

ВЛИЯНИЕ РЕЖИССУРЫ НА СОСТОЯНИЕ И РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОГО БЕЛОРУССКОГО АКТЕРСКОГО ИСКУССТВА

Выявляется специфика раскрытия творческого потенциала актеров минских театров в зависимости от методов и приемов работы, которые используют режиссеры-постановщики. На конкретных примерах показано усиление негативных тенденций в современном белорусском актерском искусстве, которые существуют не только в каждом отдельном театре, но и в белорусском театре в целом.

Успех спектакля у зрителя непосредственно связан с уровнем и глубиной актерского искусства. Между тем в искусствоведении практически отсутствуют исследования, посвященные изучению состояния белорусского актерского исполнительского мастерства.

Жизнь современного белорусского театра и его проблемы отражены во многих театроведческих, критических работах, сборниках и монографиях, газетных и журнальных статьях и рецензиях, интервью с актерами. Издана двухтомная энциклопедия “Театральная Беларусь”. Под редакцией А.Соболевского вышла “Хрестаматыя па гісторыі беларускага тэатра і драматургіі”. В книге Т.Горобченко “На мяжы стагоддзяў: сучасны беларускі драматычны тэатр” ярко и объемно показана общая картина театральной жизни страны в последнее десятилетие ушедшего века. В различных изданиях и в периодической печати увидели свет статьи и рецензии таких театроведов и критиков, как Т.Абакумовская, А.Ахметшин, Б.Бурьян, Г.Гриневиц, Л.Громько, И.Завадская, В.Ивановский, Т.Комонова, Ж.Лашкевич, О.Мазура, Е.Молочко, Т.Орлова, Р.Смольский и др.

Однако оценке качественного уровня актерских работ, состояния белорусского актерского исполнительского мастерства далеко не все авторы уделяют специальное внимание.

Возможности и условия раскрытия творческого потенциала актера, наличие или отсутствие у него собственных личных художественных принципов, а также специфика актерской кухни – эти проблемы остаются вне круга вопросов, которые ставят перед собой исследователи отечественного театра. Оценки искусствоведами конкретных актерских работ даются не только не в полной мере с точки зрения профессионального роста какого-либо актера, но и раскрытия значения актерского искусства в развитии как конкретного коллектива, так и белорусского театра в целом. Необходимость исследования и соответствующего анализа данной тематики, углубленного уровня ее постижения назрела давно. Это отмечает Л.Климович в своем исследовании, посвященном театральной критике и театроведению: “У патоку тэатральных публікацый практычна адсутнічаюць матэрыялы аб стане і развіцці сучаснай беларускай рэжысуры, акцёрскага мастацтва, сцэнаграфіі, крытыкі, рэпертуарнай палітыкі, эвалюцыі сродкаў сцэнічнай выразнасці, вобразнай мовы сцэны, спецыфікі ўзаемаадносін тэатра і глядача” [11, с. 88].

В статье мы не ставим цель охватить все проблемы, с которыми сталкивается современное белорусское актерское искусство. Рассмотрим наиболее значимые, связанные с непосредственным и часто неограниченным необратимым влиянием режиссуры на актерское искусство, его состояние и тенденции развития.

Прежде всего исходим из того, что общие для актерского цеха проблемы, связанные с режиссурой, специфичны в каждом отдельном театре. Факторов, которые влияют на качество творческих взаимоотношений между режиссером и актерами, множество. Но среди них можно выделить главные: наличие традиций, готовность к сотворчеству, личностное начало и профессионализм сторон.

На протяжении долгого времени в отношениях режиссер – актер исключительно внешним проявлением было самовластие режиссера. Эта форма взаимоотношений утвердилась, что стало серьезной проблемой в театральной жизни. В первую очередь она коснулась роли личностного актерского начала в творческом процессе, возможности его проявления. Собственная безынициативность и потребительский взгляд на режиссуру становятся для многих актеров реальностью, в которой они не познают, не обогащают и

не развивают свою индивидуальность, а по воле режиссера тиражируют себя в различном драматургическом материале. “Раньше критерием актерского мастерства были большой диапазон, неузнаваемость актера в последующей роли. Сейчас артист заведомо обречен на тираж. Мастерство – не в широте диапазона, а в накоплении, отшлифовке определенного набора приемов” [15, с. 181].

