**Советское актерское искусство: 50 – 70 годы** / Отв. ред. О. Н. Кайдалова. М.: Искусство, 1982. 302 с.

Введение (*О. Кайдалова*) 5 [Читать](#_Toc404756653)

**Русский театр**

**I**. (*И. Вишневская*) 17 [Читать](#_Toc404756655)

**II**. (*Н. Литвиненко*) 31 [Читать](#_Toc404756658)

**III**. (*В. Максимова*) 55 [Читать](#_Toc404756660)

**Украинский театр** (*Ю. Станишевский*) 93 [Читать](#_Toc404756662)

**Белорусский театр** (*А. Соболевский*) 118 [Читать](#_Toc404756664)

**Узбекский театр** (*Я. Фельдман*) 134 [Читать](#_Toc404756666)

**Казахский театр** (*Л. Богатенкова*) 152 [Читать](#_Toc404756668)

**Грузинский театр** (*Э. Гугушвили*) 170 [Читать](#_Toc404756670)

**Азербайджанский театр** (*М. Мамедов*) 188 [Читать](#_Toc404756672)

**Литовский театр** (*И. Алексайте*) 200 [Читать](#_Toc404756674)

**Молдавский театр** (*В. Апостол*) 214 [Читать](#_Toc404756676)

**Латышский театр** (*Л. Акуратере*) 223 [Читать](#_Toc404756678)

**Киргизский театр** (*В. Калиш*) 237 [Читать](#_Toc404756680)

**Таджикский театр** (*Н. Нурджанов*) 247 [Читать](#_Toc404756682)

**Армянский театр** (*Л. Ахвердян*) 264 [Читать](#_Toc404756684)

**Туркменский театр** (*А. Мамилиев*) 279 [Читать](#_Toc404756686)

**Эстонский театр** (*К. Каск*) 289 [Читать](#_Toc404756688)

# **{****5}** Введение

Развитие советского многонационального театра на всех этапах его истории во многом обусловлено эволюцией исполнительского искусства, в котором всесторонне выражается богатство, многообразие национальных сценических культур народов СССР. Слова В. И. Немировича-Данченко «Актер — лицо, душа театра» обретают в наши дни особую действенную силу.

Большое значение для развития актерского творчества имеют постановления ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» и «О работе с творческой молодежью», многие решения министерств культуры СССР и союзных республик.

Главной тенденцией в искусстве советских актеров остается борьба за идейную силу и художественную завершенность сценических образов, за создание емких, многогранных характеров. Основная задача актеров всех социалистических наций — соотнести свое искусство со временем, выразить гражданские мотивы, утвердить нравственные принципы, выдвинутые моральным кодексом строителей коммунизма.

На протяжении всей истории советского театра складывались и развивались актерские школы, представляющие культуру различных наций.

Внутри каждой школы не только возможно, но и неизбежно многообразие актерских индивидуальностей, поэтому при изучении национальной исполнительской школы как некоторой творческой общности нельзя обойтись без исследования искусства крупнейших художников, представляющих эту общность.

Анализ современного актерского искусства выявляет ряд проблем, общих для всего многонационального театра нашей страны, что позволяет рассматривать творчество актеров различных наций как одно целое, спаянное единством принципов. В то же время проблемы эти получают в каждой национальной культуре своеобразное преломление. Сближение национальных исполнительских школ, усилившееся в 50 – 70‑е годы, не только не порождает нивелировки в искусстве, но, напротив, обогащает самобытность актерского творчества.

В центре внимания современного актера — изучение духовного мира человека. Психологическая углубленность, наполненность, оправданность становятся художественной сущностью сценических характеров. Она определяет эстетическую ценность образов эпических и публицистических, романтических и лирических, философски обобщенных и сатирических.

{6} Общность методологии не исключает разнообразия поисков, формирования своеобразных эстетических принципов, обращения к оригинальным приемам сценической выразительности.

Л. И. Брежнев сказал на XXIV съезде партии: «Мы за внимательное отношение к творческим поискам, за полное раскрытие индивидуальности дарований и талантов, за разнообразие и богатство форм и стилей, вырабатываемых на основе метода социалистического реализма».

Исследование сценических образов, созданных актерами разных поколений в 50 – 70‑е годы, подтверждает, что глубокое осмысление явлений действительности, всеобщий интерес к политическим проблемам вызвали особое качество творческого мышления, проявившееся в усилении остроты социального анализа роли, в укрупненности показа образа. А проникновение во внутренний мир человека определяет романтическую и поэтическую тональность актерской игры.

Важнейшая черта современного актерского искусства — расширение границ творчества. Актер становится художником, участвующим во всем процессе создания спектакля. Основу для поисков новых средств выразительности он прежде всего находит в драматургии, дающей материал для раскрытия сути жизненных явлений, и в режиссерской концепции спектакля, определяющей направление сценического искусства. Но актер становится также активным участником поисков сценографа, композитора, хореографа.

Актерское искусство последних десятилетий отличает и борьба за ансамбль в современном понимании этого творческого принципа, выражающегося не в согласованности исполнения главных и эпизодических ролей, что было достигнуто еще в предшествующие годы, а в единстве мировоззрения, общности художественных критериев.

В лучших спектаклях этого периода происходит органическое слияние идейности и художественности, возможное лишь при творческом единомыслии создателей целостного произведения искусства. Этот важный процесс приводит к претворению в художественные формы таких категорий, как партийность, народность творчества.

Как и каждое явление искусства, актерское творчество испытывает изменения, переживает периоды внутренней и внешней перестройки. Динамика исполнительского стиля может быть прослежена даже на протяжении трех десятилетий, хотя предпосылки этих изменений закладывались в предшествующие годы, а результаты их будут сказываться и в последующие периоды.

Эволюция актерского творчества прежде всего определяется качественными изменениями, происходящими в общественной жизни, особенностями национального характера людей, принадлежащих к разным социалистическим нациям.

Период, границами которого определяются рамки данного исследования, также имеет некоторые внутренние различия. В начале этого периода новые принципы отражения действительности, выдвинутые режиссерами, приводили порой актеров к отказу от многогранного раскрытия внутреннего {7} мира и социальных черт, что порождало некоторую заданность, сухость игры и вызывало ограничение свободного выявления индивидуальности. В то же время поиски режиссерами метафорической образности обогащали актерское искусство. В эти и последующие годы было создано немало спектаклей, отличавшихся своеобразием постановочного замысла, открывавших перед актером свободные пути творчества.

Происходит определенная ломка границ творчества, расширяется его диапазон. Но это не исключает четкости актерских позиций в искусстве, проявления стилевых особенностей. Многие актеры становятся художниками определенной темы, проводя ее в различных по характеру образах, что подчеркивает целеустремленность, глубокую значимость их искусства.

В конце 50‑х – начале 60‑х годов настоятельно утверждается принцип интеллектуального творчества, важнейшим достижением которого стало рождение актера-мыслителя, несущего зрителю философские обобщения, глубокие нравственные раздумья. Но это направление породило и отрицательные тенденции — требование лаконизма выразительных средств приводило к рациональным построениям, снижающим эмоциональную силу исполнения.

В 70‑е годы обозначилось стремление актеров обогатить рационалистичность творчества тонким психологизмом, погружением в эмоциональную, поэтическую сферу, пристальным исследованием внутреннего мира человека. Отказываясь от риторики, искусственной приподнятости, присущих предыдущим этапам развития некоторых театров республик, актеры ищут поэтичности сценического языка в напряженных столкновениях публицистических по форме спектаклей-диспутов, в обостренном психологизме современной и классической драмы и даже в разнообразной стихии комедии.

Одной из важнейших примет сценического искусства становится стремление актера к самовыражению. Оно проявляется через взволнованное отношение к острым проблемам жизни, способность защищать нравственные принципы, обличать обывательское равнодушие, философию компромисса. От личности актера в большой степени зависит художественная сила спектакля, значительность сценического действия. Правдивое отображение действительности сочетается с четкостью оценки явлений жизни, данной исполнителем. Это индивидуальное, личностное начало творчества проявляется не в отказе от воссоздания сценического характера, а в оригинальности, своеобразии его трактовки. Актер воспринимает свою миссию как нравственную проповедь, он, как и в прошлые времена, становится прокурором или защитником своих образов. Острота психологической характеристики сливается с обобщениями, выявлением общечеловеческой проблематики.

К принципу выражения в искусстве личностного начала присоединяется требование высокого профессионализма, тонкой сценической культуры.

Характерная черта современного актерского искусства — внутреннее единство национальных исполнительских школ, связанное прежде всего {8} с общностью идейных устремлений. Эта общность придает сценическим произведениям и актерскому искусству каждого народа интернациональное звучание.

Сближение национальных исполнительских школ, основанное на единстве идейной сущности драматургии, методологии творчества, отражение в искусстве качеств, присущих новой исторической общности — советскому народу, не исключают различий в изобразительных средствах актеров, связанных с особенностями национальной культуры, с различиями в языке, художественных традициях, национальном характере народа. Лучшие работы 50 – 70‑х годов подтверждают, что национальное своеобразие актерского искусства не стирается, а, наоборот, достигает полного расцвета и в основе этого процесса лежит широкое развитие народных художественных традиций, их обогащение важнейшими проблемами современности.

Утверждение интернационального единства национальных сценических культур характеризуется всемерным раскрытием всех их потенций, и в частности совершенствованием актерского творчества. Интернациональный опыт советского искусства расширяет возможности национальных исполнительских школ, способствует их взаимовлиянию.

В связи с расширяющимся обменом репертуаром, постановками пьес драматургов братских республик особую проблему представляет исполнение ролей людей иной национальности. В этом случае происходит некий сплав национальных черт характера, присущих персонажу пьесы и играющему данную роль актеру, представляющему иную национальную культуру.

Многие проблемы, выдвинутые советским актерским искусством, различные аспекты его развития были в центре внимания авторов настоящего издания, в котором делается первая в советском театроведении попытка исследовать исполнительское творчество народов нашей страны на современном этапе.

Исследование, проведенное авторами книги, подтвердило, что многие актеры, определившие в 50 – 70‑е годы высокий уровень исполнительского искусства своей республики, воспринимали творческую эстафету от своих предшественников, развивали национальные художественные традиции, принципы, заложенные в сценических коллективах еще в годы их формирования. В тех случаях, когда эти традиции выражаются в искусстве по-новому, творчество актеров проникается подлинной жизнью и активностью.

Вопрос о преемственности и новаторском претворении традиций становится одним из центральных для большинства национальных культур, опыт которых подтверждает, что традиции — явление динамическое, обусловленное идейно-художественными задачами времени и их плодотворное и успешное развитие имеет первостепенное значение в современном искусстве.

Обогащение национальных традиций проходит успешно, когда художники вызывают к жизни их глубокие, сохраняющие свою действенную {9} силу реалистические основы и придают этим традициям современную форму.

Обращение к традициям не только сценического искусства, но и всей национальной культуры прослеживается в спектаклях различных направлений и жанров, отмеченных поисками многообразных художественных форм. При этом условные решения с их подчеркнутой обобщенностью, метафоричностью не исключают лирико-эпической, героико-романтической устремленности, свободного проявления эмоциональности, темперамента, присущих ряду национальных школ, особенно в театрах Закавказья, Средней Азии, Украины.

Связь с традициями проявляется через структуру драматических произведений, их язык, избранную автором образность. Но она зависит прежде всего от решения спектакля в целом, решения, предложенного режиссером и выполняемого артистами. Нередко искусство актера восполняет пробелы, возникающие в спектакле из-за блеклости, аморфности драматургии и режиссуры. Поэтому именно актер, чутко воспринимающий требования времени, изменения в развитии искусства и общественной жизни, может наиболее полно и выразительно выявить динамику претворения художественного опыта прошлого в современном искусстве. Этому ни в коей мере не мешает сочетание в игре актера бытовой достоверности или романтической возвышенности с напряженностью и остротой мысли, проявлением личностного начала.

Большое значение приобретает процесс взаимовлияния и взаимообогащения национальных культур, интенсивного расширения их творческих связей.

И молодые театры и театры, имеющие давние богатые традиции, много внимания уделяют опыту русского реалистического театра. Творческое освоение прогрессивных тенденций русской культуры становится почвой для развития актерского искусства других отрядов советского многонационального театра.

Реалистический метод актерской игры, ставший главным эстетическим принципом всей советской исполнительской школы, восходит к передовым традициям русского театра, искусству его великих мастеров, оказавших непосредственное воздействие на становление профессионального сценического искусства других народов.

Не меньшее значение для всего многонационального советского театра имели режиссерско-педагогические опыты К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, Е. Б. Вахтангова, В. Э. Мейерхольда, а также искания других выдающихся режиссеров.

Основой развития советского актерского искусства стало последовательное и творческое освоение системы Станиславского. Совершенствование мастерства в сфере искусства переживания сняло сентиментальность в лирической сценической образности. На смену детальному воспроизведению подробностей быта и нравов пришло поэтическое обобщение. Игра актера, очищенная от элементов натурализма и ложной патетики, сосредоточилась на раскрытии внутреннего мира человека. Углубленный интерес {10} к «жизни человеческого духа» определил современность, интенсивность творчества многих актеров национальных школ.

Другой аспект освоения учения Станиславского обнаруживается не столько в результатах, сколько в самом творческом процессе. Многообразие индивидуальностей и художественных особенностей, существующих в каждой национальной театральной культуре, умноженное на знание законов создания сценического образа, путей актера в работе над ролью, позволяет исполнителям находить точные способы существования в спектакле, активно настраивать свой психофизический аппарат на данную пьесу и данный образ.

Особое место в обогащении актерского мастерства заняли лучшие постановки классической драматургии — мировой, русской и национальной. Благодаря исполнению ряда ролей постановки эти становились крупнейшими событиями театральной жизни как внутри республик, так и во всей стране. Спектаклю и участвующим в нем актерам сопутствовал успех, когда пьеса получала талантливую и современную интерпретацию, близкую замыслу и стилю автора.

Систематический обмен художественными ценностями приводит к расширению выразительных средств. То, что вчера было традиционно для одного народа, сегодня естественно и глубоко входит в жизнь другого народа, не теряя при этом своеобразия, самобытности.

В 60 – 70‑е годы возникла новые аспекты проблемы взаимодействия актерского и режиссерского искусства, существовавшей в той или иной мере и в другие периоды истории советского театра. Разнообразие поисков выразительных средств, формирование новых принципов исполнительства в значительной степени определяются влиянием на актерское искусство режиссуры, стремящейся к повышению социальной активности творчества через художественную целостность спектакля, подчинение всех его компонентов единому замыслу. В совместных поисках актеров и режиссеров утверждаются новаторские тенденции, достигается единство мировоззрения, идейных и эстетических принципов всех участников спектакля.

Перед современной режиссурой возникает задача выражения образа спектакля через актера. Система образов, созданная режиссурой, их связь, трактовка ролей и спектакля способствуют искусству перевоплощения, более точному воссозданию внутреннего мира героя, возникновению органической жизни на сцене. Усиливается соответствие режиссерского замысла творческой природе актера.

Однако в практике молодого режиссерского поколения порой преобладающее значение получали поиски художественной формы спектакля, его пластическое видение. Внимание постановщиков сосредоточивалось на пространственном решении, синтетизме сценического действия, полифонии композиции, а целостность художественного образа, создаваемого актером, не становилась главенствующей. Из‑за этого нередко разрушалось единство творческих принципов в актерском искусстве, возникали известные противоречия между режиссерским замыслом и его осуществлением {11} исполнителями. Но тормозы, возникавшие на пути развития национальных сценических культур, преодолевались, когда актеры воспринимали метафорическую образность режиссерского решения, выражали в ней свои творческие устремления, художническую природу.

Бесспорным представляется положение, поддержанное всеми авторами настоящего издания, о взаимообусловленности актерского и режиссерского искусства в современном театре. Крупнейшие творческие достижения актеров республик были, как правило, связаны с талантливой, изобретательной режиссурой, находившей новаторские способы выражения идейной сущности драматургии.

Поиски современной режиссуры в ряде республик привели к возникновению подчеркнутой театральной выразительности и углубленного психологизма. Если в 60‑е годы еще существовали известные противоречия между старшим поколением актеров, тяготеющим к традиционным психологическим интерпретациям сценических образов, и молодежью, стремящейся к острой театральности, то в последующее десятилетие это противоречие заметно сглаживается, намечается взаимопроникновение различных тенденций.

Решающее значение в этом слиянии принадлежит режиссеру, руководителю театра, объединяющему актерский коллектив общностью идейно-эстетических позиций, умеющему угадать скрытые потенциальные возможности актеров и реализовать их в спектакле.

Проблема воспитания актерского коллектива режиссурой непосредственно смыкается с проблемой смены поколений, проходившей в 50 – 70‑е годы во многих театрах. Этот процесс сопровождается принятием эстафеты молодыми исполнителями у мастеров и рождением «второго дыхания», появлением нового притока творческих сил у ряда актеров старшего поколения.

Выдающиеся сценические создания мастеров в спектаклях 50 – 70‑х годов подтверждают неувядаемую силу традиций, их способность обогащать современное искусство.

Многие молодые актеры, пришедшие в театр в 50 – 70‑е годы, утверждают в искусстве личностное начало. Концентрация внимания на внутреннем мире человека вызывает, с одной стороны, многостороннее раскрытие личности самого исполнителя, а с другой — конкретный показ своеобразия характеров персонажей. Гражданственность творчества, страстный пафос нравственной проповеди сочетаются в искусстве молодых актеров с глубоким лиризмом и обостренным психологизмом.

Разнообразие творческих устремлений не исключает общности актерских поколений. Искусство старейших мастеров и молодых исполнителей отличается философской обобщенностью, открытой публицистичностью, широкой эпичностью, поэтической символикой, тонким психологизмом, всесторонним изображением сложностей современного мира, новых качеств социалистической действительности.

Творческая смена проходит плавно и органично, когда руководство коллектива предвидит этот процесс и организует его. В этой связи возникает {12} проблема подготовки кадров, решающаяся не всегда успешно и планомерно.

Несомненно положительное значение имеет подготовка молодых артистов в стенах учебного заведения с ориентацией на определенный коллектив, в котором они будут работать, их связь с этим коллективом в ходе учебного процесса (Латвия, Литва, Казахстан).

Практика подтверждает быстрый рост мастерства молодых актеров при вступлении в театр, яркое и многогранное раскрытие их творческих индивидуальностей. Теоретический фундамент, полученный во время учебы, служит благодатной почвой в тех случаях, когда режиссура театра и его мастера становятся творческими наставниками, воспитателями молодежи.

Большое влияние на исполнительское творчество оказывает развитие драматургии. Появление поэтической и документальной драмы обусловило изменения в стилистике актерской игры, в развитии традиционных жанров (героическая и романтическая драма, сатирическая комедия). Острая публицистичность, гражданственность многих пьес определили четкость сценического рисунка, динамичность, обостренную выразительность исполнения.

Драматургия, как и режиссура, выдвигает перед исполнителями задачу не ограничиваться раз найденным, традиционным решением и постоянно искать ту систему образности, которая наиболее полно отвечает особенностям пьесы.

Для актерского искусства многих республик актуальной остается проблема романтического направления, которое в последние годы обрело новые качества, новую стилистику.

Национальная художественная традиция создания романтически-приподнятых образов, выражающих главенствующие страсти и черты характера, присущая ряду сценических культур, обогатилась четкой логикой поведения сценического героя, углубленной психологической разработкой образов.

Преодолевая риторику, ложный пафос, искусственную приподнятость, бывшие атрибутами героико-романтического искусства прошлого, актеры ищут путей для обретения романтической устремленности в пристальном исследовании внутреннего мира человека, которое проводит современная психологическая, поэтическая и философская драма. Логика и правда чувств сделали современную романтику более сдержанной, ее взрывчатую страстность — более обоснованной, не лишив игры актеров темперамента, энергии и одушевленности. Это доказывает творчество актеров республик Средней Азии и Закавказья.

Романтика, обращенная на образное и эмоциональное отражение в искусстве идеалов социалистического общества, органично сочетается с интеллектуальностью творчества. Поэтический реализм актерского искусства, включающий в себя героику и романтику, основан на постижении актером — художником и гражданином — сложных процессов общественной жизни.

{13} В 50‑х – начале 60‑х годов в некоторых республиках (Грузия, отчасти Украина) декларировался отказ от романтики и героики, являющихся, по мнению части творческих коллективов, анахронизмом, мешающим развитию современных тенденций творчества. Но вскоре эти воззрения, не нашедшие поддержки в практике сценического искусства, сменились поисками новой романтической образности. Это не повлекло за собой отказа от лучших романтических традиций прошлого с их гуманизмом, защитой светлого начала жизни; напротив, предполагало развитие этих традиций на новом, более высоком уровне.

Правомерно говорить о некотором растворении романтического начала в других направлениях актерского искусства. Романтические тенденции проникают во все виды исполнительского творчества, вплоть до комедии, и сливаются со стилистикой современного поэтического театра. Этот процесс подтверждает, что романтическое начало внутренне близко современному искусству.

Как стиль романтическое направление обусловлено теми эстетическими принципами, которые выдвигает время. В каждой сценической культуре, как показывает анализ последних актерских работ, романтическая устремленность принимает свои формы, порожденные особенностями национальной исполнительской школы и художественными традициями. Но всем этим школам присуще органическое сочетание романтической стилистики с принципами перевоплощения, искусства переживания.

Большую роль в современном актерском искусстве играет такое качество, как синтетизм, который не только способствует реализации многогранных способностей актера, но и раскрывает его потенциальные силы, за достигнутыми исполнителем границами позволяет видеть их расширение в будущем.

Современный советский актер, отказавшийся от узких рамок амплуа, проявляет постоянный интерес к многообразию явлений жизни и форм искусства. Один и тот же исполнитель может обращаться не только к различным сценическим жанрам, но и к разным темам, выраженным в стилистике всевозможных направлений. В то же время художественная целостность сценических образов и всего спектакля исключает возможность эклектики.

Синтетизм современной сцены проявляется и в использовании актерами других видов искусства. Пластичность, ритмичность актеров, музыкальность их движений, речи, богатство интонационного рисунка подтверждают, что исполнители большое внимание уделяют музыке, живописи, скульптуре.

Как тенденция, которой еще предстоит развиваться, намечается возвращение актерской игры к импровизационности. Предельная внутренняя свобода, раскованность, праздничность игры характерны для целого ряда актерских работ. Театральность, ироничность, вольная стихия юмора, являющиеся результатом импровизационности, не исключают подчинения игры сверхзадаче образа, идейному смыслу сценического действия. Примечательно, что импровизационность становится принципом не только {14} отдельных актеров, но и целых коллективов (молдавский театр «Лучафэрул», литовский театр в Клайпеде).

Наряду с прогрессивными и перспективными тенденциями в современном актерском искусстве возникают явления, негативно воздействующие на творческий процесс.

Эстетический уровень разных отрядов многонационального актерского искусства неравноценен. Кроме того, в одном и том же художественном коллективе есть «лидеры» и инертная или даже противостоящая им масса. Определение верного пути создания сценического образа подчас остается теоретическим заявлением, не получающим претворения в творческой практике.

Часто наряду с крупными актерскими работами в спектакле присутствуют стертые, нивелированные сценические характеристики и принцип ансамбля, столь существенный для развития сценического творчества, нарушается.

Не во всех театрах легко проходил процесс смены поколений. В некоторых коллективах обновление состава задерживалось и молодые актеры, составляющие меньшую часть труппы, не получали работы, раскрывающей их дарование.

Неверная система отношений режиссуры и актерского коллектива, искусственность постановочных решений порой уводили исполнителей от создания реалистических характеров. Режиссерский деспотизм, проявлявшийся в деятельности некоторых коллективов, приводил к подавлению личности актера, отказу режиссера от развития творческой индивидуальности артиста.

Декларируя интеллектуальность творчества, отдельные актеры и коллективы вставали на путь холодного техницизма, рассудочной игры, лишенной подлинной эмоциональности, живых чувств. К счастью, это явление было преходящим и не отразилось на сущности творческого процесса.

Даже в ведущих театрах страны встречаются спектакли, в которых актеры как бы отказываются от действенных форм сценического общения, существуют изолированно друг от друга, вне прочной связи, определяющей взаимоотношения персонажей. В результате актеры перестают ощущать контакт с партнерами, который является основой веры исполнителей в предлагаемые обстоятельства, и это наносит непоправимый вред художественной целостности спектакля.

Обратной стороной тенденции к самовыражению стал отказ от перевоплощения в сценический образ, которое порой заменяется демонстрацией технологии, выверенными приемами, переходящими вместе с исполнителем из спектакля в спектакль.

Не меньшим злом, чем расчетливый профессионализм, является профессиональная небрежность, приблизительная, неточная игра. Считая эталоном игры лишь естественность и простоту, актеры отказываются не только от перевоплощения в образ, но и от поисков сценической правды, от ярких, точных, выразительных средств, подменяя театральность блеклым жизнеподобием. Однообразие красок, повторяемость приемов вступают {15} в резкое противоречие со стремлением актеров определить в искусстве собственную тему, добиться многостороннего раскрытия своей индивидуальности.

Недостатки, встречающиеся в деятельности различных коллективов, не были в центре внимания авторов настоящего издания. Объектом их изучения стал позитивный опыт сценического искусства, лучшие работы крупнейших драматических актеров советского театра. И это закономерно, ведь именно эти работы выражают важнейшие тенденции современного исполнительского творчества.

Статьи, включенные в эту книгу, представляют актерское искусство всех союзных республик. Ограниченность объема издания не позволила использовать материалы по автономным республикам Российской Федерации, хотя в этих республиках имеются значительные актерские достижения (Северная Осетия, Татарская, Башкирская, Чувашская АССР и др.).

Перед авторами стояла задача определить основные тенденции, имеющие особое значение для театрального искусства республик в последние десятилетия.

Рассматривая общие для всех сценических культур вопросы претворения художественных традиций, смены поколений, взаимодействия режиссерского и актерского творчества, развития романтического направления, авторы статей стремились выявить важнейшие особенности национальных театральных культур, своеобразие актерских школ в каждой республике. Авторы не ставили своей целью представить читателю всех талантливых актеров республик. В качестве примеров для аргументации тех или иных положений избирались художники, творчество которых выражает суть процессов, представляющихся наиболее существенными при характеристике актерского искусства той или иной республики в рассматриваемый период.

В большинстве статей объектом исследования становится ведущий драматический театр республики. В отдельных случаях привлекается искусство исполнителей, работающих в других театрах. Авторы, пишущие о русском театре, обращаются лишь к опыту художественных коллективов Москвы и Ленинграда. В книгу не вошли материалы, освещающие актерское искусство областных и краевых центров Российской Федерации, а также русских театров других республик. Материалы эти столь обширны, что требуют специального разбора в особом издании. Кроме того, развитие исполнительского творчества этих театров проходит в основном в направлениях, проанализированных в статьях настоящего сборника.

Исследование сценического творчества театров союзных республик подтверждает, что на современном этапе национальное своеобразие искусства народов нашей страны, его особенности, порожденные художественными традициями, языком, историей и характером народа, видоизменяются, развиваются, но не исчезают. Идут поиски новых форм, новых средств сценической выразительности, изменяется образность и стилистика творчества.

{16} Отражая жизнь своего народа, других народов нашей страны и всего мира, выражая важнейшие темы времени, актеры обогащают советский многонациональный театр, усиливают его интернациональную сущность через полное раскрытие богатства и разнообразия культур социалистических наций.

О. Кайдалова

# **{****17}** Русский театр

### I

Неповторимый колорит придавали советской сцене 50 – 70‑х годов актеры старшего поколения. Их расцвет, блистательный и мощный, приходился на ранние годы советского театра. Их мудрая зрелость оформилась в тесной связи с классическими этапами многонационального театрального искусства, отражавшего великие успехи трудового народа, победную, восходящую поступь Страны Советов. Они представали перед новыми поколениями как бы живой историей русской сцены в тех золотых ее звеньях, которые соединяли молодой советский театр с классическим дореволюционным искусством.

В последние десятилетия их появление на сцене даже в самой незначительной роли составляло праздник искусства, становилось достоянием театральной легенды.

Еще играла роль учительницы Горицвет в спектакле «Крылья» Корнейчука А. Яблочкина. Как известно, она сама попросила драматурга написать для нее какую-нибудь роль в этой пьесе.

Старая учительница приходила к своему бывшему выпускнику, ныне крупному государственному деятелю, чтобы спросить у него, как когда-то у школьной доски, что сделал он для людей, как выполнил волю пославших его в органы народной власти.

Зрителей восхищала воля Яблочкиной к труду, ее общественный темперамент, позволявший старой актрисе быть вечно молодой учительницей советской сцены, постоянно спрашивать у современников ответа, отчета — а все ли сделано для родного искусства?

Работа Яблочкиной в ее предпоследней роли — учительницы Горицвет — и в ее последней роли — мисс Кроули из «Ярмарки тщеславия», где она, не вставая с кресла, говорила всего несколько слов, — может быть эпиграфом к разделу о старых мастерах, не знающих старости, переживших вторую, а подчас и третью молодость в искусстве, раскрывших совершенно неожиданные грани своего дарования.

Накопление мастерства не только шлифовало творческую индивидуальность этих актеров, но подчас резко видоизменяло ее, высвобождая доселе скрытые ресурсы, которые роднили наших современников с их великими предшественниками — Ермоловой и Федотовой, Ленским и Южиным, Станиславским и Комиссаржевской, Вахтанговым и Михаилом Чеховым.

{18} Как, например, получилось, что блистательный «фат» А. Кторов, столь изысканный, ироничный, холодно-обворожительный в ролях своего раннего театрального и кинематографического репертуара, превратился в глубоко психологического, современного актера, который ощущает трагедию не как страшное стечение роковых сил вне человека, но как бунт страстей в нем самом?

Как, например, получилось, что М. Прудкин, игравший драматические или комедийные роли — Вронского в «Анне Карениной», Шервинского в «Днях Турбиных», Мехти в «Глубокой разведке», — вдруг обратился к многозначной душевной диалектике в «Братьях Карамазовых» Достоевского, в горьковских «Последних», к острейшему сатирическому гротеску в комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты»?

Как, например, получилось, что острокомедийные, характерные актеры И. Ильинский и М. Жаров стали драматическими провозвестниками глубинно-нравственной темы в искусстве 50‑х годов?

Середина 50‑х годов была для искусства временем переломным, особенно резко встряхнувшим традиции, прямо обратившимся к новаторству, временем, потребовавшим от актеров еще более инициативного участия в общегражданских делах, в формировании коммунистической нравственности. Но своеобразие этого исторического момента в жизни советской сцены состояло в некоем парадоксальном слиянии принципиально нового с принципиально традиционным. Так, молодые артисты, создававшие во главе с О. Ефремовым «Современник», выходили из недр МХАТ, возвращаясь к Станиславскому, не искаженному штампами, бесконфликтностью, обязательным подражанием МХАТ.

Главное внимание в спектаклях этих лет привлекали драматурги и актеры, хотя уже выдвигались А. Эфрос и О. Ефремов, хотя во весь режиссерский голос «говорил» Г. Товстоногов, хотя Н. Петров, В. Плучек и С. Юткевич возвращали советским зрителям Маяковского.

Тогда еще только складывался новый тип молодого современного артиста, тип художника, смело присоединившего к понятию перевоплощения категорию самовыражения. Возникала открытая личная исповедь в художественном образе. А пока этот процесс совершался, решительные победы одерживали мастера старшего поколения. Их крепкое мастерство, высокий профессионализм, огромный подвижнический труд, привычка по-актерски воспринимать зрительный зал как нечто неожиданное, возможно конфликтное, обязывающее «подтянуться», ощущение себя идейным художественным центром спектакля, а не только проводником режиссерских концепций позволяли им уверенно выходить на сцену современного театра.

{19} Когда-то Станиславский и его театр возвестили новую, неприкрашенную правду, более высокую по сравнению со сценической правдой Малого театра. Но «великие старики» Малого не потерялись от сравнения с «художественниками». Напротив, новым обаянием театрального волшебства, сценической легенды, романтической тайны загорелись имена Ермоловой, Федотовой, Южина.

Шли годы и годы. И когда молодой «Современник» предложил свою, чуткую и тонкую школу сценической правды, опять-таки не потерялись «великие старики». Примечательно, что такие выдающиеся спектакли, как «Власть тьмы», «Живой труп», «Оптимистическая трагедия», «Филумена Мартурано», и многие другие были связаны в первую очередь с именами прославленных советских актеров, переживающих вторую творческую молодость в свои немолодые годы.

Актерам старшего поколения были подвластны многие, самые разнообразные чувства того или иного изображаемого лица. Они умели видеть в своих сценических образах не одно какое-либо ведущее качество натуры, важное для сюжета пьесы, но самое разнообразное сочетание страстей, качеств, сторон души. Характер персонажа становился по-своему суверенным в сюжете спектакля, по-своему свободным в замкнутых рамках пьесы. Этот характер жил своей, незапрограммированной жизнью, вызывая десятки самых противоречивых впечатлений. Актеры старшего поколения владели тайной «всесторонности», они говорили о душевном богатстве людей, даже когда обнажали бездуховность. Люди, пришедшие к нам со сцены, если их играли Яншин или Царев, Пашенная или Симонов, всегда были объемными, их хотелось жалеть, ненавидеть, любить, презирать, прощать, высмеивать, обличать, оплакивать и отталкивать.

Бурю чувств, а не одно какое-либо чувство вызывали характеры, созданные этими актерами. Следуя Станиславскому, они искали доброту в злобе, жалость в ненависти, щедрость в скупости, невинность в пороке. Играя Пушкина и Шекспира, Мольера и Островского, Гоголя и Достоевского, они стремились показать жизнь в ее сложности, противоречивости, когда в Цезаре погибает Брут, когда Катерина и безвинна и греховна, когда царь Борис тем больше ненавистен народу, чем сильнее он о нем заботится, когда великий сатирик пытается постичь внутренний мир мошенника Чичикова.

Мастера вмещают в свою роль не только биографию человека, но и отраженную в ней, спрессованную в ее сценических минутах биографию целого человечества.

Художественные образы, созданные мастерами, — не разрозненные судьбы отдельных людей. Как и во всех значительных произведениях русского искусства, в этих образах нашли наиболее полное выражение нравственные проблемы времени.

{20} Ясное понимание общественного долга как личной заботы. Страстная любовь к делу, к деятельности, воспринятым как миссия, служение, призвание. Потребность сострадания, сопереживания, а не только обличения недостатков — истинно русская особенность даже самой едкой сатиры. Слезы, внезапно заглушающие смех, — особое свойство русской литературно-сценической палитры. Ненависть к меркантилизму, обывательскому делячеству, чиновничьему карьеризму, обостренное чувство совести, душевной деликатности, боязнь обидеть человека, унизить его достоинство. Глубочайшая любовь к родине, к народу — и ненависть к порабощению свободной человеческой души. Все это определяет особенности русского реализма, овеянного стремлением к идеалу, духовной гармонии.

В работах актеров старшего поколения, поражавших воображение зрителя, не было избирательной тенденциозности, они не утверждали художественными средствами какой-либо актуальный тезис дня. Обобщенный образ, создаваемый этими актерами, был шире публицистики и при этом не проигрывал в гражданственности, которая вовсе не тождественна конкретной сиюминутности, но созвучна вечному нравственному совершенствованию людей.

С именами «стариков» связан целый ряд спектаклей, освещающих жизнь в ее самых сокровенных, самых драматических проявлениях.

Крупнейшим театральным событием стал спектакль Малого театра «Власть тьмы» в постановке Б. Равенских. Примечательно, что в предыдущие годы Толстой на советской сцене звучал сильно и гневно как сатирик. Вспомним хотя бы классический мхатовский спектакль «Плоды просвещения». В спектакле Малого театра главной стала тема очищения человеческой души от скверны властолюбия, сребролюбия, от стремления убивать себе подобных.

Ильинский и Жаров сыграли во «Власти тьмы» Акима и Митрича, решительно перейдя из комедийного репертуара в жанр высокой драмы, которая сродни трагедии.

Аким — Ильинский был неожиданным. И в этой неожиданности, в этом радостном удивлении зрителей перед невиданными сторонами актерской индивидуальности, по существу, и состояла особая театральная ситуация времени: сложившиеся актерские репутации взрывались.

Деревенский философ, сельский толстовец, коряво, мучительно продирающийся к мысли о всеобщей справедливости, Аким оказался в самом центре трагического сюжета, в его идейном, психологическом фокусе. Ильинский сыграл в Акиме не стариковскую умудренность, но просыпающийся разум, не вековую народную мудрость, но человеческое прозрение, оживающую {21} волю личности, нравственное пробуждение ранее дремавшей человечности. В Акиме возникала сила личной ответственности за поведение других. Эта актерская концепция оказалась поистине современной. Ильинский говорил об Акиме все: и жалкое, и смешное, и нелепое, и прекрасное, и этот рассказ о человеке был интересен и важен каждому.

В конце 70‑х годов Ильинский сыграл роль самого Льва Толстого в спектакле «Возвращение на круги своя» Друцэ. Создавая образ Толстого, Ильинский как бы вспоминал опыт работы над ролью Акима, передавая своему герою некоторые черты его собственного творения. Но актер не просто придал Толстому черты Акима — это было бы прямолинейно и неверно. Своеобразие характера Толстого, каким играет его Ильинский, как раз и состоит в поразительной объемности, многоликости, многогранности. Толстой Ильинского «по-акимовски» трогателен, «по-каратаевски» всепрощающ, «по-безуховски» философичен и восторжен, как князь Андрей строг и требователен к себе и к людям. Он одновременно и мягок и суров, он удивительно располагает к себе и отталкивает от себя. Его желания и поступки в одно и то же время кажутся прекрасными и нелепыми.

В великом писателе и гражданине, каким предстает Толстой в этом спектакле, актер отыскивает кроткую наивность, детскую незащищенность, непосредственный нравственный максимализм такого масштаба и накала, когда сразу и не выскажешь всех своих мыслей — слова застревают в горле, раздумья обгоняют слова, и рождается особый ритм речи — не плавный, но словно бы чуть-чуть заторможенный, то и дело останавливаемый огромной духовной работой.

Нравственное самоусовершенствование, как один из лейтмотивов времени, стало содержанием еще одного толстовского образа, Феди Протасова из «Живого трупа» в исполнении Н. Симонова. Быть может, никогда еще так не волновала современников судьба «негероя» Протасова, постепенно становящегося героем духа, борцом за нравственную неприкосновенность личности, за ее духовную свободу. Нельзя забыть огромные, тоскующие глаза Феди — Симонова, открывшего простой и великий закон, вновь и вновь открываемый для себя каждым, — не надо мешать жить человеку, не надо копаться в его душе. Симонов с присущим ему ярким драматическим темпераментом играл Протасова сильной личностью, — не от слабости уходил он из привычных условий жизни, была нужна незаурядная сила для «слабых», «безвольных» поступков Федора.

Особенно врезался в память знаменитый монолог Протасова, обращенный к судьям и ко всем, кто считает себя вправе допрашивать чужие сердца. Симонов начинал монолог не тихо и раздумчиво, как это делал другой замечательный исполнитель роли {22} Протасова — М. Романов. Напротив, гнев, душивший симоновского Федю, наконец находил себе выход в прямом столкновении, в прямом конфликте. Феде не надо было думать, искать слова, они уже были найдены, когда он уходил из дому, от Маши, от всех. Смерть реальную Протасов предпочел духовной гибели. Симонов понимал самоубийство Федора Протасова как освобождение, уход из-под власти всевозможных институтов нравственного закабаления.

Спустя годы Симонов сыграл еще одну свою прекрасную роль — Сальери в пушкинской «маленькой трагедии». Столкновение Сальери и Моцарта было словно предначертано самой природой как столкновение духовной раскованности и мрачного распорядка, гениальной свободы и узкого законоположения. Симоновский Сальери был фигурой поистине трагической.

Обычный человек, совершающий необычный, страшный, непоправимый поступок, и гениальный художник, продолжающий жить вне зла, вне попыток навязать кому-либо свою волю, свое понимание смысла жизни, смысла искусства. Сальери — Симонов постоянно думает о Моцарте, Моцарт постоянно думает о музыке. Тот, кто назойливо, властно диктует другому свой образ мыслей, может стать на путь насилия.

Но Симонов не просто осуждал своего героя. Он был глубоко потрясен его поступком, убивающим не только Моцарта, но и самого Сальери. И когда в финале над резной спинкой высокого кресла виднелась тяжело откинутая, львино-гривастая, неподвижная голова Сальери — Симонова, казалось, будто убит, отравлен именно он, а живой и свободный Моцарт куда-то исчез, вознесся.

Не имеющие между собой ничего общего характеры толстовского Протасова и пушкинского Сальери у Симонова в чем-то перекликались. Это была как бы дилогия о человеке, ставшем рыцарем духа, и о человеке, уничтожившем в себе величие духа.

Один за другим создавали артисты старшего поколения незабываемые, значительные характеры. Казалось, словно где-то в Третьяковской галерее или в Эрмитаже выставляются ранее неизвестные полотна Сурикова, Федотова, Крамского, возникала глубочайшая психологическая живопись, делающая зрителей богаче, счастливее.

В. Пашенная сыграла в 50‑е годы две масштабные роли — горьковскую Вассу Железнову и Хозяйку Нискавуори в «Каменном гнезде» Вуолийоки. Актриса продолжала на советской сцене неумирающие традиции реалистического актерского творчества Г. Федотовой. Это означало глубокое проникновение в быт, полное понимание мотивов, поступков, свойств характера героев, но не оправдание, если мотивы и поступки эти оказывались несправедливыми, бесчеловечными.

{23} По сравнению с ермоловской традицией оправдывать женщин, в чью душу актрисе удалось заглянуть близко, традиция, связанная с именем Федотовой, жестче, социально конкретнее. В ней было меньше покоряющей женственности, больше рассудительной оценки, прокурорского гнева против искажения человеческой натуры.

Пашенная создавала крутые, драматические, суриковские сценические портреты. Актриса понимала чужое сердце, но не жалела, если оно разбивалось из-за дурных страстей. Зрителей поразило непривычное для актерской палитры Пашенной исполнение роли Вассы Железновой. Васса — Пашенная, как и задумывал этот характер Горький, была сильной, трагической личностью.

Актриса передавала всю гамму сложных чувств незаурядной натуры Вассы, но трагической вины ее не чувствовала, а потому не осуждала бесповоротно. Она скорее играла просветленную булычовскую тему, нежели показывала губительную власть капитала. Васса Пашенной вырастала из обычного быта, крепкими нитями была связана с огромным семейством, нежно любила детей, по-своему понимала благо купеческого рода Железновых. Властное вмешательство в чужие судьбы не осуждалось актрисой. Так и должна была действовать Васса. Трагедия заключалась не в самом характере, но в движении жизни, отрицающем не только слабость окружения Вассы, но и ее силу.

Иначе сыграла Пашенная Хозяйку Нискавуори, роль, близкую Вассе Железновой, по существу, ее новый, европейский вариант. И эта женщина любит своих детей, и она по-своему заботится о процветании семьи. Но методы, которыми достигается это процветание, — тираническая воля, унижение человеческого достоинства, моральный садизм — отвратительны, а значит, безнравственна и сама цель. Падение Хозяйки Нискавуори было понято актрисой как крах мировоззрения, сформированного определенными условиями жизни, а не как неумолимая трагедия, лежащая вне человека.

В конце 60‑х годов Московский Художественный театр показал спектакль «Село Степанчиково», в котором существовало как бы два актерских видения жизни: одно — глобально-обобщенное, не исчерпываемое сюжетом, другое — конкретно-реалистическое, передающее сюжет, и только. А. Грибов, игравший Опискина, видел в своем герое целый мир, остальные актеры воссоздавали конкретную судьбу, конкретное время, события, происходившие в неком реальном селе Степанчикове.

В Фоме Опискине Грабов увидел грозного демагога, завораживающего всех потоком слов. В этом Опискине был и истерически бьющийся Гитлер, и сладенький Иудушка Головлев, и политический демагог, пробующий силы на малом полигоне {24} семьи, чтобы затем перейти на высокие трибуны мировых общественных пространств.

Особая неповторимость грибовского решения состояла в том, что его Опискин был и жалок, и драматичен, и трагичен. Он на голову выше тупых дворянских сынков, и он же должен хитрить, приспосабливаться, лишь бы сохранить теплый угол, не потерять кусок чужого, горького хлеба. Грибов сыграл в Опискине и маленького человека. Маленький человек не всегда жалок. Под пером Сухово-Кобылина, Достоевского и Салтыкова-Щедрина он проходит свою страшную эволюцию — от Башмачкина до Расплюева, от Макара Девушкина до Фомы Опискина.

То, о чем рассказал Грибов, — предупреждение, а не только воспоминание. Опискины встречаются и по сей час — в политике и в морали, и по сей час оплетают они хитрыми, лживо-добродетельными словами целые народы, целые нации, уводя их с дороги разума на пути тьмы.

В 60 – 70‑е годы особенно значительно раскрылась художническая индивидуальность М. Царева, славившегося как актер широкого романтического плана. В этот период в его игре соединились предельно заостренная, сгущенная внутренняя характерность с психологически безупречным воплощением живого характера.

В роли Вожака в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского Царев достиг обобщенности явления, выраженной через реалистический характер.

Цареву как актеру свойственно всегда видеть в персонаже личность, каким бы этот персонаж ни был — хорошим или дурным. Герои Царева — это своеобразные вожаки, люди значительные, масштабные, и тем страшнее, если они ведут к злу. Они, как правило, умны, у них есть программа, убежденность, стремление философски осмыслить события. Царев любит интеллектуальные конфликты, и этим он особенно современен. Это актер бурных эмоций, сознательно охлажденных четким рационализмом.

Вожак Царева был необычен. Подтянутый, в ловко пригнанном кителе, с фуражкой, в интеллигентском пенсне на длинном черном шнурочке, он чем-то похож на эсера, фанатика, демагога., улавливающего души в сети не столько разнузданных страстей, сколько строго изложенных хитрых теорий. Вожак вступал с Комиссаром в идейный спор. Они были политические антагонисты. Но тихий, скрипучий, елейный иудушкин голос Вожака внушал ужас. Это был не человек пьяно-раздрызганного мира, а интеллигент, сеящий преступление и смерть.

В роли Фамусова Царев снова был сильный, «идейно оснащенный» «вожак» всей Москвы, не случайно ее и назвали фамусовской. Он на голову выше всех своих домочадцев и гостей. Он {25} учится у тех, кто обогнал его в карьере, но не раболепствует. Он — идеологическое средоточие своего кружка. Фамусов — Царев не отступает под натиском Чацкого, а активно наступает; их поединок в этом спектакле трагически серьезен и сатирически заострен.

Разрушение сложившихся представлений о собственных возможностях всегда плодотворно, для каждой отдельной личности — и возможно и целесообразно. Быть может, поэтому в неожиданности как бы вторичного узнавания целого ряда давно знакомых актеров была своя закономерность.

Конечно, дело случая, что пьеса Дж. Килти «Милый лжец» появилась на мхатовской сцене в 1962 году. Но в преображении А. Кторова, исполнявшего роль Шоу, в актера глубокой психологической правды есть веяние времени, есть приметы новых дней советского актерского искусства. Пьеса Килти, монтирующая письма Шоу и актрисы Кэмпбелл, была для советской сцены тех лет одной из первых попыток в области документальной драмы, ставшей впоследствии целым направлением. Она имела значение для обновления содержания и формы современного театра.

В роли Шоу Кторов соединил документализм и эмоции, правду факта и правду чувств. Стоя у черного бархатного портала сцены, Кторов читал письма Шоу, адресованные его другу и возлюбленной. Читал, одновременно проживая, проигрывая, просматривая и отдавая на суд сегодняшней публики жизнь великого писателя. Актер был лишен привычных приспособлений — грима, театрального костюма, парика, наконец, даже драматургической интриги. Он должен был найти и нашел новые средства художественной выразительности, общения с зрительным залом. Блестящий артист раннего кинематографа, только что выходящего из безмолвия и потому особенно психологически наполненного, Кторов воспользовался для роли многим из того, что когда-то было найдено им на экране.

Монтаж психологических кадров — так могла бы быть названа работа Кторова в роли Шоу, и текст подлинных писем великого литератора органически совпадал с телевизионно-кинематографическим приемом игры актера. Казалось, что подлинным текстам абсолютно отвечает подлинность их произношения на сцене. И все, кто никогда не видел живого Шоу, даже не сомневались, что перед ними был он, такой вот худощавый, изящный, внешне — безэмоциональный, холодновато-выдержанный и убийственно наблюдательный.

Кторов как бы ничего не играл, слова Шоу были как бы его словами, рождающимися сегодня, и зрители присутствовали при реальной жизни, наслаждаясь в то же время ее отобранным, отточенным смыслом.

{26} Но «шлейф» неповторимой творческой индивидуальности заметен в самых неожиданных актерских работах, словно отпечатки пальцев, не изменяющиеся у человека. Так было и с Кторовым, сохранившим свою ироничность, язвительность, холодноватую отчужденность и от образа и от публики. Однако в начале 60‑х годов, когда Кторов выступил в «Милом лжеце», этот индивидуальный акцент оказался современным.

Ирония, как возбуждающая приправа факта, умение не совпадать целиком с характером персонажа также воспринимались как новаторство, а на мхатовской сцене — тем более.

Новые черты сценических жанров возникли и в мелодраме «Филумена Мартурано» Э. Де Филиппо в Театре имени Вахтангова. Спектакль стал внезапно событием благодаря Ц. Мансуровой и Р. Симонову, исполнявшим главные роли.

Симонов играл роль богача, прожигателя жизни, постепенно убеждающегося, что радости отцовства дороже любых богатств. Запомнились сцены импровизационные, те несколько мгновений, когда Доменико — Симонов брал гитару и тихо, будто бы для себя, напевал. В этой песенке повторялись какие-то разорванные слова: «Ах, скучно, скучно, скучно, грустно мне», «Ах, грустно, грустно, грустно мне». И какая подлинная была в этом тоска, прозрение, позднее, трудное, но прозрение: «Ах, скучно, грустно мне…» Не опоздайте и вы окружить себя молодежью, поверить людям, перестать думать только о себе, иначе — «как грустно, грустно, скучно мне». Иначе духовная смерть. Исполнение Симоновым этой роли было изящно, артистично, красиво.

В спектакле Театра имени Вахтангова «Потерянный сын» А. Арбузова Симонов играл пожилого чинушу, безразлично тянущего свою служебную лямку где-то в кабинетах райздрава, «просыпающегося» лишь тогда, когда надо кому-то помешать.

В память врезалась опять-таки импровизационная сцена — медленный проход Симонова — Шварца от одной кулисы до другой, как бы вне сюжета, вне сценических отношений. Безукоризненно отглаженный старинный костюм, полуфрак-полумундир, черная бабочка, твердое канотье — этот человек пришел в шумную современность откуда-то из вчерашнего дня. Минуту назад мы негодовали на этого скрипучего бюрократа. Но вот он один. Неожиданное, непонятное движение. Шварц — Симонов доставал из кармана спичечную коробку и прикладывал ее к уху. По лицу его пробегала улыбка. А в коробке лежал жук, он жужжал, и Шварцу казалось, что это собеседник, что кто-то впервые за долгие годы говорит с ним доверительно, тепло.

Текста не было, Симонов импровизировал. И импровизация эта убеждала в том, как поспешны бывают порой выводы о черствости того или иного человека, как хочет человек живого общения, как жаждет человеческого участия и как не умеет скинуть {27} с себя мертвую шелуху, не умеет прийти к людям. Это была страшная сцена — человек, беседующий с жуком, потому что никто другой не захотел его выслушать.

В игре Симонова отчетливо слышались отзвуки вахтанговской театральной манеры — вахтанговской иронии, резкого гротеска, яркой театральности, умения выявлять внутреннее зерно роли через характерный внешний рисунок.

Не много ролей сыграла за последние годы М. Бабанова. Но подчас даже выход актера в одной роли имеет значение для сценического искусства.

В спектакле «Дядюшкин сон» по Достоевскому в Театре имени Маяковского Бабанова исполняла роль Марьи Александровны. Роль богата славными традициями, ее играли прекрасные актрисы советского театра. Но Бабанова сумела найти свой мир в этом сложнейшем характере. Обычно Марья Александровна представлялась вздорной мещанкой, ловкой интриганкой, плетущей сети вокруг слабоумного князя и своей гордой дочери. Она не вызывала симпатий у зрителя. Но Бабанова, остро чувствующая в каждой роли ее лиризм, душевную диалектику, усиливала человеческое начало этого образа. Марью Александровну было и жаль, потому что мелки ее заботы, потому что она губит себя в тине обывательской пошлости. Бабанова создавала трагикомический образ, совпадая в этом с автором, который ни одному из своих персонажей не дал абсолютно законченной и четкой определенности.

Роль Кручининой из спектакля МХАТ «Без вины виноватые» венчала собой галерею сильных и прекрасных женщин, сыгранных А. Тарасовой в драмах Островского, стала как бы ее своеобразным духовным завещанием, Кручинина — Тарасова была в первую очередь талантливой актрисой. Приход Кручининой в театр Тарасова понимала как единственно возможное выявление душевного богатства этой женщины. Мы видели перед собой подлинно талантливого человека, ее голос звучал музыкой, глаза горели огнем, лицо освещалось светом, когда речь заходила о театре, об искусстве, о коллегах-актерах. Для этой Кручининой театр был не местом печалей и обид, разочарований и забот, для нее это был подлинный храм искусства. Когда на сцене появлялась Кручинина — Тарасова, талантливыми становились окружающие ее актеры.

В этой одной из последних своих ролей Тарасова словно еще раз сказала молодым актерским поколениям: «Ступайте в театр… И умрите в нем, если можете».

В искусстве старых мастеров важно то, что они умеют следить за любыми психологическими, социальными изменениями эпохи, внося новые приметы времени в свою сценическую летопись.

{28} А. Степановой пришлось сыграть роль врача в спектакле «Единственный свидетель». Это было задолго до появления на нашей сцене таких спектаклей, как «Человек со стороны», «Из жизни деловой женщины», «Сталевары», «Заседание парткома», и других произведений, где показан новый тип деловых людей.

Однако в характере врача Одинцовой, созданном Степановой, уже угадывались кое-какие начала создания образа делового человека. Героиня спектакля, крупный хирург, давно отошла от своего прямого дела. Она занята заседаниями, докладами и выступлениями по телевидению, заграничными поездками и симпозиумами. Энергично, быстро появляется Одинцова перед очередным своим выступлением. Мы словно много раз видели такую женщину, в этом ее деловом неброском костюме, полуженском-полумужском. Она много курит, в дыму сигарет хоть немного расплываются обступающие со всех сторон заботы, ведь надо еще оставаться женой, матерью, хозяйкой дома. И все как будто бы правильно: она и профессор, и ученый, и повсюду необходимый оратор, и лауреат, и депутат.

Но наступает минута, когда Одинцова — Степанова остается наедине с собой, со зрительным залом. Она смотрит на свои руки, прекрасные трудовые руки. И мы видим, как эти руки дрожат — они уже перестали быть руками хирурга, отвыкли от операций, привыкнув к аплодисментам собраний и рукопожатиям симпозиумов. Деловая женщина проглядела истинное свое дело. Все поглотила «околоделовая» суета. В это мгновение, когда Одинцова молча глядит на свои дрожащие руки, разыгрывается настоящая драма.

Степанова сыграла за эти годы актрису Кэмпбелл в «Милом лжеце», королеву Елизавету в «Марии Стюарт», Елену Кольцову в «Чрезвычайном после», кинозвезду в спектакле «Сладкоголосая птица юности». Она играет много, и по-прежнему молодо звучит ее тревожный, чуть надтреснутый, неповторимый степановский голос.

На сцене МХАТ с большим успехом сыграл тургеневского Нахлебника М. Яншин. И какими сладкими, очищающими казались слезы, которых никто не стеснялся на этом спектакле. Эти слезы были живительны, они лились во имя того, чтобы человек всегда оставался человеком. Прекраснейший комедийный актер был и великим трагиком — особое национальное сочетание в русской актерской палитре, в палитре Мартынова и Комиссаржевской.

На мхатовской сцене неожиданное открытие делает М. Прудкин, исполняя роль Федора Карамазова, которого убил Смердяков, вдохновленный Иваном Карамазовым. Но нет, это не они убили старика Карамазова. Его задушили собственная злоба, собственный цинизм. Он сам убил себя, позволив разрастись {29} своей душевной опухоли так, что она пожрала и здоровые клетки. Прудкин сыграл Карамазова именно так, как писал его Достоевский, художник, всегда соединявший внешнее преступление с преступлением, совершенным в душе человека. И еще неизвестно, какое из двух более страшно: то, что наказывалось обществом, или то, что наказывалось совестью. Актер передал внутреннюю бездуховную жизнь персонажа, его обреченность.

Почти все превосходные таланты старшего поколения Художественного театра объединились в спектакле «Соло для часов с боем», где каждый вел свое неповторимое соло в едином знаменитом мхатовском ансамбле.

В пьесе О. Заградника говорится о самых естественных, добрых чувствах людей — дружбе, взаимопомощи, душевной деликатности, стремлении к празднику даже в самых трудных условиях реального быта.

В этом спектакле счастливо сошлись актерские судьбы О. Андровской, М. Прудкина, А. Грибова, М. Яншина, В. Станицына. Каждый из них в полную меру, словно бы совершенно распрямилась пружина, подчас сдерживавшая темперамент, рассказал о своих незадачливых героях, старичках, забытых в неком жалком благотворительном заведении.

И вот что любопытно: рассказали они о своих старичках, давным-давно отошедших от дела, — в деле, возвращая их к профессии, к деятельной жизни, к заботам и хлопотам дня, пусть призрачным и смешным для окружающих, для них же самих — значительным, помогающим держаться на поверхности бытия.

Изящно романтичен был Прудкин, добродушно мудр Яншин, грубовато ласков Грибов и… неподражаемой, какой, быть может, не бывала и в молодости, — Андровская.

Она играла пожилую больную женщину, придумавшую себе благополучную биографию, заботливого сына, покоящего ее старость, многое другое. Ничего этого не было — забытая, одинокая, старая, она, как и верные ее друзья, жила иллюзиями, не получая ничего от людей реального мира. Выдумав свой мир, они населили его еще более реальными, чем все на земле, добрыми чувствами. Андровская играла все сразу — свою прошедшую актерскую молодость, зрелый творческий расцвет, печаль подступающей старости, грусть оттого, что так много не сыграно.

Она играла в своей старушке из дома призрения дурманящую, словно глоток шампанского, озорную Сюзанну, шаловливую подружку бессмертного Фигаро, ту самую Сюзанну, которая очаровала не только Фигаро, но и самого Станиславского, а вслед за ним всю Москву, среди других своих актерских кумиров навечно влюбленную в грациозную Сюзанну — Андровскую.

Она играла капризную, всемогущую, взбалмошную, доводящую до исступления и восторга влюбленного в нее мужа леди {30} Тизл из шеридановской «Школы злословия» — и зритель «Соло для часов с боем» верил, что перед ним именно та самая леди Тизл, победоносная, восхитительная в своей женской красоте, неподражаемая в своем женском лукавстве, леди Тизл, в которую вместе с сэром Тизлом была опять-таки влюблена вся Москва.

Она играла пленительную и сильную Елену Тальберг из «Дней Турбиных»; в смешной старушке из «Соло для часов с боем» она играла всех сыгранных ею некогда женщин, вокруг которых, как правило, сходились люди, женщин, которыми все восхищались, которых любило все мужское население пьес. Она играла здесь и самое себя — Ольгу Андровскую, с ее парижским шиком и русской грустью, с ее загадочными и ясными глазами, с ее заливчатым русалочьим смехом и мягким интеллигентным, словно у чеховских героинь, грудным голосом. Она, словно старый актер из драматического этюда Чехова «Калхас», переигрывала все сделанные и не сделанные ею роли, осматривала долгую жизнь, подводила горделивые и печальные итоги, втайне надеялась, немного бравировала здоровьем и красотой, а по существу… умирала.

И наступала сцена, когда героиня Андровской, окруженная верными друзьями и по сцене и по сюжету, окруженная затаившим дыхание, как и в дни ее молодости влюбленным в нее зрительным залом, — шла танцевать. Она разбивала бокал — только что выпитое шампанское, убивая ее, возвращало на время силы — и выходила на авансцену. Танец ее — прихотливый, в стиле «ретро», полный каких-то смутных воспоминаний и несбывшихся надежд — был танцем-итогом, танцем жизни и пляской смерти. Так отдаваться танцу, так играть в нем былое и нынешнее, забвение и память можно лишь перед огромными переменами в жизни людей. Переменой для одинокой героини, которую играла Андровская, могла быть только смерть. И героиня эта умирала — умирала очаровательной, победоносной. Такой мы ее и запомнили — Ольгу Андровскую.

«Соло для часов с боем» — так символически можно было бы назвать все спектакли тех лет, о которых идет речь, где в едином ансамбле проводили свое неподражаемое соло замечательные «старики», так и не узнавшие старости.

И. Вишневская

### **{****31}** II

В общей картине развития сценического искусства 50 – 70‑х годов особое место занимают те актеры, которые стали известны задолго до войны.

Молодость многих из них пришлась на середину 20‑х – начало 30‑х годов, а к середине века эти актеры, одержав на театре ряд принципиальных побед, сформировались как крупные, неповторимые индивидуальности. Их искусство сочетало крепкий, уверенный профессионализм, прочную опору на традиции русского театра и развитие этих традиций в поисках современного стиля. Именно в искусстве этих актеров новаторские черты советского исполнительского мастерства находили идейно значительное, оригинальное, органичное и совершенное раскрытие.

Выйдя из разных сценических школ, актеры росли и менялись в зависимости от движения времени; обогащалась их сценическая палитра. Они были прочно заняты в текущем репертуаре, отражающем лицо театра и запросы зрителя, находились в гуще событий театральной жизни.

Это актерское поколение мыслило себя активными созидателями революционного искусства — ответственного звена всей социалистической стройки. Про актеров этого «призыва» можно сказать словами Немировича-Данченко — они как личности были «социально воспитаны».

На судьбе, на формировании характера, на особенностях дарования этих художников отчетливо сказалась сама эпоха, насыщенная суровым пафосом мужества и веры, энтузиазмом строителей первых пятилеток и трагизмом военных испытаний. «Земную жизнь пройдя до половины», они пронесли с собой в будущее нелегкий опыт народа, вынесшего на своих плечах порой нечеловеческие трудности. Сами исторические обстоятельства так или иначе проступили в том типе героя, который вышел по воле актерского поколения на сцену, — героя, с юных лет познавшего уроки мужества.

Может быть, поэтому актеров такого типа всегда отличал особый историзм, та философская прозорливость, которая вскрывает за частной психологией и бытом их протяженные социальные корни. В сценическом образе они умели открыть целое явление, видели всю дистанцию его развития — от истоков к расцвету, к перспективе, уходящей в будущее. Очевидно, эти черты новой актерской школы и выдвинули на сцену большую личность художника, не растворенную в массе себе подобных, способную выразить дух времени.

Такой личности потребовался свой профессиональный язык, умение свободно распоряжаться внешней и внутренней актерской техникой. Сложилось так, что обучение большинства актеров {32} проходило в студийных условиях, где педагогическая работа соединялась с живыми экспериментальными поисками новых форм театра и методов воспитания актера. Кроме того, решающее значение имело то обстоятельство, что учителя воспитывали своих учеников в принципах сценических школ таких режиссеров, как Станиславский, Вахтангов. Передавая эстафету новому актерскому поколению, учителя-режиссеры И. Певцов, Ю. Завадский, Л. Вивьен, А. Попов, М. Кнебель, А. Дикий, Н. Хмелев, А. Лобанов и создавали вокруг себя ту питательную среду школьных ученических лет, которая помогала закладывать основы мастерства и на практике выверять законы театральности, укреплять корни, надолго сохранившие свои живительные соки.

Одним из самых ярких и типичных представителей этого поколения был Б. Бабочкин. Ученик Певцова в московской студии «Молодые мастера», он встретился здесь с Диким, художником ему близким, с которым театральная судьба связала его на долгие годы.

Бабочкин — актер, свободно владевший и открытой героической патетикой и бичующей сатирой. Недаром еще в 1934 году он прославился своим великолепным Чапаевым, надолго определившим пути развития советского кино. Но роль Чапаева не исчерпала возможностей актера. Напротив, отныне глубина познания характера, органичность сценического поведения, тончайшая в деталях и вместе с тем единая музыкальная окраска интонационной партии в каждой роли по-новому соединялись с публицистичностью, страстностью и определенностью гражданской позиции. Следуя манере Дикого и вместе с тем на свой лад, Бабочкин строил роли на резком противопоставлении быта и героики, юмора и лиричности, патетики и беспощадного анализа. Он пронизывал свое исполнение поэтичностью, эдаким народным «лукавством ума». А в лучших итоговых творениях актера последних лет — таких, как чеховский профессор из «Скучной истории», — открылась вся глубина его «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет».

В каждом создании актера проступала его личность, его индивидуальность, его пристрастная позиция — умная и откровенно заявленная. Поэтому, как всегда, определенно и прямо Бабочкин сказал о себе в 1961 году: «Я — актер своего времени, я — актер своей эпохи». Для него смысл актерского искусства заключался в правдивом изображении персонажа, он предпочитал правду активную, которая «общественное настроение делает твоим личным, интимным настроением», ту правду, которой «ты хочешь убедить других»[[1]](#footnote-2), подключая для этого весь арсенал художественных средств.

{33} Актерская индивидуальность Бабочкина еще в молодые годы обогатилась его режиссерской деятельностью, две эти стороны художественной натуры дополняли друг друга. Он любил Горького — и играть и ставить. И горьковское начало стало в его созданиях определяющим, открывающим широкие перспективы серьезного социального, психологического анализа любой пьесы и роли.

Среди работ 50 – 70‑х годов первой и особенно значительной для творчества Бабочкина была роль генерала Клаверова в сатирической пьесе Салтыкова-Щедрина «Тени», которую он сыграл в Московском драматическом театре имени А. С. Пушкина.

Спектакль этот, поставленный Диким, стал одним из первых сценических произведений, определивших важный этап в жизни советского театра: в эти годы режиссерская интерпретация классики обретает большую свободу, философскую и социальную глубину, самостоятельность замысла и смелость решения сценической формы.

Режиссерские прочтения классики опирались прежде всего на столь же решительные, смелые и неожиданные работы актеров. Перед актерами вставала проблема обновления мастерства, в котором выверенные законы сценического искусства обогащались поисками новой стилистики.

В «Тенях» Салтыков-Щедрин осветил жизнь, идущую под знаком «безумия», где правят люди-тени, где привычен растленный характер инфантильного мужчины, где «нормально» воспринимается превращение наивной провинциалки в «женщину вольного обращения», где испаряется как дым вера в возможность честного служения обществу. Автор хотел, чтобы изображенная им сатирическая картина вызывала горькое чувство и не располагала к «веселонравию».

В соответствии с этим Дикий создает спектакль, где сатира звучит остро, где насмешка безжалостна и где история молодого Бобырева дана во всех подробностях его сложного психологического перерождения, а поведение генерала Клаверова предстает в тонах ярко гротесковых. Дикий любил говорить, что ищет театральный эквивалент драматическому произведению. Бабочкин нашел точный исполнительский эквивалент замыслу режиссера.

Выразительные средства актера были тщательно выверены, скупы и остро отточены. Бледная, застывшая, как бы натянутая на лицо пергаментная маска (хотя актер был почти без грима, со «своим лицом»), казенно-холодная, раз навсегда выработанная мимика, почти механическая пластика движений и жесткий, скрипучий голос обнажали в генерале-чиновнике Клаверове его внутреннюю пустоту, мертвенность, духовную нищету и цинизм. Острогротесковая форма рождалась желанием воспроизвести на {34} сцене не просто реальный характер, а характер сатирически-обобщенный, показать, как говорил Дикий, «надутое ничтожество, призрак», тень.

В иной стилистической манере играл роль Бобырева Б. Смирнов. Драматизм крушения иллюзий молодого человека оттенял гротеск и сатиру спектакля. Различные исполнительские манеры актеров в своеобразной гармонии контрастов подчеркивали основную мысль спектакля.

Две различные актерские манеры исполнения — «прокурора» или «защитника» роли, — ясно сказавшиеся в спектакле «Тени», стали вскоре двумя заметными способами интерпретации русской классики, часто вступавшими между собой в сценическую полемику. В «Тенях» Смирнов, актер, владевший тончайшей инструментовкой в передаче на сцене психологии человека, вскрыл и отчаяние Бобырева, и его благородное негодование, и последние вспышки надежды, и тягостное предчувствие нравственного краха, которые озарили трагическим светом весь спектакль.

И когда на сцене того же театра режиссер-психолог М. Кнебель решила поставить пьесу Чехова «Иванов», она пригласила на заглавную роль именно Смирнова. В ее задачу не входило «разоблачение» чеховского героя. Внутренняя структура спектакля строилась на резком противопоставлении Иванова и пошлой, гнусной обывательщины, обступившей героя, но не затронувшей его души. Желая уйти от упрощения, от вульгаризации, и Кнебель и Смирнов, горячо взяв Иванова под свою защиту, неожиданно сделали его виноватым без вины.

Иванов Смирнова — обаятельный, деликатный, душевно ранимый, совестливый человек. Все его движения легки, изящны. В глубине умных глаз застыли тоска и страдание. Мягко, не назойливо, но беспрерывно звучал в чем-то чуждый чеховской пьесе мотив романтического героя, одинокого и возвышенного среди тупой и серой пошлости быта. Образ, овеянный присущим актеру обаянием интеллигентности, его «нервный романтизм» вступали в известное противоречие «с чеховским строгим реализмом»[[2]](#footnote-3), с мужественной мыслью писателя об ответственности человека перед самим собой. И тогда в тончайшую партитуру роли вкрадывалась некая фальшь. Гуманистический замысел защиты человека и человечности обнаруживал свое внутреннее противоречие.

Бабочкин, поставивший в 1960 году чеховского «Иванова» в Малом театре, пошел навстречу этому противоречию, чтобы его снять. Он утверждал остросовременную концепцию личности — человек должен нести ответственность за свои поступки, должен выковывать в себе упорство против безнравственности.

{35} Исполняя роль Иванова, Бабочкин вступал в прямую сценическую полемику с предшествовавшими ему исполнителями. Он был «прокурором» своей роли и строил характер, исходя из нового взгляда на пьесу Чехова, справедливо полагая, что нет оснований делать из Иванова героя. Бабочкину всегда была близка тема гражданской ответственности человека перед обществом, перед самим собой, и на примере чеховского Иванова он разрешал ее, может быть, даже непривычно жестко. Чувствовалось, что его Иванов оставил в прошлом все мечты, надежды, идеалы и теперь, трезво взглянув на пройденный путь, видит и всю нелепость своей наивной юношеской горячности, и тяжелый позор нынешнего падения, когда уже нет сил подняться, и при этом жестоко мучает других. Актер не дает зрителю возможности хотя бы на минуту пожалеть своего героя, считая, что за свою вину Иванов должен расплатиться сполна.

Такая концепция, связанная с утверждением принципов социалистического гуманизма, проявилась и в его современном прочтении драматургии Горького. Присущее Бабочкину аналитическое исследование человеческой личности в сопряжении со временем, с мотивами глубоко социальными, партийно-пристрастное, требовательное отношение к людям раскрывалось в его постановке «Дачников» на сцене Малого театра, где сам он сыграл роль Суслова.

В Суслове Бабочкин с гневом и презрением обличал торжество бездуховности. Этот человек не только порывал с идеалами юности, но испытывал некое садистское упоение оттого, что теперь он «тусклый человечек». По-своему несчастный, не находящий себе места, озлобленный на все человечество, Суслов с циничным восторгом — всем напоказ — обнажал свое нутро: «Я обыватель — и больше ничего‑с!» — кричал он, выламываясь в истерическом канкане перед изумленными слушателями. Беспощадно открывая страшную духовную опустошенность Суслова, Бабочкин вызывал отвращение к этому человеку. Вместе с тем зритель испытывал наслаждение от артистичности игры актера, от точно найденных им оттенков поведения Суслова.

Близкое к этому ощущение вызвал и созданный Бабочкиным образ Достигаева. Другой характер пьесы, ее структуры и самого главного героя позволили актеру избрать иные средства выразительности, иную пластику. В поведении Достигаева нет тех острых ракурсов, на которых строилась роль Суслова, нет той напоказ выставленной, беззастенчивой откровенности. Напротив, Достигаев у Бабочкина — человек «тихий», неуловимый, неброский и округлый, «ухватить» его, понять почти невозможно. Бабочкин смело соединяет подробную, в мельчайших деталях разработанную жизненную правду и обобщающую силу гротеска.

Воссоздав во всей психологической правде портрет Достигаева, {36} актер вскрывал человеческую и общественную безнравственность, живучую, глубинную суть философии приспособленчества.

Выдвинутая Бабочкиным концепция личности была достаточно широка, чтобы включать в себя различные градации и объемы человеческих характеров. Так, в роли старого солдата Грознова из спектакля «Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского актер продемонстрировал иные грани своего мастерства. С блеском сыгранная комедийная роль открывала «секрет» замысла всего спектакля. Поставив пьесу Островского, Бабочкин-режиссер с иронией и озорством рассказал о том, как случай помогает восторжествовать если не всей «правде», то хотя бы «счастью». А случай этот как раз был связан с фигурой Грознова.

Но разве в изображении Бабочкина он был грозен? Ноги на шарнирах как бы выносили Грознова — сам он был не в состоянии управлять своим телом, его, словно ветром, все время заносило в сторону. Говорил он несколько шамкая, но вместе с тем речь его была по-особому сказочна, напевна, живописна, в ней слышалась музыкальная медлительность, казалось, будто он «жемчуг нижет». Поэтому при всей комичности фигуры Грознова вы заслушивались его речью, не могли оторвать глаз от его движений, когда он тщательно очищал яблоко от кожуры и закладывал маленькими дольками в мягкий беззубый рот.

Вместе с тем Грознов — Бабочкин — фигура жалкая. Требуя расплаты за то, что он когда-то «утешал» любовью Барабошеву, спекулируя на ее страхе быть разоблаченной «в грехе», он способствует счастью Поликсены и Платона, но сам-то Грознов — беспомощный старик, давно растерявший свое человеческое достоинство. Его наивный эгоизм, его житейское вымогательство столь же смешны и трогательны, как и его рассказы «о баталиях», как и та процедура, когда он снимает бесконечные жилеты со своего старческого тела. В этой роли артист — обычно резкий, умный и беспощадный — пользовался мягкими трагикомическими красками.

Другая грань открывалась в его образе Кулигина, которого Бабочкин сыграл в своей постановке «Грозы». Образ этот, по замыслу режиссера, был близок Катерине. Как и Катерина, Кулигин вобрал в себя народные черты. Было что-то наивное и вместе с тем стойкое в его вере. Какие-то глубоко лирические личные ноты слышались в исполнении актера, в его раздумчивых словах, и верилось, что Кулигин — натура незаурядная, которую сам Бабочкин одарил своим талантом и чувством прекрасного.

Различные концепции личности и методы воссоздания сценического характера, предложенные такими актерами, как Бабочкин и Смирнов, говорят о разветвлении в психологической школе театрального искусства этих лет. Свободное и многообразное развитие этой школы оказало свое влияние на актеров, непосредственно {37} вышедших из театра Мейерхольда или находившихся прежде под мощным влиянием его искусства. В 60 – 70‑е годы театральным деятелям представилась возможность серьезно и спокойно взвесить значение традиций мейерхольдовской школы актерского мастерства. Живыми оказались те из них, на которые могли опереться театры в своих современных поисках. Актеры, следовавшие этим традициям, стали активными участниками обновления и своеобразной трансформации наследия великого режиссера. Этот процесс особенно плодотворно сказался в эту пору в искусстве таких актеров Театра имени Вл. Маяковского, как Л. Свердлин, Ю. Глизер и М. Штраух.

Эволюционируя и углубляясь, искусство Свердлина прошло путь от острого, эффектного эксцентризма к спокойному и мудрому постижению характера. Эта эволюция стала наиболее разительна в современном советском репертуаре, где Свердлин был особенно интересен и значителен. В роли Хлебникова («Персональное дело» А. Штейна) актер стремился откликнуться на правдивое, глубинное изображение самых острых конфликтов современности. Он акцентировал веру своего героя в то, что истина восторжествует. Вера эта звучала абсолютно естественно, она вытекала из мужественного, стойкого характера Хлебникова, каким видел его Свердлин. Актер жил на сцене с той строгостью, душевной теплотой и сдержанностью, которой требовала его новая артистическая манера.

Свой процесс внутренней эволюции претерпело и актерское искусство Штрауха. Свойственное ему точное ощущение пульса времени, зоркое видение и понимание общественных проблем, утонченный интеллект — все эти качества артиста полно и широко развернулись на новом этапе советского театра.

Режиссер Штраух и актриса Глизер в совместной работе над пьесой «Мамаша Кураж и ее дети» по-своему выразили идейную и эстетическую программу Брехта. Они стремились соединить на сцене сердце и ум, открыто выплескивающиеся эмоции и строгий рационалистический анализ событий жестокой, бесконечно длящейся войны, ее цинично-разрушительной силы.

Глизер рассказывала со сцены о душевной драме мамаши Кураж в манере сатирического гротеска, обобщенного и символического, ее образ открывал явление одновременно отталкивающее и трагически-безысходное.

Брехт настаивал на равном соотношении двух контрастных сторон образа мамаши Кураж — ловкой торговки, наживающейся на войне, и страдающей матери, жертвующей ради выгоды жизнью своих детей. Глизер в свойственной ей манере строила свое исполнение на резких, эксцентрических и в то же время ощутимо чувственных контрастах: она олицетворяла то мерзость торгашеской психологии, то жертву действительности, где торжествует {38} собственность. Однако, вопреки Брехту, тема жертвы звучала у Глизер порой эмоционально более выпукло и экспрессивно, в какие-то моменты нарушая обдуманное равновесие драмы. Брехт, поставленный Штраухом, получал своеобразные уроки сердечности русской школы сценического искусства.

Актерский путь самого Штрауха, гибкость и широта возможностей школы Мейерхольда, из которой он вышел, помогли ему органично воспринять новаторские искания театра 50 – 70‑х годов, когда искусство условно-метафорической образности шло на сближение и взаимообогащение с искусством психологического реализма.

Очевидно, это и позволило Штрауху естественно войти в ансамбль спектакля «Таланты и поклонники» Островского, поставленного Кнебель, убежденной последовательницей мхатовского направления. Примечательна полная готовность актера пойти навстречу новому, незнакомому ему ранее методу репетиционной работы. Кнебель рассказывает о том, с какой творческой радостью, как быстро освоился Штраух в новой для него атмосфере подготовки спектакля, овладевая этюдным, импровизационным методом. Актер говорил о том, что раньше, в мейерхольдовский период, он работал по принципу «высшей математики», теперь же должен подключить правду чувств. Нужно думать, что разум — «высшая математика» — весьма пригодился Штрауху. Во всяком случае, по словам Кнебель, актер был не только правдив, но и удивительно точен в донесении замысла своей роли[[3]](#footnote-4).

Нароков в исполнении Штрауха был трогателен, обаятелен, порой наивно-восторжен. Казалось, он не защищен от ударов жизни, от ее пошлости. Однако этот маленький, вроде бы незаметный человек обладал удивительной стойкостью. Главным, что давал понять актер — и это поддерживало мысль режиссера, — была святая вера в огромную нравственную силу искусства. Талант для Нарокова — синоним красоты и чистоты помыслов художника. Эта вера в идеал, в мечту оттеняла объективный, горький рассказ спектакля о том, как под давлением обстоятельств молодая актриса идет на компромисс.

С именем Штрауха связана важнейшая тема советской драматургии и советского театра — воплощение на сцене образа В. И. Ленина. Тридцать лет работал Штраух над образом Ленина. Он играл роль Ленина не только в театре, но и в кино («Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше»). Это привело Штрауха к более отточенному, выверенному мастерству, он стал внимателен к так называемым крупным планам, в которых внутренняя жизнь образа приближена к зрителю.

Новые пьесы о Ленине иначе, чем прежде, исследовали темы {39} истории революции, связи Ленина и народа, были свободнее и разнообразнее по композиции и жанру. В пьесе Штейна «Между ливнями» высвечивались и подавались крупным планом два эпизода, когда Ленин оставался на сцене один. Возникал как бы внутренний монолог Ленина. Прием этот был рассчитан на близкий контакт со зрительным залом, на то, что актер донесет до сознания наших современников размышления Ленина, его тревогу, напряженную работу мысли.

Если в 1937 году в «Правде» Корнейчука Штраух, как отмечала критика тех лет, прочерчивая связь Ленина с массами, прежде всего передавал его кипучую энергию, динамичный ритм движений и речи, то в спектакле «Между ливнями» актеру «была близка стихия работы глубокой мысли» Ленина, и это «рождало драматизм, напряженность»[[4]](#footnote-5). Монолог Ленина, его разговор с самим собой был одновременно и сложным разговором со зрительным залом. Сложным и доверительным. Автор пьесы и актер не скрывали того, что Ленину трудно. Сама собой возникала мягкая, вдумчивая манера Штрауха, порой окрашенная умной иронией.

Совсем по-другому в МХАТ исполнял роль В. И. Ленина в пьесе Погодина «Кремлевские куранты» Смирнов. Раскрывая тему ленинского демократизма и гуманизма, вдумываясь в глубоко человечный смысл деятельности Ленина в дни, когда взвешивалась на весах истории и общая судьба народа и судьба отдельной личности, актер придавал образу особую поэтическую одухотворенность. Можно сказать, что Смирнов играл Ленина-романтика. «Именно этой цели подчинено все богатство актерских красок», «смена регистров», удивлявшая «своей смелостью»[[5]](#footnote-6). Неожиданны и всегда внутренне оправданны были у Смирнова контрастные переходы от трагических нот к добродушному юмору, лиризм легко соединялся с «протокольной лапидарностью», героическая «пламенность» — с непосредственностью «почти наивной». Все эти «оттенки актерских красок» были строго подчинены «единому внутреннему заданию»[[6]](#footnote-7).

Актер не боялся быть на сцене раскованным, лиричным, даже восторженным. Исследуя пути театральной Ленинианы, А. Анастасьев верно заметил, что Смирнов исходил из особенностей своего лирического дарования. Это и помогло актеру по-своему «выразить тонкость натуры и глубочайшую интеллигентность Ленина»[[7]](#footnote-8).

Еще более решительно новые черты воссоздания образа {40} Ленина проступили в работе Смирнова, когда режиссер Л. Варпаховский поставил на сцене МХАТ пьесу М. Шатрова «Шестое июля».

Предприняв опыт создания документальной драмы, автор показал всего один день жизни Ленина — 6 июля 1918 года, день подавления мятежа левых эсеров, когда судьба революции была в опасности. Стремительный рисунок роли Смирнова совпадал со стремительным движением событий пьесы. Актер жил на сцене в напряженном, вдохновенном ритме. Мгновенно вспыхнувшая эмоция подчинялась волевой и мудрой логике мысли, стратегии действия. Сама конструкция пьесы обобщала и обостряла драматизм событий и требовала от актера концентрации выразительных средств, жизни на пределе сил.

Основные тенденции сценического искусства 50 – 70‑х годов своеобразно развивались в творчестве актеров старейшего Ленинградского театра драмы имени А. С. Пушкина.

А. Борисов, Ю. Толубеев, В. Меркурьев не прошли, как большинство актеров их поколения, студийную школу, их профессиональное воспитание было более академическим, «старомодным». Борисов, например, начинал свой путь у Ю. Юрьева, Толубеев и Меркурьев — у Л. Вивьена. Их исполнительская манера опиралась на сценический реализм, берущий начало в творчестве таких замечательных актеров, как Щепкин, Давыдов, Варламов.

Особенно интересно приобщение к современности сказалось в работе Толубеева над ролью Вожака в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, поставленной Г. Товстоноговым. Эта работа стала этапной для всего советского театра 50‑х годов.

Играя Вожака, Толубеев шел к непримиримой, грозной сатире через типичный для него тщательный реалистический анализ опасного социального явления. Как верно заметила Р. Беньяш, Толубеев зримо, с устрашающей наглядностью показывал процесс вырождения человека, превращения его в звероподобное, грубо сколоченное существо, словно высеченное из каменной глыбы. Слова, которые он произносил, падали, как свинцовые гири. Неподвижная квадратная фигура Вожака, его заплывшее, мясистое лицо, его тупая, хамская воля были подчинены одной фантастической мысли: «Всех под корень рубить надо!»[[8]](#footnote-9) Анархия — как образ распоясавшегося хамства, невежества и насилия — представала в интерпретации Толубеева в исторически точном и современном освещении.

Сила сатирического обобщения проступила и в работе Толубеева над классикой. В образе купца Боровцева из «Пучины» Островского актер раскрыл, в сущности, тот же процесс духовного {41} вырождения человека, лишенного совести, нравственных принципов, живущего ради единого бога — накопительства.

И в Боровцеве и в Вожаке актер работал в крупномасштабной манере, почти без нюансов, смело лепил сатирический тип.

Если в ранний период творчества Толубееву было свойственно пристальное внимание к деталям роли, увлечение подробностями, всегда жизненными, но не всегда строго отобранными, то в 50 – 60‑е годы он стремился понять и воспроизвести в характере действующего лица главное. Современность его искусства проступала в том, что он проникал в самую суть изображаемого явления, знал, зачем сегодня вышел на сцену в той или иной роли, с каким призывом обратился к зрителю.

Гражданская активность искусства Толубеева расширила границы его творческого диапазона, подвела к трагедии. Играя Вилли Ломена в пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера», актер открывал в судьбе среднего американца глубокую общечеловеческую тему. Зрительный зал с волнением вникал в трагическую историю человека, которого иссушающая погоня за благополучием обрекала на смертельное одиночество.

Гуманистические мотивы, открытые актером в «Смерти коммивояжера», прозвучали в иной, более тонкой, лирической тональности, когда он прикоснулся к чеховскому образу. Играя Сорина в «Чайке», Толубеев не спешил заявить о новаторстве своей трактовки. Добрый и деликатный старик, не желающий никого обременить своей персоной, грустил на сцене «как-то особенно тихо, словно стесняясь своей грусти»[[9]](#footnote-10). Это было совсем по-чеховски. И вместе с тем актер исподволь оттенял мотив покорности человека обстоятельствам как тревожно современный.

Новая манера исполнения проявилась и в работе Толубеева над образом Бубнова в пьесе Горького «На дне». Мысль о том, что общество губит силы, талант и самую личность человека, — эта единая мысль всего спектакля по-своему преломлялась в каждом из его героев. Толубеев тщательно, пластически четко и выразительно разрабатывал логику поведения человека, лишенного всякой веры, любой надежды, давно озлобившегося и огрубевшего душой.

В сцене «загула» Бубнов Толубеева появлялся со связкой бубликов на шее, с бутылками вина, торчащими из драных карманов. Куда девалась его угрюмость?! Ясно было, что он умеет радоваться и желает, чтобы каждый немедленно разделил с ним его радость. В этот миг перед нами открывался веселый, добродушный человек, с душой нараспашку, и казалось, что его дремлющий до поры до времени темперамент еще сможет развернуться чрезвычайно бурно.

{42} Рядом с таким предельно земным Бубновым фигура Сатина, которого играл Н. Симонов, выглядела романтически-приподнятой, даже возвышенной. Тема безнадежности и безверия звучала у него в трагической тональности. Картинно одинокий скептик остро переживал потерю смысла жизни. В разной исполнительской манере актеры шли к одной цели, придавая спектаклю единое симфоническое звучание.

По-своему развивалось в эти годы искусство А. Борисова, еще в юности прославившегося в роли афиногеновского чудака — Бориса Волгина. Точное чувство времени, непосредственность, эмоциональность актера теперь обретали все большую глубину. Главная тема Борисова — борьба за доброе, светлое начало в человеке — прозвучала в новом, современном регистре в ролях Кисельникова в «Пучине» Островского и Кузовкина в «Нахлебнике» Тургенева.

