

Эстетика первого молдавского режиссера Виктора Герлака

Королева Э. А.

Институт Культурного наследия Академии наук Республики Молдова, Кишинев

Статья посвящена творчеству первого молдавского режиссера Виктора Герлака, впитавшего в себя соки родной земли и воспитанного в традициях русской театральной школы по системе К. Станиславского. В процессе анализа раскрывается театральная манера В. Герлака, изменявшаяся под влиянием социально-культурных процессов 1940–1960-х годов. В статье рассматривается эстетика музыкально-драматических спектаклей «Штефан Быткэ», «Гайдуки», «Котовский», «Бурлящий Дунай», музыкальных комедий «Марийкино счастье», «Ковер Ияны», фантастической сказки «Волшебная Булава», музыкально-фантастического спектакля «Майская ночь», сатирической феерии «Сынзьяна и Пепеля», драматических спектаклей «Под каштанами Праги», «Кремлевские куранты», «Овидий», «Человек и волк», «Ради семейного очага», «Король Лир», «Каса маре», комедий «Калиновая роща» и «Машенька», музыкально-поэтического спектакля «Кровавая свадьба», публицистической трагедии «Героика», оперы «Запорожец за Дунаем», а также оперетт.

Ключевые слова: молдавский театр, театральная эстетика, социо-культурные процессы середины XX века.

(Искусство и культура. – 2017. – № 1 (25). – С. 18–24)

Aesthetics of the First Moldovan Director Victor Gerlak

Koroleva E. A.

Institute of Culture Heritage of the Academy of Sciences
of the Republic of Moldova, Chisinau

The article centers round the aesthetics of the first Moldovan director Victor Gerlak who accumulated the essence of Moldovan land and was brought up on the basis of the traditions of Russian K. Stanislavski theater school. The theater aesthetics of Gerlak is disclosed, which was transformed under the influence of social and cultural processes of the 1940–1960-s. The aesthetics of the musical and drama performances «Stefan Bytke», «Gaiduki», «Kotovski», «The Stormy Danube», the musical comedies «Mariyka's Happiness», «Iliana's Carpet», the fairy tale «Magic Club», the musical fantasy «May Night», the satiric pantomime «Synziana and Pepelia», the drama performances «Under Chestnuts of Prague», «Kremlin Chime», «Ovid», «Man and Wolf», «For the Sake of Home», «King Lear», «Kasa Mare», the comedies «Snowball Grove» and «Mashenka», the musical and poetic performance «Bloody Wedding», the publicistic tragedy «Heroics», the operas «Zaporozhets over the Danube» as well as the operettas.

Key words: Moldovan theater, theater aesthetics, social and cultural processes of the mid XX century.

(Art and Culture. – 2017. – № 1 (25). – P. 18–24)

Формирование личности В. Герлака происходило в 1930–1940-е годы, когда, с целью ликвидации безграмотности значительной части населения республики, создавались сначала начальные, а затем семилетние и средние школы. Особая просветительская роль отводилась театру. В. Герлак изучал искусство режиссуры в первой половине 1940-х годов в ГИТИСе в Москве на курсе В. Сахновского, а затем у Б. Захавы, где он осваивал принципы режиссуры и эстетики К. Станиславского и его ученика Е. Вахтангова.

В системе К. Станиславского чрезвычайно важна проблема эстетического идеала. Как пишет Р. Баталов: «Эстетический идеал Станиславским рассматривается, прежде всего, со стороны его социального функционирования. Эстетический

идеал побуждает к достижению более высокого совершенства в творчестве, а, следовательно, и совершенства социального» [1].

Цель статьи – выявление основных эстетических критериев в творчестве В. Герлака.

