

## **«Лишний режиссер» в Русском театре Молдовы**

**Государственный русский драматический театр имени А.П. Чехова в Кишиневе не успел в этом сезоне отметить свой 85-летний юбилей. В непростые времена, когда театры всего мира закрылись из-за пандемии, в Русском театре Молдовы назрел конфликт эстетических позиций, вызвавший бурю взаимных обвинений в молдавских и даже российских СМИ. В результате несколько ведущих актеров, занятых в большинстве спектаклей, были объявлены труппой «лишними людьми». В их числе оказался и единственный профессиональный режиссер театра, народный артист Молдовы Иосиф Шац. Чтобы понять, почему он внезапно стал не нужен театру, поговорим о его творчестве.**



Иосиф Шац

Иосиф (Илья) Филиппович Шац посвятил служению Русскому театру им. А.П. Чехова 30 лет и создал ряд запоминающихся спектаклей, среди них – отмеченные национальными и зарубежными премиями. Шац уверен, что миссия театра – высокое интеллектуальное искусство: «Театр – это определенная форма жизни творческого коллектива, имеющая целью на языке игры говорить с миром о мире. Разговор, затеянный театром со зрительным залом, стремится к обобщению вселенского масштаба. За спиной каждого персонажа – тысячи людских судеб»<sup>1</sup>. Есть в этой позиции что-то созвучное с размышлением Михаила Чехова о путях театра, которому «предстоит передать зрителям в художественной форме новые знания о человеке и о мире»<sup>2</sup>.

Ленинградская театральная школа сформировала эстетические стремления режиссера в соответствии с идеалами тех времен, когда иконами профессии были Г. Товстоногов, А. Эфрос, Ю. Любимов, О. Ефремов. Верность им Шац неоднократно подтверждал, отдавая предпочтение серьезной драматургии, требующей глубокого проникновения в материал. Режиссер открывал зрителям новые смысловые пространства в драмах А. Чехова, Н. Гоголя, А. Володина, Г. Горина, У. Шекспира, Г. Ибсена, П. Зюскинда, У. Бетти, Дж. Собола, Д. Нигро и других.



И. Карас – Музыкант. «Контрабас». Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

В поставленной И. Шацем пьесе П. Зюскинда «Контрабас» (2000) обычный инструмент приобретал символическое значение, принимал на себя функцию друга, тирана, Бога, слуги, хозяина, возлюбленной, второго «Я». По ходу спектакля зрительское отношение к контрабасу менялось. Он предстал отражением всего того, с чем отождествлял себя герой, и с чем сам отождествлялся в судьбе главного героя. Порой казалось, что это сама страдающая человеческая душа, которая ищет свое место в несовершенном мире.

Спектакль «Контрабас» (роль музыканта сыграл И. Карас) на Международном фестивале *One Man Show* (2001) в Театре у Никитских ворот (Москва, Россия) получил Гран-при за режиссерское решение. Спустя год был признан лучшим на фестивале в *Instytut Grotowskiego* (Вроцлав, Польша). На фестивале «Театр одного актера» (2003) в Киле (Германия) и в Южной Корее (2004) вновь завоевал первые премии.

К 100-летию со дня смерти драматурга, имя которого носит театр, И. Шац поставил «Вишневый сад» – пьесу, по выражению П. Брука, не натуралистическую, которая «не столько показывает, сколько подсказывает»<sup>3</sup>. Тема жизненного выбора стала ключевой в спектакле. По мнению Шаца, именно она ставит всех персонажей перед дилеммой – отказаться от идеи Сада или попытаться что-то предпринять, чтобы Сад жил в нем. Нельзя сохранить Сад, не живя по его закону, – убежден

режиссер. Не стоит слепо верить тому, что говорят и думают о себе персонажи, гораздо важнее то, что они делают.

Макет цветущего сада в прозрачном ящике на фоне висящих голых досок с редкими пучками цветов стал ключом к разгадке отношения каждого действующего лица к Саду. Раневская (К. Шанцевая) бросала туда разорванную телеграмму из Парижа. Сад для нее, как ни печально, – урна, хранящая обрывки воспоминаний. Трофимов (С. Кирюшкин) ошипывал листья с деревьев, как забравшийся в чужой огород козел, Сад для него – дармовая кормушка. Лопахин (К. Харет) вкладывал в прозрачный ящик деньги; для него Сад – объект капиталовложения. Аня (М. Сташок) торжественно возлагала к макету букетик, словно отдавая дань памяти предкам. Прохожий пытался использовать макет как уборную, а Фирс (С. Тиранин) заботливо согрел дыханием маленькие деревца, зажигая среди них крохотные свечи, Сад для него – храм.