Полное подчинение актера воле режиссера в современном театре получает все более широкое распространение. “Існуе дзіўнае негаласнае правіла: рэжысёр запрашае артыста на ролю, маючы на ўвазе поўнае падначаленне” [1]. Использование актера со стороны режиссуры в качестве инструмента сегодня воспринимается как данность не только со стороны режиссеров, но даже самих актеров. “Режиссер – это человек, который пишет картину жизни, а мы – краски разные, оттеняющие ее. Он помогает нам увидеть движение своей мысли, мы же стараемся передать его зрителю”, – говорит З.Белохвостик [9], актриса, которой свойственно проявление и сильного личностного начала, и творческой инициативы. Как видим, подобное понимание собственного места в творческом процессе даже для актеров Национального академического театра им. Я.Купалы, где лучшие актерские традиции наиболее жизнестойки, становится приемлемым.

Противостоять режиссерскому прессингу способны и позволяют себе немногие. «Что значит “подчиняться”? Я работаю. Я и режиссерам говорю: я не могу работать так: иди сюда, иди туда. Я могу работать как соавтор. ...Я не спору, но я обязательно приношу свое видение» [13]. Эти слова принадлежат Р.Янковскому. В большинстве же случаев актеры предпочитают оставить при себе свое видение постановки спектакля, не говоря уж о театральном процессе в целом.

Тем не менее актеры ценят в работе моменты раскрытия своей творческой природы и режиссеров, которые такую возможность предоставляют. Те из актеров, кто имеет опыт работы с различными режиссерами, делят их на “актерских” и “диктаторов” и полагают, что их труд наиболее результативен, когда они имеют дело с “актерским” режиссером, лучшим из которых актеры разных театров находят Н.Пинигина:

“Умение воплощать задуманное через игру актера и какие-то интересные театральные приемы – вот что отличает Пинигина от многих других режиссеров” [15].

“Я думала, што лаяць актёра – гэта натуральна, і не ведала, які кайф можна адчуць, калі цябе засыпаюць кампліментарамі. Пінгін валодае нейкімі энергетычнымі хвалямі, якія, калі ў цябе ёсць антэна для іх прыёму, вельмі лёгка злавіць. Больш прыемных і лёгкіх рэпетыцый я не памятаю” [19].

Лучшие профессиональные впечатления у многих из актеров Национального академического театра им. Я.Купалы связаны с работой в постановках именно этого режиссера. Наиболее знаменательно в постановках Н.Пинигина – создание актерских ансамблей, в слаженности действий которых важен труд каждого из участников, независимо от ранга самого актера и его роли в спектакле. Даже если роли иллюстративны, актеры понимают важность их яркого воплощения: «Мне прыемна, радасна браць удзел у “Тутэйшых”, усведамляючы між іншым, што роля Алёнкі – больш ілюстрацыйная, функцыянальная, так бы мовіць, шмат і шмат у чым вырашаная за мяне і аўтарам п’есы, і рэжысёрам спектакля» [12]. Под этими словами З.Белохвостик подпишется любой не только из участников “Тутэйшых”, но и других спектаклей Н.Пинигина.

А.Андросик, А.Гарцуев, Н.Пискарева, В.Савицкий, В.Щербань, несомненно, также относятся к числу “актерских” режиссеров. В их постановках актеры-купаловцы имели право на собственную инициативу, имели возможность показать свой творческий потенциал благодаря гибкости режиссера и его подходов в работе с актерами. Не случайно многие купаловцы достаточно свободно используют разнообразные приемы, часто гротесковые, для раскрытия характеров своих героев. Тем не менее даже они не всегда полностью удовлетворены своим положением в творческом процессе и предоставляемыми режиссером возможностями для раскрытия актерского дара. «Так, для актёра пытанне, ці мае ён свайго рэжысёра, – самае сумнае. Зрэшты невядома, што мяне чакае ў будучыні. Трэба спадзявацца і верыць, што “свой” рэжысёр мне яшчэ сустрэнецца» [2]. Полагаем, что подобные высказывания свидетельствуют, скорее, не об отсутствии понимания в отношениях актера и режиссера, а о потребности актера быть

востребованным, о понимании связи между возможностью самореализоваться и тем, насколько развит, многообразен режиссерский цех.

