

Таццяна  
Ратабыльская

“Спыніся,  
імгненне...”

*старонкі тэатральнага жыцця  
Беларусі 1990-х гадоў*





Таццяна  
Ратабыльская

**“Спыніся,  
і мгненне...”**

*старонкі тэатральнага жыцця  
Беларусі 1990-х гадоў*

Мінск  
Ковчег  
2000



УДК 792 (476) (045)  
ББК 85.33 (4Бел)  
Р25

*Рэкамендавана да друку  
Навукова-метадычнай радай  
Беларускай акадэміі мастацтваў*

Ратабыльская Т.

**Р25 Спыніся, імгненне...:** Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х г.:  
36 арт.– Мн.: Ковчег, 2000. 232 с.

ISBN 985-6056-39-X

Артыкулы, прысвечаныя сучаснаму беларускаму тэатру і яго дзеячам.

Аўтар - вядомы тэатральны крытык, кандыдат мастацтвазнаўства, дацэнт Беларускай акадэміі мастацтваў.

На бел. і рус. мовах.

УДК 792 (476) (045)  
ББК 85.33 (4Бел)

ISBN 985-6056-39-X

*Аўтар выказвае вялікую падзяку  
доктару Вільгельму Ёзефу Хайерсу  
за фінансавую дапамогу ў выданні кнігі*

Прывяртаецца памыці  
бацькі  
Анатолія Аруцэнавіча  
Данавіцкага





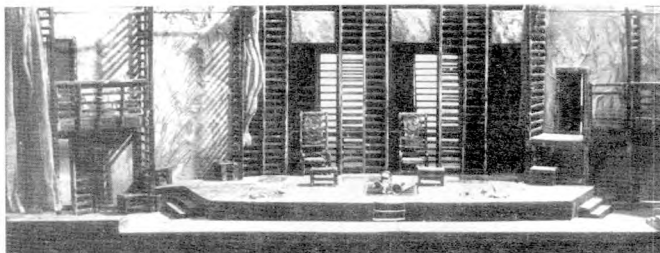
Тэатр асуджаны быць тэатрам аднаго дня. Ён, як жыццё чалавечая, непаўторны і дрэнна падаецца фіксаваанню. Здаецца, зусім нядаўна мы былі сведкамі сацыяльных адкрыццяў у “Страсцях на Аўдзею” Ул. Бутрамеева, хістанняў Гамлета — Ю. Казючыца, жывапіснага выбуху дэкарацый Э. Гейдэбрэхта і захапляліся імі; спачувалі драматычным перыпетыям узбударажанага коласаўскага тэатра часоў В. Мазынскага, высакароднаму асветніцтву мазырскага калектыву на чале з М. Коласам. Але сёння ўсё гэта належыць мінуламу.

Адыходзяць спектаклі і людзі, у памяці цьмянеюць, расплываюцца прывабіўшыя сцэнічныя вобразы, а час занадта хутка нясе нас далей, кідаючы ў нікуды часцінкі жыцця і чалавечай духоўнай энергіі. І ўзнікае жаданне сказаць гэтакія словы: “Спыніся імгненне...”, можа не заўсёды цудоўнае, але пражытае намі. І хочацца прыхаваць, занатаваць мазаіку карцінак: так мы жылі, аб гэтым марылі, спрачаліся, дадзенай культурнай аўрай дыхалі.

Прапануемая кніга — маленькія і вялікія лютэркі сцэнічнага мастацтва Беларусі апошняга дзесяцігоддзя. Яна — пра людзей тэатра, пра іх пошукі, перамогі і няўдачы. Літаратурныя лютэркі створаны ў розных жанрах: рэцэнзій на спектаклі, партрэты актёраў, агляды творчай дзейнасці канкрэтнага тэатра, ці праблемна-тэарэтычныя артыкулы, што дазваляе змяніць оптику погляду на тэатральны працэс. Яны пісаліся ў розных гады. Я наўмысна нічога не змяняла ў ацэнках і думках аб той ці іншай сцэнічнай з’яве, каб захаваць эмоцыю і духоўную танальнасць часу.

Так здарылася, што бурлівія “перабудованыя” дзесяцігоддзі гады сталі цэлай эпохай у гісторыі і мастацтве Беларусі: часам яшчэ адной адлігі, спадзяваннем на чарговае беларускае Адраджэнне. Тым больш ёсць сэнс пакінуць індывідуальны летапіс тэатральнага жыцця Беларусі ў віхуры перамен. Кніга адрасавана ўсім, хто цікавіцца тэатральным мастацтвам.





## СЦЭНІЧНЫ ЛЕТАПІС

### *Рэцэнзіі на спектаклі*

- ✦ Гамлет — 88.
- ✦ Каласы пад сярпом
- ✦ Метамарфозы “Дракона”
- ✦ Асцярожна, чалавек!
- ✦ Праз боль сучаснага чалавека
- ✦ Тры стралы Вільгельма Тэля
- ✦ Паганства ці хрысціянства?
- ✦ У дыялогу з класікай
- ✦ Ронда на траіх
- ✦ Рамэ і Джульета полацка-наўгародскіх зямель
- ✦ Каханне нараджаецца з хаоса?
- ✦ Развітанне з радзімай ці з інтэлігенцыяй?
- ✦ Сон у зімнюю ноч ля самавара
- ✦ Позна не бывае ніколі

### *Міні-рэцэнзіі*

- ✦ Зоркі на ранішнім небе
- ✦ Пра густы не спрачаюцца
- ✦ Ромавая баба
- ✦ Трэцім будзеш?
- ✦ Аднойчы ў навагоднюю ноч
- ✦ Настальгічны тэатр адваротнай сувязі
- ✦ Чорны кот у чорным пакоі
- ✦ Галоўнае ў цырку — антракт
- ✦ Старая галёшніца эксперыментуе з жыццём

I  
Л  
Е  
Т  
А  
П  
І  
С

Оборванный, кашляющий, закрывающийся от ударов и пинков пьяной толпы и стражников, бедняга Призрак умершего старого короля бродит по сцене, путается под ногами. В конце концов его даже перестают замечать. Однако именно он открывает и закрывает спектакль Б. Луценко на сцене театра-студии киноактера.

В начале бегающий от воинов, он в финале спектакля ходит среди трупов, не особенно удивляясь и сетуя, как бы зная, что так и должно случиться, принимая всех в свой мир теней. И в этой сцене становится фигурой довольно зловещей. Призрак Прошлого (таково самое общее определение, которое можно ему дать), завладевая сценой, восстанавливает свои права. От него в прямом и переносном смысле пытались отмахнуться, забыть, задушить, но призрак прошлого не уничтожим. И прошлое это, режиссером без ностальгии и сожаления увиденное, так же жестоко и трагично, как настоящее, несмотря на жалкий и несчастный вид скитающегося Призрака (А. Аржиловский). Даже Гамлет оказался в конце концов марионеткой у него в руках.

Есть, конечно, противоречие в самой идее постановки “Гамлета” на малой сцене театра-студии киноактера. Замысел Б. Луценко рассчитан на большую сцену, с размахом большой, не лирической трагедии. Режиссер, правда, раздвигает сцену за счет зрительного зала. Но ощущение сдавленного, сжатого пространства переводится в ряд художественный, “работает” на концепцию спектакля.

Сценическое пространство постановки расширено, кажется, до предела, благодаря сконцентрированности метафорических наслоений. Декорационная установка с балконами, множеством дверных проемов, уже внешне разделяет сцену на три яруса: верх, собственно сценическая площадка и сеть подвалов (худ. Д. Мохов). В самом центре находится квадратный люк, обозначающий могилу, преисподнюю или дно тайной жизни человеческой души. Этот образ сообщает пространству объем иного, нематериального мира. Даже троны-кресла, которые выносят на сцену для царствующей королевской четы и Гамлета — двусторонние и стеклянные. Стекло обыгрывается опять же по принципу разделения пространства и времени на разные миры. Сквозь него смотрит Призрак, прежде чем заговорить с Гамлетом, в нем Гертруда смогла “внутренними” глазами увидеть свою душу, погрязшую в соблазне и пороке.

Такое же плотное, как бы застывающее у нас на глазах, — художественное время. Расплывающаяся в грязных подтеках “фресковая живопись” соседствует с современными шведскими гимнастическими стенками. Сцену прикрывает легкий, прозрачный занавес с переливающимися цветовыми бликами. Он, как прозрачное покрывало истории, высвечивает происходящие события сквозь толщу веков и эстетическую призму искусства.

Несколько режут глаз своей затертостью и неумеренным использованием в

театральной практике последнего десятилетия евангельские мотивы в оформлении. Переключка с оформлением “Макбета” Б. Луценко 1973 года в данном случае остается формальной.

Для режиссуры Б. Луценко характерно мышление историческими образами и идеями, в меньшей степени — эстетическими, культурными. Даже шекспировских героев, которые стали уже давно культурными архетипами, режиссер видит как квинтэссенцию исторической ситуации.

Это вовсе не означает жесткой прикреплённости событий спектакля к какой-либо конкретной эпохе. Наоборот, Б. Луценко свободно обращается с историческим временем. В спектакле ошутимо присутствие как бы всей истории. Но для содержания спектакля важны именно исторические категории.

Грубо говоря, режиссер ставит не пьесу Шекспира, как некое эстетическое целое, а шекспировскую версию реальных событий, или концепцию исторического процесса, воплощенную в “Гамлете”. Обращаясь к древним (на сегодняшний день — подсознательным) пластам сознания, режиссер подходит к тексту скорее как к старинной поэтической саге, нежели классической пьесе.

В финале все основные участники событий (Полоний, Лаэрт, Офелия, Гамлет, Клавдий, Гертруда) застынут в галерее стекол, словно на парадных портретах ушедших эпох. Вот эту парадную портретность, которая существует в нашем восприятии шекспировской трагедии, режиссер “снимает” безоговорочно и откровенно. Клавдия и Призрака играет один актер — А. Аржиловский. Это одна из главных находок режиссера, обобщающая шекспировский текст: Клавдий и его убитый брат — близнецы. Клавдий — А. Аржиловского — умный, одинокий, властный, сражается с Призраком-двойником, как с собственной совестью, а в сцене “мышеловки” душит и заталкивает его в могилу. Тема двойников задумана и реализована в спектакле еще в нескольких ракурсах.

Разница между братьями (демократ-деспот) существует только в сознании Гамлета, на самом деле, предшественник Клавдия на троне был не меньшим деспотом. Не случайно мотив Призрака, скитающегося по земле за жизненные грехи и преступления, разрастается в спектакле Б. Луценко, концентрируя его композицию. Да и толпа, покорно кричащая то одному, то другому персонажу “Да здравствует король!”, хорошо понимает, что дорога к власти лежит через преступление.

Без осознания нерушимости связи Призрак-Клавдий понять нового “Гамлета” невозможно. Б. Луценко почти не интересуют нравственные характеристики того или иного героя (к примеру, добрый Клавдий или злой). Постановщика больше занимает историческая ситуация, которая становится архетипичной, то-есть повторяющейся независимо от времени и нравственных характеристик творящих ее людей. Ситуация в “Гамлете” почти лапидарно прямолинейна, что ужесточает резкую полярность красок в спектакле. Кровавая деспотичная власть основана на преступлении, украдена у предшественника



вместе с внешним обликом и замашками (Аржиловский не меняет в обеих ролях даже одинаковой стрижки уголовного). А рядом — толпа, каждый раз в страхе безропотно кричащая очередное “Да здравствует”.

Есть еще один дублер в этом спектакле, актер-протагонист из бродячей труппы артистов, прибывших в Эльсинор. Он (В. Котовицкий) изображает Гонзаго в сцене мышеловки и вливает яд в ухо спящего короля. Двойничество, развернутое в спектакле на историко-философском уровне, получает завершение эстетическое, отражаясь как спектакль в спектакле. Сама тема театра важна для Луценко, но не настолько, чтобы стать равнозначным синонимом (весь мир — театр) бытия человека. Она скромнее и не столь всеобъемлюща, как у Шекспира. Режиссер акцентирует мысль о театре — зеркале эпохи, краткой летописи времени, которая в своей аляповатой выпуклости делает тайное явным, расставляя все точки над *i*, доводит трагическую ситуацию истории до фарса, изживая ее таким образом. В спектакле создается историческая и эстетическая система отражающихся зеркал, поднимающая замысел его на философский уровень. Призрак, Клавдий, Гонзаго, три тени преступной власти, как бы одновременное существование ее в прошлом, настоящем и будущем: искусство навек “отпечатывает” пусть грубый, но слепок с реальных событий.

А что же Гамлет? Этот символ рефлексирующей человеческой мысли, опасно лавирующей на грани жизни и смерти, гуманизма и насилия? Партитура спектакля Б. Луценко — как раз тот тип театрального мышления, не рассчитанный на “театр одного актера”. Но Гамлет отнюдь не снижен, не отодвинут на второй план в этом спектакле. Более того, актерская работа Ю. Казючица рядом с А. Аржиловским-Клавдием, достойна и самой роли, и замысла режиссера.

Ю. Казючиц, как и А. Аржиловский, играет не конкретный человеческий тип, а обобщенный образ человека — воплощение гуманистического идеала, всегда трагически проигрывающего в истории. Да, он в начале не выделен из толпы, и зрители долго будут принимать то одного, то другого актера за Гамлета, пока, наконец, его, близорукого, в скромном одеянии (черный костюм, белая рубашка) не усадят на трон.

Но это совсем не значит, что сегодняшний Гамлет безлик, растворяется в окружении. Другое дело, что Гамлет никогда еще не родился на троне, у власти. Это принц духа, но никогда не король власти. Поэтому он рядом с Горацио, актерами, а не с королевской четой. Однако и с окружением, даже с Горацио у Гамлета — Ю. Казючица нет никакой связи. В первом акте он отделен от всех. Он единственный в этом спектакле сопротивляется жесткой предрешенности исторического процесса. Заветам Призрака в том числе. И медлит, размышляя.

“Распалась связь времен” — кричит несколько раз Гамлет из люка, который, подобно погребу в “Макбете” Б. Луценко, обозначает преисподнюю, могилу, тайный колодезь зла человеческой души. Это одна из самых лучших,

эмоционально-напряженных сцен. Во время монолога Гамлета колотят полуголые молодцы из свиты Клавдия.

Но тема потерянной связи времен становится лирической темой Гамлета, его индивидуальной трагедией, но не социальной. Ибо история и происходящие у нас на глазах события совершаются как раз-таки с неумолимой предрешенностью, по тем законам, которые Гамлет не хочет принимать, не может примириться с ними. И хотя эмоционально заданная атмосфера страны накануне страшных переворотов поддерживается весь первый акт, железная логика борьбы за власть еще скажет свое последнее слово. Вырваться из предрешенного круга “распадения связей” Гамлет жаждет, он хочет изменить порядок вещей, но это ему не удастся.

Монолог “Быть или не быть” перенесен режиссером после сцены мышеловки, в финал первого акта. После него тема смерти пройдет в разных регистрах звучаний второго акта и станет доминирующей. Собственно, для Гамлета проблемы быть или не быть уже и нет. Вероятно, поэтому монолог не очень удается актеру или не очень звучит в конце первого акта.

На импровизированной сцене разряженные актеры, с преувеличенным пафосом декламируют, “рвут страсти в клочья”, в пантомимической гримасе доводя до гротеска изживаемую трагическую ситуацию. Но именно такой грубый прием подействовал на Клавдия. Но не совесть в нем пробудилась, наоборот, она окончательно умерла: Клавдий душит и заталкивает в могилу разломавшего помост Призрака.

Мышеловка захлопнулась, но для кого? Не для Клавдия, пожалуй. На крик Гамлета: “Флейта, музыку!” — раздастся скрежет тяжелых замков. Гамлет, сам того не желая, разбудил в душе Клавдия зверя. В мышеловке оказался сам принц. Провоцируя дальнейший ход событий, Гамлет отрезает возможность для себя иного пути.

События второго акта разворачиваются быстро, словно по инерции. Перед нами теперь — Гамлет действующий, активный. Он уже решился на месть — значит переступил внутри себя через некий закон, что приравняло его к окружению. Этот Гамлет уже внутренне готов к убийству. Колебаний в сцене молитвы Клавдия — нет, убить ему помешал внезапно появившийся Полоний.

Убийство Полония окончательно сделало Гамлета таким как все. Не случайно эта сцена поставлена в спектакле натуралистично. Гамлет, раздетый по пояс, ходит с окровавленными руками, потом тащит через сцену труп. В нем появляются плотская телесность, грубость, жестокость.

“Мне страшно за человека”, “Человек — это животное” — лейтмотивы второго акта.

Убийство Полония тем бессмысленнее, что Гамлет убил самого “человечного” (подобного каждому из нас) персонажа. Таким его играет актер Р. Шмырев. Это почтенный, умный отец семейства, столп государства, умеющий далеко провидеть события, не лишенный лукавой иронии и затаенной честолюбивой мечты. Это человек со всеми слабостями, полагающийся на здравый смысл.

Не случайно на роль Полония выбран актер с редким сценическим обаянием, естественной органикой существования на сцене. Полоний, однако, не особенно обременен бытийными вопросами. Тем нелепее выглядит его убийство.

В образах Полония и Гертруды найдено вообще много неожиданных бытовых подробностей, штрихов поведения персонажей. Со стыдливым трогательным смешком, замешкавшись у двери, выходит на торжественную церемонию представления новой королевской четы Гертруда (Л. Румянцева). А Полоний в одной из сцен, разговаривая с Офелией, с видимым блаженством парит ноги, а в другой сцене, предаваясь честолюбивым мечтам, боязливо усаживается на краешек трона.

Потеряв рефлексирующего Гамлета, история окончательно лишается проблесков гуманизма и духовности. Даже эстетика второй половины спектакля отличается от первой: в ней преобладают натуралистические сцены и детали, сочетающиеся с крайней степенью обобщения театральных метафор. Осязаемо долго, с соблюдением ритуала, хоронят Офелию. Она сама в это время (арт. Н. Курсевич) появляется на балконных переходах декорационной конструкции.

Напряженно, не театрально, с рукопашной, под возгласы болельщиков, дерутся на дуэли Гамлет и Лаэрт (С. Иванов). Это одна из лучших сцен в спектакле.

Статный, бородатый Лаэрт, которого в первой сцене можно принять по внешнему виду за Гамлета, — честен, но слишком прямолинеен. Он сразу выступает антиподом принца. И хоть Лаэрт тоже может претендовать на власть (есть эпизод, когда он связывает Клавдия и Гертруду, и всё вокруг наполняется шепотом “Да здравствует король наш, Лаэрт”), ему суждено быть историческим функционером, игрушкой в руках тех, кто управляет людскими судьбами. Так задуман и сыгран образ актером С. Ивановым.

Актриса Н. Курсевич, молодая, изящная, с несколько ломаной, но не вычурной пластикой, создает трогательный, чистый, целомудренный браз Офелии.

Однако, во втором акте преобладают “плотские”, жизненно-реальные сцены. Но они, как ни странно, неизменно связаны с темой тления, смерти, убийства. Уничтоженное прошлое (задушенный Клавдием Призрак до финала спектакля больше не появится) делает настоящее эфемерно кратким, смертным, разрушительным.

Есть еще одна грань трагической темы Гамлета в этом спектакле, а может быть вины. Желая все назвать своими именами, оголив злодейство и порок, он тем самым исторической ситуации не изменил, а лишь, разбудив свирепое животное в человеке, способствовал той “свалке истории”, той бойне, что в неприкрытом виде предстала в финале. Он сам, Гамлет, оказался втянутым в эту бойню и погиб в ней.

Датское королевство захватил Фортинбрас. Возникают важнейшие на сегодняшний день вопросы: можно ли изменить ход истории по законам разума и гуманизма? Как это сделать?



Шекспировский текст в спектакле значительно сокращен. Некоторые сцены отсутствуют, иные (из разных актов) объединены в одну. Так, скажем, Гамлет при первой же встрече с Офелией, говорит ей двусмысленности и колкости из сцены мышеловки.

Подобно тому, как шекспировские герои становятся в постановке историческими архетипами, так и из текста иногда выделяется ударная фраза, часть монолога, намек на пропущенную сцену, позволяющие воссоздать целое с помощью воображения или опыта зрителя. Но нужные режиссеру моменты усилены театральной метафорой, пантомимой, эмоциональной кульминацией, наконец, многократным повторением ударных фраз. Некоторые сцены, напротив, расширены (например, первая сцена ожидания Призрака или пьяный разгул в честь Клавдия, выступления бродячей труппы). В результате получается не столько привычный для “Гамлета” спектакль-размышление, сколько активное действие. Этому способствует и крупноблочное строение постановки, контрастный принцип соединения сцен.

Б. Луценко не первый раз обращается к творчеству Шекспира. Напомним еще раз, что в его послужном списке есть такой замечательный спектакль, как “Макбет” 1973 года в Русском театре БССР им. Горького. Есть основания предполагать, что обращение к шекспировским трагедиям для этого режиссера — программное.

Чутко слушая время, Б. Луценко каждый раз художественно точно выбирает то или иное произведение драматурга. В начале 70-х воздействие “Макбета” с его темой безнаказанного зла было очень сильным. Сегодня смысловой центр с вопроса “Что есть зло?” передвигается на проблему “А можно ли противостоять зло?”

Спектакль “Гамлет” Театра-студии киноактера захватывает постепенно, не сразу, он, в хорошем смысле, не злободневный, без прямых аллюзий, но с глубинным дном исторических ассоциаций. Спектакль этот, несомненно, не рядовое явление в театральной жизни города.

1988 г.

## “Колосия под серпом”

УШТАВУ ПАМЯТІ

Трещат толстые, добротные балки, повисает крестообразный остов дома, кажется, что свет рушится вместе с ним, разрозненные части крестьянского жилища застывают в невесомости, вызывая ощущение остановленного времени... и одиночия. Звучат выстрелы, и один за другим в луче света, прощаясь с нами, встают расстрелянные старики и дети Авдеевой семьи. Так завершается спектакль-реквием В. Раевского и Б. Герлована “Страсти по Авдею”.

Дебют молодого драматурга на академической сцене увенчался успехом. Спектакль “Страсти по Авдею” (“Крик на хуторе”) по пьесе Владимира Бутромеева — победитель II Белорусского театрального фестиваля в Гродно (март 1989 г.). Подтвержденные авторитет и профессиональный уровень академической сцены стали благодатной почвой для одаренного белорусского драматурга. Театр же встретился с художником, который талантливо слышал голос народа, его судьбу, его боль.

Речь в пьесе и спектакле идет о белорусском крестьянстве накануне коллективизации и раскулачивания, разрушивших многовековой уклад народной жизни. Это те распаханые области общественного знания, в кругу которых вращается сегодня политическая, экономическая и художественная мысль. Наше время заново открывает глубину трагических коллизий истории. События полувековой давности как бы шагнули в день сегодняшний, вновь ожив для нас, слившись с современностью.

Понятный массовый интерес к сталинскому времени и шлейфу неразрешимых проблем с ним связанных, грозит обернуться новым видом конъюнктуры, аналитическая и художественная мысль останавливается на фигуре Сталина и сталинской системе и не идет дальше. “Заболтанность” темы чревата ее снижением, притуплением восприятия. Думается, что Белорусский академический театр уловил опасность рождающегося на глазах соревнования в своеобразном “театре жестокости”: кто наглядней и эффектней расскажет о страшных тридцатых годах, кто найдет ледянящий кровь факт, ... и не пошел по этому пути.

Он не пытается воздействовать на зрителя открытой документальностью, а ищет притчевые формы художественного обобщения, принципиально отдалив прошлое от современности.

Поднимается вверх домотканый холщовый занавес, и зрители видят полузастывшую картину идиллической крестьянской жизни. За большим деревянным столом вечеряет семейство с хозяином во главе, окруженное взирающими ликами икон. Люди в белых одеждах неспешно, соблюдая очередность, в молчании хлеблют еду из общих мисок. Почти ритуальная простота и спокойная красота человеческих движений и речи так же основательны, как добротный остов сруба, крестами разграничивающий открывшуюся сцену.

Статичная мизансцена — как бы ожившая картина ушедшего быта. Но

ее строгая симметрия, замедленные, близкие к ритуалу действия персонажей, сразу снимают возможность бытового прочтения пьесы. Каждый новый персонаж появляется в глубине сцены значительно раньше своего фактического вступления в действие. Застыв на одном месте, он вслушивается в ход событий, внося в спектакль элемент условности и вливаясь в стилизованную живописную иконографию зрелища.

Возможно, режиссер и художник несколько утрируют чистоту сценической стилизации.

В следующей сцене так же неспешно танцует молодежь в доме отца Веры. Стоп-кадры выхватывают из танца чуть лениво перебрасывающихся репликами молодых людей. Внешний ритм спектакля намеренно замедлен и заторможен. Но с первого же момента зрителя не оставляет тревожное ожидание несчастья, и оно не обманывает, взрывается трагическим финалом. Потому даже пасторальные сцены крестьянской вечеринки, ужина, любовного свидания, теряют безмятежность и покой, потонув в атмосфере нарастающей опасности.

Возможность конфликтного движения драматической мысли спектакля несколько снижена тем, что дать заявку на финал режиссер и художник стараются с первой сцены. Так, избыточность крестов в силуэтах сценографии, обилие икон по инерции предвещают эмоционально-событийный ряд спектакля. Взятый с первых до последних минут тон реквиема, плача, механически завораживает зрителя.

Спектакль построен как будто не по драматическим законам.

Изобразительность доминирует в его эстетике. Мизансцены демонстративно фиксированны, статичны, пластика актеров замедленна. Сцены стремятся к внутренней завершенности, самодостаточности каждой, как бы не требуя дальнейшего развития.

Каждая заканчивается молитвой старика (П. Кормунин) или старухи (С. Станнота), звучащие как рефрен. Само присутствие на сцене старейших актеров, актеров-личностей, с каждым из которых связана целая эпоха в белорусском искусстве, придают молитвам человеческую и историческую значительность.

Персонажи представления, совершенно конкретные и достоверные, являются собой еще и символические фигуры прочитываемой притчи. Это и деревенский дурачок, непутевый пьяница Семка (с пластической точностью сыгранный Ю. Аверьяновым), готовый за гроши продать соседа, суетливо болтливый, приниженно жалкий, топчущийся мелким шажком в доме Авдея. Он приводит к Авдею продавца молотилки, зная, что чувство хозяина победит у соседа, и он купит хорошую, нужную машину накануне коллективизации, несмотря на повальную распродажу инвентаря мужиками похитрее. Это и нищий (Ф. Воронецкий), фигура наиболее абстрактная в спектакле. Расположившись в доме Авдея, он философствует о бренности человеческих усилий и создаваемых ими ценностей на земле, вступая в постоянный спор с Авдеем. Это и старый еврей (А. Владимирский), предупреждающий Авдея об



опасности, и сват (П. Дубашинский), который приносит весть о раскулачивании и продает соседу обрез. И бедняк Степан (Г. Давыдька), забывший крестьянскую цену и счет выращенного зерна. Все они не просто типы и характеры довоенной деревни, но символические персонажи с библейской основой и историческими ассоциациями, что создает вокруг Авдея не только реальную, но и притчевую художественную среду. Да и сам Авдей — лицо одновременно историческое и притчевое.

История одной семьи обобщается до **трагедийной судьбы целого народа**. Душевные мучения крестьянина Авдея, не понимающего противоестественной логики истории, не умеющего смириться с жестокостью и абсурдностью происходящего, способны вступить в равноправный диалог с эпохой.

Авдей поставлен в ситуацию трагического героя. Противостоять судьбе может человек, интенсивно проживающий коллизии времени и способный оставить за собой право выбора жить или умереть. Именно таким играет Авдея Г. Овсянников. Человек и историческая судьба, правда человеческая — и рок времени, к этим категориям поднимается конфликт спектакля. Авдей гибелью своей утверждает правду человеческую перед любой социально необходимой идеей. Драматург точно увидел в нем не только характер времени, но почувствовал и художественными средствами доказал, что противостояли судьбе и гибли самые сильные и самобытные натуры, не умеющие смириться с обстоятельствами, не умеющие приспособляться.

Финальный монолог Геннадий Овсянников превращает в огромную, экспрессивную драматическую сцену. Актер с такой внутренней энергией и скрытой силой играет критическое состояние человека, труженика, терпеливца, у которого вышибли из-под ног землю, опрокинули все нравственные, христианские устои, составлявшие суть жизни, что когда он хватается за обрез и стреляет, понимаешь, что это отчаянный жест погибающего человека.

Сегодня особенно горько видеть, чувствовать, что такой яркий национальный характер, с рядом активного взаимоотношения с жизнью, каким играет Авдея Овсянников, практически уже не может быть восстановлен в генетическом коде народа. Есть реальные основания думать, что он уничтожен окончательно и даже может сегодня выглядеть как мифологический герой. Не случайно второе название спектакля "Страсти по Авдею", т.е. жизнь святого, почти не реального героя, принадлежащего давнему сказанию.

Вот, вероятно, почему спектакль состоит из отдельных иконографических картин. Как на иконе различные эпизоды из жизни святого составляют законченную композицию, так отдельные сцены спектакля, казалось бы побочные, не относящиеся к основному сюжету (купля молотилки, споры из-за полмешка зерна, семейный ужин и др.), — тяготеют к самостоятельным мини-притчам; они же — слагаемые некой общей картины утерянных ценностей естественно-органической, природной жизни. Зрителю дается возможность почти реально ощутить первичные слагаемые жизни: что есть Семья, Вера, Труд, Земля, Любовь. Тем болезненней их сценическое крушение в финале.

Важной заслугой молодого драматурга и театра стало то, что на сцене вдруг неожиданно обрело жизнь и смысл такое заезженное понятие, как национальный характер. Автор нашел способ возродить хотя бы на сцене формы непрямого общения между собой людей. Мы привыкли говорить словами, напрямую выражающими мысли. Привыкли к коротким, однолинейным связям между желанием и мыслью, мыслью и словом, словом и действием (не беру в расчет обманные формы отношений, ибо интрига чаще всего все равно строится на тех же арифметических построениях). Молодой драматург знает или ещё помнит сложные, ассоциативные способы крестьянского общения, когда человек желание выражает, скажем, через поведение или рассказанный вроде бы не к месту случай. Так говорят друг с другом Авдей и его сын Андрей (А. Лабуш), Андрей и Вера (А.Иванникова).

Сын Авдея и Вера из многодетной семьи Зуйка (В. Филатов) полны счастливой надежды на самостоятельную жизнь, любовь, семью. Сцены Веры и Андрея, Веры и ее сестры Тани (З. Белохвостик) дышат искренностью человеческих отношений: живым юмором, нежностью, состраданием. Девичьи переживания сестер, предощущение любви, глубина зрелого чувства, — сколько сказано об этом, сколько сыграно. Но и автор и актеры в который раз находят краски, нюансы отношений, поведения, создавая остроту и свежесть восприятия человеческой жизни на сцене. Со скромной стыдливостью, и в то же время с горделивым сознанием избранницы меряет подаренную шаль Вера, любуясь собой, перед зеркалом. С детской непосредственностью и откровенностью поверяет сестре свои секреты и опасения юная Тانيا.

Драматический конфликт достигает предельного напряжения к финалу, когда становится особенно очевидным разрыв между нарастающей опасностью рокового хода истории и жизнью, которая пытается расцвести, дать корни и будущее своим плодам.

Дом Авдея подлежит раскулачиванию, и праздничное сватовство, не предвидевшее и возможности отказа, заканчивается ничем. С удивительной психологической точностью и драматической силой играет Иванникова крушение судьбы, слом жизни, ибо для ее Веры любовь — синоним жизни. Побег Веры и гибель вместе с семьей Авдея — следствие уже готовой к трагическим поступкам души.

Стучится в дом Авдея рок, пришли увезти или расстрелять его и всю семью те, кому без права дано решать вопрос человеческой жизни и смерти, кто может все отнять и всюду настичь. А Авдей тщетно пытается понять смысл насилия, творимого над человеком и землей, предел совершаемого преступления одних людей и терпимость других, угадать смысл в крушении естественных законов жизни и существования человека.

Финальный образ спектакля с простреленной иконой и обрушивающимся домом, с сидящей на лавке как бы заживо погребенной семьей, светлый холст одежд которой напоминает погребальный наряд, врезается глубоко в память.

Спектакль “Страсти по Авдею” по значению и театральному языку бли-

зок и параллелен таким явлениям современного театра последнего десятилетия, как “Деньги для Марии” В. Распутина в постановке Г. Опоркова (Ленинград), “Дом” Ф. Абрамова в постановке Л. Додина (Ленинград). Театральный язык его не нов, несмотря на изысканную простоту режиссуры В. Раевского и основательность почерка Б. Герлована. Значение его в другом: спектакль реально продвигает вперед сложный процесс национального самосознания народа.

Я говорила, в основном, о лучших сторонах спектакля. Хотя есть в нем и спорные моменты. Принципиальный раздел прошлого и современности, необходимый для притчи, для ощущения незаменимых исторических, нравственных, социальных утрат, — все же сильно утрирован множеством полотна, лаптей, дерева, икон, веревок и переходит в некоторый абстрактный селянско-белорусский стиль “очищенного быта”. Однотонная, тягучая музыка не дает развернуться в полную силу и зазвучать многим сценам спектакля. К неудачным можно отнести и финальный монолог комитетчика (представителя власти). Он совершенно выпадает из эстетики спектакля, ибо комитетчик объясняет словами то, что было показано сценическими средствами. И все же спектакль “Страсти по Авдею” по праву вышел в лидеры сезона.

1989 г.



## Метаморфозы «Дракона»

Одной из премьер прошлого сезона на купаловской сцене был «Дракон» Е. Шварца. Спектакль появился почти одновременно с фильмом М. Захарова. Пьеса Шварца сегодня воспринимается как актуальнейшая политическая сатира, не случайно вызывающая пристальный интерес разных художников.

Казалось, фантазия и богатство истинно театрального мышления Николая Пинигина, поставившего спектакль, сделает «Дракона» Шварца весомым театральным событием для белорусской сцены. Первые премьерные представления прошли на аншлагах при искреннем воодушевлении зрителей и актеров. Не хотелось замечать стилистических и жанровых диссонансов спектакля. Но уже месяц спустя с «Драконом» начали происходить нежелательные метаморфозы, спектакль дал серьезную трещину.

Почему так произошло? Почему любопытный замысел режиссера оказался так быстро скорректирован временем и начавшейся прокатной театральной жизнью «Дракона»?

Постараемся понять это, взглянув на спектакль с разных временных дистанций, всматриваясь и в замысел режиссера, и в перипетии его реализации.

Художник К. Данилов разделил сценическое пространство на две контрастные части: живописно-красочный верх, где обитают представители власти — Дракон, Бургомистр, Генрих; и совсем иной: безжизненный, с казенными манекенами, сухими сучьями деревьев — низ, отгороженный от зрителей железной решеткой раздвигающихся ворот. Это плоское, прямолинейное расчерчивание сцены довольно формально и автономно в спектакле, ибо мысль его не остановилась на противопоставлении власти и народа, а исследует механизмы рабства, рожденного в тоталитарном режиме и способного надолго пережить его.

Ланцелот (А. Лабуш) — молоденький, светловолосый, с котомкой через плечо, одетый в защитную форму, напоминающую возвращающихся с афганской войны солдат, попадает в фантастический, сказочный город, управляемый трехглавым драконом. Несмотря на вроде бы сохраняемый сказочный антураж (бутафорские драконьи головы, повадки настоящего kota в игре Ю. Аверьянова и т.п.), — аллюзии спектакля предельно прозрачны. До оскомины знакомые предметы нашей социальной «активности» — парады, маршеобразные гимны-песни, воснизированная охрана, расставляющая заграждения, неиссякаемый всеобщий оптимизм, яркими штрихами прочерченные в постановке, не оставляют сомнений в том, что речь идет о прошлом и настоящем общества, в котором мы все живем.

Более того, три головы дракона (их играют разные актеры), представляя разные типы деспотичной власти — по-существу три маски одной и той же «государственной» идеи (три головы на одном теле), — ассоциируются с «этапами-поголовьями» нашей послеоктябрьской истории. Обратной власти могут быть разными: простодушный убийца-солдафон, запросто, по-домашнему прогуливающийся по домам горожан (Г. Овсянников), или надменный, холодный, снисходительно поучающий генералиссимус (А. Денисов), а может быть старый, увешанный наградами, умуд-

ренный жизнью и опытом “отец-правитель” (П. Дубашинский). Но суть власти остается прежней.

Зрелищная сторона постановки и, особенно, продуманные костюмы, очень значимы в “Драконе” Пинигина. Режиссер вместе с художником стараются через костюм передать характер персонажа. При этом он не привязывается к определенному историческому времени, а только ассоциируется с ним.

Единого стиля вообще в спектакле нет. Он состоит из разных стилистических реминисценций. Скажем, когда впервые появляется Генрих (В. Манаев) — в светлом костюме, со значком на груди и кепкой на голове, с полевой сумкой через плечо и портфелем в руках, — кажется, это сошел с экрана рубаха-парень, комсомольский лидер тридцатых годов. Другое дело, что за простоватым типажом скрывается изощренная психика нашего современника, которой наделяет своего героя В. Манаев. Эльза — А. Иванникова и Шарлемань — М. Федоровский, добрые герои шварццевской сказки, появляются на сцене почти танцуя: она — в пуантах и белой пачке, он — в черном фраке, заставляя вспомнить другую подобную пару из знаменитых “Трех толстяков” Ю. Олеси: танцовщицу Суок и старого ученого.

Из иного стиливого ряда — массовка спектакля, сыгранная в приемах послеволюционных агитпредставлений и нынешней традиции устройства парадов. Примеры можно множить.

Жанр спектакля так же мозаичен. Многие сцены сделаны в фарсовых и пародийных приемах. Рядом существуют музыкальные зонги, песенные дуэты из уже анахроничной сегодня эстетики советских мюзиклов на драматической сцене. Вообще, отношениям Эльзы и Ланцелота, их любви, думается, придается слишком большое значение в спектакле. Из сценического действия ясно, что не любовь движет поступками Ланцелота, а его внутренняя, душевная порядочность, активный запас человеколюбия. Поэтому тема любви играется несколько вхолостую.

Каждый образный мотив в постановке доводится до логического конца, в сценической гиперболе становясь материальным. Так, если необходим парадный, торжественный выезд дракона, — значит, выкатывается на сцену настоящий автомобиль, если нужно изобразить старость третьей головы, — появляется бригада скорой помощи, реанимирующая властителя.

Один из основных образных мотивов постановки — бесполость людей, животных, государственной власти. В первой же сцене Ланцелот, встречаясь с котом, узнает, что этого гладкого, умного, одетого в полосатый фрак кота (Ю. Аверьянова) люди называют...Машенькой. Мотив перепутанности полов затем подхватывается в эффектном выходе представителей власти. Со свистом мчится на самокате одетый в юбку и китель Бургомистр. Его наряд во втором акте вместе с должностью примет на себя Генрих.

Издавна известный традиционно-фарсовый прием переодеваний варьируется на разные лады. Подружки Эльзы — это наряженные в одинаковые женские платья мужчины; охранники-полцейские — это женщины в военной форме. Глядя на радостно марширующий (шаг вперед, шаг в сторону, два шага назад), поющий “народ”, видишь, что это управляемый агрессивный отряд уродов, одетый в

униформу. Маленькие, обтянутые узким шлемом головы, потерявшие разум вместе с памятью, рыхлые тела в полосатых футболках и по-клоунски широких трусах, — эта толпа пострашнее дракона. Она достигла той степени монолитности, единогласия и других “единств”, где теряются не только индивидуальные черты, но даже признаки пола.

Слышится вопрос-недоумение самого театра: а может быть, такой долготерпеливый раб-народ, какой предстает перед зрителем в “Драконе”, и достоин той юродливой власти, которую имеет?..

Конечно, и в этом параде есть будничные остановки, и кто-то одет и выступает “не по форме”. Обаятелен, трогателен, человечен, например, еврей-портной, который принес Ланцелоту шапку-невидимку. За несколько минут сценического времени актеру А. Владимирскому удается создать яркий запоминающийся образ.

Пожалуй, самый умный, но и бесконечно циничный человек в этом спектакле — Генрих в исполнении В. Манаева. Одаренный редким пластическим богатством актер создает на сцене некое бесхребетное, бескостное существо, непредсказуемо жестокое. Генрих кажется таким мягким, добрым, ласковым, он так открыт и искренен, что не поддается его обаянию невозможно: до слез трогательно вспоминает детство, проведенное рядом с Эльзой, как бы совсем наивен в объяснении с отцом. Но все эти чувства — лишь виртуозные маски, великолепно подделанные Генрихом и талантливо сыгранные Манаевым. Оборотничество, не знающее никаких внутренних пределов и этических ориентиров, ртутная подвижность тела и души, жестокость и цинизм делают Генриха фигурой глубоко современной и страшной. Оставаясь постоянно как бы в тени, вторым лицом после Бургомистра, Генрих на деле “командует парадом” и почти не выпускает из рук уличного рупора.

Исполнители воли дракона, функционеры власти, ее реальные вершители обязаны быть более дальновидны, изворотливы и изощренны, нежели фараонствующий патрон. Юродствующие Бургомистр и Генрих обладают недюжинным умом и, не в последнюю очередь, — тонким политическим лицедейством.

С легкостью обживший свой экстравагантный полуженский наряд Бургомистр (Г. Малявский) — быстрый, с мгновенной реакцией, не отстает от своего сына в виртуозном лицедействе, насквозь видит планы своего сына. Сделавшись после смерти дракона первым лицом в государстве и пытаясь играть новую для себя роль демократа и антибюрократа, Бургомистр так и остается юродливым. Лишившись дракона, он выглядит пигмеем. Актер, повторяя рисунок из первого акта, не находит для Бургомистра-правителя новых красок. Рядом с преуспевающим Генрихом его герой выглядит мелковато.

Первый акт спектакля, заканчивающийся гибелью дракона, успевает приучить зрителя к контрастам зрелища, к зигзагам режиссерской фантазии. Сама эстетика постановки предполагает все новые и новые неожиданности. Когда же начинается вторая часть, рассказывающая о том, что произошло с людьми после смерти дракона, действие словно останавливается, замирает. Убит дракон, но человеческие души остались забитыми и искалеченными. Совсем недавно горожане с энтузиазмом кричали “Слава Дракону”, теперь они поют гимны в честь Бургомистра-“освободителя”,



немного спустя, в тех же мизансценах, не зная иной формы общения с властью, запоют здравиду Ланцелоту. И снова парады, марши... Смысл второй части пьесы и спектакля и заключается в том, что после смерти дракона ничего не изменилось, но повторение театральных приемов, театральной формы не приносит желаемого эффекта. Живучесть выработанных десятилетиями социальных форм предугадана и сыграна актерами еще в первом акте, и далее не становится открытием для зрителя. Кроме того, вторая часть постановки слишком жестко привязана к современности, аллюзионна, теряет историческую перспективу.

Как и положено в сказке, добрые силы остались в спектакле безупречно возвышенными и благородными: тихий интеллигентный архивариус Шарлемань (М. Федоровский), его нервная, страдающая дочка Эльза (А. Иванникова). Образ Ланцелота несколько переосмыслен. Он лишен героических черт героя и рыцаря. Скорее по наивности и безоглядной молодости вступающий в единоборство с драконом, готовый перевернуть весь мир Ланцелот (А. Лабуш) после убийства дракона совсем иной. Он возвращается в город после долгой болезни, его одежда (длинная шинель, шляпа, галифе, сапоги) дает возможность предполагать в нем то ли эмигранта, то ли реабилитированного. Он поседел, задумчив, молчалив.

Отчаявшись освободить прирученные к покорности души людей, Ланцелот прорывается ответить насилею — привычной формой отношения к народу. Теряя власть над собой, он бросает не только стоящим сзади него, но и сидящим в зале: “Быдло!”, перестав верить в способность людей думать, стать людьми, а не толпой рабов. Но останавливается. Нельзя так просто рубить саблей с плеча. Решительно сняв шинель, Ланцелот садится за гору архивных бумаг, чтобы внимательно и кропотливо разобраться в прошлом и настоящем. На такой тихой человеческой ноте заканчивается купаловский “Дракон”. И этот финал обнадеживает.

На премьерном представлении весь этот сложный, центробежный организм спектакля смотрелся и жил как целостная система. Жанровая, стилистическая эклектика спектакля становилась для режиссера ключом к сегодняшнему прочтению “Дракона”, помогала сломать привычный стереотип восприятия знаменитой шварцевской пьесы. Н.Пинигин представлял эклектику как особый стиль, как яркий театральный язык. Его диссонансы создавали внутренне конфликтную, взрывоопасную форму, которая держала в напряжении зрительный зал.

“Дракон” сегодня активно используется в прокате. Жанр спектакля все больше приближается к эстраднему представлению. Ритуальный характер нашего “гражданского самовыявления” с его отшлифованными формами, которые напоминают своеобразные трюковые номера: парады, празднества, приемы, когда помпезные собрания, съезды, конференции становятся не более, чем очередным фарсовым номером, — этот стиль общественной жизни трансформирован в художественную форму спектакля. Каждый персонаж в “Драконе” имеет свой эффектный трюковой номер, каждый выходит на сцену, как на арену цирка. Выезжает под звуки фанфар автомобиль, где сидят разные воплощения дракона, вкатывается на детском самокате Бургомистр, почти танцуя, появляется Шарлемань и Эльза.

Интимные чувства Эльзы и Ланцелота тоже “оформлены” эстрадным номером — музыкальным дуэтом. Даже внутренняя жизнь человека не находит в царстве дракона естественно-индивидуального выхода, она неизбежно вливается в общепринятый, опошленный “жанр”.

Спектакль, состоящий из номеров, оказался словно размагниченным, рассыпающимся на части, не выдержал испытания временем. Меняются внутренние связи постановки, разрушается драматургия отношений между отдельными жанровыми осколками. Возникает ощущение, что действия как бы нет. Оглушает низкогокачественная фонограмма, любительское пение актеров многократно усилено микрофоном и оттого заметнее, назойливее. Увял ритм, куда-то девалась энергия действия. Даже массовка, такая отлаженная, собранная на первых представлениях, через месяц являет собой нестройную, вялую толпу.

Трудно удержать в равновесии агитпредставление, лирические монологи и дуэты, фарсовые номера. Драматургия спектакля складывалась из тончайших процессов, основанных на чувстве меры, в отношениях между различными жанровыми образованиями. Любой акцент мог сдвинуть спектакль в ту или иную сторону. В прокате таких акцентов оказалось много.

Н. Пинигин поставил “Дракона” в непривычной для себя манере. Режиссер, умеющий как никто создавать на сцене психологически сложную и метафорически насыщенную среду, всегда неоднозначно воспринимаемую, на этот раз, развивая мотивы шварцевской пьесы до конца, до предела, старается расставить все точки над *i*. Там, где у Шварца какой-то мотив едва намечен, мысль чуть прописана, в спектакле проведена жирная линия. В результате теряется сказочная целостность пьесы.

Стремясь в зрелищной стороне постановки к плакату, Н. Пинигин не смог отказаться от внутренне драматической мысли спектакля. И это противоречие неоднолинейного театрального мышления и “несмешанности”, плакатности красок внешней формы тоже сказалось на жизни “Дракона”. Вероятно, эклектика, взятая даже как художественный стиль — органическое дитя нашего кризисного времени, — сегодня все-таки изживает себя. Спектакль, составленный из разных, контрастных, но отработанных элементов, грозит распасться. Вероятно, каждый художник сегодня стоит на пороге мучительного поиска нового художественного языка.

1989 г.

ГАСТРОЛИ ЦАТСА В МИНСКЕ. СПЕКТАКЛЬ "ПАВЕЛ I"

Холодная, неуютная, необжитая сцена. Ощущение сквозняка, пустоты, одиночества. В центре, как столб тумана, просвечивает белый тюль, из которого возникают и в котором пропадают зеленые мундиры людей, населяющие спектакль Л.Хейфеца "Павел I"...

Д. Мережковский, как и весь русский декаданс рубежа XIX - XX вв., - еще неоткрытая культура, неразгаданная тайнопись, неведомый "серебряный век" русской поэзии, прозы, драматургии. Лишь канонизированное имя А. Блока одиноко витает в современном сознании. Достаточно назвать только несколько имен писателей, которые работали для театра, чтобы понять, сколько пропущено нашей сценой и зрителем: И. Анненский, Ф. Сологуб, М. Кузмин, А. Ремизов, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, не говоря уже о театре А. Блока.

Появление имени Мережковского в репертуарной афише ЦАТСА вызывает пристальный интерес. Пьеса "Павел I" (не лучшее, может быть, произведение этого автора) имеет сценическую историю. В ней когда-то блистал актер экспрессивно-неврастенического дарования Илларион Певцов.

Сегодня мы можем увидеть великолепную игру Олега Борисова. Маленький, шуплый, но элегантно подтянутый Павел — Борисов впервые появляется на сцене как вихрь - стремительным, большим шагом, высокомерный, грозный, с жестокой маской деспота на лице: роль предка Петра I уже с первых сцен выглядит не по росту этому Павлу. И не потому, что Петр как исторический деятель велик, а Павел — нет, а потому, что Павел человечески оказывается раздавленным своим предназначением и судьбой.

Павел I в исполнении О. Борисова - человек со сложнейшей психикой, рефлексирующий, мучающийся, сомневающийся, очень русский человек. Для него все затейные им самим военные парады, смотры - всего лишь игры, шалости, жестокие, иногда кровавые, но игры. Участвуя в них, он примеряет на себя императорский масштаб своего великого предшественника.

Гиблое место — трон огромной державы, сосредоточенная в одних руках безграничная власть раздавливает душу человека, если она у него есть. Цитирующий Паскаля умнейший Павел, каким его играет Борисов, оказывается почти на грани сумасшествия от преследующего его шлейфа потомственных и иных комплексов. Все его благие идеи: возродить древнее рыцарство, восстановить мир, троны и алтари, стать оплотом христианства, — действительно выглядят мечтами блаженного на фоне общей бессмысленной политической возни, непонимания друг друга.

Культурное сознание конца XIX - начала XX веков, времени, когда написана пьеса, — мифологично, переполнено литературными и историческими ассоциациями, прямыми реминисценциями. Д. Мережковский почти каждую ситуацию пьесы мифологизирует, подставляя различного рода культурные параллели. И эти вторые, третьи планы - евангельский, исторический, лите-

ратурный - делают проживаемую сиюминутно ситуацию архетипом. Архетипичная ситуация создает не только глубину и значительность, почти ритуальность происходящего, но предполагает пессимистический взгляд на перспективы исторического движения. Определенный прообраз (скажем, Петра I и царевича Алексея - сын, поднявший руку на отца, и отец, проливающий кровь сына, или Христа и Петра, т. е. любимый ученик, предающий своего учителя) принадлежит не только прошлому, настоящему, но и будущему.

Павел - Борисов живет под тяжестью этих архетипов или внутренних комплексов, предугадывает их, страдает от невозможности избавиться от них, что-либо изменить. Он видит, чувствует, как любимый сын Александр (Б. Плотников) готовит заговор, вольно или невольно готовит ситуацию Петра I и царевича Алексея. Он не может любить жену свою - императрицу Марию Федоровну (Л. Чурсина), помня, как когда-то мать его Екатерина II убила отца его. Образ жены, убивающей своего мужа, тяготеет над Павлом, хотя Мария Федоровна, боязливая, слабая, любящая, далека от каких бы то ни было честолюбивых помыслов.

В душе Павла живет еще чисто русская традиция жертвенности. Убийенные цари-жертвы приучают к покорности судьбе. Последняя сцена Павла перед смертью - потрясающая по своей человечности. Павел в исподнем белье прощается с Аннушкой, единственной, которая видит в нем Человека, которой можно пожаловаться, повиниться, положить беззащитную голову на колени. Павел видит в ней и любовницу, и мать, которой был по существу лишен с детства.

Поразительно предчувствие Павла своей насильственной смерти. Ушла Аннушка. Павел молча, напряженно сидит с застывшим взглядом и слышит приближающихся убийц. Вот они обнаружили его за занавесками, окружили, стоят в нерешительности и страхе. А Павел словно окаменел, но не от страха, а от реальности предвидения. И когда он кричит им: "Что?! Что?!" - здесь и возмущение мерзостью ситуации, жалкими пигмеями, медлящими с убийством, желание жертвы быстрее испытать чашу до дна, и надежда на спасение.

И с совершенно русской традиционной покорностью, но и с горделивым величием, успокоившись, найдя внутреннюю опору в бесстрашной жертвенности, кровоискупления ("С нами Бог..."), Павел - Борисов сознательно идет на смерть ("Убейте, не отрекусь"). Долго, очень долго убивают Павла за занавесью профессиональные военные. Почти физически мы ощущаем акт убийства, отвратительный и неискупимый ничем. Слышны отдельные реплики убийц, стоны Павла и его последний предсмертный крик: "Александр..."

Александр - Б. Плотников, тонкий, как бы вытянутый вверх, с одухотворенным лицом интеллигента, сын своего отца и достойный партнер Борисова. Александр также мучительно переживает душевный путь преступления через кровь, подчиняясь тем же нравственным комплексам, пытаюсь сделать выбор там, где его нет: освободить Россию от "полусумасшедшего деспота",

самому став убийцей, или освободить власть от крови, пролив кровь человека? И лишь когда стал выбор: чья кровь прольется - Александра или Павла, стать жертвой или палачом, Александр выбирает второе, заранее обрекая заговор на бессмысленность и бесперспективность.

Одна из самых сильных сцен в спектакле - подписание Александром приговора своему отцу. Только что Александр решился отказаться от заговора, но как всякий слабый, неврастенический человек, подверженный неуловимо секундному порыву, вдруг возвращает Палена и через спинку стула неуверенно ставит подпись. Затем, обессиленный, валится на пол. Пален (Г.Крынкин) в порыве благодарности и верноподданности пытается поцеловать его руку, так и ползет за Александром, который в ужасе и омерзении, как от дьявола, отстраняется от него.

Действие пьесы относится к рубежу XVIII - XIX веков, т. е. с разницей в сто лет к моменту написания. Для Мережковского очень важна эта переключка веков (Петр I - Павел I - и современность, а сегодня мы добавляем еще одно столетие). Молодому поколению пьесы: Александру, Лизе, Константину дан отпечаток мироощущения русского декаданта конца века - медленного угасания, молодого старения, заживо погребенной жизни, не желающей расцвести. Отсюда в пьесе возникает образ Эвридики, погребенной в аду, к которому постоянно обращаются Александр и Лиза (в спектакле он существует довольно формально).

Стиль пьесы, ее язык - тончайшее сочетание культуры XVIII века и модерна, причем XVIII века, увиденного, конечно, глазами той рафинированной цивилизации, для которой этот век имел свою особую прелесть (вспомним влюбленность в него Бенау, Сомова, позже Цветаевой). Этот особый, чуть приподнятый, чуть ораторский стиль, но с неврастенией и утонченностью психологии и мировосприятия иного времени существует в игре только О.Борисова и Б.Плотникова, во внешнем облике императрицы - Л.Чурсиной (опалово-золотистые, негромкие тона). К сожалению, сама постановка в целом - совершенно вне всякого стиля. Временами кажется, что идут в плохом, провинциальном исполнении то ли сцены из Чехова, то ли из А.Толстого, то ли из современной драматургии.

Как сыграть аристократию, цвет нации, романтизм военного блеска (они ведь читают Вольтера, Руссо), возвышенность дум, речей, тона? - никому не известно. Но что это совершенно недоступно современной сцене - видно сразу.

Как сказать: "Я зрю сквозь целые столетия" так, чтобы это был текст для нас? Борису как-то удается. Плотникову тоже. У остальных - целые блоки текста, как неразгаданные иероглифы, проваливаются, не затрагивая ум, душу, сердце актера и зрителя.

Аннушка - О. Васильева - трогательна, человечна, естественна, но ведь это горничная от силы, но никак не княгиня. И пурпур ее выглядит не как экстравагантный смелый вызов, а как безвкусный пошлый маскарад. О сцениграфическом решении тоже говорить не приходится. Пустота сцены и рез-

кое, несовместимое сочетание белого тюля и настоящих дров не создают ни образа спектакля, ни его драматургии, ни настроения (художник И. Сумбатшвили). Дрова, как и все псевдонародные сцены мужиков, разрушающие тональность спектакля, слишком однозначны, конкретны, чтобы вступить во взаимодействие с довольно абстрактной функцией тюля, настолько абстрактной, что он в большинстве сцен — просто тюлевая занавеска и не более того.

Что же, постановка пьесы Мережковского еще раз показала, как трудно восполнить пропущенные области культуры, насколько потеряна у нас способность услышать иной язык, понять иную манеру общения, сыграть иной стиль отношений, как привыкли мы все к усредненному языку и способу взаимоотношений в жизни и на сцене.

Но имея в современной сценической культуре таких Павла и Александра, можно хотя бы надеяться на восполнимость наших общих потерь.

1989 г.





# Прад болю сучаснага галавека

"ЭМІГРАНТЫ" С.МРОЖАКА Ў АКАДЭМІЧНЫМ ТЭАТРЫ  
ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

\* ЦІТАТЫ ІЗ П'ЕСЫ \*

На адкрытай з усіх бакоў сцэнічнай пляцоўцы, так што бачны каркас сцэны, стаяць жалезныя ложка, разбіты ўмывальнік, стары стол са стракатымі бляшанкамі з-пад кансерваў. З адчынёных дзвярэй вышэйшага паверху нясуцца гукі рэстараннай музыкі, выходзяць людзі і выліваюць вядро з памыямі проста ўніз. Вада аблівае пана Х.Х., які вяртаецца з вакзала... Так, амаль з клаунады, пачынаецца спектакль у пастаноўцы Мікалая Пінігіна. Зверху яшчэ колькі разоў даляцць да нас танцавальная мелодыя, пачуецца звон бутэлек, абрыўкі балбатні...

...Гісторыя двух людзей, абагульненая да формулы сучаснага быцця галавека. Звыклія для пастановак гэтай п'есы Мрожака — антураж задушнага склепа ці другая сцэнаграфічна сцiснутая, абмежаваная прастора, адведзеная для выцiснутых з жыцця эмігрантаў, — у беларускім спектаклі адсутнічаюць. Рэчы не ўшчыльняюць, не ажыўляюць сцэну-склеп. Аголеная, нібыта пазбаўленая рэчаў сцэнічная прастора "ўцягвае" ў сябе і глядзельную залу: склеп утварае і сцэна, і глядзельная зала - разам. Але слуп з металічнай сеткай шахты, размешчаны ў сярэдзіне пляцоўкі, разрывае замкнёнасць самой сцэнічнай карабкі. Яе рухомая вертыкаль дае магчымасць меркаваць пра існаванне іншай сістэмы жыццёвых каардынат, недаступных безыменным персанажам, дый безыменным людзям з партэра (мастак Уладзімір Жданаў).

Гэты спектакль - не пра людзей-ізгойў, што не знайшлі сябе ў жыцці, не пра эмігрантаў і нават не пра нашае штодзённае існаванне, з ягоным трагізмам, кімсьці ўсвядомленым, а кімсьці неўсвядомленым; існаванне, якое сілкуецца ілюзіямі ці гэтыя ілюзіі топча... Сучасны свет рассечаны на дзве часткі: Захад - Усход, капіталізм - сацыялізм, белыя - чорныя, арыўцы - неарыўцы. І нашае мысленне, мабыць, такое самае плоскаскае, арыентуецца на нейкія ўмоўныя полюсы. Мы часам і не здагадваемся пра існаванне іншых сувязей, іншага жыцця, недаступных сучаснаму, ідэалагізаванаму воку.

Свет спектакля, таксама як і п'есы, распадаецца на розныя часткі, на процілегласці: верх - ніз, сутарэнне - паветра, рабства - свабода, інтэлігент - хам. Але полюсы гэтыя часцей аказваюцца ўяўнымі. (Праўда, рэжысёр нічога канчаткова не сцвярджае.) Спектакль ні на чым не настойвае, усё ставіць пад сумненне. Рабскай псіхалогіяй валодае не толькі рабацяга Х.Х. у выкананні А.Дзянісава, але і рэфлексуючы інтэлігент А.А. - Г.Маляўскага; а на душэўную неўрастанію ў гэтым спектаклі хварэе прыцiснуты чорнарабочы, а не літаратар А.А.

З першай сцэны А. Дзянісаў, худзенькі, малы, які не выклікае асацыяцый з фізічным здароўем, іграе Х.Х. (рабацягу, што тупее ад работы), чалавекам нервовым, узвінчаным, які раз-пораз хапаецца за сякеру або ступае па сталае кулаком. Гэты хам не наўны і не прастадушны, хоць і спрабуе іграць гэткую ролю травесці перад сваім інтэлектуальным суседам па ложку. Яго

партнёр, прымаючы ўмовы гульні, схільны да “тэатральнай” позы і “тэатральнага” жэсту.

Дзеянне спектакля рухаецца рыўкамі, амаль сутаргамі псіхалагічных выбухаў. Інтэлігент кожны раз разбурае вартыя жалю жабрацкія ілюзіі, якімі жыве і якія выдумляе бядотнік Х.Х. Так адбылося з ягонымі вакзальнымі забавамі, што скончыліся ананізмам у грамадскай прыбыральні, і з таннымі мяснымі кансервамі - яны аказаліся харчам для сабак. Інтэлігент адкрыта правакуе Х.Х. на бунт, псіхалагічны выбух. Але пасля хвіліны прасвятлення ў Х.Х. наступае прыступ агрэсіі.

Са знікненнем ілюзіі перапыняюцца і “тэатральныя” дачыненні персанажаў, яны робяцца больш жорсткімі, грубейшымі, больш драматычнымі. Моманты яднання герояў - ва ўсведамленні яшчэ адной бездані ці беспрасветнасці жыцця; гэтыя моманты выбухаюць хвілінай нянавісці персанажаў адно да аднаго, яшчэ больш падкрэслена антаганістычнасцю.

Ці так ужо неабходна спазнаваць цыннічныя ісціны рэальнага сучаснага жыцця? Вось пра што з пункту гледжання гуманізму сведчыць спектакль. Ён - пра страту ілюзіі і пра немагчымасць іх пазбыцца: праўда вызваляе чалавека ці чалавечтва ад ілюзіі, але што застаецца замест іх? Цьнізм? Мёртвая душа? Праўда смяротная для чалавека. Пасля імгненняў самаўсведамлення ў Х.Х. - А.Дзянісава - выбух не бунт і прыступ агрэсіі. Калі ў Х.Х. аднята апошняя і галоўная ілюзія - спадзяванне вярнуцца дадому, - ён спрабуе павесіцца. З шаленствам ірве папяровыя грошы, назапашаныя пякельнай працай, ды хутка, як прахатушыся ад сну, усведамляе ўвесь адчай, што наследуе хвіліне вольнасці.

Спектакль Мікалая Пінігіна даследуе жыццё ў некалькіх вымярэннях. Мастацкая прырода яго не плоская, не алегарычная. Пра яго нельга сказаць: ён - пра ўзаемаадносінны інтэлігенцыі і народа, ці пра эміграцыю, ці пра дабрату і цьнізм, хоць усё гэта ў ім ёсць. Калі ў першай частцы спектакля героі аб’яднаныя агульным лёсам, іх энергія накіравана на дачыненні з уяўным знешнім светам (успаміны, мары, рэальнасць), то ў другой акце душэўная энергетычная прастора звужана: я і ты, навошта мы разам? Ва ўнутраныя, глыбінныя сферы чалавечага існавання пераносіцца акцэнт спектакля. Людзей, якіх мы бачым на сцэне, аб’ядноўвае не толькі агульны лёс, вострая цікавасць і неадольнае прыцягненне процілеглых натур, але яны і вымушаны існаваць пад адным дахам, у адным сутарэнні, у адной краіне, у адным часе, у адной культуры. Гэта ўжо іншае вымярэнне спектакля - не псіхалагічнае, не сацыяльнае, а экзістэнцыяльнае.

...У поўнай цішыні стаіць Х.Х. - А.Дзянісава на стале, з вяроўкай на шыі. Разумны герой Г.Маляўскага асцярожна, фразамі сіліцца зняць напружанне. Уцягнуўшы натапыранага, нацятага як струна Х.Х. у будзённую справу - ліст сваякам перад смерцю напісаць трэба, - даводзіць яго да зрыву - слёз і істэрыкі (і ліста, маўляў, класці не здолееш!). Урачыстасць смяротнай мінуты не вытрымлівае такой будзённасці і бяздарнасці... Жыццё працягваецца,

трагедыя пераходзіць у фарс. Героі і памерці на сцэне не могуць, не дадзена ім гэта. Занадта раскошна і патэтычна! Сучаснасць не прымае і тых крох узвышанага, якія ёсць у падобнай “тэатралізаванай” смерці...

Спектакль пакідае глядачоў у роздуме. Мікалай Пінігін шмат ставіць на беларускіх сцэнах заходняй драматургіі, ён адзін з нямногіх, хто ўмее гэта рабіць. Гэты мастак - тонкі псіхолаг і выдатны стыліст, у якога ёсць свае пастаянныя тэмы. У ягоных спектаклях адчуваецца боль сучаснага чалавека, скрозь які ён прапускае тэатральную форму і сэнс прадстаўлення. Таксама як у “Драконе” Я.Шварца, у “Эмігрантах” ён сумняваецца ў магчымасці абуджэння народнай свядомасці, у асэнсаванні ім свайго быцця ў свеце. Але, разам з тым, ён прымушае глядача ўсумніцца ў звычайных антытэзах сучаснага мыслення, паспрабаваць вырвацца з ціскаў аднабокага погляду на свет.

1990 г.



# Тры стралы Вільгельма Тэля

“ВІЛЬГЕЛЬМ ТЭЛЬ”, МАЛАДЗЁЖНЫ ТЭАТР

Быццам у заповоленым кадры лядзіў страла, пушчаная Вільгельмам Тэлем у яблык, што ляжыць на галаве сына. Вільгельм Тэль (І.Фільчанкоў) удыхнуў у палёт стралы ўсю сваю энергію, майстэрства і небяспеку моманту (сцэна вырашаецца сродкамі пангамімы). Ён быццам ператварыўся ў гэтую стралу сам: цяжка і доўга плыве разам з ёю, як бы пераадольваючы перашкоды ў разрэджаным вакууме затаўшых дыханне гледачоў. За некалькі крокаў ад мэты рэзка паварочваецца і цягне стралу назад, каб, крый Божа, не прамакнуцца, не трапіць у бяспрашна застыўшую постаць сына (А.Гаўрушын). І ўсё-такі страла павольна і немінуча дасягае жывой мішэні і... трапіла збівае яблык. Так выглядае самая напружаная кульмінацыйная сцэна ў спектаклі Маладзёжнага тэатра Беларусі “Вільгельм Тэль” Ф.Шылера.

Матуў мішэні паўтораны ў эфектнай праграмы. Толькі тут мішэню з’яўляецца... сама драма Шылера. Тры разы ўздывае лук Вільгельм Тэль і цэліцца ў сына пад напружаным позіркам натоўпу - тры прабегі дзіркі ад трапных яго стрэлаў мы бачым на праграмцы-мішэні. Не скажу, што пастановаўшчыкі трапілі ў “яблычак” шылераўскай драматургіі, але зроблена гэта, без сумнення, упэўненай, умелай рукой.

Што ж атрымалася ад выпушчаных стрэлаў з калчана маладых аўтараў спектакля ў маладога, па-бунгарску настроенага шцормера, які два стагоддзі таму напісаў драму пра паўстанне народа супраць лютай тыраніі ландфохта, - звычайнага, абражанага сваёй ардынарнасцю чалавека, які разам са сваімі людзьмі спусташаў пасевы і руйнаваў сялянскія паселішчы, прымушаў кланіцца капелюшу як сімвалу ўлады і нават - страляць ва ўласных дзяцей?

Здаецца, аўтары спектакля пагадзіліся з Ф.Шылерам толькі ў тым, што дзеянне адбываецца ў вільзным, але нейкім запустелым і закінутым, багатым на неспадзяванасць і бязглуздзіцу, свеце. Дзе, тым не менш, ёсць шмат паветра, святла, прасторы, дзе можна схаватца, знікнуць ці перанесці ўсё бачнае ў міраж. І сапраўды, шылераўскія “горы свабодалюбнай Швейцарыі” ў спектаклі ператвараюцца ў руіны са слядамі будаўнічых работ кінатэатра “Спартак”, аддадзенага Маладзёжнаму тэатру. Нефарбаваныя, абшарпаныя калоны, балюстрада балкона другога паверха, аголеныя перакрыцці памышкання, што нагадваюць апусцелыя пераходы закінутых старадаўніх замакаў з нанесенымі дзе-нідзе на сценах вэнзелямі знакамітых і невядомых асоб, адсутнасць столі ў зале - усё гэта стварае адчуванне аб’ёмнасці адзінай прасторы, непадзяльнай на традыцыйныя “сцэна - зала”, (мастак - З.Марголін).