Роль Кисельникова сложна тем, что трагическое предстает здесь в обличье реальном и обыденном. Островский прослеживает жизнь героя на протяжении почти двадцати лет, и, вникая в эту жизнь, актер не идеализировал Кисельникова, не стремился вызвать жалость к нему. Но исполнение Борисова было проникнуто высокой человечностью, гуманностью, когда «чувства добрые» рождались, как справедливо заметил А. Крон, от «безупречной жизненной логики», с которой выстроена актером вся роль. Интерес к Кисельникову, волнение за его судьбу и, наконец, сострадание к его горькой, нескладно сложившейся жизни постепенно все больше и больше завладевали зрителем. В последнем действии, где происходило нравственное падение Кисельникова, воздействие актера становилось неотразимым, зритель был потрясен. Здесь в игре Борисова не было ни патологии, ни юродства. Наоборот, душевный сдвиг словно освобождал Кисельникова от всех жизненных пут, возвышал над другими. Не оправдывая ни слабости своего героя, ни отсутствия у него воли, актер вызывал пронизанное болью сожаление о том, каким «умным, честным, справедливым, даже сильным»[[10]](#footnote-11) мог бы стать Кисельников…

В 50 – 70‑е годы также одной из сильнейших в советском театре стала группа актеров, всю жизнь прочно связанная с режиссерской школой Ю. А. Завадского. Последователь Станиславского и Вахтангова, Завадский вел своих учеников и соратников — В. Марецкую, Н. Мордвинова, Р. Плятта вместе с более молодыми Л. Марковым и Г. Бортниковым — к сближению и взаимообогащению традиций своих учителей. Он стремился к тому, чтобы психологическая правда обретала на сцене возвышенную театральную форму. Вахтанговские принципы «фантастического {43} реализма», его острое чувство театральности и игры «отношения к образу» оживало в постановках Завадского. Его актеры, владевшие всей объективностью правды характера на сцене, сумели передать еще и современное отношение актера к своему персонажу.

К пятидесятилетию Октября Завадский поставил «Шторм» В. Билль-Белоцерковского, впервые пошедший на сцене того же театра в 1925 году. Возникала опасность реставрации, но режиссер не собирался воскрешать старый спектакль, повторять сыгранные роли, он ставил «Шторм» сегодня, сейчас, для современного зрителя.

Условный по форме спектакль, лишенный бытовой достоверности, открыто публицистический, был решен как рассказ актерского коллектива о событиях пьесы Билль-Белоцерковского. Актеры выходили на сцену без грима, как бы желая от себя поведать о днях минувших. Их задачей было приблизить героев «Шторма» к сегодняшнему зрителю, установить теснейший контакт с современником, взволновать его мыслью о том, как прекрасны были люди, творившие революцию.

Связь с сегодняшним днем устанавливалась без прямого осовременивания: перед нами были реальные люди времен гражданской войны, не приукрашенные, не идеализированные. Предукома — Л. Марков, смертельно уставший, сумрачный, истощенный от недоедания, говоривший негладко и резко; Раевич — Р. Плятт, неистовый и одержимый идеей революции, радостно окрыленный верой, — эти люди привлекали удивительной самоотверженностью, несгибаемым упорством и абсолютной бескомпромиссностью.

Спектаклем «Петербургские сновидения» Завадский ввел своих актеров в мир Достоевского. Спектакль был подготовлен в традициях вахтанговской многоликой театральности. Психологически точный анализ всех изгибов человеческого характера соотносился здесь с таинственно-призрачным миром петербургских трущоб, возникающих в воспаленном воображении героя.

Три встречи Раскольникова с Порфирием Петровичем занимали центральное место в идейной концепции спектакля Завадского. Марков обнаруживал перед нами характер «пристава следственных дел» в сложном калейдоскопическом разнообразии всех его дьявольских превращений. Прав был К. Рудницкий, когда писал, что актера здесь не увлекала сама виртуозная техника следствия. Порфирий Петрович, этот «поконченный человек», был одарен у Маркова «сильным и печальным умом». С горечью и суровой правдивостью ставил актер точный диагноз болезни Раскольникова, отнимая у него последнюю возможность мнить себя «личностью исключительной», но давая ему «почувствовать цену, смысл и величайшую радость самого простого земного существования {44} обыкновенного человека среди обыкновенных людей»[[11]](#footnote-12).

В 50 – 70‑е годы, как и раньше, поражал разнообразием своих ролей Р. Плятт, постоянно занятый в текущем репертуаре. Его безупречное виртуозное мастерство, филигранная внешняя техника, особая элегантность его артистизма всегда доставляли радость зрителю, когда он играл роль секретаря некого министерства иностранных дел Нинковича в «Госпоже министерше» Нушича или роль Президента в «Бунте женщин» Сённербю. Фейерверк остроумных находок, предельно выразительный и острый гротеск, умная и точная деталь — все казалось выполненным с импровизационной легкостью. Не выходя из образа, актер вместе с тем непринужденно и неназойливо показывал собственное отношение к персонажу, и в зале царил смех, вызванный по воле умного актера, выставившего на посмешище своих героев. Плятт мог быть на сцене и уморительно смешным, и трогательным, и легкомысленным, и бесконечно серьезным, и язвительным, и чутким, как никто другой.

В пьесе Н. Вирты «Дали неоглядные» Плятт исполнял роль Автора. Казалось, тут ничего не было от «игры», от «театра», роль окрашивалась личностью самого актера. Здесь Плятт был полным хозяином спектакля, он угадывал мысли героев, вдумчиво разъяснял их поступки, деликатно говорил об их чувствах. Благодаря такому Автору создавалась особая достоверная обстановка, возникала теплота взаимоотношений между сценой и залом.

Пожалуй, впервые Плятт открылся как актер трезвого, объективного, трагического темперамента в драме Чехова «Леший». Всегда присущие актеру интеллектуальность и острая характерность сообщили образу Жоржа Войницкого особое обаяние. Но стремясь ни защищать, ни оправдывать, ни категорически осуждать своего героя, Плятт, по определению Рудницкого, «повел роль к усложнениям и осложнениям»[[12]](#footnote-13). Он привел Войницкого к горестному и нестерпимому итогу напрасно прожитой жизни, с которой необходимо было покончить раз и навсегда.

Почти в каждом спектакле рядом с Пляттом выступала его постоянная партнерша — В. Марецкая. Блистательная актриса мажорного, демократического склада, в эти десятилетия она свободно расширяла диапазон своих возможностей. И казалось, могла играть все — просто потому, что была Марецкой, личностью богатейшей.

В «Далях неоглядных» она играла роль Ракитиной. Деловитость и ум современного руководителя, уверенные интонации не {45} скрывали ее внутреннего волнения, боли и сложных движений тревожной души.

Играла ли Марецкая «Вдову полковника» Смуула, или «Госпожу министершу» Нушича, или Марью Александровну в «Дядюшкином сне» Достоевского, повсюду блистали ее крепкое, уверенное мастерство, ее победное жизнелюбие и острый комедийный темперамент. Эта актриса в любой роли выходила победительницей даже вопреки ситуации, справляя веселый праздник раскрепощенной личности.

Как и Плятт, Марецкая владела точной мерой современности на сцене, чутко распознавала форму, психологию характера, поэзию и публицистику своей роли, могла и в тонком лиризме и в темпераментной публицистике быть абсолютно органичной, часто расширяла границы ролей, предложенные драматургом.

В спектакле «Дальше — тишина» Плятт, играя старика Купера, переводит мелодраму в трагедию, углубляя социальные мотивы пьесы, ее современное гуманистическое звучание. Каждый человек, сидящий в зрительном зале, невольно оглядывается на себя, задумывается о том, все ли он сделал для своих близких. И этот момент сопереживания всегда важен для Плятта.

В этом спектакле трагедийный мотив получил мощное развитие в дуэте Плятта и Ф. Раневской, в слаженности которого отчетливо слышны были их актерские индивидуальности. Хотя Раневская и Плятт вышли из разных сценических школ, между ними всегда возникал точно выверенный контакт, чуткое взаимопонимание психологически сложных и тайных душевных движений. В отличие от сдержанной и скупой манеры Плятта, герой которого привычно прячет переживания, Раневская играет трагедию своей героини с глубокой и щедрой откровенностью, неизменно вызывая в зрительном зале слезы.

Героини Раневской, часто одинокие и не самые счастливые, попадают в комические, порой абсолютно нелепые ситуации, и все же, глядя на них, мы не только смеемся. Эксцентрика актрисы трагикомична и ассоциируется, как тонко заметила критик М. Туровская, с манерой печальных комиков из народного балагана[[13]](#footnote-14).

Одна из последних любимых ролей Раневской — миссис Сэвидж в спектакле «Странная миссис Сэвидж». Эта работа вобрала в себя мотивы, которые волновали актрису и в роли Бэрди в пьесе Л. Хеллман «Лисички», и в роли Бабушки из пьесы А. Касоны «Деревья умирают стоя». Образ старой женщины, обманутой, несчастной, страдающей, но все еще стойкой духом, — вот наиболее близкая актрисе тема.

{46} Миссис Сэвидж сыграна Раневской на остром и смелом соединении элементов трагедии и комедии. С горьким юмором, артистично и деликатно, с грустью и щемящей болью раскрыла она здесь жизнь сердца простодушной, доброй, «странной» женщины.

Талант актрисы углубил проблематику пьесы. Личность Раневской, ее чувство современности, ненависть к пошлости, презрение ко всякого рода эгоизму и корысти — все это вылилось в мысль глубоко гуманную — защиту человеческого достоинства.

Свойственная Раневской утонченная ироничность всегда была характерна и для Плятта, особенно в его работах, связанных с Бернардом Шоу. В 60‑е годы актер создал образ самого Шоу в спектакле «Милый лжец», а также сыграл роль Цезаря в пьесе Шоу «Цезарь и Клеопатра». Внимание Плятта привлекали ум, парадоксальность, присущие драматургии Шоу и его личности.

В «Цезаре и Клеопатре» Плятт, воссоздав по скульптурным портретам облик Цезаря, царственно носил тогу; его жест, пластика, ритм движений казались классическими, римскими. В словах Цезаря, зло иронизировавшего над мертвой моралью уже отживающей римской цивилизации, нам слышался голос Шоу, издевающегося над моралью современного буржуазного мира. А сквозь эти планы приоткрывалась и личность самого Плятта, его отношение к образу, его ум и свобода суждений.

Ученик Завадского, Плятт, может быть, наиболее органично соединяет традиции Станиславского и Вахтангова. В этом смысле его исполнительская манера сближается с манерой Р. Симонова — одного из самых ярких учеников Вахтангова и верных продолжателей его традиций. Симонову, как и Плятту, перевоплощение доставляло особую радость. В момент полного овладения характером персонажа он тоже испытывал истинное творческое удовлетворение от сознания выполненной художественной задачи. Это и была чисто вахтанговская радость пребывания на сцене.

Момент власти над образом расширяет актерские полномочия и возможности, которые сам творец прежде у себя даже не предполагал. Ставя перед собой высокую задачу, он способен выйти за пределы «самовыражения» и только тогда актеру удается начать думать и чувствовать, как его персонаж.

Последняя мысль, которую Плятт часто высказывает, совпадает с позицией Андрея Попова, хотя творческие индивидуальности этих артистов различны. Ученик и последователь в искусстве своего отца — режиссера А. Д. Попова, Андрей Попов, как и Плятт, отрицает подмену образа «сегодняшним самочувствием». Индивидуальность актера должна угадываться в его сценическом создании, однако нужно не демонстрировать его черты и не комментировать {47} действия, а воплощать всю полноту характера, стремиться к слиянию актера с образом. По мнению Попова, современный режиссер каждый раз ищет новое образное решение спектакля, а актеры порой уходят от образности, повторяя уже найденное, привычное. Так возникает «безобразное» существование на сцене.

Прямой, публицистический пафос — только «от себя» звучащая нота — настолько преобладал в актерских работах 50 – 60‑х годов, что характер во всей своей непосредственной жизненности «не создавался, а просто натягивался на себя», и это обедняло образность актерского искусства. К тому же подобная эксплуатация своих индивидуальных качеств приводит к тому, что актерский аппарат работает «на износ»[[14]](#footnote-15).

Попов начинал с комедийных, гротесковых образов, переиграл много ролей, постоянно был занят в репертуаре и в этом видел и продолжает видеть смысл и радость творчества. Теперь, на современном этапе развития театра, актер стал строже в выборе выразительных средств и глубже в раскрытии внутреннего мира своих героев.

В отличие от тех актеров, которые в поисках образа часто руководствуются внешним толчком, острым, парадоксальным решением, Попов опирается на глубокие жизненные ассоциации, на эмоциональную сферу, на «волнение от мысли». Можно сказать, что, работая, он идет «от жизни», а не «от сценической формы» (Немирович-Данченко).

Дарование Попова сердечное, непосредственное, лирическое. Овладевая новым характером, он не прячется за грим, за необычные, острые приспособления, предпочитая перевоплощение внутреннее. Так, играя роль Якова Богомолова в одноименной пьесе М. Горького, он, внешне почти не меняясь, создавал тип интеллигента, прекрасные черты которого — чистота, ясный ум, простодушие, вера в творческие возможности человека — неуместны, нелепы среди окружающих его людей. Впрочем, его донкихотство не смешно. Фигура Богомолова, для своего времени трагикомичная, привлекала как некий прообраз человека будущего.

С годами Попова все больше и больше интересовали роли трагические, в которых тонко соединялись бы смех и слезы. Его мечтой стало сыграть Дон Кихота. Но когда режиссер Л. Хейфец предложил ему роль Иоанна Грозного в трагедии А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного», актер увлекся глубиной его замысла, сложно соотнесенного с современностью. Режиссер ушел от той идеализации русского царя, которая прежде проступала и в нашей исторической науке и в искусстве. По определению Е. Поляковой, {48} Хейфец извлекал из истории урок «возмездия за содеянное»[[15]](#footnote-16).

Мысль режиссера постигалась прежде всего через образ, который создавал Попов. В его Грозном не было монументальности, величия. Актер не подчеркивал и трагического одиночества царя-деспота. Мерзость, развращающее влияние тиранства выражались в его гадком юродстве, иезуитской хитрости и изощренной жестокости. «Не столько Грозный, сколько лукавый, хитрый — змей, а не лев»[[16]](#footnote-17) — таким выглядел Грозный Попова. Здесь актер был беспощаден, поднимаясь до философского осмысления обреченности власти, построенной на насилии. Роль Грозного намного раздвинула творческий диапазон актера.

К близким для себя трагикомическим мотивам Попов вернулся в чеховских ролях. Режиссер М. Кнебель в «Вишневом саде» (ЦТСА) хотела противопоставить свой замысел тенденции показа «злого Чехова». Впрочем, сама она все же не смогла пройти мимо того, что делалось в современном театре, и постаралась разглядеть в драме «жестокую правду»[[17]](#footnote-18).

Попов, готовя роль Епиходова, изучил опыт И. Москвина, но не повторил его. Его Епиходов «действительно читает Бокля» и «действительно любит Дуняшу». Он смешной и трагичный. «Когда он, высокий, нелепый, детскими голубыми глазами следит за Дуняшей и безмолвно шепчет что-то, — его жаль. Большое и никому не нужное чувство обожгло его сердце…»[[18]](#footnote-19) Трагикомическое у Попова — не просто острый, эксцентрический ракурс в манере строить роль, а самая суть характера Епиходова.

В эту пору чеховские роли Попова набирали высоту. Образ Войницкого в спектакле «Дядя Ваня», поставленном Л. Хейфецем, помог актеру выявить свое понимание Чехова. По мнению Попова, Чехов сострадает людям, но он и строг, требователен к ним, предельно объективен в оценке их чувств, поступков. Люди сами виноваты, что поклоняются бездарности, — в этом причина трагедии, происшедшей в доме Войницких. Войницкий прозревал слишком поздно, и ему было мучительно стыдно за то, что он потратил столько лет и столько сил на служение серебряковщине.

Следующую чеховскую роль Попов сыграл в спектакле МХАТ «Иванов». Приход этого актера в Художественный театр совершился естественно — школа А. Д. Попова, как одна из ветвей театра Станиславского, определила его органичное существование в новом чеховском спектакле МХАТ.

{49} Мягко, без тени тенденциозности ведет Попов роль Лебедева. Он обнаруживает новый угол зрения на судьбу этого человека. Конечно, Лебедев подводит горестно-печальный итог своей жизни. Но перед нами не спившийся неудачник, «в котором цинизм борется с добротой»[[19]](#footnote-20), а человек красивый, добрый, интеллигентный, пошлая среда не уничтожила его душу.

При такой трактовке Лебедеву в спектакле Художественного театра было «дано право на драму». М. Строева назвала Лебедева — Попова «вторым Ивановым этого спектакля». В сценах Смоктуновского с Поповым драматически звучал не только голос Иванова, но и голос Лебедева. В сложном двухголосии возникал общий мотив потерянной жизни.

Дальнейшее развитие школы А. Д. Попова, близкой, но не тождественной школе Художественного театра, можно было наблюдать и в творчестве Л. Добржанской.

А. Д. Попов назвал Добржанскую «умницей своего времени». Пожалуй, невозможно было точнее определить смысл искусства этой актрисы. От природы владея даром внутреннего перевоплощения, строгой объективностью взгляда на своих героинь — и «положительных» и «отрицательных», — Добржанская всегда стремилась сказать через роль самое «сокровенное», «что-то для нее самое важное».

Работая с Добржанской над ролью Раневской в «Вишневом саде», Кнебель определяла ее как актрису умную, тонко чувствующую автора. Но в ее игре никогда не было холода рациональных построений. Владея современной манерой сценической речи, Добржанская не подавала слова «как на подносе», но у нее «вместе с тем ничего из сказанного не пропадало»[[20]](#footnote-21).

Образ Раневской стоял в центре режиссерского решения. Откликаясь на замысел «поэтического Чехова», Добржанская, однако, не идеализировала Раневскую, ее эгоизм она выразила отчетливо. Но в этой женщине была особая привлекательность: умение уйти от суеты, способность мужественно расстаться с прошлым, мудрое осознание того, что жизнь продолжается, несмотря ни на что.

Ее Василуца в пьесе И. Друцэ «Каса маре» (ЦТСА) и Толгонай в сценической композиции по повести Ч. Айтматова «Материнское поле» (Московский драматический театр имени К. С. Станиславского) дали возможность актрисе утвердить свою тему в искусстве — тему нравственной силы, мужества, чистоты человека. Человек создан для счастья, для труда, для того, чтобы нести в мир добро, говорила Добржанская зрителям, играя эти роли.

{50} Режиссер Б. Львов-Анохин, опасаясь, что в роли Василуцы может назойливо прозвучать мотив последней любви в жизни женщины, убирал внешние проявления чувств. Актриса, лишенная почти всех внешних средств выражения эмоций, стала «напряженно и чутко вслушиваться во внутренний мир Василуцы, в прекрасную мелодию ее души». Внешне роль была построена на тишине: тихий голос, тихие, плавные движения, скромность, грация, поэтичность. Даже периницу — этот танец любви и молодости — Добржанская лишь слегка намечала: как легкие крылья птицы, двигались у нее одни кисти рук.

Умение быть счастливой в самых несчастливых обстоятельствах, любить жизнь и людей — эта тема роли Василуцы проходила и в роли Толгонай. Существование актрисы в «Материнском поле» обретало различные формы: воспоминания-монологи чередовались со сценами, где ее героиня реально действовала. Вот она провожала мужа на войну, вот, забыв себя, свое горе, пыталась помочь невестке справиться со страшной потерей… Добржанской важно было уверить зрителя в том, что высшее счастье матери — дарить жизнь, добро. Даже когда израненное сердце матери разрывается от горя, оно может и должно чувствовать — несмотря ни на что, — как прекрасна жизнь, как полна природа поэзии. «Давно я не слышала такой песни жаворонка!» — с просветленным лицом произносит несчастная Толгонай, потерявшая на войне мужа и трех сыновей. И в этом истинное мужество и мудрость бытия.

М. Яншин, потрясенный игрой Добржанской в роли Толгонай, говорил: «Она не играет, она совершает подвиг, артистический и человеческий».

Иная грань таланта актрисы приоткрывалась в роли Войницкой в спектакле «Дядя Ваня». Добржанская произносила всего несколько реплик, но как красноречиво было ее появление на сцене! Вся бесцветная, прямая, она говорила голосом резко-скрипучим, с интонациями безапелляционными. Сыграв Войницкую «с горечью и сожалением», с такой «трезвостью, которая была свойственна Чехову»[[21]](#footnote-22), Добржанская показывала истоки омертвления личности, верящей не живой жизни, а формальным тезисам серебряковских «брошюр».

Другая ветвь развития мхатовских традиций связана с творчеством старшего поколения Театра имени Ермоловой. В. Якут, Л. Галлис, И. Соловьев, Э. Кириллова пронесли в своем искусстве традиции Н. Хмелева, усвоенные ими еще в студийные годы, и принципы А. Лобанова, возглавлявшего этот коллектив в послевоенную пору.

{51} Хмелев хотел, чтобы актер был первой фигурой на театре. Форма часто пробуждала творческую фантазию Хмелева, но он требовал от нее содержательности, считал, что она должна выражать суть образа и соответствовать индивидуальности актера, должна быть для него удобной, органичной и целесообразной.

Хмелев, а затем Лобанов считали непременными качествами актера зоркость социального анализа, точное чувство автора, жанра пьесы. Эти принципы по-своему развивались в искусстве актеров Театра имени Ермоловой.

В. Якут — актер романтической темы. Кульминацией его творчества была роль Пушкина («Пушкин» А. Глобы), в которой проявился особый романтизм исполнительской манеры актера. Роль строилась на драматических контрастах, на сложном психологическом анализе пушкинской личности, в которой проступал и умный, изящный юмор, и лирика, и предчувствие трагического исхода.

Романтическая тема актера по-своему преломлялась и в образе Ахмеда в «Чудаке» Н. Хикмета — личности цельной, яркой, противопоставленной пошлому, лживому, корыстному обществу, и в образе простого итальянца Пеппино в пьесе Э. Де Филиппо «Суббота, воскресенье, понедельник». В роли Пеппино актер оставался верен правде быта. Его скромный маленький герой был тесно связан со средой, которая обуживала его характер, но одновременно был и смешон и трогателен, и прозаичен и мечтателен, когда с горечью и радостью темпераментно восставал против сложившейся обыденности.

Э. Кирилловой, казалось, равно доступна и комедия и драма, но, пожалуй, особенно ярко ее талант блистал в форме трагикомического гротеска. В спектакле «Гусиное перо» С. Лунгина и И. Нусинова актриса играла роль заведующей учебной частью школы Василисы Федоровны. Умно и беспощадно показала актриса ее духовную нищету, формальную узость ее нерушимых принципов. «Пусть обман, но обман, рождающий великие нравственные силы» — эти слова Василиса Федоровна произносила как свое «Верую!». Что играла актриса? Сатирическую комедию? Разумеется, она была смешна. Но в какие-то моменты Кириллова приоткрывала и одиночество своей героини и нелепый драматизм ее положения. Строгий костюм, белый воротник, выпущенный на лацканы, волосы, зачесанные под гребенку, какой-то скрипучий голос и до невозможности четкая дикция. За узнаваемой жизненной конкретностью вставало типичное, пугающее явление, воплощенное трагикомическим дарованием актрисы.

О И. Соловьеве Хмелев говорил, что этот актер может и должен играть и положительные и отрицательные роли, может исследовать полярные полюса — и характер шекспировского Ричарда III и образ современного социального героя. В 60 – 70‑е годы {52} Соловьев играл и Несчастливцева в пьесе Островского «Лес», и Хлудова в «Беге» Булгакова, и Гая в пьесе Погодина «Мой друг».

Соловьеву свойственна сдержанная, несколько суховатая, жесткая манера, исполненная глубокого драматизма. Эта манера не позволяет ему разбрасываться в роли: идея образа обычно выявлена у него четко, социально-психологические черты характера прочерчены смелой рукой.

Образ Хлудова — лучшая работа актера этого времени. Хлудов — Соловьев — фигура трагическая, масштабная. Актер поразительно точно передавал мрачную, холодную жестокость белого генерала, с неумолимой логикой историка прослеживал его путь, приводя Хлудова к осознанию своей вины перед родиной. Суд времени нависал над ним с трагической неотвратимостью.

Л. Галлис — актер острохарактерный, отталкивающийся в своих решениях от смелой и неожиданной формы. Он отчетливо понимает, какая художественная сила и обобщающая емкость может быть заложена в приеме «бытового гротеска», типичном для актеров Театра имени Ермоловой и понимаемом жми как обостренное восприятие жизненной правды. В документальной драме «Лейтенант Шмидт» Галлис исполнял эпизодическую роль графа Витте. Обычно такие роли играют традиционным приемом «разоблачения». Но Галлис вскрыл здесь «целый пласт государственной истории России». «Выхоленная, импозантная фигура», картинные позы, вялая речь — и вдруг «резкий и бесшабашный жест: а… пропади все пропадом, и вообще — после меня хоть потоп»[[22]](#footnote-23). Подобная емкость и точность сценической формы приводила к точности и емкости социального анализа, «бытовой гротеск» помогал углубить роль, яснее прочертить мысль спектакля.

Среди многих творческих свершений 70‑х годов одним из самых выдающихся, как бы синтезировавших общие поиски современного актерского стиля, стал образ Холстомера, созданный Е. Лебедевым в спектакле «История лошади» в Ленинградском Большом драматическом театре.

Однажды Р. Беньяш сказала о Лебедеве, что он «актер неожиданный», имея в виду его способность каждый раз удивлять новыми решениями. Действительно, Лебедев всегда легко и свободно чувствует себя, претворяя на сцене самые сложные, смелые режиссерские задания. При этом он остается верен своей творческой натуре.

Так, играя в «Карьере Артуро Уи» заглавную роль, он получил от постановщика — польского режиссера Э. Аксера — задание существовать в строгом, четком ритме спектакля, но в создании {53} характера чувствовать себя более свободно и идти от собственной природы. Лебедеву, актеру внутреннего перевоплощения, глубинного, мощного жизненного темперамента, нужно было соединить, сплавить воедино брехтовский рационализм проницательного анализа социальных явлений, его напряженную публицистическую страстность и тонкий психологизм, взрывную эмоциональность русской актерской школы.

Лебедев, по верному определению, постиг Брехта «через Достоевского». Его решение характера брехтовского фашистского диктатора методом «психологических разоблачений» шло в русле опыта Штрауха и Глизер, хотя их творческая манера была иной, чем у Лебедева. Вскоре постановка «Доброго человека из Сезуана» Ю. Любимовым — умная, страстная, эмоционально-обжигающая — окончательно убедила в том, что «интеллектуальное искусство не противоречит лирике и человечности»[[23]](#footnote-24).

Творческое содружество, взаимное понимание связывает вот уже много лет режиссера Товстоногова и актера Лебедева. Новаторские спектакли Товстоногова всегда опираются на актера, интерпретация его режиссерского замысла выявляется прежде всего через яркую артистическую индивидуальность. Значительной работой Лебедева в спектаклях Товстоногова была роль старика Бессеменова в «Мещанах» Горького.

В исполнении Лебедева образ этот шел вразрез с канонической трактовкой. Актер сыграл отца Бессеменова «как шекспировского короля Лира»[[24]](#footnote-25). Трагические мотивы, звучавшие столь масштабно и темпераментно в исполнении Лебедева, не допускали вместе с тем иллюзий: уйти от своих убогих мещанских представлений Бессеменов не мог. И поэтому его образ приобретал трагикомические обертоны: бурная вспышка искренних человеческих чувств и одновременно драма, разыгранная напоказ, оттенявшая убогость тусклого, прозаического мира Бессеменова.

В спектакле «История лошади» актеру нужно было, повествуя о Холстомере, поведать о жизни человека — от рождения до смерти. Режиссура спектакля придала философской притче Льва Толстого необычную, смелую, условную театральную форму. В этих сценических обстоятельствах актер своим талантом открыл всеобъемлющий нравственный масштаб толстовского слова.

Если раньше, в роли Бессеменова, уже чувствовалась непривычная для этого характера шекспировская многоплановость, то в Холстомере актер постиг чисто толстовское нерасторжимое слияние личной судьбы с судьбой народа, судьбой человечества.

Наверное, Толстой сознательно не захотел делать человека героем своего повествования. Рассказ ведется от имени лошади. {54} Но эта условность притчи помогла Толстому с наибольшей прямотой и философской обобщенностью обнажить суть своего взгляда на эгоизм, бездушие, на жестокость потребительских отношений между людьми, на античеловечность собственнического мира.

Лебедев осознал, прочувствовал, пропустил сквозь свое сердце все обжигающие, болевые точки роли. Образ Холстомера соединял язык метафоры с пленительными, точными приметами жизни. «Покажи свои копыта!» — говорят Холстомеру, и Лебедев моет руки в ведре с водой, вытирает их о холщовый фартук, а потом «по-лошадиному» показывает князю свои «копыта». По словам критика, «эта театральная изысканность» была особого рода: она посылала в зрительный зал «оголенную правду»[[25]](#footnote-26).

Соединить систему Станиславского, абсолютную веру в предлагаемые обстоятельства и одновременно «разорвать» иллюзию театральной правды — вот что удалось сделать актеру. Создавая образ Холстомера, Лебедев вовсе не стремился наблюдать за лошадьми, копировать их пластику. Его фантазию питали воспоминания детства, когда с такой непосредственностью и верой «мы… играли в лошадки. Такие игры естественны. Они от природы. Непосредственность и вера. Этому учил Станиславский. Только теперь я понимаю, как глубоко он прав». Даже ржанье-вопль Холстомера — и натуральное и условное, от которого сжимается сердце, — родился, по признанию Лебедева, «от старинного деревенского бабьего плача»[[26]](#footnote-27).

Актер постоянно прерывал течение спектакля исповедью перед зрителями, беря их в плен. В финале Холстомер и Князь стирали с лица грим и выходили на авансцену. В зал посылался — уже от лица актера — текст Толстого: итог двух жизней — Холстомера и Князя.

Когда-то А. Д. Попов, раздумывая о современном актерском искусстве, записал: «Форма выявления переживаний стала скупее, но ведь и глаз стал зорче»[[27]](#footnote-28). Работа Лебедева говорит о зоркости его глаза, о способности видеть зерно проблемы, ее суть. Форма выявления переживаний у Лебедева свежа, строга и неожиданна, она заставляет думать о том, что система Станиславского в живой практике сценического искусства — действительно величина вечная, способная к движению и развитию, вбирающая в себя опыт новых поколений.

Лучшие работы актеров в 50 – 70‑е годы, сложный процесс взаимопроникновения и взаимообогащения в их творчестве традиций {55} Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Дикого, Попова, Хмелева, Лобанова доказывают, что этот период стал временем истинного обновления актерского искусства, глубокого трезвого, аналитического проникновения в сущность драматического произведения, отзывчивого, гибкого восприятия новых форм, новых структур сценического представления, умения пронизать исполнение тонким ощущением современности.

Н. Литвиненко

### III

Актер — главная ценность театра, его властитель и полпред, живой и чуткий актер-современник, «участвующий в битвах эпохи» (Г. Товстоногов). Весь опыт отечественного и мирового театра подтверждает, что ни одна из проблем сценического искусства, никакой режиссерский поиск не будут плодотворны, не обретут прочности и силы вне актера.

Актер — подвижная, чуткая, революционная фигура театра. И потому в его творчестве с особенной силой выразился весь комплекс общественного и художественного обновления на рубеже 50 – 60‑х годов, на волне которого на сцену пришло молодое поколение — ныне всеми признанные мастера, чье творчество составляет основу театра, самую его сердцевину: О. Ефремов, И. Смоктуновский, М. Ульянов, К. Лавров, Е. Евстигнеев, С. Юрский, Ю. Борисова, Л. Фетисова, Т. Доронина, А. Фрейндлих и другие.

Двадцатый съезд партии, восстановивший ленинские принципы руководства, демократизация всех сторон жизни страны, мажорная устремленность в будущее — эти общие, масштабно-исторические причины не могли не сказаться на судьбе каждого советского человека, на судьбе деятелей нашего искусства и тех актеров, первые шаги и зрелость которых совпали именно с этим временем.

В их творчестве прозвучал всепобеждающий пафос сближения с жизнью, сказалась жадная потребность слушать время, сыграть его. Открыто заявило о себе неприятие театральных догм, штампов, которые в предшествующие годы часто заменяли живого человека, «жизнь человеческого духа» на сцене, возводя между театром и зрителем непреодолимую стену отчуждения и недоверия. У поколения 50 – 60‑х годов, у тех, кто возглавил процесс освоения традиционных ценностей и обретения новых, насущно необходимых искусству и жизни идейно-художественных качеств, с особой силой выразилось стремление проверить на прочность общеизвестные и устоявшиеся истины, подвергнуть их испытанию, личной, бесстрашной пробе.

Обостренное чувство правды, отказ от категоричного и однолинейного {56} суждения, «приговора» в искусстве, напряженное проповедничество и исповедничество с подмостков, утверждение гражданского, социального в неразрывной связи с духовно-нравственными качествами человека — это то, что объединяет лучших актеров поколения. И еще: особая интонация общения с аудиторией, без дидактической назидательности (поиск истины совершался не для зрителя, не за него, а вместе с ним), словно по зову внутренней необходимости.

Пройдет совсем немного времени, и обнаружится разграничение, обособление актерских систем и исполнительских стилей. Пафосом существования театра, режиссуры, актера станет мобилизация, практическое усвоение и использование всей массы художественных богатств, накопленных за пять десятилетий истории советской сцены.

Но сначала, в какое-то первое мгновение художественной судьбы этого актерского поколения, будет общность, схожесть, слитность.

Общность — в самой атмосфере спектаклей, где бы они ни игрались — в Центральном детском у А. Эфроса, в возрождающемся под властной рукой Г. Товстоногова Большом драматическом театре, в первенце и любимце 60‑х годов — «Современнике».

Общность — в самом тонусе актерского существования: в особой чуткости к конкретным приметам, человеческим типам времени, в умении выстраивать свое искусство «здесь, сейчас, сегодня», в повышенной духовности, внутренней подвижности и свободе, в органическом демократизме, увлечении горячим общественным учительством с подмостков.

Общим принципом бытия актера в этот начальный, рубежный период станет постоянная и требовательная проверка искусства жизнью, оправдание жизнью (основополагающий принцип творческого метода МХАТ).

Имя Станиславского будет первым и наиглавнейшим в актерском искусстве последующего двадцатилетия. Вместо недавнего славословия, употребления к месту и не к месту имени величайшего реформатора театра, в раздумьях о Станиславском, о творческих заветах корифеев Художественного театра заявит о себе энергия проникновения в самое существо вечного наследия, обнаружится серьезный, деловой, «практически-хозяйский» подход к нему.

Главная причина, почему школа и метод Художественного театра оказались на стрежне режиссерских и актерских исканий начала 60‑х годов, не принадлежит узкотеатральной сфере. Время заново оценило, вновь вызвало к действию, к активности каждую человеческую волю, каждую человеческую личность. Время потребовало пристального внимания к человеку — обыкновенному, скромному, чья судьба была и остается сложной, полной {57} драматического содержания, человеку, которому теперь предстояло решать за себя, думать о прошлом, жить в настоящем и выбирать будущее, Современный театр активно откликнулся на это требование времени — человек становился объектом глубокого художественного исследования. И мхатовский «душевный реализм», мхатовская тончайшая диалектика постижения судеб и сердец были необходимы в решении этой главной и вечной задачи искусства.

Во многих устных и печатных декларациях режиссуры 50 – 60‑х годов (у Товстоногова, Ефремова, Эфроса) заявляется верность и преданность учению и методу Художественного театра, звучит горячее, подчас наивное, но очень личное и непредвзятое ощущение наследия Станиславского. Речь идет об очищении идей и открытий Станиславского, о творческом, свободном и глубоком постижении его системы. С течением времени ощущение Станиславского и его идей будет становиться более зрелым, основательным и объемным.

«Станиславский сегодня» — называет одну из самых глубоких своих статей начала 60‑х годов Товстоногов. Станиславский вовсе не «правильный» старец и не ученый от искусства. Он «горячий, пылкий, увлекающийся человек. <…> Искусство Станиславского — удивительный сплав мудрости и лукавого юмора, ошеломляющего фейерверка фантазии и классической гармонии, страсти и задушевности»[[28]](#footnote-29).

«Играть по Станиславскому — это значит потрясти, поразить, блеснуть неожиданностью, — пишет эстонский режиссер, один из последних учеников А. Д. Попова, В. Пансо. — Станиславский говорил, что такая игра великолепна своим смелым пренебрежением к обычной красоте. Она великолепна своей смелой нелогичностью, аритмичностью, она психологична своим отрицанием общепризнанной психологичности»[[29]](#footnote-30).

Характерно, что, обращаясь к Станиславскому, избирая в соответствии с собственными пристрастиями и устремлениями наиболее важное и ценное в его наследии, лидеры и воспитатели актерского поколения 60‑х годов ставят на повестку дня проблемы нерешенные, оставленные великим учителем «на откуп», «на пробу» потомкам. Так, в исследуемый период остро поднят вопрос о соотнесении актерской правды, органики с образностью, активностью формы общего постановочного решения, стилевой природой литературного первоисточника.

Теоретически и практически осваивается метод действенного анализа, искусство пластически-зримой реализации образа (тот {58} круг проблем, над которым Станиславский работал в последний период жизни и который оставляет огромное поле деятельности сегодняшним мастерам театра).

Само понятие психологизма в искусстве актера далеко не сразу обретает широкое и объемное наполнение. На первых порах психологизм зачастую сводится к бытовой меткости, к наблюдательности, к неукоснительному правдоподобию чувствований и живости, искренности социальных подтекстов (исполнительская культура первых розовских спектаклей Эфроса, начальный этап творчества многих актеров «Современника»).

Обнаруживаются тенденции жестких регламентации, разграничений на «противников» и «сторонников» системы Станиславского, психологического направления в театре вообще.

С этой точки зрения интересна ранняя статья Эфроса «Бедный Станиславский!». Очевидны ее противоречия. С одной стороны — признание всеобъемности и широты учения Станиславского, необходимого театру именно потому, что «это не просто стиль, не “манера” или “особенность какого-то художника”, это — “жизнь человеческого духа”, это — закон внутреннего оправдания, это — правда, глубина, простота и человечность, логика, психологическая тонкость и точность в искусстве»[[30]](#footnote-31). С другой — отторжение от Станиславского, от искусства переживания вообще творчества таких художников, как Р. Симонов, Н. Охлопков (с его «Гамлетом»).

Эфрос того времени еще не в состоянии ответить на вопрос, в каком взаимоотношении находится на сцене «жизнь человеческого духа» с условно-метафорической, «намеренной», несущей образ формой, формой-преображением, сгущением, а не прямым подобием жизни. Чрезмерность, яркость театральных проявлений, гротескные искажения жизни во имя вскрытия ее сущности кажутся молодому режиссеру несовместимыми с психологической правдой. Условность и правда, правда и театральность резко разграничены им в искусстве актера. Призыв лидера Вахтанговского театра Р. Симонова вернуть «игру» и «театральность», столь долго и упорно изгонявшиеся, вызывает у Эфроса резкий отпор, расценивается им как попытка возродить искусство представления.

Предостерегая против подобных жестких регламентации, талантливый критик 50‑х годов М. Иофьев писал: «… время не остановилось, 50‑е годы не повторят 20‑е. Сейчас, на историческом расстоянии, мы видим не только то, что разделяло спорящих, но и то, что их сближало. Мы знаем — советскую театральную культуру создавали и Станиславский, и Вахтангов, и Мейерхольд, и Марджанов. В основном и решающем, несмотря на все противоречия. {59} их устремления были едины. Возобновлять старые распри, которые в дальнейшем поддерживались искусственно, нет оснований. Наследие Станиславского — объективный фактор в жизни советской сцены. Несправедливо было бы сужать его до пределов одной только школы»[[31]](#footnote-32).

Идеи абсолютизированного «чистого психологизма», характерные для начала исследуемого периода, оказываются недолговечными. Актеры приступают к решению сложнейших образных, стилевых и жанровых задач, овладевают искусством театральной гиперболы и гротеска, эксцентрикой, сценической метафорой не только как приемами, но как средством выражения философского содержания жизни. На рубеже 50 – 60‑х годов в распоряжении режиссеров и актеров оказывается весь комплекс художественных открытий отечественной и мировой сцены. Плодотворными, заслуживающими внимания и исследования признаны все существовавшие до того актерские школы.

Возвращаются в жизнь методология Мейерхольда, его идеи творческого всевластия актера, равнозначности пластического и духовного начал, универсальности приемов, театральности, яркости, фантазии, всепроникающего духа экспериментальных исканий. На протяжении двадцатилетия «актерская система» Мейерхольда (не завершенная, не сформулированная до конца) продолжает вызывать огромный интерес.

То же самое можно сказать и о Вахтангове, о генеральной вахтанговской идее синтеза внутреннего и внешнего, жизненного и монументального, психологического и театрального, философичности содержания и ярчайшей формы; о вахтанговских прорывах к зерну творческой личности актера, о всемерной активизации им творческого потенциала актера, о расширении границ актерского реализма через символ, метафору, гротеск.

Обнаруживается стремление к красоте, эстетическому совершенству, присущее актеру таировской школы, где мощная, свободно изъявляемая эмоция не отменяет строго рассчитанной формы, где эмоциональное и рациональное уравнивают друг друга.

Актерская программа Таирова разрабатывалась и осваивалась менее активно, чем другие. Отзвуки и влияния ее — в усиливающемся требовании гармонии, эстетического наслаждения от каждого факта искусства; в сосредоточенности на проблемах актерской культуры, в усложнении и обогащении аспектов профессионального воспитания актера (ритмика, музыкальность пластики, речи, рельефность мимики, содержательность жеста и т. п.), в обостренном интересе к стилистическим и жанровым проблемам в творчестве актера.

{60} С середины 60‑х годов, с приближением этапа зрелости, все большее распространение в теории и практике приобретают брехтовские воззрения на актера — сознательного творца, политика, трибуна. Широко используется идея «экономичности», намеренной «неполноты» в создании образа (по Брехту, «полно» не означает «жизнеподобно» и «со всех сторон»), идея возрастания рационального, «мыслительного» начала в актерском искусстве. Активно опробуется труднейший для русской исполнительской традиции «эффект очуждения», как бы призывающий зрителя пересмотреть отношение к общеизвестному, очевидному, поразиться неожиданности скрытого содержания жизни.

Характерно, что эти как бы вновь обретенные ценности, заново открытые истины получили достаточно быструю реализацию в искусстве актера уже в начале исследуемого периода, причем в самых разнообразных контекстах и сочетаниях.

Так, в первых премьерах «Современника», когда вся энергия театра была направлена на социальное проповедничество, во-первых, на правду, естественность, достоверность, лаконизм и т. п. — во-вторых, размашисто и сочно, весело и грубо, доходя почти до натурализма, сыграла в розовских «Вечно живых» Нюрку-хлеборезку Г. Волчек. Эта степень сгущения, этот «азартный», агрессивный, жуткий «оскал» в роли звучал намеренным диссонансом в драматически тонкой полифонии спектакля. А вместе с тем обнаружилась редкая свобода актрисы, «творческое ликование» в этой мастерски сделанной роли — от сознания законности, дозволенности таких вот мощных, предельных, небудничных красок. Критика отметила обособленность работы Волчек, было высказано предположение, что именно так сыгранная роль, да еще актрисой мхатовской школы, свидетельствует о растущем интересе к Брехту.

А дальше в «Современнике» были великолепные эксцентриады Е. Евстигнеева. Молодой актер поражал искусством отбора, концентрацией реальных черт до степени невероятного, чудовищного, странного: бесконечная пауза и мимическая игра — апофеоз самолюбования перед зеркалом в «Голом короле»; тупое, страшное топтание бандита Глухаря, духовное уродство которого изливалось в уродство пластическое, — в спектакле «Два цвета».

Затем были трансформации с переодеваниями, с переменой лица, голоса, возраста и даже пола у О. Табакова («Голый король» и др.). И возникло у молодых выпускников мхатовской школы, объединившихся в «Современнике», сопутствующее, яркое и привлекательное направление — игры, преувеличения, гротеска.

Стремительно занял ведущее положение в труппе мастеров Большого драматического театра С. Юрский — «парадоксальный», «невозможный» по своим данным актер, театральный философ и {61} лицедей, художник огромного диапазона — «очуждения» и узнаваемости, духовной сосредоточенности и открытого изображения социальных мотивов поведения человека, современный прежде всего тягой к полярным началам театральности.

Интереснейшую исполнительскую культуру некогда знаменитого Театра Революции, коллектива прерывистой и сложной судьбы, у колыбели которого стоял В. Мейерхольд, «звездные часы» которого связаны с эпохой мхатовца А. Попова и творчеством режиссера-монументалиста, романтика, поэта Н. Охлопкова, унаследовала молодежь Театра имени Маяковского, также принадлежащая к поколению 50 – 60‑х годов, — ныне «народные» и «заслуженные» А. Лазарев, Е. Лазарев, А. Ромашин, И. Охлупин, С. Немоляева, С. Мизери и другие.

Через Ю. Борисову, М. Ульянова, Ю. Яковлева началась новая фаза развития вахтанговской актерской традиции. Характерно, что Ю. Борисова, игравшая в параметрах психологического бытовизма, скромная и умеренная в своих первых ролях (Магда в «Заговоре обреченных», Геро в «Много шума из ничего» и др.) была незаметна, растворялась в массе своих сверстниц — молодых актрис-вахтанговок. Рождение актрисы совершилось тогда, когда она открыла в себе дерзость утверждения необычайного, редкого на сцене, силу потрясения неожиданностью, странностью характера; когда обрела внезапность переходов, срывы ритмов, стыки контрастов, овладела искусством формы, сохранив и развив дар душевного постижения ролей. Подлинная Борисова появилась перед зрителями едва ли не в седьмой по счету роли — красавицы Анисьи в инсценировке романа Д. Мамина-Сибиряка «На золотом дне». Актриса создала образ, родственный легендарной Настасье Филипповне Достоевского (эту роль Борисова позже тоже сыграла). Ее Анисья мстила миру, злом отвечая на зло, губила и искажала самое себя, не приспосабливаясь, не смиряясь, стремительно шла к гибели.

А с середины 60‑х годов продолжателями вахтанговской традиции (в ее трагедийно-философской сущности, а не только внешне игровой видимости) стали молодые актеры Театра на Таганке, наследники не только Вахтангова, но и Брехта, Мейерхольда и, как ни неожиданно, Станиславского — умением потрясать, умением пережить и «воспламениться», проникнуться социальной и гражданской сущностью роли.

На рубеже 50 – 60‑х годов (после затянувшейся паузы) наступает активный этап развития режиссерского театра. Актер существует в границах этого театра, подчиняясь его дисциплине, общим тенденциям его движения. От режиссера зависит благополучие или несостоятельность актерской судьбы.

{62} Но, с другой стороны, именно новаторская режиссура Товстоногова, Ефремова, Гончарова, Эфроса, Львова-Анохина и других предоставляет актеру расширенный, освобожденный плацдарм действия, видит в нем главную силу начавшегося идейно-художественного обновления. И потому период возрождения и стремительного развития режиссерского искусства в советском театре стал одновременно и временем утверждения крупнейших актерских индивидуальностей, первоклассных дарований. Они все предельно разные. И. Смоктуновский с его обостренной, тревожной духовностью, безграничной внутренней свободой, неуловимостью и текучестью психологических переходов; О. Ефремов — весь земной, «самый демократичный из них и по вкусам и по художественным привязанностям»[[32]](#footnote-33), наступательно социальный, неуступчиво социальный в ролях «обыкновенных» людей; Л. Фетисова, актриса «невероятной непосредственности, сценического самозабвения, победного, гордого, ликующего существования на сцене»[[33]](#footnote-34); Ю. Борисова, доказавшая возможность и законность сосуществования предельных страстей с театральностью, остротой, «придуманностью» формы; «лицедей» Е. Евстигнеев — психолог «мхатовского корня» и эксцентрик, трансформатор, один из немногих владеющий искусством «пережитого», оправданного гротеска, особенностью своего дарования поставленный как бы на перекрестке театральных течений; Т. Доронина с ее драматизмом предельного насыщения; «любимица публики» А. Фрейндлих — актриса огромного обаяния, врожденного артистизма, раннего и совершенного мастерства; учредители «Современника» Г. Волчек, Л. Толмачева, И. Кваша, О. Табаков, П. Щербаков…

При всем разнообразии ярких актерских индивидуальностей нетрудно обнаружить их общность. Они начинали и остались личностями в искусстве — художниками большого масштаба, большой самостоятельности и творческой отваги, сознательного служения своему актерскому делу.

Если определять главное звучание, конечный смысл их столь разных и столь многочисленных работ, то это будет утверждение ценности человека в мире. И в «выломившемся» из своего страшного века, «положительно прекрасном» князе Мышкине Смоктуновского («Идиот», БДТ); и в трагически жертвенной Сарре — Роек («Иванов», Малый театр); и в юноше призыва 1941 года Борисе Бороздине Ефремова («Вечно живые» — «Современник»), который идет воевать, потому что не разделяет собственную судьбу и судьбу общую, народную; и в озорной и доброй воительнице Женьке Шульженко Фетисовой («Фабричная девчонка», ЦТСА); и в Наде Резаевой Дорониной («Старшая сестра», БДТ); и в {63} экскаваторщике Сергее Серегине («Иркутская история», Театр имени Евг. Вахтангова), в котором Ульянов дал бесконечно привлекательный тип человека, готового войти в коммунистическое будущее, и еще во многих других сказалась общая способность актеров ощущать и воплощать на сцене неповторимое своеобразие человеческой личности, обилие живых и творческих сил, заключенных в ней.

Внимание к человеку, внимание к жизни, безошибочное чувство времени — органические черты поколения.

Начинающих «современниковцев», игравших свои первые спектакли — «Вечно живые», «Два цвета» и др. — на чужой и неудобной сцене (в концертном зале гостиницы «Советская»), кое-кто из «знатоков» обвинял в малом профессионализме, а широкий зритель — студенчество, интеллигенция, думающая публика вообще — этих актеров горячо принимал, признавал за «своих», чувствуя жизненность и правду их искусства.

Наблюдательность и точность соответствия реальности были у молодых актеров 50 – 60‑х годов лишь началом вхождения в более сложные сферы искусства и жизни. Поколение обладало огромным гражданским темпераментом, умело угадывать истинную потребность современности в постановке важнейших проблем.

Из трех коренных вопросов, неминуемо встающих перед художником: как? что? зачем? — актеру 50 – 60‑х годов наиважнейшими представлялись последние два. Озабоченность существом, смыслом, назначением общественно-эстетической проповеди с подмостков останется для поколения навсегда первостепенно важной.

Ефремов особо подчеркивал, что «обязанность искусства — приковывать внимание к еще не решенным вопросам»[[34]](#footnote-35). В начальную пору своего руководства «Современником» он был непримиримо категоричен именно в сосредоточенности на смысловом, проблемном, идейном аспекте в оценке пьесы и спектакля.

Постановка и выбор проблемы, качество осмысления ее отнюдь не сразу были доведены актерами до желаемого и декларируемого уровня. (Сказанное в еще большей мере может быть отнесено к новой режиссуре 60‑х годов.) Поначалу молодой актер бывал и поверхностным, и наивным, и категоричным, и нетерпимым, и торопливым в разрешении сложных задач. Но он никогда не был фальшивым и равнодушным. И здесь заявляла о себе власть благотворного для художника времени.

Неоспоримо огромное и решающее влияние на судьбу поколения драматургии В. Розова. Бытовая, житейская обстоятельность розовского письма, точность изображения жизни, розовская вера {64} в добро, в хорошее в человеке, основополагающая для него тема нравственного самоопределения личности, требовательной и бескомпромиссной ответственности каждого перед собой, людьми, историей, воинствующий антимещанский пафос, энергия перепроверки и осмысления общеизвестных истин и т. п. — все это было удивительно к месту, в духе времени, все находило живейший отклик в актере.

Но сегодня не стоит забывать, что первые шаги многие из поколения 50 – 60‑х годов делали в условиях далеко не идеальных и еще до того, как в лице В. Розова, А. Володина, Л. Зорина, А. Зака, И. Кузнецова, А. Салынского, в новых пьесах А. Арбузова и А. Штейна, юношеских хрониках Э. Радзинского и других обрела силу «главная драматургия» десятилетия. В этих условиях очень многое решала человеческая и художническая активность актера, сила его личного отношения к жизни и искусству, сила его индивидуальности.

К. Лавров, например, впервые был замечен в грубоватой и непритязательной комедии-водевиле из студенческой жизни «Когда цветет акация» Н. Винникова. Литературный материал роли был беднее, элементарней, однозначней созданного актером.

Получив поддержку и ободрение у Товстоногова, развернув феерическое, молодо-жизнерадостное «действо» в служебной и неглавной роли, дотоле никому не известный молодой Лавров начал генеральную тему своего творчества — тему утверждения верного, стойкого, обладающего «прочной положительностью» современного характера.

«Случайные встречи» Р. Назарова, «Раскрытое окно» Э. Брагинского, «Время любить» Б. Ласкина — первые пьесы, в которых зритель узнал прелесть, непосредственность, артистизм А. Фрейндлих (при том, что объективно эти комедии давали не самые большие возможности для творческого полета актера).

До сорока лет не дожила талантливая актриса, ученица А. Д. Попова Л. Фетисова. Трагически мало — и тем не менее навсегда осталась в летописи советского театра новейшего времени. И не только своей знаменитой «фабричной девчонкой» и «барабанщицей» Нилой Снижко (сыгранными незадолго до безвременной кончины), но всем множеством ролей. И — что особенно характерно — принадлежащих драматургии среднего достоинства, так называемого «проходного», текущего репертуара: Вера Березина в «Степи широкой» Н. Винникова (пьесу сегодня трудно принимать всерьез, трудно даже читать); эмигрантка Беляева в театральном боевике, детективе из жизни разведчиков «На той стороне» А. Барянова; Таня Егорова — «За вторым фронтом» В. Собко; Юлия Грачева в «Совести» Ю. Чепурина; Ольга Николаевна в «Летчиках» Л. Аграновича и С. Листова и другие. Если не считать Сондры Финчли в «Законе Ликурга» {65} (инсценировка «Американской трагедии» Т. Драйзера) и Фаустины Бранкадор в «Мечтах Кинолы» О. Бальзака, то Фетисова так и не успела сыграть классику, не успела войти в большую театральную литературу. Лишь перед самым финалом жизни пришла пора иных, более значительных по содержанию и художественным достоинствам ролей (Любка-Любовь в одноименной пьесе З. Дановской, Рина в «Увидеть вовремя» Л. Зорина, «Фабричная девчонка», «Барабанщица»). Но к ним актриса пришла, уже став известной, уже став — Фетисовой.

Собиравший в те годы в ЦТСА коллектив замечательных мастеров А. Д. Попов неоднократно и с горечью писал о крайне неблагодарном положении актера, который вынужден подымать, заслонять, заполнять собой несовершенный драматургический материал.

Но вместе с тем и сам Попов, обладая этой труднейшей в профессии режиссера способностью укрупнять далекие от совершенства пьесы и выстраивать их в значительные и проблемно и формально-художественно выразительные спектакли, верил в такую же способность своих исполнителей, опирался на эту способность и очень ценил ее.

В актерской дискуссии 1961 года на страницах журнала «Театр» неоднократно повторялся призыв: беречь, растить, пестовать индивидуальность. Цену актерской и человеческой индивидуальности обнаружили уже первые работы поколения.

Немногочисленные театральные роли Смоктуновского, в особенности его князь Мышкин, потому и стали этапом в истории современной сцены, что в них было единство и согласие духовно-эмоционального и интеллектуально-философского начал. При всей импульсивности, эмоциональной подвижности, прозрачности, роль князя Мышкина стала ролью-трактатом, напряженно — и обнаженно личным исследованием первооснов человеческого бытия.

Актер тончайших душевных обертонов, импровизационной непредугаданности, Смоктуновский ставил перед собой максимальные задачи. В «двойных», диссонансных, контрастных по внешней видимости и внутренней сущности звучаниях образа была примесь «личного отзвука, лирического эха души» Смоктуновского, проявлялась присущая актеру «цельность личного видения мира»[[35]](#footnote-36).

В хрупком, истаявшем телесно Мышкине, чье лицо напоминало просветленный лик святого, чьи руки невесомо и бережно, исследуя и лаская, лишь прикасались к предметам, неожиданно открывалась стойкость добра в его противостоянии жестокому миру. Театр и актера «волновала трагическая несовместимость идеального человека и общества, растоптавшего человеческие {66} идеалы», «непоправимое одиночество» доброго человека, его «непопадание в быстрый поток действительности»[[36]](#footnote-37).

«Укрупнение драматического образа» совершалось в непосредственной связи с «укрупнением личности актера»[[37]](#footnote-38). Актеры-личности оказывались способными к созданию крупных социально, духовно, исторически значимых личностей.

Так было, когда актер входил в мир классики. Но так было и со многими современными ролями. Именно игра Борисовой и Ульянова в «Иркутской истории» позволила назвать одну из лучших статей об этом спектакле — «В середине XX века». Актеры создали живые, узнаваемые, достоверные до мелочей характеры — сибиряка, крепкого, с прямыми плечами, доброй улыбкой экскаваторщика Сергея Серегина; и задиристой, подвижной как ртуть Вальки-кассирши, Вальки-дешевки, потом верной жены, неутешной вдовы, матери и, наконец, медленно, трудно вырастающего большого человека. И это были типы времени, лица века, судьба которых вписана в широчайшую панораму жизни страны и общества.

После долгих и бесплодных споров о положительном характере героя поколение 60‑х годов доказало свою способность дать воплощение идеала на сцене. Не в отвлеченности и умозрительности схемы, а в живой конкретности, убедительности, осязаемости черт.

Покоряющая сила деятельного и бесстрашного добра, высокого человеческого достоинства проступала в старом докторе Бороздине — Ефремове с его покрасневшими от переутомления глазами, большими кистями неутомимых рук, грубым голосом и щедрым сердцем — в русском интеллигенте Бороздине, отдавшем войне и стране сына.

И в судьбе Нади Резаевой — «старшей сестры», особый дар которой — в готовности принять на себя все самое неблагодарное и тяжелое. Доронина говорила не только о трудном пути талантливого человека к осуществлению себя, своего подлинного призвания. Она вторгалась в само таинство таланта, оплаченного дорогой ценой разочарований, неверия, безумием невозможной мечты, упорством повседневной работы, — таланта бесстрашного, не знающего самодовольного успокоения, возросшего среди людей, вобравшего в себя их доброту, щедрость и людям принадлежащего.

Тема стойкости и неистребимости добра, крепости нравственных основ человека постоянно звучит в работах актеров.

В исполнении Роек роли Сарры читалась (столь родственная судьбе Мышкина — Смоктуновского) трагическая несовместимость {67} прекрасного человека и ничтожной жизни, но еще и твердость характера, достоинство сопротивления беспощадным обстоятельствам.

Какая неожиданная реакция была у Роек в сцене последнего объяснения с Ивановым. Больная, умирающая, уже услышавшая из уст любимого человека оскорбление и правду о близкой смерти, Сарра вдруг замолкала и смотрела в лицо мужа. Ни гнева, ни возмущения не было в ее взгляде. Жалость, неисчезнувшая способность сострадания к нему, здоровому, остающемуся жить и казниться собой. Это было главное в молчании. И не важным, почти машинальным звучал вопрос о сроках смерти, предсказанных доктором.

Актер размышлял о том, что остается в судьбе людей от соприкосновения с добром, о «неистребимой черте добра», о силе воздействия идеала. В первенце «Современника», «Вечно живых» В. Розова, уходили из жизни Вероники (С. Мизери, позже А. Покровской) случайные и ничтожные люди. Шли годы, а она все сильнее помнила и любила Бориса. (В первой редакции «Вечно живых», на премьере 1956 года, эту краткую и яркую роль юноши из поколения «сороковых, роковых» лет, знающего могучую власть долга перед людьми в момент предельных испытаний, замечательно играл Ефремов.) Помнила уже не лицо. Оно исчезло, изгладилось с годами. Помнила, какой он был — справедливый, честный, хороший. И строила свою жизнь и себя по нему.

И Вальку Серегину в «Иркутской истории» из пустыни осиротевшего дома увлекал к жизни, к работе на шагающем экскаваторе погибший Сергей — тоже «вполне прекрасный человек» нашего времени.

Лучшие актеры 50 – 60‑х годов ведут нравственную и идейную проповедь на очень высоком уровне. Строгую соотнесенность со временем они сочетают с решением кардинальных проблем человеческого бытия. В «Вечно живых», где играли все лидеры тогдашнего «Современника», кроме уже названных О. Ефремова и Г. Волчек, — Л. Толмачева, Л. Иванова, М. Козаков, О. Табаков, Н. Дорошина, Е. Евстигнеев и другие, — речь шла не только о московской семье, куда не вернулся с войны сын, о старом докторе, который носит в сердце незаживающую рану, о молоденькой невесте солдата, изменившей ему в первые страшные военные месяцы. Речь шла о цене человеческой жизни, о мужественной сопричастности человека народной судьбе в трагические мгновения истории, о верности долгу, о памяти павшим, о существовании, достойном великих жертв.

И в «Старшей сестре» Доронина избегала частностей. История о том, как в скромной девушке-строителе проснулась гениальная актриса, изливалась в широкий и серьезный разговор о {68} бесценности человеческого таланта, о «беззаконии» несчастья и о естественности, правомерности радости в судьбе людей.

И на материале юношеской, отроческой пьесы «В добрый час!» в спектакле Эфроса на сцене ЦДТ актер В. Заливин говорил не о том, как профессорский сын Андрей Аверин выбирал профессию, а о том, как он «строил», делал себя честным, добрым и смелым.

Концепция человека в работах ведущих актеров поколения очень широка. Здесь и узнаваемые, близкие своей «обыкновенностью», «массовостью» герои Ефремова; и люди «из золотого века», «вечные мученики» Смоктуновского; и странные, пылкие чудаки и бунтари, идущие в одиночку против течения, Юрского; и крупные социальные характеры, герои Ульянова и Лаврова. Духовная избранность, элитарность, высокое поэтическое «воспарение» — и плотность земных красок, «прочность прозы»… И в каждом интересен человек, человек прежде всего.

Так было и в завороженной мечтой о великой любви провинциалке Надежде Монаховой («Варвары», БДТ); и в светской барышне Софье Фамусовой («Горе от ума», БДТ) — не кукле, не жестокой кокетке в нарядах прошлого века, но женщине больших страстей и независимости, в чем-то родственной Чацкому (эти роли, отвергнув полукраски, полутона, в природе интенсивнейшего психологизма играла Доронина); и в морском офицере Платонове — Лаврове, умеющем быть «господином судьбы», принимать огонь на себя, «сметь» в сопротивлении общепринятым правилам и установкам («Океан», БДТ); и в сугубо штатском, застенчивом инженере Лямине — Ефремове, постепенно обретающем дар бойца, гонителя несправедливости, защитника слабых («Назначение» — «Современник»).

Героев сцены 50 – 60‑х годов, так же как создателей их, актеров, отличало беспокойное, требовательное восприятие жизни. Самодовольство и сытость были им противопоказаны.

И метался, бунтовал Ким — Лавров (в рядовом спектакле БДТ «С вечера до полудня»), в прошлом — несостоявшийся спортсмен, теперь — детский тренер. Только на первый взгляд мог он показаться неудачником. И бунт его был лишен эгоистического смысла. Он защищал не себя перед удачливыми и благополучными «всадниками» быстро текущей жизни. Он защищал свою веру — в порядочность, честность, человечность. Его блестящая бывшая жена, нынешняя путешественница и подруга дипломата, многое могла дать их общему сыну Альберту — знание языков, знакомство с дальними странами, стажировку в настоящей английской школе… Но добру, мужеству, благородству научил юного Альберта отец. Простоватый человек с неизящными манерами, в дешевом и немодном костюме. Научил не уча — тем, что был, дышал, жил рядом.

{69} Пафос человечности, действенного, активного гуманизма, желания понять, прежде чем осудить, отличает многие актерские работы. Именно так в 60‑е годы играет Веронику в «Вечно живых» А. Покровская. Какой-то десяток лет назад эту отступницу, неверную невесту солдата заклеймили бы бесповоротно. Покровской важнее было прочитать самую сложность судьбы, начатой с роковой ошибки, проследить упорство духовного возрождения героини, ее беспощадный нравственный суд над самой собой, в итоге приводящий к очищению, к неколебимой верности павшему возлюбленному.

Расцвет актерских индивидуальностей, неповторимо личностного начала в искусстве актера и существование в «единстве множества», объединенного общей идейно-художественной программой, с лидером-режиссером во главе — две характерные приметы исследуемого периода. Уже к началу 60‑х годов возникает понятие «актерских гнезд» — Товстоногова, Гончарова, Ефремова, Эфроса (с середины десятилетия — Любимова).

Живая реальность театра дает многие вариации этих взаимоотношений, начиная с абсолютов актерско-режиссерской нераздельности (Театр на Таганке) и кончая более свободными связями. При всех опасениях насчет засилья режиссуры и подавления актерской самостоятельности практика засвидетельствовала обратное — плодотворность длительных и прочных контактов режиссера и актера, в особенности если режиссер вместе с деловыми, практическими, рабочими функциями берет на себя задачи воспитателя и собирателя коллектива, ансамбля индивидуальностей. И напротив: имеется немало драматических примеров того, как ломается и прерывается актерская судьба в результате расставания со своим режиссером.

Рассматривая «актерские гнезда» Товстоногова, Ефремова, Эфроса, ощущаешь не только их сходство, общие истоки (мхатовские корни прежде всего), некую синхронность в прохождении последовательных этапов их творческой биографии, но и весьма существенное различие.

Своего рода миссией, непреходящей заслугой «Современника» в театральном процессе 60‑х годов было то, что он предельно открыл, освободил актера на своей сцене, заставил зал всматриваться, вслушиваться, ловить оттенки проявлений подлинной, живой, а не специально «театрализованной» актерской души. Продолжая и развивая то, что завещал Станиславский, «Современник» добивался не только правды и простоты, но ежесекундной естественности сценического бытия. Одним из первых театр сделал попытку переосмысления актерской техники; приглушив роль материала в самом актере, выдвинул на первый план художника, человеческую личность. Именно с «Современника» возникло на сцене 60‑х годов открыто личностное начало, неспрятанность {70} актера в образе. «Современник» дал новое общение внутри спектакля, ансамбль, объединенный, сцементированный идеей; новое общение с залом (доверительность, исповедальность тона); образцы современной импровизационной свободы. Он возродил в актере дух студийности — неразрывность эстетических и этических начал, художественной и гражданской позиции. Утверждая принцип «бедного театра», освобожденного от излишеств декорации, сложного антуража, машинерии, свето- и звукотехники, «Современник» доказал огромный потенциал возможностей актера как такового — «голого актера на голых подмостках». На раннем этапе искусство молодых основателей и исполнителей театра утверждало силу жизненности, воздействие подлинностью, конкретностью, фактом.

Для актеров «Современника» решающим был момент соприкосновения с молодежной, юношеской драматургией. Юношеский студийный период творчества оказался долгим (куда более долгим, чем у Эфроса, который также опорой первых исканий, выращивания *своих* по духу и методологии актеров сделал розовскую драматургию). Для части исполнителей «Современника» эта затянувшаяся студийность, точная соотнесенность с молодежным театром, с юношеской проблематикой, привычка к возрастному, психологическому подобию с героем-сверстником из качества естественного и притягательного превратилась в тормоз, в рубеж. Многим повзрослевшим и постаревшим за десяти- пятнадцатилетие актерам рубеж этот так и не суждено было перейти. Для какой-то части актеров биография длилась, пока продолжалась молодость. Факт задержки на первоначальных юношеских позициях позже весьма драматически сказался на судьбе коллектива.

К концу 60‑х – началу 70‑х годов на сцене «Современника» возрастает число примеров синтетического, объемного мастерства. Труппа его, несмотря на драматические осложнения в судьбе коллектива, связанные с уходом О. Ефремова, продолжает оставаться одной из сильнейших. Все чаще обращение к театральной условности, к обобщению, к гротескным формам образности. В природе пережитого, психологического гротеска играется один из лучших спектаклей театра 70‑х годов — «Балалайкин и Ко». Все активнее вторжение иных направлений и школ (в особенности вахтанговской) в цельный мхатовский монолит, которым до самой недавней поры была труппа театра.

Товстоногов сразу же начал вводить своего актера в большую драматическую литературу, ориентировал исполнителя на театр крупных, масштабных очертаний. Ценя чистоту, правду, непосредственность студийности, он учил своих питомцев высокому мастерству, всеобъемлющему владению профессией.

Его актерская программа во многом совпадает с тем, что проводил {71} в жизнь молодой «Современник» (важность идейного, гражданского аспекта творчества; «участие в битвах эпохи»; «максимальная очищенность и конкретность выразительных средств» и т. д.), но также и существенно отличается от «современниковской».

Товстоногов выявлял самобытное и неповторимое в актере, собирал труппу БДТ по принципу разнообразия и контраста, а не по схожести и однотипности дарований, оставляя за собой право соединения далеко отстоящих актерских индивидуальностей и исполнительских манер, веря в свое искусство нахождения гармонии. Так создал он свой театр, столь же режиссерский, сколько и актерский, воспитал уникальный коллектив «первостепенных мастеров» и поразительной творческой стабильности. Начав с освоения, осмысления традиций Станиславского, Мейерхольда, Вахтангова, Таирова (товстоноговское новаторство называют «традиционным»), использовав опыт зарубежной режиссуры, Товстоногов пришел к идее театра «живого актера» и условно-метафорической образности. Пожалуй, в большей степени, чем кто-либо из его современников-режиссеров, он дал своим исполнителям полноту осуществления себя, провел их через спектакли большого общественного звучания («Оптимистическая трагедия»); через классические «миры» Достоевского, Грибоедова, Чехова, Гоголя, Горького, Толстого; через лучшую советскую драматургию и прозу (Володин, Розов, Тендряков, Шукшин, Шолохов). «История лошади» по Толстому — это еще и кульминация трагедийных исканий товстоноговского актера.

Свой путь прошел и актер Эфроса. От правдоподобия чувствований к высочайшему уровню духовного напряжения, к лирическому самовыражению, к исследованию связи духовного мира человека с глобальными проблемами бытия, с судьбами цивилизации и культуры — так в самом общем плане можно проследить движение эфросовского актера к силе и зрелости.

Условность — всего лишь «хорошая приправа к безусловной достоверности» актерского исполнения. Так думал Эфрос на рубеже 50 – 60‑х годов. А сейчас он широко использует гротескные формы актерской игры в своей «Женитьбе». Сегодня его «Дон Жуан» выведен из-под сводов «пышного, королевского» мольеровского века и обращен едва ли не в «библейскую притчу» о безверии, действие которой происходит на задворках жизни. И сам испепеленный, «оконченный безверием» Дон Жуан — Н. Волков, занятый лишь мыслью об «обманности или бессмысленности бытия», принадлежащий всечеловеческому и вечному более, чем собственно Мольеру и мольеровской эпохе, — этот Дон Жуан в свой спор, в свою тяжбу с миром и моралью властно включает зрителя, дразнит, возбуждает, провоцирует его на несогласие с собой, на отпор себе. К людям в зале за помощью и {72} сочувствием кидается и отчаявшийся слуга Дон Жуана Сганарель — Л. Дуров.

Эфрос в своей книге «Репетиция — любовь моя» восхищается актерами Таганки, в которых игровое, лицедейское, балаганно-площадное начало высвобождено не по недосмотру и случаю, а по необходимости, в согласии с философскими и эстетическими идеями их режиссера Ю. Любимова. «Я раньше думал, — пишет Эфрос, — что истинное эстетическое наслаждение можно доставить публике только тончайшей психологической игрой, но тут играли очень грубо. <…> Когда я учился, распространено было выражение: “Искусство — это чуть-чуть”. А искусство — не “чуть-чуть”, а “чересчур”, впрочем, наверное, искусство — это и “чуть-чуть” и “чересчур”»[[38]](#footnote-39).

Особая исполнительская культура актера Театра на Таганке, рассчитанная на условную режиссуру, невозможная без нее, сложилась, оформилась в своих генеральных чертах к концу 60‑х годов. Искусство актера этого театра стало свидетельством многократно возросшей плотности эстетических связей. Подвижное и изменчивое, оно оказалось готовым к выполнению самых сложных задач режиссуры. В «Десяти днях, которые потрясли мир», «Тартюфе», «Послушайте!» была намеренная масочная однозначность, неслиянность актера с его созданием-образом, демонстрация существа играемой роли и одновременно — оценка ее. В других работах открыто изливалась игровая стихия, чувствовалось влияние народного, площадного театра или театра политического, принадлежащего новейшему времени, — театра Мейерхольда, Третьякова, Пискатора, Брехта. В более позднем спектакле 70‑х годов, «А зори здесь тихие…», по повести Б. Васильева мы увидели талантливых актеров-психологов.

Тот тип актера, который на рубеже 50 – 60‑х годов родился и утвердился на сцене «Современника», молодого, идейно и эстетически единого коллектива, или в товстоноговском БДТ, на значительное время был признан ведущим; по нему равнялись, им проверяли. Любимовские актеры с их специфической техникой, с их особенным, в недрах театра рожденным репертуаром (вольный литературно-поэтический монтаж, сценарий по мотивам пьесы или прозаических произведений — основной жанр театра) — лишь один из отрядов нынешнего актерства. Любимовцы идут собственным, отдельным путем. И при этом оказывают активное влияние на своих коллег в других коллективах.

В 60‑е годы делались неоднократные попытки определить качество исполнительского стиля нового актерского поколения. {73} Одна из таких попыток касалась, например, актеров «Современника»: «Особая внутренняя духовная близость актера и героя, совмещение очень важных сторон их человеческих индивидуальностей, почти документальная узнаваемость, достоверность, сдержанность во внешнем проявлении эмоций, естественность и простота»[[39]](#footnote-40). Это определение было верно для значительной части коллектива, но отнюдь не для всех. Явно выпадали из характеристики Е. Евстигнеев, Г. Волчек, О. Табаков и другие.

Ныне задача составления подобной характеристики еще более усложнилась. Причина этому — в сегодняшней театральной реальности, в многообразии и активности режиссуры, под воздействием которой актер формируется, в расширении и усложнении жанровых и стилевых особенностей драматургии, представленной на нашей сцене. И разумеется, в самой современной жизни, в психологии современных людей, к которым принадлежит и актер, в свободном и непредвзятом, непосредственном и импульсивном восприятии ими действительности, ее тенденций, противоречий, контрастов.

Шире, смелее стали представления о возможном и допустимом в искусстве вообще, актерском в частности. Объемным и диалектичным содержанием наполнилось понятие актерской правды в ее соотнесении с правдой жизненной.

Середина и конец 60‑х годов характеризовались дифференциацией режиссерских направлений. В 70‑е годы на практике утверждена идея синтеза традиций Станиславского и Мейерхольда, постановочной и психологической режиссуры, условности и достоверности на сцене. Ни одно из течений не пребывает в чистоте и неприкосновенности. Идет активный обмен ценностями. В искусстве актера не существуют в абсолютизированном, чистом, беспримесном качестве ни психологизм, ни условная образность.

И потому Ефремов ставит в Художественном театре фарсовую пьесу-притчу, пьесу-моралите о соблазнах и ликах современного мещанского бытия, о безднах собственничества и эгоистического себялюбия — «Старый Новый год» М. Рощина. Актеры-мхатовцы — в особенности великолепный Евстигнеев — Адамыч, добрый домовой, примиряющий и соединяющий всех, — играют в комедийно-гротесковой манере, уместной и органичной для Театра на Таганке, вступают в повышенно активные отношения со зрителем, подчас почти апеллируя к его сочувствию и суду.

А в спектаклях Театра на Таганке, в искусстве любимовского актера открывается прочная основа сердца и чувства, психологизм особого рода, особого лаконизма и концентрации, но психологизм безусловный. Социальная проповедь, которую ведут со {74} сцены актеры, оказывается пронизанной глубоким и подлинным волнением, сердечностью и силой веры.

В одном из лучших своих спектаклей, «А зори здесь тихие…», отмеченном блеском, совершенством и цельностью постановочного решения Ю. Любимова, актеры с абсолютной убедительностью «обживают» условнейшую конструкцию Д. Боровского. Шесть задымленных досок составляют все оформление «Зорь». В предельной сгущенности и емкости сценического времени раскрываются человеческие судьбы пяти юных девушек — безымянных героинь великой войны, и старшины-мстителя, добровольно принявшего на себя всю тяжесть и ответственность совершившейся трагедии. «А зори здесь тихие…» — один из самых актерских спектаклей театра. Каждая человеческая судьба предстает перед нами в своей неповторимости и правде, в своей невосполнимости, уникальности, в трагической оборванности войной, несвершенности желаний и надежд. А вместе с тем в этом искусстве сосредоточенного, насыщенного, глубокого постижения ролей различимы и собственные голоса актеров, ведущих исповедь «от себя», из нынешнего времени. Спектакль проникнут современным ощущением минувшей войны, суждением людей 70‑х годов о том, что произошло уже более чем тридцать лет назад.

Актеров 70‑х годов отличает богатство и разнообразие индивидуальностей, манер исполнительского стиля и эстетическая контрастность, полярность художественных устремлений.

На современной сцене мы находим примеры обнаженного до предела, до крика боли, тончайшего в своей нюансировке психологизма — и открытую, свободно проявляющую себя игровую стихию, искусство трансформации, жизнерадостное лицедейство, дерзость эксцентрических заострений. Поэтическое и лирическое самовыражение, исповедальность актера в одних спектаклях не исключают намеренную демонстрацию приемов, динамику и действенность, открытость отношения к образу — в других.

Как реакция на недавнее преобладание скромной, приглушенной эмоции на сцене все более обнаруживается тяга к пределам эмоционального бытия, к неистовству, к эмоциональным «перегрузкам». В таких параметрах располагает буквально все свои роли З. Славина в Театре на Таганке; на сцене этого же театра напряжена, стремительна в переходах от крика к тишине, от безнадежности к надежде, от озлобления к безбрежной доброте А. Демидова — Раневская в «Вишневом саде». Все оттенки, все стадии человеческих переживаний — ужаса и жажды забвения, краткого отдыха души и убивающей изнутри тревоги, былой легкости и отчаяния, которое извергается животным воплем, — все это прожито, выстрадано актрисой в чеховской роли.

А как подвижна, неуловима, словно ртуть, в своих бесконечных перемещениях по сцене (ритмами движения подчеркивая и {75} организуя эмоцию), в стремительных сменах настроения О. Яковлева, играющая бесенка — Лизу Хохлакову в «Брате Алеше» по Достоевскому в Театре на Малой Бронной. В «Отелло» Яковлева в роли Дездемоны раскрывает трагедию уничтожаемой великой любви. В этой Дездемоне все крупно, серьезно, все лишено пассивного, инфантильного начала. Она ждет Отелло на Кипре — душой, мыслью, томящимся телом, напряжением каждого нерва. Летит ему навстречу и замирает на его груди в величайшем, счастливейшем отдохновении. Озорничает, дурачится в полном блаженстве. Не понимает до самого конца, в чем ее вина, и прозревает трагически и бесполезно лишь за секунду до гибели.

И юная Инкен Петере — Н. Вилькина в «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана на сцене Малого театра, вслед за Маттиасом Клаузеном отвергая капитулянтскую действительность Германии накануне фашизма, бесстрашно подходит к черте небытия, нетерпеливо призывает смерть.

Широта и разнообразие запросов современной сцены требуют от актеров многих и разных умений. Большинство выступавших в последней дискуссии об актерском мастерстве в журнале «Театр» (1977) настаивают на универсальности нынешнего актера, на исчерпанности отдельных изолированных школ, на необходимости для актера «уметь все».

В настоящее время больших высот достигла сценография. Актер существует в различных вариантах сценического пространства — условного и достоверного, освобожденного от вещей, абсолютно пустого — и заполненного атрибутами обстановки. Активности современных сценографов, воздействующих фактурой, характером среды, цветом, светом, пластикой форм, актер должен соответствовать своей активностью, должен найти контакты собственной психики с миром материала, цвета, звука на сцене.

Ныне актер много работает в кино, на телевидении, радио, эстраде, как бы осуществляя синтез смежных зрелищных искусств. Участвуя в телевизионных постановках, он неизбежно вступает в творческие контакты с коллегами из других коллективов, с «чужой» режиссурой. В результате рождается новое (в сравнении с предшественниками) качество внутренней и внешней эластичности в усвоении и приятии «условий игры».

О профессионализме и о росте актерского мастерства свидетельствуют взаимоотношения с театральной литературой. Для молодого актера начала 60‑х годов, например, была характерна привязанность к повествовательным жанрам на сцене, к прямому жизнеподобию.

Но шло время, и все чаще в фокусе внимания актеров оказывались проблемы стиля, жанра, формальной природы спектакля в целом и каждого образа в отдельности. То, что еще недавно было преградой, трудностью для исполнителя, привыкшего к бытовому, {76} «прозаическому» жанру на сцене, становилось предметом увлеченного интереса и творческого исследования. Сегодняшний актер с удовольствием работает на стыке жанров, в трагифарсах, в комедиях-балаганах, в старомодных комедиях-стилизациях, в игровых представлениях, в спектаклях площадного, народного, лубочного типа и т. п. Широкое распространение получили мюзиклы. В них тоже выразилось стремление исполнителей удовлетворить потребность в комплексном, разнообразном мастерстве.

Без преувеличения можно сказать, что современный театр в лице актеров, чье становление и утверждение в искусстве совершилось в 50 – 70‑е годы, обладает огромным богатством. В начале 70‑х годов к числу известных имен прибавились и ярко засверкали новые — О. Яковлева, Н. Вилькина, А. Миронов, обладающий виртуозной, динамической техникой и внутренней музыкальностью; в конце 70‑х — актриса трагедии И. Чурикова, творчество которой пронизано могучими борениями духа, высоким мужеством, выявившая новый тип драматической героини на подмостках современной сцены, давшая новое освещение понятию красоты и гармонии сценического образа; А. Калягин, обнаруживший после ярких комедийных дебютов большой драматический темперамент в ролях и современного и классического репертуара; О. Янковский, который в последние сезоны упорно и уверенно движется к объемности творчества, к сильной мысли и сильному чувству, к освоению трудного удела «характерного» актера; М. Неёлова, за творческой биографией которой зритель и критика следят с удивлением и восхищением: начав поздно и бурно, актриса ни на мгновение не снижает темп своего жадного, активного, контрастного существования на сцене и на экране; ленинградец Ю. Демич — он моложе тех товстоноговцев, о которых речь шла выше, но и он уже «состоялся» в ответственнейшем окружении больших мастеров БДТ; Н. Гундарева — актриса национального склада, умеющая отыскать вечные и могучие черты, корни народности в ролях современных женщин…

Существенной приметой художественного бытия актеров 70‑х годов является их постоянное и активное соприкосновение с серьезным отечественным и зарубежным репертуаром. Как уже говорилось, для первых «современниковцев» принципиально важным был период юношеской проблематики на сцене, когда внутренняя близость роли становилась для актера мощным творческим побудителем.

Разумеется, подобные совпадения, созвучия есть и в работах нынешних молодых актеров, но значительно реже и не в столь обязательном и принципиальном смысле. (Сегодня в общем монолите нашего театра как раз не хватает талантливо и ярко выраженного молодежного массива драматургии, как это было в 60‑е годы.)

{77} Так или иначе, современный актер рано и стремительно входит в мир зрелых страстей, больших мыслей, масштабных поступков. Период молодых ролей у поколения 70‑х годов очень непринципиален и скоро преходящ. Как симптом силы, как примета зрелости — раннее соприкосновение с классикой. Молодежь играет классику много, разрабатывает ее на разных направлениях театральности. Вспомним классические роли Вилькиной — Соню в «Дяде Ване», Шарлотту в «Вишневом саде», Веру в «Обрыве» Гончарова, Инкен Петере в «Перед заходом солнца», Анниньку в «Господах Головлевых», Леонору в «Заговоре Фиеско» и др. Вспомним Джульетту, Лизу Хохлакову, Дездемону, донну Эльвиру, лермонтовскую Веру, Марину Мнишек, Наталью Петровну из «Месяца в деревне», гоголевскую Агафью Тихоновну — Яковлевой. Вспомним Н. Тенякову, например ее Марью Антоновну в товстоноговском «Ревизоре», и еще многих исполнителей и многие работы на обязывающем и сложном плацдарме классического наследия.

Можно найти и сходство и принципиальное отличие работ нынешних актеров в классике в сравнении с их предшественниками. (С тем, например, как играл Гамлета в охлопковском спектакле М. Козаков, или Треплева у Эфроса — В. Смирнитский, или Александра Адуева в «Обыкновенной истории» — О. Табаков.) Сила актерских творений в классическом репертуаре на сцене 60‑х годов прежде всего заключалась в энергии переосмысления, в свободе непредвзятости, в насыщении седой классики болями и тревогами современности. (Естественно, актер здесь шел рука об руку с новейшей режиссурой.) Идейное созвучие, наложение проблем крупных, общечеловечески важных на современность, на те вопросы, которые требуют разрешения и осмысления «сейчас, здесь, сегодня», — это характерные и общие черты. Табаков, например, в Александре Адуеве почувствовал живую вариацию прежде игранных розовских мальчиков, с той только разницей, что юноша Адуев испытания жизнью не выдерживает, от его молодых воспоминаний и идеалов не остается следа. В «Обыкновенной истории» на сцене «Современника» вообще больше ощущался автор инсценировки Розов, с его вечной тревогой за юношество, за стойкость молодых идеалов, нежели неторопливый и мудрый, глубокий и прочный в своем упорстве великого человековеда «классик» Гончаров.

И в Гамлете Козакова (Театр имени Маяковского) трогательно и странно ощущался контакт молодого современного человека с бессмертным принцем. Гамлет — Козаков был живой, переменчивый, удивительно подвижный. Юный максималист, он поспешно верил во «всеобщность зла», губил Офелию и строго, без малейшего снисхождения карал мать. В этой торопливости и категоричности итогов ощущались юношеская незрелость и незащищенность {78} ума и души, но были и молодая отвага, стремительный посыл к действию, чистота. Это был живой, волнующий своей узнаваемостью подлинного страдания, разочарования, одиночества в мире Гамлет. Но это, как и у многих на классическом поприще 60‑х годов (у Табакова — Адуева в том числе), был далеко не весь Гамлет. Огромный пласт шекспировских раздумий, противоречивость, сложнейшая диалектика, философия образа из работы актера как бы исключались. Гамлет — Козаков был одномерен, решительно и сразу ясен нам, зрителям. Равновесие между мощным массивом великой трагедии Шекспира и воплощением роли молодым исполнителем нарушалось. Многое было не раскрыто. Актер явно не справлялся со сверхсложностью героя.

На сцене 70‑х годов классика существует и утверждается в самых разнообразных режиссерских решениях. Естественно, что в сотворчестве с активной, «авторской» режиссурой исполнители привносят в классические роли ту же энергию осмысления, личную, страстную ноту, что и наиболее талантливые из их предшественников. Канонические, хрестоматийные воплощения классики, пассивно повторяющие уже найденное кем-то прежде, сегодня хоть и имеют место, но внимания зрителя, театральной общественности, критики к себе не привлекают.

Лучшие (хотя и не столь многие) из сегодняшних исполнителей научились открывать в классике живое, волнующее, новое, не разрушая великого и вечного, открывать на уже разведанной почве, противопоставляя прошлым решениям не только задор, напористость, дерзость, но и солидный арсенал мастерства, зрелость и глубину мысли.

Так, в Джульетте — Яковлевой преобладала глубоко современная мысль о бесстрашии выбора судьбы, своего жизненного удела человеком юным, но мужественным сердцем; о способности сопротивления жестокости и бездуховности мира, превосходящим обстоятельствам. Джульетте — Яковлевой не было дано утешения ребяческого неведения. Смутное, не до конца осознанное жило в ней предчувствие трагической судьбы. Она медлила, размышляла, пыталась понять, но наперекор всему, с упорством тихого мужества, шла до конца своей короткой и бессмертной жизни.

Вместе с тем роль воспринималась как подлинно шекспировская, без модернизации, стилизации, адаптации и т. п. Обруч, поднятый над головой, казался нимбом святого страдания, которым венчали своих мадонн старые великие мастера-художники. Пластическим рисунком, особым, медленным ритмом прерывающихся, словно опадающих движений Джульетта — Яковлева напоминала фигуру со старинного гобелена. В самой линии склоненной головы, покатых плеч, хрупких рук поражало истинно шекспировское сочетание слабости, хрупкости и — упорства гибкой лозы, которую можно вырвать с корнем, но нельзя сломать.

