ТЕАТРЫ СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ



103280

ТЕАТРЫ СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

☆

XIV
А-9916 II

ТЕАТРЫ СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

СОСТАВИТЕЛЬ
Х. Лумет

1956

Эстонское Государственное Издательство
Таллин

Tartu Riikliku Ülikooli
Raamatukogu
103280

ОСНОВНЫЕ ЧЕРТЫ РАЗВИТИЯ ЭСТОНСКОГО ТЕАТРА

П. Пыльдроос

Еще в первой четверти девятнадцатого столетия в Таллине, Пярну и Нарве устраивались театральные представления на эстонском языке. Их инициаторами были некоторые эстофилы из немецкого прибалтийского феодального дворянства, играли в них немецкие актеры и предназначались они, главным образом, для немецкого населения городов. Эти представления не были зачатками развития эстонского театрального искусства и не оказали никакого влияния на возникновение в Эстонии национального театра.

Эстонский национальный театр возник в период зарождающегося национального движения эстонцев, в условиях разложения старой общественной формации — феодализма и образования новой в то время социально-экономической формации — капитализма. Эстонское национальное движение против немецких прибалтийских помещиков и пасторов с самого начала приняло острый характер. Однако в движении этом не было единства, так как в нем сразу же наметились два противоположные направления: демократическое и реакционное.

Демократический лагерь эстонского национального движения поставил себе целью полную ликвидацию остатков феодализма и крепостничества. Эстонские просветители-демократы Ф. Р. Фельманн, Ф. Р. Крейцвальд, К. Р. Якобсон и И. Келер были поборниками идеи дружбы народов, которую проповедовали русские революционные демократы Герцен, Добролюбов и Чернышевский. В русском народе эстонские просветители видели союзника в их борьбе против немецкого прибалтийского феодального дворянства, против власть имущих из среды помещиков и реакционного лютеранского духовенства. Они неоднократно подчеркивали большое зна-

чение передовой русской культуры для развития эстонской национальной культуры.

Как и везде, в Прибалтике с самого начала складывались две культуры — демократическая и реакционная. Развитие эстонской демократической культуры шло в острой борьбе с культурой реакционной, служившей господствовавшему прибалтийскому дворянству и буржуазии, клерикалам. Прибалтийское дворянство и лютеранская церковь, как и представители реакционного крыла эстонского национального движения, пытались подчинить молодую, едва зарождавшуюся эстонскую национальную культуру культуре прибалтийских немецких баронов, идеологи которых отрицали необходимость развития самостоятельной эстонской культуры и стремились к онемечению эстонского народа.

Руководитель демократического направления эстонского национального движения, писатель и публицист Карл Роберт Якобсон (1841—1882) переехал в 1863 году в Петербург, где он до 1871 года занимался педагогической деятельностью. Мировоззрение Якобсона как политического деятеля, борца эстонского общественного движения формировалось под воздействием социальных воззрений прогрессивной русской демократии того времени.

Стремительный рост национального движения пробудил в эстонском народе творческие силы. Возникают эстонская пресса и литература. Основываются различные эстонские общества. Карл Роберт Якобсон активно участвует во всех этих начинаниях. Национальное движение содействовало и возникновению эстонского национального театра. В театре Якобсон видел эффективное средство борьбы за демократические преобразования. Еще в тот период, когда лишь зародилась мысль о создании эстонского национального театра, Якобсон начал писать пьесу «Артур и Анна», законченную в основном в 1868 году. Уже этот факт говорит о том, что он предвидел возникновение эстонского театра и сознавал его необходимость.

Среди инициаторов создания эстонского национального театра на первом месте стоит имя поэтессы Лидии Янсен-Койдула (1843—1886). В осуществлении этого большого дела она участвовала как драматург и режиссер. Написанные ею для национального театра драматические произведения, как и ее пламенная патриотическая лирика, служили борьбе за демократические идеалы национального движения. В вопросах театра и драматургии Койдула не раз обращалась за советом к Фридриху Рейнхольду

Крейцвальду (1803—1882), основоположнику эстонской демократической литературы, фольклористики и выдающемуся общественному деятелю, который тоже мечтал о создании эстонского театра.

Койдула вела регулярную переписку и часто встречалась с К. Р. Якобсоном. Политическая борьба Якобсона и цели этой борьбы становятся идеологической основой деятельности театра, созданного по инициативе Л. Койдула и руководимого ею.

Впервые эстонский национальный театр был открыт в Тарту, в певческом обществе «Ванемуйне», основанном в 1865 году. Согласно воле первого президента общества, лидера реакционного лагеря национального движения, писателя и публициста И. В. Янсена (1819—1890) и его единомышленников, главной задачей общества должно было быть развитие духовного хорового пения. Однако довольно скоро в «Ванемуйне» наметилось иное направление: в первые же годы после основания общества возникла мысль об организации театральных представлений на эстонском языке. 11 мая 1868 года Койдула писала Крейцвальду, что «некоторые образованные члены общества «Ванемуйне» хотят попытаться поставить в помещении нашего общества театральные пьесы и участвовать в них. Каким неоценимым средством воспитания народа может стать сцена с подходящим репертуаром!» Койдула вполне правильно оценивала значение сценического искусства и драматургии в общественной и культурной жизни народа, в общем развитии национальной культуры.

Датой возникновения эстонского национального театра следует считать 24 июня 1870 года. В этот день состоялось первое представление пьесы Лидии Койдула «Племянник с Сааремаа». И в фабуле и в реалистичных образах этого произведения показаны типичные черты тогдашнего уклада жизни, недостатки которого подвергнуты автором острой критике. Отражая уровень просвещения в Эстонии того времени, бедность школы и учителей, пьеса разоблачает реакционную деятельность помещиков и пасторов, всячески препятствовавших просвещению народа. В этой пьесе ясно выражена позиция Лидии Койдула, враждебная по отношению к баронам — помещикам, пасторам и их культуре.

В работе над постановкой «Племянника с Сааремаа» Койдула давала указания относительно идеи пьесы и характеров действующих лиц. Режиссуру взял на себя студент Хейнрих Розенталь (1846—1919). Исполнителями ролей были гимназисты и студенты Тартуского университета. Пьеса была показана дважды при переполненном зале и была встречена публи-

кой с большим одобрением и энтузиазмом. На первом представлении присутствовал К. Р. Якобсон. О впечатлении от спектакля он писал на следующий день своему другу Адамсону: «Не могу Вам сказать, до какой степени это меня воодушевило и как это укрепило во мне веру в будущее народа».

Итак, эстонский национальный театр был создан. Это был театр демократический, творческая работа которого была проникнута чаяниями и стремлениями народа.

7 декабря 1870 года была показана вторая пьеса Лидии Койдула — «Марет и Мийна, или сватовство». Этой пьесой Койдула утверждала ценность в человеке, в первую очередь, всего хорошего, прогрессивного, что есть в нем. Главное действующее лицо пьесы Тылла Антс — носитель передовых идей своего времени. Его антипод — Луйге Сийм с его реакционными, консервативными идеями и образом жизни. Сопоставлением этих двух персонажей Койдула остро критикует реакционность, ханжество и раболепие. В то же время пьеса проповедует образование как путь прогресса. Подготовку ко второй, более сложной постановке Койдула также вела сама. Она написала для этой пьесы злободневные сатирические куплеты, сама сочинила к ним музыку и во время представления аккомпанировала на рояле.

3 и 4 июня 1871 года была показана третья пьеса Койдула «Этакий мульк[1], или сто лофов соли». Фабула пьесы оригинальна, условия быта взяты из эстонской жизни, а образы действующих лиц полнокровны и правдивы. Койдула с большой сатирической силой обличает в этой пьесе встречавшиеся в эстонском крестьянстве черты эгоизма, невежества и корыстолюбия.

Первая постановка пьесы «Этакий мульк» — важнейшее событие начального периода истории национального эстонского театра, имевшее большое значение для его роста. По своему идейному уровню и художественной форме эта пьеса превзошла предыдущие пьесы Койдула, оставаясь до конца XIX столетия выдающимся произведением эстонской драматургии.

Таким образом, возникновение эстонского национального театра отмечено появлением трех пьес Койдула: «Племянник с Сааремаа», «Марет и Мийна, или сватовство» и «Этакий мульк, или сто лофов соли». Они были поставлены на сцене за время с июня 1870 по июнь 1871 года, то есть

[1] Крестьянин Южной Эстонии.

в течение одного года. Характерной чертой и основным содержанием работы Лидии Койдула в театре и ее драматургического творчества является то, что в них отражены и нашли художественное воплощение проблемы национального движения того времени, проблемы роста самосознания эстонского народа и общего повышения его культурного уровня. Койдула противопоставила реакционной театральной культуре немецкого прибалтийского дворянства и городской буржуазии народный эстонский национальный театр и национальную драматургию. Театр Койдула в короткое время достиг своей цели: был заложен твердый фундамент эстонского национального театра и стали вырабатываться прогрессивные традиции эстонской национальной театральной культуры, оказавшие свое благотворное влияние на дальнейшее развитие национального демократического театра в Эстонии.

Своей драматургической и театральной деятельностью Койдула примкнула к общественной борьбе К. Р. Якобсона, идеей и целью которого являлось освобождение народа от экономического и духовного порабощения его немецкими баронами и помещиками. Это была борьба против насильно насаждаемой, ненавистной народу культуры, против пережитков феодального строя, против политики примирения эстонского народа с немецким дворянством. Театр Койдула был театром воинствующим, публицистическим.

После постановки «Этакого мулька» Койдула отходит от театра. Произошло это главным образом потому, что в обществе «Ванемуйне» взяла верх доброжелательная по отношению к немцам и церкви политика. Якобсон не имел больше влияния в нем. Койдула осталась совершенно одна. Реакционная атмосфера, возобладавшая в «Ванемуйне», была для нее неприемлема — она не могла согласиться с политикой, игравшей на руку баронам и клерикальным кругам. В 1874 году Койдула навсегда покидает Тарту. Выйдя замуж за доктора Михельсона, она переезжает в Кронштадт, где пишет пьесу «Сватовство». Рукопись пьесы пролежала долгие годы, прежде чем увидела свет.

«Сватовство» впервые было поставлено лишь в советском эстонском театре, в 1953 году.

Ни Якобсон, ни Койдула не понимали пути развития революционной борьбы. Они не представляли себе классовых противоречий и рассматривали эстонский народ как целое, подчеркивая, что борьбу следует вести лишь в области культуры и легальными средствами.

Театральная и драматургическая деятельность Лидии Койдула заложила идеологическую основу эстонского национального демократического театра. Инициатива писательницы нашла себе подражание во всех городах и поселках Эстонии, а также в деревне.

После ухода Лидии Койдула театральная деятельность общества «Ванемуйне» продолжалась, но уже в ином направлении, с иным содержанием.

Представления предназначались теперь для более узкого круга, они должны были прежде всего разнообразить семейные вечера и собрания членов общества. В качестве актеров выступали старые члены общества, без режиссера и без какой бы то ни было идейной и художественной целеустремленности.

В 1874 году при правлении общества «Ванемуйне» был основан постоянный театральный комитет, председателем которого — а одновременно и режиссером — стал Рейнхольд Сахкер (1843—1919). Таким образом, Р. Сахкер был первым официально избранным на эту должность режиссером эстонского театра. При оценке деятельности Р. Сахкера следует прежде всего подчеркнуть его организаторские способности. Он основал при обществе «Ванемуйне» постоянный коллектив актеров-любителей и установил твердый распорядок работы, чтобы тщательнее готовить постановки. Сам Р. Сахкер обладал выдающимся сценическим дарованием и успешно выступал в характерных ролях. Однако задача театральных вечеров все еще сводилась к тому, чтобы развлекать членов общества и их гостей. Оригинальные драматические произведения совершенно отсутствовали. Идейная художественная ценность или неполноценность пьес не принималась во внимание — играли то, что в данный момент было под рукой. Но все же известное направление в репертуаре, подбираемом Р. Сахкером, можно было отметить. Это были преимущественно короткие пьесы легкого содержания или сентиментальные комедии большей частью с морализирующим содержанием и мелодраматической фабулой.

Если театр Лидии Койдула был для эстонской нации орудием борьбы против культуры прибалтийского дворянства, то сценическая деятельность общества «Ванемуйне» при режиссере Сахкере отражала уже расслоение эстонской нации, возникновение в ней классовых противоречий и превращение театра в носителя идеологии крепнущей эстонской буржуазии. В развитии эстонского театра период деятельности Рейнхольда Сахкера

следует рассматривать как период перехода от театра демократического направления (опиравшегося на идеологию крестьянства — главную силу национального движения) к театру зарождающейся эстонской городской буржуазии.

2

В семидесятых годах прошлого столетия социальные противоречия в Эстонии усилились, положение народных масс становилось все тяжелее, в результате чего росло революционное движение, активизировалась борьба против помещиков и царского режима. Шло расслоение крестьянства и обострялась борьба между бедняком и кулаком. Углублялась классовая борьба между беднотой и растущей сельской буржуазией.

Быстрый рост капитализма сказывался и в сельском хозяйстве. Прибалтийские помещики, упорно сохранявшие до сих пор полукрепостнические арендные отношения с крестьянами, теперь были вынуждены перейти на денежную ренту, а с шестидесятых годов стали продавать крестьянам землю. Начался переход земли в руки отдельных зажиточных крестьян, в руки новой сельской буржуазии — кулачества. Это послужило причиной роста бедняцкой прослойки в деревне, пролетаризация массы сельского населения заставила часть крестьян переселиться в города. Число эстонцев в городах стало возрастать. Таким образом и в Тарту число их к концу семидесятых годов значительно увеличилось. Возникла потребность в театральных представлениях на эстонском языке для более широкой публики. Представления в обществе «Ванемуйне» потеряли свой узкий, семейный характер. «Ванемуйне» как единственное эстонское общество в Тарту было вынуждено открыть свои двери более широкому кругу зрителей. Эта новая публика предъявляла свои требования, которые Р. Сахкер не мог уже удовлетворить. Вместо него в 1878 году руководителем хора и спектаклей был избран Аугуст Вийра (1853—1919).

Политические и экономические условия этого периода отразились на жизненном пути и театральной деятельности Аугуста Вийры. Вийра принадлежал к числу людей, переселившихся из деревни в город в надежде найти себе здесь пропитание. Эти новые горожане видели и понимали, что прибалтийское немецкое дворянство и городская буржуазия защищают свои феодальные привилегии и находятся в привилегированном положении как в политическом, так и в экономическом смысле. В свою очередь

эти новые горожане, пытаясь укрепить свои экономические и политические позиции, основывали различные хозяйственные предприятия и культурные учреждения. Они поддержали и театр «Ванемуйне», чтобы противопоставить его как свой собственный эстонский театр театру немецкой городской буржуазии.

Когда Вийра занял свой пост, условия для работы театра в Тарту были очень неблагоприятны. У него не было почти никакой материальной опоры, не было актеров с соответствующей подготовкой; мало было и национальной драматической литературы.

Пронемецки настроенная городская управа и местные правительственные власти всячески препятствовали любому прогрессивному начинанию эстонцев. Печать, литература и публичные выступления строго контролировались цензурой. Пьесы, которые театр намеревался показать, нередко задерживались в цензуре года по два, прежде чем давалось разрешение на их постановку или — что бывало зачастую — отрицательный ответ.

Но Вийра был находчив, предприимчив, энергичен. Даже в этих тяжелых политических условиях он сумел использовать для работы театра все возможности и завоевал симпатии эстонского населения города.

В первые годы деятельности театра, руководимого Вийрой, в репертуаре преобладали одноактные и двухактные постановки. В течение вечера шли обычно две или три таких пьесы; это были большей частью шуточные пьесы с пением и музыкальным сопровождением. Вийра включил в репертуар театра почти все имевшиеся тогда оригинальные произведения эстонской драматургии. Крупным событием для театра Вийры и для эстонской драматургии вообще была постановка в 1886 году лучшей комедии Юхана Кундера (1852—1888) «Отставной солдат». В ней дана картина противоречий, возникших в эстонской деревне с приходом капитализма. На одном полюсе противоречий — владелец большой усадьбы, напыщенный, чванливый выскочка, на другом — семья арендатора, живущая в нищете. На фоне экономических отношений возникает конфликт: любовь юноши и девушки, браку которых препятствует социальное неравенство родителей. Но благодаря посредничеству старого отставного солдата молодые находят свое счастье, а богатый и спесивый хозяин остается в дураках. После постановки Вийрой пьеса «Отставной солдат» с успехом ставилась в других городах страны. Однако Вийре приходилось ориентироваться главным образом на переводную литературу, так как оригинальное драматическое творчество, хорошее начало которому было

положено Лидией Койдула и Карлом Робертом Якобсоном, временно заглохло.

Мало-по-малу театр Вийры стал принимать характер музыкального театра. Пьеса с музыкой, мелодрама и оперетта приобретают в дальнейшей деятельности театра главное значение.

Вийра был вынужден считаться со вкусом большинства публики, являвшейся опорой театра в материальном отношении. Эта часть публики требовала мелодраматических музыкальных постановок с лирико-романтическим содержанием. Растущие же запросы формирующейся эстонской интеллигенции могли быть удовлетворены постановками классических произведений. В жизни театра Вийры начался период своеобразной двойственности.

24 апреля 1883 года состоялась премьера «Прециозы» — первой музыкально-драматической постановки театра. Публика была захвачена народностью музыки К. М. Вебера и глубоким гуманизмом драмы П. А. Вольфа, в которой воспевается сила любви, преодолевающей сословные преграды и расовые предубеждения. В постановке участвовало небывалое до той поры число действующих лиц — более 50 человек. «Прециоза» жила в репертуаре театра Вийры более 20 лет. За это время она выдержала 114 представлений.

В 1885 году была показана оперетта Планкетта «Корневильские колокола». Благодаря своей жизненности, эмоциональной насыщенности и мелодичности постановка ее была исключительно тепло встречена публикой.

В этом же, 1885 году Вийра показал второе лицо своего театра. Он поставил драму Вольтера «Магомет» в обработке Гете. Это была первая классическая драма на эстонской сцене. Следующей постановкой классики была комедия Мольера «Скупой» (1886 год). Примечательной была постановка в 1888 году «Венецианского купца» Шекспира. Она была сделана с серьезным пониманием вопросов общественной жизни. В период реакции 80-х и 90-х годов, когда национальный гнет со стороны царского правительства достиг особенной силы, этот шаг Вийры возбудил всеобщее оживление. Постановка была поручена Хуго Технеру. Роль Шейлока играл лучший актер труппы Вийры — Биркхан-Леннау.

Несмотря на некоторую примитивность исполнения и другие недостатки постановки, «Венецианский купец», показанный театром Вийры как первая из пьес Шекспира, был одним из самых выдающихся событий в жизни эстонского театра 80-х годов.

Следующая шекспировская постановка — «Укрощение строптивой» была показана 8 октября 1889 года. Режиссером был К. Михайла, игравший в ней роль Петруччио. В роли Екатерины выступала одаренная актриса А. Эрни, в роли Бианки — Альт-Якобсон, а в роли Лученчо — Х. Технер. Этот спектакль был шагом вперед как по оформлению постановки, так и по игре артистов.

Из мелодраматических пьес следует отметить постановку в 1888 году «Сверчка» Шарлотты Бирх-Пфейфер (по одноименному рассказу Жорж Санд). В этом спектакле ясно проявился рост коллектива театра Вийры, его уменье правильно трактовать и реалистически воплощать на сцене сложные художественные образы. В том же году завоевала большую популярность «Дебора» Розенталя — пьеса, в которой смело выдвигается идея равноправия народов. Это звучало актуально, так как публика прекрасно знала, каким было в царской России положение национальных меньшинств, особенно евреев.

Итак, в театре в 80-х годах преобладали мелодрама и музыкальная комедия. В мелодрамах изображались большей частью крестьянство или мелкая буржуазия. Конфликты в этих мелодрамах были, главным образом, на моральной почве, так как в жизни того времени здоровое народное понимание морали вступало в противоречие с аморальностью зажиточной части населения. Вийра в своих постановках подчеркивал равноправие людей, гуманизм, право каждого человека на жизнь и счастье. Но так как в действительности этого не было, то лучшие устремления людей рушились. Носителями высоких моральных качеств являлись люди из народа, вот почему выбор таких пьес придавал театру демократический характер.

80-е годы являлись самым выдающимся периодом активной деятельности Вийры, в течение которого эстонский театр сделал большой шаг вперед. Театр опирается на развивающиеся силы общества, на демократическую часть молодой интеллигенции. Он ведет борьбу против феодальных пережитков, против помещиков и немецкого прибалтийского мещанства.

В 1890 году эстонский театр подвергся репрессии со стороны властей: обществу «Ванемуйне» было запрещено устраивать спектакли. Через год Вийра все же получил в Петербурге разрешение устраивать спектакли под свою личную ответственность. Он продолжал театральную деятельность, но должен был теперь отвечать не только за содержание постановок, но и за материальную сторону работы театра.

Начинается второй период сценической деятельности Вийры. Чтобы обеспечить театру доход, нужны были пьесы и постановки, привлекающие большое количество зрителей — «феерические постановки». С этой целью Вийра успешно использовал инсценировки романов Жюля Верна. В 1891 году было инсценировано «Путешествие вокруг света в 80 дней», в 1895 — «Дети капитана Гранта», а в 1898 — «Михаил Строгов». Целью Вийры было удивить малотребовательную публику яркостью постановок. Он стал уделять внимание одной только внешней стороне спектаклей. Каждая очередная постановка была своего рода сенсацией. Из постановок этого периода заслуживает внимания пьеса П. Якобсона и А. Вийры «Король из Удумяэ, или коронованная добродетель» — популярный спектакль с пением и танцами. Для достижения возможно большей театральной эффективности Вийра применил в этой постановке все приемы, которыми располагала сценическая техника того времени. Несмотря на псевдомифологическое содержание и стилистические неровности исполнения, это все же была видная постановка, одно из лучших достижений Вийры. Находчивость его как режиссера, его умение расширять жанровые возможности театра и полностью использовать ограниченные средства тогдашней сценической техники заслуживают положительной оценки.

В репертуаре театра оставались и лучшие постановки восьмидесятых годов. Но в эпоху зарождающегося империализма эти постановки не нашли более сочувствия со стороны зрителя, так как не соответствовали вкусам зарождавшейся буржуазии.

В конце концов, хотя и с опозданием, Вийра стал понимать происходящие в обществе изменения, рост революционного движения. С этого момента начинается третий период в деятельности его театра. Этот период открывается постановкой драмы Шиллера «Разбойники», которая была впервые показана 17 октября 1899 года. Она должна была явиться ответом театра Вийры на новые требования. Однако постановка не имела желаемого успеха. Вийра не сумел дать пьесе правильное толкование. Он делает последние усилия, чтобы идти в ногу со временем и включает в репертуар «На дне» Горького. Первое представление состоялось 26 декабря 1903 года. И — не имело почти никакого успеха, несмотря на тщательную подготовку и на хорошие, даже хвалебные, отзывы печати об игре актеров. Вийра не предусмотрел того обстоятельства, что пьеса «На дне» была неприемлема для мещанской публики, посещавшей его театр. А рабочие, интеллигенция и молодежь не питали к его театру доверия. Реак-

ционная печать, преследуя националистические и шовинистические цели, обрушилась как на самую пьесу, так и на ее исполнение. Вийра не в состоянии был удовлетворить требования буржуазии, ставшей уже реакционной, но не сумел также завоевать и симпатии рабочего класса и демократически настроенных масс.

На закате своей сценической деятельности Вийра дал первое оперное представление на эстонском языке. 19 октября 1905 года была поставлена опера Мегюля «Иосиф и его братья». Пресса восторженно писала о спектакле, отмечала, что костюмы и декорации «создавали весьма красочную картину».

Значение Аугуста Вийры в истории эстонского театра, без сомнения, очень велико. Его деятельность в условиях политической реакции 80-х годов следует оценить как положительное явление. Ведь театр Вийры рос в то время, когда царское правительство преграждало эстонцам путь к обучению на родном языке, когда эстонская литература и пресса переживали явную депрессию. Надо учесть, что Вийра не только доставлял народу культурное развлечение, но и знакомил его с мировой классикой, поддерживал и развивал в нем интерес к театру. В условиях того времени он создал возможность дальнейшего существования и развития театра. Под его руководством из любительской труппы, дававшей случайные спектакли, вырос профессиональный театр, появились кадры актеров. Кроме того, Вийра заложил основу эстонского музыкального театра.

Во второй период театральной деятельности Вийры, в девяностые годы, общественные отношения изменились. В канун XX века активную, ведущую роль в обществе стал играть рабочий класс. В России, а стало быть и в Эстонии, формировались новые силы, исторической задачей которых было изменить существовавший строй и устранить все препятствия, мешавшие развитию. К началу этого периода театр Вийры успел уже устареть. Задача его в общественной жизни была выполнена: место полупрофессионального мелкобуржуазного театра занял профессиональный буржуазный театр.

3

В 60-е годы прошлого столетия наиболее надежным оплотом прибалтийских немцев был Таллин. Это был маленький город, где наряду с духовенством господствовало консервативное прибалтийское феодальное дво-

рянство. Эстонцы не имели в городе никакого значения ни в политическом, ни в экономическом отношениях.

Процесс приобретения крестьянами земли протекал в Северной Эстонии не так быстро и интенсивно, как это было в Южной Эстонии. Таким образом, расслоение крестьянства в деревнях Северной Эстонии шло медленнее. Благодаря этому приток сельского населения в города не имел массового характера и не вызвал в Таллине крупных изменений в общественных отношениях и культурной жизни.

В Таллине эстонская интеллигенция была немногочисленной. Поэтому здесь и не возникло такое оживленное и многогранное идейное национальное движение, как в Тарту. Кроме того, в Таллине не было прессы на эстонском языке.

Первым местом, где собирались эстонцы, было певческое общество «Ревалия», но его ни в коем случае нельзя считать национальным объединением. Общество это в основном было немецким, руководимым немецкой городской буржуазией.

Однако в начале 70-х годов влияние эстонского национального движения стало заметным и в деятельности общества «Ревалия». А затем многие хористы покинули его хор, стремясь найти возможности для основания нового общества.

7 октября 1865 года купец И. Труммер созвал собрание, на котором было решено основать эстонское общество песни и сценической игры под названием «Эстония». Председателем общества был избран И. Труммер. В почетные члены и в члены-покровители принимались и немцы. Из семи членов правления трое были немцы, которые в силу своего общественного положения в городе задавали тон и в обществе «Эстония». Протоколы общества писались на немецком языке.

Состоявшееся 24 июня 1870 года в тартуском обществе «Ванемуйне» представление «Племянника с Сааремаа» Лидии Койдула нашло отклик и в таллинском обществе «Эстония». Возникло намерение организовать в «Эстонии» представления на эстонском языке, чтобы дать эстонскому населению города развлечения, воспитывающие его.

Таким образом, целью театральных представлений общества «Эстония» было воспитание эстонцев, молодой эстонской городской буржуазии, в духе, угодном прибалтийскому феодальному дворянству и лютеранской церкви.

Первое представление состоялось в «Эстонии» 14 ноября 1871 года.

Была показана пьеса таллинского купца Петтенберга «Лгун, говорящий правду». Эта пьеса имела ярко выраженный нравоучительный характер.

В следующем, 1872 году в обществе «Эстония» шли две новые пьесы: «Невзгоды Хинно Нирка, или за добрые дела платят добром» и «У всякого своя кривда». Обе пьесы были написаны городским чиновником Бахманом. В «Невзгодах Хинно Нирка» отображена жизнь помещичьей челяди. Ее действующие лица — опман [1], амбарный, дворовые люди и скотницы. Репетициями руководил оркестрант немецкого Городского театра Эд. Бергманн. Сохранившиеся данные говорят о том, что спектакль очень понравился публике.

В 1873—1874 годах было поставлено шесть пьес, из которых заслуживает внимания только «Племянник с Сааремаа» Лидии Койдула.

Итак, все пьесы, показанные обществом «Эстония», кроме «Племянника с Сааремаа», были бессодержательны и малоценны. И если первые спектакли «Эстонии» пробудили в публике довольно живой интерес, то это следует приписать новизне дела. Но этот интерес был недолговечен. Уважение и интерес передовой части таллинских эстонцев к обществу «Эстония» уменьшались, и причина этого крылась в самой «Эстонии».

Рост национального движения и сознательности крестьянства, а также все более и более прогрессивные взгляды национально настроенной, хотя и немногочисленной, таллинской интеллигенции, обеспокоили немецких феодалов. Они боялись, как бы общество «Эстония» не превратилось в центр национального движения и всячески старались укрепить там свои позиции. Отношения между немцами и эстонцами в самом обществе «Эстония» очень обострились. Стремление состоявших в нем эстонцев превратить «Эстонию» в жизнеспособное национальное общество встретило сильное сопротивление со стороны онемеченной эстонской мелкой буржуазии. Преобладание немцев в обществе «Эстония» лишало эстонцев возможности проявлять собственную организаторскую инициативу. Из общества уходит целый ряд эстонцев, старых его членов, в том числе — первый председатель И. Труммер, который не мог примириться с духовным упадком общества. В начале 1877 года эта демократически настроенная группа людей основала новое эстонское общество — «Лоотус».

К концу восьмидесятых годов, в период упадка «Эстонии», общество «Лоотус» окрепло и выросло в сильную, жизнеспособную организацию,

---

[1] Так эстонские крестьяне называли управляющего в имении балтийского барона.

вокруг которой сплотилась немногочисленная эстонская интеллигенция Таллина, а также более сознательные ремесленники и городские служащие. Общество «Лоотус» с самого начала отделяется от немецких кругов Таллина и налаживает взаимоотношения с демократической частью русского населения города.

«Лоотус» регулярно устраивает народные концерты и вечера, в программу которых обыкновенно входят одна или две коротеньких пьесы. Эти концерты и вечера привлекают многочисленную публику, главным образом, трудовой люд Таллина.

Энергичное стремление общества «Лоотус» к повышению уровня спектаклей наталкивается на серьезное препятствие: на скудость драматической литературы. Оригинальных произведений было немного, как и переводных, получение которых к тому же затруднялось из-за цензуры.

Пресса отмечала прекрасную работу режиссера общества А. Хаамана. Это был многосторонний актер, об игре которого писатель Эдуард Вильде неоднократно хорошо отзывался в своих критических статьях. Эдуард Вильде (1865—1933) был основоположником критического реализма в эстонской литературе. Его драмы «Домовой», «Непостижимое чудо» и «Связь» принадлежат к лучшим произведениям эстонской драматургии. В конце восьмидесятых и в начале девяностых годов Вильде внимательно следил за постановками общества «Лоотус» и последовательно критиковал их. В это время Вильде еще не обращает особого внимания на художественный уровень исполняемых пьес; его прежде всего интересуют предпосылки и возможности развития эстонского театра. Вильде выражает уверенность в том, что в Таллине для этого есть все необходимые условия. Он предлагает основать постоянную труппу и найти для нее опытного руководителя.

Вопрос об образовании постоянной эстонской труппы и о повышении уровня спектаклей на эстонском языке становится острым и актуальным. Спектакли общества «Лоотус» все меньше и меньше удовлетворяют запросы публики, которая требует более содержательного репертуара, более частых представлений. В правлении общества «Лоотус» эта мысль находит как сторонников, так и противников, — последних особенно много среди старших, более консервативных членов.

В 1893 году в Таллин приезжает Андрес Перт, живший года два в Петербурге и заинтересовавшийся там деятельностью театра. Намереваясь организовать в Таллине театральные представления, он группирует

вокруг себя энтузиастов сцены и вскоре собирает труппу, в которую вошел целый ряд одаренных молодых сил. Общество «Лоотус» предоставило им для устройства спектаклей свое помещение, но с условием, что не будет нести ни расходов на них, ни ответственности. Перт взял всю ответственность на себя и ранней осенью 1893 года приступил к подготовке первой постановки — пьесы «Молочница из Илумяэ».

Постановки, организованные Пертом, привлекли массу посетителей, число которых все возрастало. Театральная деятельность Перта вначале была сходна с деятельностью Вийры. У него тоже наблюдалось влечение к музыкальному театру, он тоже ставил преимущественно пьесы с пением при участии хора и оркестра. Помещение общества «Лоотус» вскоре оказалось уже тесным. Перт вступил в переговоры с директором местного немецкого Городского театра и получил разрешение давать спектакли в его помещении. Однако он смог дать там лишь три представления: в 1894 году правление театра отказалось сдавать зал, мотивируя отказ тем, что «публика Перта своими смазными сапогами марает мягкую мебель лож».

Молодая труппа попала в затруднительное положение: не было ни помещения, ни организации, под чьим именем можно было бы выступать. Тогда труппа решила вступить в общество «Эстония» и постараться завоевать там влияние, чтобы иметь возможность продолжать свою работу.

Вступление любителей театра и труппы А. Перта в общество «Эстония» имело большое значение для его дальнейшей деятельности и для всей театральной жизни Таллина. Морально расшатанное, пребывавшее в летаргическом состоянии общество «Эстония» в короткое время было превращено в полнокровную народную организацию.

Такие изменения в характере общества «Эстония» и объединение вокруг него передовой интеллигенции из эстонской городской буржуазии существенно способствовали тому, что театральная деятельность А. Перта стала быстро развиваться. С численным ростом таллинской интеллигенции росло число посетителей театра. Посещаемости театра способствовало и развитие в Таллине промышленности. Трудовой люд Таллина правильно понимал народный дух театральных начинаний Перта и шел на его спектакли.

В начале 1895 года общество «Эстония» перешло в более просторное помещение, в честь открытия которого уже недели через две была показана народная пьеса в пяти действиях с пением и танцами Х. Мюллера

«Мало-по-малу». Перт пользовался, главным образом, репертуаром Вийры 80-х годов. И вообще, репертуар и уровень исполнения были значительно лучше тех случайных представлений, которые устраивались в Таллине до этого.

В последние годы прошлого столетия в Таллине началось быстрое расслоение городского населения и обострение классовых противоречий. Все ожесточеннее и напряженнее становилась борьба эстонцев против политического и экономического засилия немецкой прибалтийской городской буржуазии. Образовалась зажиточная эстонская городская буржуазия, а численность мелкой буржуазии возросла. Эстонская интеллигенция начинала играть ведущую роль в культурной жизни города. Передовая часть интеллигенции, с одной стороны, и сознательные рабочие, с другой, требовали от литературы и искусства, в том числе и от театра, подлинного отражения жизни, правильной оценки общественных отношений и общественной борьбы. При своем репертуаре и своих воззрениях на искусство А. Перт не мог удовлетворить этих требований. Он покинул общество «Эстония». Большие изменения произошли и в составе этого общества. Туда вступали все новые и новые члены, преимущественно передовая эстонская интеллигенция. Общество «Эстония» стало обращать серьезное внимание на целенаправленность своей сценической деятельности.

В театр «Эстония» приходит новый режиссер — Виллем Таль (1869—1939). Период работы Таля был для театра периодом стремительного развития и прогресса. Репертуар с каждым годом становился все содержательнее, а игра актеров — все законченнее в художественном отношении. Труппа Таля объединила всех опытных и сколько-нибудь видных актеров-любителей Таллина. Таль пополнял труппу все более и более образованной и одаренной молодежью. При нем и под его руководством сделали свои первые шаги на сцене почти все те актеры, которые впоследствии заложили основу профессионального театра «Эстония», а сами стали выдающимися мастерами сцены. Уже в 1898 году в труппу вступили Бетти Куускемаа и Пауль Пинна, а в течение нескольких последующих лет — Анна Маркус, Нетти Пинна, Теодор Альтерманн, Александер Иохансон, Александер Трильярв, Юлиус Россфельдт, Анна Россфельдт, Юлиус Грюнберг, Иоханнес Куускманн и другие.

Под руководством Виллема Таля в 1900—1902 годах было показано много финских пьес. Дольше всего играли пьесу Теува Паккала «На сплавной реке». Впервые шла на эстонском языке комедия финского клас-

сика Алексиса Киви «Ныммеские сапожники». Именно финские народные пьесы, близкие эстонским актерам своей фабулой, характерами и изображаемой в них средой, приблизили труппу «Эстонии» к реалистическому стилю игры. Кроме того, в эти годы в Таллине выступал ряд замечательных русских и зарубежных артистов. Все это оказало решительное влияние на дальнейшую деятельность Таля.

В первые годы XX века в Таллин из Тартуского университета и из университетов других городов России прибывает все больше молодой, демократически настроенной эстонской интеллигенции. Театральный репертуар с романтическим уклоном не отвечал уже запросам этих кругов; они хотели видеть на сцене театра реальные отношения, подлинные чувства живых людей.

Таль понял это и при выборе нового репертуара старался приспособиться к этим требованиям. 21 сентября 1903 года состоялось первое представление знаменитой драмы Горького «На дне». Режиссером был В. Таль, которому помогал Пауль Пинна. Спектакль прошел удачно. Эдуард Вильде, сравнивая его с постановкой Берлинского Малого театра, признавал, что эстонские актеры лучше, чем берлинские, поняли и воплотили реалистические образы Горького.

«На дне» Горького выдержало в «Эстонии» в первом сезоне восемь представлений, а в следующем — еще пять.

Постановка «На дне» расширила круг зрителей из числа рабочих и несостоятельных слоев мещанства. У этой публики остро критическая социальная драма Горького нашла глубокое понимание и теплый прием. В 1905 году «Эстония» выезжала с этим спектаклем на гастроли в Хельсинки.

Постановка «На дне» Горького была для театра важным этапом. Она открыла путь на сцену «Эстонии» реалистическому общественно-критическому репертуару. За драмой Горького последовали произведения Ибсена, Гауптмана, Зудерманна, Вильденбруха, Эрнста и других. В бурные предреволюционные годы общество «Эстония» превратилось в центр культурной и театральной жизни эстонцев. Неотложной необходимостью стало основание эстонского профессионального театра и постройка соответствующего театрального здания.

Заслуга В. Таля в том, что в труппе общества «Эстония» он сосредоточил одаренные молодые силы, выбором реалистического общественно-критического репертуара помог им стать зрелыми артистами с реалисти-

ческим стилем игры. Таким образом, Таль воспитал для профессионального театра первые кадры актеров. Он создал реальные условия для дальнейшего развития эстонского сценического искусства, для создания профессионального театра.

4

Развитие эстонского театра, начало которому положила Лидия Койдула, шло через многочисленные зарождавшиеся в то время народные общества. В 1870 году, когда в Тарту было заложено начало эстонского национального театра, мысль о постановке пьесы на эстонском языке возникла среди рабочих нарвской «Кренгольмской мануфактуры». Для этой цели была выбрана пьеса К. Р. Якобсона «Артур и Анна». Однако осуществить эту мысль удалось не сразу — пьеса была поставлена в Городском театре лишь в 1873 году.

По инициативе К. Р. Якобсона в 1871 году в Пярну было основано Общество земледельцев. Но оно не получило разрешения на постановку пьес. Для этого было основано в 1877 году новое общество — «Эндла».

В октябре 1878 года в «Эндла» состоялся первый драматический вечер, на котором были представлены пьеса Койдула «Племянник с Сааремаа» и пьеса Янсена «Сон Пярмиского Яака». С этого момента театральные представления становятся неизменной частью программы общества «Эндла».

Мысль об основании общества «Койду» в Вильянди возникла в 1869, а устав его был утвержден в 1871 году. К. Р. Якобсон принимал живое участие в деятельности общества. Из-за этого учителям школ власти запретили быть членами «Койду», они опасались, что учителя могут присоединиться к борьбе Якобсона против немецких помещиков.

Первый драматический вечер в обществе «Койду» состоялся в 1873 году. Показана была пьеса Койдула «Этакий мульк». Это положило начало оживленной театральной деятельности в Вильянди.

В Курессааре первый драматический вечер был устроен в 1876 году. Под руководством А. Лутса и О. Кунтманна была поставлена драма И. Кантсвея «Михкель и Лийза».

Особенно сильным стало увлечение театральной деятельностью в восьмидесятых годах. Пьесы ставились во всех эстонских городах, а также в эстонских поселках в России. Драматические вечера устраивались в дерев-

нях и селах, в крестьянских усадьбах. Самыми популярными были пьесы «Племянник с Сааремаа», «Этакий мульк» и «Сватовство» Койдула, «Артур и Анна» К. Р. Якобсона, «Горе Муруского Микка» и «Отставной солдат» И. Кундера. В деревне эти представления устраивались в весьма разнообразной обстановке: в сарае, на гумне или в жилом доме какого-нибудь более зажиточного хозяина. Устраивались представления и под открытым небом.