**Першы магутны ўдар** траіляе ў прыўзняты, рамантызаваны рэвалюцыйны пафас шылераўскай драмы, які “зняты” ў спектаклі іроніяй сцэнічнай і інтанацыйнай. Тут не дэкламуюць гучна шылераўскі верш, тут не віруюць страці. Акцёры ікнуюцца працьпатаць словы драматурга і ўбачыць падзеі скрозь сучасны скепсіс і “зямное прыцягненне” рэчаў. Гэта асабліва падкрэслена ў сцэне змовы з нагоды будучага паўстання: сустрэча рыцара Вальтэра і сялян. Вальтэр у выкананні А.Якаўлева - камічны, шыбаты, нейкі недарэчны стары. Ну ніяк не пасуе яму роля высакароднага рыцара-правадыра. Кожнае слова шылераўскага тэксту на сцэне набывае рэчавы, не асацыятыўны,

прамы сэнс, у выніку чаго і нараджаецца іронія адносна агульнага зместу падзей, знікае сур'езнасць будучай аперацыі. Больш таго, кожная фраза, ход думкі абьграны сцэнічнай пангамімай, - своеасаблівы паралельны пластычны рад, зноў-такі іраінічны ў адносінах да славеснага.

У выніку, усё, што адбываецца паміж Вальтэрам, які ўзнагароджвае свайго шалапутнага пляменніка Ульрыха (В.Нікіценка) ударам мятлы, і яго саўдзельнікамі - камедыянай парай сялян - успрымаецца як забава, гульня. Больш таго, персанажы змовы пададзены праз традыцыйныя камедыійныя, чыста тэатральныя амплуа: камічны стары і яго бязглузды пляменнік, спрыгныя ўцекачы-сяляне і тулаватыя стражнікі. Тут ёсць дзе разгуляцца фантазіі рэжысёра і акцёраў. Сцэны змяняюць адна адну, і падобныя яны да імправізацыйных тэатральных эцюдаў з тым ці іншым іраінічным зернем.

Дзякуючы ігравой прыродзе спектакля ўнікае падкрэсленая штурчнасць, "тэатральнасць" страцей герояў. Яны ўзмоцнены сцэнаграфічнымі і рэжысёрскімі прыёмамі. Скажам, разбурэнне сялянскага жытла лодзьмі фохта выглядае як разбурэнне падобнага да цацкі, сабранага з кубікаў сельскага дамка, які змяшчаецца ў далонях рук акцёра. "Пакуты" сялян пададзены праз трукавы камічны дуэт дзябёлай жонкі (М.Якушава) і кволага мужа (А.Шароў), у душы якога раптам успыхвае пафас рэвалюцыйнай барацьбы. Выглядае эцюдна і сцэна пагоні, калі ўцякач мітусліва і нервова спрабуе ўтаварыць дапамагчыму перабрацца на другі бок неспакойнага возера. Рыбак (В.Молчан) адмаўляе, і тады на дапамогу прыходзіць высакародны Вільгельм (І.Фільчанкоў). Раскаты грому і кавалак палотнішча, што раздзімаецца ад ветру, імітуюць штармавое возера, у "бездань" якога спускаюць цацачную лодачку.

Гэтак жа іраінічна выглядаюць у другім акце сцэны Тэля, які адлачывае ў гамаку, і ягонай жонкі, а затым і паход з мэтай вызвалення Тэля, які ўзначылае ягоная энергічная сяброўка (А.Лаухіна). Уся невялікая працэсія "выратавальнікаў-паўстанцаў" з тых жа камічных, ужо вядомых нам персанажаў, можа пры сустрэчы з п'яным ландфохтам "ператварыцца" ў яблыневы сад, на рукі-галіны якога фохт вешае вялікі яблык, і ніяк не можа пацэліць у яго. У выкананні С.Жураўля ландфохт - звычайны, закамплексаваны сваёй ардынарнасцю чалавек.

Значнасць персанажу тут вымяраецца не яго высакароднымі правамі ці ўчынкамі, а адмысловасцю, майстэрствам фокуса ці трука.

**Другая страла** аўтараў спектакля нацэлена ў сучасны жыццёвы, палітычны тэатр, у пафас сённяшніх сацыяльных страцей. Безумоўна, было б больш проста і зразумела, калі б В.Катавіцкі паставіў Шылера так, як ён напісаны. Усур'ез. Гэта выглядала б сапраўды надзённа і актуальна і выклікала б аналогіі з нашым часам. Драма Шылера - спрыяльная глеба для гэтага.

Але ў тым і справа, што Маладзёжны тэатр сённяшняе жыццё ўспрымае таксама не вельмі сур'езна, без усялякага пафасу, таму выбірае ўсмешлівы, крыху скептычны погляд з боку на саміх сябе. Зроблена гэта ненадакучліва, натуральна. Дзякуючы знятаму з шылераўскай драмы пафасу спектакль дае магчымасць усвядоміць, што каштоўнасць жыцця не ў палітычнай валтузні, не ў пропаведзі той ці іншай ідэі, г. зн. не ў мэце, якая на некаторы час аб'ядноўвае людзей, а ў самім працэсе чалавечых зносін.

Як смачна выпіваюць чарку за чаркай нашы тайныя змоўшчыкі ў спектаклі! З якой дзіцячай цікаўнасцю дамаўляюцца пра тайную сустрэчу ў гарах. З якім задавальненнем яны “плывуць па возеры”, або ажыццяўляюць сцэну пагоні. Персанажы спектакля, і стражнікі, і ўдэкачы, - хутчэй супернікі, чым палітычныя ворагі, і сама гульня, спаборніцтва, яго відовішчнасць больш важныя, чым канчатковая перамога. Невыпадкова ўсе персанажы спектакля апрануты ў касцюмы і халаты, якія нагадваюць спартыўную форму дзюдаістаў, а мудрагелісты вензель Вільгельма Тэля служыць фірменным знакам спікера каманды. Ну, і безумоўна, смешна, калі падвешаны на шасце капялюш - сімвал старой улады - пераможцы-паўстанцы спачатку хочуць разарваць, а пасля вырашаюць пакінуць, маўляў, будзе зараз знакам свабоды. Смешна, калі Вільгельм Тэль спрабуе ўцячы, пераапрануўшыся, падобна Керанскаму, у жаночае адзенне, і да т. п.

Тэатр прапаювае глядачу разам пасмяяцца над бязглуздзіцай і валтузнёй сённяшніх мітынгаў, змоў, палітычных дэкларацый і палацавых пераваротаў. І тым самым як бы ўзняцца над сітуацыяй, паглядзець на яе ўсмешлівымі вачыма. У гэтым сёння, магчыма, ёсць большая неабходнасць, чым рабіцца змрочнымі зласліўцамі, разлівацца жоўцю. Гэта погляд сапраўды маладзёжнага тэатра.

А што ж трэцяя страла? **Трэцяя страла** б’е ў наш застарэлы стэрэатып ўспрыняцця спектакля скрозь палітызаваныя акуліры. Міжволі мы прывыклі чакаць ад “тэатра-трыбуны” якіхсьці вялікіх сацыяльных ідэй, жыццёва важных, глабальных канцэпцый, асабліва пры пастаноўцы класікі. А тут нейкая несур’ёзная стыхія ігры, акцёрскія і рэжысёрскія эцюды, амаль студыйныя практыкаванні, тэатральныя эфекты з падаючым манекенам-страхаром, бутафорскія пачуцці, бутафорская атрыбутыка. І ніякіх сур’ёзных ідэй, глыбокіх пранікненняў у Шылера або сучаснасць. І паміж волі ўзнікаюць думкі: а ці можа быць зроблены спектакль на сцэльных “адмаўленнях” (зместу, паэтыкі, пафасу шылераўскай драматыкі), магчыма, наогул не трэба было аўтарам спектакля браць Шылера для выяўлення сваёй сцэнічнай фантазіі? Магчыма, сапраўды, не трэба было.

Але з такім жа правам на існаванне паўстае і другі адказ: а чаму б і не? Усякае адмаўленне прадугледжвае сцвярджанне. А ўрэшце, гэта ўжо не мае значэння, раз спектакль ёсць, спектакль адбыўся, калі ён прымуся глядача ўсміхнуцца асабістым няшчасцям, крыху адысці ад сур’ёзнай заклапочанасці ў здабыванні хлеба надзённага, калі ён дапамог чалавеку хоць на хвіліну выскачыць з варонкі падзей, якія зацягваюць нас усё глыбей і глыбей, зірнуць на сябе і людзей, што знаходзяцца побач, з лёгкай усмешкай.

Аднак, пад канец, не магу адмовіцца ад спакусы кінуць тэатру стралу ў адказ. Густ тэатральнай ігры добры, але ён ніколі не заменіць рэальнасці жыццёвых страстей. Тэатральная сюжэта, калі яна так мала звязана з рэаліямі псіхічнага стану сучаснага чалавека, непазбежна выліваецца ў знаёмую сістэму тэатральных масак. А яны не здольныя надаць павялічыць унутраную каштоўнасць чалавечага існавання. Знойдзеныя ў “Незвычайным ілюзіёне Эрні” ігравыя прыёмы зараз, на матэрыяле шылераўскай драмы, вельмі часта робяць халастыя хады. Вельмі ўжо “Вільгельм Тэль” нагадвае студэнцкі спектакль...

1992 г.



## "Паганства ці хрысціянства?"

СПЕКТАКЛЬ "ЗВОН - НЕ МАЛІТВА"  
НА СЦЭНЕ ТЭАТРА ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ

\* СІРЖЫЦЫ ІСТАЛІ \*

Як і ўсялякі народ, беларусы маюць патрэбу ў міфалагізацыі сваёй гісторыі. Для адчування нацыянальнай паўнаважкасці, пачуцця ўласнага гонару неабходна трымаць у запасе ідэалізаваных, напалову гістарычных, напалову легендарных Герояў, у народнай памяці прыхаваных, а таксама комплекс трагічных і меладраматычных сюжэтаў, з імі звязаных. Кожная нацыя жадае мець сваю Марыю Антуанету, Д'Артаньяна, князя Ігара, Макбета, Рычарда III. На стварэнне такога міфалагізаванага пантэона працуюць гісторыкі, літаратары, музыканты, драматургі. Чым больш таленавіта мастацтвам будуюць апрацаваны легендарныя сюжэты, тым больш у іх шанцаў стаць здабыткам і іншых народаў.

Наша мастацкая міфалагізацыя гісторыі толькі пачынаецца. У культуры паступова вызначаюцца ўстойлівыя імёны: Ефрасіння Полацкая, Рагнеда, Францішак Скарына, М.Гусоўскі, К.Каліноўскі і іншыя. Часцей менавіта імёны, а не сюжэты. Мастацтва займаецца, галоўным чынам, стварэннем гераізаванай галерэі партрэтаў дзечаў беларускай гісторыі, даследаваннем іх дзейнасці, укладу ў нацыянальную скарбніцу і не вельмі клапаціцца аб стварэнні небанальнай "драматургіі" іх жыцця. Справа не столькі ў нежаданні карыстацца інтрыгай. Размова, хутчэй, аб адсутнасці іншага, не эпічнага, а драматычнага погляду на жыццё. Можна, час для канфліктнага погляду яшчэ не надыйшоў?

Мусіць, найбольш "сюжэтны" абрыс для нас сёння мае Рагнеда: за яе імем адразу паўстае не толькі ідэя патрыятычнай адданасці зямлі продкаў, але і няўдалая спроба забойства князя Уладзіміра, размахыстыя пераходы князёўны ад бескампраміснага паганства да манаства. Невыпадкова Рагнеда зрабілася галоўнай гераіняй спектакля "Звон - не малітва" па п'есе І.Чыгрынава на сцэне тэатра імя Янкі Купалы.

Гістарычны спектакль - найбольш моцны сродак у справе міфалагізацыі гісторыі, таму што прызначаны шырокай аўдыторыі і адкрывае мінулае ў жывых малюнках. Іншая гаворка, што, ствараючы манументальныя сцэнічныя палотны, іх аўтары не заўсёды ўлічваюць скіраванасць глядацкага ўспрымання менавіта на драматычны сюжэт. Гістарычны спектакль на нашай сцэне зазвычай арыентуецца на стварэнне статычнага эпічнага вобраза героя на нейкім абагульненым фоне, які толькі падкрэслівае значэнне яго дзейнасці, а не на развітую інтрыгу.

Спектакль купалаўскага тэатра "Звон - не малітва" цікавы тым, што ў ім ёсць спроба адлюстраваць мінулае ў яркім сюжэце.

Рагнеда жыла ў скрутную часіну, якую перыядычна перажываюць людзі. Тая часіна сваёй нестабільнасцю нагадвае дзень сённяшні. Рагнеда на ўласным лёсе зведала злом свядомасці, знішчэнне традыцыйных каштоўнасцей (паганская

вера бацькоў адрынута, а новая рэлігія Хрыста навязваецца палітыкамі зверху). Мо таму праз тысячагоддзе асабліва прыцягвае позірк сваіх нашчадкаў?

Але Рагнеда, якая паўстае на сцэне, аніяк не суадносіцца з нашым існаваннем. У яе душы няма характэрных для сучаснага чалавека пераломнага часу ваганняў, няўстойлівасці; гэта цэласная герайна. Таму размова ў спектаклі “Звон - не малітва”, які створаны рэжысёрамі В.Раеўскім і Г.Давыдзькам, не пра сучаснага чалавека, а пра ідэальнага героя нацыянальнага пантэона.

Калі прыгадаць вядомую думку аб тым, што жывая гісторыя - гэта не рух у далечынь стагоддзяў, а набліжэнне мінуўшчыны да сучаснасці, знішчэнне мяжы паміж мінулым і рэчаіснасцю, то ў дачыненні да спектакля купалаўцаў гэтая мяжа, наадварот, устанаўліваецца. Зрэшты, тэатр неак хістаецца: воб-раз часу Х стагоддзя відавочна суадносіцца аўтарамі спектакля з сённяшнім днём, а вось трактоўка герояў падпарадкоўваецца іншым мэтам.

Паганства і хрысціянства - дзве сілы, між якіх заціснуты чалавек у пастаноўцы купалаўскага тэатра. Наша двухсэнсоўнае шараханне напрыканцы XX стагоддзя ад адраджэння беларускага фальклору, а з ім сумесна і элементаў паганства, да хрысціянства і культуры хрысціянства - адбіліся на спектаклі, дастаткова двухсэнсоўным з погляду драматургіі і разумення “пераломнага” часу. Гаворка не пра адпаведнасць сцэнічнай версіі рэальным падзеям мінулага. Суадносіць праўду і мастацкі вымысел - справа гісторыкаў. Тэатр і драматург маюць права на ўласную трактоўку гістарычных падзей. Гаворка пра іншае. Тэатр услед за І.Чыгыравым сам над сабой павесіў Дамоклаў меч выбару: ён процістаўляе дзве рэлігіі, але ніводнай не аддае перавагі. У інтэрпрэтацыі падзей аўтары спектакля нібыта не могуць выбраць, на бок якой веры паўстаць: народнай паганскай, спрадвечна беларускай, ці хрысціянскай, прывезенай з Візантыі і Кіева.

Па-свойму мае рацыю Рагнеда, якая сцвярджае, што нельга забываць сваіх старых бацькоўскіх багоў. Па-свойму маюць рацыю Ізяслаў і Уладзімір, якія спадзяюцца, што з надыходам хрысціянства гісторыя зменіць свой крывава-чырвоны плашч... Кан’юнктура сённяшняга часу таксама двухсэнсоўная: беларускае Адраджэнне быццам бы мае на ўвазе вяртанне паганскіх культаў, абрадаў, багоў; тысячагоддзе хрысціянства на Беларусі, пакуты ў гады савецкай улады, - патрабуюць сцвярджэння і замацавання ўласных каштоўнасцей.

Але такі асцярожны, нявызначаны погляд аўтараў спектакля на гісторыю магчыма было б разглядаць як пазіцыю, калі б у спектаклі ішла гаворка пра пераацэнку маральных каштоўнасцей, пра набыццё новага стану чалавекам. Спектакль жа купалаўцаў зыходзіць з традыцыйнага для славянскага этнасу недаверу да чалавека, як вышэйшай каштоўнасці, і працяты славянскай марай аб веры. Без яе не мысліцца існаванне чалавека і народа. Як гаворыць у спектаклі Рагнеда, менавіта вера адрознівае чалавека ад жывёлы...

Падпарадкоўваючыся гэтаму поклічу традыцыі, мы і сёння марым пра нейкую агульную ідэю, адзіную веру, што напрыканцы XX стагоддзя выдае на утопію.

У спектаклі проціпастаўляюцца два лады жыцця, дзве веры. З аднаго боку - экзатычныя лахманы Ведуна, начны, няпэўны кудзэбны паўшэпт, варажба, паганскія пакрыёмствы на фоне шкуры мядзведзя; з другога - аблічча Маці Боскай, белае і чорнае адзенне хрысціян і чысты гук званоў праваслаўных храмаў.

Сцэнічная сімвалаіка начной цемры - дэснага святла, драўлянага руна і іконы выглядае пэўным чынам лапідарна, таму што супрацстаянне гэтае, хутчэй, дэкаратыўнае. І Пярун, што падымаецца з-пад зямлі ў вэломэ, кадзіва пад рытуальныя скокі, і новы Бог - разам патрабуюць ахвяраў, і нічога не скранаюць у людзях. Сутнасць народа, сутнасць чалавека застаецца нязменнай: Ізяслаў (Ю.Пацына) прымае новую веру з палітычных меркаванняў, таксама як і яго славыты, жорсткі і разважлівы бацька Уладзімір Кіеўскі (В.Белахвосцік).

Рэлігіі проціпастаўлены сваёй арнаментальнасцю, экзатычным антуражам. Таму з такой сур'ёзнай рытуальнай захопленасцю разыгрываюцца ў спектаклі эмацыянальна моцныя сцэны паганскіх скокаў, ахвяраванне Анэі (І.Паплаўская), якая пакорна і бяссільна ў апошні раз узмахнула тонкімі рукамі і правалілася пад зямлю ў абдымках драўлянага Бога. Таму так строга-ўрачыста зроблена пасвячэнне Ізяслава...

Кульмінацыйны дзеіства паводле задумы пастаноўшчыкаў, напэўна, павінна была зрабіцца эфектная сцэна, дзе смяротна паранены хрысціянскі пастыр (Ф.Варанецкі) падае на шкуру мядзведзя і сцягвае яе цяжарам цела, адкрывае за ёй лік Боскай Маці. Але пафас "выпакутаванага хрысціянства" набывае дэкаратыўнае адценне...

Магчыма, варта было б угледзецца, паспрабаваць зразумець, як магло хрысціянства на Полацкай зямлі зрабіцца не палітычным адзеннем, а натуральным духоўным асяроддзем славян. Праз вобраз Рагнеды, напрыклад. Дзве выканаўцы гэтай ролі - А.Ельшэвіч і Л.Давідовіч - спавядаюць адзін аскетычны малюнак ролі. Рагнеда купалаўцаў ніколі не плакала, але ніколі і не ўсміхалася. Строгі, нібы застылы ў масцы журбы і самаадрачэння яе твар, павольнасць рухаў, статуарная пластыка - усё нагадвае ажыўшую св. Марыю. Унутраны свет гэтай жанчыны нібы застыў у часе. Гаркота страт, помста, любоў да зямлі продкаў - усё адбілася на сурова-ганарлівай масцы твару. Але яе аскетычнасць, самаахвярнасць, адданасць ідэі, у дадзеным выпадку - ідэі патрыятызму, дзеля якой самых блізкіх людзей не шкада, - духоўны масток да разумення фанатызму, мужнасці і стойкасці ранніх хрысціян. Гэта тыя душэўныя складнікі, якія потым прывядуць непрымірымую князёўну ў манастыр, пра што ў спектаклі наогул няма гаворкі. Сцэнічная ніткачка вобразнай сувязі: раз'юшаная мядзведзіца, на якую палюе Ізяслаў, сімвал усяго цёмнага ў людзях, - Рагнеда-Боская Маці, - аказваецца чыста візуальнай думкай (мастак Б.Герлаван), не падмацаванай змястоўна і сцэнічна. Рагнеда так і застаецца ў спектаклі застылым суровым партрэтам халаднаватай і помслівай князёўны.

Куды важней для пастаноўкі вобраз “раскрыжаванага”, распятага ў розных бакі чалавека смутнага часу. Фон паганскіх сцэн - распятая на вяроўках шкура мядзведзя. Фон хрысціянскіх сцэн - такі ж расцягнуты лік Боскай Маці. І тое, і другое - сімвал чалавечай душы, якую рвуць на кавалкі ды цягнуць у розныя бакі. Але галоўныя героі - Рагнеда, Ізяслаў, Анэя, Уладзімір - цэльныя, не ўтрапёныя людзі. Таму гэты візуальны сімвал зноў-такі мае дачыненне толькі да нас з вамі, гледачоў, суадносіцца з нашай свядомасцю.

У спектаклі “Звон - не малітва” няма адкрыццяў у галіне сучаснага пражыцця гісторыі, няма сітуацыі “духу на ростанях”. Тэатр нібы страшыцца пакінуць чалавека сам-насам, хоць такую магчымасць дае кожнаму скрутная часіна. Больш за тое, і сцэнічная мова яго з выкарыстаннем бжэлек, вяровак, шкур, ледзь рытуалізаваных мізансцэн - не новая. Мы сустракалі падобнае рэчавае асяроддзе ў спектаклях паводле Распуціна, Шэкспіра, “дэтэктываў каменнага веку” Валодзіна. Паэтыка яго традыцыйная для тэатра апошняга дзесяцігоддзя. Нават эфектнае з’яўленне аблічча Маці Боскай у сцэне забойства святара - у нейкім сэнсе чакалася, таму што пазначкай спектакляў Б.Герлавана нярэдка выступае нейкая адна моцная сцэнаграфічная трансфармацыя - ці то разлом дому ў “Страсцях па Аўдзю”, ці высвечаныя фотас-тужкі ў “Радавых”.

І ўсё-такі “Звон - не малітва” глядзіцца амаль на адным дыханні. У ім адчуваецца высокая сцэнічная культура, чысціня стылю. Галоўнае, што трымае ўвагу гледачоў - гэта не разважанні аб гісторыі, хрысціянстве, пераломным часе, а яркі, захапляючы сюжэт, інтрыга, амаль меладраматычныя павароты дзеяння: Ізяслаў і Анэя кахаюць адно аднаго, але іх хочучь разлучыць, Анэю - выбіраючы ў ахвяру Перуну, а сына Рагнеды - выпраўляючы да бацькі ў Кіеў. На жаль, драматургічна ўсе лініі п’есы не сцягнуты да гэтага асноўнага сюжэта, а ў другім акце аб ім наогул забываюцца. Глядацкая ўвага рассейваецца па дробязях, а палітычныя размовы гразнуць у чаканні... кінутай развязкі.

У спектаклі ёсць такія цудоўныя сцэны, як спатканне закаханых Анэі і Ізяслава (у ролях дэбютавалі выпускнікі Беларускай акадэміі мастацтваў). Тонкая пачуццёвасць і першае каханне з яго абвостраным перажываннем кожнага імгнення перадаецца не банальна, а скажам, як лёгкае дакрананне доўгіх валасоў Анэі, якая гушкаецца на арэлях, да грудзей Ізяслава. Пацалунак у спектаклі - цэлая гама перажыванняў, увасобленых пластычна: Ізяслаў “узятая” па канаце і павольна спускаецца галавой долу да Анэі, як бы пазбаўлены цялеснасці, а Анэю, нібы ў сне, сама зямля перакочвае насустрач каханаму. Эмацыянальныя токі гэтай мізансцэны перадаюць хвалі, летуценні, адчуванні, ваганні пачуццяў, а не стандартныя абдымкі ды пацалункі.

Ізяслаў-Пацына - перадусім воін і паляўнічы, які цудоўна валодае сваім целам; што да душэўнай рухомасці, то, магчыма, не яго віна, што “драматургія” яго пераходу ад веры бацькоў да чужой рэлігіі не вельмі абгрунтавана і нічога не змяняе ў вобразе здрадзіўшага маці княжыча-паляўнічага. Анэя-

Паплаўская запомнілася сваёй ломкасю, безабароннасцю, чысцінёй, нейкай дзіцячай адданасцю, нават ахвярнасцю ці то ў каханні - да Ізяслава, ці то ў паслухмянасці жорстка разважліваму Холаду (М.Кірычэнка).

Фінал спектакля, напэўна, задумваўся як заканчэнне сімвалічнага палявання Ізяслава на мядзведзіцу: маўляў, ці ж магчыма знішчыць усё цёмнае, страшнае, раз'юшанае ў людзях. Але тое, што ён выракся ідэі матчынай помсты і веры, неяк не стасуецца з вобразам Героя. Героя з яго не атрымліваецца. Фінальныя сцэны эмацыянальна не перакрываюць эпизод ахвяравання Анэі і таму застаюцца ў пэўнай пушце.

Вопыт гістарычнага спектакля на сцэне тэатра Янкі Купалы, магчыма, не ва ўсім удаўся. Але ён, думаю, вельмі цікавы для глядачоў, і перспектыўны як нейкая ступень у новым для тэатра кірунку. Чамусьці за французскім ці ангельскім "гістарычным раманам", "гістарычнай драмай" (А.Дзюма, В.Скот) бачыцца нешта захапляючае, з неверагоднымі прыгодамі, моцнымі страсцямі, глыбокім роздумам аб жыцці. Для нас пакуль што гістарычны спектакль - гэта нешта пампезна-павучальнае і сумнае.

Як зрабіць, каб гісторыя была не толькі палітызаваным узорам для павучання і пераймання, а неверагодна цікавым "востравам скарбаў"? Вядома, і ў нас тое-сёе робіцца, і ёсць выключэнні - напрыклад, гістарычныя творы К.Тарасава, У.Арлова, некаторых іншых пісьменнікаў. "Звон - не малітва" - таксама сцэнічны крок у гэтым кірунку. Гэта асабліва важна, таму што гістарычная тэматыка сёння - найбольш распаўсюджаная.

1993 г.



## Ц дыялог з класікай

“ІДЫЛІЯ” НА СЦЭНЕ ТЭАТРА ЯНКІ КУПАЛЫ

І хто б мог падумаць, што пацьмянеўшая, відавочна састарэлая драматургія Дуніна-Марцінкевіча зробіцца падмуркам таго ўрачыстага ярка-тэатральнага відовішча, якое падарыў нам купалаўскі тэатр на спектакле “Ідылія”.

Дзевятнацатае стагодзе, век Дуніна-Марцінкевіча асацыюецца намі з тым малюнкам, які прапануе першая заслona спектакля: тыповы панскі дом у стылі класіцызму, брычка, запрэжаная чацвёркай коней, набліжаецца да маёнтка. Гэтая заслona — без колеру, яна быццам чорна-белы фотаздымак ці графічная застаўка да кнігі. Але аўтары спектакля, рэжысер М. Пінігін і мастак З. Марголін, кампазітар У. Кур’ян, не жадаюць бачыць Дуніна-Марцінкевіча ў такой воль “рэалістычнай” чорна-белай праекцыі, яны ўвогуле не прагнуць аніякай “гістарычнай праўды”. І таму ствараюць на сцэне цудоўную тэатральную казку, у якой магчыма ўсё: стыль барока і галандскі роспіс, жывы аркестр на заднім плане і астралагі, балет, жанравыя танцы і оперныя арыі.

Такая раскоша, пышнасьць абрамлення просценькага лібрэта Дуніна-Марцінкевіча адпавядае, між іншым, жанру пастаралі, прыдворнай пастаралі, якая на ўсе часы і ва ўсіх краінах разгортвалася як шыкоўнае, пастановачнае пышнае відовішча, са складанай машынерыйй, сцэнічнымі эфектамі, балетнымі дывертысмантамі, што знітоўваліся зусім прымітыўным сюжэтам.

Здавалася, такая пампезная цяжкая аправа мусіла заслониць канчаткова, зацямяніць першааснову, у дадзеным выпадку, п’есу Дуніна-Марцінкевіча. Але ж не. Наадварот, і твор ХІХ стагоддзя зазьяў незвычайнымі фарбамі.

Канешне, усё, што адбываецца ў п’есе-лібрэта “Сялянка” — бутафорыя. Але сюжэт і пададзены ў спектаклі як бутафорыя. Іншая справа, што змест пастаноўкі зусім не зводзіцца да сюжэта. Усё, што мае дачыненне да яе, — касцюмы, сцэнаграфічны вобраз, акцёрская ігра — зроблены якасна, таленавіта. Гледачы пляскаюць у далоні, захапляючыся рознымі праявамі спектакля: сцэнаграфіяй альбо акцёрскай рэпрызай, выкананай арыяй, касцюмам, маляўнічай мізансцэнай, музыкай У. Кур’яна. І гэтыя рэчы і з’явы сапраўды існуюць як бы ў адным рэчышчы відовішча.

Таленавітае выкананне кожнага элемента спектакля кідае водбліск і на саму п’есу. У рэшце рэшт, ці не ўсё роўна што іграць, казку пра неміласэрную прыцэсу Турандот, альбо вынаходлівую паненку-сялянку, якая прымусіла закахацца і застацца ў родным маёнтку парыжаніна-кузена?

У пастаноўцы купалаўскага тэатра на самой справе адчувальны вахтангаўскі дух. Ён дыхае з першых імгненняў спектакля. І нават не столькі ў нейкіх фармальных пераклічках, нахштат пераапраанання ў нас на вачах “рэальных” сялян у пейзаз у раскошных касцюмах з набіўнай тканіны. Але воль выходзіць на сцэну яна, цудоўная паненка-сялянка — Зоя Белахвосцік, з вочкамі, што зіхацяць як зоркі, з голасам, што дрыжыць ад празмернасці эмоцый, уся нібы нацягнутая і трапяткая струна, і бярэ такую высокую ноту



у градацці пачуццёвай напружанасці і экзальтацыі, што яе хапае каб зарадзіць усіх персанажаў і затрымаць да канца спектакля. У Юліі — З. Белахвосцік — утрыравана ўсё: экзальтаваныя ўспаміны пра дзяцінства, дзіцячы патрыятызм, жаданне правучыць кузена Караля, і галавакружэнне ад уласнага смелага плана. Кожныя слова, фраза, эмоцыі — рэльефныя, пададзены “тэатральных”, адыграны. І гэта датычыцца не толькі З. Белахвосцік. Па сутнасці, ва ўсіх персанажаў кожнае слова, параўнанне ці паварот думкі робяцца рэпрэзай.

Гэта і складае амаль фізічна адчувальную шчодрую радасць пражывання кожнага імгнення, сцэнічнага і сюжэтнага, радасць гульні, фантазіі, творчасці. Гэта і прымушае ўспоміць легендарную вахангаўскую “Турандот”. Атмасфера ўрачыстага свята, творчай радасці пераважае бутафорыю падзей, ператварае лібрэта Дуніна-Марцінкевіча ў чароўна-вытанчаную, тэатральную казку-сон.

“Кожнае слова сачыцца яго мінулымі выкарыстаннямі”, — гаварыў А. Франс. Кожны герой “Сялянкі” на сцэне купалаўскага тэатра — своеасаблівае сцэнічнае рэтраспекцыя. Персанаж падаецца не сам па сабе, а праз серыю тэатральных масак, праз водбліскі сцэнічных тыпаў і амплу.

Ах, як лёгка танцуе Юлія балетны дывертысмент, як выразна і рупліва пяе, а які прыгожы ў яе “сялянскі ўбор” — з лепшых шоўкаў, з вышыўкай, ну проста твор мастацтва. Дарэчы яна можа знайсці агульную мову і з грубаватым Навумам, і з сярдзітым камісарам. Яна такая майстрыха спектаклі ўчыняць, ну проста Разіна і Сюзана з “Севільскага цырульніка” ў адной асобе! Яна сапраўды перажывае за кожнага “закаханага”, што залятаецца да яе, і прызначае спатканне, а пасля любуецца створаным. Яна з захапленнем падыгрывае партнёру і ўмее прыстасавання да кожнага. Напрыклад, сыграць “наўнасць” і “прастадушную неразумнасць” з камісарам і ягонай раўнівай жонкай; прэтэнзію на шарм з французскім пранонсам — у віртуозным дыялогу з Жанама, і ўрэшце рэшт ўсесціся на падлогу і лузаць семячкі ў скарагаворцы дзелавых заручын з Навумам. Навошта яна ўсё гэта робіць? Ну уж, вядома, не з-за кахання (ці наўрад яна памятае свайго прапаўшага кузена-эмігранта). Можа, з-за гарэзлівасці, свавольства? З нагоды прыроднага лішку энергіі? Яна ж прыроджаная артыстка, гэтая Юлія!

З. Белахвосцік існуе ў двайной масцы паненкі-сялянкі і адначасова парадзіруе яе. Напышлівы пафас і наўная грубаватасць паэтычных параўнанняў пададзены актрысай з іранічнай безагляднасцю. Гэтае спалучэнне экзальтацыі і майстэрства інтрыгі персанажа, ігравая самааддача актрысы, іранічная рэльефнасць падачы матэрыялу і ствараюць прывабнасць сцэнічнага вобраза. Дарэчы, прыблізна ў гэтым жа кірунку “іранічнага пафасу” стварала вобраз Аленкі З. Белахвосцік у “Тутэйшых”.

Татуля Юліі — Ян Дабровіч, у выкананні Г. Маляўскага, які патурае дачцэ ва ўсіх яе штукарствах, з’яўляецца на трохколёсным ровары, што выклікае нечаканы камедыйны эффект. А ўласна кажучы, чаму б і не? Калі Бела-

русь — цэнтр Еўропы і выглядае амаль “Вялікай Галандыяй”, чаму не з’явіцца тут Дабровічу ў ангельскім дарожным касцюме ў клетку і на веласіпедзе замест дрожак! Усё гэта, як і стылізаваныя нацыянальныя і гістарычныя касцюмы, выглядае дэкаратыўна і намякае на чакаемую “дэтэктывную” інтрыгу.

Пара Караль--Жан, якіх з такою нецярыліваасцю чакаюць у маентку і дзеля якіх распачынаецца ўвесь сыр-бор, едуць з Парыжа... таксама на ровары, ды не на простым, а на падвойным -- цыркавым. І іграюць першую сцэну В.Рэдзька (Караль) і В. Манаеў (Жан) як доўгую рэпрызу двух “кавёрных” клоўнаў: Белага і Рыжага. Яны і апрануты напачатку ў клоўнскія ўборы: ярка-жоўтыя, у чорныя палосы нацельнікі, чаравікі на босую нагу. Іх дуэт выконваецца на вастрыні зграбнага хуліганства.

Сустрэча Югасі і Карала — дыялог хутчэй пластычны, як у балете : з ахамі, охамі, перабежкамі ўздоўж і ўпоперак сцэны. Югася як бы падштурхоўвае Карала ўступіць у нейкую іншую гульнію, узяць на сябе другое ампула.

Не толькі маскі клоўнаў убачым мы ў дуэце блудных сыноў, што вяртаюцца з далёкага замежжа. Па ходу дзеяння Караль і Жан некалькі разоў змяняць свае асноўныя маскі.

У сцэне хлебасольнага прывітання маладога пана ў бацькоўскім доме Караль ператвараецца. Знікла грываса грэблівасці, ён выступае ўжо ў ролі лірычнага героя-палюбоўніка. Змяняецца знешняе аблічча: на ім ужо не жоўтае трыко, а элегантны чорны фрак, што нечакана прыгожа сядзіць на Каралю, прылізаныя валасы, какетлівы закрутасік на ілбе, пранікнёны нізкі барытон, чырвоная кветка на грудзях, грывасы і рухі аперэтакнага героя. Ён -- чулівы і ўразлівы да непрытомнасці, схільны да дыяганальных мізансцэн. Але ў Каралі — В. Рэдзькі ўсё роўна застаецца нешта ад папярэдняй маскі Белага клоуна — пластыка прыроджанага міма, бледны твар, скрозь застылую міміку якога выглядвае П’еро.

Дарэчы, і Жан — В. Манаеў, са звычкамі удачлівага Фігаро, усё ж такі не пакідае вобразнай дамінанты Рыжага клоуна. Ягонае існаванне на сцэне — гэта бліскучы каскад пластычных, інтанацыйных і сэнсавых трукаў.

У фінале спектакля Караль нясмела вучыцца іграць новую для сябе ролю Гаспадара маэнтка, шчырага пана, і, як хлапчук, баіцца сваіх жа прамоў і загадаў.

Ну, а Жана (цяпер Яна) — напаткаў лёс усіх лакеяў — быць крывым, гіпербалічным люстэркам уласных гаспадароў. С зацятага франкамана — “заходніка” ён становіцца шалёным “патрыётам”, у якога прарываюцца як у Зноска — “савбура” мітынговыя, аратарскія заклікі, ён экзальтавана дэкламуе напышлівыя вершы пра характэрна роднага краю. Усё гэта з бліскучай іроніяй, віртуозна ўвасабляе В. Манаеў.

Як належыць жанру, у “Ідыліі” ёсць свой ліхадзей, які напрыканцы спектакля сам сябе забівае і падае на спецыяльна падрыхтаваныя насілікі. Праўда, у выкананні Ю. Авяр’янава камісар зусім не злы, а абаяльны, нават прывабна

спявае оперныя арый. Уласна кажучы, у гэтым спектаклі кожная роля, ці-то Навум (Г. Аўсяннікаў), ці-то жонка камісара (Л. Давідовіч) — яркая, амаль лубочная карцінка. Кожны персанаж мае свой “выхад”. Раскрываюцца яны, у асноўным, у другой дзеі, калі “кляюць” на вуду Юліі — Югасі. Яны быццам спаборнічаюць адзін з адным у выказванні кахання і раўнівасці. І тут, канешне, няма роўных імправізацыі “ўзахлёб” Манаева — Жана.

Спектакль названы не звычайнай “Сялянкай”, як опера Манюшкі, а “Ідылія”, па назве твора Дуніна-Марцінкевіча (апошняга выдання). І спраўды, музыка Манюшкі, амаль не захавалася, вычэрпваецца некалькімі нумарамі. У асноўным, музычная партытура створана нанова. Назва “Ідылія” мае адносіны не толькі да пастаральнага жанру, што заяўлены на праграмцы, але і дэманструе ледзь скептычны погляд стваральнікаў спектакля на поўную энтузіязму ідылічную карціну мінулага. Спектакль М. Пінігіна дэманстрацыяна прапануе тэя фарбы і адзенне, у якія мы сёння хацелі б апрануць, размаляваць нашу гісторыю. Таму Беларусь у пастаноўцы, як і належыць “цэнтру Еўропы”, займае цэлае зямное паўшар’е. Тон эстэтызаваных забаў пейзаж і спадароў задаюць не толькі акцэры, але і жывапісныя “перспектыўныя” маляўнікі з німфамі, што гарэзнічаюць у раскошным парку ля стаўка. Яны адлюстраваны на глобусе, што завісае ў цэнтры сцэны, і зроблены ў стылі посуднага сервізнага роспісу, што надае “глобусу Беларусі” рысы плафона, а з ім — хатняй цеплыні. Гэтае эфектнае, жывапіснае паўшар’е, якое ахоўвае анёла, можа пераўтварыцца ў “зорнае неба над галавамі”, і ім кіруе сам Амур (мастак Э. Марголін).

Як гарманічна існуюць у спектаклі сяляне, што разыходзяцца з палёў, з песняй, з серабрыстымі торбамі на плячах, і іх гаспадары, таксама ідылічна існуе ў пастаноўцы “полілінгвізм”: ён адлюстроўваецца не толькі ў пераходах ад польскай да беларускай мовы, але і ў танцах. Апафеоз сустрэчы маладога пана, з хлебам — соллю, пачастункамі, падарункамі, складаецца з серыі танцаў: яўрэйскага, польскага паланеза, балетнага сола Югасі і наўмысна грубаватай полькі. Прычым, танцуюць і пяюць розныя нацыянальныя мелодыі ўсе ўдзельнікі, Югася — энергічнай за іншых. Гэта своеасаблівы, урачысты канцэрт, дэманстрацыя бутафорскай “дружбы народаў”.

Здаецца, час спыніўся ў гэтым спектаклі. І спраўды, асацыяцыі ж яго не жыццёвыя ці гістарычныя, а “культурніцкія”. Стваральнікі прадстаўлення заклапочаны не сацыяльнымі праблемамі, а перспектывай культурнага развіцця.

“Рух часу” тут здзяйсняецца не інакш як з дапамогай астралагаў, з благавлення анёла. Гэта цэлая цырымонія, “змена” дэкарацыі, тлустая кропка, перагорнутая старонка ў спектаклі.

Хаця такія яркія, маляўнічыя карцінкі цяжка перагарнуць, яны стаяць перад вачыма як насланне, як сон. Іх можна толькі зменьшыць у памерах, убачыць здаля, успрыняць як мару, што і адбываецца ў спектаклі. На сцэну ўносяць кош ад паветранага шара, у яго сядваюць чатыры галоўныя героі (Юлія

з бацькам, Караль і Ян), сяляне размяшчаюцца жывапіснай, сіметрычнай чарадой па абодва бакі сцэны і пад меладэю паланэза Агінскага “Развітанне з радзімай” шар “ўзлятае”, каб узнесці нашых герояў на паэтычны Алімп. Але вось бяда, нешта здарылася ў палёце, мы чуем гук нібы лопнуў паветраны шар. Узнясенне не адбылося. Акцёры моўчкі разыходзяцца.

Аккурат і нам задумацца. Можна не крычаць усюды пра вялікае Адраджэнне нашых дзён, не раздзімаць прыгожы мыльны пузыр сусветнай беларуска-літоўскай ідэі, а цярдліва і карпатліва, спакойна і прафесійна, дзень у дзень займацца аднаўленнем элементарных асноў культуры, якая пачынаецца з душы чалавека. Можна не варта зноў і зноў ствараць дутыя імёны, расчульвацца прымітыўным.

Культура не заўсёды рухаецца поглядам у мінулае, тапаннем на месцы. Іншы раз надыходзіць патрэба ў нейкім якасным скачку, духоўным прарыву, быццам і не звязаным з папярэднім развіццём. Да эры Лопе дэ Вега іспанскі тэатр быў ў зародкавым стане. Да Расіна Францыя ведала толькі хрысціянскую містэрыю і фарс. Можна доўга працягваць гэтыя прыклады. Відаць і сёння надыхоў такі момант чакання нейкага скачка, прарыву. Ва ўсякім разе, форма дыялога, дыялога з класікай, з тэатральнымі жанрамі, і ампула, якую выбрала стваральнікі спектакля “Ідылія”, здаецца мне вельмі плённай.

1994 г.



## Фонда на траіх,

### алебо паўза гучыць абертонамі сэнсу

“ПРЫ ЗАЧЫНЕННЫХ ДЗЬВЯРАХ” Ж.П.САРТРА.  
РЭЖЫСЁР - В.КАТАВІЦКІ. МАСТАК - З.МАРГОЛІН.  
ПЕРАКЛАД З ФРАНЦУЗСКОЙ МОВЫ З.КОЛАСА.  
(МАЛАДЗЁЖНЫ ТЭАТР РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ.)

\* СЦЭНЫЧНЫ ІСТАК

Тут усё дзіўна з першых момантаў, з першых гукаў. Гасьне святло, ціха разьязджаецца ў розныя бакі шкляная заслона, і адначасова сьціхаюць бытавыя размовы ў зале. З глухім скрыгатам металу, нібыта ў анімацыйным кадры, “набліжаецца” авальная металічная клетка (на самай справе нарастае толькі гук). Маўклівы Калідорны прывозіць першага прыбыўшага. Гэта Гарсэн (В.Нікіценка) - малады чалавек у чорным касцюме з белым шалем, з кучаравымі светлымі валасамі, якія надаюць ягонаму абліччу мяккасьць, пяшчоту, слабавольнасьць. Мы разам з ім адзеньваем становішча: цёмны пакой без вокнаў, з металічнымі канструкцыямі замест мэблі. Яны нагадваюць скрыні з-пад бутэлек. Пасярэдзіне сцэны - лямпа з агнём, згустак энергіі, ядро электрычных разрадаў, “касьмічная дзірка”. Праз яе героі будуць назіраць зямное жыцьцё.

Праз некаторы час да Гарсэна далучаецца халодная, цыннічная Інэс, а крыху пазней - таварыская Эстэль. Дзьева незнаёмыя жанчыны і мужчына апынуліся ў чорнай пуштаце цемры. Шэпт, шорах, лязг гучыць гулка, аб’ёмна, нібыта “падаюць” у глыбокі калодзеж. “Паўза гучыць” абертонамі сэнсу, падаўжваючы зьмест слова. Вывераная гукавая партытура падрыхтоўвае ягонае існаваньне і ўспрыманьне. Слово надаецца адценьне сэнсавай незвычайнасьці.

Дзіўныя абставіны і паводзіны персанажаў, іх замкнёны трохкутнік (“Больш нікога не будзе”, - толькі і вымаўляе Калідорны В.Молчана), белыя авальныя маскі грыву на тварах узнаўляюць атмосферу ірэальнасьці, замагільнага сьвету. Разам з героямі п’есы Сартра і акцёрамі Маладзёжнага тэатра мы трапляем у пекла (ці чысьцілішча?). Робімся сьведкамі “жыцьця пасья смерці”.

Як увяць пекла? Думка б’ецца ў цісках міфалагічных ці казачных вобразаў, жыцьцёвага вопыту і не знаходзіць нічога горшага за тое пекла, якое сабе і іншым можа стварыць сам чалавек. (Маладзёжны тэатр разам з Сартрам спрабуе змадэляваць інтэлектуальна-маральнае пекла сучаснага чалавека.)

**ПЕКЛА ПАВОДЛЕ САРТРА - ГЭТА КАТАВАНЬНЕ ЎСПАМІНАМІ, КАТАВАНЬНЕ ДУМКАЙ.** Гарсэн, Інэс, Эстэль прыйшлі сюды са сваімі грахамі, комплексамі, трагедыямі, з грузам лёсу. Паступова высвятляецца жыцьцёвы шлях кожнага героя, спачатку пад покрывам хлусьні, напаўпраўды, пасья - у святле шчырай ці цыннічнай споведзі. Зьмяняюцца, мінаюць розныя стадыі, вар’іруюцца адносіны Інэс, Гарсэна, Эстэль.

Трое персанажаў паводзяць сябе як жывыя людзі, толькі з павышанай

актыўнасьцю розуму, скіраванага на самапазнаньне і асэнсаваньне мінулага жыцьця. Чым бліжэй яны адзін аднаму, тым больш драматычныя, трагічныя іх узаемаадносіны, тым больш шчырыя споведзі. Трыю акцёраў В.Нікіценкі, А.Акулёнак і А.Унукавай - гэта драматычная поліфанія тэмпераментаў, прыхільнасьцей, комплексаў, лёсаў. Кожны герой то замыкаецца ва ўласнай адзіноце, то адчайна прагне даверу ці сексуальнай блізкасьці, то пакутуе ад варожага яднаньня двух іншых. Ва ўспамінах герояў ужо нічога нельга зьмяніць, але іх адносіны на сцэне - нечаканьня, непрадказальныя, незавершаныя. Іх варыянты вычэрпваюцца толькі ў фінале.

Як гукі і словы паступова напаўняюцца аб'ёмам, так ігра акцёраў у гэтай пастаноўцы адлюстроўвае паўнату чалавечага існаваньня, а не простыя лінейныя інтэлектуальныя дыялогі. У гулкай пустэчы прасторы любові псіхалагічны паварот, кожная эмоцыя кранае інструмент душы герояў. Людзі ходзяць па кругу адносін, праходзяць скрозь кругі пекла. Ад першага круга ветлівага знаёмства, калі можна так сказаць, ад сьвецкай размовы на тэму, хто калі памёр, - да юрлівасьці і гвалту, да душэўнага выпусошваньня.

Ветлівае знаёмства абарочваецца непаразуменьнем, раздражнёным пытаньнем: чаму мы разам? Наступны круг - першыя расказы пра сябе, з напайпраўдай, першыя акцэнтны сімпатый. Легкадумны матылёк Эстэль, што лётае па сцэне, цягнецца да адзінага мужчыны - Гарсэна. Расчараваная, існуючая ў "чорным" сьвятле ўласнага зла, Інэс сваёй ахвярай і сваім катам выбірае бялявую Эстэль. Слабавольны Гарсэн падпарадкоўваецца моцнай волі і розуму Інэс. Кожны герой адначасова зьяўляецца ахвярай і катам іншага.

#### ПЕКЛА ПАВОДЭ САРТРА - ГЭТА ПАКУТА АД АДЗІНОТЫ.

"Як я змагу вытрымаць сябе?" - гэтае пытаньне задае на пачатку сьпектакля Гарсэн. Менавіта ён адзіны рэфлексуючы герой. Ён не забойца, але чалавек, які пяць гадоў прымушаў пакутаваць жонку і здрадзіў справе свайго жыцьця. З-за слабасьці, з-за чарвяточыны подласьці ў душы. В.Нікіценка іграе неўраўнаважананага, зламанага героя, які не знаходзіць пункта апоры ні ў мінулым, ні ў цяперашнім існаваньні. Ён, у адрозьненне ад іншых, не змог уладкаваць сваё жыцьцё, не можа вытлумачыць мінулыя ўчынкі. Ягонае жыцьцё засталася незавершаным назаўжды.

Адзін з кругоў пазнаньня пекла пачынаецца, калі Гарсэн прапаноўвае разьсясьці па кутках і маўчаць, быць сам-насам са сваімі думкамі і ўспамінамі. Гарсэн зачыняецца ў яйкападобнай клетцы. Інэс кладзецца ў металічную труну, а Эстэль ніяк не можа супакоіцца на "канапе", скрып якой нагадвае ёй рыпенне дзіцячых арэляў ці калыскі. Эстэль настойліва шукае люстэрка. Чалавек не можа жыць адзін, ён шукае сваё адлюстраваньне ў іншых людзях, у люстэрку чалавечых адносін. Адбіткам Эстэль імкнецца зрабіцца Інэс, яна нават спрабуе спакусіць "мілачку". Але жанчыны, нібы лёд і агонь, - супрацьлеглыя адна адной. Эстэль клапоціцца толькі пра свой зьнешні выгляд, маленькі прышчык на твары для яе - трагедыя. Без люстравых адбіткаў яна нібыта перастае існаваць. Інэс адчувае сябе толькі знутры. Не турбуецца



пра зьнешнасьць. Апанутая ў строгі чорны касцюм, напаятая як струна, яна нібыта чуе думкі іншых. Актрыса А.Акулёнак іграе халодную, цыннічную, разважлівую жанчыну з моцнай воляй, якую ніколі ніхто не кахаў. Яе Інэс наперад ведае, што з імі адбудзецца, і дапамагае іншым усьвядоміць сваё становішча. Яна - энергетычны цэнтр узаемаадносін, і энергетыка яе адмоўная, мае злую прыроду. Штараз яна парушае псіхалагічную раўнавагу, якую імкнуцца ўсталяваць Гарсэн і Эстэль. Руйнуе “камедыю невінаватых”, у якую яны жадаюць сыграць. Яна прымушае іх дзейнічаць пасля спробы маўчаньня. Кола маўчаньня канчаецца для герояў амаль што бойкай. Высокая, строгая, хутчэй лэдзі, чым “жанчына з пошты”, яна ніколі не ўсьміхаецца і амаль ніколі не здымае белых пальчатак. Але гэтая жалезная жанчына можа быць ласкавай і здольная заплакаць. У яе ёсьць адзіная слабасьць - схільнасьць да бялявай мілачкі.

### ПЕКЛА ПАВОДЛЕ САРТРА - ГЭТА АСУДЖАНАСЬЦЬ БЫЦЬ РАЗАМ.

Гэта катаваньне “публічнай адзінотай”, катаваньне чалавечымі ўзаемаадносінамі. Людзі імкнуцца адзін да аднаго, але ўсё роўна застаюцца адзінокімі, іх не разумеюць іншыя. Нават калі яны шчырыя да канца, калі гранічна агалілі свае душэўныя пакуты і свае грахі. Гэтае кола апошняй споведзі пачынае Гарсэн і заканчвае Эстэль. Ды толькі і выкрытыя злачынствы не збліжаюць людзей. А яны так прагнуць спачуваньня!

Героі сьпектакля паводзяць сябе як у жыцьці, як рэальныя людзі. Надзвычайныя абставіны стварэньня не для таго, каб узнавіць замагільны сьвет: чалавечыя ўзаемаадносінны, чалавечы лёс асьвятляюцца ў сьпектаклі “неонавым”, прадсьмяротна яркім сьвятлом. Невыпадкова сцэна і глядзельная зала штараз аб’ядноўваюцца ў агульную прастору ўспышкай яркага сьвятла. Ствараецца эфект “назіраньня”. Назіраем за персанажамі не толькі мы, глядачы, але і маўклівы Калідорны ў арабскім касцюме. У гэтым сьпектаклі няма нічога выпадковага.

### ПЕКЛА - ГЭТА АСУДЖАНАСЬЦЬ СІТУАЦЫЙ, СТЭРАТЫП АДНОСІН І ПАВОДЗІН.

Іх не так шмат, як здаецца. Юнг называў гэта архетыпамі. Белья маскі на тварах акцёраў - прыкмета не толькі сьмерці, але і знак нязьменлівасьці кожнага. Безвыходнасьць змадэляванай Сартрам сітуацыі заключаецца ў тым, што ніхто з герояў не можа зьмяніцца, зрабіцца іншым. Яны пазбаўлены вымярэння часу. Яны такія, якімі прайшлі свой шлях.

Праўда і напружанасьць пражываньня таго альбо іншага псіхалагічнага павароту не робіцца бытавой, натуральнай. Водбіск ірэальнасьці і незвычайны малюнак мізансцэн ствараюць эфект музычнай пастаноўкі. Не адразу мы чуем музыку чалавечых адносін, музыку руху акцёраў па сцэне. Вось Эстэль падбегла да Гарсэна. Але іх нямы дыялог парушае Інэс, якая імкліва праходзіць паміж героямі. Вось усе трое сабраліся вакол чырвонага польмя - на разьвітаньне з зямнымі істотамі. І раптам разьбегліся па сваіх кутках. А пасля - рух па кругу, зноў узаемазбліжэньні і адштурхваньні.



**ГЭТА ЗІГЗАГІ РЫТМУ ТАНГА.**

Мы ўлоўліваем ягоны прыгожы, вытанчаны малюнак, ягоную палкую, ганарлівую мелодыю. Першай танцавальны рытм прыўносіць у сьпектакль Эстэль. Яна, у бальнай сукенцы, з чырвоным веерам, журчыць як ручай. І ў разрэджаную, халодную атмасферу сьпектакля ўрываецца жыцьцё. Жыцьцё з ягоным стылем кантактаў, манернасьцю знаёмстваў. Але Эстэль у выкананьні А.Унукавай зусім не дзіця прыроды. Яе пастава, рухі - падкрэсьлена прыгожыя ці, дакладней, маляўнічыя. Толькі голас, інтанацыя застаюцца "чыстай крынічкай". Жорсткасьць, забойства і мяккая, зграбная Эстэль здаюцца несумяшчальнымі. Але да часу. (Хоць і пасля таго, як мы даведваемся пра злачынствы Эстэль, яна застаецца "крынічкай", глытком свабоды ў лабірынце комплексаў астатняй кампаніі. Актрыса не можа пераадолець сваё сцэнічнае абаяньне.)

Апошні круг разьвітаньня з "зямным жыцьцём". Пластыка зямнога жыцьця ўзнаўляецца ў нападтанцы-пантаміме і паступова пераходзіць у танга. Гэта - кульмінацыя сьпектакля. Акцёры танцуюць цудоўнае, экспрэсіўнае танга для траіх (пластыка М.Дударавай). Драматычная ігра пераліваецца ў музыку, мізансцэны - у танец. Нягледзячы на колеравую аскетычнасьць, амаль графічнасьць пастаноўкі (у ёй дамінуе чорны колер з белымі і чырвонымі дэталямі), яна пакідае ўражаньне маляўнічай. Адмысловы пластычны малюнак, "шматколернасьць" акцёрскага пражываньня, выразнасьць мізансцэн... У памяці застаюцца "стоп-кадры" пластычнага "па" персанажаў у фінале першай дзеі - статуарная кампазіцыя з трох фігур. Ці застылая графіка ценяў жанчын на шкле, за якім зьнік Гарсэн. У фінале сьпектакля ў глыбіні сцэны расчыняюцца дзьверы на вуліцу (і мы чуем яе шум).

**ПЕКЛА - ГЭТА МЫ САМІ.**

Калектыў Маладзёжнага тэатра - адзін з нямногіх сёньня, хто востра адчувае і стварае сучасны сцэнічны стыль. Апошнія пастаноўкі тэатра ("Ягонныя сны" паводле Сальвадора Далі, "Пры зачыненых дзьвярах" Ж.П.Сартра) вылучаюцца падкрэсьленай элітарнасьцю, няпростай формай, складанасьцю сцэнічнага існаваньня персанажаў. Рэжысура гэтага тэатра на чале з Віталем Катавіцкім валодае рэдкім мастацтвам стварэньня сцэнічнай метафары.

1995 г.

# Рагнеда і Дзмітрый

## полацка-наўгародскія зямель

“УЛАДЗІМІР І РАГНЕДА” А.ДУДАРАВА  
НА СЦЭНЕ ГРОДЗЕНСКАГА ТЭАТРА

\* (ПРЫНІМАЮЧЫ)

Пасля “Купалы”, п’еса, якая марудна заваёўвала беларускую сцэну і нарэшце пад назвай “Князь Вітаўт” на купалаўскай сцэне нагадвае пра час росквіту дзяржаўнасці беларусаў - Вялікае княства Літоўскае - на розных міжнародных форумах, Аляксей Дудараў звярнуўся да яшчэ больш старажытных часоў - канца I тысячагоддзя, часу выхаду на гістарычную арэну Полацкага княства. Ён напісаў п’есу “Рагнеда і Уладзімір”.

Гэта быў час нараджэння для беларусаў, калі першыя імёны полацкага князя Рагвалода, ягонай дачкі Рагнеды і яе стасункі з наўгародскім (а потым і кіеўскім) князем Уладзімірам увайшлі ва ўсе старажытныя славянскія летапісы. “З’яўленне першых гістарычных асоб - факт выключна важнага значэння ў працэсе станаўлення народа, - піша М.Ермаловіч, - з ім народ як бы выходзіць са змроку сваёй перадгісторыі на шлях сапраўднай гісторыі, асветленай славы імёнамі і падзеямі”.

А.Дудараў стварае па канве летапісных кароткіх звестак паэтычную легенду. Таму ёсць сэнс трошкі прыгадаць гістарычныя падзеі. Яны адбываюцца напярэдадні прыняцця хрысціянства і тычацца трох моцных княстваў-сапернікаў: Полацкага, Наўгародскага, дзе сядзеў Уладзімір, і Кіеўскага, дзе княжыў яго брат Яраполк. І пасватаўся Уладзімір да Рагвалодавай дачкі прыгажуні Рагнеды. Але ганарлівая Рагнеда адмовіла сыну ключніцы, сказаўшы: “не хачу разуюць сына рабыні, я хачу за Яраполка”. І тады пайшоў Уладзімір з войскам на Полацк, забіў Рагвалода з сынамі, а Рагнеду гвалтоўна зрабіў сваёй жонкай. Потым крочыў на Кіеў і забіў свайго брата Яраполка. Нягледзячы на прынятае хрысціянства, Уладзімір меў некалькі жонак, і Рагнеду з маленькім сынам Ізяславам, пасля яе спробы забіць мужа, выправіў у Полацкую зямлю, на радзіму, пабудаваўшы горад Ізяслаў.

Рагнеда і раней прыцягвала ўвагу паэтаў, празаікаў. Апошняя версія была п’еса І.Чыгрынава, уваасобленая на купалаўскай сцэне, “Звон - не малітва”. Але ў ёй падзеі тычыліся позняга перыяду жыцця Рагнеды і яе дарослага сына Ізяслава. І, канешне, Рагнеда звычайна прадставала не зламанай духам, упартай ганарлівцай, якая праз усё жыццё пранесла любоў да зямлі сваёй і нянавісць да заваёўніка Уладзіміра.

Як мроіцца дадзеная гісторыя Рагнеды і Уладзіміра фантазіі А.Дударава? А ён, на суперак усяму, бачыць перадусім вялікае каханне. Ён стварае рамантычную легенду пра вялікае каханне і такую ж буйную помсту за здраду Рагнеды і Уладзіміра. Новую п’есу ўвасобіў на сцэне Гродзенскага драматычнага тэатра Валерый Мазынскі, які паставіў, па-мойму, усе п’есы А.Дударава і заўсёды меў права першай інтэрпрэтацыі. Для В.Мазынскага п’еса Дударава жыватворна спрыяльная глеба, бо гістарычны спектакль, нават эпічнае

палатно - гэта яго стыхія. Вядомы беларускі рэжысёр ужо ўвайшоў у гісторыю тэатра XX стагоддзя як сутворца і бліскучы інтэрпрэтатар драматургіі Уладзіміра Караткевіча.

Спектакль гродзенцаў - цэласны, ясны па форме, гарманічны, можа скласці пэўную канкурэнцыю сталічнаму "Князю Вітаўту". Але калі ў "Вітаўце" пануе палітыка, то ў "Рагнедзе і Уладзіміры" віруе каханне, грахоўнае, язычніцкае, што засціць розум і змятае ўсё на сваім шляху. Напал страсцей, выбухнуўшы нянавісцю ў фінале, падрыхтоўваецца паступова. Звініць у паветры адзіная нота, нібы нацягнутая струна, перарываемая ўсхваляванымі крыкамі начных птушак і грывотамі. Здаецца, электрычны разрад фізічна канцэнтруецца ў паветры (кампазітар А Кандыба). У змрочнай паўцемры сумна і небяспечна выглядаюць шэрыя доўгія твары паганскіх багоў. Адваротны бок ідалаў - пастка з запаленай свечкай (мастак Д.Мохаў). Яны патрабуюць ахвяр, войнаў і самых прыгожых нявест.

У свяшчэнным лесе купальскай ноччу палачанкі спраўляюць таемны рытуальны шлюб з Ярылам. Жывы певень, чырвоныя палосы крывы на белым адзенні, несарамлівая эротыка танцаў - у гэтым карагодзе "бакханак" з'яўляецца Рагнеда. Менавіта такой, нязнанай, чароўнай, чужой Уладзімір угледзеў Рагнеду і адабраў нявесту ў Ярылы. Падобна грэчаскім героям, ён абцяжарваецца ракавой трагічнай віной. Ярыла адпомсціць за каханую.

С.Курыленка іграе Уладзіміра не жорсткім тыранам, а закаханым хлопцам, што кідае справы наўгародцаў і блукае ў паляўнічых вандроўках, шукаючы купальскую незабыўную дзяўчыну, што рыхтавала сябе для бога Сонца. Для спектакля і п'есы вельмі важнае значэнне маюць паганскія рытуальныя сцэны: выбар ахвяры з дружны Уладзіміра, танцы вакол ідалаў. Яны ствараюць атмасферу вольнасці і дзікасці адначасова. Рагнеда можа смела прэрэчыць бацьку Рагвалоду і ні за што не пагаджацца на шлюб з Яраполкам, але і Рагвалод без хістанняў у момант сватання ўладзіміравых людзей запірае дачку і выстаўляе замест яе служанку з патрэбным яму адмоўна-зніжальным адказам.

Апошняя п'еса А Дударова пацвердзіла, што ён не дарэмна штудзіраваў не так даўно Шэкспіра. Тэхніка ягоных апошніх п'ес нагадвае хронікі і рэзка адрозніваецца ад папярэдняй манеры. Кароткія эпізоды хутка змяняюць адзін аднаго і маюць розную жанравую прыроду: рытуальныя сцэны, паэтычныя дыялогі кахання, змовы-інтрыгі палітыкаў і блазнерскія імпрывізацыі забулдыг-сялян.

У спектаклі В.Мазынскага тры стыхіі - паганства, кахання і блазнерства - існуюць на роўных. Апошняю ствараюць два селяніна (У.Капранаў і С.Бачкоў), якія, частуючыся ярылавым ахвярным моцным напоем, разважаюць аб адноснасці шчасця і гора і ўносяць у напружаную, насцярожаную танальнасць спектакля "інтэрмедый", камічную паўзу, як казалі ў старажытнасці - фарс(ш) - значыць, начынку.

Рагнеда ў выкананні Л.Волкавай - лёгкая, вогненна-рудавалася, прыгожая, нібы створана для кахання. Але ў гэтай крохкасці заключана вялікая моц духу. І ў фінале яна, быццам ударамі хлыста, б'е словамі-пракляццямі былога каханага Уладзіміра.

Можна быць, і п'есе і спектаклю не хапае яшчэ адной стыхіі - вар'яцкай барацьбы за ўладу, за сферы ўплыву, якая б узмацніла канфлікт твора, расставіла акцэнты, абгрунтавала фінальнае перараджэнне герояў. Яна толькі злёгка намечана ў размовах бацькі Рагнеды з царадворцамі і веснікамі. Але постаці Рагвалода (Ю.Трашкеў), Дабрыні (А.Луцэнка), Блуда (В.Шалкевіч) застаюцца службовымі персанажамі. І ў характары Уладзіміра няма палітычнай дружнай амбіцыёзнасці князёў-воінаў таго часу. Наўгародскія баляванні з бубнамі, дудкамі адбываюцца сярод тых самых шэрых ідалаў, што і полацкія скокі і княскія сцэны. Усе ў гэтым свяшчэнным лесе адзіныя, роўныя. Драматычны акцэнт міжволі перамяшчаецца на суперніцтва Уладзіміра і ўяўнага Ярылы за нявесту. Але ён павісае ў атмасферы спектакля і ў п'есе драматургічна не аформлены. Таму ў жанравых адносінах "Рагнеда і Уладзімір" - рамантычная легенда, а не гістарычная хроніка ў духу Шэкспіра. І менавіта гэтай сваёй паэтычнай, лірычнай прыродай вабіць глядачоў. На прэм'ерным паказе гродзенцы наладзілі стваральнікам спектакля авацыю. І хаця да тэатра амаль немагчыма было дабрацца (вуліцы вакол перакрылі для руху транспарту з нагоды свята культур нацыянальных меншасцяў), зал Гродзенскага тэатра быў перапоўнены. Бо ў горадзе на Нёмане са сцэны па-веяў дух старажытнай беларускай гісторыі.

1998 г.



## Каханне нараджаецца з хаоса ці правакце стыхію?

“УЛАДЗІМІР І РАГНЕДА” А. ДУДАРАВА НА СЦЭНЕ ТЮГА

\* СЛІЖАЎ ПІСНІКІ \*

Відаць, не выпадкова бег імгненны думак так часта звяртае наш погляд да гісторыі Рагнеды. Канец першага тысячагоддзя міжвольна перагукаецца з нашым часам, канцом другога тысячагоддзя. Не толькі з-за сімвалікі лічбаў, а і таму, што канец дзесятага стагоддзя для беларусаў сапраўды — “пачатак усіх пачаткаў”. Упершыню Полацкае княства выходзіць на гістарычную арэну як самастойны патэнцыйна-дзяржаўны суб’ект. А імяны полацкага князя Рагвалода і ягонай дачкі Рагнеды ўвайшлі амаль ва ўсе знакамітыя старажытныя славянскія летапісы. Акрамя таго, канец дзесятага стагоддзя — час прыняцця хрысціянства. Такім чынам, маючы за плячыма тысячагодні шлях гісторыі, іншымі вачыма можна глядзець у будучыню і на сучаснасць. Але якімі?

Як разглядаць пройдзены намі шлях? Як бясконцыя ланцуг невыкарыстаных магчымасцяў? Для ўтварэння моцнай дзяржаўнасці, уласнай “калекцыйнай”, сабранай у агульную спадчыну культуры? Як трагічны пошук магутнага брата-суседа, які так часта аказваецца здраднікам ці захопнікам? Нашыя продкі кідаюцца то на ўсход, то на захад, то на поўнач, то на поўдзень, шукаючы саюзаў з Ноўгарадам, Кіевам, Варшавай, Вільняй, Масквой.

Можа стаць тэмай для псіхааналітыкаў своеасаблівы “жаночы” менталітэт Беларусі, якая ўсё жыццё шукае крыла аховы сярод суседзяў і страшыцца ўласнай незалежнасці. Таму асабліва сімвалічна выглядае наша першая гістарычная прыпавесць, звязаная з імем жанчыны, што наспрабавала стаць самастойнай і гвалтоўна была ўзятая ў шлюб.