Пафос спектаклей 1940-х годов. Первым спектаклем, поставленным В. Герлаком после окончания ГИТИСа в 1941 году, был «Штефан Быткэ» Л. Барского с музыкой Д. Гершфельда. Сюжет спектакля основывался на событиях крестьянского восстания в Бессарабии 1905–1907-х годов. Его главный герой Штефан Быткэ, рабочий-революционер (Е. Уреке) возглавляет восстание крестьян, выступавших против помещичьего засилья. Действие спектакля развивалось на фоне реалистических молдавских пейзажей. Яркий национальный колорит ему

Адрес для корреспонденции: e-mail: korelf@mail.ru – Э. А. Королева

придавали популярные в то время сценические варианты народных песен и танцев в постановке Л. Зальцмана. Здесь, как и в интерпретации героев спектакля, проявилось учение К. Станиславского об искусстве, которое «должно раскрывать глаза на идеалы, самим народом созданные» [2].

Е. Уреке создавал образ народного героя, сильного, мужественного, готового к подвигу во имя борьбы за освобождение от социального гнета. Его невеста Докяна (Е. Левинская) своим лирическим сопрано завораживала не только возлюбленного Штефана, но и весь зрительный зал. Их любовные дуэты наполняли спектакль полной эмоциональной звучания. Здесь морально-нравственные принципы способствовали социальному единению, победе добра. Спектакль прошел с большим успехом несколько раз в Тирасполе и в Бельцах. В нем утверждались идеалы народа того времени. Спектаклем «*Штефан Быткэ*» намеревались открыть новый сезон. Но началась война.

В значительной мере следуя тем же эстетическим принципам, на основе спектакля И. Ром-Лебедева (1937 год) В. Герлак году поставил в 1949 году спектакль «*Гайдуки*» в стиле романтического реализма. Живописные декорации А. Шубина воспроизводили образы молдавской природы и пышного господарского быта ставленника турецкого султана. Согласно социальной психологии своей эпохи, действующие лица резко разделялись на положительных и отрицательных. Положительные герои – чебан Тоадер (В. Кокоц), его невеста Флоричика (Е. Казимирова), мать Тоадера (Д. Дариенко), Янку, атаман гайдуков (Е. Уреке), цыганка Сафтика (Е. Гарина) отличались благородством и человеческим достоинством. В противоположность им деспот Костак (М. Апостолов и В. Герлак), продажный корчмарь (К. Константинов) наделялись чертами коварных и злобных натур.

Балетмейстер Н. Колокольников придал танцам гайдуков, молдавским народным и восточным танцам академическую манеру исполнения, точность движений и завершенность поз. Пластика танцев оказала влияние и на пантомимные сцены. В результате спектакль обрел монументальность пластического воплощения героической темы, способствующую воспитанию народа в духе гражданственности и патриотизма.

«*Гайдуки*» имели большой успех и не только в Молдове, но и в других союзных республиках. Эстетика спектакля отражала вкусы зрителей. Эмоциональная заразительность хореографических и музыкальных сцен наполняла спектакль активной действенностью. Критик О. Огенштейн писал о песне цыганки Сафтики полной ненависти к угнетателям. В сатирических интермедиях бродячие скоморохи высмеивали бояр и

турецких угнетателей, оптимистичные молдавские народные танцы вселяли веру в счастливое будущее народа [3].

В стиле романтического реализма в том же году В. Герлак осуществляет постановку музыкально-драматического спектакля «*Котовский*» А. Лукьянова и П. Ананко в декорациях А. Шубина. Е. Уреке в образе мужественного героя, беспощадного к врагам защищал с оружием в руках свой народ. Музыкальные и танцевальные сцены основывались на фольклорном материале, сохранявшем в то время особый смысл и идеал красоты для значительной части молдавского населения. Пляски, завоевавшие широкую популярность, исполнявшиеся солдатами армии Котовского в стиле военных ансамблей песни и пляски с характерной для них энергией и оптимизмом (хореограф Н. Колокольников), создавали образ художественной типизации народа 1940-х годов.