Режиссер материализовал в сценическом действии словесные метафоры и метонимии. Трофимов довольно резко протягивал Раневской кусок разбитого зеркала, предлагая «хоть раз в жизни взглянуть правде в глаза». Вернувшийся после неудачных торгов Гаев, «помешанный на бильярде», в сердцах разбрасывал по сцене игрушки. Шарлотта, получающая жалованье за фокусы, нацеливала ружье на господских детей, Варю и Аню, словно намекая, что их жизнь под прицелом. Трофимов кружил Аню на роликовой доске, на деле кружа ей голову своими новаторскими идеями, как потом кружила Раневскую сама Аня и, обещая открыть «новый чудесный мир», складывала ей на груди руки, как покойнице. «Вечный студент», желая продемонстрировать, как надо обращаться с «хищниками», обхватывал Лопахина руками, в которых держал кий, а набожную Варю напутствовал крестом из игральных карт, произнося «благолепие» с козлиным бляньем. Заботливый старый Фирс тихо собирал за всеми мусор в тележку, напоминающую гробик.

В спектакле бал под музыку приглашенного еврейского оркестра превращался в маскарад, с помощью которого приоткрывался внутренний мир персонажей: королевская мантия Епиходова, ярко-красная шаль Раневской, старорусский шлем Фирса, барская накидка горничной Дуняши и шляпа раввина на Трофимове. По ходу действия источник внутренней жизни и духовной энергии дома Гаевых–Раневских иссякал, подобно маленькому роднику, который поначалу весело журчал на сцене, а затем затихал. Вместе с ним будто останавливалось время. В финале режиссер оставлял с открытыми глазами лишь Фирса,



М. Сташок – Аня, С. Кирюшкин – Трофимов. «Вишневый сад».  
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

остальные вступали в новую жизнь с повязками на глазах – незрячими, пытающимися ухватиться за прошлое, которое им не поможет.

На Международном фестивале «Встречи в России» (2010) в Санкт-Петербурге, организованном «Балтийским домом», спектакль получил Диплом за высокое художественное мастерство.

Обращение Иосифа Шаца к «Королю Лиру» (2010) явилось результатом зрелых размышлений. Григорий Бояджиев назвал эту пьесу самым грандиозным и самым трагическим произведением Шекспира, в котором через сверхчеловеческие страдания «открываются источники великой духовной энергии, и герой из бездны падения восходит к высотам человеческого духа и познает истину бытия»<sup>4</sup>. Сравнивая текст Шекспира с библейским повествованием, Шац делает акцент на философском осмыслении значения Человека в этом мире.

В спектакле нашла свое продолжение тема выбора, режиссер слово искал новые аргументы для начатого в «Вишневом саде» разговора. Даже декорации к «Лиру» композиционно и графически напоминали о «Саде». Те же вертикальные линии, только не из досок, кое-где поросших лишайником бледных цветов, а из веревок и цепей, которые опускались на головы Лира, Кента и Шута в сцене бури, перечеркивая пространство горизонталями штанкетов. Разбросанные по сцене игрушки свидетельствовали о безответственных детских играх, они соседство-



К. Харет – Эдмонд, И. Карас – Лир. «Король Лир».  
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

вали со стульями-гильотинами, а одиноко стоявшая железная лестница указывала похожий на плаху путь к вершинам мудрости. В начале спектакля Лир (И. Карас), отказываясь от власти, как перед смертью срывал с себя корону и знаки отличия и бросал их в кованое ведро.

Во время разговора Эдмонда (К. Харет) с законным наследником Эдгаром (Ю. Андриющенко) старший брат находился на вершине лестницы, занятый выбором и чтением книг, а младший в это время сидел на полу у подножия, раскидывая карты. Его интонации и гримасы в какой-то момент делали его похожим на паяца. Обнаруживалась связь с устоявшейся символической парой «король-шут», где первый всегда может стать последним, и наоборот, что собственно и происходит по сюжету. Азартный игрок Эдмонд оказывался в судьбе главных героев тем, кто стягивал все события к трагическому финалу. Когда в начале спектакля со словами «Природа, ты моя богиня!» он пламенем свечи поджигал на себе одежду, становилась очевидной его готовность к войне – пламя зависти и жадности уже разожжено внутри него.

