавра Тарасовна – не смыкая глаз следит в доме за порядком: ей и сад нужно уберечь от воров, и сына - от расточительства, да и вздорную внучку - от бедного и незнатного жениха.

Но сколько бы ни самодурствовала глава купеческого семейства, Островский и на нее находит управу. Благодаря стараниям старой няньки Филицаты (О. Кушнир), объявляется в доме бывший бабушкин кавалер, унтер-офицер в отставке, большой греховодник и проказник Сила Ерофеич (Е. Толстов), и все в одночасье преображается. То ли великая сила любви проснулась у купчихи, то ли, перепуганная тем, что старые грехи станут всем известны, Мавра Тарасовна разрешает все одним махом твердой руки.

Справедливость торжествует, молодые готовятся к свадьбе, все счастливы. И, задуманный режиссером в финале спектакля, «дождь» из яблок, становится своеобразным символом душевной гармонии, позднего, но прочно обретенного счастья. Соединилось ли в этом случае счастье с правдой? Да вряд ли. Возникло просто счастье, от которого все

получили удовольствие. Актеры - от того, как легко и радостно им игралось, а зрители, от того, что были захвачены врасплох чужой радостью.

Заявляя, что классику играть непросто и «на технической эквилибристике не продержишься» [140], В. Гунин, между тем, задавал образы не как объемные характеры, вполне отвечающие стилистике пьесы, а, скорее, как намеки на эти образы. При этом, они не являлись в чистом виде и социальными масками. Платон Ахмадиева был задан как типаж бунтаря (пусть и истеричного), а деспотичная и суровая Мавра Тарасовна Равло - как явный представитель «темного царства». Между тем, одни актеры, создавали образы в лучших традициях школы переживания, другие же, поддерживая расхожее мнение о том, что данная пьеса Островского не претендует на глубокомысленную концепцию и написана, как житейская комедия, все мелодраматические роли создавали с такими уморительными гримасами и интонациями, что напрочь исключало какое-либо внутреннее переживание. И порой злодеи выглядели так легковесно и дурашливо, что и вправду можно было поверить в то, что мерзавцев вовсе не останется, и все станут патриотами своего Отечества.

Таким образом, в актерских партитурах отсутствовало единое начало, и созданные образы шли вразрез, как с предложенным сценографом условным сценическим пространством, так и с режиссерским желанием наделить постановку чертами поэтического театра. Между тем, спектакль стал значимым событием в театральной жизни Тирасполя, привлечшим внимание и интерес широкой общественности. В апреле 2007 г. на IX Международном фестивале русских театров стран СНГ и Балтии «Встречи в России» в г. Санкт-Петербурге спектакль был отмечен Дипломом участника.

Воодушевленное результатами фестиваля, руководство театра Аронецкой предоставляет В. Гунину возможность постановки еще одного спектакля, на этот раз по пьесе драматурга «новой волны» А. Казанцева *Старый дом*. Но данная работа, открывшая 37-й театральный сезон в Тирасполе, не имела особого успеха и потому не долго задержалась в репертуаре театра.

Открытие театрального сезона 2005-2006 г.г. Государственный театр драмы и комедии им. Аронецкой ознаменовал премьерой спектакля *Безумный день или женитьба Фигаро* П. Бомарше. Театралы старшего поколения помнят знаменитый спектакль Валентина Плучека в Театре сатиры. В эпоху советского застоя Фигаро Андрея Миронова, несмотря на всю веселость, временами казался персонажем трагическим. А в начале 90-х Марк Захаров, ставя *Безумный день* в «Ленкоме», зарифмовал события времен Великой французской революции с событиями постперестроечной России. Фигаро Дмитрия

Певцова был не весел – чувствовал себя винтиком в огромном механизме: то ли дворца графа Альмавивы, то ли мироздания в целом. Серьезный разговор и своего рода эстетизация, была представлена К. Богомоловым на сцене Московского театра под руководством О. Табакова и МХТ им. А.П. Чехова.

Для постановки великого творения Бомарше в театр Аронецкой был приглашен Александр Плетнев (г. Калуга) - воспитанник известного педагога ГИТИСа Бориса Голубовского. Все знали, про что расскажут, поэтому усаживаясь в новые кресла только что отремонтированного большого зала театра, зрителей особенно интересовало - как расскажут. Пьеса Бомарше – блестящая комедия интриги. Действие разворачивается в замке великого коррехидора Андалусии графа Альмавивы (И. Таран). Повеса-граф, устав от приключений на стороне, решил найти любовницу в своем собственном замке, и обратил свой взор на первую камеристку графини, очаровательную Сюзанну, которая в интерпретации О. Чекан, и сама не прочь пококотничать с графом. Но настойчивость графа в праве первой ночи отнюдь не польстила Сюзанне, готовящейся выйти замуж за графского камердинера Фигаро (Г. Чекан). Узнала об этом и графиня (Т. Дикусар), которая, не пренебрегая изысканными ухаживаниями пажа Керубино (Д. Ахмадиев), решила проучить своего неверного мужа.

Сценограф Л. Некрасова (Россия) на фоне голубого неба с белыми «барашками» облаков «разбила» великолепный парк с беседками, увитыми виноградом, ажурными уличными светильниками, ухоженными клумбами, подстриженными кустами и деревьями, в силуэтах крон которых явно угадывались масти игральных карт, тем самым настраивая зрителя на то, что все происходящее на сцене необходимо воспринимать, как игру. На игривость происходящего намекали и «стадо овец» в виде фанерных игрушек на колесиках, которые за веревочку тянули пастухи, и «конь» Керубино в виде детской лошадки на палке, и потешный «заяц» на колесиках, за которым «охотился» граф Альмавива. Легкость, воздушность, быстрая трансформация нехитрых декораций позволяли актерам самим на глазах у публики моментально изменять место действия, тем самым сохраняя, заданный режиссером пульс. Понимая значимость темпо-ритма, как динамической характеристики пластической композиции спектакля, А. Плетнев, суммировав его волнообразный характер, тщательно выстраивал каждый отдельно взятый эпизод, в результате чего темпо-ритм стал показателем интенсивности сквозного действия всей постановки.

Художник по костюмам О. Богданович в традиционные испанские наряды XVIII в., также внесла некую шалость, тем самым, поддерживая заданный сценографом

стиль. Так, свадебное платье Сюзаны представляло собой пикантные кружевные панталоны, едва прикрытые редкими гирляндами из цветов; креолин графини был преднамеренно утрирован, что придавало ее образу черты буффонады; небесно-голубой атласный наряд Керубино недвусмысленно подчеркивал своеобразие его манерной пластики, а две огромные белые розы на груди Марселины (А. Равло) – с развитием сюжета предательски «краснели» от обретенной любви к доктору (Е. Толстов). Игривость разыгрываемого представления подкреплялась и авторской стилизацией испанских мелодий, специально написанных к спектаклю.

Сохраняя принцип трех единств, события в постановке развивались в традиционной логике: в течение одного безумного дня в замке графа Альмавивы домочадцы за короткое время успевали сплести головокружительную интригу со свадьбами, судами, усыновлением, ревностью и примирением. Актерская партитура, основанная на технике комедии дель арте, поддерживала, заданный режиссером стиль. В наполненном музыкой, танцами, забавными режиссерскими находками спектакле, «явно доминировал принцип постановочной режиссуры» [57, с.112].

Н. Старосельская в российском журнале *Театральные вести* писала: «Спектакль «Безумный день, или женитьба Фигаро» получился ярким, веселым радостным. Он полон игры и лукавства, добра и света, но главное - он полон Любви. Именно так прочел пьесу Бомарше Александр Плетнев» [147, с. 34]. И действительно, комедия пробуждала в зрителях чувство сопереживания и любви. И режиссер предложил различные ее проявления. Это и любовь между невестой и женихом, и влечение зрелого мужчины к чужой невесте, и флирт высокопоставленной дамы с юнцом, и не оформившееся еще чувство подростка к дамам разного возраста, и даже любовь, обретенная вновь после многих лет забвения.

Но увлекаясь раскрытием данной темы, режиссер не учел, что сердце интриги - все же Фигаро - прототип самого автора. Бомарше смог в интригующую форму облечь сюжет о безграничной и бесконтрольной власти правителя над человеческими судьбами и о том, как жизнь заставляет выкручиваться и пускаться в интриги, чтобы добиться самого простого - человеческого счастья. Но эта тема, заглушенная динамично развивающимся сюжетом и всевозможными режиссерскими находками, у А. Плетнева не нашла своего художественного воплощения, а сам Фигаро поблек в палитре более ярких и убедительных образов.

Кабала святош (2009) в интерпретации российского режиссера Владимира Павленко на сцене театра им. Н.С. Аронецкой дает, если не исчерпывающее,

то достаточно полное представление о его художественных воззрениях и индивидуальном режиссерском стиле. Представитель русской театральной школы – В. Павленко - получил актерское образование в Ростовском училище искусств, а режиссерское - в театральном училище им. Б.В. Щукина на курсе Леонида Хейфеца. В 2008 г. администрация театра Аронецкой приглашает Павленко, тогда еще начинающего режиссера, в Тирасполь для постановки выдающегося творения Михаила Булгакова.

Постижение судьбы художника является магистральным в творчестве Булгакова. В сопряжении с реалиями 20-х - 30-х годов прошлого века и автобиографическими ассоциациями данная тема обусловила развитие особых жанровых образований – «романа о художнике» и драматургического «портрета» художника-творца. Пьесы Булгакова о Мольере и Пушкине, созданные примерно в одно время, образуют своего рода «дилогию», в центре которых трагическое родство главных героев, предстающих в единстве социально-исторических, бытовых и мистических ипостасей.

В пьесе *Кабала святош (Мольер)* явлена сердцевина внешнего и потаенного бытия прославленного драматурга и актера, «концентрат» его личности, вступившей в трагические отношения с собой и окружающим его миром. Булгаков осознано отобрал сцены полные драматизма, на пике конфликтных ситуаций, требующих разрешения непосредственно на глазах у зрителей. Эта особенность пьесы предполагала и особый подбор актеров, в совершенстве владеющих, не только техникой школы переживания, но и, имеющих большой потенциал, и личностные характеристики.

В русских театрах Мольер в булгаковской интерпретации ставился и игрался большими актерами и режиссерами в то время, когда в биографии каждого из них наступал момент необходимой исповедальности. И тогда пьеса *Кабала святош* игралась про себя, про свой, по большей части, трагический опыт бесконечной борьбы за собственное право на творчество. Достаточно вспомнить телеспектакль А. Эфроса, в главной роли с Ю. Любимовым. Или спектакль БДТ с С. Юрским, где артист сам ставил пьесу и сам играл в ней главную роль. Или первую версию режиссера А. Шапиро на сцене МХАТа (1987 г.) с О. Ефремовым и восстановленный спектакль с О. Табаковым.

В интерпретации В. Павленко события пьесы, развивающиеся в причинно-следственной логике, происходят в реальном воспринимаемом сценическом пространстве. У каждого события был свой конкретный топос, однако режиссером он задан вразрез единой стилистики. Так, изысканность мебели в стиле барокко соседствовала с изготовленным в стиле минимализма фанерным органом. Натурализм кулис мольеровского театра вступал в противоречие с символическим католическим крестом –

входом в подвал Кабалы святош. А черная пустота коробки сцены, обозначающая дворец Короля-солнца – ввергала зрителя в полное недоумение.

Размещенная по центру пространства мольеровская сцена, на первый взгляд казалось, имела некое символическое значение – ведь она для главного героя – это, своего рода алтарь, святое место: место его успеха и место падения. Однако, в дальнейшем, сцена служила и местом трапезы Людовика XIV, на ней же иезуиты Кабалы святош плели свои интриги, а Шаррон исповедовал грешников. Глядя на это, создавалось ощущение, что над сценографией особо никто и не задумывался: что-то из декораций и бутафории изготовили нового, что-то из запасников подобрали; где-то «место действия» с большей фантазией проработали, а где-то как в школьном театре оформили.

Костюмная партитура, напротив, отличалась единообразием и целостностью. Созданные художником М. Лымарь натуралистические костюмы были богаты, красивы и очень театральны: кружева, фижмы, корсеты у дам, парики, чулки и шпаги - у мужчин – все отвечало требованиям эпохи. Однако, исторически тщательная проработанность костюмов не нашла подкрепления, ни в декорациях, ни в стилевом поведении персонажей, столь ярком для периода абсолютной монархии Людовика XIV. Да и виртуозности владения шпагой зрители так и не дождались - к чему же тогда нужно было обнажать оружие и бегать с ним по сцене.

В искусном чередовании фарсовых и трагедийных сцен, в перипетиях сценического действия на фоне внутренних переживаний Мольера проступают главные источники конфликтного напряжения, заложенные Булгаковым в пьесе: отношения художника и власти (в ее различных ипостасях), художника и его антагониста (архиепископ Шаррон), художника и его предателя (Муаррон), гения и толпы.

Букли и камзолы, шпаги и декольте - вся эта театральность так заманчива, но о чем спектакль, поставленный В. Павленко? Про что сегодня он хотел играть сюжет о художнике, затравленном идеологической властью? На эти вопросы зрители, к сожалению, ответов не получили.

Отношение поэта с властью, поиски покровителя, предательство, конфликт с толпой имеет для М. Булгакова программный мировоззренческий смысл. Художественно найденные и непосредственно запечатленные в пьесе индивидуальные и типологические грани внутреннего склада творца должны были в спектакле образовать мощный подтекст, став залогом проникновения в образную ткань самого художественного слова, стать основой емких символических обобщений. Однако, в спектакле В. Павленко преобладал бытовизм. Метафоры, если и присутствовали, то были просты и вняты: вот театральный

быт с его семейными тайнами, подслушанными из органа, а вот великий комедиограф (И. Таран) играет в поддавки с королем (Д. Ахмадиев). При этом, партия власти шла вяло, без интереса, куда интереснее было наблюдать за частной жизнью господина де Мольера.

Но тема любви в спектакле была даже не драматическая, а мелодраматическая. Ни Мадлена (И. Серикова) верная спутница мэтра, предающая его во имя личного спасения, ни Арманда (О. Чекан) новая любовь, страдающая не столько от потери любимого человека, сколько от трагического осознания страшного греха – не смогли передать весь трагизм крушения личной жизни Мольера.

Не складывалась у Мольера и творческая жизнь. Поиск покровителя ради возможности противостоять вызовам времени обернулась несовместимым с творческой свободой нравственным компромиссом. Поэтому в заключительном действии пьесы комедиограф с надрывом говорит о противоречивой зависимости мира искусства от интересов государственной власти и о свершившейся для него не только социально-политической, но также нравственной и творческой катастрофе. У Булгакова в этой сцене мольеровские обвинения Людовика в тирании происходят на символическом фоне беспорядочно разбросанных, как бы в результате рокового поединка с миром рукописей, которые Павленко в спектакле благополучно обошел.

Карающая сила власти представлена в собирательном образе «Кабалы Священного писания», которую возглавлял архиепископ Шаррон. Но образ, созданный В. Клеменко, на протяжении всего спектакля был ровным, с ним ничего не происходило, и он ни к чему не стремился. Да и действия святош не вызывали у зрителей чувства беспокойства за судьбу Мольера, не были они той силой, которая смогла бы вырвать признание у Муаррона (Г. Чекан) и заставить поверить в наговор маркиза де Орсиньи (Ю. Кузнецов), а в конце концов, переубедить короля убить Мольера. Даже напротив, действия святош вызывали в зрительном зале усмешку, когда после очередного тайного заседания, взяв под мышки своих «собратьев» (деревянные крестовины с наброшенными плащами), они покидали очередное место сбора.