{79} И в Вилькиной — Соне из чеховского «Дяди Вани» на сцене ЦТСА в постановке Л. Хейфеца была та же страстная, живая насыщенность современностью — и верность великому автору. Была подлинность судьбы девушки из разоряющегося помещичьего гнезда, точность мелочей и деталей, без которых нельзя воплотить Чехова. И было таинство рождения прекрасного из обыкновенного и будничного. При всей некрасивости, намеренной обыденности внешнего облика Сони (крепко сплетенная толстая коса, волосы приглаженные, без единого вольного завитка, серенькое скромное платье, крупные, неизящные, привычные к работе руки и т. д.) она открывалась как характер глубоко поэтический, овеянный прелестью чеховской духовности. Поэзия эта выражалась в тонах высокого человеческого достоинства, которое несет в себе младшая, самая самоотверженная, самая бескорыстная из всех Войницких.

С самого начала периода 50 – 70‑х годов звучал настойчивый призыв беречь и упрочивать актерскую индивидуальность, силу личностного присутствия, уникального, неповторимого в ролях. Сегодня можно считать, что призыв этот услышан, поддержан, воплощен в живой актерской практике. Самые значительные создания последнего десятилетия отмечены яркой индивидуальностью исполнителей. Так через угловатую грацию, смешную детскость, через очаровательную шероховатость, «негладкость» сценической манеры, через особенный низкий тембр голоса молодой ленинградской актрисы Н. Теняковой по-новому почувствовал и решил образ Марьи Антоновны в «Ревизоре» Товстоногов. Не глупенькая губернаторская дочка, не вертлявая и поднаторевшая в кокетстве копия многоопытной маменьки — перед нами был чудом уцелевший живой островок человеческой чистоты, доверчивости, святого наива, детского ожидания любви. Марья Антоновна Теняковой не притворялась. Она доподлинно любила блестящего столичного гостя, была готова ждать его возвращения вечно. Круглобровая, большеглазая, с трогательно растопыренными руками, как на детских рисунках, с голосом низким и печальным, эта Марья Антоновна была бесприютно-чужой в мире, сотрясаемом страхом и ложью. «Провинциальный утенок» в кружевных панталонах во всю мочь улепетывал по скрипучим лестницам отчего дома, насмерть испуганный вниманием столичного кавалера, трепетал до обморока и готовно спешил на обманный блеск. Одна из всех не притворявшаяся, любившая, провожала Марья Антоновна Хлестакова. Глядела вслед умчавшейся тройке, посылала воздушные поцелуи и повторяла печально и нараспев: «Голубчик, Иван Александрович…»

{80} Через хмурую, угловатую повадку, через голос специфического, скрипучего тембра актера Театра имени Ленсовета Л. Дьячкова чрезвычайно интересно и по-иному, чем в Москве, в спектакле Эфроса, оказался раскрыт характер Алексея Чешкова в «Человеке со стороны» И. Дворецкого. Здесь помимо очевидной незаурядности, упорства, яростного внутреннего темперамента, даже драчливости вступали в общее звучание роли лишь Дьячкову присущие темы и тоны. Его герой не обладал, как говорится, внешним обаянием. Он был закрыт от людей, с взглядом исподлобья, улыбающийся редко и как будто с трудом. А люди часто судят встречных по первому впечатлению. Герою Дьячкова предстояло преодолеть двойной барьер трудностей — победить неприязнь и отчуждение людей и убедить их в собственной правоте. Человек, не заботящийся о том, чтобы нравиться, очаровывать, «неудобный» в общении, резкий, отвергающий условности вежливости и дипломатии, в итоге приобретал союзничество, уважение и любовь многих. В «скрипучем», хмуром человеке не сразу, но открывалось обаяние таланта, целеустремленности, огромной и страстной сосредоточенности на главной цели жизни. В Чешкове Дьячкова была привлекательность одержимости, неутолимое желание отдать всего себя делу, немалые свои возможности и знания употребить на пользу людям.

«Приспосабливает» многие роли современного и классического репертуара, выстраивает их в расчете на яркую индивидуальность своей первой актрисы Яковлевой и Эфрос.

А вместе с тем тенденция использования актера впрямую, в соответствии с его наиболее очевидными, легко доступными качествами заметно ослабела.

Сегодня все более утверждается принцип диссонансного или контрапунктного взаимодействия «нерастворимой» индивидуальности исполнителя и материала роли. Драматическая, подчас неврастеничная Яковлева играет смешную гоголевскую невесту-вековуху Агафью Тихоновну. В согласии с общим режиссерским решением Эфроса меняется концепция комедийной роли, в которую привносятся гоголевский трагизм и гоголевские слезы.

В юности — Баба Яга на сцене Тюза, потом безоговорочно «приписанная» к сатирическим, буффонным жанрам, Чурикова сейчас — одна из самых проникновенных драматических актрис (Неле в «Тиле», Сарра в «Иванове», Офелия в «Гамлете», Театр имени Ленинского комсомола).

Изысканная в своем пластическом и эмоциональном качестве, актриса холодноватого и проницательного ума, большой культуры, Демидова в «Деревянных конях», в роли Василисы Милентьевны, раскрывает безбрежное русское великодушие, широту истинно народной натуры, легкость и щедрость сердца простой деревенской старухи.

{81} Процесс размывания актерских амплуа, естественный для современного театра вообще, сегодня зачастую доводится до крайности. Не случайно вновь поставлена на обсуждение проблема: насколько безграничны возможности талантливого актера? Действительно ли всякую роль он может играть? Характерен интерес к странному, парадоксальному актеру, нарушающему стереотип представлений о красивом, уродливом, допустимом на сцене; самим фактом своего существования как бы восстающему против общепринятого в искусстве театра. Таковы В. Гафт с его маской трагического чудака, балансировкой на грани смешного, горького, страшного; Н. Волков, похожий на молодого ученого, учителя, но только не на актера, словно погруженный в себя, не умеющий быть эффектным, громким, заметным, — главный эфросовский «герой-любовник»; Н. Тенякова — то смешная и нелепая нескладеха, то грациозная и величественная красавица; Т. Ицыкович (Васильева), выпускавшаяся на роли старух (кстати, так же как и Вилькина), а сегодня, вопреки своим очевидным данным, или, точнее, в отважном преломлении и использовании их режиссурой Плучека, играющая Софью, Ларису Рейснер, Марью Антоновну, Принцессу в шварцевской сказке «Обыкновенное чудо»… Таковы А. Левинский, В. Золотухин и т. д. Эти актеры обладают широким репертуарным и жанровым диапазоном. Они любят играть на стыках амплуа и жанровых контрастах.

Сегодня можно говорить не только о важности индивидуального, личностного аспекта в искусстве современных актеров, но и о возрастании их творческой активности. Процесс этот имеет разнообразные проявления. Он самым решительным образом сказывается во взаимоотношениях актера с режиссурой. Конфликт неизбежно возникает тогда, когда режиссер хочет сузить функции актера до пассивного и послушного исполнительства. (Крупнейшая современная режиссура умеет ценить и использовать инициативу актера, работает в равноправном союзничестве с ним, намеренно окружает себя не покорными «рабами» собственной воли, а сотворцами, соратниками, единомышленниками в широком идейном и художественном смысле слова.)

Повышение творческого потенциала проявляется и в том, как часто актер, преодолевая зависимость своей профессии, обращается к режиссуре (Л. Дуров, Л. Толмачева, В. Соломин, А. Миронов). Но и оставаясь в границах обычного спектакля и общепринятых взаимоотношений с режиссурой, он добровольно берет на себя часть режиссерских обязанностей. 70‑е годы — время активнейших актерских интерпретаций. Лучшие актерские создания этих лет сыграны страстно и «пристрастно», просвечены миропониманием, мироощущением исполнителя.

Так в «Разгроме» по А. Фадееву, поставленном М. Захаровым (Театр имени Маяковского), роль Левинсона сыграл А. Джигарханян. {82} Основные параметры, проблемное и художественное звучание роли были определены режиссером. Но в работу над образом Левинсона Джигарханян, один из крупнейших актеров среднего, недавно молодого поколения, вложил бесконечно много собственного. Он создал полнокровный и живой образ человека революции — ленинца первого призыва, «городского человека», интеллигента, физически слабого в трудных условиях дальневосточной тайги, партизанщины, и мощного знанием, идеей, высотой духа. Джигарханян сыграл человека «для людей», взвалившего на себя непомерную тяжесть ответственности не только за жизнь отряда, но и за моральный, духовный облик своих далеко еще не зрелых бойцов, которые из кольца блокады, из дебрей тайги должны выйти не обезумевшим от ужаса, усталости, жестокостей сбродом, а идейными защитниками революции.

Образ человека давних лет полон у Джигарханяна нынешним, взволнованным раздумьем и тревогой. И потому в роли рождается тема подлинного авторитета власти, звучит ленинская мысль о справедливости и гуманизме, об органическом характере «невыдуманной» русской революции. Привлекательностью собственной личности, «тихим» героизмом, упорным мужеством, остротой ума Левинсон — Джигарханян подкрепляет прочность своей веры. В искусстве современного актера, в его отношении к современному герою обнаруживается весьма знаменательная закономерность. Возрастая как личность, как сознательно творящий человек, увеличивая свою гражданскую и художественную активность, свой вклад в жизнь общества, актер ценит и выделяет те же черты в своих героях. Это особенно проявилось в спектаклях, осуществленных по так называемым «производственным пьесам» 70‑х годов.

На современной сцене теме человек и труд, человек и дело его жизни принадлежит главенствующее место. При всей хроникальной краткости пьес И. Дворецкого, Г. Бокарева, А. Гельмана. М. Шатрова и других, при всем лаконизме характеристик героев на базе этой драматургии созданы крупные, идейно и художественно значительные фигуры сегодняшних советских людей. Это и Чешков — Грачева и Дьячкова («Человек со стороны» в театрах на Малой Бронной и имени Ленсовета), и Мария — Мизери (в одноименной пьесе на сцене Театра имени Маяковского), и Друянов — Ульянов («День-деньской» в Театре имени Евг. Вахтангова), и бригадир Потапов — Ефремов и парторг Соломахин — Евстигнеев («Заседание парткома» в МХАТ).

Общность этих людей — в бесстрашии выбора жизненного пути, судьбы, удела. (Соломахин — Евстигнеев добивается истины, ведя беспримерно длинное заседание парткома, несмотря на то, что истина эта самым драматическим образом повернет его личную судьбу.) Общность — в кровной заинтересованности, страстности {83} соучастия в делах и заботах общегосударственного масштаба, в повышенной гражданской совестливости, силе нравственного суда над собой. Тот же Евстигнеев последовательно и обнаженно раскрывает мучительный процесс поисков правды, справедливого решения, которого у его героя нет в начале и которое он обретет лишь в конце. Соломахин у Евстигнеева буквально вгрызается в факты. В нем, руководителе не по должности, а по доверию товарищей, нет олимпийского спокойствия, нет позиции «над схваткой» (кстати, именно так, чуть отрешенно, свысока или со стороны играет эту же роль К. Лавров в БДТ в Ленинграде). Общность, наконец, в том, что все они — и Чешков, и Соломахин, и старый директор завода Друянов, и секретарь райкома Мария — масштабные личности, несмотря на неравный опыт, возраст и различные должности.

Актеры предлагают свои вариации решений этих крайне скупо, или хроникерски бегло, или сосредоточенно-делово обрисованных ролей.

В БДТ А. Пустохин играет Потапова («Протокол одного заседания») молодым, недалеко ушедшим по возрасту от своей юной бригады. На отказ от премии он решается бесстрашно, азартно, ощущая рубежный поворот своей судьбы.

В МХАТ у Ефремова Потапов человек почти пожилой. Подтянутый, собранный, поджарый, он напоминает обликом десантника, бойца самых бесстрашных войск. Потапов — Ефремов приходит на заседание парткома с запасом прочной деятельной злости. Кажется, он заранее знает, какими доводами будут его увещевать, какие ловушки ставить, какими благами заманивать, и потому хорошо продумал ответы и ходы, хотя и не открывает своих карт с самого начала. День заседания тоже поворотный для него, главный день жизни. Опытный, зрелый человек, он абсолютно убежден, что ни жить, ни работать так больше нельзя, что все и навсегда следует изменить круто, организовать по правде, по совести.

В Московском театре имени Пушкина А. Кочетков, играющий ту же роль, является на заседание в черном, парадном, лучшем из всех имеющихся у него костюмов, в белой крахмальной рубахе. (Так надевали чистое белье, подшивали новый воротничок солдаты перед решающим, иногда последним боем.) Актер предельно взволнован. Он обращается не только к разуму, но и к душе, сердцу, совести собравшихся.

Люди, подобные Потапову, завоевывают ведущее положение в массе, в коллективе не путем хорошо произносимых деклараций и лозунгов, не особой «милотой» и «ласковостью» подхода к подчиненным (в полемике с этими качествами актеры сегодня с удовольствием акцентируют деловитую сухость, сдержанность, рационализм, «нелюбовь» ко всяческим душевным и сердечным утеплениям). {84} Ныне лидерство утверждается как право великолепно организованного, мыслящего современными категориями ума, как заразительность личного примера, личной ответственности, как совершенное знание дела, как блистательный профессионализм, как чистейшая нравственность, как высочайшая моральность поступков и мыслей, как органически, сердцем и разумом усвоенная идея.

Искусство актера подвижно, стремительно изменяемо. И потому трудно поставить точку, подвести окончательный итог, тем более когда речь идет об актерах новейшего времени. Оно, это время, подчас обнаруживает не только движение вперед, но и кризисные явления, тревожные симптомы. В 70‑е годы, например, волна студийности (при всех попытках возродить, удержать ее) спадает; энергия собирания, выращивания «актерских гнезд» сменяется у режиссера торопливым и утилитарным использованием данных исполнителей. В повседневности профессиональных забот, разбросанные по своим коллективам, озабоченные тем, как бы сохранить и отстоять себя в многолюдстве давно сложившихся трупп, актеры, прежде всего молодые, теряют качество, которое определено точным словосочетанием: «учительство русского искусства». Ослабление проповеднического, просветительского начала — реальная опасность для ряда театров. Подчас видишь озабоченных «собственной пользой» профессионалов, а не художников и бойцов. Не хватает вызова, непримиримости, «сверхзадачи», дающей крылья творчества.

Писать об актере 70‑х годов несравненно более трудно, нежели о его прямых предшественниках, не только потому, что это этап ближайший, не отодвинутый на необходимое для анализа расстояние, но главным образом потому, что тенденции 70‑х годов выражены в искусстве актера менее четко, не в пример предыдущему десятилетию. Некоторые восходящие и обещающие процессы не оправдали себя, остановились в развитии или обратились в свою противоположность.

Причиной многих сложностей с актером является состояние современной драматургии. О «вакууме», о застое говорить, казалось бы, не приходится. Есть бурно набравшая рост с началом 70‑х годов производственная пьеса. Есть талантливо и самобытно прозвучавший поэтический театр И. Друцэ. Есть национальная драматургия Ч. Айтматова, Р. Ибрагимбекова, М. Карима, Д. Валеева и других, целый пласт пьес рано ушедшего из жизни А. Вампилова. Есть М. Рощин, работающий в параметрах розовской пронзительной наблюдательности и чуткости к жизни, с его «Валентином и Валентиной», «Эшелоном», «Старым Новым годом». Продолжают писать В. Розов, А. Арбузов, А. Штейн, Э. Радзинский и другие.

{85} Современная драматургия говорит о многом, по-своему важном, но нечто главное, стержневое, составляющее неповторимость именно нынешнего времени, его тревогу, его беспокойство, его боль порой остается за бортом.

Многие пьесы о современности не дают возможности новых воплощений реальной жизни и отыскания новых формально-эстетических ходов, стилистических, жанровых граней, в результате чего актер привыкает к выполнению элементарных, изначально ясных задач. В лучшем случае он получает в свое распоряжение литературу «правдоподобия чувствований», тогда как цель искусства, драматургии в том числе, — в «истине страстей». Привыкнув к элементарному, поучительно-ясному, однолинейному в драматургии, актер пасует перед авторами, подобными Друцэ и Вампилову.

Поэтический театр Друцэ, сложная по стилю, по синтезу условного и жизненного драматургия Вампилова за редчайшим исключением оказались трудны для режиссуры и актеров.

Актерских удач на ниве этой драматургии немного. Н. Пастухов — Кэлин («Святая святых» Друцэ, ЦТСА) — одна из лучших ролей на сцене 70‑х годов, роль-событие, потому, что в ней выражена смысловая и формальная сложность образа. Бесстрашный чудак, рядовой многомиллионной армии тружеников — и солдат, мудрец, ядовитый деревенский балагур, рыцарь человечности, воитель за высокую красоту природы. В роли причудливо соединилось исповедальное с повествовательным, мистификация, игра с острейшими трагедийными переживаниями, сочность простонародной речи и музыкальность притчи, присказки, слагающейся на глазах легенды.

При жизни Вампилова его творения ставились чрезвычайно скупо, шли в основном на периферийной, сибирской сцене. После трагической гибели драматурга — целый залп премьер, как будто наперегонки, в соревновании друг с другом, на ответственнейших сценических подмостках Москвы и Ленинграда. И вот результат — Вампилов поставлен, Вампилов не сыгран.

Как же его играют сегодня? В параметрах привычного, освоенного ранее. В Театре имени Ермоловой («Прошлым летом в Чулимске») в душевном и искреннем, серьезном и скромном спектакле — так, как играли Розова, — в стилистике бытового и психологического театра. Странность совпадений, внезапность перепадов в человеческой судьбе, когда на прочность и чистоту пробуется душа человека; экзотический быт — экзотический окраинностью, заброшенностью своей; протуберанцы трагедийного, тем более неожиданные, что до этого действие двигалось плавно, едва ли не сонно, в смене самых заурядных событий — все это из спектакля режиссера В. Андреева ушло. Играется какой-то иной, наверное, вовсе не плохой драматург, но не Вампилов. Лишь в {86} С. Любшине — в его спящем наяву, поначалу недосягаемом треволнениям и страстям живого мира следователе Шаманове — читалась вампиловская «странность», жутковатая чудинка. Так под гладью воды, где лениво отражаются плывущие облака, подчас скрыта бездна провала, черного омута без дна.

Серьезной и тревожной, несмотря на многочисленные обнадеживающие прогнозы, представляется сегодня и проблема «актер в классическом репертуаре». Невозможно разделить современную режиссуру и актеров в их работе над воплощением классики. Здесь общие достижения и общие беды. Наиглавнейшая из бед — недовыполнение комплекса идейно-художественных задач, которые выдвигает классика.

Как современный режиссер из всего многосплетения идей и звучаний классической пьесы зачастую выделяет и прорабатывает какую-то одну линию (тем самым адаптируя полифонию произведения), так и актер теряет полноту образа, его диалектику, сосредоточившись на какой-то одной стороне характера в ущерб остальным, важным в единстве звучания. Режиссура и актеры по отношению к классике оказываются раскованно-свободны, бесстрашно-радикальны, самостоятельны в ее ощущении и разрешении, и гораздо реже — внимательны, глубоки, способны воспринять и осмыслить классическую пьесу как духовное и художественное целое.

Эфросовский «Месяц в деревне» один из критиков совершенно справедливо определил как «концерт для скрипки с оркестром». Полифоническая пьеса Тургенева, где в самой структуре заложено равноправие всех фигур и ролей, вплоть до мельчайших, превращена волей режиссера в моноспектакль. В центре — интереснейшая работа Яковлевой — Наталья Петровна. Тончайшим пением скрипки, вибрацией душевных струн поведана трагедия старения прекрасной женщины. Яковлева говорит не о поздней любви своей героини к юному студенту Беляеву, а о позднем и бесплодном желании любви, о тоске по неизведанному ранее, по тому, чего не было и уже не будет. Юность Верочки и Беляева, чувство Верочки к студенту — безжалостное напоминание о том, как далеко опередила их в движении к порогу небытия Наталья Петровна. Ее битва за Беляева, постыдная, мучительная для нее самой, — это последняя битва за жизнь, за молодую радость жизни, которая уже отошла в прошлое. Роль отточена, по-тургеневски подвижна, изысканно-сложна и музыкально-мелодична. Остальные — оркестр, фон, окружение. Не выдержана единая стилистика ролей, их тургеневская интонация.

Гоголевская невеста Агафья Тихоновна в мечтах соединяла носы, рты, фигуры своих поклонников, каждый из которых не устраивал ее целиком. Похожее происходит и с классическими ролями в их нынешнем воплощении. В одном театре — одна верно {87} и тонко схваченная черта, в другом — другая, в третьем — третья. Если б еще им всем собраться вместе… Пример — чеховский «Иванов» в Театре имени Ленинского комсомола и в МХАТ. У Леонова — сила человеческой оконченности, физического и духовного запустения, реальность совершившегося с Ивановым падения. У Смоктуновского — изящного, подвижно-нервного — острота и болезненность реакций живой совести, чувствование себя и мира с другой, чем у всех людей, повышенной мерой требовательности. В Театре имени Ленинского комсомола потрясающая Сарра — Чурикова. В МХАТ Сарра — Мирошниченко и Васильева — сведена до положения второстепенной фигуры. Зато в МХАТ есть трагический Шабельский — Прудкин. В Театре имени Ленинского комсомола таковым числится моложавый и плотный мужчина, не без успеха потешающий окружающих.

Для актерского искусства 70‑х годов большое значение имеет тотальное вторжение на сцену прозы. Современная проза — деревенская, городская — далеко обогнала драматургию. Проза оказалась ярче, сложнее, бесстрашнее. Конечно, в ее активном проникновении на сцену есть свои опасности. Пассивное, буквальное следование повествовательным жанрам ущемляет чисто театральное начало. Литература, которой режиссура не находит сценического эквивалента, подавляет театр. Так было в истории нашей сцены уже не раз. Время покажет, станет ли интенсивное утверждение прозы на современных сценических подмостках благом или бедой. Важно отметить иное: активизацию и мобилизацию сегодняшнего актера, тоскующего по настоящей литературе и получающего через прозу полноценный литературный материал; масштаб многих актерских творений 70‑х годов именно на базе настоящей литературы. Таким образом заполняется вакуум, утоляется голод. Не побоюсь сделать следующее обобщение: в трудном движении к образам классики сегодняшнему актеру больше дает работа над эпическими жанрами, нежели его повседневное участие в современном драматическом репертуаре. Актеры охотно, с интересом участвуют в спектаклях, осуществленных по инсценировкам лучшей современной прозы. Здесь множество удач самого разного характера.

Прекрасно, с полной правдой возраста, психологии, социальной и национальной биографии старухи Анны играет на сцене МХАТ Н. Гуляева в распутинском «Последнем сроке» (инсценировке, которая, впрямую следуя за повестью, даже и не является, по существу, пьесой). Актриса, еще не отошедшая полностью от своих молодых героинь, на этот раз является в трогательном и человечном, очень русском облике восьмидесятитрехлетней крестьянки. Инсценировка оставляет в неприкосновенности речевое богатство распутинской повести. Слов — монологов-исповедей, воспоминаний о прошлом в спектакле чрезмерно много. Чувствуется {88} жадность театра, принявшего без всяких изменений авторский вариант «Последнего срока» для сцены. Но вот что примечательно: перенасыщенность текстом обычно чревата, несценичностью, здесь же актер великолепно справляется с громоздким словесным монолитом, явно получает творческое удовольствие от встречи с глубокими и философски сложными размышлениями Распутина о смысле жизни, о достоинстве трудной, неразрывной со всем народом судьбы старухи Анны — труженицы и матери. Актеры играют увлеченно, театрально осваивают распутинский текст. Режиссерски скромный, даже бедный спектакль неожиданно дает целый ряд первоклассных актерских работ: Варвара — К. Ростовцева, Михаил — М. Кочкожаров, Люся — Е. Королева. Подлинно художественная литература, весомая авторская мысль служат мощной побудительной причиной актерского самораскрытия, полнокровного творческого существования. (В «Последнем сроке» можно говорить об авторстве актера, вступающего в контакт с литературой почти без помощи режиссера.)

В инсценировке повести В. Тендрякова «Три мешка сорной пшеницы», сделанной Г. Товстоноговым и куда более совершенной, действенно напряженной, приближенной к требованиям сцены и вместе с тем сохранившей свою пронзительную жизненность, — в замечательном спектакле БДТ, спектакле-эпопее, народной трагедии, в которую театр вложил всю силу своего гражданского темперамента, встреча с большой литературой, с живым и образным словом опять-таки высекла искру вдохновенного актерского творчества. Произошло именно то движение от «правдоподобия чувствований» к «истине страстей», к их мощному звучанию, возможности которому так редко дает нынешняя драматургия. Женька Тулупов — Ю. Демич, председатель сельсовета, инвалид войны Кистерев — О. Борисов, девушка-колхозница Вера — Н. Тенякова — это больше, чем характеры, выхваченные из самой гущи народной, — это типы, лики неповторимого времени. Роли трагедийные, сыгранные очень индивидуально, лично (Борисов играет на пределе физических и духовных сил, как говорят, «на разрыв аорты»), они помогают сегодняшним зрителям, отделенным от событий 1944 года почти четырьмя десятилетиями другой жизни, заново осознать огромность пережитых народом страданий.

Инсценировки прозы в Театре на Таганке — режиссерские монтажи «А зори здесь тихие…» по Б. Васильеву, «Обмен», «Дом на набережной» по Ю. Трифонову, некоторые другие — замечательны именно соединением высокого и зрелого режиссерского мастерства Любимова со свободным и объемным проявлением актерской стихии. И до этих спектаклей Театр на Таганке, театр абсолютизированного режиссерского диктата и добровольной подчиненности актера его воле и намерениям, имел на счету немало {89} прекрасных сценических осуществлений. Открытым, острым оставался вопрос: возможна ли гармония, равное выявление режиссерского и актерского начал? Не ущемлен ли в добровольном своем самоограничении актер, который взрослеет, минует стадию студийности и хочет полноты сценического существования, «счастливой» судьбы и в этом особенном театре?

«Зори» и «Обмен» доказали возможность гармонии. Самые актерские из всех спектаклей Любимова, они показали истинную меру исполнительского потенциала Театра на Таганке, показали крупных и самобытных актеров, умеющих дать неповторимость, полноту, жизненность образа в максимально жестких по времени и лаконичных по материалу условиях. И опять-таки (ничуть не в умаление режиссерскому дару Любимова, талантам самих актеров, многие из которых открылись или впервые, как В. Шаповалов, или заново — И. Ульянова, А. Вилькин, М. Полицеймако) стартом, опорой, взлетной полосой спектаклей стала талантливая современная проза.

С середины 60‑х годов начался процесс синтеза, активного взаимообмена ценностями между «актерскими гнездами» и школами, совершавшими свой путь под водительством режиссера-лидера и в соответствии с его творческой программой. Ныне можно говорить о рождении в театре общего языка, взаимопонимания, сближения, слияния былых течений. Не случайны «путешествия», гастрольные постановки режиссеров в чужих коллективах, работа на телевидении со сборным и незнакомым актерским ансамблем. (Много ставят на стороне, вступая в контакты все с новыми и новыми исполнителями, Г. Товстоногов, А. Эфрос, М. Захаров, Л. Хейфец и другие.) С одной стороны, подобные факты говорят о многосторонности, подвижности современной режиссуры и актера. С другой — об утрате театрами резкой и четкой специфичности, об известном размывании, смазывании творческого лица, ослаблении связей внутри коллективов. Уходит неповторимость актера, принадлежащего тому или иному направлению и театру. Пугающие масштабы приобрела актерская «миграция», бедствие именно последнего времени. Совершаются переходы из одного театра в другой, от одного известного режиссера к другому в поисках лучшей участи, интересной работы и т. п. В противовес, в разрыв с русской исполнительской традицией перерождению подвержено само понятие актерского ансамбля (очень часто это просто собрание талантливых «известностей», звезд театра, кино или телевидения). Собирание становится чисто формальной акцией. Так, все новых и новых исполнителей приглашает и в без того громадную труппу МХАТ ее нынешний главный режиссер О. Ефремов. Здесь и И. Саввина, и А. Попов, и А. Петренко, и {90} А. Мягков, и Е. Васильева. Любой из этих актеров талантлив. Вопрос в том, насколько они подходят друг другу и Художественному театру с его исполнительской традицией. Вопрос в том, окажутся ли все они созвучными, духовно родственными друг другу и сколько понадобится времени, чтобы привести этих зрелых, сложившихся, немолодых уже людей к одной тональности существования на сцене, к взаимопониманию и согласию общения. Одна, крайность — собирание в спектакле не слышащих друг друга, существующих на несмыкающихся параллелях актеров «со стороны». Другая — некая ансамблевая однотонность, однокрасочность, возникающая из-за слишком активного волеизъявления режиссера. (Так, последние ансамбли эфросовских спектаклей буквально повторяют личную, специфическую интонацию самого режиссера, существуют в эфросовской природе темперамента. Режиссер здесь говорит и существует через актера, узнаваемый в исполнителях вне зависимости от индивидуальных качеств и возможностей каждого.)

Последние актерские и режиссерские дискуссии на страницах нашей прессы во главу угла поставили вопрос о культуре актера в профессиональном и — еще более — в общем духовно-нравственном смысле. Об утере у сегодняшнего исполнителя (в особенности молодого) поэтического, избраннического ощущения профессии, о буднично-деловом, практическом отношении к делу. Здесь новое поколение определенно и явно проигрывает «старикам» и в профессиональном и в широкое человеческом плане.

Уже говорилось, что за последние годы очень развилась внешняя техника актера, но развитие и проявление ее на сегодняшней сцене идут зачастую вне образной природы театра. Просто физически подготовленный, тренированный актер-гимнаст, актер-акробат, актер-танцовщик и т. п. сменил актера-«говорильщика» и актера-«переживальщика». Новые стереотипы пришли на смену старым. Между тем — и этому учит опыт предшествующих актерских поколений, заветы большой советской режиссуры, растившей актеров-философов, мыслителей, — физика актера, динамика его обязательно должны быть пронизаны образным началом, нести в себе определенное содержание. Пластическое искусство актера только тогда приобретает полное звучание, когда оно дополняет мысль.

«… Зритель идет в театр прежде всего зреть», — когда-то говорил своим ученикам С. М. Михоэлс. К сожалению, житейски-обыденная, буднично-расхожая пластика распространена в искусстве современного актера во много крат более, нежели пластика образно-философская, управляющая воображением зрителя, задерживающая на себе его мысль, активизирующая восприятие и воображение.

Проблема слова также остается острейшей в современном актерском {91} искусстве. Слово слишком часто и беспощадно разоблачает исполнителя, свидетельствует о недостаточности в нем общей и профессиональной культуры. Когда в одном спектакле работают старшие актеры и сегодняшние молодые, великолепная, богатая звучаниями, отчетливая, слышимая в последних рядах зрительного зала речь ветеранов с ее музыкальностью и пластикой звучаний вступает в резкий диссонанс с торопливой скороговоркой, фонетическими и диалектными искажениями младших исполнителей, с их сорванными, рано потерявшими звучность и гибкость голосами.

Трудным искусством мелодической, фонетической, интонационной образности владеют лишь немногие. Сегодня слово на сцене чаще всего употребляется по логике или смыслу или для передачи чувства. А ведь слово — это еще и эпоха, и быт, и авторский стиль, и стиль спектакля.

Когда-то В. И. Немирович-Данченко мечтал о специальных классах для профессиональных актеров, где бы они аналитически и интуицией постигали «авторский стиль» на материале больших классических произведений. Как известно, Художественный театр первым в истории нашего искусства дал образцы свободного, непредвзятого, не связанного оглядкой на прошлое подхода к великим литературным авторитетам. То, что мы сегодня называем «авторской режиссурой», начиналось в МХАТ. И тем не менее Немирович-Данченко специально выделил проблему «автор-актер».

«Насколько сильно, — писал он, — крепко у нас… воспитание принципа “идти от себя”, настолько шаток и, я бы сказал, не имеет никаких корней в нашей системе вопрос литературно-театральной интуиции, вопрос о том, как угадать автора»[[40]](#footnote-41).

Нельзя сказать, чтобы ситуация решительно изменилась сегодня. Проблемы стиля и жанра, авторской неповторимости все еще достаточно трудны для значительной части актеров, которые довольствуются энергией «вживания», психологическим и проблемным освоением и игнорируют стилевую природу, ритм, темп, тон драматического письма. Виновата режиссура, слишком часто решающая эти проблемы в чисто внешнем, постановочном плане, помимо актера или не добиваясь от него проникновения в авторский мир, одушевления авторским миром.

Все сказанное выше не мешает, однако, утверждать, что последнее двадцатипятилетие — период бурного обновления и развития актерского искусства. Период, крепчайшими узами (гораздо более живыми и прочными, чем, например, время 40‑х или начала 50‑х годов) связанный с прошлым — с неповторимой и {92} бурной эпохой ранних послеоктябрьских исканий, с открытиями режиссуры советского театра на рубеже 20 – 30‑х годов, с десятилетием актерского полнозвучия, цветения, гармонии, каким были вплоть до своего финала 30‑е годы. Период, когда заново оказалась мобилизованной вся масса исполнительских традиций и богатств, накопленных и русским и советским театром.

Этот период позволяет проследить эволюцию актерских поколений, исполнительских школ и стилей; рассмотреть изменявшуюся с годами, постепенно обогащавшуюся, становившуюся диалектичнее, глубже концепцию человека в творчестве современных актеров; сопоставить их искусство с социальной психологией времени.

В. Максимова

# **{****93}** Украинский театр

Проблемы современной режиссуры, столь волнующие и актуальные для украинского театра последних двух десятилетий, отодвинули на второй план не менее важные вопросы развития национального актерского искусства, о которых заинтересованно и страстно заговорили в начале 70‑х годов и критики, и режиссеры, и сами актеры.

Стремление нового поколения и мастеров украинской сцены осмыслить и воплотить в современных театральных формах идеи, темы и образы героической действительности и определило искания режиссеров и сценографов республики в области расширения и обогащения сценических выразительных средств. 60‑е годы отмечены поисками «постановочной режиссуры», протекавшими в разных театрах по-разному, порой сложно, в острых противоречиях.

Далеко не все в этих поисках вело к положительным результатам, к подлинному художественному обновлению национального театра, но они были несомненно плодотворны для режиссеров, осваивающих богатейший творческий опыт украинского и всего советского сценического искусства, опыт, порой забытый в былые годы, когда отдельные сценические достижения оказались перечеркнуты. Примером этому может служить попытка коллектива Харьковского драматического театра имени Т. Г. Шевченко восстановить в 1961 году спектакль «Гайдамаки», созданный выдающимся украинским режиссером Лесем Курбасом еще в начале 20‑х годов и связанный с эстетикой театра этого времени.

Широкое утверждение приемов «постановочной режиссуры», проходившее в отдельных коллективах республики под девизом возрождения идей Курбаса, выявило многочисленные проблемы и в актерском искусстве. Одной из них стала недооценка современным режиссерским театром природы актерского искусства, национальных исполнительских традиций. Возникали противоречия между замыслом режиссера и его актерским воплощением, забывались справедливые слова Курбаса: «Режиссерский театр — это и есть актерский театр в пределах художественной композиции спектакля»[[41]](#footnote-42).

Украинский театр, по давно укоренившемуся определению, — театр актерский. Его подлинно народный и реалистический фундамент {94} закладывал вместе с И. Котляревским великий актер М. Щепкин, блистательно игравший на полтавской сцене в «Наталке-Полтавке». Продолжателями щепкинских традиций и основателями национального классического театра, часто называемого «театром корифеев», были великие украинские актеры М. Заньковецкая, М. Кропивницкий, П. Саксаганский, Н. Садовский, Н. Карпенко-Карый, имена которых, как подчеркивал Станиславский, «вошли золотыми буквами на скрижали истории мирового искусства»[[42]](#footnote-43). А. Бучма, Ю. Шумский, И. Марьяненко, Г. Юра, М. Крушельницкий, Д. Милютенко — актерские достижения этих больших художников и других замечательных мастеров влились в сокровищницу всего советского театра.

Внимательное, бережное отношение к актеру — стойкая традиция украинской режиссуры. Для Юры театр — это прежде всего актер. Свою режиссуру, насыщенную монументальными, действенными, ярко индивидуализированными массовыми сценами, он называл актерской. И даже Курбас, которого так долго и настойчиво упрекали в режиссерском деспотизме, четко сформулировал необходимость содружества актера с режиссером: «Единственное, что всегда будет в театре, — это живой актер, обаятельный собой и своей талантливостью. Когда есть Ильинский или Бучма, спектакль выигрывает чрезвычайно. Когда же в спектакле лишь режиссер, — это недолговечно»[[43]](#footnote-44). В лучших спектаклях украинские актеры разных поколений, четко стоящие на единых партийных, гражданских позициях, создают гармоничный исполнительский ансамбль, воспринимающийся как результат совместных поисков актеров и режиссеров, взаимоотношения которых стали в современном театре сложными и многообразными.

Режиссуру порой справедливо упрекают то в чрезмерной активности, то в бескрылом традиционализме, творческой пассивности. С другой стороны, режиссеры, настойчиво ищущие обновления выразительных средств и самой эстетики украинского театра, развития его художественных традиций, глубинного освоения современной темы, новаторского воплощения классики, часто терпели поражение из-за невозможности преодолеть актерские штампы, старомодные мелодраматические приемы игры, искусственную патетику, отсутствие подлинного профессионализма.

Примечательно, что в дни, когда на Украине проходила первая республиканская режиссерская конференция, призванная сосредоточить внимание на нерешенных вопросах режиссуры, на страницах журнала «Украинский театр» (1972, № 1) появилась острополемическая статья критика А. Драка «А все-таки актер!».

{95} Эта статья, определяющая актуальные проблемы актерского искусства, в частности природу украинской актерской школы, развитие ее традиций в свете современных задач советского театра, вызвала бурную и плодотворную дискуссию «Актер и современность», в которой приняли активное участие крупнейшие мастера национальной сцены и молодые, начинающие артисты.

Попытки определить своеобразие украинского театра, его актерского искусства встречались в различных работах, опубликованных и до дискуссии. Так, один из старейших критиков, И. Киселев, считал характерными чертами украинского актерского искусства «народность, демократичность, реалистичность… яркость, сочность красок, необыкновенную пластичность, музыкальность, эмоциональность. Настоящим народным юмором пронизаны многочисленные сценические работы»[[44]](#footnote-45).

Эти черты были выражены в глубоко народном и реалистическом искусстве «корифеев». Когда-то В. И. Немирович-Данченко, восхищаясь гениальной Заньковецкой, подчеркивал, что «она умела говорить со сцены общечеловеческим языком чувств и в то же время оставалась во всех своих сценических творениях верной дочерью своей родной Украины».

Выдающийся современный украинский актер Б. Романицкий, ученик Заньковецкой, один из основателей театра, носящего ее имя, выступая в дискуссии «Актер и современность», говорил, что «основой театра являются эмоции. Актер доносит до зрителя мысли при помощи эмоций. Переживая на сцене, воздействует на эмоции зрителя, и тот, взволнованный эмоционально, начинает задумываться над жизнью. Таким образом, театр строится на эмоциональной основе. <…> Другое дело, что в наше время актеру нужно уметь передавать свои эмоции более тонко, более сдержанно. Но это уже вопросы мастерства»[[45]](#footnote-46).

Украинским актерам присуща особая музыкальность, которая связана с богатствами национального песенно-танцевального фольклора. Спектакли украинских театров щедро насыщены песнями, танцами. Большинство театральных коллективов развивает традиции синтетического искусства корифеев, включая в свой репертуар и различные по жанровым признакам музыкальные спектакли, и комедии, и психологическую драму. Это музыкально-драматические театры не только по названию, но и по стилистике спектаклей.

В драматических и в музыкальных спектаклях играют одни и те же актеры, играют эмоционально, правдиво, свободно проявляя музыкальность, которая требует от актеров не только вокального и танцевального мастерства, но и особого умения слить {96} воедино, наполнить психологической правдой, «жизнью человеческого духа» пластику, согретое эмоцией слово, задушевное пение, темпераментный танец; требует умения быть органичным на протяжении всего сценического действия, подчиняя полному раскрытию характера персонажа разнообразные выразительные средства.

Синтетизм украинского актера, корнями уходящий к вечно юной «Наталке-Полтавке», во многом близок тем поискам синтеза искусства, которые ведутся в современном театре: актеры напряженно ищут слияния слова, пения, пластики, танца, естественных переходов от бытовых интонаций к поэтическим, вокальным, патетическим. В лучших работах актеров разных поколений чувство синтетизма органично сочетается с пониманием требований современного зрителя, его способности к ассоциативному мышлению.

Однако, развивая синтетизм, некоторые исполнители не всегда учитывают требования современной сцены, связанные не только с дальнейшим совершенствованием исполнительской техники и пластической формы, но и с углублением органической жизни актера в роли, с воспитанием подлинного универсализма, жанровой и стилистической гибкости.

Наряду с синтетизмом важнейшей чертой современного украинского театра является усиление интеллектуальности актерского искусства. Неправомерны попытки противопоставлять эту интеллектуальность природе украинского театра. Еще Кропивницкий, утверждавший ярко эмоциональное, исполненное страсти и социального пафоса искусство, настойчиво повторял, что для актеров «необходима на сцене работа мысли». Подлинно интеллектуальными актерами были многие крупнейшие мастера украинской советской сцены во главе с Бучмой. Эти глубоко национальные художники выражали эстетическую, эмоциональную природу родного театра через острую, напряженно ищущую мысль.

Интенсивное развитие внешней и внутренней актерской техники, сочетание искусства переживания с яркой пластической формой, соединение жизненно правдивого и условно-метафорического начал сценического творчества не исключает эмоциональности, страстности игры, открытого проявления темперамента и становится опорой для современного интеллектуального актера. Об этом свидетельствуют работы украинских актеров в спектаклях по пьесам Б. Брехта, в лучших постановках современных пьес, требующих активной работы мысли, в новых трактовках произведений М. Горького, А. Чехова, Леси Украинки, И. Франко, И. Карпенко-Карого, И. Кочерги, Я. Галана, М. Кулиша, И. Микитенко, А. Корнейчука.

Эмоциональность современного интеллектуального актера часто обретает форму, необычную для сценического искусства {97} прошлого. Сильные страсти сосредоточиваются в сфере внутренней жизни героя, актеры стремятся к сдержанному выявлению чувств вовне, хотя порой эти чувства взрываются ослепительными вспышками. И все же украинскому актеру чужда холодная рационалистичность, его мысль всегда освещена чувством.

Всестороннее исследование мыслей, чувств, поступков героя захватило актеров разных поколений, и прежде всего талантливую молодежь. Хотя молодые драматические актеры с увлечением играют и в разнообразных музыкальных спектаклях, достигая графически точной пластичности и предельной динамики в «Трехгрошовой опере», идущей в Харькове, Одессе и Днепропетровске, в «Вестсайдской истории», поставленной в Донецке и Черновцах, выразительности танцевального рисунка и вокальных эпизодов в многочисленных опереттах, входящих в репертуар всех областных украинских театров.

Критика обоснованно считает подлинно интеллектуальными актерами новое поколение Львовского театра имени М. К. Заньковецкой. Т. Литвиненко, Ф. Стригун, Ю. Брилинский, Б. Козак, Л. Кадырова, В. Глухий и другие своим творчеством связаны со старшим поколением коллектива, с принципами актерского искусства Б. Романицкого, Д. Козачковского, Н. Доценко, В. Полинской, А. Гая, А. Гринько, с эстетикой украинского театра, его своеобразной поэтикой. И не случайно, размышляя об интеллектуальности творчества, подчеркивая, что традиции украинского театра сохраняются, Стригун и Брилинский пишут: «Актер обязан прекрасно знать современное изобразительное искусство, современную скульптуру, поэзию, прозу, драматургию… Только тогда он сможет стать современным актером. Актер должен иметь хороший вкус, считаться со временем. И тогда — пусть он прошел традиционную для украинского актера школу, умеет петь и танцевать, пусть он патетичный и эмоциональный — он может быть актером современным»[[46]](#footnote-47).

И талантливые «заньковчане», и «франковцы» — С. Олексенко, М. Герасименко, В. Плотникова, Л. Хоролец, Н. Лотоцкая, О. Шаварский, Б. Ставицкий (а сегодня рядом с ними работают Б. Ступка, В. Ивченко, В. Розстальной и совсем юный А. Хостикоев) и «шевченковцы» — Л. Тарабаринов, Р. Колосова, В. Маляр — актеры, сочетающие тонкий интеллект и глубокую эмоциональность, кровно связанные с традициями национальной актерской школы.

Эмоциональность, пронизанная страстной мыслью, музыкальность, синтетизм, помогающие органично соединить, сплавить все выразительные средства артистической палитры в целостный драматический образ, — это лишь наиболее характерные черты такого {98} многогранного и сложного художественного явления, как современное украинское актерское искусство. Явление это не исключает романтическое и лирическое начала, близкие национальным театральным традициям. Оно включает предельную искренность, психологическую правдивость сценического общения, склонность к обстоятельной бытовой достоверности и щедрую стихию сочного народного юмора.

Эти стилевые черты, гармонично сливавшиеся и взаимодействовавшие в искусстве старых мастеров советской украинской сцены, проявляются и в творчестве современных исполнителей, принадлежащих к различным поколениям. Но и в прошлые периоды истории украинского театра и на его современном этапе подобное слияние порой нарушается преувеличением одной из этих черт, что порождает известную односторонность. В отдельных актерских работах и областных и академических театров синтетизм подменяется некоей дивертисментностью, когда в спектакле демонстрируются вокальная и танцевальная одаренность исполнителей, эмоциональность оборачивается нервозностью, романтичность — ложной патетикой, лиризм — сентиментальностью, бытовая достоверность — натурализмом, а юмор — грубым шаржем.

Актеры, в игре которых проявляются эти тенденции, пытаются оправдать их особенностями национальной актерской школы, ссылаются на традиции. Обращение отдельных актеров к устаревшим приемам, штампам порождает у части критиков необоснованное мнение, что сентиментальность, мелодраматизм присущи игре украинских актеров, что она отличается архаичностью, консервативностью. Но творческая практика ведущих украинских актеров подтверждает, что некритическое использование традиций лишь исключение, а не правило в современном театре Украины. Украинское актерское искусство интенсивно вбирает достижения всего советского театра, продолжает осваивать учение Станиславского, развивать национальные сценические традиции, обращается к поэтическому и образному мышлению народа. Еще Немирович-Данченко писал, что «лирика и романтизм в украинском театре идут не от сентиментализма, а от народных истоков»[[47]](#footnote-48).

Эстетико-стилевые особенности украинского советского актерского искусства находятся в динамике. Вне постоянного движения и обновления невозможна эволюция реалистического актерского искусства, связанного с идеями, образами и ритмами современности. Эти особенности в значительной мере обусловлены тем или иным историческим периодом в жизни народа, определенным {99} этапом развития театра и других видов культуры, конкретными идейно-художественными задачами времени.

Чуткие к движению времени и поискам всего советского театра крупнейшие украинские актеры в разные периоды по-разному определяли для себя новые принципы игры, используя национальные традиции для выражения тенденций современности.

Так, в начале 60‑х годов, когда широкое распространение получило стремление к документальному воспроизведению жизни и достоверности, строгости внешней формы, в репертуаре театров появилось больше чисто драматических спектаклей.

Главенствующее значение в сценическом действии приобретало стремление к внешне сдержанному раскрытию мыслей героев. Но в то же время украинские актеры не изменяли природе своего эмоционального лиричного искусства, стремились сочетать интеллектуальность с яркостью чувств, острым драматизмом, сочным юмором.

В искусстве мастеров сцены, определяющих идейно-эстетические устремления, стилевые, художественные особенности театра, черты национальной актерской школы получали свое полное выражение, обретали новое качество. Самобытная индивидуальность, талант актера становились для всего коллектива своеобразным «камертоном».

Именно таким «камертоном», определяющим исполнительский стиль Харьковского драматического театра имени Шевченко, является Л. Сердюк, работающий в этом театре более пятидесяти лет. Героико-романтическое, эмоциональное и в то же время правдивое, органичное искусство этого выдающегося советского актера, в работах которого присутствует высокий пафос современности, способность выразить в судьбе героя движение исторического процесса, во многом повлияло на характер актерского творчества Театра имени Шевченко, объединяющего много талантливых артистов разных поколений и индивидуальностей.

Психологически точно сочетаются бытовая достоверность, поэтичность, эмоциональность в игре Б. Романицкого, основоположника Львовского театра имени Заньковецкой. Развивая эти глубоко народные традиции, он стал мудрым руководителем актеров последующих поколений. Играя в пьесах Шекспира, Кулиша, Корнейчука, Погодина, Карпенко-Карого, Романицкий определяет «поэтический реализм» Львовского театра.

В сценическом искусстве Киевского театра имени И. Франко есть свой «камертон» — неповторимое по задушевности, лирической теплоте и эпической масштабности вдохновенное творчество Н. Ужвий. Свыше сорока лет назад Ужвий приняла эстафету актерского искусства этого театра из рук его основателя и руководителя Г. Юры, замечательных артистов Г. Борисоглебской, Ю. Шумского, А. Ватули.

{100} Претворяя демократические традиции основоположников национального театра, Юра в своем актерском и режиссерском творчестве последовательно утверждал на сцене Театра имени Франко идеи современности, выраженные в стилистике «монументального реализма», провозглашенного им еще в 20‑е годы. Юра стремился к внутренней масштабности сценических образов, органично соединяя в них бытовую обстоятельность и живописную поэтичность, лиризм и романтическую приподнятость.

Эту устремленность творчества выдающегося художника обогатила Ужвий. Сценические образы, созданные ею в 50 – 70‑е годы, отличались глубиной, масштабностью, поэтичностью.

Стилевые особенности искусства Ужвий, Сердюка и Романицкого определяют главные направления развития актерского искусства каждого из трех ведущих драматических театров республики, на сценах которых сегодня успешно работают представители трех артистических поколений: старшего, сформировавшегося в 20 – 30‑е годы, среднего, утвердившегося в 40 – 50‑е, и молодого, заявившего о себе в 60 – 70‑е годы.

Встречаясь в одном спектакле, актеры разных поколений создают художественно целостный ансамбль, сохраняя верность стилевым традициям своего коллектива и в то же время следуя этим традициям многообразно.

Так, например, в спектакле «Русские люди» К. Симонова, подготовленном Харьковским театром имени Шевченко к 30‑летию Победы, играют основоположник театра Л. Сердюк, его ученик Л. Тарабаринов, мастер среднего поколения, и молодой актер В. Маляр. Сравнивая их работы, можно проследить сложный процесс движения и обогащения основной традиции коллектива.

Исполненную мужества психологическую драму Симонова театр прочитал как героическую народную трагедию, суровую, правдивую и романтически приподнятую. Пронизанный песнями военных лет, стихами Симонова, драматически напряженный спектакль проходит под отдаленный, постепенно нарастающий грохот орудий. Этот волнующий спектакль обращен к чувствам и мыслям сегодняшнего зрителя.

Режиссер А. Литко, ученик Сердюка и воспитанник актерской школы театра, стремился показать героику ратного подвига через психологически правдивое раскрытие внутренней жизни героев — простых русских людей, беззаветно преданных Родине.

Силу и самоотверженность старого кадрового офицера Васина Сердюк передает в несколько приглушенной, но внутренне драматичной тональности. Эпический размах, народность, эмоциональная щедрость игры, своеобразная манера «крупного мазка», близкие героико-романтическому искусству актера, сочетаются с тщательной психологической разработкой характера героя. Героическая сущность образа достигает особой силы и поэтического {101} пафоса в сцене гибели Васина, страстно и вдохновенно восклицающего: «Слава русскому оружию!»

Героико-романтическая традиция становится основой актерских работ Тарабаринова, также играющего роль Васина, и Маляра, создавшего образ Сафонова. Однако традиция выявлена у этих актеров не столь открыто и ярко, как у Сердюка. Тарабаринов предельно естествен, сдержан во внешнем проявлении чувств, достоверен и доверителен в каждой интонации, сосредоточен. Непрерывно возрастающее внутреннее напряжение обретает трагедийное звучание в сцене гибели Васина.

Исполнительская манера Маляра отличается большей сдержанностью и лаконизмом. Но обостренный психологизм, взрывчатая эмоциональность, поэтическая направленность определяют масштабность и силу созданного им образа.

Заражающий своей неиссякаемой энергией, решительный, целеустремленный, живущий на пределе физических сил, глубоко человечный Сафонов целостен и в ненависти к врагу и в трепетной, юношески чистой любви. Маляр далек от подчеркнутой героизации, но весь строй его сценического образа показывает тяжелый ратный труд Сафонова, вселяющего в окружающих веру в победу, готового в любую минуту отдать жизнь за Родину, — в этом выражена подлинная героическая тональность спектакля.

Развитие национальных традиций, проходящее в творчестве всех актерских поколений, четко выражено в чутком к сегодняшним исканиям, подлинно современном искусстве Сердюка, Ужвий, Романицкого, черпающем новые краски в новаторских поисках советского театра. Мастера учат молодых и учатся у них.

Когда на сцену Театра имени Франко выходит Ужвий, ее мудрый, глубоко лирический талант словно озаряет спектакль могучей эмоциональной силой, неповторимым внутренним светом «жизни человеческого духа». Выдающийся мастер сценического перевоплощения, актриса филигранно отшлифовывает каждую деталь, каждую интонацию. Используя психологически тонкие нюансы, она достигает предельной точности в обрисовке характера и в то же время придает образам своих героинь обобщающее звучание.

Ужвий вносит в спектакль особый возвышенно духовный настрой. Актрисе чужда бытовая детализация и мелодраматическая чувствительность. В сценическом общении с Ужвий актеры среднего и молодого поколения словно выверяют свои работы, стремятся к органичности, простоте, преодолению декламационности, псевдоромантических штампов, сентиментальности.

Ужвий придает сценическому действию особую душевную сосредоточенность, вызывает у зрителя взволнованные раздумья о несхожих и близких ее сердцу героинях, открывает неповторимое своеобразие их характеров. В спектаклях, отмеченных современными {102} режиссерскими поисками, Ужвий играет глубоко, правдиво, точно выявляя сущность характера, и создает неповторимую атмосферу подлинной жизненной достоверности, в которой так свободно чувствуют себя ее партнеры.

Атмосфера лиризма и человеческой доброты возникает в спектакле «Пора желтых листьев» Н. Зарудного, где Ужвий играет нашу современницу — простую сельскую труженицу, талантливого мастера народного творчества Устинью Федоровну, прекрасные изделия которой словно вобрали все краски щедрой украинской природы.

Ужвий создала образ художницы, олицетворяющий поэтичность и теплоту народа, его духовную красоту и талант. И образ этот приобретает внутреннюю масштабность, наполняется высоким гражданским пафосом. Актриса словно говорит зрителям, что «пора желтых листьев» для человека — это не пора душевной черствости и равнодушия, а время мудрой доброты, сердечной щедрости, самоотверженного служения людям.

Мягкий прозрачно-спокойный лиризм, свойственный игре Ужвий, обретает особую звонкость и взволнованную нежность в исполнении молодой артисткой В. Плотниковой привлекательного образа лесничего Василины, бескомпромиссной, решительной, поэтичной, духовно близкой своей свекрови Устинье Федоровне.

В 60 – 70‑е годы Ужвий создала несхожие образы матерей — непреклонную «степную орлицу» Танкабике из драмы М. Карима «В ночь лунного затмения» и трепетную Люси Купер в «Уступи место» В. Дельмар. Лирические краски искусства актрисы приобретают эпико-романтические, героические тона в образе матери из спектакля «Верность» Зарудного. Здесь игра актрисы подобна народной песне — широкой, вольной, страстной, вдохновенно воспевающей человечность. Старая крестьянка с тяжелыми, натруженными руками и молодыми, лучистыми глазами, благословляющая сына-большевика на героическую борьбу с врагами революции, воспринималась как поэтическое обобщение, символ народной мудрости, духовной силы, доброты и бессмертия народа.

Эволюция лирико-эпической традиции, ее обогащение выразительными приемами современного актерского творчества приводят к новому претворению национальных традиций — это можно проследить во многих спектаклях, где встречаются разные поколения, взаимодействуя и взаимообогащая друг друга. Для ансамбля Театра имени Франко новаторское развитие традиций имеет особое значение, так как в 60 – 70‑е годы коллектив постоянно пополнял свой состав актерами из разных театров республики. Это требовало объединения на основе единых художественных принципов.

В отдельных спектаклях безынициативность и вялость режиссуры {103} приводили к разрушению ансамбля (а ведь именно ансамблем всегда славился Театр имени Франко!), к приблизительности игры, абстрактности образов, чрезмерному акцентированию функций эпизодических комедийных персонажей. И все же развитие актерских традиций Театра имени Франко не прекращалось.

Как-то И. Смоктуновский, выступая в дискуссии «Актерское искусство сегодня», справедливо заметил: «Думаю, что актер, каким бы талантливым он ни был, все равно играет по образу и подобию труппы»[[48]](#footnote-49). Именно «по образу и подобию» коллектива играли актеры, вступавшие в Театр имени Франко, стремясь достичь художественного уровня мастеров театра, усвоить их стилистику.

Поэтому особенное значение получило творчество актеров, следовавших лучшим традициям театра. Перед ними вставала задача преодоления псевдоромантических штампов, сентиментальности, мелодраматизма, достижения высокой требовательности к общему художественному уровню спектаклей, контроля за тем, чтобы открытая эмоциональность не переходила в экзальтированную риторику, а бытовая обстоятельность не становилась натуралистической приземленностью.

Наряду с Ужвий лирическую традицию «франковцев» продолжает талантливая и самобытная актриса О. Кусенко. Одной из творческих побед актрисы стала роль Анны в «Украденном счастье» И. Франко, возобновленном Г. Юрой во второй половине 50‑х годов. Развивая лирическую традицию национальной сцены, наполняя ее мягкими красками, задушевной эмоциональностью, Кусенко от спектакля к спектаклю углубляла социально-психологическое содержание образа Анны, придавала ему подлинно эпическую масштабность. Последовательная работа над этим образом в русле основной традиции коллектива обогатила и творчество актрисы и саму традицию.

Лирика, идущая от народных истоков, живет в сегодняшнем творчестве «франковцев», определяя в их лучших сценических работах неожиданные яркие грани, атмосферу искренней взволнованности.

Такая атмосфера пронизывает постановку драмы И. Друцэ «Каса маре», в которой Кусенко создала привлекательный и трогательный образ молдавской колхозницы Василуцы. Лирико-эпическая традиция театра обретает в органичной игре Кусенко современное звучание. Образ Василуцы отмечен новыми чертами, характеризующими усиление интеллектуального начала в украинском актерском творчестве.

Раскрывая силу и красоту чувства Василуцы, артистка наполнила национальную, лирическую основу сценического образа проникновенным {104} психологизмом, передала не только учащенное биение сердца, но и напряженную работу мысли своей героини. Пластический рисунок роли выразителен, но лапидарен, в нем нет эффектных мизансцен. Василуца часто стоит одна, закутавшись в платок, вглядываясь в даль. В эти минуты актриса выражает глубину, драматизм, чистоту чувства героини, ее тонкие душевные движения, раздумья, мечты. Точно рассчитан каждый жест, согрета искренним чувством каждая интонация, щедрым богатством красок и оттенков светится игра актрисы, заставляющая зрителя жить мыслями и эмоциями ее героини.

В монументальной постановке пьесы Н. Зарудного «Верность» в едином ансамбле встретились артистки всех поколений Театра имени Франко: Н. Ужвий и П. Куманченко играли роль матери председателя первого сельсовета большевика Максима Богуна, О. Кусенко создала трогательный образ сердечной крестьянки, а молодые актрисы В. Плотникова, Н. Лотоцкая и М. Герасименко исполнили роли самоотверженной сестры Максима Ярины, энергичной комсомолки Галины и скромной девушки Тани.

В этом ансамбле, несмотря на своеобразие сценических характеров, было достигнуто сочетание жизненной и поэтической правды, всегда свойственное лучшим представителям украинской актерской школы.

Традиции мастеров старших поколений воспринимает и молодежь. Словно чистая лирическая песня юности, звучит игра молодой артистки Л. Хоролец, исполняющей роль простой советской девушки Оленки в спектакле «Голубые олени» А. Коломийца. Образ этот воспринимается как поэтичное олицетворение верности и самоотверженной любви. Мечтательная, трогательная девочка, рисовавшая на белой стене крестьянской печи голубых оленей, сталкивается с трагедией войны и отправляется на фронт в поисках любимого. Актриса показывает внутреннее мужание своей молодой героини, ее готовность к большому нравственному подвигу.

Подлинное творческое единство поколений, развитие и синтез актерских традиций наиболее успешно и плодотворно проходят, когда деятельность театров основывается на смелых и талантливых режиссерских исканиях, направленных на выявление художественной индивидуальности, личности артиста, раскрытие его потенциальных возможностей.

Современная практика украинских театров убедительно показывает, что настоящий расцвет индивидуальности актера и возрастание его роли в их творчестве возможны лишь при содружестве артистического коллектива и режиссера, который ставит перед собой не только постановочные, но и воспитательные задачи, стремится объединить представителей разных поколений в художественно целостный ансамбль.

{105} Примером такого длительного и плодотворного содружества может служить деятельность одного из самых стабильных театральных коллективов республики — Винницкого украинского музыкально-драматического театра имени Н. Садовского, развивающего национальные сценические традиции и с особой активностью работающего в содружестве с драматургами над созданием современного репертуара.

Возглавляемый опытным режиссером и педагогом Ф. Верещагиным, театр кровно связан с классической традиционной манерой, его глубоко народное, лирико-романтическое искусство отличается жанровым разнообразием, подлинным синтетизмом и внутренним единением артистических поколений.

В коллективе единомышленников процесс смены и взаимодействия творческих поколений проходит безболезненно. Все спектакли театра отличала общность идейно-художественной программы, исполнительской школы и прочная опора на опыт, на достижения прошлых лет. В каждом поколении определялся свой лидер, творчество которого выражало особенности претворения коллективом традиций на том или ином этапе развития и помогало режиссеру направлять театр по пути решения актуальных задач современного сценического искусства.

В 70‑е годы лидером артистического коллектива, подлинным соавтором режиссера становится А. Овчаренко, синтетический актер, творчество которого во многом характеризует эстетические принципы театра. Талантливый актер одинаково свободно играет такие разные роли, как Федор Таланов в «Нашествии» Л. Леонова, Алексей в «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского, пламенный красавец Гриць в романтическом спектакле «В воскресенье рано зелье копала…» по О. Кобылянской, мужественный Симон в «Кавказском меловом круге» Б. Брехта, жестокий и трагичный Клод Фролло и самовлюбленный Феб в «Соборе Парижской богоматери» по В. Гюго, отважный Козы-Корпеш в «Поэме о любви» Г. Мусрепова. Актер создает образы своих современников в пьесах А. Корнейчука, Н. Зарудного, А. Коломийца и с успехом выступает в разнообразных музыкальных спектаклях, опереттах, водевилях. Он проявляет особый интерес к проблемам стиля, формы и жанра в актерском творчестве.

В искусстве Овчаренко, органично соединяющем в себе щедрую лирико-романтическую стихию и обостренный психологизм, прочерчиваются общие тенденции развития современного актерского творчества, связанные с расширением выразительных средств, их неожиданным сочетанием, синтезом открытой эмоциональности и напряженной интеллектуальности, сочетанием «жизни в образе» с оценкой этого образа «со стороны».

Там, где актерские искания опираются на поддержку и внимание режиссуры, выдвигающей новые художественные задачи, {106} там не существует проблемы «отцов и детей», там молодые легко входят в слаженный ансамбль, которым всегда славились украинские театры. Это можно проследить на примере коллектива Черновицкого украинского музыкально-драматического театра имени О. Ю. Кобылянской, где постоянная и плодотворная режиссерская деятельность Е. Золотовой и А. Литвинчука, находящихся в прочном и длительном контакте с труппой, помогает возникновению актерских удач. Режиссеры В. Грипич и В. Опанасенко, работавшие в этом театре, и ныне возглавляющий коллектив К. Пивоваров приходили на почву, «взрыхленную» ежедневной воспитательной работой, и их смелые, часто противоположные по стилю и образно-пластической форме сценические решения находили поддержку в единой по исполнительской манере труппе, современной и в то же время прочно связанной с национальными традициями.

В Черновицком театре в одном спектакле играют актеры разных поколений: основоположники театра П. Михневич, Г. Янушевич, романтический и психологически правдивый актер среднего поколения П. Никитин и молодые актеры.

Принимая участие в дискуссии «Актер и современность», Никитин пытался сформулировать творческое кредо Черновицкого театра: «Я за актера большого дарования, высокого интеллекта, глубокой мысли. <…> Когда я пришел в наш театр, меня поразила не “синтетичность” актерских дарований, а высокая сценическая культура всей труппы. И это, по моему мнению, основная черта Театра имени О. Кобылянской»[[49]](#footnote-50).

Синтетизм украинских актеров предполагает высокую профессиональную культуру, отточенное мастерство, углубление психологизма, интеллектуальности творчества.

Сочетание этих качеств можно видеть в современном, поэтичном, одухотворенном мужественным лиризмом и романтикой искусстве молодого актера Театра имени Франко С. Олексенко. Претворяя достижения выдающегося мастера психологического рисунка Е. Пономаренко, эпико-романтического актера А. Гашинского, масштабное лирико-героическое искусство М. Заднепровского и тонкую интеллектуальную игру Б. Ставицкого, Олексенко выработал особый исполнительский стиль, в котором реалистическая образность обретает лаконичную и точную внешнюю форму, а напряженная работа мысли передает идейную сущность драматургии.

Герои Олексенко различны: буйный, неугомонный Павелаке из «Каса маре» ни на мгновение не расстается со своими тяжкими думами, старается заглушить боль и неутихающую внутреннюю борьбу; спокоен, душевно сосредоточен, целеустремлен перестраивающий {107} жизнь послевоенного села Иван Запорожный из спектакля «Такое долгое, долгое лето» Н. Зарудного. И в то же время в каждом из них открыто выражается творческая индивидуальность исполнителя.

Играя Запорожного, Олексенко глубоко раскрывает характер своего современника, наполняет его образ гражданским пафосом, страстной силой убежденности. Актер вносит в точно разработанный, внешне неброский рисунок роли лирико-романтическое начало. Он нигде не сбивается на подчеркнутую патетику, остается предельно естественным, показывая «необыкновенность» обыкновенного человека, передавая процесс развития мысли героя, его обостренное чувство долга, душевную щедрость, открывает богатый внутренний мир мужественного труженика, мечтателя и поэта, сознательно идущего навстречу трудностям и борьбе.

С подлинно шекспировским размахом играет Олексенко в драме И. Кочерги «Ярослав Мудрый» талантливого художника-монаха Никиту, грозного и фанатичного мстителя, напряженно размышляющего о личном и государственном долге. Внешне спокойный, подчеркнуто сдержанный, но готовый взорваться ненавистью, болью, отчаянием, Никита приходит ко двору Ярослава, чтобы отомстить князю за убитого отца и подавленную вольность Новгорода. Актер вносит в монументальный, по-оперному импозантный спектакль живое дыхание трагедии, подлинный драматизм.

В историю украинского актерского искусства как одно из больших достижений вошел масштабный героико-романтический образ Никиты, созданный в 50‑е годы Л. Сердюком. Развивая традиции исполнения этой роли выдающимся мастером, Олексенко в то же время приглушает героическую интерпретацию образа, углубляет его философское содержание, показывает духовное перерождение Никиты, постепенно начинающего понимать великие цели мудрого князя и превращающегося в его преданного сподвижника. Апофеоз этого процесса — гибель Никиты, защищающего Киев и деяния Ярослава.

Масштабная, современная по своей интеллектуальной, психологической и эмоциональной насыщенности игра Олексенко в «Ярославе Мудром» близка поискам, которые вели украинские актеры при воплощении шекспировских трагедий (король Лир — М. Крушельницкий, Гамлет — Я. Геляс и А. Гай, Отелло — Л. Сердюк).

Искусству Олексенко были близки актерские работы одного из молодых «лидеров» черновицкого коллектива В. Шептекиты, который ныне является ведущим актером недавно созданного Киевского молодежного театра. Свободно, эмоционально наполненно играл он веселого Зурико в солнечном спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе и жестокого предводителя «ракет» Рифа в мюзикле «Вестсайдская {108} история», внешне спокойного, но живущего интенсивной внутренней жизнью секретаря парткома Соломахина в «Протоколе одного заседания» А. Гельмана и мудрого, напряженно размышляющего Левинсона в «Разгроме» по А. Фадееву, утверждающего высокую гуманность революции, веру в ее победу.

Актеры, стремящиеся к современной манере игры, обновляющие национальные исполнительские традиции, смело прорывающиеся к образно-философским обобщениям, к высотам трагедии, порой сталкиваются с псевдоромантической патетикой, холодной рационалистичностью, профессиональной небрежностью своих партнеров, играющих неточно, формально, без эмоционально правдивого и органичного общения.

Взаимопонимание партнеров, их тонкие психологические контакты открывают каждый раз как бы заново «жизнь человеческого духа». Это возможно только на прочном фундаменте общей актерской школы. В тех театрах, где вопросы современного понимания национальных традиций, единства сценических принципов, исполнительской манеры, стиля остаются вне внимания режиссуры, в актерском искусстве появляется эклектика, разрушается ансамблевость, а вместо тончайшей формы перевоплощения насаждается откровенная «игра на публику», так называемые «выверенные приемы».

Но когда актеры, лидерство которых в труппе обусловлено не только одаренностью, но и страстным биением мысли, эмоциональной заразительностью, находят в спектаклях горячую поддержку партнеров, органично входят в ансамбль, согретый живым человеческим общением, на сцене рождается неповторимая атмосфера актерской импровизации, между исполнителями возникают взаимосвязи «от сердца к сердцу», передающиеся зрителю.

Импровизация, как и органическая ансамблевость, является характерной особенностью и стойкой традицией украинского актерского искусства. Основанная на предельной естественности сценического общения, на подлинной жизни в образе, импровизация восхищала в игре Заньковецкой, Кропивницкого, Садовского, Саксаганского, каждый раз по-новому раскрывавших характеры своих героев, заново проживавших в спектакле их судьбы. Садовский любил повторять, что на репетиции он шлифует и оркеструет партитуру роли, а ее волнующая мелодия рождается на самом спектакле, в процессе общения с партнерами.

Импровизация, как своеобразный результат полного слияния актера с образом, требует внешней и внутренней раскованности, сценической свободы, высокоразвитой творческой фантазии, изобретательности при соблюдении строжайшего самоконтроля. Способность к импровизации, как и музыкальность, виртуозная исполнительская техника, отличали и отличают искусство крупнейших мастеров украинского советского театра.

{109} Стоит только вспомнить А. Бучму в роли старого шахтера Макара Дубравы, узнающего, что среди погибших в годы войны партизан был его пропавший без вести сын. Прижимая к груди найденный в разрушенной шахте полуистлевший ватник сына, в кармане которого была предсмертная записка, Макар — Бучма выходил на авансцену и, глядя полными боли и слез глазами в зрительный зал, передавал глубочайшую трагедию отца и духовное величие непобедимого советского народа, отдавшего для Родины самое дорогое. Искусство актера достигало предельной сдержанности и простоты. Эта лишенная текста и внешней экспрессии сцена строилась на актерской импровизации, выражавшей высокую идею.

А какой импровизационной легкостью, виртуозностью, внутренней свободой, музыкальностью и щедрым народным юмором были отмечены актерские работы Г. Юры в «Мартыне Боруле» И. Карпенко-Карого или Ю. Шумского (Кондрат Галушка) и Д. Милютенко (Саливон Чеснок) в комедии «В степях Украины» А. Корнейчука.

В современном искусстве актерская импровизация стала неотъемлемой частью реалистического сценического мастерства. Она отличает игру Н. Ужвий, О. Кусенко, Н. Досенко, П. Куманченко, Л. Сердюка, Е. Пономаренко, В. Дальского, И. Твердохлеба, Б. Романицкого и многих других талантливых украинских артистов.

Л. Тарабаринов, принадлежащий к среднему поколению Харьковского театра имени Шевченко, справедливо считает импровизацию высшей формой сценического перевоплощения и подчеркивает, что подлинная импровизационность рождается только в русле четкого, глубокого режиссерского решения, что «чаще всего именно в работе с хорошим партнером возможна настоящая импровизация, когда рождается что-то такое, что потом остается для тебя как самое дорогое. Непосредственно здесь, сейчас, когда находишь какое-то новое приспособление, новый нюанс в диалоге и знаешь, что партнер тебя всегда поймет, поддержит, оценит твою находку, попробует ее развить — а что может быть ценнее этого?!»[[50]](#footnote-51) Достигая полного перевоплощения и свободной импровизационности, играет Тарабаринов секретаря горкома партии Саттарова в драме «Дарю тебе жизнь» Д. Валеева. В этом спектакле Л. Сердюк, создающий масштабный, психологически сложный образ начальника гигантского строительства Байкова, становится для Тарабаринова тонко понимающим партнером, который чутко улавливает, поддерживает и развивает в живом сценическом общении его сценические находки. В особой атмосфере взаимопонимания партнеров рождается психологически тонкая импровизационность {110} у Тарабаринова и в спектакле «Живой труп» Л. Толстого, где он играет роль Феди Протасова — чистого, по-детски непосредственного человека, нетерпимого ко лжи.

Живые искры актерской импровизации ярко вспыхивают в подлинно ансамблевых, точных по стилю, жанру и образной форме спектаклях. Они порождают взволнованный отклик в зрительном зале, помогают по-новому трактовать классическую драматургию, наполнить дыханием современности постановки героических драм. Эти черты, связанные с лучшими традициями украинской актерской школы, отчетливо проявляются в искусстве Львовского театра имени Заньковецкой. Коллектив театра отличается «лица необщим выраженьем», стремится к современному стилю игры, созданию оригинального репертуара, новаторским сценическим решениям, к смелому преодолению стоящих перед ним трудностей.

Содружество всех актерских поколений — от основателей коллектива до вчерашних выпускников студии, успешно работавшей при театре; синтез и развитие исполнительских традиций украинского и всего советского театрального искусства; тесное взаимопроникновение эмоциональности, музыкальности, лирико-романтического начала сочетается в творчестве лучших актеров этого театра с напряженной интеллектуальностью, сдержанностью современной манеры игры. Все эти тенденции опираются на последовательные и углубленные поиски режиссуры.

Развивая опыт работ над шекспировской драматургией, включавший такие значительные и оригинальные спектакли, как «Отелло», «Гамлет», «Король Лир», Театр имени Заньковецкой в страстной, романтически-напряженной манере поставил «Ричарда III». В то же время этот спектакль передавал философскую глубину трагедии Шекспира.

Продолжая поиски современной интерпретации драматургии Леси Украинки, соответствующей ее поэтической, лирической природе, театр вскрыл новые философские пласты в пьесе «Каменный властелин», создал спектакль, отмеченный современностью режиссерского мышления (режиссер обоих спектаклей С. Данченко) и крупными актерскими достижениями.

Коллектив много и увлеченно работает над пьесами украинских, русских, белорусских, литовских, грузинских драматургов, утверждая в своих спектаклях идеи интернационализма, определяя черты характера нашего современника, подтверждающие единство социалистических наций, возникновение новой исторической общности — советского народа. Это обогащает динамичное, чуткое к движению времени актерское искусство Театра имени Заньковецкой.

К современности обращены не только постановки пьес о сегодняшнем дне и интерпретации классической драматургии, но и {111} инсценировки прозаических произведений советских писателей. Воссоздавая на сцене характеры, эмоционально-психологический мир литературных героев, актеры привносят в сценический образ свое мировосприятие, высокую гражданскую позицию советского художника.

Такой синтез с особой полнотой проявился при постановке инсценировки романа О. Гончара «Знаменосцы». Актеры всех поколений театра выразили не только свою любовь к героям романа — мужественным советским воинам, освободившим народы от гитлеровского фашизма, но и привнесли в образы этого спектакля собственный духовный мир.

«Самая высокая красота — это красота верности!» — доверительно, словно делясь самым заветным, говорит друзьям-однополчанам человек чистой и богатой души старший лейтенант Юрий Брянский, правдивый и поэтичный образ которого с психологической тонкостью и внутренней гражданской убежденностью создает Б. Козак, талантливый актер, органично соединяющий в своей точной, внешне лаконичной игре эмоциональность и интеллектуальность, романтичность и светлый, юношеский лиризм. Спектакль звучит как взволнованная клятва наших современников, свято хранящих память о великом подвиге своих отцов и братьев.

В психологически достоверном, воссоздающем быт донского казачества, но пронизанном романтичной, эмоциональной силой спектакле по «Поднятой целине» М. Шолохова много превосходных актерских работ, в которых выражено личное, современное отношение исполнителей к советской классике. Ярко индивидуальные, колоритные герои Шолохова оживают в сценическом действии, воссоздающем «жизнь человеческого духа», построенном на непринужденной импровизации, слаженном, четко выстроенном ансамбле. Актеры как бы заново открывают зрителям знакомые характеры.

Ф. Стригун — актер, много размышляющий о принципах современного актерского творчества. Играя Давыдова, он настолько вживается в мысли и чувства героя Шолохова, что, кажется, смотрит на мир его глазами. Но с каждой новой сценой становится все более заметным, что судьбу Давыдова Стригун воспринимает через свой духовный мир, через свою убежденность в гуманистической силе великого подвига коммуниста, через свое искреннее восхищение его личностью.

Сложный, многогранный характер Давыдова открывается в общении с людьми, и прежде всего с бурным, страстно «заостренным на мировую революцию» Нагульновым, которого темпераментно, увлеченно, с искристым, добродушным юмором играл В. Розстальной. Преданные одной великой идее, общему делу Давыдов и Нагульнов резко противоположны по характеру, манере поведения, мышлению. В точном сценическом взаимодействии {112} этих героев, в их эмоциональных и интеллектуальных столкновениях раскрывался неповторимый мир шолоховских образов, революционный пафос спектакля.

Как-то Л. Леонов, говоря о том, что сущность актерского мастерства заключается в умении захватить зрителя, переложить свое волнение в его душу, подчеркнул: «Важно, чтобы на сцене возникала как бы вольтова дуга мыслительного поединка, для рождения которой надо по возможности развести электроды, и так, чтобы искра рикошетом попадала в зрительный зал»[[51]](#footnote-52), Именно такая «вольтова дуга» возникала на сцене, когда горячий, нетерпеливый, крутой Нагульнов — Розстальной вел свои пламенные диалоги с внешне уравновешенным, спокойным и мудрым Давыдовым — Стригуном, который умеет сдержать свои эмоции, скрыть острую душевную боль, интенсивную работу мысли. С теплотой и лиризмом передавал актер великодушие, доброту Давыдова, его рассудительную справедливость к людям, чистоту чувств и помыслов, умение видеть в человеке хорошее.

Именно эти черты Давыдова кажутся внутренне напряженному, наполненному бурей взвихренных чувств Нагульнову либерализмом, утратой классового чутья. В диалогах этих персонажей проявилась склонность актеров Театра имени Заньковецкой к психологической точности и эмоциональной обостренности. Взгляды шолоховских героев на жизнь, на людей, на мировую революцию обрели в спектакле особую поэтичность.

В 60 – 70‑е годы в спектаклях Театра имени Заньковецкой, как и в лучших работах других театров республики, на первое место выходит современный актер-мыслитель, страстно утверждающий социально-активную гражданскую позицию, выражающий трепетное отношение своего поколения к революционному и ратному подвигу дедов и отцов, к трудовым свершениям героев нашей действительности.

В дискуссии «Актер и современность», проходившей на страницах журнала «Украинский театр», высказывалось беспокойство, что многие современные актеры отказываются от выразительного грима, париков.

С. Данченко, руководивший в то время Театром имени Заньковецкой, считает, что отказ от традиционного грима и париков закономерен, ибо, освобождаясь от внешней характерности и оставаясь такими, как в жизни, актеры углубляются во внутренние пласты жизни героев, добиваются еще более тонкого перевоплощения, передают индивидуальность героя через свою личность, через напряженную работу интеллекта.

Отказываясь от внешних атрибутов, украинские актеры не отрекаются от национальных традиций, которые проявляются в {113} разных по режиссерскому решению спектаклях — от достоверно-бытовых, обстоятельно-подробных до подчеркнуто условных, откровенно метафоричных.

Так, в масштабном спектакле «Сталевары» Г. Бокарева на сцене Запорожского музыкально-драматического театра имени Н. Щорса актер В. Сумский создал образ подручного сталевара Петра Хромова, человека горячего, взволнованно осмысливающего жизнь, поступки товарищей, страстно утверждающего рабочую честь, дружбу, солидарность, социальную активность. Актер наполнил этот образ мужественной романтикой и светлым лиризмом.

Эти же черты, соединенные с интеллектуальным, личностным началом, придают особую масштабность образу Марка Бессмертного — простого советского человека, труженика и патриота, — созданному актером О. Бондарем в спектакле Житомирского музыкально-драматического театра «Правда и кривда» М. Стельмаха.

С особой полнотой характерные черты украинского актерского искусства прослеживаются в постановках национальной классической драматургии, занимающей заметное место в репертуаре всех театров республики. И здесь очевиден многогранный процесс обновления сценических традиций, синтез чувства и мысли, стремление исполнителей к раскрытию внутреннего мира и социального содержания образов, отказ от многочисленных развлекательно-зрелищных штампов и сентиментально-мелодраматических решений.

В постановках классики, как и прежде пронизанных музыкальностью, лирико-романтическим настроением, начинает превалировать не открыто эмоциональная, декламационно-патетическая, а сдержанная, точная, лаконичная манера игры.

Лучшие постановки национальной классики свидетельствуют о последовательном стремлении режиссеров и актеров к драматизации пьес, связанных в своей сценической истории с широким использованием музыки, песен, танцев, о настойчивых поисках современных решений произведений Карпенко-Карого, Леси Украинки, Франко.

Стригун, Олексенко, Маляр, Никитин, Сумский, Овчаренко могут играть и в традиционных музыкально-драматических спектаклях («Цыганка Аза» или «Ой, не ходи, Грицю…»), могут продемонстрировать свое профессиональное мастерство в искрометном танце, задушевном пении, в выразительном музыкальном слове. Но этим актерам ближе психологическая, философская, поэтическая драма, не мелодраматический, а остросоциальный конфликт, внешне строгая, интеллектуальная и эмоционально наполненная, мужественная манера исполнения ролей национального классического репертуара. По-новому, более сдержанно играют актеры «Ой, не ходи, Грицю…» в Черновцах, «Бесталанную» в {114} Харькове, «Марусю Богуславку» в Чернигове, «Цыганку Азу» в Херсоне и «Наталку-Полтавку» в Полтаве.

Особенно заметен интерес театров к углубленно-психологической, социально-философской и новаторской трактовке шедевров национальной классики. Так, на сцене Театра имени Франко рядом со зрелищной, насыщенной развлекательными танцевально-песенными номерами и архаическими приемами «Майской ночью» М. Старицкого живет подлинно современная трактовка «Бесталанной» И. Карпенко-Карого и исполненная высокого гуманизма, социального пафоса и страсти интерпретация «Лимеривны» Л. Мирного. В этом ансамблевом спектакле, пронизанном лиризмом и щемящей болью, В. Плотникова создает тонкий, правдивый, поэтичный образ мужественной и несчастной Натальи.

Высокой художественной силы, трагизма достигает П. Куманченко, играющая роль Лимерихи. В психологически сложном образе бедной пьяненькой вдовы, отдавшей красавицу дочь за богатого дурака и пришедшей к горькому раскаянию, Куманченко с новой силой доказала многогранность национальной актерской школы, способность современных актеров обогащать ее выразительную палитру. Веселая пляска, пьяный восторг в начале спектакля, когда будущий зять спаивает Лимериху, надрывная боль в сцене с Натальей, когда мать пытается доказать дочери, что счастья нет, важны только деньги, и страшный финал, когда обманутая, обезумевшая Лимериха ползет за телом дочери, — вот путь, по которому талантливая актриса ведет свою героиню к душевному прозрению, к пробуждению человеческого достоинства.

Симптоматично обращение коллективов республики к социально-психологической драме Франко «Украденное счастье», получившей новое, во многом оригинальное воплощение на сценах Львова, Ужгорода, Луцка и Киева.

В пронизанном музыкой, гуцульским колоритом ужгородском спектакле над всем слаженным актерским ансамблем возвышается Микола Задорожный, сыгранный Я. Гелясом лирично, с романтическим пафосом. В работе опытного актера видно влияние Бучмы, но герой Геляса выписан более светлыми красками; он по-детски доверчив, открыт и добр душой, напуган своей бедностью, но поэтичен, устремлен к счастью, к чистоте, олицетворением которой является для него Анна. Поняв, что жандарм украл его единственное счастье, Микола не столько протестует, сколько пытается защитить свое человеческое достоинство, и убивает он Михаилу не топором, как это делал Бучма, выражавший мощный бунт против бесправия, а как бы случайно, вырывая у жандарма ружье — символ жестокой власти — и неосторожно нажав на курок.

Новаторское прочтение «Украденного счастья» предложил Театр {115} имени Заньковецкой (режиссер С. Данченко). Актеры, развивая традиции воплощения пьесы, с особой страстностью утверждают тему протеста против социального угнетения, обрекающего человека на бесправие, морально калечащего его, разбивающего счастье. Исполнители роли Миколы Б. Ступка и Б. Козак отказались от традиционной трактовки образа Задорожного как забитого, некрасивого, сгорбленного старого гуцула, который по пьесе на двадцать лет старше Анны и на пятнадцать — Михаилы. Оба актера играют Миколу молодым, стройным, привлекательным и по-разному акцентируют тему поруганного и отмщенного человеческого достоинства.

Острый по своему пластическому рисунку, порой приближающийся к трагическому гротеску, Микола Ступки трудолюбив, честен, благороден душой. Он несет в своем сердце глубокую привязанность, мучительную любовь к Анне и все возрастающее, готовое выплеснуться наружу нежелание мириться с несправедливой жизнью. Сколько боли, отчаяния и напряженной мысли в воспаленных глазах Миколы — Ступки, когда он, словно придавленный, сидит за столом, а возвышаясь над ним, счастливая, будто завороженная Анна (Т. Литвиненко) рассказывает мужу о своей пламенной любви к Михаилу. Образ этот, созданный артистом на львовской сцене, был развит и обогащен им в новой постановке пьесы на сцене Театра имени Франко, куда Ступка, Розстальной и режиссер Данченко перешли в конце 70‑х годов. В исполнении Козака импульсивный, порывистый, искренний Микола напоминает большого ребенка с открытой душой. Ему не легко понять, почему так нежно любимая им Анна не отвечает на его чувство. Герой Козака напряженно думает, пытается разобраться в своей тяжелой жизни, осмыслить, почему растоптано человеческое достоинство, украдено счастье. Его натруженные руки, чуть-чуть согнутые в локтях и протянутые вперед ладонями вверх, — словно немой вопрос о несправедливой жизни, обращенный к богу. Когда по-солдафонски грубый, надменный, но горячо любящий Анну жандарм Михаила (Розстальной) арестовывает Миколу, в ранимой душе крестьянина просыпается гневный протест. Уходя из хаты, Задорожный хочет перекреститься, но наручники мешают ему поднять правую руку, и он крестится двумя руками, закованными в цепи.

В каждой актерской работе этого спектакля много точных психологических и пластических деталей. Как тонко, умно, несколько иронично играет мстителя за украденное счастье, сильного, идущего напролом Михаилу Гурмана Стригун, подчеркивая в этом образе и нежность к Анне, и сочувствие к Миколе, и осознание собственного бессилия, безысходности.

О том, что актеры Театра имени Заньковецкой стремятся к оригинальной, современной интерпретации национальной классики, {116} умеют найти точный образно-эмоциональный ключ к идейно-художественному раскрытию жанра и стиля каждого произведения, свидетельствуют крупные актерские достижения в таких разных спектаклях, как «Суета» и «Хозяин» Карпенко-Карого или страстный и философски глубокий «Каменный властелин» Леси Украинки.

Точно и современно играли Ступка и Стригун эгоистичного, предавшего свободу ради власти Дон Жуана в «Каменном властелине». Ступка соединял в своей игре страстную эмоциональность и холодную, даже рассудочную интеллектуальность. Его Дон Жуан был по-мальчишески дерзок, самовлюблен. Особенно остро прозвучала у актера тема предательства самого себя, отступничества от своих убеждений, трагедия беспринципности и личной свободы. Дон Жуан Стригуна — пылкий романтический герой, страстный любовник, его напряженная схватка с властной, гордой Доной Анной, которую тонко и беспощадно обличала Л. Кадырова, — полный сердечного огня психологический конфликт, а не та острая борьба идей, пораженье «рыцаря свободы», что играют Кадырова и Ступка.