На интерес деревенских жителей к театральным пьесам указывает и тот факт, что впервые в Эстонии театральные здания были построены в сельской местности. Крестьяне Абрам Сиймон в Тойла и Лийгусте Лянтс в Раквереском уезде построили в 1884 году зрительные залы для постановки пьес. В тогдашнем Тартуском уезде в начале 90-х годов было около 60 обществ, регулярно устраивавших музыкальные и драматические вечера. Обычно эти вечера превращались в подлинные народные праздники, на которых господствовал дух ненависти против помещиков, пасторов и мироедов. В конце прошлого и в начале нашего столетия, с углублением процесса расслоения крестьянства, старые общества стали распадаться, а вместо них возникали новые. Для укрепления своих экономических позиций и с целью наживы сельская буржуазия, состоявшая из так называемых «серых баронов» и более зажиточных слоев сельского населения, основывала общества земледельцев, молочные кооперативы, кредитные кассы, кредитные и сберегательные общества и другие. Деятельность же певческих, драматических и других культурно-просветительных обществ заглохла.

К концу прошлого столетия старейшие эстонские общества в городах — такие как «Эстония», «Ванемуйне», «Эндла» и «Койт», потеряли свой прежний демократический характер. Буржуазия использовала их в своих классовых интересах, для углубления пропаганды идеологии буржуазного национализма. Возникла необходимость создания новых народных обществ. Основывались главным образом спортивные общества и общества трезвости, так как на их открытие легче было получить разрешение. Вокруг новых обществ группировались крестьяне-бедняки, рабочие, ремесленники и трудовая интеллигенция. На рубеже двух столетий взгляды трудовой интеллигенции в эстонской деревне и в городах основательно изменились. Это была уже другая интеллигенция. На смену прежним городским и деревенским служащим, преданным помещикам и церкви, пришло новое поколение. Дети бедняков и рабочих, пользуясь возможно-

стями, созданными новой школьной реформой, учились в городских школах. Уже в 1890 году во всех эстонских городах существовали городские училища. Росло число людей, знающих русский язык и получивших поэтому возможность ознакомиться с русской литературой и с демократическими воззрениями передовых людей русского общества. Выпускники городских училищ поступали, главным образом, на скромные места чиновников, становились школьными учителями, волостными писарями, служащими на телеграфе, на железной дороге или в частных конторах. Эти люди приносили с собою в сельскую и городскую среду совершенно новые социальные взгляды. Со вступлением этих людей в народные общества, последние превращались в очаги демократическо-революционных идей, становились поборниками национального театрального искусства.

С усилением классовых противоречий усилилась и борьба между двумя культурами эстонского народа — демократической и реакционной. Возникла борьба между антинародной театральной деятельностью прежних буржуазных обществ и идейными, носящими народный характер театральными начинаниями новых обществ.

В Вильянди в 1891 году было основано общество трезвости «Вабадус» («Свобода»), которое посещалось трудовыми людьми и демократической частью интеллигенции.

При этом обществе уже в первые годы его деятельности был создан драматический кружок. Ставились пьесы «Этакий мульк» и «Племянник с Сааремаа» Л. Койдула, «Артур и Анна» К. Р. Якобсона, «Пунга Март и Уба Каарель» и «Старый со старым, молодой с молодым» Кицберга. «Нора» Ибсена, «Река» Хальбе и другие. Крупным событием была постановка в 1903 году драмы Максима Горького «На дне». Она возбудила большой интерес к театру: спектакль не сходил со сцены до 1906 года.

Драматический кружок общества «Вабадус» примкнул к революционной борьбе рабочего класса. Ведущие артисты его Я. Ванакамар, П. Турп, М. Мырд и Х. Сауль активно участвовали в подготовке к революции 1905 года и в последующих событиях.

Уже в начале революции 1905 года П. Турп и И. Ванакамар основали из драматического кружка «Вабадус» новый театр под названием «Народный театр». Это был первый театр, рожденный революционным движением и присоединившийся к борьбе трудового народа. В наступивший после 1905 года период реакции «Народный театр» был закрыт, общество

трезвости «Вабадус» тоже. Имущество общества было конфисковано, а руководители его Ванакамар, Турп и Сауль — арестованы.

В 1890 году в Пярну было основано общество трезвости «Валгус» («Свет»). Основателями и членами его были преимущественно рабочие и ремесленники. Общество «Валгус» ставило себе задачей развивать театральное искусство и повышать его уровень. Для этого оно стремилось привлечь всех лучших в Пярну актеров и выбирало из имевшегося репертуара наиболее содержательные пьесы.

В последние годы прошлого столетия в Пярну был основан подпольный марксистский кружок. Члены его активно участвовали в работе драматического кружка общества «Валгус», где возникла мысль о переводе на эстонский язык и постановке драмы Горького «На дне». Драма была поставлена в 1903 году и имела успех. Переводчиком ее был Вольдемар Лидих — член подпольного марксистского кружка. Лидих связал деятельность драматического кружка общества «Валгус» с революционной борьбой рабочего класса.

Рабочий-революционер Александр Меликов был в обществе «Валгус» актером и режиссером. Его самыми замечательными ролями в дореволюционные годы были роль Карла Моора в «Разбойниках» Шиллера и роль актера и Сатина в драме «На дне». В 1906 году А. Меликов организовал при обществе «Валгус» театр, названный «Пярнуским эстонским театром». В его труппу вошли члены драматического кружка. Это был первый профессиональный театр в Пярну. Однако просуществовал он недолго — с объявлением военного положения было закрыто общество «Валгус», а с ним и театр. Меликов, Лидих и другие бежали за границу. Часть активных членов общества была арестована, другие — скрывались от властей.

Деятельность драматического кружка пярнуского общества «Валгус» примечательна тем, что в нем марксистские идеи впервые нашли распространение среди эстонских артистов, и тем, что здесь возникли зачатки нового, пролетарского театра.

В Петербурге в 1893 году было основано эстонское общество трезвости «Уставус» («Верность»), вокруг которого сгруппировалось много сознательных рабочих и более демократическая часть эстонских интеллигентов. Первым режиссером здесь был Томбак-Кальювальд. Он сделал впервые эстонский перевод шекспировского «Гамлета», которым, с некоторыми переделками, пользуются в театрах и до сих пор. Ему же принадлежит первый эстонский перевод «Ревизора» Гоголя.

В 1902 году в Петербурге приступил к работе молодой школьный учитель Отто Петерсон (1880—1940). Он стал учиться театральному искусству и окончил театральную школу учеником знаменитого русского актера Варламова. Свою практическую сценическую деятельность Петерсон начал в обществе «Уставус». Таким образом, наряду с таллинским театром «Эстония» и тартуским «Ванемуйне», в Петербурге, в обществе «Уставус» возник еще один сильный театральный коллектив. Осуществленные им постановки «Ревизора» Гоголя, «Леса» Островского и «Живого трупа» Толстого были серьезными событиями не только в жизни петербургских эстонских обществ, но и во всей театральной жизни эстонцев.

Театральная деятельность общества «Уставус» развивалась при прямом воздействии русского театра, при посредстве этого общества передовой русский театр в большой мере влиял на таллинскую театральную жизнь и на возникновение профессионального театра в Эстонии.

Нарвское общество «Выйтлея» («Борец») было основано в 1890 году. Членами его были преимущественно рабочие «Кренгольмской мануфактуры» и городская трудовая интеллигенция, главным образом учителя народных школ. Обществу «Выйтлея» удавались постановки музыкальных пьес.

В 1905 году общество «Выйтлея» присоединилось к революционному движению. Почти ежедневно в его помещении происходили митинги и народные собрания. Музыкальная и певческая группы общества исполняли революционные песни, а актеры декламировали стихи на злободневные политические темы.

Близость Петербурга способствовала развитию театрально-художественной деятельности общества, на сцене которого часто выступали лучшие артисты и профессиональные драматические коллективы столицы. Русское реалистическое театральное искусство усиливало в эстонском народе тяготение к театру, и это создало в Нарве благоприятную почву для развития национального театра.

В 1898 году в Таллине было основано новое народное общество «Валвая» («Страж»). В него входили более сознательные рабочие, мелкие служащие и школьные учителя. Интересующееся вопросами культуры общество «Валвая» постоянно ставило драматические пьесы. Им поставлены такие известные произведения, как «Дядя Ваня» Чехова, «На дне» Горького, «Пунга Март и Уба Каарель» Кицберга, «Евреи» Чирикова, «Седь-

мая заповедь» и «Надежда на благословение» Гейерманса, «Дети несчастья» Минны Кант, «Огни Ивановой ночи» Зудерманна, и другие. Драматический кружок общества «Валвая» присоединился к революционному движению рабочего класса. Его сценическая деятельность помогла создать кадры для первого пролетарского театра. Когда в 1917 году был организован пролетарский «Рабочий театр», ядро его коллектива составили актеры общества «Валвая».

Общество «Валвая» продолжало традиции эстонского народного театра и в годы буржуазной диктатуры. Оно развивало идеи пролетарского театра, но в 1934 году, с введением фашистского режима, вынуждено было прекратить свою деятельность.

В небольших городах — таких как Валга, Выру, Раквере и Курессааре, постоянные театральные коллективы образовались позднее, в результате любительской драматической деятельности обществ трезвости.

В новых, построенных на широких демократических началах драматических кружках возникла сильная потребность и в новой, отображавшей реальную жизнь драматургии. Этим требованиям отвечали произведения Аугуста Кицберга. Пьесы первого периода его творчества — «Пунга Март и Уба Каарель», «Завещание Пилаского Петера», «Портной Ыхк», «На хуторе Пюве» и другие были предназначены именно для любительских драматических кружков. Под влиянием пьес Кицберга были также поставлены снова пьесы Койдула, Кундера и Якобсона, находившиеся в забвении более десяти лет.

Пьесы Кицберга, возродившие эстонскую драматургию, имели большое влияние на рост мастерства эстонских актеров. В них после длительного периода эстонский актер играл эстонского человека, отображал быт своего народа, посредством сценического творчества боролся за решение близких ему конфликтов и проблем. Начала вырабатываться традиция воплощения и толкования эстонскими актерами народных сценических образов. По своему содержанию деятельность драматических кружков была тесно связана с возникшей в 90-х годах оппозицией рабочих и демократической части интеллигенции, и направлена против деятельности «Ванемуйне» и режиссера Вийры. В этом отношении особенно интересна драматическая деятельность тартуского общества «Таара», основанного в 1898 году. Вокруг него объединилась наиболее передовая часть тартуской интеллигенции. Общество «Таара» следило за новыми течениями в искусстве и стремилось культивировать реалистический стиль игры. Драмати-

ческим кружком общества руководил Карл Юнгхольц (1878—1925). Он требовал, чтобы театр опирался на развивающиеся силы общества и следил за достижениями передового мирового театрального искусства. Юнгхольц был убежден, что эстонский театр должен быть реалистическим театром.

Он внимательно следил за достижениями мирового театрального искусства и был глубоко убежден, что эстонский национальный театр может быть только реалистическим театром, который опирался бы на развивающиеся силы общества.

В обществе «Таара» с 1901 по 1905 год ставились преимущественно реалистические пьесы — «Честь» и «Родина» Зудерманна, «Нора» Ибсена, «Воспитатель Флаксмана» Эрнста, «Река» Хальбе, «Земля» Недры и другие с социально-критическим содержанием.

Скромное театральное начинание общества «Таара» постепенно росло, неуклонно подтачивая устои и принципы театра «Ванемуйне».

Карл Юнгхольц был одним из пионеров эстонского реалистического театрального искусства, а общество «Таара» явилось предшественником нового, народного театра. Драматический кружок «Таара» воспитал и развил дарование своих актеров, которые перешли потом в профессиональный театр «Ванемуйне».

Эстонская городская буржуазия еще в 80-х и 90-х годах не обладала достаточными материальными и духовными средствами для основания профессионального театра. Но к концу столетия она уже располагала этими возможностями. В декабре 1903 года на общем собрании общества «Ванемуйне» было решено основать профессиональный театр и приступить к постройке нового театрального здания. Одновременно была намечена кандидатура на пост режиссера нового театра — Карл Меннинг, который был направлен за границу для получения необходимого режиссеру образования.

5

Карл Меннинг (1874—1940) учился вначале на теологическом факультете Тартуского университета. Еще в университете он интересовался театром, руководил студенческими любительскими спектаклями, был недолго режиссером в обществе «Таара» и изучал историю эстонской драматургии. В 1902 году вышла в свет его довольно серьезная работа об эстонской

драматургии прошлого столетия. Окончив университет, Меннинг отказался от духовной деятельности и уехал на средства «Ванемуйне» за границу, чтобы подготовиться к работе режиссера в театре, создание которого еще только намечалось. Меннинг был в Дрездене, Мюнхене, Вене, Париже. Два года жил в Берлине, учась у Макса Рейнгардта режиссерскому искусству. Одновременно он ознакомился и с художественно-сценическими принципами Отто Брама. В 1906 году Меннинг занял пост художественного руководителя и директора театра «Ванемуйне». Прежде чем приступить к работе, Меннинг провел несколько месяцев в Петербурге, чтобы ближе познакомиться с русским театром.

Деятельность Меннинга в театре «Ванемуйне» коренным образом отличается от деятельности Рейнгардта и Брама. Меннинг не пользовался их сценическими методами в работе с актерами и не упоминает о них в критических статьях и выступлениях по теории театрального искусства.

В своих статьях и выступлениях Меннинг неоднократно называл парижский театр Антуана, берлинский театр «Фрейе Фольксбюне» и Московский Художественный театр, как примеры, достойные подражания. О театре «Фрейе Фольксбюне» Меннинг писал, что это поистине демократический театр, созданный трудовым народом.

Меннинг высоко ценил художественные принципы театра Антуана — требования правдивости отображения и сыгранности ансамбля. То же можно сказать и о требовании Меннинга, как режиссера. Театр Антуана боролся с косностью и рутиной в сценическом искусстве. Это же является характерной чертой в режиссерской деятельности Меннинга.

Эстонское буржуазное театроведение совершенно не уделяло внимания воздействию передового русского театра на развитие эстонского профессионального театра и, в частности, на деятельность Карла Меннинга. Буржуазная театральная критика утверждала, что эстонский профессиональный театр формировался в сфере влияния немецкой театральной культуры. Меннинг же уже в первые годы формирования профессионального театра постоянно ссылался на то, что в России есть высоко развитый театр и серьезное, реалистическое сценическое искусство. Он постоянно ставил в пример Московский Художественный театр, боролся против системы «театральных звезд» и категорически требовал сыгранности ансамбля. Он подчеркивал, что для него совершенно неприемлем такой театр, в котором несколько главных актеров пытаются показать себя во всем своем великолепии и ради этой цели не считаются не только с дру-

гими исполнителями, но и с самой пьесой. По его словам, эту точку зрения разделяют все передовые театры. «По крайней мере, — писал он, — я не могу назвать ни одного, который принципиально стоял бы на иной точке зрения. В России самым выдающимся представителем этого направления является знаменитый «Московский художественный театр», особенно последовательно и углубленно применяющий новый метод игры». (Газета «Пяевалехт», 1916 год, № 211).

Меннинг принимал в свою труппу новичков из числа любителей театрального искусства. Ему ставили в упрек то, что он отстранял старых и опытных актеров и принимал в труппу никому не известных молодых. На это Меннинг отвечал: «Из новых мы выбрали лишь самых подходящих и начали с ними работу. Эта попытка может казаться рискованной, но практика уже показала, что из этого выходит много хорошего. Примером может служить Московский художественный театр Немировича-Данченко и парижский театр Антуана. В обоих этих театрах начали работать с начинающими актерами, а теперь эти театры приобрели уже всемирную славу». («Олевик», 1907 год, № 42). Эти высказывания Меннинга показывают, примеру каких театров следовал он, делая свои первые шаги. Меннинг подчеркивал, что жизнь нужно изображать на сцене так, чтобы она соответствовала действительности. Он говорил, что реализм является единственным правильным путем к достижению этой цели. «Под реализмом я подразумеваю такой способ наблюдения и отображения, для которого мерилом внутренней правдивости является природа и жизнь». (Газета «Пяевалехт», 1916 год, № 210). Таким образом, творческим методом Меннинга был реализм, который он противопоставлял натурализму и формализму. Меннинг был ярым противником отображения на сцене лишь внешней стороны жизни. Он требовал искренних чувств и не допускал замены их внешними приемами игры. Свои новаторские взгляды на роль передового театра Меннинг стремился строго претворять в жизнь в своем молодом коллективе. Это было не легко, так как Вийра не оставил ему в этом смысле в наследство почти ничего. Из актеров, работавших у Вийры, Меннинг принял в новый театр «Ванемуйне» только Амалию Конса и Леопольда Ханзена. Некоторым сценическим опытом обладали молодые любители, которых Меннинг пригласил в свою труппу из драматического кружка общества «Таара», — А. Симм, К. Кадак, О. Вястрик, Х. Ребане, К. Юнгхольц и некоторые другие. Меннинг делал большой упор на поднятие профессионального, теоретического и общеобразовательного уровня

актера и считал необходимым их строгое, непрерывное самообразование. Он безжалостно искоренял поверхностность старого стиля в работе театра, внедрял строгую трудовую дисциплину, а вместе с тем требовал от каждого актера серьезного отношения к работе и умения владеть собою на сцене. Начав борьбу со старыми сценическими традициями — борьбу за новый театр, отвечающий жизненной правде и тесно связанный со своим народом, Меннинг всегда защищал искренность игры актеров и был против фальшивого пафоса, излишних жестов, недисциплинированного движения на сцене и внешней «театральности». Меннинг критиковал условность старого сценического оформления; он писал, что «руководящей идеей в оформлении сцены должно быть создание обстановки, воплощающей ту конкретную жизнь, которую драматург стремится показать зрителю». (Газета «Пяевалехт», 1909 год, № 50).

Работа Меннинга никогда не была случайной. Его репетиции, особенно в первый период деятельности в театре, носили характер студийной работы. Меннинг стремился не только к успеху данной постановки, его интересовали не только отдельные удачи, он всегда имел в виду будущее. На первое место он ставил рост актеров, общее развитие театра.

Открытие нового здания и профессионального театра «Ванемуйне» 13 августа 1906 года было отмечено премьерой драмы Аугуста Китсберга «В вихре ветров». Имена Карла Меннинга и Аугуста Китсберга (1855—1927) — это имена, характеризующие новый профессиональный театр «Ванемуйне». И тот и другой давали театру идейное направление: правдиво отображать на сцене действительность в ее разнообразных проявлениях — на этом принципе было основано драматургическое творчество Китсберга; этот же принцип Меннинг провозгласил главной целью театра «Ванемуйне». Меннинг понимал, что народный театр и выступающий в нем актер могут успешно расти и развиваться, только опираясь на народную драматургию. И на сцене театра «Ванемуйне» ставились лучшие произведения эстонской драматической литературы того времени. Но эстонских пьес было мало, и Меннинг вынужден был пользоваться переводными пьесами. При определении репертуара Меннинг, прежде всего, обращал внимание на то, чтобы выбранные пьесы, по своему содержанию были близки к эстонским условиям, чтобы в них ставились близкие к эстонской действительности проблемы и чтобы благодаря всему этому они были доподлинно понятны актерам. Театр Меннинга был преимущественно театром современных авторов и включал в свой репертуар лучшие из со-

временных драматургических произведений. «Столпы общества», «Привидения» и «Враг народа» Ибсена, «Бобровая шуба», «Извозчик Хеншель», «Вознесение Ханнеле» и «Роза Бренд» Гауптмана, «Честь» и «Огни Ивановой ночи» Зудерманна, «На дне» Горького, «Власть тьмы» Л. Толстого, лучшая реалистическая драма Геббеля «Мария Магдалина» и реалистическая комедия Фрейтага «Журналисты» — вот творческое лицо и путь режиссера Меннинга. Значительную часть репертуара составляли пьесы, касавшиеся общественных проблем и поднимавшие вопросы, которые были актуальны в условиях Эстонии, в условиях углубляющихся классовых противоречий. Все это говорит о стремлении Меннинга к созданию народного театра.

Серьезный репертуар Меннинга и реалистическое исполнение этого репертуара были неприемлемы как для самой буржуазии, так и для буржуазной интеллигенции.

В первые два театральных сезона буржуазия еще не вполне уяснила себе намерения Меннинга и новое художественное направление театра. Она заняла выжидательную позицию. Надеялись, что Меннинг еще освоится со средой, что он будет считаться со вкусом тартуской буржуазии и мещанства и перенесет центр тяжести на более легкие пьесы, на оперетту. Буржуазная пресса подчеркивала необходимость такого репертуара. Буржуазия была заинтересована в таком репертуаре, который сглаживал бы теневые стороны жизни, приукрашивал жизнь и примирял недовольных. Меннинг, однако, не шел ни на какие уступки. Буржуазия приступила к открытым действиям против театра. Начало этому положила литературная группировка «Молодая Эстония».

Сторонники «Молодой Эстонии» отрицали социальные, воспитательные задачи театра. По их мнению, постановки театра должны были быть блестящими фейерверками, захватывающими зрелищами, воспринимаемыми только внешними чувствами зрителя. Сторонники «Молодой Эстонии» обвиняли Меннинга в натурализме. Между ними и Меннингом возникли глубокие разногласия. Большинство тартуской буржуазной интеллигенции разделяло точку зрения «Молодой Эстонии». Все это поставило Меннинга в очень тяжелое положение. Тем не менее он упорно отстаивал свою точку зрения, считая, что театр не должен опускаться до уровня малоразвитых художественных вкусов, а обязан воспитывать народные массы.

Меннинг требовал на сцене правды, жизненной и психологической.

Он воспитывал актеров и обогащал театр, который по своему существу был демократическим, народным театром. Борьба за народный театр была одновременно борьбой за реалистическое сценическое искусство, против натурализма и формализма. Принадлежа к буржуазии, будучи по своим воззрениям сторонником буржуазного строя, Меннинг как художник-реалист попал в остро противоречивое положение по отношению к своему классу. Число посетителей театра значительно уменьшилось, и театр оказался в тяжелых материальных условиях. Это сделало нападки на Меннинга еще более яростными, и в правлении театра был поднят вопрос, следует ли продолжать такое неугодное буржуазии художественное направление или нужно давать репертуар из оперетт и пьес, идеализирующих буржуазный порядок. Весной 1914 года общее собрание общества «Ванемуйне» утвердительно решило вопрос о введении в репертуар театра оперетт. Театр должен был теперь потрафлять вкусам буржуазной публики и приносить богатые сборы. Такой театр был неприемлем для Меннинга, и он покинул собрание со словами: «В этом падении я не приму участия!» Он навсегда отошел от активной театральной работы. Но пророческие слова Меннинга сбылись очень скоро.

Оперетта, которая должна была вывести театр из трудного финансового положения, не оправдала этих надежд. Финансовые затруднения все возрастали, а художественный уровень театра резко понизился. Через год театр покинуло одиннадцать лучших актеров, для которых была невыносима создавшаяся атмосфера. В театре «Ванемуйне» начался период падения и разложения, который завершился в первые годы буржуазной власти полным его развалом.

Работая в театре, Меннинг стремился вести по пути прогресса не только театр «Ванемуйне», но и все эстонское сценическое искусство и во имя этого боролся с устарелыми, застывшими театральными формами, боролся за новые основы сценического искусства, за новый творческий метод работы. Меннинг требовал, чтобы театр был реалистическим, народным и национальным. Он хотел создать народный театр, который обслуживал бы широкие народные массы, но очень скоро понял, что это невозможно в условиях острой классовой борьбы, в условиях той социальной и культурной расслоенности, которая господствовала тогда в таких городах, как Тарту. Из-за недостатка в оригинальной драматической литературе Меннингу не удалось также придать театру «Ванемуйне» облик национального театра.

Он ставил лишь содержательные пьесы, и согласно традициям театра «Ванемуйне», также и пьесы с пением. Некоторые из последних подолгу держались в репертуаре театра. Например, пьеса с пением «На своих ногах» имела большой успех, так как в нее постоянно включались новые злободневные шутки и популярные песни.

Серьезной ошибкой Меннинга следует считать то, что он недооценивал пьес с пением, как народный жанр, а только терпел их, и ничего не предпринимал для развития этого жанра.

Ошибкой Меннинга было и то, что он не включал в репертуар классические пьесы, считал, что театр не справится с игрой и что народ не в состоянии понимать классику. Преследуя все время педагогические цели, Меннинг боялся, что актеры в классических спектаклях могут сойти с пути реализма, и стремился воспитывать их на таком драматургическом материале, где образы, идеи и чувства были бы им знакомы и близки, где действие, положение и жанровые особенности пьесы не вводили бы актеров в чуждый им мир. Это и было причиной ограниченности репертуара Меннинга. Не было в театре классических музыкальных постановок, а также хороших комедий. Это облегчало противникам Меннинга делать демагогические нападки на него.

За восемь сезонов работы Меннинга в театре в качестве руководителя и постановщика ему удалось создать театр, имевший определенный облик, и воспитать первый в Эстонии коллектив актеров, владевших необходимым профессиональным мастерством. В коллективе Меннинга выросли такие общеизвестные и любимые народом актеры реалистической школы, как Анна Алтлейс, Анна Тамм, Амалие Конса, Анна Маркус, Лийна Рейман, Ольга Теетсов, Леопольд Ханзен, Антс Симм, Аугуст Сунне, Александер Теетсов, Рудольф Ратассепп и многие другие. И даже сегодня, желая дать актеру положительную оценку, мы говорим: «У него хорошая меннингская школа».

Из числа актеров меннингского периода в театрах Эстонской ССР работают заслуженный артист Эстонской ССР Л. Ханзен в Государственном театре «Ванемуйне» и заслуженный деятель искусств Эстонской ССР А. Тамм — в Государственном Драматическом театре имени В. Кингисеппа. Работа Меннинга как сценического педагога заложила крепкую реалистическую основу эстонского сценического искусства, а вместе с тем твердый фундамент для дальнейшего развития эстонского народного театра.

С 1914 по 1918 год Меннинг был театральным рецензентом в Таллине. В своих рецензиях он последовательно выдвигал требование реализма, разъяснял понятие передового искусства и подчеркивал, что театр должен быть народным. Но у него скоро возник конфликт с влиятельной таллинской буржуазией, и с 1918 года он совсем отошел от театра.

Карл Меннинг в короткой истории эстонского театра — одна из самых ярких, самобытных и талантливых фигур. Ни на шаг не отступая от своих художественных убеждений, он всеми силами, неуклонно боролся за будущий подлинно народный, подлинно художественный эстонский театр.

6

Таллинский профессиональный театр «Эстония» был основан молодым талантливым коллективом актеров, выросшим под руководством В. Таля и заслужившим уже общее признание. Во главе коллектива стояли П. Пинна (1884—1949) и Теодор Альтерманн (1885—1915). Общество «Эстония» не приняло на себя почти никакой финансовой ответственности, театральный коллектив начал свою профессиональную деятельность на свой риск. В репертуар включали либо имевшиеся в наличии пьесы, либо те, перевод которых не представлял затруднений. Для руководства театром была образована соответствующая комиссия.

Первый сезон профессионального театра был открыт 3 сентября 1906 года. По случаю открытия была поставлена специально написанная для этого пьеса Майта Метсанурка «При восходе солнца».

В репертуаре сезона первое место занимали немецкие пьесы. Ставили пьесы Гауптмана, Зудерманна, Эрнста, Карлвейса и других. Были также поставлены «Росмерсгольм» Ибсена и «Гибель надежды» Гейерманса. Из русской драматургической литературы давали прежнюю постановку «На дне» Горького и — впервые играли «Весенний поток» Косоротова и «Завещание Пилаского Петера» Китсберга. Особенно удалась в этом сезоне постановка «Эльги» Гауптмана, в которой прекрасно играла главную роль Нетти Пинна; эта пьеса привлекла очень много зрителей.

Но и оформление пьес и игра артистов пока ничем не отличались от прежних любительских спектаклей. Создание профессионального театра не внесло никаких внутренних изменений, оно было связано только с появ-

лением профессионального состава артистов и увеличением числа постановок и спектаклей; театр не обнаружил каких-либо художественных замыслов и намерений, сколько-нибудь определенной целеустремленности.

Лучшей постановкой следующего сезона были «Разбойники» Шиллера. В ролях Франца и Карла Моора талантливо выступили в ней Пауль Пинна и Юлиус Россфельдт. Пауль Пинна, создавший ряд блестящих ролей, к этому времени был уже любимцем народа. В том же сезоне он с наибольшим успехом выступал и в роли Наполеона в «Мадам Сан-Жен» В. Сааруду.

Больше всего таллинское мещанство шло на легкую немецкую комедию и оперетту. Оперетта пользовалась вниманием и правления театра, так как она давала наилучшие сборы.

Театру «Эстония» делали упреки за то, что он превратился просто в увеселительное учреждение и представлял собою типичный приспособленческий театр, не имевший никаких художественных принципов, за то, что репертуар театра был малоценным, отсутствовала сыгранность ансамбля, а спектакли «выносили на своих плечах» два актера — Пинна и Альтерманн. Пресса писала, что актеры театра не имеют достаточной подготовки и что в нем нет опытного, обладающего соответствующим образованием режиссера.

Недовольство все углублялось, и в театральной комиссии возникли разногласия. Часть членов комиссии во главе с писателем Эрнстом Петерсоном (Сяргава) считала, что следует изменить направление театра и найти нового художественного руководителя, обладающего соответствующей подготовкой. На этой почве возник острый разлад между П. Пинна и комиссией. Оппозиционно настроенные члены комиссии, которые поддерживали требования Петерсона, вынуждены были уйти. Режиссер Россфельдт, возглавлявший тех, кто был несогласен, и все время боровшийся против антинародного художественного направления, за реалистический театр, тоже вынужден был уйти. Вместе с ним ушли актеры Анна Россфельдт и Хейно Анто. В режиссеры театра был приглашен Карл Юнгхольц. И. Россфельдт начал работать на фабрике Лютера и основал при фабричном народном доме театральный кружок, из которого позже образовался революционный Рабочий театр.

Заметный перелом в репертуаре театра «Эстония» все-таки произошел в сезон 1908—1909 годов. Открытие театрального сезона 28 августа

1908 года было особенно торжественным и оживленным. На открытие была дана пьеса Льва Толстого «Власть тьмы». Это было сделано в ознаменование восьмидесятилетия со дня рождения великого русского писателя. Особый интерес к спектаклю был вызван тем, что власти запретили публичное и торжественное празднование дня рождения Л. Толстого.

Постановка «Власти тьмы» в 1908 году в театре «Эстония» была выдающимся театрально-художественным событием, имевшим важное значение в деятельности молодого профессионального театра. Постановка эта пробудила живой интерес в широких народных массах и доверие их к театру «Эстония». На его спектаклях было много зрителей. Руководители театра стали внимательнее относиться к русской драматургии. В том же году был поставлен «Ревизор» Гоголя. Эта была первая постановка «Ревизора» в эстонском профессиональном театре. Пауль Пинна мастерски исполнил роль городничего, особенно же отличился Т. Альтерманн в роли Хлестакова. Хлестаков Альтерманна стал образцом воплощения этой роли и долгое время не был никем превзойден. С введением в репертуар русских пьес в театре «Эстония» увеличилось число постановок серьезных драматических произведений.

В том же сезоне 1908—1909 года была поставлена пьеса А. Толстого «Смерть царя Иоанна Грозного», в которой Пауль Пинна, исполнявший главную роль, создал один из своих незабываемых образов. С успехом прошла также «Карьера Наболоцкого» Барятинского. Успех серьезных пьес побудил художественных руководителей театра включить в репертуар драму Ибсена «Йун Габриель Боркман», в которой, выступая в главной роли, Пауль Пинна заслужил высокую оценку. Удачны были также постановки драм «Коварство и любовь» Шиллера и «Гибель надежды» Гейерманса. В этот сезон коллектив театра «Эстония» показал, что его актеры талантливы, что их реалистическая, мастерская, глубоко прочувствованная игра захватывает зрителя.

Но таллинская буржуазия преимущественно некультурная, заставляла театр считаться с ее вкусами. Ей нужно было, чтобы театр только развлекал зрителей и затушевывал классовые противоречия во имя национального единства. Наиболее подходящей для этой цели была оперетта. Число опереточных спектаклей преобладало, и это пагубно влияло на художественное развитие актеров. Они усваивали опереточные манеры, поверхностность и театральность, которые стали сказываться и в драматических постановках.

Печать, рабочие круги и более радикальная часть буржуазной интеллигенции горячо осуждали театр «Эстония» за его художественное направление и за господство оперетты. В результате этого в последующие два года репертуар драматических постановок стал лучше подбираться. В 1910 году была поставлена трагедия Шекспира «Отелло», роль Отелло исполнял Т. Альтерманн, роль Яго — Пауль Пинна и роль Дездемоны — Нетти Пинна. Из репертуара предыдущих лет чаще всего играли «Власть тьмы» Л. Толстого. В этом же сезоне театр показал ряд удачных постановок, а актеры создали выдающиеся образы. Из них следует отметить П. Пинна в роли Кристофа Фламма в пьесе «Роза Бренд» Ибсена, Нетти Пинна в заглавной роли той же пьесы и Эрну Вильмер в роли Элины в пьесе «Старый дом» Иотуна. В 1911 году была поставлена трагедия Шекспира «Король Лир», в которой Пауль Пинна играл Лира. Постановка была проведена по Максу Рейнгардту — как в трактовке образов, так и в смысле декораций. Эти заимствованные внешние приемы не принесли пользы постановке в целом, но благодаря блестящей игре Пауля Пинна спектакль все же имел успех. В 1911 году П. Пинна показал еще один образец сценического мастерства в главной роли пьесы А. Дюма (отца) «Кин». Реже стали постановки немецких пьес. Внимание театра «Эстония» было вновь обращено на русскую классическую драматургию. Была поставлена «Свадьба Кречинского» Сухово-Кобылина и «Живой труп» Л. Толстого. В «Живом трупе» Пауль Пинна исполнял роль Протасова, и этот образ — самое яркое достижение в его творческой биографии. Но сравнительно содержательный и хорошо подобранный драматический репертуар все же не был преобладающим, «блестящая оперетта» попрежнему главенствовала на сцене театра.

В театре «Эстония» было три режиссера: Пауль Пинна, Теодор Альтерманн и Карл Юнгхольц, но ни один из них не смог занять руководящего положения, придать театру ярко выраженный творческий облик и наметить путь его развития. Главным режиссером был Пауль Пинна, но он был более актером, чем режиссером. Выступая в спектаклях как актер, он не заботился об ансамбле и забывал свою роль режиссера. Пинна был одаренным и многосторонним актером. Его яркие жесты, выразительные позы и артистический темперамент позволили ему с успехом воплотить на сцене театра галлерею образов сильных личностей — Наполеона, Кина, Ивана Грозного и других. В исполнении этих ролей проявлялся огромный диапазон его исключительного дарования. Пинна создал свою школу

игры. Молодые актеры стали ей подражать, и таким образом выработался стиль игры театра «Эстония».

Теодор Альтерманн тоже был прежде всего актером. Он ставил те пьесы, в которых мог выступать в выдающихся ролях, в которых он нравился публике. Но Альтерманн при этом был самым эрудированным актером своего времени. Очень самобытный, самостоятельный в своем творчестве, обладающий сильным воображением и на редкость захватывающей игрой, он был по праву любимейшим актером широких масс.

Один только Карл Юнгхольц был исключительно режиссером, имевшим к тому же некоторую подготовку. Но он был вынужден считаться с веянием времени, со вкусом таллинской театральной публики и с актерским составом. Юнгхольц ставил преимущественно классику, особенно он любил Ибсена. Пьесы Ибсена ставились в театре «Эстония» сравнительно часто, но они имели успех и держались в репертуаре в зависимости от того, были ли в них блестящие роли для «звезд» сцены. В театре господствовала система «звезд». Редко встречались постановки, отличавшиеся единством исполнения и безупречным ансамблем. А хороших, талантливо и мастерски созданных образов можно назвать очень много. На первом месте стояли, разумеется, Пауль Пинна и Теодор Альтерманн, но наряду с ними заслуживали полного признания и Нетти Пинна, Эрна Вильмер, Бетти Куускемаа, Александер Трилльярв, Эдуард Курним и другие. С именами этих талантливых артистов связано образование профессионального театра «Эстония». 24 августа 1913 года в очень торжественной обстановке состоялось открытие нового здания театра «Эстония». Драматической частью программы была премьера «Гамлет» Шекспира. Поставил спектакль Карл Юнгхольц, в роли Гамлета выступил Т. Альтерманн, в роли Офелии Э. Вильмер, а декорации писал художник Роман Ниманн. В декорациях отразилось влияние сценического оформления «Гамлета» Московским Художественным театром. Игра Альтерманна свидетельствовала о большой работе актера и глубоком проникновении в образ, она покорила зрителей. В этот сезон творческим достижением театра была также постановка комедии Эдуарда Вильде «Домовой». Пинна в роли старого Вестмана и Альтерманн в роли Пийбелехта показали дальнейший рост реалистического стиля игры в театре «Эстония». Из оригинальных пьес эстонских авторов были показаны «Артур и Анна» К. Р. Якобсона, «Мы» С. А. Карлсона и «Непостижимое чудо» Э. Вильде. В последней пьесе

Альтерманн в роли Лео Саалепа создал один из лучших своих сценических образов.

Но вскоре стало ясно, что и в новом прекрасном здании театра преобладали пьесы по вкусу таллинской буржуазии, а потребность народа в серьезном театральном искусстве оставалась неудовлетворенной.

Почти все постановки, прошедшие с успехом в прежнем театре «Эстония», были перенесены в новый театр. Легкая комедия и оперетта занимали более половины репертуара и давали наибольшие сборы.

Пропасть между театром «Эстония» и трудовым народом все углублялась и ее нельзя было устранить, несмотря на пропаганду народного единства. Театр потерял свое первоначальное демократическое направление и опирался теперь на самую реакционную и отсталую часть буржуазии — буржуа-выскочек. Противоречия возникли и в самом театре. Упреки в адрес театра раздавались даже в лагере более прогрессивной части буржуазии.

В то время как в театре «Эстония» углубился художественный кризис и начались финансовые затруднения, в других обществах Таллина произошло оживление театральной деятельности. Драматические кружки обществ «Пандорин», «Лоотус» и, особенно, «Валвая» регулярно давали спектакли. Уровень репертуара в этих обществах в литературном и художественном отношении был заметно выше, чем в театре «Эстония». На спектакли обществ ходили рабочие и трудящаяся интеллигенция, выражая этим протест против деятельности и направления театра «Эстония». Эти кружки стали серьезными конкурентами театра «Эстония».

С началом первой мировой войны «Эстония» попала в очень тяжелое положение. Существование театра было под угрозой. Правление общества «Эстония» отказалось от всякой экономической ответственности, и актеры продолжали работу в театре на свой риск. Остро давало себя чувствовать отсутствие режиссера, так как П. Пинна временно отошел от театра, а Т. Альтерманн был тяжело болен и 31 марта 1915 года скончался.

Война и общее политическое положение не оказали почти никакого влияния на репертуар театра «Эстония». На сцене больше чем прежде господствовали постановки посредственных произведений из немецкой драматургии. Из русской классики в 1915—1916 годах шли «Маскарад» Лермонтова, «Женитьба» Гоголя и «Без вины виноватые» Островского, но все эти постановки не имели успеха из-за слабой их подготовки. Из оригинальных произведений был поставлен «Оборотень» Китсберга, в котором

Лийна Рейман выступила в роли Тийны. Рейман играла талантливо, но сама постановка, сделанная Юнгхольцем, отличалась излишним натурализмом.

Накануне Великой Октябрьской социалистической революции, осенью 1917 года, и во всем сезоне деятельность театра «Эстония» продолжала находиться вне событий времени. Правда, в репертуаре сократилось число пустых комедийных пьес, тем не менее, правление театра в своем отчете признало, что «. . . сезон оказался самым пестрым из всех сезонов военного времени». Среди актеров сильно упали творческая работоспособность и трудовая дисциплина. Театр «Эстония» остался далеко в стороне от широких народных масс, от общественных вопросов современности.

Театр «Эстония» оставался в стороне и от революционного движения. Из произведений русских авторов в то время были поставлены лишь две пьесы. «Смерть царя Иоанна Грозного» с Паулем Пинна в главной роли имела некоторый успех, постановка же «На дне» Горького совершенно не удалась. Ее художественный уровень был гораздо ниже, чем в 1903 году.

Националистическая буржуазия, оказывая давление на правление театра «Эстония», навязывала театру свои вкусы. Художественные достижения 1903—1905 годов — например, тогдашняя постановка «На дне» Горького — были забыты. Репертуар театра составлялся с учетом требований буржуазной идеологии.