У Булгакова антагонизм Шаррона и Мольера не исчерпывался политическими мотивами, он обретал онтологический смысл. Фантастическая сцена исповеди Мадлены и Арманды, где происходит гротескная трансформация Шаррона, появляющегося в «рогатой митре», являет ту инфермальную силу, которая вступила с творцом в схватку за влияние на человеческие души. У В. Павленко эта сцена прошла по-домашнему. В кабинке для исповеди без особых терзаний совести «очистилась» Мадлена, а затем, и

Арманда, театральность падения в обморок которой, затмил лишь вынос со сцены ее «безжизненного тела» Шарлем де Легранжем (Ю. Главацкий) под смех зрительного зала.

Итоговые штрихи к портрету художника сделаны в финальной сцене последнего для Мольера спектакля. В этой стремительно развивающейся картине «театра в театре» эстетическая реальность пьесы *Мнимый больной* переходит в реальность жизненную, где болезнь художника достигает своего рокового апогея. Агрессивные гонители творца, требующие деньги за внезапно прерванное представление, превращаются в толпу, алчущую жертвы – какой замечательный повод для режиссерской мысли. Но, предложенная М. Булгаковым метафора, так и не нашла отклика у Павленко. Мольер игрался Тараном уж подчеркнуто буднично, проживая вполне земную жизнь, а то, что он гений, осталось за пределами сцены. Да и самого мольеровского театра в спектакле обидно не хватало.

Время в спектакле - хронологическое, состоящее из последовательности и необратимости жизненных событий Мольера, и циклическое - время ученика и летописца судьбы комедиографа – Легранжа, которому в спектакле принадлежит заключительный монолог. Присутствие Легранжа привносит в спектакль элемент особой жанрово-композиционной формы «текста в тексте», открывая перспективу рождения нового «романа о художнике». Искренность ученика, задумывающегося о трагическом уделе учителя-творца, сочеталась с вопрошающим недоумением перед загадкой этой судьбы и гибели, с неизбежно неполным ее пониманием, в чем косвенно проявлялась еще одна грань бытийной драмы самого художника – драмы непонятости, которая спроецирована в последней ремарке на тревожно-величественную «тьму» вечности. Но символический фонарь с зеленым светом, к сожалению, так и остался «светить» только на афише спектакля.

Пьеса Булгакова выражает напряженную рефлексию автора как об исторически обусловленных, так и о сущностных, надвременных аспектах земного и метафизического бытия художника. Эта ее особенность предоставляла режиссеру возможность более широкой интерпретации пространственно-временного континуума, обращения к тропам и ассоциативному типу монтажа, что могло придать спектаклю черты условного, поэтического театра. Однако, в постановке, опираясь на хронотоп классического театра, В. Павленко не использовал эти явные преимущества великого творения Булгакова. И потому спектакль, прожив недолгую сценическую жизнь, скоропостижно ушел из репертуара театра.

3.1.3. Начало модернизации режиссерского языка в постановке Д. Ахмадиева *Черный квадрат*

В настоящее время проблему режиссуры Государственный театр драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой пытается решить, как некогда русский театр им. А.П. Чехова, за счет внутреннего ресурса. Представленная актером Д. Ахмадиевым режиссерская работа *Черный квадрат* по мотивам рассказов Леонида Андреева коренным образом отличается от ранее созданных в театре спектаклей, ориентированных на хронотоп классического театра. Данную работу Ахмадиева характеризуют, прежде всего, признаки, присущие модернистскому типу театра. Это выражается и в подходе к литературному первоисточнику, и в тяготении постановки к эпическому повествованию, в ассоциативном построении композиции и фрагментарности монтажа эпизодов.

В 1990 году, провалив вступительные экзамены в Одесский институт физкультуры, Д. Ахмадиев возвращается в Тирасполь, и по счастливой случайности знакомится с Н.С. Аронецкой, которая в этот год набирала студентов на актерское отделение в ПГУ им. Т.Г. Шевченко. Пообщавшись с режиссером, Ахмадиев понял, что глубоко спрятанная мечта стать артистом, может осуществиться и для этого не надо ехать в ЛГИТМиК, куда он уже готов был отправиться. «Немного узнав Аронецкую, - говорил Ахмадиев, - я вдруг понял, что и в Тирасполе есть у кого учиться. Я просто влюбился в Надежду Степановну, в тот мир, который она вокруг себя создавала» [160]. В 1992 году Д. Ахмадиев поступает в ПГУ на курс Аронецкой, но закончить вуз с педагогом, которого боготворили все студенты, ему так и не удалось. «Чему она успела нас научить? Мне кажется, главное – она учила как-то безумно и жертвенно любить театр в широком его понимании. Она говорила: театр не имеет границ и географического местоположения, он у вас в душе, труппа должна уметь создать волшебство в любом месте», - вспоминает Ахмадиев [160]. По окончании университета, уже дипломированным артистом, Дмитрий уезжает в Санкт-Петербург. Проведенные девять лет в культурной столице России, где воздух в 90-е годы XX века был буквально пронизан духом театрального новаторства и экспериментов (в т.ч. поисками Л. Додина), наложили устойчивый отпечаток на творческие воззрения начинающего режиссера, что в дальнейшем нашло прямое отражение в его постановках.

Уже будучи в Тирасполе Ахмадиеву, работающему в тот период в театре Аронецкой, пришлось взять в ПГУ им. Т.Г. Шевченко актерский курс В. Сухомлинова, который из-за тяжелой болезни был вынужден прекратить свою педагогическую деятельность. Данный случай способствовал тому, что у актера появилась возможность экспериментировать и пробовать свои режиссерские силы со студентами, которые были

увлечены новыми методами работы начинающего педагога и его подходами в трактовке драматургического материала. Привлекая студентов в театр Аронецкой в качестве актеров (был период, когда администрация не давала такой возможности студентам), Ахмадиев задумал реализовать свою давнюю мечту: поставить спектакль по рассказам Л. Андреева. «Сила трагизма этого неоднозначного, фатального автора просто поразила, - говорит Ахмадиев. - Кто из писателей ещё мог так остро и резко ставить самые мучительные вопросы о жизни и смерти человека? Я «заболел» им, он не давал мне покоя» [160]. Но труппа театра без особого энтузиазма восприняла идею постановки Андреева. И потому на участие в экспериментальном спектакле Ахмадиева свое согласие дали лишь несколько, поверивших в него, актеров театра, остальные же были студентами ПГУ.

Основой для постановки *Черного квадрата* являлись рассказы *Прекрасная жизнь для воскресших*, *Марсельеза*, *Ангелочек*, *Ложь*, *Казнить нельзя*, *Смех* и пьеса *Жизнь человека*. Как говорит сам режиссер: «*Черный квадрат* родился в муках, была масса опасений, что не получится, я буквально заболел от переживаний. Ведь в нем все «на грани», все средства эмоционального воздействия, и важно не перейти эту грань» [160].

В постановке Д. Ахмадиев сразу заявляет несколько тем: судьба бездомного подростка Саши (С. Тикуш), Старухи-нищенки (И. Сериковой), Приговоренного к смерти (М. Гербей), Жены архитектора (Н. Галатонова), Основного героя (С. Вакуловского). Начальная тема, обозначена образами трех девушек в черном, поющих романс «Подайте же милостыню ей...». Финал – закольцовывается этой же мелодией, но уже девушки одеты в белые одежды. Данный прием режиссер заявляет, как символ обретения героями надежды в этом мрачном и безнадежном кладбищенском мире, в который они ворвались в начале спектакля, разбив черный квадрат «стены». Но, разлетевшиеся в стороны «осколки»-кубы, стали неразрывными спутниками персонажей на протяжении всей их сценической жизни: они непрерывно взаимодействовали с ними, постоянно носили за собой, что-то строили из них, а потом разрушали, разбрасывали и вновь собирали. Удачно найденный прием неоднозначно отсылал к кресту, который каждый несет по жизни сам.

Пространственно-временной континуум *Черного квадрата* представлял собой реальное место действия – кладбище - и место художественного действия – по ту сторону бытия, созданное из параллельных линий внутреннего мира каждого персонажа. Композиция, опираясь на принцип симфонизма, где темы, развиваясь, противоборствовали и преобразовывались в некоей цикличности, выстроена режиссером из коллажа в пространстве и монтажа во времени, преднамеренно дробившемся и миксовавшемся. Особенностью данной постановки являлось не только единство цветовой партитуры,

пластического хода, хореографического решения и оркестрового согласования всех партитур спектакля, но и слаженная ансамблевость, общность актерской манеры исполнения. Текст героев, чаще всего сопровождался звуками разнообразных ритмических ударов, выбиваемых актерами руками или ногами. Это не только позволяло сохранять заданный режиссером темпо-ритм, но и создавало тяжелую довлеющую атмосферу обреченности. Однако зрители уходили со спектакля с просветленным чувством. И в этом была главная задача режиссера: «Я сам не раз переживал в жизни тоску, отчаяние, «провалы в бездну», которые попытался отразить в спектакле. Но я убежден, что в любом случае человек должен продолжать бороться. Жить надо в любви и помнить, что из любой тьмы есть путь к свету» [160]. Успех *Черного квадрата*, говорит сам режиссер, был для него неожиданным: «Я не хотел потакать общепринятым вкусам, «ублажать» публику. Я хотел, чтобы острая боль была сконцентрирована, эмоции были настоящими, ежесекундными, стремительными. Тут важен эффект соучастия, исключая пассивное восприятие. И мне тем более приятно, что люди на это готовы» [160].

Постановка Д. Ахмадиева получила высокую оценку, и на ежегодном театральном конкурсе «Гала-премилор» (2012), и на Международном фестивале «Молдфест.рампа.ру» (2011), где театровед Н. Мазур (Германия), сравнив спектакль с симфонией, отметила, что «это был коллективный портрет не человека, а времени, пропущенного через сердце сложного, в чём-то патологичного, талантливого русского писателя» [213]. По мнению Т. Котович (Беларусь) *Черный квадрат* – это «модернистский спектакль и поэтому он требует определенной позиции создания и понимания», «он апеллирует к разуму зрителя более чем к чувству и сердцу» [213]. Для доктора искусствоведения Е. Тартаковской (Израиль) «это поиск совершенно нового режиссерского языка, начиная с актеров: голоса, психики, понимания текста; светообразов, музыки...» [213].

Обобщая вышесказанное, можно констатировать, что первой режиссерской работой актер Д. Ахмадиев заявил о себе, как о художнике, желающем преодолеть типичную для театра Аронецкой рубежа веков ситуацию создания спектаклей в узких рамках театра повторяющихся схем. Обращение к модернистскому типу театра, который характеризовался иными подходами к литературному первоисточнику и формообразованию сценической ткани (ассоциативное построение композиции, фрагментарность монтажа эпизодов, взаимодействие актера с пространственно-временным континуумом), позволяет говорить не только о модернизации режиссерского языка в *Черном квадрате*, но и о начале нового этапа развития режиссуры в Тирасполе. Насколько данное начинание найдет продолжение в сценической практике театра им. Н.С. Аронецкой - покажет время.

3.2. Государственный молодежный драматический театр «С улицы Роз»: студийность как основа педагогической режиссуры Юрия Хармелина

В 90-е годы прошлого века усугубление кризисных явлений на постсоветском пространстве наметило тенденцию отречения ряда театров от прежних - социальных, гражданских, этических – позиций, от открытия новых художественных путей и разработки собственных идей. В этот период все очевиднее обозначался процесс крушения основ репертуарного театра, «театра-дома», фундамент которого строился на объединении актеров и режиссера общей художественной программой, пониманием театра как живого развивающегося организма. Труппа в таком театре, которую можно было бы сравнить с семьей, основанной на единстве идеалов и духовном родстве, собиралась тщательно и бережно, актеры коллекционировались и воспитывались режиссером годами. В этот непростой для театра период, отмеченный девальвацией духовных ценностей и падением уровня культуры общества в целом, особенно, в молодежной среде, и была в 1992 г. организована молодежная Театр-студия «На улице Роз» под руководством Юрия Хармелина.

Девяностые годы прошлого века были не лучшим временем для расцвета студийности. Канувший в лету идеализм 20-х и 60-х годов, а вместе с ним и, пронизанные бескорыстием и высокой нравственностью студийные законы К. Станиславского и Е. Вахтангова, вступали в явное противоречие с современными реалиями, уходящего тысячелетия. Вести в такое время разговор о студийной атмосфере и самоотверженном служении искусству было неуместно. Но, если вспомнить, что в России студийное движение оказывалось на пике в моменты исторических и социально-политических перемен, то создание Ю. Хармелиным театра-студии следует признать осознанным и своевременным. Конечно, нельзя было вернуться к формам организации и жизни студий, созданных в 20-е, 60-е или даже в 80-е годы прошлого века. Но Ю. Хармелину было необходимо вернуться к сути этого явления, что ему и удалось добиться.

В 2008 г. театр-студия «С улицы Роз» получает статус Государственного Молодежного драматического театра. Но с этими изменениями дух студийности не только не угасает, а напротив, начинает сиять новыми гранями. Ведь для Хармелина театр – это семья, коллектив единомышленников с общим мировоззрением и эстетическими принципами. Эта общность, отмеченная многими критиками и театроведами (Н. Мазур, Т. Котович, О. Гарусовой и др.), проявляется разнообразно: и в сохранении традиций русского психологического театра, и в утонченной сценической партитуре,

пронизывающей все сценическое действие нравственным стержнем, и в чуткой задушевности серьезного разговора со зрителем, с которым театр пытается совместно искать ответы на самые животрепещущие вопросы быстроменяющихся событий рубежа веков.

Репертуар периода рубежа веков, который в конечном итоге и определял лицо театра «С улицы Роз», состоял из русской и зарубежной классики, западной и российской современной драматургии. Но для Ю. Хармелина важна была не столько география произведений, сколько то, каким образом литературный материал доносился до современного зрителя, каким способом и какими средствами он раскрывался.

Наиболее яркими постановками, характеризующими режиссерский стиль Ю. Хармелина, являются спектакли: *А Шэйн Мэйдл* Б. Лейбоу (1990), *Мертвые души* Н.В. Гоголя (1991), *Утиная охота* А. Вампилова (1992), *Леди Макбет Мценского уезда* Н. Лескова (1993), *Кантор* А. Левина (2001), *Божьи коровки возвращаются на землю...* В. Сигарева (2002), *Повелитель Мух* Голдинга (2003), *Падам...Падам...* И. Гриншпуна (2004), *Тройкасемеркатуз* Н. Каляды (2005), *Вдовий пароход* П. Лунгина (2005), *Преступление и наказание* Ф. Достоевского (2005), *Оскар и Розовая дама* Э. Шмитта (2006), *Очень простая история* М. Ладо (2006), *Старая зайчиха* Н. Каляды (2007), *За закрытыми дверями* Ж.П. Сартра (2008), *Женское счастье...* А.П. Чехова (2010), *ЧМО* В. Левашова (2010).

Как утверждает Ю. Хармелин, начиная работать над новой постановкой по произведениям классиков литературы, он ищет точки пересечения двух потоков «информации». Одного, исходящего от самого произведения и автора, чей талант вызвал к жизни мир образов, другого - от зрителя, ищущего в классическом произведении ответы на свои вопросы и ждущего от театра духовного обогащения и утверждения не безразличных им идей и чувств [165]. На этом пути театр для Ю. Хармелина становится своего рода лабораторией исторических изысканий, но между тем мастер ищет свое, живое отношение к произведению. И плодотворность его прочтения для режиссера как раз и зависит от того, как соединяются в ткани спектакля, в жизни сценических образов, в идейных выводах историческая точка зрения и современное звучание.