Из-за крепости изначально заложенных традиций, большого числа параллельных постановок режиссеров, которых относят к числу “актерских”, и, что немаловажно, благодаря внутритеатральной политике В.Раевского, труппа Национального академического театра им. Я.Купалы имела наиболее благоприятные для творческого развития условия. Руководство театра способствует формированию слаженного актерского состава труппы. В каждом из актеров старшего, среднего и даже сравнительно недавно пришедшего в театр молодого поколения есть неповторимое личностное начало, духовный и эмоциональный облик, творческий потенциал и в то же время готовность работать на общую творческую идею.

В этом смысле актерам театра, который еще долго будут называть “Русским”, работать приходится в иной ситуации – жесткого диктата главного режиссера. Путь старшего поколения актеров Национального академического драматического театра им. М.Горького достоин уважения, так как они смогли отстаивать право слышать голос своего сердца, совершенствовать его, не петь с “чужого голоса”. Сегодня они обладают мастерством, опытом и не зависят от недостаточности внимания к ним режиссера. Но что делать молодому актеру, если у него не получается раскрыть свой потенциал без посторонней помощи или он не понимает сути предъявляемых ему требований? «Талантливого человека можно только направить, но не зажать. Но если актер приходит на репетицию неподготовленный и говорит: “Лепите из меня, что хотите”, – то мне приходится лепить. И в этом случае я, наверное, вынужден быть диктатором. А если актер меня понимает, если мы идем навстречу друг другу, то это счастье» [7, с. 17]. Как видим, корень проблем режиссер видит в первую очередь в актерам, а не в собственном стиле работы.

Не менее жесткого стиля в отношениях с актерами придерживается и В.Ереникова: “Я смотрю все свои спектакли. Режиссер как компас. Только с ним актер идет правильно. Без него сразу начинает уклоняться в сторону. Не для того мы репетировали по 7–8 часов одну фразу, не для того вложили столько сил, нервов в каждую мизансцену, чтобы можно было все взять и изменить, поставив в зависимость от настроения, самочувствия или амбиций. В этом я жестока и беспощадна. Я требую от актеров точности. Они, как летчики-истребители, не имеют права уклониться от выбранного курса. Мы выбирали его так долго. Мы так мучительно к этому шли. Когда то, что создано, разрушается, оно умирает. А я хочу, чтобы они жили долго. И счастливо” [5].

В результате актеры, такие разные по таланту, темпераментности, вынуждены раз за разом втискивать себя в заданную конструкцию своих персонажей, а спектакль еще при жизни подвергаться мумификации, и, любопытный сегодняшнему зрителю уже завтра, может случиться, будет представлять интерес исключительно для театральных палеонтологов. Ведь “сценический образ – не есть что-то раз навсегда заданное, застывшее, неподвижное. Суть его в движении, в развитии” [17, с. 66], и только “форма спектакля, предусматривающая актерскую импровизацию, имеет тенденцию к саморазвитию, что и обеспечивает многолетнюю эксплуатацию постановки” [10, с. 9].

Актеры, не имеющие возможности получить ни навыка полноценной совместной работы с режиссерами, ни тем более опыта самостоятельного создания сценического образа, не могут реально воспринимать театральное действие и свое место в нем. В связи с этим С.Чекерес замечает: “Па-першае, я не магу адэватна ацэньваць тое, што адбываецца на сцэне. А па-другое, я з тых артыстаў, якія давяраюць свайму рэжысэру, і інакш працаваць не ўмею. Калі майстар, які дакладна ведае ўсе тонкасьці рэжысэрства, тлумачыць, як трэба іграць, то мая задача як артыста гэта апраўдаць” [19]. “В конечном счете образ создает режиссер, а мы его воплощаем” [15].