Художественные руководители театра «Эстония» не задумывались над художественно-сценическими проблемами, не преследовали идейных, воспитательных целей. Что касается членов правления театра, то они были за аполитичность искусства, стремясь доказать, что театр стоит вне классов, что искусство является достоянием всех и должно в первую очередь служить эстонскому народу и развивать национальную культуру. На деле это означало усиление господства в театре буржуазной идеологии и буржуазного мировоззрения, утверждению принципов которого театр должен был служить своим творчеством.

Великая Октябрьская Социалистическая революция благотворно сказалась и на развитии эстонской национальной культуры, в том числе эстонского народного театрального искусства. Управление театрами было реорганизовано и переведено на демократические начала. Существовавшие до тех пор буржуазные общества и их помещения были превращены в народные общества и народные дома.

Но на победу Великой Октябрьской социалистической революции и на установление Советской власти правление театра «Эстония» ответило полной инертностью. Актеры и администрация театра были вначале неспособны к проявлению инициативы и лишь в начале 1918 года, 12 января, в театре состоялось общее собрание, на котором были избраны комиссар и исполнительный комитет театра и было решено принять от правления общества «Эстония» руководство и делопроизводство театра. Комиссаром театра стал К. Юнгхольц. Исполнительный комитет нормировал зарплату актеров, давал указания относительно работы театра и поднял ряд вопросов, касавшихся его творческого направления. Но ни одного намерения не удалось осуществить, так как последовала германская оккупация и театр перешел опять в руки правления общества «Эстония».

7

Эстонское демократическое сценическое искусство росло в борьбе с реакционными правлениями театров и с буржуазной идеологией. В первых рядах борцов стояли лучшие художники сцены, чьи требования художественного реализма противоречили интересам и идеям буржуазии.

С самого начала два эстонских профессиональных театра — «Эстония» и «Ванемуйне» развивались в различных направлениях, на основе двух разных эстетических воззрений. В то время как деятельность Меннинга в театре «Ванемуйне» носила характер революционного протеста против всего старого и застоя, в театре «Эстония» искали путей спокойного развития. Основным различием в художественном облике обоих театров было то, что «Ванемуйне» ставил на первое место значение ансамбля, «Эстония» же была типичным театром «звезд». Но у двух театров было и нечто общее, связывающее их. С точки зрения Меннинга, реализм был единственно правильным исходным пунктом развития эстонского сценического искусства, и эту точку зрения он сознательно положил в основу своей работы. Театр «Эстония» тоже придерживался такой же исходной точки, но не последовательно; он часто отклонялся от нее. Однако талантливые актеры, освобождаясь от театральности и формализма, росли, твердо становясь на почву реализма. Пауль Пинна как режиссер стремился создать театр по вкусу буржуазии, но как талантливый актер он придерживался основ реализма и передавал великие образы мировой

драматургии в беспримерном до тех пор воплощении. Пинна всегда был народным актером; Меннинга и Пинну объединяла борьба за демократический театр. Ясные эстетические взгляды Меннинга — постановщика и педагога на свою работу и реалистическое сценическое творчество Пинны и других талантливых актеров сливались в одно целое. Это определило путь развития эстонского театра и заложило основу национального сценического искусства.

После того как Меннинг в 1916 году покинул театр «Ванемуйне», из драматической труппы театра, в которой было двадцать три человека, ушло одиннадцать выдающихся актеров, в том числе А. Теетсов, О. Теетсов, А. Сунне, Е. Тюрк, Л. Рейман и К. Трийпус. Они основали в Таллине новый театр, который продолжал реалистические традиции эстонского сценического искусства и ставил преимущественно пьесы из меннингского репертуара. Театр стал работать под названием таллинского Драматического театра. Сорок лет тому назад, в 1916 году, было положено начало театру, который вырос в нынешний таллинский Государственный драматический театр имени В. Кингисеппа.

Молодые ростки эстонского сценического искусства, проявившиеся в период революции 1905 года, развивались вместе с демократическим театром в борьбе за реализм. Октябрьская революция уничтожила проводимую по отношению к искусству реакционную политику буржуазии, и рабочий класс стал воодушевленно развивать свое сценическое искусство. Хотя в то время Советская власть просуществовала в Эстонии всего четыре месяца, за этот период в области театра было осуществлено много начинаний. Были основаны отвечающие интересам народа театры в Таллине, Нарве, Вильянди и Пярну.

Самой широкой была деятельность таллинского Рабочего театра. Он возник еще летом 1917 года. Ядром актерского коллектива стали участники самодеятельных кружков Народного дома при фабрике Лютера и общества «Валвая». С Рабочим театром слился таллинский Драматический театр и таким образом был создан сильный художественно-сценический коллектив, который присоединился к революционной борьбе рабочего класса. Постановщиками здесь были А. Умберг, И. Россфельдт и А. Теетсов.

Все эти большие начинания оборвала германская оккупация и последовавшая за ней гражданская война. Рабочий театр был закрыт. Часть актеров направилась в Советскую Россию, другая — перешла в рабочие

кружки самодеятельности, третья — восстановила деятельность таллинского Драматического театра. Режиссера Рабочего театра И. Россфельдта и актера А. Комберга выслали за пределы Эстонии, режиссер А. Умберг, его жена артистка Марта Умберг и член правления театра актер И. Аллик были убиты эстонскими белогвардейцами. Буржуазное эстонское правительство вновь подчинило театры соответствующим правлениям театральных обществ. Буржуазия требовала от театра в первую очередь развлечения — «блестящую» оперетту и пикантную салонную комедию. Буржуазная интеллигенция шла в ногу с декадентскими течениями в искусстве. Она выдвинула аполитичный лозунг «искусство для искусства».

В то время началось вторжение в эстонский театр декадентских течений. Они развивались и процветали, главным образом, в таллинском театре «Эстония», в Драматическом театре, а также в тартуском театре «Ванемуйне». Западно-европейская декадентская трактовка искусства, как и воззрения русских символистов, выражались главным образом в работе режиссеров и во внешнем оформлении постановок. Характерно, что большинство актеров не присоединилось к этим течениям и сохраняло свой реалистический стиль игры, противореча этим направлению театра и намерениям постановщика. Это бывало во многих постановках; буржуазная критика называла их художественными неудачами театра.

Итак, эстонским актерам, сторонникам реалистического сценического искусства, пришлось вести тяжелую и сложную борьбу за свои эстетические взгляды, так как противоречия между буржуазной политикой в искусстве и пониманием реалистического искусства народом все углублялись.

Дорогу экспрессионизму в эстонские театры открыл основанный в 1920 году Утренний театр. Основателем и художественным руководителем его был молодой, очень талантливый режиссер Аггио Бахман (1896—1923). Театр дал только несколько постановок: «Вечный человек» А. Бруста, «Массовый человек» Газенклевера и «Земля» Брюсова, но влияние их было очень велико. Стала распространяться преимущественно немецкая экспрессионистская драматургия в соответствующей сценической трактовке. Положительная роль Утреннего театра в том, что с его появлением другие театры стали уделять больше внимания разработке массовых сцен, непревзойденным мастером которых был Бахман. Утренний театр прекратил свою деятельность в 1924 году.

Экспрессионистские пьесы и постановки в 20-х годах появились и на сцене театра «Эстония». Первой была драма Г. Кайзера «Газ», за ней

последовали «Сын» Газенклевера и «Разрушители машин» Толлера. Сильный импрессионистский уклон был отчетлив и в постановках таких вещей, как инсценировка романа Сенкевича «Кво вадис», «Лизистрата» Аристофана, «Электра» Софокла—Гофмансталя, «Дантон» Роллана. Но актеры, выступавшие в этих спектаклях в главных ролях, — Т. Тонду, К. Ханзен, Х. Глезер, Х. Лаур, Б. Куускемаа, А. Трилльярв, Х. Парис и многие другие, — оставались сторонниками реалистической и психологической правдивости и стремились найти жизненно правдивые черты даже там, где писатель или режиссер навязывал им формалистические схемы. Таким образом часто случалось, что в экспрессионистских декорациях актеры играли правдиво, реалистично. Однако острые противоречия были нередки и в творчестве одного и того же актера. Х. Глезер (1893—1932) была талантливым режиссером и актрисой, а также театральным педагогом. Она показала несколько экспрессионистски разработанных постановок — «Землю» Брюсова, «Р. У. Р.» Чапека, «Ночь» Мартинэ и другие; но в сценическом творчестве, даже в главных ролях своих собственных постановок, она в основном осталась реалистической актрисой. В пьесах Шекспира она прекрасно и вполне реалистически передавала образы Пукка и Офелии. Глубоко реалистические и народные образы Глезер создавала в пьесах Китсберга, например, непревзойденный образ Тийны в «Оборотне». Хильда Глезер проявила в создании характерных образов редкостную многогранность. Ее ранняя смерть была большой потерей для эстонского театра. Эрна Вильмер своей поэтичностью, нежной лирикой и музыкальностью речи была совершенно своеобразной и до сих пор единственной в своем роде артисткой эстонской сцены. Но как режиссер она впадала в импрессионизм, блуждала в мире мистики и надуманных сценических форм. Обладающий высокой сценической культурой, выдающийся сценический педагог Антс Лаутер в своей режиссерской деятельности уклонялся в сторону формализма, но как актер мастерски воплощал великие образы мировой классики и эстонской драматургии.

И в таллинском Драматическом театре возникла острая борьба между реалистической и декадентской тенденциями. Выбор репертуара театра и стиль его постановок все более и более приобретали отпечаток эстетизма и символизма. Постановки «Саломеи» Оскара Уайльда, «Микаэля» Хедберга, «Юдифи» Геббеля, «Смены» Клоделя, «Брюк» Штернхейма, «От утра до полуночи» Кайзера и другие были встречены буржуазной критикой, как большие события в театральной жизни. Но народ отнесся к ним

холодно, театр еще более уклонился в сторону символизма, когда в 1920 году его главным режиссером стал Пауль Сепп (1885—1943), воззрения которого были близки воззрениям русских символистов. Театр совершенно погрузился в сумерки символизма. Художественный профиль театра характеризовали такие постановки, как пьесы Андреева «Жизнь человека», «Король-голод», «Океан» и «Мысль». Но и в этих символистских и нереальных постановках актеры часто реалистически исполняли свои роли. В творчестве талантливых актеров — таких, как А. Маркус, А. Сунне, Л. Рейман, А. Теэтсов, К. Трийпус, А. Мяги, Р. Ратассепп, Р. Тармо, Р. Бауман, и более молодых артистов сохранялось влияние реалистической школы Меннинга. Исключительную симпатию и признание со стороны широких народных масс встретили постановки «Орлеанской девы» и «Марии Стюарт» Шиллера и «Бунт женщин» Лопе де Вега, главным образом, благодаря блестящей игре Л. Рейман в ролях Иоанны, Марии Стюарт и Лауренции.

Начавшееся распространение в театрах экспрессионизма и символизма, а также антиреалистическая трактовка искусства были неприемлемы для широких масс трудящихся. Посещаемость театра все падала. Драматический театр первым попал в тяжелое финансовое положение. В 1924 году он прекратил свою деятельность, а его актеров присоединили к коллективу тартуского театра «Ванемуйне». В Таллине деятельность Драматического театра продолжало объединение выпускников театральной школы — театр Эстонской драматической студии.

Школа театрального искусства была основана в 1920 году. Ее директором и единственным педагогом сценической практики был П. Сепп. Обучение в ней было основано на тех же теоретических принципах, которые П. Сепп осуществлял в Драматическом театре. Школа театрального искусства по сути дела подготовляла новое поколение актеров Драматического театра. Занятия в ней были тесно связаны с работой в театре. Ученики школы театрального искусства постоянно участвовали в его работе, выступая как в массовых сценах, так и в эпизодических ролях, а некоторые из них, например, Рудольф Энгельберг, — и в ответственных ролях. Таким образом, переход Драматического театра в руки молодежи представлял собою своеобразную внутреннюю «смену поколений». Молодой коллектив начал свою работу в тяжелое время, в условиях переплетения в искусстве нескольких течений.

Прямым протестом против буржуазной идеологии в искусстве была де-

ятельность рабочих кружков самодеятельности. В таллинском обществе «Валвая» и в тартуском Рабочем доме ставились реалистические пьесы, проникнутые критикой буржуазного общества — «Жан Руль» Мирбо, «Гибель надежды» Гейерманса, «Где не исчезают тени» Розенова, «Голос и эхо» Упита, «Потерянный рай» Фульда и другие. Реалистические традиции эстонского театра продолжали жить в деятельности драматических кружков, примкнувших к растущему революционному движению пролетариата.

1 декабря 1924 года произошло вооруженное восстание эстонского рабочего класса, которое, однако, потерпело неудачу: буржуазия ввела жестокий террор. В то же самое время эстонское буржуазное государство попало в полную зависимость от западных империалистических стран, что дало возможность буржуазии на некоторое время укрепить свою власть. Такое положение имело прямое влияние и на политику буржуазии в искусстве. Начиная с 1925 года, буржуазия стала уже целеустремленно направлять работу эстонских театров, субсидируя их. Но она требовала, чтобы театр служил пропаганде ее националистических и шовинистических установок. Был провозглашен лозунг «национального реализма» и позитивизма, что означало трактовку действительной жизни и проблем современности с националистической точки зрения. Буржуазия требовала национального театра в националистическом понимании, измышляя какие-то общие присущие эстонцам черты — характер, внешность, манеры, традиции. Число оригинальных драматических произведений в репертуаре театра стало возрастать. Но новых эстонских драматургических произведений было мало, и буржуазия стремилась поставить на службу националистической идеологии и эстонскую классику. Но это ей не удалось. В театре «Эстония» и в театре Драматической студии были поставлены пьесы «Проклятый хутор», «На хуторе Пюве», «Оборотень» и «Бог мошны» А. Китсберга, «Непостижимое чудо» и «Домовой» Э. Вильде. Началась драматизация большого числа прозаических произведений — были инсценированы произведения Таммсааре, Вильде и Лутса.

Большинство эстонских драматургов не примкнуло ни к декадентскому, ни к националистическому течению. Выдающиеся драматические произведения того времени — такие, как «Юдифь» Таммсааре, «Жизнь праведных» Метсанурка, «Новый министр» Петерсона-Сяргава, «Единственный идеалист» и «Герой» Кярнера, были произведениями критического реализма. В конце 20-х годов в оригинальной драматургии пытался дать

свое направление Х. Раудсепп. В противовес чуждым жизни экспрессионизму и символизму, а также западно-европейской салонной комедии Раудсепп взялся за темы повседневной жизни. В комедиях «Демобилизованный отец семейства», «Американский Христос», «Счастье от потери рассудка» и других он высмеивал буржуазию. Особенно популярной стала его комедия «Микумярди», где высмеивается кулачество. Близость к жизни и актуальность этих пьес вызвали к ним живой интерес в широких народных массах, и посещаемость театров быстро возросла. Театральный кризис, по крайней мере финансовый, был преодолен. Однако «смех и остроты» Раудсеппа не имели в постановках политического оттенка и не превращались в сатиру, обличающую буржуазию как класс.

Постановки классических произведений, инсценировок и современных оригинальных пьес оттеснили на задний план пошлую продукцию западноевропейских комедийных писак и предоставили реалистически настроенным актерам лучшие творческие возможности. В результате всего этого последствия получились совершенно противоположными тому, что преследовала политика буржуазии в области театра.

Итак, таллинские театры «Эстония» и Драматический театр с 1925 по 1934 год придерживались реалистического направления, вследствие чего увеличилась посещаемость спектаклей. Иным было положение в тартуском театре «Ванемуйне». Директор и главный режиссер театра В. Меттус был ярым противником реалистического сценического искусства. «Содержание — авантюристское, форма — кинематографическая, постановка — механическая, реклама — американская» — так вполне правильно буржуазная критика охарактеризовала театр «Ванемуйне». С точки зрения Меттуса пьеса была лишь материалом для производства формалистических опытов. Так, например, Меттус исказил комедию Шекспира «Что угодно?», поставив ее в современных костюмах, и перенеся место действия на современный пляж.

Актеры, которые в 1924 году, после закрытия таллинского Драматического театра, пришли в театр «Ванемуйне», сразу же оказались в конфликте с Меттусом. Уже в следующем году большинство из них покинуло театр «Ванемуйне» и основало в Таллине новый, так называемый Передвижной театр. Директором и первым режиссером его был А. Сунне. В актерский коллектив входили А. Мяги, И. Кальола, Р. Ратассепп, Р. Тармо, А. Тамм, Э. Ратассепп и ряд талантливых молодых актеров. Первыми постановками были «Король Лир» Шекспира и «Потоп» Бер-

TRÜ Raamatukogu

гера. Молодой театр продолжал реалистические традиции эстонского сценического искусства. Но скоро он стал испытывать финансовые затруднения, и в 1928 году был ликвидирован, а его актеры перешли в коллектив театра Драматической студии. Пополнение этого театра опытными актерами заметно повысило его значение в эстонской театральной жизни. Он был переименован в Эстонский драматический театр.

В 1926 году, в период самого глубокого театрального кризиса, когда буржуазный театр зашел в тупик и массы трудящихся отошли от него, началось становление театров, отражавших интересы рабочего класса. Был основан таллинский Рабочий театр. Театры такого же типа были созданы в Тарту, Нарве и Пярну. Самым жизнеспособным из них оказался таллинский Рабочий театр, давший направление рабочим театрам других городов. Художественным руководителем таллинского Рабочего театра был один из его основателей — П. Пыльдроос. Таллинский Рабочий театр ставил своей целью быть народным, продолжать реалистические традиции эстонского театрального искусства и популяризировать передовую мировую драматургию. Театр стремился идти рука об руку с борющимся пролетариатом и воплощать в своем творчестве боевые идеалы рабочего класса. Таллинский Рабочий театр вступил в борьбу со сценической рутиной, с дурными навыками, бесвкусицей и театральностью, он требовал творческого новаторства. Театр начал свою деятельность в начале 1926 года. Коллектив актеров был составлен из молодежи рабочих драматических кружков; к этим молодым силам присоединились такие известные артисты, как А. Теэтсов, А. Тамм, Р. Бауман, Л. Линдау, А. Иохансон, К. Хансен и другие. Быстро выросли в выдающихся актеров А. Рандвийр, Р. Нууде, Э. Кивило, К. Вяльбе, Э. Рауер и многие другие, сделавшие свои первые шаги на сцене Рабочего театра.

В первые годы деятельности театра довольно сильно ощущалось экспрессионистское влияние, а также пролеткультовский уклон. Переломным событием была постановка в 1929 году драмы А. Упита «1905». С этого момента театр твердо встал на путь реализма. Серьезное внимание уделялось эстонской классике: ставились пьесы Китсберга, Вильде, Таммсааре и Лутса.

Таллинский Рабочий театр первым в Эстонии начал постановку произведений советской драматургии. Ставились пьесы Корнейчука, Катаева, Шкваркина, Лавренева, Погодина и других советских драматургов. Из русской классики шли «Лес» Островского и «Женитьба» Гоголя.

За десять лет театр показал шестнадцать советских пьес. Большое внимание театр уделял новинкам эстонской драматургии, поддерживая при этом постоянный контакт с писателями. Замечательным достижением была постановка в 1938 году драмы Таммлаана «Железный дом», написанной в тесном творческом сотрудничестве с театром. Таллинский Рабочий театр завоевал симпатии народных масс как своим репертуаром, так и реалистической игрой артистов. То же можно сказать и о периферийных рабочих театрах. В буржуазный период они играли важную роль в борьбе за реалистическое театральное искусство.

Меньшие профессиональные и полупрофессиональные театры — такие, как «Эндла» в Пярну, «Угала» в Вильянди, «Выйтлея» в Нарва, «Каннель» в Выру и «Сяде» в Валга, равнялись преимущественно по театру «Эстония», но и они в большей или меньшей степени имели реалистический характер.

В 1934 году в Эстонии была установлена фашистская диктатура. Фашистские власти считали театр хорошим средством для распространения своей идеологии. Если требование националистического театра возникло еще до фашистской диктатуры, то теперь оно превратилось в прямое принуждение. В репертуаре театра стали появляться шовинистические пьесы, раздувавшие национальную вражду.

С 1935 по 1940 год оригинальные пьесы и инсценировки составляли значительную часть репертуара театров. Но в них главным было не социальное содержание произведения, а внешний национальный характер, бытовая сторона дела. Это способствовало развитию натурализма и формализма.

Реалистическое же сценическое искусство попрежнему отстаивало свое право на существование. Мировая и эстонская классика, а также инсценировки выдающихся произведений эстонской прозы предоставляли артистам великолепные возможности для создания реалистических сценических образов.

Во время фашистской диктатуры репертуар театра «Эстония» состоял из таких произведений, как «Мария Стюарт» и «Вильгельм Телль» Шиллера, «Венецианский купец», «Много шума из ничего» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира, «Ревизор» Гоголя, «Далекие берега» Паньоля, «Андрес и Пеару» Таммсааре. В Эстонском драматическом театре шли «Варгамяе», «Брак и любовь» и «Хозяин хутора Кырбоя» Таммсааре, «Весна» и «Лето» Лутса, «Привидения» Ибсена и «Семеро братьев» Киви. В тал-

линском Рабочем театре ставились «Отелло», «Ромео и Джульетта» и «Виндзорские проказницы» Шекспира, «На задворках», «Тихий уголок» и «Будни» Лутса, «Война в Махтра» Вильде, «Новый Ванапаган из Пыргупыхья» Таммсааре, «Железный дом» Таммлаана и «Пер Гюнт» Ибсена. Такие постановки позволяли артистам создавать подлинно реалистические образы, в результате чего возникали острые конфликты между намерениями реакционных дирекций театров, стремлениями режиссеров и художественным исполнением артистов.

Эстонский рабочий класс боролся за свое пролетарское искусство даже в самых тяжелых условиях фашистской диктатуры. Ярче всего это проявлялось в Тарту, где Рабочий театр в 1937 году после продолжительного перерыва снова начал свою деятельность. Тартуский Рабочий театр получал инструкции от руководства Центрального объединения тартуских рабочих обществ, направляемого коммунистической партией. Одним из режиссеров был Каарель Ирд. В основной репертуар тартуского Рабочего театра входили такие пьесы, как «Платон Кречет» Корнейчука, «Рычи, Китай!» Третьякова и «Железный дом» Таммлаана. Театр поставил себе задачей работать в самом тесном контакте с революционным движением, быть поборником пролетарского сценического искусства. Такой театр не мог долго существовать в фашистской Эстонии. Уже в следующем году он был закрыт властями.

В буржуазное время ряды передовых актеров старшего поколения — таких, как Пинна, Куускемаа, Трилльярв, Конса, Хансен, Маркус, Рейман, Теэтсов и др., пополнились одаренными молодыми силами, также принадлежавшими к реалистической школе. Это были Лаур, Лутс, Рандвийр, Карм, Эскола, Тальви, Тиннь, Бауман, Линдау, Ребане и др. Выросли такие режиссеры, как Лаутер, Пыльдроос, Сярев, Кальмет и Глезер, творчество которых характеризуется реалистическим направлением.

История эстонского театра — это история борьбы между народными и антинародными течениями в искусстве. Борьба шла во все периоды существования эстонского театра, как в самом театре, так и за его пределами. На рубеже двух столетий эта борьба обострилась. Большой напряженности достигла она в период между двумя революциями. Но особенно острой она была в буржуазный период, принимая подчас сложные, нередко даже скрытые формы. Это была борьба против политики государственной власти, использовавшей в своих антинародных целях театральное искусство, борьба между дирекциями театров и их художествен-

ными коллективами. Прогрессивные силы театра боролись за полноценный репертуар, за реалистический демократический театр.

Именно благодаря этой борьбе, несмотря на затхлую атмосферу буржуазного времени, и была сохранена народная традиция эстонского театра: запас творческих сил сохранился и даже возрос, и в 1940 году эстонский театр деятельным и жизнеспособным вступил в ряды советских театров.

ПУТЬ РАЗВИТИЯ ГОСУДАРСТВЕННОГО АКАДЕМИЧЕСКОГО ТЕАТРА «ЭСТОНИЯ» КАК МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА

Х. Кырвитс

Развитие ГАТ «Эстония» как музыкального театра в течение более полувека неотделимо от развития всей эстонской национальной музыкальной культуры. Связь эта далеко не ограничивается одной лишь областью музыкального театра, она идет и по линии других областей музыкальной культуры — таких, как хоровое пение, симфоническая музыка, воспитание нескольких поколений эстонских вокалистов. Начав свой творческий путь в последнюю четверть прошлого столетия с постановки пьес с пением и драматических спектаклей, Государственный Академический театр «Эстония» в наши дни, в условиях советского строя, стал ведущим оперным и балетным театром республики, искусство которого известно далеко за пределами Эстонской ССР. Достаточно назвать имена таких широко известных советскому зрителю артистов театра, как народный артист СССР Тийт Куузик, народные артисты республики Эльза Маазик, Ольга Лунд, Мартин Тарас, заслуженные артисты республики Вера Неэлус, Георг Отс, Ааро Пярн, Георг Талеш, балерина Хельми Пуур и др.

Трудными путями шло развитие театра: начал он свою деятельность в тяжелых гнетущих условиях царской России, продолжал ее в условиях буржуазной Эстонии, в непрестанной борьбе за утверждение реалистического искусства и к подлинному творческому расцвету своему пришел лишь в условиях Эстонской Советской Социалистической Республики.

Попытаемся осветить в основных чертах путь, пройденный Государственным Академическим театром «Эстония» за всю его профессиональную деятельность.

Вплоть до 1906 года, когда театр «Эстония» стал наконец профессиональным, роль музыки на его сцене сводилась, главным образом, к поста-

новке пьес с музыкальным сопровождением, причем и пьесы эти и уровень их исполнения были весьма посредственными.

В те годы в репертуаре театра преобладали легковесные комедии и пьесы с пением малоизвестных немецких авторов, шедших на поводу у низкопробного вкуса мелкобуржуазной публики. К тому же в то время театр и не мог заняться более серьезными постановками, ибо не было в театре ни способных актеров, ни достаточно подготовленных оркестра и хора. Небольшому и разношерстному по своему составу оркестру под управлением И. Бергмана явно не хватало сил для серьезных музыкальных постановок.

Правда, уже тогда, в начале XX века, намечались первые робкие попытки музыкальных постановок («Мой Леопольд», «Сплавщики» и др.). Однако на первом плане в театре оставались еще драматические произведения.

Следует в то же время особо отметить большую работу тогдашнего общества «Эстония», которую оно проводило в области развития музыкальной культуры. Так, общество это в 1896 году организовало VI певческий праздник и концерты первых эстонских профессиональных интерпретаторов — певиц А. Тамм, П. Брэм, скрипача Е. Сырмуса и др.

Более широкие возможности для музыкальных постановок открылись в театре «Эстония» с переходом его на рельсы профессионального театра. Музыкальным руководителем театра становится в это время энергичный дирижер и композитор О. Герман, заслугой которого является также организация в Таллине первых концертов эстонского симфонического оркестра. Режиссером театра стал в это время крупный актер П. Пинна, с увлечением отдававший тогда свои творческие силы опереточной сцене. В театр были приглашены способные актеры М. Пумбо (сопрано) и А. Струцкин (тенор); был создан и постоянный оркестр в составе 18 музыкантов.

Благодаря всему этому в театральный сезон 1907—1908 гг. удалось уже поставить такие оперетты, как «Мадемуазель Нитуш» и «Гейша». И все же попрежнему при выборе репертуара дирекция, в первую очередь, руководствовалась стремлением увеличить кассовую выручку театра.

В следующем театральном сезоне делается попытка поставить на сцене «Эстонии» первые оперы. При участии приглашенных для этой цели солистов-гастролеров были поставлены «Ночлег в Гранаде» Крейцера и «Алессандро Страделла» Флотова. Но первые попытки не увенчались особым успехом и не вызвали должного резонанса у театральной публики, и это

привело к тому, что оперные постановки больше, вплоть до 1912 года, так в театре и не возобновлялись.

Основным жанром театра остается оперетта. Этому способствует и то, что в театре к тому времени наряду с П. Пинна появляются и другие талантливые артисты оперетты: Л. Виркгауз, А. Герман, О. Микк, А. Сялликик и др. Музыкальным руководителем театра с 1908 года становится А. Виркгауз. Театр ставит ряд классических оперетт, таких как «Прекрасная Елена», «Продавец птиц», «Летучая мышь» и др.

Но вскоре на работу в театр приходят артисты, получившие уже вполне солидную музыкальную подготовку — Х. Эйнер и Б. Хансен, и в сезон 1912—1913 гг. театру удается поставить оперу «Паяцы» Леонкавалло и др.

В 1912 году при театре создается музыкальный отдел (ЭМО), ставящий перед собой задачу организации концертов и развития вокальной и инструментальной музыки. Особое внимание музыкальный отдел уделяет организованному вскоре под руководством А. Топмана большому смешанному хору. Хор этот, помимо самостоятельных концертов, часто исполняет вместе с оркестром театра и крупные вокально-симфонические произведения. Проходит еще несколько лет и в ЭМО возникает мысль о необходимости создать высшую эстонскую музыкальную школу.

В 1913 году было построено новое здание театра «Эстонии», и это создало более благоприятные условия для решения музыкальным театром и более сложных творческих задач. В новом здании театра наряду с зрительным залом имелся теперь и вместительный концертный зал, обладавший прекрасной акустикой. Это открывало перед театром возможности более широкой организации концертов. И, действительно, очень скоро в новом зале начинают устраивать регулярные симфонические концерты.

Но в начале первой мировой войны здание театра было реквизировано под военный госпиталь и деятельность театра замирает. Некоторое оживление наступает в следующем театральном сезоне. Под руководством выдающегося дирижера, воспитанника Петербургской консерватории Раймунда Кулля ставятся оперы «Травиата», «Паяцы» и «Дочь полка». Но и это оказалось возможным лишь благодаря тому, что театру удалось привлечь к участию в этих операх солистов-гастролеров. С их отъездом оперные постановки снова прекращаются. Ввиду малочисленности оркестра театру пришлось даже отказаться от постановки оперетт. Как единственный значительный спектакль того времени можно отметить лишь пред-

ставление пьесы А. Китсберга «Сватовство», музыку для которой написал И. Симм.

Период Советской власти в Эстонии после победы Великой Октябрьской Социалистической революции был очень кратковременным и в силу этого не удалось внести коренных изменений в жизнь театра. Советская власть успела сделать лишь первые организационные шаги в этом направлении: национализацию театра, уменьшение числа постановок, повышение заработной платы артистов.

В феврале 1918 года Эстония попадает под ярмо германской оккупации, затем приходят годы гражданской войны, закончившейся в Эстонии временным поражением революции и утверждением буржуазного строя. В годы буржуазной власти в театре идет неустанная борьба артистов и наиболее передовых людей из художественного руководства театра против буржуазной реакции, стремившейся задушить все подлинно творческое и реалистическое. В силу господствовавших тогда условий борьба эта не всегда бывала последовательной, и все же она и в тех условиях помогала росту национальной музыкальной культуры. Деятельность творческих работников театра была в те годы поставлена в зависимость от вкуса и финансовых расчетов дирекции общества «Эстония», руководствовавшейся лишь стремлением к наживе. Вот почему на протяжении двух десятилетий существования буржуазной власти театр «Эстония» становится ареной борьбы между стремлением актеров к подлинно творческому театральному искусству и театральной политикой дирекции театра, проникнутой жаждой наживы. Позиция дирекции театра яснее всего сказалась в соотношении числа оперных и опереточных спектаклей. Часто бывало, что в течение всего театрального сезона в театре ставились одни лишь низкопробные оперетты и почти ни одной оперы. Исходя из чисто коммерческих расчетов, дирекция театра во многих случаях прибегала и к таким мерам, как сокращение состава оркестра, что, в свою очередь, преграждало путь на сцену серьезному музыкальному репертуару.

В начале двадцатых годов коллектив театра пополняется молодыми оперными солистами. Среди них следует особо отметить тенора К. Отса и баритона К. Витоля. Место дирижера в театре занимает А. Капп. Пополнение труппы дало возможность несколько расширить оперный репертуар театра, и в нем появляются такие произведения, как «Кармен», «Риголетто», «Волшебный стрелок», «Фауст» и др. С успехом ставятся

в театре также «Аида» и «Севильский цирюльник» (режиссер К. Юнгхольц).

Трудное время наступает для оперы в театре «Эстония» в 1924—1928 гг., когда после забастовки оркестрантов оркестр театра был сокращен до двадцати человек. Дирекция все больше скупилась на расходы для театра, и пришлось сузить и репертуар. На сцене театра с большим трудом удалось в те годы осуществить лишь отдельные постановки опер «Тоска», «Проданная невеста», «Пиковая дама», «Богема». С 1924 года оперным режиссером театра работает Х. Компус.

Сценой театра почти всецело завладевает оперетта. В это «блистательное» для нее время число опереточных спектаклей вдвое превышает число оперных. Положение с оперой слегка улучшилось лишь к концу двадцатых годов. Несомненным достижением театра была осуществленная в 1928 году постановка первой эстонской национальной оперы Э. Аава «Викинги», с успехом выдержавшая в течение одного лишь сезона 22 представления. Это тем более примечательно, что обычно опера в Эстонии выдерживала в то время едва лишь десяток представлений. Успех оперы «Викинги» объясняется не только достоинствами самого произведения, но и талантливым исполнением занятых в ней артистов, среди которых наряду с такими опытными певцами, как К. Отс, К. Витоль и Б. Хансен, был и ряд молодых сил — И. Аав-Лоо, М. Рунги, А. Ардер и др., которые с успехом дебютировали в театре. Под руководством режиссера Д. Арбенина с большим художественным успехом была поставлена в то время опера Даргомыжского «Русалка», в которой особенно ярко проявился талант Б. Хансена, создавшего замечательный по силе реалистического мастерства образ мельника.

В 1928 году число оперных представлений впервые в истории театра «Эстония» превысило число опереточных.

Большой творческой победой молодого оперного коллектива «Эстонии» была постановка в сезоне 1929—1930 г. оперы Мусоргского «Борис Годунов». Несмотря на трудные условия, в которых приходилось работать оперной труппе, и несмотря на то, что буржуазное правительство сократило денежные ассигнования театру, постановка этого замечательного произведения оперной литературы прошла с огромным успехом. В значительной степени это было заслугой приглашенного для постановки режиссера Д. Арбенина, которому удалось, правильно расставив силы оперного коллектива, умело разрешить ответственную творческую

задачу постановки «Бориса Годунова». Особо следует отметить творческий успех артиста А. Ардера, создавшего образ Бориса Годунова. В этой роли обнаружились прекрасные вокальные данные и актерское мастерство А. Ардера. С успехом выступили в опере также Б. Хансен в роли Пимена, К. Отс в роли Григория и А. Вийзима в роли Шуйского. Постановка «Бориса Годунова» была, несомненно, одной из лучших в театре «Эстония» того времени. Опера эта выдержала в сезоне около пятидесяти представлений. В те годы театр продолжал свою работу и по ознакомлению публики с оригинальным эстонским оперным творчеством: на сцене театра была поставлена опера А. Лемба «Дева могилы».

В тридцатых годах на работе театра сказывается экономический кризис, потрясший хозяйственную жизнь буржуазной республики. В театре резко уменьшается число оперных постановок. Наиболее запоминающимися оперными постановками тех лет были постановки опер «Князь Игорь» Бородина, «Кармен» Бизе и «Царская невеста» Римского-Корсакова, а также национальной эстонской оперы «Каупо», написанной композитором А. Ведро. Из числа оригинальных произведений эстонских композиторов следует также отметить поставленные на сцене театра две оперы А. Лемба — «Любовь и смерть» и «Эльга». Оперный коллектив театра попрежнему продолжает бороться за повышение художественного уровня спектаклей. Многое сделал в этом отношении музыкальный руководитель оперы Р. Кулль, работавший дирижером «Эстонии» еще с 1914 года. Заслугой Р. Кулля является включение в репертуар театра классических оперных произведений и в первую очередь — знаменитой русской оперной классики, находившей теплый прием у эстонской театральной публики. На этих классических произведениях в «Эстонии» выросло целое поколение оперных артистов, которые затем в своей творческой работе твердо отстаивали принципы реалистического искусства. В середине тридцатых годов оперная труппа «Эстонии» пополнилась новыми молодыми талантливыми вокалистами, такими как М. Тарас, В. Вейкат и др. В опере «Кармен» выдвинулась исполнявшая заглавную роль Эльс Ваарман — артистка большого темперамента, выступавшая до того на драматической и опереточной сцене.

В 1937 году место прежнего оперного режиссера «Эстонии» Х. Компуса занимает новый молодой и талантливый режиссер Эйно Уули, которому удалось несколько укрепить положение оперы в театре: впервые за десять лет в сезон 1938—39 годов число оперных спектаклей превысило

число опереточных. В своей работе режиссера Э. Уули следовал принципам К. Станиславского, с которыми познакомился, не только читая соответствующую литературу, но и внимательно изучив работу советского оперного театра во время своего пребывания в Советском Союзе в 1936—37 гг. В первых же осуществленных Э. Уули постановках опер «Богема», «Марта», «Проданная невеста» и «Ромео и Джульетта» почувствовалась эта новая свежая творческая струя советской оперной школы.

Однако самой удачной постановкой тех лет оказалась постановка в 1938 году в театре «Эстония» оперы Дзержинского «Тихий Дон». Постановка этого произведения в условиях господствовавшей тогда в Эстонии фашистской диктатуры была далеко не простой задачей. Режиссеру приходилось на каждом шагу выдерживать бой и с буржуазными властями, и с дирекцией театра, которые, опасаясь «коммунистической» пропаганды, то и дело требовали купюр и «смягчения» текста. В опере с успехом выступили в роли Аксиньи Э. Ваарман и в роли Григория К. Отс. Запоминающийся реалистический образ создал также К. Витоль в роли Сашки. Об успехе, который имела эта опера у театральной публики, свидетельствует большое число ее спектаклей. Удачно прошла в театре также постановка оперы Чайковского «Мазепа», в которой наряду с В. Вейкатом, исполнявшим роль Мазепы, большой успех выпал на долю К. Витоля в роли Кочубея.

Все эти постановки были наиболее яркими оперными постановками театра «Эстония» в годы буржуазного господства.

Таким образом, как мы видим, ведущему эстонскому оперному театру «Эстония» в своем развитии пришлось на протяжении двадцати лет буржуазной власти пройти довольно трудный и извилистый путь. Развитие театра проходило в обстановке борьбы дирижеров, режиссеров и всего оперного коллектива против реакционно-настроенной дирекции за подлинно-реалистический национальный музыкальный театр. В распоряжении дирекции было, конечно, немало средств, достаточных для того, чтобы заставить того или другого прогрессивного актера из страха перед потерей заработка промолчать или согласиться на участие в спектакле, не имевшем ничего общего с подлинным искусством. Многим актерам приходилось весной переживать пору жестокого отказа от договоров, а осенью — унизительный «наем рабов», но борьба за прогрессивное, реалистическое искусство в театре не прекращалась.

Одной из наиболее характерных черт в поведении дирекции театра

было ее полное равнодушие к воспитанию и росту кадров оперных певцов. В результате этого в театре всегда ощущался недостаток в исполнителях сольных партий, особенно в тенорах. С 1910 по 1920 г. в театре был всего один тенор (А. Сяллик), позже пришел в театр еще один — К. Отс. Лишь спустя 12 лет на сцене появился третий тенор — М. Тарас. Руководствуясь одними лишь коммерческими интересами, дирекция годами держала на низкооплачиваемых местах хористов ряд талантливых молодых певцов, не давая им возможности иметь постоянное амплуа солиста.

Если сравнить достижения театра «Эстония» в области оперы с тем, чего театр достиг за тот же период, т. е. до 1940 года, в балете, то следует признать, что здесь было сделано еще меньше. До начала двадцатых годов балет вообще не имел в театре самостоятельного значения, им пользовались лишь от случая к случаю, как придатком к опереттам и водевилям. Не было балетных артистов со специальным хореографическим образованием. Первые попытки в области балетных постановок театра относятся к 1913—14 гг., когда под руководством балетмейстера Смирновой была поставлена балетная пантомима «Сон в мастерской скульптора».

После этой первой попытки на много лет жанр балета сходит со сцены театра, и лишь в начале двадцатых годов, когда в Таллине под руководством бывшей балерины петербургского Мариинского театра Е. Литвиновой была открыта частная балетная студия, хореографическая труппа театра пополняется за счет этой студии. Следует сказать, что балетная труппа театра отличалась довольно большой пестротой подготовки; большинство танцовщиц в свое время обучалось пластическим танцам в стиле хореографической школы Лабана, подготовка их к классическому балету была довольно слабой, и это давало себя чувствовать и впоследствии в течение еще многих лет.