Спектакль *Женское счастье...*(2010) был поставлен Ю. Хармелиным по рассказам А.П. Чехова *Женское счастье*, *Живая хронология* и *Медведь* к 150-летию со дня рождения великого писателя.

Вслед за Чеховым режиссер представляет собирательный образ Чиновника, действующего по жизни механически, не познающего жизнь и не осознающего себя в ней.

Все его существование проходит в ожидании некоего решительного поворота, яркого события. Но, когда это событие действительно происходит, оказывается, что он не может не только действовать - способствовать благоприятному повороту судьбы или противостоять ее удару, но даже осмыслить происходящее. И в результате жизнь катится по проложенному руслу к тому последнему итогу, который с полной ясностью докажет, что не состоялся еще один человек, не сформировалась еще одна личность, еще одна жизнь прошла впустую.

Спектакль Ю. Хармелина начинается с пластической интермедии Разных Чиновников (В. Павленко, А. Петров, Д. Савельев, А. Чужов), собирающихся на похороны мужа Поповой (А. Самарцева). Их отстраненные и умиротворенные лица, механические движения давно заученных приветствий и поклонов говорят о том, что усопший, в общем-то, особо и не интересует их. Куда важнее, тревожащий умы, вопрос: а почему мужчине чин достается ценой невероятных усилий, в то время как женщине достаточно всего лишь удачно выйти замуж? Вот она - несправедливость, вот оно - женское счастье!

Сохраняя чеховский юмор в диалогах Чиновников, Ю. Хармелин выстраивает выразительные мизансцены, доводя действие до гротеска. Так, несущая гроб траурная процессия вдруг начинает весело пританцовывать, а недавно похоронившая мужа вдова, не снимая черного одеяния, с неистовым рвением фанатично занимается фитнесом на велотренажере, в то время как ее престарелый слуга Лука (Ю. Чуприн), забыв о возрасте, выписывает по дому замысловатые круги «лунной походкой» Майкла Джексона.

Сценическое пространство (сценограф И. Андронатий, костюмы Т. Дубасова) стилизовано и лаконично, ничего лишнего, все играет на режиссерскую идею. Объединяя рассказы единой темой, режиссер выстраивает действие по нарастающей. Акцентируя на внешней театральности, Хармелин уделяет особое внимание и тонкой, психологической нюансировке каждой роли, и актерскому ансамблю в целом. Игрой словом, глубоким подтекстом, точной оценкой происходящего – наполнены диалоги Поповой, Смирнова (Ю. Сувейкэ) и Луки. Спектакль получился ярким, насыщенным, заряжающим своей энергетикой. Вахтанговский принцип - нести людям радость, как нельзя лучше нашел в нем свое воплощение.

Постановка пьесы Н. Коляды *Тройкасемеркатуз* изменила у многих зрителей представление о классике. Режиссер совместно с автором сделал попытку «вытянуть» наружу мистицизм известной драмы Пушкина - *Пиковой дамы*. Неоднозначная и сложная драматургия Н. Коляды воздвигла спорные «надстройки» над пушкинским сюжетом. Критики отмечали, что этот спектакль и не для поклонников хрестоматийного театра, и не

для ценителей абсурда. Данная постановка Хармелина для гурманов иного рода - для любителей кривых зеркал, в которых во всей своей неприглядности, криво и косо отражается современное общество, отражаемся мы.

Театр, как известно, во все времена был зеркалом, и зритель привык в него смотреться, но почему именно этот спектакль вызвал столь неоднозначные суждения? Ответ необходимо искать не только в особенностях драматургии Н. Коляды, заряженной нормальным скептицизмом и сарказмом одновременно, но и в своеобразии режиссерской трактовки, в особом подборе режиссерского инструментария.

Тройкасемеркатуз Н. Коляды в постановке Ю.Хармелина московский театральный критик П. Руднев на I Международном фестивале камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.рампа.ру», характеризовал как «многослойный, в котором нет ровности, неприглядности, он непритязателен, ершист, задирист и дерзок, на грани вульгарности, откровенности и грубости, что сделано намеренно режиссером». И действительно, этот спектакль хороший опыт по освоению пушкинских и колядовских смыслов. Ту грубую фактуру, которую Коляда добавляет галантному сюжету Пушкина, Юрий Хармелин использовал, как иронический комментарий к известной повести.

Главным элементом сценографии С. Загробяна являются двухсторонние панели,двигающиеся в черном пространстве сцены. Манипулируют ими – Дзанни. Постоянно перемещая их по сцене, они создают разной конфигурации игровые площадки. Так, в эпизоде игорного дома панели, фронтально пересекая сцену, прижимают персонажей к зрителям, в эпизоде со старухой – они создают треугольное пространство, в центре которого располагается короб-кресло графини, а в сольной сцене Лизы - панели выстраиваются в острые углы, между которыми она неистово мечется.

Пространство второй части спектакля теряет какие-либо черты реальности. Резкие угловые мизансцены первого акта как бы разрывают пространство изнутри, в результате чего оно рассыпается и превращается в фантазмагорию. Отпевание старухи напоминает трагический карнавал и доводится режиссером до фарса. Короб-кресло превращается в гроб, а ускоряющиеся движения персонажей, приобретая винтообразный характер, вовлекают в свой головокружительный вихрь всех присутствующих. Из-под масок Дзанни то и дело раздаётся зловещий смех. И вот уже графиня восстает из гроба и вовлекает в кругообразное движение внутри крутящихся зеркал Германа. Игра, в которую он вступил – это уже продолжение его видений, его болезнь, его ирреальность.

Завершаются события первоначальным эпизодом первого акта в игральном доме. Таким образом, Ю. Хармелин из реального пространства, через дробное пространство

дома графини и мистическое пространство Германа, вновь возвращается в реальное, но уже в другой временной плоскости.

Время в спектакле многослойно и Т. Котович выделяет в нем шесть слоев [85]. Основное - это событийное время сюжета, подчиненное причинно-следственной связи. Персонажи в нем являются реальными объектами. Второй слой – время цикличное. Последний эпизод полностью повторяет первый. Это время столь же реально, как и участники сюжета. Третий слой - в реальное хронологическое и реальное циклическое время включено мистическое время Дзанни. Дзанни не являются реальными объектами, они безликие маски, энергетические сгустки пространства. Их время - время пульсации зазеркалья. Четвертый слой - мистическое время Дзанни пронизывает реальное время в доме старухи, тем самым предваряя карнавал в эпизоде панихиды. Пятый слой - время панихиды полностью является визуализацией мистического времени. И шестой слой - это время эпизода в доме Германа и время его игры.

Многослойную конструкцию пространства и времени поддерживает световая и костюмная партитуры. Делая акцент на игральных картах, режиссер совместно со сценографом, цветовую партитуру представили в черно-бело-красных тонах как знаки мистического пространства-времени. На этом своеобразном фоне особо яркими пятнами выделялись белые и серебристо-белые костюмы персонажей, которым Ю. Хармелин придавал особый, символический смысл.

Так, сливающийся с декорациями в начале спектакля, черный мундир Германа по мере его душевной эволюции, менялся то на шинель серого цвета, то на белоснежное нижнее белье в финале, как знак прозрения. Но просветление, по мнению режиссера, наступило только у него. Остальные же персонажи оставались пребывать под властью денег, на которые режиссер делал особый акцент.

По мере развития событий деньги заполняли пустое пространство сцены. Их Дзанни выносили на подносах и разбрасывали по полу, их не собирали и о них не говорили, но всем становилось, очевидно, что именно деньгам здесь все и подчинено, ради них все происходит и вершится. И зрители содрогались от звона, раскатывающейся по красному полу, очередной порции монет и с недоверием следили, как они наводняют сцену. А когда черные стены превратились в зеркала, и зрители увидели в них свое отражение – стало понятно, к чему Хармелин затевал этот разговор.

Тройкасемеркатуз - попытка проникнуть в мир Пушкина и Коляды – дерзкое желание за Пушкиным с иллюзией разрушения замысла «раскрыть скобки». Нервный клубок - основная тема 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.

Подчиняя в спектакле все элементы единой стилистике, Ю. Хармелин в постановке скрупулезно разработал каждый образ в четко обозначенных рамках единого актерского ансамбля. Актер в спектакле являлся одним из компонентов общей партитуры произведения, существующий на равных с другими. В сердцевине исполнения – пример абсурда в сочетании с буффонадой и гротеск как результат столкновения линий персонажа.

Графиня О. Софриковой – не просто старуха, это собирательный образ, в чем-то даже фантастический, непохожий на обычных старых людей. Созданный Т. Очаковской грим больше напоминал метафоричную маску, нежели живое лицо. И даже тело, когда Графиня снимала с себя старую кожу, было подобно маске. Образ, созданный Софриковой, страшен своей тайной и в тоже время - до боли одинокий. Это выдавали огромные черные глаза актрисы на покрытом омерзительными морщинами лице. Но даже они при смерти старухи ни у кого не вызывали ни жалости, ни сострадания.

Для роли Германа В. Павленко специально выучил немецкий язык и, по мнению критика из Германии Н. Мазур [102], неплохо с ним справился. Герой Павленко, волей судьбы попавший в русское общество, вынужден терпеть самодурство «высшего света», тем самым вызывая к себе жалость. А общество - то ругает Россию и восхищается за границей, то демонстрирует махровый шовинизм к иностранцам.

Хармелин обнаружил в пьесе вечно недовольных своей жизнью людей и завидующих тому, у кого она удалась. Привычно ругающие свою Родину, они легко создают кумиров и с такой же легкостью от них и отрекаются, подтверждая вечную догму о том, что в своем Отечестве пророков нет. И стоит кому-либо со стороны, вроде Германа, указать им на их недостатки, то он тут же ощутит на себе всю полноту «общественного гнева». Герман же находит в себе силы отразить эти нападки, хотя и черпает их в обуревавшей его идее. Жалость и сила – эти две противоположности с самого начала задают рисунок роли, ее ритм и нерв.

Герман убивает не только Графиню, но и «романтическую девушку с несчастной судьбой» - Лизу (А. Алабужева), которая при более благоприятных обстоятельствах превзошла бы в тирании и саму графиню. Ее цинизм достигает апогея, когда в день похорон своей благодетельницы она решается выйти замуж. И для нее не важно, кто это будет, главное, что она знает - зачем это делает. И потому «женихом» у Хармелина

становится большой фаллический символ, замаскированный под мужчину в шляпе. Свое безразличие к выбору Лиза даже и не пытается скрывать. Недалекая, но между тем обаятельная и веселая, она готова идти с каждым, кто обратит на нее внимание. А потому перевод с немецкого книги «Хорошая хозяйка», с которой она не расстанется – это всего лишь манок для доверчивого Германа.

Складывается впечатление, что положительных персонажей в спектакле у Хармелина нет. Даже Томский (А. Шишкин), в действиях которого иногда проблескивают человеческие черты, вынужден подстраиваться под общее мнение общества. Между тем, режиссер находит положительного героя – и им становится лежащий на авансцене томик пушкинской *Пиковой дамы*, реплики из которого периодически зачитывали актеры.

Образы, созданные актерами театра, сочные, контрастные, с ярко выраженными индивидуальными чертами, но между тем, никто из исполнителей «не тянул» на себя одеяло, все работали в едином ансамбле, в единой стилистике, заданной режиссером.

Классическое произведение живет на сцене полной и новой жизнью только тогда, когда мир его идей и образов, бытие его героев, воссозданные искусством театра, несут зрителям радость катарсиса, радость художественного наслаждения, радость духовного обогащения. И потому *Тройкасемеркетуз*, не оставляя равнодушными зрителей, вот уже несколько сезонов пользуется неизменным успехом.

Сравнивая вышерассмотренные постановки Ю. Хармелина по произведениям классиков, можно проследить в режиссуре мастера два разных подхода. Так, в *Женском счастье*, используя нарративное повествование, доминирует вахтанговская театральность, в то время как в *Тройкасемеркетуз* - режиссер обращается к поэтическому виду условного театра. По - разному мастером вскрывается и литературный материал. В *Женском счастье* Хармелин приближается к раскрытию глубин первоисточника - чеховских идей, мыслей, стилистики, в колядовской версии *Пиковой дамы* - прежде всего, виден сам режиссер с его жесткой авторской концепцией. В композиционном решении спектакли также разнятся. В *Женском счастье* - композиция выстроена в причинно-следственной логике, время-пространство развивается в прямой перспективе развития сюжета, что типично для хронотопа классического театра. В то же время в *Тройкасемеркетуз*, подчиняясь классической композиции (завязка-кульминация-развязка), спектакль, представляет собой постмодернистскую структуру с неожиданными приемами в каждой части и цитатностью, где время и пространство взаимопронизанное и взаимообращенное. Но, несмотря на различия в выборе методов постановки, объединяющим фактором в спектаклях Ю.

Хармелина был неизменный метод его работы с актерами по созданию единого ансамбля, который и отличает театр «С улицы Роз» от других русских театров Молдовы.

Спектакли с ярко выраженным социальным звучанием на протяжении многих лет являются визитной карточкой хармелинской режиссуры. Еще в 80-е годы XX века, будучи постановщиком в театре-студии, режиссер создавал спектакли с обнаженным нервом, затрагивающие самые злободневные темы современного ему общества. И сегодня можно утверждать, что данная традиция не только не утеряна мастером, но и приобрела новое звучание.

В спектакле *Божьи коровки возвращаются на землю...* режиссер вслед за автором В. Сигаревым пишет историю болезни общества XXI века. Сегодня социальная востребованность таких спектаклей неоспорима, ибо отклик всегда заинтересованный, особенно в молодежной среде, которой и адресована современная российская драматургия. Молодых зрителей интересует не изыск исследования, а сама адекватность ситуации: на сцене происходят похожие события, со сцены звучит похожая речь и демонстрируются похожие проблемы – вот главная составляющая актуальности новой драмы XXI века.

В спектакле Ю. Хармелина события развиваются стремительно и полны драматизма. На близком расстоянии и вживую происходит акт психодрамы. Узнаваемость событий, заставляет молодого человека из зала переживать их искренне. В одной квартире одного дома в течение одного вечера встречаются и сталкиваются интересы, характеры и судьбы. Дом, в котором разворачиваются действия, стоит на границе жизни и смерти - на кладбище. Люди в нем - то ли живы, то ли уже нет, потому что в жизни им уже нет места. Кто-то не справляется с жизненными трудностями и идет на «дно», но не на то, которое описывал М. Горький. Мечты персонажей спектакля примитивны: купить песцовую шубу и торговать в ларьке; сдать памятник на металлолом и купить очередную дозу или бутылку водки. Истинные же герои нашего времени Дима (Д. Савельев) и Лера (О. Софрикова) хотят вырваться с этого дна, поставить ему надежный заслон, и поэтому зрителя не коробят, ни сцены жестокости, ни, режущая по началу, слух, ненормативная лексика, звучащая на протяжении всего спектакля. Зритель ощущает своеобразный нравственный посыл из грязи – и он сегодня дорогого стоит.

Спектакль Ю. Хармелина – это эмоциональный взрыв, отчаянный крик желания выжить, спектакль о надежде. Надеются все, но у каждого - свои желания. Не надеется только Юлька (А. Алабужева), которая живет созерцанием страданий других. Актеры, не теряя контакта со школой, проживают на сцене жизнь своих героев искренне, на грани

человеческих эмоций. И зритель сочувствует главной линии, ведь режиссер помещает его в ситуацию катарсиса.