В постановке «*Майской ночи или Утопленницы*» Н. Гоголя с музыкой Н. Лысенко (1945 год) В. Герлак вспоминал наставления своих учителей: как можно точнее следовать мыслям и чувствам писателя. Он создал фантастический спектакль. Действие развивалось на фоне поражающей мистической красотой украинской ночи, идеализированного народного быта (художник А. Шубин). Рожденные чудной украинской природой образы красавицы Ганны (Т. Герлак) и пылко в нее влюбленного парубка Левко (В. Высоцкий) контрастировали с образом дурного, властного сельского Головы (Е. Уреке). Достойную ему пару составляла его Свояченица (Д. Дариенко), следившая за порядком в доме. Юмористические персонажи пьяного Каленика (К. Константинов), волею случая попавшего в дом Головы, которого он ругал всю дорогу, Винокура (К. Штирбу) создавали комедийные ситуации, наполняя спектакль жизнерадостным весельем. Краски впечатляющей зрелищности вносили в него танцы утопленниц, Ведьмы-мачехи, украинские народные танцы в хореографии Л. Зальцмана.

В 1946 году в постановке оперы с хорами и танцами «*Запорожец за Дунаем*» С. Гулака-Артемовского в живописных декорациях А. Шубина воспроизводились природа и быт запорожских казаков и турецкого султана. Эмоциональная заразительность танцев запорожских казаков (хореограф Г. Перкун) вызывала у зрителей душевный подъем, завораживали полные неги восточные танцы. Возникла романтическая атмосфера загадочного востока и народа, стремящегося к вольной, свободной жизни.

В постановках спектаклей 1947 года В. Герлак опирался на высказывания К. Станиславского об «артисте-гражданине»: «Чтоб жить для искусства он (артист. – Э. К.), должен, во что бы то ни стало вникать в смысл окружающей жизни, напрягать свой ум, пополнять его недостающими знаниями,

пересматривать свои воззрения. Если артист не хочет умертвить своего творчества, пусть он не смотрит на жизнь по-обывательски. Обыватель не может быть художником, достойным этого звания. А громадное большинство актеров именно – обыватели, делающие себе карьеру на подмостках сцены» [4].

В спектакле «Под каштанами Праги» К. Симона тема войны все еще острой болью отзывалась в сердцах людей. Действие спектакля разворачивалось в Праге в последние дни Второй мировой и первые дни мира после освобождения города Советской Армией. Художник А. Шубин создал на сцене зримое ощущение реальных видов Златой Праги и чешских интерьеров, что внушало зрителю веру в достоверность происходивших событий. В первые послевоенные годы уже стала возникать внутренняя напряженность в отношениях бывших союзников, не вполне для всех очевидная, но остро ощущавшаяся отдельными чуткими людьми.

В. Герлак вел актера К. Штирбу посредством методов психологического реализма к раскрытию богатого духовного мира поэта антифашиста Богуслава Тихого. Е. Уреке раскрывал в образе советского полковника Петрова твердость характера, духовное благородство и душевность. К. Константинов – Юлий Мачек, А. Нагиц – Джонич, А. Плацында – Ян Грубек с эмоциональной наполненностью образов доносили до зрителя публицистическую актуальность пьесы.

После зрительского успеха спектакля «Под каштанами Праги» В. Герлак вместе с А. Мутафовым, под художественным руководством Б. Захавы ставит спектакль «Кремлевские куранты» Н. Погодина. Т. Гоеняну подробно описывает ключевые сцены и общественную атмосферу, в которой создавался спектакль. Напомним, это был второй год после окончания войны, когда Сталин воспринимался как вождь народа, победившего фашизм. «Когда в бое курантов зазвучал Интернационал, на фоне Кремля появился Иосиф Виссарионович Сталин (М. Апостолов. – Э. К.), а в глубине сцены высветился образ Владимира Ильича (К. Штирбу. – Э. К.), когда товарищ Сталин произнес слова о победе нашей страны, весь зал встал, взорвавшись бурными аплодисментами. Зрители покидали зал театра с обостренными чувствами от увиденной пьесы» [5]. Оба спектакля отражали эмоциональную атмосферу общества первых послевоенных лет.

Эстетику искусства 1940-х годов отличал эйфорический пафос. Это был мажорный тип искусства, близкий к тому, который рекомендовал Платон для своего идеального «Государства» и который отражал стремление построить новое общество, ведущее классовую борьбу со своими врагами.