Первым большим балетным спектаклем театра был поставленный в сезон 1921—1922 гг. балет Делиба «Коппелия». Поставила балет, сама же и участвуя в нем, прима-балерина московского Большого театра В. Кригер.

В двадцатых годах в балетной труппе выдвигается способная танцовщица Р. Ольбрей, которая вскоре пробует свои силы и в качестве постановщика. Ею были поставлены балет-пантомима «Зеленая флейта» на музыку Моцарта и балет Адама «Жизель». В эти годы выдвигаются в балете Л. Кубьяс, В. Кусман, Б. Блинов, А. Койт и В. Хагус. Но вскоре после указанных постановок жизнь балетной труппы снова замирает и

уже на много лет. Лишь в середине тридцатых годов на сцене театра появляется новая яркая постановка Р. Ольбрей — балет Чайковского «Щелкунчик». Балет этот находит теплый прием у публики и выдерживает двадцать представлений. Большое хореографическое мастерство показали в этом балетном спектакле прима-балерина театра К. Малдутис, а также Г. Раудсепп, А. Койт и др. Также как и в опере, некоторое оживление и подъем наблюдаются на балетной сцене театра в конце тридцатых годов. Подобно «Тихому Дону», с большим успехом прошедшему на оперной сцене, в сезоне 1938—1939 гг. при переполненном зале прошел, достигнув рекордного числа — тридцати спектаклей, балет Глиэра «Красный мак».

Хотя вмешательство буржуазных властей вынудило постановщиков балета выхолостить из него любой намек на революционно-освободительную борьбу, а советское судно по воле тех же властей было на сцене превращено в английское, вся эта фальшь, вызвавшая лишь возмущение публики, не в состоянии была скрыть красоту музыки Глиэра и стремление балетной труппы театра сделать все, чтобы полнее воплотить на сцене идею балета. С большим проникновением создала образ китаянки Тао-Хоа балерина К. Малдутис, достойным партнером ее был В. Хагус в роли Ма-Ли-Чена.

Как видно из всего, что нами было выше сказано, развитие такого жанра, как балет, в театре «Эстония» во многом уступало развитию оперы. Причина этого кроется в разнобое хореографических стилей и школ, в которых получили свою подготовку балетные танцовщицы и танцоры, а также и в относительно слабом удельном весе среди этих школ школы классического танца. Отсюда были и трудности в создании хорошо слаженного и целостного хореографического ансамбля, к тому же и состав балетной труппы был невелик. Вот почему даже такой талантливой руководительнице балета, как Рахель Ольбрей, в этих условиях трудно было добиться серьезных творческих успехов в постановке балетных спектаклей. И все же даже в этих условиях в театре выросло немало замечательных балетных артистов, отличавшихся хорошей техникой танца и реализмом исполнения. В первую очередь здесь необходимо отметить прима-балерину театра Клавдию Малдутис, Гени Раудсепп, Хильду Маллинг, Бориса Блинова, Артура Койта, Вернера Хагуса и др.

Что касается оперетты и музыкальной комедии, то они для буржуазного театра играли лишь роль доходной статьи, призванной уравновесить бюджет. Поэтому-то в оперетте театра «Эстония» больше всего чувство-

валась зависимость ее от требований и вкусов тогдашнего буржуазного общества. Свою деятельность на сцене театра «Эстония» опереточная труппа начала с постановок легких, третьеразрядных пьес с пением, но в двадцатых годах в репертуаре ее появились и классические оперетты Оффенбаха, Штрауса, Целлера и др. Часто ставились на сцене театра и популярные оперетты Кальмана и Легара. В тридцатых годах при выборе репертуара, однако, все более проявляется стремление к постановке в театре модного на западе балета-ревю. На первый план выдвигаются произведения Штольца, Абрагама, Ромберга и др., далеко уступающие по своим художественным качествам классической оперетте. Осуществляются, правда, в эти годы и постановки некоторых эстонских оперетт, написанных Р. Ардна («Девушка без родины», «Вечная легенда», «Девушка с Татр»), но их музыка и их сценическое оформление тоже носили на себе явный отпечаток модных западно-европейских опереточных веяний.

Руководителем оперетты в театре. после П. Пинны и А. Сяллика, которые были ее постановщиками в первые годы театра, становится теперь А. Людиг. За время его долголетней деятельности в театре вырос целый ряд выдающихся опереточных артистов. Как режиссер А. Людиг проявил себя мастером яркой, блистательной и динамической оперетты, но на его работе сказывалось порой увлечение дешевыми трюками, что снижало ценность его режиссерских замыслов.

Кроме «старой гвардии» — П. Пинны, А. Сяллика, Л. Виркгауза, Е. Курнима, А. Трилльярва и др., способными артистами опереточной сцены проявили себя выдвинувшиеся в те годы М. Лайд, Р. Рейнике, Х. Сутть, А. Вайно и др.

Театр «Эстония» в буржуазное время сыграл важную роль в развитии эстонской музыкальной культуры. Так как в то время не было организации, которая занималась бы устройством концертов, то все более или менее значительные музыкальные мероприятия проводились по инициативе театра «Эстония». Симфонические концерты оркестра театра в течение многих лет были своего рода школой музыкального образования для народных масс. Правда, и здесь театр сталкивался с серьезными трудностями, главным образом мешала малочисленность оркестра. Но все же в организации симфонических концертов театр наладил определенную систему, регулярно знакомя слушателей с лучшими произведениями классического и современного симфонического творчества. Важное место в репертуаре симфонических концертов принадлежало и творчеству эстон-

ских композиторов. В программы концертов часто включались произведения А. Каппа, Х. Эллера, А. Лемба, М. Людига и молодых эстонских композиторов. В области популяризации и развития как оперы, так и симфонической музыки многое сделал в те годы главный дирижер театра Р. Кулль. Помимо него симфоническими концертами дирижировали также А. Капп, И. Аавик, В. Нереп и О. Роотс. Интересу к симфонической музыке среди широких масс населения во многом способствовали частные гастрольные выступления в театре «Эстония» и других дирижеров. Так, например, на симфонических концертах оркестром дирижировали такие выдающиеся художники, как А. Глазунов, Р. Батон, Е. Купер, Г. Себастьян, А. Ковтс, Ф. Малер, И. Стравинский, Л. Блех, В. Бердяев, Н. Малко, Х. Абендрот, И. Добронен и др. В подлинный праздник для всех любящих музыку таллинцев превратилось выступление в Таллине А. Глазунова, тем более, что многие эстонские композиторы и музыканты в свое время учились в Петербургской консерватории под руководством этого выдающегося русского композитора.

Концертная деятельность театра «Эстония» была весьма многогранной: часто устраивались в театре концерты солистов, на которых выступали как местные вокалисты, так и выдающиеся зарубежные исполнители. Из местных исполнителей следует назвать таких, как И. Аав-Лоо, Б. Хансен, А. Ардер и его ученик — молодой Т. Куузик, скрипачи Х. Аумере, Ц. Аумере, К. Прий, контрабасист-виртуоз Л. Юхт, пианисты А. Лемба, Х. Сепп и др. Из гастролировавших в те годы в Эстонии солистов в концертном зале «Эстония» выступали Ф. Шаляпин, В. Барсова, М. Куренко, Г. Мельник, скрипачи Л. Ауэр, И. Сигети, М. Эльман, И. Цимбалист, пианисты А. Боровский, Н. Орлов, И. Унгар и многие другие.

Серьезную работу по развитию хоровой культуры проделал прекрасно слаженный смешанный хор музыкального отдела «Эстонии» (ЭМО) под руководством дирижеров А. Топмана, И. Аавика и В. Нерепа. Благодаря музыкальному отделу театра «Эстония» в 1919 году была создана Высшая эстонская музыкальная школа. Несколько лет спустя на базе этой школы возникла Таллинская консерватория, сыгравшая большую роль в подготовке молодых композиторов и вокалистов.

Как мы видели, даже в тяжелых условиях буржуазного строя театру «Эстония» удалось сыграть важную роль в деле развития эстонской национальной музыки, удалось постепенно создать в стенах театра благоприятные предпосылки для расцвета реалистического искусства. Стало

это возможным лишь благодаря усилиям прогрессивных артистов, дирижеров, режиссеров театра, неустанно боровшихся за передовое, музыкальное творчество. Все это стало возможным благодаря тому, что народ поддержал эти усилия художников музыкальной сцены.

* * *

Восстановление Советской власти в Эстонии в 1940 году открыло перед эстонским народом совершенно новые грандиозные перспективы развития в области экономики и культуры. Культурные учреждения, в том числе и театры, стали играть важную и ответственную роль в деле воспитания народных масс. Огромные перемены произошли и в организационной и творческой жизни театра «Эстония». Выбор репертуара в театре был поставлен на новую идейно-творческую основу, с учетом больших и почетных задач театра в области идейного и художественного воспитания масс.

В первый сезон при Советской власти (в 1940—41 гг.) в театре «Эстония» наряду с оперой, балетом и опереттой ставились и драматические пьесы. Но число музыкальных постановок в театре явно росло и уже в это время наметилось преобразование театра «Эстония» в ведущий музыкальный театр республики.

В корне изменился и облик театрального зрителя, двери театра широко распахнулись для народных масс.

Сезон 1940—41 гг. был богат новыми содержательными постановками. В первую очередь среди них следует назвать оперу Чайковского «Пиковая дама» в постановке Э. Уули. В спектакле с большим успехом выступали К. Отс (Герман), Т. Куузик (Елецкий), В. Каск (графиня), Л. Аадре (Лиза), О. Лунд (Полина) и другие, дирижировал П. Нигула.

В новых условиях можно было уже показать без купюр и балет Глиэра «Красный мак», который в буржуазное время ставился на сцене в искаженном виде.

Успешно шла новая оперетта композитора П. Ардна «Рыбачка», а также впервые поставленная в Эстонии советская оперетта «Свадьба в Малиновке» в постановке А. Людига.

Одной из наиболее замечательных творческих побед театра в первый год Советской власти бесспорно следует считать постановку гостившим в Таллине режиссером А. Винером оперы «Травиата» в новой редакции. Режиссеру удалось благодаря прекрасным творческим данным исполнителей главных ролей и слаженной игре всей оперной труппы создать

надолго запоминающийся и яркий оперный спектакль. В «Травиате» отлично выступали тогда И. Аав-Лоо, М. Тарас, Т. Куузик, Г. Талеш и др.

В 1941 году деятельность театра сосредоточилась в основном на подготовке постановок к декаде эстонского искусства в Москве. Наряду с лучшими постановками театра, такими как «Викинги» композитора Э. Аава, «Травиата» Верди и др., шла работа и по сценическому воплощению новых произведений. Театр приступил к работе над оперой Э. Оя «Искупленная клятва», из хореографических произведений в план декады вошли «Калевипоэг» Э. Каппа и «Кратт» Э. Тубина.

Всю эту напряженную творческую работу прерывает Великая Отечественная война. К границам Советской Эстонии приближаются гитлеровские захватчики. Также как и другие работники искусства, коллектив театра «Эстония» в те дни вносит свой вклад в общенародное дело борьбы против врага. Артисты театра выступают на фронте перед бойцами, на сборных пунктах — перед мобилизованными, в госпиталях — перед ранеными. Вместе с другими тружениками Таллина они роют окопы, сооружают на подступах к Таллину противотанковые заграждения.

Но несмотря на героическую оборону, столица Советской Эстонии осенью 1941 года пала. Настало мрачное время фашистской оккупации в Эстонии, — один из самых тяжких периодов в истории эстонского народа. Тяжело приходилось и театру «Эстония». Фашистские «штафельфюреры» постоянно вмешивались в работу театра, в вопросы репертуара. Артистов, занесенных в списки «подозрительных», преследовали, им запрещали появляться в помещении театра и т. д. Театру приходилось преодолевать и значительные трудности материального характера. После того как в марте 1944 года здание театра сгорело, работа театра фактически прекратилась.

Печальная картина открылась взору воинов эстонского стрелкового корпуса Красной Армии, когда после освобождения осенью 1944 года столицы Советской Эстонии — Таллина они пришли на площадь Виру, где когда-то высилось здание театра «Эстония». Они увидели одни лишь развалины театра с пустыми, унылыми глазницами окон. Гитлеровцы, пользуясь злостными слухами и шантажем, принудили многих артистов театра в последние дни покинуть родной город. Театр тяжело пострадал от войны.

Однако, как и на всех других участках, и в театре «Эстония» люди не стали, сложа руки, оплакивать потерянное, а принялись с рвением и упорством строить на развалинах новое.

Под энергичным руководством директора и художественного руководителя театра А. Лаутера из оставшихся в городе артистов и нового молодого пополнения были созданы новые коллективы — драматический и музыкальный.

Из эстонских государственных художественных ансамблей, работавших в годы войны в Ярославле, прибывают оперные солисты О. Лунд, М. Рунги, А. Ардер, Г. Отс, А. Линнамяги, а также ряд молодых участников балетной труппы и оркестра.

В музыкальном театре режиссерами становятся Э. Уули (опера) и А. Людиг (оперетта), дирижерами оркестра — П. Нигула и молодой дирижер К. Раудсепп.

Своим помещением на время, до восстановления сгоревшего здания, театр выбирает кинотеатр «Глория» на площади Выйду (площадь Победы). Театр начинает усиленно готовиться к первой своей постановке в освобожденной от врага столице республики. Проходит всего месяц со дня освобождения Таллина, и театр «Эстония» уже открывает свои двери. Первой постановкой театра была опера Чайковского «Евгений Онегин» при участии Т. Куузика, Э. Маазик, М. Тараса, И. Хаабъярва, О. Раукаса и др. Молодой артист Г. Отс впервые выступил тогда на оперной сцене в эпизодической роли Зарецкого.

Успех «Евгения Онегина» воодушевляет коллектив на дальнейшую работу. Следуют новые оперные постановки: «Демон» Рубинштейна, «Мадам Баттерфляй» («Чио-Чио-Сан») и «Тоска» Пуччини.

Балетная труппа под руководством А. Экстон дает ряд балетных вечеров, а во второй половине сезона выступает с балетом Асафьева «Бахчисарайский фонтан», в котором участвуют Г. Раудсепп, Ю. Арг, В. Хагус, А. Койт, Б. Блинов и др. Следует отметить ценную инициативу, проявленную А. Экстон в деле организации балетной студии, игравшей роль единственной тогда школы молодых балетных артистов (лишь впоследствии была основана Государственная хореографическая школа).

Выдающимся событием в жизни театра была состоявшаяся в 1945 году премьера первой эстонской советской оперы — «Огни мщения» композитора Эугена Каппа. Постановка оперы осуществлялась театром в тесном творческом содружестве с композитором Э. Каппом и автором либретто П. Руммо. Первым постановщиком оперы был Э. Уули, в главных ролях выступали Э. Маазик и О. Лунд (Сайма), М. Коданипорк (Сирье), Т. Куузик и Г. Талеш (Вамбо), М. Тарас (Неэме), Б. Хансен (Мехис),

дирижировал оперой П. Нигула. «Огни мщения» шли на сцене театра «Эстония» с большим успехом: в течение одного лишь первого сезона эта опера была исполнена 37 раз.

Несмотря на ограниченные технические возможности работы в плохо приспособленном для театра временном помещении, коллектив театра в течение 1946 года дает целый ряд новых музыкальных постановок. И. Роосаар ставит оперу Верди «Риголетто», в которой с большим успехом выступает Т. Куузик (Риголетто) и молодая певица В. Неэлус (Джильда); Г. Туголесов руководит постановкой опер «Пиковая дама» Чайковского и «Паяцы» Леонкавалло.

Среди солистов театра все более выдвигается Тийт Куузик, обладающий великолепными вокальными и сценическими данными. С каждой ролью все более раскрываются новые черты его яркого таланта. Большого художественного мастерства достигают в исполнении своих ролей и артистки Э. Маазик, О. Лунд, М. Рунги.

Осенью того же 1945 года на сцене «Эстонии» появляется еще одна новая эстонская опера — «Пюхаярв» Г. Эрнесакса (либретто поэта Ю. Сютисте) в постановке Э. Уули, дирижирует автор — композитор Г. Эрнесакс.

С большим мастерством в этой опере выступают Т. Куузик (Пеэп), М. Коданипорк (Майду), Л. Селистемяги (Реэт), О. Раукас (надсмотрщик), Б. Хансен, К. Отс, Г. Отс и др.

Несмотря на эти творческие успехи театра, особенно примечательные потому, что они были достигнуты уже в первый послевоенный год, театру приходилось встречаться и с известными трудностями, вызванными отсутствием достаточного числа исполнителей, особенно молодых актеров, что ограничивало театр и в выборе репертуара. Самые большие трудности испытывали в этом отношении оперетта и балет.

В первые годы после войны одной из самых замечательных постановок театра была опера Дзержинского «Тихий Дон» (в 1947 году). В главных ролях оперы с огромным успехом выступили О. Лунд (Аксинья), К. Отс (Григорий), М. Рунги (Наталья) и др. В том же году репертуар театра пополнился операми «Кармен» (в постановке Г. Туголесова), «Богема» (в постановке Э. Уули) и «Дон Паскуале» (в постановке И. Роосаара). Серьезной потерей для коллектива театра «Эстония» была смерть тенора И. Хаабъярва, способного певца, вокальные данные которого давали все основания видеть в нем в будущем большого мастера оперной сцены.

Балетная труппа под руководством А. Экстон показала в те годы хореографическую комедию Оранского «Виндзорские проказницы», в которой с успехом выступали Б. Блинов, Г. Раудсепп, Ю. Арг, Х. Маллинг и др.

В конце 1947 года коллектив театра «Эстония» получил большой подарок: к тридцатой годовщине Великой Октябрьской Социалистической революции было восстановлено здание театра. Более целесообразное, по сравнению с прежним расположение помещений, красота внутренней отделки и просторность здания — все это не могло не радовать не только артистов и работников театра, но и многочисленных зрителей. К открытию театра в новом здании была приурочена постановка первого действия нового балета Э. Каппа «Калевипоэг» (значительно переработанного по сравнению с редакцией 1941 года). Балет этот, тепло встреченный публикой, полностью был исполнен в марте 1948 года в постановке Х. Тохвельман, которая удачно разрешила стоявшую перед ней задачу сценического воплощения балета, щедро использовав элементы эстонских народных танцев. Дирижировал балетным спектаклем К. Раудсепп. В роли Калевипоэга выступал драматический актер Ф. Вейке, в роли Девы с острова — Г. Раудсепп, в роли Линды — Ю. Арг, в роли Сортса — Б. Блинов.

В течение того же сезона балетная труппа ставит еще ряд спектаклей со смешанной программой, а к концу года выступила с балетом Чайковского «Лебединое озеро».

В новой редакции ставятся оперы «Огни мщения» Э. Каппа и «Севильский цирюльник» Россини. Впервые в Таллине появляется на сцене опера Чайковского «Иоланта», в которой больших творческих успехов достигают М. Рунги, М. Тарас, А. Пярн и др.

Тяжелым ударом для всей театральной жизни республики, в частности для театра «Эстония», была преждевременная смерть в 1948 году двух выдающихся ветеранов эстонской сцены — народного артиста Эстонской ССР Пауля Пинна и заслуженного артиста республики Агу Людига.

До 1949 года в театре «Эстония» наряду с оперными постановками ставились и драматические произведения. На драматической сцене театр показал зрителю ряд удачно поставленных пьес классического репертуара, а также пьес современных советских авторов.

В том же сезоне произошло выделение из состава театра драматической труппы, и театр стал исключительно театром оперы и балета. Драматическая же труппа театра, куда входили такие видные мастера

сцены, как А. Лаутер, К. Карм, Х. Лаур, А. Эскола, А. Тальви, М. Лутс, Р. Нууде, Р. Тармо, А. Юксип и др., слилась с труппой таллинского Государственного драматического театра.

В 1949 году театр «Эстония» выступает с десятью новыми музыкальными постановками. Сезон открывается новой оперой Г. Эрнесакса «Берег бурь» (либретто И. Смууля) в постановке Э. Уули. С первого же представления произведение это пользовалось заслуженным успехом; оно прочно вошло в золотой фонд репертуара театра. Запоминающиеся яркие сценические образы создали исполнители главных ролей оперы — О. Лунд (Малл), М. Тарас (Леэмет), Г. Талеш (капитан Петров), В. Вейкат (граф Унгер-Штернберг), К. Отс (Юхан), А. Пярн (содержатель корчмы) и др. Замечательное вокальное мастерство показал в этой опере хор театра, играющий в массовых сценах оперы большую и ответственную роль. В качестве хормейстера в постановке оперы принимала участие Т. Таргамаа, дирижировал — К. Раудсепп.

В том же году на место главного режиссера театра «Эстония» приглашают А. Винера.

Под руководством А. Винера с успехом ставится опера «Евгений Онегин» при участии в главных ролях М. Коданипорк, Т. Куузика, Г. Отса и М. Тараса.

В поставленной затем опере Даргомыжского «Русалка» обращает на себя внимание О. Раукас, который с большим талантом воплотил образ мельника. В роли князя дебютировал в опере молодой артист Виктор Гурьев.

В 1949 году несколько оживляется и творческая деятельность опереточной труппы. На высоком художественном уровне идут на сцене театра советские оперетты «Беспокойное счастье» Милютина (постановка П. Мяги) и «Вольный ветер» Дунаевского (постановка Э. Уули), а также «Перикола» Оффенбаха. В «Беспокойном счастье» впервые дирижирует молодой даровитый дирижер Валло Ярви.

В опереточных спектаклях выделяется игра артистов М. Коданипорк, Л. Сялистемяги, Г. Отса, Х. Мальмстена, П. Мяги, А. Меринга, Энделя Пярна и др.

Балетная труппа показывает в постановке А. Экстон балет А. Крейна «Лауренсия», в котором с успехом выступают И. Пыдер, В. Леэвер, Г. Раудсепп, А. Койт, В. Хагус и другие.

В следующем, 1950 году на сцене «Эстонии» с большим успехом идут

в новой постановке оперы «Травиата» и «Проданная невеста», а также балеты «Красный мак» и «Доктор Айболит». Общее признание зрителей в этом же театральном сезоне заслужила оперетта «Трембита».

В 1951 году тяжелая болезнь отрывает от сценической деятельности режиссера Э. Уули, долгое время руководившего в театре «Эстония» оперными постановками. К десятой годовщине Эстонской ССР на сцене театра ставится первая эстонская советская опера на современную тему — «Певец свободы» композитора Э. Каппа (либретто П. Руммо) в постановке главного режиссера театра А. Винера. Главные роли в опере исполняют Т. Куузик (поэт Раю), Э. Маазик (его верная соратница Арм), А. Пярн (старый революционер Кальдма) и др., дирижер — К. Раудсепп.

В новой обработке ставится и опера Г. Эрнесакса «Берег бурь».

Большим событием в творческой деятельности театра в послевоенный период были его гастроли в столице нашей Родины — Москве, где в течение трех недель московским зрителям были показаны оперы «Огни мщения», «Берег бурь», «Певец свободы», «Травиата» и «Евгений Онегин», а также балет «Калевипоэг». Гастроли театра в Москве прошли с большим художественным успехом. На прошедших затем в обстановке товарищеской критики обсуждениях спектаклей театра московские товарищи, признавая достижения театра, в то же время своим доброжелательным анализом отдельных недостатков в его работе помогли коллективу «Эстонии» найти кратчайшие пути к устранению этих недостатков.

Пребывание в Москве в те дни дало коллективу театра много новых творческих впечатлений. Демонстрируя москвичам эстонскую национальную оперную и балетную культуру, коллектив театра в то же время имел возможность и сам ближе познакомиться с театрами Москвы. В те памятные дни у эстонских артистов было немало встреч с прежними, и еще больше — с новыми друзьями эстонского искусства, среди которых, кроме представителей братских союзных республик, были и гости из Китайской Народной Республики и других стран народной демократии — Венгрии, Болгарии, Румынии.

За успешные выступления в Москве театру «Эстония» было присвоено почетное звание Государственного академического театра оперы и балета Эстонской ССР. Ряд работников театра был награжден государственными премиями.

В 1951 году лучшими, художественно наиболее совершенными постановками театра были оперы «Князь Игорь» Бородина и «Молодая гвар-

дия» Мейтуса (режиссер А. Винер), а также балет «Эсмеральда», поставленный приглашенным для этой цели в Таллин В. Бурмейстером.

Тийт Куузик, исполнявший роль Игоря, создал один из своих наиболее ярких и сильных по мастерству воплощения сценических образов, блеснув еще одной новой стороной своего многогранного таланта как в смысле вокального исполнения, так и актерской игры. То же самое можно сказать и об игре артистки О. Лунд, воплотившей на сцене образ Ярославны.

В опере «Молодая гвардия» удачно выступал ряд молодых артистов, таких как В. Гурьев (Олег), К. Тийдус (Любка) и др. Роль Ули с большим проникновением исполнила в опере М. Коданипорк, а роль Валько — А. Пярн.

Артисты театра стремятся глубже освоить метод социалистического реализма, лучше познать принципы советской оперной культуры, более взыскательно начинают относиться к своему актерскому мастерству.

Все это вскоре сказывается в таких постановках, как «Борис Годунов» Мусоргского (1952) и «Дон Жуан» Моцарта (1953).

Если в «Дон Жуане» (постановка А. Винера) коллектив театра сумел дать новую и свежую трактовку этого гениального творения Моцарта, то в первую очередь успех постановки следует отнести за счет несомненного роста артистического мастерства исполнителей главных ролей — Г. Отса, М. Коданипорк, В. Неэлус, О. Лунд и др. Еще более сильное впечатление оставила постановка гениального творения Мусоргского «Борис Годунов» (постановка А. Винера). Т. Куузик в роли Бориса показал себя талантливейшим художником, сумевшим блестяще исполнить эту сложную ответственную роль. С уверенностью можно сказать, что Борис Годунов Т. Куузика войдет в историю эстонской оперы как одно из крупнейших творений исполнительской культуры. В «Борисе Годунове» проявили свои способности и другие артисты. М. Тарас создал тщательно продуманный, до тонкостей отшлифованный образ Шуйского, сочен и реалистичен был Варлаам А. Пярна. С успехом выступил в народных массовых сценах и хор театра. Дирижировал оперой Р. Матсов.

В 1954 году коллектив ГАТ «Эстония» дал восемь гастрольных представлений в Ленинграде. Ленинградцам были показаны оперы «Борис Годунов», «Князь Игорь», «Демон», «Травиата», «Берег бурь» и балеты «Лебединое озеро», «Эсмеральда», а также «Калевипоэг». Подведение

творческих итогов этих спектаклей вооружило театр новым ценным опытом для дальнейшей его работы.

В качестве одного из самых значительных достижений ГАТ «Эстония» за последние годы следует отметить постановку (в 1954 г.) оперы Глинки «Руслан и Людмила» (постановка А. Винера). Это была первая постановка оперы Глинки в театре «Эстония». И здесь Т. Куузик в роли Руслана создал незабываемый образ русского богатыря. В роли Людмилы очень удачно выступила В. Неэлус. Исполнителями главных ролей оперы были также М. Тарас (Финн), О. Лунд и молодая певица А. Кюльванд (Гориславa), А. Пярн (Фарлаф), Л. Исакова, Г. Кальюсте (Ратмир) и др.

В 1955 году театр ставит новую оперу Г. Эрнесакса «Рука об руку» (либретто П. Руммо, постановка К. Ирда). Большим достижением театра была постановка уже в самое последнее время оперы Д. Кабалевского «Никита Вершинин» (постановка А. Винера), исполнителями заглавной роли в опере выступают О. Раукас и А. Пярн. Постановкой этой оперы коллектив театра отметил созыв XX съезда КПСС.

Что касается балетной труппы, то в течение долгого времени в театре не было главного балетмейстера. Однако приглашенным на гастроли постановщикам В. Бурмейстеру, Б. Фенстеру и другим удалось, несмотря на кратковременность их работы в театре, сделать очень многое для повышения художественного уровня балета. Успеху балета содействовала в основном, конечно, способная балетная молодежь — воспитанницы Таллинской хореографической школы. Некоторые из выпускников этой школы совершенствовали свое балетное мастерство еще и в Ленинградской и Московской балетных школах. Благодаря этому в настоящее время ГАТ «Эстония» обладает молодыми кадрами талантливых балетных артистов, из числа которых особо выдающихся успехов добились Х. Пуур, Ю. Улла, А. Рюютель, А. Лейс, Д. Шур. Большим творческим событием в балете театра была новая постановка «Калевипоэга» Эугена Каппа режиссерами тартуского ГТ «Ванемуйне» И. Урбелем и У. Вяльяотсом (в 1953 г.). Если в постановке этого же балета в 1948 году основное внимание уделялось творческому использованию оригинальных черт эстонского этнографического народного танца и элементам пантомимы, то в новой постановке режиссеры стремились передать это произведение уже в традициях классического балета. Следует заметить, что хотя постановщикам замысел их и не удалось осуществить полностью, тем не менее постановка этого балета открыла новые пути в развитии национальной

эстонской хореографии. В главных ролях в балете с успехом выступили И. Силла (в роли Калевипоэга), В. Хагус (в роли Сортса) и другие. Особенно радовал творческий успех молодой балерины Э. Иоасоо в роли Девы с острова. Способности этой танцовщицы проявились уже ранее, когда она выступала в балете «Эсмеральда» (постановщик В. Бурмейстер).

В большой творческий праздник театра вылилась постановка В. Бурмейстером «Лебединого озера» Чайковского, в балете этом с исключительным успехом выступила в ролях Оттилии и Одетты молодая талантливая балерина Хельми Пуур.

Для Х. Пуур балет этот стал удачным началом ее творческого пути. Характерные черты ее таланта — безупречная чистота и филигранность балетного мастерства в сочетании с глубоко одухотворенным исполнением танца очень скоро сделали Х. Пуур одной из ведущих балетных актрис «Эстонии».

Творческой победой для театра был также поставленный Б. Фенстером в конце 1955 года балет композитора Л. Аустер — «Тийна» (либретто А. Сярева и Л. Аустер). Основой балета послужил сюжет пьесы эстонского драматурга-классика А. Китсберга «Оборотень». Спектакль встретил исключительно теплый прием со стороны публики, что объясняется не только достоинствами музыки балета, но и высоким уровнем его постановки и хореографического исполнения. В главной роли Тийны с успехом выступали Х. Пуур и Э. Иоасоо, в роли Мари — И. Пыдер, Ю. Улла и И. Раксневич, в роли Маргуса — И. Силла, в роли надсмотрщика — В. Хагус и А. Койт, дирижировал балетным спектаклем К. Раудсепп.

О большой заинтересованности театра в постановке эстонских музыкально-драматических произведений свидетельствует также постановка театром музыкальной комедии «Румму Юри» (текст Х. Лумета и А. Меринга, режиссеры — П. Мяги и А. Меринг).

* * *

Совершенно новые перспективы развития открылись для театра «Эстония» в условиях советского строя. Партия и правительство, неизменно и чутко заботясь о театре, создали такие условия для творческого расцвета его, о которых нельзя было и мечтать в годы буржуазной власти. На эту заботу о театре коллектив его ответил искренним творческим энтузиазмом в работе, и это помогает театру в неуклонном движении его вперед.

Общенародное признание, выразившееся в присуждении театру государственных премий за такие постановки, как «Евгений Онегин», «Огни мщения», «Берег бурь», «Калевипоэг» и «Певец свободы», а также награждение премиями многих работников творческого коллектива театра — доказательство того, что он на правильном пути.

Театр «Эстония» завязал тесные связи с крупнейшими музыкальными театрами нашей страны. На оперной и балетной сценах его часто выступали видные мастера советского искусства. С успехом гастролировали в «Эстонии» такие выдающиеся артисты нашей страны, как И. Масленникова, П. Амиранашвили, П. Лисициан, А. Иванов, И. Батурин, В. Бовт, М. Салоп и другие. На сцене театра выступали также артисты и из Болгарской и Венгерской народных республик.

В то же время солистам ГАТ «Эстония» Э. Маазик, Т. Куузику и молодой балерине Х. Пуур был оказан радушный прием во время их гастрольных выступлений в других братских республиках.

Очень серьезные задачи поставила перед ГАТ «Эстония» подготовка к показу результатов своей творческой работы в декаду искусства Советской Эстонии в Москве. С этой целью весь коллектив театра горячо включился в подготовку к декаде лучших своих постановок — «Бориса Годунова» Мусоргского, «Огней мщения» Каппа, «Рука об руку» Эрнесакса, «Тийны» Аустер и нового балета — «Золотопряхи» Э. Каппа.

Показ этих музыкальных произведений послужит творческим отчетом коллектива ГАТ «Эстония» о его работе в области развития эстонской оперной и балетной культуры.

Нет сомнения в том, что декада искусства Советской Эстонии в Москве обогатит ведущий музыкальный театр нашей республики новым опытом, который будет способствовать дальнейшему росту эстонской музыки и театральной культуры, что, в свою очередь, послужит вкладом нашей советской Родины в многонациональную социалистическую культуру.

ТАЛЛИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР ИМЕНИ В. КИНГИСЕППА

Х. Лумет

Таллинский Государственный Драматический театр имени выдающегося эстонского революционера Виктора Кингисеппа отмечает в этом году сороколетие своего существования. Истоки театра восходят к более раннему времени. Рождение его можно отнести еще к 1914 году, когда основоположник эстонского профессионального театра художественный руководитель тартуского театра «Ванемуйне»[1] Карл Меннинг вынужден был покинуть свой театр, так как взгляды его на театральное искусство, как на средство воспитания народа, совершенно не устраивали эстонскую буржуазию, стремившуюся превратить театр в увеселительное учреждение, со сцены которого всячески изгонялся малейший намек на классовые противоречия; в то время вместе с Меннингом покинула театр «Ванемуйне» и группа опытных актеров, стоявших на позициях реалистического искусства. Они переселились в Таллин и основали здесь свой театр, назвав его Таллинским Драматическим театром.

После победы Великой Октябрьской социалистической революции, когда появилась возможность организовать в Таллине Рабочий театр, коллектив Драматического театра присоединился к нему. Объединенная таким образом труппа с энтузиазмом отдавала в те дни свои силы и мастерство делу укрепления завоеваний революции. Но спустя несколько месяцев Эстонию оккупировали немецкие войска. Театр был закрыт, а помещение его передано приехавшей из Германии третьеразрядной немецкой театральной труппе, которая должна была своим низкопробным «искусством» развлекать солдат оккупационной армии.

[1] В эстонской мифологии «Ванемуйне» — «бог песни».

После ухода немецких оккупантов эстонскому рабочему классу удалось на время восстановить на большей части территории Эстонии советскую власть, но вскоре благодаря интервенции капиталистических стран к власти пришла буржуазия. Это было тяжелое время для эстонского демократического театра. Пытаясь упрочить свою власть не только с помощью прямого террора и репрессий против трудового народа, но и с помощью идеологических средств, с помощью искусства, буржуазия стремилась всецело подчинить театр задачам буржуазной пропаганды. Там же, где это казалось ей необходимым, она не останавливалась и перед физическим уничтожением выдающихся художников, вышедших из среды рабочего класса. Так жертвой буржуазных националистов пали: один из руководителей Рабочего театра Альфред Умберг и его жена, актриса Марта Умберг, а также бывший председатель рабочего общества «Валвая» режиссер Иоханнес Аллик. Они были в числе 26-ти жертв, предательски убитых в 1919 году в Изборске. Артисты И. Россфельд и А. Комберг были буржуазными властями высланы из пределов республики.

Немецкие оккупанты ликвидировали в Эстонии все рабочие организации. Таллинский Рабочий театр тоже вынужден был прекратить свою деятельность. Артисты организовывали эстрадные группы и разъезжали по деревням, помогая сельской самодеятельности. Лишь в конце 1918 г., после ухода оккупантов Драматическому театру удалось наконец получить свое прежнее помещение и приступить к работе. Под руководством режиссеров Эдуарда Тюрка, Карла Трийпуса и Аугуста Сунне на сцене театра была осуществлена постановка ряда пьес, тепло принятых прогрессивной критикой. Самой крупной удачей театра в первый после оккупации театральный сезон была постановка драмы Горького «На дне». В тот же сезон ставится и пьеса эстонского драматурга Карла Руттоффа «Бунтовщики» на тему о социальных противоречиях между эстонскими крестьянами и немецкими помещиками в период первой мировой войны. Постановка этой пьесы была как бы своеобразным протестом театра против гнета покинувших к тому времени страну оккупантов. Большим успехом пользовалась в театре и пьеса Тралова «Остров грез», поднимающая проблемы отношения публики к искусству. В пьесе утверждалась мысль, что художник лишь в том случае способен создавать настоящие произведения искусства, если он не отрывается от народа.

В то время артисты театра сами вели организационные дела театра, сами боролись и с материальными и финансовыми трудностями. Но с тече-

нием времени это стало невозможным. Театру очень скоро пришлось искать себе материальную поддержку извне. Так же, как это было и с другими театрами того времени, и Драматическому театру пришлось основать «Общество Драматического театра», взявшее на себя организационные и материальные дела театра. Однако общество это начало вскоре проводить и свою репертуарную политику, стремясь влиять и на творческую деятельность театра. В работе театра, придерживавшегося до тех пор традиций реализма, наступает перелом. Театр начинает соскальзывать с своих прежних позиций, потакать вкусам таллинской мелкобуржуазной публики; на первый план начинают выдвигаться чисто коммерческие интересы. В репертуаре все чаще и чаще появляются легкие безидейные пьесы. Театр все более отдаляется от своей прежней творческой линии и подпадает — как в смысле репертуара, так и постановочной культуры — под влияние модных западных декадентских течений. Первой такой постановкой театра была «Саломея» Оскара Уайльда, воспринятая буржуазными кругами и реакционной критикой как огромное «событие» в жизни эстонского театра. Постановка эта была насквозь формалистична. Театр явно отдалялся от своих прежних реалистических позиций. В репертуар его включалось все большее число произведений западных экспрессионистов, символистов и представителей других декадентских течений (Г. Кайзер, Э. Толлер, П. Клодель, Ф. Ведекинд и др.). В 1925 г. театр пришел к своему идейному и материальному банкротству и вынужден был прекратить дальнейшую деятельность. Большая часть труппы снова перешла в театр «Ванемуйне».

Но здоровые реалистические традиции Драматического театра не прошли даром. Преемником театра стала драматическая студия, основанная приехавшим из Советского Союза постановщиком Паулем Сеппом. Первые выпускники этой студии выступили со спектаклем еще в сезон 1923/24 г. Студия воспитала значительную часть ведущих артистов нынешнего Таллинского Государственного Драматического театра имени В. Кингисеппа. Кроме того, через год после ликвидации Драматического театра в Таллине был создан новый Рабочий театр, на сцене которого стали выступать многие из актеров драматической студии. Та часть коллектива Драматического театра, которая вошла в труппу театра «Ванемуйне», вскоре покинула его и основала свой «Передвижной театр», обслуживавший периферию. Театр этот даже не имел своего пристанища, ему приходилось работать в крайне тяжелых условиях. В 1929 году артисты «Перед-

вижного театра» присоединились к «Драматической студии». Возвращение к эстонскому реалистическому репертуару снова приблизило театр «Драматической студии» к народу. Так, инсценировка на сцене театра романов А. Х. Таммсааре «Правда и право» и «Хозяин хутора Кырбоя» превратилась в крупное событие не только театральной, но и всей культурной жизни Эстонии. Хотя реакционное руководство театра и намеревалось использовать эти инсценировки в качестве козыря в политической пропаганде буржуазии, на самом деле благодаря высокой реалистической и художественной силе романов Таммсааре, инсценировки эти вылились в острую критику буржуазной действительности. В инсценировке первого тома «Правды и права», появившейся на сцене в 1930/31 г. под названием «Варгамяэ», особенно сильное впечатление произвело глубоко реалистическое воплощение актером И. Кальола роли сутяжника-дворохозяина Пеару (в наше время Кальола играл эту роль с еще большим мастерством); кроме него прекрасно играли в этом спектакле А. Мяги, А. Рутоф, С. Реэк, М. Сууралик, А. Хыймре (Химбек) и др. Последовавшие затем постановки драм Таммсааре «Королю холодно» и «Юдифь» также содержали критику в адрес буржуазии, хотя критическая направленность этих постановок несколько теряла свою остроту из-за господствовавшего тогда в театре объективистского подхода к сценическому искусству. Несомненным достижением театра в буржуазный период была постановка комедии Э. Вильде «Домовой» и драмы А. Якобсона «Разбитая ваза», а также инсценировка популярной повести О. Лутса «Весна» и романа классика финской литературы А. Киви «Семеро братьев». Положительную оценку заслуживают также постановки произведений некоторых советских и прогрессивных западных писателей и пьес классической драматургии («Привидения» Ибсена, «Слава» Гусева, «Белая чума» Чапека и др.). Необходимо также отметить систематическую организацию театром спектаклей для молодежи с постановками классических произведений мировой и эстонской литературы. С 1938 года заведующим литчастью театра становится прогрессивный писатель Юхан Сютисте, который активно борется за новый реалистический репертуар и за освобождение театра из под реакционного влияния буржуазии. Однако в условиях буржуазного строя театр вынужден был итти на уступки буржуазным властям, которые, особенно после фашистского переворота 1934 года, еще больше нуждались в идеологической поддержке своего режима. В репертуаре театра на пер-

вый план были выдвинуты комедии Х. Раудсеппа, за которым вскоре потянулся целый ряд его эпигонов. Произведения эти в большинстве своем не представляли интереса с точки зрения глубокого идейного содержания, но они были очень сценичны. Сюжеты их, выхваченные из эстонской действительности, злободневность тем, подчас довольно ярко изображенные персонажи, сочный юмор и наконец, изредко мелькавшая в них критика в адрес тогдашнего буржуазного общества — все это влекло публику на спектакли, отвлекая ее в то же время от в корне чуждых ей модных, западных декадентских пьес. В начале тридцатых годов, стоило появиться на сцене экспрессионистическим и символистическим произведениям, и театр уже пустовал. Но в условиях буржуазного строя борьба за подлинно народное, демократическое театральное искусство могла вестись в театре лишь приглушенно, в скрытой форме. Обычно для этой цели пользовались классическим репертуаром. А когда в последние годы буржуазной власти все реже стали попадать на сцену и классические произведения, то сами актеры благодаря своей глубоко реалистической игре, очень часто досказывали то, что оставалось недосказанным автором или режиссером.