Знаковая система *Божьих коровок* представляет собой многослойную структуру, тяготеющую, между тем, к предельной простоте. В сценографии (О. Бельдий) условность сочетается с реальными предметами. По бокам сцены – на ящиках полуразвалившиеся кресла. За ними – длинные рамы то ли окон, то ли дверей, с такими же перекрестьями, как и сами кресты, находящиеся здесь же. Сценография, с одной стороны, указывает на место действия, с другой же, создает образ пограничья реальности-ирреальности.

Художественное время спектакля хронологично. Между тем, последовательность событийного ряда прерывается тремя затемнениями и голосом стороннего наблюдателя, рассуждающего о жизни на пограничьи. Интонация и сам текст переводит грубую реальность, на иной уровень – в смысл испытаний и возможностей, духовного очищения.

Как пишет Т. Котович, таким приемом, Ю. Хармелин «в простом и архетипическом противопоставлении плотности и разреженности, темного и светлого, напряжения и покоя, треугольников и крестов, живого и неживого просвечивает основу – материального и нематериального, как двух граней единства мира» [85].

Если в *Божьих коровках* режиссер рассматривает вопросы взаимоотношений отдельно взятой группы современной молодежи, попавшей на дно общества, то в спектакле по пьесе французского философа-экзистенциалиста Жан-Поля Сартра *За закрытыми дверями* Ю. Хармелин через философские обобщения говорит о проблемах всего общества.

Драма-притча повествует о взаимоотношениях четырех людей, волей судьбы попавших в замкнутое помещение (сценография Ю. Хармелина), которое для них становится истинным адом. Сценическое время-пространство статично. На сцене режиссер размещает три лавки-дивана, расположенные полукругом. Перед ними на авансцене - странная статуэтка. Художественное пространство спектакля выстроено таким образом, что персонажи находятся, словно, в расколотом витраже, где каждый, замкнувшись на своих проблемах, пребывает в своем фрагменте осколка. Пытаясь выйти из собственного заточения, каждый начинает искать прибежище в одном из остальных двоих. Но оказывается своеобразным зеркалом этого другого.

То же происходит и со временем. Здесь нет хронологического времени, так как нет событий, нет развития сюжета. Время в спектакле - это время смещений осколков пространства и бесконечных возвращений к начальному положению.

Жозеф Гарсена (В. Довганенко), Инес Сирано (В. Лопатнев), Коридорный (В. Павленко), Эстель Риго (О. Софрикова) обречены на постоянное бодрствование и на необходимость откровенного общения с оказавшимися рядом с ними людьми. Ежесекундный контакт друг с другом - неизбежно превращается в непереносимую душевную муку для каждого. К тому же он как лакмусовая бумажка, проявляет, сперва, не слишком заметные, а затем далеко не всегда позитивные качества личности персонажей. Здесь каждый, вольно или невольно, истязает остальных.

Режиссер убежден, что вырваться из этого ада герои не могут ни по одному, ни вместе. Осужденные на свободу выбора (в этом заключается суть экзистенциальной философии), они оказываются не способными поступить свободно: даже после открытия двери им с трудом удастся переступить порог, ибо после всего перенесенного, ад оказался внутри их самих. Первоначально автор своей пьесе дал название *Другие*, завершив ее страшной, по сути, философской репликой: «Ад - это другие».

Создавая образы в русле школы театра переживания, актеры смогли добиться слаженной ансамблевости и высокого эмоционального звучания притчи, которое мастер ненавязчиво усилил режиссерскими находками типа «лабиринта», через который под конвоем коридорных пробирались зрители на свои места в зале, и, яркой, характерной музыкой соотечественника драматурга - композитора Жан-Мишеля Жарра.

Мелодраматический сюжет с вкраплением социальной проблематики раскрыт Ю. Хармелиным в спектакле *Очень простая история* по пьесе молодого киевского драматурга Марии Ладо сквозь призму «братьев наших меньших». Театральная притча о любви и жертвенности бесспорно, несущая духовный заряд, подкупила режиссера своей простотой, естественностью и вполне оправданной наивностью. Но в своей работе режиссер преподнес ее не только как басню с моралью об очеловеченных животных и озверевших людях, мастер смог подняться в прочтении до осмысления мира с его страданиями, потерями, радостями и надеждами.

Ю. Хармелин считает, что в этой пьесе нет отрицательных персонажей, и конфликт не в том, что кто-то из героев плохой, а кто-то хороший – конфликт, по его мнению, в ситуации [165]. Действие спектакля обозначено, как российская деревня в наши дни, но художник-постановщик Н. Андронатий и декоратор Ю. Одобеску точными штрихами создали на сцене сценическое пространство, которое не привязывается, ни к конкретному месту, ни к определенному времени. Топос представляет собой симультанную двухъярусную конструкцию справа и слева от которой располагаются стойла для домашних животных. Сами животные представлены в виде больших кукол.

Пространство в спектакле имеет сложную структуру. Это и реальное пространство жителей деревни, в котором разворачиваются события, и пространство домашних животных, обитающих в хлеву и живо реагирующих на происходящее. Вначале спектакля данные пространства существуют параллельно. Но, в поворотный момент - пространство животных вторгается в пространство людей и начинает оказывать заметное влияние на ход событий персонажей. По ходу развития сюжета, все отчетливее заявляет о себе пространство пороков и обесценивания жизни, дарованной всему существу и потустороннее, откуда вознесшиеся праведные души спешат на помощь живым, дабы уберечь их от очередных ошибок.

Время в спектакле также многослойно. Время персонажей-людей – это хронологическое время развития сюжета. Но это событийное время пересекает мистическое время - время, когда куклы-животные становятся живыми персонажами. Кроме того, в земное время, после жертвоприношения, вторгается время потусторонних сил, которое изменяет и течение времени, и ход событий.

Между тем, сюжет спектакля вроде бы прост: узнав о беременности дочери Дарьи (А. Ревнивых) от соседского парня (А. Петров), хозяин фермы (А. Шишкин) и его жена (М. Мадан) решают против воли увезти ее в городскую больницу на аборт. Возлюбленный дочери не мил «тестю», потому что он небогат, а будущий родственник - отец парня (Ю. Чуприн) и вовсе пьяница, воруящий самогон у Дарьиного отца. В ночь перед поездкой хозяев в город животные - мудрая Лошадь Сестричка (Е. Годорашко), романтическая Свинья (О. Софрикова), рассудительная Корова Зорька (Р. Иванченко), простодушный и резвый пес Крепыш (Д. Савельева), фанфаронистый Петух (В. Павленко) - решают спасти еще не родившегося малыша. А для этого кто-то из них должен был пожертвовать своей жизнью. Не так уж и проста, оказалась эта история с, казалось бы, незамысловатым сюжетом. Ю. Хармелин, вскрыв философский смысл пьесы, придал спектаклю почти библейское звучание.

В бенефисном спектакле по повести Эрика Шмитта *Оскар и розовая дама*, который был поставлен к юбилею Евгении Годорашко, Ю. Хармелин вновь поднимает извечные вопросы Жизни и Смерти. Это трагическая история об Оскаре (В. Павленко), который неизлечимо болен и обречен, и которому женщина в розовом больничном костюме - розовая дама (Е. Годорашко) - через веру помогает уйти из жизни не в страхе и мучениях, а светло и радостно. Существует легенда о двенадцати пророческих днях: один день уходящего года – это месяц грядущего. Перед Оскаром стала задача куда сложнее: всего за 12 дней он должен был успеть прочувствовать всю жизнь. И он успел, успел признаться

в любви, ощутить обязанность перед любимым человеком, «жениться», прожить вместе «целую жизнь», испытать горечь утраты. Успел освободить доктора от ответственности за то, что он не в состоянии его исцелить. Успел избавить родителей от чувства вины за его болезнь. Успел и Розовую даму превратить в розовую маму, сделать забавной и интересной, и почувствовать знатоком кетча. А самое главное он успел понять, что жизнь – странный дар: сначала мы его переоцениваем, затем недооцениваем, и только потом понимаем, что это был не дар вовсе, а всего лишь кредит.

Через паузу полной темноты и тишины на сцене появляется грустно-лирический персонаж – человек с саксофоном, олицетворение неумолимого рока. Спектакль о том, как надо ценить и любить Жизнь, каждое ее мгновение, и как важно не поздно понять это. Спектакль - сгусток мыслей, сомнений, страданий. Заложенную драматургом проблематику Хармелин раскрыл в рамках классического хронотопа.

В постановке спектакля *Падам...падам...* по пьесе И. Гриншпуна Ю. Хармелин вновь демонстрирует приверженность основам вахтанговской театральности – глубокому содержанию при яркой форме. История недолгой жизни великой французской певицы Эдит Пиаф (О. Софрикова) в спектакле рассказана ею самой, как сага. Чаще всего этот жанр предполагает приукрашивание, романтизацию событий. Но в спектакле Ю. Хармелина история «парижского воробушка» предстала во всей ее безжалостной правде, без приукрашивания.

Режиссеру удалось найти для актрисы выразительный рисунок роли от декламации текста до хореографии (хореография и пластика Н. Казмина). Софрикова не поет, зрители слышат песни в исполнении самой Эдит Пиаф. Но сочетание оригинального исполнения песен с игрой актрисы рождает на сцене истинный образ певицы: нежной и жестокой, влюбленной до безумия и сумасшедшей, страдающей от наркотиков и алкоголя, образ великой женщины, не жалевшей в этой жизни ни о чем.

В предметной среде почти отсутствует объем: фонари, зеркала, чемоданы, шприцы, бутылки - все кажется плоскостным и выглядит как коллаж. Главная героиня не взаимодействует с предметами, они остаются фоном, воспоминанием, как и фигуры ее жизненных спутников. Скупая, но точная организация пространства не только передает дух парижской богемной жизни и дает возможность быстрой смены мест действия, но и поддерживает заданный режиссером стиль актерской игры.

Главная героиня является в постановке центром притяжения, и потому точный ритмический рисунок ее роли окрашен точно рассчитанной эмоциональной партитурой. Две самые сильные по градусу экспрессии точки – смерть дочери и смерть в

авиакатастрофе любимого – замыкают круг страданий героини. А выход из этой ситуации для нее – только собственная смерть. Пластический финал и станет у Хармелина эпилогом и скорописью жизни и сценической судьбы великой Эдит Пиаф.

Пластическая партитура спектакля поддерживается и цветовой. Основной тон - черный: черное пространство сцены, ночь на парижской улице, черное сценическое платье Эдит Пиаф. Хармелин черному цвету придает символическое значение – это и ночь души, связанная с алкоголизмом и наркотиками, и отчаянное стремление превозмочь удары судьбы. В визуальную партитуру - черное в черном - лишь эпизодически вторгаются то желтые фонари парижских улиц, то белые лица и перчатки жизненных спутников героини, то разноцветье цирка, в котором Пиаф постигала азы песенного творчества. Но, только появившись, - эта цветовая палитра, как и яркие полосы судьбы героини, безвозвратно исчезают в черном пространстве сцены.

Жизненные спутники певицы (А. Чужов, А. Павлов, М. Чеботарь, Д. Савельев, В. Павленко, А. Петров) заданы режиссером как бессловесные, но выразительные персонажи. Они ничего не говорят, они как призраки прошлого, к ним можно разве что прикоснуться в своем воспоминании. И лишь один светлый пиджак, надеваемый ими по очереди, как бы уравнивает их, таких разных и любимых ею. Они уходят, один за другим, а у героини остаются лишь память и ранившая сердце боль. Реальные, они на самом деле, являются объектами иного пространства.

Единственной несомненностью остается только фигура самой героини, которая является главным «текстом». Таким образом, режиссер переносит акцент с сюжета, который становится в постановке не столь значимым, на обстоятельства, которые переживает и о которых рассказывает героиня. В этом случае важнейшим оказывается ее эмоциональное состояние, градус реакции на происходящее, степень душевной вибрации и обнаженность нерва. Теряя собственное имя (спектакль именуется названием песни), героиня становится неким знаком жертвенности во имя творчества. И потому режиссерские построения в спектакле существуют не ради раскрытия сюжета, а, наоборот, они необходимы Хармелину для того, чтобы выявить смысл подобного жертвоприношения.

Социальным звучанием Ю. Хармелин наделяет и ряд комедий. Так, проблемы духовного возрождения человека режиссер поднимает в лирической комедии А. Левина *Кантор*. Мистика, столь свойственная Левину - автору бестселлера *Ребенок Розмари*, перерастает в серьезную тему совести, верования, верности своим корням и перекликается

с другими, не менее важными: чувством долга, совестью, человеколюбием и состраданием.

Следуя за автором, Ю. Хармелин переносит действие в один из городков Америки. Молодая пара Лесли Розен (О. Софрикова) и Уоррен Айвс (В. Павленко) покупают дом, где раньше находилась синагога. Но очень скоро выясняется, что в жилище обитает привидение - дух бывшего кантора, строившего эту синагогу и не дающего покоя молодой паре своим пением молитв на иврите. Сосед бакалейщик - старик Морис (Ю. Хармелин) - помогает молодоженам разобраться в ситуации. Все эти события приводят к тому, что Уоррен, не будучи евреем, реставрирует к празднику Рош а-Шана синагогу и познает свои истинные корни.

Трансформацию, происходящую в судьбе главных героев, Хармелин переносит на организацию сценического пространства. Вначале спектакля топос постановки представляет собой обычную меблированную квартиру. Во втором акте топос преобразовывается: пространство из бытового превращается в духовное – синагогу. Время первого акта - это бытовое, хронологическое время, где действие пьесы разворачивается в причинно-следственной логике. Пространство второго акта - преобразованное, сакральное, здесь больше нет ни одной бытовой детали. Акцент режиссером делается на его визуальном образе, в отличие от звукового акцента в первом акте, где пространство наполнено постоянным звучанием песнопений кантора. Время второго акта – остановившееся время. Все бытовые действия и разговоры Уоррена и Мориса, погружаясь в такое время, теряют свою бытовую окраску и приобретают иной смысл. Всякий новый эпизод здесь не двигает время вперед, а постоянно возвращает его к первоначальной позиции, тем самым закольцовывая события внутри.

Проповедуя философскую позицию футурошока, основанную на поиске пути спасения в религии, традициях и верованиях предков, режиссер и актерскую партитуру строит на ее основе. Морис Хармелина с позиции умудренного человека ненавязчиво проливает свет на, казалось бы, прописные истины, но именно эта задушевность разговора и роняет зерна последующей духовной трансформации.

В актерской партитуре отсутствует, как подчеркнутая характерность, так и лирическое начало. Все действие подобно простому рассказу, даже с некоторой ноткой повседневности. Но стирая внешне яркие тона, режиссер рассчитывает на активную собственную работу внутри самого зрителя, на поиск сакрального в своей собственной судьбе. И потому, пришедший на спектакль зритель, вместе с героями ищет ответ на волнующие вопросы: откуда я, для чего я пришел в эту жизнь. И вместе с героями,

строющими полный духовного смысла, дом, получает надежду того, что сладкоголосый «кантор» живет и у него в сердцах, просто к нему надо прислушаться.

В 1990 году на проходившем в Венгрии Всемирном фестивале молодежных театров-студий, где были представлены спектакли из 29 стран мира, тогда еще Театру-студии «На улице Роз» призовое место принес спектакль *Про Федота-Стрельца, удалого молодца* по пьесе Л. Филатова. За прошедшие годы острый политический и социальный подтекст спектакля, к которому в период конца 80-х – начала 90-х годов прошлого века никто не оставался равнодушным, несколько ретушировался, хотя зрители и сегодня с удовольствием следят за красочным действием, разыгрываемым актерами.

На зрительский суд представлена комедия-лубок. Сценическое пространство (сценограф Ю. Хармелин) отвечало всем требованиям этого жанра. Грубая мешковина в горошек, скоморохи и девицы-потешницы с песнями и плясками под балалайку и трещетки, шутовская царская банька в бочке, зажигательная актерская игра и долгое ощущение праздника.