Сегодня С.Чекерес является одним из ведущих актеров Национального академического драматического театра им. М.Горького. О нем восторженно пишут как о “жемчужине Русского” [20], “знаковой фигуре среди горьковских звезд” [6]. Бесспорно, в лице С.Чекереса мы видим профессионального, обладающего выразительной сценической фактурой артиста, но, на наш взгляд, его игре недостает самостоятельного и личностного отношения к происходящему на сцене.

К сожалению, часто актеры целиком отдают свой талант на откуп работающим с ними режиссерам. Это только на первый взгляд кажется, что актеры, всегда готовые к подчинению режиссеру в каком угодно качестве, более универсальны и внутренне гибки. На самом деле не все так просто. В постановочном процессе большинству режиссеров, как правило, не удается уделить достаточное внимание психологическому наполнению каждой актерской работы, и они чаще просто тиражируют актерские данные. В результате у актера закрепляются игровые штампы и развивается определенный невроз, связанный со страхом потери наработанного “лица”.

Приход или уход любого режиссера может сыграть значительную роль как в жизни отдельного актера, так и целого коллектива. Отношение к актерам Государственного молодежного театра со стороны работающих здесь режиссеров оказало значительное влияние на профессионализм труппы. Так уж сложилась судьба этого коллектива, что он, по сути, изначально служил экспериментальным материалом для главного режиссера В.Котовицкого, интересы которого оказались сосредоточены на собственном внутреннем мире: “Бачыце, у чым справа, я зараз не думаю пра гледача. У мяне як чалавека і як рэжысёра нічога ў жыцці не засталася добрага. Акрамя сустрэчы з добрымі людзьмі, такімі як Чэхаў, Дастаеўскі, Далі, Сартр” [14]. В постановках В.Котовицкого решились прежде всего личные духовные проблемы режиссера. Он проявил себя как нестандартный жесткий режиссер, однако благая цель – делать умный театр – осталась им не достигнутой. В связи с этим профессиональное мастерство не только своей труппы, но и вообще белорусских актеров оценивалось режиссером крайне низко [3], возможно, потому, что критерий уровня актерского мастерства определялся режиссером вне границ спектакля как художественного произведения: «Зритель, увидев игру актера в спектакле, должен сказать: “Я так не смогу”. Это важно. И если у тебя так получилось, ты – настоящий актер» [8]. Как будто речь идет об артистах цирка, а не актерах драматического театра.

И пока нет оснований надеяться на то, что с уходом В.Котовицкого с поста главного режиссера отношение большинства актеров к своей профессии изменится коренным образом. “Галоўны рэжысёр Маладзёжнага тэатра Мадэст Абрамаў звычайна цалкам распрацоўвае малюнак ролі. Акцёрам ён гаворыць: не думайце, я ўсё прыдумаю сам. Таму на яго спектаклі прыходзіш падрыхтаваны, бо ён за цябе ўжо ўсё зрабіў, падказаў, як трэба іграць” [4], – такие правила работы актера с ролью установлены в труппе театра сегодня. В результате, за редкими исключениями, актерам Молодежного приходится не исполнять роль, а выполнять задания режиссера, что, к сожалению, становится дурной привычкой и ведет к обезличиванию труппы.

Отдельные факты успешного сотрудничества режиссера и актера не решают данной проблемы. Актеры Молодежного имели достаточно плодотворный опыт работы не только со многими белорусскими, но и с зарубежными режиссерами. Те же “Плутни Скапена” Ж.-Б.Мольера (постановка французского режиссера Андре Фернье в 1995 г.) являются тому подтверждением.

Особенные чувства актеры всегда испытывали к постановкам М.Дударевой. С первых репетиций режиссер и актеры являлись равноправными участниками творческого процесса. Благодаря избранному режиссером стилю творческих взаимоотношений, актеры могли позволить себе творить. Судя по результатам, по уровню, на который выходило актерское мастерство в постановках М.Дударевой, такой подход режиссера имел смысл, ибо был продуктивен.

Однако, когда в 2001 г. в театр был приглашен режиссер И.Малов, который привнес такие правила сотрудничества, с которыми труппа прежде не сталкивалась, работать самостоятельно получилось не у всех, и, к сожалению, большинство актеров с испытанием не справились.