Шекспир устами Эдгара, Кента и Лира неоднократно подмечает в человеке животные качества, а режиссер находит художественные средства для их воплощения. В спектакле Гонерилья (М. Дроздова) и Регана (Р. Малецкая), получив власть, стягивали с себя простую мешковатую одежду, будто сбрасывали змеиную кожу. Точно подражая

дочерям Лира змеиным жестом Эдмонд – Харет обвивал руками царский трон и демонстративно лизал предмет своего вожделения прежде, чем вонзить в него «железный зуб» – лезвие кинжала. Потерявший человеческий облик Эдгар по-собачьи пил из миски. Регана, принимая из рук Лира лакомство, пыталась укусить отца за палец, а слуги в серых одеждах напоминали по пластике крыс, стаяй бросающихся на добычу и трусливо разбегающихся при появлении господина. В финале, когда Лир произносил пронзительные слова («коню, собаке, крысе можно жить, но не тебе»), Корделия (Я. Лазарь) словно бы становилась символом божественной природы, противопоставленной всему низменному и животному.

Режиссер настойчиво подталкивал зрителей к размышлению о том, что человечество за века ничуть не изменилось и по-прежнему живет по закону «золотого тельца», что власть при отсутствии нравственного начала становится причиной бесконечных войн, насилия и невыносимой жестокости. В интерпретации Шаца клятвы в любви и преданности старших дочерей Лира были обращены не к отцу, а к трону, и это объясняло, почему Корделия не могла участвовать в этой низкой игре. Носитель идеи истинной любви в мире корысти и предательства – она обречена на изгнание и смерть. В концепции Шаца Лир предстал земным богом, миссия которого – в сохранении установленного порядка вещей, что напрямую связано с традицией почитания отца. Нарушение порядка привело к разрушению мира, ведь со смертью Корделии в нем исчезла духовная любовь к Богу-отцу, а значит не оставалось места и для самого Бога. Именно к этой мысли режиссер подводил зрителей перед финальными словами Кента, Эдгара и герцога Албанского: «Не это ль час кончины мира? / Исполнение сроков. / Конец времен и прекращение дней»<sup>5</sup>.

Разговор о разрушении мира из-за отсутствия в нем любви возобновляется в чеховской «Чайке» (2013). Чтобы зритель мог осмыслить спектакль как продолжение начатого режиссером диалога с А.П. Чеховым, Шац прибегает к помощи реминисценций: Медведенко (Н. Незлученко) катает Машу (М. Дроздова) на роликовой доске (аллюзия к сцене Ани и Пети Трофимова), а К. Харет – Шамраев неожиданно произносит текст из ранее сыгранной им роли Лопахина, раскрывая трансформацию характера во времени.

Вместо волшебного озера вокруг наспех сколоченной сцены непроходимая грязь, слуги прокладывают по ней дорожки из досок



В. Марьянчик – Аркадина, Ю. Андрищенко – Тригорин. «Чайка».  
Русский драматический театр им. А.П. Чехова. Фото из архива режиссера

и посыпают их лепестками роз, чтоб перебить болотный запах. Голос Заречной (М. Сташок) в роли Мировой души звучит как эхо, создавая атмосферу потустороннего присутствия, а над импровизированным театром Треплева (В. Брага) опускается купол, похожий на полусферу, из которой, словно льдинки, эффектно дрожащие в полумраке, свисают осколки зеркал. Зеркала – одно из излюбленных выразительных средств Шаца. Они создают бесконечную череду театральных иллюзий. Режиссер уделяет большое внимание пьесе Треплева о конце мира, пытаясь проникнуть в метафизический смысл и обнаружить его отражение в судьбе героев, которые тоже, в большей или меньшей степени, являются отражениями друг друга.

Пьеса Треплева в спектакле Шаца начинается и заканчивается выступлением Аркадиной (В. Марьянчик), которая не уступит Заречной ни одной своей роли – ни актрисы, ни матери, ни возлюбленной. Тригорин (Ю. Андрищенко), возвращаясь с рыбалки, несет в ведре вместо рыбы яблоки, которыми соблазняет Нину. В убитой на высохшем озере чайке по-разному преломляется судьба Треплева, Заречной, Тригорина и Маши.