... Да Рагнеды ў Полацк пасваталіся адначасова два браты — княжычы Уладзімір з Ноўгарада і Яраполк з Кіева. Паводле летапісных звестак, Рагнеда адмовіла Уладзіміру, грэбуючы не чыстай “княжскай” крывёю ноўгарадца, сына ключніцы-рабыні. А мо мела больш важкія прычыны дамагацца саюза з магутным Кіевам і Яраполкам. Але дзікі і раз’юшаны Уладзімір не дараваў крыўды, пайшоў з войскам на Полацк, забіў бацьку і братоў Рагнеды, зруйнаваў горад, а Рагнеду гвалтам зрабіў жонкай. Між іншым — захапіўшы ўладу і ў Кіеве. Менавіта з яго імем звязана прыняцце хрысціянства на Русі.

Яшчэ адна тэма для псіхааналітыкаў: наша невычэрпнае жаданне апаэтызаваць пакуты, зрабіць мастацтвам плач, убачыць у слабасці сілу. Апошняе таму пацвярджэнне — п’еса Аляксея Дударова “Уладзімір і Рагнеда”. Дудараў стварыў па канве скупых летапісных звестак сваю рамантычную легенду, якую не мае сэнсу правяраць на “гістарычнасць”. Яе няма. Ён убачыў тут, наперакор усім гістарычным фактам, наперакор сэнсу, вялікае юнацкае каханне. Драматург убачыў у Рагнедзе і Уладзіміры Рамэа і Джульету по-

лацка-наўгародскіх зямель, каханне, якое прымусіла забыць усё на свеце і таму не даруе здрады (нават калі здрада ўяўная). Толькі гэтае каханне прыносіць смерць, ахвяры, гвалт, злачынствы і нянавісьць. І таму прырэчыць логіцы і жыццю.

Новая прэм'ера п'есы адбылася ў Тэатры юнага глядача. Пастаноўка Андрэя Андросіка і Барыса Герлавана называецца "Палачанка". Гэта неверагодна прыгожы спектакль. Сцэна ТЮГа ператварылася ў прастору, дзе ўсё жыве, бурліць, дыхае агнём, трансфармуецца. Цёмнае люстэрка падлогі з прыўзнятым подыумам раптоўнага становіцца зорным небам, калі здаецца, нібы зорныя нябёсы абрынуліся ў начную гладзь возера. Галава кружыцца, і не зразумець, дзе неба, а дзе зямля.

Сцэна можа стацца разварочаным зямным чрэвам, адкуль выпаўзае ідал Перуна з галавой воіна і крывавым тулавам (між іншым, па старажытных крыніцах вядома, што менавіта так — у выглядзе воіна са шлемам і вусамі ўвасабляўся Пярун). І зноў уяўленні аб небе і зямлі перавяртаюцца. Барыс Герлаван прыдумаў велічныя дзейсныя сцэнаграфічныя вобразы хаатычнага сусвету, дзе яшчэ нішто не ўсталявалася, дзе ўсё знаходзіцца ў руху, і зямля можа стаць райскім месцам і пякельнай крывавай пашчай. Здаецца, такі просты прыём: вертыкальныя перамышчэнні каласнікоў з вяроўкамі. Але ён стварае дзіўны эффект скранутай, ссунутай прасторы, зруху часу.

З хаосу можа ўзнікнуць і востраў прыгажосці і спакою, і бездань вайны і крыві. Гэтыя два полюсы патэнцыяльнага развіцця падзей і паказвае спектакль.

Дружына князя Уладзіміра — гэта вайсковая каманда з бяспэчымі практыкаваннямі ў мастацтве бойкі. У спектаклі шмат сцэн боек — трэнінгі ці сапраўдныя сутыкненні. Яны прыйдуцца да спадобы юнаму глядачу, што прызвычаіўся сачыць за амерыканскімі баевікамі. Паганская стыхія — толькі нагода для паказу сучасных страасцей. Дружыннікі не хаваюць за гістарычныя касцюмы свайго сучаснага паходжання, наадварот, то завушніцай, то моднай куафірай падкрэсліваюць яго.

Князь Уладзімір у выкананні Алега Сідорчыка амаль нічым не адрозніваецца ад сваіх сяброўкоў: тыя ж мускулы, спрыткасць, сіла, прасталінейнасць. Сучасны Уладзімір — А. Сідорчык знешнім выглядам і хрыпаватым голасам падобны да Алега Газманова, што і робіць яго "героем" у вачах падлеткаў. У інтэрпрэтацыі тэатра Уладзімір — не палітычны дзеяч, не злодзей, не забойца, гэта закаханы юнак, які трохі загуляўся ў Тарзана.

"Палітычную", сэнсавую, ды і чалавечую нагрузку бярэ на сябе Дабрыня ў выкананні Анатоля Жука. Калі ён выходзіць на сцэну, здаецца, што падлога трашчыць пад гэтым багатыром. Ён вучыць пляменніка Уладзіміра дзе кулаком, дзе словам, як неразумнага пшанюка. Ён надае канфлікту змястоўны драматызм і сацыяльна-гістарычныя матывіроўкі. Дабрыня ды больш "цывілізаваны", сурова-халодны палітык Рагвалод — Іван Шрубейка — трымаюць канфлікт п'есы не на побытавым узроўні. Бо іх баламутныя дзеці кінуліся ў вір каханя як халопы, а не княскія нашчадкі, забыўшыся пра бацьку-маці, пра радзіму і

гонар. Рагнеда — Ала Паплаўская, што называецца, простая прыгожая дзяўчына. Яна кахае, яна чакае, не чуе нікога вакол сябе. Нішто не прадвясчае ў гэтай беларускай Джульеце будучага лёсу і ўчынкаў гістарычнай Рагнеды: яе спробы забіць Уладзіміра, пераход у хрысціянскае манаства. Сцэны Уладзіміра і Рагнеды кранальныя, пастаўлены ў лепшых традыцыях любоўна-прыгодніцкіх раманаў. Прырода, каханне і язычніцкі пантэізм робяць Гісторыю прыгоды сучасных Тарзанаў. Нават фінальны налёт Уладзіміра на Полацк увасоблены на сцэне амаль без гвалту, неяк невызначальна. Застаецца незразумелым, што сталася з Рагнедай і яе бацькам. Бо лірычнай пльыні спектакля і прыўзнята рамантычнаму каханню пярэчылі гістарычныя факты. Значыць — лепей увогуле іх зняць.

У параўнанні з гродзенскім спектаклем новая версія Рагнеды і Уладзіміра — амаль бэстселер, зроблены моцнай рэжысёрскай рукой, што ведае толк у спектаклі-шоу. Тут, акрамя ўсяго, выпрацаваны дакладныя змястоўныя матывіроўкі падзей і ўчынкаў. Спектакль ТЮГа атрымаўся цэласным, дынамічным, рамантычна-прыгодніцкім і "дзікім". Ён мае канкрэтны глядацкі адрас — падлеткаў.

Страсці і хаос бушуюць у душах людзей, у іх учынках. Жорсткае свавольства ўласціва ўсім: Рагвалоду, Рагнедзе, Уладзіміру, Дабрыні. Вялікае значэнне маюць рытуальныя сцэны ахвяраванняў Перуну і гульні вакол ідала Ярылы. Нішто не прадракае прыняцця хрысціянства ў атмасферы спектакля. Можна, толькі чаша з вадой і рэфрэн дзіцячых гульняў з ёю — ці то прывіды дзяцінства, ці то мары аб светлым жыцці — намякаюць аб магчымасці іншага існавання. Спектакль заканчваецца неяк пакорліва. У тым, што адбылося, вінаватыя самі героі, якія не здолелі стрымаць уласных эмоцый. Яны зноў працягваюць адзін аднаму рукі.

Але... застаецца пытаннем: ці змога п'еса Аляксея Дударова пераламіць прыхаваны ў памяці народнай гістарычнай архетып аб крывавым шлюбе Уладзіміра і Рагнеды; ці змога сучасны твор апазтызаваць і ўпрыгожыць Гісторыю, увесці ў сучасную свядомасць замест гістарычнай жорсткасці вялікае Каханне?..



2000 г.



## Развітанне з радзімай ці з інтэлігенцыяй?

“РАЗВІТАННЕ З РАДЗІМАЙ” НА ВОЛЬНАЙ СЦЕНЕ

Апошнім часам тэма прыезду з-за мяжы былой суайчыніцы ўвайшла ў моду ў кіна- і тэатральным мастацтве. Узгадаем увасобленую на мінскай сцэне п’есу А.Варфаламеева “Мы ідзем глядзець Чапаева” (Тэатр-студыя кінаакцёра), дзе ў сціплую, а значыць, паўжабрацкую (затое з ідэаламі) сям’ю няўдачнікаў урываецца з нямыслімымі перспектывамі сяброўка дзяцінства, цяпер амерыканская мільянерша. Але бунт “вечнага малодшага навуковага супрацоўніка” не выходзіць за межы сямейнага скандалу і тэлефоннага “Дурань!” уласнаму начальніку. Тая ж сітуацыя ў п’есе А.Дударова “У прыцемках” (Рускі тэатр імя Горкага). Толькі на гэты раз з-за кардона прыязджае багатая дачка старых камуністаў і купляе іх прывілейную багадзельню.

Алена Папова ў новай п’есе “Развітанне з радзімай” у гэты аблюбаваны сучаснымі драматургамі сюжэт уносіць значную падрабязнасць: ракавая рудыя шэльма Дзінка прыязджае з Захаду не мільянершай, а збанкрутаванай, цывільнай шлюхай і спадзяецца тут, на радзіме, зноў “узяць старт” ці то выгадным шлюхам, ці то ўкрадзенымі грашыма. А пакуль — жыве “няпрошаным татарынам” у бязвольнай, нічога не жадаючай сяброўкі.

Прэм’ера новай п’есы беларускага аўтара адбылася ў сакавіку ў Тэатры беларускай драматургіі (былая “Вольная сцэна”) у пастаноўцы рэжысёра В.Восіпава. Гледзячы на статных, маладых, прыгожых акцёраў - удзельнікаў спектакля, міжволі пачынаеш успрымаць дзеянне на сцэне трошкі адцягнена, іранічна. І спраўды. Алена Папова напісала п’есу-ўспамін: асэнсаванне стальных людзьмі пражытага кавалку жыцця. Лёсы склаліся, людзі ўстаяліся. Падзеі ўспрымаюцца нібы праз пахмелле пражытых гадоў і будзённага існавання. Але іграе спектакль маладая, стыльная трупка, якой можа сёння паазайздросціць любы тэатр. І атрымоўваецца, што тэму расчаравання, восеньскага суму іграюць прыгажуні-хлопцы, нібы створаныя для роляў герояў-палюбоўнікаў, і “поддумныя” дзяўчаты з манерамі фатальных жанчын. Рэжысёр нават акцэнтуюе касцюмамі і манерамі паводзін іх малодосць і прыгажосць. І таму “развітанне з радзімай” непрыкметна, як у паланезе Агінскага (дзякуй, што гэтая прасталінейная асацыяцыя не гучыць у спектаклі), ператвараецца ў “прывітанне радзімы”.

Такі адцягнены погляд на падзеі п’есы, стварэнне самастойна існуючага штучнага свету прыгажосці - увогуле характэрна для рэжысёрскага почырку Вячаслава Восіпава. У ягоным спектаклі “Букееў і К” (Рускі тэатр) акцэнт рабіўся на вытанчаную ў стылі мадэрн сцэнаграфію, у якой жылі персанажы. Асяроддзем другога спектакля — “Вячэра” былі старажытныя габелены і французская сервіроўка стала як сутнасць каштоўнасцей персанажаў - гурманаў палітыкі і жыцця.

Сцэнічнай метафарай “Развітання з радзімай” стала “блакітная мара”. Прычым у кожнага свая - мара аб моры ці бізнесе за кардонам, рэалізаваная ў выглядзе паўпразрыстых блакітных шырмаў. Але пры ўважлівым поглядзе - чорныя цені на іх аказваюцца сілуэтам касцей шкiлета, як на рэнтгенаўскім здымку. Такім чынам, блакітная мара абарочваецца гратэскавай грымасай.

Падобныя ж грымасы строіць жыццё кожнаму з персанажаў. Залатавалосы Паручнік (Юрась Жыгамонт), праўда, мала падобны да прафесара, затое з моцным тэмпераментам, вымушаны займацца продажам турбін. Вясёлая, шалапутная, нястрыманая Лялька (Людміла Сідаркевіч), першая пляткарка, але і душа кампаніі, працуе прыбіральшчыцай і мые падлогу. Затое шэры бухгалтар Карасік (Валерый Кашчэў) з'яўляецца на спатканне сяброў сапраўдным каралём - з дэлахоўнікамі і ў серабрыста-шэрым касцюме. Шэры колер з недахопу душы пераўтварыўся ў імпэт знешняга выгляду. Хаця Карасіку ў п'есе наканавана памерці...

З прыездам свавольнай сексуальнай Дзінкі (Алена Гудкова) жыццё закруцілася вакол яе шараханіяў-сустрэч са шматлікімі мужчынамі. Калісьці яна здарава ўмела іх “раскручваць”. Але цяпер рандэву ўсё часцей даюць “збоі”. Адзін памёр, другі збег, трэці на партнёра не “цягне”. Яна сама нікога не кахае, нікому не спачувае, нікога не паважае. Па сутнасці, яе вяртанне на радзіму - толькі маленькі перадых, глыток паветра перад новым скачком драпежніцы. Але гэта самы актыўны, жыццяздольны персанаж п'есы. З яе з'яўленнем стыль жыцця ціхіх гаспадароў (Таццяна Жахоўская - Ігар Сіроў) нагадвае сучаснае застолле. На сцэне шмат п'юць, снедаюць, з любой нагоды: прыезду Дзінкі, Кастрычніцкай рэвалюцыі ці проста “ішлі міма”. Нават і смерць Карасіка нікога па-сапраўднаму не кранула. Прайшла міма. Хто яны - гэтыя людзі? Што іх прымушае збірацца разам? Агульныя ўспаміны ці проста шкалік з нагоды? Шэрагі іх радзюць: хтосьці памёр, хтосьці п'яны разбіўся, хтосьці знік у ЗША ці Ізраілі, падмятае двары ў Еўропе... Новае пакаленне ці мытарства ў пакутах праслойкі грамадства?

Маладым актёрам цяжка ўбачыць і сыграць у п'есе трагедыю сучаснай інтэлігенцыі. Яны ўносяць атмасферу “свята жыцця”, тэатральнасць балю ў будзённую плынь. Але менавіта пра інтэлігенцыю, дакладней, пра яе рэшткі, напісала п'есу Алена Папова. Магчыма, адзіная з беларускіх драматургаў верная гэтай цяжкай тэме - лёсу і душэўнаму стану інтэлігента айчыны.

1998 г.

## “СОН У ЛЕТНЮЮ НОЧ” У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ТЭАТРЫ

Некалькі гадоў таму Андрэй Бакіраў, рэжысёр чарнігаўскага тэатра, уразіў удзельнікаў і гледачоў “Славянскіх тэатральных сустрэч” у Гомелі сваім бліскучым, лёгкім, юным спектаклем “Сон у летнюю ноч”. Яго знешняя прыгажосць, буфаната, гратэскны грым актёраў, экзатычныя касцюмы розных часоў і стыляў, — усё лёгка суіснавала ў віхуры карнавалу, бо, закранаючы старажытныя і новыя тэатральныя сістэмы, спектакль быў падобны да таямнічага рытуалу, баляваннага Тэатра, аగాляў нейкія існыя першаасновы, першаэлементы мастацтва тэатра. Захапляў сваім рытмам.

Спектакль пакінуў такі глыбокі і незабыўны след у свядомасці беларусаў, што Андрэя Бакірава з брыгадай мастакоў спачатку запрасілі паставіць “Дванаццатую ноч” Шэкспіра ў гомельскай драме. І ён зноў меў поспех, праўда, не такі бясспрэчны і шумны, як чарнігаўскі Шэкспір. А затым, нягледзячы на непамерна круглую, “еўрапейскага ўзроўню” суму ганарару, якую заламілі адчуўшы смак славы ўкраінцы, іх зноў паклікалі паставіць “Сон у летнюю ноч” у Нацыянальным тэатры імя Янкі Купалы. Прэм’ера рыхтавалася доўга, марудна. Не хапала сродкаў здзейсніць дарагія дэкарацыі, зрабіць складаныя строі. І ўсё ж такі спектакль выпушчалі, пад самы Новы год, 23 снежня.

У агульных рысах Бакіраў са сваёй камандай застаўся верны сабе і знешнім прыкметам чарнігаўскага “Сну”. Кідкія касцюмы, шмат золата, белага шоўку, пуху, зялёнага шюлю, падкрэслена сучаснае адзенне маладых закаханых, тэатральна-клоунскія абноскі буфонных актёраў-рамеснікаў. Але гэтая “вернасць” чарнігаўскаму спектаклю засталася толькі вонкавай. “Сон у летнюю ноч” на купалаўскай сцэне згубіў галоўнае — дух, палётны верш, рух. А мабыць тое, што пераплаўлялася ў мастацтва на правінцыйнай чарнігаўскай сцэне — студыйнасць, азарт маладосці, амаль леўнікавыя баі падлеткаў і егіпецкая статуарнасць і непадступнасць старэйшых, — згубіла сэнс на акадэмічнай сцэне, не аб’яднала часткі спектакля. Ва ўсялякім разе прыйдзецца канстатаваць слушнасць выразу Геракліта: “Нельга двойчы ўвайсці ў адну і тую ж раку”, немагчыма паўтарыць непаўторнае.

Беларускі спектакль асеў, адцяжэў. Яму бракуе лёгкасці, палёту і — разам з тым — сэнсу. Тут і ўпаміну няма пра дух рытуальнасці ці карнавалу. Ці хаця б стыхіі каханя, эротыкі, якая прасякае ў шэкспіраўскай камедыі ўсіх, ад афінскага герцага да эльфаў.

Прастора камедыі на купалаўскай сцэне неяк замкнулася. Спусцілася ў зямныя нетры, пазбавілася паветра. Дзеянне разгортваецца быццам не ў напоеным гукамі і пахамі летнім лесе ці ў Афінх, а нібыта ў пячоры горнага караля, у глыбокім зеленаватым калодзежы ў нетрах зямлі. Кожная група: афінскія юнакі і іх бацькі на чале з герцагам (А.Лабуш) і яго нявестай (Я.Кульбачная), эльфы, кіруемыя Аберонам (М.Кірычэнка) і Тытаніяй (З.Белавосцік), рамеснікі на чале з “самадзейным рэжысёрам” Пігвай (І.Дзянісаў) і “прэм’ерам” Асновай (В.Манаў),

— кожная іграе свой маленькі “спектакль у спектаклі” і ніякім чынам не суадносіцца, не стасуецца з іншымі. Юнакі іграюць студэнцкі спектакль, эльфы — дзіцячую казку-ранішнік, рамеснікі — іранічную буфанату, пародыю на тэатр.

І паўсюль, ва ўсім, з усіх куткоў, і ад усіх персанажаў прэ дарагавізна. Дарагія строі, тканіны, матэрыялы, электрычныя прыстасаванні — усё дэманструе сябе. На ўсім як бы вісіць фірменная бляха, этыкетка, цэннік. Спектакль падобны да срэбнага самавара. Ён нейкі пузаты і адпаліравана-“бліскучы” (ад слова блішчыць). У ім ёсць задаволеная крыклівае і непаваротлівае “бюргерства”. Дзе ж тут змясціцца каханню ці “духам” лесу!

Тэатр, які здольны простыя шкельцы пераўтварыць у алмазы і перліны, кавалкі расфарбаванай анучы — у палацы і чароўныя лясы, размаляваную фанеру — у Версальскі сад, адпомсціў за сябе, за недавер у магутнасць сцэнічнага падману. Ён ператварыў дарагія касцюмы і дэкарацыі ў вампуку, у танныя і прэтэндыёзныя цацкі (мастакі Алена Багатырова і Георгій Шырокаў). “Сон у летнюю ноч” стаў нагадваць зімяне навагодняе цыркавое шоу. Пер’е, блёсткі, парча, эластычнае трыко. Гэта лезе ў вочы, бо іншага сэнсу ў ім няма.

Нельга сказаць, што нашы артысты іграюць дрэнна. Добра іграюць, я б дадала — добрасумленна. Моладзь — надта старанная, эльфы — надта патэтычныя і дэкламацыйныя, рамеснікі — надта камічныя. Мусіць, толькі апошнім гэтае “надта” ідзе на карысць. І іх “спектакль у спектаклі”, рэпетыцыя і прадстаўленне звышжалобнай камедыі аб Піраме і Фісбе становяцца галоўнай прыцягальнай лініяй, “сюжэтам” у пастаноўцы. Іх выхаду чакаеш, і з некаторых сцэн можна смяцца да ўпаду. Тут у кожнага акцёра ёсць свой падвойны вобраз — сталяра ці дэсяра і персанажа звышжалобнай камедыі. І іх віртуозная гульня, з падкрэслена грубай — “тэатральнай” — умоўнасцю, абвяргае эстэтыку бакіраўскага спектакля ў цэлым. Бо літар на галаве ў заморыша Краўца замест месяца, ці Рыла ў клятчатой накідцы замест сцяны — куды цікавей глядзець і нават “слухаць”, чым тырады ўсур’ез увасабляемых “духаў” лесу.

Хочацца адзначыць яшчэ цікавую, нетрадыцыйную трактоўку Пэка — Віталя Рэдзкі. Гэта не легкадумны гуляка-служка Аберона, які звычайна нагадвае легкакрылага Амура, што замест лука са стрэламі нясе сок магічнай кветкі і працінае каханнем сэрцы людзей і духаў. У выкананні Віталя Рэдзкі Пэк — маленькі, з грывасамі жабяняці стары, даволі каварны і мярзотны, які і сам не супраць пацешыцца ці з німфамі, ці з дзяўчатамі. Гэта хутчэй чарцуня, сатыр, чым Амур. Але цікавая трактоўка зноў-такі не кладзецца ні на якую думку ў гэтым спектаклі, існуе сама па сабе.

“Сон у летнюю ноч” на купалаўскай сцэне толькі нарадзіўся. Цяжка сказаць, у які бок ён будзе далей развівацца, рухацца. Купалаўскія артысты яшчэ могуць сэнсава зварухнуць нешта ў гэтым спектаклі. Наўрад ці ён застанецца пад’юмам для дэманстрацыі экзатычных строяў. І самавар яшчэ можа не толькі пакарасавацца начышчанымі круглымі бакамі, але і... “закіпецць”. І тады зімі сон стане сапраўднай марай у спякотную купальскую ноч.

## Можна не бывае ніколі

"ВОСЕНЬСКАЯ САНАТА". НАЦЫЯНАЛЬНЫ ТЭАТР ІМЯ ЯНКІ КУПАЛЫ.  
ПАСТ. У.САВІЦКАГА

\* СІДЗЕЛЬНІКАВА

Мы ўжо, можна сказаць, скарыліся з тым, што ў беларускім тэатры неяк не атрымліваюцца п'есы тонкай і складанай псіхалагічнай структуры. Яркая тэатральнасць, эксцэнтрычная форма — калі ласка, бытавая дакладнасць, пафасны гістарызм, іронія — усё магчыма, але толькі не Чэхаў, О'Ніл ці Уільямс.

І раптам прэм'ера паводле твора аднаго з самых псіхалагічна складаных і глыбокіх мастакоў XX стагоддзя Інгмара Бергмана. Ды яшчэ паводле кінасцэнар'я сусветнавыдамага аўтарскага фільма "Восеньская саната" — Інгмара Бергмана, за якім стаіць скандынаўская традыцыя суролага інтэлектуалізму Ібсена, узбураныя дыялогі-паядынкі герояў Стрындберга, ірацыяналізм і кіданкі з боку ў бок засмучанай душы Кнута Гамсуна. Не памятаю не толькі цікавых, а ўвогуле ніякіх пастацовак гэтага кірунку на нашай сцэне.

Відаць, для Уладзіміра Савіцкага не прайшла дарэмна маскоўская стажыроўка ў Юрыя Любімава, магчымасць паглядзець усё лепшае ў тэатральным Вавілоне Масквы. Але ён прыўнёс на родную купалаўскую сцэну не эксперыменты з прасторай ці колерам, а глыбокі "драматычны псіхалагізм".

У пастановачным плане "Восеньская саната" вельмі сціплая. Малая купалаўская сцэна абстаўлена мінімумам: белы шар падвешанага месяца на фоне дыяганалі струн, цацачны раяль, столік з бакаламі для віна (мастак Любоў Сідзельнікава). Але тая драма, якую перажываюць на сцэне акцёры, з астраўкамі прымірэння, даравання і выбухамі пакут і абвінавачванняў прарывае псіхалагічную "замшласць" сучасніка. Пасля спектакля бачыш сапраўдныя заплаканыя вочы ўсхваляваных глядачоў, якія нават і "дыхнуць" забываюцца падчас той чалавечай драмы, якая разыгрываецца паміж маці, старэючай дачкой, яе хворай сястрой і пастарам.

У першай стоп-мізансцэне мы ўбачым групавы партрэт гэтых людзей, спалучаных плоскасцю адной прасторы, але страшэнна раз яднаных і адзінокіх. Ужо ў гэтым першым "пластычным кадры" кожны жыве ў нейкім асобным свеце, кожны па-свойму раскаваны, вольны, але і залежны ад іншых. Ракурс спектакля выхоплівае з небывіцця, з цемры то адін, то другі твар і паказвае яго "буйным планам", у руху яго лёсу, мінулага, рэчаіснага.

Шарлота (Т.Нікалаева), маці, што прыехала наведзець пасля сямігадовага расставання сваю дачку, спачатку здаецца нейкай старэючай правінцыйнай опернай спявачкай. Грузная, падкрэслена тэатральная, старамодна-крыклівая ў адзенні і фрызурі. Яна амаль не чуе Еву, перабівае, гаворыць увесь час пра сябе і свае канцэрты. Як добрая актрыса іграе Шарлота сцэну сустрэчы са сваёй другой хворай дачкой. Падрыхтавалася, "вырабіла умешку, твар", павярнулася да нас спіной... Рукі дзяўчынкі цягнуцца да маці, але так і не змогуць дацягнуцца. Дакранання не будзе. Для Алены (Святлана Анікей) знойдзены кранальны, ломкі вобраз белага матылька, які б'ецца бездапаможна аб шкло. Алена, як матылёк, ірвецца насустрач святлу, людзям, але паміж імі — непранікальная нябачная сцяна.

Што тычыцца маці, — адчуванне правінцыйнасці вельмі хутка знікае. Тамара Нікалаева іграе Шарлоту сапраўды вялікай артысткай. Яна існуе ў іншым, браўруным, узвышана эмацыянальным, страсным свеце музыкі. Актрыса віртуозна іграе псіхалагічна-шокавыя сцэны, калі яе Шарлота ў парыве натхнення і захаплення раскідвае нотныя лісты пад гукі канцэртнага Ліста ці "несентыменатльнага" Шапэна. Яна сама — парыв, напал страстей, перабольшаных эмоцый і тукаў.

Таксама і боль свой яна можа тут жа перавесці ў музычны план жалобна-драматычных акордаў. А ў жыцці? Так, яна сыграла дрэнна ролю маці, жонкі, правінцыяна сыграла, жорстка і груба.

Але дзе яе сапраўднае “жыццё”? — На канцэртнай сцэне, у сям’і? “Ці жыву я ўвогуле?” — пытаецца Шарлота. Здзіўляешся, як гэтыя — то імгненныя, то спадволь падрыхтаваныя пераходы ад патэтыкі да слёз, ад фальшывага “найгрыша” да кранальнай безабаронасці, услёскі натхнення і хвіліны эгаістычнай чарствасці — іграе адна актрыса, Тамара Нікалаева.

Яе цудоўную ігру можна параўнаць з бліскучай кадэнцыйнай канцэртнага раяла. Сола другой жанчыны — дачкі Евы, зусім іншага плана. Чорныя штаны, безразмерны світэр, кароткая стрыжка, пакутна нервовы твар, нізкі голас — Галіна Фёдарова іграе змучаную самаедствам, істэрыкамі і безвыходнасцю інтэлігентку “брэжнеўскіх часоў”. Яна часцяком прыкладваецца да бутэльні, але не п’яне, абвінавачвае то маці, то сябе. Яе душэўныя надрывы і самакатаванне — ад хваравітай трансфармацыі недададзенай ёй у дзяцінстве і не аддадзенай у сталасці матчынай любові і ласкі. Але толькі ёй, Еве, дадзена прарваць непранікальную мяжу, што аддзяляе быццё аднаго чалавека ад другога. Яна, як і маці, жыве ў некалькіх вымярэннях. Толькі яе “другое вымярэнне” гэта не свет мастацтва, а духоўная прысутнасць іншага чалавека. Таму яна амаль фізічна адчувае прысутнасць свайго памерлага дзіцяці, умее пачуць і зразумець “мову” хворай сястры, а потым — усё дараваць і зноў пацягнуцца да маці. Яе “партытура” ў гэтай восенёўскай санаце чалавечых гукаў — трапяткія, іншымі разам узвінчаныя ўздыкі скрыпкі.

Музычныя асаблівасці арганічныя для купалаўскага спектакля. Ён музыкальны. Не толькі таму, што музыка гучыць тут амаль пастаянна: Ліст, Шапэн, Моцарт (падбор зрабіў Павел Захаранка). Музычныя гукі, зліваючыся з эмоцыямі акцёрскіх і чалавечых страстей, ствараюць моцныя кульмінацыі. Акрамя таго, кожны персанаж — уласная музычная партыя, пэўная музычная атмосфера. Героі спектакля асаблівуюцца з пэўнымі інструментамі аркестра: раяль, скрыпка, вялянчэль, флейта. Музычныя “абрыўкі” Алены — гэта “сны летуцення”, недайграныя пасажы, яна спрабуе цяпер нешта сыграць на цацачным раялі. Толькі яны не могуць іграць разам, але і не кожны — здольны мець сола. Кожнаму персанажу нават уласцівы пэўны кампазітар. Шарлота — гэта Ліст і канцэртны Шапэн, Ева — мяккі і пішчотны Шапэн, яе муж пастар Віктар у выкананні Уладзіміра Рагаўцова “гучыць” строгім стрыманым кантрапунктам Баха. Па кантрасту с жаючымі псіхалагічнымі выбухамі, яго роля-халаднавата стрыманая, меланхалічная. Ён таксама, як і ўсе, нешчаслівы, але яго жыццё філасофскі “асэнсаванае”, ён ведае, дзея чаго існуе, бо кахае, няхай і безнадзейна.

Фінал спектакля — ціхі і ледзь прасветлены пошук новых гармоній і танальных суадносін. Усе героі адчуваюць сябе вінаватымі. У кожнага — свая віна, свой грэх. І цяпер яны зноў паспрабуюць знайсці магчымасць прымірэння, узаемаразумення, даравання. “Позна не бывае ніколі” — цяжкі вынік гэтага складанага псіхалагічнага дзеяння. Найкаштоўныя дасягненні спектакля, на мой погляд, яшчэ і ў тым, што персанаж, а значыць, кожны з нас не вычэрпваецца чарговай сцэнай; ён глыбей, складаней, а мабыць, і лепей. У кожнага героя ёсць свая ўнутраная “драматургія” псіхалагічнага дзеяння. Яны не статычныя. Дзеянне “Восенёўскай санацы” — гэта плыні, што зліваюцца, адштурхоўваюцца, ускіпаюць, плыні эмоцый, думак, успамінаў, комплексаў. Пераходы ад няявісці да кахання і даравання, ад істэрыкі да ціхага скарэння.



## "ЗВЕЗДЫ НА УТРЕНЕМ НЕБЕ"

Гродненский театр на Республиканском фестивале показал одну из самых распространенных сегодня пьес: "Звезды на утреннем небе" А. Галина. Каждый раз, идя на ходовую пьесу в театр, надеешься, что коль скоро режиссер взял репертуарную пьесу, значит у него есть свой взгляд на нее. Более того, в пьесе Галина, где речь идет о проститутках отечественной выучки, которых во время московской Олимпиады выслали из города, есть ряд выигрышных женских ролей. У режиссера была возможность показать заганность, искаленность человека, нравственную трансформацию общества.

Что же происходит на сцене? А там разыгрывается мелодраматический сюжет, приправленный экзотикой профессии, о которой идет речь в пьесе. Спектакль рассказывает не о людях, а о сложностях древнейшей профессии. Причем и у актеров (а там заняты Завадская, Литвиненок, Красикова, Гайдулис), и у режиссера представление об играемых персонажах самое приближительное, дешевое. Если женщина вольной профессии — значит короткие юбки, расстегнутый халат, значит расхлябанность движений, обнаженное тело на сцене.

В результате приблизительности представлений театра о предмете разговора, который он ведет со зрительным залом (повторяю, на более общий уровень — общечеловеческий, социальный — театр и не претендует), на сцене пыльным цветом расцветает экзотическая мелодрама, эдакий опошленный вариант "Кармен". Здесь и обманутая любовь, и страстные покаяния, бурные сцены примирений и ссор. От искусственности того, что происходит, актеры начинают преувеличенно наигрывать. Спектакль выглядит оформленной в лицах "клубничкой". А вот ряд нехудожественных задач в спектакле выполнен. Например, все девушки по очереди по ходу спектакля раздеваются. Зрители привлечены на спектакль экзотическим сюжетом и реагируют, в основном, на фразы и словечки, на которые распадается вся пьеса и спектакль.

1989 г.

## "О ВКУСАХ НЕ СПОРЯТ"

"СВОБОДНЫЙ БРАК" В РУССКОМ ДРАМАТИЧЕСКОМ ТЕАТРЕ

Если вы любите смотреть что-нибудь о супружеских изменах, если вы не прочь узнать, как завести любовников или любовниц, если вам не надоели дома бесконечные выяснения отношений, — приходите в Русский академический театр. 11 октября он открыл свой очередной сезон премьерой спектакля "Свободный брак".

Само название спектакля располагает к расслабленному восприятию чего-то семейного. И в самом деле, войдя в зал, вы увидите посреди сцены боль-



шую кровать, на и около которой крутится действие. И театральные ширмы вместо обстановки.

Сценическая версия Бориса Луценко пьесы итальянских драматургов Дарио Фо и Франки Рамы, долгое время запрещавших ставить свои произведения в былом Союзе, вызвала небывалый интерес: съезд театральной публики, иностранных посольств, присутствие Вальтера Валери, секретаря Дарио Фо (он же — главный редактор итальянского театрального журнала). А посему на сцене чувствовался необыкновенный прилив радостных эмоций. Он выражался в том, что время от времени в сценическое действие вдруг вкраплялся бальный танец профессиональных танцоров или пластическое трио соблазнительно-длинноногих девушек (якобы эротический сон главного героя). Или зрителей оглушал гром барабанов. Наверно, от избытка переполняющих сердце чувств. И даже режиссер не мог себе отказать поучаствовать в представлении: был придуман ход спектакля-репетиции (не без влияния, конечно, недавней попытки поимпровизировать на тему “Шести персонажей в поисках автора” Л. Пиранделло). Поэтому актеры, Светлана Кузьмина и Александр Брухацкий, изредка “выходили из образов” и свободно общались с режиссером, сидящим в зале, или друг с другом.

Что касается содержания спектакля, то в программке по этому поводу сказано следующее: “...Представьте себе темную ночь и супругов в постели. Жена: “Почему ты меня не хочешь?” Муж: “Пойми, дорогая, не могу... Волнуюсь... В стране развал, инфляция...” Жена: “И в конце концов он меня убедил! Чтобы спасти наш брак, необходимо сделать общественным достоянием нашу постель!..”

Надо отдать должное театру — он доводит последнюю мысль до конца. Зрителям предлагается даже проголосовать: а был ли на самом деле возлюбленный у стареющей героини Светланы Кузьминой или она его придумала.

Спектакль может спасти от пошлости только блестящая игра актеров. Я — поклонница актрисы Светланы Кузьминой. Ее женские образы (ярко индивидуальные, рельефные, необычайные) из “Не боюсь Вирджинии Вульф” Э. Олби или “Бумажного патефона” А. Червинского до сих пор живут в памяти. Почти все ее недавние сценические героини отличались человеческой неординарностью, некоторой странностью. Эта актриса не бытовая. Здесь, в “Свободном браке”, она — никакая, банальная. Кажется, основной взятый барьер для актрисы в этой роли — хождение на пуантах.

Александр Брухацкий внешне напоминает итальянца. Усатый с белым шарфиком. Но представляет он своего героя, может быть, слишком комедийно — как персонажа Эдуардо де Филиппо. Возможно, актеры еще разыграются. Кстати, Ю. Бондаренко прекрасно исполняет романсы. Со сдержанным чувством. Кстати, неужели в Русском театре нет других замечательных актрис, чтобы исполнить два дополнительных полуконцертных момента во втором акте спектакля?

Читатель может не удивляться моему рваному стилю. Потому что весь второй акт представления — это сплошные режиссерские “кстати”. И все-таки, вначале на ступеньках театра вас встретит живой оркестр, он же будет играть в антракте, в фойе можно познакомиться с выставками итальянских театральных афиш и сценографических работ, а в финале в зал полетят воздушные шарик. Так что — приходите...

1994 г.

## “ДОМАВАЯ БАБА”

СПЕКТАКЛЬ “ЧОРНЫ КВАДРАТ” НА “ВОЛЬНАЙ СЦЭНЕ”

Вось і “Вольная сцэна”, вядомая як кузня беларускай драматургіі, як сцэна-лабараторыя, не вытрымала націску камерцыйнага паветра і з галавой нырнула ў яго плынь. Апошняя прэм’ера “Чорны квадрат” прапануе глядачам, як сам тэатр абвясціў, вострае відовішча разам з вострымі стравамі і пітвом. Вядома, за немалья грошы.

Калі прыйдзеце ў будынак на вуліцы Крапоткіна, вы нібыта апынецеся ў тракціры нэпаўскіх часоў і станеце сведкамі рэстаранных страасцей, у якіх бяруць удзел “ракавая” жанчына і спявачка, яе муж, гаспадар рэстарана, і палюбоўнік — кельнер, а таксама наёмныя забойцы і мастак Малевіч. Сюжэт п’есы М. Адамчыка і М. Клімковіча не адрозніваецца арыгінальнасцю і не мае дачынення да жыцця К. Малевіча, ён коціцца па адшліфаваных рэйках барадатага анекдота: спявачка ў адсутнасці мужа здраджвае яму з пранырлівым кельнерам. Яны ладзяць інтрыгу супраць Броніка, каб знішчыць яго і завалодаць грошамі. Але ў выніку блытаніны кожны раз на сцэне забіваюць не таго, каго трэба, і ў фінале “жывых” амаль не застаецца. Казік Малевіч, нарэшце, выступае вострай прыправай гэтага відовішча, стойкім аб’ектам спакусніцы, прынадай для раўніўца-мужа.

Сюжэтная канва з фіналам у стыле “чорнага гумару” афарбаваная мноствам музычных і танцавальных нумароў. Пяюць тут усе, скачуць таксама. Асаблівая нагрузка прыпадае на экстравагантных дзяўчат-афіцыянткаў, што выконваюць ролю міні-кардэбалета.

Але галоўным аб’ектам спакусы спектакля з’яўляецца, канешне, глядач, асабліва той, што носіць грошы ў кішэні. І для яго расставлена пастка з мноствам абяцанняў і прынад на любы густ: тут і гарачыя заморскія напіткі, і паўапанутыя дзяўчаты, і зорачка купалаўскай сцэны Зоя Белыхвосцік у галоўнай ролі, і любоўны трохкутнік, нават імя Малевіча паставлена на карту бубновым тузом.

Але нешта не дазваляе расслабіцца на гэтым відовішчы. Не цягне яно на спектакль пра ляс ці час Малевіча. Але і як тэатру-кабарэ яму шмат чаго не стае.

Па-першае парушана галоўная прывабнасць падобнага прадстаўлення —

жывы кантакт з глядачом, не праз ляпанне па плячу, а праз жывыя гукі голасу. Тут усе пяюць пад “фанеру”, дзякуй хоць пад уласны запіс. Ці то з наіўнасці, ці то ад унутранай халоднасці, але дзяўчатам кардэбалета, нягледзячы на пасярэбраныя накладныя бюсты і доўгія ногі, — не хапае сексуальнасці, абаяльнасці, таямнічасці спакусы. Праз гэтую халаднаватую, вялую світу не прабіцца нават іскрамётнаму тэмпературу Э. Белавосцік.

Кельнер рэстарачыні — А. Астроўскі, акцёр рухомы, тэмпераментны, камічны, дакладна адчувае жанр. Але ўвесь час узнікае пытанне: як гэта Э. Белавосцік — рэстаранная прымадона адала перавагу вяртляваму хлапчуку ў канарэчным аддзёні перад такімі брутальнымі мужчынамі, як Бронік ці дэманічны “Казік”.

Бронік у выкананні А. Гарбуза — цікавая акцёрская замалёўка, намёк на вобраз, не праяўлены, не развіты драматургамі. Акцёру літаральна няма чаго іграць. Такім жа таямнічым “Воладам” з рысамі ідытызму застаецца ў спектаклі Казік Малевіч (А. Гарцуеў) у чорным армейскім касцюме з залатой эпалетаў і ланцугом на поясе.

Нягледзячы на флёр супрэматычнага плоскаснага афармлення сцэны і дэманізм Гарцуева — Малевіча, мне гэтае відовішча прыгадала навагоднія дзіцячыя прадстаўленні каля ёлкі. Толькі на “Вольнай сцэне” перамагаюць не Дзед Мароз са Снягуркай, а Бармалей — Малевіч і разбойнікі маскаль і пшэк, што перабіваюць потым і самі сябе.

Навошта было для тэатра-кабарэ, спектакля-шоу кранаць Казіміра Малевіча? Здаецца, на “Вольнай сцэне” атрымалася смачная “ромавая баба”. Але, як гаворыцца ў прыказцы: ці ром, паважання спадары, ці баба! Ваша ромавая баба, ці кабарэ, прыпраўленае соусам супрэматызму і Малевіча, а дае яўна бязглуздзіцай. Можна, не варта Малевіча зводзіць да ўзроўню пошласці, як не варта з тракцёрных страсцей рабіць супрэматычны анекдот.

1995 г.

## *“ТРЕТЬИМ БУДЕТЬ?”*

Сколько помню “Христофор”, при упоминании о нем в театральных кругах обычно морщат носик: “Фи, какая пошлость, низкопробный юмор, плоские шутки, грубые приемы”. Все это так, но... Минскому театру сатиры и юмора “Христофор” уже 8 лет. У него нет своей площадки, но у него есть свой зритель. Он не избалован вниманием прессы и театральной общественности, но он буквально обласкан своей публикой. В канун 8 Марта театр подготовил еще один подарок для зрителей — эстрадное представление “Третьим будешь?”. И может быть, пришла пора (разумеется, не в нашем коротком отклике) спокойно разобраться в “феномене” успеха “Христофора”, и, собственно говоря, в том, что это за театр. В то время как множество столичных и нестоличных театров судорожно ищут, чем, как привлечь зрителя на

спектакли, кем заполнить театральные залы, “Христофор” имеет стабильно полные залы и неизменный успех у зрителя. И это несмотря на смену площадок и не очень богатый репертуар (6 — 7 спектаклей).

Первое, что бросилось в глаза, — респектабельность и количество публики, заполнившей не только партер, но и три яруса большого зала Дворца профсоюзов.

Само эстрадное представление имеет хороший ритм, быструю смену номеров и жанровое их разнообразие: от пародии на балетный дивертисмент до музыкальной эксцентрики. Инсценированные анекдоты сменяются песнями, пародийным детским хором, известными эстрадно-сатирическими монологами и играми со зрителями.

Спектакль ведут 4 конферансье. Они же заняты во всех номерах. Для смены масок актерам не требуется даже никакой ширмы. На сцене, кроме рояля и небольшого ансамбля за полупрозрачным занавесом, стоят две вешалки с костюмами. Поэтому по ходу спектакля кому-то из ведущих достаточно натянуть кепку и потертый пиджак — и готов типаж пьяницы; белый халат с кошаком — и действие переносится в психоневрологический диспансер.

У каждого из актеров — своя маска, свой имидж, с которым он выходит к зрителям и который знаком и любим по другим спектаклям. У Сергея Александрова — маска глуповатого толстяка, то и дело попадающего впросак. У Анатолия Длусского — образ барда из подворотни, претендующего на “искренность” отношений с публикой. Александр Вергунов только начинает выступать со сбитым коллективом “Христофора” и поэтому своей маски еще не нашел.

Создателем спектакля и его главным действующим лицом является Евгений Крыжановский. Почти все разговорные репризы между номерами ведет он, главный конферансье представления. Из них мы узнаем о маршруте предстоящих или прошедших гастролей, что актеры театра тоже хотят званий и квартир, что “Ульян Шекспир” — украинский драматург, что задача спектакля — снимать раздражение публики, услышим последние и совсем “бородатые” анекдоты и еще много всякой всячины. Он же проводит игровые сцены со зрителями. Е. Крыжановскому удается вытащить на сцену людей чтобы “покавать” или канат потянуть.

Конечно, юмор “Христофора” не отличается изысканностью или особой изобретательностью ума. Здесь можно услышать то, что звучит на улице, в троллейбусе, в очереди. Кроме знакомых и не очень текстов С. Альтова, С. Кондратьева, В. Каневского, В. Коклюшкина и Г. Давыдько, он крутится вокруг двойного значения “хрена”, нижнего белья соседки и разгадывания слова из трех букв (да не подумает чего читатель — “ухо” оказывается). Но ведь все это проглатывается публикой с удовольствием, можно сказать, с открытым ртом и восторженным ожиданием в глазах.

Если рассматривать каждый номер спектакля отдельно, можно прийти к довольно грустным выводам. Ну, в самом деле, студенты делают капустни-

ки часто куда с большей изобретательностью. В таком плане “капустника” у “Христофора” сделано многое: и хор с черным детским юмором (“мальчик нейтронную бомбу нашел”), и письмо Лукашенко, и “балет”, после которого Е. Крыжановский высказывается следующим образом: “мощную струю выпустил “Христофор” в искусство балета”. Мне кажется, что и сам театр не обольщается по собственному поводу. Номера эти нельзя воспринимать отдельно. Их можно принять только в ритмической совокупности жанровой смеси, которую предлагает театр.

Как в каждом спектакле, в “Третьим будешь?” есть кульминация. Дело в том, что “Христофор” очень хорошо знает своего зрителя, знает его вкусы, потребности и уровень. И поэтому, вдоволь размявшись в жанре анекдота, он пускает фонограмму с детским голосом, после чего следуют “ударные”, “искренние” песни А. Длусского (“Господи, Боже мой... защити стариков и детей”) с полагающимся хриплым голосом и напряжением связок. Вот так вот, от грубовато-пошлых шуток — к сентиментальности, причем открытой, чтобы ударило по нервам! И держа зал в этом жалостливом состоянии единения, театр вдруг разливается соловьем общих воспоминаний о дорогих 70-х — с клешами, жаргоном, еще не забытыми шлягерами. Расчет абсолютно точен. Как же не любить зрителю такой “понимающий” театр? И А. Длусский поет о любви. А после этого размягченные души обывателей воспримут все, что угодно.

Однако написала я это вовсе не для того, чтобы “развенчать” театр. Он доказал свою способность завоевать публику. Подумалось о двусмысленном положении, которое занимает “Христофор” в нашем театральном мире. Но, господа артисты! Каждый из вас продается сегодня по-своему. Кто-то устраивает театрализованные совместные трапезы в узком кругу и называет это спектаклем, кто-то делает из спектакля ресторанное шоу, кто-то пластается перед заморскими купцами. Так, может быть, честнее рассказывать анекдот про тещу и бутылку, заставлять зрителя квакать, мычать, лаять или разгадывать кроссворд из трех букв? В конце концов, раз это имеет стойкий успех, значит такой юмор интересен публике. И если перефразировать известное выражение: каждый зритель имеет такой театр, какой заслуживает.

1995 г.

## *“ОДНАЖДЫ В НОВОГОДНЕГО ГОДА”*

*“МИЛЕНЬКИЙ ТЫ МОЙ”. ТЕАТР-СТУДИЯ КИНОАКТЁРА*

Откуда-то издалека, из Сибири, приезжает в столицу еще молодая, энергичная, как бодрый морозный день, Сундукова к герою своих девических мечтаний и предмету восхищения, чтобы направить его на путь истинный.

Вам это ничего не напоминает? Ну, конечно же, это типичный персонаж и любимый сюжетный ход пьес 50-х — 60-х годов и старых советских кино-

фильмов, к которым мы сегодня испытываем ностальгические чувства. Более того, Сундукова мечтает в 30 лет круто изменить свою прозаическую профессию фельдшера и, подобно Наде Резаевой из “Старшей сестры” Александра Володина, — стать актрисой...

Пьеса Варфоломеева написана в стиле ретро, полна ассоциативных посылок к 50 — 60-м годам, и особенно — к володинской драматургии. “Миленкий ты мой” — этот мотивчик пела героиня “Пяти вечеров” Тамара, бескомпромиссная, высокая духом, предпочитавшая перестать быть женщиной, нежели изменить любви и идеалам юности. Это к ней приезжал Ильин и шаг за шагом пробуждал в ней стремление жить и любить. “Миленкий ты мой”, — поет Алла Пролеч — Сундукова, но в ее пении нет ничего ностальгического, наоборот, мотив звучит напористо, даже агрессивно.

Пьесу Варфоломеева можно было поставить сегодня на сцене в стиле “ретро”. И тогда “кинематографическая”, натуральная манера игры Владимира Гостюхина могла прекрасно вписаться в этот стиль.

Можно было разыграть эту старомодную историю взаимоотношений двух малознакомых людей полемично, в диалоге со временем, или намеренно осовременить героев. Но это — из области мечтаний.

Спектакль Театра-студии киноактера поставлен вне стилия, вернее, в типичном для нашей сцены последних лет жанре “бенефисного спектакля”. Это значит, что герои существуют вне конкретного времени и пространства, и в нем отсутствует тонкий, неуловимый воздух времени. Он и она явились ниоткуда, уходят в никуда, встретились в неизвестно какой новый год. И поэтому пьеса-ретро на сцене Театра-студии киноактера вдруг обнаруживает черты сказки, новогодней рождественской истории. Успешные попытки Сундуковой вернуть опустившегося актера Геннадия Раздеваева к новой жизни обретают черты предновогоднего подарка судьбы, когда Дед Мороз (в него, кстати, переодевается в одной из сцен Сундукова — Пролеч) исполняет все наши желания.

Владимир Гостюхин — одна из ярких звезд нашего кино, конечно же, приносит на сцену шлейф своих кинематографических героев. И его первое появление на сцене воспринимается как выход Гостюхина, а не Геннадия Раздеваева. “С-с, с-с-тю” — пробегает по зрительному залу. Первую сцену актер играет на редкость узнаваемо и натурально. Перед нами плохо соображающий с похмелья, нестойко держащийся на ногах, неопрятный, какой-то раздрызганный немолодой человек. Гостюхин — мастер воссоздания на сцене некоего психологического состояния. Есть в нем природная естественность существования, которая может “оправдать” любую ситуацию. У актера есть в этой роли такие замечательные моменты, как например, разговор с женой, когда меняется тембр голоса, играет спина, а шарнирная развинченность движений сменяется взволнованной угловатостью. Он вносит в спектакль свой “кинематографический театр” Гостюхина. И он же по-джентельменски дает



развернуться костюмированному театру Аллы Пролич, молодой, и пока малоизвестной актрисы, которая бесстрашно пробует переиграть звезду экрана.

Герой Гостюхина — одинокий, беспробудно пьющий бывший актер, от которого ушла даже жена, — вписывается в любое время. Героиня Аллы Пролич — с ее преувеличенной энергией жизни, цельностью, жертвенностью, как психологический тип, абсолютно выпадает из нашего жесткого времени. Сундукова готова не только начать жить сначала, но и отдать возрожденного любимого человека другой, с ее точки зрения, более достойной женщине, для блага Раздеваева. Героиня А. Пролич любит поучать и морализаторствовать. Поэтому актриса как бы все время существует “на котурнах”: эмоции, движения, реплики преувеличены, несколько искусственны. Именно она вносит в спектакль сказочный, рождественский оттенок.

Если театр В. Гостюхина — “жизненный”, то театр А. Пролич — сугубо от сцены, как блестящий новогодней мишуры. Если Гостюхин, одетый в немислимое белье, по ходу действия постоянно надевает фрак, то героиня А. Пролич в каждой сцене меняет наряды, прически, поет, танцует, лицедействует. Она заражает своей энергией даже Гостюхина, который в финале спектакля декламирует стихи. И в результате именно этот разворачивающийся театр двух актеров, пускай и разной эстетической природы, становится интересен в спектакле.

1996 г.

## *НАСТАЛЬГІЧНЫ ТЭАТР АДВАРОМНАЙ СЦЕЗЫ*

*“ЧАС БЫКА”, БЕЛАРУСКІ АКАДЭМІЧНЫ ТЭАТР ІМЯ Я. КОЛАСА*

Настальгія. Напэўна, яна была галоўным эмацыйным штуршком для Валерыя Маслюка ў аднаўленні спектакля “Клеменс” К.Саі. Настальгія па часе надзей і “чакання перамен”, па ўласнай маладосці, наіўнасці, аптымізме, па “святле ў душы”. Я не бачыла легендарнай пастаноўкі пачатку 80-х, але для мяне гэты спектакль жыве ў двайным вымярэнні, у розных часах. Бо не ведаючы “Клеменса”, я бачыла іншае, штосьці падобнае - “Братоў і сёстраў” Л.Додзіна па рамане Ф.Абрамава. Дух і эстэтыка гэтага спектакля ўсё адно закладзены ў культурную памяць чалавека з ягоным духоўным шляхам апошняга дзесяцігоддзя.

У сённяшнім “Часе быка” (так называецца ўзноўлены спектакль) заўважна багацце музыкі: лірычныя і ўзвышана-патрыятычныя песні ў выкананні А.Перцава, народныя прыпеўкі, трубны голас быка і верш, які гучыць як музыка (кампазітар У.Кандрусевіч). Ды гэта і не здзіўляе. Герой спектакля - музыкант, паэт, адзіны, хто асмеліўся выйсці на двубой з быком. І справа не столькі ў пафасе ці сэнсе, з якім ён выходзіць на бой (ці звяртаецца да нас, глядачоў), колькі ў лірычнай пакінутасці, адзіноце мастака сярод свайго ж народа. Выдае на тое, што ва ўзноўленні спектакля В.Маслюком



рухалі не палітычныя алюзіі (хоць яны таксама ёсць), а лёс слабай, забітай уласным бяссіллею інтэлігенцыі. Што паэт - заўсёды сам-насам з сабою. Магчыма, таму вобраз, створаны М.Краснабаевым, застаўся няпэўным, нявызначаным. Ён нічога не хоча, нічога не робіць, ні да чаго не імкнецца. Ён проста ёсць. І гэтага факта дастаткова для рэжысёра, але не зусім дастаткова для гледача.

Лірычная пранізлівасць і адкрытасць узноўленага “Клеменса” быццам і не ў танальнасці часу, ды і мова яго - з франтальнымі мізансцэнамі на залу, з дэкламацыйнай патрыятычных маналагаў, звернутых да гледача, а не да партнёра, выдавочна састарэла. “Час быка” ўспрымаецца сёння як споведзь, як лірычная песня, як любімая паэма юнацтва, якую хочацца прачытаць ці нягучна напечы - каб у душы ўзніклі забытыя адчуванні і ўспаміны. І яны ўзнікаюць.

Злавесным цёмам, цёмнай хмарай вісіць на сцэне вялізная скура зверга, - майстэрская падсветка часам надае ёй пукатасці і робіць чырвонай пашчай раз’ятранага быка (мастак А.Салаўёў). Жыццё лапатных сялян Дзевяцібедаўкі не выходзіць за агароджу. Вечная сялянская тэма беларускага мастацтва, ракавая прыкутасць да сялянскага менталітэту. Колькі на яго ўскладалася спадзяванняў і колькі аказалася ілюзій... Драўляная перасоўная ўстаноўка на палях пасярод сцэны - то калодзеж народнай дабрыні і памяркоўнасці, то лазня для замежных купцоў, то плаха для сваіх жа абраннікаў, то алтар племяннога быка і залатога цяльца. Гэты лапатны народ ледзь не памяню свайго маўклівага музыксірату на чужаземнага прыгажуну - Быка. Ён здолеў вылучыць са сваіх шэрагаў валявога лідэра - Старасту (В.Салаўёў), які з бычынай упартасцю насаджае пакорлівасць, страх, забітасць, верай і праўдай служыць замежным купцам. І ніякія перамены ў касцюме не могуць схаваць у ім менталітэт сельскага старасты з пугай у руках і кірзавых ботах, з жорсткасцю і рабствам у душы.

У “Часе быка” занята амаль уся трупы коласаўскага тэатра. Народ - адна з галоўных дзейных асоб. Спектакль чытаецца не як палітычная сатыра, а як глыбокая прыпавесць пра створаных ці насаджаных куміраў. Бык паступова падпарадкоўвае сабе ўсё жыццё дзевяцібедаўцаў, робіцца ягоным зместам і цэнтрам. Быку (Г.Шкуратаву) не падабаецца музыка - і ў вёсцы сціхаюць песні, танцы, гучныя галасы. Бык гуляе на свабодзе, і дзевяцібедаўцы ў страху надзяваюць гаршкі на галовы і забіваюцца па кутках. Рэй вядзе ўладарны лёкай Стараста. Жыццё дзевяцібедаўцаў паступова робіцца падобным да фарсу, на прадстаўленне, якое разыгрываецца дзеля пацехі “гаспадароў жыцця” - уладальнікаў быка (тыя прыехалі на рэвізію). Яны ў сучасных “чыноўніцкіх” чорных гарнітурах спускаюцца ў залу і размяшчаюцца на ўзроўні 5-6 “элітнага” раду - зручна, з піўком, нават сяго-таго з гледачоў зганяюць з месцаў для целахоўнікаў (Р.Шацько, В.Дашкевіч, С.Астрамовіч). Для іх разыгрываецца прадстаўленне блазенскага вяселля. А потым і сапраўднага. Беларуская Лаўрэнсія Данута (у выкананні Т.Ліхачовай - занадта ідэйная і цвёрдая ў словах і ўчынках) выходзіць замуж за нялюблага Старасту.

Сюжэтныя сітуацыі літоўскай п'есы шмат у чым нагадваюць "Дракона" Я.Шварца, толькі нашмат мякчэй, лірычней, набліжаны да побытавых рэалій сучаснасці, а не да абстрактнай казкі або прыпавесці. Гэта і дало магчымасць трактаваць п'есу ў чыста "беларускім" ключы. Тым больш, што пераклад яе зрабіў выдатны паэт Алесь Разанаў.

Назва сённяшняга спектакля сімвалічная і не дае падставы для асаблівага аптымізму: не "Клеменс", а "Час быка", або "чорны дзень", які настаў для народа ў цэлым і кожнага дзевяцібедаўца. Той час, які вымагае ад чалавека ўнутранай сабранасці, калі асабліва закрадаецца рабскае ў душу і калі так соладка закалыхваюць самападманы і чорны цыннізм. Надзеньце гаршкі на галовы і параспаўзіцеся па кутках, дварах, гаспадарках, каб нічога не чуць, не бачыць, не адчуваць. Гэтай метафарай звернуты спектакль да нас, гледачоў. У фінале месца звергнутага быка Клеменса займае белы племянны жарабок - новы кумір дзевяцібедаўцаў.

Як ні дзіўна, у масавых сцэнах гэтага прадстаўлення ўбачылася штосьці ад антычнага спектакля. Магутная, "харавая" калектыўная яго дамінанта (сяляне рэдка пакідаюць сцэну), амаль забытае нашым тэатрам мастацтва масавых сцэн, - сваёй архаічнасцю, падкрэсленым этнаграфізмам надаюць канфлікту глыбіні. З хору вылучана некалькі карыфеяў, "запявалаў". Вельмі часта дыялог будзеца на ўзаемаадносінах пратаганіста і хору: паэт і народ, стараста і сяляне, смаляр і аднавяскоўцы. Многія вылучаныя з масоўкі фігуры набліжаны да паэтычных сімвалаў. Так, музыка Скалнас, "голос" якога аддадзены песеннай фанаграме, - гэта душа народа. Яго выгадаваў, атуліў клопатам нешматслоўны, прамадушны і адважны Смаляр. Л.Трушко ў гэтай ролі стварае амаль эпічны вобраз волата, сімвал сілы народнай.

Валерый Маслюк па сваёй мастацкай прыродзе - паэт, лірык. Яго заўсёды цягнула на лірычную споведзь, няхай будзе гэта "Доўгае падарожжа ў ноч" О'Ніла ў Рускім тэатры ці "Сумная рыбіна" ў віцебскім тэатры. "Час быка" для яго - споведзь пакалення, якому адпушчана было дзесяцігоддзе чарговага беларускага "адраджэння", - тое згортваецца на вачах. Але ў адрозненне ад папярэдніх спавядальных пастановак В.Маслюка, у "Часе быка" няма безнадзейнай безвыходнасці, бо тут чалавек з глыбіні ночы выйшаў на сустрэчу людзям. Дачыненні Скалнаса і аднавяскоўцаў - не толькі непаразуменне, але і любоў, дабрныя, дапамога. Яны не адназначныя.

У новага спектакля коласаўцаў ёсць "дыханне", ён набірае яго марудна, цяжка, але паступова "забірае" глядзельную залу, і яна "дыхае" ўжо разам са сцэнай, пераадолеўшы ўнутраныя перашкоды і скепсіс. І ўжо не думаеш пра наўную пілу музыканта, кінутую да нашых ног, а знаходзішся ва ўладзе новых адчуванняў, на эмацыянальна-ідэйным уздыме. І больш за ўсё гэтаму садзейнічае мізансцэна "зваротнай сувязі" другога акта, калі публіцыстычныя або гулявныя закіды ў залу маюць канкрэтны адрас - "уладарную структуру" (гаспадароў Клеменса), якая спусцілася ў публіку. Магчыма, гэтую мізансцэну трэба было выбудаваць раней (але неабавязкова пастаянна яе "тры-

маць”), каб канцэнтравач публіцыстычны пафас спектакля. Менавіта гэты “падвойны тэатр” больш за ўсё ўздзейнічае на нашу свядомасць, якая прызвычалася да грамадскіх спектакляў са сваімі акцёрамі і глядачамі, дзе ролі з абодвух бакоў пазбаўлены імправізацыі.

Апошняя прэм’ера коласаўскага тэатра дала адчуць сілу тэатра. І яе запатрабаванасць.

1996 г.

## ЧЕРНЫЙ КОТ В ЧЕРНОЙ КОМНАТЕ

### “СМЕРТЬ КАНДИДА ТАРЕЛКИНА НА КУПАЛОВСКОЙ СЦЕНЕ

Что-то наши театры и режиссеры полюбили в последнее время кладбищенскую тематику. Думаешь — идешь в театр, а — попадаешь на похороны. Ну, а гроб вообще стал излюбленным “лейтмотивом”, излюбленным аксессуаром сцены. Как только не изошряются, я бы сказала — с вожделием приукрашивая гроб, любовно вынося его на зрительское обозрение! В театре оперы и балета гроб помпезно вывозят на сцену на настоящем автомобиле (“Визит дамы”); в театре кукол хоронят в игрушечной коробке-гробу красную розу, а затем хоронят Кая и Герду, засыпая их цветами (“Снежная королева”). Ну, и конечно, в новом спектакле Национального театра “Смерть Кандида Тарелкина” уже само название опередило его кладбищенский пейзаж.

Кромешная тьма. Ворота преисподней. Их железный рисунок — вариация строгого ажюра знаменитой решетки Петербургского Летнего сада — не спасла от тяжелой обезличенной тюремности пространства. В театральном отношении — “общее место”.

И зачем Люба Сидельникова так безоговорочно пошла за режиссером? Даже на картине не разрешают пользоваться черным цветом. А в спектакле — тем более. Не могу забыть тонкий, стильный макет и эскизы Любы к “Дрыгве” Ф. Аляхновича (неосуществленный проект спектакля купаловского театра), ее умение ухватить и передать сценографически, через художественный стиль, дух времени, его краски, линии, пространственные очертания; ее умение в костюме выразить суть персонажа. В данном спектакле молодому сценографу негде развернуться.

Вылез Тарелкин (В. Редько) — поганенький, слюнявый, плюгавый человек без возраста, в черном трико, и оповестил нас о своей интриге с мнимой смертью. Его сожительница Мавруша (Е. Кульбачная) — тоже в черном. Мерзкий, длинноногий, с маленькой змеиной головкой и прилизанными волосами с четким пробором Варавин (А. Лабуш) — появился тоже в черном галифе и черных сапогах.

Несмотря на замечательные актерские трансформации (Редько играет то Тарелкина, то облезлого и горбатого Копытова, а А. Лабуш выходит на сцену то в образе генерала с птичье-змеиной головой, то полусумасшедшим кавказским героем на костыле), весь первый акт не покидает ощущение бессмысленности про-

исходящего на сцене, недоуменно, а зачем, собственно говоря, взята пьеса Сухово-Кобылина? И зачем обозначенный жанр “черной комедии” иллюстрирован буквально, простолинейно?

И только второй акт прояснил суть происходящего и придал постановке В. Савицкого современный смысл. Посаженный в тюрьму Тарелкин назван упырем, мизгирем, вампиром, сосущим человеческую кровь.

И тут... начинается. Настоящая охота за ведьмами. Поиски черного кота в черной комнате. Правят бал болезненно-трусоватый пристав Ох (И. Денисов) с “интеллигентной” внешностью и грызущий ногти верзила-вышибала квартальный Иван Антонович (В. Кин-Каминский). “Всех пересажаем!” “Все под нами будут!” — то в истерике, то в тайном сладострастии произносят они. Под звуки волчьего воя разворачивается шабаш чернорубашечников. Тут самая абсурдная идея вдруг приобретает зловеще “реалистические” черты. А может, в самом деле, Тарелкин — оборотень?!

И это открытие-догадка это образ оборотничества — ширится, разрастается в спектакле, как снежный ком, становясь его ударно-смысловой доминантой. Да ведь и правда — оборотничество — суть, содержание нашей реальной жизни. Куда ни оглянись — восстают призраки, реанимированные идеи, реанимированные режимы, люди-оборотни. Вчера — проповедник одной идеи, сегодня — противоположной. “Игра, идет игра”, — так и хочется спеть словами арии. Кто кого переигрывает? Переигнует в интригантстве и театральном оборотничестве жизненных ситуаций? Ох (И. Денисов) и Иван Антонович (В. Кин-Каминский) впадают в наркотический разгул вседозволенности, болезненного наслаждения в мании преследования. Но самым ловким и талантливым лицедеем оказался Варавин. Он переиграл всех, и в первую очередь Тарелкина. Но оба в финале примиряются, ибо и тот и другой — от “нечисти”, одной природы.

Пьеса Сухово-Кобылина вдруг обнаружила свое родство с абсурдистским черным юмором. Но несмотря на неожиданно точную, зловещую современность спектакля, создатели его все-таки слишком увлеклись погоней за черным котом в черной комнате. Театр не прощает тавтологии. Стиль постановки, который можно охарактеризовать словами детского стишка: четыре черненьких чумазеньких чертенка чертили черными чернилами чертеж, — слишком примитивен для найденной художественной идеи. Зато для актеров здесь есть блистательный материал для игры. Думаю, что и В. Кин-Каминский, и И. Денисов, и В. Редько еще придумают, симпровизируют не один кульбит со своими “упырями”. Но уже сегодня можно говорить о замечательной по отточенности, дерзкой, беспощадно злой и театрально яркой работе А. Лабуша. Тем более, что актер появился в спектакле в неожиданно не характерном для себя амплу, сломав стереотип своего сценического имиджа. Гротесковые маски Варавина и Полутатарина — полный контраст его прежним, несколько размытым, вяловатым образам.

1997 г.