Подобные примеры свидетельствуют о том, что актеры, особенно молодые, в период своего становления нуждаются в регулярном, а не эпизодическом общении с режиссером, который помог бы им осознать свой дар, его особенности и границы. Осуществить это не просто. При встрече с таким режиссером актер чаще всего будет дезориентирован в своей профессии и всю ответственность за успех создаваемого им образа будет перекладывать на режиссера, формально исполнять поставленные режиссером задачи.

В свое время в Театре-студии киноактера постановки Б.Луценко, В.Рубинчика, К.Адомайтиса определили состояние актерского существования на годы вперед. Дополнительный импульс придали первые постановки актеров театра А.Беспалого и В.Грицевского. Этот творческий период теперь, похоже, приближается к завершению. Тому есть причины. Во-первых, в театре обозначилась проблема, связанная со сменой поколений. Во-вторых, театр нуждается в новаторах-режиссерах, которые могли бы продолжить дело своих предшественников и, может быть, пойти дальше.

А.Ефремов – режиссер, который в каждой своей работе делает ставку на мастерство и талант актеров и является “актерским” режиссером в самом лучшем смысле этого слова. Им приветствуется любая творческая инициатива, а свои постановочные задачи он непременно осуществляет в сотворчестве с актерами. А.Ефремов заинтересован в раскрытии дарования каждого, кто участвует в его спектаклях, и на материале конкретных ролей помогает актерам проявить себя наиболее полно и органично. Причем это касается не только периода создания, но даже и эксплуатации спектаклей: “Режиссер, наверное, о персонажах спектакля должен знать больше, чем все исполнители вместе взятые. Но и актер, сыграв уже несколько спектаклей, должен знать о персонаже больше, чем режиссер. Ты никогда не в состоянии дойти до того, до чего способен дойти артист в осознании собственного персонажа. Мы говорим на репетициях о сквозном действии, о сверхзадаче персонажа, рассуждаем о его психологии. Но конкретное проявление, а это и есть суть спектакля, может стать совершенно неожиданным. Конечно, режиссер умеет показать конкретный жест, реплику, рассказать о персонаже в целом, но просуществовать три–четыре сцены во время представления в качестве актера – задача совершенно иная. Тем она и интересна” [18]. Эти слова А.Ефремова дают точное представление об условиях, в которых пребывает актерское искусство в Театре-студии киноактера. При этом как режиссер он всегда был и остается горячим сторонником театра психологического реализма. Работа над образами персонажей в спектаклях, созданных А.Ефремовым, является этапной для многих актеров театра.

Популярность Театра-студии киноактера и аншлаги служат лучшим доказательством того, что зритель ценит то, что не просто хорошо, даже совершенно выполнено, но что сотворено. Возможно, в этой труппе собраны не самые одаренные актеры, но, имея возможность проявить себя, все грани своего дара и страстно желая этого, они тем самым становятся привлекательны для зрителя, место которого в зале этого театра находится так близко к сцене, что провести его невозможно.

Таким образом, приведенные материалы свидетельствуют о том, что нельзя оставлять в прошлом театральные традиции, когда оценка режиссерского успеха связывалась с уровнем и глубиной актерского искусства, а мера сотворчества с актером определяла меру жизнеспособности режиссуры того или иного направления. Значимость личностного потенциала актера в современном театральном процессе все больше нивелируется. Основные требования предъявляются в основном к технической стороне исполнительского мастерства актеров, все меньшими возможностями располагает актер для проявления собственных идей, все больше он зажат в рамки формального рисунка своей роли и постановочного решения спектакля, востребованными становятся актеры-универсалы, которые приспособливают свою технику к требованиям различных стилей и режиссеров. Белорусское актерское искусство, как правило, претерпевает те или иные качественные изменения не столько по причине естественного профессионального роста или из-за прихода нового поколения актеров, а благодаря личности режиссера.

Как показывает практика, успех актерского труда зависит не только от серьезности собственных внутренних исканий, но и от требований со стороны режиссеров, так как нормальное развитие актерской индивидуальности немислимо без соответствующей режиссерской корректировки.

1. *Ахметшын, А.* “Люблю шчырых людзей”: інтэрв’ю з А.Сідаравай / А.Ахметшын // *Мастацтва.* – 1999. – № 9. – С. 14–16.