С эмоциональной силой, обостренным психологизмом и внутренней сосредоточенностью исполняют украинские актеры трагедии Шекспира. В 60 – 70‑е годы на сценах республики было создано немало ярких, самобытных шекспировских образов.

Это и саркастичный, мудрый, лукавый, самовлюбленный, жестокий король Лир, созданный М. Крушельницким, в монументальном, суровом спектакле Театра имени Франко, проходящий тяжкий путь от бесчеловечной, все убивающей гордыни к познанию смысла жизни, истины, к возрождению подлинной человечности.

Это и могучий, с детски чистой душой героико-романтический Отелло Л. Сердюка на харьковской сцене, в образе которого соединялись страстная, возвышенная любовь к Дездемоне (ее вдохновенно и лирично играла Р. Колосова) и напряженная работа мысли. Различные интерпретации образа Лира дали В. Яременко и А. Гринько — в спектакле Театра имени Заньковецкой. Своеобразно играли Гамлета Я. Геляс в харьковском спектакле и А. Гай на львовской сцене. У Геляса образ датского принца был выписан подчеркнуто романтическими красками, исполнение Гая отличали интеллектуальность, философичность.

Масштабно и во многом несхоже сыграли Ричарда III В. Маляр в Харькове, Б. Ступка и Ф. Стригун во Львове.

Словно из логова хищника выползал на грубо отесанный деревянный станок Ричард Маляра, проклинающий людей и свое уродство. Начиная свой страшный путь убийцы, палача, узурпатора, Ричард обращается к грубой силе. Главное для него — ни на минуту не останавливаться, не дать опомниться окружающим, {117} запуганным тираном. Сильный, волевой, издевающийся над своими жертвами, Ричард — Маляр собран, словно сжатая пружина.

Экспрессивно и внешне более сдержанно играл своего грубого, прямолинейного, презирающего людей Ричарда Стригун, раскрывая внутреннее ничтожество кровавого деспота, упоенного грязной борьбой.

Философский смысл трагедии тонко прослеживал Ступка, определяющий внутреннюю динамику образа. Актер постепенно, психологически тонко показывал разрушающую силу цинизма, раздвоенность и распад личности сильного, идущего к своей цели самоуверенного человека. Его Ричард не уродлив, а порой даже не лишен обаяния. Внутренняя сосредоточенность, острота мысли придавали шекспировскому образу в исполнении Ступки особую современность.

Значительные актерские работы созданы и в постановках русской классики. В спектакле «Дядя Ваня» в Театре имени Франко Ступка и Ивченко создали психологически глубокие образы Войницкого и Астрова. Произведения Чехова, Островского, Пушкина, Гоголя, Салтыкова-Щедрина всегда остаются для творческих коллективов Украины высокой школой мастерства.

В современном украинском актерском искусстве еще много проблем острых, актуальных и нерешенных. Но процесс эстетического обновления традиций, поиски современного стиля игры проходят на сценах всех драматических и музыкально-драматических театров республики. Актеры разных поколений стремятся к тому, чтобы украинский театр, говоря словами Г. А. Товстоногова, «был театром высокой гражданственности и тончайших человеческих, психологических проникновений»[[52]](#footnote-53). Актеры, соединяющие в своем искусстве эмоции и мысли, традиции национальной школы и современную манеру игры, определяют развитие украинского советского театра, способствуют своим творчеством утверждению на сцене принципов социалистического реализма.

Ю. Станишевский

# **{****118}** Белорусский театр

Белорусский театр справедливо считается актерским. На белорусских сценах в разное время работали крупные режиссеры, но главное направление театральных поисков все же определяли актеры.

Эта особенность была заметна уже в первые советские годы. Опытный режиссер, тонкий педагог Е. Мирович, который в начале 20‑х годов возглавил 1‑й Белорусский театр, ныне Академический театр имени Я. Купалы, воспитал больших мастеров сцены, целое актерское поколение. В его спектаклях властвовал В. Крылович. Яркие образцы актерского мастерства были показаны на сценах Белоруссии в 30‑е, 40‑е и 50‑е годы.

В начале 60‑х годов в Театре имени Купалы, славившемся своим блестящим актерским «созвездием», в которое входили Б. Платонов, Г. Глебов, П. Молчанов, И. Жданович, В. Владомирский, В. Дедюшко, Л. Ржецкая, наступает период смены актерских поколений.

Правда, в это время еще были крупные удачи старейших мастеров. Б. Платонов в спектакле «Лиса и виноград» Фигейреду с трагической мощью сыграл центральную роль Эзопа. Исполняя роль В. И. Ленина в «Третьей, патетической» Н. Погодина, актер создал образ, полный глубокой человечности, высокого гуманизма. В острой, почти гротесковой манере, с комедийным блеском сыграл он роль Левона Чмыха в спектакле «Левониха на орбите» А. Макаёнка. Вслед за Левоном — образ Феди Протасова в «Живом трупе» Л. Толстого, отмеченный особой душевной тонкостью, пронзительной болью за человека. Это были вершинные творения Платонова. И последние.

На рубеже 50 – 60‑х годов новых творческих высот достигает П. Молчанов. В спектакле «Грозовой год» А. Каплера артист как бы подвел итог своей непрерывной двадцатилетней работы над образом В. И. Ленина в различных драматических произведениях. Основная тема, которую раскрывал актер: Ленин — пламенный борец, человек огромной жизнедеятельности, трибун революции. Эти качества зримо предстали в спектакле «Грозовой год».

Темперамент и трагическая сила таланта Молчанова проявились и в роли Доктора в спектакле «Забытый всеми» Н. Хикмета. {119} А затем — комедийная роль Глуздакова в «Левонихе на орбите», исполненная с акварельной тонкостью.

Но вскоре Молчанов оставляет театр. В конце 50‑х годов уходит со сцены крупнейший характерный актер Театра имени Купалы В. Владомирский, в начале 60‑х — трагедийная, романтического плана актриса И. Жданович.

Еще продолжают выступать Г. Глебов, Л. Ржецкая, В. Дедюшко, В. Полло, сыгравшие в это время ряд интересных ролей, но это были лишь отдельные удачи.

В другом крупнейшем коллективе республики — Белорусском театре имени Я. Коласа — процесс смены актерских поколений происходил несколько позднее, во второй половине 60‑х годов.

В начале 1967 года ушел из жизни А. Ильинский, артист огромного комедийного, импровизационного дара. Он выступал на сцене почти до конца своих дней, создавая новые и новые образы. Не стало крупнейшей актрисы театра Е. Родзяловской, исполнительницы разноплановых ролей.

Уход со сцены лучших представителей старшего поколения этого коллектива был не столь болезненно ощутим, не столь разительно заметен, как в Театре имени Купалы. Объясняется это тем, что поколение мастеров оказалось здесь не таким плотным и многочисленным. И происходил этот процесс постепенно. Так, в 60 – 70‑е годы еще продолжал выступать на сцене театра Т. Сергейчик, актер неповторимого национального своеобразия, умный, тонкий интерпретатор человеческих характеров.

Смена актерских поколений… Этот процесс неизбежен. В театрах, созданных в первые советские годы, он происходил в первой половине или середине 60‑х годов. В жизни каждого коллектива он сопряжен с трудностями и ведет к определенным потерям.

Первое поколение белорусских актеров было очень талантливо, состояло из ярких индивидуальностей, поэтому казалось естественным, когда роли молодых героев исполняли актеры, давно перешедшие этот возраст, но владевшие высоким мастерством.

Может быть, этим объясняется, что время постепенной и планомерной подготовки новой смены было упущено. Сказалось и то обстоятельство, что коллектив Театра имени Купалы не имел стабильного художественного руководства. Главные и очередные режиссеры менялись часто, не оставляя в жизни театра значительного следа.

В 1957 году в коллектив влилась часть выпуска Белорусского театрально-художественного института. Среди них были Г. Овсянников, М. Захаревич, В. Тарасов, Г. Толкачева. В последующие годы в театр вступило еще несколько молодых актеров, в том числе Л. Давидович.

{120} Возникла задача органического сочетания опыта мастеров с молодостью, обаянием, целенаправленного воспитания молодых. К сожалению, педагогическая работа с молодежью в театре почти не проводилась; вместо раскрытия актерских способностей, их творческих индивидуальностей ставились чисто постановочные проблемы, шли поиски нового сценического стиля, новых выразительных средств.

В середине 60‑х годов снова заявили о себе актеры старшего поколения. С их творчеством связано возрождение актерского искусства Белоруссии.

Примером этому может служить спектакль «На всякого мудреца довольно простоты» Островского. В нем были заняты Г. Глебов, Л. Рахленко, Л. Ржецкая, В. Полло, Р. Кашельникова и другие.

Образ Мамаева, созданный Глебовым (одна из последних его работ), стал значительным явлением в творческой биографии актера. Мамаев — Глебов с ненавистью относится ко всему прогрессивному, новому, вступает с ним в борьбу. Актер сатирически заострял образ, укрупнял его.

К лучшим созданиям Рахленко можно отнести исполнение роли Крутицкого. Артист играл эту роль в броской, сатирической манере, обнажая социальную сущность персонажа, трактуя Крутицкого как воинствующего ретрограда.

Вскоре Рахленко сыграл Сыроварова в спектакле «В метель» (под таким названием шла на сцене Театра имени Купалы пьеса Л. Леонова «Метель»), остро разоблачая сущность приспособленчества.

Рахленко обычно играет в сдержанной манере, роль у него выверена, рассчитаны все детали, все черты характера персонажа. Этот точный расчет, аналитическое построение образа при некоторой приглушенности эмоционального начала нередко ведут к сухости, рационалистичности игры. Однако в роли Сыроварова происходил некий эмоциональный «взрыв», свободное раскрытие темперамента исполнителя.

В конце 60‑х – начале 70‑х годов Рахленко исполнил роли Бубнова — «На дне» Горького, Прибыткова — «Последняя жертва» Островского, Старца — «Разоренное гнездо» Купалы. Характеры разнообразные, и каждый был значительным и для спектакля и для творчества артиста. Они подтверждали, что мастерство актеров старшего поколения сохранило свое значение в современном театре Белоруссии.

Это доказывает и творчество Ржецкой, в частности исполнение роли Марфы Касьяновны в спектакле «В метель». Игра Ржецкой отличалась непосредственностью, искренностью, самобытностью. Ей великолепно удавались роли женщин из народа. В образах белорусских крестьянок актриса выявляет жизненно точные, колоритные {121} черты и передает их театрально выразительно. Она тонко чувствует стилистику драматургии Островского и играет русских женщин так же органично, как и белорусских крестьянок.

Прежде талант Ржецкой был ограничен бытовым репертуаром. В роли Марфы Касьяновны актриса поднялась до поэтической обобщенности, символической образности.

Внешний рисунок роли отличался предельной сдержанностью. Но во внешней статике заключался внутренний драматизм, поэтическая приподнятость. Величие героини спектакля — в масштабности помыслов, мировоззренческой широте, в интенсивности жизненного существования, во внутренней озаренности. Актриса возвышала свою героиню над обыденностью, но монументальность образа не исключала его бытовой конкретности.

Марфа Касьяновна — старая большевичка, прошедшая долгий путь революционной борьбы, отсюда ее несгибаемая воля. Она умеет теплым словом, душевным отношением поддержать человека в трудную минуту, напутствовать его на добрые дела и нетерпима к людям, изменяющим принципам, предающим революционное дело. В минуты, когда героиня спектакля выносила нравственные оценки, она становилась как бы мерилом человеческой совести, судом народа.

Значительные достижения актеров старшего поколения Театра имени Коласа во второй половине 60‑х – начале 70‑х годов чаще всего связаны с белорусским репертуаром.

Пример этому — творчество А. Шелега. Он пришел в театр в годы его формирования, когда еще только складывались традиции коллектива. Быстро и легко вошел в репертуар; вначале исполнял роли молодых героев, потом характерные.

Шелег обладает ярким темпераментом, играет эмоционально, наполняет образы страстной гражданственностью. Но порой в его игре появлялись выспренные ноты, романтическая приподнятость приводила к театральной картинности. Поэтому когда к своему сорокалетию театр готовил спектакль по драме К. Чорного «Отечество», неожиданным показалось назначение Шелега на роль крестьянина Леопольда Гушки, требующей углубленного психологизма. В работе над спектаклем раскрылись новые черты дарования актера. Он проводил роль просто, как бы в приглушенной тональности, игра его отличалась большой естественностью, жизненной правдой, глубоким раскрытием внутреннего мира персонажа.

И. Матусевич, почти ровесник Шелега, вступил в коллектив немного раньше. Актер обладает тонким пониманием жанра пьесы, способностью к глубокому контакту с партнером, к достижению острого ритма. В молодые и зрелые годы Матусевич много внимания уделял бытовым деталям, достигая предельной достоверности, точности при воссоздании внешних черт своих героев. {122} Актер играл в основном эпизодические роли, которые благодаря правдивой развернутой характеристике часто становились главными в спектакле.

В 70‑е годы Матусевич стал получать центральные роли: Терешко Колобок в «Трибунале» и дед Цибулька в пьесе «Таблетку под язык» А. Макаёнка. И каждая из этих ролей объединяла актерский ансамбль, вела к раскрытию сверхзадачи спектакля.

В спектакле «Таблетку под язык» действие концентрируется вокруг деда Цибульки. В этой роли есть реплики чисто репризного характера, рассчитанные на шумную реакцию зрительного зала, речь Цибульки изобилует шутками и каламбурами. Но Матусевич лишает ее репризной функции и делает слова деревенского деда Цибульки «своими». Актер играет активно и страстно, его Цибулька не только увлекает людей за собой, но как бы озаряет их дальнейший путь. Матусевич играет темпераментно, вдохновенно и, несмотря на некоторую непоследовательность режиссерского решения, на пестроту постановочных приемов, сообщает спектаклю, ставшему заметным явлением в театральном искусстве Белоруссии, художественную целостность.

Для З. Конопельки, которая начала свой актерский путь с исполнения ролей лирических и лирико-драматических героинь, переход на «возрастные» роли, на характерный репертуар оказался быстрым и легким. Именно в характерных ролях раскрылись яркие грани дарования артистки. Это подтверждает образ Михалины Матулевич, который Конопелька создала в спектакле «Тревога» А. Петрашкевича. На первый взгляд Михалина кажется болтливой деревенской бабой, но за этим «словоизвержением» скрывается острая наблюдательность, знание жизни, человеческая доброта.

В лучших своих работах Конопелька, как и Шелег, Матусевич, достигает достоверности, точного отбора деталей. Ее искусство привлекает колоритностью, сочностью народных красок, национальным своеобразием.

В 60 – 70‑е годы в характерных ролях успешно выступили актрисы Театра имени Купалы З. Броварская и Е. Рынкович. Сатирически заостренно и в то же время отчетливо определяя драматизм судьбы своей героини, играла Броварская Божешуткову в «Амнистии» Н. Матуковского. В эти годы актриса проявила склонность к острой характерности, отличавшую ее выдающуюся работу — роль Эржи в пьесе И. Эркеня «Игра с кошкой». В чудаковатой женщине со странной судьбой актриса обнаруживала душевную чистоту, тонкость и незащищенность от жизненных трудностей.

Характерность и драматизм присущи сценическим созданиям Рынкович, в частности образу профсоюзной деятельницы Мякишевой в спектакле «Врата бессмертия» К. Крапивы. {123} Вот Мякишева входит к профессору Добрияну, который открыл закон бессмертия. Она взволнована и растерянна. Громким, срывающимся голосом читает она приветствие ученому, а потом просит его увеличить число мандатов на бессмертие — как ни старались в профсоюзах, уложиться в выделенный лимит не смогли. Мякишева — Рынкович предельно серьезна, искренна. И в этой серьезности заключен большой комедийный заряд.

Потери, связанные с уходом актеров первого поколения и остро ощущавшиеся на протяжении ряда лет, с середины 60‑х годов начали постепенно восполняться следующим актерским «призывом».

В период, когда происходила смена поколений, белорусские театры столкнулись, как, впрочем, часто сталкиваются и другие коллективы, еще с одной трудной проблемой. Нужно было искать замену на центральные роли лучших спектаклей прежних лет, сохранявшихся в репертуаре. Случалось, что при новой интерпретации роли, вошедшей в историю национального театра, происходило новое рождение артиста. Рассмотрим в этой связи две судьбы.

З. Стомма, начавший сценический путь в конце 20‑х годов и в предвоенный сезон вступивший в Театр имени Купалы, долгие годы играл так называемых отрицательных героев, внося в их трактовку комедийное начало. Это были небольшие, часто эпизодические роли. Одновременно Стомма заменял в комедийных, сатирических ролях крупнейших мастеров белорусского театра — Платонова и Глебова. Работы эти обычно оставались в границах «замен», но были и находки, например в образе Быковского в «Павлинке» Я. Купалы.

Наиболее полно талант Стоммы раскрылся в ролях, которые он исполнял в первом составе. Вот, скажем, «Тысяча франков вознаграждения» В. Гюго. В главной роли Глапье проявилась склонность артиста к комедийным краскам, буффонаде. В ней же открылись и другие грани его таланта, не развитые в прежние годы, — сильно зазвучали драматические ноты. Стомма создал образ, в котором тесно переплетались яркий комизм и глубокий драматизм. Зрительный зал то взрывался от хохота, то замирал от щемящей боли за судьбу маленького человека, раздавленного буржуазным обществом.

Работы Стоммы 70‑х годов отличаются социальной углубленностью, общественной значимостью. Вот две из них — старый Глушак в «Людях на болоте» по И. Мележу и Фроловский из спектакля «Протокол одного заседания» А. Гельмана.

Роль Глушака Стомма готовил одновременно с Глебовым, который являлся ее первым исполнителем и для которого это была последняя новая работа. Глебов трактовал Глушака в сатирическом плане, остро обличая этот персонаж, обнажая его социальную {124} сущность. Глушак — Глебов смотрит на мир недоверчиво, исподлобья. Во взгляде его — испепеляющая ненависть к новой жизни, к людям нового времени. Этот собственник готов драться до последнего издыхания, чтобы защитить накопленное богатство.

Стомма дал новую интерпретацию этой роли. Глушак у Стоммы — натура по-своему цельная. Он цепко держится за землю, за богатство, за жизнь и готов перегрызть горло всем, кто посмеет посягнуть на его собственность. Но в то же время он понимает, что его время прошло, что неотвратимо надвигается новая жизнь, которая сметет его с дороги. Глушака охватывает животный страх, он бросается на колени, молит о пощаде. В образе наряду с сатирическими красками возникают и драматические. Старый Глушак, понимающий обреченность своей жизненной позиции, не только страшен, омерзителен, но и жалок.

Образу Фроловского в пьесе «Протокол одного заседания» отведено скромное место. Его участие в событиях, сконцентрированных вокруг Потапова, Батарцева, Соломахина, сравнительно невелико. И во многих постановках Фроловский лишь второстепенный персонаж.

Фроловский — Стомма привлекает внимание, как только появляется на сцене. Зрители внимательно слушают его разговор по телефону, казалось бы, не связанный с событиями, которые будут происходить, и следят за каждым словом, за каждым движением. Фроловский умудрен большим опытом, жизнью. Он наперед знает, что заседание парткома окончится не скоро, предвидит развитие острых столкновений. Душевный перелом, происходящий во Фроловском, когда он поднимает руку за предложение Потапова, обозначен в пьесе пунктиром. Но Стомма чисто актерскими средствами дорисовывает образ, укрупняет его, тем самым превращая Фроловского в один из центральных персонажей спектакля.

Артисту Театра имени Коласа Ф. Шмакову, игравшему в 40‑х – первой половине 50‑х годов молодых героев, тоже пришлось столкнуться с задачей новой интерпретации ролей, созданных другим актером. Ему предстояло заменить А. Ильинского, артиста огромного дарования, необыкновенной популярности, и к тому же в то время, когда Ильинский был еще в расцвете творческих сил. Ильинский непосредственно работал со Шмаковым, помогал «войти в роль». Но Шмаков понимал, что копия в искусстве, какая бы она ни была точная и совершенная, — всего лишь копия, и нашел свой способ постижения образа, открывая его новые грани.

Ему пришлось играть лучшую роль Ильинского — Нестерку в одноименной комедии В. Вольского. Если у Ильинского Нестерка был воплощением народной мудрости, изобретательности, неуемной энергии и искрометного юмора, то Шмаков рассказывал о {125} тяжелой участи простого крестьянина, о его трагической судьбе в эпоху жесточайшей эксплуатации. Ярко комедийный образ получал драматическую окраску.

После Нестерки Шмаков сыграл Присыпкина в «Клопе» В. Маяковского, Акима во «Власти тьмы» Л. Толстого, Лемешевича и Антонюка в инсценировках романов И. Шамякина «Криницы» и «Снежные зимы», Каравая в «Таблетку под язык» А. Макаёнка, создал образ В. И. Ленина в «Шестом июля» М. Шатрова и в «Третьей, патетической» Н. Погодина. В этих сложных, интересных и разнообразных ролях актер часто достигал больших удач.

Особенно примечательна работа Шмакова над образом В. И. Ленина в спектакле «Шестое июля». Тревога за судьбы людей, за родину, активная работа мысли определяли действие спектакля Театра имени Коласа. Несколько замедленный ритм жизни актера на сцене оправдывался большой внутренней сосредоточенностью, напряженными поисками выхода из трудного положения.

Размашисто, броскими мазками рисовал Шмаков портрет директора школы Лемешевича в постановке «Криниц» Шамякина. Раздумья и сомнения героя спектакля приковывали пристальное внимание зрителей.

Однако в большом списке ролей, сыгранных Шмаковым в 60‑е – начале 70‑х годов, были и работы бесстрастные, лишенные интенсивной, напряженной мысли. Возможно, сказывалась большая перегрузка: Шмакову приходилось играть едва ли не ежевечерне, и притом крупные роли. В некоторой мере это объясняется и тем, что актеру многое давалось легко, его творческая биография складывалась ровно, «безоблачно».

В середине 70‑х годов в творчестве Шмакова наступает подъем. Так, в эпизодической роли Альховика в спектакле «Тревога» Петрашкевича, сочетая бытовую обстоятельность и обобщенность и сатирически заостряя характер персонажа, Шмаков обнажает сущность и корни зла, мешающего развитию нашей жизни. Другие работы Шмакова этого периода отличаются свежестью восприятия жизни, индивидуальной неповторимостью.

Примета театральной жизни Белоруссии второй половины 60‑х и в 70‑е годы — появление в репертуаре значительного количества произведений драматургов братских республик. В каждом театре ставятся и современные пьесы авторов братских республик и классика народов СССР. Были созданы такие значительные спектакли, как «Я, бабушка, Илико и Илларион» Н. Думбадзе и Г. Лордкипанидзе, «В ночь лунного затмения» М. Карима в Театре имени Купалы, «Вей, ветерок!» Я. Райниса в Театре имени Коласа.

В этих постановках отчетливо видно благотворное воздействие {126} культур других народов на актерское искусство всех поколений. Рассмотрим, как этот процесс обогащал творчество исполнителей, составлявших в это время уже старшее и среднее поколение белорусского театра.

Режиссером спектакля «Я, бабушка, Илико и Илларион» был Р. Агамирзян, который раньше успешно поставил эту пьесу в Большом драматическом театре имени М. Горького. На роль бабушки он назначил С. Станюту. Одна из основательниц Театра имени Коласа, Станюта начинала, свой артистический путь в первые послереволюционные годы. И в этот период часто исполняла роли героинь. Затем она перешла в Театр имени Купалы. Случилось так, что долгие годы она играла в основном острохарактерные, комедийные эпизодические роли.

И вот — бабушка, образ, в котором как бы заново раскрылся большой талант актрисы. Режиссер, хорошо знающий быт, обычаи, культуру Грузии, особенности народа, помог исполнительнице постичь своеобразие характера старой грузинской крестьянки.

Вместе с тем Станюта наделяет образ бабушки чертами, присущими белорусской женщине. Характерность, свойственная грузинке, быстрые, стремительные переходы от одного состояния к другому, вспышки темперамента и одновременно душевная мягкость, затаенный свет улыбки, сердечность белоруски не просто соседствовали рядом, они были переплетены, сплавлены в единый образ. Благодаря этому сценический портрет, созданный Станютой, приобрел особое художественное значение, особую неповторимость. Бабушка в спектакле Театра имени Купалы была грузинкой, увиденной глазами белоруски. После этой работы Станюта по праву заняла центральное место в Театре имени Купалы и создала другие значительные образы. Среди них выделяются роли Марили в «Разоренном гнезде» Купалы, Гизы в «Игре с кошкой» Эркеня.

Своеобразное прочтение получил на белорусской сцене и образ Иллариона в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион». Эту роль сыграл В. Дедюшко. Начав свой актерский путь в 20‑е годы в Белорусском передвижном театре под руководством В. Голубка, Дедюшко скоро выдвинулся в число ведущих исполнителей этого коллектива. Работы актера были отмечены психологической углубленностью, подлинной самобытностью.

После расформирования театра Дедюшко вступил в труппу Театра имени Купалы. Он играл вместе с Платоновым, Глебовым, Жданович, Ржецкой, Молчановым, с другими крупнейшими актерами. И в этом созвездии талантов Дедюшко занимал одно из первых мест. Актер яркой, по-народному сочной характерности, он придавал своим персонажам особый национальный колорит, раскрывал их своеобразную индивидуальность. Но в конце 50‑х – первой половине 60‑х годов Дедюшко играл мало и притом чаще {127} всего роли незначительные. Создание образа Иллариона знаменовало возрождение таланта актера. К сожалению, это была одна из его последних работ.

В роли Иллариона Дедюшко, как и Станюта, достиг особой характерности, присущей грузинскому крестьянину. Это проявлялось в манере поведения, движениях, окраске речи, во всей ритмике сценической жизни персонажа. И в то же время в образе Иллариона просматривались черты белорусского характера. Особая простота, бесхитростность, строй мышления, взгляд на происходящее, осмысление событий — все это было свойственно именно белорусскому крестьянину. Дедюшко наделял персонаж грузинской пьесы качествами, которые особенно привлекали в его образах, созданных в белорусской драматургии. Очевидно, можно было бы пожелать большего проникновения в характер человека иной национальности. Но преобладание в образе Иллариона черт белорусского характера актер искупал огромной душевной щедростью, обаянием.

Сходный процесс происходил с актрисой Театра имени Коласа Я. Глебовской, игравшей роль Орты в спектакле «Вей, ветерок!» Я. Райниса. В предыдущих работах, так же как Дедюшко, Глебовская придавала своим персонажам белорусский колорит. Характеры, созданные актрисой, часто приобретали черты, присущие ее индивидуальности.

В образе Орты Глебовская в значительной мере отходит от «самовыражения». Латышский режиссер А. Кродерс, ставивший «Вей, ветерок!», помог актрисе раскрыть новые грани ее дарования. Орта такая же простая крестьянка, как и белорусские женщины, роли которых сочно и ярко играла Глебовская. Но она отличается от них как внутренним строем, так и пластикой. У Орты — Глебовской скупые жесты, движения. В этой сдержанности, в большом человеческом благородстве Орты прослеживались черты, свойственные латышским женщинам.

И тем не менее в роли Орты актриса не полностью уходит «от себя». Здесь происходит своеобразный синтез близкого актрисе, родного, и нового для нее, еще неведомого. Глебовская играла Орту несомненно не так, как это делали в латышском театре, подобная героиня могла появиться только на белорусской сцене.

Для двух актрис Театра имени Купалы — Г. Макаровой и М. Захаревич — плодотворными оказались встречи с Танкабике, героиней пьесы башкирского поэта Мустая Карима «В ночь лунного затмения».

Самобытный талант Макаровой, актрисы старшего поколения, формировался под воздействием драматургии А. Макаёнка. Впервые он блеснул в сатирической комедии «Извините, пожалуйста!», в которой Макарова сыграла жену безвольного Горошко — женщину с твердыми жизненными принципами, которые она умеет {128} защитить. Спустя несколько лет актриса создала образ Лушки в пьесе «Левониха на орбите», где ярко выявилось ее неповторимое дарование. Лушка Макаровой — боевая, языкастая баба, которая везде и во всем добьется своего. Это знают не только окружающие, но и сама Лушка. И, может быть, поэтому в ней такая уверенность, твердость. Затем Макарова сыграла Полину в «Трибунале». Все эти персонажи, как и последующие, в новых пьесах Макаёнка, — женщины из народа, белорусские крестьянки. И чем больше расширялся репертуар исполнительницы, тем отчетливее были видны узнаваемые черты образов, близких актерской индивидуальности Макаровой.

И вот роль Танкабике, непохожая на предыдущие работы. Обитательница степей, живущая в далекое от нас время. Другая атмосфера, другие проблемы. Актриса искала иную характерность, иные краски, особую ритмико-пластическую выразительность. Активное, волевое начало, которое было присуще героиням Макаёнка, приобрело новое качество. Жестокие условия жизни требовали от Танкабике огромной внутренней силы. Исчезла озорная, с хитрецой улыбка, которая часто появлялась у макаёнковских героинь. Лицо стало суровым, как те степи, где живет Танкабике, как те люди, что ее окружают. И внешние приметы и сущность характера выражали волю, непреклонную решимость героини спектакля.

Для Захаревич, игравшей в очередь с Макаровой, роль Танкабике также была важной вехой в творческой биографии. Актриса, пришедшая на сцену во второй половине 50‑х годов, привлекала внимание зрителей обаянием, лиризмом, искренностью. Однако в последующий период значительных работ у нее было мало. Танкабике — одна из первых ролей, где талант Захаревич засверкал в полную силу. В ее исполнении эта роль получила иную, чем у Макаровой, интерпретацию. Танкабике — Захаревич прежде всего мать, которая страдает за своих детей, но не может дать им счастье, помочь. Трагизм судьбы женщины-матери, переданный актрисой, сообщал всему спектаклю особую драматическую тональность.

Примечательно, что в постановках пьес драматургов братских республик многие белорусские актеры выражали присущее их искусству своеобразие и вместе с тем находили новые краски.

Но вернемся к теме судьбы актерских поколений. Среднее поколение артистов формировалось в белорусских театрах в сложных условиях. На сцену оно пришло во второй половине 50‑х – начале 60‑х годов. Некоторые из них начинали свою деятельность успешно, но затем попадали в неудачную полосу, длившуюся на протяжении ряда лет.

Из артистов среднего поколения, пожалуй, только В. Тарасов, получая роль за ролью, быстро и уверенно совершенствовал свое {129} искусство, отличавшееся органичностью существования на сцене, психологической углубленностью, обаянием. Однако за периодом быстрого творческого развития последовало весьма продолжительное время повторений уже найденного, обретенного ранее.

Дарования других актеров, сверстников Тарасова, раскрывались не сразу. Это происходило главным образом во второй половине 60‑х – начале 70‑х годов и чаще всего в белорусском репертуаре. Пример этому — творческая судьба Г. Гарбука и Л. Давидович.

Гарбук начал свою сценическую деятельность в конце 50‑х годов в Театре имени Коласа, где он играл преимущественно в белорусских пьесах. Уже тогда определился талант актера, присущая ему яркая национальная самобытность. Но после перехода в Театр имени Купалы Гарбук довольно долго не мог органически слиться с коллективом. Перелом произошел, когда ему поручили роль Василя в «Людях на болоте» по роману И. Мележа. В этом же спектакле проявилась индивидуальность Давидович, которая пришла в Театр имени Купалы с институтской скамьи, почти одновременно с Гарбуком.

В образах Василя и Ганны прослеживается диалектическое развитие характеров крестьянских парня и девушки. Василь с юных лет поглощен хозяйскими заботами. В поте лица работает он на неплодородной земле, с трудом добывая себе и семье кусок хлеба. Труд этот изнурителен, он ожесточает Василя. И только чувство к Ганне на какое-то время озаряет его душу, словно бы меняет течение жизни. Но остаться на этой духовной высоте Василь не может. Он крепко держится за свое добро, становится рабом собственности.

Другой путь у Ганны. Она тоже вся от земли, тоже занята повседневными заботами. Но, пройдя через тяжелые жизненные испытания, через личную катастрофу, Ганна не ожесточилась, а стала мужественной, стойкой, поднялась выше невзгод. Свое первое большое чувство к Василю она сохранила на долгие годы.

«Открытие» актера Г. Овсянникова произошло в спектакле «Трибунал». Творческая судьба Овсянникова поначалу складывалась трудно. Он был в институтском выпуске 1957 года, лучшую часть которого приняли в Театр имени Купалы, и привлек внимание еще выступлениями в дипломных спектаклях. Но после прихода в театр молодой актер получал небольшие и, что особенно досадно, несодержательные роли. Постепенно у него выработались «устойчивые» приемы, определенная манера игры. Зритель привык к повторяющейся характерности персонажей Овсянникова — людей незадачливых, часто нечестных, которых актер играл с подчеркнутым комизмом. И вот Терешко Колобок в «Трибунале». На роль Колобка он поначалу намечался дублером, первым исполнителем должен был быть другой актер. Но в процессе {130} репетиций Овсянников поразил режиссера и участников постановки яркостью, своеобразием интерпретации роли, и первый исполнитель отказался от участия в спектакле.

Терешко Колобок Овсянникова — весь от белорусской земли, точнее — полесской деревни. Это реально существующий человек. Во все, что он делает, как ведет себя в тех или иных обстоятельствах, веришь полностью. Исполнитель волнует зрителя предельной искренностью, правдой, и сценическое действие обретает особую достоверность. Эта роль открыла для актера путь к новым образам в подавляющем большинстве национального репертуара.

В пьесах белорусских драматургов значительную победу одержал и Н. Еременко, который в Театре имени Купалы составляет связующее звено между старшим и средним поколением.

Творческая судьба этого артиста тоже складывалась сложно. Он начинал свой путь в Театре имени Коласа, где быстро и многогранно раскрылось его дарование. Играя роли молодых героев, Еременко создал образы, отмеченные социальной глубиной. В конце 50‑х годов он пришел в Театр имени Купалы, но не сразу занял там ведущее положение. Признание пришло к Еременко, когда в 1967 году в спектакле «Константин Заслонов» А. Мовзона он исполнил заглавную роль. Пьеса, посвященная герою Великой Отечественной войны, партизану-подпольщику Заслонову, появилась на белорусской сцене во второй половине 40‑х годов. Спектакль стал событием в жизни советского театра. Для второй постановки автор предложил новую редакцию пьесы. Еременко вошел в спектакль после премьеры, и его игра помогла созданию атмосферы высокой гражданственности. В образе Заслонова полно раскрылись страстность, глубина социального анализа, присущие дарованию актера.

В конце 60‑х – начале 70‑х годов появились значительные работы и других артистов среднего поколения — П. Дубашинского, Г. Орловой, А. Милованова, Г. Толкачевой. Актеры эти составляют мобильное, перспективное поколение, на которое теперь падает основная нагрузка репертуара. Более того, среднее поколение исполнителей является как бы фундаментом для дальнейшего развития белорусского сценического искусства. Примечательно, что его актеры чаще всего раскрывали свои дарования в национальном репертуаре, создавая близкие им и зрителю образы белорусских людей, и уже затем обращались к классическим произведениям, к пьесам других народов Советского Союза и зарубежных авторов.

Важное место занимают в жизни национального театра и молодые актеры, которых в белорусских театрах много. Ежегодно оканчивают институт и вступают в театральные коллективы способные исполнители. В 70‑е годы составы театров значительно омолодились.

{131} Но творческий рост молодых сопряжен с известными трудностями. Положительных результатов достиг Театр имени Коласа. Здесь молодые актеры не только активно включаются в новый и текущий репертуар — им с первых же шагов поручаются крупные, интересные роли, перед ними ставятся ответственные задачи.

В Театре имени Купалы, который считается флагманом белорусского национального искусства, тоже много молодых исполнителей. И из года в год коллектив пополняется новыми силами, обычно из числа актеров, уже проявивших себя на сценах других театров. В ряде постановок режиссеры опираются преимущественно на молодых исполнителей. И все же лишь немногие из них вошли в число ведущих актеров театра. Может быть, причина здесь в том, что они влились в труппу театра во второй половине 60‑х и в 70‑е годы, в период преобладания так называемой «активной режиссуры».

Режиссура театров Белоруссии в эти годы тоже омолодилась. В коллективы пришли В. Раевский, Б. Луценко, В. Мазынский, Г. Боровик, В. Маслюк и другие молодые режиссеры. Большинство из них возглавили художественное руководство театров.

К этому времени уже определилась тенденция вести на сцене диалог на полутонах, в небрежной бытовой манере — тенденция, которую язвительно окрестили «шептательным реализмом». За ней последовало другое течение — аффектация, открытое выявление бурных страстей. Приглушенные интонации сменились резкими восклицаниями. Появились спектакли бешеного ритма, «повышенной температуры».

Для актеров оба этих, казалось бы, диаметрально противоположных направления были вредны в одинаковой степени. И в том и другом случае актеры не создавали художественные образы, а оставались лишь исполнителями в чисто утилитарном значении этого слова.

Многие спектакли данного периода характеризуются красочными мизансценами, живописными скульптурными группами, выразительной пластикой, сложными, а иногда и слишком усложненными метафорами, изобретательным использованием технических средств. Но их режиссеры преследуют порой чисто постановочные задачи, выступая не только авторами спектакля, что закономерно, но и «главными действующими лицами». И хотя на сцену по-прежнему выходят актеры, зритель не может сосредоточиться на их игре. Его внимание привлекает прежде всего режиссер, для которого актер лишь один и далеко не главный компонент спектакля.

Такие спектакли подняли общую постановочную культуру, расширили арсенал изобразительных средств. Они имеют определенное значение и для актеров, от которых требуется большой {132} тренинг. Но актеры, совершенствуя внешний рисунок роли, не всегда могут постичь психологию, глубину человеческих характеров.

Актеры Театра имени Купалы первого и последующего поколений воспитывались на принципах реалистической школы игры, углубленного психологизма. Они великолепно воссоздают народные характеры, рисуют их обстоятельно, используя колоритные бытовые детали. У них развито стремление к объемным, многомерным сценическим образам. Это не значит, что снимается необходимость в обновлении, обогащении традиций, в расширении выразительных средств, углублении исполнительского мастерства. Но процесс этот проходит сложно.

Поиски режиссуры часто противоречивы. Это подтверждают спектакли В. Раевского, режиссера способного, пытливого, но не всегда последовательного. Возьмем для примера три его постановки — «Лестница славы» Э. Скриба, «Врата бессмертия» К. Крапивы, «Характеры» по В. Шукшину.

В «Лестнице славы» Раевский добивался внешней выразительности, четкого, жесткого пластического рисунка, иносказательности, усложненной метафоричности. Эти устремления были реализованы точно, актеры изящно, плавно двигались по сцене, замирали в «стоп-кадрах». Но изобретательные мизансцены заслоняли исполнителей, их индивидуальность. И спектакль получился холодным, бесстрастным.

Спектакль «Врата бессмертия» также решен в жестком режиссерском рисунке. Но в нем участвовали самобытные, яркие актеры, главным образом старшего и среднего поколения. Большинство из них как бы выламывалось из заданного сценического рисунка. Спектакль получился эклектичным, но он волновал зрителя, потому что в нем господствовали актеры, торжествовало их искусство.

В спектакле «Характеры», поставленном Раевским совместно с А. Андросиком, при четкости и точности режиссерской организации, основное внимание уделено актерам. Почувствовав творческую свободу, они играют легко, выразительно, особенно исполнители старшего и среднего поколений. Молодые выглядят рядом с ними блекло. Этот факт имеет прямое отношение к проблеме воспитания творческой молодежи. С первых лет вступления в театр им надо было набирать силы, развивать самобытность. Но драгоценное время упускалось, и, увлекаясь театральной яркостью режиссерских построений, актеры подчинялись им, не проявляли творческую инициативу.

В театрах Белоруссии много молодых актеров. Но временами трудно бывает определить, каковы их собственные темы, позиции в искусстве. Планомерное становление личности молодого художника, определение его творческой индивидуальности — проблема {133} пока не решенная. Однако наличие среди молодежи талантливых актеров вселяет уверенность, что, пройдя трудные испытания, они пополнят ряды мастеров белорусской сцены и образуют крепкое, монолитное поколение, которое достойно понесет творческую эстафету национального театрального искусства.

А. Соболевский

# **{****134}** Узбекский театр

Современное узбекское актерское искусство, являющееся частью национальной социалистической культуры, — понятие широкое и емкое. Его зрелость, достигнутая в течение исторически короткого времени, объясняется новым социальным строем, ускоренным развитием национального искусства, основанным на дружбе, взаимосвязи и взаимодействии культур братских народов, и давними устойчивыми художественными традициями (в том числе театральными).

Ныне среди узбекских актеров — представители четырех поколений. Старшее — основоположники узбекского советского театра. В 30‑е годы к ним присоединилось второе поколение, пришедшее из коллективов самодеятельности (практически сейчас оно уже слилось с первым). Затем, вскоре после окончания Великой Отечественной войны, влилось третье поколение — первые выпускники Ташкентского театрально-художественного института имени А. Н. Островского, они составляют ныне основу ряда театральных трупп. Выпускники театрального института и отдельные участники самодеятельности, вступающие в профессиональные театры, — это молодые актеры четвертого поколения. Все они в совокупности составляют художественное явление, которое может быть названо «узбекская актерская школа».

Каждое поколение актеров имеет некоторые особенности, обусловленные жизнью страны и республики, процессами, происходившими в театре того периода, когда актеры той или иной генерации формировались, вступали на сцену и когда развивалось их дарование.

Для всех поколений современного узбекского театра общими являются принципы социалистического реализма, глубокое внимание к современности, творческое отношение к национальным художественным традициям и активное восприятие достижений братских культур. Каждое поколение извлекает из этих традиций, этих достижений общие и особенные черты, на основе которых развивается узбекская актерская школа.

Одним из путей выявления своеобразия сценической культуры, находящейся в состоянии непрерывного изменения, может служить анализ того, как в творческой практике происходит развитие национальных художественных традиций.

По тонкому замечанию А. Фадеева, адресованному искусству узбеков, «произведения народного эпоса… богатое и своеобразное песенное наследство, народные танцы — все это засверкало и {135} ожило, понятое и осознанное деятелями культуры, как народная основа, глубокая, естественная подпочва современного национального искусства»[[53]](#footnote-54).

Это наследие оказалось «подпочвой» не только современного песенного и танцевального искусства, но и актерского творчества. Традиционный узбекский театр имел большое значение для формирования современного узбекского сценического искусства. Так, М. Кадыров считает, что уже на первом этапе развития узбекского советского театра определились основные его направления: героико-романтическое, комедийно-сатирическое и лирико-поэтическое[[54]](#footnote-55). В 60 – 70‑е годы, когда особо интенсивно обновлялись, преобразовывались, обогащались национальные формы, с особой очевидностью протекал процесс развития прогрессивных направлений узбекского актерского искусства на основе метода социалистического реализма. В последние годы не раз высказывались сомнения в современности, перспективности романтического направления, и сам термин стал чуть ли не синонимом отжившего стиля, препятствующего сближению узбекского искусства с «истинно современными» исканиями.

Несомненно, что тяготение к романтическому стилю присуще узбекскому актерскому искусству. Выдающийся актер, основоположник национального театра А. Хидоятов, сочетая романтическую возвышенность с бытовой конкретностью, поэтическую обобщенность с тщательно и глубоко раскрытыми переживаниями людей, в лучших своих ролях достигал высокого синтеза «романтики» и «быта».

Через десять лет после вступления на сцену Хидоятова в Театр имени Хамзы пришел Ш. Бурханов. В течение трех десятилетий эти актеры находились в одном русле исканий. Творчество Бурханова подтвердило силу и жизненность героико-романтического направления узбекского театра.

Сценические работы Бурханова отличаются сложностью, противоречивостью при их общей романтической окраске. Это прослеживается во многих образах актера, в том числе в роли Мирзы Улугбека в одноименной трагедии Шейхзаде. По верному наблюдению А. Рыбника, «истоки трагедии героя — в неразрешимом конфликте между не зависящими от его личной воли действиями главы феодального государства и устремлениями гениального ученого-материалиста; между угнетением, которое он обязан и вынужден поощрять, и гуманистическим идеалом философа»[[55]](#footnote-56). Тот же автор замечает, что, актер героико-романтического {136} стиля, Бурханов целиком сохранил в этой роли присущую ему форму открытого, сильного выражения страстей и в то же время наполнил образ глубоким психологическим содержанием. Это сочетание свойственно современному характеру игры романтического актера.

Когда Бурханов появляется на сцене или на экране, то кажется — ему подвластны «пламенные молнии» и «рокочущие громы». Но «громовержец» в сценах открытого боя мировоззрений или во время произнесения монологов, возвеличивающих красоту человека-борца, Бурханов становится сосредоточенным, сдержанным в эпизодах напряженных раздумий.

Примечательна интерпретация Бурхановым образа Фархада — традиционного для узбекского и азербайджанского театров, но решенного нетрадиционно автором пьесы «Легенда о любви» Назымом Хикметом.

Любовь Фархада шире чувств остальных героев, ибо любовь-страсть нераздельна в ней с любовью к созиданию и любовью к народу. Она предстает в пьесе как высшее проявление гуманистической сущности человека. Показывая на протяжении спектакля развитие характера Фархада, Бурханов главным и определяющим в этом развитии делает не любовь к Ширин, а осознание смысла жизни, идеала прекрасного, понимаемого как служение народу. Подвиг, совершаемый Фархадом во имя этого идеала, становится центральным в спектакле, придавая характеру героя жизненную наполненность и философскую осмысленность.

Современное звучание вносила в старинную легенду тема труда как радостного созидания. Осязаемая конкретность этого мотива придавала творческому процессу актера то реальное обоснование, которое делало невозможным обращение к эффектной и декоративной пластике, к испытанным в прошлом средствам сценической выразительности. Для Бурханова да и для всего узбекского актерского искусства эта работа имела принципиальное значение. Образ Фархада стал своеобразным этапом в процессе переосмысления и преобразования романтического стиля, насыщении его интеллектуальным началом.

Утверждая свою центральную тему — тему борьбы за прогрессивные идеалы, показывая, как в самых тяжелых условиях герои остаются бескомпромиссными, нравственно чистыми, Бурханов играл роли Юлчи («Священная кровь» по Айбеку), Фучика («Дорога бессмертия» В. Брагина и Г. Товстоногова), Хлебникова («Персональное дело» А. Штейна). Не все эти роли написаны в героико-романтическом стиле, но в интерпретации Бурханова они звучали именно так. Та же направленность отличает созданные Бурхановым образы Эдипа («Царь Эдип» Софокла), Брута («Юлий Цезарь» Шекспира), Войницкого («Дядя Ваня» Чехова). Сохраняя всю сложность социально-психологической характеристики, {137} данной драматургом, актер использовал чисто национальные нюансы, своеобразные средства театральной выразительности.

Эти черты творчества Бурханова проявляются и при создании образа Владимира Ильича Ленина.

Впервые Бурханов выступил в роли Ленина в «Кремлевских курантах» Н. Погодина в 1947 году, когда во всем советском театре при создании образа вождя обозначился процесс движения от внешней характерности к выражению многогранного характера, от бытовой конкретности к раскрытию глубины внутреннего мира гения. Узбекский актер следовал традиции лучших русских исполнителей роли, в которой, по его словам, ему особенно были дороги «внутренний вулкан», движение острой и четкой мысли, «молниеносные озарения», переданные Б. Щукиным. Бурханов утверждал красоту дерзновенной мечты, мечты действенной, направленной на преобразование мира.

После «Кремлевских курантов» Бурханов продолжил работу над образом В. И. Ленина в других пьесах, из которых наибольший интерес представляет постановка «Путеводной звезды» К. Яшена.

В пьесе дан своеобразный поворот ленинской темы: Ленин и Восток, Ленин и народы Средней Азии, Ленин и Туркестан. Поэтому центральной в спектакле стала сцена в кабинете Ленина, где он встречается с ходоками — представителями народов Средней Азии. Эта встреча становилась для Ленина источником новых размышлений о прошлом, настоящем и будущем национальной окраины. Романтическая вдохновленность, отличавшая игру Бурханова в «Кремлевских курантах», обрела здесь еще большую психологическую глубину, драматическую насыщенность, философскую обобщенность.

Имеется еще один важный аспект в этой работе Бурханова — образ Ленина был решен им в национальных традициях узбекской сцены. Критик писал: «Русскому зрителю может показаться странным ритм сценического поведения, найденный Ш. Бурхановым, — походка, движения его слишком быстры, дробны, некоторые реплики слишком цветисты с точки зрения норм и понятий русского театра. Но правильно ли будет только на основе этих ощущений оценивать работу Бурханова? Артисту удалось хорошо передать значительность личности Ленина, его заинтересованное внимание к посланцам Туркестана, душевную теплоту и горение. И все это преломляется через ритмы, приемы и краски узбекской сцены»[[56]](#footnote-57).

В сценической биографии Бурханова были острохарактерные, {138} комедийные и сатирические образы. Но какие бы роли он ни играл, Бурханов остается прежде всего создателем масштабных трагедийных и драматических характеров. Доминантой его творческого стиля является романтическое направление.

Это направление развивают актеры, пришедшие в театр в 50 – 60‑е годы. Я. Абдуллаева, выпускница Ташкентского театрального института, пришла в Театр имени Хамзы, когда Бурханов был уже зрелым мастером. Близость их творческих поисков наиболее отчетливо проявилась в спектаклях, в которых они играли вместе.

В «Юлии Цезаре» Абдуллаева выступила в роли Порции, а Бурханов — в роли Брута, который был идейным и художественным центром спектакля. Решая этот образ, Бурханов соединял в своей игре героико-романтическую устремленность, острую публицистическую гражданственность в раскрытии идеи и глубокий психологизм. Рядом с таким Брутом играть было сложно, интересно и ответственно.

Дочь Катона и жену Брута В. И. Немирович-Данченко характеризовал так: «Красивая итальянка с глазами, всегда горящими беспредельной любовью к мужу, с движениями то резкими и решительными, то безвольными и мягкими, с голосом, богатым модуляциями — от самых нежных воркований до низкого тона решительного *протеста*»[[57]](#footnote-58). Кажется, все это написано про Абдуллаеву. Трепетно-эмоциональный образ Порции был необычайно притягателен. В союзе мужественного, цельного Брута — Бурханова с женщиной «высшей нервности и горячих порывов» была естественная гармония.

Вторая встреча актеров произошла в «Дяде Ване» — первом обращении Театра имени Хамзы к чеховской драматургии.

Бурханов выстраивал роль Войницкого как цепь душевных потрясений и глубоких раздумий бунтующего трагедийного героя. Перевоплощаясь в чеховский образ, он в то же время сохранял особенности своей актерской манеры. На эту сторону его исполнения обратил внимание М. Кедров, отметивший, что Бурханов, «бережно сохраняя национальное своеобразие героя, демонстрирует и тонкое национальное восприятие»[[58]](#footnote-59).

То же относится и к Елене Андреевне — Абдуллаевой. Главной темой этого образа было стремление к свободе, к творчеству, к содержательной и полной жизни. Актриса сосредоточивала внимание на неосуществленных надеждах Елены Андреевны, на ее мечтаниях. В спектакле, где женские характеры были укрупнены (мотив женской судьбы — один из излюбленных на узбекской {139} сцене), такое решение естественно вписывалось в общий строй сценического действия.

Воплощая образы узбекских девушек прошлого, Абдуллаева исходит из понимания национального характера как явления сложного и развивающегося. Актриса не ограничивается характерными и бытовыми приметами, а раскрывает социальное зерно роли, выявляя то, что «прорастет» в будущем.

Глубокое и цельное чувство Гульнор к батраку Юлчи в спектакле «Священная кровь» по Айбеку так сильно, что каждая встреча с любимым становилась для нее потрясением. Решение родителей отдать Гульнор замуж за старого бая было для девушки равносильно смерти. Романтически-трагедийный образ, созданный Абдуллаевой, выражал протест против угнетения.

В спектакле «Украденная жизнь» («Жизнь женщины») японского автора К. Моримото Абдуллаева играла роль Кей. Образ, созданный узбекской актрисой, при всей своей неповторимой конкретности, имел обобщающий смысл. Абдуллаева тонко и многопланово выразила развитие, преображение характера своей героини, сложный процесс «классовой закалки» собственницы и одновременно измельчания, падения, распада одаренной личности, духовного краха человека в обществе, где торжествуют насилие, эгоизм, буржуазная мораль.

Один из персонажей говорит о Кей, что это характер, в котором умещается как бы несколько людей. Именно так и играет Абдуллаева. Актрисе удалось соединить разные, казалось бы, несовместимые, противоположные черты в сложное, многостороннее единство. Во властной, преуспевающей владелице фирмы узнается трогательная девочка первой картины; трагедия опустошенности последних сцен напоминает о внутренней борьбе Кей во втором акте. Это жизнь, прожитая напрасно, украденная жизнь.

К молодому поколению актеров, воспитанников Ташкентского театрально-художественного института, принадлежит Я. Сагдиев, вступивший в труппу Театра имени Хамзы в 1971 году. Уже первые сценические шаги определили его близость героико-романтическому направлению в актерском искусстве.

В спектакле «Заря революции» Яшена Сагдиев создал образ узбекского юноши, нашего современника, который выражает тему величественной связи времен. Юноша не только дает характеристику действующим лицам, вводит в суть событий, но и определяет их внутренний смысл. Он обращается к погибшим, чтобы современники полнее и глубже узнали прошлое, осмысливает его вместе со зрителем. Эту на первый взгляд «функциональную» роль актер пронизывает романтическим пафосом, утверждением идеи нравственной силы революции.

{140} В роли Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера Сагдиев приблизился к постижению «тайны» сочетания романтической возвышенности и реалистической достоверности. Он остался в границах шиллеровского стиля и все же решительно отказался от превращения своего героя, говоря словами Энгельса, «в простой рупор духа времени».

Карл — Сагдиев, гневный и страдающий, умный и страстный, — личность незаурядная. Актер выявляет внутренние противоречия героя, противоречия между жаждой подвига во имя уничтожения несправедливости и неизбежным нравственным падением, к которому приходят разбойники. Хаос чувств и мыслей, который овладевает Карлом, Сагдиев делает зримым. Показывая путь героя от страстного протеста к трагическому осознанию своего бессилия, он подчеркивает философский аспект проблемы, поднятой Шиллером: вопрос о возможностях человека, о свободе подлинной и мнимой, об ответственности личности перед обществом.

Старшее, среднее и молодое поколение узбекских театров насчитывает немало актеров, обладающих яркой, сильной эмоциональностью, открытой или сдерживаемой страстностью, мощным темпераментом. Это не частные художественные приемы или черты творческой индивидуальности отдельных актеров, а особое качество видения мира и воплощения увиденного. Средства романтического метода в узбекском сценическом искусстве преобразовываются, обогащаются, помогают раскрытию реальных жизненных процессов. Тенденция эта естественна и закономерна. Она не перечеркивает национальную художественную традицию, а дает ей новую жизнь.

В наиболее значительных сценических образах, созданных на сцене узбекских театров актерами романтического направления в 60 – 70‑е годы, обнаруживается единство эмоционального взлета, романтической экспрессии с реалистической достоверностью, с пристальным вниманием к душевным движениям человека.

Г. Ломидзе в заметках, касающихся литературного процесса[[59]](#footnote-60), писал, что романтизм ищет новые художественные опоры, которые превращают его в своеобразное новаторское явление. Романтизм умножает свои возможности, проникается аналитическим, исследовательским пафосом. Это в полной мере может быть отнесено и к процессам, протекающим в узбекском актерском искусстве.

Лирика — одна из древнейших и устойчивых традиций, присущая узбекскому искусству на всем протяжении его развития и динамично живущая в наши дни. Слияние героики и лирики {141} свойственно узбекскому эпосу, жанр лирической, поэзии занимает определенное место в узбекской классической литературе. Лирика пронизывает музыкальную культуру узбекского народа и его танцевальное искусство, она выражена в мотивах узбекского орнамента и миниатюр.

Лиризм как коренное свойство эстетического мышления народа получает идейное развитие и художественное обогащение в произведениях узбекского советского искусства, в том числе в театре. Игра актеров, в искусстве которых превалирует лирическая тональность, впечатляет не яркими красками, не контрастным их сочетанием, не броскими, сочными мазками, а прозрачной акварельностью, полутонами, особой душевной мягкостью, внутренней грацией и изяществом.

Лиризм пронизывает творчество С. Ишантураевой — актрисы старшего поколения, одной из основоположниц советского узбекского театра. Роли, сыгранные Ишантураевой в 60 – 70‑е годы, показывают, что в палитре актрисы нет резких, броских красок; ее искусству присущи сдержанность, глубина и прозрачность чувств, строгая чистота. Источниками лирической темы актрисы являются современная жизнь и национальные художественные традиции. Еще в ранний период творчества в образах, где мечта соединялась с действенной борьбой за нее, во вдохновенном лиризме Ишантураевой появлялась мужественная, героическая тональность.

Воплощая черты, типические для определенной среды и для определенного времени, Ишантураева создала обобщенный образ женщины, выражающий пробуждение сознания народа в предреволюционную пору (Джамиля — «Бай и батрак» Хамзы), торжество новой морали в эпоху строительства социализма (Онахон — «Честь и любовь» Яшена), прозрение масс колониального Востока в период бурного национально-освободительного движения (Айни — «Алжир, родина моя» по М. Диббу).

На рубеже 50 – 60‑х годов К этим художественным открытиям прибавилось создание образа нашей современницы Хуррият из одноименной драмы Уйгуна. Теперь уже можно было говорить о своеобразной «сценической трилогии» (или «тетралогии», если иметь в виду, что в начале 70‑х годов появилась вторая часть «Хуррият» — «Полет»): Джамиля — Онахон — Хуррият, посвященной узбекской женщине.

Между героинями драмы «Бай и батрак», пьес «Честь и любовь», «Хуррият» и «Полет» пролегла целая историческая эпоха, хотя и измеряемая жизнью одного поколения. Поэтому, играя роль колхозного бригадира Онахон, а позже — председателя колхоза Хуррият, ставшей затем секретарем райкома, актриса прежде всего стремилась ясно обозначить то принципиально новое, что принесла революция женщине-узбечке, тот вклад, который {142} эта женщина вносила в великое дело строительства нового мира. Играя Хуррият, Ишантураева не только выявляла в ней черты, близкие ее предшественнице — Онахон, но и подчеркивала их отличия, порожденные новым этапом жизни страны.

Хуррият — Ишантураева борется не только с сопротивлением бездельников, лентяев, с нечестными людьми, она сталкивается не только с клеветой, ложью, вызывающей тяжкие подозрения мужа, но и ведет борьбу сама с собой, с нерешительностью, которую она ощущает, вступая в справедливый спор со старшими, с неловкостью, испытываемой ею, когда она делает замечания мужу.

Традиционный характер чистой, скромной, нежной женщины, запечатленный в поэмах и песнях узбекского народа и в ряде пьес прошлых лет, обогащен в спектакле современными чертами, присущими новой исторической общности — советскому народу. Поведение Хуррият определяется глубоким чувством долга перед народом, стремлением помогать людям строить счастливую жизнь. В духовном мире героини Ишантураевой главное — интеллект, дерзновенная творческая мысль, делающая нежную Хуррият сильной, стойкой, решительной.

Современная тема движет искусство актера, если она воспринимается как импульс к глубокому проникновению в жизнь народа, к постижению ее закономерностей.

Этический и эстетический идеалы актрисы обусловили своеобразный лиризм ее «антигероинь», лиризм, заряженный порой «отрицательными частицами». Глубоко раскрывая человеческую сущность японской собственницы Сидзу в спектакле «Украденная жизнь», Ишантураева четко определяет причины ее нравственной гибели. Сидзу впитала в себя мораль жестокого мира, воплощением которого она стала. Глубокое социальное толкование актрисой судьбы Сидзу обличает несостоятельность, бесперспективность идеи предпринимательства, собственничества.

Сила, глубина и подлинность переживаний Ишантураевой связывают актрису с теми художниками сцены, которые тратят свою духовную и нервную энергию без «режима экономии». В своем вдохновенном творчестве актриса восприняла у мастеров современного реалистического театра интеллектуальность, тщательную проработку роли, способствующую выражению сложного внутреннего мира человека.

Работы Ишантураевой последних лет, рожденные стремлением всесторонне отразить прогрессивные идеи времени, примечательны и по стилевым тенденциям. Наиболее удачные из них говорят о том, что все проникновенней и тоньше становится психологическая ткань образов, масштабнее, крупнее, обобщеннее их смысл. Происходит мощное вторжение в лирику открытой публицистичности и широкой эпической основательности.

{143} Своеобразный сплав лирики и публицистики возник в образе американской матери в постановке пьесы А. Софронова «Лабиринт». Выражая протест против войны, против смерти, эта женщина не сразу находит верный путь из того «лабиринта» чувств и страстей, которые владеют ею. «Лабиринт» — это сценический плакат, и в рамках этого жанра нельзя не оценить верно понятую актрисой стилистику образа, в котором доминирует публицистическое начало. Американская мать — персонифицированное воплощение воли, страданий, тревог матерей-тружениц.

Гармоническое слияние лирического воодушевления, глубокого психологизма и эпической масштабности отличает исполнение роли Айханбиби — матери героя Фазылходжи в спектакле «Заря революции» Яшена. Айханбиби — это выражение высшей духовности, справедливости, благородства, мудрой и самоотверженной любви к сыну, которого она поддерживает в трудных исканиях истины; это эпико-философское раскрытие характера матери[[60]](#footnote-61).

Тенденция идейного углубления и художественного обобщения образов присуща актрисе Самаркандского театра имени Х. Алимджана З. Садыковой, близкой Ишантураевой по стилю творчества. Ее вклад в узбекское сценическое искусство связан с созданием образов положительных героинь прошлого и настоящего. Большинству этих образов, при всей социально-исторической конкретности их воплощения, свойственны нежность, мягкость, глубина чувств. В критические моменты жизни лирические героини Садыковой проявляют волю, решимость, энергию.

Одна из лучших работ актрисы — Мать из одноименной драмы К. Чапека — представляет интерес с точки зрения модификации стилевых особенностей узбекского искусства под воздействием социально-политических факторов современной жизни. Пьеса поставлена Самаркандским театром имени Алимджана как современная политическая трагедия, ассоциирующаяся в сознании зрителей с событиями, вспыхивающими в разных странах мира. Открытая публицистичность постановки основывается на особенностях стилистики пьесы. Но в пьесе есть и психологическая глубина. Эта двуплановость характеризует исполнение Садыковой заглавной роли. Тонко используя многообразные оттенки в раскрытии внутреннего мира своей героини, актриса показывает, что душа Матери истерзана противоречиями. И все-таки Мать стремится осознать, где правда, а где ложь. После каждой утраты она трепетно, судорожно цепляется за оставшихся сыновей, исполненная отчаянной решимости сохранить их, а потом с той же решимостью отдает последнего борьбе за свободу.

{144} Мать — Садыкова, нежно любящая своих детей, гневная, протестующая, страдающая, потрясенная, — конкретный характер. Но это и обобщенный образ материнства, воплощение философской мысли о матери, как основе жизни человечества, как символе родины. Такая актерская интерпретация придает лирическому образу истинно эпические масштабы.

Лирическое начало как идейно-эмоциональная окраска, как внутренняя интонация определяла художественный строй образов А. Ходжаева. Особое место в его творчестве заняли роли представителей передовой интеллигенции разных стран и эпох, и прежде всего узбекской. Актер передавал глубину размышлений своих героев о жизни, выявлял их интеллект. Впечатляла особая грация его сценических созданий, тонкость и изящество выразительных средств, виртуозная музыкальная фактура речи и ее ораторская сила, пластика, выразительность мимики, когда «говорят» не только голое и глаза, но и жест, движение. Все это помогало актеру успешно выражать высокую человечность, определяемую гуманизмом коммунистических идеалов.

В пьесе И. Султанова «Неизвестный» Ходжаев создал образ Нияза — вождя бухарских дехкан, восставших в годы первой русской революции. Интернациональная тема обрела в спектакле своеобразное художественное решение: фольклорные мотивы переплетались с элементами современного поэтического театра. Ходжаев четко определял социальную основу характера своего героя. В образе защитника угнетенных и обвинителя угнетателей Нияза были выражены философское начало и лиричность.

В течение многих лет Ходжаев играл центральную роль в драме Султанова и Уйгуна «Алишер Навои», сохраняя лирико-поэтическую основу образа. Гармонической целостности этого создания актера способствовала особая манера сценической речи, незаметный переход прозаических частей в стихи, которые звучали удивительно мелодично. В 70‑е годы к этой «мелодичной» окраске образа с большой силой и определенностью прибавились мотивы философские. В спектакле явственно прозвучала тема — «художник и народ», «поэт и общество». Такой акцент рождался не только из проблематики драмы и постановочного замысла, но и из размышлений актера.

Одна из этапных ролей Ходжаева — профессор Юлдаш Камилов в драме Султанова «Люди с верой». Критика писала о философской обобщенности спектакля, раздвигавшего рамки семейной бытовой драмы, о его глубоко интернациональном смысле. Это было заложено уже в первом сценическом прочтении пьесы в 1960 году. В спектаклях последующих лет перерастание моральной проблематики в мировоззренческий конфликт, в большой философский спор о жизни обозначилось шире и глубже.

Успех Ходжаева в роли Камилова в значительной мере определялся {145} близостью стилистики роли исполнительской манере актера, который продолжал одну из художественных традиций узбекского народа — публицистичность. Органический сплав лирики и публицистики, интеллектуальность, присущая драматургии, Султанова, явились основой сценического характера, созданного Ходжаевым.

Лирика, окрашенная публицистикой, — направление исканий актера, связанное с драматургией Султанова. Публицистика, окрашенная лирикой, — другое направление, связанное с его работами в пьесах С. Азимова, поставленных в 60‑е годы в Театре имени Хамзы. То были различные роли — эмигрант, поэт Фигони («Кровавый мираж»), секретарь парткома Султанов («Я вижу звезды»), глава одного из арабских государств Азиз Камал («Драма века»), и в каждой из них отчетливо проступало стремление актера создать образ человека — «искателя истины», наделенного пытливым умом, живущего проблемами своего века. Эту же тему Ходжаев выражал в образе Сальвадора Альенде из пьесы В. Чичкова «Неоконченный диалог» (в Театре имени Хамзы спектакль называется «Я верю в Чили!»). Актер передал непреклонную веру своего героя в силу передовой мысли, горячего слова, взывающего к действию. Особенность сценической речи Ходжаева, ее ораторская мощь стали средством выражения убеждений, принципов революционера-интеллигента.

В пьесе характер Альенде показан уже сложившимся, только в разных обстоятельствах, в общении с разными людьми обнаруживаются его новые грани. Актер выявлял динамику характера героя, находя резервы для этого в переходах из настоящего в прошлое.

Чичков определил свою пьесу как драму. Театр по-своему обозначил ее жанр — трагедия. Игра Ходжаева вносила в эти понятия уточнения: если это драма, то драма-размышление, если трагедия — то оптимистическая. Стилистика образа Альенде — еще один пример того, как в современном искусстве публицистика обогащается психологическим содержанием.

Опыт Ходжаева показывает, что признание такой категории творчества, как «тема актера», не обязывает постоянно играть роли одного плана. Тема — это обозначение индивидуального актерского миропонимания, образной концепции реальности, свидетельство чуткости художника к движению жизни, его сознательного участия в исторической битве за новое общество.

В этом смысле вызывает интерес творчество молодой актрисы С. Норбаевой. Чувство автора и чувство стиля всего спектакля отличало Норбаеву с первых ее ролей, в которых сразу же обнаружилась способность актрисы к непрерывной жизни в образе, органичность ее обращения к содержательным, насыщенным «зонам молчания».

{146} Примечательной работой Норбаевой была Асель в спектакле «Тополек мой в красной косынке» по Ч. Айтматову. Асель — Норбаева была решительной, порывистой. Ее судьба вызывала и сочувствие и размышления. Спектакль говорил о культуре чувств, свободных от рабства предрассудков, и это в значительной степени было связано с игрой Норбаевой, выразившей нравственную красоту своей современницы.

Концентрированным выражением исканий актрисы стала роль Шакунталы в одноименной древнеиндийской классической пьесе Калидасы. Норбаева умно, тонко раскрывает центральную идею драмы о всепобеждающей силе преданной любви, о красоте людей, способных любить самозабвенно, видеть в любви чувство созидательное и творческое. Актриса выражает концепцию Калидасы в ее современном понимании: смысл жизни в борьбе за высокие идеалы, борьбе, которая требует от человека напряжения всех физических и духовных сил. Тема любви звучит так масштабно, что, глядя на Шакунталу — Норбаеву, вспоминаешь Джульетту, Офелию, Дездемону. Норбаева глубоко прочувствовала стилистику легендарного поэтического образа, связанного с фольклорно-эпической традицией. Но она усмотрела в этой стилистике и качество, которое сегодня мы бы назвали тонким психологизмом.

Шакунтала Норбаевой органично «вписалась» в спектакль, построенный как традиционное народное представление. В эмоциональной игре актрисы раскрывается чистая душа, юный порыв героини, ее раздумье о жизни и людях, о духовном и бездуховном, и спектакль воспринимается как лирико-философская комедия.

Лиризм актерской манеры Норбаевой не повторяет лирическую направленность искусства Ишантураевой, Садыковой, Ходжаева, хотя имеет сходные с ним черты. Эти общность и отличие естественны — ведь Норбаева вступила в коллектив Театра имени Хамзы уже в пору его зрелости, когда сложившиеся ранее принципы предполагали и следование им и их обновление. В творчестве молодой актрисы, как и в творчестве старших мастеров, происходит процесс формирования современного стиля, который основывается на национальной художественной традиции.

Изучая советское узбекское актерское искусство, нельзя не обратить внимание на то, что в творчестве чуть ли не каждого актера имеется несколько удачно сыгранных комедийных ролей, причем нередко сатирических. Сатирическое начало, являясь доминантой дарования отдельных актеров, в то же время органично для всего узбекского актерского искусства.

Разумеется, все направления питает прежде всего жизнь — {147} формирование новых человеческих отношений, чувства и мысли, присущие представителям узбекской и других социалистических наций, новые художественные поиски в театральных культурах братских народов. Однако именно в комедийном жанре отчетливо сказывается использование национального театрального наследия. К традициям старинного узбекского театра масхарабозов и кызыкчей восходят такие черты современного актерского искусства, как созданий острохарактерных образов, народный юмор, принципы синтетизма, стремление к заостренности, яркость и сочность речи, импровизационная легкость, пластическая выразительность и т. д.

Опыт показывает, что в современном театре традиция живет органично и естественно лишь тогда, когда она оплодотворена передовыми идеями, прогрессивными достижениями сценического искусства. Это подтверждает творчество одного из известных актеров современного узбекского театра и кино — Н. Рахимова.

В 60‑е годы Рахимов сыграл роль народного потешника, острослова Бобо Кайфи в исторической трагедии М. Шейхзаде «Мирза Улугбек». Роль эта такова, что играть ее можно, используя приемы актеров народного театра. Сначала Рахимов пошел именно таким путем. Это было талантливо, броско, ярко, на сцене возникала забавная фигура шутника, который сыпал остротами и выделывал трюки. Однако вскоре Рахимов понял, что в этой хотя и исторической, но написанной на основе современных принципов пьесе нельзя ограничиваться только традиционными приемами.

Тогда появился другой Бобо Кайфи. Исполнитель, не уходя от народных театральных традиций, подчинил их сути образа, связал линию жизни Бобо Кайфи со сквозным действием пьесы и спектакля. На сцене возникал смешной, но проницательный, забавный, но мудрый, зависимый, но не потерявший достоинства человек. Бобо Кайфи становился главным обличителем, выражал большую нравственную идею, и комедийный образ естественно сочетался с трагедийным действием.

Рахимову свойственны подчас трудные, противоречивые поиски новаторского переосмысления национальных традиций. Один из самых современных узбекских актеров, Рахимов понимает, что синтез нового и традиционного возникает лишь через художественное открытие.

При всей многосторонности таланта и разнообразии сыгранных Рахимовым ролей в его творчестве наблюдаются устойчивые тенденции, присущие многим образам актера. Одна из них — комедийно-сатирическая — берет истоки от той национальной традиции, которая в старину именовалась «танкид», что означает: судить, критиковать, разбирать. В игре Рахимова эта традиция выступает обогащенной, идейно и творчески преображенной. Сатирическое {148} разоблачение многоликого зла, непримиримая борьба с негативными явлениями жизни проходят через все творчество артиста, исполненное гражданского темперамента. Среди сатирических образов Рахимова — гоголевский Хлестаков и Марасуль Хузурджанов из комедии «Больные зубы» А. Каххара. В этих ролях проявилась склонность актера к импровизации.

Хлестаков импровизировал по велению фантазии и обстоятельств. Одной из центральных стала сцена взяток: Хлестаков то взывал к сочувствию, то нагло наступал на «жертву», вымогал обаятельно, льстиво и издевательски зло, улыбался и гневался, бездумно озорничал и намеренно хитрил. Своеобразный «лирический подтекст» звучал в сцене вранья — через пьяную болтовню возникал идеал жизни Хлестакова. Потому так важен был для исполнителя рассказ о том, как однажды его герой управлял департаментом. И оттого, что это были лишь мечты, несбывшиеся надежды, у актера возникали интонации горечи, а в глазах его читалась грусть. Так возникали трагические мотивы, данные в комедийном аспекте.

Зубной врач Марасуль, готовый, по его словам, «посвятить себя науке», чем-то близок Хлестакову, и это не самоповторение актера, а утверждение — хлестаковщина живуча! Марасуль — Рахимов способен обрушить на собеседника каскад современных, «правильных» речей, это его мимикрия, он «вдохновенно» морализирует. Актер находит яркие детали, сатирически раскрывающие характер персонажа. Изнывая от безделья, Марасуль чистит ногти, используя для этого… зубоврачебный инструмент. А вот он компилирует доклад из чужих статей и выступлений. При списывании слов «сотни и тысячи наших свободных советских женщин…» Марасуль привычно протягивает жене… ноги, чтобы та стянула носки. Так актер обнажает мелкую, низменную душонку современного мещанина.

В 70‑е годы Рахимов сыграл роль премьер-министра бухарского эмирата Урганжи в спектакле «Заря революции» Яшена. Актер крупно лепит характер своего героя. Ум, хитрость и жестокость обретают почти скульптурную выразительность. Становятся воочию видны грубые и низменные страсти, снедающие угнетателя народа. Бездна иезуитства и коварства в скрипучих интонациях, в скупом, властном жесте, в неторопливой, крадущейся походке, во всепроникающем взгляде полуоткрытых глаз.

Но за конкретной неповторимостью образа прочитывается и обобщенный философский смысл — обреченность тупых, злых сил собственнического мира. Особенно полно раскрывается эта мысль в сцене встречи Урганжи с Айнахбиби — матерью революционера Фазылходжи. Здесь злоба и жестокость при всем своем устрашающем величии оказываются ничтожными рядом с возвышенностью, нравственным благородством. И столкновение этих {149} персонажей прочитывается в спектакле как конфликт света и тьмы, свободы и рабства, гуманизма и человеконенавистничества. Таланту Рахимова подвластны многие оттенки комического — не только гневная сатира и язвительный сарказм, но и лукавая усмешка, ироническая улыбка, добрый юмор. От сатиры до лирики — такова амплитуда таланта Рахимова[[61]](#footnote-62). Особенно заметна связь творчества Рахимова с лирико-поэтической традицией, когда он создает глубоко человечные образы людей из народа. Это характеры истинно национальные и в то же время глубоко интернациональные. Выражающий драму порабощенного, но полного сил народа, участник крестьянского бунта в Туркестане Азамат («Неизвестный» Султанова) и старый ремесленник предреволюционных лет Шакирата («Священная кровь» по Айбеку) обладали внутренней человеческой красотой. Бывший фронтовик Кузыев («Шелковое сюзане» Каххара), приехавший покорять безводные земли Узбекистана, символизировал атмосферу послевоенного времени, созидательный пафос эпохи.

Взаимопроникновение, синтез лирики и сатиры, драматического и комедийного, обращение к народно-театральным традициям, характерные для творчества Рахимова, можно проследить и у ряда актеров среднего и младшего поколений.

Вероятно, закономерно, что связь новой актерской поросли, по времени далеко отстоящей от народно-театральных представлений, с традициями старинного театра скрыта, опосредована, далеко не так очевидна, как у основоположников театра. Тем не менее она существует. Это подтверждает опыт Т. Хантураева, который исполнил на сцене Театра имени Хамзы роль хищника и дельца Сейдзо в спектакле «Украденная жизнь». Хантураев отбирал точные, поначалу кажущиеся внешними национальные приметы, которые выражали внутреннюю сущность персонажа и, в зависимости от ситуации и от того, с кем общается Сейдзо — Хантураев, обретали новые оттенки.

Те же выразительные средства, но в иных сочетаниях и с иными акцентами используются Хантураевым при создании образов людей из народа. Здесь бытовая характерность нередко получает лирико-поэтическое звучание (старик узбек из спектакля «Комиссия» Умарбекова, Левшин во «Врагах» Горького).

Создавая определенный характер, Хантураев умеет выразить его не только в переживаниях души, но и в «переживаниях» тела — пластически живописный рисунок в единстве с мелодикой роли во многом отражают внутренний строй сценических образов актера.

Изучение узбекского актерского искусства показало, что сатирико-комедийное {150} и вообще комедийное начало, продолжающее национальную традицию, только одно из разветвлений более широкого направления, которое условно можно назвать жанрово-бытовым. Лучшие создания актеров этого направления не менее масштабны, чем романтические и лирические образы национальной сцены, но они ближе произведениям бытового жанра в живописи.

В течение многих лет это направление представляли узбекские актеры первого поколения, уже ушедшие из жизни М. Кузнецова, А. Джалилов, Л. Назруллаев и еще продолжавшие играть на сцене Театра имени Хамзы в 60 – 70‑е годы Т. Султанова, З. Хидоятова, С. Табибуллаев; ведущие актеры второго — З. Садриева или третьего — Э. Маликбаева и З. Мухамеджанов — поколений. В этом же ряду немало актеров периферийных театров республики.

Опыт этих актеров дает основание говорить о том, что два основных разветвления жанрово-бытового направления — драматическое и комедийное — не обособлены в творчестве актера и подчас проявляются не только в разных его ролях, но и в одной и той же роли. При этом, однако, можно усмотреть тяготение исполнителей драматических ролей к романтике и лирике, а комедийных — к лирике и сатире.

Сравнительно устойчивые стилевые направления узбекского актерского искусства имеют объективное содержание — они основываются на национальных художественных традициях. Однако жизнеспособность направлений, о которых шла речь, определяется прежде всего заложенными в них возможностями раскрывать в национальной форме понятные и близкие всем народам интернациональные идеи, рожденные новыми общественными условиями. Зрелость узбекской актерской школы в наше время характеризуется тем, что своеобразие творчества крупнейших ее представителей является естественным следствием современности их искусства, его органичной связи с перспективами развития социалистического общества.

Не будем предугадывать, какие новые течения будут рождаться в узбекском актерском искусстве и в каком соотношении они будут находиться с национальными традициями. Ясно одно: в период развитого социализма национальная культура, национальная актерская школа полны богатых возможностей. Ясно и другое: эстетическое освоение жизни каждой национальной школой будет происходить тем эффективнее, чем больше она будет обогащаться интернациональным опытом всей советской театральной культуры. Развитие узбекского театра, и особенно Театра имени Хамзы, в 60 – 70‑е годы показывает, что новое движение актерского искусства обусловлено содружеством узбекской и русской режиссуры, глубокой воспитательной работой режиссера с {151} актерами. Не меньшее значение для динамики актерского искусства имеет уровень развития драматургии, призванной освещать важнейшие темы времени, давать актеру материал для создания образа современника.

В сотворчестве актера, режиссера и драматурга рождается единство интернационального и национального в отдельных образах и в спектакле в целом, выражаются социально-нравственные сдвиги, которые позволят сделать тип мышления и чувствования человека сегодняшнего дня главным источником сценического творчества.

В приветствии, присланном Театру имени Хамзы в год его пятнадцатилетия (1935), К. С. Станиславский писал: «Рожденный пролетарской революцией, Узбекский драматический театр достиг за пятнадцать лет своего существования прекрасного расцвета, сохранив в своем творчестве прелесть многокрасочного искусства своей Родины, воскрешая картины ее прошлого и отражая ее борьбу за настоящее. Театр внимательно прислушивался к завоеваниям современной сцены, используя их в согласии со своими национальными особенностями и уверенно продвигаясь к созданию большого искусства нашей эпохи»[[62]](#footnote-63).

Станиславский видел задачу узбекского театра прежде всего в создании на основе национальной драматургии и национальных традиций спектаклей, посвященных современному Узбекистану и всей Советской стране, а также истории народа. Великий русский режиссер считал, что узбекский театр должен обращаться к лучшим произведениям русской советской драматургии и других народов СССР, овладевать достижениями современного актерского и режиссерского искусства. Он обращал внимание на то, что использование этих достижений должно происходить в соответствии с органической природой узбекских актеров и режиссеров. Слова Станиславского стали программой узбекского актерского искусства; они сохраняют свое значение и на современном этапе его развития.

|  |
| --- |
| Я. Фельдман |

# **{****152}** Казахский театр

Активность и интенсивность интернациональных связей последних десятилетий заметно изменили казахский театр, прошедший путь от бытового этнографического правдоподобия первых постановок — к одухотворенной, поэтической образности спектаклей сегодняшнего дня, от добросовестной фиксации жизненных фактов — к их осмыслению и обобщению. Но и сегодня, как и пятьдесят лет назад, казахское актерское искусство неразрывно связано с богатейшим наследием национальной культуры.

Взаимодействие национальных художественных традиций и современной театральной культуры в каждой республике и на каждом этапе развития проявлялось по-разному. В истории казахского театра наиболее глубокое, верное и перспективное решение этой проблемы принадлежит М. Ауэзову, который убежденно доказывал необходимость обращения к казахскому фольклору и последовательно призывал учиться у русской и мировой драматургии.

Эти заветы Ауэзова приобретают особую важность еще и потому, что современный день казахского актерского искусства нерасторжимыми нитями связан с годами его профессионального становления. Ведь искусство основоположников казахского театра продолжает жить и сегодня, в значительной степени определяя направление его художественных поисков.

Творчество Казахского академического театра драмы имени Ауэзова формировалось в работе над первыми национальными пьесами, в художественной структуре которых бережно сохранялись элементы театрализованной обрядности и народных обычаев. Театр приобщал казахского зрителя к новому для него искусству через привычные, знакомые «цитаты» из народного творчества и национального быта: будь то народные песни в «Енлик-Кебек», или образ Абыза в этой же пьесе — роль, сыгранная Е. Умурзаковым в приемах искусства шамана-баксы, или сцена суда биев, воспроизводящая речевую культуру степных ораторов, или свадебные обряды в «Каракоз».

Актеры не могли не чувствовать, что контакт со зрительным залом наступает прежде всего в тех сценах, в которых они воспроизводят знакомые обряды и бытовые ритуалы. В этих сценах они пользовались готовыми исполнительскими приемами, заранее отобранными художественными красками. Эта повторяемость зафиксированных выразительных средств, заимствованных у народных {153} исполнителей или степных ораторов, была близка не только зрителю, но и самим исполнителям. Именно в этих сценах и приходили к неопытным актерам свобода и радость творческого самочувствия, увлеченность процессом игры. Так рождались первые «правила» формирующейся национальной актерской школы.

Конечно, самую важную роль в художественном самоопределении казахского актерского искусства сыграли незаурядные творческие индивидуальности основоположников театра: К. Куанышпаева, С. Кожамкулова, Е. Умурзакова, К. Джандарбекова, К. Бадырова и других. Но успешно решить эту задачу было бы невозможно, если бы молодой театр не располагал высокохудожественной драматургией, и прежде всего пьесами Ауэзова, которые стали основой репертуара казахских театров. На них проверялись, закреплялись и шлифовались профессиональные навыки исполнителей, формировались основные тенденции развития казахского актерского искусства. Цельные и выразительные характеры героев молодой казахской драматургии не столько раскрывались в острой драматической борьбе, сколько создавались точной, образной речевой характеристикой. Ауэзов широко использовал поэтику фольклора в языке своих персонажей. В «Енлик-Кебек» повышенное внимание к слову, образная насыщенность и метафоричность языка персонажей воспринимается как органическое развитие богатой речевой культуры казахского народа. Процесс освоения образного поэтического языка национальной драматургии был немыслим для молодых казахских актеров без овладения приемами и навыками искусства народных певцов-импровизаторов. Воздействие этого искусства, проявлявшееся в сложных формах, с наибольшей очевидностью сказалось в подходе к «неотстоявшемуся» жизненному материалу современного репертуара. Здесь казахские актеры обогащались плодотворными традициями «айтысов» — состязаний акынов, главной целью которых было не столько развлечение слушателей, сколько раскрытие жизненных противоречий, справедливая оценка явлений действительности. Создатели современного репертуара обращались к зрителю, привыкшему выносить свой приговор той или иной жизненной позиции.

Народная традиция соучастия исполнителей и слушателей в театральном искусстве широка и универсальна. Она многое определяет в формировании национальной исполнительской школы, наглядно проявляется в художественной практике актеров. Основоположники этой школы не ограничиваются приблизительной характеристикой героев в рамках бытового правдоподобия, они выводят их за пределы «житейской» логики и во всем — от изображения внешности человека до раскрытия его внутренней сути — охотно прибегают к преувеличению, заостренным, условным приемам.

{154} Особенно ясно близость актерского искусства народным исполнительским традициям, в частности искусству комиков «ку», просматривается в создании сатирических образов. Так, в остросатирическом ключе сыграны многие роли современного национального репертуара Кожамкуловым. Актер использует приемы, заимствованные у народных шутов-затейников, но в то же время он считается с авторской характеристикой образа и делает тот или иной прием неотделимым от художественной ткани пьесы, от развития ее сюжета.

Значительно труднее шло освоение образа положительного героя. Постепенно овладевая кругом мыслей, поступков, настроений современных людей, актеры, отталкиваясь от привычной обстановки, в которой сами жили и действовали, пришли к утверждению позитивных начал жизни. Успешное решение этой задачи впервые было достигнуто при обращении к русским советским пьесам, в частности к драматургии Н. Погодина.

Влияние искусства народных певцов-импровизаторов сказалось также на внимании актеров к музыкальной характеристике сценического образа. Этому во многом способствовала художественная структура лучших пьес, авторы которых учитывали роль народного музыкального творчества в формировании национального сценического искусства. Песня, музыка никогда не воспринимались в лучших национальных спектаклях как музыкальное оформление, не становились этнографической частностью или эффектным завершением той или иной сцены. Музыка — органическая часть спектакля казахского театра. Она приходит на помощь актеру, чуткому и восприимчивому к ее законам, и живет в его искусстве, в настроенности душевного мира героев, в мелодике их речи, в пластике и ритмике их движений.

Решающее значение для становления и развития казахского сценического искусства имела система Станиславского. Процесс освоения казахскими актерами учения! Станиславского имел свои особенности, что убедительно проявилось в работе над «Укрощением строптивой» — этапном спектакле казахского театра, поставленном в 1943 году режиссерами О. Пыжовой и Б. Бибиковым. Внимательно изучая искусство казахских актеров, отмечая умение точно чувствовать зерно образа и замечательный дар образного мышления, режиссеры особое внимание уделяли индивидуальности актера, тому, чтобы на пути исполнителя к постижению художественного образа не возникало несогласия с его актерской и человеческой природой, чтобы на помощь творчеству был призван богатый мир актерской фантазии. Позднее Пыжова так сформулировала особенности работы русского режиссера с актерами национальных театров: «Режиссер может рассказывать актеру о предлагаемых обстоятельствах, будить фантазию, может верно определить действие, но к характерности, которая приводит {155} прямо к перевоплощению, актер может прийти только через личный национальный опыт»[[63]](#footnote-64).

Большую роль в воспитании казахских актеров сыграло освоение творческого метода реалистического русского театра. В работе над образами русской классической и советской драматургии, так же как и в расширении и углублении своих идейно-художественных поисков, казахские актеры шли через личный национальный опыт, естественно и органично овладевая богатейшим наследием советской театральной культуры.

В 60 – 70‑е годы крупнейшие победы были одержаны казахскими актерами в спектаклях по прозаическим произведениям: «Материнское поле» Ч. Айтматова и «Кровь и пот» А. Нурпеисова. Эти сценические композиции режиссера А. Мамбетова, утверждающие неисчерпаемые возможности зрелищной природы театрального искусства, знаменуют собой новый этап в развитии казахского театра. В них четко просматривается связь современного казахского актерского искусства с национальной традицией, с особенностями исторического пути народа.