Происходившая в годы буржуазного господства борьба двух культур — демократической, пролетарской с одной стороны и антинародной реакционной с другой — завершилась в 1940 г. с переходом власти к трудящимся Эстонии полной победой пролетарской культуры. В годы своего господства буржуазия пыталась использовать театр как средство для укрепления своей власти, средство, с помощью которого она старалась отвлечь внимание народных масс от актуальных проблем общественной жизни, от вопросов классовой борьбы. С этой целью делались всевозможные так называемые «государственные заказы» на пьесы и устраивались конкурсы драматургических произведений; с этой же целью протаскивался на сцену проникнутый шовинистическими идеями реакционный репертуар. В пьесах, написанных по заказу буржуазии, эстонская буржуазная республика изображалась как своего рода рай, где одинаково хорошо живется и капиталисту и рабочему; в пьесах этих пропагандировались идеи «гражданского мира» и «единства» нации. Зачастую пьесы эти были явно направлены и против страны социализма — Советского Союза. В то же время предпринимались попытки превратить сцену театра в средство одурачивания публики путем постановок пустых бессодержательных пьес. С этой целью с запада импортировались всевозможные безидейные коме-

дии и оперетки. Лучшим артистам давали второстепенные роли или просто держали их подолгу безо всякой работы. Понемногу из репертуара театра стали вообще исчезать драмы на социальные темы. Преобладающее значение приобретают развлекательные пьесы — французские, венгерские и немецкие салонные комедии. Если учесть еще и то, что число представлений этих развлекательных пьес во много раз превышало число серьезных постановок, то станет ясно, что наиболее видные художники сцены никак не могли в этих условиях полностью проявить свои актерские способности. Многие из них вынуждены были либо тратить свое дарование на игру в этих пустых и бессодержательных пьесах и оперетках, либо в течение всего сезона прозябать безо всякой занятости. Ненормальность такого положения вынуждена была признавать даже и буржуазная театральная критика. Так, например, один буржуазный критик, говоря об одном из лучших эстонских актеров того времени Хуго Лауре (ныне народном артисте Эстонской ССР), писал:

«Глядя на игру Хуго Лаура в эпизодической роли капитана баржи, игру, которая являлась подлинной вершиной классического мастерства, всем своим существом ощущаешь то страшное преступление, которое так открыто совершают наши крупнейшие театры по отношению к большим актерам, не давая им ролей и лишая их таким образом возможности полностью показать свой талант... Таким артистам как, Хуго Лаур, да и некоторым другим, не остается, видимо, ничего другого, как эмигрировать».

И некоторые талантливые артисты действительно эмигрировали из республики, надеясь найти себе работу на чужбине. Однако большинство мастеров эстонской драматической сцены, несмотря на несправедливость и притеснения, которым они подвергались, не покинуло родины. Им было ясно, что творчество художника может быть полноценным лишь тогда, если он не теряет связи со своим народом.

В результате восстановления советского строя в Эстонии в 1940 году власть перешла в руки трудящихся. Перед эстонским театром открылись новые, грандиозные перспективы. Пали проволочные заграждения, которые десятилетиями отделяли Эстонию от страны Советов, и эстонский театр мог теперь наладить тесный контакт с передовым советским сценическим искусством. Все прогрессивное в театре, все то, что в период хозяйничания буржуазии подавлялось ею, или обходилось молчанием, обрело теперь полное право на жизнь. В репертуаре театров на первый план выдвину-

лись пьесы, поднимающие глубокие проблемы жизни: советская и классическая драматургия, а также лучшие социальные драмы эстонских авторов. Метод социалистического реализма стал господствующим методом в работе театра. Система К. С. Станиславского, которую эстонские передовые актеры до сих пор знали лишь поверхностно, неуверенно применяя ее принципы в своей работе, превратилась теперь в направляющую силу всей сценической жизни. Переживание, как характерный признак реалистического творчества актера, становится во главу угла всего процесса работы над сценическим образом. Постановщики уже не ограничивались теперь пересказыванием сюжета пьесы, а пытались раскрыть ее идею, показать жизнь в ее революционном развитии.

Тяжелое наследие оставил буржуазный период театрам и в смысле их материальной базы. Театры утопали в долгах и были накануне банкротства. Здание Драматического театра было заложено на сумму в 300.000 крон, а здание Рабочего театра на сумму в 115.000 крон. Вдобавок в буржуазное время последний театральный сезон закончился в Драматическом театре с кассовым дефицитом в 15.000 крон, а в Рабочем театре — с дефицитом в 6.000 крон. В таких условиях о дальнейшей работе этих театров нельзя было и помышлять.

Первым шагом советской власти было освобождение театров от материальных забот. Задолженность с них была снята. Комиссаром таллинских театров, задачей которого было поставить всю их творческую работу на новые советские рельсы, был назначен главный режиссер Рабочего театра Прийт Пыльдроос, под руководством которого Рабочий театр еще в буржуазное время многое сделал для популяризации советской драматургии в рабочих массах. В уставе театра говорилось теперь, что «театр должен стать настоящим народным художественным театром — социалистическим по содержанию и национальным по форме»; в разделе о репертуаре, было сказано, «что при выборе советских пьес театр прежде всего будет иметь в виду те произведения, в которых отражаются достижения страны социализма, героизм советских людей, их доблесть и радостный труд, пафос социалистического строительства, весь процесс формирования нового человека».

Придерживаясь этих основных творческих требований, Таллинский Драматический театр, Рабочий театр и драматическая труппа театра «Эстония» сразу же после восстановления советской власти в первый свой театральный сезон включили в репертуар такие произведения, как «Таня»

А. Арбузова, «Любовь Яровая» К. Тренева, «Мой сын» С. Хергеля и О. Литовского, «Разлом» Б. Лавренева, «Слава» В. Гусева, «На дне», «Мать» и «Васса Железнова» М. Горького и др.

Руководителем литературной части Драматического театра продолжал работать прогрессивный поэт и театральный критик Юхан Сютисте. Преподавательницей танца была приглашена в театр Хельми Тохвельман, а декораторами-художниками П. Раудвеэ и П. Линцбах.

Коллектив Драматического и Рабочего театров состоял не только из маститых актеров, но и способной молодежи, чье дарование по настоящему расцвело лишь в наши дни; в настоящее время эти молодые артисты представляют собою творческий костяк Таллинского Государственного Драматического театра имени В. Кингисеппа. В сезон 1940 г. яркие характерные образы создали на сцене театра Анна Тамм, Лисль Линдау, Рудольф Нууде, Хуго Мальмстен, Катрин Вяльбе, Альфред Ребане, Александр Мяги, Вольдемар Алев, Арно Суурорг, Иоханнес Кальола, Олев Эскола, Оскар Пылла, Олли Унгвере, Сальме Реэк, Линда Тубин, Адо Хыймре, Руут Тармо, Айно Тальви, Эдуард Тюрк, Август Сунне и ряд других артистов.

Большим событием в театральной жизни Эстонии было в то время появление на сцене Рабочего театра пьес: «Таня» Арбузова и «Разлом» Лавренева, — (обе пьесы в постановке Прийта Пыльдрооса) — а на сцене Драматического театра драмы Горького «На дне», и пьес «Платон Кречет» Корнейчука и «Оборотень» Кицберга (в постановке Лео Кальмета).

В этих спектаклях театра в первый год советской власти ряд артистов показал блестящее мастерство. Так большой успех выпал на долю артистки Лисль Линдау в роли «Тани» («Таня» Арбузова), а в «Разломе» Лавренева запомнилась прекрасная игра Альфреда Ребане в роли Годуна и Александра Мяги в роли командира крейсера Берсенева. Ряд ярких сценических образов показал театр и в постановке «На дне». В этом спектакле особенно выделились артисты Иоханнес Кальола в роли Луки и Арно Суурорг в роли Костылева. Хорошо, с глубоким проникновением в характер сценического образа сыграли свои роли Линда Тубин (Василиса), Вольдемар Алев (слесарь Клещ), Сальме Реэк (Анна), Олев Эскола (барон), Август Сунне (Сатин) и Айно Тальви (Настя). Постановка Лео Кальмета отличалась слитностью ансамбля. Успеху постановки способствовали удачно подчеркивавшие идею пьесы декорации П. Линцбаха.

Во всех этих постановках проявилось стремление театра подчеркнуть социальные мотивы человеческих поступков, выявить идеи, лежащие в основе драматических произведений. Совершенно новым стал подход театра к эстонской классике. В постановке «Оборотня» театр уже не ограничивался одним лишь показом последствий, к которым приводит суеверие, а стремился раскрыть причины его зарождения.

К этому же времени относятся первые шаги молодой эстонской советской драматургии: Рабочий театр показал драму писателя Марта Рауда «Меч в воротах», отображающую жизнь политических заключенных в буржуазной тюрьме и картину исторических июньских событий в жизни народа в 1940 году.

Переход к новому репертуару свидетельствовал об искреннем желании актеров и руководства театра помочь средствами искусства строительству нового общества, помочь распространению в народных массах правды о социализме. Благодаря тому, что большинство эстонских актеров в условиях буржуазного господства сохранило свой реалистический стиль игры и решительно отмежевывалось от формалистических приемов, постановка на сцене театра нового советского репертуара не вызвала сколько-нибудь значительных трудностей. Многочисленная публика тепло приняла новый советский репертуар. Это, конечно, далеко не означает, что постановки эти в то время можно было считать безупречными. Главным недостатком их был объективизм. Актеры ярко разыгрывали сюжет, но основная задача постановки — раскрытие самой идеи пьесы нередко оставалась нерешенной. В постановках этих не было еще свойственного советской драматургии страстного партийного звучания. Режиссеры как бы опасались «тенденциозности»: ведь искусство по господствовавшему в буржуазное время воззрению, должно было быть аполитичным. С этим пережитком буржуазного времени театру приходилось бороться и много позже, — когда принцип партийности в искусстве теоретически был уже давно усвоен и режиссерами и актерами.

Однако плодотворную работу по развитию советского сценического искусства, как и все социалистическое строительство республики прервало вскоре вторжение в Эстонию гитлеровских орд. Вместе с эстонскими рабочими, крестьянами и интеллигенцией поднялись на защиту родины и эстонские артисты. Многие артисты добровольно вступили в ряды истребительных батальонов, чтобы с оружием в руках дать отпор врагу. Остальные участвовали в сооружении укреплений, выполняя свой патриотический

долг в деле обороны Таллина и всей страны. В первые же дни войны были созданы художественные бригады, которые средствами искусства участвовали в борьбе советского народа против ненавистного врага. Актеры, балетные артисты, музыканты и вокалисты обслуживали в те дни части Красной Армии и Флота. Во время эстрадных выступлений в войсковых частях читались рассказы А. Чехова, ставились его пьесы «Медведь», «Предложение» и «Юбилей», декламировались «Песня о Буревестнике» М. Горького, «Стихи о советском паспорте» В. Маяковского, «Земной шар поворачивается на восток» Юхана Сютисте и т. д. Выступления лучших мастеров искусства республики с большим воодушевлением встречались на производстве, на фортификационных работах, в мобилизационных пунктах, в воинских частях и на фронте. Наряду со зрелыми мастерами сцены, такими как Хуго Лаур, Каарель Карм, Арно Суурорг и другими, выступали в то время и молодые выпускники, лишь весной 1941 года окончившие Государственную школу сценического искусства; многие из них, как например, Эллен Лийгер, Аарне Руус, Вольдемар Пансо и др., стали впоследствии ведущими актерами театра.

С приближением фронта к Таллину началась эвакуация населения. Среди деятелей искусства, эвакуировавшихся из Эстонии, были и многие деятели театра и артисты. В тыл страны эвакуировался художественный руководитель «Рабочего театра» Прийт Пыльдроос, ушли в армию Каарель Тоом и нынешний художественный руководитель Драматического театра Ильмар Таммур. Артисты, находившиеся в рядах рабочих полков и истребительных батальонов, эвакуировались из Таллина в день падения города 28 августа 1941 года.

Несмотря на тяжелые условия военных дней, уже в конце 1941 года были организованы эстонские государственные художественные ансамбли, состоявшие из эвакуированных в тыл Советской страны работников искусства Эстонской ССР. Ансамбли эти обслуживали фронт и тыл. Благодаря заботе советского правительства эстонским режиссерам была в то время предоставлена возможность ближе ознакомиться с работой лучших советских театров. Заслуженный деятель искусств ЭССР Прийт Пыльдроос, народный артист СССР Антс Лаутер, народный артист Эстонской ССР Пауль Пинна и заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Каарель Ирд знакомились в то время с лучшими московскими театрами. Режиссеры Альфред Ребане и Лео Мартин работали при театрах Свердловска и Молотова. Все это: работа в театрах, знакомство с игрою лучших

русских артистов, творческие беседы с московскими артистами и педагогами сценического искусства не могло не обогатить эстонских режиссеров новым ценным опытом, который впоследствии так пригодился им в их практической деятельности в Эстонии.

В дни Великой Отечественной войны советское искусство, как и вся жизнь народа, подчинялось одной цели — достижению победы над врагом. Художники сцены учились в те годы метко бить врага с помощью средств искусства. Даже и те, кто эвакуируясь из Эстонии, находился еще в известной степени под влиянием буржуазных теорий, здесь, в советском тылу, ясно поняли, что искусство не может быть аполитичным, что оно должно служить жизненным интересам народа и бороться вместе с народом. Основные кадры артистов Советской Эстонии выросли и получили закалку в суровые дни Великой Отечественной войны. Научившись пользоваться методом социалистического реализма в тяжелых условиях военного времени, они затем уже в послевоенные годы сумели на принципах этого метода построить и развить и сценическое искусство в Эстонии.

Иная участь постигла тех работников сцены, которые вынуждены были остаться на территории, оккупированной врагом. В лучшем случае они смогли оказывать лишь пассивное сопротивление врагу, отказываясь выступать на сцене перед оккупантами, или же пытаясь играть лишь в классических эстонских пьесах. В худшем случае их принуждали выступать в пошлых комедиях, к тому же на немецком языке — для развлечения оккупантов. Некоторые из прогрессивных работников сцены погибли, так известный актер Харри Парис покончил самоубийством. Многих, как например, заведующего литературной частью Драматического театра Юхана Сютисте, оккупанты гноили в тюрьмах. Артист Драматического театра Вальдеко Ратассепп в своих воспоминаниях «Эстонский советский театр во время Великой Отечественной войны» пишет: «Программа гитлеровцев предусматривала уничтожение наиболее передовой части эстонского народа и онемечение остальных. Но для полного уничтожения народа прежде всего надо было уничтожить его культуру. Та же участь ожидала и эстонский национальный театр. С этой целью в репертуар театра систематически включались пьесы, не имевшие никакой художественной ценности, и актеров принуждали играть на немецком языке».

Во время боев за освобождение Советской Эстонии наши драматические актеры выступали перед бойцами в фронтовой полосе. Спектакли подчас приходилось устраивать в местах, расположенных невдалеке от

вражеских окопов и укреплений. Драматическая труппа находилась среди наших войск и при освобождении первого эстонского города — Нарвы — 27 июля 1944 года. В связи с этим драматическому коллективу было присвоено почетное звание фронтовой бригады. Народный артист СССР Антс Лаутер написал в те дни три небольшие пьесы: «Женщины», «В связи» и «Глаза страха», которые были разучены в короткие сроки и показаны бойцам на линии фронта. Художественные фронтовые бригады прошли вслед за войсками всю Эстонию и 26 сентября 1944 года после трехлетней разлуки вернулись в столицу своей родины, в любимый Таллин. Дня через два они уже выступили перед таллинцами с концертом, на котором, между прочим, была показана и комедия «Глаза страха». Публика встретила спектакль бурными рукоплесканиями.

В октябре прибыли в Таллин из Ярославля и коллективы Государственных художественных ансамблей. Артисты принялись за работу в театрах, в филармонии, на радио.

В трудных условиях пришлось театрам налаживать свою работу: в результате военных действий и причиненных фашистами опустошений, большая часть театральных зданий республики была разрушена, обстановка их увезена, уничтожена или растаскана. Коллективы театров растеряли и многих актеров — кто погиб, кто пропал без вести, а некоторые под влиянием угроз и гитлеровской пропаганды покинули родину.

Но благодаря неустанной заботе Коммунистической партии и Советского правительства о развитии национального искусства наши театры смогли приступить к постановкам еще в те дни, когда территория республики не была полностью освобождена от оккупантов. Меньше всего пострадал от войны Таллинский Государственный драматический театр. Здание театра уцелело, остались в живых и основные кадры актеров. После возвращения на родину ряда ведущих режиссеров и артистов театр смог в короткий срок приступить к обслуживанию населения: в первые же дни его работы таллинскому зрителю был показан ряд удачных постановок. Так как новых эстонских оригинальных пьес тогда еще не было, то театральный сезон открылся пьесами из эстонского классического репертуара. Уже через месяц после освобождения Таллина, 28 октября 1944 года, Драматический театр вновь открыл свои двери перед советским зрителем; на сцене была поставлена драма Аугуста Кицберга «Бог мошны». Затем последовала постановка другой пьесы того же автора «Оборотень». Правда, постановки эти страдали еще существенными недо-

статками, но, уже и эти первые постановки свидетельствовали о том, что эстонский драматический театр вступил на новый путь, что он последовательно применяет в сценическом толковании пьес метод социалистического реализма, что он стремится показать жизнь в ее революционном развитии, умея увидеть и раскрыть ее типические черты.

Наибольших успехов как в смысле идейного уровня спектаклей, так и в смысле художественного мастерства достиг театр в то время в постановках пьес советской драматургии. В этих постановках ясно сказался ценный сценический опыт, накопленный ведущими работниками театра во время войны. Постановка пьесы Л. Леонова «Нашествие» была в то время выдающимся событием в жизни эстонского театра. С глубоким и тонким проникновением в создаваемый ими сценический образ играли в этой пьесе: заслуженный артист ЭССР Вальдеко Ратассепп (в роли Федора) и заслуженный артист ЭССР Иоханнес Кальола, сумевший с большой силой показать в роли врача Таланова глубокую заботу советского патриота о судьбах родины. Режиссер спектакля заслуженный деятель искусств ЭССР Прийт Пыльдроос, работавший во время войны в московских театрах, главным образом в Московском Академическом Художественном театре, вооруженный богатым опытом, сумел в работе над «Нашествием» передать этот опыт всему коллективу. Постановка этой пьесы послужила как бы первой школой советского театрального мастерства для всего коллектива. Особенно ценным это было для тех актеров, которые оставались во время оккупации в Эстонии. Теперь и они впервые на практике знакомились с принципами и методом социалистического реализма.

Однако, чтобы освободиться от старых догм аполитичности в искусстве, от шаблона и избитых приемов буржуазного театра, нужна была большая работа по идеологическому воспитанию всего художественного коллектива. Чтобы стать настоящими воспитателями народа в духе коммунизма, актерам самим надо было прежде всего усвоить основы марксизма-ленинизма. Это было ясно для всего коллектива, и работники сцены с энтузиазмом принялись за совершенствование своих знаний. Наряду с этим они продолжали работать и над углублением своего профессионального мастерства, подробно знакомились с системой Станиславского. В результате такой подготовки и серьезной учебы театр смог открыть осенний сезон постановкой драмы М. Горького «Мещане». С творчеством Горького театр познакомился еще в 1941 году, ставя пьесу «На дне». Но постановка

«Мещан» означала новый этап в работе Эстонского театра над драматургией Горького. В спектакле этом театру удалось правдиво отобразить действительность и быт эпохи, вызвать у зрителя страстный протест против буржуазного строя, уродующего человеческие отношения. Типические мещанские черты главного действующего лица пьесы Бессеменова: его жадное частно-собственническое нутро, его ограниченный взгляд на жизнь, его отсталость — все это было ярко передано актером Ааду Хыймре. Ряд убедительных образов был создан в спектакле и другими актерами. Критика буржуазного строя прозвучала со сцены театра и в инсценировке романа А. Х. Таммсааре «Новый Ванапаган из Пыргупыхья». В тот же сезон театр сделал попытку пойти по пути новой интерпретации западной классики: была показана трагедия Шекспира «Король Лир», в которой концепция постановщика ярко подчеркивала гуманистическую идею английского классика.

В дни, когда Драматический театр напряженно работал, стремясь стать настоящим советским театром и повышая художественный уровень своих постановок, всюду в республике разворачивалось грандиозное строительство. Залечивались раны, нанесенные войной: восстанавливались разрушенные города, дороги и мосты, пускались в ход новые фабрики, отстраивались старые. Великий исторический перелом произошел и в сельском хозяйстве. Переустройство эстонской деревни, начавшееся еще в 1940—1941 годах, было прервано фашистской оккупацией. Теперь после войны пришлось начинать все сначала: была проведена земельная реформа, всюду расцвела новая счастливая полнокровная жизнь. Театр стремился отразить в своем репертуаре этот расцвет новой жизни, содействовать строительству новой жизни средствами искусства. Первой оригинальной советской пьесой, отобразившей эти исторические для эстонской деревни дни, и была поставленная театром драма писателя Марта Рауда «Закалка», рисующая события 1940 года. Драма рассказывала о новой жизни в эстонской деревне, о том как безземельный крестьянин, получивший землю, построил на ней свой дом и стал устраивать свою семейную жизнь, но вспыхнула война, мирная жизнь была нарушена, и крестьянин бросил серп, взялся за меч и встал на защиту Советской родины. Пьеса показывала, как уже в те первые дни войны спала маска с лица скрытых врагов советского строя: кулаки, оказывавшие ранее лишь пассивное сопротивление, перешли в наступление, отняли у бедняка все, что дала ему советская власть. Драма призывала к бдительности, говорила о том,

что хотя война и привела к победе над фашистским хищником, но нельзя еще предаваться беспечности. Ярко выраженный образ классового врага, кулака Вестера, создал в этом спектакле народный артист ЭССР Арно Суурорг.

Три оккупационных года не прошли бесследно. Буржуазно-националистическая пропаганда в те годы старалась внушить людям представление, будто бы буржуазный строй был единственно «справедливым», а буржуазная Эстония была «цветущей» страной, где всем жилось хорошо. Чтобы нанести удар по буржуазно-националистическим попыткам идеализировать прошлое, театр включил в репертуар инсценировку романа выдающегося представителя критического реализма в эстонской литературе А. Х. Таммсааре: «Новый Ванапаган из Пыргупыхья». Произведение это в сатирической форме бичует господствовавшую в буржуазной Эстонии систему эксплуатации: бедняк, несмотря на свое трудолюбие и прилежание, все больше и больше попадает под власть кулака, который, вконец истощив силы бедняка, прогоняет его на старости лет с его же собственного хутора. Роль простодушного батрака Юри из Пыргупыхья, который в конце концов восстает против своих поработителей и убивает хозяина, талантливо сыграл в спектакле народный артист ЭССР Арно Суурорг. Образ его противника, лукавого и изворотливого кулака, Хитрого Антса, с большой убедительностью изобразил заслуженный артист ЭССР Иоханнес Кальола. Буржуазная литературная критика обычно старалась затушевать идею произведения Таммсааре. За аллегорической формой, которой пользовался писатель, чтобы иметь возможность говорить буржуазии правду в лицо, буржуазные литературоведы не хотели видеть разоблачение буржуазной действительности. Лишь советский театр полностью раскрыл идею произведения Таммсааре, показав всю правду о буржуазной республике, которая была раем для эксплуататоров и адом для трудящихся.

Однако, следует отметить, что молодому советскому театру не всегда еще удавалось по-новому истолковывать произведения классиков эстонской литературы. Например, неправильное толкование дал театр комедии Эдуарда Вильде «Домовой». И в другой своей постановке, в постановке пьесы Аугуста Кицберга «Оборотень» театр в те годы еще не сумел полностью раскрыть идею этого произведения. Ошибочные традиции, унаследованные от буржуазного театра, давали себя знать и в постановке «Домового» и в постановке «Оборотня». Смутное представление об основ-

ной идее пьесы и объективистский подход к изображению сюжета и к образам произведения, ослабили сценическое звучание этих постановок эстонской классики.

Причину неудачи постановки другой пьесы А. Кицберга «Бог мошны» следует отнести и за счет ошибок нашего литературоведения, которое еще не сумело полностью раскрыть идейный мир классического наследия эстонской литературы. Что касается театра, то, стремясь во что бы то ни стало дать новое толкование классикам, он впал в крайность, в вульгаризацию. Некоторые классические произведения были даже вовсе исключены из репертуара театра как «идеологически-вредные», а иные были неправильно им истолкованы. В настоящее время эти ошибки и искажения большей частью уже преодолены. Правильной переоценкой драматических произведений классики в последующих своих постановках театр опрокинул не мало прежних своих ошибочных концепций.

Выдающихся успехов достиг театр в постановках советской классики. Здесь он был уже вооружен традициями и опытом передового русского театра. Постановка театром в ознаменование 30-й годовщины Великой Октябрьской социалистической революции пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты» (постановщик — заслуженный деятель искусств ЭССР П. Пыльдроос, режиссеры: Лео Кальмет и Альфред Ребане) свидетельствовала о его значительном художественном и идейном росте. Постановка эта была большим и радостным событием в культурной жизни республики. Особо следует отметить игру Прийта Пыльдрооса, который создал волнующий образ гения человечества, великого Ленина, вождя, неразрывно связанного с массами трудящихся. Наряду с замечательным внешним рисунком артисту удалось воплотить на сцене характерные черты Ленина, его походку, интонацию. В этом же спектакле артист Альфред Ребане создал запоминающийся образ беззаветно преданного делу революции матроса Рыбакова.

К 25-летию со дня смерти В. И. Ленина театр поставил другую пьесу Погодина «Человек с ружьем», тем самым все больше углубляя свою работу над революционной темой.

Драматический театр имени В. Кингисеппа ввел хорошую традицию: отмечать годовщины Великой Октябрьской социалистической революции постановками пьес, взятых из золотого фонда советской драматургии. Многие из этих спектаклей стали для театра этапными, а многие из сценических образов, созданных в этих спектаклях актерами, надолго оста-

нутся наиболее яркими достижениями на их творческом пути. Несомненной творческой победой театра была постановка к 35-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции пьесы К. Тренева «Любовь Яровая». Это была в то же время первая крупная работа молодого художественного руководителя театра, заслуженного деятеля искусств ЭССР Ильмара Таммура. Народная артистка ЭССР Айно Тальви и заслуженная артистка ЭССР Эви Рауер благодаря блестящему и глубоко, до тонкостей продуманному исполнению роли Любови Яровой сумели раскрыть и передать тот трудный путь душевной борьбы, которым учительница Яровая пришла к революции, к партии. В постановке этой показали свое мастерство и другие артисты. Тонко воплотили образы: Ярового — заслуженный артист ЭССР Антс Эскола, Пановой — заслуженная артистка ЭССР Лисль Линдау, Пикалова — Юрий Ярвет. Заслуженный деятель искусств ЭССР Ильмар Таммур создал яркий образ Шванди; прекрасно сыграл роль профессора Горностаева народный артист ЭССР Хуго Лаур, а роль полковника Малинина — заслуженный деятель искусств ЭССР Лембит Раяла.

В 1953 году театр отметил праздник Великого Октября постановкой пьесы А. Корнейчука «Гибель эскадры». Это была одна из лучших постановок советской классической драматургии в театре. Здесь режиссерский талант Ильмара Таммура проявился еще сильнее, чем в первой его постановке «Любовь Яровая». Перед зрителем выросли жизненно-убедительные фигуры героев гражданской войны, простых советских моряков, всей душой преданных делу революции. Сильно и четко были обрисованы на сцене и враги, опора старого режима — командиры царского флота. Большой творческой победы добились в спектакле заслуженная артистка ЭССР Эви Рауер, исполнявшая роль Оксаны, народный артист ЭССР Каарель Карм в роли Стрыжена и Рудольф Нууде в роли Гайдая. Великолепно изобразили врагов Олев Эскола (адмирал Гранатов) и Антс Эскола (мичман Кнорис). Правдив был созданный Францем Мальмстеном образ провокатора, боцмана Кобзы. В суровых тонах, отвечающих духу произведения и событиям, отраженным в нем, были выдержаны декорации художника Пеэтера Линцбаха.

Большое внимание уделяет театр и русской классике. В его репертуар постоянно включаются пьесы таких писателей, как Горький, Гоголь, Островский, Чехов, Грибоедов, Фонвизин, Толстой. На сценах буржуазной Эстонии пьеса русской классической драматургии была очень редким

гостем. С наглым цинизмом буржуазия распространяла миф о том, якобы в русской драматургии за небольшими исключениями нет произведений, которые стоило бы играть на сцене и якобы русские пьесы ничего не говорят эстонскому зрителю. Эстонский советский театр навсегда разрушил этот миф. На сцене Драматического театра имени В. Кингисеппа с успехом шли такие пьесы, как «Три сестры» и «Дядя Ваня» Чехова, «Враги», «Мещане», «Васса Железнова» и «Дети солнца» Максима Горького, «Маскарад» Лермонтова, «Живой труп» Толстого, «Ревизор» Гоголя, «Лес» Островского и «Недоросль» Фонвизина. Эстонская театральная публика с большим интересом смотрит эти пьесы, а эстонские актеры создали в них ряд незабываемых образов.

Если первые спектакли театра в послевоенное время до известной степени носили еще на себе печать объективизма, то в дальнейшем актеры по мере приобретения ими большего творческого опыта все глубже стали вникать в сущность пьесы, все ярче раскрывать ее идею. Коллектив театра творчески рос от спектакля к спектаклю. Раскрытие сущности и идейного содержания классических произведений превратилось для театра в подлинную школу артистического мастерства. В этом отношении коллектив театра брал пример с лучших русских театров и в первую очередь с Московского Художественного театра, стремясь при всем этом не копировать и не подражать слепо даже этим лучшим образцам, а итти в искусстве своим самостоятельным путем.

Огромное значение имели для работников эстонского театра состоявшиеся в Таллине летом 1950 года гастроли Московского Художественного театра. МХАТ показал в Таллине пять постановок: инсценировку романа Гоголя «Мертвые души», «Чужую тень» Симонова, «Врагов» Горького, «Воскресение» Толстого и «Таланты и поклонники» Островского. Спектакли эти явились для коллектива Таллинского Драматического театра источником неоценимого опыта в деле изучения постановок русской классики.

Но работники эстонского театра учились не только на спектаклях МХАТ-а. Были устроены встречи с коллективом МХАТ-а, на которых обсуждались творческие проблемы театра. Беседы главного режиссера театра М. Кедрова и других мастеров МХАТ-а по вопросам сценического искусства принесли большую пользу работникам эстонского театра в их дальнейшей творческой деятельности.

Всего лишь за несколько месяцев до гастролей МХАТ-а критика, оцени-

вая постановку Драматическим театром пьесы Островского «Лес», справедливо указывала, что несмотря на мастерскую игру актеров, постановка в целом носит объективистский характер и спектакль производит впечатление бесстрастного, академического анализа пьесы.

После же гастролей МХАТ-а воодушевленный его замечательным художественным мастерством, коллектив эстонского драматического театра стал гораздо более взыскательным к себе в вопросах постановки русской классики, стал уделять больше внимания полному расскрытию идеи пьес, правдивому изображению русских людей, яркой обрисовке соответствующей эпохи и конкретной обстановки. Вскоре критика уже смогла отметить и ряд удач в этой области. Так сильное впечатление оставила постановка театром «Дяди Вани» Чехова. Мечты Чехова о прекрасном человеке нашли в этом спектакле яркое сценическое воплощение. Замечательные образы создали в спектакле заслуженный артист ЭССР Вальдеко Ратассепп в роли Астрова, заслуженная артистка ЭССР Эллен Лийгер в роли Сони и народная артистка ЭССР Айно Тальви в роли Елены Андреевны.

Более глубокое сценическое толкование получили вскоре в театре и пьесы Островского. Так, молодой артист Юрий Ярвет с большой силой сумел показать в «Женитьбе Бальзаминова» сущность «бальзаминовщины», ее паразитизм, жажду разбогатеть путем выгодной женитьбы. Необходимо отметить в этом спектакле и тонкое исполнение Катрин Вяльбе роли хитрой свахи Красавиной.

В постановке пьесы Максима Горького «Дети солнца» прозвучал страстный призыв к честной, но стоящей в стороне от жизни трудового народа интеллигенции, соединиться с народом в его борьбе за светлое будущее, отдать этой борьбе все свои знания. Заслуженный артист ЭССР Антс Эскола создал в этом спектакле волнующий образ морально чистого, бескорыстного ученого, носящегося с иллюзиями о «чистой науке» в буржуазном обществе. Прекрасно играли в спектакле народный артист ЭССР Каарель Карм (в роли художника Вагина) и заслуженная артистка Эллен Лийгер (в роли Лизы).

Выдающимися событиями в жизни театра были постановки «Маскарада» Лермонтова и «Живого трупа» Толстого. Эти постановки показали, насколько плодотворным было продолжительное пребывание главного режиссера театра, заслуженного деятеля искусств ЭССР Ильмара Таммура на практике в МХАТ-е. Участие И. Таммура в репетициях, проводившихся под руководством таких мастеров искусства, как Кедров и Конский,

а также практические занятия в студии Художественного театра на репетициях Топоркова, не могли не дать прекрасных результатов. И. Таммур возвращается из Москвы, и характерными для него, как режиссера, чертами становятся: все более глубокое проникновение в идею произведения, более правильное и яркое отображение воссоздаваемых на сцене эпохи и среды, более умелое и целесообразное использование сценической площадки, глубоко продуманная работа над массовыми сценами, оригинальность и свежесть постановки. Все эти черты режиссерского таланта И. Таммура ярко проявились в постановке «Маскарада». В спектакле этом режиссеру удалось исключительно правдиво отобразить душную атмосферу николаевской реакции, в которой любая незаурядная личность оказывалась обреченной на гибель. В спектакле «Маскарад» большой победы добились народный артист ЭССР Каарель Карм в роли Арбенина и засл. артистка ЭССР Эллен Лийгер в роли Нины. Следует также отметить отличную игру народной артистки ЭССР Айно Тальви в роли баронессы Штраль и Олева Эскола в роли Звездича.

Если «Маскарад» был первым произведением Лермонтова, поставленным театром, то «Живой труп» был первым произведением Толстого на сцене Драматического театра. Обе эти постановки прошли в театре с большим успехом. Народный артист ЭССР Каарель Карм и засл. артист ЭССР Антс Эскола истолковали образ Феди Протасова каждый по своему, в соответствии со своими актерскими данными, но оба сделали это мастерски. К идейному решению своей задачи оба артиста подошли совершенно иначе, чем это обычно делалось ранее в буржуазном театре. Конфликт Феди Протасова с окружающим его обществом не был в спектакле обычным семейным конфликтом, заставившим Федю покинуть свою семью, протест Протасова был протестом против всей той лжи, на которой покоятся законы и мораль буржуазного общества. В спектакле был и ряд других удачно исполненных ролей: старуха Каренина — народная артистка ЭССР Айно Тальви, цыганка Маша — Инна Таарна, Каренин — Олев Эскола и Лиза — заслуженная артистка ЭССР Эллен Лийгер.

Упорная работа над русской классикой и учеба у лучших советских театров обогатили режиссуру и весь коллектив театра ценным опытом, плодотворно сказавшимся и на постановках эстонских и западноевропейских классиков. С огромным успехом прошли в театре инсценировки «Варгамяэ» и «Банкрот», сделанные по роману — эпопее А. Х. Таммсааре (1878—1940) «Правда и право», новая инсценировка романа того же

писателя «Новый Ванапаган из Пыргупыхья» и постановка его пьесы «Королю холодно». Их воспитательное значение было очень велико. Произведения эти уничтожают миф о том, будто в буржуазной Эстонии господствовал «гражданский мир» и существовал «истинный рай» для трудящихся. Постановки эти характеризует глубокое раскрытие на сцене господствовавших в эстонском буржуазном обществе классовых противоречий, безжалостное разоблачение различнейших способов эксплуатации, изображение типичных для буржуазной действительности антагонистических социальных отношений. В спектаклях этих актерам удалось создать ряд четко индивидуализированных и глубоко типичных образов представителей буржуазного общества, образов, которые навсегда войдут в историю эстонского театрального искусства как галерея ярких и оригинальных сценических портретов. Так в «Варгамяэ» заслуженный артист ЭССР Иоханнес Кальола (1883—1950) показал исключительное актерское мастерство в воплощении образа сварливого и задирчивого хуторянина Пеару, а заслуженный артист ЭССР Вальдеко Ратассепп создал в этом же спектакле один из своих лучших сценических образов — образ безжалостного к себе и своей семье хуторянина Андреса. Типичный образ выскочки-дельца времен буржуазной республики создал в пьесе «Банкрот» народный артист ЭССР Арно Суурорг, насытив изображаемый им образ большой жизненностью и разнообразием оттенков. В инсценировке «Новый Ванапаган из Пыргупыхья» Арно Суурорг создал великолепный образ арендатора-крестьянина Юрки, человека тяжелого изнурительного труда, обладающего ограниченным умом и медвежьей силой. В этом же спектакле яркий образ хитрого мироеда дал народный артист ЭССР Каарель Карм (в роли Антса). Созданный народным артистом ЭССР Хуго Лауром образ старого бобыля Мадиса, потерявшего в «Ваграмяэ» все свое здоровье, в тяжком труде на хозяина и с грустным юмором рассуждающего о том, что таков уж порядок на этом свете, где бедняк должен служить богатому — принадлежит несомненно к лучшим сценическим образам, воплощенным на сцене этим талантливым актером.

С большим успехом шли на сцене ТГ Драматического театра имени В. Кингисеппа инсценировки произведений другого эстонского классика Оскара Лутса (1887—1953): «Весна»и «На задворках». Первое из этих произведений стало подлинным эстонским «Томом Сойером», завоевав огромную популярность среди молодежи. Произведение это, рисующее жизнь приходской школы в далекие годы прошлого, дает прекрасные воз-

можности для создания интересных и типических образов школьников. В спектаклях этих выделился ряд молодых актеров, которые пришли в театр из института театрального искусства: Эрвин Абель, Кальо Караск, Кальо Кийск, Яанус Оргулас и др. Из артистов старшего поколения хорошую игру показали в «Весне» Адо Хыймре в роли кистера и Хуго Лаур в роли звонаря.

Стремясь исправить допущенные в свое время при постановках классиков ошибки, театр снова обращается к творчеству драматурга Аугуста Кицберга (1855—1927). В 1954 году театром была поставлена его драма «Оборотень» (постановщик А. Сярев), а в 1956 году драма «Бог мошны» (постановщики И. Таммур и Л. Кальмет). Обе драмы входят в золотой фонд эстонской классики. Театр теперь уже по-новому подошел к этим произведениям, глубоко раскрыл их идею. Захватывала в «Оборотне» игра заслуженной артистки ЭССР Эллен Лийгер в роли Тийны, девушки с своевольным и независимым характером, падающей жертвой суеверия, и заслуженного деятеля искусств ЭССР Анны Тамм в роли бабушки, ласковой старушки, слепо верящей в старинные обычаи.