## ТАЛОЎНАЕ Ў ЦЫРКУ — АНТРАКТ?

\* ПЕНЯЎ-ІНІМ

Як шкада — апошнім часам тэатр намагаецца наблізіцца да цырка, а цырк, наадварот, забываецца, што ён ёсць цырк, і ўсё часцей ператвараецца ў тэатральнае шоу. Ва ўсялякім разе менавіта такое ўражанне пакінуў 31 снежня маскоўскі цырк на Цвятным бульвары імя Нікуліна, які падрыхтаваў навагоднюю праграму для беларускіх дзяцей “Планета радасці” (рэжысёр — Валерый Маторын). Канешне, была тут цудоўная елка і рознакаляровыя агні, і Дзед Мароз са Снягуркай, якія кіравалі пошукамі елкі пад фанаграму. Была і каманда “ліхадзеяў”, якая больш нагадвала масавікоў-зацейнікаў, чым клоунаў. А большую частку цыркавых нумароў складалі... танцы. На арэне працавалі толькі дрэсіроўшчыкі: нумар з сабачкамі, нумар з мядзведзямі і марскімі львамі. Калі гэтак было, каб у цыркавой праграме адсутнічалі жанглёры, паветраныя гімнасты, акрабаты, эквілібрысты? Глядзіш на гэтае тэатралізаванае шоу, і час ад часу ўзнікае сумненне: а дзе мы знаходзімся — на свяце елкі ў Палацы прафсаюзаў ці ў цырку? Ці і цыркавыя артысты становяцца — па прыкладу некаторых маскоўскіх драматычных зорак — вандроўнай агітбрыгадай? А калі быць дакладным, наш цырк ператварыўся ў магутную сістэму выкачвання грошай у гледачоў. Пры зусім не танным кошыце білетаў грошы ў цырку амаль літаральна вымагаюць.

Ды і ўвогуле, засталася адчуванне, што цяпер галоўным у цырку становіцца... АНТРАКТ. Таму што адсутнасць фантазіі, разнастайнасці на арэне з лішкам кампенсавалася ў перапынку, перад пачаткам і напрыканцы “прадстаўлення”. Вось дзе актыўна працавала армія клоунаў — па продажы цацак: палачак, шарыкаў, вушак і г.д.! Вось дзе “працавалі” змеі, асяння, якія так і не з’явіліся на арэне! Толькі плаці, плаці, плаці... Вось дзе быў Мікі-Маус, і бясконца жангліраваў мячом марскі леў, таму што сфатаграфавання з імі каштавала нашым бацькам амаль два мільёны.

Ды і ўвогуле, навошта на арэну выходзіць, калі можна арганізаваць за асобную плату ў антракце ЭКСКУРСІЮ ЗА КУЛІСЫ ЦЫРКА? А што — ніхто і не рыхтуецца да выхаду, усе чакаюць гледачоў за кулісамі, як у заапарку.

Наведванне цырка пакінула не толькі расчараванне, а пачуццё грэблі-васці. Канешне, дзеці чакаюць свята і, нягледзячы ні на што, радуецца хоць Дзеду Марозу, елцы і пераапанутым у карнавальныя касцюмы артыстам. Але тут людзі забылі сваё рамяство, артысты ператварыліся ў гандляроў. Мабыць, ёсць сэнс успомніць сёння сярэднявечных скамарохаў, продкаў цыркачоў, якія былі куды бяднейшыя за цяперашніх маскоўскіх гастралёраў і выступалі не ў цудоўна абсталяваных залах, а на кірмашах. Але вось дзе ўзровень мастацтва і рамяства!... Працэнтую аднаго французскага жанглёра XIII стагоддзя, які дасылае ліст свайму калегу: “Ты павінен іграць на розных інструментах, круціць на двух нажах мячы, перакідваючы іх з аднаго вастрыя на другое, паказваць марыянэтак, скакаць праз 4 кольцы, завесці

сабе прыстаўную рудую бараду і адпаведны касцюм, каб, апрануўшы яго, радзіцца і пужаць дурняў; навучыць сабаку стаяць на задніх лапах; ведаць мастацтва важака малпаў, выклікаць смех глядачоў пацешным паказам чалавечых слабасцей; бегаць і скакаць на вяроўцы, працягнутаі ад адной вежы да другой, і сачыць за тым, каб яна не парвалася”.

Нагадаю — усё гэта павінен быў умець рабіць адзін кірмашовы артыст...

1999 г.

## СТАРАЯ ТАЛЁЖНИЦА ЭКСПЕРЫМЕНТАЦЕ З ЖЫЦЦЁМ

“ЧАРАВІК НА ТОЎСТАЙ ПАДЭШВЕ”, МАЛЫ ТЭАТР

Чаму Мікалай Пінігін ставіць спектаклі не ў дзяржаўных тэатрах? У тым жа купалаўскім, якому аддадзена столькі сіл і таленту? Пасля трыцяга “камерцыйнага” праекта гэтае пытанне навязліва павісае ў паветры. Ці гэта свядомая пазіцыя свабоднага мастака, які калісьці марыў пра тэатр Старога горада і цяпер будзе паветраныя замкі ў вольным палёце, ствараючы свой тэатр без пэўных сцен, пляцовак, цэхаў? Ён мае толькі акцёраў (а я ведаю, што амаль кожны з беларускіх артыстаў марыць сыграць у спектаклі Пінігіна) і ўдзячных глядачоў. Ці гэта вымушаная форма існавання на радзіме, якая ўмее выкрэсліваць з памяці тых, хто спрабуе скокнуць трохі вышэй за астатніх. Так ці гэтак, але відавочна адно: Пінігін — паныцце не мясцовае і не геаграфічнае, гэта чалавек-тэатр (нешта роднаснае чалавеку-аркестру), ён, як фокус, прыцягвае да сябе ўсё яркае і таленавітае, вакол яго закручваюцца дзеянне і жыццё.

Што ставіць сёння Пінігін у Мінску? Модную французскую аўтарку, старамоднага Карамзіна, маладога маскоўскага драматурга. Іх яднае толькі незвычайнае стаўленне да слова на сцэне. Гэта той літаратурны матэрыял, дзе сцэнічны асацыяцый і метафары нараджаюцца ад тэксту. І калі ў “Беднай Лізе” яшчэ назіраецца звычайная для рэжысуры Пінігіна “гульня” са словам, адрыў слова ад сэнсу, дык у спектаклях “АРТ” і “Чаравік на тоўстай падэшве” тэксту вяртаецца першапачатковае — сэнсавая вага.

Тры апошнія пастаноўкі зроблены Мікалаем Пінігіным са сцэнографам Зіновіем Марголіным. Вобраз спектакля “Чаравік на тоўстай падэшве” — нахіленая жалезная клетка, якую звычайна майструюць для птушак. Тут яна робіцца жылгом-турмой для чалавека ў грандыёзным эксперыменце пад назвай “Усё пазнаецца ў параўнанні”. І зноў З.Марголін выкарыстоўвае амаль самацэтату, ва ўсялякім разе знаёмы прыём. Калі ў “Беднай Лізе” мы пазнавалі сцэнаграфічную прастору “Ідыліі”, то “Чаравік на тоўстай падэшве” створаны па слядах дэкарацыйнага афармлення п’есы Сартра (“За зачыненымі дзвярыма”, Маладзёжны тэатр), дзе Марголін прыдумаў металічныя канструкцыі, як няпобытывае месца існавання людзей.

Няўлоўная невядомая істота, якая выступае ў спектаклі пад некалькімі



імянамі (Старая галёшніца, Турэмны наглядчык і інш.) у выкананні Сяргея Жураўля — матэрыялізаваны Канструктар жыцця, які эксперыментуе з псіхалогіяй людзей, ствараючы для іх невыносныя выпрабаванні. Ён зыходзіць з ідэі: трэба паставіць чалавека ў такое бруднае і жорсткае становішча, каб ён потым узрадаваўся маленькай падачцы. Ахвяру — мужа, які знаходзіцца на перакрываючым эксперыментаў, — іграе У. Мішчанчук. У яго знешні выгляд маленькага савецкага чалавека, які спрабуе прыстасавання да любых умоў, выжыць і нават аб нечым марыць. Арыштанцкае адзенне толькі падкрэслівае звычайнасць героя, яго тыповасць. Жонку ўвасабляе Вольга Клебановіч, яе бясконцы пераапрапанні, змены іміджу ўпэўніваюць нас у тым, што размова ў спектаклі ідзе не аб канкрэтнай жыццёвай сітуацыі, а выкрываюцца тут стэрэатыпы адносінаў паміж жанчынай і мужчынам. У гэтай пары нават ёсць “цyrкавы выхад” у клоунскіх вопратках, што прымусіла ўспомніць трагіфарсавы дэялогі-клауняды бекетаўскіх герояў.

Колькі сацыяльных і гістарычных асацыяцый мае гэты спектакль! Ён створаны на мяжы абсурдысцкай прыпавесці і сацыяльнай сатыры. Эмацыянальныя кроплі, вузлякі гістарычнай памяці — гэта мелодыі і шлягеры розных часоў, якія нечакана гучаць на працягу дзеяння.

Можна сказаць, што “Чаравік на тоўстай падэшве” — акцёрскі бенефіс і феерверк майстэрства Сяргея Жураўля. Апошнія працы артыста: Сальвадор Далі, Марк (“АРТ”) і чарга ролей у “Чаравіку...” раскрылі неверагодны дыяпазон і бліскучую тэхніку Жураўля. Гэта адзін з лепшых акцёраў Беларусі. Яму падуладны самыя розныя жанры, ад трагедыі да фарса, асабліва любіць іграць ён на кантрастах, у межах жанравых сінопаў, імгненна пераходзячы ад псіхадрамы да іроніі. Ён можа бліскуча ўвасабляць раздваенне персанажа ці імгненна “адчувацца” ад ролі. Гэта акцёр, да ўсяго, які ўмеў “выкладвацца” ў ролі, ён аддае ёй усяго сябе.

Адзінае, што выклікае недаўменне ў “Чаравіку на тоўстай падэшве” — недарэчны фінал. Ён не прадуманы драматургам, не вырашаны рэжысёрскі і акцёрскі. Пасля столькіх наваротаў і асацыяцый на працягу сцэнічнага дзеяння спектакль раптам завяршаецца сцэнай з здзіцячага “ранішніка”: дзеянне пераведзена ў казачны план і лопаецца мильнай бурбалкай.

І яшчэ адно хочацца сказаць пра “Чаравік на тоўстай падэшве”. Яго пачынаў рэпэціраваць выдатны купалаўскі акцёр Валерый Філатаў (роля ахвяры-мужа), які нядаўна памёр. Таму спектакль прысвечаны памяці цудоўнага артыста.

1999 г.



# РАЗДЗЕЛ

# II

## НЕПАЎТОРНЫЯ АБЛІЧЧЫ ТЭАТРАЎ

*АТЛЯДЫ СУЗНАЧНЫХ КАЛЕКТЫВАЎ  
РЭСНІЦЫКІ*

- ① Тэатр-студыя кінаакцёра.
- ① Візітоўка і твар (Беларускі акадэмічны тэатр імя Я.Коласа)
- ① На мяжы мастацтва і жыцця (Мазырскі тэатр "Верасень")
- ① Рэабілітацыя чалавека (Гомельскі драмтэатр)
- ① Аранжарэйныя кветкі ў ДOME палітасветы (Магілёўскі тэатр)
- ① Віцебскай "Ляльцы" — 10
- ① Інвентарны нумар — незалежны. (Гомельскі незалежны тэатр)
- ① Гамлет у катрыцы часу (Рускі акадэмічны тэатр імя Горкага)



Недавно в белорусской столице открылась ещё одна сцена: Театр-студия киноактёра. Коллектив стал неожиданно интересным явлением в театральной жизни города; и хотя его репертуар, по молодости, скромен — всего несколько спектаклей, — он успел уже завоевать устойчивую симпатию зрителей. В театре работают как известные маститые режиссёры, так и совсем молодые, только начинающие; рядом с актёрами киностудии “Беларусьфильм” (Л.Румянцевой, С.Суховой, В.Гостюхиным, П.Юрченковым, А.Беспалым и др.) играют опытные театральные артисты (С.Кузьмина, А.Аржиловский, И.Мацкевич, Г.Муженко и др.)

Репертуар у нового коллектива не отличается особой оригинальностью: ставятся пьесы, широко идущие по всей стране: “Наедине со всеми” А.Гельмана, “Смотрите, кто пришёл” В.Арро, “Счастье моё” А.Червинского. Однако молодой театр-студия привлекает интересными режиссёрскими поисками, хорошим актёрским составом, желанием сказать своё слово в искусстве. Некоторый эстетический разнобой репертуара театра пока идёт ему на пользу, свидетельствует о творческих поисках коллектива, находящегося в становлении. Студия занимает сценическую площадку красивейшего кинотеатра города “Москва”.

Ещё до официального открытия, не имея своей сцены, театр заявил о себе постановкой “Утиной охоты” А.Вампилова (реж. В.Анисенко). Она показывалась всего пять раз на разных сценических площадках и вызвала оживлённые отклики. Театр-студия открылся в 1982 году спектаклем “Вся его жизнь” по повести “Коммунист” Е.Габриловича (пост. В.Анисенко). Строительные леса, соединявшие сцену и зрительный зал, документальные кадры Гражданской войны, проецировавшиеся на экране, письма Ленина, звучащие “за кадром”, — всё было направлено на приобретение масштабности постановки, сопротивлявшейся камерным условиям малой сцены.

Начав с острой гражданской тематики, режиссёр В.Анисенко продолжил её на современном материале пьесы А.Гельмана “Наедине со всеми”. В отличие от пьесы, социальный статус героев спектакля снижен. На сцене — типовой интерьер. Голубев — И.Мацкевич — простоват, не очень большой начальник, “загнан” и на работе и дома. А.Гельман показывает, как система замкнутой круговой поруки производственных отношений влияет на интимные, семейные отношения людей, изменяет их человеческий и нравственный облик. Интерпретация минчан не стала особенно примечательной. Спектакль замкнулся в рамках семейной драмы, не выходя на более глубокий социальный план обобщений. Актёры (Л.Румянцева и И.Мацкевич) играют спокойно, не слишком волнуясь. У каждого из супругов своя логика оправдания собственной жизни. С каждым новым раундом выяснения отношений кто-то выходит победителем, но уже в следующей сцене победитель оказывается побеждённым — оба в одинаковой степени не раз шли на компромисс с сове-

стью. Эмоциональные, напряжённые сцены не удаются, может быть, потому, что не испытывая к своим героям ни малейшей симпатии, актёры не верят в искренность их порывов, фальшиво рыдают, впадают в ложный пафос, и уже не разобрать, где герои искренни, а где обманывают себя и друг друга.

Совсем иное направление эстетических поисков продемонстрировал спектакль молодого режиссёра В.Шишова и художника А.Верещагина “Записки сумасшедшего” по повести Гоголя. Он продолжил “Наедине со всеми” в плане камерного использования малой сцены (это спектакль-монолог). Постановка утвердила смысл театра-студии не столько как организации учебной или прикладного характера (в плане тренажа и занятости киноартистов), сколько творческой и экспериментальной. Выстроенная драматургия спектакля отличается от логики художественного развития повести, не иллюстрирует её; при этом театр довольно осторожно отнёсся к тексту “Записок сумасшедшего”.

Неясные очертания сцены серебристо-серых тонов окружают давящее своей замкнутостью пространство — деформированный осколок реальности. Вещи потеряли точку опоры и застыли в неестественных ракурсах: повис над площадкой стул, винтовая лестница зацепилась за потолок, падающие часы окказались без стрелок. Время остановилось. Мир увиден глазами петербургского чиновника. В белой рубашке, с мерцающей свечой в руке он (А.Аржиловский) спускается откуда-то сверху и начинает свой рассказ-монолог. На заднем невысоком помосте, за занавесом — другая — “генеральская жизнь” — что-то блестяще-ёлочное, куда никогда не подняться Поприцину. Там же дважды появится генеральская дочь — манекен в белом платье — и нереальная, как в мечте, и в то же время грубо-материальная в своей мёртвой кукольности. Спектакль создан по поэтическим законам. Заявленная в самом начале тема варьируется на протяжении всего спектакля. Петербургский чиновник Поприцин смел пожелать больше, чем ему следует, по законам общества, в котором он живёт. Он смел влюбиться в генеральскую дочь и пожелать “генеральской” жизни. С точки зрения общества это означает, что он начал сходить с ума. Но чем больше Поприцин пытается своими глазами, чувствами, разумом проникнуть в недоступную жизнь, ища глубокий смысл в каждом мычании начальника, в каждой газетной строчке, тем более абсурдным и безумным выглядит в наших глазах именно окружающий Поприцина мир, а не сам чиновник. В этом мире человек не имеет права даже на мечту, лишён права на собственную внутреннюю жизнь, на свою “Испанию”. Не понимая мира, “преодолевая” его, Поприцин сходит с ума, обретая в этом свою “Испанию” и право называться её королём.

На сцене почти всё время находится один актёр. Окружающий мир “подразумевается” за вторым занавесом, на недоступной Поприцину (и нам) сцене; иногда этот мир врывается на сцену извне — из зала: выбегающие газетчики рекламируют “Северную пчелу”, чиновники комментируют сумасшествие Поприцина. Общий образ спектакля необыкновенно ёмок и многозначен. Сложному, с трудом поддающемуся режиссуре повествовательному материа-

лу найден сценический эквивалент: спектакль большей частью не иллюстративен по отношению к повести.

Второе, несколько менее удачное обращение театра-студии к классике интересно, прежде всего, актёрскими работами. Это спектакль по пьесе Островского “Женитьба Бальзаминова”. В нём была попытка продолжить тему “Записок сумасшедшего”. Вслед за А.П.Григорьевым, прочитавшим в произведении Островского “за видимым смехом, если не гоголевские слёзы, то всё же невесёлые мысли”, режиссёр Б.Второв в водевильном Замоскворечьи хотел выявить страшное. Здесь все мечтают о состояниях богатых невест, подсчитывают барыши и ловко обделяют свои делишки. Сонная, тупая, корыстная среда гасит любое проявление человеческой мысли, убивает в зародыше проблески любых индивидуальных желаний и заставляет подчиниться своим неизбежным законам существования.

Уже становится традицией воспринимать мир Островского, “остраняя” быт стилизацией, “двойным зрением”. Авторы минского спектакля (реж. Б.Второв, худ. Д.Мохов) искали ключ к пьесе драматурга через наиболее популярный язык театра времён Островского — через водевиль, сохранив за собой иронический взгляд со стороны. Незамысловатый, почти анекдотический сюжет, обилие введённых куплетов, сыгранные резко характерно, поданные по принципу старой системы амплуа персонажи пьесы (офицер Чебаков — С.Дмитриев, сёстры Пажиновы — С.Суховой и С.Турова, Химка — Л.Мордачева, матушка — Н.Жуковская, сваха — Л.Румянцева), — всё это создаёт самодовлеющий сказочно-водевильный мир, остранивающий густой быт Островского. Этот ход, имеющий целью приблизить смысл пьесы к современности, таит в себе иную опасность — эстетической замкнутости. И пьеса Островского остаётся в таком случае сама по себе, без связи с современностью.

Белая, сколоченная из деревянных реек с открытой галереей стена вся утыкана бумажными яркими розочками. Объёмные декорации, выполненные в лёгких акварельных тонах, венчают два лукавых амура с нимфой, дующей в рожок. По открытой галерее прогуливаются сонные девки в цветастых шалях и потягивающиеся мужики в красных рубахах. Тёмное царство Замоскворечья увидено в пёстрых, лубочных, ярмарочных красках. Целый пласт русской жизни с чаепитиями, гуляньями, кабацкими плясками предстал как мир безвозвратно ушедший, эстетически замкнутый в себе. Стилизация не выдержана до конца: спектакль эклектичен по актёрским работам (несмотря на многие хорошие сами по себе сыгранные роли), водевильная лёгкость иногда переходит в пошлость.

Белобрысый, глуповатый, капризный ребёнок — Миша Бальзаминов в исполнении Ю.Казючица. Он отпрыгивает от предмета своих вздыханий на три метра и почти одновременно объясняется в любви и Анфисе Пажиновой и Белотеловой. Только раз в этом водевильном простяке прорывается настоящая человеческая боль маленького, забитого, ничтожного человека.

Он как будто отталкивается от завлекающих его в пляс маменьки и свахи и кричит из последних сил в зал: “Да вовсе не из зависти я хочу жениться на богатой, а оттого, что у меня благородные чувства. Разве можно с облагороженными понятиями в бедности жить”. Но погоня за богатством забирает все без остатка душевные силы этого и так недалёкого человека.

В подвенечном платье с жёлтыми розами посиживает на другом конце сцены Белотелова. В этой Цирдее Замоскворечья разлитая во всех персонажах массовки сонность и тупость обретает свои монументальные формы. В образе, созданном С.Кузьминой, при обобщённости внешней формы есть обобщённость чувств. Сдержанно, скупое, точно продуманными штрихами актриса играет монументальный валяжный тип. Ожиревший мозг с трудом принимает новости пронирыливой свахи Красавиной. Величественно кивает головой, издавая странный звук “эхе”, давая понять, что собеседница понята. На одно мгновение покажет актриса Белотелову-человека в его конкретном проявлении. Трясущийся от страха Миша садится на краешек скамьи и признаётся, что “влюблён-с”. Гора оживает. Белотелова неожиданно взваливает себя на растерянного хилого Мишу, который просто задавлен её грузом. Женили. Эта сцена становится пластической метафорой замкнувшего Мишу в свои объятия мира Замоскворечья. В новом положении герой уподобляется всем его обитателям.

Режиссёр предлагает, кроме сюжетного, ещё один, театральный, финал. Здесь водевильный жанр спектакля начинает приобретать гротескные, странные черты. Дворовые вносят подарок Белотеловой — огромные часы в тёмном футляре. На радостях Красавина затевает всеобщую пляску. Бальзаминов с размаху пускается в круг, машет руками и вдруг начинает крутиться, как заведённый механизм, и болезненно поддёргиваться. Трясущегося, походящего Бальзаминова испуганные женщины уводят со сцены. Мужики высоко поднимают чёрный футляр над головами. Тёмное царство Островского оплакивает ещё одну свою жертву.

При некоторых недостатках, постановки классики на сцене театра-студии киноактёра отличают необычные решения, эксперимент, пристальное вглядывание в человеческую индивидуальность. Молодой коллектив, ищущая режиссура, всё это привлекает внимание, будит фантазию и зрительскую мысль. Второй сезон главным режиссёром театра является Борис Луценко — один из самых интересных белорусских режиссёров, хорошо известный любителям театра по таким масштабным трагедийным постановкам в Русском драматическом театре им. Горького как “Макбет” Шекспира, “Трагедия человека” Мадача, а также по спектаклям “Последние”, “Трёхгрошовая опера”, “Сладкоголосая птица юности” и другим. Художник больших, метафорически насыщенных театральных полотен получил в распоряжение маленький зал театра-студии. На наш вопрос о новых условиях работы режиссёр ответил, что малая сцена может выявить то, что, возможно, не удалось до конца сделать на большой сцене Русского театра; главным образом, будет способство-

вать обострѐнному вниманию к объёмной психологической разработке характеров, поможет пристальнее взглядеться в человека. Такая установка не противоречит специфике актѐра кино, предельно естественно существующего в “крупном плане” сценической площадки, актѐра, который не привык форсировать голос, подчѐрживать мимику. Спектакли, поставленные непосредственно Луценко — “Смотрите, кто пришѐл” и “Счастье моѐ”, соединяют эстетику условно-поэтических приёмов, продемонстрированных в “Записках сумасшедшего” с натуральностью детали, конкретностью обстановки и объѐмностью характеров. Своѐ направление в искусстве Луценко называет “условным натурализмом”. “Театр должен быть метафорическим” кредо — главного режиссѐра. Чем больший круг ассоциаций рождает у зрителя образы, мизансцены спектакля, тем значительнее созданное театром. Важно, что в студию пришѐл опытный театральный режиссѐр, дебютировавший и в кино (“Раскиданное гнездо” по пьесе Я.Купалы). Одной из задач театра-студии режиссѐр считает перенесение наиболее удачных спектаклей на экран. В свою очередь, и некоторые кинематографические приѐмы применяются им на сцене. Режиссѐр, прежде добившийся значительных результатов при постановке классики, на новой сцене поставил две пьесы современных советских авторов. Оба спектакля являются, несомненно, наряду с “Записками сумасшедшего”, лучшими спектаклями театра-студии.

Интеллектуальный, социально-дискуссионный пафос пьесы В.Арро “Смотрите, кто пришѐл” постановщик заменяет романтической поэтической темой красоты и артистизма, которая становится в спектакле главной. Ощущение красоты разлито во всей атмосфере действия, о ней напоминает шарующий звук флейты, она присутствует в тонкой паутине сложных человеческих отношений. Уже войдя в зал, вы сразу оказываетесь в её власти. В таинственном переплетении теней невидимого “вишнёвого сада” просвечивает деревянный фасад летней дачи с резным полукругом крыльца. Алина, одна из её обитательниц, воспринимается частью этой красоты. Значимость каждого героя спектакля определяется приобщѐнностью к красоте, способностью её видеть, слышать, чувствовать.

Мизансценически и смыслово в спектакле выделены и противопоставлены три группы персонажей: “высоколобые” (родители Алины и её муж), “приблатнённые” — по существу уже фактические владельцы дачи (банщик и бармен), и люди, близкие по духу Кингу (он сам, Алина, Маша, поэт Ордынцев), т.е. способные к творчеству или чувствующие красоту. Сложность и неоднозначность пьесы и спектакля в том, что у каждой группы есть своя правда. По-своему вначале симпатичны молодые модные ребята: тихий, спокойный Левада (А.Гурьев) и более развязный, деловой, всё время жующий Роберт (А.Рахленко). Муж Алины с грустными глазами из-под очков (И.Мацкевич) — достойный оппонент Кинга. Зрительское сочувствие не раз переходит от одного героя к другому. Но в конце концов симпатией овладевают те, кто рядом с Кингом и, прежде всего, он сам. Кинг (П.Юрченков), чемпион



Европы по фасонной стрижке, мучительно, иногда грубо, но искренне пытается установить человеческие контакты с “интеллектуалами”. Домработница Маша (И.Нарбекова) — одна из всех каждый раз заворожено устремляется навстречу звуку невидимой флейты. Её поклонник, поэт Ордынцев (И.Дмитриев), подрабатывающий частным ремонтом квартир, постоянно прислушивается к внутренним звукам своих стихов и великолепно их декламирует. Несколько опрощена в исполнении С.Кузьминой Алина.

Кинг в большей мере, чем все остальные, наделён артистизмом и способностью к творчеству. Он относится к миру как художник, он задаёт ему вопросы не личного характера. И это, несмотря на внешний цинизм, пошловатость, сомнительные средства сближения с людьми (актёр далеко не идеализирует своего героя). Сквозь взятый им пошловатенький тон то и дело прорывается человеческая незащищённость, ранимость, спрятанная боль; вдруг краской вспыхивает лицо, сковывается обычная развязность пластики. Кинг защищает честь и достоинство всякой человеческой деятельности, если она есть для человека — творчество.

Финал спектакля жесток и более определён, нежели в пьесе. В полутьме показываются два автомобильных кресла, слышен шум тормозящей машины, звучит тревожно-детективная музыка, — и почти кинематографическими средствами воссоздан крупный план кабины автомобиля, где в отчаянии, закрыв лицо руками, сидит одинокий Кинг. Взаимопонимания с миром он так и не нашёл. Спектакль минчан получился сложный, неоднозначный, но со своей, ясно читаемой позицией. Слова “Смотрите, кто к нам пришёл!” муж Алины обращает к Леваде и Роберту; к Кингу они не адресуются.

Определившийся в спектаклях по классике пристальный интерес театра студии к человеку ещё ярче выступает на первый план в постановках современных пьес. Индивидуальность, творчески относящаяся к жизни, вслед за “Смотрите, кто пришёл”, стоит в центре одного из последних спектаклей студии — “Счастье моё” (“Бумажный патефон”) по пьесе А.Червинского. С другой стороны, оба эти спектакля объединяет и тема красоты, как непреходящей, высокой духовной ценности жизни, существующей в режиссуре постановок Б.Луценко параллельно другим темам. Действие спектакля “Счастье моё” происходит сразу после войны, в 1947 году. Возникший недавно глубокий интерес к послевоенному времени не раз приводил к большим художественным достижениям. Сегодня неожиданно открылись удивительные черты этого сложного времени: вера в будущее, нравственный и духовный максимализм, жертвенность, чистота и стойкость людей. Сегодня мы больше видим в давно минувших днях. Сквозь события 20 — 30-летней давности обостряется наше сегодняшнее зрение и, может быть, будущее. В спектакле тёплое дыхание этого старого времени ощутимо во всём: в плавных голосах шуршащего патефона, в раскидистой ресторанной пальме, в красоте открытых человеческих лиц.



Здесь люди будто сошли с послевоенных фотографий. Трогательно-наивно, будто с чужого плеча топорщится матросская форма на Сенечке (А.Терпицкий). С быстрым говорочком, худенькая, ладная Виктория (Л.Мордачёва) одевает свой единственный выходной наряд — старенькую, пожелтевшую от стирки белую блузку и чёрную юбку. Хорошо овладевшие исторической достоверностью, стилем времени актёры заражают нас искренностью сиюминутного существования. И подчиняясь логике спектакля, пространство сцены то сужается до размеров крохотной комнатухи, то разрастается, занимая свои вертикали и диагонали сцены, переносится в зрительный зал, давая ощущение Времени. Б.Луценко заставляет нас взглянуть на жизнь глазами главных героев спектакля, а потом незаметно передвигает невидимую камеру и, меняя точку “съёмки”, вырывается из исторической конкретности, жертвуя подробностями ради главного.

Художник Д.Мохов создаёт образ реальной и, в то же время, фантастической среды. Это школа. Стилизованный быт конца 1940-х годов легко соединяется с пёстрыми нагромождениями таких же как сегодня школьных таблиц, карт, чучел животных. Из чёрного круглого репродуктора доносятся вздыхающие звуки голоса Клавдии Шульженко и современные интонации текущих новостей. Деревянная раскладушка со старой куклой соседствует с портретами классиков на галерее. Воссоздав собирательный, обобщённый образ школы конца 1940-х годов, авторы спектакля расчищают его от конкретных бытовых примет времени и обнажают вечно прекрасный, глубинный смысл. Школа — это то, что стоит на пороге из прошлого в будущее. И её обычные приметы: парты, глобусы, портреты в коридоре — знаки высшего неменяющегося смысла: здесь начало памяти человеческой, здесь так конкретно и осязаемо осуществляется связь поколений, здесь учат видеть прекрасное. Уже в оформлении спектакля содержится то зерно условности, которое позволяет Б.Луценко добиться больших обобщений.

“Счастье моё!” — спектакль о Времени. Интимная, камерная драма, в которой заняты четыре героя: Семён, Виктория, Лидия Ивановна (С.Кузьмина), Оскар Борисович (В.Грицевский), — осмысляется режиссёром как часть истории, личная человеческая драма героев объясняется временем, а время — их судьбами.

Виктория нарушает моральные нормы: она приводит в свою крохотную комнатуху освобождённой пионервожатой совсем незнакомого матроса. В скользкую ситуацию героиня вкладывает свой высокий смысл — единственную для неё возможность материнства. Актриса Мордачёва играет искренне, очень лично, заставляет нас поверить в высокое содержание банальной ситуации. Своё человеческое предназначение Виктория находит в возвышенных блоковских строчках: “всё сущее увековечить, несбывшееся — воплотить”. Старшая пионервожатая, она частица школы и её вечного смысла, скромный портрет честного человека с многолюдной фотографии послевоенных лет, крохотная частица общечеловеческого потока жизни. Но в ней

есть та частица высокой духовности, приобщающая её к вечности, и она может пронести её в себе через всю обусловленность и историческую ограниченность времени.

В случайном пересечении двух судеб, в растянутом мгновении одной ночи, в мгновении, где могло быть пошлое и сомнительное, происходит прорыв в большое и настоящее. “И ты поймёшь, что всё-таки был у тебя в жизни момент...” -просто скажет при расставании во втором акте беременная Вика подтанцовшему, проглотившему всю мировую классику Сенечке, стоящему в предвкушении дипломатической карьеры. Мелодия старого танго, которую, приплясывая от холода и слишком настойчиво зазывая к себе морячка, напевала Виктория, вторит их отношениям, и переходит сначала в еле слышное, приглушённое, исчезающее пение скрипучего патефона, а затем разрастается и звучит во весь голос. Бессловесный танец — парное танго возникает тогда, когда слова уже беспомощны, нелепы и чудовищно неточны. Кажется, что они танцуют всю ночь. В этом стилизованном танце длится мгновение, никогда не повторяющееся... “Счастье моё” поёт патефон и всё вокруг. Звуки затихают, и вдруг тусклая лампочка освещает убогий угол со сломанной раскладушкой.

Спектакль отличают сильные актёрские работы, особенно Л.Мордачёвой, С.Кузьминой. Элегантная, всегда подтянутая, гладко причёсанная, одетая не по моде 1940-х годов “Лидочка Ивановна” — само воплощение норм и морали общества. Это оживший портрет (который стоит на тумбочке Вики) и вполне реальный директор школы, но в то же время — лицо фантастическое. Она присутствует, наблюдает, остерегает героев в каждой сцене спектакля, взывает “обезумевших” к здравому смыслу. Она предстаёт то реальной женщиной, то в воображении Вики, то неким лицом от театра. Каждый раз Лидия Ивановна появляется с портретной рамкой, в которую заключает своё лицо. Посредством этой метафоры Б.Луценко проводит основную тему спектакля. Способность человека быть “больше” любых “рамок”, преодолевать ограниченность своего времени, сопротивляться ему, плыть против его течения — один из критериев оценки каждого героя. Лирическое, субъективное восприятие мира героями и сценический мир, как объективное существующая реальность, разделены. Между отдельными явлениями ассоциативно возникают особые, внесюжетные связи, создающие неповторимую атмосферу спектакля и его общий образ. Резкими штрихами, сценическими метафорами режиссёр выделяет моменты приобщения отдельных судеб к духовному содержанию потока времени. Значимость каждой человеческой судьбы определяется тем, как много этих моментов в ней было.

В школе идёт ремонт. Она стоит накануне своего нового рождения. Жизнь обновляется. Уходит из жизни Лидия Ивановна, набросив на свой портрет траурную ленту, но вся школа ждёт появления на свет нового человека — ребёнка Вики. В случайных чертах медленного поступательного движения времени проступают его непреходящие и вечные черты: любовь, рождение,

смерть. Неизвестно как сохранилась на стенах школы старая, выглянувшая из-под слоя штукатурки фреска: в ослепительно голубом небе летят ослепительно белые птицы. Так сценографически поддерживается основная мысль спектакля. Красота, как знак духовности, — действенный смысл и финал спектакля. Неторопливыми движениями расчищает Семён от слоя пыли и грязи круг старинного паркета. В гаснущем луче там сидит Виктория.

В спектакле о времени, о людях, о судьбах послевоенного поколения, рассказанном сегодняшним человеком и сегодняшним театральным языком, есть правда нашего дня, правда историческая и человеческая.

1984 г. (в соавторстве с Владимиром Мальцевым)



Гастроли Белорусского академического театра им. Якуба Коласа из Витебска всегда вызывают особенный интерес театралов. Вторая белорусская сцена, прославленная громкими актёрскими и режиссёрскими именами, под сознательно содержит иные возможности и потенциалы развития национального театра, нежели то, что предлагает купаловская сцена. Однако сегодня вопрос стоит иначе. Полупустой не только витебский зрительный зал. Далеко не полон зал музыкальной комедии, где в Минске гастролируют витебчане, что заставляет задуматься о том, как вообще театру выжить в наше смутное время.

Совершенно очевидно, что колосовцы выбрали путь сохранения собственной театральной традиции и возвращения к классике. Большая часть привезённых спектаклей поставлены по произведениям мировой и белорусской классики. Более того, “Мещане”, “Нестерка” уже шли на сцене довоенного БДТ-II, как тогда именовался витебский театр. Из современной драматургии обращает на себя внимание премьера новой пьесы А. Дударева и В. Некляева “Вежа”. Постановки на колосовской сцене каждой новой пьесы А. Дударева тоже стали хорошей традицией.

Все привезённые спектакли созданы разными режиссёрами, не случайными для данного театра людьми. И в этом тоже виден процесс собирания творческих сил, осмысления оставшегося наследия. К лучшим спектаклям, показанным в Минске, я бы отнесла “Хама”, “Мещан”, “Вежу”, “Генриха IV”. В основном, именно спектакли по классике определяют сегодня состояние академической сцены.

Настоящая удача театра — “Хам”, спектакль Б. Эрина по повести Э. Ожешко. Кругом расцветают политические страсти, извергаются словесные потоки возмущений, уходящие в никуда, в вату безнаказанности и безответственности властей. И вдруг в потоке этих метаний из одной стороны в другую, в погоне за вещами, талонами, рублями возникает спектакль не о проблемах современной социальной жизни, не о политике. Со сцены в зал буквально льётся поток доброты и всепрощения, затопляющий озлобленные умы и души. История любви и страданий Павла и Франки воздействует на современного зрителя гораздо сильнее, чем театральная публицистика и инсценировка газетных полемик, вызывает глубокие и благородные чувства, а главное — эстетические эмоции.

Павел в исполнении В. Кулешова — большой, бесконечно добрый, терпеливый, глубоко и молча страдающий в одиночестве. Этот деревенский философ находится в полной гармонии с природой и окружающим миром. Занимаясь обычными делами, перебирая сеть, плывя на лодке, он как бы священнодействует, приобщаясь к тайнам жизни. Франка — С. Окружная — полная ему противоположность. Маленькая, быстрая, произносящая слова захлёбывающейся скороговоркой, со стремительными реакциями и такой же

стремительностью их смены, она — настоящее дитя природы. Павел и заботится о ней как о ребёнке. Восторг перед жизнью и злость сочетаются с необъяснимой прелестью и ужасностью. Её поступки и эмоции, как жизнь природы, не поддаются какой-либо человеческой логике и морали. Она относится к жизни как к празднику и совсем не выносит её будничной размеренности. Огонь и лёд, они с Павлом и говорят-то на разных языках, подсознательно чувствуя стихийную цельность друг друга. Он не знает, чему она смеётся, почему плачет, она не ведаёт христианских идеалов Павла, стремлений к спасению души, покаянию за грехи. Но что бы ни вытворяла Франка, предающая Павла, но и искалеченная жизнью без него, он всё равно не отрекается от неё, прощая: “Смилуйся, Господи, над нею грешной и несчастной”.

Предметы теряются на фоне широкого, меняющего свой цвет задника, который изображает туман над озером и даёт ощущение простора и глубины. Оформление спектакля (худ. Б.Краснов) несколько архаично и не претендует на самодовлеющую ценность. Единственная ненавязчивая пространственная метафора спектакля — постепенно разьежающиеся в разные стороны половинки хаты Павла — символ разрушенного дома, человеческой жизни и судьбы. Сюжетные повороты малоизвестной повести Э.Ожешко сегодня удивляют непредсказуемостью психологических реакций героев.

Может быть, именно этот спектакль продолжает национальные традиции колосовской сцены, а не провозглашённый официально “визитной карточкой театра” возобновлённый “Нестерка” В.Вольского. Затраченный постановщиками огромный труд, думается, напрасен.

Невозможно критиковать “Нестерку”, как невозможно критиковать анекдот. Можно написать только фельетон. В возобновлённом “Нестерке” сохранена эстетика тридцатых годов: живой оркестр, арии главных действующих лиц, обращения в зал, отсутствие действия, живая перевёрнутая мораль. Жанр его — нечто среднее между музыкальной комедией и этнографической стилизацией. Стиль оформления — сменяющиеся лаковые картинки сельского пастушеского быта с элементами этнографических обрядов. Костюмы — бесконечные вариации национальных красок, форм, орнамента приторны и выходят за пределы восприятия сегодняшнего вкуса. Даже в атмосфере возрождающегося национального самосознания.

Актёрская игра отличается общей для всех вялостью: трудно с энтузиазмом сегодня играть эту устаревшую пьесу, произносить устаревшие остроты, естественно существовать в ложных ситуациях. Нельзя восстанавливать архаику, интерпретированную по законам тридцатых годов. Не лучше ли вернуться к действительно чистым, незамутнённым неложным истокам народного театра? Сегодня я предпочту посмотреть театрализованное представление детского фольклорного ансамбля “Гостица”, восстанавливающего старинные белорусские обряды, театрализованные игрища, ритуальные песни в первозданном виде, а не двойную стилизацию “Нестерки”.

“Мещане” у колосовцев прозвучали как самая живая актуальная драматургия. Спектакль А.Дольникова — сложный, полифоничекый, тонкий по стилю, по вкусу, без открытой тенденциозности и политической конъюнктуры. Образ его — словно покрытая плесенью или чудом сохранившаяся после пожара комната с неровной линией полуразрушенных стен, с прорванным тепличным потолком.

Старик Бессеменов (Ф.Шмаков), упрямый, занудливый, жестокий в первом акте, несмотря на очевидную даже физически разрушенность дома, всё сохраняет видимость крепкого хозяйства. Он ещё полон мощной внутренней силы, властности и ума. Но своей агрессивной, изливающейся в пространство болью за детей, за их несчастливую судьбу, полностью парализует их волю к жизни, к действию, к радости. Он умеет беспомощно и беспощадно бить в самые больные места близких: Тане — напоминая о позднем девичестве, Петру — об оставленном университете. Он долбит и долбит одно и то же. Да и все вокруг только и говорят о том, как скучно и нудно, невыносимо жить. Пьяница Терентий садится за пианино и ожесточённо жмёт одну и ту же клавишу, доводя Петра до крика. Это эмоциональный образ первой части спектакля.

Перед нами проходят несколько поколений людей, каждое — со своими представлениями о жизни, о человеке. Но на всех героях лежит печать социального пессимизма. Время стариков Бессеменовых отошло. Их дети: безвольная, тихая, страдающая, душевно тонкая Татьяна (Н.Фатева), порывистый и тут же снижающийся Пётр (М.Краснобаев) обречены в тоске и скуке доживать жизнь. Их тихий призыв к гуманизму и примирению едва слышен за смехом Елены и Нила, тонет в крике отца. “Новые люди” — физически здоровые, плотские, наглые Нил и Поля не вызывают никаких симпатий. Нил (Р.Шатько) — чавкающий хам, не удосуживающийся снять в доме кепку, но властно заявляющий о своих правах. Полина (Т.Лихачёва) — с опущенными глазами и холодным, ровным голосом, в сцене отравления Татьяны (когда все мечутся, отец Бессеменов молится и плачет) на авансцене хладнокровно режет капусту. Даже Печихин, испугавшись, не идёт за этой парой.

Пожалуй, единственный, кому доверяет режиссёр и зритель, — это философствующий Тетерев (А.Трушко), которому не только некуда силу применить, но и попросту негде жить.

Замечательная актёрская работа Ф.Шмакова (Бессеменов) строится на встречном движении разных сил. Чем ближе к финалу — тем яростнее всплшки между отцом и детьми, но тем сильнее проявляется беспомощная любовь старика к детям и его трагическое одиночество. После ухода Нила и Поли он неверной шатающейся походкой ступает к двери за ними, затем возвращается, в бессилии стучит ногой, трясущейся рукой достаёт полицейский свисток. Мысли путаются, мозг разрывается от отчаяния и обиды.



“Генрих IV” — лаконичная инсценировка трёх драматических хроник Шекспира, не ставились на советской сцене. Когда смотришь этот спектакль, не думаешь, какие проблемы здесь затронуты, как соответствует он дню сегодняшнему. Перед нами — костюмный спектакль, профессиональное “прочтение” Шекспира не без эффектных театральных мизансцен и глубоких по силе воздействия эмоций. К числу впечатлений театральных, надолго оседающих в памяти, относится сцена сумасшествия и смерти Кардинала — Т.Кокштыса. Он в белой одежде с красной накидкой спускается со ступенек, объятый ужасом представших его внутреннему взору картин. Поднявшаяся со сцены мучит в последние минуты жизни много грешившего кардинала. Он тяжёлой ползущей поступью добирается до трона, и умирает, сидя на нём.

Эта и сцена прощания Йорка (Ф.Шмаков) с сыном (В.Асветинский), где в статичной мизансцене, сидя над телом убитого сына, актёр тихим, проникновенным голосом передаёт отчаяние и тоску потерявшего последнюю надежду отца, побеждённого несчастливой судьбой человека. Привлекает образ высокомерной, холодной, жестокосердной белокурой королевы (Г.Букатина). И образ мягкого, доброго Генриха IV (М.Тишечкин), который пытается избежать крови, жестокости, братоубийства, но обречён из-за своей мягкости.

Оформление спектакля лаконично и образно: две квадратные стены разной величины со ступеньками трона возле каждой, то сближаются, то разъезжаются в разные стороны. Сверху опускается кровавая лента узкого, лёгкого занавеса, в который заворачиваются перед смертью и в который запутывается в финале и тянется за собой, как кровавый след, будущий Ричард III — готовый к прыжку, сжатый, как пружина, горбун — Б. Совко, (художник спектакля А.Соловьёв).

Борьба за власть, убийства, заговоры, интриги, жестокость, лихо закрученный сюжет спектакля, театральные эффекты — всё это выглядит на сцене очень занимательно, сделано мастерски, со вкусом и хорошим чувством ритма. Такой Шекспир — своеобразная качественная замена детективного жанра в театре, в котором так нуждается современный безвольный зритель, любящий наблюдать активное действие на сцене и экране.

Особого разговора заслуживает “Вежа” в постановке В.Мазынского. Спектакль и новая пьеса А.Дударева и В.Некляева при первом знакомстве очень удивляют. Необычна драматургия, художественное решение спектакля. В селе Каруны пьяница, контуженный Ютка (Т.Кокштыс) вместе с собутыльником и другом Фёдором (А.Лобанок) по повелению Духа (А.Брысь), который тоже непрочь составить компанию к самогонке, начинают строить башню из валунов. Это событие смущает и озадачивает сельсовет, милицию, педсовет, ибо противоречит всем известным правилам, установленным предписаниям. Духов ведь не бывает, и башню строить не положено. А то, что этот смешной Дух с глобусом в руках может разговаривать на своём языке, трогать тебя, присевшего от страха, — так это сплошные галлюцинации и зрительный обман. Ирония и абсурд, возникающие от столкновений заштаных



обывателей и Духа; районных, а потому особенно выпуклых штампов “советского мышления” и фантастики, — близки фольклорному сознанию. Равнозначное сопоставление малого и большого, миллиардера и нищих, американского президента и председателя сельсовета, Карунов и Пизы напоминает сказочные единоборства Ивана-дурака и царя. Фольклорный приём, применённый к современному, быту даёт и комический эффект и вносит абсурдность во всё происходящее.

Многозначна и остроумна сценография В.Юркевича. Люди ходят на сцене среди домов, которые доходят им до пояса: правление, склад. А в зрительный зал выдаётся площадка с совсем маленькими игрушечными домиками — Каруны, увиденные как бы с высоты птичьего полёта. Такое совмещение разных величин выглядит и как традиционный приём лубочной картинки, и даёт возможность разного взгляда с большого и малого расстояния на события — бытовые, политические, философские.

Жанр спектакля — политический лубок, сопоставимый, скажем, с “Чонкиным” Войновича. Вместе с тем, спектакль пробуждает широкий круг ассоциаций не только политического плана. За карикатурой чувствуется боль театра за провинциальность нашей жизни, народа, забитого и терпеливого, за убожество наших помыслов и дел и призыв сотворить в душе своей нечто построить башню в небо. Кто мы? Что мы? — лейттема спектакля и его глубокая лирическая интонация. Обе части его начинаются символической сценой: лежат Ютка и Фёдор, а над стареньким сараем на земной округлости середины сцены разговаривают их души: куклы Ютка и Фёдор. Произносятся они то, что, может быть, никогда не сказали бы вслух.

Состояние Витебского театра на назовёшь благополучным. Такого, видимо, вообще не бывает. Но то, что театр серьёзно относится к своей репутации, стремится достойно “держаться” в наше антикультурное время, не вызывает сомнений. Репертуар не может состоять из одних удач. И в гастрольной афише театра есть неудачные названия. Но главное в том, что, посмотрев “Мещан” или “Хама”, захочешь пойти на другой спектакль этого театра. Здесь ещё можно ходить просто “на актёров”.

1990 г.



Мо меў рацыю Пушкін: тэатр наўпраўду нарадзіўся на плошчы сярод народных забаў? Ва ўсякім разе, пасля знаёмства з мазырскім тэатрам-студыяй Міхаіла Коласа думкі пра тое, што тэатр — мастацтва элітарнае і квітнее толькі ў добрапрыстойным грамадстве, здаюцца недарэчнымі

Вядома, тэатр як стандартная, грувацкая і немабільная дзяржаўная ўстанова, якую мы сёння маем, абслугоўвае тую сацыяльную структуру, што яго нарадзіла. І нават эксперыментальныя студыі, якія ўзніклі не так даўно, надзіва падобныя на дзяржаўныя тэатры. Здавалася, што сцэнічнае мастацтва сёння не патрэбна нікому, а перадусім — глядачу. А такія з’явы, як знакамiты легендарны тэатр Галубка, — засталіся назаўсёды ў далёкім мінулым. Аднак першае, пра што падумалася пасля вандроўкі з тэатрам “Верасень”, дык гэта — другі Галубок. Традыцыя народнага тэатра, якая нібыта перапынілася назаўсёды, — жыве! Мазырскі “Верасень” прымусіў яшчэ раз задумацца аб прыродзе, сэнсе і прызначэнні тэатра.

...Доўга едзе у маленькім, старэнкім, брычклівым, але вабна размаляваным фургоне. Палескае сяло Ударнае Лельчыцкага раёна. Праз паўгадзіны пачынаецца спектакль у перапоўненым клубе, куды яшчэ і яшчэ прабіраюцца дзеці, яны ўжо апанавалі прыступкі і шнуруюцца ўздоўж сцен. Хутка на сцэне акцёры разыграюць малавядомую бразільскую казку “Выкраданне скарбаў”. Лёгка шырымы з аплікацыяй, драўляны пагорак, дзе расце цудоўная цыбуля, якую мерыцца скрасці даўгальгі сьшчык Хамелеон. Калі М.Колас — Хамелеон са сваёй грацыёзнай пластыкай, крыху стылізаванай пад камедыйна дэль’артэ, з’яўляецца на сцэне, падзеі спектакля адсоўваюцца на другі план. Акцёр і яго персанаж робяць дзяцей саўдзельнікамі — то змоўшчыкамі, то “зраднікамі”, — і гэты “спектакль” акцёра з глядачом больш значны за дзеянне п’есы.

Тая самая перапоўненая зала, якая нязмушана і востра рэагуе на ўсё, што адбываецца на сцэне, — і на спектаклі “Люцікі-кветачкі”. У перапынку гуляем па вёсцы, вакол якой суцэльныя тарфянікі і лес, натыкаемся на стары прыдарожны крыж, абкручаны квяцістымі ручнікамі. Сюды прыходзяць памаліцца. І як натуральна праяўляецца рэлігійнасць людзей у гэтых формах сувязі чалавека з Богам, гэтакі ж натуральны, не чужародны тут менавіта гэты тэатр. Тэатр — не храм, не кафедра, а як той стары, пахілены, але такі родны святы прыдарожны крыж....

Паміж акцёрамі “Верасня” і глядачамі няма звычайнай паласы адчужэння, неразумення, якія раздзяляюць сцэну і глядзельную залу на “мы” і “яны”. Калі акцёры пачынаюць спектакль “Люцікі-кветачкі”, яны быццам выходзяць з глядзельнай залы, — натуральны кантакт даверу і разумення “паміж сваімі” ўстанаўліваецца імгненна. Гэта амаль недаступна шмат якім гарадскім тэатрам.

Мабыць, упершыню за апошнія дзесяць-пятнаццаць гадоў я бачыла тэ-

атр, патрэбны як хлеб: тэатр, што з'яўляецца часткай арганічнага жыцця, а не забавай, выхаваннем, ідэалогіяй і палітыкай. Тэатр М.Коласа — працяг жыцця. Спачатку ў вёску на фургоце прывезлі хлеб, а потым гэтак ж фургоце прывёз артыстаў.

...На сцэне разыгрываецца знаёмая, непрэтэнцыёзная, бачаная-перабачаная гісторыя пра тое, як у вёску да бацькоў прыездае цяжарная дачка, якая пакаштавала гарадскога жыцця, а яе спакуснікам (потым і жаніхом) аказваецца суседскі хлопец, які таксама набраўся розуму ў горадзе. Анекдатычны сюжэт гэтых “сцэн з сельскага жыцця” Г.Марчука адсоўваецца, а ў цэнтр увагі трапляюць выдатныя акцёрскія дуэты — М.Коласа і М.Тарасенка, А.Лазароўскага і З.Нагорнай, якія іграюць перасвараных бацькоў. І зноў зала ў захапленні ловіць кожную імправізацыйную рэпрызу Коласа і Лазароўскага. Сцэнічнае дзеянне рухаецца марудна, нетаропка, прадастаўляючы кожнаму акцёру магчымасць выявіцца па-свойму, напрыклад, смачна абыграць фактуру маленькага, худзенькага Лазароўскага і мажнай Нагорнай, на сцэне — мужа і жонкі. Альбо камічная мізансцэна двух задзірлівых пеўняў Коласа і Лазароўскага, доўгага і малага. А які вобраз стварае Мальвіна Тарасенка! Яе Вольга — у нейкім салдацкага колеру касцюме — злосная, грубая, сквапная мяшчанка і пакутуючая маці. Побач з каларытнымі выказваннямі вострай на слова гандляркі — раптам прычытанні, якія вырываюцца забытай інтанацыяй, — у самы раз фалькларыстам занатаваць.

М.Колас — Кузьма, вядома, душа гэтага спектакля. Яго натапыраны, вуглаваты, зухаваты, герой у галіфэ ды вайсковых ботах з армейскай дакладнасцю можа нож шпурнуць у стол; але, задумаўшыся, безабаронна і жаласна шкрабае і шкрабае лыжкай па донцу міскі, забыўшы, навошта ён трымае яе ў руках.

Нават штучнасць наіўнага фіналу п'есы (дзе з аптымізмам абвясчаецца, як на месцы градак і вясковых прыдворышчаў узнікне пралетарскі гліняны завод) “здымаецца” тым, як без слоў паказвае Колас дырэктара гэтага будучага завода, або адносінамі да атрыбутаў сацспаборніцтва: пачэпць партрэт на дошку і чырвоны значок дадуць. Трэба аддаць належнае і акцёрскай моладзі: Т.Валацэвіч, якая іграе Кацю натуральна і без меладраматызму, М.Кліменка — Змітраку, акцёру яшчэ некалькі манатоннаму, але тэмпераментнаму і шмат занятаму ў рэпертуары на ролях маладых герояў. Як закончаная карцінка, як асобны спектакль у спектаклі выглядае эпізядычная роля Гнаткі-кухара, сарамяжлівага, наіўнага, вясковага цельпука ў жоўтых вельветавых штанах з махрамі па модзе сямідзесятых, у выкананні Стаса Шмыгарова. Малады акцёр па-свойму ўдала вырашыў ролю.

І зноў тэатр калясіль па дарогах Палесся.

— Мы часам летам спектакль пачынаем у 11-12 вечара.

— Чаму?

— Каровы яшчэ не падоены. Даяркі не вызваліліся. Вось і чакаем да адзінаццаці. Дадому вяртаемся гадзіны ў тры ночы.

— Часам прыязджаем у вёску, а там клуб — хата 5 на 6 метраў. 70 бабулек сядзяць: маладыя ў іншыя месцы падаліся. Як іграць спектакль? А просяць: сыграйце, ніхто да нас ніколі не прыязджаў. І іграем. Прасяць — прыязджайце яшчэ. А хто, акрамя нас, у чарнобыльскую зону ездзіць? А людзі ж усюды жывуць.

Наступны прыпынак — мазырскі дзіцячы дом для глуханнямых, дзе акцёры “Верасня” з’яўляюцца не ўпершыню. На гэты раз прывезлі “Трох парасят” для 4 — 5-гадовых гледачоў.

Нават не хочацца разважаць пра добрыя і багія якасці гэтага дзіцячага спектакля. Хочацца проста падзякаваць акцёрам, якія прыносяць абяздоленым дзецям свята, а яшчэ — расказаць пра нечаканы “віраж” аднаго акцёрскага лёсу мазырскага тэатра — Людмілу Гуло. Некалі і яна зіхацела на мазырскай, яшчэ аматарскай сцэне, а М.Колас дагэтуль успамінае яе тэмпераментную Ганну ў “Людзях на балоце”. Цяпер яна — дырэктар гэтага дзіцячага дома. Стандартнае памяшканне яна ператварыла ў маленькі ўтульны дом з ігравымі пакоямі, з драўляным караблём, з добрай спартыўнай залай, амаль утульнымі хатнімі спальнямі, цудоўна абсталяванымі спецкабінетамі. Гэты чалавек робіць усё магчымае для сваіх маленькіх гадаванцаў. З апошніх вялікіх спраў — правядзенне марафона на карысць дзіцячага дома. У выніку было сабрано 90 тысяч рублёў. Грашыма Людміла Мікалаеўна распарадзілася так: на кожнае дзіця заведзена ашчадная кніжка з тысячай рублёў. Спалучэнне высакароднай справы, дабрыні, мастацтва — такое забытае, здаецца, але ж яшчэ жыве...

Трупа “Верасня” складаецца з дзясці акцёраў на чале з Міхаілам Коласам — мастацкім кіраўніком, рэжысёрам і акцёрам тэатра. Самі дэкарацыі ўстанаўліваюць, за гукам сочаць, машыну грузяць і разгружаюць. Акрамя акцёраў у тэатры працуе яшчэ дзясць чалавек: мастак, адміністратар, загадчык літаратурнай часткі, гукааператар. Ва ўтульным фае стацыянара, у мазырскім доме культуры, усё зроблена сваімі рукамі (галоўным чынам, рукамі М.Коласа) — разьбаныя дзверы, парэнчы, паркет. Па сцэнах вісяць маляўнічыя эскізы мастака Пятра Захарэнкі, які працуе ў тэатры ўжо 30 гадоў. Спектаклі ў стацыянары даюцца не часта (5 — 10 у месяц), астатні час тэатр праводзіць у вандроўках. І не таму, што гледачоў у Мазыра не хапае, а таму, што тэатр існуе па законах старадаўняй традыцыі вандроўных камедыянтаў. Беларускі нацыянальны варыянт камедыі дэль артэ. Традыцыя, якая цягнецца з глыбіні стагоддзяў і перарываецца на Галубку.

Хтосьці назаве гэты тэатр лубочным, бо сцэны з яго спектакляў нагадваюць лубочныя малюнкi. Хтосьці параўнае гэтую з’яву ў нашым тэатральным жыцці з наўным мастацтвам, з такім феноменам, як і Алена Кіш у беларускім жывалісе або Пірасмані ў грузінскім. Ясна адно — трупа Коласа не падобная ні на аднаго існуючага тэатра ў рэспубліцы. І гэта цудоўна. Мы прывыклі жыць у адной дзяржаўнай сістэме, наведваць адзіны дзяржаўны тэатр, мысліць стандартнымі катэгорыямі і словамі. Але да гэтага тэатра звы-

чайныя меркі не падыходзяць, і звычайны арсенал мастацкіх сродкаў спектакля (сюжэт, скразное дзеянне, вобраз спектакля, падтэкст, “чацвёртая сцяна”) не спрацоўвае. Тут наогул не прымяняльныя толькі эстэтычныя крытэрыі. Гэты тэатр трэба разглядаць як адкрытую сістэму, на грані эстэтыкі-этыкі-жыцця, г.зн. у іншай сістэме каардынат. Эстэтыка тэатра М.Коласа будзецца на прынцыпах тэатральнай сістэмы, што існавала яшчэ ў мінулым стагоддзі. Трупя ўяўляе сабой набор пэўных ампула. Ампула гэтыя, з аднаго боку, тыпізаваныя нацыянальныя беларускія характары, з другога — вельмі індывідуальныя амаль у кожнага акцёра. Ступень індывідуальнасці ампула вызначае яго дыяпазон у цэлым.

Ампула Коласа, магчыма, самае багатае: ад даўгалыгага, трохі смешнага Кузьмы, які такі чалавечны, жыццёва бездапаможны і мудры, — да паліцая ў “Трыбунале”, такога “свайго”, плоць ад плоці беларускай вёскі, і ад гэтага яшчэ больш небяспечнага, — да маўклівага, загадкавага Мужыка, які перабірае кнопкі гармоніка ў п’есе Н.Садур, ці то зэка, ці то вясковага апівохі. У спектаклях яго героі, незалежна ад драматургічнага раскладу, заўсёды аказваюцца ў цэнтры дзеяння, выпраменьваюць энергію сцэнічнага прадстаўлення. У іх, як правіла, ёсць унутраная мяккасць, пластычнасць, парадаксальнасць вобраза думак і рэакцый. І — дзікаватасць. Ягоньы героі, як і сам акцёр у жыцці, — крышачку Дон Кіхоты. Вобраз Дон Кіхота, мабыць, ідэальны тэатральны архетып гэтага цудоўнага акцёра.

Ампула Андрэя Лазароўскага — камічны, хітраваты, дзіўны для іншых, разумны для сябе. Маленькі, худзенькі, хуткі, — ён поўная процілегласць М.Коласу, і разам з тым складае з ім пастаянны камедыйны дуэт: Дон Кіхот і Санча, Тарапунька і Штэпсель, што пераходзіць з адной п’есы ў другую. Яго галоўная роля ва ўбачаных спектаклях — Калабок у “Трыбунале”, якую акцёр іграе ўжо дваццаць гадоў. Ён і цяпер там — адзіны жывы чалавек, варты жалю, ён забытаўся, не давярае нават самому сабе сярод халоднага бесчалавечнага патрыятызму жонкі і дзяцей.

Ампула Мальвіны Тарасенка таксама багатае. Яна можа сыграць і блудлівую, крыклівую, поўную здароўя і весялосці, цяжкую на руку жонку Трахіма ў “Прымаках”, і жорсткую скнару Вольгу ў “Люціках-кветчакх”. Яе жаночы тып канцэнтруе самыя традыцыйныя і пазнавальныя рысы беларускай бабы.

Ампула Зінаіды Нагорнай — блізкае да таго, што іграе М.Тарасенка, але без жорсткасці, без рэзкасцей у характары. Гэта больш мяккі, добры і хітраваты народны характар. Абедзве актрысы нязменна выступаюць у пары з Лазароўскім і Коласам у ролях жонак, сясцёр, сваячак. Тут таксама ёсць свае камічныя трукі і ўстойлівыя ўзаемаадносіны, якія пераходзяць спектакля ў спектакль.

Кожная п’еса, геніяльная класіка або другасортная літаратура, трапляе на моцны, пастаянны ансамбль гэтых акцёраў. Сцэнічны вобраз кожнага з іх напалову зроблены яшчэ да таго, як пачалі ставіць новы спектакль. Кожная

і еса можа быць успрынята як новы варыянт аднаго спектакля, бо ў гэтым тэатры сэнс прадстаўлення не ў сюжэце, не ў падтэксце, не ў тых падзеях, якія перажываюць персанажы, а ў “спектаклі” акцёра з публікай і партнёрамі, у рэпрызных рэпліках акцёраў. Гэта тэатр, у якім арганічна няма і не можа быць “чацвёртай сцэны”. Тут кантакт з глядачом — панібрацкі, прамы і пастаянны — усталёўваецца проста і хутка (мара многіх нашых тэатраў). Таму спектаклі “Верасня” павольныя па звычайных мерках, амаль статычныя. Сцэнічныя прыёмы, мізансцэны (прычытанне М.Тарасенка, ваяўнічыя пеўні і інш.) часта паўтараюцца, а спектаклі трымаюцца ў рэпертуары дзесяцігоддзямі. Але побач з пастаяннымі рэпрызамі ўзнікаюць імправізацыйныя, і спектакль застаецца жывым. І гэта таксама тыповыя рысы сапраўды народнага традыцыйнага мастацтва. “Верасень” — тэатр пераважна камедыіны, “пакуты”, калі яны не прыкрыты іроніяй, або сыграны без неабходнай умоўнасці жанру — кепска атрымліваюцца, між іншым, гэтак жа, як і патэтыка. Дэкарацыі ўяляюць сабой, як правіла, лёгкія шырымы з ласкунай аплікацыяй або самыя простыя выгарадкі. Скажам, дзіцячы спектакль “Тры парасяці” будзецца, як гульня з кубікамі. На іх намаляваны літары, якія дзедзі з энтузіязмам адгадваюць, з іх узводзяць свае дамкі парасяты.

Тэатр у Мазыры існуе ўжо трыццаць гадоў. Большую частку — на правах аматарскага калектыву. Год назад “Верасень” атрымаў статус прафесійнага тэатра з дзяржаўнай датацыяй. Рашэнне, безумоўна, правільнае, бо прафесіяналізм тэатра не выклікае сумненняў, а яго лепшыя акцёры ўпрыгожылі б любую нацыянальную сцэну. Але, магчыма, запозненае. Энтузіязму і запалу ў многіх паменела: жыццё склалася іначай і пераход у прафесійны статус з маленькай зарплатай і бясконцымі раз’ездамі аказаўся занадта цяжкім. Таму многіх сваіх акцёраў тэатр страціў.

Для “Верасня” патрэбна асаблівая рэжысура, з элементамі трэнінгу і педагогікі для маладых і асцярожнай аправы для вядучых акцёраў, з разуменнем пэўнага стылю існавання тэатра, яго асблівай прыроды. Калі рэжысёр звычайнага тэатра спрабуе ставіць тут стандартны спектакль, атрымліваецца тое, што адбылося з “Прымакамі” Купалы ў пастаноўцы С.Кліменкі (спектакль, які рэжысёр перанёс на мазырскую сцэну з Магілёўскага абласнога тэатра драмы і камедыі імя В.Дуніна-Марцінкевіча). З першага імгнення фанаграмы і стылізаваных “народных” скокаў узнікае фальш: і чысценькія музейныя вопраткі з вышыванкай птушкамі, і вяночкі на галовах, і адносіны герояў, нейкія манерна-штучныя, не сапраўдныя. У акцёраў з’яўляюцца пустыя вочы, яны быццам дурнеюць — такі вынік стылізацыі пад народнае мастацтва ў тэатры, які па сваёй прыродзе, па сутнасці, з’яўляецца сапраўды народным. Сапраўдны лубок ператвараецца ў пошлы сувенірчык. Тэатральныя персанажы губляюць кантакт з глядачом — яны “адрэчаны” часам і стылізацыяй. І тады адзіным сапраўдным імгненнем робіцца простая песня, якую спяваюць “жыўцом” персанажы, ды як спяваюць!

Рэпертуар тэатра, праўда, не выдае на адметнасць ці разнастайнасць: Купала,



Макаёнак, Марчук. Хацелася пажадаць акцёрам прыгледзецца да рэпертуару Галубка, у прыватнасці да п'ес Ф.Аляхновіча, М.Чарота, а можа, Н.Сямёнавай, М.Куліша, Эдуарда дэ Філіпа.

І нечакана, і здзіўна было ўбачыць на афішы мазырскага тэатра п'есу Ніны Садур, з імем якой звязваюцца самыя авангардныя ідэі ў сучасным тэатры. “Ехай” Н.Садур паставіў студэнт БДТМІ С.Палышчанкоў. І што ж? Драматургія абсурду, якая кепска даецца сучаснай сцэне, аказалася дарэчнай у гэтым тэатры. Парадакспальнасць мыслення ультрасучаснага аўтара блізкая традыцыйнаму народнаму мысленню. Як нечакана пацвердзілася думка аб тым, што абсурд і традыцыйнае народнае мастацтва судакранаюцца адзін з адным не фармальна! “Ехай” — адзін з лепшых спектакляў тэатра. У ім расказваецца пра тое, як спыняецца цягнік і ягоны машыніст спатыкаецца з мужыком, што вылягаецца на рэйках. Адзін — загадкавы, летуценны самагубца, які ўвасабляе загнаны, жабрацкі, лагерны, але не згубіўшы годнасці народ, другі — выканаўца, рычаг вялікай дзяржаўнай машыны, ён і размаўляе нібыта іншаю мовай.

Дэкарацыі П.Захарэнікі — поліэтыленавыя шырымы з фантастычнымі малюнкамі вугалем, вёдры на матузах. За шлагбаумам — жалезны ложка пад нумарам (як добра, што не рэйкі, а менавіта турэмны ложка, што адразу стварае аб'ёмны вобраз). Эфектны пачатак дзеяння з песняй “Наш паровоз вперёд летит” і дырыжорам-машыністам задае высокі ўзровень абагульнення ў спектаклі: гаворка ідзе пра краіну, якая спатыкнулася на ўласныя канцлагеры.