Пытаясь объяснить закономерность успеха постановок крупнейших произведений современной прозы, нельзя пройти мимо особенностей национальной драматургии, на которой воспитывались актеры и зрители. Остросюжетные пьесы никогда не пользовались большим успехом на казахской сцене. Зритель, привыкший к неторопливому развитию эпического действия, в национальных пьесах легко воспринимал многосюжетные сценические композиции, охватывающие судьбы разных людей на большом отрезке времени. Сила эпического взгляда на жизнь наложила свой отпечаток и на современную драматургию, определила широту постижения художниками жизненного материала. Действие во многих казахских пьесах развивается как в романе, события возникают в них одно за другим, являются равнозначными, что больше свойственно эпическому повествованию, а не драме.

Выступая из года в год в таких спектаклях, актер постигал «эпический взгляд» на мир и привыкал к неторопливости сценического действия. Это наглядно проявилось в работах о великом казахском поэте Абае, поставленных на материале произведений Ауэзова. Эти спектакли расширяли и углубляли творческое самосознание актеров, приобщая их к богатейшему миру художественных образов Абая и Ауэзова, с такой полнотой раскрывших духовную жизнь народа, его психологию и нравственный идеал.

Крупные актерские победы были одержаны Куанышпаевым (Абай) и Аймановым (Керим) в постановке трагедии Ауэзова и Соболева «Абай» (1940) и Куанышпаевым (Кунанбай) в инсценировке романа Ауэзова «Абай» (1949).

{156} Прослеживая судьбу «абаевской» темы на сцене казахского театра, убеждаешься, как последовательно углубляли и обогащали актеры свои художественные задачи, не останавливаясь на завоеваниях предшествующих десятилетий. В постановке трагедии «Абай» в 1962 году режиссер Мамбетов открыл неразгаданную раньше драматическую энергию пьесы. Однако психологическая сложность характеров оказалась в спектакле приглушенной, что отразило общие тенденции казахского актерского искусства 60‑х годов. Отказавшись от бытовой достоверности действия, лишая актеров привычных для национальных спектаклей атрибутов, обращаясь к откровенно фронтальным мизансценам и подчеркнуто условным принципам сценического общения, режиссер выдвигал перед исполнителями сложные задачи, решать которые они еще не научились. Только некоторые из актеров следовали за постановочным принципом спектакля, искали современные средства театральной образности (Х. Букеева, Ш. Джандарбекова, И. Ногайбаев, С. Майканова).

Может показаться странным и противоречивым несходство оценок искусства актеров в конце 50‑х и в 60‑х годах. Во время казахской декады в 1958 году критика, анализируя спектакли «Енлик-Кебек» Ауэзова, «Трагедия поэта» Мусрепова, «Чокан Валиханов» Муканова, отмечала предельную простоту, скупость внешнего рисунка и внутренний драматизм в актерских работах театра и в то же время обращала внимание на некоторую рассудочность, «рационалистическое донесение мысли»[[64]](#footnote-65). Не прошло и десяти лет, как критика заговорила об экспрессивной насыщенности искусства казахского актера, об огромной эмоциональности его игры. Изменения в восприятии искусства одной и той же актерской труппы так разительны, что требуют объяснения.

Многое здесь зависит от режиссерской индивидуальности Мамбетова, возглавившего в 1965 году театр. Но важно также обратить внимание на одну примечательную закономерность: со второй половины 50‑х годов искусство казахских актеров начинает тяготеть к тонкой, сдержанной манере игры. В сравнении с раскованным, открытым сценическим темпераментом актеров Грузии, Таджикистана и т. д. игра казахских исполнителей могла показаться холодной, даже рациональной. В какой-то мере это так и было, новые пути прокладывались не без потерь и издержек. Стремление взвесить, осмыслить истинные ценности жизни, не принимая на веру никаких догм, изменило особенности казахского актерского искусства. На этом пути были одержаны значительные победы Н. Жантурина, Х. Букеевой, Ф. Шариповой, Б. Римовой и других актеров.

Сдержанная и строгая манера игры, скрывающая за внешним {157} спокойствием обуревающие героя чувства и страсти, была присуща почти всем спектаклям первой половины 60‑х годов. Лидерство среди актеров в эти годы занимал Жантурин, роли которого определили победу интеллектуально-аналитического направления в казахском театре: Четвертый в одноименной пьесе К. Симонова, Яго, Доктор («Всеми забытый» Н. Хикмета), Синтаро в пьесе К. Моримото «Жизнь женщины».

Актеры получали от своего зрителя заряд нравственной энергии, которая определяла напряженный драматизм таких спектаклей, как «Сауле» Ахтанова или «Ты песня моя желанная» по «Джамиле» Айтматова. В этих спектаклях созданы значительные образы положительных героев. Работа Букеевой над ролью Сауле — пример глубокого и страстного проникновения в характер современного партийного руководителя. Постановка пьесы Ахтанова отличалась тщательной психологической разработкой характеров.

В спектакле «Ты песня моя желанная» молодая Ф. Шарипова сыграла Джамилю с глубоким постижением каждого душевного движения, каждого события в жизни своей героини. Тонкость и одухотворенность ее игры вызывали ассоциации с поэтическим лиризмом Чехова. Инсценировка дала актерам интереснейший материал. Многие из них — Ногайбаев, Жантурин, Римова — пытались передать не только тончайшие нюансы психологии героев, но и лирическую интонацию автора. И поэтому в спектакле так значительна функция персонажа от автора (Жантурин).

Но время шло, и интеллектуально-аналитическая манера игры постепенно утрачивала свою универсальную силу. Постижение современного мира аналитическим методом несло в себе известную односторонность, умозрительность. Критический пафос, ироническое начало, трезвость оценок обнаружили свою ограниченность в исследовании нравственных, философских, социальных, психологических проблем современности. Актер должен был не просто заставлять зрителя осмысливать эти проблемы, но и потрясать его, что требовало обостренной, напряженной эмоциональности, высоких взлетов души. В этом направлении и развивалось искусство казахских актеров 60‑х годов.

Когда театры республики обращаются к пьесам о жизни советских людей, они выдвигают задачи, общие для всей советской многонациональной культуры, тем самым утверждая интернациональный характер своего искусства. В работе над современным репертуаром — переводным или национальным — особенно наглядно проявляется общность идейных и художественных исканий советского театра. Но каждый театр идет к решению поставленных жизнью вопросов самобытным путем, неразрывно связанным с народными корнями искусства.

{158} В освоении казахскими актерами современной тематики были свои трудности — возникали схематические и декларативные образы, «приглаженные» герои — следствие «теории бесконфликтности» и т. д. Но в лучших актерских работах всегда просматривались связи с народной исполнительской традицией.

Когда в 1964 году была показана премьера «Материнского поля», еще ничто не предвещало перемен, и все-таки именно этот спектакль явился во многом переломным. Он доказал, что внимание актеров к острой аналитической мысли обогатило их метод работы над ролью и что их творчество устремлено к эмоциональному искусству. Высокий пафос современной народной трагедии был передан исполнителями с большой драматической силой. Актерские работы спектакля продемонстрировали широту и богатство художественных исканий коллектива, отразили ведущие тенденции его современного развития.

Ф. Шарипова сыграла в этом спектакле Толгонай, с покоряющей силой выразив героическую нравственность этого женского характера. Актриса начинает рассказ о судьбе Толгонай со светлых, ничем не омраченных минут радости. В юной, чистой, застенчивой молодой женщине с ласковой улыбкой на лице нет меланхолической отрешенности будущей героини трагедии, предчувствующей несчастья. В поведении Толгонай в светлых, даже идиллических сценах в кругу счастливой семьи еще ничто не предвещает ее трагической миссии. И тем острее воспринимается зрителем тот вихрь горьких испытаний, который в стремительно-жестком ритме закрутит и подхватит героиню.

Если работа Шариповой развивала интеллектуально-аналитическое направление, то в образе Толгонай, созданном С. Майкановой, четко прослеживается развитие национальной исполнительской традиции, заложенной фольклорным и историческим репертуаром. Сила этой традиции проявилась в спектакле, структура которого потребовала от актеров принципиально нового подхода к созданию художественно цельного сценического образа. Внутренние законы постановки Мамбетова отличались от принципов традиционного психологического спектакля: эпический масштаб здесь достигался обобщенностью метафорического языка, богатого выразительными образами-символами.

Образ Толгонай, созданный Майкановой, разобран в многочисленной литературе о спектакле, где отмечается эпическая широта игры актрисы и сила ее открытого, страстного трагедийного темперамента. Роль Толгонай сыграна Майкановой как единый, цельный, не прерывающийся трагический монолог женщины-матери, выносящей безжалостный, справедливый приговор войне. И в этом «монологическом» звучании роли слышатся знакомые интонации национальных спектаклей, воспитывавших у казахских актеров искусство монолога, одухотворенного высокой поэзией.

{159} Безотчетность погружения Майкановой в эмоциональную стихию роли приобретает в художественной структуре спектакля особое значение. В «Материнском поле» впервые в казахском театре с такой определенностью проявилось решительное, волевое усилие режиссера перевести актеров из реального плана их сценического бытия, из традиционных форм психологического спектакля в образную систему метафорических связей и сложной зрелищной символики. Последовательность, непрерывность, закономерность развития сценических характеров заменялись в спектакле обобщенными и выразительными сценами-фрагментами, фиксирующими крупным планом важнейшие события в жизни героев. Органическое творческое самочувствие актеров, привыкших к искреннему переживанию, логически мотивированным причинно-следственным связям, к душевным движениям героев, в данной режиссерской системе было нарушено. Особые задачи сценической образности порождали нередко и известные потери в актерской игре. И тем значительнее победа Майкановой в роли Толгонай. Актриса не только поняла намерения режиссера, но и вступила с ним в своеобразное соревнование, в известной мере подчинив силе своего стихийного темперамента образный строй спектакля. Здесь сказалась жизнеспособность национальных исполнительских традиций, одухотворяющих новые, непривычные для казахского театра постановочные приемы.

Взаимодействие современных актерских красок и народных исполнительских приемов прослеживается и у Р. Сальменова, играющего роль дезертира. Актер умеет отбирать главное и обобщать частное. Дезертир сходен со звероподобным существом, затравленным в своей смрадной берлоге и готовым к прыжку. В этом одичавшем человеке живет жалкий страх, который приводит его к нравственному распаду. Актер внутренне сближает образ дезертира с теми персонажами народных представлений, которые саморазоблачают себя тупым и чванливым презрением к окружающим.

Спектакль «Материнское поле» определил новое направление в казахском актерском искусстве. Отныне преобразование жизненного факта в обобщенный, стилистически точно обозначенный театральный образ становится важнейшей творческой задачей мастеров театра.

В 60 – 70‑е годы направление творческих исканий Театра драмы имени Ауэзова продолжают определять актеры старшего поколения, которые соединяют в своем искусстве народные традиции с новыми режиссерскими тенденциями. Авторитет их у молодых актеров остается непререкаем. Новые актерские поколения берут все лучшее у своих предшественников и идут вперед, не теряя прошлых завоеваний.

Особенно наглядно это проявляется в постановках национальной {160} классики, где исполнительские традиции бережно передавались из рук в руки. Постоянное сохранение этих спектаклей в репертуаре выдвинуло вопрос о необходимости своеобразной эстафеты исполнения ролей. Мастера не только передают свои роли молодым актерам, но требовательно, целеустремленно работают с ними. Х. Букеева, Ш. Джандарбекова, К. Кармысов, И. Ногайбаев, М. Суртубаев и другие актеры не раз участвовали в этом непрекращающемся процессе.

Постоянное обновление и преемственность исполнительских традиций, которые делают труппу Театра драмы имени Ауэзова гармоничной и универсальной по своему составу, происходят в тесной связи с тем новым, что вошло в жизнь национального сценического искусства в последние годы. В это время труппа театра регулярно пополняется выпускниками учебных заведений республики, в которых преподают мастера казахского театра, вчерашние выпускники ленинградского и московского театральных институтов.

В значительной мере «гармония» актерских воль и режиссерского метода складывалась в сложной борьбе, которую определяла художественная индивидуальность Мамбетова. Методические основы его режиссуры характеризуются последовательным и целеустремленным использованием техники спектакля-зрелища. Дарование Мамбетова — прежде всего дарование самобытного постановщика, тяготеющего к яркой театральной образности, противника тусклого бытового правдоподобия. О работе режиссера с актерами долгое время или вообще умалчивали, или вежливо оговаривались, ссылаясь на богатейшие возможности актерской труппы театра.

В какой-то мере это было справедливо. Давая уроки новой актерской техники в процессе непосредственной работы над спектаклем, Мамбетов сам, еще во многом интуитивно, решал стоящие перед коллективом задачи. Союз Мамбетова с актерами обретался сложно, порой противоречиво. Следы некого противоборства актеров и режиссера обнаружились в спектакле «Кобланды» Ауэзова, где стремление постановщика извлечь драматическую остроту спектакля из трагедийного противостояния жизненных противоречий еще не получило полной поддержки в игре актеров, медленно обживавших тот художественный мир, в котором действовали их персонажи.

В процессе сценической жизни спектакля эпические герои пьесы Ауэзова обрели выразительность. Пластичность, четкость ритмической партитуры позволили актерам передать цельность, трепетность и обостренность эмоционального порыва.

Формирование ярких актерских индивидуальностей казахского театра 60 – 70‑х годов — Ф. Шариповой, А. Ашимова, А. Молдабекова, С. Оразбаева, Г. Аспетовой и других — во многом определилось {161} стилистикой таких спектаклей, как «Кобланды» Ауэзова и позднее «Козы-Корпеш и Баян-Слу» Мусрепова, потребовавших от исполнителей развития внутренней актерской техники, виртуозного умения решать ритмические, пластические, пространственные и другие задачи.

Эти спектакли были далеки от музейного, хрестоматийного, «археологического» подхода к прошлому и вызвали резкое неприятие у многих критиков и зрителей. Но новаторское решение режиссера увенчалось победой потому, что постановки были одухотворены мастерством актеров. В условно-метафорический, обобщенный мир, ограничивающийся лишь опознавательными знаками исторической среды и быта, актеры вносили такую подлинную, самобытную, глубинную правду национальной жизни, что оправдывали самые смелые и небесспорные режиссерские новации.

Следует проследить, как решаются в казахском театре проблемы сценического общения и перевоплощения. Сегодня уже очевидно, что обращение актера в зрительный зал порождается сознательной апелляцией режиссера к зрителю, стремлением создать между сценой и зрительным залом контакт. Герои спектаклей Мамбетова редко беседуют между собой за «четвертой стеной». Общаясь друг с другом, они доказывают зрителю свою правоту, делают его как бы соучастником своей жизненной позиции. Здесь проявляются народные исполнительские традиции, которым так или иначе следовали актеры на протяжении всей истории казахского театра. И зритель доверчиво, охотно включается в этот процесс.

Во взаимодействии зрительного зала и сцены есть своя закономерность, определившаяся в спектаклях, исторические и эпические сюжеты которых были заранее известны зрителю. Внимание его сосредоточивалось не столько на поступках героев, сколько на нравственном итоге этих поступков, на том, как преодолевает герой удары судьбы. В таких спектаклях оттенки сценического поведения героя диктовались активностью и вниманием зрителя.

Это своеобразное соучастие зрителя в творческом процессе во многом объясняет ту удивительную атмосферу общности сцены и зрительного зала, которая почти всегда возникает, когда идут спектакли с любимыми актерами. Степень сопереживания настолько велика, что актеры должны играть «в полную силу». И этот ключ к сердцу зрителя становится в лучших спектаклях («Материнское поле», «Кровь и пот») своеобразной методологией в работе режиссера с актером.

Стремление режиссера активизировать общение между актером и зрителем не может не отразиться и на подходе к решению проблемы перевоплощения.

В спектаклях Мамбетова перевоплощение актера в образ не {162} требует полного слияния исполнителя с ролью. Предельное напряжение эмоциональной стихии, экспрессии и трагедийные взлеты действия лишают актера возможности постепенного, логически обусловленного погружения в сценический характер персонажа. И можно только удивляться той легкости, тому художественному совершенству, с которыми казахские актеры мгновенно переключаются из одного эмоционального состояния в другое.

Б. Алперс, разбирая отличие актеров-исполнителей от актеров-творцов, особое внимание обращал на процесс овладения сценическим образом и, следуя за Ап. Григорьевым, противопоставлял актеров, делающих образы по частям, логическим путем, и актеров, постигающих сценический образ в нерасторжимой цельности, «как бы обнимая их одним взглядом»[[65]](#footnote-66). Для актеров казахского театра, за редчайшим исключением, безусловно ближе и органичнее второй путь. С наибольшей очевидностью это проявилось в творчестве Куанышпаева, за которым не случайно закрепилось имя казахского Щепкина. Актер вошел в историю казахского театра как последовательный приверженец психологически углубленного искусства. Но, стремясь к перевоплощению, он не прятал свою индивидуальность за обликом сценических созданий. Герои Куанышпаева отличались неповторимо конкретным характером, и в то же время в них выражалась покоряющая красота духовного мира актера-творца.

Никогда не забывал о праздничной природе театрального представления и Кожамкулов. Он устанавливал определенные «условия игры», при которых зритель, любуясь мастерством актера, никогда не отождествлял его со сценическим персонажем.

Даже в самых интеллектуальных ролях Жантурина, где ему важно было выявить напряжение мысли, присутствовала игровая стихия, которая особенно отчетливо проявлялась в обнаженности актерского приема в сценах-монологах. И таких примеров можно привести много.

В казахском театре проблема актерского перевоплощения никогда не понималась как старательная трансформация внешнего облика человека, ограничивающаяся чисто внешним бытовым правдоподобием. Актеры стремились воссоздать характер человека во всей его сложности. Это сделало близкими для казахских актеров современные требования, предъявляемые к сценическому мастерству: «Изменившийся характер перевоплощения, рост актерской техники передвинули внимание на выявление внутренних свойств образа, на мысль, сделав возможным подчиненное использование внешних черт»[[66]](#footnote-67).

{163} Искусство перевоплощения для современных казахских актеров состоит в создании характера, в обрисовке духовной жизни человека, в передаче чувств и мыслей героя, обусловленных идейно-художественной структурой спектакля. В совершенствовании и закреплении успехов этого искусства особое значение получают направление и характер драматургии, над которой работают актеры, ее жанровое своеобразие и авторская стилистика.

Первые казахские актеры смотрели на окружающий мир словно через разноцветные стекла волшебных очков, видя обычные, как будто хорошо всем известные предметы и события в самых неожиданных формах. Это поэтическое восприятие жизни сказалось в годы становления казахского театра, когда искусство его актеров переживало период «наивного реализма», определившего самобытную образность и стихийную праздничность актерской игры. Такой редчайший дар художника, как способность сохранить в мудрой зрелости непосредственную остроту взгляда на мир, придавал искусству Е. Умурзакова, Р. Койчубаевой, К. Байсеитова, С. Тельгараева и многих других мастеров сцены яркое своеобразие. Приемы их игры были найдены и отобраны в самой жизни, преобразованы художественной индивидуальностью актеров, вносивших во все, что они делали на сцене, дух праздничной игры и импровизации.

Уловить своеобразие стилистики автора при таком методе работы порой становилось трудно. И здесь на помощь приходил совет режиссера, а также превосходное чувство партнера, присущее казахским актерам.

Многие актеры до сегодняшнего дня с благодарностью вспоминают Куанышпаева, игра которого была как бы своеобразным камертоном тональности действия. В общении с ним партнеры выверяли свою сценическую партию, определяли ее ритм и атмосферу. Тонко и чутко улавливал авторскую стилистику Айманов, чье стихийное режиссерское восприятие пьесы незримо руководило им в актерской работе. Этим же качеством обладал Жантурин. Сознательное стремление казахских актеров к постижению авторской стилистики становится в 60 – 70‑е годы нормой их художественной практики. Впрочем, сознательное стремление и его результат — вещи разные. И при всей профессиональной зрелости современных актеров им порой изменяет способность цельного образного овладения материалом роли.

Новые завоевания казахского актерского искусства в 70‑е годы позволяет проследить спектакль «Кровь и пот».

Задания, которые дает режиссер в этом спектакле исполнителям, насыщены и объемны, мысли глобальны и требуют укрупненного образного выражения. Иногда кажется, что немыслимо зримо воплотить тот сгусток драматических страстей и противоречивых нравственных страданий, которые раздирают души героев. {164} На первых представлениях спектакля игра актеров еще не достигала эмоциональной силы. И дело здесь не только в том, что некоторые исполнители не сразу «обжили» сложный сценический мир спектакля, а в том, что понять во всей полноте богатство мыслей и чувств, заложенных в авторском материале, было нелегко — восприятие исполнителей невольно обращалось к привычным критериям психологической драмы и восставало против эмоциональной, пластической, речевой концентрированности. И только когда были осознаны масштабы нравственных борений, которые переживают герои на протяжении короткого отрезка сценического времени, актеры поняли, что обычными приемами здесь не обойдешься.

В спектакле «Кровь и пот» от актеров требовалось виртуознейшее мастерство, незаурядные творческие возможности. Именно этим отличалась игра таких актеров, как Ашимов, Шарипова, Ногайбаев и Оразбаев, которые одержали в спектакле «Кровь и пот» крупные победы.

В этом спектакле проявилась зрелость казахских актеров в подходе к историко-революционной теме. Через трагические судьбы героев театр поднимается до осмысления народной трагедии, до объяснения нравственных истоков исторической судьбы народа, достигая силы и определенности социального анализа. Борьба классов, борьба мировоззрений, борьба характеров, борьба добра и зла в душе человека, сложно переплетаясь, прочно связаны с определенным историческим этапом. Истории народа отдан в спектакле голос верховного судьи всех поступков и действий героев. Время властно врывается на сцену: пробуждение народных масс, их решимость бороться за светлое будущее пронизывают атмосферу спектакля.

Несмотря на вольную инсценировку романа Нурпеисова, осуществленную самим постановщиком, создатели спектакля оказались верными литературному первоисточнику в своем желании передать дух народной эпопеи. Режиссер не заботился о точном следовании за трудными судьбами героев романа, а стремился образным языком современного театра запечатлеть поворотные вехи этой судьбы, раскрывая их глубокий нравственный и эмоциональный смысл. Он отказался от подробного сценического прочтения прозы, декларативно объясняющего авторский замысел, приводящего к рационалистической выстроенности драматического конфликта. В спектакле повышенная эмоциональность действия подчинялась четко организованной ритмической партитуре.

Утверждая зрелищную стихию театрального искусства, Мамбетов ставил актера в такие сценические условия, в которых он наиболее выразительно и масштабно вписывался в пространство, извлекая из каждой пластической краски максимум художественного {165} содержания. И там, где замысел режиссера «попадал» на самобытную актерскую индивидуальность, рождались яркие национальные характеры, отличающиеся богатырским, эпическим размахом (Еламан у Ашимова, Кален у Ногайбаева).

Но режиссер не ограничивал этим свою задачу. Понимая, что сила романа Нурпеисова во внутреннем драматизме судьбы героев, многообразии человеческого бытия, он укрупнял сценические образы спектакля. Жизнь героев спектакля предстает перед зрителем во всей ее сложности. Герои не говорят о тяготах жизни, они терпят, но терпение это на исходе. В коротких сценах первого действия создателям спектакля удается не только показать бесчеловечную эксплуатацию рыбаков, но и подняться до философского осмысления двуединства социального и национального гнета, который несет в себе капитализм.

Грозный «порядок» давит на всех героев спектакля, он объясняет замкнутость и одиночество Акбалы, стихийный взрыв Еламана, трагическую суровость Суйеу. Зрелость и острота социального анализа, выраженного в спектакле, воспринимается как естественный результат многолетней работы казахских актеров над историко-революционной драматургией, работы, ознаменованной такой выдающейся победой, как спектакль «Ленин в 1918 году».

Принципиальная актерская победа на этом пути одержана Ашимовым, создавшим сложный и масштабный характер Еламана, простого рыбака, пришедшего через кровь и пот к трудной правде классовой борьбы. Неспокойное, напряженное время пробуждения общественного сознания трудового народа отражается в образе героя без прямолинейных деклараций и однозначных выводов. Происходит подлинно художественное открытие характера, развитие которого продиктовано всем ходом истории человечества.

В первых сценах спектакля перед нами — страдающий, глубоко несчастный, но не озлобленный человек. Тревожные и трудные думы рыбака обнажаются в картине ночного возвращения Еламана домой, где центральным становится прием внутреннего монолога. Еламан и его жена Акбала укладываются спать. Каждый стелет себе ложе из стареньких истрепанных одеял. Они лежат на наклонной сценической площадке головой к зрителю и не могут уснуть. Горькие и мучительные раздумья Еламана прерываются отчаянными всплесками больной совести Акбалы, которая не в силах побороть свою любовь к Танибергену.

Испытания, выпавшие на долю Еламана, до предела обострили его оценку окружающих людей и событий. Но в нем продолжает жить любовь к жене, любовь истинная, неподдельная, дающая ему силу понять и даже оправдать Акбалу. Он смутно чувствует, что в несчастьях виновата не жена, что горькая его судьба {166} во власти других сил. Актер показывает, как идет его герой к борьбе за свободу, как он прозревает, как обретает широкий взгляд на мир. И если в сцене ночных раздумий отношение Еламана к степной знати еще ограничено конкретной враждой к роду, то в страстном монологе перед убийством Федорова он выступает от имени всего обездоленного, обманутого, многострадального казахского народа.

Сцена убийства Еламаном угнетателя рыбаков купца Федорова лишена в спектакле сложной психологической мотивировки. Это событие буквально обрушивается на зрителя, когда сценическое действие еще только набирает силу, еще не готово к драматическому потрясению. Но актер и режиссер в пластическом и ритмическом решении этой сцены передают главное в поступке Еламана — мысль, высказанную в романе: «Чем по пять раз на дню умирать, лучше одного пса убить, а там… если и расплатиться, так один раз». Еламан и убивает купца, как пса, коротким взмахом багра. Эта сцена волнует зрителя, потому что напряженность эмоциональной жизни героев доведена здесь до предела.

Образ Акбалы у Шариповой поднимается до подлинно трагедийного звучания. Одиночество, бесприютность молодой матери, нежелание отца Акбалы понять страдания дочери гипертрофировали ее обиду на судьбу. В атмосфере человеческой изолированности нет сил противостоять отчаянию, и возникают лихорадочные мысли о спасительной любви, о возможности все начать сначала. В финальной сцене первого акта героиня словно распята перед судом собственной совести, страх нравственного возмездия истязает несчастную женщину, а кругом нет ни одного человека, способного ее понять, пожалеть.

Зрелость и глубина решения образа Акбалы, созданного Шариповой, свидетельствуют о новом этапе развития дарования этой своеобразной актрисы. По сравнению с образом Толгонай, покоряющим силой внутреннего драматизма при внешней строгости и сдержанности, манера игры Шариповой стала значительно экспрессивнее. Это объясняется и драматургией инсценировки, до предела сконденсировавшей духовные борения героев романа Нурпеисова, и тем, что в искусстве Шариповой, чуткой к художественным исканиям коллектива, наглядно отразились изменения, происшедшие в казахском театре в течение тех десяти лет, которые отделяют «Кровь и пот» от «Материнского поля».

В искусстве Шариповой и Ашимова складываются элементы новой актерской техники, позволяющей из каждой сценической ситуации извлекать максимум эмоционального содержания и с поразительной легкостью мгновенно переключаться в контрастные по напряженности чувства «игровые куски» роли. К тем же результатам, но иным путем идет в спектакле Ногайбаев. В его {167} исполнении образ Калена, становящегося вожаком восстания, приобретает широту и размах. Актер подчеркивает богатство внутреннего мира героя, силу его классового сознания.

Аналитическое направление в казахском актерском искусстве продолжает Оразбаев, создавший образ старика Суйеу. Оразбаев развивает художественные традиции своих предшественников в сфере определения внутренней характерности: его игру отличает глубокое и скрытое волнение, сосредоточенность, подчиненные органическому и целостному видению зерна образа. В спектакле «Кровь и пот» Оразбаев не только искал новые пути в углублении психологической жизни сценического персонажа, но и возвращался, на новом уровне развития современной театральной культуры, к непреходящим завоеваниям национального театра.

Старик Суйеу в исполнении Оразбаева воспринимается как собирательно-обобщенный и социально обусловленный национальный характер, крепко связанный с определенной исторической эпохой и бытовой средой. Актер передает психологическое состояние своего героя, интенсивность его внутренней жизни, фиксируя малейшие проявления его упрямой и властной натуры, строго подчиняя их «сверхзадаче» сценического образа. Выразителен и внешний облик Суйеу, как бы связанный с окружающей природой. Кажется, что раскаленное солнце полынной степи Приаралья выжгло все краски и высушило все соки в этом остром, худом старике, одетом в белое.

Создатели спектакля, не оправдывая поступка Акбалы, не снимают ответственности и с ее отца, для которого авторитет древних обычаев незыблем, несмотря на мудрую чуткость, боль его любящего сердца. Тема патриархально-феодального гнета, который на века задерживал ход времени, приводя к гибели даже сильных духом и честных людей, звучит в образе, созданном Оразбаевым, остро и выразительно.

В спектакле «Кровь и пот» с наибольшей очевидностью проявилась широта и целеустремленность поисков современного казахского актерского искусства и в то же время его верность народным истокам. В работе над постановкой укреплялись и обогащались тенденции, определяющие направление современного казахского театра. Основная из них — последовательное углубление национального характера на материале крупнейших произведений казахской драматургии и прозы. Здесь с огромной силой проявился демократизм творчества, которому театр был всегда верен.

Убедительным доказательством широких художественных поисков казахских актеров стал спектакль «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова. В исполнении таких актеров, как Ф. Шарипова, Оразбаев, Ашимов, пьеса зазвучала {168} во многом по-новому, в ней открылся напряженнейший драматизм.

Атмосфера спектакля властно вовлекает зрителя в свою эмоциональную орбиту. В этой психологической и интеллектуальной пьесе казахские актеры общаются не только друг с другом, но и со зрителем, не нарушая художественную структуру произведения. Особенно выразительно это делает Ш. Джандарбекова. Актриса с внутренним волнением и силой утверждает в образе Алмагул духовную красоту, нравственную силу нашего современника.

В лучших работах последнего десятилетия живут и плодотворно развиваются богатейшие традиции казахского актерского искусства, чуткого к зову времени и внимательного к завоеваниям современного театра. И сегодня уже по-новому воспринимаются слова Н. Берковского о «вахтанговском начале» казахского актера. Если тридцать лет назад это вахтанговское начало проявляло себя в раскованной стихии актерской игры, в «тяге к игре»[[67]](#footnote-68), как говорил Берковский, то сегодня казахские актеры расширяют и углубляют смысл этого точного наблюдения. Открытия Вахтангова оказали воздействие на формирование казахского актерского искусства через О. Пыжову, Ю. Завадского и других деятелей русского театра. С другой стороны, эти открытия оказались близкими стихийной устремленности молодого театра к яркому, праздничному искусству. И в этой близости важно не то, что отличало Вахтангова от искусства МХАТ, а то, что их сближало. Можно считать, что освоение системы Станиславского и завоеваний МХАТ в казахском театре происходило как бы опосредованно, через вахтанговские традиции с их требованием «такого внутреннего потрясения, при котором насыщенность актера мыслями и переживаниями повелительно толкала его к внешней яркости»[[68]](#footnote-69).

Главные успехи на этом пути были достигнуты казахскими актерами в пьесах национальной драматургии. П. Марков, оценивая неповторимый талант Байсеитовой, отмечал, как развивают национальные пьесы актерский темперамент, окружая актера близкой для него атмосферой родной поэзии и быта. «Когда она воскрешает на сцене поэтические образы национальной истории и народных легенд, она вместе с тем воплощает и психологию своего народа, защищавшего свою самостоятельность, не утерявшего… энергичной, ясной веры в жизнь и заразительной любви к человеку»[[69]](#footnote-70).

{169} Сегодняшний день казахского театра неразрывно связан с его истоками, а искусство основоположников продолжают последующие поколения, которые также питаются из неисчерпаемого родника народного творчества. В то же время молодые актеры с бесспорной очевидностью ведут активные поиски новых путей обогащения национального искусства.

Развитие сценических традиций никогда не шло по прямой линии, ему всегда сопутствовала борьба, сближение и отталкивание противоположных тенденций. Если сравнить актерские работы конца 70‑х годов — такие, как Макбет Н. Жантурина и К. Сатаева, леди Макбет А. Аблаевой в Караганде, Гамлет А. Кенжекова в Театре для детей и юношества, Клитемнестра Ш. Джандарбековой и Электра Г. Аспетовой и Р. Давлетчиной в спектакле «Электра — любовь моя» Л. Дюрко в Театре имени Ауэзова — с работами прошедшего десятилетия, очевидно осознанное стремление к глубинному полифоническому постижению драматургического материала через преодоление привычных приемов сценической экспрессии.

Оставаться верными художественным достижениям национального театра и одновременно прислушиваться к требовательному голосу жизни — таковы принципы современного казахского актерского искусства. Жизнеспособность исполнительских традиций подтверждается практикой театра и свидетельствует о том, что источником вдохновения для казахских актеров была и будет жизнь народа.

Л. Богатенкова

# **{****170}** Грузинский театр

Современное актерское искусство Грузии может быть исследовано и понято лишь в связи с традициями национальной исполнительской школы, которые складывались на протяжении многовековой истории грузинской культуры. И по сей день в искусстве грузинского актера сохраняются элементы народного театра, которые всякий раз ассоциативно уводят нас к площади, к музыке и барабану, к ликующему, безудержному народному юмору, к стихии импровизации, зрелищности, маскарадности. Это неотъемлемая частица той неисчерпаемой ценности, которая прочно срослась с бытом и нравами народа, с его национальным характером, с его историей.

Но если праздничность актерского искусства связана с исторической тягой грузина к песне и пляске, если в ней находила самовыражение первозданность национального характера, то другая важнейшая черта искусства грузинского актера всегда принадлежала началу героическому, возвышенному, мужественному, и это тоже было связано с реальной действительностью, с национальной историей, с суровой и драматической судьбой страны. Протест против иноземного порабощения, сознание гражданского долга и порождаемое ими стремление к подвигу, самопожертвованию рождали в актерах-лицедеях чувства протеста и гнева, которые не могли выражаться в интонациях умеренно-спокойных, приглушенно-ленивых. Нужен был звонкий, сильный актерский голос, клокочущий темперамент, ожесточение чувств, неистовство страстей. Театр становился средством выражения свободолюбивых, патриотических чувств народа.

В XIX веке под влиянием передовой русской реалистической литературы в грузинской драматургии и в актерском искусстве возникло реалистическое направление. Театр последовательно утверждал свое право быть трибуном, со сценических подмостков звучали освободительные, демократические идеи века. Чувства патриотизма, социального гуманизма пронизывали искусство блистательной плеяды актеров реалистического направления, творчество которых развивалось на материале лучших произведений грузинской, русской и мировой литературы.

Взгляд на театр как на школу и кафедру открыто претворяли в своем творчестве корифеи грузинского театра предреволюционной поры — основоположник реализма в актерском искусстве В. Абашидзе, его современники М. Сапарова-Абашидзе, Н. Габуния, {171} К. Кипиани, В. Гуниа, К. Месхи и другие. Наиболее ярко проявились освободительные тенденции в творчестве великого грузинского трагика В. Алекси-Месхишвили. Это был подлинный актер-трибун, актер — глашатай эпохи.

Идеи национально-освободительного движения в сочетании со стихией народного театра стали той основой, на которой складывался реализм грузинского актерского искусства. К какому бы амплуа ни причислял себя актер, в какой бы роли ни приходилось ему появляться на сцене — будь то героико-романтический Кай Гракх или Карл Моор, острохарактерный Аветик из спектакля «Иные нынче времена» А. Цагарели или герой водевиля (а их было на грузинской сцене множество!), — он не изменял сценической правде, всегда оставался реалистом.

Традиции, складывавшиеся годами, стали надежным фундаментом для развития актерского искусства советской Грузии.

Для современного актерского творчества решающее значение имеют принципы исполнительского искусства, сложившиеся в 20‑е годы под воздействием выдающегося режиссера современности К. Марджанишвили, который придавал огромное значение гражданской миссии театра, относился к театру как к храму, который «может быть обращен в трибуну»[[70]](#footnote-71) и должен провозглашать передовые идеи времени. Реалистические принципы и следование героическому, романтическому духу грузинского театра соединились в творчестве Марджанишвили с прогрессивными традициями русского сценического искусства. Этот глубокий диалектический процесс взаимосвязи и взаимовлияния грузинской и русской национальных культур получил в творческой практике Марджанишвили своеобразное и последовательное отражение.

Марджанишвили был противником школ и выстроенных систем. И все-таки благодаря его деятельности в грузинском театре возникла известная систематизация воспитания актера. Проблема ансамблевости спектаклей, их общая постановочная культура, система подготовки, создание строгой художественной дисциплины — все это отражалось на творческом формировании актера, и прежде всего актера молодого. Работа Марджанишвили с молодежью вылилась в конечном счете в последовательное осмысление процесса воспитания актера. В работе с актером Марджанишвили, говоря словами Станиславского, оставался «неисправимым реалистом». Утверждение праздничного искусства реалистического театра и выдвижение на первый план актера — носителя сценической правды стало главным принципом творчества Марджанишвили и его учеников. Даже в условных {172} ситуациях и ролях марджановские актеры всегда оставались реалистами.

Поколение марджановских актеров приняло эстафету непосредственно из рук корифеев грузинского дореволюционного театра. Это произошло без скачков и «взрывов». Для своих учителей и для своих воспитанников Марджанишвили явился той «объединяющей» личностью, которая обеспечила плавность, преемственность актерских традиций. Приобщая актеров к революционным идеям времени, утверждая ансамблевость спектаклей, коллегиальность в работе, искореняя отжившие навыки, Марджанишвили предъявлял высокие требования к исполнительскому искусству, доводя его до универсальности или, как говорил он сам, синтетичности, которую Марджанишвили понимал прежде всего как проявление в актерской практике богатого и разностороннего жизненного многообразия, как средство и способ раскрытия многогранной, неисчерпаемой природы человека, его психологии, его сложного духовного мира.

Для актеров марджановской школы не существовало понятия амплуа. В актерских пристрастиях, в выразительных средствах, которыми они пользовались, никогда не ощущалось жанровой ограниченности и стереотипа. Трагедийный талант У. Чхеидзе и Т. Чавчавадзе вдруг принимал острокомедийную и даже гротесковую, буффонную форму. Острая, ярко выраженная характерность А. Васадзе и В. Годзиашвили не раз оборачивалась силой трагического взлета. Глубокий, тонкий психологизм Ш. Гамбашидзе, С. Закариадзе, С. Такаишвили сочетался с погружением в комедийную стихию. Трагедийные актеры В. Анджапаридзе и А. Хорава вносили в свою игру лирическую настроенность и психологическую углубленность. В искусстве основоположников советского грузинского театра поражала широта диапазона, душевная щедрость, присущие и современной грузинской сцене как выражение марджановского принципа многогранности и синтетичности актерского творчества.

В формировании современного грузинского актерского искусства большую роль сыграло творчество выдающегося режиссера С. Ахметели, который стремился к созданию героического, монументального театрального стиля. Образность, связанная с воссозданием героической личности, способствовала формированию особой актерской пластики, особой динамической конструктивности, своеобразного абриса сценического действия. Первостепенное значение в спектаклях Ахметели придавалось, как говорил он сам, «национальному ритму». Режиссер не принимал «естественность» актерской пластики, умеренность жеста, речи. Актерская стилистика его спектаклей определялась сочетанием ритмизированных движений и хоровых возгласов масс с легкими, стремительными движениями героев.

{173} Яркие режиссерские индивидуальности Марджанишвили и Ахметели были едины в своем устремлении к созданию искусства подлинной коммунистической идейности. В основе деятельности театров, возглавлявшихся этими режиссерами, были гражданственность, высокая социальная заостренность. В них мужало и крепло актерское искусство, получая свое современное обличье.

Грузинский театр 20 – 40‑х годов любил крайности в искусстве актера. Он рождал в нем смелые выражения необычных страстей и поступков, уводил от «приглаженности» сценической формы, от безликости, «всеобщности» жестов и движений, от ровного, вялого, грозящего обернуться серостью течения сценической жизни. Жизненная достоверность никогда не оборачивалась скучным копированием быта. Крутые сценические ракурсы, преувеличения, внешнее неправдоподобие при глубинной психологической оправданности поступков — главное отличие лучших сценических созданий мастеров грузинской сцены. Тяготение грузинского актерского искусства к монументальным, эпическим, гиперболически преувеличенным формам проявлялось и в драматическом, трагедийном жанре, которому близок монументально-эпический стиль, и в жанре комедийном, с которым чаще всего ассоциируется понятие сценической гиперболы и остроты формы.

Тема подвига, занимавшая все большее место на сцене грузинского театра, звала актеров к сценическим решениям, соответствующим величию темы. Монументальные образы, созданные Хоравой, отчетливо определяли характер актерских поисков в этом направлении. Грандиозные и величественные героини Анджапаридзе выражали силу человеческой личности.

С другой стороны, В. Годзиашвили, создавая комедийно-сатирический образ Луарсаба Таткаридзе в инсценировке повести И. Чавчавадзе «Человек ли он?!», поднимался до больших социальных обобщений, охватывающих целую эпоху, ее конфликты. Этот образ был эпически смешным, монументально комедийным, масштабным и страстным по обличительной силе.

Воспринимая комедию прежде всего как область социально значительную, грузинские актеры находили в ней интонации драматические, познавали комедийное начало во всем его сложном комплексе, многопланово. Ощущая своеобразную неповторимость комедийных ритмов у различных комедиографов, они искали идейно-тематическое и ритмическое разнообразие своих комедийных приемов.

Следует отметить, что в искусстве лучших актеров советского театра Грузии границы жанров были не однозначны. Эти большие актеры обладали способностью постигать различные жанры и находить внутри них особые грани, оригинальные, подчас полярные. Что бы они ни делали, как бы ни «заносили» их порой фантазия и стремление к преувеличениям, патетике, жажда «лицедейства», {174} они никогда не теряли почвы под ногами, не отрывали свои сценические создания от жизненной основы, передавая в них главное — человеческую сущность, что составляет плоть и кровь реалистического искусства.

Принципы работы с актером, выдвинутые Марджанишвили и Ахметели, развивала новая плеяда режиссеров, принявшая эстафету от крупнейших мастеров. Естественно, что в этой преемственности не могло быть места стереотипу. Однако «многоязычье» сценической образности не исключало четкой последовательности в определении направления и стиля театрального искусства.

Грузинский театр, развиваясь на идейно-эстетической основе искусства социалистического реализма, продолжал утверждать принципы героико-романтического стиля, марджановской театральной праздничности, образности, синтетичности актерского искусства. Широту творческого диапазона, смелость переплетения трагического и комического, размах и вольность фантазии, патетику и силу, стихию жизнелюбия унаследовал от своих учителей режиссер Д. Алексидзе. Стремление к тонкому выражению психологических нюансов, умение облечь их в живую плоть яркой театральности, осмысление сценической формы через глубинные переживания актера по-разному, с неоднозначной силой, но зримо и весомо проявлялись в творчестве режиссеров В. Кушиташвили, А. Чхартишвили, Ш. Агсабадзе, А. Такаишвили, Д. Антадзе и А. Васадзе.

Стиль игры актеров, пришедших на сцену грузинского театра в середине 40‑х и в 50‑е годы, оставался по-прежнему возвышенным, мужественным. Традиции национального театра молодежь осваивала еще на студенческой скамье — в стенах Государственного театрального института имени Ш. Руставели. Здесь происходила естественная передача молодым опыта мастеров грузинского театра.

Однако в искусстве молодежи национальные традиции получили своеобразное претворение. Оказалось, что простота и естественность, достоверность и жизненная правда не противоречат героическому, романтическому началу творчества. Это героическое начало выступало в игре молодых в преображенном качестве, не достигая той масштабности, монументальности, эпической силы, которые отличали, например, искусство А. Хоравы и Т. Чавчавадзе. Новому актерскому поколению были свойственны поэтическое вдохновение, юношеская взволнованность, эмоциональность, непосредственность, выражавшие силу и молодость актерского искусства. Марджановские принципы воспитания синтетического актера проявились в многокрасочном, задорном комизме, рождавшемся в постановках классических комедий. Здесь, так же как и на материале драм и трагедий, возникали безудержная {175} стихия импровизации, ритмическая отточенность, выражавшая тонкое ощущение актерами стилистики спектакля, жанровых особенностей пьесы и их умение находить острую внешнюю характерность.

Перемены, назревавшие в актерском искусстве, стали особенно заметны с приходом в театр молодой режиссуры, выдвигавшей новые эстетические критерии, стремящейся к пересмотру стилистических, художественных принципов грузинского театра, манеры актерской игры. Стремление это на первых порах не носило антагонистического характера по отношению к традициям, не отличалось категоричностью, непримиримостью суждений его сторонников. Поиски режиссуры были тесно связаны с проблемами драматургии, проявлялись прежде всего в выборе репертуара. В театре остро встала проблема создания образа современника, и кому, как не молодым, надлежало решать эту жизненно важную проблему.

В театральном институте был поставлен спектакль о Фучике — «Люди, будьте бдительны!». Авторы его, студент-режиссер М. Туманишвили и студент-актер К. Махарадзе, стремились к документальной точности сценических событий. Спектакль был проникнут боевым духом борьбы с фашизмом. Это исключало ложную театральность, выспренность, искусственность. Молодые актеры стремились играть естественно, просто, говорить и действовать искренно.

Молодая грузинская режиссура выдвинула требование естественной, жизненно правдивой манеры игры, ухода от привычных стилистических норм. Поиски режиссуры в области актерского искусства в 50‑е годы отразились в трех диаметрально противоположных спектаклях — «Испанском священнике» Дж. Флетчера (режиссер М. Туманишвили) и «Земляках» М. Джапаридзе (режиссер А. Двалишвили) в Театре имени Руставели и «На дне» М. Горького (режиссер Л. Иоселиани) у марджановцев.

В комедии Флетчера, поставленной звонко и весело, режиссер, не разрушая привычные комедийные приемы, вносил в действие легкость и задор. Он достигал слияния острой комедийности с глубинным и тонким раскрытием характеров, с душевной мягкостью, человечностью. В спектаклях «Земляки» и «На дне» режиссура кропотливо и вдумчиво отшлифовывала каждый образ, искала штрихи характера, стремилась передать малейшие движения человеческой души.

Новая методика работы режиссера над сценическими образами была связана с ориентацией актера на выражение человечности в обыденном, а не на укрупненность формы. Этим направлениям были близки постановки пьес М. Горького, Г. Хухашвили, В. Розова, Г. Келбакиани, К. Симонова, С. Клдиашвили, Г. Шатберашвили, В. Габескирия и других.

{176} Пристальное внимание к внутреннему миру человека все больше и больше становилось потребностью грузинского театра. Примечательно, что наиболее четко эта потребность проявилась в спектаклях, посвященных войне. В своеобразном контрасте героической темы и способа ее воплощения крылась притягательная сила этих спектаклей. Рассказать о войне без бравады, с налетом грусти, с лирической задумчивостью, доброй улыбкой и юмором — вот та позиция, которую избрали молодые режиссеры и актеры.

Показателен спектакль «Дети моря», поставленный М. Туманишвили по пьесе Г. Хухашвили в начале 60‑х годов. Центром событий был старый моряк Боцо, роль которого играл Э. Манджгаладзе. Безысходная тоска и мужественная способность обрести себя, не сникнуть под тяжестью обрушившегося горя делали Боцо героем высокой трагедии, выраженной средствами психологического искусства.

Тенденция снижения патетики, утверждения принципов психологического театра, стремление соединить утонченность психологии с подчеркнуто бытовой характерностью образов были в те годы оправданы. Но процесс ухода от стилистических навыков прошлого еще не получил своего окончательного завершения. Даже в таком спектакле, как «Дети моря», режиссура порой возвращалась к приемам возвышенной романтической образности.

Вместе с тем в замысле режиссера крылись тенденции, которым предстояло утвердиться в будущем. Глубоко психологический спектакль «Дети моря» содержал в себе не только черты нового в актерском искусстве, но и острую сценическую форму.

В это же время Г. Лордкипанидзе, обращаясь к инсценировкам прозаических произведений Н. Думбадзе, утверждал в спектаклях глубинное человеческое начало, блистательно выраженное С. Такаишвили, игравшей роль бабушки в спектакле «Я, бабушка, Илико и Илларион», и замечательными актерами старшего поколения — А. Жоржолиани (Илларион), Г. Костава (Илико), а также молодым актером Л. Антадзе (Зурико).

Произведения Думбадзе, театральные по своей природе, сыграли важную роль в утверждении новых тенденций актерского искусства Грузии. Актеры легко и быстро подхватывают манеру писателя — говорить о самом живом, насущном «негромко», без патетики и одновременно красочно, живо, с обаятельным юмором. Вслед за спектаклем «Я, бабушка, Илико и Илларион» появились поэтический спектакль марджановцев «Я вижу солнце», «Солнечная ночь» в Театре имени Руставели, а позднее столь непохожие друг на друга два «Обвинительных заключения» — в Руставском театре и в Театре имени Руставели. Если в первом из них режиссер Г. Лордкипанидзе выделял начало нравственное, этическое и это создавало в спектакле, в игре актеров атмосферу {177} душевности, теплоты, мягкого юмора, то во втором (режиссер Р. Стуруа) выступала суровая, строгая публицистичность актерского исполнения, которая впоследствии обретет свое качественно новое выражение на материале Брехта.

Шло время, и усложнялся внутренний конфликт между стремлением к обновлению и тем, что связывало театр с прошлым. Новая стилистика актерского искусства утверждалась в борьбе. Актерам Грузии всегда были близки душевные потрясения, сочные краски, а не намеки на чувства. И когда позднее приглушенная тональность вошла в жизнь театра как открытое противодействие старым нормам, возникли сложности, на преодоление которых понадобились годы.

И в самом репертуаре и в постановочных приемах отчетливо определились две тенденции. Рядом с психологическими шли спектакли монументальные, героические — «Царь Эдип» Софокла и «Медея» Еврипида, «Мария Стюарт» Шиллера и «Ричард III» Шекспира, «Бахтриони» и «Изгнанник» по Важа Пшавела, «Киквидзе» В. Дарасели. Сосуществование в театре тенденций к приземленности чувств и к их укрупненности рождало столкновение этих начал. Крайние точки зрения влекли за собой крайности защиты каждой из них.

Молодое поколение, пришедшее в театр в 60‑е годы, открыто не принимало традиций, объявляло романтику и героику анахронизмом, а его приверженцев зачисляло в разряд ретроградов и консерваторов. Если среднее поколение намечало возможность пересмотра старых традиций, не отвергая их, а лишь стремясь к внесению художественных коррективов, то молодежь пошла против них в открытый и дерзкий бой.

В бой включались и актеры поколения 50‑х годов. Если в период своей молодости они покорно шли рука об руку со «старшими», то теперь значительная их часть объединилась с молодыми, считая, что путь решительного отрицания традиций принесет театру обновление, очищение от наслоений прошлого.

Но новая эстетическая позиция, как вскоре выяснилось, оказалась зыбкой, непрочной. Режиссерский эксперимент (а в этом направлении шли поиски молодой режиссуры 60‑х годов) был: направлен на опровержение традиций, однако актеры не всегда органично усваивали суть эксперимента. Старшее и среднее поколения не могли отказаться от привычных приемов игры, молодые, не имевшие достаточного опыта и техники, нелегко овладевали вычурностью режиссерской формы, которая порой выглядела искусственно выстроенной. И тогда в игре актеров стали намечаться небрежное отношение к слову, манера говорить тихо, вяло, а это влекло за собой разболтанность, нечеткость актерской техники. Подобный стиль привел к тому, что молодые актеры не только не хотели, но уже и не могли играть по-иному, теряя {178} главное — искусство перевоплощения. На смену ему шла «простецкость», именуемая сценической простотой, лаконизмом, сдержанностью выразительных средств. Из театра постепенно стала уходить образность, праздничность. Играя «самих себя», актеры как бы отказывались от поисков характеров. Протестуя против традиционного монументального героического стиля, театр в полемическом задоре обращался или к внешним формальным решениям, или к иллюстративности, фотографии жизни.

В разгар полемики вокруг проблемы традиций и новаторства Д. Алексидзе поставил на сцене Театра имени Руставели «Трехгрошовую оперу» Б. Брехта. Соединив свои творческие принципы с понятием эпического театра, режиссер создавал спектакль крупно, легко и непринужденно, словно доказывая, что актерскому искусству одинаково доступны и укрупненность страстей и изящество их выражения, что традиционные решения могут «уживаться» со сценическими новшествами. Алексидзе первый познакомил грузинского актера с Брехтом, первый определил контуры той «обновляющей» струи, которую привнесла в грузинское актерское искусство драматургия Брехта. В те годы, однако, это прошло незамеченным…

И все-таки нельзя зачеркнуть значение этого периода для развития театра, накопления мастерства. Это было время собирания сил, преодоления трудностей, поисков нового, которые побеждали в актерском искусстве, как бы противоречивы ни были режиссерские опыты. Так, М. Туманишвили, всегда тяготевший к яркой театральности формы, стремился сочетать эту форму с глубокой действенной основой поведения актеров на сцене, добивался естественности, жизненности актерского исполнения.

Возникали и вспышки актерской радости, праздничность игры, актерские озарения. С каждым годом их становилось все больше и больше, и попытки огульного отрицания традиций ослабевали под воздействием живых, подлинно реалистических тенденций в актерском искусстве.

Поиски режиссуры становились более осмысленными и значительными, что имело непосредственное воздействие на актерское искусство, особенно на творчество молодых, пришедших на сцену в конце 60‑х годов.

Поиски эти не всегда оказывались плодотворными. Бывали срывы. Бывали удачи. К числу последних можно отнести спектакли: «Сейлемский процесс» А. Миллера (режиссер Р. Стуруа), «Меч Кахабера» П. Какабадзе (режиссер Г. Лордкипанидзе), «Мать» К. Чапека (режиссер М. Кучухидзе), «Антигона» Ж. Ануя (режиссер М. Туманишвили), «Похищение луны» К. Гамсахурдия (режиссер Л. Мирцхулава). Эти спектакли объединяла глубина и содержательность режиссерского замысла, острое, смелое столкновение противоборствующих сил, вдумчивая, сосредоточенная {179} игра, свидетельствующая о том, что молодые актеры постигали сущность образа, а не только его внешние приметы. И это углубляло «разрыв», наметившийся между потенциальными возможностями актеров и поверхностными экспериментами.

Актерскими успехами часто радовал зрителя молодежный Руставский театр, следовавший традициям К. Марджанишвили в период ожесточенной полемики вокруг проблем традиций и новаторства. От «Сирано де Бержерака» Э. Ростана (этим спектаклем театр открылся в 1967 году) до «Праздника одиночества» («Пиросмани») В. Коростылева, в которых родились блестящие сценические образы О. Мегвинетухуцеси, лежит путь сложных исканий театра, утверждение его режиссером Г. Лордкипанидзе высоких принципов исполнительского мастерства, определявших направление развития актерского творчества на перепутьях театральных дорог.

Романтическая идея борьбы и подвига во имя прекрасного и светлого идеала увлекла режиссуру и актеров с первых же дней существования театра. В спектакле «Сирано де Бержерак» эта-идея выражалась в тонах изысканной грациозности и зажигательного юмора. Актеры играли с искрометным, брызжущим задором. В спектакле «Сто лет спустя» (под таким названием шла пьеса В. Коростылева «Через сто лет в березовой роще»), где идею борьбы и подвига воплощали образы декабристов, присутствовал тревожный, задумчивый взгляд актеров в прошлое. В трагическую коллизию были вовлечены все действующие лица спектакля. Соединение тревоги, трагического настроя с утверждающим, просветленным началом создавало напряженный ритм действия и определяло характер поведения актеров — О. Мегвинетухуцеси, И. Учанейшвили, Н. Мгалоблишвили, З. Лебанидзе, Г. Сихарулидзе и других.

В ряду значительных актерских достижений Руставского театра — спектакль «На дне», главной темой которого стало раздумье о нравственном идеале человека. Создатели спектакля утверждали идею величия и достоинства человека, его устремленность к лучшей жизни. Сурово-сдержанные участники спектакля были одеты в спецовки — это наши современники, они смотрят на события пьесы как бы со стороны. Взгляд их сосредоточен, интонации четки, определенны. «Разыгрывая» действие, они перевоплощаются в персонажей пьесы. И лишь в конце, «выходя» из образа, снова надевают спецовки, становятся нашими современниками и завершают повествование горьковскими словами о человеке. (Спектакль поставлен Г. Лордкипанидзе и Н. Гачава).

Новые процессы имели прямое отношение к взаимовлиянию поколений. Ведь в борьбе и спорах неизбежно возникали не только антагонистические, исключающие друг друга, но и взаимообогащающие {180} тенденции. Это четко проявилось в конце 60‑х годов. Впрочем, возможно, что именно возникновение этих тенденций способствовало затиханию страстей, «оседанию» процессов. Так или иначе, но вопрос взаимодействия старшего и младшего поколений получал логическую ясность.

Не принимал новых течений в актерском искусстве, резко отрицательно относился к ним А. Хорава. Он отошел от театра еще задолго до своей болезни. Не мог понять новый репертуар, изменить свою манеру игры, а главное — свои эстетические, художественные принципы, четко сформулированные им в словах: «… для меня героическое искусство — это искусство, отражающее наше сегодня. Ибо героична сама наша жизнь. Героичен каждый ее день, каждый наш человек, для которого неизменным “вторым планом” всех его дел стала мысль об общем будущем, о коммунизме»[[71]](#footnote-72).

Не изменяла собственному творческому кредо и В. Анджапаридзе — великая трагическая актриса нашего времени. Она поддерживала поиски молодых, но не отказывалась от своей, только ей присущей манеры игры, в которой по-прежнему торжествовала изысканная отточенность формы, прозрачная чистота и правда человеческих переживаний. Как подтверждение современности искусства этой актрисы прозвучал созданный ею в 60‑е годы образ Матери в одноименной пьесе К. Чапека.

Играя роль Матери, Анджапаридзе поднимала драму Чапека до больших социальных обобщений. Образ Матери обретал ту непреходящую силу, которую человечество зовет материнством, достигал символического звучания. Сцена Матери и младшего сына (его возвышенно и трепетно играл молодой актер Н. Мгалоблишвили) потрясала огромной человеческой душевностью и трагической силой.

Процесс творческого сближения различных актерских индивидуальностей (здесь важно не столько возрастное, сколько стилистическое отличие) все больше определялся, свидетельствуя о постепенной ликвидации разрыва между традициями и новаторством, об органическом сближении противоборствующих сил. И возникло весьма интересное явление.

Если в 50‑е годы молодому тогда поколению актеров — М. Чахава, С. Канчели, М. Тбилели, М. Джапаридзе, М. и Г. Гегечкори, Э. Манджгаладзе, Е. Кишнидзе, К. Махарадзе, Р. Чхиквадзе, Б. Кобахидзе, Г. Сагарадзе — приходилось приобщаться к искусству мастеров, то в последующие десятилетия актеры старшего поколения стали равняться на молодежь. И это привело к формированию качественно новых стилистических особенностей исполнения.

{181} Образность современного грузинского театра, вбирая в себя достижения современного мирового театрального искусства, соединяет их с национальными традициями. Принцип отбора, путь к нахождению наиболее точной, единственно возможной формы сценического выражения связан с уровнем восприятия зрителя, с уровнем общественного мышления.

Язык режиссуры современного театра, независимо от его стилистического направления (эпический, поэтический театр и т. д.), рассчитан на доверительное отношение к зрителю, на его осведомленность, на понимание зрителем принципов режиссерской лексики, не предполагающей обстоятельного комментария, отвергающей бытовизм сценических решений.

Язык современного театра связан и с верой в актера, в виртуозность его воображения, пластики, музыкальности, в его интуицию и восприимчивость. Актер должен быть собран, сосредоточен и точен в отборе выразительных средств. Лаконизм, сдержанность игры, интеллект актера определяются всем комплексом связей театра с реальным миром. Искусство актера, отражающее высокие принципы нашего времени, имеет право на поиск и дерзание.

В современном грузинском театре четко определилась сфера этих дерзаний, что доказывают четыре спектакля 70‑х годов — «Вчерашние» Ш. Дадиани (режиссер Т. Чхеидзе), «Мачеха Саманишвили» по Д. Клдиашвили (режиссеры Т. Чхеидзе и Р. Стуруа), «Кавказский меловой круг» Б. Брехта (режиссер Р. Стуруа) и «Пиросмани» («Праздник одиночества») В. Коростылева (режиссер Г. Лордкипанидзе). По актерским работам спектакли эти во многом примечательны.

В спектакле «Мачеха Саманишвили» полно проявились новаторские устремления Театра имени Руставели в 70‑е годы. В своем осмыслении драматургического материала режиссура отчасти использовала прием брехтовского очуждения. И прием этот получил на грузинской сцене новую жизнь и внутреннее оправдание.

Место действия спектакля — дом-музей Клдиашвили, на сцене выставлены экспонаты музея, характеризующие быт и нравы времени, в которое жил великий писатель. Но режиссеры смело отказываются от «музейной документальности» и делают это прежде всего через актеров, через их «двойное превращение»: от собственного «я» к нейтральным фигурам экскурсантов, посетивших музей (именно так появляются актеры в начале действия), а от них — к персонажам повести. Башлыки, выставленные как экспонаты музея, накинуты на плечи героев, музейная мебель становится сценическим аксессуаром, прут из изгороди обыгрывается как лошадь… И актеры и зрители принимают эти превращения легко, как логически оправданные.

{182} В молодежный Руставский театр пришел мастер грузинской сцены А. Васадзе, который сразу нашел свое место в молодом актерском ансамбле и словно сам помолодел. Он сыграл Лира, Маэстро в одноименной пьесе польского драматурга Скавронского. Работа над этой ролью имела и для него и для театра почти символическое значение.

На сцене шел длинный диалог двух актеров — старого и молодого. Они хотели понять друг друга. И, проникая в душу другого, каждый из них обогащался внутренне. Опыт старшего (А. Васадзе) помножался на дерзновенную окрыленность младшего (Т. Арчвадзе), страстная одержимость старого человека освещала путь молодому. Современная интонация этого диалога, поднимающего ряд морально-этических проблем, фиксировала внимание зрителя на неожиданном переплетении жизненного и театрального, вызывала конкретные ассоциации, сквозь призму которых воспринимался процесс общения двух исполнителей. Артистизм Васадзе под действием сосредоточенности молодого Арчвадзе обретал выразительную сдержанность. В то же время игра Васадзе порождала в его партнере стремление к чеканности формы.

Гармонии, единству традиций и новаторства, понятых диалектически, способствовало содружество молодого состава Театра имени Руставели и С. Закариадзе. Став во главе театра, старший по опыту и мастерству Закариадзе оказался самым молодым среди молодых. Это проявлялось в неукротимой энергии, любознательности актера, в том, как он совершенствовал свое мастерство, как многогранен был в своих работах, как умел жить с молодыми в одном ритме, говорить на общем языке. Спектакль М. Туманишвили «Антигона» по пьесе Ж. Ануя — лучшее тому подтверждение. Здесь родилась полная согласованность разных актерских индивидуальностей (Креон — Закариадзе, Антигона — З. Кверенчхиладзе), спаянных волей режиссера в одно целое. Сосредоточенность, высокая патетика в интерпретации этой аналитической и сложной пьесы были связаны не столько с принципами интеллектуальной драмы Ануя, сколько с желанием режиссера постичь все нелегкие перипетии человеческой души, с теми поисками рождения образа, которые вытекают из метода действенного анализа. Именно этот метод обеспечил основу, на которой строится трагическая сила жестокого поединка Антигоны и Креона. (Впоследствии Креона играл Э. Магалашвили).

В процессе живого общения поколений, в сближении, нахождении точек соприкосновения, крылись пути для обновления актерского искусства. Только в обстановке взаимного доверия и совместного поиска можно было постичь сложные жизненные конфликты, найти для их выражения новую театральную образность.

{183} В игру включаются все участники спектакля, но центр ее сосредоточивается на исполнителях двух главных ролей — Г. Гегечкори (Платон Саманишвили) и Р. Чхиквадзе (Кирилл Миминошвили).

В игре Гегечкори активное вторжение режиссуры в стилистику актерского искусства соединилось с ответной реакцией актера, подхватившего режиссерский замысел. Гегечкори исполняет, по существу, две роли — рассказчика и самого Платона. Поражает мгновенность трансформации актера. На протяжении спектакля он несколько раз «выключается» из образа и снова «включается» в него. Следуя эстетическим принципам Брехта, актер от имени рассказчика вступает в непосредственный контакт со зрительным залом, активно проявляет свое отношение к образу и к событиям пьесы, берет на себя миссию логического обоснования ее сюжета и идеи. Это не исключает неистовых вспышек темперамента, лаконизм и сдержанность игры не ослабляют глубоко драматическую основу образа, а сочетание сдержанности и силы рождает целостность сценического рисунка.

В иной манере играет гуляку Кирилла Чхиквадзе. Актер вырывается из заданного режиссурой ритма, обретает собственную сценическую стихию. Виртуозная импровизационность игры кажется на первый взгляд несоответствующей общей тональности действия. Но игра Чхиквадзе столь заразительна, что именно она устанавливает равновесие между рациональным и эмоциональным началами и помогает актерам погрузиться в атмосферу повести Клдиашвили, постичь ее глубоко драматический мир. Легкость, непринужденность поведения героев, тонкий психологизм, документальность и условность способствовали большому успеху, который сопутствовал этой постановке.

«Мачеха Саманишвили» стала серьезным испытанием для актеров. Сохраняя свою исконную стихию, идя «от себя», актеры находили возможность отстраниться от образа. Но это не уводило их от вживания в образ, от полной слитности с ним. В спектакле превалировала эмоциональность.

«Мачеха Саманишвили» стала трамплином к следующему этапу, который ознаменован постановкой «Кавказского мелового круга». Впрочем, еще до «Мелового круга» эволюция актерского творчества проявлялась во многих спектаклях и по-разному.

В спектакле «Вчерашние» по пьесе Ш. Дадиани (режиссер Т. Чхеидзе) условное сценическое решение (на сцене стоял огромный стол, беспрерывно возникавший в разных ракурсах) сочеталось с глубоко человечным и психологически тонким актерским исполнением.

«Преображение» актеров происходило и в спектакле Руставского театра «Праздник одиночества» В. Коростылева, нарушающем каноны биографических пьес. Действие спектакля построено {184} на вымысле, фантазии, на рассуждениях о смысле жизни художника, на философских обобщениях.

О. Мегвинетухуцеси сыграл Пиросмани, сочетая лучшие традиции грузинского актерского искусства с его новаторскими устремлениями. В начале спектакля героя, одетого в джинсы, модную куртку, можно было принять, скорее, за «Лицо от автора». Актер обращается к зрителю, говоря, что сейчас будет разыгран спектакль о нищем человеке и великом художнике. В его монологе призыв, адресованный не столько зрителю, сколько актерам — они должны быть готовы к лицедейству. Сам Мегвинетухуцеси преображается первым. Он остается в том же костюме, не накладывает грим, но на сцене уже Пиросмани, Мегвинетухуцеси действует от его имени. Перевоплощаясь в образ, сливаясь с ним в одно целое, актер одновременно и «свидетель» поступков, откровений, мыслей своего героя. Не будь в спектакле Пиросмани-«свидетеля», быть может, не слился бы этот образ так естественно и органично с обликом давно ушедшего от нас художника, не обрели бы такую художественную выразительность и другие персонажи спектакля.

В спектакле «Кваркваре», осуществленном Р. Стуруа на сцене Театра имени Руставели по материалам блистательной комедии П. Какабадзе «Кваркваре Тутабери», снова проявилось тяготение грузинской режиссуры к эстетике Брехта. Брехт присутствует здесь прежде всего как великий гуманист, отрицающий насилие. Режиссер укрупняет события, сгущает краски. Кваркваре в этом спектакле не просто авантюрист и пройдоха, стремящийся к власти, а самодур, деспот, властелин, жестокий и страшный.

Режиссерский замысел, рожденный теорией «эпического театра» с его ярко выраженной метафоричностью, прямыми обращениями в зрительный зал, зонгами, открытой публицистичностью и неизбежностью прямых аналогий с конкретной историей, даже с конкретными личностями, выдвинул перед актерами задачу развенчивать зло.

Актерские решения были рассчитаны на мгновенность зрительского восприятия. Трансформации главного героя, которого играл Чхиквадзе, рождали точность ассоциаций, создавали своеобразную структуру сценического действия, возводя этот злой, ожесточенный спектакль в ранг дерзкого памфлета.

Так шли актеры к «Кавказскому меловому кругу». Принято считать, что драматургия Брехта определяет действия актеров и режиссеров. «Брехт-драматург обусловливает собой Брехта-режиссера», — писал в свое время П. А. Марков. И это действительно так. В грузинском театре Брехт-драматург «обусловливает собой» режиссера Стуруа.

Звучание «Кавказского мелового круга» определяется не {185} внешними приметами, а прежде всего тем страстным гуманистическим пафосом, без которого прочтение пьесы не было бы столь значительным. Гуманистическое начало как категория нравственная, этическая соединяется с усложненностью сценической лексики, предложенной режиссером, и становится надежной опорой духовности, эмоциональности игры актеров, их пылкого темперамента, торжествующего в спектакле.

Для грузинского театра этот спектакль стал как бы кульминацией в ряду тех поисков, которые велись в предшествующие годы. Актерское искусство обрело здесь ряд новых приемов и приспособлений, вбирающих в себя опыт не только национального театра последних лет, но и мирового театрального искусства.

В «Кавказском меловом круге» актерам дано право широко пользоваться вольными отступлениями от жизненно-бытовых оправданий сценических положений, размашисто, смело, дерзко действовать в непредвиденных, неожиданных обстоятельствах, которые должны получить внутреннее обоснование, согласоваться со зрительским восприятием.

В грузинском театре, пожалуй, не было спектакля с такой откровенной многосложностью режиссерско-актерской партитуры. Грубые приемы балаганного театра соседствуют здесь со строгостью, безупречно чеканной выстроенностью мизансцен, приемы шаржа уживаются с тончайшей душевностью, а напряженность сценического действия выражается не только в столкновении персонажей, но и во внутренней противоречивости каждого образа. При таких амплитудах, казалось бы, трудно предположить целостность актерского исполнения. Но парадокс спектакля в том и состоит, что при своей кажущейся разобщенности и дисгармоничности он удивительно собран, гармоничен, и объединяет его остро выраженное отношение актеров к образу, отношение, сыгранное вместе с образом, темпераментно, живо, задорно, ярко, площадно. Так играют все исполнители, начиная от сказителя-певца — Ж. Лолашвили, стремительно и вольно организующего действие, и кончая няньками, пляшущими в остром ритме.

Здесь все не просто, все не однозначно. Резко, откровенно утрируя, играет Г. Сагарадзе ефрейтора и пьяного монаха. Образ Груше, созданный И. Гигошвили, полон чистоты, тонкого сочетания печали и гнева, добра и тревоги, жертвенности и отваги. В этой трепетной, незащищенной, хрупкой женщине с лицом мадонны огромная сила и духовное величие. Концентрированы и неожиданны образы Симона Чачавы — В. Кавсадзе, матери-свекрови — Л. Дзиграшвили, брата Груше — Д. Гаганидзе и особенно Аздака — Р. Чхиквадзе. Неистощимая стихия юмора, обаяние доброты и площадная эксцентрика сплетаются в этом образе с интонациями почти трагическими.

{186} Воплощение драматургии Брехта связано с исконными традициями грузинского театра. Масштабность, публицистичность, театральная образность, требующие синтетичности выразительных средств, близки грузинскому актерскому искусству. И успех «Кавказского мелового круга» в значительной степени определяется тем, что режиссер сумел соединить в спектакле свое единоличное авторство с полной внутренней свободой актеров, с раскрытием присущей им эмоциональности.

Стилистика брехтовского театра характеризует и следующий спектакль Р. Стуруа — «Ричард III». Соединение Шекспира и Брехта не ново и «признано» самим Брехтом. Стуруа идет по дороге проторенной, используя во многом свои собственные приобретения на этом пути. Шекспировский гуманизм, сливаясь с позициями гуманистического театра Брехта, обретает высокое звучание, и это используют актеры. Так же как и в «Кавказском меловом круге», гуманистическое начало определяет расстановку борющихся сил, актерское прочтение ролей, четко выраженное отношение к происходящим событиям. Но, в отличие от предыдущего спектакля, в «Ричарде III» единоличное режиссерское авторство не способствует актерской раскрепощенности, слиянию пластической образности исполнителей с углубленностью психологического анализа: в известном смысле оно нивелирует их внутреннюю активность. Исполнитель заглавной роли Р. Чхиквадзе создает колючий, яркий, кричащий, трагический гротесковый образ. Актер поражает филигранностью своей техники, искусством перевоплощения, выпуклой отточенностью сценического рисунка, но не потрясает душевной трагедией. Не потому, что это не удается актеру, а потому, что это не заложено в режиссерском замысле. Актеры заключены в некий каркас, жизнь их в спектакле кажется укороченной — не столько за счет купюр текста, сколько за счет режиссерских «ограничений». Подчас им трудно сохранять ритмическую структуру действия. Они играют в манере обостренной, чеканно-строгой, выражая остроту и конкретность мысли, но отказываясь в значительной мере от психологического обоснования роковой судьбы героев.

В «Ричарде III» больше, чем в других спектаклях конца 70‑х годов, проявилось давление режиссуры на актерское искусство. Но если на материале шекспировского текста полное подчинение эмоционального актерского начала жестко скроенной схеме оказалось полностью невозможным, то в следующих постановках Театра имени Руставели — «Роль для начинающей актрисы» Т. Чиладзе, «Синие кони на красной траве» М. Шатрова, «Вариации на современную тему» Р. Стуруа — процесс этот наметился определеннее. Загруженность режиссерскими заданиями, исполнением усложненных и витиеватых сценических комбинаций (параллельность диалогов, перекрестность мизансцен, одновременность {187} различных действий и т. д.) снижает актерскую сосредоточенность на внутренней линии образа, переключает внимание на точность выполнения приемов. Эти приметы, наблюдающиеся и в практике других театров, других режиссеров, подтверждают, что унификация не может способствовать развитию и восхождению актерского искусства.

Но театр не был бы театром, если бы в правилах всеобщности не было исключений, которые не укладываются ни в какие концепции, не подвластны никаким теориям. Эти исключения связаны с чудом театра, с его, как говорил Марджанишвили, колдовством. Такое чудо произошло в 70‑е годы в спектакле Театра имени Марджанишвили «Привидения» Г. Ибсена (режиссер Т. Чхеидзе). В роли фру Альвинг и пастора Мандерса выступили В. Анджапаридзе и А. Васадзе. На сцену вернулся мужественный и высокий реализм грузинского театра, воскрешая образность спектаклей «Уриэль Акоста», «Отелло», «Эдип» и «Медея». Ожили традиции, от которых нельзя отказаться, сказав пренебрежительно: прошли те времена, когда играли так, сегодня надо играть и ставить по-иному. Когда смотришь на твердую и легкую, почти летящую поступь, с какой выходит на сцену вечно юная Верико, невольно думаешь о том, что подлинное искусство беспредельно.

Это относится не только к сфере мастерства, но и к той области, где опыт, мастерство лишь начинают обретать свой разбег. Молодежный театр со скромным названием «Мастерская», созданный при киностудии «Грузия-фильм» в конце 70‑х годов и руководимый М. Туманишвили, — лучшее тому подтверждение. Открывшись учебным репертуаром, подготовленным еще в стенах института, Театр-мастерская киноактера стал средоточием серьезных, напряженных поисков глубинного подхода к раскрытию внутреннего мира человека, утверждению его высоких гражданских идеалов. Предопределяя синтез театра и кино, Театр-мастерская выдвигает широкие возможности для воспитания подлинно синтетического актера, искусство которого основано на тщательном изучении природы человеческих чувств, овладении методом действенного анализа. В спектаклях театра «Именем Молодой гвардии» по А. Фадееву, «Мученичество Шушаники» В. Цуртавели, «Дело» А. Сухово-Кобылина, «Свиньи Бакулы» Д. Клдиашвили и других живут и торжествуют принципы реалистического творчества — надежная опора для сохранения и развития лучших традиций грузинского актерского искусства.

Так сходятся нити мастерства и молодости, опыта и надежд, устремленных в завтрашний день.

Э. Гугушвили

# **{****188}** Азербайджанский театр

Особенности современного актерского искусства Азербайджана неразрывно связаны с национальной романтической традицией, сложившейся еще в начале века.

В более широком смысле корни ее уходят в глубину веков. Истоки романтического заключены в фольклоре, в народных сказаниях, в народном мелосе — классических мугамах, в национальной живописи — книжной миниатюре, в устной и письменной литературе, и особенно в многовековой поэзии Азербайджана. Высокой романтикой овеяно творчество поэтов Низами, Хагани, Насими и Физули.

В театре и драматургии Азербайджана романтизм ярко проявился в конце XIX и начале XX века.

Социально-политический климат кануна первой русской революции, исторические условия, вовлекшие Азербайджан в широкую орбиту национально-освободительной и классовой борьбы служили почвой для формирования романтической актерской школы. При зарождении и становлении профессионального театра одновременно складывались два направления: реалистическое и романтическое. Первое возглавлял известный комедийный и характерный актер Дж. Зейналов, второе — трагик Г. Араблинский, творчество которого было проникнуто протестом против существующего законопорядка, отрицанием тогдашней жизни. Разрыв между идеалом и действительностью, между мечтой и реальностью составлял основной внутренний конфликт его сценических образов. Глубокие мысли, сильные чувства, которыми жил актер, придавали его игре высокий пафос, патетику.

По мере развития революционного движения романтическое направление в исполнительском искусстве усиливалось, становилось выразителем ведущих тенденций времени, просветительско-демократических и революционно-освободительных идей.

Общественный подъем, вызванный в русском и в других национальных театрах победой социалистической революции, сказался и на актерском творчестве Азербайджана. Революционная действительность обусловила романтический строй искусства; создавалась новая жизнь, и вместе с ней в корне обновлялся театр. Преодолевая колебания, порой творческую растерянность, театр чутко реагировал на события современности, искренне и трепетно передавал мысли и чувства, разбуженные революцией. Пафос борьбы и победы, ощущение поэзии жизни пронизывали творчество {189} художников оптимизмом, высокой поэзией, романтикой. Не отрываясь от реальной почвы, от принципов театрального реализма, советский актер, тесно связанный с настоящим, был устремлен в завтрашний день, в грядущее. Он хотел показать с подмостков театра человека не только таким, каков он есть, но и каким может и должен быть. Эти тенденции отразились в творчестве выдающегося азербайджанского актера А. М. Шарифзаде и блестящей плеяды талантливых актеров его поколения: С. Рухулла, М. Давудовой, К. Зии, У. Раджаба, Р. Тахмасиба, М. Кирманшахлы, И. Исфаганлы и других.

Романтическое начало на этом этапе развития национального театра органически сливалось с критическим реализмом в сценическом искусстве. Этому во многом способствовала содержательная драматургия Дж. Джабарлы и Г. Джавида, в которой процесс идейно-художественного, эстетического сплава двух начал происходил органично и плодотворно.

Темы новых пьес — народ и революция, выражение в них пафоса строительства новой жизни, романтики народной борьбы, героики труда советских людей давали основание ставить их, говоря словами В. Немировича-Данченко, как романтические драмы или как романтические трагедии, «с максимумом темпераментной насыщенности, революционного пафоса этой эпохи и стремлением к яркой реальной красоте»[[72]](#footnote-73).

Однако процесс утверждения этих принципов проходил в условиях острой борьбы между различными эстетическими концепциями и художественными течениями. В поисках нового полемически отвергалось все, что считалось «старым», традиционным. В атмосфере творческих исканий, а порой и метаний между крайностями не так-то легко было обрести истину, отстоять традиции реалистического театра и прогрессивного романтического направления.

В те годы нередко романтическая приподнятость подменялась ложным пафосом, а революционная патетика — ходульностью. Но победу национальному сценическому искусству принесли спектакли высокого романтического звучания, мощно выражавшие антиклерикальные, тираноборческие идеи (постановки пьес Шекспира, Шиллера, Джавида, Джабарлы), утверждавшие правду чувств, истину страстей, глубину мыслей. Становление метода социалистического реализма способствовало развитию плодотворных романтических тенденций, преодолению ложной театральности, внешних эффектов, выдаваемых за атрибуты романтического искусства.

В искусстве актера романтическая устремленность рождается {190} тогда, когда оно насыщенно по мысли и ярко, выразительно по содержанию. Естественно, романтическая стилистика — понятие не стабильное, оно зависит от критериев, выдвинутых историческими условиями, принятых современным театром, соответствующих вкусу сегодняшнего зрителя.

Эволюция героико-романтических тенденций в исполнительских национальных школах составляет значительную веху в истории советского театра. На современном этапе эти тенденции отражают новые требования жизни, мировоззренческий и профессиональный рост мастеров сцены, глубокое овладение методом социалистического реализма.

Решающее значение для синтеза романтизма и реализма в азербайджанском актерском искусстве имела новая драматургия — пьесы Дж. Джабарлы, Г. Джавида, С. Вургуна и других авторов. Эта драматургия поддерживала театры и актеров в их стремлении к созданию спектаклей и образов, проникнутых поэтическим духом времени, отражающих героические свершения народа.

Наиболее знаменательные спектакли 60 – 70‑х годов наглядно доказывают плодотворность лучших традиций романтического искусства.

В эти годы выросло новое поколение актеров, в творчестве которых романтическое начало получило дальнейшее развитие. Актерам этим присущи некоторые общие свойства — их искусство, проникнутое духом современности, отражает жизненную правду, отличается суровой простотой, широтой творческого диапазона, разрушением канонических правил, смелыми, свободными поисками во всех жанрах. В то же время актеры этого поколения представляют собой своеобразные и сильные индивидуальности. Исполнительское искусство А. Алекперова, Р. Афганлы, О. Курбановой, А. Курбанова, Б. Шекинской, И. Дагестанлы и других определяет новые принципы актерской школы Азербайджана.

Наиболее отчетливо эволюция романтического начала прослеживается в творчестве А. Алекперова, игра которого отличалась глубокой эмоциональностью, сильным темпераментом. Артист стремился к обобщению, типизации своих сценических образов.

В народно-героическом спектакле «Вагиф» Вургуна развивались романтические традиции азербайджанского театра. Вместе с тем в нем содержались и элементы архаики, ложной патетики. Но образ Вагифа на протяжении всех лет исполнения этой роли Алекперовым укрупнялся, приобретал философскую и психологическую глубину, романтическую выразительность. Актер показывал, как его герой осмысливает жизненные противоречия, как его скорбь из личной становится осознанным протестом против общественной несправедливости.

{191} Вслед за романтическим Гамлетом, созданным А. М. Шарифзаде, Алекперов сыграл романтического Отелло. В этом образе сочетались простота и сложность драматических мотивов, гамма разнообразных переживаний и мыслей. Актер играл сурово, сдержанно. При этом, однако, противоречие между безграничной верой в чистоту, добродетель и разочарованием в этой вере обретало предельную глубину, трагедийную силу. Сочетание возвышенной поэтичности с суровой простотой усиливало романтическую тональность актерского исполнения.

Пафосом гуманистического мировосприятия овеяны и образы, созданные актером в спектаклях на современную тему. Председатель колхоза старик Алхан в пьесе И. Эффендиева «Вешние воды» — многоплановый, психологически сложный образ. Преодолевая внутренние противоречия, Алхан — Алекперов приходил к прозрению, духовному возрождению.

Романтическую окраску получил образ следователя Фархада Кямалова в пьесе «Пламя» М. Гусейна — один из лучших в репертуаре актера. С присущей его дарованию сдержанностью, простотой Алекперов раскрыл богатство духовного мира чистого, честного человека, романтику будней. Актер стремился создать положительный, а может быть, в какой-то мере идеальный образ советского человека, поставившего своей задачей победу над злом. И когда в конце спектакля Кямалов, умирая, вспоминал о легенде про бессмертную жар-птицу, зритель воспринимал это как поэтическое обобщение, романтический призыв к утверждению подлинной человечности.

Порой старые и новые тенденции соединяются в искусстве актера в противоречивое, но в то же время единое целое. Такой двойственностью отличалось творчество одного из наиболее последовательных сторонников романтического направления — Р. Афганлы. В его игре сильнее, чем у других актеров этого направления, сказалось влияние старой романтической школы. В иных ролях это было настолько заметно, что критика упрекала актера в риторичности, декламационности, излишней изощренности пластики, жеста.

Но в целом искусство Афганлы было близко реалистической школе, его игра отличалась истинной страстью, трагическим пафосом, патетикой. В некоторых ролях, например Балаша и Яшара из драм Джабарлы «Севиль» и «Яшар», он обращался к яркой характерности и в то же время искал светотени для каждого образа. Балаш в исполнении Афганлы при всей остроте сатирической характеристики порой вызывал сочувствие, а в Яшаре — добром, отзывчивом самоотверженном человеке — актер оттенял резкость, категоричность суждений.

Блистательно играл Афганлы роль Яго. Образ этот отличался глубиной философского содержания, значительностью мыслей, {192} укрупненностью страстей. С романтическим Отелло — Алекперовым гармонировал романтический Яго — Афганлы.

Романтические традиции национального искусства развивал А. Курбанов. От старого и стереотипного к достижениям современной сцены, от слепого подражания к самостоятельности в творчестве, к определению своего места в искусстве — таков путь этого одаренного актера. В формировании и целенаправленности его творчества существенную роль сыграло глубокое проникновение в сущность традиций азербайджанского и русского театров, сотрудничество с опытными режиссерами-педагогами, а также частые выступления в современных пьесах.

Период творческой зрелости Курбанова связан с Академическим театром имени М. Азизбекова. Многосторонний талант актера раскрылся здесь в полную силу. Острое ощущение комедийности проявилось в ролях Мирзы Самандара («Алмас» Джабарлы), Гаджи Гара (одноименная пьеса Ахундова), а трагическое дарование, драматический темперамент окрасили образы шейха Сенана, Сиявуша и Вагифа в одноименных пьесах Джавида и Вургуна. Курбанов часто был вторым исполнителем этих ролей, дублировал мастеров Театра имени Азизбекова, но стремление проникнуть в философское содержание драматургии, понимание жанра и стиля пьесы, великолепные актерские данные — мощный голос, большое сценическое обаяние, темперамент — привели к тому, что из творческого соревнования он выходил с честью.

Роль Вагифа — своеобразный пробный камень для многих актеров романтического склада. Каждый исполнитель трактует эту роль по-своему, открывает в ней что-то новое. Неожиданной оказалась трактовка Курбанова. Его герой был жизнерадостным, оптимистичным. Вагиф — Курбанов принимает близкое участие в судьбе народа, глубоко переживает его горе. Однако и в трудные минуты он не теряет силу духа, надежду на будущее, веру в конечную победу добра и справедливости.

Оптимизм, жизнеутверждение присущи творчеству Б. Шекинской. Это актриса широкого диапазона. Она исполняла самые сложные роли в пьесах Шекспира, Лопе де Вега, Гольдони, в романтических драмах Джавида и Вургуна. Игра Шекинской придает всем ее героиням романтическую окрыленность. «Во всех сценических образах Барат есть одна сквозная, ведущая тема. Это тема женщины, ищущей свое счастье, борющейся за него, отдающей этой борьбе свой ум и сердце. Но тема женского счастья имеет в сыгранных Барат ролях и более широкий смысл. Она тесно переплетается с темой гуманистической свободы. При всей своей жизнеутверждающей сущности борьба героинь Барат, как правило, приобретает сложный характер и нередко оборачивается трагедией: победа достигается ценой смерти. Очевидно, поэтому даже в некоторых комедийных образах Барат иногда звучит нота {193} драматической грусти, человеческого одиночества. В этом — жизненность воплощения, художественная сила образов, создаваемых артисткой»[[73]](#footnote-74).