Режиссеру удалось яркими красками создать образы персонажей и каждому дать свое соло. Смешны и забавны в своих поступках самодурствующий царь (В. Павленко), колоритная Нянька (О. Софрикова), чужеземные женихи Царевны (А. Алабужева), злоумышленник Генерал (И. Лукашенко) и, помогающая ему строить козни, Баба-яга (Н. Волок). В главной роли, как и двадцать лет назад, - Александр Шишкин. Поначалу у режиссера были некоторые опасения, насколько впишется в довольно юный состав заматеревший сорокалетний актер. Но сегодня Хармелин убежден, что сделанный выбор был единственно правильным. По мнению режиссера, «Шишкин - артист точный, тонкий, глубокий» [189].

В хармелинской версии *Федота-стрельца* явно доминируют элементы постановочной режиссуры. В этой работе мастер опирается на традиции русского площадного, игрового театра, театра-лубка. Актеры, как некогда скоморохи, и поют, и танцуют, и играют на музыкальных инструментах. До мелочей вымерены мизансцены, четкий темпо-ритм, актерская импровизация в строго заданных режиссером рамках – все это способствовало созданию особой атмосферы праздника и радости, через которую недвусмысленно прослеживалась позиция самого режиссера.

Непоколебимость жизненных и творческих позиций в сочетании с отчетливыми гранями индивидуального режиссерского метода дают основания для характеристики творческого стиля Ю. Хармелина, который формировался в 80-е годы XX века и вот уже более 30 лет восхищает своей филигранностью. Как, рассматриваемые в данной работе,

спектакли рубежа веков, так и постановки мастера последних лет – *Белая ворона*, *Леди Макбет Мценского уезда*, *Эквус*, *Маскарад*, *Про любовь*, *Варшавский набат*, *Цветы для Элджернона* и др.- отличаются от сценических полотен других режиссеров русских театров Молдовы, но не столько демонстрацией виртуозного владения режиссерским инструментарием (в чем Ю. Хармелин, несомненно, силен), сколько, отмеченной многими отечественными и зарубежными теоретиками и практиками театра, особой, самобытной атмосферой искреннего единения мастера и актеров, которая, трансформируясь в сценическую ткань, оказывает мощное воздействие на зрителей, оставляя неизгладимый след от соприкосновения с великой тайной театра.

Режиссерский почерк Ю. Хармелина, как «щукинца», несомненно, характеризует приверженность к традициям вахтанговской школы. Но режиссеру не чужды и лабиринты психологических трактовок, и элементы условного, игрового театра, где он смело использует различные приемы, комбинирует их. И к какому бы материалу режиссер не обращался, его сценические работы - это всегда яркий, наполненный глубоким содержанием полнокровный спектакль, который блистает, и который зажигает своей энергией. Хармелин часто говорит: «Я должен либо удивлять, либо восхищать. Ибо как только кончается этот момент – людям становится неинтересно» [165].

Театр «С улицы Роз» - камерный театр, и это определяет его художественный почерк и отношение со зрителем. Ограниченное пространство уплотняет постановочные структуры, где силовое поле спектакля, как и зрительный зал, всегда стягиваются внутрь, словно в воронку, центром которой является актер. Для режиссера важно, чтобы в спектакле актер был подан «крупным планом», его интересует конкретный человек, а не коллектив. И потому Хармелин выбирает драматургию, которая препарировывает человеческие души в пубертатный период.

Театр характеризует откровенность взгляда на мир и открытость диалога со зрителем. Режиссеру важно всесторонне раскрыть и донести до зрителя всю сумму, заложенных литературным первоисточником, авторских идей и мыслей, в связи с чем возрастают требования к профессионализму, а главное, к личностным качествам самих актеров, являющихся транслятором режиссерской трактовки. Хармелин говорит: «Каждым спектаклем я хочу что-то сказать новое. Поэтому актеров отбираю с кропотливой тщательностью. Проходит только тот, кто наиболее точно сможет отразить задуманный мною замысел» [165].

При создании спектаклей режиссер смело «монтирует» самые разные приемы освоения сценической коробки, порой контрастные друг другу и имеющие различное

историко-художественное происхождение. В них есть место и символике пространственных композиций, и бытовой достоверности изображаемого, и динамичности мизансцен, и предельной свободе обращения с пространством.

Темпо-ритм, которому в свое время придал принципиальное значение Станиславский, функционирует в его постановках весьма активно. Он не только обнаруживает психологическую атмосферу действия, но и служит монтажу эпизодов.

По степени приверженности к созданию актерского ансамбля режиссуру Ю.Хармелина можно смело назвать «педагогической», где режиссер, по словам Станиславского, «умирает в актере». Театр Ю. Хармелина, живущий студийными убеждениями, - это принципиальная общность, исповедующая иные художественно-нравственные принципы. «Такая верность своим убеждениям сегодня стала, чуть ли не атавизмом. Но это единственно возможный способ сохранить живой театр» [55, с. 376].

Студийный дух невозможно «насадить» директивными методами. Реально и естественно студийные организмы возникают только с появлением новых режиссеров, педагогов, способных стать художественными и духовными лидерами в творческом деле. Это вопрос личностной состоятельности, культуры, талантливости. Так было и в 1978 году, когда Ю. Хармелин создавал свой театральный кружок, так это и сегодня, когда режиссер, передавая свой богатейший опыт молодым актерам, привлекает их к творческо-педагогической деятельности.

Понимая, что сущность «театра-дома» заключается в единстве обучения и воспитания, в устранении разрыва между овладением профессиональным мастерством и нравственным формированием личности, Ю. Хармелин сумел претворить в жизнь вахтанговское триединство - «школа – студия – театр». Это обеспечило постоянный приток в коллектив новых, живительных художественных сил и идей в переломный для русского театра Молдовы период. Поэтому особая роль возлагается сегодня на театральный лицей и театральный факультет Славянского университета, где студийная атмосфера пронизывает весь процесс профессиональной подготовки будущего творца. Ведь только выпускники, воспитанные в студийных традициях, смогут репродуцировать и развивать этот метод.

Молодое поколение воспитанников Юрия Аркадьевича имеет важное качество: оснащенность студийным опытом, знаниями, навыками, убеждениями, студийной направленностью мышления. Опираясь на заповеди студийной театральной педагогики К. Станиславского, Е. Вахтангова, Л. Сулержицкого, М. Чехова, сверяясь с ними, сегодня можно прокладывать новые надежные пути и в театре, и в педагогике. Иногда эти находки

обновляют и все театральное искусство. А этого так не хватает сегодня русскому театру в Молдове.

Принцип студийности Ю. Хармелина использует не только в творческо-педагогической деятельности. Этот принцип он с легкостью перенес и на ставший уже традиционным в Молдове Международный фестиваль камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.рампа.ру». Благодаря фестивалю жизнь театра, и без того насыщенная и импульсивная, сделалась еще более динамичной и многогранной. Ежегодное расширение географии участников фестиваля способствовало предоставлению зрителям уникальной возможности познакомиться с новыми театрами, иными направлениями и подходами в режиссуре. Но самое главное – фестиваль является оригинальной площадкой межкультурной коммуникации, обладает исключительной возможностью в формировании позитивного образа страны и народа Молдовы.

«Мне никогда не было страшно, я всегда шел куда хотел и занимался чем хотел! Я всегда знал точно – чего хочу! Никогда не разочаровывался. Любые трудности – принимал как опыт! А через свои спектакли я всегда говорил то, что хотел сказать. И никогда не кривил душой» [165]. Это жизненное и творческое кредо Ю. Хармелина является залогом его успехов и побед.

3.3. Выводы к третьей главе

1. Организационные и художественные позиции театра им. Н.С. Аронецкой и театра «С улицы Роз» в период своего рождения и формирования строились на основе законов студийности. Такая общность проявлялась, прежде всего, в воспитании актеров и тщательном их подборе, верности традициям русского психологического театра и высоконравственном стержне утонченной сценической партитуры.

2. В 90-е годы XX века, несмотря на все трудности слома эпох, театр «С улицы Роз» смог выстоять, развивая и совершенствуя законы студийности, Тираспольский же театр, напротив, с уходом Н. Аронецкой начал утрачивать некогда заложенные основателем традиции. Кроме того, укоренившаяся в театре модель «режиссерского подряда» и «директорского театра» только усугубляла ситуацию, заведомо понижая идейный и художественный уровень тираспольчан: театр неуклонно двигался в сторону «театра массового потребления».

3. Постановки в театре им. Аронецкой на рубеже веков осуществлялись разными режиссерами, как правило, приезжими. Между тем, их творческому почерку были присущи общие черты, характеризующие театр «повторяющихся схем». В основе

репертуара доминировали комедии положений, остросюжетные спектакли и мелодрамы. По отношению к литературному первоисточнику – очевидна режиссура интерпретации. Спектакли ставились в узком театральном русле и чрезмерностью режиссуры не отличались. В своих работах режиссеры с разной степенью углубленности пытались раскрыть автора-драматурга. Следуя за архитектурой литературного первоисточника, режиссерская интерпретация отражала ее причинно-следственную логику и мизансцены, являющиеся качественным показателем режиссерского почерка, не претендовали на смысловое прочтение. Внешняя среда чаще всего формировалась благодаря использованию реалистических бытовых форм. Но даже если сценография и строилась по законам условного театра, то актеры, не становясь элементом заданного сценического фона, были отстранены от него.

4. Проблемы режиссуры, возникшие в Тирасполе на перекрестке веков, в начале нового тысячелетия решались за счет внутреннего ресурса. Сохраняя верность традициям, ученик Н. Аронецкой актер Дмитрий Ахмадиев пытался возродить заложенные ею основы, где художественное лицо театра определялось наличием сплоченного актерского коллектива единомышленников, увлеченных режиссерской идеей. И, если спектакли основателя являлись лишь начальным этапом выхода тираспольского театра за предел классической традиции, вступая с ней в спор и противоречие, то постановки Д. Ахмадиева являли собой уже полнокровный образец, модернистского театра.

5. Театр «С улицы Роз», не растеряв студийные традиции в сложный период рубежа веков, приумножил их, придавая новый смысл. Режиссура Ю. Хармелина синтезирует приемы классического театра и модернистского. Сохраняя верность вахтанговской школе, мастер смело использует законы условного, игрового театра, миксует различные стили и направления, «монтирует» самые разные приемы освоения сценической коробки. Но какой бы не была форма, главным для режиссера остается актер. По степени приверженности к созданию актерского ансамбля режиссуру Ю. Хармелина можно смело назвать «педагогической». Претворенное в жизнь вахтанговское триединство - «школа – студия – театр», позволило Ю. Хармелину устранить разрыв между овладением профессией и нравственным формированием личности. А ежегодное проведение в Молдове с 2009 г. международного фестиваля «Молдфест.рампа.ру» обозначило перспективу вхождения русских театров в национальный и общеевропейский театральный контекст.

ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Основной научной проблемой данной диссертации являлось комплексное освещение особенностей режиссуры мастеров русской сцены Молдовы конца XX - начала XXI в.в., *что привело к объективной оценке их творческой деятельности, ввиду выявления их роли и влияния* на театральный процесс Республики Молдовы рубежа веков.

Проведенное диссертационное исследование позволило сделать следующие **выводы**:

1. Анализ режиссерских работ Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова (Кишинев), Приднестровского государственного театра драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой (Тирасполь) и Государственного молодежного драматического театра «С улицы Роз» (Кишинев) рубежа веков, а также публикации отечественных театроведов о деятельности данных театров и труды по истории и теории режиссуры, способствовали созданию в настоящей диссертации комплексной историко-теоретической модели режиссерского движения в русских театрах Молдовы [55, 56].
2. В период конца XX - начала XXI в.в. театральный процесс в русских театрах страны испытывал заметное влияние политических, экономических и социальных событий рубежа веков и характеризовался общими чертами, присущими другим русским театрам, находящимся в инонациональной среде [54].
3. Разрыв связей с русским театральным миром, приведший к утрате былого статуса и системы пополнения творческими идеями и кадрами, способствовал тому, что вопрос режиссуры решался за счет ведущих актеров, вынужденных заняться постановочной деятельностью. Однако отсутствие традиций режиссерской школы в стране привело к доминированию актерского типа режиссуры [57].
4. Положительный опыт национальных театров, взявших курс на включение молдавского театра в общеевропейский театральный контекст, а также сотрудничество с молдавскими режиссерами П. Вуткэрэу и С. Василяки, выступающими своеобразными катализаторами развития русского театра в Молдове, способствовало не только утверждению в отечественном русском театре нового эстетического направления, но и обозначило перспективы обращения к иным театральным системам, эксперименту, поиску нового театрального языка.
5. Исследование индивидуальной режиссерской методологии, проблематики и стилистики мастеров, ставящих спектакли в русских театрах Молдовы, позволило выявить, что режиссура на рубеже веков характеризовалась своим разнообразием и ее особенности проявлялись не только в географии драматургии, но и в том, каким

образом литературный материал доносился до зрителя, каким способом и какими средствами он раскрывался. Изобильная почва исторических культурных накоплений открывала ряду режиссеров, отдающих приоритет отработке и совершенствованию образцов, созданных предшественниками, необъятную перспективу применения прежних традиций и достижений для использования их в различных комбинациях. Работы же режиссеров, склонных к эксперименту, отличал поиск нового языка, нового взгляда в искусстве. Для их творчества характерно обращение к медиаторам модернистского или постмодернистского театра. И хотя, постмодернистский театр в чистом виде представляет собой очень узкий пласт, между тем, он инициировал в русских театрах Молдовы процесс смешения художественных языков и взаимовлияния эстетических парадигм [54, 56, 57].

6. Театральный процесс в русских театрах на перекрестке эпох характеризовался равноправным сосуществованием различных театральных, стилевых и эстетических систем, среди которых, ни одна не занимала доминирующего положения. Режиссура, дифференцируя сценический язык спектаклей, переставала быть единообразной, а освобождение от навязываемых прежде нормативов привело к своеобразному культу разностиля и эклектики, нашедшему отражение в сплаве различных актерских и режиссерских школ и направлений, что вполне отвечало всеядности постмодернистской полистилистики. Режиссеры смело миксовали хронотопы классического, модернистского и постмодернистского театров и потому ряд спектаклей, несмотря на заметное влияние традиций русской театральной школы, лишены стилистической чистоты [54, 56].
7. Постмодернистская экранная стилистика, все чаще диктующая театральной сцене новые эстетические каноны, на рубеже веков все больше оказывала влияние на режиссерские работы в русских театрах Молдовы, которые характеризовались кинематографической дробностью, мозаичной структурой, смешением различных уровней художественной культуры. А вторжение телесности в современный театральный язык способствовало кардинальным переменам, повлекшим за собой раскрытие новых горизонтов в физическом раскрепощении актера, чей телесный аппарат обрел более важное, художественное и смысловое значение. Но при этом усугубился процесс вытеснения со сцены русских театров Слова, традиционно являющегося эталоном русской словесной культуры [54, 56].
8. Данное исследование показало, что в условиях новых реалий переходного периода, несмотря на сложность и противоречивость театрального процесса, проходящего в

русских театрах Молдовы на рубеже веков, режиссеры, в своем творчестве, опираясь на традиции русской театральной школы и, используя обильную палитру, накопленных за время становления режиссерского театра, выразительных средств различных стилевых систем, отразили значимые черты переходной к постмодернизму эпохи, внося, тем самым, весомый вклад в развитие театральной культуры Республики Молдова.