1940-е годы В. Герлак закончил социальной комедией «Доходное место» А. Островского. В ней



Ил. 1. *Бурлящий Дунай*. Л. Лелис – Мица, В. Кокоц – Раду

он красной нитью провел тему, обличающую пороки буржуазного общества.

Через 18 лет, в 1958 году, в спектакле «Бурлящий Дунай» Е. Букова В. Герлак освещает социальную тему в жанре музыкальной народной драмы. Рассказ о народном восстании, возглавляемом Лэстуном Раду, и его трагической гибели, любви Мицы, дочери своего врага Цугуя, передавался в органичном сплаве поэтического слова, инструментальной и вокальной музыки В. Полякова и А. Стырчи, молдавских народных танцев и классического дуэта в сцене мечты о любви Раду и Мицы (балетмейстер Н. Колокольников). Действие спектакля развивалось на фоне стилизованной художником Н. Алентьевым живописной молдавской природы (ил. 1).

В. Герлак, как и многие художники его времени, брал идеалы не из реальной действительности, а из самого себя, воспитанного в создании идеала – умозрительного представления о том, чего нет в самой реальности, но что существует как возможное и желаемое.

В эстетике фантастического реализма в 1951 году В. Герлак ставит фантастическую сказку «Волшебная булава», написанную Л. Деляну в стихотворной форме. На фоне живописно-красочных декораций А. Шубина главный герой спектакля – народный богатырь Войничел (М. Апостолов) с волшебной булавой в руках освобождал свой народ из-под власти злого змея. Страдания покоренного змеем народа раскрывались на музыку Ш. Няги и С. Златова в танце невольниц, в хореографии Н. Колокольникова пластически напоминавшем танец пленниц из балета «Бахчисарайский фонтан» в постановке Р. Захарова. В классическом танце оживали девушки и юноши, превращенные семиглавым змеем в цветы. По средствам выразительности «Волшебная долина цветов» приближалась к романтическому балетному спектаклю.

В сатирической феерии «Сынзьяна и Пепеля» В. Александри (1956 год) музыка румынского



Ил. 2. Сынзяна и Пепеля. В. Кокоц – Пепеля,
Е. Казимилова – Сынзяна

композитора И. Василеску определяла ее интонационно-пластическую сферу. Исполнителями роли Пепели были поющие актеры, сначала А. Бадаш, а затем В. Кокоц. Это позволило расширить вокальную часть партии. Оркестровое сопровождение речитативов Сынзяны (Е. Казимилова) и Пепели (дирижер А. Каменецкий) придавало их образам объемность, выявляя в ней гармонию душевной красоты сказочных героев (ил. 2).

Декорации А. Шубина переносили зрителей в мир волшебной фантазии, переливавшийся красками и световыми эффектами, невиданными ранее в Молдове. В «реальные» сцены сказочного мира органично вписывались сатирические, гротесковые и комические персонажи: ничтожный, жалкий царь Рогоза (И. Левяну), придворные министры, льстецы и лицемеры – Пэкалэ (А. Плацында) и Тындалэ (К. Константинов), нелепые амбициозные «полководцы» – Жги-воевода (К. Штирбу) и Саранча-воевода (Ю. Хассо), нелепо соперничавшие за руку царской дочери Сынзяны. Хореографические сцены (балетмейстер Л. Воскресенская), основанные на академическом классическом танце, окрашенном молдавскими национальными мотивами, придавали спектаклю черты эстетики большого стиля с характерными для него приметами народных традиций.

В русле утверждавшегося в театральном искусстве нового направления, призванного стимулировать развитие народных традиций, тесно связанных с сельской жизнью, В. Герлак ставит в 1951 году первую молдавскую музыкальную комедию «Марийкино счастье» Л. Корняну и поэта Е. Геркена с музыкой Е. Коки и К. Бенца. Не сюжет о размолвке председателя колхоза Петре (В. Кокоц) и лучшего бригадира Мэриоре из-за разногласий о новых методах повышения урожайности, а театрализованная молдавская народная музыка и танцы в постановке Н. Колокольникова составляли основу спектакля. В живописных декорациях

К. Лодзейского и А. Шубина возникали образы молдавской природы, цветущих садов и виноградников. Красота народных костюмов подчеркивала в героях красоту их души. Эстетика «Марийкино счастье», близкая вкусам зрителей, становилась фактором гармонизации общества.