В 60 – 70‑е годы ведущей актрисой Театра имени Азизбекова становится О. Курбанова. Обладая редким трагическим талантом, она выступает и в ролях комедийных, характерных. Актриса создает монументальные образы, нравственно бескомпромиссные характеры. Ее героини своей судьбой, своим подвигом во имя свободы и счастья утверждают высокие идеалы, вызывают глубокое восхищение. В этом смысле Курбанова — прямая наследница своих выдающихся предшественников, продолжательница романтического направления в азербайджанском театре.

Среди сценических образов Курбановой есть и страдалицы; они сопротивляются, протестуют, но погибают, не проявив твердости в борьбе. Однако особенно сильна Курбанова в ролях женщин несгибаемой воли, упорных и непокорных.

В спектакле «Фархад и Ширин» она играла две роли — Ширин и Марьям. Марьям — натура волевая, бескомпромиссная, — стала значительной победой актрисы. Курбанова создала цельный, монолитный характер, прославляя мужество, духовное величие героини, которая погибает в бою с мужем и сыном, ставшими ее заклятыми врагами.

В 1974 году Курбанова исполнила роль простой советской женщины Сехар в спектакле «Инсан» («Человек») Вургуна. Сколько поэзии и возвышенности в сценическом повествовании о жизни и смерти этой простой женщины. Актриса делает зрителя соучастником жизни, похожей на подвиг.

Образы, созданные Курбановой, глубоки по мысли и выразительны по внешнему рисунку. Вот что пишет зритель об исполнении Курбановой роли Гермионы: «Это был праздник для всех, кто любит театр! Пластическая разработка этой роли совершенна. Величественная осанка, лаконичность жестов, но зал каменел от напряжения, чувствуя напор страстей в каждом жесте, в каждом взгляде. А ее шепот — он бросал в дрожь, он заставлял зрителей вставать! В сцене суда Гермиона, несправедливо обвиненная в измене и злодействе, стоит неподвижно! — а вокруг суетятся, шмыгают, злословят. А она стоит, отрешенная от этой суеты, не подвластная ни злу, ни наговорам»[[74]](#footnote-75).

На современном этапе романтическое начало остается одной из важных тенденций развития азербайджанского театра. Эстетическую доминанту романтических спектаклей составляет героизм. В ином ключе раскрывается драматический конфликт — не «тоска по идеалу», а «борьба за идеал» становится лейтмотивом, зерном {194} героических спектаклей и ролей. Самые суровые трагедии пронизаны пафосом оптимизма, верой в торжество добра и справедливости. Спектакли, созданные на историческом материале, отражают представления современного человека, ищущего ответа на волнующие вопросы своей эпохи, а в постановках на современную тему видны черты не только настоящего, но и будущего. Атмосфера близкого соучастия, сопереживания подняла исполнительское мастерство на новые высоты поэтического и романтического искусства.

На примере творчества азербайджанских актеров можно убедиться, что «романтическое» как стиль, как совокупность средств и приемов художественного выражения служит ярко образному и глубоко эмоциональному раскрытию возвышенных идеалов социалистического общества. Стиль этот, сохраняя исторически сложившуюся относительную устойчивость, приобрел в практике советского театра новые идейно-художественные качества. Они определяются социальным содержанием нового времени, задачами, стоящими перед современным искусством. Построение социализма внесло коренные изменения в общественную жизнь, в общественное и художественное сознание людей. Изменился и эстетический идеал общества. Он стал четким, зримым, реальным.

Эволюция романтического стиля происходит одновременно в сферах содержания и формы, в области мировоззренческо-гражданской и профессиональной. Особое значение приобретают вопросы мастерства. Чтобы создать рельефные характеры, нужны сильные самобытные актерские индивидуальности, широкий диапазон творчества, темперамент, техника. Яркая форма, выразительность внутренней и внешней характеристики, культура сценической речи, ритмичность, пластичность — все это неотъемлемые элементы современного стиля игры, в том числе и романтического.

Прежде актеры-романтики в большинстве случаев выражали только свою индивидуальность. В современном театре актер романтического направления стремится к перевоплощению, создает разнообразные, непохожие друг на друга характеры.

Современные романтические актеры отлично владеют сложными приемами обобщения, типизации, им близки жизненная достоверность, тонкий психологизм, лиризм, юмор, ирония, сарказм. Творческая цель этих актеров — выражение на сцене жизненной правды и правды театральной, поэтически-приподнятой.

В дни гастролей Театра имени Азизбекова в Москве пресса отмечала, что в его спектаклях последовательно соединяются элементы и реалистического правдоподобия и романтической взволнованности. Правдоподобие чувств, переживаний всегда было и остается пробным камнем, отличающим истинный пафос от риторики, патетику от выспренности и наигрыша.

{195} В творчестве азербайджанских актеров, пришедших в театр в 60‑е годы, органически сочетались реалистическое и романтическое начала; пламенность страстей, патетика переживаний сплелись с суровой простотой и жизненной правдой. Эта жизненная, социальная и театральная правда, соединенная с романтической устремленностью, очищенной от ложного пафоса, сентиментальности, мелодраматизма, помогает масштабно воплощать в спектаклях передовые идеи современности.

Эстафету романтического искусства у старших мастеров принимает молодежь театра.

Г. Турабова зрители знают как одаренного исполнителя ролей «социальных героев» в, современных пьесах. Но он же создал образы философов — Хайяма в одноименной трагедии Джавида и Шахбаза в поэтической пьесе Вургуна «Инсан» («Человек»). Первый из них мыслитель прошлого, второй — наш современник. Каждый — неповторимая индивидуальность. Образы эти роднит поиск истины, неустанное стремление к победе разума над произволом и мракобесием.

Используя романтические краски, актер делает доминантой образов заложенную в них поэтичность. Играя роль Шахбаза, Турабов с трагической, патетической силой выражал суть спектакля — борьбу двух идеологий, столкновение гуманизма и антигуманизма. В диспуте с немецким философом Альбертом, который Шахбаз — Турабов ведет страстно, убежденно, выражалась высокая духовность советского человека, побеждающая человеконенавистническое мировоззрение фашизма.

Создавая образ Искандера в трагикомедии «Мертвецы» Дж. Мамедкулизаде, артист с гневом обрушивается на религиозный дурман, мертвящие догмы шариата, достигая то острого гротеска, то трагического и романтического пафоса. Играя молодого юриста Камрана в спектакле «Не могу забыть» Эффендиева, Турабов показывал, как сочетаются в современном человеке простота и скромность с гражданским максимализмом, страстной преданностью своему долгу. В честности, бескомпромиссности герой Турабова находит смысл жизни, обретает сознание красоты своего труда.

Сильным и целеустремленным, безраздельно преданным борьбе за свои права был в исполнении Турабова Нил («Мещане» Горького). Актер наделил образ рабочего жизнелюбием, героическим пафосом.

Романтическая направленность творчества Турабова является результатом развития художественных традиций прошлого на основе новых, современных средств выразительности.

Ярким сценическим дарованием обладает Ш. Мамедова, актриса темпераментная, пластичная, музыкальная. В ее игре также прослеживается близость традициям романтической школы {196} азербайджанского театра. Образы Мамедовой отмечены поэтической выразительностью и романтической приподнятостью. Одна из первых ролей актрисы — Маша в «Живом трупе». Нежная и решительная, женственная и дерзновенная, она в то же время человек сильный, стоящий выше своего окружения. Близка Маше и Севда, возлюбленная Хайяма из пьесы Джавида «Хайям». Героиня Мамедовой стремится передать людям радость бытия, веру в возможность счастья.

Тема борьбы светлых и темных сил часто становится внутренним содержанием, сквозным действием игры актрисы, источником того поэтически-романтического начала, которое она утверждает своим искусством. Играя роль Ариэля в драме Шекспира «Буря», Мамедова сохраняет поэтическую условность образа, олицетворяющего стихийные силы природы, но ищет в фантастическом существе конкретные человеческие черты. Романтические краски сливаются с реалистической образностью.

В этом же спектакле созданы романтические образы Просперо М. Дадашевым и Калибана С. Рзаевым. Они олицетворяют как бы два противоположных начала человеческой натуры: возвышенное и низменное, прекрасное и уродливое.

В Просперо — Дадашеве главное — мудрость, сила человеческого разума. Врагов своих он наказывает ради их морального исцеления. Прощая людей, раскаявшихся в своем преступлении, Просперо подавляет в себе личное во имя общего, чувство мести ради высокого долга человечности. Просперо — Дадашев прославляет величие духа, мысли, благородные чувства, и это придает яркую романтическую окраску всему действию.

В спектакле «Буря» наряду с темой прощения звучит и тема стремления к свободе. О ней мечтают и Ариэль и сам волшебник Просперо.

Актер Рзаев, сохраняя фантастичность облика Калибана, отказывается от однозначной аллегоричности. Калибан в азербайджанском спектакле наделен конкретными человеческими чертами. В этом грубом, уродливом существе, в его жалобах, стонах, грустных восклицаниях слышится глубокая тоска по свободе. Бунт Калибана выражает мечту человека об освобождении. Так осуществляется один из важных романтических принципов: в уродливом прослеживается прекрасное, в низменном — возвышенное.

Черты романтического стиля проявились в игре З. Алиевой, трагическому дарованию которой присущи темперамент, эмоциональная заразительность, большая сила переживаний. Исполнив заглавную роль в «Медее» Еврипида на сцене Кировабадского театра имени Джабарлы, она создала образ «вулканического происхождения», сплавленный из редких пород.

Медея Алиевой бросает гневный вызов бесчеловечности, несправедливости. {197} Актриса стремится укрупнить, углубить образ, достичь предельной яркости, выразительности художественной формы.

Молодые актрисы Ленкоранского театра Б. Багирова и Н. Гусейнова в спектаклях «Слушайте, поколения» М. Мусиенко и «Зимней сказке» Шекспира, где они обе играют роль Гермионы, также используют романтические приемы.

Подобные примеры можно умножить. Жизненная сила азербайджанской сценической романтической традиции очевидна. Смена актерских поколений знаменует развитие принципов актеров-романтиков. Современному поколению предстоит раскрыть в великих свершениях современности романтическую устремленность людей, показать поэзию будничных дел, героику творческого труда.

Современный этап советского искусства вообще, театрального в частности характеризуется активным стремлением к новому, к исканиям во имя глубокого осознания социального содержания эпохи, яркого и всестороннего воплощения его в адекватных художественных формах и образах, точными и тонкими, глубоко впечатляющими средствами.

Новаторство, поиски — непременное условие творчества. Ибо настоящее искусство — всегда поиск. Эта закономерность выражает диалектику процесса художественного творчества, диалектику единства традиций и новаторства. Но процесс этот строго детерминирован. Им движут не произвол, не субъективные склонности, а объективные социально-эстетические закономерности. Выражение в искусстве лишь внешних примет современного стиля приводит к духовной и эмоциональной пустоте, к утрате мастерства перевоплощения, образного видения, выразительности речи, пластики, мимики. Теряется умение внятно говорить, читать стихи, произносить монолог. Это обстоятельство не может не настораживать. Манера играть как можно проще, легче, «играть ничего не играя» представляет соблазн для многих, особенно для молодых актеров.

Дань моде приносит чувствительный ущерб актерскому творчеству. Просчеты, неудачи оказываются особенно ощутимыми в ролях, которые требуют философского мышления, полного напряжения духовных и физических сил, глубокого проникновения в образ, поэтического, эмоционального исполнения. Актер, стремящийся выглядеть «современным», чурается ярких, мощных выразительных средств, обходит сложные извилины сценического рисунка, все упрощает, подгоняет под правила «игры без игры».

Досадные последствия этого можно увидеть и на азербайджанской сцене. Так, талантливый актер Турабов, выступая в заглавных ролях в спектаклях «Гамлет» и «Айдын» Джабарлы, стремился к современной манере, простоте. В результате эти сложнейшие образы мировой и национальной драматургии получились {198} обыденными, плоскими. Упрощение привело к прямолинейности, однозначности трактовки, острые драматические ситуации, социальные конфликты, страдания героев остались не раскрытыми. Аналогичное явление произошло с актером Рзаевым, игравшим роль Князя в одноименной трагедии Джавида. Простота обернулась внутренней пустотой, схематизмом. Монолитный, весомый образ пьесы оказался измельченным. Трагизм ситуации потерял остроту, исполнитель, как и весь спектакль в целом, потерпел неудачу.

У романтического направления в актерском искусстве есть два антипода: ложная простота и ложная романтика. Если первая выступает в обличье «современного стиля», то вторая, не менее вредная, проявляется в виде рецидива псевдоромантической, ложногероической, помпезной театральщины. Такие явления справедливо подвергаются критике.

В дни гастролей Театра имени Азизбекова в Москве в 1974 году «Правда» отмечала, что наряду с тенденцией к поэтическому, романтическому искусству в отдельных постановках проглядывают «преданья старины глубокой», довольно плоскостное и суженное представление о верности национальным традициям, откровенное «реалистическое иллюстраторство»[[75]](#footnote-76).

Традиции романтического и поэтического театра живы и жизнеспособны, ибо романтичны сами люди, их свершения, идеи, за которые они самоотверженно борются, ибо героика нашего времени требует, говоря словами М. Горького, героического слова, героического искусства. «Советский человек по своим моральным качествам, по идеям и идеалам наиромантичен. <…> Всем своим творчеством, всем тем, что сумел создать, я обязан святым, романтическим идеалам коммунизма», — говорил один из ярких представителей современного романтического театра, поэт-драматург С. Вургун. «Мы часто недооцениваем, — писал он, — силу революционного романтизма. Между тем без революционного романтизма, как утверждал М. Горький, трудно себе представить социалистический реализм»[[76]](#footnote-77). Выдающийся художник на примере своих пьес убеждал в том, что внутренняя поэтическая насыщенность придает силу новой драматургии, театру.

В азербайджанском театре актерская романтическая школа обрела ясное направление развития. Романтика самой действительности наполняет романтическое на сцене новым содержанием, новыми качествами. Это присуще и актеру чувствующему, мыслящему, действующему. Исполнительское искусство как в пределах национальной актерской школы, так и в масштабе всего советского театра активно стремится к постижению жизненной {199} правды, к проникновению в глубинные пласты духовного мира нового человека.

Многое изменилось в теории и практике сценического искусства. Но неизменным остается его главное назначение — постижение жизни во всем ее многообразии. Чтобы сделать жизнь прекраснее, приблизить ее к высоким идеалам, необходимы романтика и поэзия. Обращение к этим источникам творчества углубляет радость познания, «очищения» через переживание и сопереживание в процессе общения актера со зрителем. Поэтому последовательная эволюция романтического начала в азербайджанском актерском искусстве становится и важным звеном в развитии национального художественного творчества и тем вкладом, который сценическая культура Азербайджана вносит в многонациональный советский театр.

М. Мамедов

# **{****200}** Литовский театр

Основу современного литовского актерского искусства составляют принципы реалистического психологического театра, школы переживания, национальные традиции, своими корнями уходящие в народное искусство — обрядовые игры, карнавальные представления, театрализованные концерты — «литовские вечера».

Большое влияние на литовское любительское актерское искусство оказала прочная связь с профессиональным русским театром. Многие литовские театральные деятели учились в России, а некоторые даже работали актерами и режиссерами в профессиональных русских театрах. Руководители профессионального драматического театра, созданного в 1920 году в Каунасе, — Ю. Вайчкус, А. Суткус, К. Глинские, впоследствии Б. Даугуветис — привнесли в национальное актерское искусство как положительные черты русской актерской школы дореволюционной поры с присущими ей психологизмом, искусством переживания, реалистической трактовкой образов, так и ее недостатки — штампы, приверженность к амплуа и др.

Уже на первом этапе развития профессионального театра большое значение получила режиссура, определявшая направление актерского искусства.

В 30‑е годы М. Чехов, А. Олека-Жилинскас, а позднее и его ученики Р. Юкнявичюс и А. Якшявичюс познакомили литовский театр с важнейшими элементами системы Станиславского, с принципами и методологией его передовой педагогики, с принципами искусства Вахтангова.

Профессиональное литовское актерское искусство в буржуазной Литве, соприкасаясь с разными театральными направлениями и школами, формировалось под их воздействием и обретало черты национального своеобразия.

Перед литовским советским искусством открылись широкие возможности освоения опыта советского многонационального театра. В послевоенные годы Б. Даугуветис, Р. Юкнявичюс, Ю. Мильтинис и другие мастера старшего поколения продолжают развивать принципы национальной актерской школы, создают новые.

Современное актерское искусство Литвы многообразно, богато яркими самобытными индивидуальностями. В 70‑е годы в театры пришло много талантливой молодежи. Сильное звено составляют актеры среднего поколения. Но, к сожалению, единичны примеры {201} выступлений артистов старшего поколения, блистательное мастерство которых могло бы стать для многих молодых исполнителей прекрасной актерской школой. Нить преемственности лучших традиций как бы прервана, и это, пожалуй, самая острая проблема сегодняшнего литовского актерского искусства.

Существенное значение для развития национального театра в последнее десятилетие имел расцвет режиссуры. Крупнейшие литовские режиссеры испытывают необходимость формирования своей актерской школы. Многие из них все чаще обращаются к театральной педагогике, ведут актерский курс на театральном факультете Вильнюсской государственной консерватории и принимают своих воспитанников в руководимый ими театр. Так коллектив не только омолаживается, но и творчески сплачивается, объединяется едиными художественными устремлениями.

Но порой в одном и том же театре режиссура предлагает актерам несколько путей. Различие театрально-эстетических программ служит своеобразным стимулом для многостороннего развития мастерства, внутренней техники современного актера.

Расширение рамок исполнительского искусства в большой степени определяет и стилистика современной литовской драматургии. Так, остроконфликтные, броские метафорические пьесы Ю. Грушаса предлагают актеру поиски публицистической манеры игры. Поэтическая драматургия Ю. Марцинкявичюса требует поэтической одухотворенности, философского осмысления образов-символов. Пьесы Ю. Глинскиса и К. Саи предполагают углубленный анализ сложных, неоднозначных характеров персонажей.

К концу 70‑х годов оформилось несколько наиболее ярких тенденций развития литовского актерского искусства. Главной из них стало создание объемно-психологического сценического характера, насыщенного значительным социально-философским и поэтическим содержанием. Разные режиссеры разными путями идут к достижению острого психологизма.

В 1968 году в Вильнюсский академический драматический театр пришел Г. Ванцявичюс, бывший руководитель Каунасского театра и создавший там вместе с выпускниками литовской студии ГИТИСа героико-монументальные спектакли, пронизанные романтическими интонациями. И на вильнюсской сцене Ванцявичюс остается верен своим художественным вкусам. Его по-прежнему увлекает эпически широкая, поэтичная, емкая драматургия. Он создает здесь большие сценические полотна, несущие глубокие мысли и чувства.

Определяя свои театрально-эстетические устремления, Ванцявичюс писал: «Я не принадлежу к тем режиссерам, которые склонны отбросить все, что до них было создано, тем более что режиссеры, создававшие Академический театр, по своим творческим принципам являются мне близкими. Эти принципы — прежде {202} всего преданность реалистически-психологическому сценическому искусству, внимание к актерской индивидуальности, ансамблевость игры, стремление поддерживать национальную драматургию»[[77]](#footnote-78).

В лучших спектаклях Ванцявичюса, особенно в постановках поэтических драм Ю. Марцинкявичюса «Миндаугас», «Собор» и «Мажвидас», заметно пристальное внимание режиссера и следующих за ним актеров к углубленному психологизму — внешне сдержанному, даже суровому. Но этот психологизм слит с укрупненной и обобщенной формой, приподнят философской концепцией. Ванцявичюс — мастер поэтического одухотворенного реализма — выступает против измельчения роли, внешних эффектов.

Каждая часть трилогии Марцинкявичюса решена режиссером как поэтическая философская драма. Зритель ощущает масштабность устремлений трех героев, один из которых — Миндаугас — создает литовское государство и объединяет нацию, другой — архитектор Лауринас («Собор») — творит архитектурный шедевр, третий — Мажвидас — дарит народу первую литовскую книгу, несет свет письменности.

Спектакли Ванцявичюса — своеобразные монодрамы, ибо все происходящее концентрируется вокруг главного героя. Режиссура замедляет внешнее действие, дабы полнее выразить внутреннее движение души человека. Особый смысл приобретает в спектаклях Ванцявичюса поэтическое слово, которое должно стать своеобразным двигателем философского замысла постановки.

Актеры в лучших спектаклях Ванцявичюса призваны нести своими образами масштабную поэтическую правду. Именно так сурово, психологически точно играют они в остроконфликтном спектакле «Потерянный кров» (по роману И. Авижюса), раскрывая драматичность и сложность судеб своих героев в годы фашистской оккупации Литвы.

Немаловажное значение для развития актерского искусства имеет и тот факт, что наряду с Ванцявичюсом в театре работают молодые режиссеры — И. Бучене и Р. Туминас, которым присуща иная творческая манера. Так, спектакли И. Бучене отличаются особой атмосферой, настроением, тонко очерченной характерностью каждого образа.

Труппа Вильнюсского академического театра драмы неоднородна; как и в большинстве театров, она состоит из актеров разных школ, разных индивидуальностей, разной степени одаренности.

В коллективе не много актеров старшего поколения, хранящих ранние традиции театра. Среди них — М. Миронайте, творчество {203} которой для литовского театра так же значительно, как творчество Л. Берзинь и Н. Ужвий для латышской и украинской сцены. Мастер интимного и тонкого психологизма, она создает страстные, внутренне цельные образы. Ее героини обладают духовной тонкостью, незаурядным умом.

В сегодняшнем репертуаре театра Миронайте вновь раскрывает красоту души своих героинь. Такова ее Айша-Ана, старая учительница в спектакле «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова — образ, придающий всему спектаклю внутреннюю собранность и серьезность. В Айша-Ана — Миронайте все значительно: и выразительное молчание и веское слово.

Актриса выступает и в новом для нее жанре трагикомедии. Мастерски, с иронично-философским подтекстом играет она Марти в спектакле «Средство Макропулоса» К. Чапека, остро Алису в «Играем Стриндберга» Ф. Дюрренматта, жалкую, смешную в своей амбиции королеву Марысеньку в исторической драме Б. Сруоги «Казимерас Сапиега».

Другой представитель старшего поколения, С. Юкна (ныне умерший), был, пожалуй, единственным в литовском театре актером романтического склада. Приподнятость, повышенная эмоциональность, выразительная пластика сочетались в его искусстве с тонким ощущением сценической формы, блистательной техникой, владением высокой трагедией, гротеском, сатирой, трагикомедией. Среди его последних работ скульптурно выпуклый, полный коварства и злобы Черный летописец в «Миндаугасе», призрачный, словно нематериальный, столетний Соломон Грегори в «Цене» А. Миллера, назойливый старик Мегкоун в спектакле «Удалой молодец — гордость Запада» Дж. Синга. В спектакле «На дне» М. Горького Юкна создал сатирический и в то же время трагикомический образ Барона, выявив тему страшного человеческого одиночества.

Так называемое среднее поколение театра теперь по праву может быть отнесено к его мастерам. Это поколение испытало на себе воздействие лучших традиций Академического театра драмы, особенно режиссуры Р. Юкнявичюса, искусству которого свойственна яркая театральная выразительность, броскость сценической формы.

С тонкой иронией и психологической сочностью играет И. Каваляускас народного философа старика гончара в «Миндаугасе». Его Батарцев в «Протоколе» А. Гельмана — фигура сложная и полемическая. Актер как бы вскрывает внутренне-конфликтный процесс прозревания Батарцева, переоценивающего свою жизненную позицию. Мягкая ироничность и театральность этого самобытного актера проявляется и в роли старика Мегкоуна в спектакле «Удалой молодец — гордость Запада».

Самобытным талантом обладает Г. Кураускас. Эмоциональная {204} подвижность, артистическая чуткость, острота и ироничность присущи лучшим ролям этого артиста (Гамлет, поэт Янонис — «Полюбил я неба синеву» Ю. Бутенаса и А. Кярнагиса и др.). Среди сценических работ последних десятилетий — фантасмагорический, мрачно-патетический Фома Опискин в спектакле «Село Степанчиково и его обитатели» и сыгранный трепетно и мягко, душевно светлый Дауспрунгас в «Миндаугасе». Кураускас — актер широкого творческого диапазона. В спектакле И. Бучене «Вишневый сад» он создает яркий образ Епиходова — комически-мрачного «философа», смешного неудачника.

В спектаклях Юкнявичюса раскрылось лирико-драматическое дарование актрисы Л. Купстайте. Ее Морта, жена Миндаугаса, как и старая Танкабике («В ночь лунного затмения»), привлекают внутренним достоинством и цельностью натуры. В «На дне» Купстайте создает интереснейший образ красавицы Василисы, которую снедает злость и гложет ненависть.

Многие актеры среднего и молодого поколения, составляющие ныне основу труппы Академического театра драмы, с полным основанием могут считать себя учениками Ванцявичюса, хотя и не заканчивали его актерского курса. Именно Ванцявичюс раскрыл их творческие возможности. Прежде всего это касается Р. Адомайтиса и В. Томкуса, которые начали свой актерский путь в Каунасской труппе, под руководством Ванцявичюса. Другие же, как М. Растейкайте, Л. Норейка, Я. Берукштите, Ю. Ригертас, А. Росенас, И. Гарасимавичюте, А. Хадаравичюс, Ю. Мешкаускас, выросли как яркие индивидуальности уже на вильнюсской сцене. Этой группе артистов, несмотря на их несхожесть и самобытность, присущи творческие черты, порожденные искусством Ванцявичюса, — пристрастие к внешне суровой, почти аскетической жизни на сцене; строгий, логически выверенный рисунок образа, зрелость, укрупненность чувств и мыслей героев.

Внутренне напряженный диспут — так можно определить суть режиссерских поисков Ванцявичюса. В остром споре героев его спектаклей, отстаивании ими своих жизненных и философских позиций крепнут актерские индивидуальности, призванные откликаться на проблемы современности, укреплять свои гражданские качества. Так, в роли Миндаугаса Адомайтис создает масштабный образ, поражающий внутренней сложностью, глубиной философской мысли. Актер обнажает тайники человеческой души, передает раздумья и боль героя.

Исполнение Адомайтисом роли Мажвидаса — это постижение страдающей, иссякшей от ничтожной жизни души. Мажвидас — Адомайтис поражает силой внутреннего напряжения при огромной внешней сдержанности. Тонко выверенная внутренняя жизнь героев Адомайтиса всегда привлекает строгой логикой, интеллектом. Особенно ярко это проявилось в образе ищущего и мятущегося {205} учителя Гедиминаса в драматической эпопее И. Авижюса «Потерянный кров».

Значительно и активно искусство А. Росенаса, сыгравшего мятежного Лауринаса в «Соборе», духовно чистого князя Висмантаса в «Миндаугасе», жестокого, циничного начальника гестапо Дангеля в «Потерянном крове». Внутренняя страстность присуща творчеству Ю. Ригертаса, таким его работам, как идеалист Грегерс в «Дикой утке» и полицейский Адомас в «Потерянном крове». Острые сценические образы создает В. Томкус — страстный Сатин («На дне»), гротескный верзила Фалалей («Село Степанчиково и его обитатели»), рационалист доктор Реллинг («Дикая утка»).

Все громче заявляет о себе и молодое поколение театра, следующее тем же художественным принципам.

Оригинальный путь формирования актерской труппы избрал Ю. Мильтинис, много лет бывший главным режиссером Паневежисского театра, созданного в 1940 году.

Паневежисский театр — это прежде всего театр-студия. Студийный дух присутствует во всем процессе творческой работы коллектива.

Из первой студии Мильтиниса возникло основное ядро театра, позднее не раз пополненное. Таким образом, крупнейшие и талантливые актеры коллектива: В. Бледис, Д. Банионис, Б. Бабкаускас, К. Виткус, Г. Карка, С. Космаускас, Е. Шульгайте, Р. Зданавичюте, Г. Гокушайте и многие другие — это первое знаменитое поколение театра. Студия Мильтиниса воспитывала актеров только для Паневежисского театра. Отсюда стабильность труппы — в этот театр актеры извне не приходили.

Студийность — это не только профессиональная подготовка будущих артистов. Это форма существования всего коллектива. Репетиции — это та же студия. Официально Паневежисская студия обучает будущих актеров три года. Но фактически сроки эти условны. В студию принимают юношей и девушек со школьной скамьи, даже девятиклассников. Но поступление в студию — еще не прием в труппу. Заканчивающие студию становятся лишь актерами-кандидатами. Они как бы еще раз проходят испытательный срок на протяжении пяти-шести лет, но уже участвуй в репертуаре.

Мильтинис смело вводил своих учеников в спектакли, объединяя учебу с практикой. Студийцам не предлагалась дистанция для «разбега», они должны были сразу брать творческие высоты. Всесторонне знакомясь с театром, они работали во всех цехах, были осветителями, электриками, бутафорами, костюмерами и декораторами.

Сам процесс постановки спектакля носил студийный характер. Разбор пьесы, знакомство с автором, эпохой, ее приметами, {206} стилем составляли продолжение учебного процесса — занятий по истории театра, литературе, изобразительному искусству, психологии, логике, философии. Огромная эрудиция Мильтиниса делала репетиции интересными, будоражащими творческую фантазию.

Актерское искусство Паневежисского театра в годы его творческой зрелости (примерно 1956 – 1975 годы) обладало ярким своеобразием. Определяющее значение имел репертуар — идейно значительная, масштабная, философская по своим проблемам драматургия, пьесы, отличающиеся психологической и социальной глубиной, поднимающие вечные проблемы человеческого бытия: «Царь Эдип» Софокла, «Макбет» Шекспира, «Иванов» Чехова, «Смерть коммивояжера» Миллера, «Гедда Габлер» Ибсена, «Тихий Дон» Шолохова, пьесы Грушаса и т. д.

С первых же шагов коллектива Мильтинис вводил актеров в сложный мир человеческих мыслей, чувств, взаимоотношений, конфликтов. Режиссер воспитывал мыслящего, интеллектуального актера, взволнованного жизненными проблемами, активно отстаивающего свои концепции. Лучшие сценические образы Баниониса, Бледиса, Бабкаускаса, Карки, Шульгайте, Масюлиса, Космаускаса и других обладали особой внутренней напряженностью, экспрессией. Уточняя цель сценического переживания, Мильтинис говорил: «Не надейся только на текст — преодолей его уровень и добавь свою человеческую сложность. Каждый характер должен приобрести сложность актера, его всеобщность, заставляющую мыслить и задумываться. И этого надо добиться. Здесь не подходит бытовая естественность и гладкость. Надо, чтобы, играя, бытовые предметы более или менее растопились. Чтобы они приобрели смысл *символа*, чтобы они стали предлогом для перехода в метафору»[[78]](#footnote-79).

В лучших сценических образах актеров театра обнаруживается стремление к созданию своеобразного образа-символа, укрупненного, ярко пластического, беспокойного. Психологизм искусства лучших актеров Мильтиниса — это сгусток, концентрат мыслей, эмоций. Игра их напоминает отчаянную схватку, духовную дуэль героев. Предельная динамичность внутренней жизни, взрывчатость эмоциональных всплесков оттеняют идею образа.

Актеры Паневежисского театра обладают не только тонким ощущением формы, но и большой жанровой гибкостью. Здесь всегда много внимания уделяется слову, его точной подаче, движению, ритму, сценической элегантности. Актер, по мнению режиссуры, должен тонко и точно ощущать стилистику пьесы, ее жанровое своеобразие. Продуманность и последовательность поисков режиссуры дала возможность выкристаллизоваться броской {207} и грациозной игре в комедии и особенно трагикомедии, мужественной, жесткой и строгой манере в высокой трагедии или в сложной психологической драме. Для театра всегда злейшим врагом были сентиментальность, штамп, наигрыш или кокетство со зрителем. Однако строгая выверенность смыслового рисунка роли не мешает свободной импровизации.

Эти свойства особенно отчетливо проявлялись в актерском искусстве В. Бледиса, второго режиссера труппы. Острое ощущение театральной формы, выразительная пластичность и яркая характерность помогли Бледису создать маленького и вертлявого судью Вольторе, похожего на странную черную птицу («Вольпоне» Бена Джонсона); наивно-тупого пьяницу Самодукаса в пьесе литовского классика А. Венуолиса «В сумерках»; хитрого и чем-то зловещего Хлестакова; скрытного, затаенного Островного («Поднятая целина»). Во всех своих ролях Бледис проявлял стремительный темперамент и четкость внутреннего видения.

Единые эстетические принципы, исповедуемые актерами и режиссурой, не препятствуют раскрытию актерских индивидуальностей, разнообразию талантов. Новые грани художественного метода театра раскрыло искусство Д. Баниониса, являющееся прежде всего глубочайшей и интимнейшей исповедью, тонким проникновением в тайники человеческой души и психики. Огромное внутреннее обаяние актера привносит во многие его образы искренность, трепетную деликатность. Таковы были его Тессман («Гедда Габлер»), Ломен («Смерть коммивояжера»), Бекман («Там, за дверью» Борхерта). Этим героям Баниониса присуща особая совестливость, душевная мягкость и щедрость. Даже создавая фантасмагорический, трагически гротесковый образ капитана Эдгара в «Пляске смерти» Стриндберга, болезненного, сломленного, искалеченного буржуазным обществом человека, артист передает его глубокое трагическое одиночество, растерянность, даже наивность. Играя городничего в «Ревизоре», Банионис также ищет драматическое начало, показывает растерянного, жалкого, потерявшего под ногами почву человека. Согретое душевным теплом искусство Баниониса внешне проявляется сдержанно, скупыми средствами. Трепетность, доброта и искренность его героев не подчеркнуты, они, скорее, угадываются. В этом один из секретов скромности и одновременно величия сценических созданий Баниониса.

Расцвет актерского искусства Паневежисского театра был связан с творчеством Б. Бабкаускаса[[79]](#footnote-80). Бабкаускас обладал яркой артистичностью, большим щедрым талантом. Его игра всегда была азартной, предельно страстной и заразительной, полной иронии, насмешки. В комедийном репертуаре талант артиста рвался наружу, {208} сверкая сочностью комедийных оттенков, легкой и элегантной импровизацией. Бабкаускас был мастером бытовой и сатирической комедии (Тома Диафуарус, «Мнимый больной» Мольера), легкого водевиля (Бонанкур, «Соломенная шляпка» Лабиша) и парадоксальной комедии-гротеска (Франк V в одноименной пьесе Дюрренматта). Игра Бабкаускаса поражала безудержным весельем, точным выражением сути комической несуразицы.

Бабкаускас был и мастером тонкого, точного психологического анализа (Адомас Брунза в одноименной драме Грушаса, Курт в «Пляске смерти»).

Значение актерской школы Паневежисского театра для театрального искусства Литвы трудно переоценить. Она подтверждает безграничные возможности искусства переживания, разнообразие его существования.

Поиски психологической сценической правды присущи и другому коллективу Советской Литвы — Клайпедскому драматическому театру, тоже имеющему своеобразные черты. Интенсивное развитие актерского искусства началось в театре в 1963 году, с приходом главного режиссера П. Гайдиса, ученика М. Кнебель.

Начав работать в Клайпедском драматическом театре, Гайдне испробовал разные жанры. Он ставил Горького, Софокла, Шекспира, Брехта, Марцинкявичюса и других. Выявилась и наиболее близкая ему сфера — трагикомедия, гротеск, сатира. О своем творческом кредо он заявил спектаклями «Король-Олень» К. Гоцци и «Три мушкетера» А. Дюма с интереснейшими импровизациями в стиле комедии дель арте. В спектаклях «Часовщик и курица» И. Кочерги, «Баня» Маяковского, «Слон» А. Копкова раскрылись незаурядный талант, комедийное дарование многих артистов, отчетливо проявилось сценическое мастерство труппы — владение искусством импровизации, тонкое понимание жанра, пластичность, ощущение комедийной формы.

Лучшие спектакли Гайдиса отличаются глубоким проникновением в пьесу, созданием достоверной жизненной атмосферы, психологически обоснованных и в то же время сценически ярких острохарактерных образов, переплетением жанров.

За последние годы в коллективе выросли крупные индивидуальности. К ним принадлежит Б. Бараускас — мастер импровизации, легко и грациозно играющий в комедии. Его исполнению комедийных ролей свойственны гибкость внутренней и внешней трансформации, язвительная ирония, искусство перевоплощения. В драматическом репертуаре игре Бараускаса присуща особая внутренняя заостренность, предельная нервная напряженность. К лучшим сценическим созданиям Бараускаса 70‑х годов относится роль Константинаса Чюрлениса в пьесе «Под знаком созвездия “Весов”». Пьеса современного литовского драматурга {209} Ю. Глинскиса рассказывает о последних мучительных днях жизни великого литовского художника и музыканта. Актер раскрывает тему «художник и время» во всей ее психологической сложности. Его герой — натура мятущаяся, легко ранимая, наделенная неисчерпаемым внутренним богатством. Это беспокойный трагический характер, выражающий идею творца — созидателя жизни, жреца искусства.

Другой крупный актер театра — В. Паукште. В противоположность Бараускасу Паукште в комедийном репертуаре демонстрирует спокойствие, невозмутимость своих персонажей. Эффект комического возникает оттого, что герои Паукште, попав в курьезные ситуации, не замечают этого и сохраняют внутреннее достоинство.

Паукште сыграл Миндаугаса и Мажвидаса в одноименных трагедиях Марцинкявичюса. В отличие от монументально-поэтической трактовки Адомайтиса на сцене Академического театра драмы Паукште для обрисовки своих героев избирает как бы шекспировский метод. Он погружает темпераментного Миндаугаса и резкого Мажвидаса в гущу народной жизни, подчеркивает их своеобразную почвенность, близость реальности. Его пылкие и страстные герои не на жизнь, а на смерть сражаются за создание единого литовского государства или за просвещение народа. Миндаугас Паукште прежде всего воин, между тем как герой Адомайтиса — мыслитель-философ. Паукште почти не пользуется гримом, предпочитая внутреннее психологическое перевоплощение внешней трансформации.

Искусство Паукште примечательно смелым вызовом общепринятым сценическим решениям. Это ярко раскрывается в роли Сатина («На дне» Горького). Актер создает противоречивый и сложный образ. В нем много от «дна» жизни. Но сквозь эту человеческую шелуху иногда вдруг прорывается свет ума, трезвый, глубоко гуманистический взгляд на жизнь, на людей. Сатин как бы отрезвляет всех, предлагает видеть суть вещей и явлений, пусть жестокую, но истину. Острота мысли, страстность позиции насыщает роли Паукште большим идейным содержанием.

Многообразен психологизм современной литовской актерской школы. В Паневежисском театре у Мильтиниса он был тесно переплетен с глубинным философским подтекстом, напряженной интеллектуальностью. В Академическом театре драмы, в лучших спектаклях Ванцявичюса, психологическая правда характеров связана с поэтичностью, с приподнятой лирической интонацией. Молодой режиссер Бучене предлагает актерам неуловимость, контурность, ажурность психологического рисунка. И наоборот, актеры Гайдиса стремятся к яркой сочности, психологической выпуклости, жанровой конкретности и красочности сценических образов.

{210} В последнее десятилетие в литовском актерском искусстве наметилась и другая тенденция — поиски театральной метафоричности, остроты внешней и внутренней формы. С этим направлением в основном связаны поиски молодой режиссуры: И. Вайткуса, Е. Некрошюса, Д. Тамулявичюте, С. Варнаса и других. Эта тенденция предполагает и встречу с определенной драматургией и новые требования для исполнителей, хотя каждый из названных режиссеров ищет собственный творческий путь.

Примером тесной связи актерского искусства с режиссурой может стать судьба Шауляйского театра драмы. Этот коллектив последнее десятилетие находился в сложном положении, здесь часто менялись режиссеры, которые не могли существенно воздействовать на развитие театра. Долгое время Шауляйский театр следовал принципам бытового реализма. В некоторых постановках обыгрывался сюжет, ситуации, характерность, за которыми исчезала основная мысль, большая сценическая правда.

В начале 70‑х годов в театр пришла А. Рагаускайте, которая круто изменила прежнее направление, поставив перед актерами трудные творческие задачи. Выбор драматургии — сложной литовской классики («Государь» В. Миколайтиса-Путинаса, «Как цветение вишни», драматическая композиция Н. Ясинскаса по стихам С. Нерис, «Приморский курорт» Б. Сруоги) — сразу поднял труппу на новую художественную ступень. В спектаклях Рагаускайте доминировала сложная сценическая образность.

В работе над спектаклями раскрылись актерские индивидуальности, возник исполнительский ансамбль. Это проявилось в тонком, пронизанном поэтическим лиризмом спектакле «Как цветение вишни» о литовской поэтессе Саломее Нерис, где каждый актер создавал не один, а множество обобщенных образов, и от каждого исполнителя требовалась музыкальность, свободное владение стихотворным текстом.

В спектакле «Приморский курорт» (сложном драматургическом полотне, повествующем о кошмаре фашистского концлагеря в Штутгофе, о несгибаемом духе человека, о его сопротивлении насилию) перед актерами встали еще более трудные задачи. Необходимы были особая пластичность, выразительная броская форма, публицистически страстная игра, пронизанная сарказмом, лиризмом, иронией.

Оказалось, что коллектив Шауляйского театра смог справиться с задачами, поставленными режиссурой. Сегодня этим театром руководит молодой режиссер С. Барнае, с одной стороны, продолжающий поиски яркой сценической выразительности, начатые Рагаускайте, а с другой — пытающийся определить свой режиссерский почерк.

Барнае остро ощущает форму спектакля. Его постановки «Смерть Тарелкина» А. Сухово-Кобылина, «Лунин» Э. Радзинского {211} и особенно «Войцек» Г. Бюхнера насыщены резкими контрастами, внутренним напряжением. Мир чиновничества в «Смерти Тарелкина» предстает как кошмарный сон, преисподняя, где суть человека искривлена, изломана. В «Лунине» — тот же страшный мрак тюрьмы Акатуя, где лишь декабрист Лунин (актер С. Петронайтис) не потерял облик человека. Резкие мизансцены, игра света, смены ритма, сгущенность красок выражали изломанность людей.

Из актеров старшего поколения в труппе шауляйцев выделялся С. Паска, актер глубинной психологической манеры, мастер достоверного, емкого сценического характера, прекрасный исполнитель комедийных и трагических ролей.

Среди актеров среднего поколения следует отметить П. Пяулокаса, обладающего сильным трагическим дарованием, острым ироническим мышлением, выразительной пластикой.

Заметно омолодил труппу Шауляйского театра влившийся в нее несколько лет назад весь актерский курс театрального факультета Вильнюсской государственной консерватории.

Поиски обостренной формы, метафоричности, близкие молодой режиссуре, осуществляет в старейшем литовском Каунасском театре режиссер И. Вайткус. Сегодняшняя труппа Каунасского театра состоит как бы из трех слоев. Первый, образующий ядро, — бывшие гитисовцы, пополнившие коллектив в 1952 году. Второй — актеры, принятые в труппу в разное время. И третий — актеры, в 1976 году окончившие театральный факультет Вильнюсской консерватории.

В 70‑е годы по-новому раскрылось искусство К. Гениса, приверженца приподнятой, романтической манеры. Динамичные, страстные и пылкие образы Гениса отличаются интеллектуальностью и эмоциональностью (Кюрман в «Биографии» Фриша, Жигимантас Аугустас в «Барборе Радвилайте» Грушаса).

Яркой самобытностью отмечены работы талантливой актрисы среднего поколения Р. Сталилюнайте. Ее сценические создания — трепетные, душевно чистые, прекрасные женщины, наделенные тонкой отзывчивостью, духовной гармонией. Актриса большого обаяния и внутренней сдержанности, Сталилюнайте любит легкие, прозрачные акварельные краски. В Норе (одноименная пьеса Ибсена), королеве Барборе («Барбора Радвилайте» Грушаса), Бланш («Трамвай “Желание”» Уильямса), Сарре («Иванов» Чехова) актриса показывает трагическое одиночество, болезненную, ранимую душу и внутреннюю красоту своих героинь.

Новый смысл обретает творчество Сталилюнайте после прихода Вайткуса, утверждающего свою театратло-эстетическую программу. Вайткуса интересуют предельно драматические и трагические жизненные ситуации, в которых ярко раскрывается суть сценических героев. Кошмарным трагическим балаганом {212} представлена жизнь семьи Коломийцевых («Последние» Горького), как гротескная клоунада выглядит странная «деятельность» короля Убю и его «свиты» («Король Убю» Жарри). И словно из музыки, цвета, мечты соткан поэтически-философский спектакль «Пилигрим мечты», посвященный К. Чюрленису.

Молодой режиссер обладает ярким метафорическим видением мира, свободно владеет формой, умеет выстраивать образную структуру спектакля (вместе с художницей Я. Малинаускайте), в которой все компоненты несут значительную смысловую нагрузку. Броская театральность режиссуры выдвигает своеобразные задачи и перед актерами. Возникает необходимость создания яркого сценического образа, особой смысловой емкости, отточенности пластики, ритма, слова.

Сталилюнайте тонко схватила суть и смысл исканий Вайткуса. В спектакле «Строитель Сольнес» она создала глубоко драматический образ фру Алины Сольнес — женщины, опустошенной бессмысленной жизнью.

Плодотворно работает в Каунасском театре Ю. Будрайтис, сыгравший роль В. И. Ленина («Синие кони на красной траве» М. Шатрова), Сольнеса, Шарунаса («Шарунас» В. Креве).

Вайткус раскрыл новые творческие возможности и в других актерах среднего и молодого поколения.

Новаторские тенденции в режиссуре определяют и деятельность Вильнюсского молодежного театра, созданного в 1965 году. В разное время здесь работали такие режиссеры, как А. Рагаускайте, В. Чибирас. Сегодня театром руководит ученица М. Кнебель Д. Тамулявичюте.

Труппа этого театра неоднородна. Часть актеров работает в нем почти со дня открытия. Молодое поколение составляют недавно влившиеся в коллектив выпускники театрального факультета Вильнюсской консерватории.

Актерское искусство Молодежного театра развивается в нескольких направлениях. Ярко выражена здесь психологическая школа, с которой связано искусство старшего поколения. Наиболее яркая и талантливая представительница этого направления Е. Плешките. Ее игре свойственна душевная мягкость, тонкость, искренность большого и глубокого чувства. Вдумчивостью и интимностью отличается общение Плешките с партнерами.

Последние работы актрисы — ироничная Аркадина в «Чайке» и беспокойная, мятущаяся фру Альвинг в «Привидениях» Ибсена — показывают, что Плешките ищет новые творческие пути. Ее фру Альвинг близка античной героине, выразительная пластика, сильные, яркие чувства делают эту жертву самообмана фигурой поистине трагической.

Резкостью и внутренним азартом исполнена игра А. Шурны, великолепно сыгравшего Джима («Оглянись во гневе» Дж. Осборна), {213} Марека («Вкус черешни» А. Осецкой). Интересно дарование Э. Жебертавичюте (Жанна, «Жаворонок» Ануя).

Специфика Молодежного театра — спектакли для детей и юношества. Актеры Н. Гельжините, Г. Гирдвайнис, В. Багдонас, Л. Штримайтите, С. Сипайтис, Ф. Якшис, Р. Буткявичюс и другие создали множество ярких детских характеров.

Вторая тенденция развития актерского искусства театра определяется режиссерскими исканиями Тамулявичюте и выражена в игре самых молодых исполнителей, учеников Тамулявичюте по консерватории.

Тамулявичюте смело вводит в сценическое действие театральную условность, принцип открытой веселой игры, остроумной импровизации. Постановки сказок («Бебенчюкас» и «Бычья избушка» К. Кубилинскаса) увлекают неожиданными, яркими характеристиками традиционных сценических персонажей. Зрители-дети должны распознать сказочного зверя по его характеру, своеобразному поведению. При этом отпадает необходимость в натуралистической бутафории, костюмах. В сказочном персонаже ребенок должен видеть себя, свои хорошие и дурные свойства. И молодые актеры увлекают этим маленького зрителя.

Принцип открытой театральности и сатирической заостренности сценических образов присущ и первому литовскому мюзиклу, «Погоня за огнем», и спектаклю «Брысь, костлявая, брысь!» Шалтяниса, сочетающим грустный лиризм, мягкую иронию.

Свежесть сценических приемов, акцент на актера, его пластическую выразительность, музыкальность, живую изобретательность, непосредственный и прямой контакт со зрителем восприняли и артисты, ранее работавшие в театре. Так происходит слияние и взаимообогащение опытных и молодых актеров.

В постановках молодого ищущего режиссера Э. Некрошюса сочетаются зрелищность и четкость режиссерской концепции, ироничность и метафоричность образов. Актеры в спектаклях Некрошюса выразительны и точны в своих сценических характеристиках.

Общая панорама современного актерского искусства Литвы дает возможность сделать вывод о том, что в 60 – 70‑е годы во многих труппах происходит активный процесс формирования своей художественно-эстетической программы. Это связано, с одной стороны, с появлением сложной и интересной драматургии, с другой — с приходом во многие драматические коллективы талантливой молодой режиссуры. Процесс создания труппы единомышленников в театре сложен и длителен, искусство находится в непрерывном движении, и можно лишь относительно фиксировать этапы этого движения, которое составляет суть современного литовского актерского искусства.

И. Алексайте

# **{****214}** Молдавский театр

Современному молдавскому актерскому искусству присуще стремление к творческой общности, сближение эстетических принципов, свойственных различным поколениям и школам. И все-таки в искусстве актеров всех поколений можно найти черты, определяющие их принадлежность к тому или иному направлению.

Способность думать от лица изображаемого человека становится основным требованием современного актерского творчества. В лучших работах актеров Молдавии такая способность сочетается с тенденцией, которую О. Ефремов назвал «поэзией стихийного контакта с жизнью», то есть с непосредственностью, естественностью чувств, целеустремленностью действия.

Поэзия стихийного контакта с жизнью усиливает правду характера, его плоть и кровь. А эта правда в свою очередь направлена на создание поэтической атмосферы действия. Для молдавских актеров первостепенно важно наслаждение игрой, придающее их искусству особую праздничность. Источником творчества для них обычно становится фольклорное искусство и традиции, привнесенные в молдавский театр другими сценическими культурами, в частности украинским театром.

Актерам, вошедшим в состав первого молдавского советского театра (ныне Академический театр имени А. С. Пушкина), созданного в 1933 году, были свойственны романтическая приподнятость, сочный бытовой колорит, яркая эмоциональность, близость фольклорной образности. Активная работа над музыкальными спектаклями, определившими направление творчества коллектива, названного музыкально-драматическим театром, требовала от актеров синтетичности, которая выразилась в слиянии музыкального начала с хореографией, пластической выразительностью, драматическим развитием образа.

С середины 50‑х годов в искусстве актеров усиливается реалистическая образность. Правдивость, простота, естественность игры становятся основой поисков в области психологического творчества. Реалистические тенденции в искусстве таких актеров, как Т. Грузин, К. Константинов, А. Плацында, сближаются с романтическим направлением, представленным М. Апостоловым, П. Баракчи, Е. Казимировой, К. Штирбулом, Е. Уреке и другими. Этому способствует открытие двух новых театров: Бельцкого театра имени В. Александри (1957) и кишиневского молодежного {215} театра «Лучафэрул» (1960), созданного на основе молдавской студии Театрального училища имени Б. Щукина.

В начале 60‑х годов Кишиневский институт искусств имени Г. Музическу оканчивают подряд три курса актеров, воспитанников В. Герлака. Л. Купчи и А. Плацынды. Многие из них вошли в состав Театра имени Пушкина. Театральная жизнь становится более насыщенной, разнообразной.

Верность реалистическим традициям, постепенный отказ от искусственной приподнятости прослеживаются в искусстве мастеров Театра имени Пушкина. Ведущая актриса этого театра Д. Дариенко создала целый ряд образов, среди которых особое место занимают Василуца в «Каса маре» (1963) и Руца в «Птицах нашей молодости» (1973) И. Друцэ. Эти роли, разделенные десятилетием, актриса исполняет просто, но возвышенно, психологически реалистично, но явно тяготея к укрупнению. Есть в игре Дариенко истина чувств, органичность сценической жизни, культура слова, масштабность, выразительность речи, сохраняющей естественность и даже обыденность, которые характеризуют искусство актеров Малого театра.

Образ Руцы исполнен особого обаяния, чистоты души. Сцены с участием тетушки Руцы обретают в спектакле волнующую эмоциональность. Вот она только что отказалась дать Андрону настой трав для Павела. Она встревожена, голос ее звучит то тревожно-печально, то торжественно. Руца страдает за Павела, и ее страдания благородны, опоэтизированы. После смерти Павела Руца — Дариенко словно пригибается от горя к земле, но, узнав, что Паулина ждет ребенка, обретает силы. Происходит резкий переход от состояния отрешенности к ощущению радости жизни. А финал выражает силу жизнеутверждения, вновь рождающуюся у Руцы. Романтическая приподнятость игры Дариенко органически сливается с реалистическим решением всего спектакля, подчеркивая его оптимизм и поэзию.

Творчеству Дариенко близко искусство другого мастера академической сцены — Е. Уреке. В процессе создания образа Уреке отбрасывал детали, придавал роли особое своеобразие, технически оттачивая ее. Сильные, властные сценические характеры — городничий в «Ревизоре», Егор Булычов — были выражены крупно, масштабно. В романтической тональности сыграл актер роль Карлоса Бланка в спектакле «Интервью в Буэнос-Айресе» Г. Боровика.

Творчество Уреке и Дариенко объединяют скульптурная выразительность, укрупненность сценических образов, отточенная техника, высокая культура слова. Это актеры-лидеры, не растворяющиеся в актерском ансамбле.

Для других актеров этого поколения — М. Апостолова, Е. Казимировой, К. Штирбула — характерна правда чувств, переживаний, {216} выраженная в точно зафиксированном рисунке роли. В одной из последних работ Казимировой — пани Конти в «Соло для часов с боем» О. Заградника — естественность игры сочетается с праздничностью. Это же отличает игру Апостолова в роли инспектора Мича в том же спектакле, Штирбула в роли Нури в «Женщине за зеленой дверью» Р. Ибрагимбекова.

Героико-романтические тенденции театра отчетливо прослеживаются в творчестве П. Баракчи, утверждающего в своих лучших работах поэзию и мужество.

Эти актеры в 60 – 70‑е годы развивали творческие принципы периода становления национального театра. На протяжении всего своего творческого пути они сохраняли постоянство художественных устремлений, обогащая их под воздействием драматургии и самого времени.

Но психологическое, реалистическое направление искусства молдавских актеров не однозначно. Корнями своего творчества связан с фольклорным искусством площадного театра актер Театра имени Пушкина К. Константинов. Некоторые критики называют его «скоморохом», подчеркивая яркую игровую сущность его стиля. Искусство Константинова — это поистине поэзия игры. В созданном им образе Панталоне («Слуга двух господ» К. Гольдони) происходит совпадение поэтики, заложенной в основе комедии, и манеры артиста, у которого возникает со зрителем мгновенный контакт, не признающий никаких рамок, порой даже разрушающий ансамблевость спектакля.

В творческой биографии Константинова были и роли, требующие иной стилистики, но определяющим началом его игры являлся яркий реализм и импровизационная легкость общения с партнерами и зрителями. Эту импровизационность в 70‑е годы восприняли многие молдавские актеры.

Примером яркой игровой стихии, полной актерской свободы может служить постановка пьесы румынского драматурга И. Попа «Таке, Янке и Кадыр», где Константинов, Плацында и Грузин играли румына Таке, еврея Янке и турка Кадыра. Великолепное трио этих актеров выражало идею доверия и дружбы между людьми. Не подчеркивая принадлежности к той или иной национальности, актеры умело находили национальную неповторимость, создавали характеры психологически тонкие, с оттенком комической грусти.

Актеры Театра имени Пушкина опираются прежде всего на точность рисунка роли и мизансцен. В своем стремлении создавать конкретные характеры, достигать правды человеческих чувств они верны национальным художественным традициям.

В 70‑е годы под влиянием поисков молодых актеров и режиссеров обновляют свои творческие принципы и мастера старшего поколения.

{217} Для искусства А. Плацынды характерно сочетание полноты жизни, глубины в отражении внутреннего мира героя и философской обобщенности. Простота игры актера — качество сугубо театральное; о Плацынде можно сказать, что он живет по-настоящему, но только это жизнь на сцене. Естественность сценического существования актер подчиняет обобщенной образности.

Прост и естествен в исполнении Плацынды Франтишек Абель из «Соло для часов с боем». В начале спектакля он хлопотливо накрывает на стол, испытывает удовольствие оттого, что к нему придут друзья. По-стариковски шаркая ногами, Франтишек бегает мелкими шажками, подходит то к буфету, то к столу, что-то вспоминает и снова выбегает. Этот своеобразный действенный этюд как бы прелюдия к пьесе. Но актер подчиняет характерность точной перспективе развития образа. Зритель понимает, что Франтишек привык все время работать. Когда же это становится известно из слов других действующих лиц, текст оказывается не просто информацией, он накладывается на наше сложившееся представление о герое, — мы уже восприняли и через пластику ощутили зерно образа.

Играя старика Агабо в спектакле «Пока арба не перевернулась» О. Иоселиани, Плацында создает образ народного мудреца и труженика. Агабо — Плацында все время что-то делает: то чури чистит, то принесет лопаты и долго протирает наждачной бумагой их ручки, то фонарь чинит, то корзину заплетает. Так и нет покоя его рукам на протяжении всего спектакля.

Плацынде чуждо внешнее обозначение черт характера, он не увлекается ни резким гримом, ни дополнительными аксессуарами. И все же артист создает непохожие друг на друга образы. Эта неузнаваемость является результатом органической жизни в образе, целостности сценического самочувствия и точности прочтения ролей.

В русле психологического реализма развивается и творчество К. Тырцэу, но оно отличается некоей импрессионистичностью, изысканностью, «текучестью» эмоций.

В спектакле «Женщина за зеленой дверью» Р. Ибрагимбекова Тырцэу играет роль Зейнаб, жены сапожника Нури. Актриса погружается в поток действия, участвует во всех событиях, но делает это почти незаметно. Поглощенная своим делом, она предельно насыщает сценическое действие, придает ему концентрированность.

Игру Тырцэу отличает действенность сиюминутная, с каскадными переходами из одного состояния в другое. В ее исполнении пани Конти в «Соло для часов с боем» — человек странный, необычный. Она так и не поняла, что пришла старость, восторженно относится к окружающей жизни, не замечая, как изменилась она сама и другие. Дом Абеля пани Конти — Тырцэу воспринимает {218} как огромный мир, где она становится «царицей», живет в воображаемом мире с ощущением, что все люди прекрасны.

Как и Плацында, Тырцэу не прячет лицо за гримом, не скрывается за характерностью. Обоим актерам присуща точность концептуального решения образа, и концепция для них является не самоцелью, а результатом жизни образа.

Творческие поиски актеров Молдавии обусловлены эстетическими принципами, стилистикой художественных коллективов, в состав которых они входят.

Своеобразно искусство молодежного театра «Лучафэрул», актеры которого были воспитаны в традициях вахтанговской школы. После своего открытия театр занял ведущее место в театральной жизни республики.

Принцип студийности, ставший основой деятельности театра в первое его десятилетие, определил спаенность коллектива, который отличает ансамблевость, органическое сочетание реалистической образности и условности театральных приемов, поиски выразительности формы. Праздничность, присущая искусству актеров театра «Лучафэрул», тесно связана с импровизационностью, придающей спектаклям сиюминутную радость творчества.

Традиции молдавского народного искусства и принципы вахтанговской школы сочетает в своем творчестве актриса «Лучафэрул» Е. Тодорашку. В ее лучших работах ярко и самобытно претворяется идея Вахтангова: «Театр — это праздник».

Актриса выходит на сцену, чтобы прожить судьбу, которая кажется ей незаурядной. Она как бы говорит своим творчеством: «Глядите, какие существуют на этой земле люди!» Призыв зрителя в свидетели требователен, но он не мешает органическому течению событий, не лишает игру актрисы простоты, естественности, напротив, помогает возникновению контакта с жизнью. В спектакле «Земля» по пьесе молдавского драматурга И. Подоляну, рассказывающей о классовой борьбе конца 40‑х годов в селах Молдавии, Тодорашку играет Аргиру, жену середняка Агаке. Аргира — типичная молдавская крестьянка и по внешнему облику и по поведению. Пронизывающее образ игровое начало сочетается с достоверностью, в результате чего возникает стилистика, включающая в себя непосредственность чувств, целеустремленность действия.

Такие черты искусства Тодорашку, как импровизационность, сиюминутность, свойственны и другим молдавским актерам. Особенно отчетливо они определились в 70‑е годы.

Другой актер театра «Лучафэрул», Д. Карачобану, ушедший из жизни в расцвете творческих сил, был наделен особым «земным притяжением». В спектакле «Земля» актер выявил тему просветления человека, показал, как расплачивался крестьянин за укоренившиеся в нем вековые предрассудки.

{219} Агаке Цэруш как бы вырос из земли, и актер наделяет его своеобразной внутренней жизнью, гордостью человека, посвятившего себя труду. Агаке все время о чем-то напряженно думает и никогда не вступает в спор по пустякам. Ему нужно самому все взвесить, соразмерить, понять, а потом решить уже навсегда.

Творческая манера Карачобану отличалась особой народностью. Актер создавал сочные и яркие характеры людей, всю жизнь занимающихся физическим трудом, умеющих вырастить хлеб собственными руками (Тодикэ в «Детях и яблоках» К. Кондри, Давид Проскуре в «Минодоре» А. Стрымбану). Карачобану стер все штампы исполнения ролей крестьян, создавая неповторимые личности, обладающие особой, не сразу проявляющейся чуткостью, мудростью. Главным в развитии образа становилась мысль, миропонимание.

На базе актеров, приглашенных из самодеятельных коллективов, в городе Бельцы был создан Театр имени В. Александри. Сегодня в театре осталось немного актеров первого поколения. Один из них — М. Волонтир, творчество которого — значительное явление в театральном искусстве Молдавии.

Основа сценической манеры Волонтира — естественность, простота, органичность. Целенаправленность его творчества обретает особую притягательную силу. Актер, как объектив кинокамеры, фиксирует изменения, происходящие в человеческих душах. Это делает его искусство ярким, содержательным, глубоко народным. Играя молдавского крестьянина, Волонтир, как и Карачобану, не торопится делать выводы, восторгаться или отрицать. Его образы выражают мудрость человека, который сам хочет удостовериться в правде происходящего. Порой реалистические характеры в исполнении Волонтира обретают гротесковую образность («Энергичные люди» В. Шукшина, где актер играет главную роль). Но во всех своих работах он предельно правдив.

Искусству Волонтира родственно творчество П. Потынгэ, работавшей в Театре имени Александри и перешедшей в Театр имени Пушкина. Актриса живет в образе свободно и полно, для нее характерны сочность красок, реализм бурный, звонкий, выражающий шумную, многокрасочную жизнь. Почвенность актерской природы Потынгэ, как и у Волонтира, идет от крестьянского стремления к земле (актриса тоже вышла из художественной самодеятельности).

Образ Кесарии, созданный Потынгэ в спектакле Театра имени Пушкина «Пока арба не перевернулась» О. Иоселиани, всеми корнями связан с крестьянским бытом, с ощущением земли. Сила проживания в образе настолько выразительна, актриса так проста и материальна, что игра ее напоминает богатую сельскую осень, шумную, веселую, раскатистую, быстро переходящую от жары к дождю.

{220} Поиски в области психологического реализма продолжают актеры среднего поколения — выпускники Института искусств имени Г. Музическу. Философская обобщенность, поэтическое восприятие действительности, способность думать от лица изображаемого человека характерны для творчества В. Чутака. Тибальт — Чутак в «Ромео и Джульетте» всегда готов к бою, он воплощает силу разрушения. Эта мысль выражена актером обостренно, с публицистической страстностью.

В спектакле «Отец» Д. Матковского Лисандру — Чутак цементирует сценическое действие. Некоторая раздробленность драматургического материала не ощущается в спектакле именно благодаря игре Чутака, раскрывающего тему одиночества. Единственный сын Лисандру окончил институт и должен был вернуться в село, но остался в городе. Чутак обостренно проживает судьбу человека, задумавшегося над жизнью, взаимоотношениями между людьми. Он мысленно обращается в прошлое, ведет диалог с погибшим другом фронтовиком. Сцена смерти Лисандру насыщена тончайшими переходами, борьбой между уходящими физическими силами и стремлением к жизни. Актер играет трагично, одухотворенно, и финал органически возникает из всей сценической жизни героя.

В спектакле «Жаворонок» Ж. Ануя, играя роль старого священника Кошона, Чутак через внутреннее поражение персонажа утверждает идею о непобедимости истинной человечности.

В спектакле «Председатель» Матковского, где Чутак также показывает внутреннее крушение злобного «победителя» его одиночество, философски осмысливается тема активности и обреченности реакционных сил.

В работах Чутака всегда присутствует глубокая мысль, она определяет взгляд на мир, мудрое понимание смысла жизни, любовь к труду его героев-крестьян, лишенных в интерпретации актера внешней характерности. В создании образов молдавских крестьян Чутак продолжил тему творчества Карачобану. Но если у Карачобану главным становилась близость его героев к земле, то у Чутака эта близость сливается с поэтическим началом. Отвлекаясь от конкретных примет быта, но сохраняя жизненную достоверность, артист стремится прежде всего определить сущность своих героев.

Игра Чутака отличается своеобразной пластичностью, подчеркивающей внутреннюю борьбу, происходящую в его героях. Эта далекая от быта пластика сообщает персонажам особую индивидуальность.

Подобная сценическая выразительность присуща и другому актеру среднего поколения, В. Руссу, в игре которого присутствует тонкая интеллектуальность и свободная импровизационность.

Руссу получил признание московской критики и московского {221} зрителя во время гастролей Театра имени Пушкина в Москве в 1973 году своим неожиданным прочтением образа Хлестакова. Ю. Рыбаков в статье «Условие самобытности» писал о Руссу: «Абсолютная достоверность и последовательность внутренней жизни, особая пластическая выразительность, умная трактовка ролей отличает этого талантливого актера»[[80]](#footnote-81).

Пластическая выразительность и музыкальность игры Руссу основана на поэтическом восприятии актером природы искусства театра, его образности. Руссу наслаждается игрой, расширяет границы образа, достигая полноты в выражении мира своего героя, соотносит этот мир с общественной жизнью. Пластичность образа возникает вследствие психологического проживания роли. Хлестаков — Руссу приходит в сонный провинциальный мир с пустой душой, но он вносит в этот еще более пустой мир острый ритм Петербурга. Действенность, динамичность столичного жителя как бы врываются в застойное болото провинции.

В спектакле «Женщина за зеленой дверью» Руссу играл роль Али. Пластический рисунок актера напоминал попытки раненой птицы взлететь и трагическую беспомощность этих усилий. Он взбегал на высокую лестницу голубятни и с тоской смотрел на летающих в небе голубей. Чувствительный, поэтичный юноша противостоял своему родственнику Салеху, физически сильному, но бездуховному.

Острота психологического реализма характерна для целой плеяды молодых актеров, раскрывших свои таланты в 70‑е годы. В. Кирка, Ю. Негоицэ, Д. Димитров, Е. Ботнару, Н. Дарие, Л. Бордеяну, А. Рэзмерицэ в Театре имени Пушкина, В. Избещук, М. Дони, Л. Димитриу в театре «Лучафэрул» — в основе их искусства лежит тонкое понимание театральной образности, художественной природы актерского творчества. Работы этих актеров современны; приобретая новые смысловые оттенки, они ведут к обогащению духовного мира героя. Новое поколение актеров стремится сохранить традиции молдавского театра, новаторски развивая художественные достижения своих предшественников. В своем творчестве они не повторяют ранее созданное, а обращаются к социально-философским, общечеловеческим проблемам. Эти актеры могут играть более или менее точно, лучше или хуже, но никогда не играют вяло, скучно.

Новые тенденции, свойственные актерскому искусству 70‑х годов, получили яркое выражение в творчестве актрисы театра «Лучафэрул» В. Избещук. В большинстве своих ролей актриса раскрывает судьбу женщины-молдаванки, ставшей свободной. Героини Избещук испытывают внутренние противоречия, и зрители становятся свидетелями их тоски, душевного смятения. {222} Творчеству актрисы присущ драматизм, углубление во внутреннюю жизнь сценических персонажей, нервная обостренность чувств.

В роли Руцы в «Птицах нашей молодости» Избещук, в отличие от Дариенко, одновременно земная и таинственная. Она проникновенно понимает окружающих ее людей. Сцена гадания в карты соседке Артине становится у Руцы — Избещук утверждением веры в счастье. Карты в ее руках падают словно листья — это листопады, которые Артина провела в ожидании своего мужа, и те долгие осени, которые она проживет с надеждой на его возвращение. Голос Руцы звучит торжественно, убежденно, словно она обладает магической силой.

В творчестве Избещук психологический реализм органично сочетается с обрядностью, идущей от молдавского фольклора. Это проявляется в образе Руцы и особенно в роли Афтинии в спектакле «Земля» И. Подоляну.

Афтиния — Избещук — старая женщина, потерявшая на войне сыновей. Зазвучавшая в селе музыка напоминает ей о сыновьях, которые тоже могли бы быть на празднике, и Афтиния снова выносит черные костюмы сыновей, чистит их, а потом расстилает на земле и преклоняет колени, как у могильных плит. Избещук стремится к философской обобщенности, метафоричности творчества.

В 70‑е годы в актерском искусстве Молдавии происходит некоторое сближение стилевых особенностей. Это определяется общим стремлением актеров к правде чувств, органике сценической жизни, глубокому проникновению в психологию героев, а также расширением творческих связей с театрами Москвы, Ленинграда, братских республик, частыми творческими обменами с другими театральными коллективами. Слияние школ, направлений становится возможным благодаря близости творческих манер актеров различных театров, следующих принципам психологического реалистического искусства.

Реализм всегда был требованием времени, но каждое поколение молдавских актеров приносило свое ощущение и понимание современности, придавая реалистическому актерскому искусству черты истинного новаторства.

В. Апостол

# **{****223}** Латышский театр

Исследуя латышский театр 50 – 70‑х годов, прежде всего обращаешь внимание на те различия в актерском искусстве, которые определяются влиянием разнообразных режиссерских индивидуальностей и творческих программ.

Однако у актеров есть и общие качества психологического строя, которые выражаются в восприятии окружающего мира и людских судеб. Есть единые особенности национального характера, а также художественные пристрастия, имеющие истоки в прошлом народа, в его исторической судьбе, или сложившиеся под воздействием эстетических принципов, усвоенных на раннем этапе развития латышского театра.

Когда в 1969 году Государственный академический театр драмы Латвийской ССР имени А. Упита показал в Германской Демократической Республике спектакли «Вей, ветерок!» Я. Райниса и «Дни портных в Силмачах» Р. Блаумана, — немецкие критики отмечали в игре латышских актеров присутствие особого «лирического камертона» — той эмоциональной теплоты, которая создает своеобразное светлое звучание и даже трагической гибели героини пьесы «Вей, ветерок!» придает силу жизнеутверждения. Такой «камертон» не мешает латышским актерам достигать и мужественной строгости, когда этого требует сценическая ситуация. Но эта строгость не лишена внутренней теплоты.

С другой стороны, латышский актер более сдержан в раскрытии своего темперамента, чем актеры некоторых других национальностей. Он почти никогда не действует на сцене безотчетно, задерживает импульсы хотя бы на долю секунды, пропуская их через сознание, что сообщает сценической игре строгость, отточенность внешнего выражения, которые сохраняются даже при самом стремительном действии и «мятежности духа», как это происходит в игре Х. Лиепиня, Г. Яковлева.

В предшествующий период развития национального театра латышские актеры часто смягчали краски, играя негативные роли, искали оправдание поступкам своих героев, выражая тему искалеченной судьбы. Когда же разоблачение было доведено до полного отрицания, актер отделял себя от созданного им образа.

И всегда или почти всегда, независимо от исполнительской манеры, к которой тяготеет тот или иной латышский актер, он избегает холодного анализа, сухого рационализма. Поэтому обличение часто сопровождается чувством боли за искажение человечности, {224} а сатирическая острота порой смягчается бытовым юмором.

Еще одна примечательная особенность латышских актеров — они тяготеют к декоративности, к яркой зрелищности, а порой к поэтической приподнятости.

Лирическое восприятие мира, сдержанность даже в бурных проявлениях темперамента и стремление утверждать на сцене красоту дают латышским актерам возможность создавать не только многогранные, точно прочерченные, достоверно человечные образы, но и образы обобщенные, достигающие философской масштабности, символичности, что особенно полно проявляется в постановках пьес Райниса.

Чтобы лучше представить себе проблемы, наиболее существенные для современной исполнительской культуры латышского театра, необходимо бегло обозначить главные направления его развития.

Безусловное влияние на латышский театр оказал издавна существовавший в Риге немецкий театр, опыт которого научил первых латышских исполнителей высоко ценить культуру сценической речи, видеть в словесном диалоге основу действия. В дальнейшем это стало одной из характерных особенностей латышского актерского искусства.

В то же время под влиянием немецкого режиссера Г. Родэ-Эбелинга у латышских актеров возникло стремление к детальной передаче внешней характерности персонажей, точному отбору деталей. Негативной чертой, возникшей под воздействием местного немецкого театра у некоторой части исполнителей, была декламационность, чаще заметная в патетических сценах.

Однако влияние немецкого театра не было решающим. Уже в период формирования национального театра многим латышским актерам, так же как и латышским зрителям, были чужды строй мышления, рационализм и сентиментальность, проявлявшиеся в постановках Рижского городского немецкого театра, отражавшего в основном вкусы господствующих групп общества.

Народ, для которого еще несколько десятилетий назад был закрыт доступ в театр, вырабатывал собственное поэтическое видение мира и понимание законов красоты. В устной литературе, народных песнях-дайнах, содержавших сотни тысяч четверостиший, заключалась своеобразная эстетическая и этическая система. В них выражалась взаимосвязь человека с природой и вера в стойкость добра, жизнеутверждение. Эти моральные и художественные принципы близки полнокровному демократическому русскому искусству, русской сцене с ее психологическим реализмом и актерской школой переживания.

Многие деятели латышской культуры были хорошо знакомы с достижениями русской сцены, получили образование в высших {225} школах Петербурга и, возвращаясь на родину, активно пропагандировали принципы русского реалистического театра, живописи, музыки. Еще более глубокий след в творчестве латышских актеров оставило их непосредственное знакомство с лучшими работами русских актеров. Стремление постичь и освоить принципы русского актерского искусства, в том числе опыт Московского Художественного театра, не стало механическим подражанием, не привело к нивелировке национальных черт творчества. Лучшие латышские актеры соединяли в своей игре традиции критического реализма с особенностями национального характера. Даже о грустном они говорили мягко, сдержанно и, раскрывая сущность жизни, показывали те стороны каждого явления, которые вселяли веру в человека, в его будущее.

Деятели национального сценического искусства противостояли требованиям буржуазной публики, искавшей в театре легкого развлечения или эксцентрической сенсации. На сцене Национального театра[[81]](#footnote-82), несмотря на нападки критики, выражавшей позиции буржуазного зрителя, шла упорная борьба за демократический театр, реалистическое актерское искусство.

Хотя каждый режиссер этого театра имел индивидуальный стиль, в их взглядах на актерское искусство не было противоречий: А. Амтман-Бриедит продолжал традиции критического реализма, впервые утвержденные А. Миерлауком; Я. Заринь многое черпал из творческих открытий Станиславского; Э. Фелдман был близок Вахтангову. Обогащали палитру актеров Национального театра и встречи с известными режиссерами, которые привлекались на отдельные постановки, в том числе с М. Чеховым, руководившим в Риге и актерскими курсами. Под воздействием всех этих тенденций формировались блестящие актерские индивидуальности. Л. Шнилберг была мастером психологического портрета. А. Клинт восхищала публику обаянием, оригинальностью, неисчерпаемой жизненной силой, юмором. Даже в незначительных пьесах она выражала свою творческую тему, показывая внутреннюю силу, непокоренность простого человека. М. Шмитхене утверждала народный идеал женщины. Ее героини обладали духовной красотой, непоколебимостью нравственных начал.

Одним из наиболее ярких представителей психологического реализма на латышской сцене был Т. Лацис, который провел свою актерскую юность в провинциальных русских театрах. Обаяние, ум, мастерство внутреннего перевоплощения и бурный темперамент придавали его сценическим героям особенную жизненную силу, масштабность. Он утверждал высокое общественное значение искусства реализма и гуманистических идеалов.

{226} Иное направление актерское искусство получило в Художественном театре[[82]](#footnote-83). Его руководитель Э. Смилгис вместе с консультантом по движению Ф. Эртнере и другими помощниками объявил войну натурализму, подменявшему в некоторых спектаклях психологический реализм. Стимулом для экспериментов этого режиссера-новатора послужили творческие идеи и практика Мейерхольда и особенно Таирова. Исходный тезис Смилгиса — искусство не копирует жизнь, а создает театральную правду, выражающую сущность жизни. Он добивался раскрытия идеи спектакля через условный подчеркнутый сценический рисунок, образность жеста, акцентирование мелодики речи. Смилгис стремился к тому, чтобы ритм, динамика действия определяли сценические чувства, которые возникали из действия «с такой же легкостью и стремительностью, с какой подброшенный мяч падает на землю».

Отказываясь от внешней пестроты, отсекая все лишнее в актерских выразительных средствах, режиссер вырабатывал экономный и насыщенный язык движений, жестов и речи, который должен был максимально ярко передать содержание спектакля и воплотить его ясно, продуманно и эмоционально. Так в недрах Художественного театра создавался второй тип актера латышского театра — гибкий, пластичный, которому была свойственна романтическая страстность.

Идеологический кордон, закрывавший для латышей Советский Союз с 1934 по 1940 год, не смог полностью уничтожить театральные связи. Поэтому в период становления советского театра латышским актерам было не столь трудно перейти от привычных норм реалистического театра или страстного гуманизма Смилгиса к принципам социалистического реализма.

Возникли и новые задачи, объединявшие творческие усилия исполнителей, — идейно углубленный и социально обоснованный анализ каждого драматического произведения, определение сверхзадачи спектакля, обращение искусства к широкой народной аудитории. Система Станиславского, которую изучали прежде отдельные режиссеры и актеры, стала всеобщим достоянием.

Актеры Театра драмы Латвийской ССР имени Упита под руководством главного режиссера А. Амтмана-Бриедита добились высокого мастерства, раскрывая перед зрителем социально-историческую панораму народной жизни, создавая типические характеры в типических обстоятельствах, яркие портреты представителей различных общественных групп.

К лучшим актерам этого театра принадлежит Я. Оспе. Его игра отличалась глубоким проникновением в действенное начало {227} каждого образа. Внутренняя логика характера героя определяла все сценическое поведение актера; в его игре отражалась точная социальная биография и перспектива судьбы персонажа. Сочный, жизненно достоверный и социально острый характер был создан Осисом в роли Ванага — богатого хозяина предреволюционной латышской деревни в инсценировке романа А. Упита «Земля зеленая». Другой выдающийся образ Осиса — крупный коммерсант, преуспевающий представитель буржуазной Латвии Цеплис в инсценировке романа П. Розита «Цеплис».

В 60 – 70‑е годы творческие традиции Осиса на сцене Театра драмы имени Упита продолжил К. Себрис, создатель колоритных образов Дикого капитана из одноименной пьесы Ю. Смуула, Бернарда Шоу («Милый лжец» Дж. Килти) и др.

Актеры Театра драмы имени Упита разрабатывают также разнообразные нюансы психологической жизни сценических героев. В этом большая заслуга режиссера-педагога, ученицы Вахтангова, В. Балюна. На протяжении более чем двух десятилетий она была преподавателем театрального факультета Государственной консерватории имени Я. Витола. В ходе репетиций Балюна добивалась от актеров контрастного и гибкого выражения внутренней жизни героев. Ее советам следовала В. Лине, создавшая в юности образы Негиной и Ларисы («Таланты и поклонники» и «Бесприданница» Островского), Норы («Нора» Ибсена), трогательной девушки Лиене в спектакле «Земля зеленая» Упита.

В настоящее время Липе с такой же эмоциональной силой и глубоким психологизмом играет роли матерей, пожилых женщин из народа («Жаворонки» Х. Гулбиса, «Часы с кукушкой» Я. Юркана).

Своеобразно творчество Л. Фреймане. Ее героини исполнены самоотверженности, жертвенности в борьбе за другого человека, веры в его способность нравственного совершенствования (Кристина из пьесы Р. Блаумана «В огне», современная женщина, продавщица в кафе Махта в пьесе эстонского писателя А. Лий-веса «В новогоднюю ночь»). Играя в пьесе Гулбиса «Жаворонки» ту же роль, что и Лине, Фреймане придает образу нашей современницы, старой латышской крестьянки, высокий лиризм, призывает к нравственному совершенствованию.

Фреймане — одна из немногих трагедийных актрис в современном латышском театре, исполнительница ролей Электры Софокла и Федры Расина.

Особую известность Фреймане получила как мастер художественного чтения. Ее исполнение стихов Я. Райниса, зонгов Б. Брехта, романа Р. Роллана «Кола Брюньон» выражает тревогу за падение человека, радость за его возвышение.

Мастерством художественного слова славится и другая актриса Театра драмы имени Упита — Э. Радзиня. Выступая со стихами {228} латышской поэтессы А. Элксне, воспевающими современную женщину, ее любовь к родине, к близким, или с произведениями индийского поэта Рабиндраната Тагора, славящего красоту природы, людей, актриса создает многогранный, сильный образ человека — властелина всех духовных богатств земли.

Искусство Радзини отличается оптимизмом, жизнеутверждением. Такова ее повариха Манн в пьесе Смуула «Дикий капитан». В комедиях актриса играет со всепоглощающей радостью бытия (Мария в «Двенадцатой ночи» Шекспира). Неповторимой индивидуальностью наделены ее Стелла Патрик Кэмпбелл («Милый лжец» Дж. Килти), Жорж Санд («Лето в Ноане» Я. Ивашкевича). Актриса передала обаяние сильной и властной натуры Жорж Санд и ее противоречивость: протест против предрассудков, вызов светскому обществу — и неспособность вырваться из этой среды, погруженность в житейские неурядицы, жажду подчинять себе других.

Лине, Фреймане, Радзиня во многом определяют исполнительский стиль Театра драмы имени Упита. При всем различии их творческих индивидуальностей они продолжают традиции мастеров старшего поколения этой сцены. Слово для них — одно из важнейших выразительных средств, они всегда ищут верные детали для раскрытия характера своих героинь.

Вот три деревенские бабы в постановке комедии Блаумана «Дни портных в Силмачах». У Фреймане мужская походка, руки висят, как плохо привинченные маятники; у Лине постоянно высовывается из-под платочка одно ухо, она не идет, а бежит рысью, руки ее так и тянутся — что-то схватить, потрогать, приобрести. Радзиня все время прячет руки под белый фартук. Движения ее медлительны, она не идет, а плывет. На лице — искусственная, таинственная улыбка…

Сложные женские характеры создают Фреймане и Радзиня в современном зарубежном репертуаре. Играя роли принцессы Космонополис в «Сладкоголосой птице юности» Т. Уильямса и Элеоноры в пьесе Дж. Голдмена «Лев зимой», Фреймане в сильных, страстных характерах своих героинь показывает стремление человека к гармонии с окружающим миром, к очищению души. Радзиня же в роли Элеоноры подчеркивает жажду жизни, наслаждения в любви, сопротивление старости.

Нынешний художественный руководитель Театра драмы имени Упита А. Яунушан, как и его предшественники, стремится к созданию многогранных панорам народной жизни. Но его режиссерское прочтение обретает иногда и романтическую тональность. В лучших постановках Яунушана, будь то дилогия по романам В. Лациса «Пятиэтажный город» и «Бескрылые птицы», инсценировки романов «На грани веков» А. Упита, «Времена землемеров» Р. и М. Каудзите, современные советские пьесы А. Штейна, {229} Х. Гулбиса, П. Путныня или пьесы зарубежных авторов — «Трамвай “Желание”» Т. Уильямса, «Лорензаччо» А. Мюссе, — всегда присутствует тонко прочерченный быт, атмосфера среды, психологическая филигранность образов, внешняя и внутренняя достоверность сценических портретов.

Замечательный исполнитель ролей то грустных, то смешных чудаков, Яунушан и в театре и на театральном факультете Государственной консерватории учит актеров отображать многогранность и диалектику человеческой души. Он любит мягкие, естественные, но вместе с тем ярко контрастные краски, «выпады» человеческих натур, в которых грустное и смешное тесно сплетается друг с другом. Это проявилось в ролях, сыгранных Яунушаном в 70‑е годы, — в образе Мольера («Мольер» М. Булгакова) и Пиросмани («Праздник одиночества» В. Коростылева).

Один из самых ярких актеров Яунушана — Г. Яковлев. Он обладает заразительным темпераментом, полной верой в магическое «если бы», гибкой пластикой. Среди его ролей — Лорензаччо, переживающий мучительное раздвоение психики; пылкий, стремительный Улдис в пьесе Райниса «Вей, ветерок!»; романтический Лилиом в одноименной пьесе Ф. Мольнара.

В середине и конце 60‑х годов на сценах латышских театров происходила смена режиссерских и актерских поколений. По-новому оценивались многие аспекты пройденного пути. Деятели сценического искусства и критики выступали против «красивости», подчеркнутой выразительности и приподнятости речи. Актер должен быть самим собой — это утверждение приводило к тому, что некоторые молодые исполнители, отказываясь от отточенной техники, тренировки, двигались небрежно, расслабленно, а вместо ясной речи слышалось неотчетливое бормотание.

В критических статьях все настойчивее звучало требование воспитывать глубоко мыслящего актера, который может поднимать существенные проблемы современности, выступать заинтересованно, от своего имени. Однако на практике многие актеры не достигали высокой концентрации мысли, не могли выразить в сценических образах богатство внутреннего мира человека.

Это давало повод оспаривать самый тип «мыслящего актера». «Разве старые мастера сцены не думали?» — насмешливо вопрошали многие зрители и критики, не учитывая, что каждое направление в театре означает осознанное, подчеркнутое внимание к одной из составных частей актерского творчества и что новые тенденции в исполнительском искусстве, бесспорно проявившиеся в игре выдающихся актеров, теперь должны стать необходимой частью общего метода.

Бурные дискуссии по этим вопросам благотворно воздействовали на весь процесс театральной жизни Латвии. В новом поколении, утвердившемся в 60 – 70‑е годы, появляются художники, {230} соединяющие старые традиции типического портрета с раскрытием жизни персонажа в процессе мышления, с четко выраженным «личным прочтением» роли с позиций современного актера. Пример такого направления в исполнительском искусстве — творчество У. Думписа, актера Театра драмы имени Упита.

Уже в первых ролях — Горинг («Идеальный муж» Уайльда), Бекман («Там, за дверью» Борхерта), Пичук («Дни портных в Силмачах» Блаумана) — критика отметила способность актера сочетать точный отбор характерных жанровых деталей с глубоким постижением общего смысла сценического произведения, переданным через личное отношение художника к происходящему. Для игры Думписа характерна внешняя сдержанность, за которой порой скрывается острая ирония или мягкий юмор. Так же как старшие актеры театра — Радзиня, Цилинский, — Думпис совмещает работу в театре с кино. Опыт выступлений перед кинокамерой помогает ему и в театре достигать предельной конкретности в каждом эпизоде роли.

В ролях Лилиома в одноименной пьесе Мольнара, Рейниса («И все придет ко мне» Гулбиса), Джулиано Салваты («Лорензаччо» Мюссе), Абрама («Дни портных в Силмачах» Блаумана) эта конкретность сочетается с широкой обобщенностью. И каждый раз через лаконично выраженную, но внутренне насыщенную яркую жизнь персонажа зритель познает новые стороны миросозерцания самого актера. Парадоксально: то, что вчера еще казалось отжившим, ненужным, получает в толковании Думписа новую жизнь. Так, в роли старого торговца Абрама, который кочует по латышским хуторам, Думпис обращается к подчеркнуто характерному гриму: рыжеватая борода, приклеенный нос. Он говорит несколько измененным «носовым» голосом, на ломаном языке. Но зрители не воспринимают эти приемы внешнего перевоплощения как старомодную бутафорию. Они увлеченно следят за новым, живым содержанием, которое актер вкладывает в свое прочтение образа. Это прочтение исполнено мудрости, теплоты, уважения к человеческому достоинству.

Через судьбу традиционного персонажа старой комедии современный актер рассказывает зрителю о правде человеческих взаимоотношений, вечной проблеме отцов и детей.