В качестве основных **рекомендаций** настоящего исследования предлагаем следующее:

1. Активизировать исследовательскую деятельность театрального процесса, проходящего в русских театрах Молдовы, укреплять научную методологию работ, устранить диспропорцию, существующую между публицистическими работами и научными трудами в пользу научных разработок. Перспективным представляется изучение особенностей режиссуры, на основе приведенных в работе материалов, которые облегчают данную задачу.
2. Русскому театру в Молдове, отказавшись от попыток обособления или выделения каким-либо образом русской культуры, необходимо инкрустировать ее в общеевропейский контекст и дать возможность посмотреть на традиции русского театра через космополитические линзы.
3. Подготовка профессиональных режиссерских кадров при поддержке государства, сможет изменить ситуацию в сторону формирования в стране режиссерской школы.
4. Театральный процесс в русских театрах Молдовы XXI в. может дать положительные результаты, если произойдет процесс обновления современного театрального языка в разных аспектах. Это может случиться, если реализовать в Молдове идею «открытой сцены» для начинающих режиссеров, главным ориентиром для которых будет программный плюрализм форм и стилей, открытость любым трансформациям, к взаимодействию любых стилевых систем. Выход из парадигмы причинно-следственных связей откроет для отечественных русских театров другое измерение мира и соответственно другой способ его интерпретации.
5. Способствовать более тесной взаимосвязи театроведческой теории с режиссерской практикой, отслеживая и анализируя постановки в русских театрах страны.

Сделанные в настоящем исследовании выводы, доказывают, что вклад режиссеров русских театров Молдовы выходит далеко за рамки деятельности самих театров, трансформируясь в один из важнейших факторов, своего рода «катализатор» эволюции театральной культуры Республики Молдова XXI века.

БИБЛИОГРАФИЯ

Литература на русском языке:

1. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии. Москва: Прогресс, 1995. 96 с.
2. Акимов Н. Театральное наследие. Том 2. О режиссуре. Режиссерские экспликации и заметки. Москва: Искусство, 1972. 288 с.
3. Александров А. Современная психотерапия. Москва: Академический проект, 1997. 336 с.
4. Алесенкова В. Символизация в постановке И. Шаца. În: Teatractiе №1 2006, p.76.
5. Алперс Б. Театральные очерки. В 2-х томах. Москва: Искусство, 1977. 1082 с.
6. Алперс Б. Искания новой сцены. Москва: Искусство, 1985. 398 с.
7. Апостол В. Истоки творчества театра «Лучафэрул». Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, с.112-122.
8. Апостол В. Студийность как традиция. Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. Материалы конференции 29-30 октября 1982 г. Кишинев: Штиинца, 1983, с. 85-88.
9. Арто А. Театр восточный и театр западный. В: Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. Сост. С. Исаева. Москва: ГИТИС, 1992. с. 60-65.
10. Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра. Москва: Симпозиум, 2000. 443 с.
11. Арто А. Театр жестокости. В: Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. Сост. С.Исаева. Москва: ГИТИС, 1992. с. 65-68.
12. Афанасьева Т. К вопросу о Постмодерне и стилевых стратегиях современного искусства (постмодерн в театре, кино, литературе, живописи). Материалы международной научно-практической конференции. Одесса, 2011.
<http://www.sworld.com.ua/index.php/ru/philosophy-and-philology-311/the-logic-of-ethics-and-aesthetics-311/7579-on-the-postmodern-and-style-strategies-for-contemporary-art-postmodern-theatre-film-writers-painting> (посещение 10.08.2012)
13. Ахметова Д. Проблемы стилевого многообразия в ситуации современной художественной культуры. Автореферат на соискание ученой степени кандидата философских наук. Казань, 2013. 30 с.
http://dibase.ru/article/14032013_111657_ahmetova/1 (посещение 21.09.2013)

14. Бабушкин Е. Театральный постмодернизм и массовая культура. В: Личность и культура, 2005, №6.
<http://lichnost-kultura.ru/2005/20056/2005628/2005628.htm> (посещение 14.09.2010)
15. Барбой Ю. К теории театра. СПб: СПбАТИ, 2008. 240 с.
16. Бармак А. Художественная атмосфера. Этюды. Москва: ГИТИС, 2004. 320 с.
17. Барретт Дж., Вильямс Д. Тесты. Проверьте свои возможности. Москва: АСЕ/Астрель, 2007. 208 с.
18. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. Москва: Радуга, 1989. 616 с.
19. Белова Т. Режиссер Борис Мартынов. Симферополь, 2010.
<http://www.stihi.ru/2010/05/24/2576> (посещение 05.02.2011)
20. Беньяш Р. Режиссер оживает в актере. В: Режиссура в пути. Москва-Ленинград: Искусство, 1966. 214 с.
21. Берковский Н. Литература и театр. Москва: Искусство, 1969. 640 с.
22. Берн Э. Введение в психоанализ и психотерапию для непосвященных. Москва: Попурри, 2006. 528 с.
23. Бине А. Измерение умственных способностей: Монография. Москва: Союз, 1998. 432 с.
24. Богданов-Березовский В. Мейерхольд. Статьи. Воспоминания. Письма. Москва: Советский композитор, 1978. 280 с.
25. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. Москва: Добросвет, «КДУ», 2011. 392 с.
26. Буров А. Режиссура и педагогика. Москва: Советская Россия, 1987. 159 с.
27. Буткевич М. К игровому театру. Москва: ГИТИС, 2005. 702 с.
28. Ваттимо Дж. После христианства. Москва: Три квадрата, 2007. 160 с.
29. Вахтангов Е. Материалы и статьи. Москва: ВТО, 1959. 468 с.
30. Вахтангов Е. Документы и свидетельства. В 2-х т. Москва: Индриг, 2011. 1300 с.
31. Винавер М. Избыток режиссуры. В: Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. Сост. С. Исаева. Москва: ГИТИС, 1992. с. 182-189.
32. Вислова А. Русский театра на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков. Москва: Университетская книга, 2009. 288 с.
33. Власов В. Стили в искусстве. В 2-х т. СПб: Лита. 1992. 672 с.
34. Владимиров С. Действие в драме. СПб: ГАТИ, 2007. 192 с.
35. Владимиров С. К истории режиссуры. Москва: РИИИ, 2012. 307 с.
36. Волков Н. Мейерхольд. Москва-Ленинград: Academia, 1929. 407 с.

37. Вуткэрэу П. Интервью 01.03.2016 г.
38. Выготский Л. Психология искусства. Москва: Педагогика, 1987. 345 с.
39. Гарусова О. Режиссер Модест Абрамов. Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, с.133-148.
40. Гарусова О. Вам и не снилось. În: Teatru. Chişinău, 2009, №1, p. 29.
41. Гарусова О. Возвращаясь к Достоевскому. În: Teatru. Chişinău, 2010, №2, p. 62-63.
42. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре. Москва: Издательство иностранной литературы, 1959. 256 с.
43. Гвоздев А. «Разлом» (в Театре Вахтангова). В: Жизнь искусства, 1927, № 50, с. 8-9.
44. Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта. В: Психология мышления. Москва: Прогресс, 1969, с. 433-456.
45. Гончаров А. Мои театральные пристрастия. Поиски выразительности. Москва: Искусство, 1997. 219 с.
46. Горчаков Н. Режиссерские уроки К.С. Станиславского. Беседы и записи репетиций. Москва: Искусство, 1950. 395 с.
47. Горчаков Н. Режиссерские уроки Вахтангова. Москва: Искусство, 1957. 203 с.
48. Гройсман А. Личность. Творчество. Регуляция состояний. Руководство по театральной и паратеатральной психологии. Москва: Магистр, 1998. с.129-130
49. Дали Н. Рассказы Чехова. Проза.ру
<http://www.proza.ru/2010/06/13/659> (посещение 23.02.2011)
50. Дворко Н. и др. Основы режиссуры мультимедиа-программ. Санкт-Петербург: СПб ГУП, 2005. 298 с.
51. Делез Ж. Платон и симулякр. В: Интециональность и текстуальность, Томск: Водолей, 1998, с. 225-240
52. Джеймсон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма. В: Философия эпохи постмодернизма, Минск: Красико-принт, 1996. 438 с.
53. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма, Москва: Стройиздат, 1985. 136 с.
54. Долгодворов В. Русские театры Республики Молдова на рубеже XX-XXI веков: сохранение традиций русской театральной школы. В: Artă și Educație artistică. Bălți. 2011, №1(16), с.35-47.
55. Долгодворов В. Студийность как форма профессионального формирования актеров. В: Материалы Международной научно-практической конференции «Современные проблемы подготовки специалистов в области психопедагогике и театрального искусства». Кишинев: Славянский университет, 2011, с.373-379.

56. Долгодворов В. Русские театры Молдовы на рубеже веков: особенности и проблемы режиссуры. В: Деятельность социально-культурных институтов в современной социальнокультурной ситуации: проблемы теории и практики. Материалы международной научно-практической конференции. Прага: Vedecko vydavateľske centrum «Sociosfera-CZ», 2013, с.55-65.
57. Долгодворов В. Особенности педагогической и постановочной режиссуры в русских театрах Молдовы в конце XX - начале XXI веков. В: Arta. Chişinău: IPC al AŞ a Moldovei, 2010, p. 108-114.
58. Дрейзлер М. Поминальная молитва. В: Независимая Молдова, Кишинев, 10.04. 2003.
59. Дрейзлер М. О Поминальной... воспоминания. В: Еврейское местечко, Кишинев, 2004, № 18.
60. Елизарова Т. Служение прекрасному объединяет. În: Arta' 98. Chişinău 1999, с. 20-22.
61. Ершов П. Режиссура как практическая психология. Взаимодействие людей в жизни и на сцене. Режиссура как построение зрелища. Москва: Мир искусства, 2010. 408 с.
62. Жосул В. Театральное дело в Левобережной Молдавии в 1920-1924 г.г. Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, с. 3-33.
63. Завадский Ю. Об искусстве театра. Москва: ВТО, 1965. 347 с.
64. Захава Б. Мастерство актера и режиссера. Москва: РАТИ ГИТИС, 2008. 432 с.
65. Захава Б. Вахтангов и его студия. Ленинград: Academia, 1927. 155 с.
66. Захава Б. Вахтангов и Чехов. В: Советское искусство, Москва, 20.01.1935, № 5 (231).
67. Звездочкин В. Пластика в драме (Интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-1980-х годов). СПб, 1994. 104 с.
68. Зверева Н. Мастерство режиссера. Москва: ГИТИС, 2002. 241 с.
69. Иванов В. Евгений Вахтангов и Михаил Чехов. Игра на краю или театральный опыт трансцендентального. В: Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. Под ред. Коваленко Г.Ф. и др. Москва, 2003, с. 464-478
70. Иванов В. Русские сезоны театра «Габима». Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. 317 с.
71. Игнатьюк О. Молдавские театры в конце ноября. În: Teatractive. Chişinău, 2007, № 2, с. 46-47.
72. Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва: Интрада, 1998. 186 с.
73. Ильин И. Цит. Бабушкин Е. Театральный постмодернизм и массовая культура. В: Личность и культура, 2005, № 6.

74. Ионеско Э. Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. Сост. С.Исаева. Москва: ГИТИС, 1992. с. 129-134.
75. Кампер Д. Между симуляцией и негэнтропией. Судьба личности, оглядывающейся на конец света. В: Художественный журнал, 1997, № 13, с. 65-67
76. Карп В. Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры. <http://vkarp.com/category/rejissura/> (посещение 15.04.2009)
77. Кирева Э. Песнь о душе народной. В: Днестровская правда, 03.12. 1988.
78. Климов Е. Индивидуальный стиль деятельности. В: Психология индивидуальных различий. Тексты под ред. Ю.Б. Гиппенрейтера, В.Я. Романова. Москва: МГУ, 1982, с.74-77.
79. Кнебель М. Вся жизнь, Москва: ВТО, 1967. 587 с.
80. Кнебель М. О действенном анализе пьесы и роли. Москва: ГИТИС, 2014. 212 с.
81. Кнебель М. Поэзия педагогики М.: ВТО,1984. 526 с.
82. Колганова М. От поколения к поколению. В: Страстной бульвар, 2005, № 10 (8-78), с. 49.
83. Королева Э. Театр и время. Кишинев: Inessa, 2006. 270 с.
84. Королева Э. Театр. Классика. Стиль, Кишинев: Б. и., 2011. 227 с.
85. Котович Т. Государственный молодежный театр «С улицы Роз». Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2014. 222 с.
86. Котович Т. Пространственно-временной континуум театрального произведения XX века. В: Веснік Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.А. Куляшова, 2005, № 2-3, с. 43-48.
87. Котович Т. Развивая теорию хронотопа В: Хронотоп и окрестности: юбилейный сборник в честь Николая Панькова. Уфа: Вагант, 2011, с.130-145.
88. Котович Т. Хронотоп театрального произведения. Монография. Витебск: издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011. 202 с.
89. Крэг Г. Воспоминания, статьи, письма. Москва: Искусство,1988. 400 с.
90. Крэг Г. Искусство театра. Санкт-Петербург: из-е Нибутковской, 1911. 180 с.
91. Крюкова Т. Постмодернизм в театральном искусстве. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Санкт-Петербург, 2006.
92. Кудрявцева Е. Петру Вуткэрэу: «Главное – не пудрить мозги зрителям». Free Time, 28.10.2010. <http://www.free-time.md/rus/ppl/i850-petru-vutkyryu-glavnoe-ne-pudrit-mozgi-zritelyu/> (посещение 09.01.2015)

93. Кукол Е. «Девичник» для всех. В: Профсоюзные вести, ноябрь, 2004.
94. Лакшин В. А.Н. Островский. Москва: Искусство, 1982. 467 с.
95. Леонтьев А. Деятельность. Сознание. Личность. Москва: Смысл, Academia, 2005. 158 с.
96. Леонтьев А. Некоторые проблемы психологии искусства. Избранные психологические сочинения. В 2-х томах. Т.2 Москва: Педагогика, 1983. 237с.
97. Либин А. Стиль человека: психологический анализ. Москва: Смысл, 1998. 310 с.
<http://sci.house/psihologicheskiiy-portret/stil-iskusstve-kak-sredstvo-vyirajeniya-63010.html>
(посещение 12.12.2015.)
98. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Москва: АЛЕТЕЙЯ, Санкт-Петербург, 1998. 160 с.
99. Любимов Ю. Рассказы старого трепача. Москва: Новости, 2001. 114 с.
100. Любимов Ю. «Братья Карамазовы» Ф.М. Достоевского, 1997. В: Рассказы старого трепача, 2011.
<http://taganka.theatre.ru/performance/karamazovy/6233/> (посещение 14.06.2011)
101. Мадан В. Интервью, ноябрь 2009 г.
102. Мазур Н. Выступление на III Международном фестивале камерных театров и спектаклей малых форм «Молдфест.рампа.ру». Кишинев, 2011.
103. Максимов В. Театральные концепции модернизма и система Антонена Арто. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Санкт-Петербург, 2001. 30 с.
<http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats2/av180.htm> (посещение 21.05.2010)
104. Мальцева О. Ассоциативный монтаж в советском драматическом театре 1960-1980-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ленинград, 1990, 5 с.
<http://cheloveknauka.com/assotsiativnyy-montazh-v-sovetskom-dramaticheskome-teatre-1960-1980-h-godov> (посещение 09.10.2009)
105. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург: Алетейя, 2000. 348 с.
106. Марков П. Театральная энциклопедия. В пяти томах. Москва: Советская энциклопедия, 1963. 1216 с.
107. Мартынов Б. Интервью 25.03.2005. Архив ПГТДиК им. Н.С. Аронецкой.
108. Мейерхольд Вс. Лекции: 1918-1919. Сост. Фельдман О.М. Москва: ОГИ, 2001. 280 с.