В той же эстетике и по тем же принципам была поставлена музыкальная комедия «Ковер Иляны» Л. Корняну с музыкой Б. Аветисова, пронизанная поэзией молдавского фольклора. Несмотря на схематизм образов и сюжетных ходов, она нашла живой отклик в сердцах зрителей. В *шезетоаре* (посиделках) девушки, танцуя, плели пояса, а затем дарили их своим возлюбленным. Изячно и торжественно Хора воспроизводила причудливые узоры вытканного в приданое Иляне большого красочного ковра. Танцы органично вписывались в атмосферу быта, изображенную художником А. Шубиным, и в то же время символизировали творческий труд.

Музыкальность постановок 1950-х годов.

В конце 1950-х – начале 1960-х годов В. Герлак целенаправленно ставил спектакли для Декады Молдавского искусства и литературы в Москве, призванные показать расцвет национальной театральной культуры. Совместно с В. Купчей в 1957 году он создает по инсценировке Ж. Василеску повести Иона Крянгэ спектакль «Свекровь с тремя невестками» (ил. 3). В этом спектакле не было ни музыки, ни танцев, за исключением нескольких песен и подтанцовок. Но весь спектакль пронизывала внутренняя музыкальность, свойственная молдавской народной культуре.

В том же году зрители увидели в постановке В. Герлака «Овидий» В. Александри. Сюжетная основа драмы и ее поэтичность предрасполагали к созданию синкретического спектакля, чему способствовала стихотворная форма, легко ложившаяся на музыку. В совместной работе с композитором Н. Чернятинским В. Герлак выстроил его музыкально-динамическую структуру. Декорации и костюмы А. Шубина рождали ассоциации с фресками, мозаиками, бюстами и статуями поражающих великолепием вилл и дворцов патрициев блестящего Рима. Органично вписанные в них мизансцены, сменяя друг друга, воспроизводили картины фальшивой жизни утопавшей в роскоши надменной римской знати. В то же время в сценах с Овидием В. Герлак подчеркнул гармонию, красоту эллинистических форм, пленявших поэта в римском искусстве.

«Свекровь с тремя невестками», «Бурлящий Дунай», «Овидий», а также музыкальная комедия «Марийкино счастье» под названием «Счастье мое» были показаны в Москве на Декаде весной 1960 года. Все спектакли с интересом воспринимались зрителями и получили высокую оценку критики.



Ил. 3. *Свекровь с тремя невестками.*
Сцена из спектакля

Но В. Герлака не покидало ощущение того, что эстетика этих спектаклей осталась в прошлом. Уже со второй половины 1950-х годов его все больше интересовало индивидуальное сознание отдельного человека. Он стал углубляться в учение К. Станиславского о жизни человеческого духа и сценических средствах, которыми этот дух можно воссоздать.

В 1956 году в принципах психологического реализма К. Станиславского он ставит драматический спектакль «Человек и волк» Анхела Гимера. В сценографии художника А. Шубина интерьеры богатой испанской усадьбы помещика Себастьяна (М. Апостолов) контрастировали с видневшимися вдали высокими горами, светлыми облаками, олицетворявшими жизненное пространство пастуха Манелика (П. Баракчи). Спустившись с гор по требованию своего хозяина Себастьяна, Манелик с изумлением увидел огромное количество разных людей. Неожиданное предложение жениться на красавице Марте (Д. Дариенко) он встретил радостно. Манелик не подозревал, что это всего лишь коварный ход Себастьяна. Ему нужно было путем пышной свадьбы внушить окружающим, что его бывшая любовница Марта отныне уже не живет в его доме, и он волен жениться на богатой невесте. Но и Марту оставлять не собирался, надеясь, что «дитя природы», дикий горец не догадается о тайных связях с его женой. Когда Манелик узнал правду, он готов был убить Марту как соучастницу обмана. Но Марта, еще недавно презиравшая Манелика, начинала видеть в нем человека, достойного ее любви. Это вызвало гнев Себастьяна, и он решает убить Манелика. Но в поединке побеждает Манелик. В финале, когда управляющий имением Себастьяна Мозен (К. Константинов) спрашивает: «Кто его убил?», он слышит ответ крестьян: «Мы все его убили». В неравной борьбе добра со злом побеждает добро.