Белая газовая ткань, в которую – как в свадебный наряд – Медведенко в начале спектакля укутывает Машу, позже отголоском возникает в белом платье Нины и в повязке на голове Треплева, затем трансформируется в белые простыни, которые гладит для больного

Сорина Маша, и, наконец, в финале превращается в белый шлейф чучела чайки. Он медленно окутывает ту самую импровизированную сцену, на которой актерская игра была подменена с подачи Аркадиной игрой в лото. Стоит обратить внимание на режиссерское решение – во время игры в лото на сцене возникает параллельное пространство: игроки, кидая кости, шутят, смеются, отчетливо слышны брошенные ими фразы, и одновременно числа, которые выпадают, звучат с тем самым эффектом эха, словно их произносит Мировая душа, которая помимо человеческой воли вмешивается в игру и пророчит конец времен.

На протяжении долгих лет спектакли И. Шаца привлекали зрителей глубиной художественных образов, оригинальностью замысла и выделяющимися на фоне других постановок актерскими работами с подробным разбором ролей и кропотливым поиском выразительных средств. В процессе работы с Шацем сформировалось целое поколение ведущих актеров, включая нынешнего директора театра К. Харета. Тем больнее и страшнее удар, нанесенный режиссеру теми, кого он пестовал, как родных детей. Сам Шац вдруг очутился в обстоятельствах короля Лира.

Поскольку услуги профессиональных европейских или российских режиссеров были недоступны, некоторые из актеров взяли на себя обязанности постановщиков. К сожалению, посредственный актер, играющий эпизодические роли, не имеющий ни опыта, ни специального образования, ни таланта, без тени сомнения объявляющий себя режиссером-новатором, не может быть озабочен высокой миссией театра – его беспокоит только самовыражение. На эту тему в свое время высказывался Ежи Гротовский. Он объяснял, что когда «режиссерами становятся неудавшиеся драматурги, провалившийся актер [или] актриса, постаревшая для ролей молодых героинь <...>, их режиссерские идеи до невозможности пестры», а работа превращается в «компенсацию разных жизненных ситуаций» и «часто приводит к извращенным интерпретациям»<sup>6</sup>. Еще хуже – к плагиату, низводя театр до уровня школьной самодеятельности, снижая качество работы актеров, теряющих мастерство и профессиональные критерии в условиях вседозволенности.

В поиске ориентиров полезно было бы вспомнить хорошо работающее правило, сформулированное Дмитрием Трубочкиным: «Режиссура, сколь угодно радикальная, достигает наибольшего успеха тогда, когда в спектакле появляются выдающиеся актерские работы; так что при творческом первенстве режиссера процесс создания спектакля

любой эстетики предполагает от актера не только подчинение и послушание, но и сотворчество»<sup>7</sup>. Вероятно, памятуя об этом, «консервативный интеллектуал» Иосиф Шац искал в актере «уникального посредника между замыслом и людьми», основное дело которого – «служить истово, пробуждать веру, освещать путь, быть идеальным зеркалом, которое бесстрастно отражает пороки и смысл высоких идей»<sup>8</sup>. Он не мог не обратить внимание на то, что актеры, призванные быть соучастниками творческого процесса, все чаще уклоняются от совместной работы, что они разучились импровизировать в рамках замысла, что жажда комфорта и стремление минимизировать душевные затраты заставляет их делать выбор не в пользу сотворчества с режиссером, а в пользу альтернативной работы под началом «равных себе» актеров.

В таких условиях театр перерождается, однако загруженный финансово-бытовыми хлопотами директор Константин Харет, совмещающий деятельность арт-менеджера и ведущего актера, был не в силах оценить сложившуюся ситуацию, поскольку никогда и не стремился наладить качественные международные связи и не особенно заботился о повышении квалификации молодых актеров труппы. Тем не менее, в 2016 г., в рамках кампании по поддержке «Русского мира» за рубежом, президент Российской Федерации вручил ему медаль Пушкина («за значительный вклад в укрепление дружбы и сотрудничества между народами»).

Проблема в том, что любая поддержка русского театра за рубежом кажется равноценной поддержке идеи «Русского мира», и наоборот. Конкретный театр будут защищать, вне зависимости от его художественных достижений, чтобы поддержать существование самого Русского театра в Молдове. К сожалению, благие намерения часто подсказывают неверный путь.