109. Мейерхольд Вс. Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2-х частях. Москва: Искусство, 1968. 350, 643 с.
110. Мерлин В. Очерк интегрального исследования индивидуальности. Москва: Педагогика, 1986. 256 с.
111. Мигулина Т. Режиссер Вячеслав Мадан: «Не люблю фейерверки на сцене». Art-Ploshadka. 29 апреля 2010 г.
112. Морозова Г. О пластической композиции спектакля. Москва: ВЦХТ, 2001. 144 с.
113. Мочалов Ю. Композиция сценического пространства. (Поэтика мизансцены). Москва: Просвещение, 1981. 240 с.
114. Немирович-Данченко В. Театральное наследие: в 2-х томах. Москва: Искусство, 1952. 442 с.
115. Новиков А., Новиков Д. Методология. Москва: Синтег, 2007. 668 с.
116. Осипова А. Введение в теорию психокоррекции. Москва: МОДЭК, 2000. 320 с.
117. Островский А. Собрание сочинений в 10-и томах. Т.10. Москва: ГИХЛ, 1959. с. 420-421
118. Охлопков Н. Об условности. В: Театр, 1959, № 11, с. 58.
119. Охлопков Н. Об условности (окончание). В: Театр, 1959, №12, с.52.
120. Пави П. Игра театрального авангарда и семиологии. В: Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. Сост. С.Исаева. Москва: ГИТИС, 1992. с. 227-243.
121. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
122. Пацунов В. Театральная вертикаль. Киев: КНУКиМ, 2003. 119 с.
123. Перлз Ф., Гудмен П., Хефферлин Р. Практикум по гештальд-терапии. Москва: Институт психотерапии, 2007. 240 с.
124. Песочинский Н. О ленинградской театроведческой школе. В: Петербургский театральный журнал, 2004, №1 (35).
<http://ptj.spb.ru/archive/35/historical-novel-35/oleningradskoj-teatrovedcheskoj-shkole/>
(посещение 24.04.2009.)
125. Песочинский Н. Направления театральные. В: Театральные термины и понятия: Материалы к словарю. Санкт-Петербург, 2005, вып. 1, 147 с.
126. Петрушин В. Психология и педагогика художественного творчества. Москва: Академический проект, 2008. с.490
127. Платонов К. О системе психологии. Москва: Мысль, 1972, с 216. АД)
128. Плукин С. Индивидуальные стили деятельности.

<http://plook.ru/index/individualnye-stili-deyatelnosti/> (посещение 02.12.2015.)

129. Попов А. Художественная целостность спектакля: "А. Д." в воспоминаниях современников. Москва: ГИТИС, 2012. 252 с.
130. Попов А. Режиссура. О методе.
http://royallib.com/book/popov_petr/regissura_o_metode.html (посещение 12.12.2010.)
131. Попов А. Художественная целостность спектакля. Москва: ВТО, 1959. 290 с.
132. Попов П. Стиль в искусстве как средство выражения индивидуального. Стиль человека: психологический анализ. под ред. А.В. Либина. Москва: Смысл, 1998. 310 с.
<http://sci.house/psihologicheskiy-portret/stil-iskusstve-kak-sredstvo-vyirajeniya-63010.html>
(посещение 12.12.2015.)
133. Рехельс М. Режиссер - автор спектакля. Этюды о режиссуре. Ленинград: Искусство, 1969. 232 с.
134. Рибо Т. Опыт исследования творческого воображения. Ростов н/Дону, Москва, 2000. 323 с.
135. Розамирина Н. Братья Карамазовы. В: Аргументы и факты – Молдова, 2009, №52.
136. Рорти Р. Постмодернистский буржуазный либерализм. В: Джохадзе И. Неопрагматизм Ричарда Рорти. Москва: Эдиториал УРСС, 2001, с. 199-210.
137. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва: Наука, 1969. 526 с.
138. Рыбаков Ю. Г.А. Товтоногов. Проблемы режиссуры. Москва: Искусство, 1977. 143 с.
139. Сахновский В. Работа режиссера. Ленинград: Искусство, 1937. 286с.
140. Скуртул Н. Интервью с В. Гуниным (март, 2006). Архив ПГТДиК им. Н.С. Аронецкой.
141. Соснова М. Искусство актера. Москва: Академический проект, 2005. 432 с.
142. Станиславский К. Моя жизнь в искусстве Москва: Азбука-Аттикус, 2013. 576 с.
143. Станиславский К. Работа актера над ролью. Москва: АСТ, 2010. 480 с.
144. Станиславский К. Работа актера над собой в творческом процессе переживания. Дневник ученика. Москва: Прайм-Еврознак, 2008. 480 с.
145. Станиславский К. Полное собрание сочинений в 8-и томах. Т.1. Москва: Искусство, 1954. 382 с.
146. Станиславский К. Полное собрание сочинений в 8-и томах. Т.8. Москва: Искусство, 1954. 165 с.
147. Старосельская Н. В: Театральные вести, 2005, 34 с.

148. Строева М. Режиссерские искания Станиславского (1898-1917) Москва: Наука 1973. 376 с.
149. Таиров А. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. Москва: ВТО, 1969. 604 с.
150. Таиров А. О театре. Москва: ВТО, 1970. 603 с.
151. Товстоногов Г. Зеркало сцены. В 2-х книгах. Москва: Искусство, 1984. 303с.
152. Товстоногов Г. Круг мыслей: Статьи. Режиссерские комментарии. Записи репетиций. Ленинград: Искусство, 1972. 288 с.
153. Товстоногов Г. О профессии режиссера. Москва: ВТО, 1967. 355 с.
154. Товстоногов Г. Открытое письмо Н. Охлопкову. В: Театр, 1960, №2, с.42
155. Торня Н. И смех, и слезы, и любовь. В: Кишиневские новости. Кишинев, 17.10.2003.
156. Туманишвили М. Введение в режиссуру. Москва: изд-во театра «Школа драматического искусства», 2005. 268 с.
157. Тютчев Ф. Стихотворения. Москва: Художественная литература, 1986. 287 с.
158. Узун Е. Метафизика Достоевского в театре Чехова. В: Молдавские ведомости, 28.12.2009.
159. Узун Е. Каков сегодня «Ревизор»? В: Молдавские ведомости, 10.09.2009. http://www.vedomosti.md/news/Какov_Segodnya_Revizor (посещение 03.11.2009)
160. Феч Н. Жители Тирасполя могут посетить «Черный квадрат». В: Днестровская правда, 16.01.2012. <http://tira.contentprovider.biz/new/2012-01-16/1410> (посещение 13.12.2012.)
161. Феч О. Становление и развитие театрального искусства. Тираспольский республиканский театр. В: Ежегодный исторический альманах Приднестровья, №2, сентябрь 1998, с.56-66.
162. Фрейд З. Введение в психоанализ. Лекции. Москва: Азбука, 2014. 480 с.
163. Фрейлих С. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. Москва: Академический проект, 2013. 512 с.
164. Хализев В. Драма как явление искусства. Москва: Искусство, 1978. 240 с.
165. Хармелин Ю. Интервью 15 ноября 2009 г.
166. Хоменко Р. Тимка не выдержал таких аплодисментов. В: Столица, 15.11.2003.
167. Чемортан Л. Молдавский театр в годы Великой отечественной войны (1941-1945 г.г.) Театр Советской Молдавии. Страницы истории. Кишинев: Штиинца, 1987, с. 56-98.

168. Чемортан Л. Молдавский театр и фольклор. Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. Материалы конференции 29-30 октября 1982 г. Кишинев: Штиинца, 1983, с.124-135.
169. Чехов А. Полное собрание сочинений в 30-и томах. Т.2. Письма, 1887-сентябрь 1888. Москва: Наука, 1975. 194-196 с.
170. Чехов А. Сочинения: В 12-ти тт. Т. 3. Москва: Правда, 1985. 101 с.
171. Чехов М. Путь актера. Москва: АСТ, 2011. 560 с.
172. Шатохина Е. Великий инквизитор Братьев «К». În: Teatru. Chişinău, 2010, № 2, с. 63-65.
173. Шац И. «Король Лир». В: Рукопись. Размышления режиссера-постановщика.
174. Шац И. Интервью 26 октября 2010 года.
175. Шац И. Интервью 13 май 2011 года.
176. Шкловский В. Кинематограф как искусство. В: Жизнь искусства, 1919, № 139-140, (5).
177. Шкловский В. Искусство как прием. В: Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Пг., 1919. с. 101-114.
178. Шорина Л. Мир глазами театра. Кишинев: М.К. «Инееса», 2001. 141 с.
179. Шорина Л. Материалы периодической печати МССР как источник изучения театра Молдавии. Вопросы методологии и методики изучения истории советского театра и кино. Материалы конференции 29-30 октября 1982 г. Кишинев: Штиинца, 1983, с. 178-181.
180. Эйзенштейн С. Избранные произведения в шести томах. Том 4. Режиссура. Искусство мизансцены. Москва: Искусство, 1966. 792 с.
181. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. Собрание сочинений, т. 2. Москва, 1964, 275 с.
182. Эпштейн М. От модерна к постмодернизму: Диалектика «гипер» в культуре XX века. В: Новое литературное обозрение, 1995, № 16, 32-46 с.
183. Эфрос А. Избранные произведения: в 4-х т. Москва: Парнас, 1993. 318 с.
184. Эфрос А. Сочинения в четырех книгах. Москва: Фонд «Русский театр», 2010. 432 с.
185. Юберсфельд А. Читать театр. Школа зрителя (Читать театр II). В: Как всегда - об авангарде: антология французского театрального авангарда. Сост. С.Исаева. Москва: ГИТИС, 1992, с. 196-201.
186. Юнг К. Душа и миф. Шесть архетипов. Москва: Харвест, 2004. 400 с.

187. Юнг К. Подход к бессознательному. Архетип и символ. Москва: Ренессанс, 1991. 300 с.
188. Юнг К. Психология бессознательного. Москва: Канон Плюс, 2013. 320 с.
189. Юнко А. Позовите нас играть! В: Независимая Молдова, 22.12.2006. <http://www.nm.md/article/pozovite-nas-igrat> (посещение 27.08.2009)
190. Юнко А. Бога нет и все позволено? В: Русское слово, 2010, №1 (262).

Литература на румынском языке:

191. Cemortan L. Teatrul Moldovenesc in contextul vieții teatrale internaționale. În: Arta' 98. Chișinău, 1999, p. 139-147.
192. Cemortan L. Teatrul național din Chișinău (1920-1935). Chișinău: Editura Epigraf, 2000, c. 301.
193. Coroliov E. A.Cehov în viziunea regizorului Petru Vutcărău. În: Arta. Chișinău, 2004, p. 102-107.
194. Coroliov E. Plastica actorului în spectacolele lui Petru Vutcărău la începutul anilor' 90. În: Arta. Chișinău, 2005, p.13-14.
195. Coroliov E. Masca în spectacolele lui Petru Vutcărău. În: Teatrație. 2006, № 1, p.16-19.
196. Coroliov E. Stilul spectacolelor pe baza literaturii clasice montate de A. Vasilache în anii' 90. În: Arta și educația artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, Universitatea de Stat «Alec Russo». 2011. №. 2-3, p. 30-40.
197. Fedorenco V. A. Cehov: tradiția și modernitatea interpretății în teatrul contemporan. În: Arta. Chișinău, 2004, p. 94-101.
198. Ghimpu D. Regia in tranzitie. În: Masca. Chișinău, 2002, p. 45-48.
199. Roșca A. Teatralitate: Pre- și post-Vahtangov. Chișinău: Editura EPIGRAF, 2003. 160 p.
200. Roșca A. Interacțiunea mitului, semnelui și postmodernului. In: Învățământul artistic-dimensiuni culturale. Conferința de totalizare a activității științifico-didactice a pedagogilor și doctoranzilor AMTAP. Ediția a IV-a. Chișinău: Grafema Libris, 2004, p.168-180.
201. Roșca A. Experiențele postmoderniste în polifonia teatrală franco-română. In: Francopolifonia ca vector al comunicării. Colocviu Internațional. Chișinău, Complexul editorial-poligrafic ULIM, 2006, p. 134-141.
202. Roșca A. Provocarea lui Patrice Chéreau: acte de limbaj în inerațiune. In: Artă și educație artistică. Bălți, Editura Universitatea de Stat Alecu Russo din Bălți, 2012, nr.1 (19), p. 19-24.

203. Șvitchi U-G. Un teatru cu numele ei (Nadejda Aronețkaia). În: Masca. Chișinău, 2004, p. 46-47.

Литература на иностранных языках:

204. Bident Ch. Et le théâtre devint post-dramatique - Histoire d'une illusion. In: Théâtre/Public, 2009, n.194, 76-82p.

205. Galton F. Inquiries into human faculty and its development, London, 1883.

206. Giannetti L. Understanding Movies. Englewood Cliffs, New Jersey, 1996. 322p.
<http://inoevideo.ru/so-vremen-antichnosti-izvestny.html> (посещение 27.08.2009.)

207. Hassan I. The Question of Postmodernism: Romanticism, Modernism, Postmodernism. Lewisburg, 1980.

208. Hilton J. Introduction. New Directions in Theatre. London, 1993, p.6-8.

209. Kristeva J. La révolution du langage poétique: L'avantgarde à la fin du XIXe siècle: Utréamantet Mallarmé. Paris: Seuil, 1974. 645 p.

210. Kroker A., Cook D. The Postmodern Scene. Excremental Culture and Hyper-Aesthetics. Montreal, 1987. 320 p.

211. Szondi P. Theorie des modernen Dramas 1880—1950. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1999. 148 p.

212. Torrance E. Torrance test of creative thinking: Technical-norm manual. Lexington, 1974. 95 p.

213. <http://www.tirasadmin.org/new/2011-12-05/5413> Тираспольские актеры стали лауреатами Международного фестиваля «Молдфест.Рампа.Ру». МУП «Медиацентр «Тирасполь». (посещение 04.12.2011.)

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1: Репертуар
Государственного русского драматического театра им. А.П. Чехова
1990-2010 г.г.