Весь спектакль был насыщен музыкой Б. Мокроусова, исполнявшейся оркестром под управлением А. Каменецкого, определявшей пластические интонации театрального действия. Завораживающим баритоном А. Фоменко

«звучала» даль гор, с которых спустился Манелик. Душевная открытость, чистота, красота Манелика раскрывались в пении и игре на гитаре. В моменты наивысшего напряжения, когда слова уже не могли выразить чувства, пела и Марта. В ее пении перед свадьбой в сопровождении хора и танца девушек (балетмейстеры Л. Воскресенская и А. Бихман) раскрывалось преобразование ее души, наполненной неизвестным ей ранее чувством любви. Спектакль пользовался большим успехом не только в Кишиневе, но и в других городах бывшего Советского Союза, а также в Румынии.

В 1957 году В. Герлак ставит спектакль «Ради семейного очага». В центре спектакля душевная драма молодой красивой, высокообразованной женщины Анели (Д. Дариенко). Ради любви Анель порвала со своей богатой и знатной семьей. Выйдя замуж за боевого, но небогатого офицера капитана Ангаровича (М. Апостолов), она обрекла себя и своих двоих детей на непривычную для нее бедную жизнь. Чтобы поправить материальное положение, Анель стала соучастницей продажи молодых девушек в гарем. Муж, через пять лет вернувшийся с войны, долгое время не мог поверить в случившееся. Своего друга Редлиха (К. Штирбу), пытавшегося раскрыть ему глаза, он счел клеветником. Анель, не выдержав своего морального предательства, кончает жизнь самоубийством. Но, несмотря на весь драматизм и трагическую развязку, спектакль не оставлял в душе зрителей гнетущего впечатления. Тяжкие жизненные испытания не сломили духа людей, наделенных высокими нравственными и моральными качествами.

Трансформации образов в 1960-х годах. В постановке трагедии В. Шекспира «Король Лир» (1961 год) В. Герлак увидел возможность сценического воплощения неизменно волновавшей его темы «очеловечивания человека», когда в борьбе с самим собой, с враждебным людям государственным режимом человек обретает духовную силу и становится Человеком. Все действие спектакля пронизывала музыка Д. Шостаковича. Она определяла пластические, эмоционально-физические трансформации Лира – К. Штирбу и подводила к кульминационной точке образа, в которой фокусировался душевный разлад Лира, вызванный несоответствием его представлений о себе, силе своей власти, о подлинных и фальшивых ценностях жизни.

В спектакле «Каса маре» И. Друцэ, поставленном в следующем году, В. Герлак исследует глубины человеческой души и борьбы человека с самим собой, следуя учению К. Станиславского, он пытается «найти сознательный путь к актерскому подсознанию...» [6] посредством раскрытия образа крестьянки Василуцы, тесно связанной с молдавскими традициями и природой. Каса маре в переводе на русский язык – большой дом. Это самая красивая в доме комната, в которой хранили самые дорогие