В «Боге мошны» интересный образ сельского торговца Пярна создал заслуженный деятель искусств ЭССР Ильмар Таммур и очень правдивый образ подрядчика Марипуу был дан артистом Антсом Йыги. Следует правда признать, что в постановке этих пьес театр не достиг еще того творческого уровня, которого вправе был ожидать от него зритель, но несомненно и то, что театр настойчиво и неустанно продолжал поиски новых путей для более совершенного сценического воплощения произведений эстонской классической драматургии.

Что касается западноевропейской классики, то театр стремился выбирать для постановок лучшие произведения западноевропейской классической драматургии и надо сказать, ему удалось завоевать в этом отношении признание зрителя, в особенности благодаря тонкой интерпретации пьес Шекспира.

На сцене театра ставились такие пьесы великого английского драматурга, как «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Антоний и Клеопатра». Ряду актеров, участвующих в этих пьесах, удалось создать на сцене подлинно шекспировские образы. Большой творческой победы добился народный артист ЭССР Каарель Карм, которого в Эстонии по праву называют одним из лучших исполнителей шекспировских ролей. Его Гамлет, Отелло и Антоний по силе и выразительности своей не уступают тем же

образам, созданным лучшими мастерами советской сцены. Печатью большого таланта отмечена игра заслуженного артиста ЭССР Антса Эскола, исполняющего роли Яго и Октавия Цезаря, народной артистки ЭССР Айно Тальви, играющей роли Дездемоны и Клеопатры, и заслуженного артиста ЭССР Иоханнеса Кальола, исполнявшего роль Лира.

Кроме пьес Шекспира, в послевоенные годы свет рампы увидели в театре и пьесы Гольдони и Шеридана, Шоу и Бомарше. Следует, однако, заметить, что в области западноевропейской классики репертуар театра необходимо еще пополнить. Так почти еще нетронута театром сокровищница классической драматургии стран народной демократии.

Важное место в репертуаре театра занимает драматургия народного писателя ЭССР Аугуста Якобсона. Первая из написанных им в послевоенное время пьес «Жизнь в цитадели» была представлена драматической труппой театра «Эстония» (режиссер А. Сярев), но так как в 1949 г. произошло слияние драматической труппы «Эстонии» с Драматическим театром имени В. Кингисеппа, — постановку «Жизнь в цитадели» по справедливости следует рассматривать как постановку Драматического театра им. В. Кингисеппа.

Велико было идейное влияние этой драмы А. Якобсона на эстонскую интеллигенцию. Уже после освобождения республики от ига оккупантов немало лиц из среды интеллигенции все еще придерживались взгляда, что следует держаться в стороне от политики и запросов общественной жизни. А жизнь в послевоенные дни наоборот властно требовала активизации всех прогрессивных сил, вовлечения их в дело восстановления страны. Пьеса А. Якобсона и была призывом к таким людям из интеллигенции — уйти от аполитичности, покинуть «цитадель» чистой науки. Пьеса ясно показывала, что позиция «ни за, ни против» фактически оказывается водой на мельницу врагов нашего государства.

Постановка пьесы А. Якобсона «Жизнь в цитадели» дала актерам благодарный материал для создания ряда художественно-ярких обобщенных образов. Заслуженный деятель искусств ЭССР Альфред Юксип в роли Мийласа глубоко и продуманно раскрыл образ спрятавшегося в своей «цитадели» аполитичного профессора. Артист Рудольф Нууде в роли майора Куслапа создал мужественный образ советского воина. Выразительные образы нытиков-мещан создали заслуженная артистка ЭССР Мета Лутс и артист Руут Тармо. Убедительный образ жены Мийласа создала народная артистка ЭССР Айно Тальви.

Еще более яркой была постановка другой пьесы Аугуста Якобсона «Борьба без линии фронта» (постановщик Лео Кальмет). Пьеса эта сыграла большую воспитательную роль. Дело в том, что одним из излюбленных мифов, распространявшихся эстонскими буржуазными националистами, был миф о том, будто в эстонской буржуазной республике не было классовых противоречий, будто в жизни народа царило «единство» интересов. В пьесе «Борьба без линии фронта» А. Якобсон ярко показал, что в буржуазном обществе нет и не может быть единства интересов у эксплуататоров и эксплуатируемых, что даже члены одной и той же семьи, достаточно лишь столкнуться их классовым интересам, становятся непримиримыми врагами.

В спектакле этом ряд актеров создал надолго запоминающиеся образы. Так, народный артист ЭССР Арно Суурорг в роли Тийта Кондора показал убедительный реалистический образ богача, который будучи выходцем из народа, в обстановке острого жизненного конфликта очень быстро сбрасывает с себя маску либерала, обнажая свое подлинное лицо хищника-эксплуататора. Четко обрисовал заслуженный артист ЭССР Вальдеко Ратассепп образ циника инженера Виктора Суурорга, для которого кроме личного благополучия не существует на свете ничего святого.

Заслуженный артист ЭССР Иоханнес Кальола отчетливо изобразил типичную фигуру прошедшего американскую школу прихвостня капиталистов — фабричного держиморду. Сочные краски нашел артист Вольдемар Алев для изображения «социалиста» Самуэля Кондора, революционера лишь на словах, а на деле политика, ратующего за примирение рабочих с капиталистами. Жизненно правдивые образы рабочих, непоколебимых в сознании правоты своей классовой борьбы, создали артисты Альфред Ребане, Ааду Хыймре и Аарне Руус. Молодой актер Олев Тиннь успешно сыграл в спектакле роль рабочего, попавшегося на удочку своего богатого дяди и чуть было не предавшего интересы своего класса.

Пьесы «Жизнь в цитадели» и «Борьба без линии фронта» пользовались большой популярностью у театрального зрителя, их часто ставили и в других союзных республиках. Но в условиях Эстонской ССР постановка этих пьес приобретала особенно большое политическое значение, так как в них разоблачалась реакционность распространявшихся в свое время буржуазией мифов об аполитичности науки и о национальном «единстве» эксплуататоров и эксплуатируемых.

Театр поставил и другие пьесы А. Якобсона: «Строители» — пьесу,

поднимающую тему созидательного труда советских людей, и изобличающие хищную политику империалистов пьесы: «Шакалы», «На грани дня и ночи», «Ангел-хранитель из Небраски» и «Потерянный рай». Постановка этих пьес принесла режиссерам и актерам ТГ Драматического театра имени В. Кингисеппа новые творческие победы. В пьесе «Строители» народный артист ЭССР Арно Суурорг правдиво и жизненно нарисовал образ оторвавшегося от масс руководителя, капитана Мальма, в «Шакалах» (режиссеры А. Ребане и И. Таммур) заслуженные артисты ЭССР Иоханнес Кальола и Антс Эскола с большой сатирической силой воплотили на сцене образ американского ученого Самуэля Стиля, отдающего замечательные открытия человеческого ума на истребление людей. В спектакле этом народный артист ЭССР Каарель Карм дал яркий образ борца за мир Аллана, а заслуженная артистка ЭССР Мета Лутс тонкими сатирическими штрихами нарисовала образ жены ученого Дорис — женщины с психологией, отравленной ядом расовой ненависти. Образ педантичного и крайне жестокого Шнейдера, человека, в душе которого не сохранилось ни грана человечности, создал в спектакле заслуженный артист ЭССР Эдуард Тиннь. В драматической сатире «Ангел-хранитель из Небраски» высокое мастерство проявили — народный артист ЭССР Хуго Лаур (Самуэль Суннэ), заслуженная артистка ЭССР Лисль Линдау (Ингеборг) и заслуженный артист ЭССР Антс Эскола (Анкерсон).

В драме «На грани дня и ночи» (режиссер А. Ребане) с успехом выступили заслуженный артист ЭССР Вальдеко Ратассепп (в роли Оскара Андерса), народный артист ЭССР Хуго Лаур (в роли Хаакэ), народная артистка ЭССР Айно Тальви (в роли Ингрид), Франц Мальмстен (в роли Хагарта).

В драме «Потерянный рай» (режиссер И. Таммур) прекрасную игру показали заслуженная артистка ЭССР Мета Лутс (госпожа Корсен), народная артистка ЭССР Айно Тальви (Ингеборг), Катрин Вяльбе (госпожа Науман), заслуженный артист ЭССР Антс Эскола (учитель танцев Моор), народный артист ЭССР Арно Суурорг (господин Беренс), народный артист ЭССР Хуго Лаур (господин Науман).

В драме А. Якобсона «Старый дуб» (режиссер А. Сярев) центральный образ академика Ряни с большим мастерством создал народный артист ЭССР Арно Суурорг, в этой же драме прекрасно исполнили свои роли: заслуженная артистка ЭССР Мета Лутс (Марта) и артист Альфред Ребане (профессор Лийганд).

Если на пьесах Аугуста Якобсона театральная труппа училась умению сценически воплощать типические образы эстонских интеллигентов и людей капиталистического мира, то произведения другого автора, заслуженного писателя ЭССР Ааду Хинта, с которым театр также завязал тесные творческие связи, послужили артистам театра благодарнейшим материалом для воспроизведения на сцене образов эстонских рыбаков.

В 1949 году театр ставит пьесу Ааду Хинта «Куда идешь, товарищ директор?» Пьеса эта своим острием была направлена против скрытых классовых врагов, пытающихся столкнуть советских людей с правильного пути в жизни. Изображенный в пьесе председатель рыболовецкой артели Тынис Хоопкауп отрывается от коллектива, не желает прислушиваться к голосу масс, превращается в самодура-диктатора. Все это приводит его к крупным ошибкам в работе, он становится чуть ли не пособником врага. Только благодаря усилиям честных советских тружеников махинации врагов терпят крушение, а председатель артели осознает свои ошибки и находит наконец верный путь к народу.

Благодаря актуальности сюжета и прекрасной игре артистов постановка пьесы «Куда идешь, товарищ директор?» (режиссер А. Сярев) превратилась в большое театральное событие в жизни республики. Темпераментно и сильно сыграл Рудольф Нууде роль попадающего под влияние врагов председателя рыболовецкой артели Тыниса. Образ ловкого и хитрого врага создал артист Альфред Ребане (бухгалтер Лауэр). Тонкую мастерскую игру показала в роли хитрой обольстительницы Лидии народная артистка ЭССР Айно Тальви. Среди эпизодических фигур спектакля следует выделить блестяще воплощенный заслуженным артистом ЭССР Александром Рандвийром (1895—1953) образ слепого певца Юхана.

Большим успехом пользовались на сцене театра инсценировки 1-го и 2-го тома романа А. Хинта «Берег ветров», шедшие в театре под названием «Берег ветров» и «Король Каугатомы» (постановщик А. Сярев). Постановки эти отличались не только прекрасной слаженностью и целостностью ансамбля, но и яркой выразительностью игры каждого актера в отдельности. Так в «Береге ветров» заслуженный артист ЭССР Иоханнес Кальола с большой внутренней силой исполнил роль умирающего деревенского бедняка Реэдика из Кюласоо, который перед смертью отказывается причаститься у явившегося к нему пастора. Заслуженный артист ЭССР Александр Рандвийр в том же спектакле ярко изобразил крестьянина-революционера Матиса, человека не отступающего от борьбы даже

перед лицом смертельной опасности. Маститая актриса театра, заслуженный деятель искусств ЭССР Анна Тамм, 75-летие которой отмечалось в прошлом году, очень продуманно и тонко создала образ деревенской старухи Ану, как-то инстинктивно осознающей, что ее место рядом с теми, кто выступает за народ и борется с социальной несправедливостью. С глубоким проникновением в психологию изображаемых персонажей сыграли: роль пастора Гиргенсона — народный артист ЭССР Арно Суурорг и роль барона — артист Ааду Хыймре.

В «Короле Каугатомы» Рудольф Нууде мастерски создал образ выбивающегося «в люди» выходца из народа, характер которого очень быстро приобретает типичные для буржуа черты хищника-эксплуататора. Король Каугатомы Рудольфа Нууде с исключительной точностью передает весь психологический облик скрывающегося под маской «друга народа» эксплуататора. Волнующий образ островитянки создала в пьесе заслуженная артистка ЭССР Эллен Лийгер.

Исторический перелом в эстонской деревне, переход крестьян от индивидуального хозяйства к коллективному и ожесточенное сопротивление, оказываемое кулачеством делу коллективизации сельского хозяйства, изобразил в своей пьесе «Перелом», поставленной на сцене театра в 1949 году (режиссер П. Пыльдроос), заслуженный писатель ЭССР Иоханнес Семпер. Заслуженный артист ЭССР Иоханнес Кальола еще раз показал в этой пьесе свое большое мастерство, создав яркий образ кулака Хаамера. В том же спектакле убедительный образ доброй старой крестьянки, хозяйки хутора, создала заслуженный деятель искусств ЭССР Анна Тамм. Правдиво и ярко исполнил роль парторга заслуженный артист ЭССР Антс Эскола.

ТГ Драматический театр имени В. Кингисеппа стремился работать также и с молодыми драматургами. Заведующий литературной частью Ико Маран в соавторстве с другим молодым драматургом Б. Люлле (под общим псевдонимом Л. Кахас) написал для театра комедию на колхозную тему «Ореховая гора». Пьеса эта была показана театром весной 1956 года. Но работу театра с молодыми авторами далеко еще нельзя признать удовлетворительной. Кроме вышеназванной пьесы увидели правда свет рампы еще и пьесы других молодых авторов: пьеса И. Митса «Вдали от родины» об эстонских эмигрантах и драма В. Гросса «Анкета», поднимающая вопросы правильного подлинно советского отношения к людям. Но оба этих молодых драматурга, затронув в своих пьесах важные

темы, не сумели с достаточной художественной зрелостью раскрыть их. В комедии «Ореховая гора» изображается жизнь эстонского колхоза в наши дни. В пьесе проводится мысль о том, что у каждого труженика должна быть своя мечта о будущем, должна быть вдохновляющая его перспектива в жизни. Но несмотря на то, что постановщик пьесы Вольдемар Пансо сделал все, от него зависящее, чтобы избавить пьесу от присущих ей недостатков, этого полностью достигнуть не удалось. В 1956 году в театре была поставлена пьеса Эгона Раннета, уже раньше пробовавшего свои силы, хотя и неудачно, в области драматургии. Теперь театр включил эту новую пьесу Э. Раннета «Совесть», являющуюся несомненной творческой удачей автора и дающую театру благодарный материал для создания художественно полноценного спектакля, в свой репертуар.

Таким образом в работе театра над эстонскими драматургическими произведениями намечается известный поворот к лучшему, тем не менее работа с молодыми местными драматургами все еще является одной из важнейших задач театра.

ТГ Драматический театр имени В. Кингисеппа по праву считают лучшим драматическим театром республики. В его коллективе — виднейшие мастера сцены. Наряду с такими ветеранами театра как народные артисты ЭССР Хуго Лаур, Каарель Карм, Арно Суурорг, Айно Тальви, заслуженный деятель искусств ЭССР Анна Тамм, заслуженные артисты ЭССР Антс Эскола, Лисль Линдау, Мета Лутс, Эллен Лийгер, Эви Рауэр, Вальдеко Ратассепп, Эдуард Тиннь, артисты Александр Мяги, Антс Йыги, Рудольф Нууде, Альфред Ребане, Вольдемар Алев, Руут Тармо, Линда Тубин, Франц Мальмстен и Ааду Хыймре мы встречаем в этом театре и ряд молодых артистов, с честью продолжающих традиции театрального мастерства своих старших собратьев по сцене и показавших уже большие успехи. Артисты среднего поколения: Юри Ярвет, Линда Руммо, Эйно Баскин, Инна Таарна, Олев Тиннь и др. неизменно совершенствуя свое мастерство, создали ряд замечательных и ярких сценических образов. В 1953 г. окончили Московский Государственный театральный институт имени А. В. Луначарского более двадцати выпускников-эстонцев, направленных затем в ТГ Драматический театр имени В. Кингисеппа. В их лице коллектив театра получил достойное творческое пополнение. Многие из этих воспитанников ГИТИС-а уже успели себя зарекомендовать как способные актеры, стать любимцами театральной публики. Так запоминающиеся сценические образы создали молодые актеры: Яанус Оргулас, Эрвин

Абель, Сильвия Лайдла, Аста Лотт, Ита Эвер, Кальо Караск, Лейли Блуумер, Эрих Яансоо и др. Получив прекрасную теоретическую подготовку у лучших театральных педагогов Москвы и овладев умением применять в своей практике методы К. С. Станиславского, эта талантливая молодежь работает теперь под руководством опытных эстонских режиссеров.

Большие изменения претерпели за послевоенный период кадры режиссеров театра. Ушел от практической работы и всецело посвятил себя теоретическим исследованиям в области театроведения и истории эстонского театра заслуженный деятель искусств ЭССР профессор Прийт Пыльдроос, долгие годы работавший в драматическом театре главным режиссером. Его лучшие постановки «Кремлевские куранты», «Человек с ружьем», «Дни и ночи» и др. отличались большой сыгранностью ансамбля, интересными мизансценами, последовательностью и логикой поведения действующих лиц, ясностью идеологической направленности спектакля.

После слияния драматической труппы «Эстонии» с ТГ Драматическим театром имени В. Кингисеппа на сцену его перешел народный артист СССР Антс Лаутер, один из старейших эстонских режиссеров. Его постановки пьес: «Московский характер», «В степях Украины», «Кто виноват», «Вей ветерок» и др. — отличаются свежестью замысла и до тонкостей продуманы. Впоследствии А. Лаутер стал режиссером Тартуского ГТ «Ванемуйне». Ряд ярких спектаклей поставил режиссер Лео Кальмет. Осуществленные им постановки пьес: «Борьба без линии фронта», «Свадьба Кречинского», «Ветер с юга» и спектакль под открытым небом «Лембиту» (пьеса на тему об освободительной борьбе древних эстонцев по мотивам произведения И. Сютисте «Псы-крестоносцы», с участием 600 человек) отмечены печатью большого режиссерского таланта.

Режиссерами спектаклей время от времени выступали в театре также артисты Альфред Ребане, Вальдеко Ратассепп, Эдуард Тиннь и др.

В настоящее время в театре работает ряд способных режиссеров. Главным режиссером театра является заслуженный деятель искусств ЭССР Ильмар Таммур, окончивший в свое время эстонский театральный институт. И. Таммур начал свою сценическую деятельность еще в довоенные годы, некоторое время он работал затем актером и режиссером в театрах периферии, где сразу же обратил на себя внимание и вскоре был выдвинут на пост главного режиссера ТГ Драматического театра имени В. Кингисеппа. Прекрасной школой для И. Таммура была его творческая учеба в МХАТ-е, куда он неоднократно приезжал. Именно здесь, в Москов-

ском Академическом Художественном Театре, где родилась система Станиславского, И. Таммур и научился пользоваться методом социалистического реализма. Постановки И. Таммура отличаются умением постановщика ясно и четко раскрыть идею пьесы, И. Таммур обладает богатой творческой фантазией и солидной эрудицией. Постановки его — красочны и выразительны. Он умеет прекрасно использовать сценическую площадку, проявляя много выдумки и находчивости в распланировке; он блестяще создает острые мизансцены, хорошо организует массовые сцены. Однако все это для Таммура, как режиссера, — далеко не самоцель, а лишь средство для раскрытия идейного смысла пьесы. Лучшие постановки Таммура — монументальны в полном смысле этого слова. Такие спектакли, как «Любовь Яровая», «Гибель эскадры», «Антоний и Клеопатра», «Маскарад», «Живой труп» показывают, что И. Таммур не идет по линии наименьшего сопротивления, а наоборот ставит перед собою и актерами сложные задачи, требующие огромного напряжения творческих сил.

Другой режиссер, заслуженный деятель искусств ЭССР Андрес Сярев имеет уже более чем тридцатилетний стаж работы в театре.

Еще в 1936 году он поставил в Рабочем театре «Платона Кречета», и постановка эта была в Эстонии одной из лучших в то время. К тому же периоду режиссерской деятельности А. Сярева относится и постановка им комедии финского классика А. Киви «Ныммеские сапожники», очень тепло встреченная прогрессивной критикой. После июньского переворота в Эстонии в 1940 г. А. Сярев поставил «Мать» М. Горького, а в 1941 г. в театре «Эстония» — «Вассу Железнову». Из послевоенных постановок А. Сярева наиболее удачными являются «Жизнь в цитадели» и «Отелло», осуществленные в 1947 г. силами артистов драматической труппы «Эстонии», А. Сяревым осуществлены также постановки пьес «Дети солнца», «Берег ветров», «Король Каугатомы», «На задворках» и др. А. Сярев известен и как автор инсценировок крупных литературных произведений. Благодаря его инсценировкам на сцене Эстонского театра появились — «Мать» Горького, «Правда и право» и «Новый Ванапаган из Пыргупыхья» А. Х. Таммсааре, а также лучшие произведения Э. Вильде, О. Лутса и А. Хинта.

Режиссер театра Вольдемар Пансо окончил эстонский театральный институт еще до войны. Проработав некоторое время в театре, он поступил в ГИТИС, который окончил в 1955 году по классу режиссуры. Первые его постановки пьес: А. Х. Таммсааре «Королю холодно», А. Киви «Семь

братьев» и Л. Кахаса «Ореховая гора» свидетельствуют о его большом режиссерском даровании.

Декорации спектаклей в театре, глубоко продуманные и полные настроения, созданы молодой и талантливой художницей театра Мари-Лийс Кюла. Декорации ее неизменно подчинены задаче более полного раскрытия идеи спектакля. Художница вводит зрителя в эпоху разыгрывающихся на сцене событий, придает им нужный колорит, яснее подчеркивает характеристику действующих лиц. Заслуживает похвалы и работа по оформлению спектаклей Линды Андресте. Некоторое время работал в театре талантливый художник П. Линцбах. Очень хороши были его декорации в спектаклях «Гибель эскадры» и «Маскарад».

Сложным и трудным был творческий путь ТГ Драматического театра имени В. Кингисеппа. На сцену его приходили актеры из разных театров, представители различных школ и стилей игры, и всех их нужно было сплотить и спаять в единый творческий ансамбль. Часто менялись в театре и режиссеры и художники. Театру приходилось бороться и с большими материальными трудностями. В годы буржуазного господства в Эстонии многие артисты театра нередко в поисках насущного заработка покидали театр; бывало и так, что театр лишали его постоянного помещения. Лишь в условиях советского строя были созданы все возможности для плодотворной работы театра. В настоящее время театр идет по пути большого творческого подъема. Важным этапом в дальнейшем развитии его будет выступление перед театральными зрителями столицы Советского Союза. Приобретенный в Москве опыт несомненно поможет театру еще увереннее идти вперед, к новым творческим победам, даст ему возможность еще лучше служить своему народу, еще лучше средствами искусства помогать достижению великой цели построения коммунизма.

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР «ВАНЕМУЙНЕ»

Л. Кирепе и Х. Кырвитс

Свергнув 21 июня 1940 года буржуазное правительство, трудящиеся Эстонии приступили к построению социалистического общества. Начался период грандиозных, всеобъемлющих преобразований, перспективы которых особенно расширились, когда Эстонская Советская Социалистическая Республика вошла в семью братских народов Советского Союза.

Перед прогрессивными работниками искусства республики, в том числе и перед артистами театра, стояла ответственная задача: пересмотреть художественное наследие прошлого, взять из него все ценное и на этой основе приступить к созданию социалистического по содержанию и национального по форме эстонского советского искусства, которое, опираясь на творческий метод социалистического реализма, правдиво отражало бы жизнь во всей ее многогранности и революционном развитии.

Перед театром, который прежде служил классовым интересам буржуазии и был превращен ею в увеселительное учреждение, в средство одурманивания народа, теперь, в новом обществе, встала задача коммунистического воспитания широких народных масс. Воодушевленные этой благородной целью передовые работники сцены горячо принялись за создание эстонского советского театра, широко открытого для трудящихся, доступного и понятного им, способного выполнить свое важное назначение.

В драматическом репертуаре эстонского буржуазного театра, считавшегося прежде всего с интересами и вкусами финансировавшей его буржуазии преобладала салонная пьеса. Теперь ей на смену пришли советские драматические произведения. В репертуаре появились пьесы, напи-

санные на революционные темы, такие как «Любовь Яровая», «Беспокойная старость», «Разлом», а также пьесы, характеризующие советского человека, его мораль и отношение к жизни, — «Платон Кречет», «Таня» и другие. Хотя для полного раскрытия идейного содержания этих пьес в тогдашних постановках еще многого не хватало, тем не менее, они, несомненно, оказывали ценное воспитательное воздействие и на зрителей и на актеров. Эти постановки служили ярким доказательством того, что эстонский театр правильно понимает свое место в обществе, требования эпохи и свои задачи воспитания масс.

Вместе с другими театрами Советской Эстонии осенью 1940 года открыл свои двери перед зрителем и тартуский театр «Ванемуйне». Художественным руководителем его стал Каарель Ирд. Будучи в предыдущие годы режиссером и актером тартуского Рабочего театра, К. Ирд уже тогда в своих постановках старался быть верным методу социалистического реализма. Приобретенные там знания и опыт оказались ценной основой, на которую К. Ирд мог опереться в своей деятельности как новый режиссер театра «Ванемуйне». В тот же сезон в «Ванемуйне» начали работать многие актеры тартуского Рабочего театра, в том числе ведущие — С. Куйк, Э. Ведлер, Э. Кайду, А. Тойгер и другие.

После восстановления в республике Советской власти первым творческим заданием для коллектива театра «Ванемуйне» была постановка драмы А. Корнейчука «Гибель эскадры». Это замечательное произведение, проникнутое революционным духом и бесспорно являющееся одним из сокровищ советской драматургии, предъявляет к театральному коллективу, берущемуся за его сценическое воплощение, необыкновенно высокие требования. В постановке «Гибель эскадры» театром «Ванемуйне» ценно то, что и режиссер, и актеры стремились осознать и раскрыть идею пьесы, в результате чего им в основном удалось донести эту идею до зрителя. Включение «Гибели эскадры» в репертуар «Ванемуйне» было смелым шагом, своего рода переходом к новым, более высоким формам работы. В этом факте ярко сказался решительный отклик театра на совершившиеся в жизни Эстонии исторические события.

В ознаменование годовщины Великой Октябрьской социалистической революции была показана пьеса Л. Рахманова «Беспокойная старость», в которой актер Александр Рандвийр создал живой, убедительный образ старого профессора Полежаева, по-юношески горячо ставшего на сторону революции.

Успешное решение театром «Ванемуйне» таких крупных задач, как постановка этих советских пьес, стало возможным благодаря реалистическим традициям, сложившихся в коллективе театра с самых первых дней его существования, — традициям, берущим свое начало в деятельности К. Меннинга и проявлявшимся в творческих устремлениях отдельных актеров и режиссеров, упорно боровшихся против засилья формалистических искажений. Эти традиции, обогащенные приобщением актеров к социалистическому реализму, а также ознакомлением их с творческим опытом советского театра, и явились тем фундаментом, на котором был создан новый, советский театр «Ванемуйне».

Большое оживление в работу коллектива внесла начавшаяся весной 1941 года подготовка к намечавшейся декаде искусства и литературы Эстонской ССР в Москве. В плане этой подготовки была поставлена драма классика эстонской драматургии А. Кицберга «Оборотень». К концу весеннего сезона была закончена и работа над постановкой «Мещан» М. Горького.

Немецко-фашистская оккупация, начавшаяся летом 1941 года и продолжавшаяся в течение трех лет, оставила тяжелые следы: здание театра «Ванемуйне» было полностью разрушено, а из художественного коллектива, в подавляющем большинстве уничтоженного гитлеровцами или вынужденного покинуть театр, лишь немногие оставались на месте. После освобождения республики от захватчиков наступил период напряженной организаторской и творческой работы. В результате — уже в декабре 1944 года театр смог показать в освобожденном Тарту свои первые спектакли.

По поводу постановок драмы А. Кицберга «До зари и рассвета» и комедии Мольера «Скупой» критика того времени отметила еще слабую сыгранность ансамбля и слишком сильное влияние созданных в буржуазный период штампов в интерпретации комедии Мольера. Вновь укомплектованному коллективу «Ванемуйне», состоявшему главным образом из сравнительно молодых, мало опытных актеров, недоставало еще идеологической эрудиции, необходимой для того, чтобы правильно, с точки зрения марксистской эстетики оценить это произведение — одно из самых замечательных в мировой драматургии. Воспитание коллектива, повышение его идеологического уровня, создание крепко спаянного ансамбля как одной из важнейших предпосылок художественных достижений — вот те главные цели, к которым в первую очередь стремился театр.

Наилучшим средством идеологического воспитания коллектива театра оказалась работа над советскими пьесами на современные темы. Весной 1945 года состоялась премьера «Русских людей» К. Симонова (режиссер К. Ирд). Во время подготовки спектакля многим артистам, которые должны были своей игрой передать чувства горячего патриотизма и героизма советских людей в Великой Отечественной войне, пришлось подвергнуть пересмотру оставшиеся еще в их сознании буржуазные пережитки и устаревшие воззрения на искусство, которые могли стать помехой в сценическом воплощении героев «Русских людей». Если в спектакле кое-где и не хватало мастерства, чувства, то это окупалось жизненной свежестью и непосредственностью — ценными качествами, которыми спектакли «Ванемуйне» наряду с постоянно растущим мастерством актеров отличаются и по сей день.

К достижениям театра в 1945 году бесспорно принадлежит спектакль «Сватовство» Лидии Койдула, поставленный в ознаменование 75-ой годовщины театра. Подойдя с верным художественным тактом к этому уже полузабытому произведению, созданному в первые годы существования «Ванемуйне», постановщик К. Ирд постарался сохранить стиль игры, близкий театру времен Койдула, что способствовало лучшей передаче замысла писательницы. В этом интересном спектакле, созданном по марксистскому принципу единства содержания и формы в искусстве, отчетливо сказалась господствующая в театре тенденция смелого подхода к постановке пьес.

Опираясь в своей деятельности в значительной мере на молодых актеров, театр еще в первые послевоенные годы обратил внимание на подбор и обучение собственных режиссерских кадров из молодежи. В 1945 году здесь дебютировал со сказкой Шварца «Снежная королева» И. Таммур, теперь заслуженный деятель искусств ЭССР и главный режиссер таллинского Государственного драматического театра имени В. Кингисеппа.

Со следующего, 1946 года «Ванемуйне» постоянно ставит пьесы молодой советской эстонской драматургии. Весной А. Якобсон закончил свою драматическую повесть «Жизнь в цитадели», первая постановка которой была показана общественности на сцене «Ванемуйне» 29 сентября и явилась подлинным событием в культурной жизни Советской Эстонии. В этом произведении писатель затронул важную и актуальную проблему: участие интеллигенции в политической жизни — проблему очень острую в то время, особенно по отношению к некоторым ученым старшего поколения.

Перед театром стояла задача: показать всю бессмысленность и весь вред «цитаделей», в которых запираются представители интеллигенции, не избавившиеся еще от буржуазных пережитков; показать банкротство в современных условиях «принципов» аполитичности науки. Новая постановка «Ванемуйне» была принята передовыми учеными и передовой интеллигенцией университетского города с горячим одобрением. Из Тарту «Жизнь в цитадели» нашла себе путь на сцены других театров Эстонской ССР и братских союзных республик, где ей был оказан такой же хороший прием.

Из крупных постановок 1946 года можно назвать еще «Разлом» Б. Лавренева. Из русской классической драматургии была дана новая постановка «Мещан» М. Горького, а из западной классики были показаны «Сон в летнюю ночь» В. Шекспира и героическая комедия Э. Ростана «Сирано де Бержерак».

В 1947 году, следуя примеру таллинского Государственного драматического театра, «Ванемуйне» показал новую пьесу А. Якобсона «Борьба без линии фронта». Разоблачая миф о единстве классовых интересов и монолитности наций в буржуазной Эстонии, эта пьеса оказала огромное воспитательное воздействие на эстонского зрителя и имела большое значение в борьбе с буржуазными пережитками в его сознании.

С постановки «Борьбы без линии фронта» начала свою режиссерскую работу в театре «Ванемуйне» заслуженный деятель искусств Эстонской ССР Элп Кайду. Приобретя первый сценический опыт в тартуском Рабочем театре под руководством К. Ирда, она в первые послевоенные годы была актрисой в «Ванемуйне». Ее дебют как постановщика пьесы «Борьба без линии фронта» показал, что эстонский театр обогатился новым режиссерским талантом. Что касается эстонской советской драматургии, то театр «Ванемуйне» и в последующие годы тесно связан с именем А. Якобсона. Им поставлены все созданные в советский период драмы писателя — и пьесы о местном быте и местных проблемах «Ржавчина» и «Наша жизнь», и пьеса о двух противоположных мировоззрениях «Два лагеря», и направленные против империализма драматические сатиры «Шакалы», «Ангел-хранитель из Небраски» и «Потерянный рай».

Кроме драм А. Якобсона, на сцене «Ванемуйне» была поставлена современная пьеса о колхозной жизни другого эстонского драматурга — «Перелом» И. Семпера. Эта постановка и «Два лагеря» получили в

1949 году высшую оценку на республиканском смотре театральных постановок пьес на современные темы.

Начиная с постановки «Двух лагерей», в драматических спектаклях «Ванемуйне» постоянно выступает бывшая балетная солистка театра, заслуженная артистка ЭССР Вельда Отсус. В этом спектакле ею талантливо создан сложный образ Риты, внутренний мир которой насквозь испорчен буржуазным укладом жизни. Роли Лилли Эллерт-Саалеп в пьесе эстонского драматурга Э. Вильде «Непостижимое чудо», Норы в одноименной драме Г. Ибсена, Куслапа в инсценировке повести О. Лутса «Весна», Ийги в пьесе Э. Таммлаана «Железный дом» — это лучшие достижения Вельды Отсус за послевоенные годы, где она показала тонкое мастерство с глубоко прочувствованным исполнением этих ролей.

Определяя репертуар, театр постоянно заботился об ознакомлении эстонского советского зрителя с произведениями на современные темы драматургов братских советских республик. В 1947—1949 годах были показаны пьесы «Далеко от Сталинграда» А. Сурова, «Русский вопрос» К. Симонова, «Победители» Б. Чирского, «Великая сила» С. Ромашова, «Губернатор провинции» братьев Тур и Л. Шейнина и другие.

В результате неустанной работы коллектива театра «Ванемуйне» критика уже в 1946—1947 годах отметила все возрастающую сыгранность ансамбля в спектаклях, которая явилась одной из лучших гарантий дальнейших художественных достижений театра и позволила ему включать в репертуар все более сложные и ответственные постановки. Одним из таких серьезных испытаний была в 1951 году работа над пьесой В. Вишневского «Незабываемый 1919» (режиссер А. Поляков). Эта постановка, потребовавшая совместных усилий всего коллектива, была ярким показателем идеологического и художественного роста актеров театра.

В том же 1951 году театр выдвинул из своих рядов молодого режиссера Гуннара Кильгаса, первой самостоятельной работой которого на сцене «Ванемуйне» была постановка «Сказки о правде» М. Алигер.

Окончив в 1949 году Государственный театральный институт ЭССР, Гуннар Кильгас вначале работал в театре на юге Эстонии, где приобрел практический опыт как актер и постановщик. В «Сказке о правде» он сумел использовать и подчеркнуть присущее коллективу «Ванемуйне» стремление к жизненной правде и сценической простоте. Главную роль в спектакле — роль Зои играла артистка Эллен Каарма. Это была ее первая ведущая роль на сцене «Ванемуйне».

После решений Центрального Комитета КПСС по идеологическим вопросам в театрах Эстонской ССР выявился общий недостаток репертуара — некоторое безразличие по отношению к классике и вопросам ее интерпретации.

В 1947—1950 годах классика была представлена на сцене «Ванемуйне» лишь односторонне — в жанре комедии. Театр показывал «Женитьбу» Н. В. Гоголя, «Виндзорских проказниц» В. Шекспира, «Самодуров» Гольдони, «Свадьбу Кречинского» Сухово-Кобылина, «Доходное место» А. Н. Островского и «Тартюфа» Мольера. Ни одна из этих постановок не достигла того уровня, чтобы ее можно было назвать достижением театра.

В то время в репертуаре «Ванемуйне» совершенно отсутствовала и эстонская классическая драматургия. Повинен в этом не столько театр, сколько отсутствие в те годы принципиально правильной, марксистской оценки творчества эстонских писателей-классиков.

Интерес к классике и ее сценической интерпретации вновь пробуждается в «Ванемуйне» в начале пятидесятых годов. В 1951 году театр пытается решить две трудные задачи в области русской классики, а именно: поставить драмы А. Н. Островского «Бешеные деньги» и «Бесприданница». Постановки эти, правда, недостаточно глубоки, но все же означают шаг вперед по сравнению с постановками классических пьес в предыдущие годы. В 1952 и 1953 годах последовали инсценировка «Анны Карениной» по роману Л. Н. Толстого (постановка А. Полякова) и драма А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся» (постановка Г. Кильгаса).

В 1952 году, после пятилетнего перерыва, в репертуаре «Ванемуйне» снова появилось драматическое произведение эстонской классической литературы. Это была пьеса «Непостижимое чудо» смелого критика капиталистического общества Эдуарда Вильде. О премьере «Непостижимого чуда» на сцене «Ванемуйне» можно сказать как о полном возрождении этого произведения. Писатель закончил пьесу в 1912 году в Копенгагене, где вынужден был жить, скрываясь от царских властей, преследовавших его за участие в революционных событиях 1905—1907 годов. Когда «Непостижимое чудо» в свое время появилось перед общественностью, буржуазный театр и литературные рецензенты пытались умалить острое критическое значение этого произведения, трактуя его как фарс. Между тем, идея этой пьесы глубока и значительна. Автор бичует эстонских выскочек-буржуа, преклонявшихся перед западными авторитетами и придерживавшихся в искусстве шовинистической политики. В таком плане, соответ-

ствующем замыслу автора, «Непостижимое чудо» и было поставлено в «Ванемуйне» режиссером Эпп Кайду. Это еще раз свидетельствует о росте политической сознательности коллектива «Ванемуйне», о понимании им принципа партийности в искусстве, о его развивающемся художественном мастерстве.

Воодушевленный успехом постановки «Непостижимого чуда» театр «Ванемуйне» в следующем, 1953 году первым из театров Эстонской ССР показал инсценировку повести «Весна» (режиссер Г. Кильгас).

«Весна» — первая повесть из популярной в Эстонии серии произведений О. Лутса о жизни эстонской деревни в начале нынешнего столетия. Жизнерадостная постановка «Весны» — один из самых успешных драматических спектаклей театра за последние годы. В 1955 году из эстонской классики была поставлена инсценировка по второй части романа «Правда и право» А. Таммсааре — «В школе Мауруса» и в ознаменование 85-ой годовщины театра — «Лауритс» А. Кицберга.

К заслугам театра «Ванемуйне» в области пропаганды эстонской драматургии следует отнести и показ зрителям Советской Эстонии двух пьес, написанных прогрессивными эстонскими авторами в годы буржуазной власти. Это — законченная в 1939 году семейная драма народного писателя ЭССР А. Якобсона «Призраки», поставленная в 1954 году, и пьеса погибшего в фашистском концентрационном лагере Эвальда Таммлаана «Железный дом», премьера которой состоялась в 1955 году. Если буржуазный театр, ставивший их в свое время, пытался смягчить пороки буржуазного общества и показать эти пороки как нечто случайное, исключительное, то в постановках «Ванемуйне» главное внимание уделено социально-политическим условиям того исторического периода, который отражен в этих пьесах. Таким образом, на сцене советского театра они появились не искаженными, а остро обличающими буржуазный строй, уродующий взаимоотношения людей.

Из русских и западно-европейских классических произведений успешно поставлены в последние годы на сцене «Ванемуйне» «Мера за меру» В. Шекспира, «Нора» Г. Ибсена и «Ревизор» Н. В. Гоголя. В предуведомлении для тех, которые пожелали бы сыграть как следует «Ревизора» Гоголь писал: «Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру». Помня об этом указании гениального писателя, режиссер А. Лаутер сумел избежать в трактовке «Ревизора» карикатурности, которая умалила бы острую критику знаменитой комедии, и достиг этим в своей поста-

новке большой обличительной силы. Роль городничего Сквозник-Дмухановского, исполненная постановщиком спектакля — одна из наиболее успешных работ А. Лаутера на сцене «Ванемуйне». Принадлежа к числу лучших воспитанников старшего поколения бывшей драматической труппы театра «Эстония», А. Лаутер во время Великой Отечественной войны работал в эстонских художественных ансамблях в Ярославле. За заслуги в развитии советского эстонского театрального искусства ему присвоено звание народного артиста СССР.