В шутку или всерьез К. Харет поместил в рамку на официальном сайте театра собственную физиономию в пенсне вместо портрета Антона Павловича Чехова. Очень метафорично получилось.

Надо отметить, что за последние 10 лет ни один спектакль Иосифа Шаца не был заявлен ни на одном фестивале, как достойный представлять «Русский мир» за рубежом. Не в антисемитизме же дело, в конце концов! Несмотря на то, что «Выстрел в спину» (по пьесе А. Володина «Две стрелы») в 2017 г. получил Премию года от Союза театральных деятелей Молдовы, как лучший пластический спектакль, его не только никуда не вывозили, но спустя два сезона сняли с репертуара.



«Выстрел в спину». Русский драматический театр им. А.П. Чехова.  
Сцена из спектакля. Фото из архива режиссера

Исторически актуальная для Молдовы и эмоционально выразительная постановка Шаца «Время любви и ненависти» (2017) по пьесе Дж. Собола «Гетто», посвященная памяти жертв Холокоста, скоростижно исчезла с подмостков театра именно в год 75-летия со дня великой Победы. Та же участь постигла спектакль «...Забыть Герострата!» (2016) по пьесе Г. Горина, за который Международная ассоциация *Personalitatea* присудила И. Шацу диплом и памятную медаль «Человек года». Обозреватель Николай Костыркин назвал спектакль о Герострате одним из лучших в репертуаре театра, отметив четкость и глубину мысли режиссера, чрезвычайную актуальность материала и «тех идей, которые содержатся в пьесе»<sup>9</sup>. Возможно, именно поднятая в постановке тема человеческого безумия, толкающего одних к славе за счет разрушения духовных ценностей, а других, боящихся потерять власть, к нарушению писаных и неписаных законов – заставила директора отправить спектакль «на покой».

2020-й стал определенным рубежом в жизни режиссера. В чикагском театре *By The Way*, практически под занавес жизни до пандемии, И. Шац успел поставить спектакль «Последняя роль Соломона Михоэlsa» по пьесе З. Сагалова. В условиях вынужденной приостановки деятельности театров заявленный спектакль «Дядя Ваня» остался неосуществленным, да и как его осуществить в атмосфере коллективного

раздора? «Раздор – хуже войны!», – эта фраза совсем недавно эмоционально звучала из уст актеров в яркой, наполненной смыслом, пластической постановке «Выстрел в спину». В спектакле Глава рода (Ю. Андрищенко) вынужден сделать нелегкий выбор – остаться со своим племенем и безропотно идти по неверной дороге страха и насилия или уйти, оставив надежду вразумить запуганный Человеком Боя народ. Иосиф Шац как будто предвидел неизбежность собственного выбора. Останется ли он в театре, где профессиональный режиссер оказался лишним? И какое будущее теперь ждет Русский театр Молдовы?

Нельзя забывать, что Театр им. А.П. Чехова является одним из важных центров русской культуры на постсоветском пространстве, и тем бережнее и усердней нужно сохранять этот островок Русского мира.

- <sup>1</sup> Цит. по: Алесенкова В. Беседы о театре // *Русское поле*. Кишинев, 2010. № 2. С. 113.
- <sup>2</sup> Чехов М. Пути театра // *Чехов М. Литературное наследие*. В 2-х т. Т. 2. Об искусстве актера. М.: Искусство, 1995. С. 117.
- <sup>3</sup> Брук П. Пустое пространство. Секретов нет. М.: АРТ, 2003. С. 295.
- <sup>4</sup> Бояджиев Г.Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения. Л.: Искусство, 1973. С. 426.
- <sup>5</sup> Перевод Б. Пастернака.
- <sup>6</sup> Гротовский Е. К бедному театру. М.: АРТ, 2009. С. 28–29.
- <sup>7</sup> Трубочкин Д. О статусе искусства актера в современности: опыт «Сатирикона» // *Вопросы театра. Proscenium*. 2019. № 3–4. С. 100.
- <sup>8</sup> Из записи бесед автора с режиссером.
- <sup>9</sup> Костыркин Н. Память о Герострате – вечный приговор и благо для нас // *Sputnik Молдова* от 29.01.2018 (<https://sptnkne.ws/pnUy>)