Машыніст — М.Кіменка ў незвычайнай сітуацыі спрабуе растлумачыць ходкай логікай, ходкімі словамі тое, што адбываецца паміж ім і мужыком. Ён гаворыць, гаворыць, гаворыць. А мужык М.Коласа толькі слухае, гмыкае, прамаўляе літаральна некалькі слоў — ды з якой інтанацыяй і пластычным падтэкстам! — ён літаральна “іграе” маналог партнёра. Цэлы “тэкст” сказаны тут акцёрам — тым, як звыкла журботна ляжыць ён на ложку і перабірае клавшы гармоніка, як ён умела б'е машыніста, але без злосці, а потым, здзіўляючыся, дае пагрэць яму свае рукі. За тым мужыком устае палова лагернай краіны, разумнай, цынічнай, іранічнай, маўклівай і смуткуючай па дабрыві і чалавечнасці.

У другой частцы спектакля з'яўляецца некаторая сентыментальнасць у адносінах мужыка і старой, якая кліча яго да сябе ў дом. Губляецца нечаканасць рэакцый персанажаў і ўспрымання глядзельнай залы, парадакспальнасць паваротаў думкі. Але ў цэлым спектакль пакідае моцнае ўражанне. Маладому рэжысёру ўдалося раскрыць нечаканыя магчымасці гэтага калектыву, злучыўшы традыцыйную эстэтыку і парадоксы сучаснага драматургічнага мыслення.

З цяжкасцю ўяляю, як прыйдзе ў гэты тэатр “нармальны” рэжысёр “нармальнага” тэатра і “Верасень” стане жыць як стандартная тэатральная ўстанова. І тады у нас будзе яшчэ адзін гарадскі тэатр “мясцовага значэння”?

А памагчы акцёрам можна і трэба. З якой горыччу расказваюць людзі



пра зацягнутае змаганне з Міністэрствам культуры і Саюзам тэатральных дзеячаў пра званне для Андрэя Лазароўскага, які ўсё жыццё, з 15 гадоў іграе ў тэатры, на плячах якога і сёння — амаль увесь рэпертуар. Кажуць — ён “выйшаў з узросту”, як быццам талент залежыць ад “камсамольскага ўзросту”. А цудоўная актрыса Мальвіна Тарасенка? А Зінаіда Нагорная? І, вядома, нязменны кіраўнік — душа гэтага тэатра — Міхаіл Колас? Няўжо таксама не ўпісваюцца ў “палажэнні і інструкцыі”? А ў якім старым фургоне ездзяць акцёры: там і сесці няма дзе, і дэкарацыі і касцюмы скласці няма дзе.

— Ну што ж, мастацтва вымагае ахвяр, — сказала адна са старэйшых актрыс Вера Казлоўская, выходзячы каля гадзіны ночы пасля чарговае вандроўкі.

1991г.



Про Гомель нельзя сказать — везучий город. Слишком драматично оканчивались многие культурные начинания. Всё своеобразное и примечательное, что рождалось в недрах культуры этого города словно семя, переносимое ветром, пускало корни вдали от него. И там — расцветало, получало признание и проявлялось как общественно-значимое явление. Строгий классический силуэт дворца Паскевичей придаёт единство архитектурному облику старой части города. Это, можно сказать, парадный, открытый фасад города, его видимое и впечатляющее приезжающих своеобразие. История того ж, что происходило хотя бы с тем же дворцом на глазах многих поколений иллюстрирует процессы дестабилизации его глубинной культуры.

Собранная графом Румянцевым — «сахарным» баринном, гурманом и образованнейшим человеком своего времени, на зависть другим, шикарнейшая библиотека, перекочевала в Петербург, заложив фонды нынешней крупнейшей библиотеки имени М.Е.Салтыкова-Щедрина. Ценнейшие коллекции, уцелевшие от пожара стрелокрытовского мятежа, ещё до войны в наглую растаскивались и оседали в запасниках других, более именитых музеев. Освободившееся пространство заполнялось экспонатами, которые уже сегодняшние работники музея выставить стыдятся — «пустая порода». Самую широкую картину таких растрат и несчастливо заканчивающихся начинаний даёт и театральная жизнь города. Выросшая из журналистики театральная критика здесь получила блистательное воплощение в статьях будущего учёного с мировым именем — Льва Семёновича Выготского. Разработанные им тогда новые методы анализа искусства не нашли продолжателей и были просто забыты. Столь разные меж собой — ТРАМ, БДТ-3, театр «леонидовцев», работавшие в Гомеле почти параллельно или с незначительным временным отрывом друг от друга, не имели преемников и существовали как самостоятельные, закрытые в себе явления. Театральная культура города, словно создавалась из разных обрывков, развивалась дискретно, не образуя преемственности. Каждая её страничка по-своему замечательна, но...словно не дописана. На соединении этих неразвившихся, прочно не укрепившихся в городе творческих начинаний возникает то, почти среднеарифметическое, что мы называем культурной жизнью города. Какой-то силы противодействия, стабильности, которую при любых условиях сохраняли за собой более крупные культурные центры, Гомелю всегда недоставало.

Своего рода театральные начинания с белого листа претворились даже в устойчивую традицию. Гомельский областной драматический театр, что стоит неподалёку от дворца Паскевичей в центральной части города, кажется, её унаследовал и по-своему продолжил. Театр как эстафетную палочку из рук в руки передавали то одному, то другому режиссёру. Более 2—3-х лет они здесь, как правило, не задерживались. Надежды труппы на обновление с появлением нового человека сменялись разочарованиями, казавшиеся уже

разрешёнными конфликты вновь выплывали наружу.

Таким новым начинанием выглядела и нынешняя ситуация в театре. Художественное руководство театром приняла Лидия Алексеевна Монакова, опытный педагог БГТХИ, режиссёр и талантливый организатор. Из афиши сразу ушли спектакли, поставленные в последние сезоны (как обычно бывает при смене власти), и труппа во всю трудилась, создавая текущий репертуар. Режиссура показала серьёзность своих намерений. При театре на правах высшего учебного заведения была создана драматическая студия, выпускники которой через несколько лет вольются в труппу театра. Именно здесь — в стенах театра — создатели студии решили максимально сократить разрыв всегда существующий между реальными нуждами творческих коллективов и несколько оторванной от практики профессиональной учёбы молодёжи.

Мы ехали в театр, помня разговоры о растренированности актёрской труппы, значительном падении профессиональной культуры театра последних лет. Суждения эти, однако, оказались сильно преувеличенными. Наоборот, ставшая привычной смена режиссуры по-своему закалила труппу, выработав у неё своеобразные профессиональные средства самозащиты, на сцене артисты театра демонстрировали отличное владение жанрами и театральной техникой.

В обновляющемся репертуаре этого сезона явно лидировала публицистическая драматургия. В своих спектаклях театр размышлял о месте человека в тоталитарном государстве, можно ли ему противостоять и как, если человек бесправен и индивидуальные усилия его ограничены. Это сразу же, со всей определённостью дал почувствовать спектакль Я.Натапова “Ночь хозяина”. Его спектакли балансируют на грани реальности и фантазмагории. Именно благодаря чёткой, небытовой стилистике, введению пластических эпизодов и музыкальных номеров, контрастирующих литературному тексту и придающих ему иной смысл, режиссёру вместе с художником Е.Волковым удаётся на не очень удачном драматургическом материале пьесы В.Павлова “Я построил дом” создать цельный и зрелый спектакль.

Действие его происходит как бы в двух измерениях: сегодня и в наплывах возникающих “чёрных” 30-х годов, к которым постоянно обращаются герои. Конструкции белого, добротного дома могут на глазах трансформироваться в облупленный барак с молчаливо присутствующими заключёнными. Некоторые несообразности пьесы, невыстроенность отношений между персонажами оказались как бы кстати для небытового актёрского ансамбля: в отношениях между людьми на сцене сохраняется таинственность и каждый герой — чуть странноват. Так играют Ю.Шефер — отец, Л.Горбунова — мать, Г.Вевер — дочь. Наследство сталинщины сидит глубоко в каждом, от него невозможно откреститься или убежать. Это то, что поработает человека и то, с чем вынужден жить каждый. В последней мизансцене сын (О.Короткевич), ненавидящий собственный дом-тюрьму, построенный его отцом, человеком 30-х годов, этот бунтующий молодой парень садится в позу умершего отца, берёт его палку, взваливая на себя груз ответственности за про-

шлое. За общим столом оказываются и мерзавец — отец, основатель Дома, и его бывший заключённый, ныне спившийся бомж, мать, ненавидевшая и молчаливо терпевшая отца, сын со своей женой и любовницей — люди, связанные друг с другом и вынужденные существовать бок о бок... К признанию своей неразрывной связи с трагическим прошлым разными путями приводит Я.Натапов героев своего спектакля.

В одном из ярких образцов художественной публицистики театра — “Подонках” Я.Головацкого Я.Натапов вновь настойчиво возвращает нас к образу тюрьмы. В этой постановке речь идёт о жестоких и сентиментальных событиях в колонии для девушек. И не ясно, кто тут более преступен — или уголовницы, содержащие их “воспитатели”, или телевизионные гости? Режиссёр не утрирует сцен жестокости как между девушками и начальством, так и среди самих колонисток. Он добивается высокого напряжения каждой сцены и резко очерченного конфликта всего спектакля другими театральными средствами. Ему дано чувство целого в режиссуре и умение создать драматургию театрального зрелища, атмосферу завораживающей напряжённости. “Подонки” — спектакль не о специфических особенностях существования заключённых колонии.

Белая решётка разделяет сцену и зал. Она — вместо занавеса. Для обитателей сцены её присутствие почти не замечено, ведь даже клубное пианино покоится под железной сеткой, запирающейся на замок (остроумная деталь оформления Е.Волкова). Режиссёр выходит на более глубокое обобщение — полуторжественное общество, утверждает он, в котором мы живём. В этом обществе само искусство предстаёт в виде фальшивого театра, в котором идёт бесконечный сусальный спектакль о Золушке, а человек декорирован и закодирован до такой степени, что ему остаётся всего лишь испуганно или ёрнически произнести заученный текст и просунуть лицо в фанерную фигуру. Так репетируют подростки свой любительский спектакль по андерсеновской сказке. Всё это — только деталь общего дисциплинарного режима. Замечено, что наши идеалы создаются на базе массовых стереотипов искусства. Манера общения, тип идеальной красоты, уровень потребностей, тиражируясь, рекламируются на экранах, а затем проникают в жизнь. В “Подонках” сентиментальные мечты проституток о принце на белом коне и драматизированная сказка о Золушке не противоречат бытовой жестокости и цинизму девушек. Но в спектакле есть куда более тонкая и современная мысль. Приехавшему в колонию снять фильм режиссёру мало только соблюдения девушками предусмотренной сценарием формы. От них хотят искренности, их заставляют исповедаться — покаяться в содеянном. И девушки охотно принимают условия игры, все, кроме Золушки (Т.Гончарова). Они легко сыгряют и под искренность. В спектакле сильный женский ансамбль, в котором можно выделить Ж.Осмоловскую (принц), Е.Конькову (отец), С.Дубровину (“Мусор”). Кроме того, половину успеха спектакля обеспечивает В.Бедноша (заместитель директора). Жестокий, властный, тупой, безграмотный

начальник то и дело вытирает платком жирные губы. У него походка подтянутой лошади и мгновенные реакции боксёра. Этот человек взял в руки всю власть и умеет мастерски обращаться с психологией масс.

Концлагерь, разросшийся до размеров целой страны, давно стал устойчивым образом сталинской эпохи. Этот трансформированный образ в “Подонках” стал художественным определением формулы и нынешней эпохи. Потребностью мужественно взглянуть в историю, понять трагические 30-е объясняется выбор актёром А.Бычковым для самостоятельной режиссёрской работы пьесы “Четыре допроса” А.Ставицкого. Однако, в этой постановке театр не удержался на взятом им художественном уровне и сама тема сталинизма, разрабатываемая в предыдущих спектаклях, с которыми можно было соглашаться или нет, вдруг начала прокручиваться на холостом ходу, обращаясь в противоположность — забалтывание и профанацию темы. Это свидетельствовало об исчерпанности пафоса театра. Драматический поединок следователя НКВД и незаконно репрессированной большевички старой гвардии Грониной, при всей лежащей на поверхности остроте, и не мог дать того материала, который способен духовно питать театр. Слишком лживой и искусственной оказалась пьеса, идеологичны и схематичны персонажи и конфликт. А пытавшиеся очеловечить своих персонажей А.Бычков и Л.Горбунова преодолеть недостатки пьесы не смогли. На протяжении 4 допросов палач и жертва — следователь и заключённый меняются местами и в финале оказываясь марионетками одной, изуродовавшей каждого системы. Драматические ситуации, взятые на прокат из экзистенциалистской драмы и разработанные советскими штампами, в своём сценическом воплощении требуют контрастных средств. Им актёры предпочли однообразную плавность ложнопсихологического анализа.

Мы бродим по старым дорожкам дворцового парка, наблюдаем как верующие своими силами восстанавливают разрушенную церковь и около шахматного клуба встречаем одного из старейших актёров гомельского театра — Сергея Павловича Остроумова. Вместе с выпускниками московского ГИТИСа он закладывал основы нынешнего театра в те самые 30-е годы, ставшие объектом однозначного отрицания. Когда встречаешь таких людей, невольно по-другому смотришь и на “чёрное десятилетие”.

Складывающийся сегодня стереотип в восприятии 30-х разрушается. Начинаешь чувствовать сложную цветовую гамму времени. Она — не в оправдании политики, идеологии власти, однозначно варварских. Как могли люди жить, работать, чему-то радоваться, что-то создавать...? Трагизм — это не сплошное серое полотно, это проступание иных красок, силуэтов, пейзажей из тёмной ночи. Естественно, мы просто не можем не поинтересоваться его мнением об идущих постановках.

Свой творческий путь гомельский драмтеатр когда-то начинал с постановки лучших пьес русской классики, шли “Ревизор” Гоголя, “Чайка” Чехова, “Васса Железнова” Горького, “Бесприданница” Островского. Тем более неожиданно

было обнаружить, что в репертуаре сегодняшнего коллектива классики — ни русской, ни зарубежной — вообще нет. Классику в Гомеле уже давно не ставили. Долгие годы в репертуарной политике театра основной акцент делается на сиюминутно-актуальные, модные пьесы. Репертуар не рассчитан на долголетний контакт со взрослеющим и меняющимся зрителем.

Однако, в афише любого сценического коллектива есть постановки, которые никогда не становятся вехами на его творческом пути, но без которых немислимо существование театра. У гомельчан это — виртуозный “Семейный уикенд” Жана Пуанкарэ. Ироничный, лёгкий, на одном дыхании сделанный Л.Монаковой спектакль реабилитирует естественное желание рядового зрителя придти в театр, чтобы снять стресс, отдохнуть от бытовых неурядиц и политических баталий, насладиться мастерством актёра. В стихии этой салонной комедии актёры словно с полуслова понимают друг друга на сцене и получают удовольствие от собственного исполнения. Банальные ситуации комедии Ж.Пуанкарэ здесь обыгрываются как пикантные ситуации. Ирония над тривиальной историей семейного адюльтера, над анекдотом “жена вернулась из командировки”, рассказанного с театральной утончённостью и лукавством, присутствует и в оформлении спектакля. Масштабу страстей семейного значения как нельзя лучше соответствует выгородка из мебельного магазина, в замкнутое пространство которой художник С.Кулаженко поместил персонажей. Мотив треугольника настойчиво, на все лады варьируется и в архитектуре, и в цветовой гамме костюмов и декораций. Три двери, три доминирующих цвета страсти — красный, чёрный, белый. Даже носовой платок красным треугольником “подмигивает” из парадного пиджака хозяина дома.

Художник ненавязчиво острит и тогда когда обыгрывает сочетание камерного пространства выгородки с “джентльменским набором” предметов салонной роскоши. Тут и подавляющая своим величием хрустальная люстра, и застеленные белыми шкурами кресла, и павлиньи перья, свисающие со стен. Дамы, разгуливающие по утрам в вечерних туалетах, и проявляющие галантность мужчины в белых пиджаках с блестящими бабочками, как нарядные манекены в витрине большого универмага, становятся частью интерьера.

Режиссёр с чувством меры и иронической остротой использует весь набор приёмов хорошо скроенной комедии интриги. С того времени, как Софи застала своего мужа с полуголой неизвестной девицей, и несостоявшийся любовник, выкручиваясь, вынужден прибегать к её помощи, вызывая жену уверовать в невинность этого молодого создания, спектакль стремительно движется от одного парадокса к другому. Одна нелепость неизбежно порождает другую, и все три героя оказываются жертвами невероятной путаницы, которую катастрофически не могут преодолеть. Намерения героев не совпадают с результатами их усилий. Своеобразный механизм саморазвётывания этого спектакля запускает актёр природного комического дара — В.Чепелев. Стефан — Чепелев может с умным видом оправдывать самую абсурдную ситуацию, ловко жонглируя самыми расхожими формами поведения. В



конкретных обстоятельствах они нелепы, смешны, но почему-то безошибочно срабатывают. Тонкая, холодновато-ироничная актриса, с шармом и грацией — Л.Корхова прекрасно играет Софи в стиле “комильфо”. Может быть, чересчур броско, крикливо на фоне этих актёров выглядит Л.Алещенко, играющая мадам Мадлен — женщину нагловаую, “площадную”, лишая себя изыска и отточенности. Несколько развязно для жанра светской комедии существует С.Дубровина — Жюли.

После развлекательного представления — “на десерт” театр вновь возвращает нас к серьёзному репертуару, выражает свои гражданские пристрастия. Жалко, но последний натаповский спектакль “Зверь” явно неудачен. Это, образно говоря, эскиз для собственной мастерской. Из него ещё не получилась картина, которую можно выставлять на вернисаж. Спектакль не имеет точного адреса и размыт по жанру: ни детская утренняя сказка, ни интеллектуальная философская притча. Это история о том, как после ядерной катастрофы уцелевшие люди, потерявшие память прошлого и отброшенные к первобытно-примитивному состоянию сознания, бродят по Земле в поисках себе подобных, наталкиваются на обломки разрушенной цивилизации, приспособливают их для сиюминутных потребностей. В интерпретации гомельского театра она приправлена экзотикой фантастической сказки из детской книжки. Атмосферы вселенской катастрофы, апокалипсиса, на фоне которой разворачивались бы события и которые необходимы для создания интеллектуального поля притчи, спектакль гомельчан начисто лишён.

В репертуаре мы не увидели спектаклей на тему особенно здесь актуальную — о чернобыльской аварии. Фальшь и условная риторика скороспелых драматургических поделок о зоне, кое-где появившихся вдали от Беларуси, здесь чувствуется острее. Но вот в “Звере” реальная ситуация давала возможность пропитать спектакль ощущением непоправимой беды, внести в фантастику трагический заряд реальности. Но даже в таких опосредованно аллегорических формах это не звучало. Слабая, тяжеловесная, вторичная пьеса М.Гиндина и В.Синкевича кажется неким абстрактным философствованием о человеке, вроде таких вот однодневок о Чернобыле. Инсценировки по “Последней пасторали” А.Адамовича, “Повелителю мух” Голдинга, пьеса “Две стрелы” А.Володина — иной, близкий даже сюжетно, хорошей литературной пробы материал. Не очень растрчиваясь на длинные философские монологи, которые сильно отяжеляют спектакль, лишая его динамики, актёры играют на экзотических красках “первобытности”.

На фоне серого шатра гор Мать (Э.Батенкова) и дочь (С.Дубровина) напоминают куперовских аппачей, а Отец (В.Бедношея) — в телогрейке и купальной шапочке — бутафорского манкурта. Спектакль движется инерцией сюжета, люди встретили Зверя, к нему привыкли, а затем, увидев нового человека (В.Чепелев), без колебаний отдали ему Дочь — для продолжения рода. Хотя Зверь (Д.З.Зубконис) — куда цивилизованней, чем остальные.

Всё же не случайно тема “закрытых” цивилизаций привлекла внимание

театра сегодня. Сами себе порой напоминаем персонажей спектакля, наталивающих на обломки цивилизации и не пытающихся вникнуть, понять заложенный в них смысл. У разных людей — в музее, в театре, просто на улице — мы спрашивали, где находится первое, сгоревшее в дыме войны деревянное здание, в котором играли артисты, заложившие нынешний гомельский областной ...

Уже стала классикой недавно реабилитированная старая пьеса Н.Эрдмана “Самоубийца”, поставленная на многих сценах страны. Обратился к ней и гомельский театр. Фарсовая история о том, как безработный обыватель, паразит Подсекальников решает стреляться из-за куска ливерной колбасы, который для него якобы пожалели теща и жена, становится полем бутафорской борьбы разных социальных сил: Интеллигента, Попа, Писателя. Они пытаются будущую смерть Подсекальникова идеологически окрасить сообразно своим политическим интересам. Фарс переходит в трагифарс, когда Подсекальников раздумывает стреляться и хочет любой ценой остаться жить.

Открывается занавес, раскрашенный в квадраты бордового цвета. Сцена почти пуста, кое-где стоит старая мебель, на всём лежит отпечаток обшарпанности и запущенности. В сценографическом решении С.Кулаженко добивается двойного ощущения: человек и предметы теряются в пустоте “развороченного быта”; с другой стороны, замкнутость коробки сцены усилена множеством клеток: занавес клетчатый, подвешена к колосникам пустая птичья клетка, сценическая коробка — клетка. Кроме тюремной ассоциации, связанной с временем пьесы — речь снова о “тридцатых”, — в сценографическом решении воплощена аллегория мёртвого мира, покинутого душой, аллегория всеобщего самоубийства, основанная на мотиве пьесы Н.Эрдмана (если клетка пустая, то где же душа?).

Решение художника скорее умозрительно. Такие находки, как отдельно стоящие двери, или тумбочка, в которой хранятся вместе ливерная колбаса и пистолет, дают по театральным ощущениям больше “текста” о времени, нежели перебор с клетками и бело-чёрными ангелами. Однако, художественный образ достаточно определён: спектакль мог бы быть о том, как покинула душа этот мир и человека, оставив ему лишь самоубийство.

Но реальное сценическое действие, концепция режиссёра Лидии Монаковой смещают содержание в другую сторону. Акценты сделаны на давлении идеологических формул на человека, растаскиваемого в стороны различными общественными силами, которые требуют от него непрерывной гражданской активности, даже героизма во имя неких идеалов.

Прелесть спектакля в том, что всей идеологической бутафории или бутафорской гражданственности Интеллигента, Попа, Торговца, Писателя противопоставлены реальные, простые человеческие чувства: любовь и заботливость Маши (Т.Гончаровой), тещи (Н.Корнеевой) по отношению к их непутёвому зятю; страх смерти у самого Подсекальникова.

В первом акте Подсекальников в виртуозном исполнении Ю.Фейгина напоминает скорее Хлестакова, точнее, новое воплощение Хлестакова. Во всяком случае, лёгкость в мыслях у него — необыкновенная. Репризы Фейгина, Гончаровой, Корнеевой, В.Ткаченко и других — блестящие номера сатирической буффонады, увлекающие зрителя с первых мгновений. Принцип строения спектакля — номерной, но он не переходит в эстраду. Спектакль сохраняет цельность и остроту жанрового решения за исключением отдельных репризных “пережимов” (например, блестящее исполнение роли негомо снижает монолог Подсекальникова с пистолетом в руке).

Во второй части спектакля в герое-колбаснике, которому навязывают роль борца за идею, вместе с сопротивлением просыпается нечто человеческое. В фарс вклинивается похоронный обряд, размышления о смерти; вопль пусть жалкого, суетливого, трусоватого, но — человека. Однако спектакль продолжает катиться по рельсам комедии, потому последний патетический монолог Подсекальникова в защиту живого человека не звучит в полную силу.

Через натуральные переживания простых, не способных к “идейной борьбе” людей, бескорыстие и доброту Маши, тёщи утверждается право человека на обычную “негероическую” жизнь. В спектакле “Самоубийца” реализовалось то, что угадывалось и в других постановках: внимание и уважение к “маленькому человеку”. Театр всегда выигрывал там, где публицистический пафос не заслонял быющий ключ жизни, трепыхание ошибающегося человека.

В лучших спектаклях гомельского театра продемонстрированы непредвзятость взгляда на историю и современность, независимость художественной мысли. Непохожие по стилю, выразительные режиссёрские почерки Л.Монаковой и Я.Натапова обновляют творческую атмосферу, поддерживают художественную неуспокоенность в труппе.

Кто бы мог подозревать, что в коллективе зреет очередной конфликт. Снова — “гомельская ситуация”?

*(В соавторстве с В. Мальцевым) 1989 г.*

## Аранжарэйныя кветкі ў Доме палітасветы

Пасля бурных страсцей, дэманстрацый пратэсту, зваротаў вакол становішча Магілёўскага драматычнага тэатра і яго старажытнага гістарычнага будынка, сёння — у ім зацішша. Здаецца, удзел у сацыяльных змаганнях надоўга нагнаў аскому ў магіляўчан, наконт рэчаіснасці сучаснага быцця яны не маюць ілюзій, і таму яна іх у мастацтве не цікавіць. Тэатр для іх — магчымасць знайсці свой мікрасвет, які нічога агульнага з сучасным жыццём не мае. Трупа абсталёўвае новую пляцоўку былога Дома палітасветы і абжывае яе ў процілеглым мінуламу зместу накірунку. А праз вокны назірае за разгорнутай будаўнічай працай па рэканструкцыі старога тэатра — архітэктурна-гістарычнай спадчыны горада.

Вядома, сённяшняя глядацкая зала магіляўчан занадта вялікая для драматычнага тэатра, і сцэна — шырокая і неглыбокая — не вельмі прыстасаваная для складаных драматычных спектакляў. Але тэатр працуе, выконвае планы, абвешчае бенэфісы акцёраў і не скардзіцца. Узначальвае тэатр рэжысёр Ігар Перапёлкін.

У мінулым сезоне калектыў паказаў некалькі прэм'ер: “Зязюльчыны слёзы” А.Талстога, “Гэтыя вольныя матылі” Л.Герша, “Уваскрэшанне” І. Чыгрынава. Чым жа спрабуе зацікавіць сённяшняга гледача магілёўскі тэатр?

Жанр спектакля “Зязюльчыны слёзы” вызначаны як камедыя. Гаворка ў ім ідзе аб правінцыяльнай актрысе, якая ўздумала вярнуцца дадому, да некалі пакінутага мужа, а ён даўно збыднёў, апусціўся, але ўсё яшчэ безнадзейна кахае сваю жонку. І на тры дні ўчыняе ёй “шыкоўнае” жыццё ў маінтку багатага пана. Але мана хутка раскрываецца, і ў адрозненне ад п'есы А.Талстога, спектакль магілёўскага тэатра заканчваецца зусім не камедыйна, а па ўсіх правілах меладрамы: самазабойствам галоўнага героя Хамутова.

Яркі, маляваны заднік, на якім у перспектыве адлюстраваны на ўзгорку выселены горад сярод лугоў, надае ўсяму, што адбываецца на сцэне, адценне штучнасці, цацканасці: акуратныя калоны, што падпіраюць “неба”, бутафорскае наваколле (пейзаж і дом адначасова), да якога пасуюць ледзь бутафорскія страсці-розыгрышы герояў. Персанажы дапаўняюць створаны сцэнаграфічны пейзаж нават вонкава — колерам касцюмаў (мастак Марк Волахаў).

У фінале першай дзеі ўзнікае гулянка з цыганамі, спевамі, скакамі. Гэтая “цыганшчына” закруціла герояў, вызначыла іх характары і ўчынкі. Не толькі форма, але сутнасць жыцця людзей — цыганскі раманс, адначасова пошлы і шчыры, з каханнем шалёным як у Давыда Давыдавіча (У. Пятровіч), ці адчайна безнадзейным як у Хамутова (Р.Белацаркоўскі). Тройкі, шампанскае, жабрацтва, брудныя шынкі, узнятыя пачуцці, стрэлы — аксесуары гэтага раманса. Невыпадкова, нават самыя драматычныя эпізоды адбываюцца на фоне ледзь чутных спеваў. Па сутнасці увесь спектакль у пастаноўцы І.Перапёлкіна сыграны ў жанры цыганскага раманса. Але цыганскі раманс гэты даволі тонкага густу.

У акцёрскім выкананні дасягнута патрэбная мера штучнасці дзеяння. Святалана Кліменка прадстае перш за ўсё актрысай, жанчынай, якая ўжо не можа не іграць у жыцці. Самыя шчырыя яе парыванні, успаміны пра сардэчнае трымценне ў вагоне цягніка, што праяжджаў праз родныя мясціны; ці распевае пра вандрунае жыццё ў гасцініцах, падаюцца крыху ўтрыравана, патэтычна, з адчуваннем сцэнічных катурнаў. Прычым актрысе С.Кліменка гэтае адценне ўзмоцненай тэатральнай эмоцыі ўтрыраванага драматызму ўдаецца стварыць без усялякай істэрычнасці, напружанасці. Усё, што робіць яе гераіня на сцэне, нават самыя зневажальныя моманты (калі Маша “юрліва” заляцаецца да Бабіна, ці ўстае перад ім на калені), выглядае зграбна на форме.

Іншыя персанажы: Яблыкаў (А.Ташкінаў), Бабін (У.Пятровіч), Наташа (Б.Амяльчэня), Шавердаў (Д.Аксёнаў) складаюць экзатычны фон меладрамы. Асабліва запамінуцца нейкімі нестандартнымі паводзінамі на сцэне, непрадкавальнасцю, рэльефнасцю — пачтар у выкананні Д.Аксёнава. Гэта чалавек “з выхадкамі”, “выбрыкамі”. Прычым трукам можа быць не толькі па-звярынаму спрытны скок на гладкую калону ці нечаканы крык ад галаўной болі, але і асобным чынам вымаўлены сказ.

Персанажаў п’есы Наташу і Бабіна А.Талстой, верагодна, пісаў пад моцным уплывам Дастаеўскага. Ва ўсякім разе, у вобразе Наташы ёсць намёк на экзальтаваную, да шаленства ганарлівую Аглаю. У спектаклі Наташы (В.Амяльчэні) гэтай дастаеўшчыны не хапае, як не сыграны блізкасць да Рагожына ў Бабіна (У.Пятровіч).

Адзіным героем, які не ўпісваецца ў “пейзаж”, выглядае Хамутаў у выкананні Рыгора Белацаркоўскага. Ён дысануе з наваколлем не толькі сваім строгім чорным фракам, ён сапраўды чужы, недарэчны ў гэтым асяроддзі. Ён нагадвае Дон Кіхота з вялізнымі, тужлівымі вачамі. Але Дон-Кіхотства ягонае не рамантычнага кшталту. Гэта Дон Кіхот наадварот: г.зн. “скрозь каляровае шкло” глядзяць на свет усё астатнія персанажы, акрамя Хамутава. А ён і вылучаецца сваёю неверагоднай шчырасцю, натуральнасцю. Сцэнічныя героі спектакля ўяўляюць сабой набор тэатральных ампла па-за часам і прасторай. Хамутаў Р.Белацаркоўскага — не тып, а індывідуальнасць, і вельмі сучасная. У акцёра няшмат слоў. Запомніліся расцягнутыя інтанацыі “Ма-а-а-ша”, у якіх і каханне, і натуральнасць, і самаіронія; уся яго высокая, трохі няскладная постаць; рукі, што вяла вісяць ўздоўж цела, рукі чалавека, які прывык усё дараваць, ва ўсім вінаваціць сябе, бездакорна пераносіць удары лёсу.

Хамутаў у выкананні Р.Белацаркоўскага — чалавек з іншага свету, дзе акцёрства, крывадушнасць, штучнасць — чужародныя, а пакахаў ён, на сваё ліха, жанчыну з тэатральнага кола. І таму гармонія іх немагчымая. Самазбойства ў фінале спектакля апраўдана, яно вынікае з характару героя.

І хочацца людзям вырвацца з замкнёнага кола тэатральнай банальнасці жыцця, і не могуць. Маша у рэшце рэшт убачыла ў Хамутове не натуральнасць

пачуццёў (аб якіх так марыла), а патэнцыяльнага тэатральнага героя. Самазабойства для Хамутава — выйсце з “тэатральшчыны”, якую ён разумее і не прымае. Выйсце з безнадзейнасці ўласнага існавання. Але для асяроддзя ягоная смерць улічваецца ў той самы жанр меладрамы. “Ракавая страць” і павінна скончыцца чым-небудзь ў гэтым родзе.

“Зязюльчыны слёзы” падаліся найбольш цікавым спектаклем магіляўчан, таму не спынілася на ім падрабязна, хаця лідэрам пракату тэатра з’яўляюцца “Гэтыя вольныя матылі” ў пастаноўцы І.Перапёлкіна. Спектакль распавядае аб складаным нараджэнні кахання паміж невідучым хлапчуком, што збег з-пад апекі маці, і ўжо трохі пацёртай жыццём дзяўчыны, якая прабуецца на ролі ў порна-тэатрах. Спектакль з цікавасцю ўспрымаецца моладзю. Яго гуманістычны пафас, неадналінейныя адносіны паміж людзьмі, нечаканыя псіхалагічныя павароты спрыяюць поспеху. Трохі шкодзіць, мяркую, гэтай пастаноўцы нейкі налёт “заходняга” жыцця, як мы сабе яго ўяўляем. Прычым прэтэнзіі “на Запад” няма ў афармленні М.Волахава: асяроддзе, у якім знаходзяцца героі, распазнавальнае. На сцэне мы бачым не бытавае абсталяванне: ванная, кухня, адпачывальня размешчаны без аніякіх перагародак. Здаецца, мы прызвычаліся да сумяшчэння функцый жыццёвай прасторы, да “вагоннага” існавання. Акрамя таго, сцэнічна выяўлена адчуванне прасторы невідучым чалавекам, які не размяжоўвае яе на роўныя квадраты. Хлопчык вырашцеў збегчы ад аднастайнага правільнага жыцця. І вось такая “няправільнасць”, сумешчаны побыт для яго і з’яўляецца спосабам іншага існавання.

Налёту “амерыканізму” няма, бадай, толькі у выкананні Д.Аксёнава (Дональда). Гэты вобраз атрымаўся найбольш цікавым. Дональд абаяльны, чалавечны, яму верыш і спачуваеш з першай жа хвіліны. Вобраз маці ў В.Амяльчэні, актрысы інтэлектуальнай, якая тонка разумее розныя стылі, атрымаўся некалькі сухаватым, жорсткім. Актрыса і рэжысёр захапіліся вонкавым выглядам амерыканскай маці. Не выяўлена галоўнае: любоў да сына, маці здаецца ворагам уласнаму дзіцяці. Не атрымаўся і пералом у адносінах паміж маці і сынам, калі, разумеючы, што яе сын вырас, яна пакідае яму свабоду выбару, амаль прымушае яго самога вырашаць свае праблемы.

Арзамасцава (Джыл Тэнер) у сцэнах, калі забывае, што ўвасабляе амерыканскую дзяўчыну, якая марыць пра тэатр, іграе мякка, тонка, з гумарам. Але на акцёрскім выкананні ляжыць і непрыемнае адценне падкрэсленай разняволенасці: падраныя джинсы, грубаватыя рухі.

“Уваскрэшанне” (“Следчая справа Вашчылы”) у пастаноўках У.Матросова і В.Баркоўскага рэзка адрозніваецца ад таго, што ідзе на сцэне магілёўскага тэатра. Гэта паэтычная варыяцыя на тэму п’есы І.Чыгрынава. Пасля яркіх, канкрэтна-побытавых ці падкрэслена штучных дэкарацый папярэдніх спектакляў — ва “Уваскрэшанні” пануе белы цюль, свечкі, белыя балахоны замест касцюмаў. На працягу ўсяго спектакля гучыць “касмічная” ці трансфармаваная танцавальная музыка (рускі, яўрэйскі танцы), і галасы ўпятаюцца ў



гэтую кампазіцыю белых ліній і гукаў. Мне падалося, што пры ўсіх выдатках, акцэры з задавальненнем выконваюць незвычайныя рэжысёрскія заданні: напрыклад, некаторыя персанажы не ходзяць па сцэне, а толькі танчаць, некаторыя так і не пакажуць свайго твару з-пад балахона. У спектаклі ёсць шэраг цікавых сцэнаграфічных і рэжысёрскіх знаходак: скажам, праекцыя Боскай Маці з сынам, што ўзнікае на белай тканіне, ці фінальная сцэна, калі ў глядзельную залу ляціць камень і вяртаецца назад з доўгім гукам разбітага шкла, разбурэння. Пасля чаго мы бачым як ўздымаюцца магільнікі са свечкамі на сцэне — метафара тых жудасных знішчэнняў, якія прынесла за сабой паўстанне Вашчылы.

П'еса Чыгрынава пастаўлена не як гістарычны спектакль, а як паэма-алегорыя. Так магчыма было ўвасобіць, скажам, “Песню пра зубра” М.Гусоўскага. Але п'еса Чыгрынава — гістарычная драма, і цікавая перш за ўсё, гэтым. Мяркую, мы яшчэ не прайшлі шлях стварэння дыхтоўнага беларускага гістарычнага спектакля, пасля чаго можна было б ставіць драматычныя балеты ў балахонах на тэмы гісторыі. Сёння глядачу ўсё ж такі важна зразумець, што падзеі адбываюцца ў XVIII стагоддзі, што дзеянне пераносіцца з Кіева ў Польшчу. І князь Радзівіл у рэшце рэшт павінен нечым адроснівацца ад рускага князя. Гістарычны спектакль прадугледжвае шэраг акцэсураў: гістарычна набліжаныя інтэр'еры, гістарычныя і нацыянальныя касцюмы, выкананне этыкету. Усяго гэтага ў спектаклі няма. Думаю, што не столькі з мастацкіх разлікаў, колькі з-за беднасці.

Усе тры спектаклі вельмі далёкія ад сённяшняга дня, сучасных праблем. Паэтыка іх набліжаецца да экзотыкі. Чым больш “экзатычны” матэрыял, тым больш у спектаклі акцёрскіх набыткаў. Тэатр, думаецца, існуе сёння ў нейкай тэатральна-замкнёнай прасторы, штучным свеце. Гэты свет па-свойму прыгожы, там пануюць свае правілы, свае законы. Тэатр як бы заяўляе: так, сцэнічнае мастацтва не трыбуна, мы ведаем, што чаго наш глядач, мы не будзем яго павучаць ці выхоўваць. Мы даем яму магчымасць адчуць пах старых куліс, пагрузіцца ў свет штучна-сцэнічных страцей, інтрыг і драм. Мяркую, што і не трэба рабіць з магільёўскага тэатра трыбуну ці інсцэніраваць публіцыстыку. Проста існуе столькі чужоўнай драматургіі, дзе, магчыма, не адмаўляючыся ад сваёй прыхільнасці да лёгкага жанру, да “добра зробленай п'есы”, дакранаюцца да куды больш глыбокіх рэчаў (на камедыях Рацэра і Канстанцінава, А.Талстога ці Л.Карсунскага гэтага цяжка дасягнуць). Можна пажадаць тэатру час ад часу прарываць гэтыя трохі бутафорскі, штучны пікнік на фоне экзатычных кветак. Куды-небудзь: у духоўны космас ці зямны. Проста час ад часу разбураць існуючую бутафорыю менавіта тэатральных страцей.

1995 г.

Дзесяць гадоў — гэта мала і многа. Кароткае імгненне ў перспектыве тэатральнай гісторыі і ўзрост сталасці маладога тэатра. Ва ўсялякім выпадку, віцебскай «Ляльцы» ёсць на што азірнацца, за плячыма тэатра — уласная гісторыя развіцця, станаўлення.

Наша стагоддзе — час вялікага пражэкцёрства. Не толькі ў палітыцы, грамадскім жыцці, але і ў паўсядзённасці. Як часта бывае, збярэцца добрая кампанія, памараць, пагутараць, геніяльны праект прыдумаюць, застаецца нямногае — увасобіць яго ў жыццё. І вось тут і энтузіязм, сілы згасаюць, і некуды знікаюць. Дзесяцігадовае існаванне віцебскай «Лялькі» процістаіць нашаму падманліваму, уяўнаму часу — сваёй стабільнасцю, нейкай старамоднай грунтоўнасцю, фундаментальнасцю. З амаль аматарскай вучнёўскай групы пры коласаўскім драматычным тэатры «Лялька», нягледзячы на гады бадзяння па ДК і розных іншых неабсталяваных пляцоўках, стала сапраўдным Тэатрам.

Калі браць параўнанне з галіны дзіцячых казак, дык віцебская «Лялька» нагадвае мне домік Наф-Нафа — мураваную добрую крэпасць, якую ён будаваў-будаваў, цаглінка за цаглінкай, доўга і ўпарта, каб ніякі шэры воўк не змог разбурыць ягоны дом.

Тэатр-дом. Грунтоўны, прыгожы, утульны, гасцінны, добры. Такім і павінен быць тэатр для дзяцей, бо дзіцячае мысленне мае цягу да паняццяў Свету як вечнага Дому, стабільнага існавання. Сёння ў тэатра і ў прамым сэнсе ёсць цудоўны маленькі Дом-Палац у цэнтры горада з глядзельнай залай на 130 месцаў і нават з уласным музеем лялек.

Разам з тым, у віцебскай трупы не знікае дух пастаяннай творчай няўрымслівасці, несупакоенасці. Нязменны кіраўнік тэатра Віктар Клімчук, імпазантны вонкавы выгляд якога нібы выпраменьвае самавітасць, дабрабыт і спакой, на самой справе — чалавек глыбокага сумнення, вечнага пошуку, я б сказала, творчы самаед.

Сумненне, як вядома, прыкмета рэфлексіі. Пастаянная глыбокая рэфлексія на фоне маральнай свядомасці — атрыбут амаль рэліктавай сёння інтэлігентнасці. Інтэлігентнасць стала адметнай рысай не толькі мастацкага кіраўніка, але і ўсяго тэатра, з'яўляецца выразнай прыкметай ягонага почырку.

Ужо ў 1992 годзе пасля спектакляў «Папялушка», «Казка пра Ямелю», «Лялечнік», створаных у прыдарожных умовах вандровак, «Лялька» заявіла аб сабе як тэатры высокай сцэнічнай культуры, што дорыць дзецям характэрна, узноўленую магію і чарадзеіства тэатральнага відовішча. У спектаклях не было неахайнасці, зробленых абы як дэталей. Тэатр пачаў сваю дзейнасць з высакароднага асветніцкага тону і прывучаў дзяцей да прыўзнятай падзейнасці самога акта наведвання тэатра. Прычым, кожны спектакль быў выкананы ў рознай сцэнічнай тэхніцы: марыянеткамі, пальчатачнымі або знакавымі лялькамі.

Асабліва запомніўся спектакль “Папялушка”, дзе дэманстратыўная кідка прыгажосць яго (мастакі Ганна і Алесь Сідаравы) з’явілася працягам стылізацыі пад зграбнае і чапурыстае XVII стагоддзе з напудранымі парыкамі, атласнымі касцюмамі і галантнымі адносінамі. Лялькі ў пышных сукенках з пералівамі колераў, у высачаных парыках (аб такіх цацках дзеці мараць у фантазіях і снах) узнікаюць у чорнай прасторы мінітэатрыка, апраўленага ў дэкаратыўную раму заслонаў і завітоў. Акцёры, апанутыя ў бальнае адзенне, выглядаюць нібы госці на балі ў Папялушкі. Чорная прастора казкі пазбаўлена зямнога прыцягнення. Гісторыя пра бедную Папялушку ператвараецца ў прыгожую паэму пра рамантычнае каханне.

Паступова “Лялька” здабыла любоў не толькі віцебскіх хлопчыкаў і дзяўчынак, іх тат і мам. Сёння віцебская “Лялька” — адзін з лепшых тэатраў Беларусі, з моцнай трупай, у склад якой уваходзяць такія цікавыя лялечнікі як Ю.Франкоў, А.Маханькоў, В.Корзун, Ю.Сяменчанка, Н.Шабанава, У. Бублякоў, Л.Мартынава, А.Рыхтар і інш. Шкада, што трупу пакінула С.Луцкевіч. У тэатры складаны і разнастайны рэпертуар, поўныя залы, прынадныя маршруты замежных гастролёў. Яму ёсць чым ганарыцца, але ў яго адсутнічае тон самазадаваленасці.

“Твар” тэатра вызначыўся не адразу, іншы раз выяўляўся пакутліва. Зыходзіць у трупу выдатных тэатральных мастакоў-сцэнографоў Ганны і Алеся Сідаравых адметнай і нязменнай рысай “Лялькі” становіцца маляўнічасць пастановак. Але гэта не проста стварэнне спектакляў, зыходзячы з законаў жывапісу. Для мастацкага мыслення рэжысёра і сцэнографу характэрна прыхільнасць да двайной ці нават трайной стылізацыі. Форма многіх спектакляў “Лялькі” (“Загубленая душа, альбо Пакаранне грэшніка”, “Папялушка”, “Хлопчык-зорка”) нагадвае стыльвую матрошку: на стрыжань казкі ці сюжэта “апранаюцца” розныя стылявыя “сукенкі” — візуальныя рады спектакля. Спалучэнне ў адной пастаноўцы розных жывапісных ці тэатральных стыляў стварае дадатковы змястоўна-мастацкі эффект, а не прыводзіць да простага сумы эклектычнага відовішча.

Для сучаснай сцэнічнай мовы характэрны шлях не наперад, а назад, у глыбіню эпох, г.зн. чыста постмадэрнісцкі ход — засваенне культурнай прасторы, гульні тэатральнымі мадэлямі мінулага часу. Але падарожжа ў мінуўшчыну можа быць розным. Самы распаўсюджаны шлях — стылізацыя, узнаўленне мастацкага стылю і тэатральнай формы ў нязменным выглядзе сучаснымі сцэнічнымі сродкамі. Сёння стылізацыя вычэрпвае сябе. Што можна яшчэ выціснуць з батлейкі, калі браць яе як цэласную форму спектакля? Мы бачылі розныя варыянты стылізацыі батлейкі беларускімі тэатрамі: “Рыгорку — ясную зорку” (Магілёўскі тэатр лялек), “Дзіця Віфлеема” (Тэатр-студыя кінаакцёра), “Цар Ірад” (Дзяржаўны тэатр лялек), “Меч анёла” (Маладзечанскі тэатр лялек). Сёння куды цікавей, калі старажытным жанрам карыстаюцца не прамалінейна, а ўскосным шляхам, як спосабам арганізацыі прасторы ці акцёрскага існавання, як мастацкім матывам, канструктыўным прыёмам. У

спектаклі для дарослых “Загубленая душа, альбо Пакаранне грэшніка” (паст. А.Жугжды, маст. А.Сідараў) батлейка скарыстана як элемент культурніцкага калажу, як адна з начынак шмаслойнага мастацкага пірага. Побач з батлейкай у згаданым спектаклі існуюць жанр маралітэ і антураж ландшафтнага магнацкага тэатра.

Дыдактычная гісторыя пра непадзельнае каханне і прагнасць да грошай меланхалічнага пана Альберта, які прадаў душу Д’яблу, навейна казачна-фантастычнымі творамі Яна Баршчэўскага і беларускім фальклорам. Яна разыгрываецца як марыянетачнае батлеечнае прадстаўленне з букетам сцэнічных эфектаў наکشталт з’яўлення Д’ябла ў трох абліччах, танцам ажываючых статуй у палацы Альберта ці Вальпургіевай ночы магільных прывідаў і пачвараў. Гэтую гісторыю нібы разыгрываюць шкаляры езуіцкага калегіума, забавляючы глядачоў у інтэрмедыях, каментуючы дзеянне. Пераапрунутыя “шкаляры” выступаюць ужо ў “дэкарацыях” магнацкага тэатра ля дагледжанага кола сажалкі (у спектаклі паводле старажытнай традыцыі занята толькі мужчынская палова трупы).

Такім чынам, плынь беларускай гістарычнай культурнай перспектывы пашыраецца. Гэта не толькі ўзнаўленне батлейкі, але і маралітэ, прыгонны тэатр. Гэта значыць, што шлях у глыбіню эпох не вычарпаны. Сутыкненне розных мастацкіх стыляў мы бачым і ў спектаклі па казцы О.Уайльда “Хлопчык-зорка” (паст. В.Клімчук, маст. А.Сідараў). Мне здаецца, у “Хлопчыку-зорцы” атрымалася галоўнае: за вонкавым характам і стылізацыяй, за рытуальнай прыўзнятасцю тону прыпавесці гісторыя пра пошукі дабрыві, гармоніі маральнасці і прыгажосці не губляе займальнасці. Паэтычны твор О.Уайльда пра тое, як бяздушны хлопчык-прыгажун гоніць уласную маці, становіцца пачварай, а пасля доўга пакутуе, шукае маці і марыць аб яе дараванні, пры сцэнічным прачытанні можа стаць маралізатарскай байкай, сэнс якой умяшчаецца ў прымаўку “Не ўсё тое золата, што блішчыць”, а можа ператварыцца ў глыбокі рэлігійна-філасофскі твор пра суадносінны прыгожага і маральнага ў свеце. Спектакль В.Клімчука і А.Сідарава не пераходзіць мяжу залішняй узнёсласці, сімвалізацыі, але і не робіцца звычайнай побытавай гісторыяй.

Спектакль-роздум, сумная казка “Хлопчык-зорка” захоўвае сумненне ў магчымасці пераадолення злага ў свеце. У ім недзе мільгаціць думка аб тым, што бываюць на свеце грахі, якім няма даравання. Характасва без дабрыві адштурхоўвае. Фінал спектакля напоўнены смуткам і недамоўленасцю, магчыма, сустрэча хлопчыка-пачвары з маці адбылася ўжо на тым свеце. Гэтыя сумныя няясныя згадкі захоўваюць ауру бесспрасветнай адзіноты закінутага ў свет невядома для чаго хлопчыка-зоркі (Л.Мартынава).

Дзве крайнасці казкі існуюць у спектаклі ў стылёвым кантрапункце: халодны космас вялікага свету і таямнічы, змрочны, але ў той жа час цёплы свет краявідаў і жанравых карцін “экрана” мінітэатра. Падвешаныя, нібы ў бязважкасці, марыянеткі і пустыя крыжы ад іх, размытыя цюлем чорныя і белыя постаці з павольнымі рухамі ствараюць уражанне беспаветранай прасторы, бесцялеснасці.

Нейкія Вышэйшыя Сільі рыхтуюцца распавесці гісторыю старажытнага часу. Спектакль разгортаецца павольна, быццам гартаюцца скрыжалі летанісу. У сімвалічную прастору ўстаўлены гіперрэалістычны экран, дзе мы бачым і глухі лес, і дарогу, і палянку ля гарбатага мастка. Мяккія карычневыя, палевыя колеры дэкарацый нібы створаны пэндзлем старажытных галандскіх майстроў. Спалучэнне вялікага аб'ёму, размытай, бязважкай прасторы і маленькага экрана з філіграннай распрацоўкай дэталю стварае эфект сюррэалістычнасці. Дадатковую экспрэсію ўносіць жывапіс святлом.

Вельмі часта “драматургію” спектакляў “Лялькі” ствараюць змены люстэркаў ажываючага жывапісу. Ніводны тэатр сёння не можа пахваліцца такім багатым маляўнічым скарбам, такой мастацкай шчодрасцю. Але “жывапісныя спектаклі” “Лялькі” маюць цягу да драматургічнай статыкі. Праўда, статыка дзеяння кампенсуецца экспрэсіяй сутыкнення мастацкіх стыляў альбо накладаннем некалькіх аб'ёмаў прасторы. Рысай сучаснага сцэнічнага мыслення становіцца замяшчэнне цэлага мастацкага эфекта экспрэсіўнай выразнасцю адной дэталі. Удала знойдзеная эфектная дэталё імкнецца да мастацкай самастойнасці і замяшчае цэлае. Ёй не патрабуецца “развіцця” ці гульні. Напрыклад, бывае настолькі выразная марыянетка (ці калекцыя марыянетак), што не важны сам сюжэт, адносіны з іншымі персанажамі (“Загубленая душа”). Іншым разам здзіўляюць тэхніка і мастацкае вынаходніцтва зменаў дэкарацый заднікаў батлеечнага экрана. Яны і вызначаюць рытм спектакля (“Хлопчык-зорка”). Агульны сцэнічны рытм альбо затухае, падпарадкаваны магіі відовішча, альбо наўмысна паскораны і пракручваецца ўхаластую ў аднастайнай паўторнасці прыёму.

Дзеянне, пабудаванае па прыцыпе каруселі з чаргаваннем песень, прытанцовак, дыялогаў, мы сустракаем у многіх спектаклях: “Дапытлівы слонік”, “Церам церамок”, “Яшчэ раз пра Чырвоны каптурок”. Адсюль прыхільнасць (асабліва бачная ў дзіцячых спектаклях) да музычнага дзеяння, калі замест мудрагелістага малюнка сцэнічнага рытму ўстаўляецца аляпаваты музычны нумар маршавага плана. І тады замест характарыстыкі персанажа ці магчымага эпізоду напружанага дзеяння гучыць песня з агульным танцам.

Тым не менш, спектаклі “Лялькі” адметныя зладжанасцю акцёрскага ансамбля. Ва ўмовах ускладненай мастацкай мовы спектакляў лялькі — заўсёды вельмі выразныя — застаюцца добрымі (нават воўк ці кракадзіл), забайнымі, “жывымі” ў руках акцёраў. Амаль усе спектаклі “Лялькі” не хаваюць лялечнікаў, дэманструючы стасункі выканаўцаў з лялькай. Таму акцёры альбо іграюць паралельна з лялечнымі персанажамі ролі каментатараў (падарожнікаў, шкаляроў), альбо дубліруюць у “жывым плане” ўласную ляльку, робячыся нават знешне да яе падобнымі. Напрыклад, у “Цераме-церамку”, створаным як беларускі сувенір (дэкарацыя — вышыўка на мешкавіне, апікацыя з саломкі; на акцёрах — нацыянальныя святочныя касцюмы), знешняя прыгажосць спектакля, аднастайнасць рытму і музычных заставак “ачалавечваецца” акцёрскай іграй (У.Бублякоў — Мядзведзь, В.Корзун —

Ліса, А.Маханькоў — Воўк і інш.).

Планшэтныя лялькі “злых” звяроў — зусім не страшныя, не злыя, яны хутчэй няўдалыя хуліганы, чым драпежнікі. Тэхніка многіх акцёраў (Ю.Ф. Ранкоў, Ю.Сяменчанка) дазваляе ім ствараць падвойныя вобразы. Але што цікава: “жывы” спектакль ніколі не засланяе “лялечны”. Лялька ў спектаклі такая ж выразная, як і акцёр. Для сцэнічнага існавання акцёраў характэрна цёплыня, гумар, імправізацыя. кантакт з партнёрам, лялькай і глядачом. Лялечнікі ўмеюць знайсці нейкую адну яркую дэталю, рысу свайго персанажу, што вызначае ягоны вобраз і паводзіны.

Прысутнасць каментатараў-апавядальнікаў (а значыць акцёраў) у “жывым плане” стала амаль абавязковай умовай спектакляў віцебскай “Лялькі” і пагаржае ператварыцца ў штамп. Згаданы прыём паўтараецца часткова з той нагоды, што тэатр у будзённых па розных пляцоўках (звычайна надта вялікіх) для лялечнага прадстаўлення інстыктыўна імкнуўся паменшыць прастору гульні для лялькі, уведзячы невялікую па памерах батлейку ці экран. Гэта значыць, карыстаўся прэмам “сцэны на сцэне”. Аднак любую пляцоўку ўсё роўна трэба нечым запаўняць, “абжываць”. Так, побач з лялькай і маленькім экранам з’явіўся акцёр.

Сёння тэатр не адмаўляецца ад прыёму “сцэны на сцэне” не па тэхнічных прычынах, а зыходзячы з іншых мэтаў. Гэта дае магчымасць ускладніць мастацкую мову спектакля. Акрамя таго, гэты прыём сам стаў вынікам сцвярджаемай прыхільнасці віцебскай “Лялькі” да марыянетачнага спектакля, менавіта марыянеткі ператварыліся ва ўлюбёную тэхніку прадстаўленняў.

Тэатр “Лялька” — у росквіце творчых сіл. У ім сабраліся не толькі таленавітыя мастакі, кожны са сваім лёсам, уласнай індывідуальнасцю, але яшчэ і проста цудоўныя людзі. І гэта таксама стварае незабыўнае “аблічча”, выраз твару тэатра.

\* ПЕРАТВАРЭННЯ АБЛІЧЧА ТЭАТРА \*

1996 г.





Даўно мінуў той час, калі ў нас раслі новыя тэатры-студыі, як грыбы пасля дажджу. Студыйны рух, што разнастаіў тэатральны мікраклімат краіны на працягу амаль дзесяцігоддзя, цяга спыніў “цячэнне сваё”. Мала каму ўдалося выжыць, трансфармавацца арганізацыйна і творча. Самай “шчасливай” аказалася студыя “Дзе-Я?”, узятая пад апеку гарадской уладай і ператвораная ў муніцыпальны тэатр Заводскага раёна г. Мінска.

Студыйны рух на пачатку 90-ых гг. на Беларусі змяніўся небывалай дзіўнай рэччу: некалькі тэатраў, адкрыта ці прыхавана, існавалі як прыватныя ініцыятывы. Калі ў студыях “прыватнай ініцыятывай” быў энтузіязм яе ўдзельнікаў (усе гатовы былі працаваць бескарысліва, весці напаяўгалоднае існаванне і г. д.), дык трупы новага тыпу ўзніклі менавіта як пракатныя тэатры (а не эксперыментальныя студыі), існавалі на грошы мецэната або самі спрабавалі зрабіцца прыбытковым камерцыйным прадпрыемствам. Я маю на ўвазе Альтэрнатыўны тэатр часоў сумеснай дзейнасці з Клас-клубам, прыватны тэатр на Юбілейнай плошчы і Незалежны тэатр у Гомелі.

З іх выжыў толькі Незалежны тэатр. “Альтэрнатыўны” распаўся, з яго вылучылася труппа з назвай “Малы тэатр” пад кіраўніцтвам І.Забары, які імкнецца знайсці сваю культурную нішу. Тэатр на Юбілейнай таксама рассыпаўся з-за непамернай аплаты за арэнду памяшкання.

“Незалежны” ў Гомелі праклаў стабільную “глядзкую сцэжку” (невялічкаяе памяшканне каля рэстарана “Тры прыступкі” з шыльдай тэатра ў горадзе ведаюць, любяць і чакаюць новых спектакляў) і нядаўна, падчас “Славянскіх тэатральных сустрэч”, атрымаў прызнанне прафесіяналаў.

13 кастрычніка 1997 г. “Незалежны” ў Гомелі святкуе свае пяцігоддзе. Яго нараджэнне звязана з імем гомельскага, а пасля маскоўскага бізнесмена Рыгора Фігліна. Яшчэ прауючы ў родным Гомелі, Рыгор займаўся “маладзёжным вольным часам” і арганізоўваў канцэртныя выступленні знакамітых актёраў і музыкантаў. Пазней разам з І.Крутым ён удзельнічаў у арганізацыі канцэртнага прадпрыемства “Арс” і, нарэшце, стаў дырэктарам акцыянернага прадпрыемства па выпуску грамплацінак “Апрэлёўскі завод”. У пэўны момант лёс зводзіць Рыгора Фігліна з “няўжывучывым”, але таленавітым рэжысёрам Якавам Натапавым, які знаходзіцца ў чарговым “разладзе з тэатральнай рэчаіснасцю”. Яны вырашаюць стварыць уласны тэатр. Дзякуючы высокай культуры і небанальнай рэпертуарнай арыентацыі новы калектыв даволі хутка заваяваў прызнанне гомельскіх глядачоў.

Першым ударам па тэатры стала трагічная гібель Рыгора Фігліна, які быў па-зверску забыты ў сваёй маскоўскай кватэры ва ўзросце 37 гадоў. Галіна Шофман, сястра мецэната, палчыла неабходным падтрымаць тэатр — дзіця горада і брата. І тэатр працягваў жыць. Другім ударам па “Незалежнаму” стаў адыход ягонага мастацкага лідэра Я.Натапава, які застаўся верным свайму наравістаму характару. Але “Незалежны” для Г.Шофман зрабіўся

сям'ей, другім домам, аб'ектам штодзённых турбот і трывог. І тэатр зноў выжыў, вылучыў са сваіх шэрагаў новага мастацкага лідэра — цудоўнага акцёра Андрэя Троіцкага.

Рытм і ўмовы існавання “Незалежнага” іншыя, чым у любога дзяржаўнага тэатра. Ён паказвае два спектаклі ў тыдзень, рыхтуе дзве прэм'еры ў год і ў штаце мае толькі чатырох акцёраў — Галіну Анчышкіну, Таццяну Булгакаву, Сяргея Чугая і Андрэя Троіцкага. Іншыя акцёры працуюць у канкрэтных спектаклях на дамове. З-за непамерна высокай арэнднай платы і кошту электраэнергіі тэатр іграе ў неацэпленым памяшканні ледзь не з сакавіка; практычна не мае магчымасці арганізаваць гастролі. Афарменне надзвычай сціплае, аскетычнае, глядзельная зала разлічана на 200 месцаў. Незвычайная сцэна — няправільнай геаметрычнай формы, і гледачы знаходзяцца з трох яе бакоў. Такая зала настройвае на інтымную размову, на даверную інтанацыю. Але не гэтыя ўласцівасці любой камернай сцэны вызначаюць мастацкае аблічча Незалежнага тэатра. Ён цікавы гледачу імкненнем да спектакляў псіхалагічнага парадокса, зробленых у элегантнай, зграбнай, лёгкай форме. У яго рэпертуарнай афішы і пастановачным стылі няма правільнасці. Ён не другасны. Ён спрабуе найперш знайсці “сваю” п'есу. На ягонай сцэне ідзе шмат заходняй драматургіі з так званай “добра зробленай” структурай, з глыбінёй чалавечых адносін, з па-брадвейску дакладнай тэхнічай пабудовы сюжэта. Канфлікт часта завязаны на любоўным трохкутніку. Тэатр не імкнецца стварыць атмасферу “заходняга” жыцця з дапамогай цыгарэт “Мальбара”, разрэзаў на сукенках або ног, закінутых на стол, як тыповых рысах незнаёмага быту. Побыт увогуле мала цікавіць гэты тэатр. Галоўнае — элегантны стыль чалавечых зносін.

У гэтым сэнсе вылучаецца спектакль “Гульня каралёў” па п'есе П.Кагаўта (рэжысёр В.Бартосік). Тры персанажы: Франц, ягоная жонка Эльза, былы сябра сям'і і палюбоўнік жонкі Вальтэр — разыгрываюць адзін перад адным “спектаклі”, якія цягнуцца дзесяцігоддзямі. Вальтэр (А.Троіцкі) знаходзіцца ў хатнім зняволенні і верыць казкам Франца пра новыя перамогі фашызму ў нашы дні. Так муж помсціць за здраду жонкі. Неўзабаве выявіцца, што Вальтэр даўно ведае праўду, але яго задавальняе двайная гульня Франца і Эльзы, бо апошняя цішком наведвае добраахвотнага пусцельніка. Містыфікацыя змяняе містыфікацыю, рэчаіснасць размываецца, і ўжо незразумела, хто каго, нарэшце, разыгрывае.

Апроч таго, п'еса мае “культурныя асацыяцыі”, перагукаецца са “Зняволенымі Альтоны” Ж.-П.Сартра, насычана пазэзіяй цытат з шэкспіраўскіх твораў. Спектакль В.Бартосіка слабейшы за драматургію. У ім няма атмасферы “размытай” рэальнасці, двайной-трайнай гульні, у якой забыталіся героі. Мы чамусьці павінны верыць, што стары габрэй Вальтэр (нейкі занадта характарны, “напамаджаны” ў выкананні А.Троіцкага) дагэтуль жыве страхам гітлерызму, што ён злёгка “шызанаўся” на сваіх вершах і перакладах. Відаць, ёсць ролі, якія не патрабуюць “скразнога дзеяння” ў пабудове, інакш губля-

ещца іх загадкаваць. Іх варта ўвасабляць кантраснымі эпізодамі, з эфектам кароткага псіхалагічнага трукa, паводле логікі інтрыгі дэтэктыва, нахшталт таго, як робіць гэта Агата Крысці.

У спектаклі занадта настойліва гучыць музычная тэма з “Кармэн” Ж.Бізе. Знікае псіхалагічная вастрыня, разбураецца паэтычная структура п’есы. Героям бракуе незвычайнасці. Але ж акцёрам добра ўдаюцца драматычныя сцэны.

Элегантна, лёгка, зграбна зроблены спектакль па п’есе Ф.Дарэн “Самая-самая” ў рэжысуры У.Караткевіча. Падвешаныя пустыя рамкі і рамачкі нібы чакаюць “карцінак” сцэнарый, які, паводле сюжэта, піша галоўны герой п’есы Мацье (С.Чугай). Але гэты сцэнарый павінны прыдумаць і разыграць у жыцці ягоная жонка Раксана і невядома адкуль узніклы Дэвід. Яны лавіруюць на мяжы небяспечнай гульні ў пачуцці як допінгу асабістага існавання. А.Троіцкі — Дэвід, прылізаны, у дэтных акуларах, з марыянетачнай пластыкай і нечаканай зменай касцюмаў, уносіць у спектакль інфернальнасць. Гэта персанаж-здань, ці не народжаны фантазіяй Раксаны. Дэвід гуляе ў “асалоду адмовы, некахання” і амаль прымушае Раксану не любіць яго. Ізноў драматургія, абраная тэатрам, пабудавана на прыёме “гульні ў гульні”. Мацье піша сцэнарый, адштурхоўваючыся ад сапраўдных сітуацый. Але персанажы спектакля — не ад жыцця, а ад культуры. Раксана — гэта імя знакамітай гераніі Растана; Дэвід нагадвае Сірано дэ Бержэрака. Ён удыхвае каханне ў чужыя душы. Аднак гэтыя культурніцкія асацыяцыі зноў недаіграны акцёрамі. І рэжысёрам. Дэвід А.Троіцкага ў другой дзеі страчвае інфернальнасць, рамантызм, робіцца залішне абаяльным і таму... зразумелым. Фінал спектакля здзіўляе і бянтэжыць: як можа Раксана аддавае перавагу мужу (драўлянай ляльцы!), калі яе кахае такі чароўны джэнтльмен Дэвід?!

Раксана ў выкананні Галіны Анчышкінай — натура тонкая і глыбокая. Актрыса здольная стварыць на сцэне вобраз жанчыны, якая прымае ўмовы жыцця-гульні, якая насміхаецца над гэтымі ўмовамі. Нізкі хрыплаваты голас, асаблівая гаворка нараспеў, з акцэнтам амаль на кожным складзе ўзмацняюць у гераніях Г.Анчышкінай прывабнасць позняга характа. Праўда, яе Раксане не хапае рамантычнага растанаўскага парадокса, які ляжыць у аснове п’есы Ф.Дарэн: захоўваючы вернасць мужу, Раксана “не заўважыла”, як аддала душу Дэвіду. Ён ведае ўсе інтымныя падрабязнасці яе кахання. Ён нібыта сам перажыў іх з ёю... Мацье ў С.Чугая ператвараецца ў залішнюю фігуру. Ён не ўдзельнічае ў дзейным канфілікце спектакля. Ён толькі статыст падзей, пасіўная асоба ад аўтара. Таму трохкутнік выпроставаецца да прамой: дуэлі Раксаны і Дэвіда.

Драматургія, якой тэатр аддае перавагу, падобная на гульні ў шахматы. Ёю захапляешся як спартыўным матчам ці дэтэктыўнай гісторыяй. Пасля прагляду некалькіх спектакляў застаецца адчуванне, як ад тэлесерыялаў. Спектаклі падобныя. Як быццам глядзіш адзін твор з працягам. Сюжэты, дэталі пастановак губляюцца, зліваюцца. Застаецца адчуванне элегантнай “сцёртасці” стылю. І хочацца прыгадаць словы У.Набокава пра тое, што мэта сап-

раўднага мастацтва “ляжыць насупраць ягонай крыніцы, гэта значыць, у месцах узвышаных і незаселеных, а зусім не ў густанаселенай вобласці душэўных выяўленняў”.