После разоблачения теории бесконфликтности репертуар «Ванемуйне» обогащен спектаклями на современные темы нашей жизни. Поставлено несколько комедий, «Крылья» А. Корнейчука и «Старый дуб» А. Якобсона — пьеса, в которой автор после продолжительного перерыва вернулся к советской тематике, отобразив борьбу за человека, за освобождение его сознания от пережитков старого, буржуазного общества.

Советский театр «Ванемуйне» растет и добивается творческих побед в упорной борьбе за непрерывный подъем художественного и идеологического уровня своих спектаклей. Этот процесс развития не всегда идет без помех. Случались отклонения в выборе репертуара, были моменты, когда брали верх шаблон, линия наименьшего сопротивления. Но в борьбе с препятствиями коллектив всегда выходил победителем и, учась на этих недостатках, шел к новым художественным достижениям. Они тем более ценны, что в театре «Ванемуйне» по сравнению с другими ведущими театрами республики меньший состав артистов, а дает он в течение года большое число постановок — 7—8 драматических и столько же музыкальных.

В своей работе театр «Ванемуйне» смело выдвигает молодые актерские силы, способствуя этим воспитанию кадров эстонского театрального искусства. Здесь развился талант таких известных актеров, как Хеленд Пеэп, Гуннар Кильгас, Карл Калкун и Эллен Каарма. Наряду с ними развивалось мастерство актеров среднего поколения. Успешно выступали как в советском, так и в классическом репертуаре заслуженные артисты ЭССР Эло Тамул, Александер Мяльтон, артисты Арнольд Казук, Эльмар Кивило и другие. Ряд незабываемых сценических образов создали в «Ванемуйне» актеры самого старшего поколения — заслуженные артисты ЭССР Леопольд Ханзен и Амалие Конса (1873—1949). Будучи учениками выдающихся постановщиков театра «Ванемуйне» в первый период его истории — А. Вийры и К. Меннинга, они в течение многих лет своего творческого труда боролись против навязываемых им формалистических искажений и

помогали создавать те прогрессивные традиции, которые впоследствии стали основой творчества советского театра «Ванемуйне». Амалие Конса и Леопольд Ханзен отдали театру всю свою неугасимую энергию и богатый сценический опыт. Еще не так давно театральный зритель мог наслаждаться прекрасной игрой 77-летнего Леопольда Ханзена, исполнявшего в пьесе А. Якобсона «Призраки» роль доктора Виллака.

Работу театра «Ванемуйне» в лучшие периоды его существования характеризует творческая смелость, темпераментное исполнение и бережное отношение к реалистическим традициям прошлого. Театр «Ванемуйне» верен этим традициям, верен принципу партийности в искусстве, и в этом — твердый залог его идейного и художественного роста в будущем.

Значение театра «Ванемуйне» не только в том, что это — первый эстонский драматический театр. Он играл и играет существенную роль в развитии общенациональной музыкальной культуры, и в частности — в развитии эстонского музыкального театра. Не случайно еще Лидия Койдула уже в первых спектаклях театра связала слово с музыкой и положила этим начало народным пьесам с пением. Эта черта свойственна театру «Ванемуйне» на протяжении всей его деятельности, она проступала то ярче, то слабее — в зависимости от различных этапов развития общественной жизни, от запросов народа, от репертуарных программ, художественных руководителей театра и т. д.

Сочетание слова и музыки, которому положила начало Лидия Койдула, было особенно развито в театре «Ванемуйне» в 1878—1903 годах — в период деятельности его первого профессионального режиссера Аугуста Вийры (1853—1919). Пьесы с пением и оперетта, соответствовавшие вкусам и потребностям зрителей, были в то время преобладающим в театре «Ванемуйне» жанром. Вийра, который почти четверть века был музыкальным руководителем и режиссером театра «Ванемуйне», поставил целый ряд музыкальных спектаклей самого разнообразного характера. Наряду с классическими операттами ставились дешевенькие и малосодержательные третьеразрядные немецкие «зингшпили», что, со своей стороны, характеризует как запросы тогдашнего зрителя театра «Ванемуйне», так и художественный вкус и понятия самого Вийры.

Но при всем этом не следует забывать, что под руководством Вийры 24 апреля 1883 года в «Ванемуйне» впервые на эстонской сцене было поставлено такое произведение, как пьеса с музыкой К. Вебера «Прециоза, или молодая цыганка». Учитывая условия той эпохи и ограниченные

возможности актерских сил, необходимо признать, что, несмотря на многие противоречия и уступки запросам публики — главным образом, ремесленников, деятельность Вийры все же была ценной и плодотворной для развития эстонского музыкального театра. Сегодня мы можем с полной убежденностью назвать А. Вийру основоположником эстонского музыкального театра.

В 1906 году «Ванемуйне» становится профессиональным театром. С 1906 по 1914 год он делает под руководством режиссера К. Меннинга (1874—1941) заметные успехи в драматических постановках. Этого, к сожалению, нельзя сказать о постановках музыкальных, которые из-за отрицательного отношения К. Меннинга к музыкальным спектаклям занимали в это время в репертуаре театра весьма скромное место. Такое положение сохраняется в «Ванемуйне» до конца десятых годов. Затем в музыкальной деятельности театра начинается некоторое оживление.

Если принять во внимание организацию первых эстонских певческих праздников и участие театра в развитии хорового пения (хор «Ванемуйне» в 1865 году), то театр обладал уже почти полувековым опытом музыкальной деятельности. С 1908 года с именем «Ванемуйне» связано регулярное проведение симфонических концертов. Оркестр театра «Ванемуйне», в составе которого был целый ряд воспитанников Петербургской консерватории, в течение двух десятилетий вел широкую музыкально-воспитательную работу среди населения. Руководителями оркестра были С. Линдпере, И. Аавик, И. Симм и другие.

Музыкальные коллективы театра «Ванемуйне» играли важную роль в проведении в 1909 году в Тарту первого «дня музыки», когда широкая общественность впервые познакомилась с творчеством эстонских композиторов Р. Тобиаса, А. Каппа, М. Людига и других. Организованный в 1911 году музыкальный отдел театра содействовал (в первую очередь, благодаря своему незаурядному хоровому коллективу) развитию эстонской хоровой культуры. Наряду с произведениями эстонских композиторов коллектив «Ванемуйне» исполнял крупные классические произведения — «Сотворение мира» Гайдна, «Реквием» Моцарта, «Реквием» Керубини и другие. И в годы, когда музыкальные постановки занимали в его репертуаре незначительное место и не играли роли в развитии национальной культуры в широком смысле этого слова, театр продолжал эту деятельность иными путями.

При буржуазном строе (1920—1940 годы) в музыкальных постановках «Ванемуйне» преобладает оперетта. Наряду с некоторыми классическими операттами, ставятся оперетты малосодержательные, среди которых в конце тридцатых годов появляются модные оперетты-ревю. Как драматические, так и музыкальные постановки театра в эти годы отмечены печатью глубокого упадка, лишь изредка на сцене театра появляются серьезные художественные постановки — такие, как оперы «Евгений Онегин», «Фауст», «Богема», «Травиата», «Викинги» и другие. Эти постановки связаны с деятельностью в «Ванемуйне» молодого талантливого режиссера Эйно Уули, который именно здесь приобрел свой творческий опыт. В тридцатых годах в «Ванемуйне» начинают выступать талантливые оперные артисты Э. Маазик, М. Тарас и другие молодые силы. С этого же времени на сцене «Ванемуйне» все более последовательно развивается балет, что совпадает с приходом в театр балетмейстера И. Урбель.

Таким образом, «Ванемуйне» в те тяжелые годы был своего рода питомником творческих сил, растущих молодых кадров, которые после восстановления в Эстонии в 1940 году Советской власти полностью посвятили себя развитию эстонского советского музыкального театра.

Если в буржуазное время музыкальный репертуар театра «Ванемуйне», главным образом оперетты, был источником дохода, уравновешивавшим его бюджет, то в условиях советского строя положение коренным образом изменилось. Начиная с 1940 года музыкальные постановки — в первую очередь, оперные и балетные — заняли в репертуаре театра ведущее место. Из постановок в первый год Советской власти необходимо отметить оперу И. Дзержинского «Тихий Дон», балет Пуньи-Василенко-Глиэра «Эсмеральда» и оперу Пуччини «Чио-Чио-Сан». Благодаря своей глубокой содержательности эти постановки стали этапными в развитии музыкального театра «Ванемуйне».

Фашистская оккупация в годы Великой Отечественной войны нанесла серьезный ущерб театру. Некоторые артисты и оркестранты погибли от рук гитлеровцев, коллектив театра распался, уровень музыкальных постановок снизился до пустых комедий и «пестрых вечеров». С осени 1944 года, после изгнания гитлеровских захватчиков с территории Советской Эстонии, быстро идет восстановление творческих сил театра, при этом большое внимание уделяется созданию условий и предпосылок для развития музыкального театра: приглашаются солисты, комплектуется хор, балетная группа, оркестр. Руководят творческой деятельностью музыкального

театра «Ванемуйне» в первые послевоенные годы главный режиссер К. Ирд, дирижеры И. Харгель и Р. Курск, балетмейстер И. Урбель. Успешно работают в нем в это время оперные солисты Э. Ламп, Л. Танни, Э. Тамул, А. Трейер, И. Люкки, Э. Крууда, Э. Раа и другие.

Лучшим достижением театра в 1945 году была постановка оперы Э. Каппа «Огни мщения» (режиссер К. Ирд, дирижер И. Харгель, балетмейстер И. Урбель), которая свидетельствовала о серьезном отношении коллектива к сценическому воплощению первой эстонской советской оперы. Творческий энтузиазм и тесное сотрудничество с автором при постановках новых музыкальных произведений эстонской советской драматургии характерны для коллектива Государственного театра «Ванемуйне» и в дальнейшем. Театр поставил почти все эстонские советские оперы, балеты и оперетты, некоторые из них впервые увидели свет на его сцене.

Кроме «Огней мщения», в 1945 году были поставлены опера Пуччини «Тоска» и оперетты «Веселый крестьянин» Л. Фалля и «Три мушкетера» Р. Бенацкого.

Значение музыкальных постановок в репертуаре театра «Ванемуйне» все возрастает. В 1946 году он дал оперы Чайковского «Пиковая дама», Россини «Севильский цирюльник», «Делиба «Лакмэ» и другие. О росте творческих сил балетного коллектива говорит постановка балета Прокофьева «Ромео и Джульетта» (режиссер И. Урбель, Джульетта — В. Отсус, Ромео — У. Вяльяотс).

В 1947 году театр ставит вторую эстонскую оригинальную оперу — «Пюхаярв» Г. Эрнесакса (режиссер К. Ирд, дирижер И. Харгель, балетмейстер И. Урбель). В этом же году на его сцене появились оперы «Аида» Верди, «Тихий Дон» Дзержинского и другие. Из оперетт следует отметить постановки по новым либретто «Сильвы» Кальмана, «Гавайского цветка» П. Абрагама и «Одиннадцати неизвестных» Богуславского.

В 1948 году театр дал восемь музыкальных постановок. В отличие от буржуазного времени, когда «гвоздем» театра была только оперетта, в послевоенные годы театр выполняет большую воспитательную работу. Это — тем более важно, что большинство его зрителей — студенческая молодежь Тартуского государственного университета. На оперных и балетных постановках театра много постоянных зрителей. Показательно, что если в период буржуазной власти отдельные оперы выдерживали на

сцене «Ванемуйне» лишь с десяток представлений, то в наше время некоторые его оперные спектакли шли до пятидесяти раз в течение одного только сезона.

В 1948 году театр поставил оперу А. Бородина «Князь Игорь», балет М. Чулаки «Слуга двух господ», оперетту И. Дунаевского «Вольный ветер» и другие.

Ведущие силы оперного коллектива к этому времени пополнились солистами В. Таймре, Э. Аймре, Э. Раа и другими. Режиссером наряду с К. Ирдом работает А. Ринне, а оперетты ставят Э. Кайду и У. Вяльяотс.

В последующие годы в развитии музыкального театра «Ванемуйне» намечается значительный подъем. За два сезона было поставлено около двадцати опер, балетов и оперетт, в том числе «Евгений Онегин» П. Чайковского, «Русалка» А. Даргомыжского, «Проданная невеста» Б. Сметаны, «Бахчисарайский фонтан» В. Асафьева, «Свадьба Фигаро» В. Моцарта и другие. Попрежнему коллектив театра с большим воодушевлением работает над постановками произведений оригинального эстонского творчества. В 1949 году он показывает оперу Г. Эрнесакса «Берег бурь», в 1950 году — возобновляет постановку «Огней мщения» Э. Каппа и ставит еще два его произведения — оперу «Певец свободы» и балет «Калевипоэг». Основной тон всех этих спектаклей свеж и глубоко реалистичен, что говорит о серьезной работе как постановщиков (К. Ирд и И. Урбель), так и всего коллектива. В эти годы все яснее и яснее определяются характерные черты Государственного театра «Ванемуйне» — хорошо спаянный ансамбль, глубокий творческий интерес к произведениям подлинного искусства и стремление как всего коллектива, так и каждого исполнителя к реалистическому стилю игры. В музыкальных постановках «Ванемуйне» велико значение его творчески активного хора. Этим обстоятельством в немалой степени объясняется хорошее сценическое звучание современных эстонских произведений, так как в операх Г. Эрнесакса и Э. Каппа массовые сцены с участием хора играют существенную, сплошь и рядом ведущую роль.

В следующие сезоны ставились оперы и оперетты «Иоланта», «Галька», «Богема», «Корневильские колокола», «Свадьба в Малиновке», «Табачный капитан» и другие. Самой выдающейся постановкой в 1952 году был балет Р. Глиэра «Медный всадник» (балетмейстер И. Урбель), что свидетельствует об успешном росте балетного коллектива. В балете выдвину-

лась талантливая молодая балерина М. Маазик, исполнявшая в «Медном всаднике» роль Параши.

С 1952 года главным дирижером театра работает А. Долгушин. В 1953 году поставлены оперы «Риголетто» и «Фауст», в них успешно дебютировала молодая талантливая певица Айно Сееп. Одной из выдающихся постановок сезона была возобновленная постановка «Пиковой дамы» Чайковского (постановщик А. Винер), в которой Э. Ламп в роли Лизы и И. Люкки в роли Германа показали рост своего артистического мастерства. В том же сезоне театр показал оперу «Паяцы» Леонкавалло, «Аршин-мал-алан» У. Хаджибекова и оперетту В. Соловьева-Седого «Самое дорогое».

Лучшей постановкой 1954 года был балет Яруллина «Шурале» (балетмейстер И. Урбель) с М. Маазик, Ю. Раннасте и У. Вяльяотсом в главных ролях. Существенным этапом в творческой работе музыкального коллектива театра была оперетта Э. Арро и Л. Нормета «Румму Юри» (текст Х. Лумета и А. Меринга). Таким образом первая эстонская советская оперетта впервые увидела свет на сцене театра «Ванемуйне». Режиссер У. Вяльяотс и весь коллектив успешно, творчески использовали заложенные в произведении предпосылки к созданию реалистического спектакля. Прекрасно выступали в этом спектакле Э. Аймре в роли Румму Юри, В. Терн и А. Сееп в роли Эльтс и другие. Постановщик У. Вяльяотс и дирижер И. Харгель работали над спектаклем в тесном творческом содружестве с авторами, благодаря чему удалось создать высокохудожественную постановку первой эстонской советской оперетты.

В том же сезоне на сцене «Ванемуйне» появились оперы «Дубровский» Направника, «Травиата» Верди и оперетта Миллекера «Гаспароне». В следующим, 1955 году театр попрежнему уделяет большое внимание эстонским музыкальным пьесам. Им поставлены оперы Л. Нормета «Свет в Коорди», являющаяся дебютом молодого композитора в области оперы, и оперетта Б. Кырвера «Только мечта» (текст Х. Лийвеса), сложность постановки и музыкального исполнения которой предъявила театру большие требования. Наряду с современными произведениями «Ванемуйне» поставил первую национальную эстонскую оперу Эвальда Аава «Викинги» (написана в 1928 году), в нынешней трактовке которой много нового, свежего. Балетный коллектив показал «Щелкунчика» П. Чайковского и «Лакшми» Нильсена.

В послевоенные годы театр «Ванемуйне» дал зрителю наряду с дра-

матическими около семидесяти пяти премьер музыкальных спектаклей. Это — очень много, если принять во внимание значительную нагрузку всего коллектива и тяжелые условия работы в первые послевоенные годы. Большая часть музыкальных постановок входила в репертуар гастрольных поездок. Музыкальные спектакли «Ванемуйне» представляли большой интерес и для таллинского зрителя, они всегда находили у него теплый прием и признание.

Театр «Ванемуйне» не располагает первоклассными музыкальными силами, его хор и оркестр немногочисленны, но творческая работа музыкального коллектива, руководства театра отличается крепкой спаянностью и хорошей сыгранностью ансамбля. Благодаря этому театр смог создать много содержательных постановок, тепло принятых зрителем.

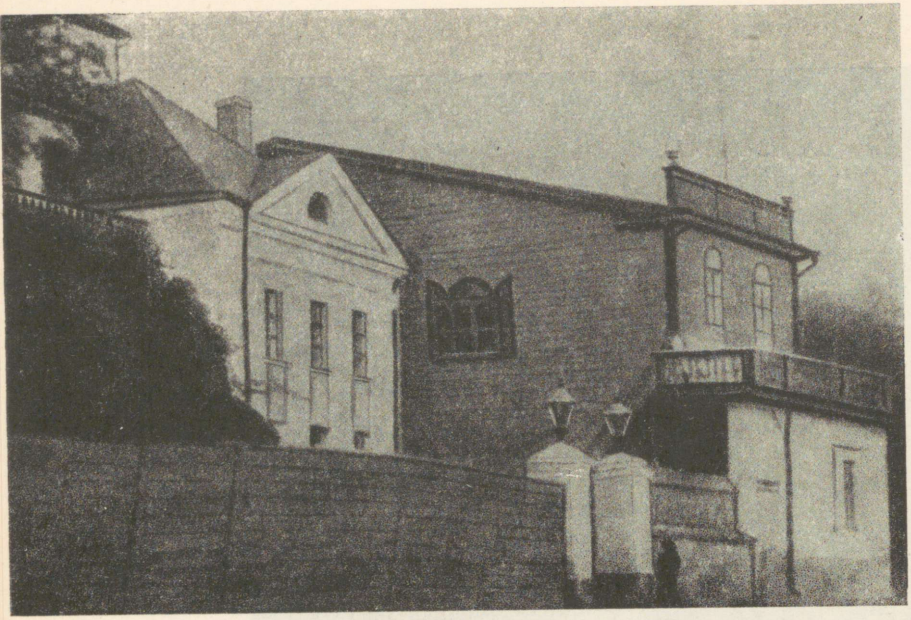
Реалистический стиль игры, смелые творческие поиски, строгая требовательность к себе в повседневной работе, все это говорит о больших возможностях коллектива Государственного театра «Ванемуйне», все это — залог его дальнейших успехов.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ ЭСТОНСКОГО ТЕАТРА

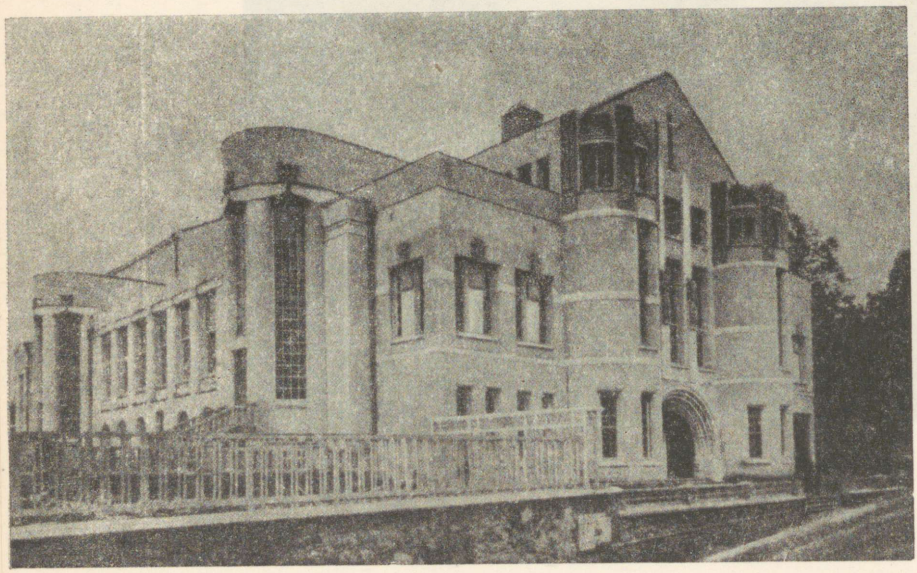
*



Лидия Койдула (1843—1886)



Первое здание театра в Тарту



Здание театра «Ванемуйне», открыто в 1906 г.



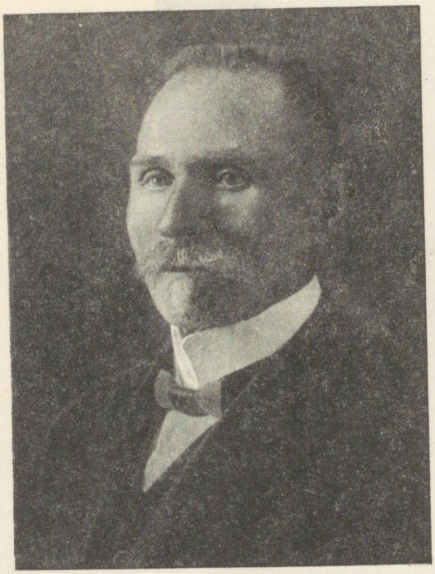
Х. Розенталь в роли Марты и Х. Яннсен в роли Мийны в пьесе Л. Койдула



Карл Роберт Якобсон (1841—1882)



Хейнрих Розенталь (1846—1919)



Аугуст Вийра (1853—1919)



Карл Меннинг (1874—1940)



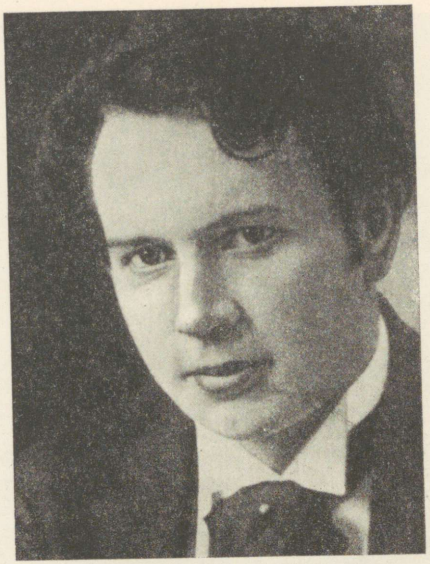
Август Китсберг (1855—1927)



Эдуард Вильде (1865—1933)



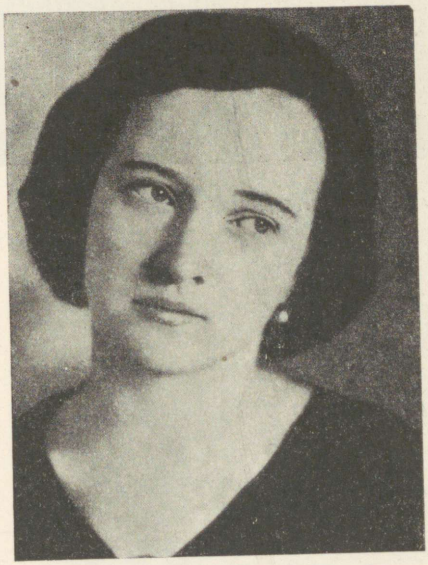
Пауль Пинна (1884—1949)



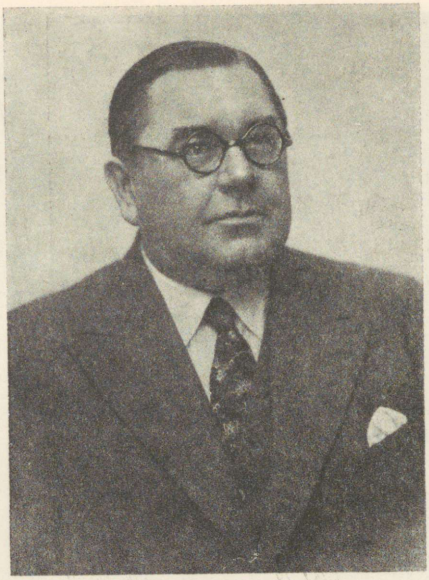
Теодор Альтерманн (1885—1915)



Хильда Глезер



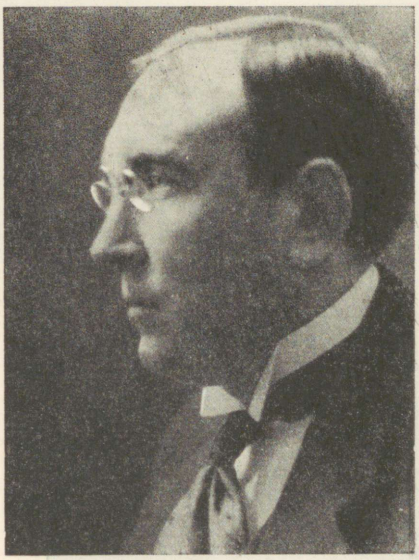
Эрна Вильмер



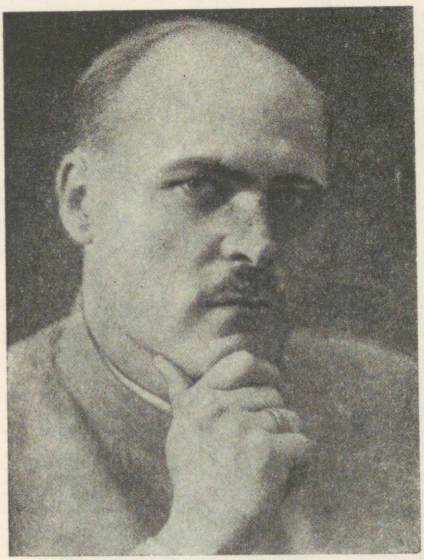
Александер Теэтсов



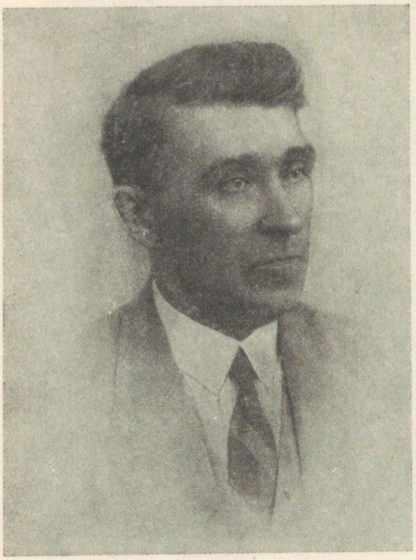
Александер Трилльярв



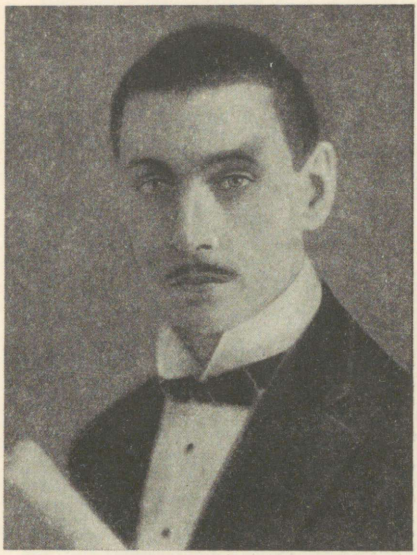
Карл Юнгхольц



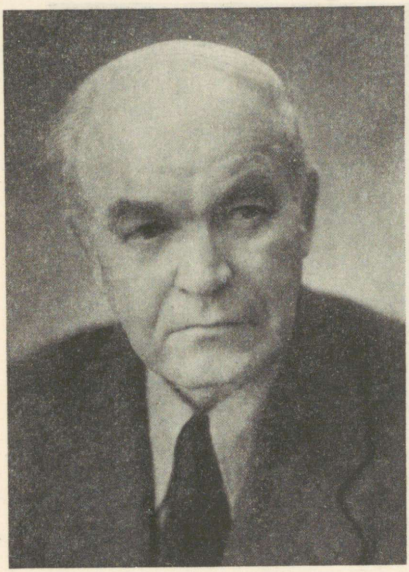
Отто Петерсон



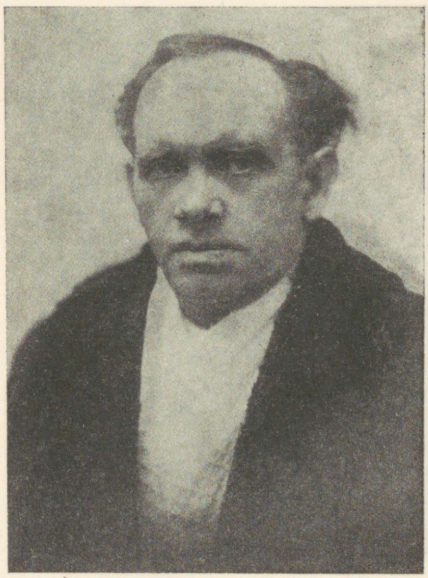
Юлиус Россфельдт



Яан Ванакамар



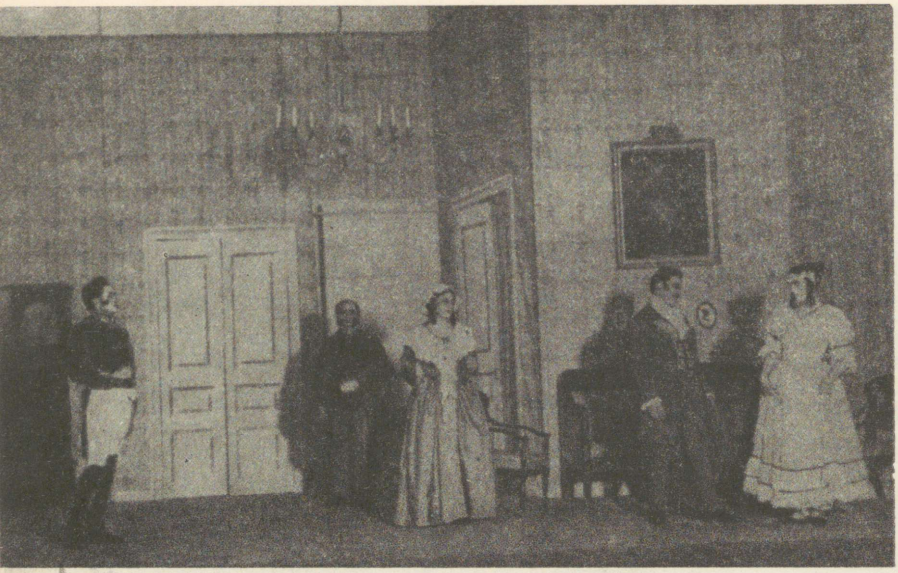
Прийт Пыльдроос



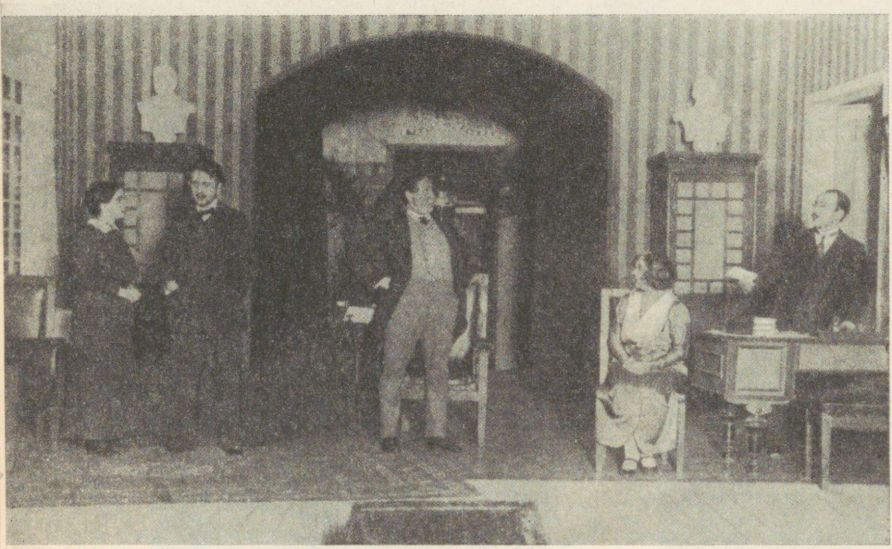
Рудольф Бауман



Сцена из первой постановки пьесы М. Горького «На дне» в Эстонии (1903 г.)



Сцена из первой постановки комедии Н. Гоголя «Ревизор» в Эстонии.



Сцена из первой постановки комедии Э. Вильде «Домовой»



Сцена из инсценировки «Андрес и Пеару» из романа А. Таммсааре «Правда и право»



Сцена из постановки комедии В. Шекспира «Что угодно»



Артист Пауль Пинна в роли Ивана Грозного в пьесе А. Толстого «Смерть Иоанна Грозного»

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ОПЕРЫ И БАЛЕТА
«ЭСТОНИЯ» ЭСТОНСКОЙ ССР



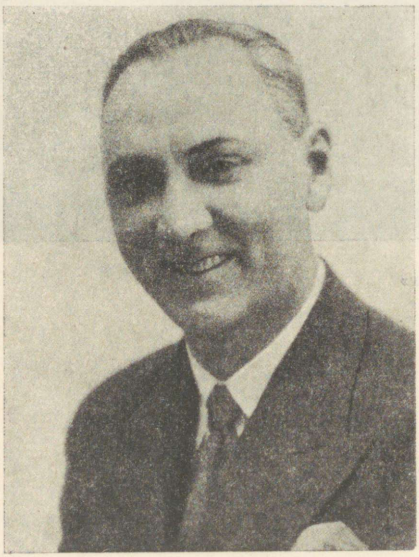
Театр «Эстония»



Дирижер Р. Кулль (1882—1942)



Солист оперы, заслуженный артист ЭССР Б. Ханзен (1891—1952)



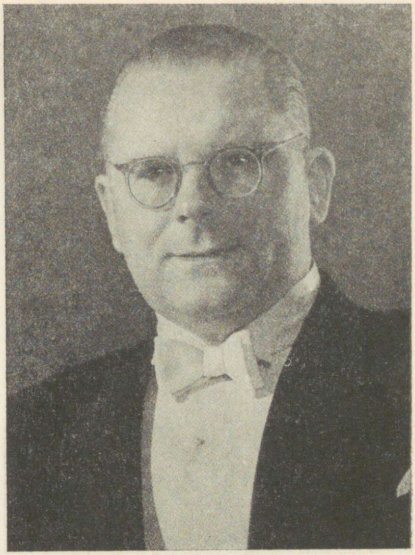
Солист оперетты А. Сяллик (1890—1943)



Главный режиссер театра, заслуженный деятель искусств ЭССР А. Винер



Главный дирижер театра, заслуженный деятель искусств ЭССР К. Раудсепп



Солист оперы, народный артист СССР Т. Куузик



Солист оперы, народный артист ЭССР М. Тарас



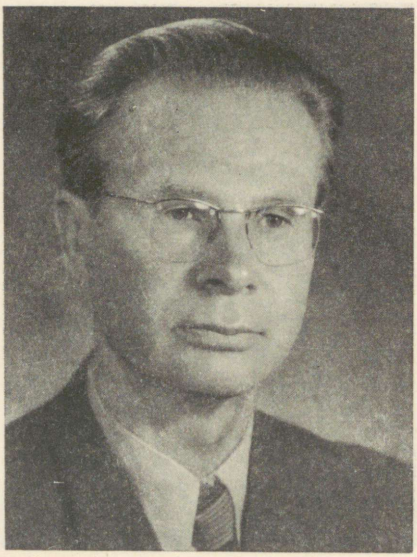
Солистка оперы, народная артистка ЭССР Э. Маазик



Солистка оперы, народная артистка ЭССР О. Лунд



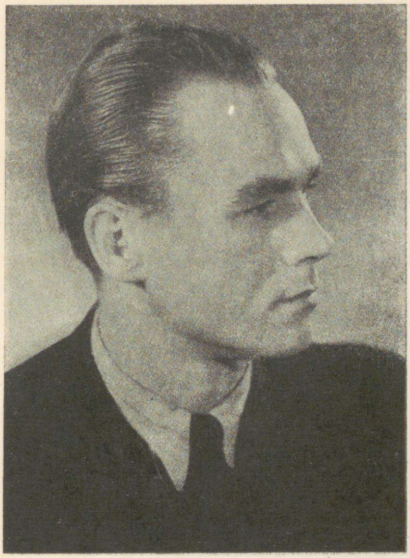
Постановщик театра, заслуженный деятель искусств ЭССР Э. Уули



Декоратор театра, заслуженный деятель искусств ЭССР В. Хаас



Солистка оперы, заслуженная артистка ЭССР В. Неэлус



Солист оперы, заслуженный артист ЭССР Г. Отс



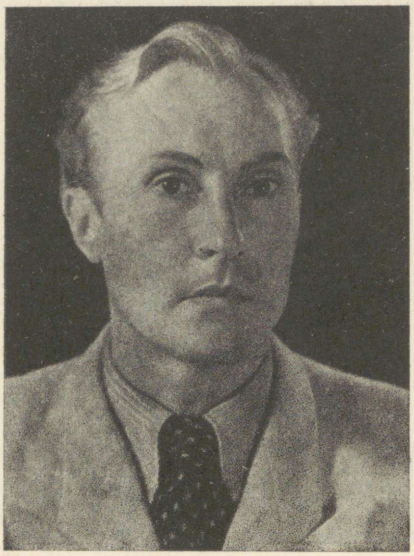
Главный хормейстер театра, заслуженный деятель искусств ЭССР Т. Таргама



Солист балета Б. Блинов



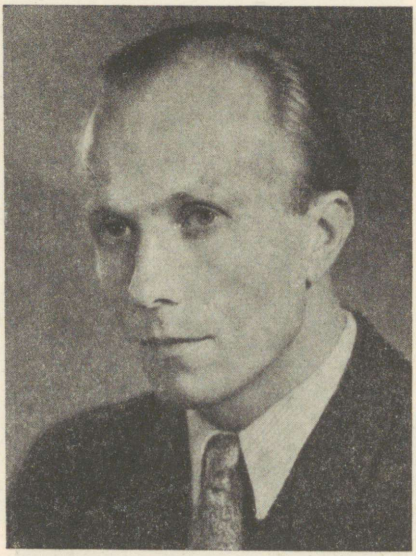
Солистка балета Х. Пуур



Солист балета А. Койт



Солистка балета, заслуженная артистка ЭССР И. Пыдер



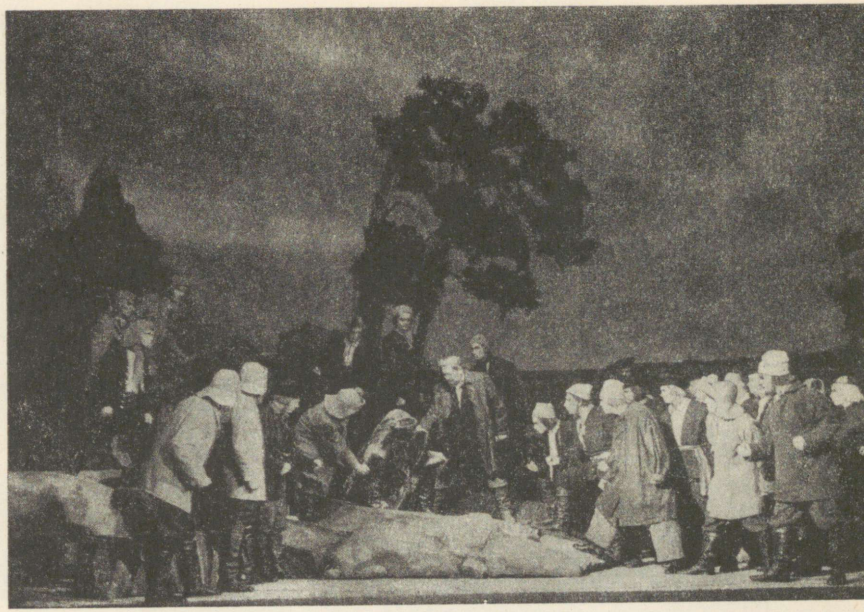
Солист балета В. Хагус



Главный балетмейстер, заслуженный деятель искусств Башкирской АССР В. Пяри



Сцена из оперы Э. Каппа «Огни мщения»