2. *Ахметшын, А.* “Хачу зрабіцца акцёрам”: інтэрв’ю з А.Лабушам / А.Ахметшын // *Мастацтва.* – 2000. – № 6. – С. 6–9.

3. *Барабаничыкава, В.* “Бум”, які мае доўгае рэха: інтэрв’ю з І.Шчатко / В.Барабаншчыкава // Настаўніцкая газета. – 2007. – 23 чэрв.
4. *Барабаничыкава, В.* “Пачуццё імправізацыі амаль незнаёма беларускаму тэатру...”: інтэрв’ю з В.Катавіцкім / В.Барабаншчыкава // Літаратура і мастацтва. – 2002. – 1 ліст. – С. 11.
5. *Бервольд, Е.* Занавес закрываецца / Е.Бервольд // Знамя юности. – 2004. – 19 июля.
6. *Бервольд, Е.* Режиссер за все в ответе: интервью с В.Ереньковой / Е.Бервольд // Знамя юности. – 2004. – 13 февр.
7. *Булыка, Г.* Встретимся в театре под куполами: интервью с Б.Луценко / Г.Булыка // Беларуская думка. – 1997. – № 11. – С. 13–18.
8. *Бурак, И.* “Я пытаюсь делать умный театр”: интервью с В.Котовицким / И.Бурак // Во славу Родины. – 1999. – 9 ноябр.
9. *Воробей, Т.* “Сыграть, как в последний раз”: интервью с З.Белохвостик / Т.Воробей // Центральная газета. – 1997. – 7–13 марта.
10. *Давыдов, В.Г.* Элементы театральной выразительности: опыт системного анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.01 / В.Г.Давыдов; ВНИИ искусствознания. – М., 1986. – 24 с.
11. *Клімовіч, Л.Г.* Беларуская тэатральная крытыка і тэатразнаўства другой паловы ХХ ст.: дыс. ... канд. мастацтвазнаўства: 17.00.01 / Л.Г.Клімовіч; Бел. дзярж. акад. мастацтваў. – Мн., 2005. – 113 с.
12. *Лашкевіч, Ж.* “З тымі, каго люблю”: інтэрв’ю з З.Белахвосцік / Ж.Лашкевіч // Літаратура і мастацтва. – 1993. – 7 верас.
13. *Матяс, И.* “Любить на сцене очень трудно. Это особая профессия”: интервью с Р.Янковским / И.Матяс // Белорусская газета. – 1997. – 3 марта. – С. 1, 22.
14. *Мядзведзева, В.* Адчуванне добра: інтэрв’ю з В.Катавіцкім і В.Тарнаўскайтэ / В.Мядзведзева // Звезда. – 1999. – 29 верас.
15. *Панаскіна, Т.* “Каждый артист ищет своего режиссера...”: интервью с С.Журавлем / Т.Панаскіна // Вечерний Минск. – 2001. – 1 окт.
16. *Рассадин, С.* Молодость кулис / С.Рассадин // Советская Белоруссия. – 2000. – 28 янв.
17. *Ратабыльская, Т.* Спыніся, імгненне...: старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х гадоў: зб. арт. / Т.Ратабыльская. – Мн.: Ковчег, 2000. – 232 с.
18. *Ремез, О.Я.* Мастерство режиссера: пространство и время спектакля / О.Я.Ремез. – М.: Просвещение, 1983. – 114 с.
19. *Садченко, Т.* Честь имею поздравить-с! Сто лет жизни: интервью с А.Ефремовым / Т.Садченко // Экспресс-контакт. – 1998. – 3 сент.
20. *Фядотава, Н.* Прафесія – Гамлет: інтэрв’ю з С.Чэкерэсам / Н.Фядотава // Чырвоная змена. – 2000. – 25 сак.
21. *Хіляль, А.* “Заўтра я буду іншая”: інтэрв’ю з А.Унукавай / А.Хіляль // Звезда. – 2000. – 14 крас.
22. *Шадріна, А.* М.Горький New – предвестник хиппизма / А.Шадріна // Советская Белоруссия. – 2003. – 22 апр.