Між тым Незалежны тэатр даказаў, што яму падуладныя не толькі гульні для сытых людзей, але і ўсведамленне сучаснага нерва жыцця. Адзін з лепшых спектакляў тэатра — “Дом для зацашчяў” па п’есе К. Драгунскай у рэжысуры У. Караткевіча. Пастаноўку вылучае цікава вырашаная прастора, яркі сцэнаграфічны вобраз. Дзеянне п’есы адбываецца ў старым садзе. Таму на подыуме мы бачым кволья, хворыя дрэвы, што сплятаюцца ў кронах і ўтвараюць шацёр. Па падлозе раскіданы сапраўдныя яблыкі. Бомж (А. Троіцкі) са смакам грызе іх, калупаецца ў кінутай кансервавай бляшанцы на засаленай паперчыне. Рагітам сцэнічна “заігралі” натуральныя рэчы: яблык, які можна з’есці, бутэлька, якую можна дапіць... Падкрэсленая рэальнасць дэталі (мастак А. Троіцкі) суаднесена з сюжэтам п’есы. З’яўляецца з “дацкага каралеўства” Гаспадар саду — дзікаваты, недарэчны, з тэатральнай патэтычнасцю тып (яго выдатна ўвасабляе С. Чугай). Ён асцярожна перабірае рэчы, удыхае пах анучак з куфра, прыслухоўваецца да гукаў старой музычнай шкатулі. Ён нават бярэ сапраўдную пілу і спрабуе распілаваць дошку.

Да Бамжа і Гаспадара далучаецца экстравагантная Жанчына (Т. Булгакава). Яна штораз змяняе парыкі і сукенкі. І то бяжыць ад рэкету, то сама робіцца тэарыстыкай з навязлівай ідэяй — шыць навалачкі. Дзіўнае з’яўленне кожнага персанажа, вычварная дзікаватасць паводзін адчукае канкрэтныя сцэнічныя рэчы, робіць іх сюррэальнымі. У гэтым спектаклі ёсць тое, чаго не хапае іншым пастаноўкам, — нясцёртасць сюжэта, стылю, драматургіі чалавечых адносін, востры погляд на жыццё, яркая, трапная мова. Адзін вобраз спалучаецца з іншымі і памнажае асацыятыўныя сэнсы.

Забруджаны сад, дзе гінуць птушкі, здыхаюць сабакі і які “насяляць забараняецца”, бачыцца персанажам “сыраежным занядбаным раем”. Месца жыхарства бамжоў, рэкеціраў і эмігрантаў у фінале пераходзіць ва ўласнасць інтэрната для сірот. Гэты сад-дом вырастае ў вобраз краіны, стыль нашага існавання, дзе насуперак “насяляць забараняецца” ўсё яшчэ цепліцца жыццё.

Сад — гэта таксама утопія, трызненне пра Дом, Сям’ю, гэта няздзейсненая мара персанажаў. Бо кожны з іх — адзінокі, кожны — бомж у пэўным сэнсе небарака без пастаяннага месца жыхарства. У адной са сцэн спектакля героі садзяцца за стол і п’юць гарбату — з самавара і з варэннем: ідыліяй рытуалу і рэчаў спрабуюць стварыць ілюзію Дому-сям’і. Бомж расказвае пра сваю маці-прыбіральшчыцу... А Жанчына ўспамінае юнацкае каханне, студэнцкі падпольны часопіс і спецразмеркавальнік. Гаспадар згадвае генеральскую сям’ю і польку Еву. Акцёры на сцэне не проста размаўляюць, у кожнага з іх ёсць пастаянны “занятак”: Гаспадар — С. Чугай піша і вешае кардонкі з аб’явамі. Жанчына беге на другі паверх страчыць навалачкі. Бомж — ахоўвае птушак.

Героі прагнуць расправесці гісторыю свайго жыцця. Унесці ў гулкую пра-

стору з механічнымі гукамі перманентнай “інвентарызацыі” сваё мінулае, свае асабістыя ўспаміны. І так супрацьстаяць паглынаючаму аўтаматызму існавання, дзе нават смерць мае свой інвентарны нумар і “інвентарны” выраз...

Гэтая п’еса — “каляровая”. У ёй квяцістае слова і пярэстыя вобразы ўспамінаў. У адным з эпизодаў Жанчына прывязджае з горада на іншамарцы з клубнікай у кошыку і “Піянерскай праўдай” у руках — матэрыяльнымі выявамі дзяцінства. Але гэтыя каляровыя каменчыкі ўспамінаў, рэчаў, дзяцінства — не спалучаюцца разам. Яны існуюць у спектаклі, як у каліровым сюррэалістычным сне, — рэльефна і аўтаномна, і ствараюць шчыплівую трагедыйнасць п’есы і спектакля.

Шкада, што ў цікавай пастаноўцы У.Караткевіча зроблены такі сусальны фінал: кранальныя падалункі Жанчыны і яе былога каханага. Варта адзначыць: Незалежны тэатр не супрацьпастаўляе сябе Гомельскай драме. Наадварот, галоўны рэжысёр аблдрамтэатра Уладзімір Караткевіч стварыў на Незалежнай сцэне адзін з лепшых сваіх спектакляў.

“Амфітрыён” можна назваць рэжысёрскім дэбютам Андрэя Троіцкага. Ён набліжаўся да гэтай прафесіі паступова. Спачатку заваяваў аўтарытэт сярод акцёраў выдатным валоданнем “школай”. Яго практычна немагчыма пазнаць у розных спектаклях, настолькі ён пераўвасабляецца. Разам з касцюмам змяняе выгляд, але галоўнае — сутнасць новага персанажа. У спектаклі “Гэтыя вольныя матылі” адбываецца нават узроставая трансфармацыя: сляпы — герой Троіцкага — выглядае на сцэне юнаком, пластычна, “усім цела” вымяраючы прастору.

У некалькіх спектаклях А.Троіцкі паспрабаваў сябе ў якасці мастака, асабліва паспяхова — у “Доме для зачачцяу”. І нарэшце — ягоная рэжысёрская работа ў спектаклі “Амфітрыён”, вылучаная сярод лепшых на “Славянскіх тэатральных сустрэчах-97”.

Умоўнае “антычнае” афармленне з белымі калонамі і блакітным заднікам не ўтойвае сваёй бутафорскай прыроды. Калону можна сарваць у парыве эмоцый і скарыстаць з іншымі мэтамі. Размоўная інтэлектуальная прыпавесць П.Жакса насычана філасофскімі парадоксамі і дыспутамі. Дзіўна, але ў інтэрпрэтацыі Незалежнага тэатра яна не стала сумным, павучальным відовішчам. Тут у кожнага персанажа ёсць уласная “праўда” і магчымасць спарадзіраваць самога сябе. Амфітрыён (С.Чугай) — прымітыўны воін, які дзеля ўзнагароды — лаўровага вянка — пралівае кроў і здабывае славу невядома для каго. Ён не майстра ў выказваннях пачуццяў ці ў філасофскіх тлумачэннях. Яго лёгка спарадзіраваць, ён сам выглядае як пародыя на героя. І ўсё ж такі ён — чалавек, бо недасканалы.

Затое Юпітэр у выкананні А.Караткевіча — красамоўны да скорогаворкі. Яму цесна ў вобразе Амфітрыёна, у якім ён з’явіўся Алкмене, гэтаксама як ягонаму тэмпераменту, розуму і духу цесна ў павуціне слоў. Пяшчотная, мяккая Алкмена (Т.Булгакава) хутка зразумела, калі перад ёю Бог, а калі — муж.

Але цэнтральным персанажам спектакля зрабіўся Сюзій А.Троіцкага.

Маленькі, пластычны, як малпа, ён жыве сабачым жыццём, але ж пры гэтым захоўвае іранічную яснасць думкі і філасофскі спакой духу. Акцёр не губляе ніводнага павароту думкі Сюзія, ніводнага слова. Ягонае выкананне — гэта жывая думка на сцэне, пластычная гульня розуму. Бездань тэатральнасці і займальнасці. Ён зачароўвае філасофскімі парадоксамі, іранічнай сінкопай збівае “інтэлектуальнасць” прыпавесці і акунае яе ў парадыйную тэатральнасць. Спектакль — пра каханне і жыццёвыя каштоўнасці, якія кожны ўсталёўвае сабе сам.

Гомельскі Незалежны тэатр мае сваю пяцігадовую гісторыю.

Ён увайшоў у тэатральны беларускі кантэкст з уласным, ні да чыйго не падобным абліччам. Добрых часоў вам, вандроўнікі па жыцці...

1996 г.





Эпіграфам да гэтага спектакля я б абрала біблейскія словы, што гучаць са сцэны: "Усяму свой час, і час усялякай рэчы пад небам". Калі глядзіш сённяшняга "Гамлета", узгадваецца выдатная пастаноўка Барыса Луцэнкі шэкспіраўскай трагедыі 1989 года ў Тэатры-студыі кінаакцёра. Тыя ж спартыўныя "шведскія сценкі" па двухпавярховым перыметры сцэны, ледзь бачны жывапіс з тварамі святых, рухомыя, празрыстыя крэслы-троны, люк апраметнай на авансцэне, шэпт вады, каменьчыкаў і шапаценне бясконцага дажджу.

Шэкспіраўскі тэкст, як і ў "Гамлеце-89", значна скарачаны, некаторыя эпізоды адсутнічаюць, перасунуты ці аб'яднаны. Скажам, каларытная пара магільшчыкаў (А. Качонак, Я. Лявонцёў) вылазіць з пекаля яшчэ ў першым акцеры спектакля са словамі: "Рыць ці не рыць", загадзя знікаючы тэкст будучага маналога Гамлета.

Для Барыса Луцэнкі ўвогуле ўласцівае мысленне гістарычнымі асацыяцыямі і ідэямі. Ён вольна абыходзіцца з літаратурным матэрыялам, з гістарычным часам. У яго спектаклях адчуваецца прысутнасць усёй Гісторыі. Не выпадкова ён не можа інтэрпрэціраваць толькі п'есу. Ён заўсёды будзе ўласную логіку, уласную канцэпцыю па канве п'есы і эпох. У спектаклі звычайна захоўваецца не логіка падзей, а логіка развіцця ідэі. Гэта рэжысёр-канцэптуаліст. Сітуацыя шэкспіраўскай п'есы разглядаецца як універсальная. Рэжысёр быццам скідае мастацкае пакрывала і прабіваецца да канцэптуальнай схемы.

Для Б.Луцэнкі зварот да Шэкспіра заўсёды быў праграмным. Успомнім "Макбета" з Р.Янкоўскім і А.Клімавай на Рускай сцэне, "Гамлета" Тэатра-студыі кінаакцёра з Ю.Казючыцам у галоўнай ролі. У "Макбедзе" галоўнае, хваляючае сцэну і залу пытанне было: "Што ёсць зло?". У "Гамлеце-89" змястоўны цэнтр перасоўваецца ў бок праблемы: ці можна процістаяць злу, ці магчыма змяніць поступ гісторыі паводле законаў розуму і гуманізму. Адказ быў тады дастаткова песімістычным. Спектакль перапаўнялі безвыходнасць, канстатацыя нязменнасці крывавай гістарычнай хады. Гэта быў погляд рэжысёра на перспектывы "смутнага часу", падмацаваны мастацкім аўтарытэтам Шэкспіра. Спектакль 1989 года быў цікавы не столькі арыгінальнасцю прачытання п'есы, колькі сугуччам з часам "перабудовы".

Гамлет 1999 года няздольны нават стварыць "звалку гісторыі". Ён б'ецца з ветракамі. А яго галоўныя апаненты застаюцца жыць і, смеючыся, спускаюцца ў глядзельную залу. Гэта адна з нямогіх навін сучаснага "Гамлета" — лагідарны прыём, каб падкрэсліць думку пра невывішчальнасць Клаўдзіяў. Новы Гамлет стаў бледным ценем папірэдняга, бяглай копіяй, згубіўшай сувязі з часам і гледачом. Тое, што гучала ў канцы 80-х, стала бутафорыяй, бразганнем кардонавай зброяй. Відаць, нельга двойчы ўвайсці ў адну і тую ж раку.

Хаця, напрыканцы дзесяцігоддзя такім настальгічным жаданнем апантаных многіх рэжысёры. То В. Маслюк узнавіў свой некалі легендарны спектакль "Клеменс" ("Час быка") на сцэне коласаўскага тэатра. То ажыўлае старыя спектаклі А.Ляляўскага — старэйшага Дзяржаўнага тэатра лялек. І Б.Луцэнка напрыканцы 90-х двойчы звяртаецца да першакрыніц сваіх калісьці праграмных пастановак:

"Раскіданае гняздо" і "Гамлет".

Але ўзноўленае "Раскіданае гняздо" на сцэне Рускага тэатра прапанавала сапраўды новую версію твора Янкі Купалы. У ім адкрываюцца сёння глыбокія сімвалістыя карані. Біблейскія архетыпы (Лявон - Ной, Сымон - цясляр, Зоська - Марыя Магдалена і г.д.) накладваюцца ў пастаноўцы Б. Луцэнікі на шматзначнасць фальклорных вобразаў-метафар беларускага жыцця. Прычым глыбокі культурна-рэлігійны зрэз, адкрыты ў п'есе Я.Купалы, тэатр намагаецца данесці ў сучаснай форме фолк-міюзікла.

Таму ў спектаклі заняты гурт "Этнас", гучаць традыцыйныя песні і іх сучасныя рок-апрацоўкі. Тэатр стварае новую версію "Раскіданага гнязда" як эпічную карціну беларускай ментальнасці, этапу самасвядомасці народа, асэнсавання трагедыі разбуранага нацыянальнага жыцця самасвядомасці народа, асэнсаванне трагедыі разбуранага нацыянальнага жыцця.

На сучасным "Гамлеце" лязыць пячатка другаснасці. Нават тронныя крэслы, якія ў мінулым абыгрываліся як метафара ссунутай, змешчанай прасторы, што мае розныя сістэмы каардынат, сёння выглядаюць нейкімі шэзлонгамі, што захрасаюць сярод дошак сцэны.

Ядро канцэпцыі "Гамлета" засталася папярэднім: выкананне Клаўдзія і Прывіду бацькі Гамлета адным акцёрам. Але калі раней гэта была сапраўды змястоўная знаходка: Клаўдзій і Гамлет старэйшы (у выкананні А.Аржылоўскага) - браты-блізняты не толькі па крыві, але і па духу. Дэспатычная ўлада ўкрадзена ў папярэднікаў разам са звычкамі, знешнім выглядам і жонкай. Ідэя дваініцтва як ценоу злучынай улады ў мінулым, сучасным і будучым набывала глабальны сэнс. Цяпер жа з'яўленне Р.Янкоўскага-Прывіду, штучна драпіранага ў нейкія падраныя сеткі, не выклікае аніякіх асацыяцый. Гэта зноў такі штучная бутафорыя. Легкадумным блазнам, камікадээ скача Палоній (А.Корчыкаў). Гэта не той разумны, зямны ўправіцель, што трымае ніці інтрыгі і спружыны ўлады ў сваіх руках і сам марыць аб троне, якім яго іграў напрыканцы 80-х Р.Шмыроў.

Новы Палоній вкочча курыцай і адчувае незразумела пышчотныя пачуцці да кволага бязмоўнага гарбуна. І Гамлет - С.Чэкерэс у гангсцёрскім бліскуча-чорным плашчы, з выглядам прафесійнага забойцы, які, стоячы над Клаўдзіем, дрэжыць і калоціцца ад бяссілля, таксама выглядае бутафорскай лялякай. Гэты Гамлет не здольны ні на забойства, ні на павышаную чулівасць, ні на бясстрашны роздум. Амаль на адной інтанацыі скарагаворкай агучаная роля пазбаўляе Гамлета самага галоўнага — думкі, мыслення. Невыпадкова маналог "Быць ці не быць" заменены фразай "жыць ці не жыць" У спектаклі сапраўды адсутнічаюць быццёвыя пытанні. Гэты "Гамлет" канстатаваў катастрафічны недахоп "шэрага рэчыва", няздольнасць думаць напрыканцы другога тысячагоддзя -- на сцэне, а значыць, і ў жыцці.

Спектакль не ўратаваў асобныя эмацыянальна ўзрушаныя сцэны прыкладам, выдатная ігра С. Кузьміной-Гертруды, уладарнай, велічнай, якая выдае душэўную слабасць, хістанне, сумненне ў сцэне з сынам. Спектакль пазбаўлены рытму, незгарманізаваны змястоўна. Першая частка - зацягнутая экспазіцыя, другая -

сціснуты канспект сюжэта.

Сёння на сцэне Рускага акадэмічнага тэатра мацней гучаць не канцэптэуальныя спектаклі, а "акцёрскія". Ходзяць на А.Ткачонка, В.Клебановіч, Р.Янкоўскага, А.Шадзько, Б.Масумян, С.Кузьміну, У.Шэлестава, В.Быкава, Ю. Сідарава і іншых. Не важна, у якіх спектаклях яны заняты. Гэты тэатр становіцца ўсё болей рэпрэзэнтатывым калектывам, тэатрам акцёрскіх "зорак". Туды хочацца прыйсці апранутым у вячэрнюю сукню ці гарнітур з гальштукам-бабачкай. Таму тэатр у асноўным зарыентаваны на класіку (Купала, Астроўскі, Шэкспір). Менавіта на ёй шліфуюцца спектаклі "вялікага стылю". У прыватнасці, адна з апошніх прэм'ер "Ваўкі і авечкі" працягвае чаргу інтэр'ерных, ансамблевых, прыгожых спектакляў, падобных "Букееву і кампаніі", "Вячэры".

Рэжысура Рускага тэатра (В.Осіпаў, А.Кац) апошнім часам нібы сервіруе сцэнічную прастору акцёрамі. Кожны падаецца ў замацаваным іміджы сваіх папярэдніх роляў, у чакаемым вобразе, афарбаваным элігантнымі зменамі касцюмаў. Сцэнаграфія дапамагае стварыць нейтральнае эстэтычнае асяроддзе, прыгожае для вачэй і зручнае для акцёраў.

У "Ваўках і авечках" (рэжысёр А.Кац) сцэнічнае кола прыўзнятае, ад чаго персанажы выглядаюць статуэткамі на подыуме "падноса". А дамінанта чырвонага колеру падсвядома працуе на яркасць відовішча і акцёрскай ігры. Спектакль створаны нібы ў асяпальным электрычным святле. Ён сабраны яркай карцінкай з рознакаляровых кубікаў акцёрскіх індывідуальнасцей.

Астроўскі ўзяты і іграецца не таму, што актуальная тэма: ваўкі глытаюць авечак, а авечкі — ваўкоў. Тут усе добраахвотна ўстаўляюць галовы ў пашчы драпежнікаў. Бесталковая прыгажуня Купавіна (А.Лясная) марыць аддацца ў валявыя ціскі Беркутава (У.Шэлестава), крыху распусная, злёгка цынічная, віртуозная "акцёрка" ў жыцці Глафіра (Г.Пінкевіч) цудоўна спраўляецца з дабрадушным упэўненым халасцяком Ляняевым (Р.Янкоўскі спрабуе сыграць характарнасць - душэўную мявасць, ляготу свайго таўстапузага персанажа). Пластычна і інтанацыйна адточаны вобраз Мурзавецкага, старэючага гімназіста, вечнага нахлебніка студэнта, атрымаўся ў выкананні В.Быкава.

Астроўскі ўзяты таму, што дае магчымасць наладзіць акцёрскае саборніцтва, кожны мае бенефісную ролю.

Ніякага "рускага замаскварэчча" няма. Іграецца камедыя - "шарман", якую часнікі Астроўскага абвінавачвалі ў французскіх уплывах. У адаптацыі - французскі "шарм" на айчынным грунце абыграны як "шарманка" (катрынка). У яе трапляюць людзі, іх пачуцці, сваркі — усё перамольваецца паўторам штучнай мелодыі, што разоў праспяванай і адыгранай іншымі людзьмі.

Паўтор "Гамлета", паўтор "Ваўкоў і авечак" (па чутках, недзе ўжо ўвасобленыя Кадам), паўтор страсцей і звыклых акцёрскіх масак. Наш час нібы заблытаўся ў катрынцы самапаўтораў і прыціх у чаканні адліку новага тысячагоддзя. Што там, за рэпрызай магільных трох дзевяткаў?

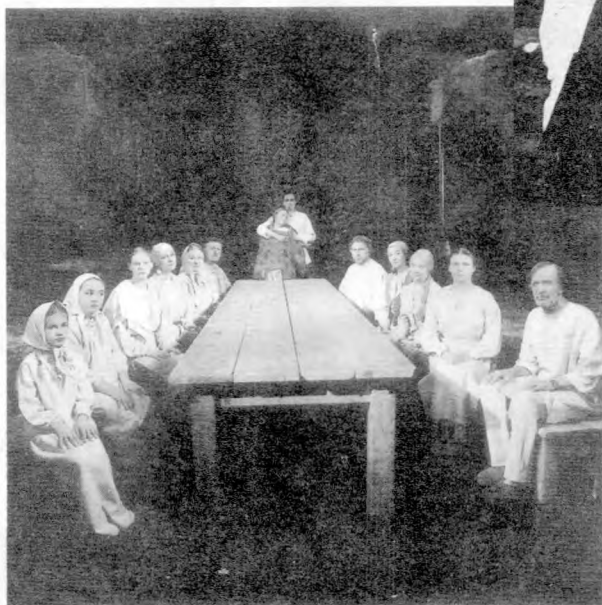
1999 г.



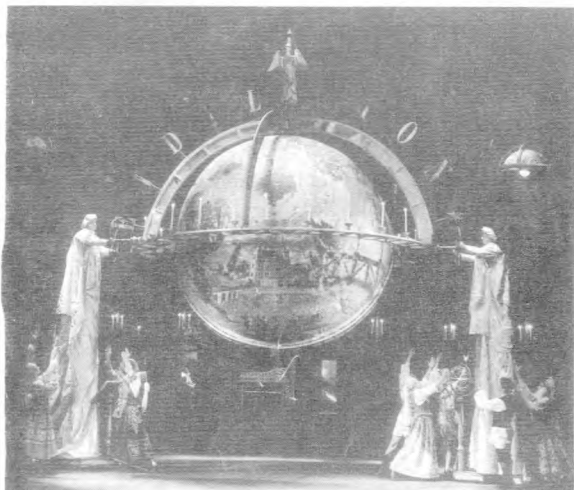
1

2

1. А.Аржылоўскі — Клаўдзій
2. Ю.Казючыц — Гамлет
3. "Страсці на Аўдэю", тэатр  
Я.Купалы



3



1

2

1-3. "Ідылія", тэатр  
Я.Купалы  
4. "Звон — не  
малітва", тэатр  
Я.Купалы



4



3



1



2

1. "Вильгельм Тэл",  
Маладзёжны тэатр  
2. "Пры зачыненых дзвярах",  
Маладзёжны тэатр







1

2

1. "Уладзімір і  
Разнеда", Гродна  
2. "Палачанка",  
ТЮГ  
3. "Чаравік на  
тойстай падэзье",  
Малы тэатр



3





1



3



2

4

1. "Сон у чарадзейную ноч пасярэдзіне лета", тэатр Я.Купалы  
2. Я.Крыжановічкі  
3. "Міленькі, ты мой", тэатр—студыя кінаакцёра



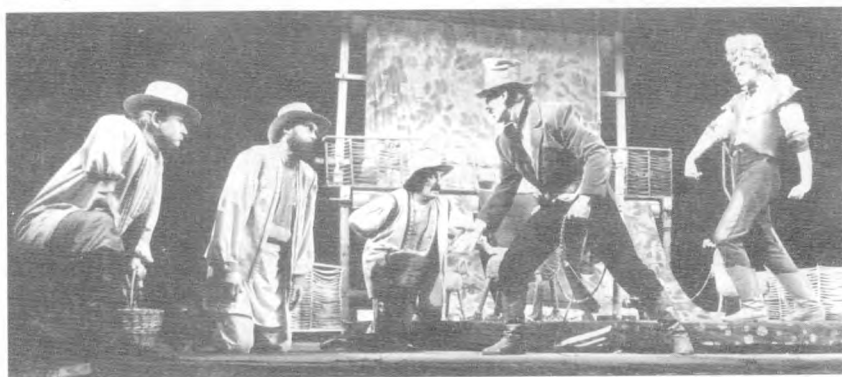


1



2

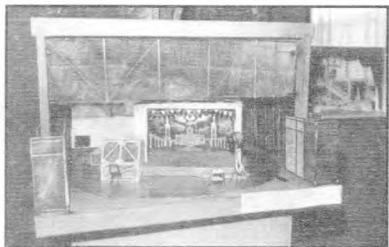
3



4



1. П.Юрчанкоў і  
Л.Мардачова, артысты  
тэатра-студыі кінаакцёра  
2. Л.Давідовіч і  
Б.Луцэнка  
3. "Залёты", тэатр  
Я.Коласа  
4. "Здурнелы Журдэн",  
тэатр Я.Коласа



1



2

3



4

5



1. Я.Волкаў. Макеты  
да спектакляў "Падонкі",  
"Я пабудаваў дом", Гомель

2. Л. Корхава

3. "Гэтыя вольныя  
матылі", Магілёў

4. "Зязюльчыны  
слёзы", Магілёў

5. "Раскіданае гняздо",  
Рускі тэатр



1. "Загублена душа, альбо  
Пакаранне грэшніка",  
Віцебск, тэатр "Лялька"
2. "Чароёная зброя кэндзо",  
Віцебск, тэатр "Лялька"
3. "Церам—церамак", Віцебск,  
тэатр "Лялька"
- 4-6. "Дом для зачакцяя",  
Гомель, Незалежны тэатр

# ГАЛЕРЭЯ

- \* Галіна Дзягілева
- \* Эрнст Гейдэбрэхт
- \* Стэфанія Станюта
- \* Расціслаў Янкойскі
- \* Святлана Акружная
- \* Фама Варанецкі

## ТЭАТРАЛЬНЫЯ ПАРТРЭТЫ

- \* Сны маюць вочы...
- \* Сцэнограф Эрнст Гейдэбрэхт: беларускі перыяд творчасці.
- \* Аранжавы апельсін на чорным фоне
- \* Аазіс сярод габеленаў
- \* Ад пошласці да гуманізму
- \* І адкрыцця заслона
- \* З пакалення шасцідзсятнікаў



ДЗЯГІЛЕВА



Гэты радок з Алеся Разанава пранікнёна вымаўляе ў адным са сваіх спектакляў актрыса Галіна Дзягілева. І падаюцца паэтавы словы шматзначнымі не адно толькі ў дачыненні да зместу сцэнічнага твору пра Ларысу Геніюш, але й да лёсу самой выканаўцы.

Ці чытаем мы сёння вершы і як? У адзіноце седзячы ў крэсле? У застольных паузах хатніх святаў? Слухаем іх на творчых вечарах паэтаў?.. Найбольш дакладны адказ — паэзія даўно й паціху выціснута з нашага жыцця.

А быў жа час, калі знаёмства з вершамі было амаль “тэатрам”. Людзі збіраліся паслухаць паэта не таму, што не было магчымасці прачытаць яго дома, а таму, што гэта было сапраўднае відовішча, сцэнічнае існаванне паэзіі: тэатр П'єро А.Вярцінскага, публічнае адзіноцтва А.Блока, фатальная разухабістасць С.Ясеніна, самамублічная маска К.Бальмонта. І сёння мы больш ведаем тых паэтаў, якія ствараюць тэатральную паэзію, а для сябе прыдумваюць нейкую амаль тэатральную ролю-маску. Успомнім арыгінальныя, вельмі асабістыя спектаклі паэта-беларуса С.Сокалава-Воюша ці расейцаў Б.Акуджавы і А.Вазнясенскага.

Беларусь на пачатку стагоддзя не зведала сапраўднага смаку багемнага паэтычнага кафэ, якое, мовім, так любіў Парыж і Пецярбург. Але буйнейшыя паэты Расіі не цураліся беларускай зямлі: тут выступалі А.Блок, К.Бальмонт, У.Маякоўскі. Сама ж наша паэзія гучала на аматарскіх вечарынах. Сёння гэтая традыцыя амаль страчана. Тэатралізаванае паэтычнае слова замянілі грувацкія справаздачна-юбілейныя вечары ці канцэрты паэзіі.

І ўсё ж такі паэтычнае слова працягвала жыць сцэнічным жыццём у дзейнасці нямногіх творцаў паэтычнага тэатра, ці тэатра аднаго акцёра (у Расіі — ад Яхантэва да Юрскага). Беларусь да зусім апошняга часу, наколькі мне вядома, не ведала формы паэтычнага тэатра аднаго акцёра. Тым больш нечаканымі і прыемнымі сталі народзіны беларускага першынца. Гэта — “Зьніч” Галіны Дзягілевай. Ён — адзін з калектываў беларускай дзяржаўнай філармоніі — знайшоў прытулак у Нацыянальнай бібліятэцы і працуе. Спачатку былі літаратурныя вечары ў філармоніі. Гледачы адразу запамінілі прыгожую, цёмнавалосую, з глыбокімі вачыма жанчыну, яе пранікнёны, мяккі голас — аksamітны ў нізкім рэгістры і пяшчотна-напеўны — у верхнім.

Мы прызвычаліся бачыць яе кволай, у строга-ўрачыстым касцюме на сольных праграмах паводле паэзіі А.Вярцінскага і Я.Шабана. І раптам Галіна Дзягілева — грубаватая і стомленая. Наш позірк нечакана заўважыў сялянскія рукі, стаптаная цяжкай працай і доўгім жыццёвым шляхам ногі — Ларысы Геніюш у монаспектаклі “Белы сон”.

Актрыса зусім не баіцца быць на сцэне, калі гэта неабходна для вобраза, непрыгожай і неканцэртнай. Таму што яна найперш — актрыса і падае са сцэны не сябе, а мастацкі вобраз чалавека ўжо аддаленай гістарычнай эпохі: вобраз паэта, вершы якога чытае. Паэзію яна прадстаўляе нам у драматычнай форме тэатра.

“Белы сон”, бадай, лепшы монаспектакль з яе рэпертуару. Ён створаны паводле аўтабіяграфічнай “Сповідзі” Л.Геніюш — выдатнай беларускай патэкі і мужнай жанчыны, што ўстаяла нават на допытах ката Цанавы, захавала архіў БНР. Юнацтва Л.Геніюш у Зэльве, пад уладай Польшчы, потым жыццё ў Чэхіі, пазней — цяжкі шлях савецкіх турмаў — вось дынаміка жыцця гераіні спектакля. Яе вершы знявольены называлі “глюкозай”.

Стэрыльная, графічная сцэнічная прастора. На чорным фоне асабліва выпукла выглядаюць белае крэсла, белая валізка, белья шырмы (мастак В.Маршак). Ілюзія фотаздымка, кантрастна праяўленыя памяццю малюнак суб’ектыўнага мінулага? Напэўна, бо ўспаміны не маюць колераў. І хоць размова пойдзе пра пакуты лагераў, забойствы, вандроўкі па краінах Еўропы, статэтыка сцэны не канфліктуе з калейдаскопам старонак жыцця Л. Геніюш. Сцэна тут — матэрыялізацыя памяці, свядомасці гераіні, у якой няма мінулага, няма адліку часу, няма гістарычных абставін, падрабязнасцяў — усё, як імгненне.

Подых часу ў спектакль уносіць сама актрыса. У белай кашулі, нейкім караценькім, з чужога пляча паліто, босая, яна ў першыя і апошнія моманты спектакля ляжыць на падлозе, нібы прытуліўшыся да зямлі (рэжысёрскі ход Вольгі Клебановіч — спалучэнне незвычайных, “адчужаных”, сцэнічных рэчаў і актрысы, крой адзення якой інфармацыйны і мастацкі). Касцюм багата па ведамляе пра канкрэтны час і чалавека, надае спектаклю вобразнае ўзбуджэнне, абагульнена ўзмацняе эмацыянальна пражыты лёс.

Апавядальны тэкст вымаўляецца актрысай хутка, яе гераіня нібы спяшаецца сказаць усё, спяшаецца жыць: малюнкi ўспамінаў наплываюць адзін на другі, імкліва бруцуюцца. Таму з самага пачатку дзеяння перад намi — сталая жанчына, “Маці”, як яе звалі знявольеныя. Пакуты на твары, але душа не зломленая. “Дай, Божа, твар захаваць” — яе малітва, яе моц духу.

Цішыня белай смерці навокал,

Ледзяная суровая бель.

Аніводнай хмаркі высока,

Што адчайным варожыць мяцель.

Апавядальная плынь мовы непрыкметна пераліваецца ў вершы. Яны — не ілюстрацыя, а дзейсныя невялічкія перапынкі: гераіня атрымлівае магчымасць азірнуцца. Вынік — эмацыянальныя ўсплёскі.

Першы яе востры боль — удар па беларушчыне ў Польшчы. Гераіня Дзягілевай успрымае лёс народа суб’ектыўна — гэта і яе лёс. Падаюць белыя шырмы, агаляюцца краты ў блакітным святле. За імі — будучыня гераіні і беларускай зямлі. Белы сон спакваля пераходзіць у змрочныя прывіды. Краты — сімвал адчаю:

Мы як зубры,

Мы ў сябе дома

Тутэйшыя, што ад вякоў жывуць.

Мы як дубы...

Адчай і ў кульмінацыі: вестка пра зварынае забойства бацькоў. Ларыса

— Дзягілева ў сіня-чорным святле ўключае газ і ціха падае на падлогу.

Падзеі жыцця Геніюш, моцная сіла яе характару, сіла духу, яскравасць індывідуальнасці дакладна ўвасабляюцца актрысай. Але перыпетэі біяграфіі Геніюш — не самая галоўная мэта Дзягілевай. Для актрысы куды важней трапіць у атмасферу біяграфіі, у аголення нервы паэзіі выдатнай суайчынніцы. Кампазіцыя спектакля разгортваецца ў храналагічным парадку, яе можна падзяліць на тры часткі, суадносячы іх з вандроўкамі і пакутамі Геніюш. Але вобраз герані ствараецца актрысай “сінтэтычным” спосабам. Мы не бачым тут Геніюш маладой дзяўчынай, паступовага стаўлення яе характару і паэзіі. Характар у сваіх галоўных рысах задаецца адразу, як толькі пачынаецца адлік сцэнічнага часу. Рухаецца спектакль, і вобраз паступова праўляецца ад няясных да балюча рэзкіх абрысаў. Ён, бы малюнак на палатне мастака, запаўняецца ўсё новымі і новымі графічнымі светлаценьямі.

Партрэт плыве ў прасторы і часе. Гэтаму спрыяе і лёгкасць, з якой лірычная прастора іншы раз ператвараецца з умоўна-суб’ектыўнага асяроддзя ў нейкія намёкі, ледзь-ледзь пазначаныя дэталімі канкрэтныя мясціны. Дрыжыць вагон цягніка, дзе, абaperшыся на валізку, Геніюш піша верш “Мой родны кут”. Рэжысёрам і актрысай сцэнічна далікатна перадаецца перастук рытмаў гэтага верша:

Мой родны кут,  
Мой ціхі дом,  
Дзе голле дрэў  
аб сцэны ніў  
пад сумны спеў  
буйным крылом  
паўночны вецер  
звонка біў.

Вымярае крокамі геранія Г. Дзягілевай квадрат турэмнай камеры з забітымі вокнамі, выйсце з якога магчымае толькі ў сон, трызненне, успамін, паэзію.

У выніку ў спектаклі ўзнікае пачуццё “падвешанага” існавання, жыцця без прытулку, на колах, у бараках. Нідзе чалавек не адчувае сябе Дома. І вось гэтая туга па дому, па радзіме і абумоўлівае пафас паэзіі Л. Геніюш.

Няўстойлівасць эмацыянальна-псіхалагічнага стану герані Дзягілева падкрэслівае рэфрэнам “жыцця пад нагледам”, пад чужым вокам. Спачатку — гэта надакучлівае адчуванне сочкі, якое не дае спакою Геніюш, потым — сапраўдная сочка, калі ведаеш сваіх выведнікаў у твар, і, нарэшце, — зняволенне.

Тэма самотнага чалавека, якому дадзена абвостранае пачуццё асабістага трагічнага лёсу свайго народа, абвостраная любоў да зямлі, бадай, галоўная ў дзейнасці тэатра Галіны Дзягілевай. З забытага мінулага паўстаюць асобы. Іх узнаўляе памяць, становяцца яны нашымі сучаснікамі, нашым сумненнем: Рагнеда, Купала, Геніюш. У планах тэатра — спектаклі паводле “Свіцязянікі” А. Міцкевіча, “Падарожжа ў краіну У. Караткевіча”. Для тэатра Г. Дзягілевай характэрна сучаснае абвостранае перажыванне гісторыі. Гісторыю яна

інтэрпрэтуе як жывую сучаснасць.

Амаль рамантычная самотнасць герояў монаспектакляў падкрэслена тонкім зачараваннем сну, скрозь смугу якога ўспрымаецца наваколле: не можа разарваць пугы соннага царства “мёртвых” Янка Купала, сярод глухіх і сляпых блукае па свеце Рагнеда, нібы ў белым сне жыве сярод чужых Л.Геніюш.

Налят сну, як і змест, і вобраз кампазіцыі “Мне сняцца сны аб Беларусі” паводле твораў Я.Купалы, мае глыбокія сімвалічныя карані ў творчасці паэта. Але ў спектаклі ён захоўвае адценне толькі сацыяльнае, палітычнае. Быццам скрозь сон глядзіць паэт на жыццё, і наваколле здаецца яму накрытым сном і небыццём. Спяць забытыя курганы, забытая скрыпка, забытая мова — зямля і народ у рабскім сне. Сумным рэфрэнам гучыць жалобная калыханка Маці, што просіць сына не забыць яе магілы:

Нямья вербы над ракою  
Зашаласцяць сухім лістом,  
А далей дрэмле ўсё ў спакою,  
Ўсё спіць магільным рабскім сном...

Антураж спектакля-вечарыны застаўся некалькі банальным: расквечаны, просценкі нацыянальны касцюм актрысы і народныя цымбалы ў якасці акампанемента (арт. А. Лявончык). Спектакль ствараўся значна раней, у тыя часы, калі Г.Дзягілева сумесна з артысткай філармоніі Г.Рыжковай яшчэ марылі аб літаратурным тэатры. Кампазіцыя прызначалася для выканання ў музеі Янкі Купалы. Але творы, якія чытае Г.Дзягілева, у сваёй большасці былі яшчэ не надрукаванымі, малавядомымі пры жыцці паэта. Іх змест і прыхаванія да нядаўняга часу дакументы эпохі падаюць нам паэта некалькі ў іншым святле. Змагар за свабоду Бацькаўшчыны, гнеўны пясняр болю за яе прыніжанасць, ён у той жа час чалавек трагічна самотны, з вострым адчуваннем сваёй немачы, бачаннем жаху і хлусні часу:

Бач бусел адзін стаіць хмуры,  
Яго аднаго ўсе неяк забылі.  
Адзін ён, не змесціўся у шнуры,  
Стаіць і чакае сабе прыгавору.

Фінал кампазіцыі — словы Купалы аб мове — звужае тэму жыцця скрозь сон самотнага паэта. Што тычыцца тэмы мовы, то яна гучыць аб’ёмна дзякуючы замаілаванаму стаўленню да яе самой актрысы. Мяккія інтанацыі, амаль “гасцінны” кантакт з аўдыторыяй спрыяе таму.

Але ёсць тут і небяспека, характэрная для сучаснай беларускай культуры ўвогуле. Дамінуючы духоўны рэгістр, у якім існуе сэння “Зьніч”, можна акрэсліць такімі эпітэтамі, як жальба, туга, боль, гнеў за прыніжанасць культуры Бацькаўшчыны і пакутны лёс Беларусі ўвогуле.

Але так хацелася б успрымаць веер пачуццяў, эмоцый і з іншых рэгістраў. Што актрысе Галіне Дзягілевай падуладная разнастайнасць жанраў, мы добра ведаем з яе сцэнічнай біяграфіі. Семнаццаць гадоў працавала актрыса ў Беларускам дзяржаўным тэатры імя Якуба Коласа, дзе іграла Шарлоту ў “Вішнёвым садзе”

Чэхава, маленькую разбойніцу ў “Снежнай каралеве”, Лізу ў “Пучыне” Астроўскага, Жэню Камалькову ў спектаклі “А золкі тут ціхія...” Васільева.

Актрыса сама імкнецца вырвацца з кола знаёмых эмоцый. Кампазіцыя “Любіць” па А.Вярцінскаму — зусім іншага плана. У сферы паэтычнага зацікаўлення актрысы — Алясь Разанаў, паэт-філосаф.

Місія асветніцтва тэатра Галіны Дзягілевай, якое падаецца праз герояў рамантычнага кштату, упісваецца ў ідэю Беларускага адраджэння. Асветніцтва суадносіцца і з накірункам дзейнасці Нацыянальнай бібліятэкі, дзе тэатр знаходзіцца

Галіна Дзягілева марыць яшчэ і пра інтэлігентны тэатр, бо інтэлігентнасць таксама трэба адраджаць. Спалучаецца з гэтым і тэма дабрыві, якая пранізвае спектаклі Г.Дзягілевай. “Любіць” завецца кампазіцыя паводле вершаў А.Вярцінскага. Гэты літаратурны спектакль, мабыць, самы бяспасфасны ў рэпертуары “Зьніча”, дзе няголасна і разумна гаворыцца пра чалавечнасць, каханне, тугу, веру. Непрамалінейнасць мыслення паэта, у якога нават прыхільнасць да павучання ўзята пад пыталнік, у кампазіцыі разгорнута як рухавасць, хісткасць розных пачуццяў, пералівы з адной крайнасці ў другую.

Актрыса і рэжысёр К.Гусеў тонка адчулі набліжанасць вершаў А.Вярцінскага да рамансавай паэзіі. Таму акампануе вершам гітара (У.Бельшаў), чытанне час ад часу выліваецца ў рэчытыў, романс.

Тая ж тэма дабрыві ёсць і ў кампазіцыі “Мне сняцца сны аб Беларусі”. “Я сэрца меў, Ці ж гэта так страшэнная віна?” — здзіўляецца ўслед за паэтам актрыса. “Прыйшоўшы на зямлю — не разбурай”, — падсумоўвае вопыт пражытага жыцця Рагнеда — Дзягілева. Толькі на дабры, лічыць актрыса, магчыма пабудаваць новы тэатр.

Паводле прынцыпу акцёрскага існавання сёння ў рэпертуары “Зьніча” ёсць два тыпы спектакляў: паэтычная кампазіцыя накштат “Мне сняцца сны аб Беларусі”, “Любіць” і ўласна “драматычныя” монаспектаклі (“Белы сон”, “Выгнанне ў рай”), дзе актрыса выступае ад імя героя, а не ад сябе-чытальніка.

Ідэю паэтычнага тэатра Г.Дзягілева разумее шырока. Яна не збіраецца абмяжоўвацца толькі вершаванай драматургіяй ці кампазіцыяй. Паэзія для яе — азартнае паляванне артысткі, на вастрыні нерваў, але з унутраным аскетичным сюжэтам.

У “Выгнанні ў рай” паводле п’есы Н.Рапы Дзягілева выконвае некалькі роляў. Але галоўнай лірычнай гераніяй застаецца Рагнеда. Яе вачыма мы ўспрымаем “подзвіг” Уладзіміра — Чырвоная сонейка, які знішчыў Полацкую зямлю Рагнеды, забіў яе бацькоў, а саму палянянку зрабіў адной са сваіх жонак. Рагнеда сёння — адна з самых папулярных асобаў айчынных гісторыі і літаратуры. Монаспектакль Дзягілевай зроблены яшчэ ў 1989 годзе, калі сюжэт жыцця Рагнеды яшчэ не забалбатаўся. Падзеі разгортваюцца ў далёкім X стагоддзі. Усё, што на сцэне, — меч, вада і да т.п. — нясе сімвалічны сэнс (пастаноўка В.Тарнаўскайтэ).

Праз знакавыя рэчы мы разумеем знявечаную Полацкую зямлю і дакладна адчуваем сэрца гордай, нязломленай Рагнеды — князеўны, жанчыны, маці,

патрыёткі. І новую рэлігію Рагнеда ўспрымае не праз любоў да новага Бога, а праз любоў да зямлі. Яна так і застаецца паганкай у манастве, чужой сярод чужых. Адзінокай ваўчыхай у клетцы. Бог для яе

Памяць — вечны сярбар, неадступны цень,  
Непагаслых фарбаў залаты прамень,  
Закідае невад у мінуласць дзён...

Дзягілева некалькі змякчае вобраз Рагнеды, хоць і не можам не заўважыць, як актрыса імкнецца схваць уласную прыродную мяккасць.

Тры імені полацкай князёўны (Рагнеда, Гарыслава ў замужжы, Анастасія ў манастве) — тры да незвычайнасці рэзкія і нечаканыя павароты яе лёсу, перамены ў жыцці і духоўна-псіхалагічным стане. Але падаюцца яны найперш пастаноўчымі прыёмамі, да прыкладу, зменай адзення. На ўзроўні “чалавечым” гераіня ад пачатку спектакля — сталы чалавек, драматургія вобраза ста-тычная. У “Белым сне” гэта апраўдана ўспамінамі, сном аб жыцці. У “Выгнанні ў рай” была магчымасць, на маю думку, паказаць Рагнеду не “сінтэтычным”, а драматычным спосабам, у развіцці.

Хочацца наогул звярнуць увагу актрысы і яе рэжысёраў на заўважаны асаблівасці драматургіі яе спектакляў: яны пачынаюцца і знешне, і па псіхалагічнай лініі нібы з фіналу, тым самым выключасца магчымасць развіцця вобраза. У “Выгнанні ў рай” адразу задаецца абцяжараная жыццём Рагнеда. Праз тое, з якой рашучай сілай яна ўтыкае меч у зямлю, з якой інтанацыя актрысы пачынае, нават з трагічнага позірку ў залу прадбачым Рагнеду ў развязцы. Аніякай наіўнасці, маладосці няма ў гэтай яшчэ дзяўчыне. Дый у замужжы Гарыслава-Дзягілева не даравала крыўды, не забыла мінулае. Такую Рагнеду не стоміць сон. І вось тут аскетычная, шматзначная, невыпадковая плас-тыка спектакля малое зусім акрэсленае суровае аблічча стражытнай князёўны, якая нават да думкі пра дабро прыходзіць з нежаночай тугой.

Для Дзягілевай не існуе паняццяў “вялікая” ці “малая” сцэна. Для яе мае сэнс толькі існаванне тэатра, які назапашвае пэўную культуру, мае сваю магію, творчую атмасферу. “Зьніч” бачыцца не абавязкова тэатрам адной актрысы, Галіны Дзягілевай. Ён адкрыты для цікавых монаспектакляў іншых актэраў, якія робяцца “сваімі”.

Тэатр пачынае жыць. Як складуцца яго адносіны з глядачом? Безумоўна, тэатр Дзягілевай патрабуе “свайго”, інтэлігентнага глядача. Але наколькі бага-та мы маем яго?.. А так хочацца, каб зала “Зьніча” стала месцам духоўных зносінаў людзей!

1993 г.



# Сцэнограф Эрнст Гейдэбрэхт:

## беларускі перыяд творчасці

\* ГАЛІНЫ \*

Творчасць Эрнста Гейдэбрэхта, немца па нацыянальнасці, чый род вядзе адлік з 1280 года, цяжка акрэсліць межамі адной нацыянальнай культуры. Лёс перакідаў яго з Казахстана на Урал, з Урала ў Беларусь, з Беларусі ў Германію. Мастацтва гэтага маштабнага мыслення сцэнографа, які з 1984 года па 1990 год працаваў у Вялікім тэатры оперы і балета Беларусі, ужо ў пэўнай ступені гісторыя нашай музычнай сцэны, хоць большасць з аформленых ім спектакляў яшчэ доўга будзе захапляць глядача дэкарацыямі непрадказальнай фантазіі і рэдкай культурай выяўленча-музычнага мыслення.

Гейдэбрэхт тонка адчувае стыль кампазітара, стыль часу, “драматургію” музыкі. Магчымасці мастака пазнаюцца перш за ўсё пры інтэрпрэтацыі класікі: “Лебядзінае возера” на беларускай сцэне ідзе ў класічным варыянце пастаноўкі А.Месерэра (харэаграфія М.Пеціпа). Адаптавалі яго балетмайстар В.Елізар’еў і сцэнограф Э.Гейдэбрэхт.

Калі расчыняецца заслона, мы бачым казачны малюнак чароўнага возера. Жывапісны заднік перадае зялёна-блакітныя пералівы вады, якія зліваюцца са шматколернаснаю неба. Пасярэдзіне возера, на маленькай выпасчы, нібы слуп фантана, засгты “паветраны” замак. Тонкія галінкі хіляцца да вады. Серабрысты планшэт сцэны нібы доўжыць гладзь возера. Эфект дваінога шкла надае возеру казачнае зачараванне. Гэта царства вады, святла і паветра. Тры стыхіі зліваюцца, межы паміж зямлёй, вадой і небам размытыя.

Лебядзінае возера можа быць мёртвым, бясколерным, а можа загучаць рознымі фарбамі. “Ажыўляецца” возера святлом. Ім дасягаюцца эфекты змяркання бэзавага колеру, палыхання захаду сонца або рабізны на гладзі возера. Святло, наогул, адзін з галоўных сродкаў выразнасці ў сцэнаграфіі Гейдэбрэхта, яго своеасаблівы пэндзаль.

У другой дзеі (сустрэча Зігфрыда з дзяўчынамі-лебедзямі) змрочныя фарбы дамінуюць. Ніякіх каляровых плям, цьмянае лісце навісае над пахмурным, змярцвелым возерам. Серабрыста-белае святло ідзе толькі ад яскравай белі класічных пачак балерын. Трэцяя дзея (баль у замку Зігфрыда) па буянні фарбаў кантрастуе з папярэдняй. На месцы, дзе было возера, узвышаецца лёгкі гатычны замак (ён зроблены з рознакаляровай тканіны і падвешаны да столі). Замак без падмурка, ён лунае ў паветры, імкнецца ўвысь з квіцеючых, сплеченых ліянаў. Настрой святла ствараюць і малыўнічыя касцюмы ўдзельнікаў жанравых танцаў (іспанскага, неапалітанскага, венгерскага). Са з’яўленнем чорнай пары — Адыліі і ведзьмака Ротбарда — усё змяняецца. Злавесна чорна-чырвоны колер стварае адчуванне кволасці святочнага дня.

У чацвёртай дзеі (бура) паўтараюцца дэкарацыі другой дзеі, але усё прыходзіць у рух: галіны, лісце, вада. У фінале ж зноў нараджаюцца ружавата-блакітныя фарбы раніцы. Казачны сюжэт пра перамогу каханя над чарамі злога ведзьмара набывае сімвалічныя рысы, накладваецца на вобразна-міфа-

лагічны рытм змены дня і ночы, раніцы і вечара.

“Музычны тэатр, натуральна, кансерватыўны, мае свае ўмоўнасці. Адна з іх — жывы аркестр, пасрэднік паміж сцэнай і залай. Цікава, што суадносінны сцэны і глядзельнай залы большасці старых музычных тэатраў паўтараюць форму скрыпкі, суразмернасці яе частак, дзе месца дэкі займае аркестр. Ці патрэбна размяшчаць глядача каля сцэны, хаваць аркестр, а спевакоў аснашчаць найноўшай узмацняльнай тэхнікай? Магчыма, канешне. Але і традыцыяналізм у дадзеным выпадку не самае дрэннае. Асабліва калі мы хочам пачуць чыстае гучанне салістаў і інструмента! А яно дасягаецца менавіта акустычнай адпаведнасцю, суразмернасцю частак унутранай прасторы тэатра. Балетны спектакль — таксама даволі кансерватыўнае відовішча, якое патрабуе сваёй формы арганізацыі прасторы. Балет разлічаны на франтальнае ўспрыманне залы. Балетмайстар бачыць спектакль нібы перад рэпетыцыйным люстрам, глядзельная зала для яго — тое ж люстра. Чалавечая пластыка не настолькі выразная, каб “глядзелася” з усіх бакоў. Атрымліваецца, і балетны спектакль сваёй прыродай у нейкай ступені супраціўляецца змыванню мяжы сцэны і залы, хоць сучаснаму тэатральнаму мысленню цесна ў сцэнічнай “каробцы”, а абавязковае прасторавае размежаванне сцэны і залы скоўвае фантазію мастака.

Мне ўяўляецца ідэальным тэатр як нейкая нейтральная прастора, якая можа мяняць сваю форму па вертыкалі і гарызанталі. Да таго ж, зыходнай можа быць кожная фігура: авал, квадрат ці круг, г.зн. падлога, столь, сцены павінны мець магчымасць найбольшай трансфармацыі, руху. Гэта разнявольвае мастака і рэжысёра, якія могуць мадэляваць прастору, змяняючы канцэпцыю тэатра ўвогуле для кожнага спектакля”.

(З прамовы Э.Гейдэрэхта на канферэнцыі па тэатральнай архітэктуры ў Аўстраліі. 1989 г.)

Сцэнаграфія спектакля “Карміна Бурана” — бадай што адна з самых бліскучых работ Гейдэрэхта ў Мінску.

Гэта было першае на тэрыторыі былога СССР сцэнічнае ўвасабленне вальна-харэаграфічнага твора нямецкага кампазітара XX ст. Карла Орфа. Жаночы і мужчынскі хоры ў канцэртных уборах, размешчаныя па баках прасцэніума, пластычныя кампазіцыйныя філасафічнага характару (балетмайстар В.Е. Лізар’еў), цудоўная музыка Орфа і эlegantныя, у стылі мадэрн жывапісныя палотны Гейдэрэхта зрабілі пастаноўку ўрачыста-містэрыяльнай.

Лік Фартуны з завязанымі вачыма ўзнікае ў глыбіні сцэны на пачатку і ў фінале спектакля як сімвал непазбежнага кола жыцця, якое выпадае кожнаму чалавеку. Некалькі жывапісных плоскасцяў задніка, размаляваныя кулісы замыкаюць прастору. Святло робіць дэкарацыі то злавесна-чырвонымі, то халоднымі, срэбна-блакітнымі. У экспрэсіўных, хаатычных лініях і мазках раптам ўяўляюцца сілуэты чалавечых фігур. “Абуджэнне вясны” — рэдкі па прыгажосці і вытанчанасці сцэнаграфічнага вырашэння эпізод. Павольна, пад пяшчотныя музычныя гукі падымаецца празрыстая з чорнага цюлю заслона. На ёй паступова праўляюцца тонкія галінкі шырокай, якая быццам

расцякаецца ўшыр, кроны дрэва. Яно, нягледзячы на сваю кволасць, усё ж “трымае” неба. Тонкі ствол дрэва з галінамі без лісця нагадвае фігуру балерыны. Дрэва знікае, а балерына (Н. Дадышкіліяні), якая выконвае партыю Каханай, на авансцэне, амаль на адным месцы, танцуе абуджэнне, вясну, “рост” дрэва, трапятанне матылькоў. Далікатная гама фарбаў вясны. З яе “сплятае” мастак вянок, які апаясвае ствол дрэва. Кветкі і матылькі на чорным фоне крыху стылізаваныя, крыху дэкаратыўныя, штучныя, а сам вянок нібыта пачка балерыны. Разгалінаваныя тонкія карані дрэва паўтараюць лініі кроны. Гэтае дрэва, такое фантастычнае, у той жа час успрымаецца амаль рэальна. Ад яго, здаецца, ідзе пах вясны, нараджэнне жыцця.

Наступны этап у коле жыцця — сталасць і спакушэнне Паэта. Прастору сцэны разразае заслона, якая спускаецца зверху: на ёй дарагія паслікі: рыба, віно, садавіна, мясныя тушы і вялізарныя галовы птушак. Гэты нацюрморт-калаж сваёй рванай формай захоўвае адчуванне руху; вяснялосць і разгул суправаджаюць сцэны спакусы Паэта Блудніцай і Абатам. Мастак наогул не любіць роўных ліній, сіметрыі, квадратаў, кругоў. Яго почырк заўсёды вытанчана капрызны, нават мудрагелісты. Заслоны ў спектаклях незвычайных формаў — рваныя, зігзагападобныя, часам нагадваюць выгнутую вазу ці дэкаратыўную драпіроўку.

Гейдэбрэхт стварае найперш вобраз спектакля, яго менш за ўсё цікавіць простае вызначэнне месца дзеяння. Вобразнае мысленне Гейдэбрэхта заўсёды дынамічнае, дзейснае, ён стварае менавіта дзейсны вобраз спектакля. Іншымі словамі, ён дае мастацкі вобраз у развіцці, стварае асабістую жывапісную драматургію спектакля. Таму ніводны спектакль Гейдэбрэхта не пазбаўлены сэнсавых сцэнаграфічных трансфармацый. Улюбёныя прыёмы Гейдэбрэхта для ўвасаблення дзейснай дэкарацыі — сістэма заслонаў і жывапіс святлом.

Другая глыбокая, змястоўная рыса мыслення мастака — міфатворчсць. Амаль у кожным спектаклі Гейдэбрэхт інтуітыўна шукае першаэлементы свету, г.зн. пэўную міфалагему. У “Карміна Бурана”, як і “Лебядзіным возеры”, чалавечае жыццё, каханне мастак асацыіруе з пачуццёва-маляўнічай інтэрпрэтацыяй існавання прыроды. Калі ў “Лебядзіным возеры” гэта былі змены дня і ночы, то ў “Карміна Бурана” — міфалагічна сцудносіцца чалавечае жыццё і цыклічнасць пораў года. Вясна — юнацтва чалавека, абуджэнне жыцця і кахання; лета — сталасць, баль жыцця і спакусы, восень — прасвятленне, вяртанне мараву юнацтва і чысціні. Вяўленчыя міфалагемы Гейдэбрэхта не наўмысныя, не рацыянальныя, яны заўсёды злітыя з пачуццём, глыбінным успрыманнем прыроды. Рытмы прыроды і рытмы жыцця чалавечага непадзельныя. Пачатак свету, стварэнне першабытнай міфалагемы — прамы змест балета “Вясна свяшчэнная” на музыку І. Стравінскага. Узнікненне жыцця, звязанае з жаночым пачаткам, — у аснове вобразных пошукаў мастака. На персанальнай выставе Гейдэбрэхта 1990 г. эскізы да спектакля “Вясна свяшчэнная” былі, бадай што, самымі цікавымі. Яны давалі магчымасць зазірнуць у творчую лабараторыю мастака, прасачыць працэс

нараджэння персанажаў і вобразнага ладу балета.

З імклівых, закальцываных рухаў чалавечых фігур на некалькіх эскізах паступова вызначыўся першапачатковы вобраз спектакля: галава быка, на якой сядзіць аголеная жанчына; яе ўзнятыя рукі пераходзяць у галіны дрэва, у кроне якога ў абдымках каханія замерлі Ён і Яна. Пазней мастак адыходзіць ад гэтага чулівага, экспрэсіўнага, паганскага вобраза. Канчатковы эскіз задніка — больш халодны, умоўны: стыхійныя вяды, сонца, злітыя ў коле-рах, даюць адчуванне пустэльні, раніцы нараджэння жыцця. Галава рагатага аленя, быццам паганскі вядун, спакойна, стрымана пазірае на тое, што адбываецца на сцэне. Гэтыя эскізы сталі доказам таго, што Гейдэбрэхт не толькі тонкі майстар стылізацыі і не толькі мадэрн — яго эстэтычны ідэал. Ён таксама здольны захапіцца і захапіць іншых вобразамі адкрыта чулівымі, містэрыяльнымі.

Упершыню я ўбачыла Эрнста Гейдэбрэхта ў 1989 годзе, калі ён узначаліў секцыю сцэнаграфіі Саюза тэатральных дзеячаў Беларусі. Да гэтага ведала яго толькі па некаторых спектаклях, у прыватнасці, мяне ўразілі яго дэкарацыі да “Кавалера руж” Р.Штраўса. Чакала сустрэць замкнёнага ў сабе эстэта. Са здзіўленнем убачыла невысокага, шчуплага, барадатага чалавека, які дзе б ні знаходзіўся — у кампаніі мастакоў ці проста сяброў, — заўсёды становіўся душой таварыства. Ён адкрыты для кантактавання з кожным чалавекам. Адкрытасць душы, сардэчнасць, шчодрасць чалавечых перажыванняў перакрэсліваюць стэрэатып аб “нямецкай халоднасці”. Без гэтай прастаты, сардэчнасці ў адносінах з людзьмі, гатоўнасці ў любы момант прыйсці на дапамогу немагчыма ўявіць сабе Гейдэбрэхта.

Дзякуючы багаццю і энергіі сваёй натуре ён здолеў сабраць нашых адчужаных, ганарлівых мастакоў і паспрабаваць нешта зрабіць сумесна: абараніць аўтарскія правы сцэнографу, стварыць асацыяцыю беларускіх мастакоў тэатра, наладзіць сумесную выставу. Пасля яго ад'езду сумеснае жыццё беларускіх сцэнографу паступова гасне. Сёння такой секцыі ці асацыяцыі наогул пры СТД не існуе.

Звычайна пасля адкрыцця выставы, калі ўсе афіцыйныя і запрошаныя людзі пакінуць яе, Гейдэбрэхт любіў прайсці па зале, спыніцца з сябрамі каля кожнага экспаната і пагаварыць на ўласцівай толькі мастакам мове (дзе пераважаюць выклічнікі, прыназоўнікі, жэсты) пра працу.

У вялізнай жа майстэрні на трэцім паверсе опернага тэатра ён здаваўся зусім згубленым сярод кніг па жывапісу, гісторыі касцюма, архітэктуры, эскізаў на сценах, вялікіх макетаў да спектакляў. Гейдэбрэхт заўсёды цаніў у іншых мастакоў выдумку, умённе знайсці дакладную дэталю, матэрыял для сцэны, тэатральны эфект. Ён — тэатральны чалавек да кончыкаў пальцаў. І, як прафесіянал, заўсёды ведае, які пры дапамозе якіх матэрыялаў можна рэалізаваць тую ці іншую мудрагелістую задуму. Ён захапляўся творчым падыходам да працы ўсіх службаў Беларускага ДАВТа, параўноўваў з тым, як гэта робіцца на яго радзіме: “Немцы ўсё робяць дакладна, паводле эскізаў

і макетаў. У выніку знікае жыццё. Я так працаваў у 1950-я гады. У нямецкім тэатры ўсё зроблена прафесійна, усё жорстка пабудавана. Але няма руху, няма жыцця, нечаканасці. Там усё ў прынцыпе прадказальнае. Імпрэвізацыйнасці, стыхійнасці не хапае ў нямецкім тэатры”.

Гейдэбрэхт — бліскучы майстар стылізацыі. Мы бачылі яе ў “Карміна Бурана”; мяркуючы па друку, яна прысутнічала ў “Барысе Гадунове” і “Пароку” (г.Свярдлоўск). Найбольш поўна прынцып стылізацыі рэалізаваўся на беларускай сцэне ў спектаклі “Кавалер руж”. Сам мастак быў не вельмі задаволены гэтай сваёй працай, лічыў, што разам з пастаноўшчыкам спектакля Б.Луцэнкам яны адштурохоўваліся хутчэй ад лібрэта, а не ад музыкі, яе стылю і драматургіі. Тым не менш спектакль атрымаўся цікавы. Эскізы ўяўляюць сабой стылізаваныя выявы фарфоравых статуэтак пачатку стагоддзя, пастаральныя жанравыя сцэнкі (грацыёзныя пастушкі, завітушкі раслін і інтрэ’ераў). Нервовыя, ламаныя лініі, лёгкая прарысоўка тонкім, хітраватым пэндзлем, ружавата-бэзавыя адценні. Пышная жаночая спадніца вось-вось узяціць пад аблокі.

Эскізы былі зробленыя як выразная і наклееная толькі да паловы палатна няроўная аплікацыя. На сцэне гэта ўвасобілася ў некалькі лёгкіх заслонаў, якія змянялі адна адну і апускаліся зверху да сярэдзіны прасторы сцэны — падкрэслівалася мудрагелістая лінія сілуэтаў. Колеры дэкарацыі нагадвалі хвост паўліна.

Гейдэбрэхт умее і любіць карыстацца цытатамі. Так, у афармленні “Барыса Гадунова” прачытваецца выява іконы Уладзімірскай Боскай Маці, у “Пароку” — росчыркі п’ера Пушкіна і яго малюнкi. Знакамітая цытата пакладзена ў аснову аскетычнага афармлення балета “Балеро”. Мастак карыстаецца толькі трыма фарбамі: чорнай, белай і чырвонай. Музыка М. Равэля з яе рытмам, які паўтараецца, строгай мелодыяй з расцягнутым крэшчэнда фіналам — экспрэсіўным усплескам. Гэтак-жа будуюцца “сцэнаграфічнае дзейства”: паступова на аскетычным чорна-чырвоным фоне высвятляюцца контуры замка, награвашчаюцца скалы, затым з’яўляюцца нейчы профіль, рагатыя маскі, абломкі жалеза. У такт з музыкай пачынаеш пазнаваць фрагменты знаёмай карціны — галава каровы, чалавечыя рукі, крывавы трохкутнік, кавалкі газетнага тэксту. І толькі ў фінале праявіцца выразна, як эмацыянальны ўдар — “Герніка” П.Пікасо.

Зварот да манументальна-эпічнага палатна — оперы С.Пракоф’ева “Вайна і мір” — быў для мастака няўдалым. Буйная па памерах опера з лірычнымі, свецкімі, батальнымі сцэнамі, бясконцай зменай месцаў дзеяння, слаба звязаных паміж сабой падзеямі, так і засталіся ў сцэнічным варыянце рэжысёра С.Штэйна і мастака Гейдэбрэхта грувасткай і занадта пампезнай. У спектаклі амаль няма не толькі звычайных для сцэнаграфіі Гейдэбрэхта пластычных трансфармацый, але адсутнічае і метафарычная вобразнасць. Свецкія сцэны з намаляваным у стылі барока заднікам, дэкарацыі начнога саду, батальныя эпізоды з гарматамі і вызваленымі для акцёраў вольнымі пляцоўкамі,

павароты круга ці пано Масквы ў сполахх агню толькі абазначалі месцы дзеяння нават без вобразнага іх асэнсавання. Спектакль выглядаў старамоднай пампезнай операй мінулага стагоддзя з вялікімі антрактамі, з бясконцымі зменамі дэкарацый. Гэта былі ўсяго толькі сцэнічныя ілюстрацыі да рамана. На пачатку спектакля на заслоне, як на кінаэкране, высвятляўся белы цітр “Вайна і мір”. Магчыма, тым самым мастак падкрэсліваў, што на сцэне, як у кінафільме, будуць калейдаскапаічна змяняцца сцэны-эпізоды. Але ў адрозненне ад кіно, эпізоды не зманціраваліся ў цэласнае відовішча.

Напэўна, адзіным месцам, дзе Гейдэбрэхт застаўся верным сабе, была сцэна смерці Андрэя Балконскага. За празрыстым цюлем бачны контуры будынка з белымі калонамі. Там — белы горад з белымі цэрквамі. На ложку, нібы на троне, паміраючы князь Андрэй у перадсмяротных трызненнях. Шэра-чорныя блкі ствараюць ілюзію беспаветранай прасторы. У ёй, нібы ў акварыуме, замерлі цёмныя вялікія галіны, белыя купалы. Стан напаўзабыцця, хворага трызнення і адначасова вяртанне да ўспамінаў пра першае спатканне з Наташай у начным садзе. Наташа зноў прыходзіць да Андрэя. Гучыць вальс-успамін, і сцэна заліваецца святлом. Рэчы становяцца выразнымі, а потым усё знікае ў цемры.

“Дзікае паляванне караля Стаха” — адна з нямногіх нацыянальных опер на сцэне нашага тэатра. Цікавая музыка У.Солтана, высокая літаратура У.Караткевіча, якая, як кажуць, проста “просіцца” на сцэну, смелае рэжысёрскае вырашэнне В.Цюпы і змрочна-таямнічае афармленне Гейдэбрэхта з выкарыстаннем нацыянальнай сімволікі абумовілі поспех оперы. Галоўны пачуццёва-вобразны матыў сцэнаграфіі падказаны эмацыянальным станам чалавека, які жыве “пад дулам” стрэльбы, у пастаянным адчуванні небяспекі, у напружаным чаканні містычных жахаў. Таму на сцэне ад змрочных калон-ствалоў занядбанага замка прамымі стрэламі па гарызанталі адыходзілі бэлькі, якія нагадвалі ствалы стрэльбаў. На адным з эскізаў Гейдэбрэхта памяшканне замка з вінтавой лесвіцай, містычным парэтрэтам было пасунута ўбок. А за бэлькамі, якія літаральна сплюшчвалі прастору сцэны, віднеўся цень балотнага дрэва — сімвал змрочных прадчуванняў людзей. У апошній дзеі оперы, калі “паляванне” ў жудасных масках з лязганнем жалеза правальваецца ў багну, на вачх глядачоў смуга ўцягвае ў сябе людзей, а на іх месцы застаецца вялізнае, шурпатае, раскідзістае дрэва.