Ил. 4. *Каса маре*. А. Мораренко – Пэвэлаке,
Д. Дариенко – Василиуца

для семьи вещи, свадебное приданое. В *каса маре* принимали гостей, готовились к свадьбе. А. Шубин, искусно театрализовал ее внутреннее убранство, неуловимо через распахнутые окна связанное с чарующей природой села, напоенной народными песнями и танцевальными мелодиями в изложении композитора В. Полякова. С момента открытия занавеса *каса маре* обретает функцию не только сценического пространства, но и действующего лица. Вдова Василиуца, потерявшая на войне мужа, мечтает в празднично убранную *каса маре* пригласить гостей и станцевать «переницу» – молдавский танец, в котором можно было выразить свои симпатии и даже любовь. Не признаваясь себе, она испытывает влечение к Пэвэлаке, сельскому Дон Жуану, ровеснику и другу ее сына. Василиуца (Д. Дариенко) покорила той поздней красотой, что пленяет таинством еще не растраченных жизненных сил, особой человеческой мудростью, напоенной поэзией, не меркнувшей красоты природы. Покорила она и сердце Пэвэлаке – А. Мораренко. Под влиянием ее любви он обрел душевную гармонию. Однако свою позднюю, неугасимую любовную страсть Василиуца преодолела во имя счастья сына и молоденькой девушки Софийки, без памяти влюбленной в Пэвэлаке, сохранения гармонии целостного пантеистического мира, частью которого она себя ощущала (ил. 4).

Целостность человеческой личности, пожертвовавшей собой во имя счастья других людей, В. Герлак раскрывает в 1964 году в музыкально-пластической героической драме «Героика» – публицистической трагедии, основанной на документальном материале – 44-дневной голодовке, объявленной в тюрьме Клужа секретарем комсомольской организации Хайей Лившиц с требованием применения закона об амнистии для политзаключенных. В результате международного общественного резонанса политзаключенных освобождают. Хая Лившиц умирает от истощения.

Лаконичная сценография в «суровом стиле» А. Шубина погружала зрителей в романтически-героическую атмосферу, насыщенную драматизмом человеческой жизни. Хая Лившиц – К. Тырцэу,

теряя день за днем физические силы, обретает силы духовные, веру в победу. Внутреннее духовное состояние Хайи раскрывается в движениях двух хоров – мужского и женского (музыка П. Ривилиса, хореография Ю. Зарецкого). Словно античные хоры они средствами декламации и вокала комментировали в движениях танца происходившие события и выражали свое отношение к ним.

В поисках новых средств пластической выразительности в 1965 году В. Герлак ставит музыкально-символический спектакль «Кровавая свадьба» по трагедии Гарсия Лорки. Сценография А. Шубина, завораживающая испанская народная музыка в хоровом и сольном исполнении, испанские танцы погружали зрителя в космическую поэзию драматургии Гарсия Лорки. Д. Дариенко – Мать, А. Мораренко – ее сын, К. Тырцэу – Жених и Виорика Кирка – Невеста, П. Баракчи – Леонардо, тонко чувствуя музыкально-поэтическую тесситуру спектакля, раскрывали, внутренние эмоционально-психологические состояния своих героев, их страстную любовь, чувства ревности и мести, ведущие к неминуемой смерти (ил. 5).

Эстетика В. Герлака в значительной мере проявлялась в выборе и в постановках песенных оперетт, пользовавшихся особой популярностью в 1950–1960-е годы. В 1950 году В. Герлак ставит историко-бытовую оперетту «Трембита» Ю. Милютина, основанную на стилизованном гуцульском фольклоре. Спектакль увлекал зрителей колоритными характерами, гуцульскими танцами в хореографии Н. Колокольникова, эксцентрикой, буффонадой.

В 1961 году к 20-летию начала войны В. Герлак осуществляет постановку героико-романтической жизнеутверждающей оперетты «Севастопольский вальс» К. Листова. В сценографии и костюмах художника Н. Алентьева возникали картины страшных дней войны, обороны Севастополя и атмосферы города в первые послевоенные годы. Танцы военных моряков и их подруг в хореографии Н. Колокольникова излучали непобедимую силу духа защитников города-героя.



Ил. 5. *Кровавая свадьба*. П. Баракчи – Леонардо,
В. Гицак – его жена



Ил. 6. *Машенька. Сцена из спектакля*

В 1963 году в постановке В. Герлака на сцене молдавского театра появилась оперетта Т. Хренникова *«Сто чертей и одна девушка»*. Это была феерия с сольными и хоровыми сценами, с множеством виртуозных эффектных танцев звезд, чертей, сектантов, крестьян (балетмейстер Н. Колокольников).