1991-1992

- Д. Иванов, В. Трифонов. *Сокровища капитана Флинта*. реж. М. Тимофти
- Я. Топоровский. *Черная борода или кровавый навет*. реж. Н. Бецис
- Г. Уильямс. *Молочный фургон не останавливается больше здесь*. реж. И. Шац
- А.П. Чехов. *Дядя Ваня*. реж. М. Поляков
- Л. Жуховицкий. *Последняя женищина дона Хуана*. реж. И. Шац

1992-1993

- Б. Шоу. *Пигмалион*. реж. Р. Розенберг
- А. Галич. *Матросская тишина*. реж. А. Бродичанский
- О. Данилов. *Мы идем смотреть Чапаева*. реж. И. Шац
- Г. Мушкетеску. *Титаник – вальс*. реж. С. Лука
- А. Камю. *Калигула*. реж. П. Ластивка
- Ф. Саган. *Только любовь*. реж. И. Шац
- А. Хаит. *Кот Леопольд*. реж. В. Казаченко

1993-1994

- А.П. Чехов. *Дамы и господа*. реж. Б. Аксенов
- О Генри. *Вождь краснокожих*. реж. В. Казаченко
- Л. Герш. *Счастливого рождества*. реж. Феодоруцэ
- Ж.П. Греди. *Эти свободные бабочки*. реж. И. Шац
- К. Манье. *Блэз (любовная кутерьма)*. реж. Р. Розенберг

А. Гельман. *Скамейка*. реж. Г. Макареску

Д. Урбан. *Все мыши любят сыр*. реж. И. Шац

А.П. Чехов. *Чайка*. реж. А. Баранников

Э. де Филиппо. *Ты стоишь этих денег, малышка*. реж. В. Якунин

1994-1995

А. Кассони. *Дикаръ*. реж. А. Баранников

П. Энзикат. *Принцесса и свинопас*. реж. Б. Фокша

С. Прокофьев. *Василиса прекрасная*. реж. В. Казаченко

1995-1996

С. Цанев. *Вторая смерть Жанны Д'Арк*. реж. И. Тодоров

А. Рошка. *Оркестр*. реж. Б. Фокша

Д. Попплуэл. *Миссис Пайпер ведет следствие*. реж. Р. Розенберг

В. Попа. *Таке, Янке и Кадыр*. реж. И. Шац

К. Драгунская. *Яблочный вор*. реж. В. Мадан

1996-1997

С. Моэм. *За заслуги*. реж. И. Шац

Е. Шварц. *Баба Яга и два клена*. реж. Б. Аксенов

С. Тиранин. *Бабушкины пирожки*. реж. С. Тиранин

Э. Севела. *Остановите самолет я слезу*. реж. Б. Аксенов

А. Галин. *Чешское фото*. реж. В. Мадан

В. Шульжик, Ю. Фридман. *Антошка и гармошка*. реж. В. Казаченко

1997-1998

Н. Гоуард. *Интимная комедия*. реж. И. Шац

Н. Эрдман. *Самоубийца*. реж. Б. Аксенов
К. Гольдони. *Слуга двух господ*. реж. В. Мадан
В. Рабадан. *Заколдованная фея*. реж. В. Казаченко
В. Гюго. *Любовь и ненависть*. реж. Б. Аксенов
И. Друцэ. *Апостол Павел*. реж. В. Мадан
И. Крянгэ. *Дочь старика и дочь старухи*. реж. Т. Чеботару

1998-1999

М. Сантанелли. *Королева мать*. реж. Ю. Хармелин
С. Лобозеров. *Семейная жизнь с посторонним или именины на костылях*. реж. Б. Аксенов
А. Островский. *Доходное место*. реж. В. Казаченко
А. Дударев. *Вечер*. реж. В. Мадан
Я Вас любил.. (вечер, посвященный 200-летию А.С.Пушкина). реж. И. Шац
А.С. Пушкин. *Сказка о царе Салтане*. реж. Б. Аксенов

1999-2000

Н. Гоголь. *Женитьба*. реж. В. Мадан
А.П. Чехова. *Три сестры*. реж. И. Шац
И. Гете. *Сердцу не прикажешь*. реж. Б. Аксенов

2000- 2001

А.С. Пушкин. *Моцарт и Сальери. Скупой рыцарь*. реж. Р. Садковский
Н. Птушкина. *Я очень люблю тебя, мама*. реж. Б. Аксенов
Л. Герш. *Эти свободные бабочки*. реж. И. Шац
А. Волков. *Волшебник изумрудного города*. реж. Ю. Хармелин
Г.Х. Андерсен. *Тайна матушки бузины*. реж. Б. Аксенов

2001-2002

М. Старицкий. *За двумя зайцами*. реж. Ю. Хармелин

С. Прокофьева, И. Токмакова. *Андрей стрелок и Марья голубка*. реж. Б. Аксенов

У. Шекспир. *Король Лир*. реж. И. Шац

А. Грибоедов. *Горе от ума*. реж. К. Панченко

А. Ахматова. *У каждого поэта своя трагедия*. реж. Н. Каменева

А. Галин. *Сирена и Виктория*. реж. Р. Розенберг

2002-2003

Р. Тома. *Восемь любящих женщин*. реж. И. Шац

Э. Константинова. *Белоснежка и семь гномов*. реж. Э. Константинова

М. Фриш. *Санта Крус*. реж. С. Туз

2003-2004

Дж. Патрик. *Дорогая Памела*. реж. В. Казаченко

А.П. Чехов. *Страсти по Андрею*. реж. П. Вуткэрэу

Л. Корсунский. *Дом на спине*. реж. С. Туз

А.П. Чехов. *Вишневый сад*. реж. И. Шац

В. Рабадан. *Колдун Ух-ты и маленькая фея*. реж. В. Казаченко

Рэй Куни. *№13 (Беспорядок)*. реж. Б. Михня

2004-2005

Ю. Поляков. *Халам Бунду или заложники любви*. реж. В. Казаченко

А. Иловайский. *Приключения Маши снегурочки*. реж. Н. Прескурэ

М. Себастьян. *Безымянная звезда*. реж. П. Вуткэрэу

И. Гриншпун. *Обещание на рассвете*. реж. С. Фусу

В. Розов. *Вечно живые*. реж. А. Иванов

К. Шанцевая. *Я не могу без тебя, дрянная ты девчонка*. реж. В. Казаченко

А. Володин. *О, Дульсинея! О, несравненная!* реж. С. Опря

2005- 2006

Н. Птушкина. *НеНормальная*. реж. В. Казаченко

О. Гаврилюк. *А.Вертинский. Бал Господень*. реж. С. Фусу

А. Островский. *Хочу замуж..!* реж. В. Казаченко

Дж. Патрик. *Странная миссис Сэвидж*. реж. С. Василяки

А. Зинчук. *Котенок отважное сердце*. реж. И. Шац

2006-2007

А. Мардань. *Лист ожиданий*. реж. С. Фусу

Ж.Б. Мольер. *Браки поневоле или школа жен и мужей*. реж. С. Василяки

Р. Куни. *Слишком женатый таксист*. реж. Б. Михня

К. Гольдони. *Хозяйка гостиницы*. реж. В. Казаченко

А. Толстой. *Золотой ключик*. реж. Е. Богнибов

2007-2008

У. Бетти. *Преступление на острове коз*. реж. И. Шац

Е. Буков. *Волшебная булава*. реж. В. Дручек

В. Красногоров. *Собака*. реж. Д. Коев

С. Прокофьева, Г.Сапгир. *Кощей Бессмертный и Василиса Прекрасная*. реж. В. Казаченко

К. Гольдони. *Слуга двух господ*. реж. Е. Богнибов

2008-2009

Н. Гоголь. *Женитьба*. реж. Е. Богнибов

А.П. Чехов. *Сильные ощущения или житейские мелочи*. реж. В. Казаченко

У. Шекспир. *Сон в летнюю ночь*. реж. С. Василяки

Н. Гоголь. *Ревизор*. реж. И. Шац

2009-2010

М. Камолетти. *Ужин по-французски*. реж. Б. Михня

Ф.М. Достоевский. *Братья Карамазовы*. реж. С. Василяки

А. Линдгрэн. *Мальчи и Карлсон*. реж. Е. Богнибов

Л. Улицкая ... *И будет вам счастье*. реж. В. Мадан

У. Шекспир. *Король Лир*. реж. И. Шац

У. Шекспир. *Король Ричард III*. реж. В.Чеботарь

Л. Кэрролл. *Алиса в стране чудес*. реж. Д. Коев

А. Милн. *Приключения Винни – Пуха*. реж. Ю. Шобя

ПРИЛОЖЕНИЕ 2: Репертуар
Приднестровского государственного
театра драмы и комедии им. Н.С. Аронецкой
1992-2010 г.г.

1992

Г. Эджибия, Р. Сеф. *Апчи или Царевна-лягушка*. реж. А. Левицкий.

1993

А. Филипп. *Одно мгновение*. реж. Е. Рубинштейн

Т. Карелина, Р.Сеф. *Две Бабы-яги*. реж. В. Сухомлинов

Е. Осокин. *Муха, Пуха и Злая старуха*. реж. Е. Рубинштейн

1994

Ж.-Б. Мольер. *Тартюф*. реж. Е. Рубинштейн

Б. Юнгер. *Сын Черной горы*. реж. Е. Рубинштейн

1995

Н. Гоголь. *Записки сумасшедшего*. реж. Г. Васильев

1996

В. Александри. *История одного золотого*. реж. Т. Чиботару

1997

Е. Шварц. *Красная шапочка*. реж. А. Левицкий

1998

В. Гуркин. *Прибалтийская кадрили*. реж. Ю. Горин

Г.-Х. Андерсен. *Гадкий утенок*. реж. Н. Новиков

1999

Ф. Лорка. *Дом Бернарды Альбы*. реж. В. Сухомлинов

В. Соллогуб. *Беда от нежного сердца*. реж. В. Сухомлинов.

П. Федоров. *Аз и Ферт*. реж. В. Сухомлинов

2001

М. Себастьян. *Безымянная звезда*. реж.Т. Чиботару

Н. Гоголь. *Игроки*. реж. Р. Садковский

Е. Шварц. *Два клена*. реж. В. Сухомлинов

2002

Ж.Б. Мольер. *Любовная досада*. реж. Р. Садковский

А.С. Пушкин. *Моцарт и Сальери*. реж. А. Андриенко

А.П. Чехов. *Дядя Ваня*. реж. А. Андриенко

2003

К. Манье. *Игра любви и случая*. реж. Б. Мартынов

О. Пономарев. *Частная коллекция масок*. реж. О. Пономарев.

С. Маршак. *Кошкин дом*. реж. Б. Мартынов

2004

Л. Каннингем. *Девичник*. реж. Б. Мартынов

2005

П. Бомарше. *Женитьба Фигаро*. реж. А. Плетнев

2006

А. Островский. *Правда- хорошо, а счастье лучше*. реж. В. Гунин

А. Казанцев. *Старый дом*. реж. В. Гунин

Е. Зубов. *Ледяной ключик*. реж. Д. Ахмадиев

2007

А. Мардань. *Дочки-матери*. реж. В. Гунин

Е. Шварц. *Золушка*. реж. К. Солдатов

2008

М. Булгаков. *Кабала святош*. реж. В. Павленко

2009

В. Мережко. *...в «Охотничьем зале»*. реж. Т. Чиботару

В. Илюхов. *Молодильные яблоки*. реж. А. Кушнир

А. Мардань. *Ночь с...* реж. К. Кожухова

Н. Птушкина. *Нежданно-негаданно*. Э. Гажус

2010

М. Булгаков. *Журден! Журден!* реж. В. Михельсон

Б. Окуджава. *Повесть о школяре*. реж. С. Тыщук

Л. Андреев. *Черный квадрат*. реж. Д. Ахмадиев

А. Линдгрэн. *Мальчи и Карлсон*. реж. Э. Константинова

ПРИЛОЖЕНИЕ 3: Репертуар
Государственного молодежного театра «С улицы Роз»
1990-2010 г.г.
режиссер Ю. Хармелин

1989-1990

- А. Шипенко. *«Ла Фюнф» ин дер люфт*
- В. Левашов. *ЧМО*
- Б. Лейбоу. *А Шэйн Мэйдл*
- Т. Уайлдер. *Наш городок*

1990-1991

- С. Злотников. *Команда*
- Е. Шварц. *Голый Король*
- Коллектив театра. *Это было...было*

1991-1992

- Н. Гоголь. *Мертвые души*
- С. Мрожек. *Танго*
- В. Коростылев. *Однажды в старой Дании...*

1992-1993

- Л. Петрушевская, С. Злотников, Л. Соколова, Эдуардо де Филиппо. *Любовь*
- С. Стратиев. *Автобус*
- А. Вампилов. *Утиная охота*

1993-1994

- С. Мрожек. *Эмигранты*
- Н. Лесков. *Леди Макбет Мценского уезда*
- Ж.-П. Сартр. *За закрытыми дверьми*

1994-1995

- В. Волков. *Волшебник Изумрудного города*
- В. Шекспир. *Король Лир*

1995-1996

Д. Хармс. *Полеты в небесах*

Н. Островский. *Гроза*

Н. Коляда. *Америка России подарила пароход...*

1996-1997

С. Маршак. *Мистер Твистер*

А. Толстой. *Приключения Буратино в стране дураков*

1997-1998

М. Лермонтов. *Маскарад*

К. Чуковский. *Доктор Айболит*

1998-1999

А. Пушкин. *Сказка о попе и работнике его Балде*

В. Маяковский. *Клоп*

1999-2000

В. Коростылев. *Варшавский набат*

М. Еминеску. *Лучафэрул*

Ш. Алейхем. *У нас в Касриловке*

2000-2001

А. Островский. *Гроза*

И. Шрайбман. *Творения и любовь*

2001-2002

А. Левин. *Кантор*

В. Сологуб. *Беда от нежного сердца*

2002-2003

Д. Урбан. *Голубой щенок*

У. Голдинг. *Повелитель мух*

В. Сигарев. *Божьи коровки возвращаются на землю*

2003-2004

- В. Коростылев. *Снежная королева*
М. Салтыков-Щедрин. *Господа Головлевы*
Н. Слепакова. *Кот в сапогах*
Э. Ионеско. *Лысая певица*

2004- 2005

- И. Гриншпун. *Падам...падам...*
Н. Коляда. *Тройкасемеркатуз*
П. Лунгин. *Вдовый пароход*

2005-2006

- Ф. Достоевский. *Преступление и наказание*
Г. Горин. *Тиль*
Братья Гримм. *Бременские музыканты*

2006-2007

- Л. Филатов. *Про Федота-стрельца, удалого молодца*
Э. Шмитт. *Оскар и розовая дама*
М.Ладо. *Очень простая история*
А. Линдгрэн. *Пепти Длинныйчулок*

2007-2008

- А. Пушкин. *Сказка о попе и работнике его Балде*
А. Толстой. *Золотой ключик, или Приключения Буратино в стране дураков*
Б. Лейбоу. *А Шэйн Мэйдл*
Н. Коляда. *Старая зайчиха*
Ж.-П. Сартр. *За закрытыми дверьми*

2008-2009

- Е. Шварц. *Золушка*
Д.Урбан. *Голубой щенок*

2009-2010

- А. Чехов. *Женское счастье*
В. Левашов. *ЧМО*
К. Сергиенко. *Прощай, овраг...*

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Нижеподписавшийся, Долгодворов Вячеслав, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок.

Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Долгодворов Вячеслав

01.01.2017.

DECLARAȚIA PRIVINDA SUMAREARĂ SPUNDERII

Subsemnatul, Dolgodvorov Veaceslav, declar pe proprie răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat, se referă la propriile activități și realizări, în caz contrar urmând să suport consecințele, în conformitate cu legislația în vigoare.

Dolgodvorov Veaceslav

01.01.2017.

CURRICULUM VITAE

Numele: Dolgodvorov

Prenumele: Veaceslav

Data de naștere: 27/05/1969

Locul de naștere: or. Bender, Republica Moldova



Studii:

1986-1993 Institutul de Stat al Artelor, specializarea – organizator al activității artistice de amatori, conducător al formației teatrale.

2008-2010 Studii de doctorat la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, specialitatea – 17.00.01 Arte audiovizuale (Arte Teatrală).

Activitatea profesională:

1989-1993: șeful echipei de creație, Palatul de Culturii «P.Tkachenko», or. Bender;

1993-1995: regizor, Circul de Stat or. Bender;

1995-2012: directorul artistic, director Palatul de Culturii «P.Tkachenko», or. Bender;

2012-2014: Ministrul adjunct al Culturii și Artă, Ministerul Educației or. Tiraspol;

2014 până în prezent: docent, Universitatea de Stat, or. Tiraspol.

Domeniile de activitate științifică: teatru, coregrafie

Participări la foruri științifice internaționale: 3

Lucrări științifice publicate: 5

Date de contact:

Adresa: or. Bender, str. Lenin 30, ap. 4,

tel. mob.: 0-68591261;

e-mail: dktkachenko@yandex.ru