Другой путь к принципам современной актерской школы прошли актеры, чье искусство формировалось под воздействием творчества Смилгиса. После Великой Отечественной войны яркий и страстный сценический язык латышского Художественного театра имени Райниса обрел еще более высокую силу воздействия. Зрелищные, поэтические спектакли театра выражали радость жизни, веру в гуманизм и в силу братского содружества народов. Актеры — воспитанники Смилгиса — доказали свое умение создавать не только обобщенно-символические, но и жизненно конкретные {231} характеры, в столкновении которых выражаются острые социальные конфликты. В их игре объединились психологическая достоверность и театральная выразительность, правда характера и романтический пафос.

Нередко смысл какого-либо сценического события раскрывается в спектакле Художественного театра уже во внешнем рисунке, в мизансценах, где прочерчиваются взаимоотношения персонажей; так, часто безмолвный переход исполнителей на авансцене становится ключом к последующему эпизоду, как бы предсказывает его.

Стремление к нивелировке творческого своеобразия отдельных театральных коллективов, происходившей в начале 50‑х годов, было опасным для Художественного театра, и в это время его ансамблевая выразительность поблекла. Театр заново завоевал доверие и любовь зрителя, когда Смилгис создал свои лучшие режиссерские творения — «Играл я, плясал» Райниса, «Гамлет» Шекспира, инсценировку романа Л. Толстого «Война и мир» и др. В этот период в искусстве актеров театра зримо ощущалось претворение в жизнь трех главных принципов их руководителя: «Ясность, простота и страстность».

На современном этапе традиции, заложенные Смилгисом, ярко выражены в творчестве Л. Берзинь, В. Артмане, Х. Лиепиня, которых объединяет многогранность, точное понимание жанра, большая выразительность.

В сценических созданиях Берзинь раскрывается женственность в различных ее проявлениях. Реальная и одновременно сказочная Спидола в постановке «Огонь и ночь» Райниса выражала философский, символический смысл вечного начала ума и красоты. Играя эту роль, актриса, как говорила она сама, подобно чуткому сейсмографу, воспринимала и преображала биение пульса, душевную устремленность зрительного зала. Смелая, искрящаяся жизнерадостным весельем, открытая шекспировская Беатриче («Много шума из ничего») и в чем-то таинственная чеховская Маша в «Трех сестрах», глубоко скрытые переживания которой лишь угадывались, как течение лесного ключа под покровом вереска и мха. Исполненная жертвенности Тугина и страстная, верная себе Анна Каренина. Эти и еще многие образы Берзинь, полные поэзии, разнообразия и пластической красоты, вошли в историю латышского театра.

Дарованию актрисы свойственна и другая грань — через верное психофизическое существование на сцене она достигает высот перевоплощения. Она не боится сливаться со своими отрицательными персонажами, обнажать в них смешное и отталкивающее. Внутреннее ничтожество и мещанская ограниченность отличали Розалию Пупинь («Морской ветер» Я. Гранта и В. Саулескална), циничный ум и эгоизм делали отталкивающей баронессу {232} Штраль («Маскарад» М. Лермонтова), злобная сущность раскрывалась в ролях Камиллы («Профессор устраивается» А. Григулиса), Клеопатры («Цветущая пустыня» А. Упита).

В середине 70‑х годов, когда минуло уже пятьдесят лет сценической деятельности Берзинь, она создала ряд образов, отмеченных не только высоким мастерством, но и творческой новизной, выражающих прогрессивные тенденции латышского театра.

В роли Богаевской в спектакле «Варвары» М. Горького актриса показывала особое взаимоотношение героини с окружающей средой. Она почти все время погружена в свою, от всех отчужденную внутреннюю жизнь. Эту сильную и умную женщину гложет одиночество, но тоска ее лишена остроты, ибо от нее не может быть избавления, вся жизнь — лишь затянувшийся пасьянс, где каждый ход давно известен.

Пьеса М. Бирзе «Это был не последний день» сочетает принципы психологической и документальной драмы. Где-то в Германии в один из последних дней войны встречается группа беглецов из Латвии, каждый из которых представляет определенную социальную группу со своей политической платформой; все эти люди сталкиваются в водовороте исторических событий. По замыслу режиссера А. Линыня актеры должны были совмещать предельную достоверность действия с условными приемами, например со «стоп-кадром», во время которого они застывали, а на киноэкране возникали документальные фрагменты прошлого или будущего персонажей спектакля. В эти минуты исполнители должны были прослеживать душевную жизнь своих героев, внутренне меняться и, прозревая или обманывая самих себя, приходить к определенным решениям. Берзинь, игравшая роль старой хозяйки хутора Пушкари, выполнила эту задачу наиболее точно и глубоко. После каждого «стоп-кадра» зрители чувствовали, что она уже не та, что под тяжестью вины и осознания невозможности ее искупления меняется духовный строй этой женщины. В паузах она сникала и старела, осознавая гибель мира, к которому принадлежала, и когда возобновлялся прерванный диалог, голос ее звучал уже иначе, ритм жизни был другой. Шаг за шагом старая хозяйка Пушкарей приближалась к порогу трагического отчаяния: возвращение на родину невозможно, преступления ее семьи навсегда закрыли туда путь…

Смилгис утверждал — в нашем коллективе нет «звезд», наша основа — ансамбль, где каждый должен нести одинаковую ответственность за спектакль. Именно такой творческий климат способствовал и всегда будет способствовать открытию новых, молодых талантов.

После окончания студии при театре в 1949 году признание зрителей завоевала В. Артмане. О Джульетте — Артмане писали, что даже руки ее плачут, а о роли Латыгоры («Илья Муромец» {233} Я. Райниса) говорили, что одним скупым жестом, заслоняя закованную в серебряные доспехи грудь, она умеет подчеркнуть и гордую неприступность хозяйки гор и незащищенность, ранимость женского сердца, скрытого под этой броней. Сценическую жизнь образов Артмане часто сравнивали то с песней, то с танцем, так мелодично и пластически законченно запечатлевались эти образы в восприятии зрителей.

Так же как и Берзинь, Артмане умеет постигать самые противоположные черты характера своих героинь. Она была великолепной Элен («Война и мир» по Л. Толстому), страстной, экспрессивной Настасьей Филипповной («Идиот» по Ф. Достоевскому). Сатирические краски придавали особую остроту исполнению ролей Эвы («Господин Пунтила и его слуга Матти» Б. Брехта) и Ирины («Снимается кино» Э. Радзинского). Гротесковое звучание обрела роль немки Фриды в инсценировке романа Э. Штритматтера «Оле Бинкоп». Надежда в «Варварах» Горького полна внутренней силы и алчного нетерпения в ожидании большой, всепоглощающей любви. Главное в сценических работах Артмане последнего периода — точная и умная расшифровка психологической сущности персонажа. Свой замысел, свое прочтение роли актриса передает зрителю через ясную, словно бы отчеканенную внешнюю форму. Пример тому — образ королевы Елизаветы из пьесы Ф. Брукнера «Елизавета Английская».

В исполнительском искусстве Х. Лиепиня, воспитанника студии Художественного театра, из трех принципов Смилгиса отчетливо выражены ясность и страстность. Это актер преимущественно романтического склада. Обладая широким диапазоном, он выступает в различных ролях. В юности Лиепинь играл роли Мортимера в «Марии Стюарт», Ромео, Незнамова и современных молодых людей, наделяя их задорным темпераментом, комедийным обаянием. В зрелом возрасте — Гамлета, Йеста Берлинга (инсценировка романа С. Лагерлёф), Андрея Болконского («Война и мир» по Л. Толстому). Созданные актером образы Райниса — воплощающий духовные ценности народа музыкант Тот («Играл я, плясал»), предатель Кангар («Огонь и ночь») — достигали символического звучания. Играя роль Ричарда III, Лиепинь трактовал жажду власти как способ самоутверждения человека. Порой страстность, темперамент Лиепиня достигают предельной концентрированности. Стремительность, целеустремленность, присущие актеру, отчетливо проявились в роли Бранда в одноименной драме Г. Ибсена.

Как и все лучшие представители театра Смилгиса, Лиепинь обладает виртуозной пластикой. Один жест актера (например, прикосновение руки музыканта Тота к воображаемой родной земле) приобретает большую емкость содержания. Хотя каждый сценический эпизод Лиепиня кажется предельно завершенным по {234} форме, актер высоко ценит смелую импровизацию и часто использует ее, особенно в комедийных ролях.

В ансамбле Художественного театра имени Райниса особое место занимает творчество Ю. Стренги, создавшего аскетический образ Бранда, гиперболически обостренно сыгравшего роль Монахова в «Варварах». Актеру близки философское осмысление сути роли и предельный лаконизм формы. Не порывая с основными традициями театра, Стренга вносит в его искусство новые черты, порожденные острой интеллектуальностью мировосприятия. Его анализ потайных движений внутреннего мира героев тверд и безжалостен.

Предельного слияния со своими героями достигает Э. Павул, обладающий тонкой интуицией и мягкой исполнительской манерой. Его герои глубоко почвенны, они крепко стоят на земле, близки природе, у них стойкие жизненные позиции.

Режиссер, критик и драматург П. Петерсон, выступая за утверждение действенного начала в актерском искусстве, за театр заостренной мысли, считал главным препятствием при достижении этой цели предвзятость оценки характера, поступков персонажа. Такой подход лишает жизнь актера на сцене диалектичности, она выстраивается по заранее отобранной схеме-шаблону. Петерсон подчеркивал необходимость бороться не только с внешними штампами актерской игры, но — в еще большей мере — с заштампованностью мышления.

Теоретические высказывания Петерсона подтвердились практикой актеров, в том числе творческим опытом Д. Купле, которая, начиная с конца 50‑х годов, создавала на сцене Художественного театра имени Райниса образы, привлекавшие зрителя глубиной духовного поиска. Среди них — героини Г. Приеде, вместе с автором пьес искавшие ответа на вопрос, в чем истинная ценность человека; кроткая девушка Шен Те и ее жестокий двоюродный брат Шуи Та в спектакле «Добрый человек из Сезуана» Брехта; психологически остро сыгранная Настасья Филипповна в «Идиоте» по Достоевскому.

Творчеству Купле близко искусство У. Пуцитиса. Воплощая лирическое «я» Поэта в постановке «Мотоциклы» на основе стихов И. Зиедониса (Художественный театр имени Райниса) или в «Мистерии о человеке» по произведениям В. Маяковского (Театр юного зрителя), Пуцитис прослеживает формирование личности и внутренний процесс поэтического творчества. В развитие этой темы, столь популярной в 60 – 70‑е годы, большой вклад внес актер Театра юного зрителя И. Скрастынь, создавший образ Поэта в спектакле «Играй, музыкант» по стихам А. Чака (постановка П. Петерсона).

К числу актерских удач 70‑х годов можно отнести создание актрисой А. Зайце образа самоотверженного героя Антыня в пьесе-сказке {235} Райниса «Золотой конь», а также работы актеров в таких спектаклях, как «Последние» Горького и «Иванов» Чехова. В этих спектаклях, поставленных главным режиссером Театра юного зрителя А. Шапиро, тонкий психологизм соединяется с социально обостренным чувством современности.

Примечательна совместная игра Купле и Пуцитиса (в конце 70‑х годов оба актера перешли в Театр юного зрителя) в спектакле «Иванов». В диалогах Иванова — Пуцитиса и Сарры — Купле каждый раз заново, в живом, сиюминутном действии раскрывается противоречие их мировосприятия, невозможность обрести утраченное взаимопонимание.

Новое направление в актерском творчестве немыслимо без высоко развитой внешней и внутренней техники. Оно предопределяется гражданственностью творчества актера, широтой его кругозора, глубиной и богатством личности исполнителя. Только обретая эти качества, актер проникает в общий замысел спектакля, становится его автором-создателем. Только тогда он способен избегать ограниченности и повторения.

Современные проблемы актерского искусства и перемены, происшедшие в театрах республики, потребовали нового рассмотрения вопроса актерского воспитания.

С начала 70‑х годов в Художественном театре имени Райниса под руководством его главного режиссера А. Линыня происходит творческое становление и рост новых групп молодых исполнителей по принципу студийной системы. Студии являются частью театрального факультета при консерватории и соединяют теоретическое обучение с практикой. Уже с первых курсов студенты участвуют во внутренней жизни театра, усваивают его принципы работы. После окончания учебы перед ними не стоит мучительная необходимость привыкать к требованиям коллектива, в который они вступают.

Молодые актеры не только сливаются с основной частью коллектива, способствуют утверждению творческой программы театра, но и вносят в исполнительский ансамбль новые черты.

Режиссерско-педагогическая деятельность Линыня прежде всего направлена на развитие в каждом студенте индивидуальности и присущего ему творческого своеобразия. В новом поколении актеров театра воспитывается та же гибкость, страстность исполнения, которые характеризовали школу Смилгиса, точность, яркость выразительных средств сочетаются со способностью достигать предельной конкретности действия, полного раскрытия авторских задач и самобытной личности актера.

В спектаклях театра создается особая внутренняя динамика и ритм, определяющие атмосферу и драматическое напряжение действия. Порой актеры прибегают к средствам пантомимы, как это было в спектакле «Последний барьер» А. Дрипе.

{236} Опыт Художественного театра имени Райниса заставил пересмотреть систему обучения на театральном факультете Государственной консерватории: в целом. Весной 1976 года был выпущен курс, подготовленный для Театра имени Ленинского комсомола, следующая группа студентов прикреплена к Валмиерскому театру.

Интенсивные поиски в области актерского искусства ведутся в периферийных театрах Латвии. В Валмиерском театре актеры под руководством режиссера М. Кимеле создали своеобразную творческую лабораторию, где параллельно с репетиционной работой глубоко изучаются проблемы актерского мастерства. В школу актерского мастерства часто превращает свои репетиции режиссер Лиенайского театра О. Кродерс, требующий от актеров широких познаний в различных сферах жизни.

Общее состояние латышского театра во второй половине 70‑х годов показывает, что новые черты исполнительского стиля проявляются в творчестве не только отдельных артистов, но и целых групп исполнителей, работающих по современной методике.

На репетициях актеры, стремясь постичь верную жизнь в образе через действие, в то же время раскрепощают свою интуицию, направляют творческую энергию на раскрытие глубинных слоев человеческой психики. Их цель — добиться не просто верного психофизического действия каждого персонажа в предлагаемых обстоятельствах, но и четкой системы взаимоотношений всех персонажей спектакля. Задача актера — выявить предельно точный и для всех исполнителей единый, но вместе с тем не однозначный смысл данного жизненного явления.

Методический подход современных актеров к познанию своего героя в процессе действия отвергает нивелированное, бесстрастное существование на сцене, не изжитую еще рутину ремесленнического воспроизведения внешней характерности. Раскрывая свою творческую индивидуальность, актеры с позиций современных художников добиваются глубоко личного прочтения драматургического материала.

Л. Акуратере

# **{****237}** Киргизский театр

Декада литературы и искусства Советской Киргизии в Москве, прошедшая в 1958 году, как бы подвела итог определенному этапу развития профессионального национального театра республики, познакомила столичного зрителя с его достижениями. К этому времени отчетливо проявились самобытные черты творчества мастеров старшего поколения, сформировалось ядро молодых актеров, воспитанных в современной театральной школе.

В 60 – 70‑е годы в репертуар драматических театров все чаще стали входить пьесы классиков, современных киргизских драматургов и авторов из братских союзных республик. В многосложности репертуара живой театр стремился выразить свои творческие намерения, искал сочетания национальной театральной поэтики с широтой и образной силой выразительных средств современного сценического искусства.

Первые опыты психологической драмы оказали воздействие на эпический склад национальной драматургии. Подводя итоги просмотрам декадных спектаклей, журнал «Театр» отмечал закономерную взаимосвязь этих стилевых пластов драматургии, нашедших отражение в новых спектаклях киргизских актеров.

В эти годы появляются значительные для сценического искусства республики постановки пьес А. Островского, А. Грибоедова, А. Чехова, В. Шекспира, К. Чапека, Ф. Гарсиа Лорки, Вс. Вишневского, Н. Погодина, М. Карима, А. Макаёнка, киргизских авторов — Ч. Айтматова, Т. Абдумомунова, М. Байджиева, Б. Жакиева, А. Осмонова.

Важной проблемой становится режиссерское решение спектакля, его художественный строй. Эта проблема возникает на пересечении интуитивной природы актерского творчества и режиссерского опыта, нередко опирающегося на известные образцы. Сложность этой стороны театрального процесса убедительно выразил в своих размышлениях крупнейший киргизский актер М. Рыскулов, писавший в 1972 году на страницах журнала «Театр» о неравномерности общего развития национального театра и воспитания квалифицированных национальных режиссерских кадров. При этом отмечалось значительное воздействие на киргизских актеров русской режиссуры. И по сей день многие стороны искусства актера связаны с необходимостью активизировать творческую и педагогическую роль национальной режиссуры в процессе создания спектаклей и воспитания труппы.

{238} В коллективе Киргизского драматического театра — крупнейшие мастера сцены, среди которых широкую известность обрели М. Рыскулов (скончался в 1974 году), Б. Кыдыкеева, Д. Куюкова. В 50‑е годы театр пополнился большой группой выпускников театральных учебных заведений, позже составивших его основу. К 70‑м годам такие актеры, как С. Джумадылов, З. Моддобаева, С. Долбаев, А. Умуралиев, представляли собой сложившееся среднее поколение, вслед за которым вырастает значительная группа молодых.

Жанровый диапазон созданий Рыскулова простирался от бытовых, жизненно достоверных характеров до образов сатирически-комедийных, трагических. Последние годы творчества актера отмечены крупными достижениями в классическом репертуаре. Событием в театральной жизни страны стали сыгранные им роли Фамусова и Лира.

Драматический характер Фамусова отличался в исполнении Рыскулова яркой исторической бытовой конкретностью. «Актер точно и тонко определял отношение Фамусова к окружающим, и это рождало резкую смену ритмов, разнообразие красок, свежесть в интерпретации классического образа. В финале Фамусов был сражен не своеволием дочери, а тем непонятным, новым, враждебным течением жизни, которое надвигалось на него. Не участвуя открыто в столкновении с Чацким, Фамусов — Рыскулов выходил из этого столкновения побежденным»[[83]](#footnote-84).

Сам Рыскулов считал эту работу одной из самых трудных для себя. Глубоко проникнув в сущность грибоедовской сатиры, он не мог ограничиться ее прямолинейным выражением. Он искал для своего героя особую интонацию, индивидуальный способ сценического существования. Порой нелегко было добиться отточенности формы и подлинности жизни в роли, но актер постиг ее сложнейшие «параметры», и мастерство его перевоплощения поражало своей органичностью.

В киргизской постановке «Горя от ума» воплотились принципы реалистического актерского творчества, отмеченного пониманием существа проблемы, острым чувством характера, сценической формы роли.

Наиболее значительные работы Рыскулова — это его индивидуальные создания, свидетельствующие о самобытности артистического дарования. И вместе с тем в них отражены опыт и биография национальной сцены, сближение ее неповторимых особенностей с интернациональной культурой, завоеваниями классического театра, с методологией и школой МХАТ. «Играю ли я Лира или Булычова, — писал Рыскулов, — размышляю ли над {239} ролью, мечтаю ли о новой работе, снимаюсь ли в кино, гримируюсь ли за актерским столиком или готовлюсь к встрече со зрителем — всюду, всегда рядом со мной МХАТ как друг и брат»[[84]](#footnote-85).

Король Лир Рыскулова был конкретен во всем. Неповторим его облик, характерны манеры, речь, взгляд, движение. И в то же время актер постоянно шел к крупным обобщениям, открывал в роли вневременной, истинно шекспировский по масштабу смысл. Потрясение переживалось героем до острейших душевных терзаний, и вершиной роли становился момент прозрения, постижения истинных ценностей, целей бытия. Утрата физической силы, власти сливалась в кульминации спектакля с обретением духовной мощи Лира. Он погибал, беспредельно веря в торжество добра над злом.

Творчество Рыскулова определило в актерском искусстве Киргизии традицию, которую можно сформулировать как поиск самобытного индивидуального характера в классической, обобщенной роли и поэтическое укрупнение житейского, национального содержания роли бытовой. Такое двуединство предполагает множество оттенков и значений, каждый раз исходящих из своеобразия пьесы, спектакля и личности художника. Эта традиция имеет реальное продолжение на современной сцене.

Д. Куюкова представляет собой тип актрисы, по внешним признакам специфически национальной. Роль для нее — предельно насыщенная содержанием модель конкретной жизни, путь к созданию узнаваемого, может быть, даже подчеркнуто узнаваемого характера. В ее исполнении образ киргизской женщины обретает скупые, жесткие по рисунку черты. Куюкова обладает способностью к подлинности сценической жизни, абсолютной слитности с персонажем. В конкретности, лаконичности выразительных средств актрисы есть своя динамика, скрытый до времени путь к поэтическому обобщению. Одно из крупнейших достижений Куюковой — роль Толгонай в «Материнском поле» по Ч. Айтматову.

С Айтматовым в киргизский театр не просто вошли новые сюжеты с их неразрывным сплавом поэтического и обыденного, но явилась принципиально иная образность, передающая неповторимость реальных жизненных мгновений. Философское — или, точнее, поэтическое — содержание произведений Айтматова никогда не отрывается от земли, от жизни, оно словно корнями в нее уходит и из нее произрастает. Проза Айтматова дает возможность выразить в сценическом действии драматические чувства героев, их неудержимое стремление к открытию смысла и {240} красоты жизни, она полна внутренней духовности, способной дать сцене богатые «вторые планы» и «подводные течения». Тем не менее спектакли по произведениям Айтматова (и, в частности, «Материнское поле») нередко играются на патетическом взлете, с декламационной аффектированностью условно-поэтических изображений. Поэтическое как бы привносится на сцену извне, заданно, а не открывается в картинах жизни постепенно, исподволь.

Толгонай — Куюкова — предельно земной, открытый драматический характер. Рецензент так и написал о ней: «Она держится на сцене так, как обычно ведут себя в киргизских деревнях люди преклонного возраста, окруженные почтительным отношением окружающих»[[85]](#footnote-86).

Постоянное выпрямление Толгонай Куюкова играет как сквозной мотив… Почтальон приносит ей «похоронку» и тут же исчезает, страшась увидеть уже не однажды пережитое за эти годы. Толгонай — Куюкова знает, чувствует, что в этой бумажке, берет ее и бессильно роняет на землю. Тяжело нагибается за ней, но вдруг берет в руки не «похоронку», а кетмень. В этом естественном движении, оправданном логикой, смыслом, обстоятельствами, есть вместе с тем и крупное поэтическое обобщение. Тяжелый кетмень в руках, медленные движения, замкнутое, пересеченное страданием лицо — таков узнаваемый портрет женщины военной поры.

В народной драме Жакиева «Золотая чаша» Куюкова играет небольшой эпизод — мать бойца, возникающую в его воспоминании. Почти неподвижно стоит немолодая женщина с мотыгой в руках. И в этом — сущность понимания вечного образа Матери. В спектакле «Уркуя» Байтемирова актриса вообще не произносит слов. Непосильная тяжесть напряженной повседневности и ужас, когда враги убивают ее дочь, передаются актрисой через драматически выразительное молчание. Немногословные, будто высеченные из камня и все же живые образы киргизских матерей — своего рода лейт-тема актрисы, лейт-тема национальной женской драматической роли.

И как резкая антитеза — Бернарда Альба в спектакле «Дом Бернарды Альбы» Гарсиа Лорки. Бернарда шагает по сцене широкими мужскими шагами, ее скуластое лицо будто обезображено подозрительностью, ее жесты решительны, интонации яростны. Образный смысл такого стилевого «ужесточения» роли — в показе саморазрушения, уничтожения женской, материнской природы. Потрясение Бернарды Альбы в финале сыграно Куюковой особенно мощно и значительно — перед нами мучается, но не кается, израненно страдает, но не понимает истоков своего страдания {241} существо, переставшее быть женщиной. Трагизм — в невозможности прозрения.

Куюкова при всем своем стремлении к узнаваемым жизненным характеристикам роли преодолела в последние годы бытовую, натуралистическую поэтику, тяготеющую к этнографичности в изображении национального характера, и раскрылась как актриса трагического дарования. Толгонай и Бернарда Альба — два полюса трагедийного искусства.

Рыскуловское начало проявляется у актрисы в том, как духовно высоки ее «приземленные» киргизские героини, — и в том, как национально своеобразна и вместе с тем классически обобщена Альба, сыгранная не романтической злодейкой, а жертвой и источником земного зла.

Ритмическая и пластическая острота, с какой обычно играет Куюкова, неуравновешенность душевного состояния ее героинь, сочетание суровости и жестковатой доброты воспринимаются и как выразительные индивидуальные краски и как черты определенного актерского типа, сформировавшегося в современном киргизском театре.

Иной тип творчества представляет Кыдыкеева, в которой строгость манеры естественно гармонирует с лиризмом, а трагическая сила переживания как бы изнутри освещается активной мыслью, обаянием интеллекта.

Если Куюкова — актриса острохарактерного дарования, то Кыдыкеева в историю киргизского театра вошла как исполнительница лирико-драматических ролей. В 50 – 60‑е годы зрители видели ее в ролях Дездемоны, Ларисы Огудаловой, Варвары из «Егора Булычова и других», Катерины из «Грозы», чеховской Елены Андреевны, Анны Карениной, Гонерильи, Любови Яровой… Этот репертуар сыграл решающую роль в формировании искусства Кыдыкеевой, он наложил благородный отпечаток искренности и тонкости на созданные ею характеры киргизских женщин (Сейде из инсценировки повести Айтматова «Лицом к лицу»).

Современный период творчества Кыдыкеевой интересен не изменением амплуа, а укрупнением человеческого и философского масштаба ролей, раскрывающих зрелость ее мастерства, В ее игре лаконизм и сдержанность подчеркивают значительность и богатство духовного мира человека. Кыдыкеева предложила собственное толкование темы материнства, показав силу и трагическое величие материнского чувства трех своих героинь: Марии Александровны Ульяновой в спектакле «Семья» И. Попова, Толгонай в фильме «Материнское поле», вышедшем на студии «Киргизфильм», и Матери в спектакле «Мать» К. Чапека.

Роль Толгонай в кино Кыдыкеева сыграла со свойственной ей безупречной точностью, правдивостью проживания каждой драматической ситуации.

{242} На экране актриса не изменяет присущей ей рельефности, отточенности чувства. В свою очередь на сцене, оставаясь театрально пластичной, выразительной, она обращается к скобой кинематографической естественности поведения. Толгонай — Кыдыкеева стала камертоном современного исполнительского стиля.

Если о театральном толковании роли Толгонай Куюкойой писали, что «она вобрала в себя жизни всех матерей страны сурового военного времени»[[86]](#footnote-87), то экранное воплощение этой роли Кыдыкеевой побудило Айтматова высказать важную мысль о другой грани современного актерского творчества:

«Там, где Кыдыкеева… границы искусства и реальности смыкаются настолько, что забываешь об условностях игры. <…> Сочетание в высокой степени европейского искусства с национальным, их органическое взаимодействие — очень ценное дарование актера наших дней…»[[87]](#footnote-88)

Исповедь матери в «Материнском поле» называли «доверительной и отрадной»[[88]](#footnote-89). Действительно, доверительность — привлекательнейшая черта актерской манеры Кыдыкеевой. Она словно верит в способность зрителя прислушаться к самым сокровенным интонациям ее героинь, всмотреться в тончайшие нюансы их психики и поэтому не позволяет себе играть результативно, сообщать публике то, что еще не успела прожить, прочувствовать, обрести на сцене.

Приверженность Кыдыкеевой к психологизму, внешняя строгость формы сочетаются в ее игре с выразительной силой переживания. В роли Марии Александровны Ульяновой она строит действие на острых эмоциональных контрастах, способных вызвать в зрителе чуткий отзвук, понимание страданий матери и ее героического самообладания. Высшей точкой роли становится сцена свидания Марии Александровны со старшим сыном в тюрьме, когда трагическая ситуация поначалу непроизвольно вызывает взрыв материнского чувства, которое затем Ульянова сдерживает усилием воли. Природа эмоциональности этой роли — ее постоянная «вибрация» между трагическим выражением боли и мужественным ее преодолением. Сама актриса рассказывала, что «решила не бояться эмоций. Ведь материнское горе бывает страшным даже для мужественных женщин. <…> Мне очень хотелось, чтобы зритель увидел настоящую женщину-мать с огромным любящим и справедливым сердцем»[[89]](#footnote-90).

Героиня пьесы Чапека «Мать» переживает гибель своих детей трагически. Но поначалу здесь раскрывается круг ложных представлений {243} Матери о жизни, о месте ее семьи во внешнем мире. Мать — Кыдыкеева живет в постоянном предчувствии очередной утраты. Сложнейший комплекс чувств героини актриса передает с нервной импульсивностью. Мать никогда не теряет достоинства, ни в чем не изменяет правилам своего поведения в доме, но между сценой, в которой, она судорожно прячет оружие, и финалом, когда она сама вкладывает в руки младшего сына винтовку, чтобы он, последний, ушел в бой, Кыдыкеева проживает судьбу женщины-матери, мучительно приходящей к осознанию трагизма войны.

Глубина сценических трактовок, своеобразие индивидуальностей составляет основное эстетическое достоинство многих современных спектаклей киргизского театра.

В народно-эпических легендах, драмах и бытовых комедиях возникают колоритные характеры киргизских старух, исполняя которые С. Кумушалиева утверждает свою склонность к этнографическим подробностям, достоверности. Острота сценического показа не снимает драматической наполненности образа, естественной растворенности актрисы в действии, в обстоятельствах драмы. Кумушалиева относится к редкому типу актрис, способных придать значительность эпизоду.

Широта диапазона отличает актрису среднего поколения Д. Сейдахматову. Лирически проникновенная, живущая огромной любовью к мужу, преданностью его делу, готовностью защитить его от беды — такова ее Калыйча в драме Жакиева «Золотая чаша». Играя современную киргизскую женщину, идущую через сложнейшие жизненные испытания, Сейдахматова строит роль на выразительных «зонах молчания». В спектакле «Дом Бернарды Альбы» ее героиня, уродливая от рождения, возненавидела все, что привлекает красотой, гармонией. Масштаб этой ненависти вносит в спектакль подлинное драматическое напряжение, ощущение дисгармонии. Но актриса уходит от плоскостного решения роли. Трагизм судьбы героини не только в ее ненависти к красоте, но и в мощном порыве любовного чувства, пробудившем в ней самой стремление к гармонии. Натолкнувшись на злобу, насмешку, бездуховность, она замыкается на своем уродстве и в отчаянном бессилии жестоко мстит ближним. Тема распада человеческой и женской доброты звучит в игре Сейдахматовой страстно и драматично.

Психологизм и острая сценическая форма находят в современном искусстве киргизских актеров многообразные проявления, предстают в различных стилевых сочетаниях. В труппе Театра имени Токтогула активно идет процесс утверждения сценического реализма, предполагающего широту жанровых решений. Пример этому — творчество С. Джумадылова.

На первых этапах развития национального драматического театра {244} мужская роль, как правило, представала в двух вариациях: героической и острохарактерной, которая вовлекала в себя либо комедийно-бытовые, либо сатирические мотивы. Естественно, что такое прямолинейное распределение характеристик приводило к утверждению столь же однозначных актерских приемов. За недолгие годы своего развития национальная сцена накопила немалое число исполнительских штампов, родившихся от узости взгляда на предмет сценического изображения.

Джумадылов относится к тому типу самобытных актеров, которые глубиной сценической мысли, неожиданностью живых проявлений характера, импульсивностью поведения разрушают возможность возникновения штампа. В дуэте с Джумадыловым иные актеры интуитивно изменяют привычному для себя способу действия, заражаются верой и энергией, начинают вслед за ним импровизировать, ощущают творческое начало в роли.

Одного из самых привлекательных своих героев последних лет Джумадылов сыграл в спектакле «Восхождение на Фудзияму» Ч. Айтматова и К. Мухамеджанова. Мамбет, поначалу незаметный сельский учитель, раскрывается в процессе действия во всем богатстве человеческой личности. Актер существовал на сцене как бы в двух планах: он, казалось, полностью перевоплощался в образ, наполнял его остротой мысли и насыщенностью физического бытия, а в то же время будто приоткрывал над ролью завесу и откровенно наслаждался актом творчества, сиюминутностью увлекательной игры. Такие смелые сценические решения требовали глубины и виртуозной техники, и Джумадылов щедро демонстрировал оба эти качества своего дарования.

Джумадылову важно самому найти неожиданное, подчас парадоксальное сценическое толкование для сложного психологического содержания роли. Он менее всего живет текстом, словесной информацией, выстраивая свои особые мотивировки и вторые планы. Так на киргизской сцене родился его язвительный и умный Эзоп в спектакле «Лиса и виноград» Фигейреду, раб с душой раскованного и свободного человека, мудрец с сердцем поэта и поэт с языком философа. Интеллектуальный склад роли сочетался с подчеркнутой театральностью, пластичностью ее решения.

В драме «Золотая чаша» жизнь героя Макечала обрывается в финале первой же новеллы. Но Джумадылов успевает многое рассказать об этом персонаже. Ловкий, циничный бедняк-ремесленник, который делит с народом тяготы его жизни, Макечал напоминает горьковских босяков, праздно философствующих в костылевской ночлежке. Он сыплет направо и налево колкие пессимистические репризы о ничтожестве человека в этом мире, но по тому, как он слушает, говорит, по тому, как выразительны его интонации, какой живой мыслью блещут глаза, каким юмором {245} насыщены прибаутки, видна незаурядная натура человека, истерзанного нищетой, голодом и одиночеством. И когда Макечал ценой собственной жизни спасает народного вожака, зритель понимает, сколько горечи было в его жизни и какое освобождение нашел он в этом своем поступке.

Джумадылова роднит с ведущими мастерами киргизской сцены органическое понимание народного характера и универсальность современной актерской палитры, способность выявить национальные черты искусства, сценическая культура.

Искания актеров среднего поколения выражает творчество А. Умуралиева, исполнившего роль Чацкого в «Горе от ума» и Алексея в «Оптимистической трагедии». Драматическое звучание обрела в его исполнении роль Нурдина в спектакле «Сердце не прощает» Т. Абдумомунова. Мучительные поиски правды в понимании человеческих отношений, постижение философии жизни стали действенной канвой роли, в которой актеру удалось найти психологически тонкие решения.

Активное разрушение границ сложившихся амплуа — вот, пожалуй, самая характерная черта киргизского актерского искусства 70‑х годов. Жанрового и тематического разнообразия в спектаклях добиваются молодые актеры Т. Турсунбаева, А. Чекубаев, Г. Ажибекова. Яркий комедийный спектакль «Маширбек женится» Абдумомунова, высмеивающий похождения молодого карьериста, был сыгран с чувством сценической свободы, с верой в преувеличенные гротескные обстоятельства. Непринужденное развитие ситуаций пьесы, мастерство диалога, язвительное чувство юмора были подхвачены актерским ансамблем, ощутившим возможность отойти от стиля бытовой комедии, исповедующей абсолютную достоверность событий и характеров, лишенных сатирических преувеличений.

Этот спектакль, как и некоторые другие работы Театра имени Токтогула, ставит перед труппой одну из самых существенных проблем, без решения которой невозможно успешное развитие сценического искусства. Речь идет о сплочении ярких актерских индивидуальностей в слитный ансамбль, объединенный не столько тождественностью стиля и манеры, сколько общим пониманием смысла и цели каждого спектакля. На фоне крупных достижений ведущих мастеров театра острее замечаются архаика сценической технологии многих исполнителей, ограниченность их профессионального мышления. Спектакль редко представляет собой целостную художественную систему, в его недрах произрастают порой исключающие друг друга стили, способы существования, характеры персонажей возникают в несоизмеримых масштабах.

Три поколения актеров труппы пришли в театр в разное время, принесли с собой различный уровень культуры, подчас несовпадающие {246} эстетические принципы. Новому поколению режиссуры предстоит не только обновить лексику сцены, но и уделить серьезное внимание воспитанию труппы как единого художественного организма.

Киргизский театр, демонстрирующий в наиболее высоких актерских достижениях черты современной сценической культуры, бережно сохраняет своеобразие своей молодой национальной исполнительской школы, чутко воспринимающей благотворные изменения в духовной жизни людей, развитие культур братских народов, опыт мирового искусства. Разнообразие актерских индивидуальностей оказывает серьезное воздействие на драматургию, вызывая к жизни драматически содержательные характеры пьес. Актерское творчество становится и важнейшим стимулом профессионального обогащения режиссуры. Главное же заключается в том, чтобы новое поколение актеров восприняло от выдающихся мастеров национальной сцены высокую требовательность к актерскому искусству, потребность его постоянного совершенствования.

В. Калиш

# **{****247}** Таджикский театр

Конец 50‑х – начало 60‑х годов почти во всех видах искусства Таджикистана характеризовались притоком новых творческих сил. Из средних и высших художественных учебных заведений Душанбе, Москвы, Ленинграда, Ташкента пришли в драматические коллективы юноши и девушки. Театры Таджикистана пополнили выпускники Ташкентского театрально-художественного института имени А. Н. Островского. В 60 – 70‑е годы состоялись выпуски таджикских студий в ГИТИСе имени А. В. Луначарского. А с 1972 года артистов готовит Таджикский институт искусств имени М. Турсун-заде.

Особенно перспективное и талантливое пополнение дали театру гитисовцы. Еще во время учебы в институте их сплотило единство творческих принципов; в эти годы определилось стремление молодых артистов к жизненной правде, подлинности перевоплощения, выразительности сценического рисунка, высокой культуре речи. Это послужило залогом успеха дипломных спектаклей и быстрого художественного роста молодых актеров.

С появлением нового поколения наметился поворот в направлении актерских поисков, началось активное формирование исполнительских принципов, вобравших в себя национальные художественные традиции и достижения театрального искусства других народов. Основой творчества современных молодых актеров стал опыт реалистического искусства мастеров старшего поколения. И хотя репертуар театра в 60 – 70‑е годы складывался так, что не у всех мастеров были новые значительные роли и часть актеров рано ушла со сцены, тем не менее художественные принципы основоположников театра осваивались молодыми актерами в практике творчества.

В некоторых спектаклях таджикского театра встречались исполнители трех поколений: основоположники национальной сцены, среднее поколение, пришедшее в театр в 40 – 50‑е годы, и молодежь, влившаяся в творческие коллективы в 60‑е годы. Это разнообразие творческих сил, как бы соревнующихся в развитии и обновлении сценического искусства, придавало спектаклям особую театральную выразительность. Постепенно молодежь слилась со старшими поколениями, и возник целостный творческий коллектив, стремящийся к решению единых художественных и общественных задач.

Эти годы примечательны открытием новых граней дарования {248} основоположников национального театра, в ряду которых ведущее место занимал М. Касымов.

Игра Касымова отличалась единством мысли и чувства, предельной скупостью внешних выразительных средств, естественностью, правдивостью, непрерывностью сценической жизни, внутренней наполненностью и значительностью, искренностью, теплотой, обаянием. Он тяготел к монументальным формам, строгой, мужественной, опоэтизированной простоте, раскрывал жизнь героя через обобщенную образность, пластическую выразительность (Мадаминбек — «Пламя свободы» Г. Абдулло, Шах — «Рассказ о матери», инсценировка по рассказам М. Горького).

Глубоко человечному творчеству Касымова близко зрелое, реалистическое искусство Х. Рахматуллаева, актера высокой сценической культуры. Его мастерство проявляется в тонком постижении психологии героя, в органичности перевоплощения, точном внешнем рисунке (визирь Бальами — «Рудаки» С. Улуг-заде, Светлов — «Песня гор» Абдулло).

Лучшая исполнительница лирико-драматических ролей 30‑х и 40‑х годов — С. Туйбаева — в последние десятилетия обращается к другой теме: она создает образы матерей, женщин, наделенных сильной волей. Правда человеческих чувств рождается в ее игре через высокую эмоциональность, поэтическое раскрытие образа (Шипин — «Гроза» Цао Юя, Сарвар — «Приговор матери» Ансори).

Глубокая поэтичность, лиричность исполнения и строгость формы отличают игру другой лирико-драматической актрисы — Т. Фазыловой. В 60 – 70‑е годы Фазылова создала ряд сильных, подчас противоречивых характеров. В ролях Гертруды («Мачеха» О. Бальзака), Кручининой («Без вины виноватые» А. Островского), Танкабике («В ночь лунного затмения» М. Карима) раскрывается мужество, нравственная сила ее героинь, богатство их чувств. Если прежде, играя роли молодых женщин, Фазылова привлекала зрителя обаянием, изяществом пластики, проникновенной искренностью, то теперь ее игре присущи обобщенная поэтическая форма, изысканная артистичность даже в минуты трагических переживаний.

Выдающийся актер современного таджикского театра А. Бурханов играет на сцене Театра имени Лахути больше сорока пяти лет. В последние, как и в предыдущие, годы творчество актера отличается разнообразием, широтой творческого диапазона. В его репертуаре драматические, трагедийные, характерные, комедийные, сатирические, бытовые роли. В наши дни искусство этого мастера обрело большую емкость, обобщенность, философичность. Богатыми, многоплановыми стали выразительные средства актера (Креон — «Антигона» Ануя, Шах Алоуддин — «Зов любви» Абдулло).

{249} В отдельных спектаклях 50 – 60‑х годов участвовала и старейшая актриса таджикского театра — Г. Бакаева, творчеству которой были присущи реалистическая образность, особое обаяние. Раскрывая внутренний мир своих героинь и сохраняя достоверность бытовой характеристики, она добивалась жизненной конкретности, психологической правды и социальной типизации. Неизменная исполнительница ролей женщин из народа, матерей, Бакаева, как О. Садовская в Малом театре, стала мастером тончайших деталей, достигала предельной естественности народных характеров, красочности и образности речи.

Все эти выдающиеся художники сцены, обладающие самобытными талантами, яркими индивидуальностями, представляли единую актерскую школу, характеризующуюся гуманистическим пафосом творчества, стремлением к романтической окрыленности искусства, к глубокому проникновению в жизнь образа, к психологической разработке роли, полному перевоплощению, органичности сценического поведения. Их творческой манере свойственна контрастность переходов: от трагического потрясения к взволнованному лиризму, от высокой поэтичности к легкой комедии, от героической страстности к бытовой характерной детали.

Работая над ролью, таджикские актеры сохраняют верность авторскому замыслу, раскрывают подтекст, определяют характер персонажа во взаимодействии со средой. Через яркую эмоциональность, открытый темперамент, пластичность, музыкальность они полно выражают человеческие страсти, их искусство исполнено острого драматизма.

Сила и искренность переживаний, художественная простота игры рождают особый музыкально-лирический настрой. Лиричность творчества выражается у актеров по-разному: она становится то нежно-поэтической, то взволнованной, то романтически-приподнятой, то героической, то по-бытовому живописной, то утонченной, изысканной, акварельной.

Формирование национальной исполнительской школы связано с искусством актеров разнообразных направлений. Одни — М. Касымов, рано умерший М. Саидов — тяготели к трагедийному искусству; другие — А. Бурханов, А. Сулейманов — выражали в своих образах народно-героическую тему; А. Саидов, Ш. Киямов могут быть названы актерами-романтиками; С. Туйбаева, Т. Фазылова, Х. Назарова стремятся к лирико-поэтическому отображению действительности; Г. Бакаева, Т. Гаффарова, М. Халилов достигали социально-бытовой конкретизации образа.

В 60 – 70‑е годы блистательная плеяда мастеров потеряла многих своих представителей. На смену им пришло новое поколение актеров, вступивших в труппу в конце 50‑х – начале 60‑х годов, которое продолжило развитие таджикской актерской школы, обогатило ее традиции новыми стилевыми чертами.

{250} Передача эстафеты от одного поколения к другому, слияние исполнительского искусства прежних лет с новым проходили без серьезной ломки, кризисов. Ведь творчество всех актерских поколений зиждется на прочном фундаменте — системе Станиславского, на методе всестороннего раскрытия сложного, многообразного духовного мира героя, органичного перевоплощения исполнителя в образ.

Осваивая богатейший опыт МХАТ, таджикский и другие национальные театры стремились творчески воспринимать лучшие черты русского сценического искусства. Они следовали принципам высокого реализма, идейности, достигли слитности ансамбля, проникновения в самую суть человеческих переживаний, тщательной разработки характеров. Театры органично и свободно овладевали системой Станиславского в форме, близкой их национальной природе. Таджикский театр, принимая основные принципы системы, не считал ее неким кодексом узаконенных приемов, не ограничивал ею сферу своих исканий, а видел в системе исходный пункт для развития национального искусства. Система входит в живое творческое соприкосновение со сложившимися художественными традициями литературы, фольклора и народного театрального творчества, содействуя развитию и совершенствованию этих традиций.

Это происходит и при создании спектаклей на фольклорной основе и спектаклей на современные темы. Народные театральные традиции прослеживаются в спектаклях, где актеры передают эмоционально наполненный внутренний мир персонажей, живое человеческое чувство, колоритно изображают жизнь. Особенно ярко это проявляется в игре выдающихся таджикских комедийных актеров, которые обнаруживают глубокое знание народного характера, живое чувство юмора, неизбывный запас комической энергии, подлинную увлеченность действием. Добиваясь атмосферы веселья, юмора, они часто пользуются импровизацией. Удачно найденные шутки, неожиданные интонации, акценты, острые детали, средства пантомимы, идущие от импровизаций народных исполнителей, обогащают образы пьесы. Таджикские комедийные спектакли отличаются легким, уверенным творческим самочувствием актеров, и нередко в спектаклях старого репертуара возникает новое толкование отдельных сцен, новые оттенки в игре исполнителей.

Склонность к сатирической заостренности, беспощадному обличению, гротеску, едкой иронии, сарказму свойственна народному театру и фольклорным представлениям. В ряде спектаклей эта народная основа сочетается с завоеваниями современного театра — широтой обобщения, точной социальной типизацией, тонкой логической последовательностью в развитии характера.

Пример этого — образ Кадушоха, созданный К. Имматшоевым {251} в комедии «Указ Кадушоха» Бахори. Этот сатирический памфлет по мотивам таджикского фольклора рассказывает о том, как глупый шах позволил казнить себя, поверив мошеннику, который убедил его, что на том свете он будет еще более могущественным властелином. Исходя из народных образов пьесы, заложенных в ней фарсовых традиций, режиссер Х. Рахматуллаев обратился к гротеску, гиперболизации, достигая театральности, броской выразительной формы сценического действия. Самые острые сатирические положения логически вытекали из предлагаемых обстоятельств пьесы и были внутренне оправданы исполнителями.

Замечательный комедийный актер, Имматшоев добился внутренней и внешней характерности. Пленительная наивность, обаятельная глупость и упрямое самодурство его героя помогали созданию яркой комедийности. Спектакль возрождал такие традиции народного театра, как непритязательность, наивность ситуаций, их откровенную условность, смешение сказочности и реальности. Свободная импровизационность, пантомимическая выразительность, интонационная многокрасочность речи, точность психологического рисунка, яркая, порой преувеличенная театральность — эти приемы игры Имматшоева и других актеров способствовали возникновению в зале атмосферы непринужденного веселья.

Имматшоев обладал живым и блестящим воображением, он непринужденно включался в сценическое действие, легко находил живые черты и характерные оттенки для роли. По своей природе он был актером-импровизатором, использующим богатейшие выразительные средства, мягкую пластику, обаятельную мимику, теплый юмор. Его речевая партитура отличалась разнообразными интонационными оттенками. Текст звучал непринужденно, естественно, неожиданно возникали юмористические, сатирические ноты. За словами зритель ощущал ход мысли персонажа, его душевные движения, характер. Колоритный, порой музыкальный строй речи соединялся с меткой остротой слова. Не только в комедийных, но и в драматических ролях артиста выражалась народность его творчества.

Острая характерность присуща яркому комедийному дарованию Б. Раджабова. Он пришел в театр в 1959 году после окончания Ташкентского театрально-художественного института. Как и актеры народного традиционного театра, Раджабов обладает сильно развитой интуицией, которая помогает ему находить выразительность формы, яркую внешнюю характерность, сочную комедийность.

Народные традиции Раджабов обогащает современной сценической культурой, социальным, психологическим анализом. В его искусстве в сложном взаимопроникновении соседствуют теплый юмор и сатира, веселая буффонада и дерзкий комизм, мягкая лирика {252} и щедрая эмоциональная патетика. Эти качества выражаются актером в стилистике народных исполнителей — насыщенной красками, живой непосредственной динамике действия, легкой и естественной обрисовке сценического образа.

Вот один из народных характеров, созданных актером в комедии «Лучистый жемчуг» С. Улуг-заде, — веселый парень Джурабай, поступивший в поисках легкого труда в овощной ларек, а потом под влиянием хороших людей перешедший в колхоз на трудную работу. Раджабов играл задорно, непосредственно. Легко и свободно живя в роли, он насыщал образ добрым, сочным юмором, яркими бытовыми штрихами, кипучей энергией, остроумными шуточками, добродушной насмешкой, сердечной теплотой. Этот комедийный персонаж наполнял спектакль неугасающим народным оптимизмом.

В бытовой комедии «Выбор жениха» Х. Содика Раджабов создал колоритный образ ограниченного, кичливого бюрократа, приспособленца, который хочет выдать дочь замуж за сына большого начальника. Актер пленяет не только непринужденностью, свободой, полной увлеченностью процессом игры, чувством сценической формы, но и глубоким погружением в сценический мир персонажа. Комедийный образ обретает сатирическую направленность.

Дух праздничной игры и импровизации поддерживают и другие участники этого спектакля, герои которого живут в красочной театральной стихии, в атмосфере шутки, юмора, веселого забавного розыгрыша, смелых комедийных преувеличений, искрометного ритма действия (режиссер Х. Гадоев).

Подлинная народность отличает и творчество актера Ленинабадского театра имени Пушкина С. Фармонова. У него, так же как и у Раджабова, Имматшоева, развито чувство живого, непосредственного общения со зрительным залом. Искусство Фармонова характеризуется искренностью, полной свободой, верой в предлагаемые обстоятельства, импровизационностью, яркой характерностью.

Но герои Фармонова не только смешны, порой они кажутся жалкими или гневными, печальными или негодующими. Актеру близки интонации трагикомедии. Так была сыграна одна из лучших его ролей — Журден из «Мещанина во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера. Актер создал в спектакле атмосферу красочной зрелищности, эмоционального подъема, радостной игры.

Фармонов не получил специального театрального образования, но стал одним из ведущих мастеров национального театра. И поныне в таджикских театрах вместе с актерами, получившими профессиональную подготовку, выступают самобытные таланты. Актеры эти от природы органичны, непосредственны, их сценическое существование убедительно, достоверно. Своим творчеством {253} они доказывают, что традиционный театр таджиков близок принципам реалистического искусства. Мгновенность преображения, понимание сценической условности, полная вера в обстоятельства действия были присущи народным представлениям. Импровизация, являвшаяся основой их игры, требовала сосредоточенности, внимания, искренности, большого воображения. Эти объективные законы актерского творчества унаследовало новое поколение талантливых исполнителей, попадающих на профессиональную сцену без специальной подготовки.

Один из таких актеров — А. Мухамеджанов. Уже первые свои роли он играл легко, свободно, проявляя верность жизненной правде, гибкость психофизического аппарата, достигал полного и точного перевоплощения в образ, раскрытия его в движении, становлении. К искусству этого актера мы еще вернемся при анализе романтического направления таджикской сцены, которое он представляет.

Для Х. Назаровой профессиональной школой стала работа в Театре имени Лахути. Актриса покоряет зрителей правдивостью существования на сцене, поэзией светлых чувств своих героинь, грацией, обаянием, женственностью. Одной из первых ее ролей была Джульетта, которую она играла юным непосредственным подростком, борющимся за свою любовь и счастье. В последующих крупных ролях — Нигивы («Рудаки» Улуг-заде), Маши («Кремлевские куранты» Погодина), Корделии, Дездемоны — Назарова добивалась предельной сосредоточенности, тонкого психологического постижения характера.

Режиссеры таджикского театра стараются разбудить органику творчества актеров, не учившихся в театральных вузах, и последовательно, естественно подводят их к освоению системы Станиславского. Они добиваются, чтобы актер в процессе подготовки роли познал собственную природу и потом шел к образу, соединяя свои чувства с художественной структурой сценического характера.

Такие актеры, как Бурханов, Фазылова, Имматшоев, Раджабов, органично впитали соки народного искусства. Национальное своеобразие их творчества проявляется в различных образах — будь то классика или современная драматургия. В то же время в трактовку своих ролей они вносят краски, определяющиеся их индивидуальными особенностями, что делает каждый созданный ими образ самобытным и в то же время имеющим всеобщее значение. Это подтверждает творческая практика Русского театра имени Маяковского, регулярно ставящего пьесы таджикских авторов. Театр привлекает в свои спектакли таджикских актеров. Так, в спектакле «Ураган» Г. Абдулло и Ш. Киямова, посвященном борьбе за установление Советской власти в восточной Бухаре, участию В. И. Ленина и С. Орджоникидзе в решении исторических {254} судеб среднеазиатских народов, играли актеры Театра имени Лахути Х. Гадоев, А. Мухамеджанов, Ш. Абдулкайсов, актер Таджикского государственного молодежного театра Г. Исламов и студенты актерского отделения Таджикского государственного института искусств имени Турсун-заде.

Живое творческое содружество русских и таджикских актеров оказалось плодотворным: был создан масштабный эпичный спектакль, в котором актеры поэтично и эмоционально выражали идеи революции. Таджикские актеры упорно работали над русским языком, искали новые выразительные средства. Гадоев, игравший главаря басмачей Ибрагимбека, изучал исторические документы и ввел в спектакль отсутствующий в пьесе монолог, в котором цитировал выдержки из писем реально существовавшего врага революции. Ибрагимбек — Гадоев был способен и на жестокую авантюру и на глубокие драматические размышления. Мухамеджанов в роли Орджоникидзе передавал душевное богатство, тонкость мысли и чувств выдающегося большевика. Успешно играли в русском спектакле и молодые таджикские актеры — Исламов (Сафар) и Абдулкайсов (Ярмат).

Процесс взаимовлияния и взаимообогащения, значительно активизировавшийся в 60 – 70‑е годы, благоприятно сказался на творческом развитии молодых актеров, которые принесли на национальную сцену свои темы, свое видение мира, современные художественные воззрения, новые тенденции в исполнительском искусстве.

Усваивая и развивая лучшие черты искусства мастеров таджикского театра — склонность к правде творчества, к простоте художественных средств, к эмоциональному взволнованному искусству, новое поколение стремится к более строгой, лаконичной форме, обостренному выражению процесса мышления героя, к глубокому философскому осмыслению идейного содержания произведения, дальнейшему совершенствованию мастерства перевоплощения.

Новый тип актеров, сформировавшийся в 60 – 70‑х годах, примечателен внутренним богатством и глубоким интересом ко многим сферам жизни, явлениям культуры. Овладевая средствами современного выразительного языка, молодые актеры утверждают на национальной сцене тонкий интеллектуальный психологизм.

Для развития актерского искусства большое значение имело и обновление репертуара. Современный актер имеет более широкие возможности для отражения на сцене жизни страны, чем предыдущее поколение, работавшее в годы становления таджикской драматургии. Расширилось жанровое многообразие драматургии; появились историко-биографические пьесы, психологические, лирические, публицистические драмы, водевили, комедии-сказки. {255} Заблистали новыми красками ранее существовавшие жанры: социально-бытовые драмы, комедии, героико-романтические трагедии. Широта тематики и жанровое разнообразие потребовали от актеров обогащения их сценической палитры.

В историко-революционных спектаклях, прочно утвердившихся в репертуаре таджикского театра, новые тенденции актерского творчества проявляются в решении сложнейших художественных задач — создании исторически достоверных портретов выдающихся людей революции, в точном, художественно значительном, укрупненном изображении борцов за преобразование жизни и в острой, психологически обоснованной характеристике врагов.

В период с 1957 по 1970 год в таджикской драматургии родилась трилогия о Ленине — «Ураган», «Пламя свободы», «Солдаты революции». Эта таджикская Лениниана принадлежит драматургу Г. Абдулло (только в «Урагане» его соавтором был Ш. Киямов). Бессменный исполнитель роли В. И. Ленина на таджикской сцене — А. Бурханов. Все эти годы шла напряженная работа по воплощению различных граней великого образа. В «Урагане» Бурханов определял гуманизм и политическую мудрость Ленина, в «Пламени свободы» — его интернационализм, в «Солдатах революции» возникал поэтичный образ, выражающий идею советской государственности. Актер стремился передать сильный ум, горячий темперамент, душевность, юмор Владимира Ильича, его любовь к простым людям, веру в них. В игре Бурханова нашли выражение национальные особенности таджикской исполнительской школы. Высокая эмоциональность, проникновенность игры актера, его способность создавать точные по мысли и внешнему рисунку образы, увлекаться событиями пьесы определили драматическую силу сцен с участием Ленина. Ненависть Владимира Ильича к врагам передается Бурхановым с внутренней страстностью, сердечным огнем и силой мысли. Внимание к людям, задушевное отношение к своим соратникам подчеркивают человеческую теплоту, огромное обаяние вождя. Эти качества, окрашенные национальной природой самого артиста, делают образ Ленина особенно близким таджикскому зрителю.

От Бурханова, первого и бессменного исполнителя роли Ленина на протяжении тридцати лет, эстафету принял Ф. Касымов.

В «Революционном этюде» М. Шатрова он вышел в роли вождя без грима, играл вне портретности. В исполнении Касымова, а также С. Касымовой, глубоко и интересно сыгравшей роль Пастуховой, наглядно проявилась целеустремленность поисков современного таджикского актерского искусства, которые ведутся в сфере тонкого ощущения актерами подробностей духовной жизни своих героев, точного выражения их мыслей и чувств.

Новые тенденции актерского творчества наблюдаются и в героико-романтических спектаклях. В 60 – 70‑е годы таджикские {256} драматурги создали ряд инсценировок по произведениям выдающихся поэтов прошлого. Новое обращение к классическому наследию сочеталось с творческим развитием национальных сценических традиций. Многоплановый охват событий, сила страстей, углубленная разработка конфликта, психологии, насыщенность действия мыслями, близкими современному зрителю, дали возможность актерам искать в романтических образах новые краски, акценты. Вместо повышенной эмоциональности, ложной многозначительности некоторых романтических спектаклей прошлых лет сценическая образность обрела конкретную жизненную силу, мужественный героический порыв, драматическую приподнятость и философскую содержательность. В своих лучших работах таджикские актеры сочетают романтическую устремленность с глубокими социальными обобщениями, играют сдержанно и страстно, поэтически приподнято. Романтическая стихия их искусства обретает реалистическую выразительность.

Время определило не только современную художественную форму актерских образов, но и их содержание. Сценические герои мыслят глубоко, масштабно, выражают гуманистические идеи. Актеры передают напряженную внутреннюю жизнь героев остро, обнаженно, рельефно. Развивая принципы Станиславского, многие таджикские актеры обогащают близкое национальному театру романтическое направление глубиной мысли. Новые задачи, стоящие перед режиссурой, потребовали от актеров четкого пластического решения ролей, строгой ритмической организации действия, свободной манеры игры, лишенной бытовых подробностей. Талант, ум, гражданская страстность, острое ощущение времени, глубокое понимание жизненных процессов делают актера подлинно современным художником. Поэтому он становится единомышленником режиссера, ответственным не только за судьбу своей роли, но и за весь спектакль.

Изменились взаимоотношения актера и драматурга. Современный исполнитель глубже своих предшественников разбирается в достоинствах и просчетах нового сценического произведения, более взыскателен к драматургическому материалу. При обсуждении пьес он предъявляет серьезные претензии к автору, требует углубления, логического развития ролей, определения четкой сверхзадачи.

Для современного актерского искусства Таджикистана характерно тяготение к поэтичности, одухотворенности. Глубокий интерес к богатствам многовековой национальной классической поэзии и к творчеству современных талантливых поэтов обусловил рождение приподнятых, пластически выразительных, интеллектуальных и изящных образов.

Пример этого — творчество М. Вахидова, который был одним {257} из ведущих актеров Театра имени Лахути[[90]](#footnote-91). Вахидов раскрыл свою творческую индивидуальность еще в стенах вуза, работая в таджикской студии ГИТИСа с педагогами О. Пыжовой и Б. Бибиковым, передававшими ученикам принципы учения Станиславского. Он воспринял от своих педагогов взыскательное отношение к творческому процессу, сознание необходимости постоянной работы над собой, умение самостоятельно мыслить. Вахидов утверждал новый тип творчества. Это проявлялось в отношении к искусству, к ролям, к самой жизни, во взглядах на развитие современной художественной культуры.

Расцвет творчества Вахидова относится к началу 60‑х годов, когда возрос интерес к разработке нравственных, духовных проблем. Прогрессивные тенденции времени породили новый тип актера, чутко выражающего мысли и чувства своих героев.

Вахидов был многогранным, напряженно думающим и тонко чувствующим художником, склонным к анализу, к размышлениям о жизни. Его сценические образы выражали мысль о нашем времени, о человеческой личности. Искусство Вахидова отличалось самостоятельностью сценической интерпретации, лиризмом, порождавшим тесную духовную связь артиста со зрителем. Реалистическое раскрытие характеров, четкий сценический рисунок сочетались в его игре с особым благородством сценической манеры.

Вахидов боролся за современные приемы игры, за искусство, созвучное времени. При возобновлении постановки «Без вины виноватые» Вахидов сыграл роль Незнамова, по-новому прочитав судьбу своего героя. Незнамов у Вахидова незаурядный талант, которому душно в атмосфере провинции. За внешне неторопливой актерской манерой скрывалось острое драматическое напряжение, внутренний стремительный ритм, близкий современной жизни.

В спектакле «Рудаки» Улуг-заде Вахидов создал новую сценическую интерпретацию заглавной роли, которую до него играл А. Бурханов. В этом образе глубокая психологическая правда сочеталась с философской мыслью, лиричностью и эпической монументальностью. Судьбу выдающегося поэта X века, его столкновение с косностью и мракобесием средневековья актер осмысливал как проблему «художник и общество», в поэтической образности, близкой созданиям самого Рудаки. Герой спектакля был исполнен внутреннего озарения, чистоты, он вовлекал зрителя в мир своих раздумий о жизни, в мир высоких мыслей о правде и справедливости.

Одна из лучших ролей Вахидова — Эзоп в спектакле «Лиса и виноград» Фигейреду. Актер выявил сложность, внутреннюю {258} диалектику характера, передал трагедию героической личности. В уродливом, неуклюжем Эзопе жила страстная, неистребимая жажда свободы, становящаяся высшим выражением гуманистического устремления личности. Непрерывно развивающаяся мысль, духовное интеллектуальное напряжение героя требовали от исполнителя эмоциональности, тонкого психологизма. Чувства Эзопа — Вахидова то уходили вглубь, звучали как проникновенная лирика, то взрывались в яростном гневном социальном протесте, доходящем до трагизма. В конце спектакля, когда Эзоп делает выбор, предпочитая смерть неволе и духовному угнетению, Вахидов придавал образу монументальные, героические черты, утверждал несгибаемую силу, нравственную стойкость и красоту человека, его духовное величие.

В этой работе, как и в спектакле «Рудаки», актером были использованы традиционные для таджикской классической литературы и национального сценического искусства формы — приподнятая лирика, поэтическая сила чувств, высокий драматизм. Вахидов страстно любил поэзию, он создал в таджикском театре жанр поэтического моноспектакля, в котором новаторство современного актерского искусства было связано с национальными художественными традициями. Поставив на основе стихов Хафиза и Хайяма моноспектакли «Любовь к жизни» и «Наедине с собой», Вахидов возродил древние поэтические традиции, их силу и красоту, дал новую жизнь классике, приблизил ее к современности.

Судьба Вахидова в искусстве подтверждает, что истинное творчество является результатом огромного напряжения сил, преодоления, казалось бы, непреодолимых трудностей.

К поэтическому реализму тяготеют и другие актеры Театра имени Лахути и Молодежного театра, который открылся в Душанбе в 1971 году на основе таджикской студии ГИТИСа. Многие актеры этого юного творческого коллектива не придают значения внешней характерности, гриму, они прежде всего стремятся проследить процесс мышления героя, раскрыть его мировоззрение.

Один из лучших спектаклей театра — «Мать» Чапека, в котором почти все молодые актеры, и особенно Г. Абдуллаева, играющая роль Матери, сверхзадачей действия считают движение мысли, напряженный процесс внутренней жизни героев. Эти актеры утверждают на таджикской сцене интеллектуальное начало.

В той же манере играет актриса этого театра Р. Касымова роль поэтессы X века Робин Балхи в одноименной драме А. Атабаева. Она создает одухотворенный образ душевно чистого человека, наделенного светлым умом, мучительно переживающего поражение своих гуманистических идеалов.

Лирико-драматическое направление женской труппы Театра {259} имени Лахути связано с творчеством М. Исаевой, Г. Сафаралиевой, М. Камоловой, которые отказываются от бытовой детализации, прозаичности, склонны к обобщенному выражению чувств, поэтичности, внутреннему динамизму, лаконичности в обрисовке характеров.

Игра М. Исаевой, окончившей таджикскую студию ГИТИСа в 1960 году, отличается внутренним изяществом, тончайшими психологическими переходами. Страдающая Тахмина («Рустам и Сухроб» Абдулло), страстная, ревнивая Гертруда («Мачеха» Бальзака), беспокойная, неудовлетворенная судьбой Гульджан («Восхождение на Фудзияму» Айтматова и Мухамеджанова), властная, мрачная Бернарда («Дом Бернарды Альбы» Гарсиа Лорки) — женщины сильные, эмоциональные. Всем им присуще трагическое начало и покоряющая женственность.

Г. Сафаралиева, пришедшая в Театр имени Лахути в 1964 году из Душанбинского музыкального училища, с изысканной грацией, музыкальностью сыграла роли Доны Анны в «Каменном госте», Гертруды в «Гамлете», Мариам в «Пламени свободы».

К лирико-драматическому направлению принадлежит и ведущая актриса Ленинабадского театра С. Исаева. В лучших работах Исаевой (Сарвиноз — «Желтые листья», Шахло в одноименной пьесе, Биби-Зайнаб — «Поэма о Биби-Зайнаб», Николь — «Мещанин во дворянстве») точно определяется социально-психологическая основа характера. Актриса рельефно обрисовывает эти характеры, активно выявляет ритм роли, расширяет рамки образа, усложняет сценические задачи. Исаева склонна к воплощению драматических судеб, ее внутренне сильные, решительные героини отстаивают свое право на созидание новой жизни. Домысливая сценические характеры, актриса добивается гражданственного звучания образов.

Лирика Исаевой и других таджикских актрис не интимная, сосредоточенная, а приподнятая, романтическая. Они развивают традиции таджикского театра, наполняя образы поэтической страстью, создают характеры, отмеченные стремлением к красоте, свободе чувств, к раскрепощению духовных сил человека.

Стилистика современной национальной исполнительской школы складывается из философского, поэтического, лирико-драматического и комедийного, сатирического направлений. Но почти всегда она связана с романтическими традициями национального искусства, которые развиваются, обогащаются новыми тенденциями. Это подтверждает искусство двух ярких представителей таджикской актерской школы — Х. Гадоева и А. Мухамеджанова.

Гадоев обладает прекрасными внешними данными: высокий рост, стройная, гибкая, пластичная фигура, тонкое, выразительное лицо, голос своеобразного тембра с металлическим звучанием. Он тяготеет к изысканности, графической четкости пластического {260} рисунка роли, к живописности, отточенности игры. В каждой новой работе актер ищет выразительную внешнюю форму, обращается к сложному гриму, подчас становясь неузнаваемым. Но эта форма подкреплена мастерством внутреннего перевоплощения, углубленностью общего замысла, оригинальностью творческого мышления.

Гадоев, актер ярких открытых чувств, обладает легко возбудимым темпераментом. Он играет нервно, экспрессивно. Но романтический порыв, эмоциональное напряжение сочетаются у него с точным отображением жизни во всех ее контрастах и неожиданностях, с глубоким социально-психологическим исследованием жизни героя. Актер создал яркие образы пламенного бунтаря Фердинанда («Коварство и любовь»), вдохновенного Сухроба (в спектакле и кинофильме «Рустам и Сухроб»), эмоционального Диваны («В ночь лунного затмения»), трагикомического Хлестакова, экспрессивного Гамлета. Артисту близки волевые, целеустремленные характеры, дающие возможность проявить трепетные чувства, могучий темперамент, сильную творческую волю.

Одна из значительных работ актера в 70‑е годы — роль Авиценны в спектакле Русского театра имени Маяковского «Великий исцелитель» С. Улуг-заде и В. Витковича. Актер показывает становление героя, выявляет истоки его всесторонней одаренности, передает его острую восприимчивость, сверхчувствительную реакцию на происходящее.

Развитие героико-романтического направления в национальном сценическом искусстве сопровождается поисками новых художественных опор. Такая опора была найдена в историко-революционной драматургии и классической литературе. Именно в пьесах этого жанра с успехом играет А. Мухамеджанов. Верный сын партии, пламенный революционер Рахимбаев («Солдаты революции» Абдулло), заблуждающийся Асад, ставший предателем («Опаленные сердца» Икрами), легендарный Сухроб и другие героико-романтические роли выдвинули Мухамеджанова в число ведущих мастеров театрального искусства Таджикистана.

В спектакле «Ученый Адхам и другие» С. Улуг-заде — о великом таджикском просветителе XIX века Ахмаде Донише — Мухамеджанов сыграл Адхама, придав образу героичность, грустный лиризм и трагедийную безысходность. Герою спектакля присущи мудрость, духовное богатство, искренность и вера в людей, благородство помыслов, высокая внутренняя культура.

Духовную сущность человека исследует актер и в роли Клавдия в «Гамлете». Он добивается в своей игре синтеза мысли и чувства, эмоции и анализа. Внимание актера обращено на раскрытие внутренних противоречий, сомнений героя.

В первых сценах Клавдий кажется человечным, в его душе {261} живет любовь к Гертруде и постоянный страх перед заслуженным возмездием. В какие-то минуты у него появляются угрызения совести. Но постепенно раскрывается его истинное лицо — коварного убийцы, властного феодала, в повелительном голосе которого ощущается сила пробудившегося зла.

Мухамеджанов обладает природным даром перевоплощения. В лучших своих созданиях он проникает в суть характера человека, быстро постигает жизнь героя, его чувства, стремления, деяния. Образы Мухамеджанова точно определены во времени и социальной среде. Актер предпочитает острую сценическую форму, выражая через нее драматические столкновения людей одновременно героических и простых.

Интерес к возвышенным героическим образам, к укрупненной обобщенной сценической форме Мухамеджанов воспринял от М. Касымова, А. Бурханова и других мастеров таджикской сцены. Развивая традиции выдающихся актеров, Мухамеджанов органично сочетает героическое начало с психологизмом, глубиной человеческих переживаний, с правдой и силой чувств героев. Его игра бывает исполнена драматической страстью, огнем неподдельного сильного чувства, внешней и внутренней динамикой. Он непосредственно и эмоционально воплощает кризисное душевное состояние своих героев, при этом его бурные, темпераментные взрывы всегда психологически мотивированы.

Но искусство этого актера может быть сдержанным, экономным в выборе выразительных средств, может передавать потаенные мысли героев. Он использует полутона, внутренне насыщенные паузы, тонкие психологические переходы.

Благородный, мужественный облик сценических героев Мухамеджанова сразу приковывает внимание. Актер легко добивается сопричастности зрителя к той сложной, насыщенной духовной жизни, которая возникает на сцене. Мухамеджанов не сливается с общим фоном, не растворяется в потоке событий спектакля — он выделяется в ансамбле. Это происходит благодаря огромной внутренней активности актера, его эмоциональной заразительности. Чуждый нарочитой монументальности, аффектированной театральности, Мухамеджанов своим искусством всегда утверждает художественную правду и благородную простоту.

В современной актерской школе Таджикистана определенное место занимает и бытовое направление, которое продолжают артисты Театра имени Лахути — М. Касымова, Х. Шоймардонов, Х. Саидахмедов, О. Хаятова, Ш. Сиддикова, Н. Шомансурова — и других театров.

Лучшие актеры и актрисы бытового направления органично живут на сцене жизнью персонажей, создают правдивые образы людей из народа. За последние годы образы эти в социальном, психологическом, культурном отношении претерпели значительные {262} изменения, и актеры отражают в своем искусстве эти изменения.

Например, создавая характер простой старой таджички — Бабушки в драме «Письмо написано мной», М. Касымова, следующая реалистическим традициям, стремящаяся к простоте, содержательности игры, делает акцент не на бытовых подробностях, а на раскрытии ума героини, на осуждении пережитков старого, мешающих людям жить.

Определению стилистики актерской школы Таджикистана способствует повышение роли личности актера в развитии современного национального сценического искусства и общей культуры республики. Актер становится художником, осознающим великую гуманистическую миссию своего искусства, его общественное значение в жизни народа.

Интенсивное развитие экономики и культуры республики в 60 – 70‑е годы открыло перед новым поколением актеров широкие возможности для творческих поисков. Современные актеры творят не только в театре, но и в кино, на радио, на телевидении, выступают в концертах Филармонии, на литературных вечерах. Значительно возросла роль актера в общественной жизни республики. Они выступают на трибунах различных творческих конференций, совещаний, собраний художественной интеллигенции.

Современное актерское искусство постоянно пополняется новыми силами, обогащается новыми творческими индивидуальностями. В актерском творчестве доминирует устремленность к искусству героико-романтическому, поэтическому, лирико-бытовому, к комедии и музыкальной драме.

Народность пронизывает лучшие национальные комедийные спектакли. Она проявляется не только в выборе темы, но и в художественном решении спектакля, в гармоническом сочетании всех выразительных средств театра — музыки, пения, танца, пантомимы, элементов народной игры, мотивов фольклора. Категория народности получает выражение в доступности, демократичности спектаклей, в стремлении их создателей к живому, непосредственному общению со зрителями, чуткому восприятию его запросов.

Основой дальнейшего роста таджикского комедийного искусства становятся национальные сценические традиции, на которые опираются актеры в разработке выразительных средств. Жанр музыкальной драмы показывает, как современный театр вбирает из классической поэзии и устного народного творчества эпическую широту, поэтическую обобщенность, романтическую взволнованность, высокую лирику и острый драматизм.

Чем шире и глубже таджикский театр изучает театральный опыт других братских народов, достижения русской и общеевропейской {263} театральной культуры, тем более смело развивает он прогрессивные национальные художественные традиции, тем ярче проявляется своеобразие актерского творчества.

Но на пути развития современного актерского искусства Таджикистана возникает много объективных и субъективных факторов, препятствующих этому процессу. Одна из таких причин — репертуарные трудности. Поверхностное понимание проблем жизни, однозначность, приблизительность в выражении реальных конфликтов еще присущи многим пьесам современных таджикских авторов. Слабый драматургический материал суживает творческий диапазон актеров, уводит их от углубленной работы над образом, от решения серьезных сценических задач. Возникают проблемы и в области национальной режиссуры.

Но при всех неровностях развития актерского искусства стилистика современной национальной исполнительской школы Таджикистана определяется в 60 – 70‑е годы все более ярко и рельефно.

Искусство таджикских актеров, как и актеров других национальных театров Советского Союза, вливается в единую социалистическую художественную культуру, имеющую общую идейную и творческую основу — марксистско-ленинское мировоззрение, творческий метод социалистического реализма.

Н. Нурджанов

# **{****264}** Армянский театр

Современное армянское актерское искусство — неоднородное явление. Оно не было однородным ни в прошлом веке — в период формирования нового армянского театра, ни в первые два десятилетия нашего века, отмеченные появлением ярких имен, ни даже в советское время, когда утвердившиеся принципы режиссерского театра должны были установить искомую гармонию.

До революции армянский театр, как и вся армянская художественная культура, развивался в основном в Тифлисе и Константинополе. Эти две ветви армянского театра несли на себе печать тех общественно-политических и культурных особенностей, которые были характерны как для административного и культурного центра дореволюционного Закавказья, так и для столицы султанской Турции.

Репертуар восточноармянского театра, сформировавшегося в Тифлисе, составляли армянские пьесы, в основном произведения Г. Сундукяна, и русская реалистическая драма. И в том и в другом случае психологически убедительные, жизненные образы героев пьес требовали реалистических принципов актерской игры.

Драматургия, созданная в Константинополе, развивалась в русле национально-освободительных идей, обращалась к историческим событиям героического прошлого (М. Пешикташлян, С. Экимян, Т. Терзян и другие). Романтический герой этих пьес был скорее рупором авторских идей, чем живым характером. Создание абстрактно героических и трагедийных образов не требовало психологической глубины, достоверного исполнения. В развитии западноармянского театра значительную роль играли и переводные пьесы, преимущественно французская романтическая драма и мелодрама.

Волею исторических обстоятельств двум школам актерской игры суждено было встретиться в Тифлисе. Когда такие выдающиеся актеры, как П. Адамян, Сирануйш, А. Рачья, и другие приехали на Кавказ, лишившись возможности работать в Константинополе, они оказали заметное влияние на развитие восточноармянского театра, задачей которого в это время было «выйти из местных, исключительно тифлисских рамок и стать театром действительно общенациональным»[[91]](#footnote-92). Взаимодействие, взаимовлияние западноармянской классически-романтической манеры {265} исполнения и бытописательского реализма восточноармянского театра определило дальнейшую эволюцию актерского искусства.

В начале XX века произошел синтез двух противоположных принципов актерской игры, сформировался новый стиль сценического искусства — стиль психологического реализма, который сделал возможным освоение современного репертуара — пьес Г. Ибсена, Г. Гауптмана, М. Метерлинка, М. Горького, Л. Шанта, А. Ширванзаде.

Однако очевидный процесс взаимопроникновения различных школ не привел, да и не мог привести, к полному стиранию противоречий. В армянском театре, несмотря на стремление исполнителей к психологическому реализму, все же были актеры, отдающие в конечном счете предпочтение либо романтическому направлению — Сирануйш, В. Папазян, И. Алиханян, либо достоверно-бытовому — О. Абелян, Асмик, О. Гулазян и другие. Подобные различия дают о себе знать и сегодня.

Крупнейшие актеры Советской Армении непосредственно от старейших мастеров восприняли традиции национального театра. Лучшие работы старших мастеров стали значительными явлениями театральной жизни 50 – 60‑х годов. О. Гулазян с исключительным мастерством и ювелирной тонкостью сыграла роль госпожи Бальбоа в спектакле «Деревья умирают стоя» А. Касоны. Актриса создала образ, полный большой душевной силы.

Последней ролью В. Вагаршяна был Эзоп в спектакле «Лиса и виноград» Фигейреду. Прославленный исполнитель ролей Егора Булычова, Гамлета, Арбенина, Федора Протасова, мастер гибкого пластического перевоплощения, Вагаршян здесь обратился к графически четкому сценическому рисунку. Однако главным для него, как и всегда, было раскрытие идейной основы роли. Герой спектакля, примирившийся со всеми утратами, не хочет терять духовную свободу. Нравственное величие возвышает Эзопа — Вагаршяна над окружающими, дает ему силу умереть свободным.

А. Аветисян, мастер комедийного жанра, наделенный покоряющим и самобытным дарованием, сыграл Антонио в пьесе Э. Де Филиппо «Суббота, воскресенье, понедельник». В игре актера к осуждению, осмеянию или восхвалению персонажа всегда присоединялась мягкая проникновенная тональность. Его Робинзон («Бесприданница») и Епиходов («Вишневый сад») были трагикомическими характерами. Но ни в одной из своих ролей Аветисян не был полон такого сочувствия к человеку, как в роли Антонио — чудаковатого доброго старика с печальными глазами, доброта которого никому не нужна.

Глубоко драматической была работа выдающихся трагиков Р. Нерсесяна и В. Папазяна, выступивших в одной и той же роли — Мак-Грегора в пьесе У. Сарояна «В горах мое сердце».

{266} Последние роли Нерсесяна — дядя Багдасар в одноименной комедии А. Пароняна, дядя Нерсес в фильме «Тжвжик» и Мак-Грегор были сыграны с присущей этому актеру большой эмоциональной силой. Они входили в основное русло его творчества, выражая тему страстной защиты человека, подвергающегося несправедливым гонениям, мучениям. Актер передавал страдания своего неприметного внешне героя с такой глубиной, что персонаж этот становился крупным, значительным. Сценические характеры, созданные Нерсесяном, были самобытны, своеобразны. Казалось, актер не играл роль, а выражал накопившуюся в его душе за многие годы тревогу о человеке.

Играя дядю Багдасара, Нерсесян расширил эмоциональные и смысловые границы роли, раскрыл в ней трагедийную глубину, придал спектаклю подлинно трагикомическое звучание. Актер рассказал зрителю о смешном и печальном в жизни наивного человека, который хочет утвердить свою правоту. Однако чем энергичнее стремился он к своей цели, тем больше отдалялся от нее — в этом заключался комизм образа. С другой стороны, пламенная вера, искренность, с которыми Багдасар — Нерсесян боролся за истину, рождали трагические тона в роли. Происходил полный разрыв человека со своей средой, с обществом, которое не хочет замечать его страданий… Это было искусство трагикомическое в его современном выражении, искусство вдохновенное.

Среди старых мастеров армянской сцены Г. Джанибекян всегда отличался ясным и твердым знанием цели своего творчества. Он воплощал на сцене характеры людей сильных, властных, стремившихся утвердить личную волю. Воспитанный на принципах психологического реализма, актер анализировал своего героя без предвзятого намерения оправдать или осудить его. И результатом взыскательного объективного отношения к образу был справедливый нравственный приговор.

Играя Варравина в «Деле» А. Сухово-Кобылина, Джанибекян вызывал у зрителя острую ненависть к этому персонажу. Тяжеловесный, медлительный, властный, мрачный Варравин вселял ужас. Казалось бы, что подобной острой выразительности можно добиться лишь средствами гротеска. Но причудливая образность была лишь итогом глубокого, беспощадного анализа актером властолюбивого характера.

Своим творчеством Джанибекян утверждал, что мир был бы печален, если бы волевые характеры заключали в себе только алую силу. И он показывал сильных людей, воплощающих могущество добра. Образы эти были различны по своей психологической характеристике.

В роли девяностолетнего Соломона в «Цене» А. Миллера Джанибекян раскрывал философию быстротечности, необратимости времени. Опираясь на тонкие психологические мотивировки, {267} не акцентируя пессимистической тональности, артист рисовал грустный, но беззлобный закат сильного человека, потерпевшего крах. Такие его герои, как Маркар в спектакле «Да, мир перевернулся» Папаяна и Тонапет в пьесе «Монолог отца Тонапета» Мелконяна и Чаликяна, радостно преодолевали старость, были исполнены воли и энергии.

Многие герои Джанибекяна глубоко национальны, в них живет дух народа: искренние и сердечные, прямые и непосредственные, они росли среди людей труда, познали страдание и знают цену радости.

Искусство воплощения национального характера связывается также с именами А. Асрян, А. Арзуманяна и некоторых других актеров.

А. Асрян воссоздала тип женщины из народа, которая видела в жизни много горя, пережила много потерь, привыкла нести бремя не только своих забот, но и забот близких и все время боится, чтобы не случилось ничего дурного. Пожилые армянские женщины с их постоянной озабоченностью, причитаниями, редкой улыбкой — таковы героини Асрян.

Бабушка в пьесе Сарояна «В горах мое сердце» выражает национальную трагедию армянского народа. По словам Папазяна, «Арус увидела то обливающееся слезами и полное тоски сердце, которое заблудилось в чужих горах, и услышала отзвук его безмерной скорби. Она воплотилась в этот безвестный образ и спела песнь лишенного жалобы протеста, с глазами без слез, подметая двор заброшенного на чужбину их жалкого домика, как мела бы двор родного дома, оставшегося позади, очень далеко и никогда не забытого».

В комической ситуации предстает другая героиня Асрян — Нубар в пьесе «Да, мир перевернулся» Папаяна. Этот характер актриса раскрывала с тонким психологизмом, с мельчайшими нюансами, ощущая «второй план» биографии роли. Хрупкая, несмелая в движениях, робко улыбающаяся женщина становится крепче стали, когда ее детям угрожает опасность. Таких женщин, самоотверженно берущих под свою защиту семью, в народе зовут «наседками». Асрян хочет, чтобы люди сочувственно относились к ее героине, обратили внимание на теплоту ее души, были бы по отношению к ней так же добры, как добра она к другим. Эта волнующая, глубокая человечность обогащала спектакль эмоциональным содержанием.

Сегодня на сцене все реже звучит сердечная интонация, которой великолепно владели актеры, развивавшие традиции старого армянского театра. К их числу принадлежит А. Арзуманян, актер Бакинского, а затем Ленинаканского театра. Ему свойственно не искусственное преувеличение чувств, а подлинное волнение, эмоциональная глубина. Играя в спектакле «Я вижу солнце» {268} Н. Думбадзе пожилого крестьянина-грузина, потерявшего сына, актер говорил о своем горе, не повышая голоса, без слез, но так, что зал замирал от волнения. Актеру близок характер человека, который приспосабливается к обстоятельствам, не находя другого выхода (Акоп — «Ах, нервы, нервы» Г. Тер-Григоряна). Он оправдывает своего героя, вызывая к нему сочувствие.

Другой современный актер, игра которого непосредственно связана с романтическими традициями армянской сцены, — Б. Нерсесян. Образы, созданные Нерсесяном, отличаются яркой красочностью, подчеркнутой силой разоблачения, четкой определенностью оценок. Безоговорочно осуждал актер Тиграна в пьесе Г. Тер-Григоряна «Последние гвоздики». Человека, всем угождающего, приспосабливающегося, Нерсесян характеризовал как жалкого, лишенного самолюбия, ничтожного обывателя. Здесь не было светотени или хотя бы попытки найти ее.

Микаэл в «Хаосе» А. Ширванзаде — одна из лучших ролей Нерсесяна. В начале спектакля, когда Микаэл предстает как человек безнравственный, актер гармонией речи и пластики создавал убедительный сценический рисунок. Во второй части спектакля Микаэл переживает нравственное потрясение, любовь делает его способным на самоотверженные поступки — и образ утрачивает свою достоверность. На смену игре точной и внутренне мотивированной приходит игра в целом привлекательная, но лишающая персонаж прежней индивидуальности. Актер не обосновывает поведения своего героя, а наделяет персонаж особенностями, призванными вызывать симпатию.

Характерный для современной драмы тонкий, отмеченный светотенью психологический рисунок не свойствен сценической манере Нерсесяна. Его привлекают люди одной страсти. В таких ролях он чувствует себя уверенным, щедрым, романтизирует эмоции героев. Таков его Муромский в спектакле «Дело» А. Сухово-Кобылина. Нерсесян играл эту роль, раскрывая пафос оскорбленной души, патетично повествуя о судьбе человека, ставшего жертвой жестокости, но не потерявшего чувства собственного достоинства.

Склонность Нерсесяна к сгущению красок, романтическая категоричность, вероятно, восходят к старым традициям армянского театра. Этот пока еще не утративший привлекательности в глазах зрителей возвышенный романтический стиль становится анахронизмом, когда вступает в противоречие с требованиями жизни.

Актер, как всякий художник, не остается неизменным. Его искусство находится в постоянном движении, которое приводит к разным, порою неожиданным результатам.

За последнее двадцатилетие заметную эволюцию претерпело искусство Г. Арутюняна. Отказываясь от эффектной, но статичной {269} «красивости», актер стремится показать в человеке доброе, светлое начало; его герои — люди тонкой души, доброжелательные, скромные, застенчивые. Таковы Шмавон («Да, мир перевернулся» Папаяна), Барклей («Вспомни завтрашний день» по пьесе Дельмар «Дальше — тишина»), Грознов («Правда — хорошо, а счастье лучше» Островского). Радость, доходящую до умиления, испытывает Грознов — Арутюнян, когда ему удается сломить сопротивление Барабошевой и соединить любящие сердца. Как счастлив старый Барклей, когда он может в последний раз подарить своей жене минуты счастья. Покинутые всеми старые люди, танцуя печальный старинный вальс, обмениваются улыбками, за которыми таится тяжелая драма. Возможная сентиментальность снимается той глубокой искренностью, с которой актер выражает чувства своего героя.

До 60‑х годов армянское сценическое искусство продолжало традиции психологического реализма, разумеется, уже в рамках режиссерского театра. Многие актеры играли в традиционном стиле, не расширяя его границ за счет новых выразительных средств.