Некалькі гадоў таму назад на свяце горада Мінска гэты спектакль разыгрываўся ў рэальным экстр’еры Траецкага прадмесця. “Дзікае паляванне” ўвасаблялі сапраўдныя вершнікі. Пасля спектакля людзі доўга не разыходзіліся, хлапчукі, ды і не толькі яны, спрабавалі памацаць рэвквізіт, сесці на трон. Нешта было ў гэтым ад стражытных формаў тэатра, вулічных відовішчаў з іх дэмакратычнымі, нават панібрацкімі дачыненнямі паміж акцёрамі і глядачамі. Мастак гаварыў: “Я наогул прыхільнік ландшафтнага тэатра. Ландшфат трэба разумець не толькі як уключэнне ў спектакль прыроды, але значна шырэй. Уявім сабе, што “Спартак” разыгрываецца ў Акропалі. У мастацкае асяроддзе





З аднаго боку, гэта добра: працуючы, не трэба псаваць дробязямі нервы”.

Апошні балет, зроблены Гейдэбрэхтам сумесна з В.Елізар’евым — “Рамэа і Джульета” С.Пракоф’ева. Спектакль вылучаецца тым, што не стылізацыя, не культурныя цыгаты вызначаюць яго вырашэнне. У пэўнай ступені і тут стылізацыя прысутнічае: у прыватнасці, пано з драконамі выглядае як старадаўні італьянскі габелен. Музыку С.Пракоф’ева мастак успрымае як сучасную, даволі рэзкую і жорсткую споведзь пра адчужанасць людзей, бессэнсоўную варожасць.

Вялізарныя аркі ў перспектыве пераходзяць у светлую плошчу са статуяй і палацам. З боку кулі сцэны акаляюць вострыя шыпы лоджый з забраламі шлемаў сярэднявечных рыцараў. У стоп-мізансцэне застылі ў ліловым святле загадкавыя маскі. Пазней выявіцца іх злавеснае аблічча: гэта маскі варожасці, пасланнікі смерці. Варожасць раз’яднае людзей, скалечыць іх лёсы, прывядзе да пагібелі. Светлая прастора першай сцэны амаль адразу нясе адценне ілюзорнасці. Барвова-чырвоная падсветка пазбаўляе прастору глыбіні і паветра. Нават дэкарэграфічны масток разводзіцца тут не выпадкова — варожасць ірве гэтую рэчавую нітку магчымай сувязі паміж людзьмі.

Каханне яшчэ не паспела расквіцнець, а ўжо над аркамі навісаюць вялізарныя жалезныя шыпы. Усё, што адбываецца пад такімі шыпамі, загадзя асуджана па прычыне сваёй кваласці. Бал у палацы Капулецці — не вясёлы венецыянскі карнавал, а ваяўнічы танец з мячамі. Цяжкае, са срэбрам і аскамітам адзенне персанажай прыязмяе іх. Нават крыжы нагадваюць тут мячы помсты. І ўсё-такі каханне можа, хоць і не надоўга, змяніць гэты варожы свет, пераўтварыць яго ў хваляючы рамантычны пейзаж начнога саду, таямнічага, чароўнага (сцэна ля балкона).

Рэдкая ў сцэнаграфіі Гейдэбрэхта сіметрыя ў дадзеным выпадку служыць для адлюстравання злага пачатку. Помста, як у лютэрку, адбываецца на абодвух сямействах, падзяляе адзіную прастору на дзве супрацьлеглыя часткі: пасля пахавання Тыбальда расколіна скранула, дэфармавала арку палаца, раз’ехаўся мост. Усё больш інтэнсіўным становіцца ліловы колер смерці.

За шэсць гадоў, якія Эрнст Гейдэбрэхт прапрацаваў у Вялікім тэатры Беларусі, ён аформіў оперы “Вайна і мір”, “Кавалер руж”, “Дзікае паляванне караля Стаха”, “Карміна Бурана”, “Лебядзінае возера”, “Жызэль”, “Рамэа і Джульета”, “Балеро” — спектаклі-здабыткі беларускага музычнага тэатра. Большасць з іх жыве сёння, пазней яны застаюцца ў гісторыі. Застаецца разам з імі і імя аднаго з іх стваральнікаў — сцэнографа Эрнста Гейдэбрэхта.

1993 г.

Які цудоўны кастрычнік падарыла нам прыгажуня восень. Прырода нібы спынілася для таго, каб мы адчулі цудоўнае імгненне багацця сонца, фарбаў пяшчотнага развітання з пражытым годам.

Відаць, і юбілеі тэатраў адзначаюцца намі для таго, каб спыніцца ў бегу будняў і задумацца, што ёсць для нас мастацтва.

У купалаўскага тэатра юбілей. І таму першае ўсхваляванае слова я вырашыла сказаць пра асабістае ўспрыняцце “вечнага” спектакля “Гаральд і Мод”. Ён сапраўды існуе нібы па-за часам. Яго можна іграць і праз дзесяць гадоў. Ён створаны для актрысы, пра актрысу і чалавека — сімвал беларускага тэатра — Стэфанію Станюту.

Стэфанія Станюта — легенда сучаснага тэатра, магніт прыцягнення ўсеагульнай любові. “Гаральд і Мод” — спектакль-лірычнае прызнанне ў любові майго пакалення, здзіўленне перад жыццёвымі любовямі і мужнасцю папалчнікаў Станюты. Не выпадкова Гаральд — Дзянісаў па знешняму выгляду нечым нагадвае рэжысёра спектакля М.Пінігіна.

Маё пакаленне вырасла ў атмасферы філасофіі і песімізму. Мы давалі гэтую ідэю і пэўнае светаадчуванне да абсурднага канца, калі яно пераўтварылася ў чорны гумар і трук. Таму сённяшняй рэжысуры Пінігіна ўласцівы трук, цыркавыя нумары як элементы сцэнічнай мовы. І не дарэмна матывы цырка вар’іруюцца амаль у кожным яго апошнім спектаклі.

Самазабойствы Гаральда — гэта гратэскавае мастацкае адлюстраванне нашай свядомасці. Мы прывычаліся бачыць свет у чорным ці чорна-белым святле. Фарбы спектакля “Гаральд і Мод” — таксама чорныя: тумбы — могілаквыя пліты з шэрымі статуямі помнікаў. Толькі Мод вылучаецца каляровай гамай. Яна як сланечнік у гэтым спектаклі. Актрыса іграе вельмі проста, мудрыя словы вымаўляе лёгка і без павучання. Яна рухава, амаль не сядзіць на сцэне, наадварот, лёгка крочыць, узбіраецца па лесвіцы, перабягае ў кулісы. І думка яе такая ж лёгкая, пералівістая, паэтычная, трошкі разбэрсаная.

“Жыццё — гэта цуд, кожны дзень прыносіць нешта новае”, “Недастаткова выбраць правільны шлях, трэба зрабіць яго прыемным”, “Усё, што я ведаю, гэта тое, што я нічога не ведаю”, “Гуляйце, жывіце, інакш у раздзявалцы пасля матча вам не будзе аб чым казаць”.

Роль Мод успрымаецца як асабістая споведзь самой актрысы, падобнай на сваю гераіню светапоглядам. Трагічнае ў ёй лёдз угадваецца.

Спектакль вучыць жыць. Ён дапамагае выйсці са стану “чарнухі”, песімізму. Гэты спектакль аб тым, што свет навакол напоўнены цудамі, калі ўважліва прыгледзецца да яго, калі самому выйсці насустрач людзям і прыродзе. Спектакль вучыць не баяцца смерці, старасці, ён раскрыты насустрач жыццю.

С.Станюта — Мод з яе шматфарбнасцю, чаканнем цуду, любоўю да ўсяго жывога — перамагае ў гэтым спаборніцтве-спрэчцы двух пакаленняў. Хопіць

жыць на могілках, трэба выйсці насустрач святлу і перамагчы ўласныя жахі.

У “Гаральдзе і Мод” суседнічаюць гіньель і лірыка. Ён сатканы з кантрастаў (старасць—малодосць, пачатак—канец, жах—любоў) не толькі змястоўна, але і па форме. Праўда, на вялікай сцэне ён згубіў вастрывую тэатральную форму, стаў хутчэй камедыяй, а не эксцэнтрычнай трагікамедыяй.

С.Станюта—Мод валодае не абстрактнай духоўнасцю. Яна процістаўляе чорным і шэрым помнікам пахавання...аранжавы апельсін. Яна любіць свет і ўспрымае наваколле пачуццёва, праз пахі, густы, дотык. Прыгажосць свету і здольнасць яе адчуць прыраўнена тут да паняцця свабоды. С.Станюта нібы выпраменьвае энергію сонца, святла, цеплыні, прыгажосці і вольнасці, у рэшце рэшт — жыцця.

1995 г.



РОСТИСЛАВ ЯНКОВСКИЙ — ТАЛЕЙРАН

\* ЖЕЛТЫЙ \*  
\* \* \*

Приглушенные палевые зеленоватые тона будто гасят гомон улицы. Старинные гобелены создают уютный тихий оазис. Уличные звуки и крики перебиваются приятным для слуха перезвоном посуды, перестуком серебряных ножей. В тишине комнаты почти ритуально сервируется французский ужин на двоих (спектакль “Ужин” Русского театра). Названия блюд, неведомые для нашего слуха, представления и вкуса, прекрасно гармонируют с фамильной, редкой золочёной посудой. Не сразу появляются те, кто будут вкушать эти яства: князь Талейран — Р.Янковский и герцог Фуше — Ю.Сидоров.

Франция, 1815 год, политические игры малознакомых политических деятелей. Не они привлекают наше внимание. Зато сразу замечаешь, как приветливый, гостеприимный хозяин-князь одинаково вкусно, “сдобно” разговаривает про политику и про очередную смену блюд. Интимность происходящей встречи и мелочи ежедневных интриг, в немалой степени занимающие сознание ужинающих, не мешают понять, что разговор идёт про “большую политику”. Вот так, за ужином, далеко не “первыми лицами” решаются судьбы государства. Вместе с героями мы заглядываем на “кухню” государственной жизни. И становимся свидетелями встречи не красиво убранных, но бездейственных марионеток, а тех, кто, находясь в тени, дёргает за верёвочки жизни.

Главный “повар”, дегустатор, искусный мастер, хитроумный виртуоз этих игр — князь — Р. Янковский. Как умеет этот аристократ пользоваться сиюминутными радостями, смаковать мелочи и подробности существования! Он самозабвенно вдыхает букет коньячных запахов так, как если бы знаток наслаждался живописным шедевром; он целует и любит свою 17-летнюю племянницу-любовницу — как если бы скульптор вдохновенно делал последние штрихи на своей статуе. И ведёт беседу князь с герцогом Фуше с таким же искусством виртуоза, гурмана, очевидно наслаждаясь игрой ума. Их застольная беседа — это диалог на острие ножа, когда пускается в ход всё: тонкая шутка, циничная реплика, точная пауза, своевременно вставленный в разговор копромат на оппонента. Разнеженный ужин становится психологической атакой со своими ловушками, кульминацией, соперничеством. Это пышная охота друг на друга.

Ростислав Янковский играет блестяще. Его герой подвижный, быстрый на реакции. Внутренне напряжённый, он внешне — абсолютно свободен, раскован, даже расслаблен. Его переходы от меню к судьбам французской республики или капризам любовницы мгновенны, а главное — и

смена яств, и пути Франции в одинаковой степени равноценны для этого изящного гурмана. Даже при своей распущенности, цинизме, развратности князь Р.Янковского в конце концов не может не вызвать восхищения.

Политика делается не чистыми руками и не с помощью высоких идей. Так хотя бы хочется, чтобы “кухня” политики была изысканная, жизнелюбивая, острая, экстравагантная, — подобно той, что мы видели в спектакле, а не рубленный топором кровавый бифштекс. Наша политическая кухня, к сожалению, куда проще, грубее, циничней.

1995 г.





Спектакль маскоўскага тэатра “Знішчаны сюжэт” мы глядзелі ў вязаным варыянце з падборнымі дэкарацыямі (што падвярнулася пад руку — стол, канапа). І ўсё ж такі пры ўсіх выдатках вязаного характару спектакля, ягоная галоўная прывабнасць — майстэрская акцёрская ігра.

Уладзімір Андрэеў увасабляе літаратара сярэдняй рукі, які не выносіць высокіх, громкіх слоў аб выкупленні, ахвяры, рэвалюцыі; не прымае крывы ў імя ідэі, і таму нават прамаўляе пахвальнае слова ... пошласці. Той самай пошласці, з якой звязана хатняя ўтульнасць, застолле, гарбата, саленні, з якой звязаны такія паняцці, як сям’я, зямля, словам — жыццё. І за межамі якой — надта холадна.

Ігра У.Андрэева выклікала нейкія гастронамічныя асацыяцыі: смачная, сонечная, акруглая. Бо такі ж сцэнічны персанаж. Так, ён любіць папіць гарбаты, смачна паесці, любіць жанчын, і таксама “смачна” ўмее гаварыць. Кожнае слова ягонае — нейкае акруглае, ён быццам спрабуе яго на смак. Ён увогуле ўсім “частуецца” і прымае толькі тое, што мае адчувальны смак. І таму — любіць імгненне рэальнасці і не дае веры ні ідэалізаванаму мінуламу, ні прыдуманай будучыні.

З “жыўчыка”, лашляка, жартаўніка з “Пчолкі” — праглядвае чалавек неардынарны, гуманіст, які не можа прыняць аніякага тэрору (“Там, дзе ёсць кроў — не можа быць праўды”), які ніколі не навучыцца крочыць па забітых целах і які давярае толькі імгненням чалавечай блізкасці, цеплыні, узаемаразумення. Там, дзе двое, узнікае надзея. Але калі нават двое не могуць зразумець адзін аднаго, ці можа быць надзея на што-небудзь іншае? І моманты кахання, натхнення для герояў заканчваецца спусташэннем. Каханая Надзея — тэарыстка пайшла забіваць чарговую ахвяру. Значыць надзея памірае.

У.Андрэеў увасабляе свайго персанажа традыцыйным спосабам. Але вельмі хутка гэтыя апушчаныя кісці рук, хада маленькімі крокамі, красамоўная, натхнёная мова, што льецца мяккім патокам, — зачароўваюць. Яго праўда моцная, зразумелая. Акцёру ўдаецца адысці ад першапачатковага налёту пошласці, бытавізму героя і сітуацыі.

Пазіцыя героя дзіўным чынам перагукаецца з традыцыяналізмам, адсутнасцю “рашэння” самога спектакля. Сцэнічнае жыццё У.Андрэева нібы даказвае: ў спектаклі можа адсутнічаць усё — цікавая сцэнаграфія, рэжысёрская канцэпцыя, вострая драматургія, але тэатр — гэта цараванне акцёра. І калі ёсць спраўднае акцёрскае майстэрства — значыць, спектакль ёсць, ён крапае душу і сэрца.

1995 г.

## К БЕНЕФИСУ СВЕТЛАНЫ ОКРУЖНОЙ

Светлана Округная — не обычная народная артистка. Её не хочется называть по имени отчеству. Нет в ней “самавитой постади”, “тела” народной, взгляда сверху вниз на коллег. Она, как девушка, — хрупкая, нервная, белокурая, с живым, зовущим и ждущим взглядом.

Светлана Округная как бы выбивается из менталитета белорусской театральной школы и ломает образ типичной белорусской актрисы. По природе дарования она близка актрисе Ольге Яковлевой её подвластно тонкое психологическое кружево тургеневской драматургии, глубокий подсознательный драматизм о’ниловских персонажей и монтаж броских энергетических выбросов, резкие переходы из одного состояния в другое драматургии Брехта или Пиранделло.

Светлана Округная в жизни — персонаж из мира Т.Уильямса, женщина с не очень счастливой судьбой, за внешней хрупкостью и незащищённостью, в которой таится воля к жизни и мужество человека, противостоящего драматическим обстоятельствам жизненных коллизий.

Не знаю, смогла бы Светлана сыграть героиню Т.Уильямса на сцене. Уж очень близок жизненный прототип. А для сцены это не всегда хорошо. И всё-таки Уильямс, кажется, её самый близкий автор. Подбирать репертуар для С.Округной, вообще, дело хлопотное, ибо он не вписывается в традиционную тематику наших театров. Для неё нужно ставить специально. Зато сколько неизведанных тайн может быть открыто на этом пути! Одна из них — “Жаворонок” Ж.Ануя, бенефисный спектакль С.Округной, в котором она выступит в роли Жанны Д’Арк. Эту роль актриса мечтала сыграть много лет.

Одна из последних работ С.Округной — Эмилия в спектакле “Средство Макропулос” К.Чапека. Думаю, что режиссёр-постановщик Николай Пинигин правильно поступил, когда не дал в этой роли актрисе возможности “пострадать”, а заставил её закрыть “душевные” раны героини неординарной формой поведения. Первый эффектный выход Эмилии сквозь фалды огромного фрака, подвешенного к колосникам, воспринимался аллюзионно — как долгожданный возврат самой актрисы после вынужденного перерыва в театр, был символом победы человека над жизненными невзгодами.

Эмилия С.Округной появлялась то в белом парике и элегантном костюме, то в золотистом вечернем платье с пышной копной чёрных волос. Властная, высокомерная, холодная, она разговаривала с мужчинами низким голосом, отрывистыми интонациями, и иногда пугала их странно-неудобной застывшей позой или жестом. С представлением каждого нового лика персонажа, она словно надевала очередную манерную маску. Она одновременно притягивала и отталкивала людей. На самоубийство, совершенное из-за неё, Эмилия никак не реагировала, вернее, подчеркнута равнодушно занималась своими обычными делами. И только Шендорф — Т.Кокштыс, как герой её далёкой юности, смог вывести её из холодного равновесия.

Округная играла женщину, актрису, певицу, живущую на свете триста лет, и уже давно истратившую свои “душевные” эмоции. Она играла как бы “против себя”. Не только героиню, противоположную её человеческой сути, но в новой для себя технике, столь отличной от психологически тонкой, взрывной Франки в “Хаме” Э.Ожешко, где образ постепенно трансформировался. Жизнь Эмилии С.Округная превратила в “монтаж аттракционов”.

От самой актрисы можно ожидать самых неожиданных сюрпризов. Так, подождём же, пока откроется занавес, и нам покажут “Жаворонка”.

1997 г.

Сёння вобраз гэтага акцёра звязаны з задуменым, нібы закалыханым снамі або успамінамі Джымам Тайранам з пастаноўкі паводле О'Ніла “Поўня для пасынкаў лёсу”, адным з улюбёных твораў Варанецкага... Ён быццам шчыльна заняты ў рэпертуары купалаўскага тэатра (можна прыгадаць і Жабрака ў “Страсцях па Аўдзею”, і Прасвітара ў спектаклі “Эвон - не малітва”, і Ахіла ў “Ромуле Вялікім”), але зразумела, што не на яго сёння арыентуецца рэпертуар тэатра. Ягонныя ролі апошняга дзесяцігоддзя перыферыійныя ў адносінах да цэнтральных падзей спектакля...

Усё часцей інтарэсы і творчая рэалізацыя гэтага нястомнага, неўтаймаванага чалавека сягаюць за межы тэатра. То ён агучвае на-рысы Я. Пархуты “Крывічы” на радзіе, то здымаецца на тэлебачанні (ствараючы такія значныя вобразы, як Янка Купала ў “Безназоўным” В. Карпілава, Паэт у “Конніку” паводле паэмы П. Макаля і інш.). Разам з Рыгорам Барадуліным выпускае кніжку шаржаў і эпіграм на акцёраў купалаўскага тэатра. Даўно і з любоўю займаецца жывапісам. Яшчэ на выставе 1981 г. “Свет захапленняў” у Доме мастацтваў лірычныя, тонкія акварэлі Варанецкага прыцягнулі ўвагу гледачоў. Віцебскія краявіды сталі пастаяннымі мастацкімі спадарожнікамі акцёра. Займаўся ён і арганізацыйнай выстаў, прысвечаных І. Буйніцкаму, юбілею Нацыянальнага акадэмічнага тэатра ў Траецкім прадмесці, зрабіў для музея Купалы жывапісны трыпціх “Янка Купала”.

Апошнім часам акцёр заняўся тэатральнай педагогікай. Рыхтуе да выпуску разам з В. Раеўскім акцёрскі курс, — у яго Фама Сільвестравіч не толькі ўклаў душу, талент, але і паставіў з ім спектакль “Месяц у вёсцы” Тургенева. Ён імкнуўся стварыць тое, што можна акрэсліць забытым сёння словам “псіхалагічнае дзеянне”. На падставе найскладанейшага класічнага матэрыяла атрымаўся спектакль прыгожы, не крыклівы, не істэрычны, нейкі акварэльны... Маладыя акцёры спрабуюць адчуць і перадаць адценні пачуццяў, сыграць не сталую жарсць, а нараджэнне кахання, нешта імклівае, “безназоўнае”. “Дыпломны спектакль павінен быць традыцыйным, — лічыць Ф. Варанецкі, — тут не трэба абавязкова эксперыментавать. Лепш са студэнтамі ісці па слядах класікі, расшыфроўваць тэкст. Ідэальных курсаў не будзе. Шукаеш патрэбныя характары, глыбіню ролі з тымі хто ёсць. “Месяц у вёсцы” незвычайна тонкая па структуры п’еса. Над ёй можна працаваць без стомленасці доўга, адкрываючы новае. Жанчыны, як матылі-аднадзёнкі, ўспыхнулі ад кахання. Па сутнасці тут каханне — гэта цяга чалавека да свабоды, якую не забыць нічым. Перад намі выхаваныя, стрыманыя людзі, але ім хочацца глытка волі... Іншы раз я сам здзіўляюся, чаму столькі часу аддаю педагогіцы. Мне стала гэта куды цікавей, чым сам тэатр. На тваіх вачах змяняюцца людзі, якія часта самі не ведаюць, куды прыйшлі, ёсць у іх толькі прадчуванне будучага. Не зламаць індывідуальнасць, акунуць у гэту арыхск-

ладаную прафесію — мая задача. Інструмент акцёра — ён сам, ягоныя нервы, жыццё. Таму я ў Акадэміі мастацтваў. Тут нельга быць няшчырым, бо вырашаюцца лёсы акцёрскія і чалавечыя”.

Гледзячы сёння на Ф. Варанецкага, ціхага, інтэлігентнага, з задумлівымі вачамі, немагчыма ўявіць сабе яго бурлівую маладосць на колах. Ён аб'ездзіў увесь былы Саюз. Працаваў у Калузе, Таліне, гарадах Малдавіі, Сыктыўкары, Львове. Фама Варанецкі — з выбітнага легендарнага пакалення “шасцідзсятнікаў, калі ў модзе было плюнуць на сталічны канфармізм і сігануць на Поўнач, у тайгу ці яшчэ куды-небудзь у рамантычных пошуках сябе, адзінадумцаў, сваёй справы, свайго тэатра. Максімалізм маральны, духоўны, прафесійны рухаў тады людзьмі. Ф. Варанецкі расказвае, што іншы раз з тэатра ад'язджалі такім чынам: заплюшчыўшы вочы, падпарадкаваўшыся сляпому лёсу тыцкалі пальцам у геаграфічную карту і бралі білет да таго месца, у якое трапіў палец...

Скончыўшы ў 1961 годзе Тэатральна-мастацкі інстытут у Д. Арлова, Варанецкі з групай маладых акцёраў апынуўся ў Віцебску, у коласаўскім тэатры. Там ён стварыў адну з лепшых сваіх роляў — Раскольнікава ў “Злачынстве і пакаранні” Дастаеўскага. Прыгожы, нервовы, глыбокі, жарстлівы ягоны Раскольнікаў быў прызначаны для іншага - гарманічнага і шчаслівага жыцця, але быў апанаваны вар'яцкай Ідэяй, якая супярэчыла прыродзе чалавека. Праз колькі гадоў у Малдавіі Варанецкі (у спектаклі Р. Баравіка “Сям'я Ульянавых”) сыграе Аляксандра, і, начытаўшыся дзённікаў і дакументальных матэрыялаў, прыйдзе да высновы - Аляксандр быў “страшэннай асобай, амаль маньякам, захопленым складанай, няслушнаю ідэяй”. “Мне наогул складаныя псіхалагічныя штукі, загадкі індывідуальнасці падабалася іграць”, - кажа акцёр.

Самымі шчаслівымі гадамі Ф. Варанецкі лічыць працу ў Рускім драматычным тэатры Таліна (1964-1969). І сапраўды: Освальд у “Прывідах” Г. Ібсена з фру Алвінг - А. Бідрыдзінавай, Віктор у “Варшаўскай мелодыі” (пастаноўка Я. Падвэ), Леанідзік у п'есе Арбузава “Мой бедны Марат” з Э. Раманавым і А. Еўдакімавай, дый многія іншыя — дваццаць чатыры ролі за некалькі сезонаў. І — галоўная роля ў фільме “Там, дзе доўгая зіма” (“Масфільм”)...

Толькі ў 1972 г. Ф. Варанецкі вяртаецца на радзіму, становіцца акцёрам купалаўскага тэатра, маночы за плячыма вялізны паслужны спіс як у сучасным рэпертуары, так і ў класіцы (Дастаеўскі, Чэхаў, Ібсэн, О Ніл). Аналізуючы лепшыя сцэнічныя вобразы Варанецкага ў купалаўскім тэатры, разважаючы аб прычынах па вялікаму рахунку незапатрабаванасці ягонай акцёрскай індывідуальнасці, даходзім да думкі аб тым, што Варанецкі пры іншых абставінах мог бы зрабіцца сцэнічным лютэркам лёсу і духоўных пошукаў беларускай савецкай інтэлігенцыі 70 — 80-х гадоў. Бо ўвасабляў вобразы “інтэлігентаў” — тыя час ад часу ўзнікалі на першай беларускай сцэне. У агульным хоры купалаўскіх артыстаў у яго была ціхая, суб'ектыўная тэма

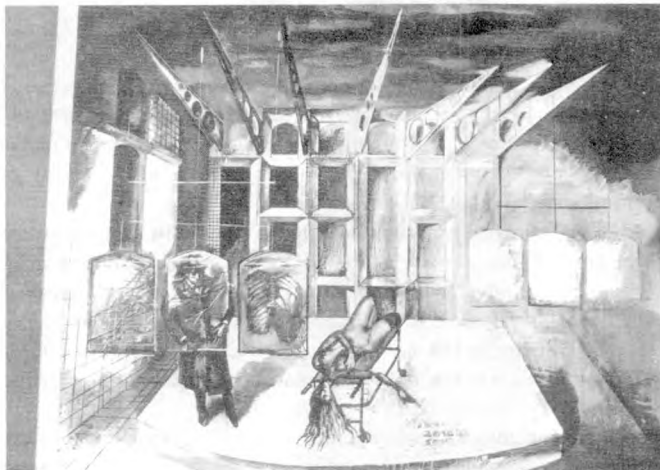
інтэлігенцыі (слабай, бязвольнай і ў жыцці) як ладу душы і спосабу мыслення, як маральнага, мудрага стаўлення да жыцця.

Ён сыграў летуценнага, натхнёнага Настаўніка ў “Безназоўнай зорцы”, абаронцу справядлівасці, духоўнага максімаліста Клеона (“Збыць Герастрата”), які не змог уладкавацца у ганебным свеце. Ён стварыў вобраз Берынга ў “Аптымістычнай трагедыі” і Чэрніка ў “Пратаколе аднаго пасяджэння”. Герояў глыбокіх, стрыманых, апантаных ідэяй, нонканфармістаў.

Ён удзельнічаў у легендарным, амаль ці не падпольным спектаклі ў Доме кіно “Паляванне на качак” Вампілава ў ролі афіцыянта Дзімы, сыгранай з пазатэкставай здагадкай аб перажытай духоўнай драме гэтага чалавека... І ўсё ж акцёр напярэдадні свайго 60-гадовага юбілею не пабаяўся прызнацца: купалаўскі тэатр не быў “ягоным” тэатрам. “Я — іншы акцёр. Мяне ж гледачы бачылі ў адным вымярэнні. Я многа пераіграў свяшчэннікаў, жабракоў, дзіўных людзей... У тэатры мала ідзе класікі. Акцёр без класікі задыхаецца”. Але, можа, рэч не так у класіцы, як у тым, што тэма інтэлігенцыі як праблема, як агульназначная з’ява, не дужа часта ставала сюжэтам, мастацкай тэмай нацыянальнага тэатра? Яго займалі сацыяльная, сацыяльна-бытавая, публіцыстычныя пытанні. Нават народная праблематыка трактавалася як сялянская... (Невыпадкова дамінуючыя жанры беларускай драматургіі — народна-героічная драма, сатырычная камедыя, сацыяльна-бытавая драма). Такім чынам склалася аб’ектыўная сітуацыя. Акцёр на ролі Дастаеўскага, Чэхава паступова выпадаў з эпіцэнтра мастацкіх падзей... “Жыццё не заўсёды складваецца як марылася, як хацелася, — сведчыць Ф.Варанецкі. — Тэатр — гэта шматскладаны арганізм і ўсім хораша не бывае. Таму я па-філасофску прымаю той факт, што я нечага не сыграў. Але я лічу, што здзейсніўся як акцёр, нягледзячы ні на што, папрацаваўшы з 57 рэжысёрамі. Цяпер я думаю над ролю Гавэла ў п’есе “Аўдыенцыя”. Значыць — зноў надзея?..

1998 г.





# IV

## РЫСЫ ТЭАТРАЛЬНАГА ПРАЦЭСУ

### *Праблемныя артыкулы*

- \* Ці патрэбны тэатр сёння?
- \* Спыніся, імгненне (выстава сцэнографай)
- \* За тэатралізацыю жыцця.
- \* Рэжысура купалаўскага тэатра:  
эстэтычныя рысы.
- \* Акцёр і рэжысёр, праблемы ўзаемадзеяння.
- \* Каб не замуцілася...
- \* Адноснасьць крытэрыяў у вакууме бесчасоўя
- \* Герменейтыка і сучасная драматургія

# ДРАМАТУРГІЯ



Вы не однажды, вероятно, замечали, как серы, угрюмы и равнодушны лица людей, которые окружают нас в автобусах, метро, на улицах, в магазинах. Нахмуренные, издерганные, готовые к агрессивному отпору, привычные к скандалам, тупеющие в очередях и транспортных давках. И ваше лицо так же не отличается от остальных, как и мое.

Мы привыкаем с детства подчиняться однообразным стереотипам жизненного и бытового поведения, которые диктуют не только форму человеческого проявления, но и суть: наши мысли, мечты, желания, идеалы. Индивидуальное поведение опасно и даже всем мешает. Помню, в школе, в четвертом классе сочинения детей на вольную тему, выходящие из норм дозированной "вольности", читали вслух в наказание и назидание, как не следует думать и писать.

Даже дворовая раскованность, распушенность детей, которая возникает как форма протеста против унификации в школе и дома - уже поразительно однообразна - другая сторона унификации с обратным знаком. Ребенок легко ей подчиняется - он уже привык к "коллективному" единообразию.

Уже взрослый человек не умеет чувствовать и вести себя нестандартно в разных неожиданных ситуациях жизни: у него нет опыта проживания непривычных форм жизненного поведения. И вот мы не умеем выходить на митинги, спорить, принять чужую точку зрения, не умеем радоваться и развлекаться, не знаем, что такое настоящий, раскованный, внеплановый праздник, а мыслимое разнообразие и сложность человеческих отношений сведены до минимума. Остались какие-то самые элементарные стереотипы поведения дома, на улице, на работе.

Постепенно в ребенке и взрослом атрофируется природная потребность человека в игре. Я уж не говорю об импровизации, ибо все формы социальной жизни жестко запрограммированы, так же как общественная и индивидуальная мораль. Любые отклонения не только не поддерживаются, но и осуждаются. У человека пропадает желание и способность прожить (или сыграть) какие-то иные жизненные ситуации, попробовать себя в новом качестве, в новой жизненной роли.

В такой обстановке функция театра болес чем межжумочна. Зрители приходят в театр не для того, чтобы ощутить новые жизненные возможности или прикоснуться к незнакомым духовным сферам, а для того, чтобы "узнать" свой собственный жизненный опыт. Большая часть зрительного зала сегодня не способна воспринять произведение театрального искусства в эстетических категориях. На внеэстетическое воздействие направлены многие пьесы и спектакли, появляющиеся в театрах. Будь то сцены политической агитации, диалоги в лицах газетных дискуссий или натуралистические сцены.

К внеэстетическим чувствам апеллирует, в частности, последняя пьеса А.Дударева "Свалка", идущая на сценах академического театра им. Коласа,

Русского театра и Гродненского областного. Виденные мною две постановки, В.Мазынского и В. Маслюка, с рядом интересных актерских работ, с культурной, грамотной режиссурой, неожиданными мизансценическими находками, все же не смогли преодолеть мелодраматизм и драматургическую раскоординированность пьесы, состоящую из жалостливых, полуматерных или страшных монологов, со странной авторской попыткой противопоставить христианской морали свою, неоригинальную руссоискую идею нравственности.

В поисках Русского театра на сегодняшний день явственно видны две тенденции: социально-публицистическая - исследование наиболее болезненных точек современной жизни (спектакли "Свалка", "Звезды на утреннем небе", "Карлики и Антигона", "Куриные головы"), с другой стороны - постановки зарубежной классики XX века: Уильямс, Олби, Дюрренматт, О'Нил.

На поприще сценической реализации современной пьесы и злободневной проблематики, думается, "Куриные головы" Д.Шпиро - наконец, тот высоко литературный материал, который искал театр для воплощения болезненной бездуховности современного общества, страшной деградации человека. Возможно, этим спектаклем изживается и определенная эстетика (натуралистически-бытовая), в плену которой последнее время находились В.Маслюк и возглавляемый им коллектив.

Ощущение кризиса, в котором находится театр, подтверждается той незавидной последовательностью неудач в трактовке зарубежной драматургии, где пробуется совсем иная эстетика. Вот и последняя премьера - "Долгое путешествие в ночь" О'Нила в постановке молодого режиссера Д.Алехновича с кажущейся благополучностью актерского существования, с изысканным цветовым решением, на самом деле является снова, может быть, не таким грубым как раньше, непопаданием в эстетику пьесы. Режиссер подает пьесу О'Нила в бодлеровском духе. Более того, все персонажи как бы увиденны глазами молодого Эдмунда (А.Кашкер), своеобразного лирического героя спектакля. Но, видимо, чтобы сценически ощутить ту рафинированность цивилизации, утонченную болезненность человеческих связей, которая есть в пьесе, нужно актеру, зрителю, вообще нашему обществу дорасти до этого, прожить человечески. Мы же не то что приблизились к той утонченности человеческих связей, которая есть у О'Нила, но двинулись в противоположную сторону - к "Куриным головам", образно говоря. Поэтому на сцене создается искусственное, романтически книжное представление о той жизни, с которой никто не знаком. Резкий разрыв между натурализмом и искусственно моделируемым книжным миром, характерный для всего советского театра, не благоприятствует восстановлению нормальных контактов зрительного зала и сцены.

Запрограммированность нашей общественной и личной жизни, несвободное мышление, рабская психология, сохраняющие свою живучесть гораздо дольше породившего их тоталитарного режима, - стали темой последнего спектакля Николая Пинигина "Дракон" на сцене академического театра им. Янки

Купалы. Спектакль броский, экстравагантный, пользующийся языком эклектики как ключом для современного прочтения пьесы Е.Шварца, он не выдержал прокатной эксплуатации и постепенно форма его сдвинулась в сторону эстрады и мюзикла невысокого уровня. Тем не менее яркие актерские работы В.Манаева (Генрих), Г.Маляевского (Бургомистр), Ю.Аверьянова (Кот), В.Владимирского (Портной) и других, а также публицистический пафос постановки заслуживают уважения.

Прошедший театральный сезон стал годом становления студийного движения, заявившего о себе в дни смотра минских театров-студий. Естественно, органически родившись, студии стали предвестниками начинающегося процесса некоторого социального и духовного раскрепощения, некоторого шевеления в громоздком театральном деле. Наши студии еще не предложили нового театрального языка, новую театральную форму, основным завоеванием показанных спектаклей стало знакомство с эстетикой абсурда, эксцентрическими приемами в режиссерском прочтении материала и в актерских образах. Жизнеспособность и художественная перспективность студий - признака обновления функции театра сегодня и напрямую зависит от гибкости общества, от степени его свободы и раскрепощенности.

*Фестиваль: праздник и будни*

Главным событием прошедшего года был, конечно, II Белорусский театральный фестиваль в г. Гродно (март 1989 г.). Его спектакли-лидеры: "Гамлет" У.Шекспира в постановке Б.Луценко (театр-студия киноактера) и "Страсти по Авдею" В.Бутромеева в постановке В.Раевского (Белорусский академический театр им. Янки Купалы), получившие первые призы. Про оба спектакля мне уже пришлось высказываться на страницах печати, поэтому останавливаться на них подробно не буду. Скажу только, что и в той и другой постановках на разном материале, разными средствами ощущение трагизма доведено до предела: в "Гамлете" - в экзистенциальном существовании человека, в его отношениях с миром. В спектакле Раевского - на уровне бытия народа, в столкновениях исторического рока и народного героя. Один спектакль прослеживает механику разрушительной силы зла, порождающего зло, где неостановимая месть превращает цивилизацию в свалку истории, а человека - в животное. Другой спектакль - о ломке и уничтожении национального характера, не умеющего приспособляться, о трагедии человека, выпадающего из абсурдной логики истории.

Как и прежде, лидерами театрального процесса остаются наши признанные режиссеры Валерий Раевский и Борис Луценко. Валерий Мазынский находится сегодня в сложном творческом и нетворческом положении, выйти из которого он может лишь наедине с собой и в необходимых компромиссах с творческим составом старейшей белорусской сцены, в совместной работе с общими целями.

Спектакль Б.Луценко "Гамлет" был показан на традиционном фестивале "Прибалтийская театральная весна-89" в г. Вильнюсе, где А.Аржиловс-

кий, исполняющий роли Клавдия и Тени отца Гамлета, получил приз за лучшую актерскую работу.

Режиссеры молодого поколения: В.Маслюк, Н.Пинигин, А.Гузий, в отличие от старших коллег, не показали на гродненском фестивале программных вещей. Виденные спектакли (“Ночные карлики и Антигона”, “Жизнь Корицина”, “Мудромер”) - высоко профессиональные, но в достаточной степени проходные для каждого из них. Чего не скажешь о неожиданном открытии фестиваля - спектакле “Необыкновенный иллюзион Эрни” А. Эйборна в постановке В. Котовицкого.

Если на спектакле “Страсти по Авдею” мы познакомились с молодым драматургом (эстетика постановки довольно традиционна для В.Раевского и Б.Герлована), если на “Гамлете” мы стали свидетелями подтвержденной силы концепционной режиссуры Б.Луценко, не скрывающей своих художественных и содержательных связей с “Макбетом”, то “Необыкновенный иллюзион Эрни” - это новое рождение Молодежного театра, это яркая режиссерская заявка Виталия Котовицкого, это открытие нового языка театра.

Может быть, преувеличиваю его значение, но в контексте размышлений об атрофирующейся потребности нашего общества в театре, который нуждается в свободном общении свободных людей, в очевидной нарушенной функции театра в современной культуре, детский спектакль “...Эрни” воспринимается как свежее дыхание, поражающее органической непринужденностью и нормальностью. Как ни странно, в нашей абсурдной жизни именно вещи абсолютно нормальные, естественные и человеческие выглядят запредельным новаторством.

На полу коврик, детские игрушки, ширмы вместо дверей. Реквизит спектакля самый простой (художник В. Рачковский). Но здесь никаких особых построений и не надо, как говорится, расстелили коврик и играют. В основе пьесы и спектакля - материализованные детские фантазии, игры, становящиеся вдруг реальностью и для взрослых. Зажигательный, игровой, смешной, этот спектакль - настоящий праздник театра. В нем вырвавшийся наружу, ставший сутью импровизационный язык театра сам по себе эстетически самодостаточен.

Спектакль - по-настоящему детский, когда детство - это не синоним примитивности и сюсюканья, а совершенно иное измерение фантазии и воображения, самозабвенной игры. Впервые, пожалуй, за мою жизнь, вернее, за опыт театральных впечатлений активный контакт с залом, торможение публики, включение детей в действие не вызывало у зрителей чувство неловкости.

Игра, импровизация, совершенно потерянные взрослыми, раскрепощают детей-зрителей и снимают окостеневшую броню со взрослых.

Каждое игровое звено в каскаде сценических фантазий самоценно, имеет свой сюжет, свой набор персонажей (каждый актер играет несколько ролей). Самые распространенные детские игры (в гестапо, бокс, шпионов, летающие самолеты и т.п.) неожиданно ироничны, пародийны по отношению к систе-

мам взрослого мира, ибо последние лишаются юмора, взгляда со стороны, они слишком озабоченно серьезны и потому жестоки, в отличие от смоделированных по их подобию детских игр.

Хотя в спектакле используется много цирковых приемов: фокусы, жонглирование, трюковые драки, он истинно драматический. Найдена точная мера существования в жанре, мера условности, иронии и веры в реальность проигрываемой ситуации.

Спектакль пытается высвободить импровизационное, игровое состояние ребенка, дать почувствовать радость от свободы, от полноты и непредсказуемости своих возможностей. Спектакль пытается восстановить ту потерянную потребность в свободной игре, не востребованную пока современным обществом.

Такой раскованный театральный язык, такое естественное театральное мышление контрастировало не только привычным сценическим формам, но самому духу гродненского фестиваля, слишком заорганизованного, лишеного свободы общения, лишеного духа творчества. Как ни парадоксально, искусство заняло на фестивале то мизерное место, которое оно в действительности занимает в нашей жизни. И всё настойчивей и неотвязней преследовал вопрос: а нужен ли вообще театр сегодня?

Горько было слышать о бедственном положении бобруйского театра, о расколе группы академического театра им. Якуба Коласа на фоне общего бессилия, еще чаще - равнодушия, на фоне монологического существования наших театральных корифеев. "Мне страшно за человека", - говорит Гамлет-Казюциц, и это становится лейттемой второй части спектакля Луценко. В "Свалке" В.Мазынского рефреном звучат слова: "Где человек? Ищу человека". Их бы я и вынесла в эпиграф к прошедшему театральному фестивалю...

*Отчуждение культуры*

Прошедший год прошел под знаком образования различных профессиональных ассоциаций. Первые открывали дорогу художники театра. Почти год уже действует Всесоюзная ассоциация сценографов, пытающаяся упорядочить и разработать разумные отношения художника и театра, укрепить престиж творчества художников в театре.

В сезоне прошли две выставки белорусских сценографов: "Итоги сезона 87 - 88" (декабрь - январь 1989 г.) и "Молодые художники театра Белоруссии" (май 1989 г.).

Ежегодная отчетная выставка "Итоги сезона" (уже вторая по счету) при всей своей вроде бы обыденности, неюбилейности, — событие примечательное. На подобной выставке, когда вместе встречаются очень разные спектакли, очень разные художники, театральный сезон проявляет свое лицо, это зафиксированный пульс театральной жизни республики в конкретный момент времени, это рождающаяся летопись культурной истории. В республике возникает ценнейшая культурная традиция, требующая всяческой поддержки и осмысления, существующая пока только на энтузиазме.

При скоротечности театрального искусства, самое реальное представление о спектакле, его мысли, образе дает именно работа художника. Подобные выставки должны стать не только событием художественным, современным, демонстрацией уровня сценографии, обменов театральных идеями, но и основой формирующегося фонда пока не существующего, но ведь когда-нибудь открывающегося Театрального музея Белоруссии. А пока его нет - даже организованная закупка работ художников экспертной комиссией министерства культуры БССР остается на бумаге из-за отсутствия помещения для хранения. Ряд ценнейших работ ведущих мастеров (Э.Гейдебрехта, А.Фоминой, Б.Герлована, Д.Мохова) оседает в фондах художественных и театральных музеев за пределами Белоруссии.

Думается, что когда-нибудь у нас будет постоянная экспозиция театральных работ художников, меняющая свои темы, названия, имена: выставка театрального плаката или театральных костюмов, персональный вернисаж того или иного мастера и т.д.

Насколько мы к этому еще не готовы, ни зрители, ни сами художники, показала выставка "Молодые художники театра Белоруссии", для которой едва хватило работ, чтобы заполнить маленький выставочный зал Дома искусства.

...Мы подъехали с Сергеем Митрофановым к зданию, где расположилась студия Нелли Короткевич, в надежде найти и взять для выставки макет идущего спектакля, выполненный Сергеем. Долго ходили по малюсеньким гримерным студиям. Наконец, в темном углу под винтовой лестницей нашли то, что было образом и замыслом спектакля. Брать его на выставку - бесполезно. Обвинять некого. В театрах действительно негде хранить, да и невозможно все макеты собрать, тем более - в крошечных помещениях студии. В государственных театрах сплошь и рядом происходит тоже самое. Предлагаю задуматься над самой ситуацией, её причинах и последствиях. Нивелируется труд художника. Театр перестает относиться к результату своей деятельности как к уникальному, единственному и неповторимому виду творчества, более того, театр относится равнодушно к своей истории. Отчужденный предмет художественного творчества повисает в воздухе, не востребованный обществом, историей, учреждениями культуры, самим творцом. Художники привыкают к мысли о неизбежности гибели своих работ, смиряются с мыслью о вторичности своей деятельности, с ее сиюминутной функциональностью.

Поразительно, но факт: всегда считающееся престижным участие в выставках для многих наших художников - еще одна обременительная обязанность. В "Итогах сезона" не участвовали ни А.Фомина, ни Б.Герлован, ни Ю.Тур. Молодежная выставка почти провалилась из-за апатии самих художников. Многие из них не пришли даже на обсуждение собственных работ.

Казалось, возможность объединиться, посмотреть на себя со стороны, отраженно, в кругу единомышленников или оппонентов поможет эстетическому самоопределению молодых сценографов, поможет начинающим и опытным выказаться как поколению, не возрастному, но художественному. Но этого не



произошло. Было ощущение, что молодые и не нуждаются в этом.

Конечно, мы десятилетия живем в атмосфере общественной и государственной апатии, незаинтересованности в подобных событиях, у нас нет музея, нет денег на издание каталогов, нет воспитанной, умеющей смотреть публики, нет материальных стимулов, хотя бы аукционов-распродаж (государственных и частных).

Но самая главная беда - отчуждение человека от культуры, отчуждение культуры от общества. Для нас искусство, разнообразные формы творческого общения - не естественная потребность жизни, не воздух духовной жизни общества, а обременительная, громоздкая система "мероприятий", закрученный котел амбиций и самолюбий, с унижительной нищетой отпускаемых средств, с обескураживающе простым и убийственным результатом: а кому все это нужно?

И вот уже ширится всеобщее пессимистическое: "А зачем?".. Кому-то неохота участвовать в выставке, кому-то - сохранить эскиз, третьему - написать о спектакле, четвертому - вообще ходить на работу. И пропадают, гибнут эскизы, макеты, куклы, костюмы, исчезают целые спектакли, не оставив после себя никаких следов материальных, печатных, эмоциональных, пропадают в никуда крохи культурной деятельности десятилетий, ширится "черная дыра" прерванной культуры народа.

Останутся ли следы нашей жизни для будущих поколений или все забудется и канет в Лету? Удастся ли вывезти работы наших мастеров дальше Гродно? Среди них столько интересных художников: Гейдебрехт, Герлован, Тур, Мохов, Фомина, Соловьёв, Волохов, Вахромеев, Марголин, Желонкина, Гончарова, Григорук и другие. Всюду вопросы, проблемы и главная стена, на которую натыкаешься - равнодушие и нищета.

Так скажите - кому нужен сегодня театр?

1989 г.

## НАТАТКІ З ВЫСТАЎКІ ТЭАТРАЛЬНЫХ МАСТАКОЎ

Не кожны з глядачоў уяўляе сабе, што ў тэатры робіць мастак, хоць за мастаком сцэны паўстае праца цэлага шэрагу людзей такіх рэдкіх прафесій, як дэкаратары, бутафоры, касцюмёры, грымёры і інш. Нават прафесійная крытыка даволі часта створанае сцэнографам прыпісвае па звычды рэжысёру-пастаноўшчыку.

Выстаўка тэатральных мастакоў Беларусі, што экспанавалася на працягу студзеня ў Доме мастацтваў, - падзея ў культурным жыцці рэспублікі. Перш за ўсё яна свяджае самацэннасць, эстэтычную аўтаномію работы мастака ў тэатры. Экспазіцыя выстаўкі не абмяжоўвала мастака ні ў чым. Тут можна было ўбачыць выкананыя з філіграннай аддзелкай макеты спектакляў і рабочыя эскізы дэкарацый, графічна прадуманыя, у дынаміцы пераададзеныя лініі касцюмаў, кідкія плакаты, па-мастацку аформленыя праграмкі і фантазіі мастака на тую ці іншую прапанаваную рэжысёрам ці драматургам тэму.

Рознае аблічча мастакоў, розныя магчымасці паказу форм і спосабаў іх творчасці ў тэатры рэалізаваліся ў агульнай задуме выставачнай экспазіцыі. Гэта ідэя выстаўкі-спектакля. Тут не было строгай паслядоўнасці і парадку ў чаргаванні эскізаў і макетаў. З дапамогай чорна-белай драпіроўкі, выступаючых рээк, расстаўленых шырм прастора выставачнай залы нагадвала адначасова і гранічна запоўненую дэкарацыяй сцэну, і лабірынты тэатральнага закулісся. Ствараўся дваісты вобраз тэатралізаванага відовішча і рабочай майстэрні, непараднай штотдзённай працы. У ідэі экспазіцыі схоплена спыненае імгненне спектакля.

“Вынікі сезона 1987 - 1988” - назва быццам звычайная, праяічная. На самой справе такія выстаўкі, на шчасце, вось ужо другі год (шкада толькі, што не семдзесят другі) становяцца штогадовымі, гэта значыць нараджаецца каштоўнейшая культурная традыцыя. Не скажу, каб выставачная зала аж гула ад наведвальнікаў. Людзі не прызвычаліся яшчэ да раскаванасці культурнага ўзаемаабмену. Толькі-толькі пачынаюць аднаўляцца яго формы і традыцыі. Але тыя, хто пабываў на выстаўцы, мне здаецца, яе запомняць.

Мы пражылі звычайны тэатральны сезон. Але калі вось так, разам, “збіраюцца” ўсе спектаклі, задумы, аб’ядноўваюцца эстэтычна розныя пастаноўкі і стылістычна палярна працуючыя мастакі: музычнага, драматычнага, лялечнага тэатраў, - узнікае адчуванне пульсацыі жыцця мастацтва, яго багацця, яго бачных патэнцыяльных магчымасцей.

Тэатральны сезон адчувальна набывае сваё аблічча. Э. Гейдэбрэхт - мастак непрадказальнай фантазіі і рэдкай культуры жывапісна-музычнага мыслення (у яго дэкарацыях ажывае музычны рытм, інтанацыйны лад твора) - паказаў на выстаўцы эскізы да нядаўняй прэм’еры ДАВТа “Рамэо і Джульета” С.Пракоф’ева. Чатыры эскізы - чатыры станы па-рознаму эмацыянальна афарбаванай “прасторы трагедыі”. Анфілада паўкруглых аракаў, якая паўтарае

абрысы храма, абаліраецца на вострыя шыпы пабудаваных па перыметру сцэны лоджый. Аркі, то амаль бесцясныя, нематэрыяльныя, раствараюцца ў сіняве нябёс, то таямніча тонуць у рамантычным пейзажы месячнай ночы, то набываюць металічны бляск у сцэне балю, то нізка навісаюць замкнутай пасткай склепа. Э.Гейдэбрэхт, галоўны мастак ДАВТа, прапануе тое, чаго так прагне вока глядача і чаго амаль не сустрэнеш на сучаснай драматычнай сцэне - тэатр яркіх жывапісных палотнаў, якія ўвесь час змяняюцца. Яго спектаклі - заўсёды свята, цудоўнае відовішча, створанае мовай музыкі фарбаў, рытмам колеру.

Для Д.Мохавы ў любой працы (макеце, эскізе, касцюме) важная закладзеная ў ёй тэатральная ідэя, мастацка-канструктыўны вобраз, які дае штуршок рэжысёрскай думцы. Пра яго можна сказаць, напэўна, што гэта мастак-рэжысёр. Ён літаральна рэжысіруе свае спектаклі. Строгі і ў той жа час асацыятыўна багаты, уражальна тэатральны яго макет да спектакля "Трыю (мі мінор)". Выкананы ў серабрыста-шэрых мінорных тонах, ажурна-ломкі макет выклікае настрой пакінутасці, адзіноцтва (спектакль пастаўлены ў тэатры-студыі кінаакцёра). Зусім іншы, цяжкаваты, з мноствам кратаў, лесвіц, з пацёкамі жывапісу на сценах, нібы сціснуты, спрасаваны ў часе і прасторы, - макет Д.Мохавы да "Гамлета" (паст. Б.Луцэнкі, тэатр-студыя кінаакцёра). Мастак прапанаваў таксама вельмі нечаканую, незвычайную жанравую замалёўку-эскіз, насычаную святлом і паветрам да "Жоржа Дандэна" Мальяера.

Пэўна, няма больш супрацьлеглых па манеры работы, спосабу мыслення сцэнографуў, чым Д.Мохаву і А.Салаўёву. Эскізы А.Салаўёва (галоўнага мастака тэатра імя Я. Коласа) яркія, з будынным рухаў, ліній, фарбаў, - гэта хутчэй эмацыянальная рэакцыя мастака на прапанаваную тэатральную думку, эмацыянальна-жывапіснае прадчуванне будучага спектакля. Такія яго эскізы дэкарацый і касцюмаў да "Каляд", "Чароўнага запарка", "Зімовай казкі". У сонечных, нацыянальных фарбах напісаны эскізы да спектакляў "І зноў Несцерка", "Сказ пра Гаўрылу з Полацка". А.Салаўёў, адзін са старэйшых беларускіх сцэнографуў, працуе і для драматычнага, і для млячнага тэатра. Яго работы немагчыма пераблытаць ні з кім. У іх "эскізнасці", наўмыснай нядбайнасці, незавершанасці ёсць, магчыма, сваё адчуванне палётнасці, дзівосная колеравая стракатасць светабачання.

Работы галоўнага мастака тэатра музычнай камедыі У.Жданова быццам нават не адным чалавекам створаны, настолькі ў розным стылі, палярна яны задуманы: публіцыстычна жорсткі, плакатны макет "Клапа" з вялізнай пасмяротнай маскай Маякоўскага і празрыста-светлы, люстраны, у бэзава-фіялетаваых тонах эскіз да вадэвіля В.Салагуба "Бяда ад пяшчотнага сэрца". На выстаўцы можна таксама ўбачыць работу мастака ў драматычным тэатры - эскіз да спектакля бабруйскага тэатра "Як цары жылі" А.Кудраўцава.

Цяперашні малады галоўны мастак Маладзёжнага тэатра Э.Марголін працуе ў жорсткай, амаль бясфарбавай, алегарычна-знакавай манеры. Чорны фон,

фактура і сімвалы сучаснага індустрыяльнага горада (металічныя трубы, вяроўкі, металічныя стрыжні, люкі) - яго матэрыял. З гафрыраваных, кольцападобных насласненняў металічных труб узнікла пародыя на сучасную цывілізацыю - цыстэрна-насарог у макеце да спектакля па п'есе Э. Іанэска "Насарог". Толькі зрэдку ў колеравую цемру ўкрапаецца ярка-чырвоная, кідкая дэталі: шарык, сцяг у "Саборы Парыжскай Божай Маці", разлітая фарба ў "Насарогу".

На макетах Я. Волкава, выкананых для Гомельскага драматычнага тэатра, вока радуе пазнавальная рэальнасць інтэр'ера, якая не надта шануецца сучасным тэатрам, але тоіць у сабе вялікія вобразныя магчымасці. Волкаўскія інтэр'еры "гавораць", больш таго, яны могуць імгненна трансфармавацца ў нешта, зусім процілеглае. Так, утульныя закуткі дома ў макеце да спектакля "Я пабудоваў дом" В.Паўлава тут жа ператвараюцца ў баракі канцлагера, а чорныя прамавугольныя бэлькі недабудаванага дома - у падабенства шлагбаўмаў. У бытавую пазнавальную абстаноўку мастак дадае якуюсьці незвычайную дэталі: напрыклад, каляровыя лямпачкі люмінацый танцпляцоўкі ці лічбавы нумар на дзвярах - і аблезлае дапапопнае жыллё ў "Зорках на ранішнім небе" нясе цэлае апавяданне пра час.

Ёсць мастакі, якія бачаць спектакль у архітэктурна-жывапісных формах, іншыя, выбіраючы агульныя фонавыя колер (часцей чорна-шэры), працуюць з фактурай і знакамі-сімваламі. Дамінуючы тон большасці работ мастакоў з Брэста В.Лесіна і Т.Карвяковай - зялёны. Ядавiты, змярцвелы - у макеце В.Лесіна да "Павароту" А.Франка, аднолькава завесны і ў інтэр'еры пакоя, і ў майстэрні, і на лужку, клумбы якога нагадваюць прамавугольнікі магіл. Заласцісты - у эскізе да "Гарывады" Н.Тулупавай, сумеснай рабоце В.Лесіна і Т.Карвяковай. Казачна-бутафорскі, летні - у эскізах Т.Карвяковай да "Двух клёнаў" Я.Шварца. Зялёны колер, які губляецца сярод разнастайнасці фарбаў, - у эскізе В.Лесіна да спектакля "Жменя брыльянтаў" А.Арэхава, дзе прадстаўлена нібы дрыготкай ніткай серпанціну ахутаная ажурная альтанка.

С.Кулажэнка, нядаўна прызначаны галоўным мастаком Гомельскага драматычнага тэатра, прапанаваў увазе глядачоў макет да "Сабахага сэрца" М.Булгакава: партальныя абрысы шэрага, абшарпанага, нейкага аблезла-дварняжага дома з прыкметамі былой велічнасці.

Цікава працуе мастак лячэчнага тэатра В.Рачкоўскі. Яго эскіз да спектакля мінскага тэатра лялек "Прывітанне для мартышкі" вырас з ідэі дзіцячай пляцоўкі з кольцамі, мячамі, матамі, гамаком, і атрымаўся сонечны, прывабны - так і хочацца апынуцца на гэтай пляцоўцы. Таксама сакавіта, прыцягальна прыдуманы спектакль "Мацвей Шавец і Міхей Кравец" (Магілёў) з вобразам перасоўнага вазка лячэчнікаў.

Жудасныя, быццам змазаныя грымасай твары, вывернутыя позы праступаюць з размашыстага мазка эскізаў У.Матросова, зробленыя да студыйных спектакляў. Вось іх экспрэсія сканцэнтравалася, матэрыялізавалася ў белых масках, што саркастычна парадуюць звычайнае дваадзінства сімвалаў

тэатра: трагічную і камічную маску (эскіз і маскі да спектакля “Куток” У.Сенглежа). У.Матросаў выступае не толькі як мастак, але даволі часта і як рэжысёр-пастаноўшчык студыйных спектакляў: “Песня пра зубра” М.Гусоўскага, “У чаканні Гадо” С.Бекета.

Зусім процілеглы-гарманічны, амаль дзіцячы свет - у макетах і эскізах Л.Рулевай (ТЮГ). Яна карыстаецца “чыстымі” вясёлымі фарбамі, аплікацыйй (“Я хачу быць чараўніцай” М.Нячаева, “Нечаканыя госці” Э.Нізюрскага).

З работ К.Чэмекава, мастака з Гродна, на выстаўцы можна было ўбачыць плакат да спектакля “Барыс Гадуноў” і эскіз “Пахаванне Афеліі” да “Гамлета” ў Петразаводскім драматычным тэатры. Мастак з філармоніі А.Александровіч прадставіла эскізы нацыянальных касцюмаў.

Своесабытныя сцэнаграфічныя рашэнні прапанавалі маладыя мастакі, якія працуюць у тэатрах рэспублікі. Ідэя макета С.Антонавы да спектакля Бабруйскага драматычнага тэатра “Ліса і вінаград” Фігейрэда - спарохнелы карбель з разарваным ветразем, вялізным вяслом, кучамі раскіданых бочак.

Прынцып касцюмаў В.Жалонкінай да “Прынцэсы цырка” І.Кальмана ў тэатры музычнай камедыі заснаваны на варыяцыях пышных, яркіх навагодніх ліхтарыкаў.

Эфектна зрабіў эскізы касцюмаў да “Замарашкі” Я.Глабацкага малады мастак А.Кузняцоў. У самой падачы матэрыялаў ёсць графічны вобраз, таму яны могуць разглядацца як самастойныя графічныя работы.

Некалькі імёнаў з’явілася на выстаўцы ўпершыню. Сярод іх Ю. Давыдзюк (Гродна) і А.Вахрамееў (Мінск) - мастакі тэатраў лялек. Кожны мае сваё творчае аблічча і не губляецца сярод майстроў. А.Вахрамееў адразу прыцягвае ўвагу наведвальнікаў майстэрскім эфектным выкананнем паўмакета да “Трох паразят”, скулой графікай эскіза да гэтага спектакля. Побач - дасціпна стылізаваны пад лубачную карцінку, іранічны плакат да пастаноўкі “Пра Фядота-стральца, удалога малайца” Л.Філатава. Праграмкі мастака прыкметныя па ёмістасці, вобразнасці, яркасці задумы, графічнай закончанасці вырашэння.

Эскізы лялек і касцюмаў Ю.Давыдзюка да спектакля “Кентэравільскі прывід” О.Уайльда ўпрыгожылі выстаўку не толькі сваёй арыгінальнасцю, але тэатральным прыёмам “выхаду” з рамак карціны з дапамогай наклееных паветраных сукенчак ці нацягнутай ніткі, што надае іншае адчуванне аб’ёму, з дапамогай фарбы, якая выплеснута на рамку эскіза.

Трэба адзначыць, што за рэдкім выключэннем менавіта маладыя мастакі (А.Вахрамееў, Ю.Давыдзюк, Э.Марголін, А.Кузняцоў) умеюць “падаць” свае работы - гэта сапраўды выставачныя рэчы.

У выстаўцы прынялі ўдзел таксама выпускнікі курса Я.Чамадурава ў БДТМІ, якія прапанавалі свае дыпломныя работы.

Прыцягнуў увагу серабрыста-блакітны макет Т.Герасімовіч да “Алісы ў краіне цудаў” - казачны, дзіўнаваты, ірэальны, дзе нібы размыты сеткай

вежачкі казачнага гарадка губляюцца ўдалечыні. Нетрадыцыйна, выкарыстоўваючы сюррэалістычную пукатасць фарбаў, мысліць С. Мітрафанаў. Гэта ўжо сфарміраваны мастак. Так, ва ўсялякім выпадку, здаецца па яго эскізах да “Публікі” Ф. Г. Лоркі. Яркімі плямамі нацыянальнага арнаменту вылучаюцца эскізы І. Лысага да “Несцеркі” В. Вольскага. Арыгінальная іх цэнтрываная, кругавая кампазіцыя: у карціны быццам няма верха-нізу, яе можна круціць як хочаш. Змрочны, злавесны каларыт у архітэктурна-жывапісных работах С. Раповіча да “Макбета” У. Шэкспіра. Састаўленая з шырмаў афішная тумба дэманстравала кідкія касцюмы В. Гаўрыленкі да “Караля-алея” К. Гоцы.

Выстаўка паказала, што ў стане беларускай сцэнаграфіі сталі паяўляцца новыя цікавыя мастакі. Шкада будзе, калі тэатры не змогуць затрымаць іх у сябе.

Тэатральнае мастацтва скарацечнае, яно існуе толькі ў твоя імгненні, калі ідзе спектакль. Яно так мала пакідае слядоў пасля сябе. Рэцэнзіі, мемуары - гэта каштоўны матэрыял, але самае рэальнае ўяўленне аб спектаклі, аб яго задуме, вобразе дае менавіта праца мастака. І гэта амаль тое адзінае, што можна захаваць ад спектакля. І ўжо зараз, сёння. Інакш з прычыны адсутнасці памяшканняў у тэатрах, музеях, кватэрах - макеты, эскізы, лялькі гінуць, ламаюцца, прападаюць.

Такія выстаўкі павінны стаць не толькі творчай справаздачай сцэнаграфіі рэспублікі, святам тэатра, кірмашом тэатральных ідэй, але і асновай фонду будучага тэатральнага музея Беларусі, якога ўсе чакаюць з такой нецярплівасцю. Але пакуль яго няма, кожны тэатр мог бы збіраць, беражліва хаваць крупіцы сваёй гісторыі, яе матэрыяльныя сляды, а экспертныя камісіі Міністэрства культуры - набываць работы мастакоў з выставак для стварэння тэатральна-мастацкага летапісу часу.

1989 г.





## За театрализацию жизни

К манифесту нового объединения театральных критиков "Контрамарка"

"Театральное дело" в республике напоминает бесконечную параболу "У попа была собака..." и сначала. Одни и те же проблемы, десятилетиями мирно приспособляющиеся к жизни, одни и те же слова, одна и та же эстетика. Кругом бушуют политические страсти, реальный театр абсурда набирает мощь развития, а у нас - полупустые залы, "домашние радости" узкого театрального круга. Думается, что все попытки сделать театр искусством политическим или "демократическим" обречены на провал. Театр как был, так и остается искусством элитарным, и надо держать эту высоту: уметь быть не общедоступным. Мы и так воспитали целые поколения идеологизированного зрителя, умеющего воспринимать только мораль зрелища.

И наш брат, театральный критик, журналист, театровед - бледная тень "театрального дела". Жизнь театра и его самосознание - вещи взаимосвязанные. Высказывать претензии, винить друг друга - нелепо и неразумно. Каждый занимается своим делом, и все вместе составляют единый театральный процесс.

Так складывается сегодня историческая ситуация, что общество на глазах раслаивается, распадается на разные, самостоятельные группы: возникают новые партии, профессиональные союзы, ассоциации. Или, как сказали бы мы научным языком, происходит структурирование общества по политическому, профессиональному, национальному и иным признакам. Но центробежные силы не есть стремление к хаосу, напротив, сегодня существует мощная центростремительная потребность людей собираться в некие новые общности, почувствовать себя в кругу родственных людей, поэтому образуются профессиональные гильдии, национальные общества, неформальные объединения, партии. Жизнь освобождается от жесткого мертвого ритуала посредством игровых форм поведения и деятельности.

Это естественный процесс, свидетельство оживающего творчества жизни. Опасно другое - когда жизнь возрождается в форме борьбы. В борьбе с кем-нибудь или кем-нибудь. Мы слишком привыкли самоутверждаться, подавляя других. Разве не хватит всем места под солнцем? У нас же, как правило, все новое, не успев родиться, начинает бесконечно и навязчиво бороться.

Я вижу смысл нового объединения критиков как одну из возможностей восстановления микроклимата культуры общества, как возможность создать игровой момент в жизни, внести театрализацию и импровизацию в нашу, считающуюся скучной, профессию. Иными словами, я предвижу возрождение забытых форм культурного общения: от домашних салонов, каких-нибудь "пятниц" до объединений, добивающихся повышения зарплаты, или товариществ, желающих воскресить ту или иную театральную идею, просто сказать "мы есть". Эта та потерянная культурная аура, которая так необходима для жизни искусства.

Все мы очень разные люди, но духовная энергия, объединенная некоторой "театральной" формой организации, стремлением к новым формам письма, общения с театром, друг с другом, как знать, может быть внесет частичку красоты в наш скучный и обыденный мир.

Мы как-то привыкли жить будущим, или "заново осмыслять" прошлое. И не умеем жить сегодня, сейчас, в данный момент. Театр - искусство сиюминутное, это проживание мгновения, он как бы выпадает из современного мироощущения. Что такое наша вечная занятость, отсутствие времени, суета? Может быть бег на месте? Профанация жизни и профессии? Остановись мгновенье, ты есть. Когда общественное сознание будет ориентировано на настоящее, на реальную жизнь, какая бы она ни была, думается, придет время расцвета театра.

Как вернуть театр в народное мироощущение, как вернуть театр в театр, а не заменять театральное зрелище митингом или разжевыванием идеологических схем? Для этого нужен поворот в сознании, усилия многих и многих людей.

Итак, я - за театрализацию жизни, за импровизацию и игру - как способ существования театрального человека.

*Май 1990 г.*



## Рэжысура купалаўскага тэатра:

### эстэтычныя рысы

Фларыян Ждановіч, Еўсцігней Міровіч, Мікалай Папоў, Леў Літвінаў, Леанід Рахленка, Канстанцін Саннікаў, Барыс Эрын... За гэтымі імёнамі рэжысёраў купалаўскага тэатра - паўстаюць легенды. Імёны - дарагія для кожнага чалавека тэатра. І адначасова, імёны - загадкі, таямніцы. Разам з акцёрамі: У.Крыловічам, Г.Грыгонісам, Л.Ржэцкай, В.Пола, Ірынай і Фларыянам Ждановічамі, Б.Платонавым, Г.Глебавым, У.Уладамірскім, У.Дзядзюшкам і многімі іншымі, яны складаюць легендарную гісторыю купалаўскага тэатра.