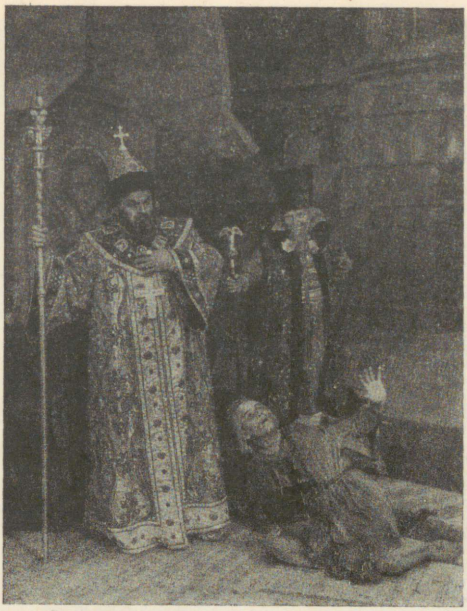
Сцена из оперы Г. Эрнесакса «Берег бурь»



Сцена из оперы Э. Каппа «Певец свободы»



Сцена из комической оперы Г. Эрнесакса «Рука об руку»



Сцена из оперы М. Мусоргского «Борис Годунов»
Борис Годунов — народный артист СССР Т. Куузик
Юродивый — Э. Еэсма
Шуйский — народный артист ЭССР М. Тарас



Сцена из оперы А. Бородина «Князь Игорь»
Игорь — народный артист СССР Т. Куузик
Кончак — заслуженный артист ЭССР А. Пярн



Сцена из оперы М. Глинки «Руслан и Людмила»



Сцена из оперы Д. Кабалевского «Никита Вершинин»

Сцена из оперы Г. Верди «Травиата» Виолетта — заслуженная артистка ЭССР В. Неэлус Альфред — заслуженный артист ЭССР В. Гурьев



Сцена из оперы В. А. Моцарта «Дон Жуан» Мацетто — А. Сепп Дон Жуан — заслуженный артист ЭССР Г. Отс Зерлина — заслуженная артистка ЭССР В. Неэлус





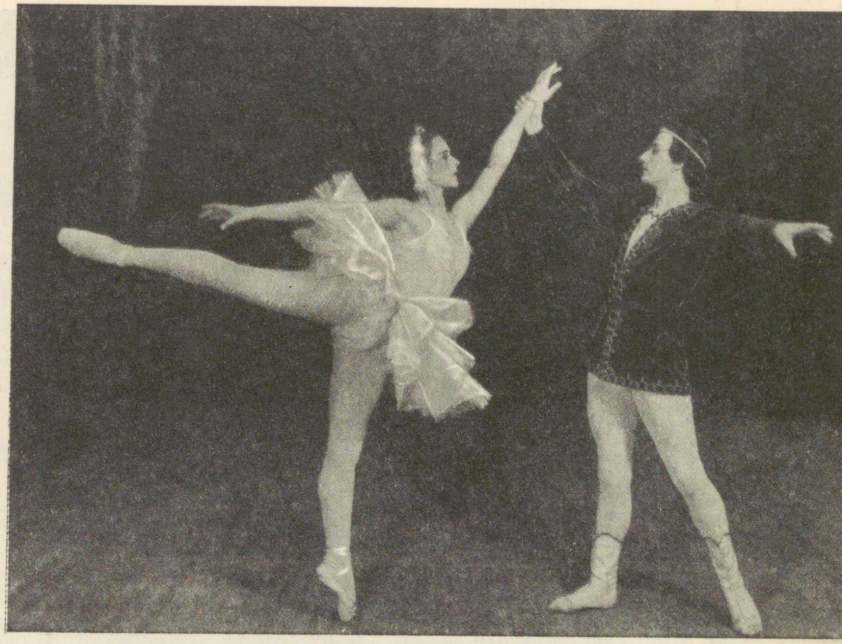
Сцена из балета Э. Каппа «Калевипоэг»



Сцена из балета «Эсмеральда»



Сцена из балета П. Чайковского «Лебединое озеро»



Сцена из балета
П. Чайковского
«Лебединое озеро»
Одетта — Т. Рандвийр
Сигфрид — И. Пуусааг



Сцена из балета
Ц. Пуни, Р. Глиэра,
С. Василенко
«Эсмеральда»



Сцена из балета Л. Аустер «Тийна»



Сцена из балета Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»

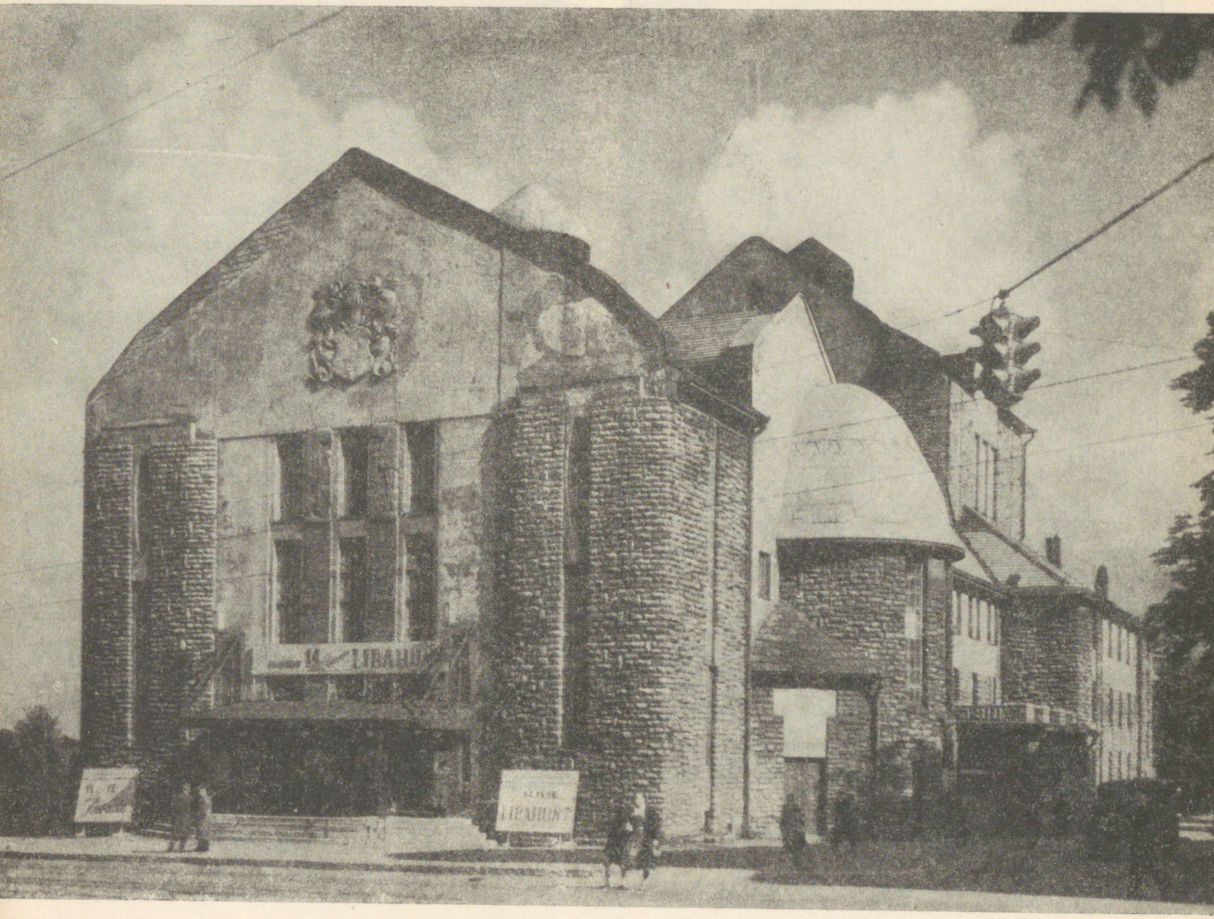


Сцена из оперетты К. Целлера «Продавец птиц»



Сцена из музыкальной комедии Л. Нормета и Э. Арро «Румму Юри»

ТАЛЛИНСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ИМЕНИ В. КИНГИСЕППА



Драматический театр им. В. Кингисеппа



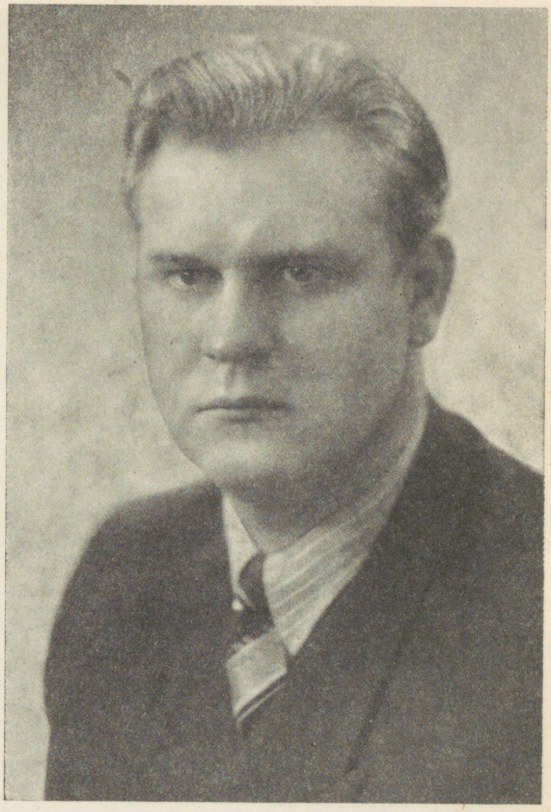
Народный артист Эстонской ССР
Хуго Лаур



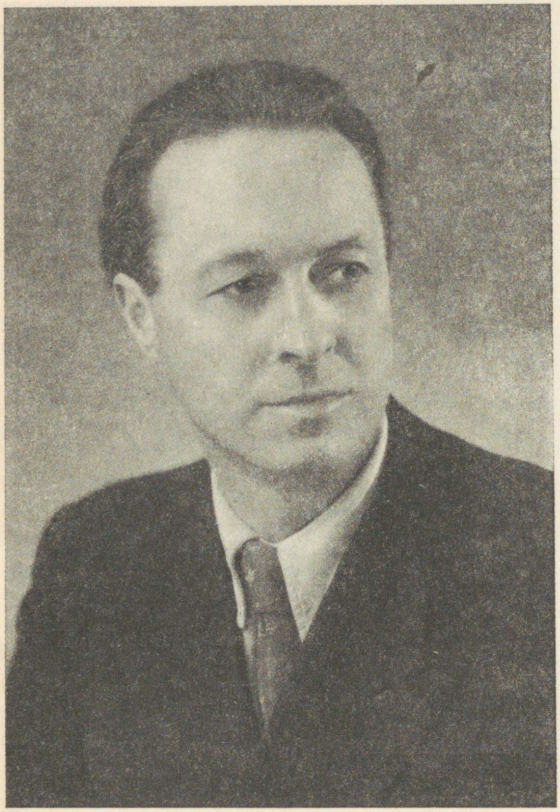
Народная артистка Эстонской ССР
Айно Тальви



Народный артист Эстонской ССР
Арно Суурорг



Заслуженный деятель искусств Эстонской ССР
Ильмар Таммур



Заслуженный артист Эстонской ССР
Антс Эскола



Заслуженный артист Эстонской ССР
Каарель Карм



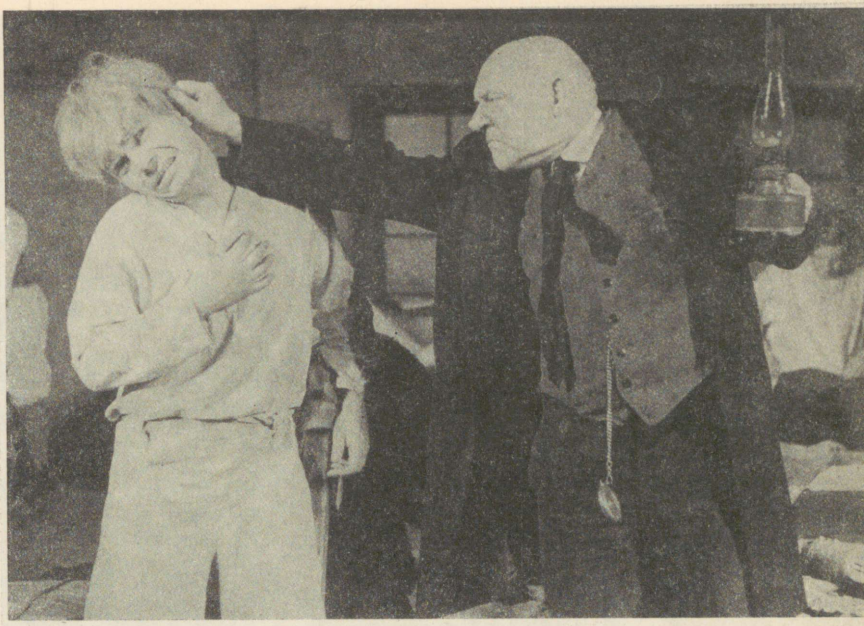
Сцена из пьесы А. Китсберга «Бог мошны». Март — В. Ратассепп, Мийли — А. Лотт, Пеэтер — Э. Яансоо



Сцена «Варгамяэ» из инсценировки романа А. Таммсааре «Правда и право». Пеару — Я. Кальола, Мари — А. Тальви, Андрес — В. Ратассепп



Сцена из инсценировки романа А. Таммсааре «Новый Ванапаган из Пыргупыхья». Сатана — А. Суурорг, его жена — Л. Линдау.



Сцена из инсценировки повести О. Лутса «Весна». Кистер — А. Хыймре, Тоотс — Я. Оргулас



Сцена из драмы А. Китсберга «Оборотень». Тийна — С. Лайдла, Маргус — А. Орав.



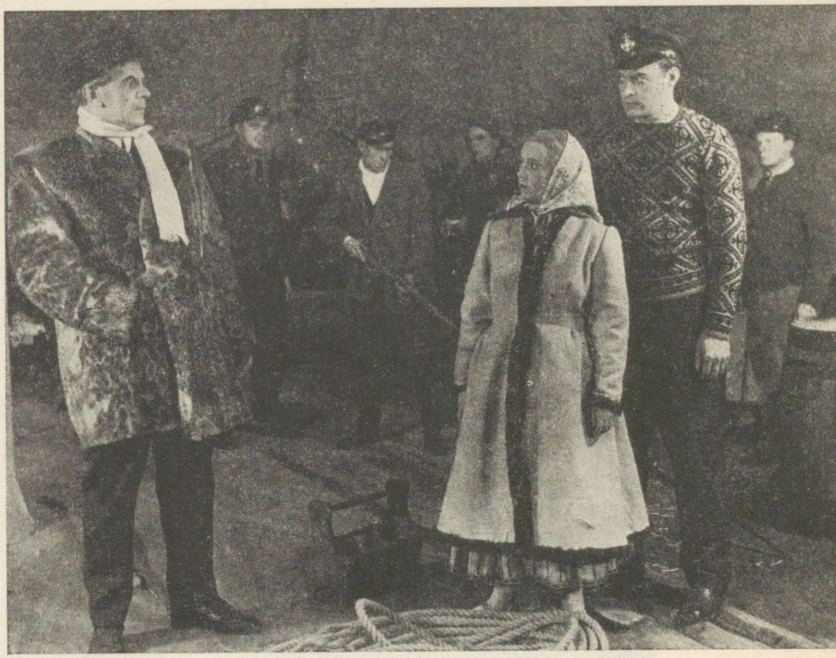
Сцена из драмы А. Якобсона «Старый дуб». Профессор — А. Суурорг, жена профессора — Л. Линдау



Сцена из драматической сатиры А. Якобсона «Шакалы»



Сцена из инсценировки рассказа О. Лутса «На задворках»



Сцена из «Короля Каугатомы» — инсценировки романа А. Хинта «Берег ветров»



Сцена из пьесы А. Таммсааре «Королю холодно». Король — А. Суурорг, шут — Ю. Ярвет



Сцена из комедии Д. Фонвизина «Недоросль»

Сцена из драмы М. Лермонтова «Маскарад». Арбенин — К. Карм, Лиза — Э. Лийгер.





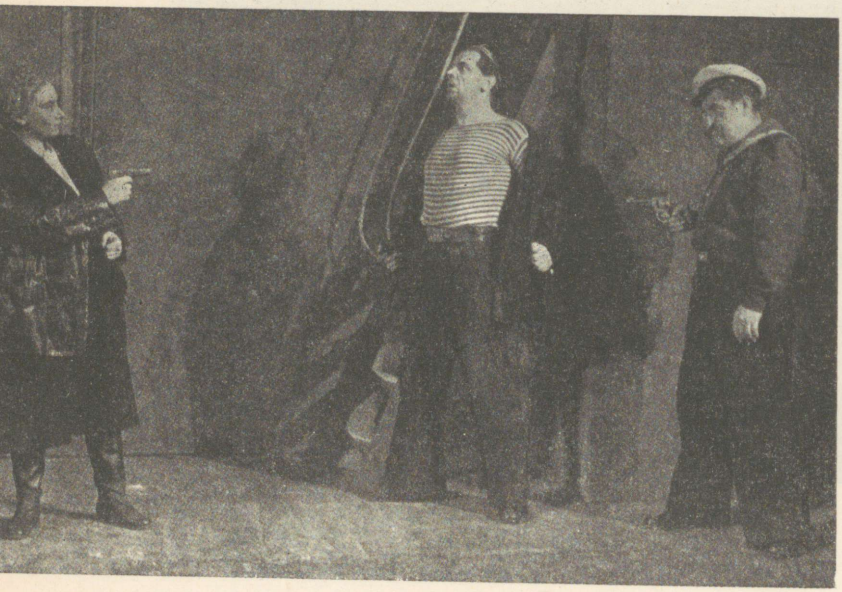
Сцена из драмы Л. Толстого «Живой труп»
Анна Димитриевна — А. Тальвц
Виктор Михайлович — О. Эскола
Сергей Димитриевич — Х. Лаур



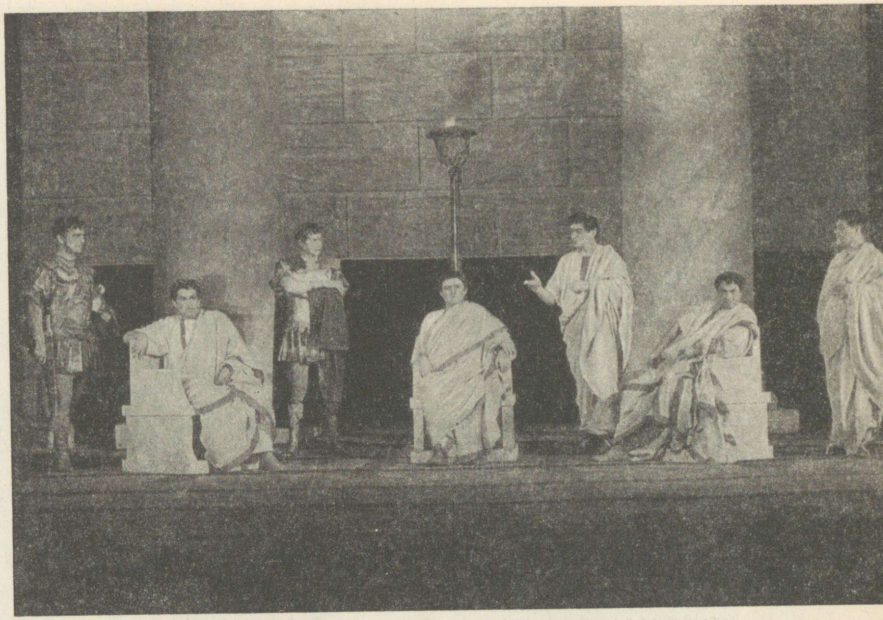
Сцена из пьесы Н. Погодина «Кремлевские куранты». Ленин — П. Пыльдроос



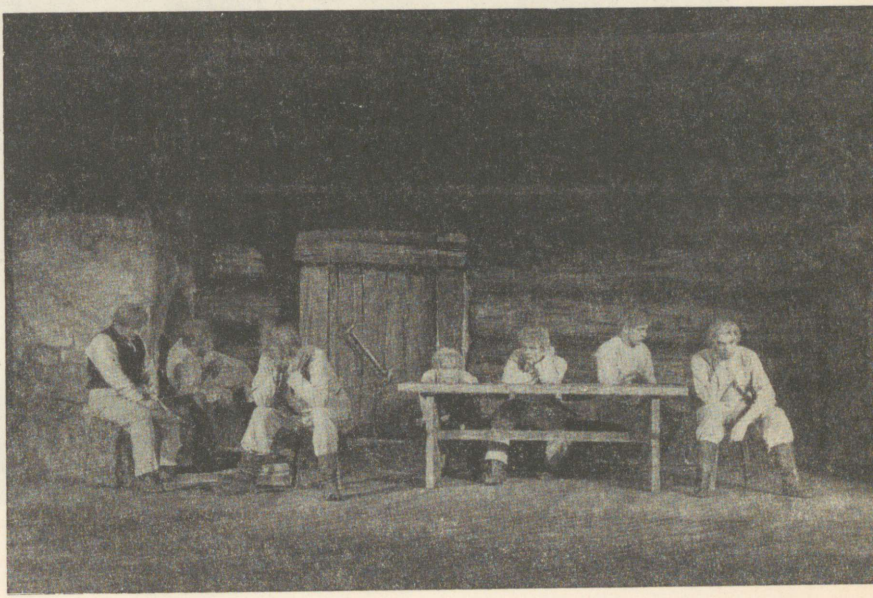
Сцена из пьесы К. Тренева «Любовь Яровая». Любовь — А. Тальви, комиссар — В. Ратассепп



Сцена из пьесы А. Корнейчука «Гибель эскадры». Оксана — Э. Рауэр, Гайдай — Р. Нууде, Кобза — Ф. Мальмстен



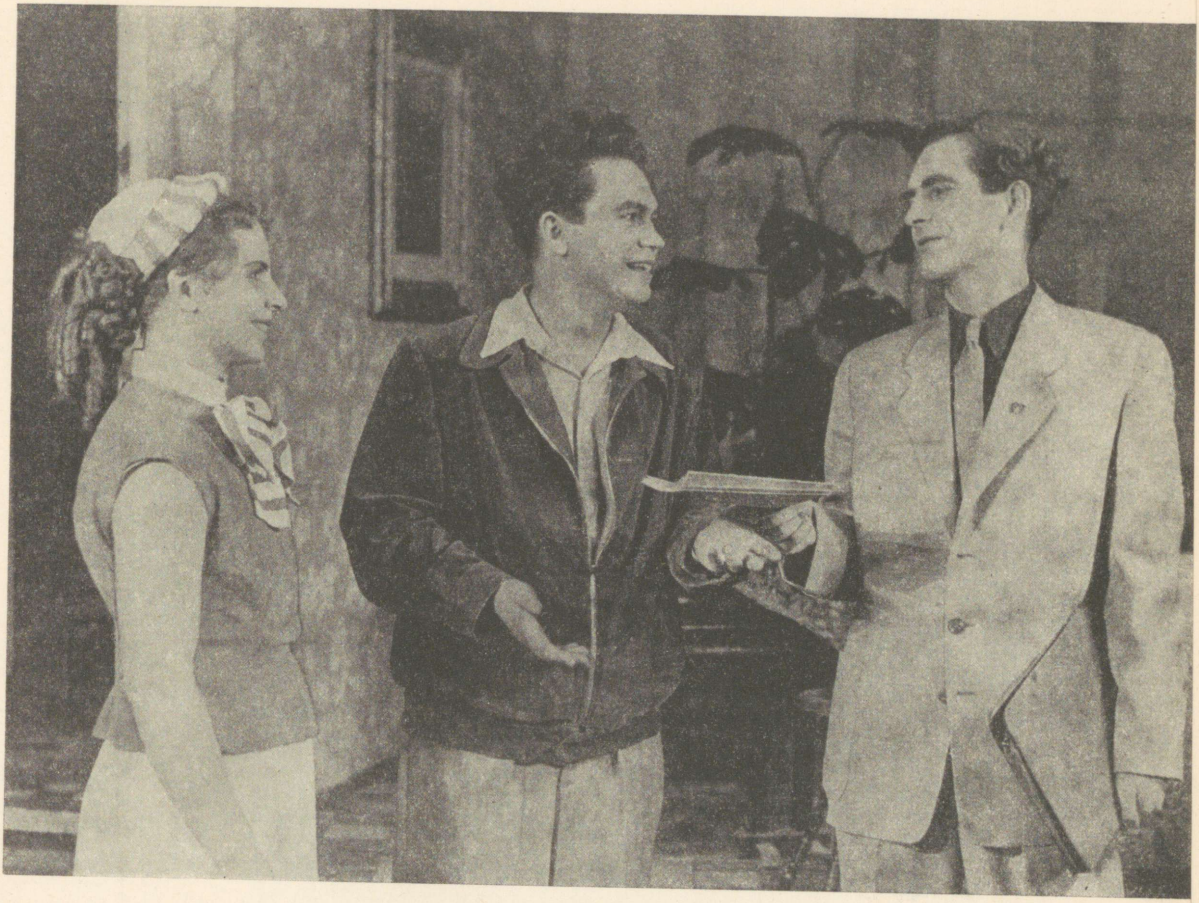
Сцена из трагедии В. Шекспира «Антоний и Клеопатра»



Сцена из инсценировки романа А. Киви «Семеро братьев»

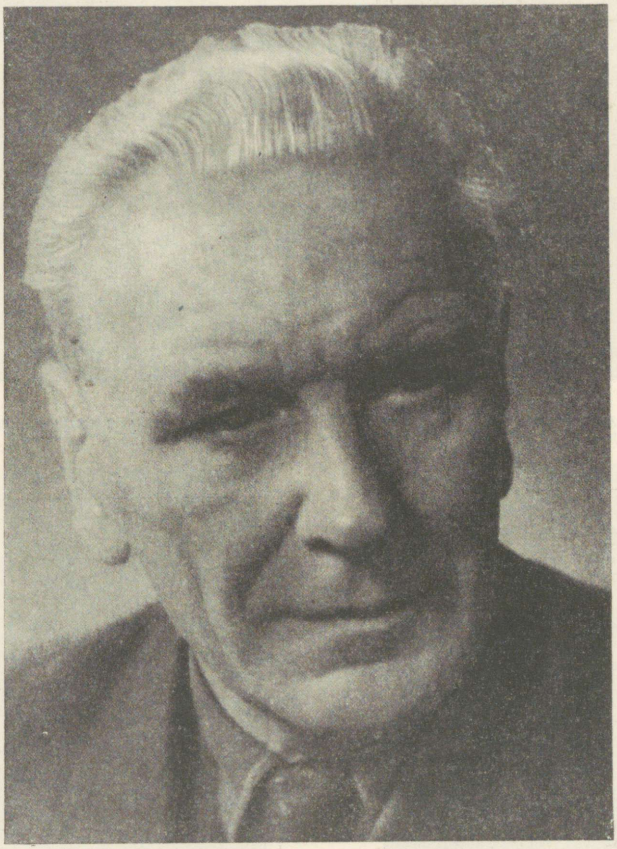


Сцена из трагедии В. Шекспира «Антоний и Клеопатра».
Антоний — К. Карм, Клеопатра — А. Тальви.



Сцена из пьесы В. Розова «В добрый час».
Галя — А. Лотт, Андрей — Я. Оргулас, Вадим — П. Раудкиви

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕАТР
«ВАНЕМУЙНЕ»



Народный артист СССР
Антс Лаутер



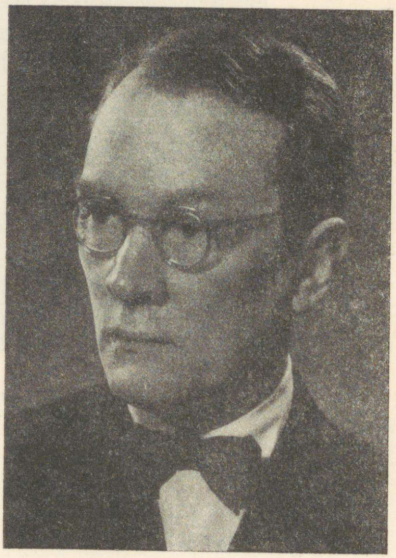
Заслуженный деятель искусств ЭССР К. Ирд



Постановщик театра — заслуженный деятель искусств ЭССР Э. Кайду



Главный художник театра заслуженный деятель искусств ЭССР В. Пейль



Главный дирижер доц. А. Долгушин



Сцена из пьесы А. Якобсона «Старый дуб»



Сцена из пьесы Э. Вильде «Неуловимое чудо». Доктор Вайк — заслуженный артист ЭССР А. Мялтон, Лилли Эллерт-Саалеп — заслуженная артистка ЭССР В. Отсус



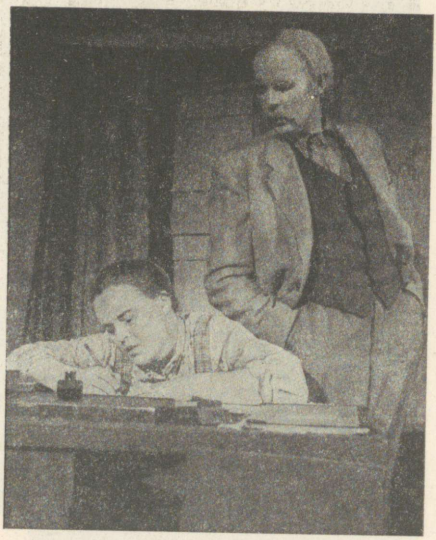
Ю. Семпер «Перелом». В роли бедняка Аллика — заслуженный артист ЭССР Л. Ханзен



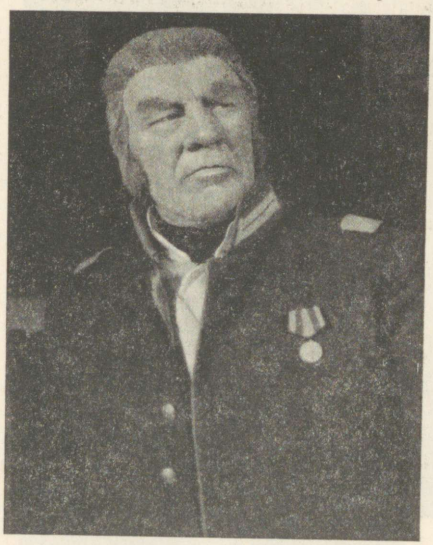
Сцена из пьесы А. Арбузова «Таня».
Герман — Г. Кильгас
Таня — Э. Каарма



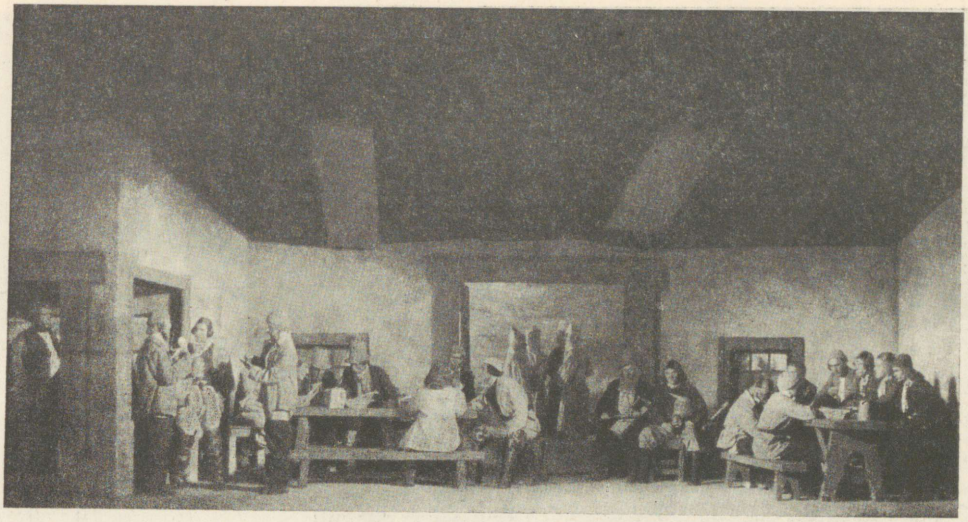
Сцена из пьесы А. Китсберга «Лауритс».
Госпожа Луйк — заслуженная артистка ЭССР Э. Тамул
Марта — Х. Вийсимаа



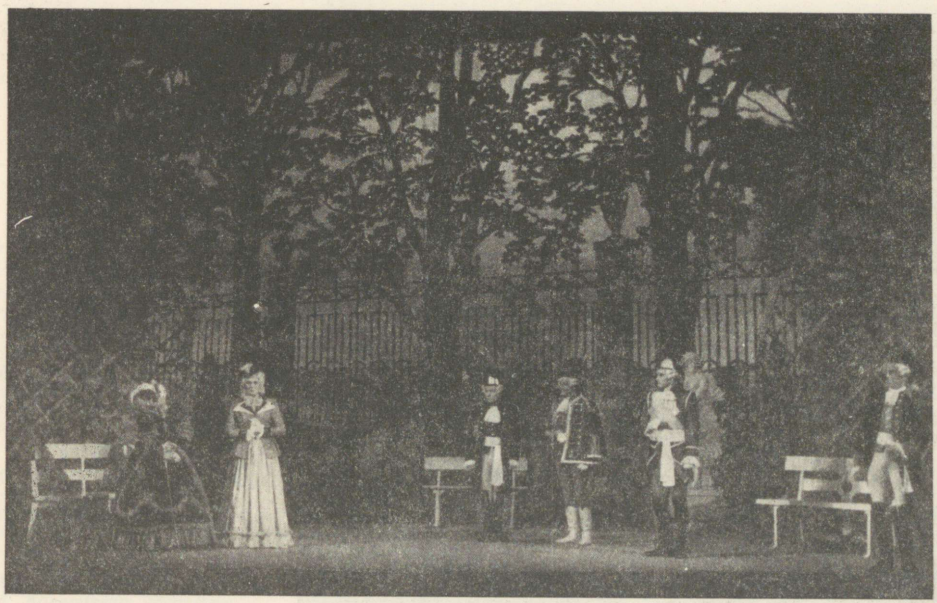
Сцена из пьесы Ю. Семпера «Перелом».
Сальме — заслуженная артистка ЭССР Э. Тамул



«Ревизор» Н. Гоголя.
В роли городничего народный артист СССР А. Лаутер



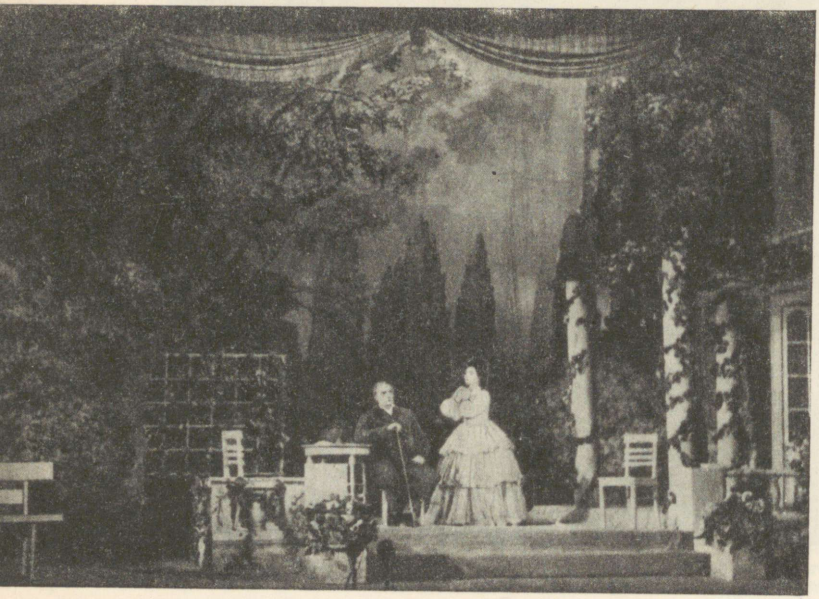
Сцена в корчме из оперы Г. Эрнесакса «Берег бурь»



Сцена из оперы П. Чайковского «Пиковая дама»



Сцена из оперы Г. Бизе «Кармен»
Кармен — заслуженная артистка ЭССР Э. Тамул, дон Хозе — Я. Люкки.



Сцена из оперы Г. Верди «Травиата»







Сцена из пьесы Таммлаана «Железный дом». Петер — Э. Аймре, Йесс — Х. Пеэп

Сцена из пьесы М. Горького «Егор Булычев и другие». Егор Булычев — А. Казук, Александра — Л. Хуссар

Сцена из пьесы А. Корнейчука «Крылья». Ромодан — А. Казук, Самосад — Э. Кивило



Сцена из балета П. Чайковского «Щелкунчик». Принц — Ю. Раннасте, принцесса — М. Маазик

Сцена из инсценировки II тома романа А. Х. Таммсааре «Правда и право» — «Школа Мауруса»

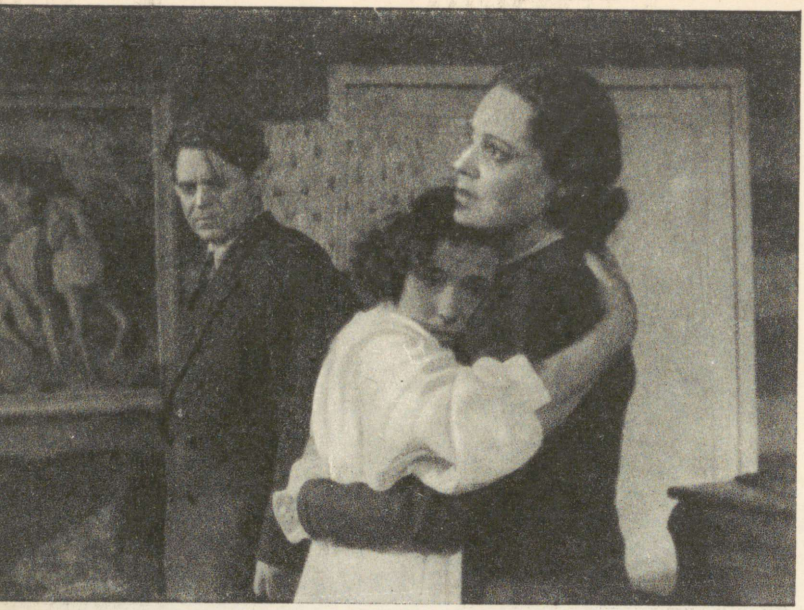




Сцена из оперетты И. Дунаевского «Вольный ветер»



Сцена из пьесы Т. Паккала «Сплавщики»



Сцена из пьесы А. Якобсона «Привидения». Др. Лепик — Х. Пеэп, г-жа Лепик — Э. Вартс, Майа — заслуженная артистка ЭССР В. Отсус



Сцена из оперетты Б. Кырвера «Только мечта». Журналист Оскар — Э. Аймре, Толли — Х. Вийсимаа

СОДЕРЖАНИЕ

П. Пыльдроос. Основные черты развития эстонского театра 5

Х. Кырвитс. Путь развития Государственного Академического театра «Эстония» как музыкального театра . . 57

Х. Лумет. Таллинский Государственный драматический театр имени В. Кингисеппа 81

Л. Кирепе и *Х. Кырвитс.* Государственный театр «Ванемуйне» 115

Иллюстрации 133





ТЕАТРЫ СОВЕТСКОЙ ЭСТОНИИ

Эстонское Государственное Издательство
Таллин, Пярну маантеэ 10

Редакторы Т. Давыдова и Б. Левин
Художественный редактор А. Коэметс
Технический редактор Х. Вебер
Корректоры В. Курессон и В. Туй

Сдано в набор 5 XI 1956. Подписано к печати 29 XI 1956. Формат бумаги 70:92, 1/16. Печатных листов 12,25. По формату 60:92 печатн. листов 14,33. Учетно-издательских листов 11,49. Тираж 2500. МВ-07975. Заказ № 3902. Типография «Юхисэлу», Таллин, ул. Пикк 40/42.

Цена 8 руб. 40 коп.

7—1

Опечатки

Страница	Строка	Напечатано	Следует читать
30	1 строка сверху	«Надежда на благословение»	«Гибель надежды»
93	8 строка сверху	находился	находились
		«Непостижимое чудо»	«Неуловимое чудо»
		Кицберг	Китсберг

TÜ RAAMATUKOGU
1030001458261 5

XIV
IA-9916