В том же году в жанре музыкальной комедии, основанной на чешском фольклоре и чешской народной музыке и танцах, В. Герлак осуществляет постановку сатирической комедии *«Далскабаты, грешная деревня. Дьявол в командировке»* по Яну Дрды. Красочные декорации и стилизованные чешские костюмы художника Б. Несведова, разнообразие танцев в стиле варьете, танцы чертей, чешская полька в хореографии Н. Колокольникова, хоровые сцены под управлением Е. Богдановской и оркестровое сопровождение всего действия спектакля дирижером Ф. Евтодиенко создавали яркое театрализованное представление. В нем рельефно проводилась мысль о необходимости преодоления соблазнов обогащения, насылаемых на жителей деревни Далскабаты «дьявольским миром». Утверждались духовные ценности в человеческой жизни.

В этих жизнеутверждающих опереттах, пользовавшихся большим успехом у зрителей, В. Герлак также утверждал социальную справедливость, чувство гражданственности.

Проблемы взаимоотношения искусства и морали, нравственного облика человека, «воспитания человека в духе определенных нравственных идеалов» [1, с. 10] нашла отражение и в постановках В. Герлака комедий.

«Калиновая роща» А. Корнейчука (1950 год), несмотря на бытовой сюжет из колхозной жизни, излучала романтическую поэзию красоты природы и человеческой жизни, в которой утверждались высокие морально-этические ценности.

Лирической комедией *«Машенька»* А. Афиногенова в 1966 году В. Герлак подвел черту под режиссерской деятельностью в Молдавском музыкально-драматическом театре им. А. С. Пушкина. Режиссер бережно и точно следовал тексту пьесы. В центре спектакля была Машенька (В. Кирка), наивная, непосредственная девушка, с юным задором ввергавшая всех окружающих в неожиданные для них ситуации, в которых раскрывались их лучшие человеческие качества. В ее дедушке, академике Окаемове (А. Плацынде), замкнутом в себе, с головой погруженном в науку, открываются глаза на окружающий его мир, полный нюансов человеческих чувств. И все остальные, хорошие, но разобщенные люди в общении с Машенькой, пройдя через нелепые столкновения, находят пути к взаимопониманию (ил. 6). В. Герлак завершил свою режиссерскую деятельность в первой половине 1960-х годов, когда еще не наступило разочарование, не угасли надежды, ирония не заменила чувства долга, служения людям.

Заключение. На протяжении двадцатилетия 1940–1960-х годов эстетика В. Герлака изменялась в соответствии с движением времени, эволюцией эстетических вкусов зрителей, критерием которых неизменно оставалось создание красоты человеческого достоинства, созидającego труда, чувства единства человека и природы, оценка высоких моральных и нравственных качеств.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баталов, Р. Х. Искусство, созидающее человека (Эстетические идеи К. С. Станиславского и некоторых его последователей) / Р. Х. Баталов. – М.: Знание, 1989. – С. 26.
2. Станиславский, К. С. Статьи. Речи. Беседы. Письма / К. С. Станиславский. – М.: Искусство, 1953. – С. 286.
3. Ойгенштейн, Д. «Гайдуки» / Д. Ойгенштейн // Радянська Буковина. – 1949. – 15 черв.
4. Станиславский, К. С. Собр. соч.: в 8 т. / К. С. Станиславский. – М., 1954. – Т. 2. – С. 246.
5. Гоеняну, Т. Бируинца Театрулуй Молдовенеск / Т. Гоеняну // Молдова Социалистэ. – 1947. – 16 ноембрие.
6. Товстоногов, Г. Зеркало сцены: в 2 т. / Г. Товстоногов. – М.: «Искусство» Ленинградское отделение, 1984. – Т. 1. О профессии режиссера. – С. 45.

Поступила в редакцию 05.09.2016 г.