Большой популярностью зрителя пользуется актриса Театра имени Сундукяна М. Симонян. Обладая не только природным талантом, но и природным мастерством — гибкой пластикой, женственностью и красотой, звучной, подобно музыке, ласкающей слух речью, Симонян еще студенткой Ереванского театрального института (курс В. Аджемяна) играла как опытная актриса, с внутренней свободой, чувством меры. Природное обаяние и мастерство надежно ограждали ее от неудач. Это знали режиссеры и поручали ей главные роли.

За годы работы в Театре имени Сундукяна Симонян сыграла множество ролей. На первый взгляд кажется, что образы ее сходны друг с другом; на самом деле похожи не образы, а их эмоциональный мир, и это придает единство, художественную целостность творчеству актрисы. Героиня Симонян — красивая женщина, борющаяся за утверждение своих человеческих прав. Ее оружие — женская покорность. Симонян доказывает, что традиционные представления о женском обаянии не устарели, как не устарел тот классический стиль игры, которому она следует. Природная красота актрисы становится конкретным свойством образа, элементом действия, обретает эстетическое качество.

И в гибели героини Симонян остаются возвышенными, прекрасными. Роль Сусан, героини драмы А. Ширванзаде «Намус», Симонян играла с тонким ощущением характера. Сусан глубоко любит Сейрана, но должна выйти за другого и поступает так по логике покорности. Она может подавить, но не уничтожить свое {270} чувство. Во время свадьбы каждое ее движение, взгляд показывают, что она по-прежнему любит Сейрана, но простилась с ним навеки. И здесь проявляется сила характера этой слабой женщины. Она становится преданной женой, не отказываясь от права на любовь. В драматической сцене объяснения с мужем Сусан ничего не скрывает от него и утверждает свое человеческое достоинство, бесстрашно глядя в глаза смерти. В поединке грубой, яростной мужской силы и рожденной кротостью, смирением силы женщины, погибая, торжествует женщина.

Симонян развивает традиции классического, романтического театра, заложенные Сирануйш, А. Восканян, Р. Вартанян, для которых характерные и бытовые черты образа не имели существенного значения. В то же время в современном армянском театре есть иные актрисы, также следующие принципам психологического реализма. Наиболее типичной представительницей этого направления является В. Вартересян. Ее творчество резко отличается от творчества Симонян не только техникой, но и своей основной темой — Вартересян защищает попираемые права страдающей женщины. В современном армянском театре едва ли есть другая актриса, которая раскрыла бы в столь разных аспектах страдание женщины. В каждом случае она находит форму, соответствующую характеру данного персонажа, его социальной и психологической сущности. Актриса избегает мелодраматических акцентов и создает характеры, действующие в реальных условиях, в определенной национальной и бытовой среде. Это придает образам Вартересян неопровержимую достоверность.

Ее Марго в спектакле «Последние гвоздики» Тер-Григоряна скрывает свое страдание, но оно проявляется в той маскировке, в той подчеркнутой иронии, с которой эта умная девушка с несчастливо сложившейся судьбой относится к окружающему миру. Марго — Вартересян не хочет казаться доброй, ее слова полны сарказма, но она добра, человечна, она хранит надежду на счастье. Актриса показывает, что для ее героини уничтожающая ирония — лишь оболочка, скрывающая хрупкую, жаждущую сочувствия душу.

Вартересян раскрывает в своих героинях душевную поэзию и нравственное начало, которое выражала Асмик — мастер национального характера. От другой выдающейся актрисы, О. Гулазян, Вартересян унаследовала необычайную гибкость перевоплощения, способность создавать образы женщин других национальностей. В таких ролях, как Вирджиния («Суббота, воскресенье, понедельник» Э. Де Филиппо), Элизабет («Сейлемские ведьмы» А. Миллера), актриса достигает особой четкости сценического рисунка. Играя маленького Джонни в спектакле «В горах мое сердце» Сарояна, Вартересян эмоционально раскрывает внутренний мир мальчика, живущего в крайней бедности, понимающего, что «где-то {271} что-то неладно-», но воспринимающего жизнь без злобы и горечи.

Симонян и Вартересян играют и комедийные роли, причем первая ориентируется на лирическую, а вторая — на сатирическую комедию.

Армянское актерское комедийное искусство чрезвычайно богато и разнообразно. Очевидно, это объясняется традициями, сложившимися как в драматургии — в творчестве Г. Сундукяна и А. Пароняна, так и в сценическом искусстве — в творчестве Д. Туряна, Г. Тер-Давтяна и актеров советского театра — А. Хачаняна, А. Аветисяна, Г. Габриэляна, Т. Сарьяна. Современная драматургия также часто направляет актеров к комическому восприятию жизни.

Диапазон выразительных средств комедийных актеров велик — от мягкого юмора, доброй улыбки до беспощадной иронии, сарказма, едкой сатиры. Некоторые актеры привносят в спектакли тот постоянный, устойчивый, всегда узнаваемый характер, который становится любимым зрителями. Они хорошо чувствуют настроение зрительного зала, играют легко, естественно.

Эти черты ярко выражает творчество М. Мкртчяна и Э. Элбакяна. Оба актера не являются «чистыми» комиками, они используют драматические, лирические, трагикомические краски, что проявляется не только в различных ролях, но и в пределах одной и той же роли. Изображая отрицательных персонажей, они вызывают к ним известное сочувствие. Но лишь сочувствие, а не симпатию, поскольку искусство их всегда сохраняет принцип нравственной оценки.

Элбакяна привлекает комизм, рожденный наивностью человека, и даже в Тарелкине он сумел найти эту наивность.

Тощий, никогда не евший досыта Тарелкин в «Деле» Сухово-Кобылина кажется человеком, привыкшим всю жизнь гнуть спину, выслуживаться, безропотно выполнять приказы. Но актер с такой искренностью показывает отчаяние Тарелкина, когда тот оказывается в тяжелом положении, что невольно вызывает к нему сочувствие. При этом сатирическая направленность сочетается в игре актера с тонкой психологической разработкой роли.

Играя роль Гико в комедии «Пэпо» Сундукяна, Элбакян предельно свободен, органичен, тонко раскрывает сущность характера персонажа. Наивность Гико Элбакян доводит до абсолюта, до степени «комического гротеска», не нарушая при этом естественности игры. Это — человеческая наивность в библейском проявлении. Гико смешон, но актер не прибегает ни к малейшим усилиям, чтобы показаться смешным. Наоборот, он стремится показать, как умен, честен, деликатен этот скромный, добрый человек.

Трактовка роли традиционна и одновременно глубоко современна. {272} Это относится не только к данной роли, но и ко всему творчеству Элбакяна. Кажется, актер своим искусством примиряет на сцене традиционное и современное. И это удается ему, поскольку он всегда опирается на принцип психологической интерпретации образа.

Современность искусства Элбакяна отчетливо проявилась в том, как он сыграл Топаза в пьесе М. Паньоля «Топаз». Ситуация, в силу которой честный и наивный человек становится хитрым и бесчестным, дает возможность проявить комическое, водевильное и лирическое начала. Актер верит в возможность существования такого человека и заражает зрителя своими чувствами без малейших усилий. Вот преподаватель пансиона Топаз обвинен в нечестности и лишен работы. Что может сделать «маленький человек»? Ему остается только удалиться с опущенной головой. Он уходит не затаив зла, спокойно, горестно, зная, что так устроен мир. Но его окликает ученик, который невольно стал причиной изгнания Топаза. Целая гамма эмоций сменяется на лице возвращающегося Топаза — тайная радость, горькое удовлетворение. Значит, еще не все потеряно, в мире есть еще любовь, сочувствие, раскаяние… И зал затаив дыхание следит за переживаниями незаметного учителя.

Умение увлечь зрителя, приобщить его к переживаниям персонажа остается верным признаком актерского таланта. В большой степени это умение свойственно М. Мкртчяну, творчество которого, как и творчество Элбакяна, одновременно традиционно и современно.

По своей популярности Мкртчян вряд ли имеет соперников в сегодняшнем армянском театре. И эта популярность не всегда помогает актеру в совершенствовании его искусства. Великолепные природные данные часто используются им по инерции; легко добиваясь результата, он утрачивает «сопротивление материала».

Много лет назад крупнейший армянский режиссер В. Аджемян написал о Мкртчяне: «У него есть все данные для большого артиста. Он предельно органичен на сцене. Образы, созданные им, всегда осязаемо жизненны, его исполнение проникнуто прекрасным чувством юмора; молодому актеру присуще и чувство драматического. Он может подыматься до трагических эмоций. <…> И если ко всему этому Мкртчян сумеет сохранить строгую взыскательность к своему искусству, не увлечется проторенными дорогами дешевого успеха, то, вне всякого сомнения, он станет достойным продолжателем дела наших прославленных мастеров»[[92]](#footnote-93).

Актер последовательно развивает тему своего творчества, которую можно сформулировать как тему защиты права человека {273} на свободное проявление своей индивидуальности. Он как бы говорит: позвольте человеку быть таким, каким создала его природа, пусть он живет так, как ему хочется, если, конечно, в его желаниях нет ничего преступного.

В роли Айрапета («Намус» Ширванзаде) Мкртчян с такой силой раскрывает идею естественной жизни, что она становится одной из главных в спектакле. Глубоко волнует сцена, в которой Айрапет в последний раз умоляет Бархудара отказаться от задуманного им насилия над молодыми людьми, стремящимися к счастью. Сцена звучит как протест против бесчеловечности и насилия, губящих судьбы людей.

Стремление защищать «естественное бытие» человека столь сильно в актере, что он снисходителен даже к тунеядцу Гвидону и наивному крестьянину Казару («Порок сердца» и «Казар идет на войну» Ж. Арутюняна). Эти роли близки фольклорной основе творчества Мкртчяна. Он создал непревзойденные сценические образы людей из народа. Народ в этих образах видит себя, свое прошлое. Персонажам народных балаганных представлений всегда было свойственно сопротивление несправедливым законам, использование тысячи уловок, чтобы не покоряться им. Таковы и названные образы Мкртчяна.

Трагикомическое разрушение естественного состояния человека стало главной темой образа дяди Багдасара, которого Мкртчян сыграл в то время, когда еще были свежи воспоминания об исполнении этой роли Р. Нерсесяном. Мкртчян добился «этнографической» точности во внешнем облике персонажа. Он трактовал роль так, как написал ее автор, но выражал при этом свою внутреннюю тему: человек должен быть таким, каким создала его природа.

Исходя из этого, Мкртчян не придавал значения мотиву ревности обманутого мужа. Главным для него было, что человек попал в беду, утратил равновесие, гармонию души, которые необходимо обрести снова любой ценой. Мкртчян играл эту роль в подлинно трагикомической манере. В энергичных, но бесплодных попытках дяди Багдасара — Мкртчяна восстановить естественное состояние — истоки драматического: озабоченное лицо его выражало страдание, даже когда он улыбался. Комизм же заключался в неисчерпаемом воодушевлении, с которым герой устремлялся к своей цели, принимал удары и бросался на борьбу с новой энергией. Здесь больше, чем в какой-либо другой роли, определились покоряющие черты артистического дарования Мкртчяна — импульсивность, импровизационность, «наивность», по словам Д. Демирчяна, игры, когда каждый жест, движение, мимика рождаются именно сейчас, сию минуту, у нас на глазах и внезапное озарение актера происходит при «данных обстоятельствах».

К сожалению, более сложные элементы комического — тонкая {274} насмешка, интеллектуальная ирония, комизм вне рамок национальной характеристики — не получили выражения в творчестве Мкртчяна. Легко достигнутая популярность снизила требовательность таланта и ограничила всестороннее раскрытие природных данных художника.

Актеры, продолжающие традиции актерского искусства прошлого, обращаются и к поискам современных выразительных средств. Вартересян, Мкртчян, Элбакян порой прибегают к острогротесковым решениям, незнакомым старому армянскому театру, но в целом искусство их развивается в пределах традиционного стиля актерской игры.

Эволюция актерского стиля определяется особенностями сценического искусства, которое в свою очередь зависит от драматургии и режиссуры. Именно драматургия и режиссура должны поставить перед актерами задачу воплощения сложного современного характера, проблему преодоления традиционной манеры игры и развития новых тенденций в творчестве. К сожалению, в сегодняшнем армянском театре это происходит не всегда. Вероятно, поэтому творческую основу, костяк современного армянского театра представляют «традиционалисты».

Однако есть и актеры, утверждающие новый стиль игры. К ним можно отнести Х. Абрамяна и С. Саркисяна. Они стремятся показать свое отношение к человеку, к событиям времени, сказать свое слово. Когда актер обладает волей, своеобразным мировосприятием, тогда его искусство становится современным, независимо от того, играет ли он в современной пьесе или в классике. Абрамян и Саркисян принадлежат к поколению актеров, заявивших о себе в спектакле «Намус» (1955 г.). Формирование актеров этого поколения совпало с периодом переоценки прежних ценностей, выдвижения новых эстетических критериев. И не случайно, что те роли в армянской советской драматургии, которые несли на себе отпечаток этой переоценки, играли именно эти актеры.

Действие драмы Г. Боряна «На мосту» происходит в семье, где по-разному воспринимают события недавнего прошлого. Отрицательно относится к ним младший сын, Армен. Критикуя отца, он стремится к духовно богатой, честной жизни.

Абрамян вкладывал в эту роль ярость, горечь, иронию. Главным в его трактовке был критический дух, который придавал образу особую значимость.

Через несколько лет Абрамян сыграл аналогичную роль Арама в пьесе А. Араксманяна «60 лет и три часа». Встретившись с человеком, оклеветавшим его отца, Арам, обладающий аналитическим умом, пытается понять, как же случилось, что люди забыли о совести.

Абрамяна привлекает интеллектуальная жизнь героя, и иногда {275} в игре актера проявляется подчеркнуто рациональное начало. Наиболее удачны те его роли, где он достигает полной внутренней свободы, а не ведет образ «за узду».

Саркисян создал ряд интересных образов наших современников. Среди них — секретарь парторганизации Арташес из драмы Тер-Григоряна «Последние гвоздики». Пройдя войну, прожив трудную жизнь, он оценивает происходящее серьезно и верит в победу положительных тенденций жизни. Актер подчеркивал сложность внутренней жизни героя. Сомневающийся порой в своей правоте, в безошибочности своего мнения, Арташес — Саркисян был наделен особой внутренней скромностью, предельной требовательностью к себе и окружающим.

Если в 50 – 60‑е годы Абрамяну были близки характеры людей смелых, не считающихся ни с какими авторитетами, порой самоуверенных, то герои Саркисяна выражали склонность к раздумьям, сомнениям. Абрамяна волновал путь отрицания, приводящий его героя к крайностям в суждениях, Саркисяна привлекала аналитическая оценка явлений, обостренный и усложненный разбор внутренних процессов, происходящих в его героях. Эта актерская устремленность определяла выбор ролей. Абрамян играл Пэпо в одноименной пьесе Сундукяна, Отелло, Саркисян — Яго, Зимзимова («Пэпо»).

Игра Абрамяна и Саркисяна, давших своеобразную интерпретацию ролей Пэпо и Зимзимова, была обусловлена новой трактовкой этой пьесы режиссером В. Аджемяном. Создатели спектакля стремились определить второй план действия, близкий эстетике современного театра. Абрамян отказался от традиционной взволнованно-патетической интонации. Пэпо-труженик, вернувшись домой на рассвете после ночного лова рыбы, говорит о прелести честного труда устало, как человек, которого одолевает сон, и засыпает на последних словах. Актер рассматривает художественное явление прошлого по-новому, глазами современника.

Саркисян играет Зимзимова не старым жадным купцом, как обычно трактовался этот персонаж, а энергичным, сильным человеком, для которого нажива стала делом, имеющим свою «этику».

В исполнении Саркисяна этот купец не злодей, а обыкновенный человек, стремящийся к радостям жизни.

Вот Пэпо и Зимзимов стоят на сцене лицом к лицу. Пэпо с присущей ему честностью уверен, что сможет взыскать с Зимзимова долг, что богач просто забыл о нем. Пэпо не может себе представить, что можно помнить о долге и не возвращать его. Этот мотив Абрамян подчеркивает. Наивная вера Пэпо в честность поражает Зимзимова — Саркисяна, который на протяжении всего диалога не перестает ей удивляться. В результате Пэпо теряет не только деньги, но и детское представление о сущности человека, обретая горькое, но подлинное знание жизни.

{276} Определить главное, неустанно искать скрытую сущность образа — качество, присущее и Абрамяну и Саркисяну. Это заставляет зрителя с нетерпением ждать каждой новой встречи с актерами.

Такой встречей был спектакль «Отелло», поставленный Р. Капланяном. Внимание в нем сосредоточено на столкновении двух мировосприятий. Оправдывая трагическую вину Отелло, Абрамян подчеркивает страстную силу титанической борьбы, которая происходит в душе героя. Его Отелло совершает роковую ошибку из-за стремления не ошибиться. Отелло — Абрамян — конкретный, реальный характер. Актер добивается этого точным определением национальных особенностей героя. Отелло — мавр, принявший христианство, но в минуту крайнего отчаяния он молится на языке своих предков.

В трагедии мотивировка поведения Яго зиждется на трех положениях. Саркисян использует все три, но акцентирует то, которое звучит более современно. О преступной связи Отелло с Эмилией Яго — Саркисян говорит с насмешкой, зная, что это ложь. Слова о том, что Яго неравнодушен к Дездемоне, также звучат издевательски — понятия любви для Яго не существует, он не верит в любовь Отелло и Дездемоны. Он не может простить мавру, что его несправедливо лишили должности, что ему, старому вояке, предпочли Кассио, что мавр повелевает, а он, Яго, вынужден подчиняться. Сухопарый, жестокий Яго — Саркисян утверждает зло, насилие как закон, как жизненную программу. По его убеждению, нарушает нормы поведения не он, а Отелло, и Яго считает себя призванным восстановить порядок.

Вместе с ходом времени, вместе со сдвигами в общественной жизни, даже с повседневными переменами в быту меняются вкусы человека. И в соответствии с этим меняется искусство, отражающее сущность человека, особенно актерское искусство. Зритель, с одной стороны, требует нового стиля, новых манер сценического творчества, с другой — сохраняет склонность к тому, что привычно, что отвечает сложившимся представлениям.

Новое принимается сперва с оговорками, затем становится традиционным, проходит путь утверждения и отрицания. Такова диалектика развития актерского искусства, обусловленная диалектикой жизни. Это можно проследить на примере Ереванского драматического театра, возникшего в 1969 году.

Молодые актеры театра во главе со своим художественным руководителем Р. Капланяном пересматривают принципы традиционного психологического реализма, открывают пути для гротесковой и эксцентричной игры, для условной манеры исполнения. Но процесс этот противоречив. Достоинством такого стиля является простота, естественность игры, а недостатком — неглубокое раскрытие характеров.

{277} В 60 – 70‑е годы в армянских и других национальных театрах наблюдается стремление режиссуры утвердить в своих спектаклях чисто постановочные принципы. Эти спектакли доказывают, что даже самые изобретательные режиссерские приемы не могут заменить главное — перевоплощение актера в образ. Когда режиссура не помогает исполнителям выразить в сценических образах замысел постановки, спектакль не оставляет следа в душе зрителя.

«Умирающая в актере» режиссура достойна отрицания, когда она служит дымовой завесой для беспомощности постановщика, но столь же достойна отрицания режиссура, которая умерщвляет актера.

В спектаклях Драматического театра режиссура стремится заполнить «пустоты», оставленные актерами. Отсюда избыток так называемых «внешних режиссерских приемов». В спектаклях «Оптимистическая трагедия», «Медея», «Ричард III» много световых и звуковых эффектов, которые должны заменить силу эмоций, глубину чувств. Но эти сценические решения, сколь бы своеобразны они ни были, не могут возместить недостатка подлинных переживаний, так же как не может передать трагическую страсть голос, усиливаемый микрофоном. Блестящие постановочные решения, демонстрируя мысль режиссера-интерпретатора, влияют на воображение, рассудок зрителя, удивляют и восхищают его, но эмоционально на него воздействует игра актера.

В чем же сила актеров Ереванского драматического театра? Она рождается, когда возникает гармоническое единство пьесы — режиссера — актера. В спектаклях, где достигается психологически обоснованное поведение актера, не исключающее эксцентричных решений, ироничного отношения к создаваемому образу, актеры театра чувствуют себя уверенно, здесь раскрывается их творческая индивидуальность. Так были поставлены «Дневник Анны Франк» Гудрича и Гакерта, «Малые мира сего» Аршакяна, «Затюканный апостол» Макаёнка и др.

В ролях Сориано («Филумена Мартурано» Де Филиппо), Отца («Затюканный апостол»), Ричарда III раскрылось дарование Л. Тухикяна, которому близка ирония, краски трагикомедии. В комедии «Любовь и смех» проявились яркая характерность Э. Вартанян, сатирический талант А. Заряна. В ролях Анны Франк и Ануш (по одноименной поэме О. Туманяна) обнаружилось лирическое дарование В. Геворкян. Многие актеры Драматического театра, особенно А. Утмазян, отлично играют роли молодых современников. Театральная молодежь Ереванского драматического и других театров выражает в своем искусстве новое ощущение жизни, использует современные приемы игры и формирует особое направление в современном армянском актерском искусстве.

{278} Г. Товстоногов в своей книге «Круг мыслей» выразил убеждение, что «наше время требует нового стиля актерской игры», который, по его мнению, связан с обращением к сознанию зрителя. Интеллект, напряженность мысли, ясное гражданское начало необходимы современному актеру. Но разве не были они необходимы актерам и прежде? Очевидно, вопрос не в этих качествах, а в способах их выражения, которые, видоизменяясь, преображают стилистику искусства.

Современным актерам чужды декламационность, статуарность, игра, нарушающая ансамбль, стремление к внешней красивости, пышной риторичности. Неузнаваемое преображение также не является первоочередной задачей творчества, более того — личность актера теперь все более и более явственно проступает в сценическом образе. Но именно это определяет необходимость самобытной значительной актерской индивидуальности. Однако совершенствование мастерства, обогащение мысли и эмоции — процесс длительный. Пушкинское выражение «Служенье муз не терпит суеты» не утратило своей силы. Киносъемки, дублирование фильмов, телевидение, радио и т. д. поглощают не только силы современного актера, но и время для раздумий. Он не успевает анализировать каждую роль. Отсюда поверхностность творчества, спад эмоций, вдохновения, которые режиссуре не удается замаскировать постановочными средствами.

Дальнейшее развитие армянского актерского искусства во многом зависит от того, пойдет ли режиссура по легкому и бесперспективному пути подмены артистического вдохновения постановочными приемами или найдет пути для раскрытия сокровенных глубин души актера.

Л. Ахвердян

# **{****279}** Туркменский театр

Искусство туркменского актера — своеобразное зеркало эпохи, в нем нашли отражение важнейшие этапы жизни туркменского народа в прошлом и настоящем. Путь формирования этого искусства — путь трудных исканий, взлетов и падений, освоения опыта русского театра и поисков собственного лица, путь борьбы за утверждение на туркменской сцене метода социалистического реализма.

Веками складывался характер туркменского народа, его склонность к размышлению, способность всесторонне взвешивать и оценивать свои поступки. Эти качества наложили свой отпечаток и на искусство туркменских актеров, которое всегда отличалось сдержанностью, благородной простотой, глубоким драматизмом, умением исполнителей передать внутреннюю сосредоточенность, мысль героев.

Разумеется, сходные черты встречаются и у других народов. Национальный характер нельзя свести к каким-либо застывшим формулировкам, он представляет собой сложнейший, исторически сложившийся и медленно, но неуклонно видоизменяющийся комплекс. Постоянные изменения в структуре национального характера вызывают изменения и в средствах его воплощения, что во многом способствует обновлению мастерства актера. Это наглядно обнаруживается при рассмотрении творчества отдельных актеров, наиболее полно выражающих своеобразие национальной школы.

Для становления туркменского театра помимо социально-экономических преобразований, происходивших в стране, общего роста социалистической культуры огромное значение имели принципы передового русского театра, который был для молодых сценических культур других народов идейно-художественной школой. Без этого воздействия вряд ли могли зародиться и развиться в столь малые сроки национальные театры у народов, не знавших сценического творчества, и в том числе туркменская сценическая культура.

Деятели русского театра обучали молодых исполнителей азбуке актерского мастерства, и это ускоряло процесс самоопределения туркменской сценической культуры, закладывало фундамент нового вида творчества, тесно связанного с культурой народа. Становлению и развитию театрального искусства народов СССР способствовали русские драматические театры, работавшие в национальных {280} республиках, в том числе и в Туркмении. Большую роль в формировании туркменского театра сыграл Ашхабадский русский драматический театр (ныне Театр имени А. С. Пушкина), открывшийся в 1926 году. Это был первый профессиональный театр в республике, на опыте которого учились молодые туркменские актеры. С помощью режиссеров, утверждавших принципы реалистического творчества, актеры искали метод создания сценического образа, используя свой жизненный опыт, темперамент, творческую фантазию. Разнообразие актерских индивидуальностей рождало и различные пути работы над образом, стремление к более глубокому, творческому постижению сути характера.

Первоочередной задачей в период становления сценического искусства стала профессионализация молодых актеров, приобщение их к достижениям многонационального советского театра. Шла борьба за создание условий, которые помогли бы молодому театру завершить процесс идейно-творческого формирования, выработать творческие позиции, разрешить комплекс вопросов, включающих в себя воспитание национальной режиссуры, актерского состава, развитие национальной драматургии. Эти вопросы на отдельных этапах развития театра решались его художественными руководителями по-разному. Одни из них заботились о воспитании актеров (А. Аврусин, Я. Фельдман), другие энергично привлекали к театру писателей (А. Скибневский), третьих интересовала прежде всего общая режиссерско-постановочная культура спектакля (В. Борейшо, Б. Фердинандов). Различны были их подход к решению той или иной задачи и результаты деятельности. Но большинство режиссеров стремились строить туркменский театр, ориентируясь на опыт русского искусства и традиции народного творчества.

«От бытового правдоподобия через формалистические шатания к высотам социалистического реализма — такой сложный, извилистый путь прошли туркменские артисты старшего поколения»[[93]](#footnote-94), — так характеризует путь становления актерского искусства туркменского театра его исследователь К. Керими.

Туркменские актеры, начинавшие свой сценический путь с бытового правдоподобия, с воспроизведения увиденного в жизни, постепенно обретали мастерство, достигали высот актерского искусства, глубоко постигали метод социалистического реализма. Шли поиски стиля, творческого лица театра.

Особое значение для туркменской актерской школы имела система Станиславского. Первые туркменские актеры, привыкшие интуитивно, самозабвенно отдаваться сценическим переживаниям, с трудом осваивали элементы системы. Легче усваивали все те {281} требования, которые предъявлял артистам Станиславский, молодые актеры, которые учились достигать жизненной и театральной правды, легко, с верой, искренностью передавать события пьесы, осуществлять беспрерывную логическую цепь действий. Они убеждались на практике, что при верном понимании внутреннего мира героя, когда схвачено зерно роли, легче находить и внешний рисунок образа.

Применение системы не приводило и не могло привести к нивелировке национального своеобразия театра или к стиранию актерских индивидуальностей. Ведь сам Станиславский, говоря о творческом сближении национальных театров, писал: «Пусть каждая нация, каждая народность отражает в искусстве свои самые тончайшие национальные человеческие черты, пусть каждое из этих искусств сохраняет свои национальные краски, тона и особенности. Пусть в этом раскрывается душа каждого из народов»[[94]](#footnote-95).

Система Станиславского требует от каждого театрального деятеля, независимо от его национальной принадлежности, творческого усвоения ее принципов. О таком творческом применении системы говорил туркменский актер А. Кульмамедов: «По-моему, согласно законам жизни, можно систему Станиславского развить, можно дополнить, но человек театра не может пренебрегать и отвергать ее. Это я хорошо знаю»[[95]](#footnote-96). Актер это не только «хорошо знал», но и убедительно доказывал своим искусством.

Кульмамедов — один из основоположников туркменской актерской школы — выразил в своем творчестве ее основные принципы. Его герои медлительны в проявлении чувств — торопливость и суета была бы нарушением вековых национальных традиций. Они несут в себе лучшие свойства народного характера. Будучи актером могучего, сдержанного темперамента, Кульмамедов придавал своим сценическим образам эпический размах. Его мужественные и мудрые герои значительны как личности, монолитны и масштабны в своих радостях и горестях.

Таким стал в исполнении Кульмамедова Кеймир-Кер из одноименной пьесы Б. Аманова и К. Бурунова, легендарный туркменский герой, посвятивший себя борьбе за свободу и независимость народа. Эту роль Кульмамедов играл более тридцати лет. Характер Кеймира-Кера, выражавший величавость эпических сказаний, во многом определял стилистику спектакля, окрашивая историко-бытовую пьесу образностью поэтического творчества народа. Перед зрителем возникал человек, наделенный народной мудростью, проницательным умом, поэтической одухотворенностью, эпической мощью.

{282} Об исполнении Кульмамедовым ролей классического репертуара, таких, как Отелло, городничий, написано немало, они по праву вошли в золотой фонд актерского искусства не только туркменского, но и всего многонационального советского театра. Эти работы Кульмамедова были показаны во время Декады туркменской литературы и искусства в Москве в 1955 году и единодушно признаны этапными в жизни туркменского театра.

На декаде наряду с крупными достижениями туркменских актеров обнаружились и недостатки — увлечение бытовой простотой, приводившей к тому, что правда жизни, характера заменялась бытописательством, аморфность сценических решений, лишавшая актерское исполнение внутреннего темперамента, страстной мысли, яркой сценической формы. Крупнейший советский режиссер Ю. Завадский, выступая на обсуждении спектаклей, говорил, что учение Станиславского, которому туркменские актеры безусловно следуют, предполагает не только правду физического поведения, но и требует сценической выразительности, нерасторжимости внутреннего и внешнего рисунка роли.

Совершенствуя свое профессиональное мастерство, развивая национальное исполнительское искусство, актеры должны были выработать более последовательные и верные пути сценического воплощения. Им предстояло следовать принципам внутренней правды, добиваться психологически углубленной игры, овладевать современной образностью.

Туркменские актеры на практике убедились, что величавость и медлительность не есть раз и навсегда данные свойства, что каждый спектакль требует от актера нового, только ему присущего способа мышления, чувствования, особого сценического бытия. Вновь и вновь осмысливая учение Станиславского, актеры понимали, что простота и естественность — только предпосылки к творческому процессу, первооснова для органической жизни на сцене (которая в свою очередь неравнозначна простоте и естественности).

Все это отчетливо проявилось в работе Кульмамедова над ролью русского революционера Ивана Чернышева в спектакле «Решающий шаг» Б. Кербабаева. Актерская манера Кульмамедова, величавая и медлительная, была несколько чужеродной в этом публицистическом, драматически обостренном спектакле. Актер стремился к психологическому раскрытию образа, выражению сосредоточенной энергии, глубокой человечности и мудрости русского революционера, возглавившего борьбу туркменских дехкан против гнета.

Иным был Кюки-бай из спектакля «Тридцатые годы» Г. Мухтарова. Кульмамедов играл в остром, неожиданном ракурсе, усиливая социальную характеристику образа, что придавало искусству замечательного мастера обличительную силу.

{283} Особое место в актерском искусстве Туркмении занимает один из основоположников национальной актерской школы — Б. Аманов. Критик Е. Сурков писал, что «искусство Аманоса отличает сила мысли и глубина анализа». Эти особенности творчества Аманова отмечал также режиссер Я. Фельдман: «Чрезвычайно ценно умение Б. Аманова достигать неразрывности мысли и чувства — одного из первейших условий, создающих зрелого артиста. Его внешняя характерность в подавляющем большинстве случаев рождается степенью проникновения в характер героя»[[96]](#footnote-97).

Так было в ролях Яго, Осипа («Ревизор» Гоголя), Надир-шаха («Кеймир-Кер» Аманова и Бурунова) и др. В образах Куллы-хана («Решающий шаг» Кербабаева), Пальван-аги («Тридцатые годы» Мухтарова), Али («Горянка» Гамзатова) происходило подлинное слияние психологической глубины и остроты социальной характеристики.

Особо следует сказать о работе Аманова в спектакле Фельдмана «Это не должно повториться» по пьесе немецкого драматурга Г. Пфейфера «Праздник фонарей». Образ старого самурая, ненавидящего американцев, сбросивших атомную бомбу на Хиросиму, — одно из крупнейших достижений туркменского театра 60‑х годов. Психологическую пьесу Фельдман поставил как публицистический антивоенный спектакль. Центральной фигурой стал Ямомота — Аманов. Он проводит остаток жизни парализованным, лишенным зрения, обреченным на медленную смерть. Но Ямомота не может смириться, он полон ненависти, желания отомстить врагу. Актер был ограничен в выборе выразительных средств. Его глаза скрыты за темными очками, он двигается только в коляске, которой управляет сам, и движение этой коляски, то медленно катившейся по сцене, то рывками метавшейся из угла в угол, выражало чувства Ямомоты, его страстную энергию, грозную и жестокую силу. Актер создал образ человека, готового ради возмездия сеять смерть, не задумываясь над последствиями. Эта работа была значительна постижением психологических глубин характера, философским и социальным обобщением, новизной выразительных средств.

Этапной явилась роль Лорсы в спектакле «Кушкинская крепость» А. Атаджанова. Спектакль, рассказывавший о борьбе туркменского народа за свободу, продолжал героико-революционную линию театра. Аманов показал подлинно народный характер, раскрыв образ мышления, природу чувств крестьянина. Лорсы, прошедший путь от забитого батрака до бойца революционного отряда защитников Кушкинской крепости, в поисках правды приходит к Ленину и несет эту революционную правду в народ. Образ Лорсы, созданный Амановым, поднимал на новую ступень {284} народно-героическую тему на туркменской сцене. Актер раскрывал глубинные пласты духовной жизни героя, его внутренний мир. Простота и естественность исполнительской манеры сочетались с одухотворенностью, поэтичностью, глубокой содержательностью.

Столь же принципиальное значение в обновлении актерского искусства Туркмении имеет творчество другого выдающегося мастера — А. Дурдыева.

Блистательный характерный актер, Дурдыев создал непохожие друг на друга образы, достигая этого путем тончайшего внутреннего и внешнего перевоплощения. Работая над ролью, Дурдыев прежде всего находит внутреннюю логику поведения, затем «одевает» своего героя в искусно отделанный наряд, который передает сущность только этого и никакого другого человека. Сценические работы актера поражают психологической глубиной, силой ума, мастерским внешним рисунком, острой характерностью.

В «Диалоге» с автором этих строк[[97]](#footnote-98) Дурдыев сравнивал профессионального актера с ювелиром и говорил о том, что хорошего мастера всегда узнают по еле заметному штриху, по причудливым узорам его произведения. Мастерство актера должно проявляться в гриме, костюме, во внешнем рисунке — во всем: от мельчайших деталей до существенной основы образа. Дурдыев играет много, выступая в различных жанрах — от высокой трагедии (старик Акылбек, потерявший на войне сына, в спектакле «Судьба отца» Б. Джакиева) до фарса, где актер обращается к традициям народного театра.

Сложный, противоречивый характер создает Дурдыев, играя роль генерала Востросаблина в спектакле «Кушкинская крепость» Атаджанова. Далекий от революционных идей, но преданный родине старый кадровый военный отказывается подчиниться Временному правительству, однако не сразу находит путь к большевикам. В этом образе выражается тема прихода к революции человека, поддерживающего уходящий строй и нашедшего в себе силу осудить реакцию.

Новый этап развития туркменского актерского искусства определяет творчество одной из основоположниц национального театра — Соны Мурадовой. Глубоко национальный художник, она до тонкостей знает характер, обычаи, нравы, психологические особенности своего народа. Но все это преломляется в ее искусстве через призму требований современного театра, разнообразными выразительными средствами которого актриса владеет в совершенстве. В игре Мурадовой поражают глубина постижения психологии героинь, сила типического обобщения, чувство {285} жанра и стиля спектакля, тонкость и точность сценической характеристики.

Отчетливы связи творчества Мурадовой с традициями русского сценического реализма. В. Пименов, анализируя игру актрисы в роли Бике («Семья Аллана» Мухтарова), писал: «В созданном ею образе все правда, все от жизни — и внешний и внутренний облик. Достоверность — психологическая и бытовая — вот главное, что покоряет в Бике — Мурадовой»[[98]](#footnote-99). Даже в небольших эпизодических ролях Мурадова раскрывает душу человека, находит выразительный внешний рисунок. К таким ролям можно отнести Пошлепкину («Ревизор» Гоголя), Мерьям («Сын пастуха» Сейтлиева и Мухтарова), Ходжи-они («Бай и батрак» Хамзы).

Играя роль Акнабат в спектакле «Решающий шаг» Кербабаева, актриса, считавшаяся мастером бытовых характеристик, наполнила образ трагедийным звучанием. В забитой старухе, потерявшей сына, сражавшегося за свободу, рождается социальный протест, возникает человеческая гордость и ненависть к угнетателям. В роли своей современницы, журналистки Дурсуновой из спектакля «Кто преступник?» Мухтарова, Мурадова передала духовную красоту советской женщины.

Острота сатирической характеристики, блеск комедийного мастерства, присущие актрисе, раскрылись в роли Хаджат в спектакле «Твоей любовью» Т. Эсеновой. Актриса виртуозно играет современную спекулянтку, обладающую энергией, убежденностью в правоте своего образа жизни. Мурадова опровергает представление об однокрасочности подобных характеров, бытовавших на сцене театра, ее Хаджат многогранна и сложна.

В 60‑е годы в труппе Туркменского театра драмы появились интересные молодые актеры, в коллектив влились выпускники театральных вузов Москвы и Ташкента. В эти годы, по существу, возникал новый тип актера. Н. Нурджанов писал об этом явлении в таджикском театре: «Новый тип актеров — это не только люди с высшим специальным образованием, не только художники с широкой эрудицией и глубоким интересом ко многим сферам жизни и явлениям культуры. По сравнению с их предшественниками это люди более пытливые, ищущие, тоньше ощущающие нюансы духовной жизни своих героев, более точно выражающие их идеи, мысли и чувства. Современный таджикский актер склонен к тонкому психологизму, к сдержанной манере игры»[[99]](#footnote-100).

Молодые туркменские актеры сохраняют верность традициям старшего поколения, дополняя их современными достижениями актерского искусства. Они глубоко осмысливают социальное и {286} философское значение образа, ищут точную сценическую форму для его выражения. Игра актеров старшего поколения была отмечена глубоким психологическим проникновением во внутренний мир героя, поэтическим обобщением, но путь к созданию крупных характеров у большинства исполнителей зачастую шел через интуицию. Молодые актеры стремятся раскрыть «жизнь человеческого духа», аналитически исследовать внутреннюю жизнь героев, основываясь на действенном анализе роли. Внутреннее перевоплощение становится незыблемым принципом их творчества. Они стремятся максимально приблизить своих героев к зрителю, установить с ним более тесные, доверительные отношения, поделиться сокровенными мыслями. Эти черты отчетливо обнаруживаются в творчестве выпускников ГИТИСа 50‑х годов Х. Аннамамедова, А. Курбандурдыева и молодых актеров А. Аловова, Е. Караевой и О. Ишанкулиевой. Молодые актеры играют много, у них, естественно, бывают и удачи и неудачи. Но все они приносят на сцену творческую активность, усложнившееся понимание сценического характера.

Искусство Е. Караевой отмечено тонким лиризмом, способностью раскрывать не только душевный строй своих героинь, но и их интеллект. В роли Акгуль в спектакле «Чертово пламя» Мухтарова актриса передавала чистоту мировосприятия своей героини, прослеживала путь ее становления как личности. Образ юной Акгуль выражал те нравственные критерии, с позиций которых молодежь смотрит на мир взрослых, на их сложные взаимоотношения.

Караева исполняет на туркменской сцене преимущественно-драматические роли. Игра ее лишена мелодраматизма, сентиментальности, созданные ею характеры мужественны и просты. С подлинным проникновением в эстетическую природу трагедии Шекспира играет Караева Джульетту в «Ромео и Джульетте». Ее героиня отличается особой мягкостью, лиричностью, и в то же время она чем-то близка восточной женщине, что придает образу Джульетты особую прелесть.

О. Ишанкулиева стремится к созданию на сцене масштабных образов, крупных, значительных характеров. Актрисе присущи большое сценическое обаяние, внутренняя одухотворенность. Ее Огульнабад в спектакле «Любовь» А. Кекилова и Т. Таганова — драматический и поэтический образ. Муж Огульнабад погиб на войне. Она погрузилась в глубокую депрессию, бросила работу в школе, замкнулась в себе. Но встреча с полюбившим ее Акмурадом возвращает Огульнабад к жизни. Ишанкулиева раскрывает благородство своей героини, ее преданность в любви, высокое человеческое достоинство.

Как и актрисы старшего поколения, Ишанкулиева предельно искренна, правдива. В ее сценическом существовании, эмоциональной {287} природе, темпоритме игры раскрываются психологические особенности, характерные для современных женщин Туркмении.

Туркменский театр богат актерскими индивидуальностями. В развитии национального театра активно участвуют М. Черкезов, К. Бердыев, Т. Гафурова, С. Атаева и другие.

Обновляя и развивая свои художественные традиции, национальная актерская школа обогащается опытом братских народов, впитывает в себя тенденции, характерные для всего советского актерского искусства на современном этапе, и вносит свой вклад в развитие многонационального советского театра.

Творчество туркменских актеров имеет значение и для эволюции героико-романтического направления, которое определяет искусство многих актеров Средней Азии. Развитие этого направления проходит противоречиво.

«… До сих пор существует еще мнение, будто национальная форма искусства казахского, узбекского, киргизского и других родственных народов непременно требует пресловутой “романтической приподнятости” на манер восточных легенд, цветистости, напоминающей восточные орнаменты, красивости в духе несуществующих “восточных” пейзажей. Не берусь спорить о специфике национальной формы в искусстве других народов, но о казахском искусстве говорю с полной убежденностью — ему присуща правдивая простота, а не затейливая красота»[[100]](#footnote-101), — писал выдающийся казахский артист Ш. Айманов, и эти слова в полной мере могут быть отнесены и к туркменским актерам.

Разумеется, правдивая простота не означает аскетизма, отказа от романтической одухотворенности, изящества формы. Но Айманов прав в том, что самобытность национальных театров Средней Азии нельзя сводить к романтической приподнятости, затейливой «восточной красивости».

Необходимо учитывать гибкость, изменяемость романтических тенденций в сценическом искусстве. В 60‑е годы страстность, приподнятость чувств, характерные для героико-романтического направления, возникают «в результате раскрытия реальных жизненных противоречий, а духовная жизнь героев выражается актерами с психологической тонкостью и глубиной»[[101]](#footnote-102). Новаторство этого направления проявилось в углубленном проникновении в эмоциональную и интеллектуальную сферу характеров. По этому пути и шло развитие туркменского актерского искусства в 60 – 70‑е годы.

В эти годы в туркменском театре, как и в других театрах Средней Азии, все явственнее ощущается тяготение к поэтическому {288} спектаклю. Театры охотно обращаются к произведениям о великих народных поэтах — о Махтумкули, Молланнепесе в Туркмении, Абае в Казахстане. На сцену возвращаются пьесы, написанные по мотивам народного эпоса и фольклора.

В утверждении поэтической устремленности театров Средней Азии важное значение имеет творчество Ч. Айтматова, привлекающее поэзией жизни, тонким лиризмом, честным и искренним рассказом о сложных человеческих судьбах. Большинство его повестей получило сценическое воплощение.

В постановке повести Айтматова «Тополек мой в красной косынке» на сцене туркменского театра исполнители основных ролей — Е. Караева, А. Курбандурдыев, Х. Аннамамедов, К. Бердыев — стремились проникнуть в духовный мир героев, воплотить в них то сочетание эпически-обобщенного и конкретно-неповторимого, что придает сценическим образам особую прелесть.

Поэтическая устремленность определяет и решение спектаклей на историко-революционные темы. Значительным явлением в жизни туркменского театра стал спектакль «Остров сокровищ» Б. Аманова, в который «органично привнесен дух горьковской драматургии: острота социально-классовой борьбы, высокий пафос революционного утверждения нового, психология характеров, величие правды жизни»[[102]](#footnote-103).

Искусство актера — вечно молодое, живое — требует постоянного обновления и развития. Оно зависит не только от мастерства самого актера, его выразительных средств, но и от драматургии, режиссуры. К сожалению, нынешний уровень туркменского актерского искусства намного выше уровня национальной режиссуры и драматургии. А современный этап развития актерского искусства требует большой режиссерской культуры. Актер и режиссер — это две струны одного дутара, гармония которых рождает музыку.

Творческая ответственность актера перед своим народом велика и значительна. Современная жизнь вновь и вновь с особой остротой выдвигает требования партийности, гражданской направленности искусства, четкости идейных позиций художника, постижения им противоречий современного мира, высоты нравственных критериев и непрерывного совершенствования профессионального мастерства. Эти требования становятся стимулом для развития актерского искусства Туркмении, тем маяком, который освещает путь к новым высотам национальной сценической культуры.

А. Мамилиев

# **{****289}** Эстонский театр

Актерское творчество в современном театре никогда не является суверенным, оно тесно связано с творчеством драматурга, режиссера, партнеров по спектаклю, художника, создающего оформление и костюмы.

Уже при становлении эстонской профессиональной режиссуры и профессионального актерского искусства было ощутимо их воздействие друг на друга. В театре «Ванемуйне», во главе которого стоял режиссер К. Меннинг, утверждались традиции психологического реалистического ансамблевого театра, тогда как облик театра «Эстония» определялся талантливыми актерами — «звездами» (П. Пинна, Т. Альтерман), которые одновременно были и постановщиками, их театрально-романтической манерой игры. Бытовой психологизм, подчас даже доходящий до натуралистической достоверности, и стремление к яркости формы — вот характерные полюсы эстонского сценического искусства. В зависимости от общего хода развития искусства доминирующим становилось то одно, то другое направление.

Для формирования эстонского советского театра существенны следующие предпосылки. Во-первых, исторически сложившиеся контакты с русской театральной культурой, в том числе с Московским Художественным театром. Интерес к русскому театру сохранился и в период эстонской буржуазной республики, хотя господствовавшая тогда официальная политика этому препятствовала. Живейшие отклики на выступления в Таллине советских театров, поездки эстонских режиссеров и актеров в Советский Союз, пристальное внимание к издававшейся там литературе о театре, особенно к книгам Станиславского, укрепляли творческие связи русских и эстонских театров. Деятели эстонского искусства интересовались также сценическим творчеством Вахтангова, Мейерхольда, Таирова, Охлопкова, Попова и других советских режиссеров.

Второй не менее существенной предпосылкой было исполнение эстонским театром произведений советских авторов. Несмотря на противодействие властей, ставились пьесы Горького, Луначарского, Файко, Катаева, Погодина, Корнейчука, Шкваркина, А. Толстого и других. В репертуар эстонского буржуазного театра входило более двадцати таких пьес, по ним было создано пятьдесят четыре постановки, большинство из них — в таллинском Рабочем театре.

{290} Итак, благодаря связям с советским театром и интересу к советскому сценическому искусству, благодаря высокому профессиональному уровню, достигнутому эстонским театром, и опыту постановок идейно значительной драматургии (Чапек, Вольф, Брехт, Мунк, Тредуэлл) деятели эстонской сцены смогли принять активное участие в развитии советского театра.

В 40 – 50‑е годы старшее поколение актеров пополнилось молодежью трех выпусков Эстонского государственного театрального института.

Созвездие высокоодаренных актеров (А. Эскола, К. Карм, А. Тальви, Х. Лаур, В. Ратассепп, Р. Нууде, Л. Линдау, Ю. Ярвет, И. Эвер, Э. Лийгер, С. Рээк, И. Кальола, Р. Тармо) собралось в Таллинском театре драмы имени В. Кингисеппа, постановки которого в середине 50‑х годов привлекали блестящими образцами актерского творчества.

Драматическая труппа театра «Ванемуйне», вновь укомплектованная в послевоенные годы, состояла главным образом из начинающих артистов, создавших ряд интересных работ.

Пятидесятые годы богаты творческими удачами, но вместе с тем это сложный период в развитии театра. Схематизм и «теория бесконфликтности» направили театр на путь бытовой интерпретации, отказа от ярких театральных форм.

Во второй половине 50‑х годов главное внимание создателей спектаклей сосредоточивается на внутренних конфликтах, происходящих в людях, их взаимоотношениях. Углубляется диалектическое понимание современности, усиливается аналитический подход к жизненным явлениям. Расширение репертуара вызывает разнообразие в способах интерпретации. В Театре имени Кингисеппа появляются спектакли, сочетающие философские обобщения с яркой образностью театрального языка (постановки произведений Таммсааре, Брехта, Смуула). В небольших театрах, работающих на периферии республики, также проявляется стремление к интеллектуальности творчества и разносторонности сценической формы.

Однако намерения создателей спектакля не всегда дают желаемый результат. Время ставит перед театром все более высокие художественные задачи, начиная с середины 60‑х годов они становятся особенно ощутимыми.

Изменяются взаимоотношения искусства и жизни, возрастает потребность в социальной активности театра. Это сопровождается, с одной стороны, все усиливающимся стремлением к диалектическому пониманию мира и человека, а с другой — попытками усилить действенность выразительных средств. Идет процесс глубинно-психологического постижения человека и человеческих взаимоотношений, вызывающий философские раздумья над основными жизненными ценностями.

{291} Развитие эстонского театра в 60‑е годы характеризуется сменой поколений. Актеры, принимавшие участие в формировании, эстонского советского театра, уступили дорогу молодежи, выросшей в Советской Эстонии. Выпуски драматического класса кафедры сценического искусства, созданной в 1957 году при Таллинской государственной консерватории, и организованные в начале 60‑х годов в Таллине и Тарту студии Театрального общества Эстонской ССР дали театрам много молодых актеров.

Молодая смена наиболее интенсивно заявляет о себе в тартуском театре «Ванемуйне». Это связано с творчеством Э. Хермакюла и Я. Тооминга, которые начали как актеры, но сразу же обратились и к режиссуре. Они внесли в эстонскую театральную жизнь беспокойство поисков. Воспитанник студии «Ванемуйне» и выпускник драматического класса кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории, Хермакюла и Тооминг различны по своей индивидуальности, однако в их работах ощутимы общие позиции: оба единодушно отрицают театр иллюзии, добиваются прямого, непосредственного общения со зрителем, предполагают у публики чуткое интеллектуальное и эмоциональное восприятие. Они отказываются от «четвертой стены», стремятся достичь прямого участия зрителя в сценическом действии.

В театре «Ванемуйне» постановщик, а вместе с ним актеры и художник создают на основе драматургического материала художественное целое. Это требует от актера более активного отношения к жизненным явлениям, вторжения в глубинные слои жизни. Исполнители стремятся проникнуть в тонкую ткань человеческой психики, даже в область подсознательного. Важное значение приобретают пластический рисунок, ритм. Аналогично внутренним монологам, применяемым в литературе, в сценическом действии создаются партитуры подтекстов.

Общность мыслей и исканий постановщика и актера — существенные звенья в творческом процессе. «Драматург, каким бы гениальным он ни был, создает часть театрального представления, нередко, правда, наиболее важную, но все же часть»[[103]](#footnote-104), — подчеркивает Хермакюла. Характерно, что и Хермакюла и Тооминг начинали работу, создав внутри театра свои группы, состоявшие в основном из молодежи, затем к ним примкнули и опытные актеры. Хермакюла поставил аллегорическую философскую драму П.‑Э. Руммо «Игра в Золушку». Тооминг создал эмоционально заостренную постановку «Извольте приложиться к ручке» по пьесе А. Кицберга «До петухов и зари», включив в нее народные стихи, разоблачающие раболепство, приспособленчество. Разные по своему характеру спектакли объединяет проблема {292} утверждения нравственных ценностей человеческой личности. В постановке пьесы Л. Андреева «Тот, кто получает пощечины» (режиссер Хермакюла) Тооминг, игравший роль Тота, проявил особенности своей актерской индивидуальности — богатую фантазию, внутреннюю интенсивность переживаний, способность к высокой концентрации чувств.

Хермакюла сыграл Чацкого и Марата в драме А. Арбузова «Мой бедный Марат». Особенно значительна работа Хермакюла в драме Я. Райниса «Иосиф и его братья». Он играл Иосифа без грима, не заботясь о внешней трансформации. Актер отказался от общепринятых трактовок Иосифа как романтического героя. Интерпретация этого образа побуждала к философским раздумьям, определению нравственных норм. Подобные размышления вызывают и другие работы Хермакюлы.

В то время как у молодежи подчеркнуто театральная выразительность становится одним из способов раскрытия человеческой сущности, эмоций, в творчестве старшего и среднего поколений происходит углубление психологического направления. Потребность в глубоком раскрытии психологии человека, в рассмотрении общественных проблем сквозь призму отдельной личности определилась и тем, что со второй половины 60‑х годов в эстонском театре появились постановки, рассчитанные на малые залы. Для них использовались обычно нетеатральные помещения — в старых архитектурно-исторических зданиях, в старинной городской башне Кик‑ин‑де‑Кек и др. Здесь создавалась возможность для более интимного обмена мыслями у исполнителей, но это предъявляло актерам и особые требования, вызывало необходимость категорического отказа от суррогата чувств, фальши.

Точность игры, стремление сказать малым многое, лаконичность и концентрированность сочетаются с характерным для 60‑х годов усилением условной образности, выразительной театральности. Такой метод, сочетающий психологизацию и театральность, получил отчетливое выражение в постановках В. Пансо в Государственном тюзе[[104]](#footnote-105). Обостренную интенсивность мысли и яркую образность обрели также постановки Э. Кайду в театре «Ванемуйне». В творческую ткань народно-бытовых спектаклей К. Ирда вошли многозначная театральность и приемы брехтовского очуждения.

Высокий взлет актерского искусства на рубеже 60 – 70‑х годов происходит главным образом благодаря творчеству мастеров старшего и среднего поколения — актеров А. Эсколы, К. Карма, Ю. Ярвета, Э. Коппеля, Х. Мандри, актрис А. Тальви, В. Отсус, {293} Л. Руммо, И. Эвер. Актерские удачи, как правило, связаны с достижениями режиссуры. Примечательно, что крупные актерские дарования проявляются, приобретают блеск в пьесах, показывающих человека во всем многообразии его индивидуальных черт. Постановки Шекспира, Чехова, Ибсена, из эстонских писателей прежде всего Таммсааре дают материал для создания актерских шедевров.

Сложность взаимоотношений, тонкость и многогранность чувств и мыслей присущи сценическим образам 60 – 70‑х годов. Органичность внутреннего рисунка роли, разнообразие выразительных средств, точность трактовки, неповторимость, психологическая углубленность, убедительность, «что-то общее, родственное, хорошо знакомое», как говорил в свое время Станиславский о больших актерах, присуще и названным мастерам. Однако «у каждого актера имеются свои границы, определяющие его истинный тип», — утверждает П. Брук.

Ярким примером соблюдения требования Станиславского — максимум внутреннего и минимум внешнего в создании сценического образа — является творчество Эсколы. Совершенное владение внутренней техникой позволяет актеру отлично выполнять самые сложные психологические партитуры ролей.

Главное в творчестве Эсколы — это глубокое размышление, разговор о человеке и цели его жизни, точное и интенсивное выражение мысли, заложенной в роли. Передавая оттенки эмоций, Эскола сдержан, в его игре обычно отсутствуют резкие контрасты.

Лучшие сценические создания Эсколы — Пер Гюнт, ищущий смысла жизни, директор школы Маурус («Человек и бог» Таммсааре), растративший свои юношеские идеалы на конформистское существование, Гамлет, трагически воспринимающий поражение духа, Бернард Шоу в «Милом лжеце». Многие спектакли по пьесе Дж. Килти проходили в Кадриоргском дворце. Интимный интерьер дворцового зала соответствовал стилю спектакля. Эскола увлекал зрителя силой мыслей великого писателя.

Изящество и тонкость психологического рисунка, свойственные Эсколе, позволили ему удачно сыграть чеховские роли — Иванова, Гаева, Кулыгина. Образы эти содержали внутреннее противоречие. В роли Иванова это противоречие усиливалось и порождало трагедию человека, критически относящегося к окружающему миру, но живущему без идеалов. Беспечность Гаева и самодовольство Кулыгина становились способом их самозащиты от мира. Свобода импровизации, острое чувство ритма и меры, скупые, точно найденные детали рождали у зрителя ощущение, что эти персонажи ему давно знакомы.

Искусству Эсколы близко творчество Ю. Ярвета. Играть сложное простыми средствами, сохраняя при этом многозначность {294} образа, — вот что наиболее существенно в сценических интерпретациях актера. Ему присуще особое понимание внутреннего ритма. Важное значение для него имеют движение и пластический рисунок. «Я не могу играть роль, если не знаю, как мой герой ходит», — утверждает Ярвет. Движение и чувство ритма помогают актеру обрести нужное сценическое самочувствие. Слова Шаляпина, что жест не столько физическое действие, сколько «движение души», полностью относятся к творчеству Ярвета.

Ярвет начал свой актерский путь на эстраде. Здесь проявилось свойственное ему чувство жанра, способность к концентрации действия, общению со зрителями, быстрым переходам из одного состояния в другое. На первых порах к Ярвету относились как к комедийному актеру, в диапазоне которого и народная шутка, и сатира, и трагизм жизни «маленького человека», показанный сквозь призму юмора. Во второй половине 60‑х годов открылась новая грань актерского дарования Ярвета.

Образ Клавдия в «Гамлете» — одна из вершин исполнения шекспировских ролей эстонскими актерами. Ярвет вносит в интерпретацию этого образа своеобразие и обобщенность. Трактовка роли казалась неожиданной, отвергающей традиционный стереотип. Рядом со стройной, прекрасной королевой в тронный зал вступал коренастый человечек небольшого роста в одеянии мышиного цвета, в короне, похожей на массивный золотой обруч. В нем уживались опасная мудрость, острый ум и мелкая, подлая душонка, страстное стремление к власти. В уродливом теле таилась сила воли. Внутренний ритм образа порождался чувством страха, неотступно преследовавшим Клавдия — Ярвета. Страх побуждал короля самого нападать, лихорадочно строить новые и новые планы, чтобы опередить противника. То быстрый взгляд, то неверный замедленный шаг, то ломкий жест или диссонанс в голосе выдавали тревожное душевное состояние, ни на минуту не оставляющее Клавдия.

Своеобразно исполняет Ярвет роль Креона в «Антигоне» Ануя. В его игре возникает тема трагической неразрешимости конфликта просвещенного человека и властелина, совести и долга. Посылая Антигону на смерть, Креон — Ярвет уничтожает и часть самого себя.

В роли Крэппа («Последняя лента Крэппа» С. Беккета) главное выразительное средство Ярвета — глаза. Актер находит и точную звуковую партитуру голоса, хриплого, срывающегося. Одинокий, растративший себя, жалкое подобие человека, Крэпп утратил связи с миром, ему остались лишь воспоминания, записанные на магнитофонную ленту, глоток хмельного и бананы на закуску. Чем острее ирония Крэппа по отношению к прошлому, тем сильнее внутреннее беспокойство. Ради этого он живет.

Как и Эскола, Ярвет тонко и точно играет чеховские роли. {295} Его Фирс («Вишневый сад») и Чебутыкин («Три сестры») — емкие человеческие судьбы.

Сложная диалектика рождения художественного образа, ощущение себя в роли и роли в себе свойственны талантливым эстонским актрисам — Л. Руммо, В. Отсус, А. Тальви и И. Эвер.

Выполнение требования Станиславского, утверждавшего, что в партитуре роли не должно быть ни одного лишнего чувства, а только необходимые для сквозного действия, и вытекающую из этого необходимость очистить роль от всего лишнего Л. Руммо считает одной из важнейших задач творческого процесса. Поэтому ее роли в большинстве случаев отличаются цельностью, объемностью, оригинальностью.

В героинях актрисы сочетаются обычно два полюса — чувствительность и сдержанность. Возникает диалектика эмоций и интеллекта. Интерпретация ролей Руммо отличается особым изяществом и индивидуальной тональностью. Во второй половине 60‑х годов она сыграла Офелию, Стеллу Патрик Кэмпбелл («Милый лжец»), Татьяну (композиция «Евгений Онегин») и вначале 70‑х годов — Раневскую («Вишневый сад»). Этих разных женщин объединяют поэтичность и способность подняться над житейской логикой, в этом их величие и трагизм. Сталкиваясь с непониманием, грубостью, бесчеловечностью, они пытаются преодолеть свою судьбу.

Для Руммо основа творчества — подлинность чувств. Поэтому любовь ее Офелии к Гамлету настолько беззаветна. Офелия так полна человеческого счастья, что не замечает интриг, которые плетутся в Эльсиноре. Открывшаяся перед ней действительность разрушает разум.

Борьба чувств и интеллекта отчетливо выражена в образе Раневской. Оказавшись лицом к лицу с неизбежностью — вишневый сад продан, Раневская — Румо понимает всю безысходность положения. Замкнувшись в себе, она оценивает прожитую жизнь. А в последнем действии, бросая вызов судьбе, с отчаянной решимостью обрывает все связи с прошлым и едет в Париж. По мнению постановщика спектакля А. Шапиро, актриса защищает право человека на автономию, на суверенность существования. Этот важный общественный мотив звучит во многих ролях Руммо.

По-разному подходят к ролям В. Отсус и А. Тальви. Действенность актерского языка Отсус достигается пластикой тела, выразительностью движения, посредством которых раскрывается внутренняя сущность роли. Натуре Тальви свойственно рационально-аналитическое проникновение в характер образа. При этом между ролью и Тальви-актрисой сохраняется то большая, то меньшая дистанция. Это проявляется и в критическом отношении к роли.

Для Отсус, воспитанной театром «Ванемуйне», работа над {296} ролью каждый раз означает встречу один на один с человеком, которого она хочет узнать до конца. Отсус, как и Ярвет, играет эпизодические и даже посредственные роли так, что они становятся значительными. Творчество этих актеров также сближает многозначность и разнообразие пластического рисунка. А главное — все усиливающаяся с годами способность владеть диалектикой трагического и комического. Мисс Фернивал («Черная комедия» Шеффера), Эржи Орбан («Игра в кошку» Эркени), Шарлотта («Вишневый сад») — в этих разных ролях Отсус за комизмом, мягким юмором, смелым гротеском скрывается трагическая основа.

Актриса обладает чувством современности, она умеет выразить обобщающий смысл роли. Ее тетушка Руца в спектакле «Птицы нашей молодости» Друцэ предстает как олицетворение народной мудрости. Исполнение этой роли отличается особой тонкостью психологического рисунка.

О широком диапазоне актрисы свидетельствует роль Анны-Май в комедии Э. Ветемаа «Святая Сусанна, или Школа мастеров», гиперболизированно показывающая столкновение духовных интересов человека с потребительством. Это нежный и светлый, сложный и смешной образ женщины, одновременно простодушной и прозорливой, далекой от жизни и умудренной жизнью.

Творчество актрис эстонского театра в начале 70‑х годов характеризуется стремлением к тонким и глубоким исследованиям человеческих взаимоотношений. Тальви в спектакле «Долгое путешествие в ночь» Ю. О’Нила раскрыла перед зрителем сложную судьбу Мери Тайрон. Свойственные игре Тальви рационально-аналитическое начало и внутренняя интенсивность получили выражение в роли литовской крестьянки Даугвилиене, защищающей природу и человеческие отношения, в спектакле «Святое озеро» К. Сая. Даугвилиене близка образу Руны, созданному Отсус, их сближает тревога о полях и лесах, озерах и птицах. И тревога за человека, который теряет свои корни, связь с землей, с прошлым.

В конце 70‑х годов Отсус и Тальви создали значительные образы в спектакле «Последний срок» по В. Распутину (Анна — Тальви, Мирониха — Отсус), преодолев ограниченность общего решения спектакля.

И. Эвер воспринимает каждую роль как открытие, как очередную экспедицию в бесконечно сложную область человеческой психики. В формировании будущего образа большое значение приобретает творческая интуиция.

Тонкая, чуткая актриса, Эвер чаще всего играет ярко эмоциональные роли, нередко в современных пьесах. Но за последние годы она исполнила роли, требующие углубленно психологической интерпретации, — Анна Петровна («Иванов»), Маша («Три {297} сестры»), Майя Рубек («Когда мы, мертвые, пробуждаемся» Ибсена). Ее героинь объединяет чувство собственного достоинства, которое не покидает их даже в унизительных ситуациях.

Своеобразие творчества актрисы прослеживается в трагикомических характерных ролях (Изольда в «Святом озере») и в щедром по краскам, одновременно бравурном и строгом гротеске (миссис Хитчкок в «Пляске сержанта Масгрейва» Дж. Ардена).

В искусстве таких актеров, как К. Карм — мастер классических ролей, исполнение которых включает элементы романтико-патетической манеры игры, Э. Коппель, обладавший гибкостью владения жанрами, и Х. Мандри, имеется общее — яркая театральность и музыкальная звучность речи.

Карм, сыгравший ряд шекспировских ролей, обладает особой мелодичностью, ритмичностью речи, индивидуальной эмоциональной окраской слова. Углубление психологической трактовки как общая тенденция развития театра внесло в сценическую речь Карма некоторую сдержанность. Патетическая окраска стала более приглушенной, большое внимание актер уделяет «зонам молчания» (исполнение роли Джеймса Тайрона — «Долгое путешествие в ночь» О’Нила).

В спектакле «Человек и человек», по роману Таммсааре «Правда и справедливость», Карм сыграл роль Пеару — человека, корнями связанного с землей, с окружающей его жизнью. В этой работе сценический рисунок Карма прост и строг, но он отличается особой жизненной достоверностью. Текст Таммсааре, насыщенный мыслью, и философски-обобщенная направленность постановки В. Пансо увлекли актера, которому присуща творческая гибкость, делающая его искусство современным.

В начале 70‑х годов из «Ванемуйне» в Театр имени Кингисеппа перешел Э. Коппель. Актер нашел себя в работе с молодым режиссером К. Райд, которая поставила в малом зале театра пьесу современного эстонского писателя Р. Салури «Гости». В спектакле, отличавшемся острым пластическим рисунком и метафорической образностью, было достигнуто переключение из одного психологического состояния в другое. Затем Коппель сыграл Ричарда III, Батарцева в «Протоколе одного заседания» А. Гельмана. Актер обладал сильным темпераментом, его игра отличалась яркостью самовыражения, театральность сочеталась в ней с органичностью исполнения. Благодаря широкому жанровому диапазону Коппелю удавалась комедия, в которой он владел различными приемами — от сочного народного юмора («Сплавщики» Паккаля) до сатиры и гротеска («Пляска сержанта Масгрейва»).

Х. Мандри принадлежит к актерам, которые большое значение придают слову. Крупное творческое достижение актера — роль Вилли Ломена в пьесе А. Миллера «Смерть коммивояжера». {298} В ролях Грегерса Верле в «Дикой утке», Сольнеса в «Строителе Сольнесе», Арнольда Рубека в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» он обнаружил тонкое понимание стилистики драматургии Ибсена. В конце 70‑х годов Мандри показал выдающуюся работу — моноисполнение рассказа Я. Кросса «Час на вращающемся стуле». Через события прошлого столетия актер выразил современную проблему — личность и время.

В 70‑е годы происходит значительное омоложение творческих составов театров, появляются привлекающие к себе внимание работы молодых исполнителей.

Если во второй половине 60‑х и в начале 70‑х годов ведутся творческие споры между театральной молодежью, стремящейся к самовыражению и применяющей для этого подчас крайне смелые выразительные средства, и старшим и средним поколениями, ориентирующимися на бытовую психологическую манеру игры, то в 70‑е годы это противоречие исчезает, намечается взаимодействие и сближение поколений. Стремление к театральности, новаторской образности, высвечивание «высокого напряжения» внутреннего эмоционального строя актера, стремление к брехтовской интенсивности мысли увлекают постановщиков старшего поколения — В. Пансо, К. Ирда, Э. Кайду. А в творчестве молодых режиссеров — Я. Тооминга, Э. Хермакюлы, К. Райд, М. Микивера, И. Нормета, Р. Трасса — и актеров начинают проявляться тенденции к тонкости и точности психологического рисунка.

Примером такого сотрудничества разных поколений явился спектакль «Трагедия человека» И. Мадача, поставленный Кайду в театре «Ванемуйне». Для раскрытия неизменной сущности человека и диалектики вечно изменяющегося мира Кайду на протяжении всего спектакля применяла двухплановую структуру. На просторном, почти пустом пространстве сцены три молодых актера — Хермакюла — Адам, Тооминг — Люцифер, Лоо — Ева — участвовали в решении философской проблемы. Эти сцены перемежались реалистически бытовыми эпизодами, в которых исторически-конкретно отображались прошлые эпохи и нередко возникали широкие массовые сцены. Силу воздействия спектакля, в котором перед зрителем ставился вопрос о смысле человеческой жизни, определял духовный диспут Адама и Люцифера. Ни Хермакюла, ни Тооминг не стремились к перевоплощению, они прежде всего активно выражали отношение к проблемам, волнующим современного молодого человека. Их исполнение характеризовалось интенсивностью внутреннего рисунка, внешней динамикой, четкостью физических действий, спонтанностью реакций.

Благодаря щедрому раскрытию образов, противоположных по своему миропониманию, силу обобщения приобрели постановки Кайду пьес «Нашествие» Л. Леонова и «Жизнь в цитадели» А. Якобсона (Тооминг играл Фаюнина и Ральфа, Хермакюла — {299} Колесникова и майора Куслапа). В спектакле «Святая святых» Друцэ Хермакюла и Тооминг передали высокий этический пафос пьесы. Тема взаимосвязи человека и природы обретала в страстной сценической исповеди высокое драматическое напряжение.

К 60‑летию Октябрьской революции Хермакюла поставил совместно с К. Ирдом спектакль «Кремлевские куранты» Погодина и исполнил в нем роль В. И. Ленина, передав духовное величие и глубокий демократизм вождя. Ленинская мысль пронизывала все действие спектакля, придавая ему социально-философскую значимость и волнующую современность.

Философскую широту и театральную выразительность обрели постановки К. Ирда. Многие из них отличаются хорошим ансамблем, в котором сочетаются принципы творчества старшего, среднего и самого молодого поколения. Такой удачей была постановка инсценировки повести эстонского писателя-классика О. Лутса «На задворках». Вместе со старшими мастерами (Х. Эльвисте, Л. Лаатс, Х. Пээпом, Э. Тамуль) в спектакле были заняты воспитанники студии «Ванемуйне» Р. Лоо и Р. Адлас. Адлас также интересно сыграл Чешкова в «Человеке со стороны» Дворецкого и Федора в «Нашествии».

Плодотворной оказывается работа молодых режиссеров с актерами старшего поколения. Во второй половине 70‑х годов в постановках Тооминга эстонской классики — «Новый сатана из преисподней» и «Правда и справедливость» по Таммсааре и «Бог мошны» Кицберга — психологически тонко и остротеатрально играли Л. Ээлмяе, Х. Эльвисте и другие.

В 60 – 70‑е годы в эстонских театрах формируются яркие артистические индивидуальности среди молодых актеров. К их числу принадлежит М. Микивер, окончивший драматический класс кафедры сценического искусства Таллинской государственной консерватории. Он начал как актер, затем обратился к режиссуре. Микиверу близок принцип заострения социальных характеристик, стремление к четкости идейной концепции. Активность интерпретации наиболее плодотворно проявилась в актерском творчестве Микивера (Павел в «Матери» Горького).

В начале 70‑х годов Микивер как режиссер приходит к сложным трактовкам, проникающим в глубинные слои психологии человека («Долгое путешествие в ночь» О’Нила). Вместе с тем его актерский талант проявляется в новом качестве. Творчество Микивера обретает большую пластичность, многозначность ритмической партитуры, заостренность, экспрессивность. Это показала работа над чеховскими ролями, решение образов Лопахина и Вершинина.

В Лопахине скрещиваются энергия делового человека и нежность к Раневской, последовательное стремление к достижению {300} определенных целей и сомнение в верности своих критериев. Социальная и психологическая сущность характера, а вместе с тем и его детерминированность проявляются сложными путями, через особую художественную образность.

Следующая роль, Вершинин, — еще более совершенный пример решения роли по скрытому руслу, через выражение внутренних состояний. Острый, подвижный, грубоватый Вершинин не отвечал привычным представлениям об этом персонаже. Но по мере развития спектакля становятся все более зримыми чувства человека, раненного жизнью, подавленного обстоятельствами, тщетность его попытки найти выход, тяга к человеческому теплу. В этой роли отчетливо проявилась присущая Микиверу органическая синхронность внутреннего состояния и внешнего пластического рисунка. Так, ломкая синкопированная пластика в первом действии раскрывала болезненную остроту одиночества, неконтактности Вершинина.

В роли Клавдия в «Гамлете», сыгранной в конце 70‑х годов, Микивер как бы развивает тему, намеченную им ранее в образе Ричарда III. Клавдий олицетворяет механизм власти, регламентирующей человеческую жизнь. Этот образ, выражающий антигуманистическую сущность диктаторства, становился важнейшим смысловым центром спектакля.

Современной интерпретацией образов привлекают внимание актеры, начавшие сценический путь в 70‑е годы, — Ю. Вийдинг и К. Крейсман.

Искусству Вийдинга свойственны эмоциональность, особая интеллигентность и деликатность. Его Тузенбах, как и Вершинин Микивера, — один из интереснейших образов спектакля «Три сестры». Тузенбах — Вийдинг — человек, воспринимающий жизнь, повседневность в высоком, обобщенном качестве. За стоическим самообладанием своего героя актер непрерывно прочерчивает трагическую линию роли. Интеллектуальность, личностное отношение к роли и в то же время способность донести до зрителя сложные душевные состояния героя свойственны и другим актерским работам Вийдинга, например образу поэта в инсценировке по произведениям А. Чака «Играй, музыкант!». В конце 70‑х годов Вийдинг исполнил роль Гамлета, трактуя героя Шекспира как юношу, поэта и философа, осознающего значение своей личности и свое бессилие. По сравнению с непокоренным Гамлетом Эсколы Вийдинг казался сраженным борьбой, внутренне опустошенным.

Особенности дарования Крейсман — многогранность сценического рисунка, точность и заостренность мысли. Метко найденная тональность позволяет актрисе формировать целостный образ. Погруженная в раздумья о жизни Кадри «Ужин на пятерых» Э. Ветемаа, непоколебимо верящая в силу человеческого чувства {301} Тийна («Человек и человек»), сияющая юностью и счастьем, а потом приходящая к печальной иронии Ирина («Три сестры») — в этих ролях проявляется творческая индивидуальность Крейсман.

Рассмотрение отдельных тенденций развития, обусловленных сменой поколений, не может дать исчерпывающей картины эстонского актерского творчества и связанных с этим проблем. Но и приведенные примеры подтверждают, что в театральном искусстве 60 – 70‑х годов наиболее существенно диалектическое раскрытие сущности человека, нашего современника, его возросшей социальной активности, этических запросов. Усложнение трактовки человеческих взаимоотношений, стремление проникнуть в глубины явлений в сценическом искусстве аналогично тенденциям, проявляющимся в эстонской литературе и других видах творчества.

В поисках театральной молодежи двух последних десятилетий важное значение придавалось установлению интенсивных контактов с зрителем. Старшее и среднее поколение стремилось к углубленной психологической манере игры, отвергая штампы бытовых трактовок и приемы, претендующие на психологический реализм, в которых художественно вялая «подлинность жизни» заменяла психологическую точность. Эту серенькую «подлинность», выдававшуюся за реализм, отвергали и искания молодых актеров и режиссеров и новаторские работы мастеров старшего и среднего поколения.

В 70‑е годы устремления театральной молодежи и мастеров старшего и среднего поколения все явственнее сближаются, возникает соединяющий мост между психологической традицией и обновленной театральностью. Заслуги в возникновении такой связи принадлежат режиссерам В. Пансо, Э. Кайду, К. Ирду. Эта связь проявляется и в плодотворной совместной работе молодых режиссеров с актерами разных поколений, обогащающей национальное исполнительское искусство психологической достоверностью и многозначностью.

К. Каск

1. *Парфенов Л*. Бабочкин. — «Труд актера», вып. 9, М., «Сов. Россия», 1961, с. 63, 56. [↑](#footnote-ref-2)
2. *Строева М*. Чехов этого года. — «Театр», 1960, № 8, с. 124. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: *Кнебель М*. Штраух играет Нарокова. — «Неделя», 1970, № 35. [↑](#footnote-ref-4)
4. *Анастасьев А*. Помечено временем. М., «Искусство», 1977, с. 28. [↑](#footnote-ref-5)
5. *Соловьева И*. Хозяева времени. — В кн.: Спектакли этих лет. М., «Искусство», 1957, с. 28. [↑](#footnote-ref-6)
6. Там же. [↑](#footnote-ref-7)
7. *Анастасьев А*. Помечено временем, с. 25. [↑](#footnote-ref-8)
8. См.: *Беньяш Р*. Ю. Толубеев. — «Труд актера», вып. 13, 1965, с. 73. [↑](#footnote-ref-9)
9. *Беньяш Р*. Ю. Толубеев. — «Труд актера», вып. 13, с. 71. [↑](#footnote-ref-10)
10. *Крон А*. Новое прочтение. — «Сов. культура», 1955, 8 дек. [↑](#footnote-ref-11)
11. *Рудницкий К*. Спектакли разных лет. М., «Искусство», 1974, с. 38. [↑](#footnote-ref-12)
12. Там же, с. 113. [↑](#footnote-ref-13)
13. *Туровская М*. Образ многоликий и единый. — «Комс. правда», 1976, 12 сент. [↑](#footnote-ref-14)
14. Обсуждаем проблемы режиссуры. — «Театр», 1973, № 1, с. 48. [↑](#footnote-ref-15)
15. *Полякова Е*. О настоящей беде Московскому государству. — «Театр», 1966, № 10, с. 98. [↑](#footnote-ref-16)
16. Там же. [↑](#footnote-ref-17)
17. *Кнебель М*. Вся жизнь. М., ВТО, 1967, с. 570. [↑](#footnote-ref-18)
18. Там же, с. 573. [↑](#footnote-ref-19)
19. *Шах-Азизова Т*. Иванов и другие. — «Неделя», 1977, 20 марта. [↑](#footnote-ref-20)
20. *Кнебель М*. Вся жизнь, с. 571. [↑](#footnote-ref-21)
21. *Крылова Н*. Л. Добржанская — Войницкая. — «Театр», 1970, № 8, с. 121. [↑](#footnote-ref-22)
22. *Пульхритудова Е*. Ермоловцы. Сезоны прошлые и нынешние. — «Театр», 1969, № 8, с. 20. [↑](#footnote-ref-23)
23. История советского драматического театра в 6‑ти т., т. 6. М., «Наука», 1971, с. 175, 176. [↑](#footnote-ref-24)
24. Там же, с. 160. [↑](#footnote-ref-25)
25. *Свободин А*. Жизнь и смерть Холстомера. — «Неделя», 1976, 10 окт. [↑](#footnote-ref-26)
26. См.: *Евсеев Б*. Путь к Холстомеру. — «Веч. Москва», 1977, 24 июня. [↑](#footnote-ref-27)
27. *Попов А. Д*. Из записных книжек разных лет. — «Театр», 1962, № 4, с. 55. [↑](#footnote-ref-28)
28. *Товстоногов Г*. Круг мыслей. Л., «Искусство», 1972, с. 111. [↑](#footnote-ref-29)
29. *Пансо В*. Почему в театре бывают плохие актеры. — «Театр», 1961, № 9. с. 56. [↑](#footnote-ref-30)
30. *Эфрос А*. Бедный Станиславский! — «Театр», 1956, № 10, с. 63. [↑](#footnote-ref-31)
31. *Иофьев М*. Наследие и наследники. — «Театр», 1957, № 2, с. 42. [↑](#footnote-ref-32)
32. *Крымова Н*. Имена. Рассказы о людях театра. М., «Искусство», 1971, с. 57. [↑](#footnote-ref-33)
33. *Львов-Анохин Б*. Людмила Фетисова. М., «Искусство», 1964, с. 7. [↑](#footnote-ref-34)
34. В кн.: Режиссерское искусство. М., «Искусство», 1962, с. 338. [↑](#footnote-ref-35)
35. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме. Л., «Искусство», 1971, с. 98, 97. [↑](#footnote-ref-36)
36. *Беньяш Р*. Без грима и в гриме, с. 127. [↑](#footnote-ref-37)
37. *Завадский Ю*. О самом сокровенном. — «Театр», 1969, № 1, с. 76. [↑](#footnote-ref-38)
38. *Эфрос А*. Репетиция — любовь моя. М., «Искусство», 1975, с. 156 – 157. [↑](#footnote-ref-39)
39. *Щербаков К*. Четверо из «Современника». — «Театр», 1961, № 6, с. 130. [↑](#footnote-ref-40)
40. *Немирович-Данченко В. И*. О творчестве актера. М., «Искусство», 1973, с. 150. [↑](#footnote-ref-41)
41. Лесь Курбас. Спогади сучасникiв. Київ, «Мистецтво», 1969, с. 190. [↑](#footnote-ref-42)
42. *Станиславский К. С*. Собр. соч. в 8‑ми т., т. 7. М., «Искусство», 1960, с. 517. [↑](#footnote-ref-43)
43. Архив Леся Курбаса. Рукописные фонды ИИФЭ имени М. Ф. Рыльского АН УССР, ф. 72 – 119. [↑](#footnote-ref-44)
44. *Кисельев Й*. Разом з життям. Київ, 1972, с. 8. [↑](#footnote-ref-45)
45. «Український театр». Київ, 1973, № 2, с. 6. [↑](#footnote-ref-46)
46. «Український театр». Київ, 1973, № 1, с. 10. [↑](#footnote-ref-47)
47. МХАТ и українська театральна культура. Київ, Изд‑во АН УССР, 1949, с. 10. [↑](#footnote-ref-48)
48. «Театр», 1961, № 1, с. 82. [↑](#footnote-ref-49)
49. 1974, № 1, с. 7. [↑](#footnote-ref-50)
50. «Український театр». Київ, 1972. № 5, с. 19. [↑](#footnote-ref-51)
51. «Вопросы театра — 72». М., ВТО, 1973, с. 7. [↑](#footnote-ref-52)
52. *Товстоногов Г*. О профессии режиссера. М., «Искусство», 1965, с. 57. [↑](#footnote-ref-53)
53. *Фадеев А*. Гордость узбекского народа. — В кн.: За тридцать лет. М., «Сов. писатель», 1957, с. 319. [↑](#footnote-ref-54)
54. *Кадыров М. Х*. Традиционный узбекский театр и его место в формировании узбекского советского театра. Ташкент, 1975, с. 134. [↑](#footnote-ref-55)
55. История советского драматического театра, т. 6, с. 341. [↑](#footnote-ref-56)
56. *Караганов А*. Великая тема, великий образ. — «Театр», 1958, № 4, с. 50. [↑](#footnote-ref-57)
57. *Немирович-Данченко Вл. И*. Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». М., «Искусство», 1964, с. 337. [↑](#footnote-ref-58)
58. «Правда Востока», 1965, 18 сент. [↑](#footnote-ref-59)
59. См.: Преемственность и поиски нового. — «Правда», 1970. 6 окт. [↑](#footnote-ref-60)
60. В статье не отражена одна из лучших работ С. Ишантураевой конца 70‑х годов — роль Люси в спектакле «Дальше — тишина» В. Дельмар. Роль была сыграна актрисой после смерти автора статьи. — *Ред*. [↑](#footnote-ref-61)
61. По указанной выше причине в статье не говорится о превосходной работе Н. Рахимова в спектакле «Дальше — тишина». — *Ред*. [↑](#footnote-ref-62)
62. Фонд Института искусствознания имени Хамзы. Альбом документов, с. 1. [↑](#footnote-ref-63)
63. «Театр», 1957, № 7, с. 73. [↑](#footnote-ref-64)
64. Десять незабываемых дней. Алма-Ата, 1961, с. 86. [↑](#footnote-ref-65)
65. *Алперс Б*. Театр Мочалова и Щепкина. М., «Искусство», 1979, с. 29. [↑](#footnote-ref-66)
66. *Товстоногов Г*. Режиссер — актер — образ. — «Театр», 1971, № 10, с. 53. [↑](#footnote-ref-67)
67. *Берковский Н*. Казахский национальный театр. — «Звезда», 1946, № 2 – 3. [↑](#footnote-ref-68)
68. *Марков П*. О театре, т. 2. М., «Искусство», 1974, с. 135. [↑](#footnote-ref-69)
69. Там же, с. 150. [↑](#footnote-ref-70)
70. В кн.: Котэ Марджанишвили, т. 1. Тбилиси, «Заря Востока», 1958, с. 72. [↑](#footnote-ref-71)
71. «Лит. газ.», 1957, 5 ноября. [↑](#footnote-ref-72)
72. *Немирович-Данченко В. И*. Театральное наследие, т. 1. М., «Искусство», 1952, с. 131. [↑](#footnote-ref-73)
73. *Джафаров Дж*. Искусство режиссера. Баку, 1969, с. 70 – 71. [↑](#footnote-ref-74)
74. «Огонек», 1973, № 49, с. 19. [↑](#footnote-ref-75)
75. «Правда», 1974, 14 июля. [↑](#footnote-ref-76)
76. *Вургун С*. Соч., т. 6, 1972, с. 22 (на азерб. яз.). [↑](#footnote-ref-77)
77. *Ванцявичюс Г*. Традиции и современность. — «Культурос барай», 1980, № 9, с. 26 – 27. [↑](#footnote-ref-78)
78. *Сакалаускас Т*. Ходящие по воде. — «Литература ир мянас», 1976, 27 марта. [↑](#footnote-ref-79)
79. Умер в 1975 году. [↑](#footnote-ref-80)
80. «Сов. культура», 1973, 24 авг. [↑](#footnote-ref-81)
81. Ныне — Государственный академический театр драмы Латвийской ССР имени А. Упита. [↑](#footnote-ref-82)
82. Ныне — Академический Художественный театр Латвийской ССР имени Я. Райниса. [↑](#footnote-ref-83)
83. *Кайдалова О*. Традиции и современность. М., «Искусство», 1977, с. 260. [↑](#footnote-ref-84)
84. Цит. по: *Брудный Дм*. Муратбек Рыскулов. — «Театр», 1969, № 12, с. 43. [↑](#footnote-ref-85)
85. «Сов. Киргизия», 1976, 19 окт. [↑](#footnote-ref-86)
86. «Правда Востока», 1969, 7 сент. [↑](#footnote-ref-87)
87. «Сов. кино», 1968, 9 марта. [↑](#footnote-ref-88)
88. «Правда», 1967, 6 дек. [↑](#footnote-ref-89)
89. Цит. по: *Рыскулов М*. И мастерство, и вдохновенье. — «Сов. культура», 1974, 12 февр. [↑](#footnote-ref-90)
90. М. Вахидов погиб в 1977 году. [↑](#footnote-ref-91)
91. *Калантар Л*. На главных путях искусства. Ереван, 1963, с. 299. [↑](#footnote-ref-92)
92. «Театр», 1958, № 10, с. 6. [↑](#footnote-ref-93)
93. *Керими К*. Система Станиславского и туркменский театр. — «Туркменская искра», 1963, 17 янв. [↑](#footnote-ref-94)
94. *Станиславский К. С*. Статьи, речи, беседы, письма. М., «Искусство», 1953, с. 360. [↑](#footnote-ref-95)
95. «Литература и искусство» (на туркм. яз.), 1963, 16 янв. [↑](#footnote-ref-96)
96. «Туркменская искра», 1958, 8 мая. [↑](#footnote-ref-97)
97. «Литература и искусство» (на туркм. яз.), 1967, 9 дек. [↑](#footnote-ref-98)
98. *Пименов В*. От молодости к возмужанию. — «Театр», 1956, № 1, с. 65. [↑](#footnote-ref-99)
99. «Театр», 1971, № 6, с. 71. [↑](#footnote-ref-100)
100. *Айманов Ш*. Мысли о родном театре. — «Сов. культура», 1955, 29 окт. [↑](#footnote-ref-101)
101. *Кайдалова О*. Традиции и современность, с. 27. [↑](#footnote-ref-102)
102. *Сарыев Дж*. «Остров сокровищ». — «Туркменская искра», 1969, 19 февр. [↑](#footnote-ref-103)
103. *Hermaküla E*. Teatrimängust ja mängust teatris, с. 14. (Рукопись). [↑](#footnote-ref-104)
104. Государственный тюз был основан в 1965 году. В. Пансо работал в нем главным режиссером в 1965 – 1970 годах. Затем он стал главным режиссером Таллинского государственного театра драмы имени В. Кингисеппа. [↑](#footnote-ref-105)