Гэтыя імёны гучаць як заклінанні. Яны адразу выклікаюць адпаведны душэўны стан, дзе аналізу перашкаджаюць пачуцці вялікай павагі і шанавання. Мы ведаем іх біяграфіі, і жанр расповеду аб іх творчасці звычайна нагадвае ўсхваляваны спіч. Так і павінна быць. Глыбокія з'явы мастацтва і не могуць існаваць без стварэння легенды.

Але што мы ведаем пра адметнасць рэжысёрскага почырку Л.Рахленкі ці Е.Міровіча? Што мы можам сказаць пра эстэтычнае аблічча кожнага са згаданых рэжысёраў? Мы можам пералічыць выдатныя спектаклі. А чым адрозніваюцца рэжысёры-купалаўцы адзін ад аднаго? Што мае на ўвазе паніжце “беларуская рэжысура”? Чым адметная рэжысура купалаўская?

На жаль, на гэтыя пытанні адказаць сёння немагчыма. Гісторыя рэжысуры купалаўскага тэатра - не асэнсавана. Сёння, каб пахіснуць гладкі глянец са згаданых імёнаў, можна паставіць толькі шэраг пытанняў, убачыць праблемы, якія патрабуюць ґрунтоўных даследаванняў. Таму я не прэтэндую на то, каб зрабіць аналіз ці агляд усёй беларускай рэжысуры купалаўскага тэатра. Толькі пералік выдатных спектакляў мог бы заняць тыя 20 хвілін, якія адведзены для даклада. І ўсё ж такі паспрабую акрэсліць некаторыя рысы купалаўскай сучаснай рэжысуры, якія перагукаюцца з пошукамі рэжысуры 1920-х гадоў - часу нараджэння дзяржаўнага тэатра, і тым самым ствараюць пэўную пераемнасць (хутэй падсвядомую) у рэжысёрскіх пошуках.

Ля вытокаў купалаўскага тэатра стаялі Ігнат Буйніцкі, Фларыян Ждановіч, Еўсцігней Міровіч. Тады і беларуская сцэна набыла адметныя рысы нацыянальнага тэатра. А з прыходам Е.Міровіча рэжысура набыла значэнне неабходнай творчай прафесіі.

Адна з галоўных адметнасцей рэжысуры купалаўскага тэатра 1920-х гадоў - імкненне да стварэння СІНТЭТЫЧНАГА спектакля. Можна нават сказаць, што ў спектаклях Е.Міровіча: “На купале”, “Вяселе”, “Машэка” мяжа сінкрэтычнага старажытнага відовішча (ці стылізацыі яго) і сінтэтычны спосаб пабудовы спектакля ўвесь час хістаўся. Словы, музыка, рух, танец, спевы, балетныя дывертысменты арганічна існавалі разам. Спектаклі Міровіча не былі операмі ці аперэтамі ( хаця іншы раз у іх гучала каля 40 музычных нумароў). Але гэта не быў прымітыўны музычна-драматычны

спектакль са спевамі і скокамі, прыстасаваны для сялянскага глядача. Міровіч абраў шлях не “наіўнай рэжысуры” і не шлях пераносу на маладую беларускую сцэну гатовых развітых сцэнічных формаў. Ён абраў шлях узнаўлення на сцэне першабытных нацыянальных рытуалаў і абрадавых відовішчаў, г.зн. шлях да вытокаў беларускага тэатра. Як мы б сёння казалі - шлях узнаўлення “паратэатральных” гульніяў. У яго спектаклях адраджаліся карагоды, абрады і ігрышчы купальскага свята, вяселля, скамарошыя гульні, калядаванне і калядныя традыцыйныя сцэнікі з “мядзвездзем” і “казой”. У некаторых спектаклях Міровіча 1920-х гадоў адчуваецца моцны містэрыяльны дух, старажытная карнавальная стыхія. Рэжысура імкнецца дайсці да міфалагічных вытокаў беларускага тэатра, узнавіць знойдзенае на сцэне і тым самым стаць сапраўды нацыянальным тэатрам.

І хаця неўзабаве балетная і оперная часткі трупы купалаўцаў аддзяляцца і стануць самастойнымі, гэтае рамантычнае імкненне беларускай рэжысуры да стварэння “сінтэтычнага” спектакля мы назіраем і сёння. Праўда, мы не бачым вяртання да рытуальных вытокаў. Спалучэнне музыкі, пластыкі, слова, танца служыць іншай мэце: ствараецца асаблівая форма Беларускага Бродвэя ці беларускага варыянта мюзікла. Я маю на ўвазе спектакль “Ідылія”, а таксама некаторыя іншыя “амузычаныя” пастаноўкі. І разам з тым, калі разглядаеш сёння фотаздымкі “На купалле” М.Чарота, нельга не заўважыць, што некаторыя маляўнічыя мізансцэны сучаснай “Ідыліі” нагадваюць мізансцэны спектакля Міровіча 1920-х гадоў. У “Ідыліі” здзяйсняецца мара, імкненне беларускай рэжысуры да стварэння “татальнага”, звыштэатральнага відовішча.

Але ў гэтым імкненні да “сінтэтычнага спектакля” іншы раз густ падводзіць беларускую рэжысуру, і спектаклі вяртаюцца да наіву “вечарыны” пачатку века - музычна-драматычнай камедыі са скокамі і спевамі. Хаця і дадзеная форма тэатральнага відовішча можа стаць асновай цікавага замыслу: у прыватнасці, апошні спектакль Андрэя Андрасіка “Паехалі” з выдатнай акцёрскай працай Н.Качатковай, са сцэнаграфічным вобразам падводнага пекла пачварнай дрыгвы (мастак Б.Герлаван) - робяць прымітыўную музычную камедыю амаль абсурдысцкім відовішчам, гараччым, п’яным міражом.

Другая адметная рыса беларускай рэжысуры, якая вызначылася на пачатку стагоддзя і працягвае існаваць сёння: рамантычнае імкненне да МІФАЛАГІЗАЦЫІ ГІСТОРЫІ. І адсюль - эпічная манументальнасць пабудовы многіх спектакляў.

Беларусы, як усялякі народ, маюць патрэбу ў міфалагізацыі сваёй гісторыі. Для адчування нацыянальнай годнасці, пачуцця ўласнага гонару трэба назіпаісць ідэалізаваных - нападўлегендарных, нападўгістарычных Герояў (і злодзеяў), у народнай памяці прыхаваных, а таксама комплекс трагічных і меладраматычных сюжэтаў, з імі звязаных.

Наша сцэнічная міфалагізацыя гісторыі пачалася 70 гадоў назад, потым перарвалася і працягнулася толькі ў апошнія часы. Міфалагемы нацыяналь-

най культуры пачалі ўтварацца ў сцэнічнай практыцы купалаўскага тэатра ў 1920-я гады, у спектаклях “Машэка”, “Кастусь Каліноўскі”, “Панскія гайдукі”, “Вір”, “Скарына - сын з Полацка”. Сёння да гэтага можна дадаць імя Рагнеды (у эпічна-манументальным увасабленні А.Эльшэвіч і М.Захарэвіч). Калі сёння мы глядзім спектакль “Звон - не малітва” І.Чыгрынава, як не ўспомніць спектакль 1926 г. Е.Міровіча “Вір” па п’есе Я.Рамановіча, прысвечаны эпосе XVIII стагоддзя, дзе дзейнымі асобамі паўстаюць язычніцкія жрацы, князь Літоўскі Міндоўг і г.д.

Праўда, наша мастацтва займаецца, галоўным чынам, стварэннем гераізаванай галерэі п а р т р э т а ў дзеячаў беларускай гісторыі, даследаваннем іх дзейнасці, укладу ў нацыянальную скарбніцу, і не вельмі хвалюецца аб стварэнні небанальнай “драматургіі” іх жыцця. Справа не толькі ў нежаданні карыстацца інтрыгай. Размова ідзе аб адсутнасці іншага, не эпічнага, а драматычнага погляду на жыццё.

Ёсць у спектаклі “Звон - не малітва” і зварот да элементаў паганства, язычніцкіх багоў. Праўда, тэатр, услед за драматургам, сам над сабой павесіў Дамоклаў меч выбару: ён проціпаставіў дзве рэлігіі, паганства і хрысціянства, знешней арнаментальнасцю, экзатычным антуражам, і ніводнай не аддаў перавагу. Акрамя таго, спектакль купалаўцаў зыходзіць з традыцыйнага для славянскага этнасу недаверу да чалавека, як вышэйшай каштоўнасці, і прасякнуты славянскай марай-утопіяй аб адзінай веры. Як кажа Рагнеда, менавіта вера адрознівае чалавека ад жывёлы.

У 1920-я гады разам з вяртаннем да рытуальных вытокаў тэатральных відовішчаў, назіраецца зварот да беларускіх легенд і паданняў, утварэнне нацыянальнай міфалогіі, пошук гістарычных герояў быліннага складу, ідэалізаваных волатаў. У спектаклях В.Міровіча праходзіць галерэя постацей беларускага гераізаванага пантэона.

Вобразы, створаныя на сцэне геніяльнымі акцёрамі У.Крыловічам, 100-годдзе з дня нараджэння якога мы адзначаем у гэтыя дні, - Кастусь Каліноўскі, Машэка - гэта абагульнены ідэальны вобраз беларуса. Моцныя страсці, былінны герой, трагедыйнасць, імкненне стварыць спектакль-эпічнае палатно (нават уводзіны лірыкаў-сказіцелей), кантраснае вылучэнне галоўнага героя на фоне харавога калектыўнага пачатку - згаданыя рысы рэжысуры 1920-х гадоў у трансфармаваным выглядзе існуюць і сёння. У прыватнасці - у рэжысуры В.Раеўскага.

Больш за 20 гадоў пачырк Валерыя Раеўскага вызначае адметныя рысы твару купалаўскага тэатра. Калісьці ён шумна ўвайшоў у беларускі тэатр спектаклем па Брэхту “Што той салдат, што гэты”. І ўспрымаўся з насцярогай, у арэале славы беларускага Б.Любімава. Яго лічылі рэжысёрам, які навязвае беларускай сцэне неўласцівыя ёй метады.

На самай справе многае ў рэжысуры Раеўскага шмат у чым блізкае прыродзе беларускага тэатра, традыцыям ягонай рэжысуры. Гэта ў першую чаргу імкненне да стварэння спектакляў-эпічных палосен. Нават трагікамедыя

ў стылі народнага лубка “Трыбунал” пачынаецца з эпічнага пралогу.

Унутраная форма спектаклей Раеўскага схіляецца да статьикі. Ён любіць будаваць маляўнічыя мізансцэны, пакідаючы персанажаў у статычных позах. Карціны-эпізоды нагадваюць фрэскі. Ягонае мастацкае мысленне схіляецца да сіметрыі, раўнавагі ў пабудове спектакляў. Ён імкнецца да гармоніі фармы. Кожны эпізод ці сцэна архітэктурна статычныя, унутрана завершаныя. Нібы навелы ў рамане. Рэжысёр мысліць мантажна - крупнымі блокамі сцэн, усталёўваючы паміж імі асацыятыўную сувязь. Маляўнічыя эпізоды ствараюць агульную карціну быцця. В.Раеўскаму ўласцівыя глабальнасць тэм, канцэптуальнасць рашэння драматургічнага матэрыялу. Калі бярэцца тэма вайны - канфлікт абагульняецца ад унутранай трагедыі кожнага героя да антытэзы храма чалавечай душы і пекла забойства. Калі распавядаецца гісторыя селяніна Аўдзея - яна абагульняецца да значэння трагічнага лёсу цэлага народа.

Але гармонія, яснасць формы ў спектаклях Раеўскага спалучаецца з імкненнем да адкрытай патэтыкі, падкрэсленай грамадскай думкі. Адсюль - амаль класіцысцкі, фронтальны спосаб пабудовы мізансцэн, фронтальнае (у цэнтры кола сцэны) месца галоўнага Героя, які звяртаецца напрамую да глядзельнай залы, мінуючы партнёраў. Гармонія формы і адкрытасць выказвання, лірыка сутыкаюцца, што надае спектаклям экспрэсію. В.Раеўскі хутчэй паэт, чым эпік. Доўгі час ён працуе разам з выдатным сцэнографам Барысам Герлаванам. Экспрэсіўнасць іх спектакляў узмацняецца эфектнай кульмінацыйнай метафарай (звычайна ў фінале спектакля), заснаванай на руйнаванні існуючай сцэнічнай прасторы, глабальнай яе трансфармацыі.

Прыкладам, выбух фотаздымкаў безыменных герояў у бязмоўным фінале “Радавых” - эмацыянальным катарсісе спектакля; ці трэск, руйнаванне бэлека дома Аўдзея ў “Страсцях на Аўдзею” як метафара пагібелі падмурка жыцця; ці пераўтварэнне расцягнутай скуры мядзведзя ў выяву Боскай Маці (“Звон - не малітва”). Па сутнасці, дзейная сцэнаграфічная метафара-трансфармацыя кампенсуе “недраматычны” спосаб мыслення, складае аснову “драматургіі” вобраза. У спектаклях В.Раеўскага і Б.Герлавана мала дэталёў. Але кожнай, самай побытавай рэчы надаецца сімвалічнае гучанне.

У жанравых адносінах рэжысура В.Раеўскага схіляецца да спектакляў-рэквіемаў, з аднаго боку, а з другога - барацьбы з жанрам першаасновы. В.Раеўскі вельмі любіць пераасэнноўваць жанравую прыроду знаёмых п’ес. Таму яму асабліва ўдаюцца “змешаныя” жанры, у прыватнасці, трагікамедыя. Асабліва уразіў жанр трагікамедыі ў спектаклі на ваенную тэму “Трыбунал” А.Макаёнка з выдатнымі акцёрскімі працамі І.Аўсяннікава і Г.Макаравай.

Адзін з лепшых спектакляў В.Раеўскага апошняга часу - “Страсці на Аўдзею” В.Бутрамеева. Ён з’явіўся ў разгар выкрыцця злачынстваў сталінскага рэжыму, у перабудовачны, “гарбачоўскі” час. Спектакль прагучаў як тэатральны рэвём на беларускаму сялянству, па загінуўшым пакаленні 1930-

х гадоў. Таму і зроблены як статычныя, амаль рытуальныя карціны патрыярхальнага мінулага, перарываемыя стоп-мізансцэнамі. Чалавек і рок, праўда чалавека і жорсткасць гісторыі - да гэтых катэгорыяў уздымаўся канфлікт. Падпарадкоўваючыся класічным існаванням трагічнага героя, селянін Аўдзей, не прымаючы абсурдную логіку гісторыі, праз смерць сваю сцвярджаў праўду чалавечую перад любой "сацыяльна" неабходнай ідэяй.

Рытм спектакля - наўмысна запаволены, затрыманы. Мізансцэны дэманстратыўна фіксаваныя, статычныя, пластыка акцёраў рытуальная. Сіметрычныя мізансцэны ўнутрана завершаныя. Кожны персанаж - жыццёва-канкрэтны тып і сімвалічная постаць прытчы.

Не выпадковая назва спектакля - "Страсці па Аўдзею". Яго мастацкую форму магчыма параўнаць з кампазіцыйнай пабудовай іконы: сімультанным існаваннем цэнтральнай выявы святога і колавых карцін з яго жыцця і шляху пакут. Так і ў спектаклі, кожная сцэна па сваёй прыродзе шматфункцыянальная. Эпізоды куплі-продажу малатарні, спрэчкі з-за паўмеха зерня, сямейныя вячэры - становяцца элементамі агульнай карціны згубленых каштоўнасцяў натуральна-прыроднага жыцця. Гледачу даецца магчымасць адчуць рэальнасць неабходных складнікаў першасных частак жыцця: што ёсць сям'я, вера, праца, зямля, любоў.

Тым больш балючая іх крушэнне ў фінале. Малітвы-рэфрэны аплакваюць, як у рэвіме, кожную згубленую каштоўнасць. Руйнуецца дом. І горка адчуваць, што, можа, лепшы генетычны фонд народа сапсаваны на векі. Гэта была абагульненая эмацыянальная канцэпцыя пражытай усімі намі трагедыі, псіхалагічна асэнсаванай народам толькі праз 50 гадоў.

Трэцяя вызначальная рыса беларускай рэжысуры - любоў да ТЭАТРА-ЛІЗАЦЫІ, умоўнасці існавання персанажа у рэтраспектывы тэатральных масак, стварэнне гратэскавых вобразаў персанажаў.

Тонкую стылізацыю, гульні традыцыйных тэатральных масак, умоўнасць прасторавага вырашэння мы сустракаем напачатку 1920-ых гадоў. Гэта спектакль Е. Міровіча 1924 г. "Мешчанін у дваранах" Ж. Б. Мальера. Крытыка адзначае ўплыў на пастаноўку А. Бенуа, другіх мастакоў "мірліскунікаў", імпрывізацыйную лёгкасць, пластычнасць існавання акцёраў. Спектакль вялі адчуцця, вобразы персанажаў ствараліся ў прыёмах гратэска, буфанад. Кожны персанаж, напрыклад, не проста сыходзіў са сцэны, а з'яўдаў у аркестравую яму. Стылізаваная тэатральная казка - так магчыма вызначыць прыроду гэтага спектакля.

У 1925 годзе Е. Міровіч з А. Марыксам ствараюць яшчэ адну казку, дзе матыў сну, розыгрышу закладзены ў самім сюжэце. Гэта "Каваль-ваявода" з графічнай умоўнай дэкарацыяй, стылізаванай маскай Блазна, гратэскавым вырашэннем Ваяводы - У. Крыловіча. Падкрэсленая тэатральнасць, гульня, імпрывізацыя - амаль вахтангаўскія рысы дадзенай пастаноўкі.

У яркай гратэскавай форме іграўся спектакль Міровіча "Кар'ера таварыша Брызгаліна" з У. Уладзімірскім у галоўнай ролі. Увесь спектакль быў размерка-



ваны на асобныя сцэны, кожная мела сваю назву.

Калі сёння адкінуць клішэ, уласцівыя часу, і прачытаць матэрыялы аб згаданых спектаклях неідэалагізаваным вокам, нельга не ўбачыць эстэтычных пераключак з сучаснымі рэжысёрскімі пошукамі. Гэта ў першую чаргу тычыцца рэжысуры Мікалая Пінігіна - лідэра сучаснага беларускага тэатра. Менавіта яму ўласцівыя ў апошнія гады імкненне да тэатралізацыі, гульня стылёвымі формамі і тэатральнымі маскамі, схільнасць да гратэскавых прыёмаў.

Але ў рэжысуры М.Пінігіна аб'ектам, ці крыніцай, тэатралізацыі становіцца не проста агульная тэатральная культура ці камедыя дэль артэ, як гэта было напачатку веку, а старажытныя мадэлі беларускага тэатра.

Сцэнічная практыка беларускага тэатра 1990-х гадоў паказала, што найбольш перспектыўным і ў мастацкіх адносінах моцным быў шлях узнаўлення старажытных форм беларускага тэатра і ўключэнне іх у сучасны мастацкі кантэкст. Канешне, галоўным аб'ектам увагі стаў такі самабытны від старажытнага беларускага тэатра, як батлейка. Сёння батлейка ўжо замацавала сябе ў тэатральнай практыцы, але гадоў 5 таму яна была зусім незвычайным, забытым відовішчам. Першыя стылізаваныя прадстаўленні (на лялечнай сцэне, потым у тэатры-студы кінаакцёра) здзіўлялі менавіта сваёй забытай, амаль экзатычнай формай.

Але шлях стылізацыі як самастойнай мэты хутка вычарпаўся. Старажытная форма, пазбаўленая натуральнага кактэксту, асяроддзя, замыкалася на сябе. Стылізаваны спектакль набываў рысы штучнасці, сувенірнасці. Беларускі тэатр у засваенні батлейкі прайшоў шляхам чыстай стылізацыі да мастацкай фантазіі на дадзеную тэму і, нарэшце, скарыстання батлейкі як варыянта прасторавага рашэння спектакля з характарнай сімволікай верха-ніжа, але не абавязкова з сюжэтам аб нараджэнні Ісуса Хрыста. Пастаноўка М.Пінігіна "Тутэйшыя" Я.Купалы на акадэмічнай сцэне стала змястоўным дыялогам з традыцыйнай формай. Тут таксама адраджалася забытая п'еса - але п'еса Янкі Купалы. Наш час - бурлівы, зменлівы, асацыяруецца з выбуховым і пераменлівым паветрам пачатку, часу рэвалюцыі, грамадзянскай вайны. Чалавек у бурнай плыні часу - у цэнтры ўвагі купалаўцаў. Іранічны сучасны скепіс не дазваляе ўсюр'ёз займацца праблемай: хто правы, а хто вінаваты. Оптыка гістарычнага погляду змяняецца: мы глядзім на далёкія падзеі не вачыма Купалы, а вачыма людзей з іншым гістарычным вопытам і часовай дыстанцыяй. Таму падзеі і героі ў спектаклі ледзь "адчужаны". Адсюль і вострая, тэатральная, небытавая форма відовішча, негераічная, беспасфасная інтанацыя. Людзі-персанажы, што стаялі ў нашай свядомасці па розных бакі барыкад, сёння выглядаюць агульнай групай, агульным саркастычным партрэтам. У палітычнай і грамадзянскай мітусні спрабуе выжыць, віртуозна прыстасавацца да кожнай улады Зносак у бліскучым вытананні В.Манаева. Зносак гойсае, кідаецца сярод людзей-лялек, марыянэтных партый, марыянэтных рэжымаў, што з'яўляюцца то ў каталіцкай шопцы (у выглядзе каталіцкага храма), то ў праваслаўным вяртэне (праваслаўным храме). Зносак - адзіны жывы чалавек у спектаклі.

Усім астатнім персанажам дадзена пэўная мера “марыянетачнай” пластыкі лячэчнага прадстаўлення: утрыравана да шаржа гратэская група гасцей-сацьяльных масак; змяняюць касцюмы і захлапаюцца ад пафасу Здольнік і Алёнка (А.Лабуш і Э.Белавосцік); нагадваюць д’ябальскіх пярэваратняў героі У.Кін-Камінскага. І разам з тым, стыль спектакля, адштурховаючыся ад эстэтыкі батлеечнага прадстаўлення, перагукаецца з адкрытай плакатнасцю і масачнасцю тэатра дваццатых гадоў - часу стварэння самой п’есы.

Батлейка, як аснова мастацкай мовы спектакля купалаўцаў, стала не толькі ўдала знойдзеным матэрыялам для эксперымента ў галіне формы і стылю, акцёрскага існавання, але і лірычнай тэмай Адраджэння. Эмацыянальна прыўзняты, адкрыта лірычны фінал з уласнай версіяй значэння выпакутаванай сімволікі бела-чырвона-белага сцяга суадносілі з мастацкай радасцю адраджэння і старажытнай тэатральнай формы, і забароненай доўгі час п’есы Купалы.

Але не толькі батлейка стала мадэллю, тэатральным зернем новага сцэнічнага мыслення. Праз некалькі гадоў М.Пінігін стварае эфектнае відовішча “Ідылію”, у аснову якога пакладзены старажытны жанр пастаралі.

Старажытная тэатральная мадэль - пастараль стала не аб’ектам стылізацыі, не ўсур’ез успрынятай тэатральнай формай, а аб’ектам іроніі. Але сама пастараль пры гэтым не зніжаецца, а наадварот, удасканалваецца на сцэне да высокага мастацтва. Таму ўмоўнасць старога жанру пераўтвараецца ў багатую крыніцу новай тэатральнасці. Цэласнасць старажытнага жанру захоўваецца, але ўключаецца ў іншы (сучасны) змястоўны і мастацкі кантэкст. Таму цікавымі становяцца менавіта адносіны тэатральнай формы і сучаснага мыслення.

М.Пінігін вельмі часта эксперыментуе з “культурнай прасторай”, што характэрна для мадэрнісцкага мыслення. Мова яго спектакляў - каскад нумароў, рэпрыз, амаль цыркавых антрэ. Цэласнасць традыцыйнай тэатральнай мовы нібы распадаецца на эфектныя іскры сцэнічных элементаў, мастацкі самастойных. Але “збіраецца” спектакль у нешта зусім новае моцнай лірычнай энергіяй сувязі сцэны і залы. Амаль цыркавая эксперыментальнасць спектаклей Пінігіна гранічнай мэтай мае прарыў у духоўны стан сучаснага чалавека. Яго пастаноўкі - камертон танальнасці часу.

Я наўмысна не спынялася на такіх традыцыйных рысах купалаўскай рэжысуры, як скупулёзная праца з акцёрам, дэтальвая распрацоўка вобразаў, тонкая псіхалагізацыя, бытавая дакладнасць. Але аб гэтых рысах сказана многа. Мне хацелася падкрэсліць тэа рысы ў рэжысуры купалаўскага тэатра, якія сведчаць аб тым, што сённяшнія сцэнічныя пошукі на інтуітыўным узроўні, з іншым тэатральным, гістарычным вопытам, на іншым вітку культурнай спіралі вяртаюцца менавіта да эстэтычных асаблівасцей рэжысуры 1920-х гадоў - часу набыцця нацыянальнай адметнасці беларускім тэатрам. І гэты шлях - перспектывы.

1996 г.

## Актер и режиссер, проблемы взаимодействия

Если попробовать дать определение доминирующему стилю актерской игры в нашем театре, первые слова придется искать не из лексики эстетики. Когдамотришь подряд много спектаклей последних сезонов разных театров, первое, что бросается в глаза - усталость, смертельная усталость людей на сцене. По театральным подмосткам ходят сомнамбулические персонажи, слегка замороженные, словно мухи после зимней спячки. Всё, что происходит на сцене - как бы слегка приглушено. Стертость актерского исполнения становится приметой стиля: сценические события лишены особых эмоций, особой внутренней психической подвижности, выразительности формы. Вроде бы патетика, но лишь слегка обозначенная; вроде бы любовь, ненависть, но так, средней руки. Сплошные обозначения. Ловишь себя на мысли, будто всё происходящее на сцене проваливается в вату, или смотришь сквозь замутнённое стекло. Вялость эмоций, погашенные темпераменты, банальные выразительные средства, - черты актерского существования сегодня. В этом смысле тема купаловского спектакля "Ромул Великий" по Дюренмату - очень актуальна. Человек устал жить, устал во что-то верить, что-то защищать, он находится в некоей прострации.

Актер мелькает вне "большого стиля". Это становится особенно очевидным, когда сравниваешь фотографии актёра в роли из спектаклей 20—30-летней давности с современными персонажами. Глядя на фотографии старых мастеров, вывешенные в фойе коласовского театра, можешь описать созданный образ, характер - по одному зафиксированному мгновению. И почти ничего невозможно сказать, рассматривая современную фотографию актёра в роли (бывают, конечно, и исключения, в данном случае, речь - о тенденции). Не случайно, в театре почти перестали пользоваться гримом: не как косметикой, а как сильным выразительным средством. Душа тоскует по "большому стилю", по "пластически выделенной индивидуальности", как сказал бы Гегель...

Может быть, поэтому особое значение в последнее время приобрели атмосферные спектакли, то есть такие постановки, где основные усилия режиссуры направлены не на то, чтобы донести некий смысл, идею, провалиться в духовное состояние современного человека, а на создание некоей искусственной реальности, особого воздуха замкнутого пространства. Причем, чем прямией, экзотичней аромат театрального спектакля, тем больше он привлекает внимание, тем сильнее втягивает притупленное восприятие зрителя. Поэтому, например, на нашей сцене появились спектакли о Сальвадоре Дали, Айседоре Дункан или Мэрилин Монро. Проявляется нешуточный интерес к восточному театру, к изысканной, интеллектуальной французской драматургии (Сартр, Камю, Брисвиль). Режиссура стремится создать ауру, самодостаточную в содержательном плане. Чем заполняется эта атмосфера, или как

используется актёр в такого рода спектаклях? - вопрос не однозначный. Иногда придумывается динамичная и необычная пластика актёров на сцене (чтобы неудобно было текст произносить, и тем самым несколько отстранить его), как это делает А. Гришкевич в своих спектаклях. Иногда применяются приёмы коллективной игровой импровизации, с почти капустническим способом существования актёра, как это делал недавно Молодёжный театр в спектаклях "Невероятный иллюзион Эрни", "Вильгельм Телль". Или создается атмосфера мучительной лирической исповеди, но не конкретного героя-персонажа, а как сгусток психической энергии. Такой вариант актерского существования был предложен в спектакле колосовского театра "Разговор в доме Штайн..." "П.Хакса. У актрисы Л. Антосовой была сложнейшая задача: сыграть любимую женщину Гёте, историю их отношений, и, наконец, самого Гёте через видение и любовь Шарлотты. Но все эти задачи отошли на второй план. Материей же спектакля становится голая эмоция, психическое состояние покинутой женщины. И тут актриса демонстрирует высокую технику. Ее переходы от состояния на грани истерики - и моментальные забрала самообманов и трезвой мысли, - составляют ритм спектакля. Энергия выворачиваемой наизнанку души любящей женщины наполняет сцену, создавая атмосферу моноспектакля, где как бы отсутствует "драматургия" (в смысле движения, изменения смысла и формы). Перепады душевных переживаний актрисы можно закончить на любом месте.

Поисками атмосферы заняты и театры традиционного типа, и самые экстравагантные группы. Медитирует в поисках "новой реальности" в каждой постановке группа В.Барковского. Несколько лет назад, размышляя о могилевском драматическом театре, я назвала статью "Оранжевые цветы в бывшем доме политпросвещения", имея в виду характерный для могилевчан способ создания спектаклей с помощью самых традиционных клише и амплуа театра XIX века. Они создают нечто, напоминающее искусственный душевный мир цыганского романса, цветастой мелодрамы, заменившей публицистику на сцене.

При доминанте атмосферы в создании спектаклей, мне кажется, куда актуальней становится соотношение не столько актёр и режиссер, сколько актёр и сценограф. Такие понятия как динамика мизансцены, режиссёрская метафора, кульминация, драматургия режиссёрского построения, - отходят на второй план. Современный спектакль тяготеет к статике. Ибо атмосфера создается путем накопления, а не изменений. И поэтому решающее значение в театре сегодня принадлежит художнику. Он - формотворец спектакля, формирует его пространство, определяет его художественную ауру. Можно сказать, дело обстоит следующим образом: есть художник в театре - есть стиль актерского исполнения, нет сценографического решения спектакля - актёр пропадает, растворяется в неформенном пространстве. Успех спектакля, успех актёрской работы, как никогда, зависит от интерьера, от почти физического ощущения атмосферы. Если удаётся создать и заполнить интерьер - спектакль

имеет успех, если нет - актёрские работы тонут в фанерности штампов и приёмов.

Например, в “Ромуле Великом” купаловского театра главным действующим лицом, вернее “спектаклем” является декорация Б.Герлована: расписной задник с овалами проёмов, кусками полиэтиленовой плёнки, валяющимися бюстами героев и живыми птицами. Она, эта декорация “играет” тему и создаёт атмосферу развала Империи, погибающей, никому не нужной её красоты и культуры. Тему конца цивилизации. Что делают актёры в этом спектакле? Почти все (кроме, разве что А.Милованова) исполняют литературную композицию из слов. Радиосценарий. В свою очередь, режиссура “оживляет” декорацию: каждый актёр, словно сошедшая фигура со стеной росписи, выходит из глубины и во фронтальной мизансцене произносит текст на зал, то есть в некий неопределенный эфир. Существуют отношения актёра с текстом, а не с партнёром. Режиссура В.Раевского и раньше тяготела к статике, но это были крупные фресковые смены картин. Теперь перед нами - одна картина, поданная в статике живописного образа. Декорация приподнимает актёрские работы, придаёт им имперский отблеск величия. Ромул А.Милованова перекликается с образом Сократа, созданным на сцене театра-студии киноактера покойным Ростиславом Шмыревым. Милованов вслед за Шмыревым играет негромкое, без патетики величие человека, который находит в себе силы остаться человеком среди развала истории.

Вспомним последний спектакль В.Осипова в Русском театре “Букеев и компания” М.Горького. Красивый, благородный, породисто-фактурный. Я бы сказала, стилизованный под “большой стиль”. Тон задает сценография - интерьер (художники А.Моисеенко, Б.Семилетов, Т.Лисовенко). Кремовая обивка стен, батик с современным растительным рисунком плавно переходят в пейзаж далёкого холма. Картины на стенах подобраны под стиль и цвет интерьера. Все актёры “вписаны” в этот интерьер. Что делает режиссура? Для того, чтобы понять это, вспомним, какую немаловажную роль играют в постановке слуги. Они красиво сервируют стол, вносят и уносят фрукты в стильных вазах, молоко на подносе. Вот так же красиво сервируется пространство актёрами. В.Осипов собирает “сливки” Русского театра: Р.Янковский, Ю.Сидоров, В.Масумян, А.Ткачёнок, В.Бондаренко, и размещает их в свободном эстетическом пространстве как красивую посуду или картины. Каждый преподносится, словно на подносе, в элегантных сменах костюма. Делается ставка на беспроегрывный актёрский ансамбль. А дальше каждый актёр играет самого себя, индивидуальный имидж из прежних ролей. Мы ждем от А.Ткачёнка вибрации интеллектуальной энергии, стремления к возвышенному идеалу - и получаем их. Ждем от Ю.Сидорова импозантных парадоксов - и не обманываемся. Зритель привык ждать от В.Бондаренко мужской брутальности - и находит ее. Такие вопросы как: про что играется спектакль? О чем он? - даже и не вспоминаются в данной ситуации. Про то, как скучно жить? Про любовь? Или что нужно ощущать радость труда и творчества? В принципе, не важно. Как в общем-то не важно, кто в финале

застрелился или кто кого убил. Главное - чтобы красиво было, чтобы Шаляпина на пластинке “заело” (в момент выстрела), и этот звук живописно потонул в пространстве пустеющей сцены, замкнутой колпаком декораций, об которые слова будто отскакивают, и в которых гаснет любая мысль и порыв. Персонажи спектакля и живут, словно под колпаком. В основе стили этой постановки лежит не Горький, и не Чехов, а тот образ русской интеллигенции “чеховского” склада, который сложился у нас по фильму Н. Михалкова “Неоконченная пьеса для механического пианино”. Или Стреллеровским постановкам Чехова.

В “Ужине” В. Осипова с Р. Янковским и Ю. Сидоровым в главных ролях видна та же манера, та же задача - сервировка пространства актёрами. Но там стиливая задача смыкается со смыслом: герои спектакля, как старые гурманы, пробуют на вкус жизнь, политику, секс, интеллектуальный спор. В спектаклях В. Осипова становятся самодостаточны и равноправны отдельные элементы: красивый костюм, тень на фоне батика, роскошная посуда, вино в бокале, голос любимого актёра. Режиссура предоставляет актёру свободу повторов в рамках уже созданной каждым индивидуальной маски.

Сегодня режиссура, как правило, меньше всего интересуется изменением устоявшегося статуса актёра. Режиссура любит и даже культивирует как раз традиционные, устойчивые приемы того или иного актёра, используя шлейф созданных им ролей и выразительных средств. Будь то Р. Янковский, А. Ткачёнок или Т. Кокштыс. И поэтому З. Белохвостик из спектакля в спектакль варьирует одно ампула Павлинки, достигнув совершенства в “Идиллиях” и спародировав его. А блестящий белорусский Труффальдино - В. Маняев, не по своей воле тиражирует приёмы Эносака, и мечтает сыграть что-нибудь трагедийное. И поэтому замечательный актер Т. Кокштыс в последних спектаклях на сцене колосовского театра почти всегда Кокштыс, а не Кочкарёв или кто-то еще.

Подобное использование артиста в рамках созданной им маски или ампула, лежит в основе и другого типа спектаклей - а т т р а к ц и о н о в. Именно они позволяют сегодня добиться наибольшего успеха у зрителей, ибо культивируют спектакль-зрелище и укрупняют актерскую игру. Великолепным спектаклем-аттракционом является “Идиллия” на сцене театра Я. Купалы (реж. Н. Пинигин). Здесь любая деталь, эмоция, роскошь костюмов, всякий прием доведен до предела, до качественной границы, за которой брезжит абсурд. Здесь каждая деталь кричит о себе, как французский фрак или полосатое трико на В. Редько, или напомаженный завиток на лбу. Качество сделанной вещи, отыгранного приема становится основой выходного номера. В этом спектакле своя выходная партия есть у декорации З. Марголина, костюмов Э. Григорук, музыки В. Кандруевича и у каждого актера. Зрители аплодируют занавесу, спетой арии, актерской репризе, режиссерской иронии, жанровому танцу. Играя персонажа, актер утрирует до гиперболы, иногда до гротеска какую-либо одну черту. Например, у З. Белохвостик - это экзальтация чувств и детский патриотизм ее барышни-крестьянки, она почти пада-



ет в обморок от головокружительной смелости собственного плана перевоплощения офранцузенного кузена. Каждое слово, фраза, эмоция выпуклы, рельефны, поданы театрально, как законченный трюк. Сценическая радость проживания каждого мгновения создает общую атмосферу праздника. Простенькая пастораль превращается в прелестную, изысканную сказку-сон.

Персонажи “Идиллии” подаются в ретроспекции сценических масок мировой драматургии. Так, в героине Э.Белохвостик угадывается и Сюзанна, и Розина из “Севильского цирюльника”. Актриса существует в двойной маске барышни-крестьянки и одновременно пародирует ее. Первую сцену блудные сыны Кароль (В.Редько) и Жан (В.Манаев) играют как репризу двух коверных клоунов, Рыжего и Белого, выезжая на двойном велосипеде и в полосатом трико. Кароль в исполнении В.Редько по ходу действия меняет маски, как меняет ядовитое трико на элегантный фрак с разлетающимися фалдами. В родных пенатах он выступает в роли лирического героя-любownika: прилизанные волосы с кокетливым колючком пряди на лбу, красный цветок на груди, чувствительность до обмороков, волнующий низкий баритон, гримасы и жесты опереточного героя. Но за всем этим просвечивает маска Белого клоуна: в пластике прирожденного мима, в застывшей мимике бледного лица печального Пьеро. Жан - В.Манаева с повадками преуспевающего Фигаро, не меняет образной доминанты Рыжего клоуна. Его существование на сцене - трюковые блестящие “арии”, от душещипательных игровых адаптаций романсов хозяина - до петушинных, высокопарно-цветистых любовных “заносов” в сцене ухаживания за Юлией.

Язык спектаклей Н.Пинигина - каскад ярких выходных номеров, реприз, почти цирковых антре. Не случайно мотивы цирка встречаются почти в каждом его спектакле, включая “Лысую певичку” Ионеско. Спектаклем-аттракционом является и его постановка: “Средство Макропулос” на сцене колосовского театра. Первый номер этого представления - открывающиеся за занавесом огромные фраки, висящие на колосниках (худ. Э.Марголин). И совершенно неважно, да и невозможно уловить, о чем говорят персонажи в первой сцене, ибо спектакль то стоит, то двигается рывками, от одного номера к другому. А следующим эффектным антре является выход актрисы-примы, Светланы Окружной, в роли Эмили. Ее Эмилия, белокурая, в броском костюме выходит из глубины сцены, скользнув сквозь фалды фрака, вызывая смешанные чувства, и прежде всего - радость от встречи с любимой актрисой, мужественным человеком, нашедшим в себе силы снова вернуться в искусство. Каждая фраза, жест, поворот головы, хохот ее “леди” - отработаны, манерны, чуть “искусственные”, что и требуется для роли. Движения резкие, застывающие позы, так же как и фиксированные гримасы маски лица. Следующий номер спектакля - комический дуэт молодой пары (Г.Гайдук и Р.Грибович). Особым аттракционом является ярко опереточный выход Т.Кокштыса (Шендорфа), демонстрирующего испанский темперамент и романтические страсти героя-любownika при фактуре прирожденного шута. Длин-



ный фрак не по росту его фигуре, зато слишком тесный для бешеного темперамента. Каждая реплика актеров - реприза. Репризный способ актерского существования в спектаклях-аттракционах - почти норма. Это создает остроту ситуации, остроту эмоции и общее ощущение стиля, не ватной глухоты, а острого рисунка на стекле. Но такой спектакль не выдерживает "натуральности" эмоций, душевности. В финале С.Окружная начинает играть драму, душевные тонкости, "страдает", то есть теряет манерную форму выражения эмоции и - спектакль провисает, теряет ритм. Лишь вызывающий хохот последней мизансцены достойным аккордом заканчивает спектакль.

Спектаклем-аттракционом могла стать "Женитьба" Гоголя в постановке В.Маслюка на коласовской сцене. Для этого есть много предпосылок. Грубоватые, но яркие, как роспись на подносе, образы создают Т.Скворцова-Агафья Тихоновна, Н.Левашова-Арина Пантелеймоновна, В.Дашкевич-Онучкин. Блестяще играет Жевакина А.Лобанок. Весь какой-то переключенный, вертлявый, в коротковатых штанах, похожий на стареющего гимназиста, с застывшей, растянутой на все лицо улыбкой-гримасой. Этот Жевакин, с комической нездоровой сексуальной потрясенностью женской полнотой то на-скакивает, почти вползает на Яичницу, то цепко буквально преследует перепуганную толстуху Агафью Тихоновну. Роль Кочкарёва у Т.Кокштыся скорее распадается на отдельные эффектные сцены и приемы, но не "собирается" в нечто целое. В.Кулешов не нашел формы существования своего героя Подколёсина, поэтому "раздумья и сомненья" потенциального жениха отходят на периферию спектакля. Но постановка много бы выиграла, если бы имела решенное сценографически пространство. Примитивная декорация и вульгарные костюмы кидают отсвет и на актерские работы.

Спектаклем-аттракционом являются инсценированные дневники Сальвадора Дали "Его сны" в Молодежном театре (реж. В.Котовицкий, худ. Э.Марголин). Актерская работа Сергея Журавля - С.Дали в этой постановке - одно из самых ярких достижений нашего театра последнего времени. Актер не стремится к внешнему сходству с художником. Но на тему характерной детали внешности Дали - закрученных вверх усов - разворачивается целый пластический этюд. Проекция портрета Ницше вызывает у Дали не только мысли о Боге, но об усах - "трагической константе лица". С.Журавель, отбивая ритм испанского танца, пыжится, надувается, словно воздушный шар (нужно переплюнуть Ницше и Бретона во всем, даже в усах) и на наших глазах сам "перевоплощается" в жесткие, упругие, чванливые "усы". А потом актер вывозит примерный столик и демонстрирует процесс наклеивания усов на лицо. Так, с помощью пластики, игры с предметами, резкого "отчуждения" роли и создается образ скандального художника XX века. Дали играет не только актер, но и сценография, режиссерские и пластические метафоры, между актером и ролью всё время существует дистанция. Я бы назвала эту работу актера и режиссера "в поисках утраченного персонажа". Журавель не стремится передать "внутренний мир" героя. Он играет его отдельные проявления. На-

пример, погружение в интуитивное состояние - это плавные “нырки” Дали - Журавля в мягких струнах рояля, словно в океане собственной картины, спроецированной на приподнятую деку. Бунт против аристократического салонного искусства Парижа - ироническая атака на белый рояль Дали-Дон Кихота, вооруженного боксерской булавой Фрейда и копьем бутафорского фаллического батона (звучит шально, но игра несовместимыми смыслами - язык этого спектакля).

“Его сны” - почти моноспектакль. Но актеру удастся “заполнить” сцену разными персонажами, неживыми предметами, картинами С.Дали. Мы видим и разные маски самого художника. Высокомерный мэтр, вещающий свету “дневник одного гения”, снимает шапку мономаха и превращается в страдальца Дали из воспоминаний, который сомневается и бунтует против всего. Мы следим за Дали, охваченным сумасшедшей ревностью к лирической щедрости Лорки или живописным выстрелам Пикассо, - и за Дали, влюбленным в Галу; за Дали - аристократом и неудачным сыном. Образ создается не традиционным способом, а с помощью монтажа осколков остановленных временем масок. Перед зрителями разворачивается разорванное, застывшее, странное пространство души, где равноправно существуют культ усов, воодушевленность сюрреализмом, плавность дефикалий, мысли о Боге и зачарованность Галой.

Подводя итоги сказанному, можно сказать следующее. Когда театр перестал быть кафедрой, храмом или политической трибуной, в нем выросли искусственные, оранжерейные, причудливо-экзотические цветы, либо его поманила эксцентрика цирка. “Сделайте нам красиво” - часто становится основной задачей спектакля. Но на этом пути создания сценических шлягеров театр подстерегает опасность скатиться к банальности (зрелища и смысла) на фоне экзотики материала.

Раньше критерием актерского мастерства были большой диапазон, неузнаваемость актера в последующей роли. Сейчас артист заведомо обречен на тираж. Мастерство - не в широте диапазона, а в накоплении, отшлифовке определенного набора приемов.

1997 г.

## Каб не замучылася...

### 99 з'езд СТД, парады волнага крытыка

\* РЫСЦЫ ТЭАТРАЛЬНАГА ПРАЦЫ \*

У Саюза тэатральных дзеячаў няма грошай, СТД на картатэты - лейтматыў існавання арганізацыі ў апошнія гады. А ці патрэбны саюз і што ён можа зрабіць - знікае пытанне ў многіх. Упэўнена, што СТД можа стаць годным прадстаўніком тэатральнай грамадскасці і не маючы вялікіх сродкаў. Сёння інтэлігенцыя - безабаронная перад ціскам дзяржаўнай улады. Асабліва, калі чалавек застаецца сам-насам з уласнымі праблемамі. Ён мае патрэбу ў маральнай, творчай падтрымцы з боку папечнікаў па прафесіі. Мне здаецца, найвышэйшай мэтай існавання творчага саюза павінна быць абарона правоў чалавека, правоў мастака любой прафесіі: акцёра, рэжысёра, сцэнографа, крытыка. Наспеў час Саюзу ўзяць на сябе пэўныя праваахоўныя функцыі, каб дапамагчы кожнаму свайму сябру, калі спатрэбіцца. Прыклад: мы жывем пад каўпаком розных праверак, пераатэстацый, перарэгістрацый і іншых "пера". Калектыў ці асобны мастак павінен мець права падаць апеляцыю ў творчы саюз і праз яго патрабаваць паралельнай працы незалежнай камісіі, створанай СТД.

Нядаўна прачытала ў інтэрв'ю з Аляксеем Дударавым, што Саюз імкнецца акружыць клопатам і ўвагай, перадусім, ветэранаў сцэны. Высакародная місія. Але не менш адчувае патрэбу ў дапамозе і падтрымцы тэатральная моладзь - будучыня беларускага тэатра. Падаецца мэтазгодным аднаўленне былых секцый СТД, але ў новай якасці. І адной з іх можа стаць цэнтр маладзёжнай ініцыятывы, дзе б новыя ідэі ажыццяўляліся хаця б часткова. Калісьці ў Валерыя Маслюка была добрая ідэя - стварыць пры СТД тэатр "Шанц". Не ведаю, чаму яна не здзейснілася, мабыць, з прычыны перманентнага рамонту Дома мастацтваў. Цяпер само жыццё спарадзіла такі шанц-тэатр - Малы тэатр. Без памяшкання, майстэрні і г.д. Чаму б СТД, маючы ўласнасць і скарыстаўшы вопыт іншых тэатральных гарадоў, не адкрыць нешта накшталт тэатральнай майстэрні - для часовай падтрымкі (хаця б памяшканнем) новых тэатраў ці зборных калектываў для аднаго спектакля.

Вось не так даўно Міністэрства культуры разам з Інстытутам імя Гёте наладзілі тэатралізаваныя чытанні сучасных нямецкіх п'ес. Амаль усім: і ўдзельнікам, і глядачам захацелася, каб прапанаваныя накіды ўяўных спектакляў увасобіліся ў жыццё. Інстытут імя Гёте і сродкі на гэта можа выдзеліць. Калі б існавала тэатральная майстэрня ці тэатр-шанц - арганізацыйныя пытанні былі б вырашаныя. Яшчэ прыклад. Амаль штогод у сценах Беларускай акадэміі мастацтваў з'яўляюцца яскравыя, неардынарныя дыпломныя спектаклі. Але акцёрскія курсы пакідаюць акадэмію і спектаклі знікаюць. А многія з іх маглі б упрыгожыць афішу любога акадэмічнага тэатра. Толькі ў апошнія гады можна прыгадаць бліскучы спектакль М.Пінігіна "Лысая спявачка", эксперыментальную пастаноўку В.Катавіцкага "Пікнік", спектакль-імправізацыю А.Андросіка "Гуляем у Шэкспіра", псіхалагічна-тонкія пастаноўкі

Л.Манаковай “Азірніся ў гневе” і В.Баркоўскага “Нора”. Але ўсе яны маглі прадоўжыць жыццё ў шанц-тэатры і стаць біржай працы для маладых акцёраў.

Згаданыя прыклады - з самога жыцця, а не “мары ля акенца”. Яны не патрабуюць вялікіх выдаткаў, а толькі творча-арганізацыйнай падтрымкі.

Некалькі словаў пра сцэнаграфію. Мы пазнаёміліся з выставай беларускіх сцэнографіаў, прымеркаванай да 50-годдзя СТД, што знаходзіцца на другім паверсе Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы. Добрая выстава. Дзякуй мастакам. Магу ацаніць намаганні Саюза па яе арганізацыі. Але як шкада, што сцэнаграфічныя выставы ў нас з’яўляюцца недаравальна рэдка. Калісьці Э.Гейдэбрэхт і Д.Мохаў змагаліся, каб штогадовыя сцэнаграфічныя “Вынікі сезона” сталі абавязковым элементам тэатральнага жыцця. Бо яны важныя не толькі для асэнсавання вынікаў тэатральнага сезона, але і для разумення працэсаў, што адбываюцца ў сучаснай сцэнаграфіі, і як стымул для мастакоў не спыняцца на рабочым эскізе ці макеце, а дарабіць рэч да выставачнага варыянта. Я ўжо не кажу пра неабходнасць закупак. Але традыцыя спынілася. Я гляджу сёння на экспазіцыю выставы, і ў мяне ўзнікае адчуванне, што час спыніўся. Бачу творы васьмі-дзевяцігадовай і больш даўніны. Няма новых ідэй. Як быццам за апошнія гады нічога не адбылося ў галіне сцэнаграфіі. Ды ўрэшце, дзякуй Богу, што мастакі хоць прынеслі і захавалі свае творы. Мастак-сцэнограф - нейкая гінучая, штучная прафесія. Спачатку майстры-бутафоры, загадчыкі пастановачнай часткі пайшлі з тэатра (не прэстыжна працаваць і грошай амаль не плацяць), цяпер і мастак-сцэнограф - непрэстыжная прафесія. Хто з маладых мастакоў прыйшоў у тэатр за апошняе пяцігоддзе? Бачу толькі некалькі твораў Любы Сідзельнікавай. Ведаю, што цікава працуе ў Маргіёўскім тэатры лялек Ларыса Мікіна, але яе твораў на выставе няма.

Думаю, трэба аднавіць і стымуляваць працу секцыі сцэнаграфіі пры СТД. Арганізоўваць творчыя сустрэчы, абмеркаванні, пленэры. Сцэнаграфія - не тая галіна, дзе мы крочым наперадзе прагрэсу. Але трэба адзначыць і тое, што мы маем: узнагароду, прывезеную З.Марголіным з Пражскай квадрыянале, дасягненні мастакоў лялечнага тэатра. Дарэчы, мастакі тэатраў лялек сёння куды цікавей працуюць за мастакоў драматычнага тэатра. Мы можам ганарыцца імянамі А.Фаміной, В.Рачкоўскага, Г. і А.Сідаравых.

Наступнае пытанне пра тэатральную крытыку. Нагадаю, што тэатральная крытыка - гэта духоўны летаніс часу, дакументы тэатральнага жыцця і форма самасвядомасці тэатральнага мастацтва. Гэта адначасова навука і мастацтва.

У нас жа тэатральная крытыка мысліцца ўсё яшчэ на ўзроўні персанала-абслугі. Свабода слова крытыка ледзь не караецца. Варта сказаць штосьці не “агульнапрынятае”, як з усіх бакоў зашыпяць “незадаволеныя”. З фактычным расфармаваннем былой секцыі тэатральнай крытыкі, дзе які-ніякі парытэт думак, хаця б фармальна, утрымліваўся і дзе, прынамсі, існавала свая,

няхай савецкая, форма справаздачы, выбарнасці, планавання, - аналітычная праца пры СТД спынілася. Сёння прэтэндуе на манополію густаў і думак “Авансцэна”, якая называе сябе “цэнтрам беларускай тэатральнай крытыкі”. На нашых вачах адбылася небяспечная з’ява: зрошчванне часткі тэатральнай крытыкі з кіраўнічым апаратам. На сённяшні дзень “Авансцэна” з’яўляецца прадпрыемствам-філіялам Міністэрства культуры і ідэалагічна забяспечвае ягоную палітыку, “абслугоўвае” мерапрыемствы Міністэрства культуры. Гэта не дакор ці папрок у адрас Міністэрства. Яно якраз шмат чаго робіць для развіцця беларускага тэатральнага мастацтва. Нагадаю толькі творчую майстэрню тэатраў лялек, лабараторыю маладой беларускай драматургіі на “Вольнай сцэне”, наладжаныя выдomyня фестывалі, “дні культуры” і г.д. Я кажу пра “ангажаванасць” такой тэатральнай крытыкі.

Саюз тэатральных дзеячаў наогул пазбавіўся ўласнай палітыкі. Падае прэстыж прафесіі крытыка. Кwoлы конкурс артыкулаў, які СТД калісьці наладжваў, паспяхова памірае. А менавіта ён павінен узяць прэстыж прафесіі, стаць сапраўднай трыбунай для абмеркавання вынікаў тэатральнага сезона з прыцягненнем шырокага кола тэатральнай грамадскасці і аглядам тэатральнага друку. Мы самі павінны паважаць адзін аднаго і ствараць умовы для нараджэння “залатога пяра” крытыка, вольных стралкоў. А нельга ж не заўважаць, што ў тэатральнай крытыцы апошняга часу адбываюцца зрухі, з’яўляюцца новыя формы журналістыкі, адносін з тэатрамі. Узяць, прыкладам, тэатральную газету “Арлекін” або аб’яднанне маладых тэатральных крытыкаў “Галёрка”. Мяркую, што метаэгодна не фармальна, на паперы, а на практыцы адрадзіць секцыю тэатральнай крытыкі пры Саюзе тэатральных дзеячаў.

Аналіз тэатральнага працэсу - гэта не “кулуарная” гаворка і не рэверансы ў адрас арганізатараў таго ці іншага мерапрыемства, свята. Не трэба былі быць банкетныя тосты і працу душы і розуму. На базе секцыі крытыкі можа быць створаны інфармацыйна-аналітычны цэнтр. У Саюз павінна сцякацца і апрацоўвацца інфармацыя аб усіх беларускіх тэатрах, дзеячах мастацтва. З другога боку, неабходна больш ці менш шырокае кола інфармацыі пра тое, што робіцца ў бліжэйшых краінах, пра магчымасці кантактаў. Інфармацыя павінна быць даступная кожнаму.

У СТД няма грошай, але ён можа стаць своеасаблівым пасрэднікам паміж творчай інтэлігенцыяй і шматлікімі фондамі (ЮНЕСКО, напрыклад), дзяржаўнымі структурамі. Саюз ужо пачаў працаваць у дадзеным накірунку. Я маю на ўвазе падтрыманя Фондам Сораса фестываль монаспектакляў “Я”, міжнародны тэатральны сімпозіум у Астрашынскім гарадку. Але надта вузкае кола людзей, на якое былі разлічаны гэтыя мерапрыемствы.

СТД можа сам абвясчаць конкурс праектаў (гэта могуць быць абмены з замежнымі партнёрамі, канферэнцыі, часовыя калектывы пад спектакль альбо п’есу, навукова-выдавецкія праекты). Тады і размоў пра “келейнасць” рашэнняў

не будзе. Саюз можа выконваць ролю арганізацыйную, своеасаблівага “прабівалы”: з выйграным праектам выходзіць на дзяржаўныя структуры.

У настальгічных успамінах аб ДOME мастацтваў ён часцей за ўсё асацыіруецца з “мутным вокам”, акцёрскім рэстаранчыкам. Амаль забылася, што там быў пакладзены калісьці пачатак Тэатральнай бібліятэцы. Сёння - гэта “заросшая тропа”. Не зберагла нават тое, што было. Думаю, менавіта Саюз можа і павінен узяць на сябе працу па стварэнні сапраўднай Тэатральнай бібліятэкі. Не проста дзеля таго, каб узяць дадому кніжку пачытаць, а бібліятэку з разгорнутым каталогам, архівам, картатэкай спектакляў, бібліяграфіяй па персаналіях, тэатрах, гарадах, з рэпертуарнымі спісамі, творчым складам труп. У ідэале - з уласным відэафондам, дзе можна паглядзець запісы лепшых беларускіх спектакляў, пастаноўкі сусветна вядомых рэжысёраў і акцёраў. Калісьці мы павінны пачынаць выходзіць з таго дапатопна-аматарскага стану ў галіне тэатральнай інфармацыі, у якім знаходзімся.

Некалькі словаў пра тэатральную адукацыю. Калі ў грамадстве неспакойна, калі тэатр хварэе - пачынаюць кідаць камяні ў тэатральную школу. Між тым прывяду толькі некалькі фактаў. Кожны год нашы студэнты бяруць удзел у конкурсе чыталнікаў імя Яхантава ў Санкт-Пецярбургу і прывозяць узнагароды. Беларуская тэатральная школа вельмі высока ацэнена на прэстыжных міжнародных форумах у Патсдаме, Маскве (“Подъём”), Любліне. Не паспеў утварыцца конкурс спяваючых драматычных акцёраў імя А. Міронава, як нашы студэнты занялі там другое месца. Выпускнікі БелАМ склалі трупу “Вольнай сцэны”. Апошнія “Крыштальныя кветкі” за дэбют таксама нададзены нядаўнім выпускнікам акадэміі А. Гарбузу і В. Серадзе. Паспяхова дзейнічае новая форма мэтавых вочна-завочных набораў для абласных тэатраў у Гомелі, Магілёве. Можна яшчэ доўга працягваць у гэтым напрамку...

У якасці рэзюме прапаную:

- надаць СТД функцыі праваахоўчага органа тэатральнай інтэлігенцыі;
- стварыць Цэнтр маладзёжнай ініцыятывы і Тэатральную майстэрню (ці тэатр-шанс);
- падтрымліваць перспектыўныя праекты на конкурснай аснове і здзяйсняць пасрэдніцтва ў іх фінансаванні;
- аднавіць секцыю сцэнаграфіі і арганізоўваць выставы “Вынікі сезона”;
- аднавіць секцыю крытыкі і на яе аснове стварыць інфармацыйна-аналітычную службу (альбо цэнтр);
- адрадзіць тэатральную бібліятэку з навуковым і архіўным патэнцыялам.

Закончыць хацелася б на той жа трывожнай ночце, з якой я пачала. Мы жывем у неспячэны час. Ужо праслізгаюць (і што вельмі жахліва - у тэатральным друку) палітычныя абвінавачванні ў адрас таго ці іншага дзеяча.



Мы не павінны забывацца на трыццатая гады. Звяртаючыся да калег, я заклікаю памятаць урокі гісторыі і словы Янкі Купалы - "людзьмі звацца...".

Каб не замуцілася вока.

1997 г.



Колькі існуе фестываль “Маладзечанская сакавіца”, столькі спрэчак вядзецца вакол яго са спробай вызначыцца: што гэта за з’ява ў нашым тэатральным жыцці? 5 гадоў таму ён узнік дзякуючы высакародным амбіцыям мясцовых уладаў Маладзечна і меўся быць фестывалем майстроў, “зорак” беларускай сцэны (адпаведна іх бенефісных спектакляў). А фірма “Дайнова” ператварыла знаходжанне ўдзельнікаў “Маладзечанскай сакавіцы” ў святочнае чаханне межа падарункаў...

І на “Сакавіцы” сапраўды ўшаноўвалі славу тэатра і выказвалі ўдзячнасьць любімым актёрам: С.Станюце, А.Клімавай, Э.Браварскай, Ю.Сідараву, Р.Янкоўскаму, М.Захарэвіч, Л.Давідовіч...

Аднак ужо з другога фестывалю вынікла: па агульнапрынятых мерках “вялікія”, па бальшыні сваёй, насяляюць Купалаўскі і Рускі тэатры. Дык навошта рабіць фэст двух мінскіх тэатраў у Маладзечне? Ці ў Мінску мецэнаната не знайшлося? Афішу разбаўлялі спектаклямі іншых мінскіх тэатраў, але прыныц іх адбору заўсёды выклікаў здзіўленне: ці то камерныя, ці то з абавязковай “зоркай”? “Зніклым сюжэтам” аднаго разу мільгануў маскоўскі тэатр, выдаючы ўпадабаную “міжнароднасьць” мерапрыемстваў. Але арганізатары свечасова апамяталіся і не сталі рабіць на маленькай, дрэнна абсталяванай пляцоўцы ў Маладзечне міжнародны тэатральны фэст.

З трэціх “Сакавіцы” пачэснае месца ў рэпертуарнай афішы займелі абласныя тэатры. Такім чынам прайшлі “Нора” гарадзенцаў, “Непаразумеце” віцеблян, сёлета - “Дом для зачашчэньня” гомельскіх артыстаў. Асноўную афішу дыктавалі шматлікія ўмовы: абмежаваная колькасць спектакляў (звычайна шэсьць), прычым адзіны — гаспадароў, другі - тэатра з вобласці; камерныя габарыты, наяўнасьць “імені”, а мо ярыкі дэбют. Нягледзячы на такія абмежаванні, на брак пэўнасьці і вызначанасьці, “Сакавіца” гораду і гасцям палюбілася - вясна, шчыры прыём глядачоў і ўлады, добрая арганізацыя. У нейкай ступені - адлюстраванне тэатральнага працэсу, ва ўсялякім выпадку - зруху ў галіне актёрскай...

“Сакавіца-98” афішай адрознівалася ад папярэдніх толькі адным: пашырэннем геаграфіі да Вілейкі. Тамтэйшыя жыхары сустрэкалі Рускі тэатр з асобнай праграмай. У астатнім усё рухалася па звыклых рэйках. Майстроў прадстаўлялі Л.Румянцава, В.Клебановіч, В.Кавалерава, Б.Герлаван, Г.Гарбук, У.Шэлестаў. Разам з імі узнагароджвалі рэжысёраў, партнёраў і нават дэбютанта-драматурга. Наогул, як заўсёды - амаль усіх. Прыгадваю гэта не таму, што шкада прызоў - не, не шкада, няхай і болей будзе. Але трэба разумець адноснасьць крытэрыяў і не раздзьмухваць “лепшыя спектаклі” як бурбалкі...

Яшчэ адна адметнасьць афішы - удзел у “Сакавіцы” двух прыватных тэатраў: гомельскага Незалежнага і антрэпрызы “Тэатральныя зоркі”. Адсюль вынікае прызнанне іх дзейнасці на дзяржаўным узроўні.

Аднак ад прыемнага давядзецца перайсці не да самага прыемнага. Бо прызы - прызамі, а творчасць - творчасцю. “Сакавіца-98” канстатвала здраб-

ненне патрабаванняў ды намаганняў. У бальшыні спектакляў адсутнічала сцэнаграфічнае рашэнне, а рэжысура нагадвала аб сабе млявай “разводкай” акцёраў. Сцэну запаўнялі сталы, ложкаі... побыт, побыт і яшчэ раз побыт, без намёку на вобраз, метафару, часавую канкрэтнасць. Выязныя пастаноўкі з дэкарацыяй “на падборы”.

Самы відовішчны, касцюмны спектакль - “Таленты і паклоннікі” тэатра-студыі кінаакцёра з маляўнічым заднікам і літаром, як атрыбутамі старажытнага тэатра, - радаваў вока. Але ягоны штучны свет, штампаваная рэжысура і акцёрскі найгрыш выглядалі сумнай састарэлай хрэстаматыяй, ілюстрацыяй да школьнага Астроўскага.

Чамусьці нашаму тэатру бракуе адчуванне стылю пэўнага часу. Акцёры і асабліва рэжысёры надзвычай глухія да сатканай танчэйшымі ніцямі атмасферы даўняй і нядаўняй гісторыі. Не чуюць танальнасці розных дзесцігоддзяў, не бачаць іх колераў і гукаў, не прыкмячаюць асаблівых манеры паводзінаў людзей. Замест гэтага сцэну запаўняе агульнапрыняты, стандартны побытавы набор: стол, буфет, ложка, скрыні. Псіхалагічная складанасць стасункаў замяняецца ўнутранай ці знешняй схільнасцю да акцёрскай істэрыі. Гэта асабліва выразна акрэслілася на фестывальных спектаклях “Пяць вечароў”, “Двое на арэлях”. Іншы раз катэгорыя “часу” замяняецца лубковым стылем, кштталу “Парфёна і Аляксандры”.

#### У ПОШУКАХ СТРАЦАНАГА ЧАСУ

А.Валодзін рэдка ўвасабляецца сёння на сцэне. Асабліва яго раннія, “неарэалістычныя рэчы: “Фабрычнае дзяўчо”, “Пяць вечароў”, “Старэйшая сястра”, якія адасобіць ад атмасферы канца 50-х - пачатку 60-х немагчыма. Няпросты тып зносінаў, замкнёнасць герояў, недарэчныя ў жыццёвым плане лёсы, недамоўленасць дыялогаў і давер чалавеку - адметныя рысы валодзінскай паэтыкі. “Пяць вечароў”, названыя калісьці “п’есай жыцця”, прынцыпова “безжанравая” рэч, напісаная сцэнарна, без устаноўкі на пэўную жанравую мадэль. Бо стваралася ў той час, калі жыццю надаваліся непрадказальнасць, жывая творчасць, калі яно пазбаўлялася “жанраў” сацыяльнага існавання. Сённяшняя сацыяльна-духоўная сітуацыя схільна, наадварот, да рытуалізацыі, да замацавання формаў, таму выбар “Пяці вечароў” да пастаноўкі вызначаўся, хутчэй, цягай да рэтра (як у фільме М.Міхалкова), а не пераклічкамі з сучаснасцю.

Але вось гэтага “рэтра”, як паветра, атмасферы, духу і стылю часу - пазбаўлены спектакль М.Абрамава ў першай прыватнай антрэпрызе “Тэатральныя зоркі”. Ён безаблічны, праязічны, стылёва “сцёрты”. Валодзінскія героі “паза часам” ператвараюцца у плоскія постаці. Іх не ратуе ігра добрых артыстаў - В.Клебановіч і У.Шэлестава.

Калісьці “Пяць вечароў” з іх паралельнасцю разгортвання лёсаў, цякучасцю характараў, дакладнасцю жыццёвых назіранняў, простаі мовай, - нараджаі глыбокі гістарычны падтэкст. А зніжэнне сацыяльнага статуса персанажаў

драмы (шафёр, прадаўшчыца, тэлеграфістка) успрымалася гімнам і н д ы в і д у а л ь н а с ц і і, непаўторнасці чалавека, незалежнага ад грамадскай пасады. Са спектакля М.Абрамава года 1998 знік падтэкст, а з ім - гістарычнасць лёсаў, паэзія. Унутраны свет сённяшніх герояў роўны іх прыкметнаму сацыяльнаму статусу, і таму гісторыя Тамары і Ільіна з лёсу пакалення пераўтвараецца ў гісторыю запозненага кахання адзінокага небаракі з Поўначы і старой дзеўкі, што згубіла ў штодзённым ліхалецці жаночае абаянне.

Напрыканцы 70-х М.Міхалкоў, здымаючы “Пяць вечароў”, тонка ўгадаў хісткую стылістыку твора, яго месца паміж п’есай і сцэнарыем. Духоўны вопыт дзесяцігоддзяў адгукнуўся псіхалагічна вытанчанай іграй акцёраў - Л.Гурчанкі і С.Любшына, нервовай рафінаванасцю іх персанажаў. У спектаклі антрэпрызы героі душэўна глухія. А навязлівы паўтор кінематаграфічнага малюнка маладой парай (Л.Абрамава, А.Кізіна) выклікае няёмкасць. Адно толькі месца крапае па-сапраўднаму, калі Тамара (В.Клебановіч) у канцы другога вечара, не вытрымаўшы новай страты Ільіна, трымае доўгую паўзу, па інерцыі накручвае бігудзі, а затым б’ецца ў істэрыцы.

Ёсць творы драматычнага мастацтва, якія вымагаюць саліравання, віртуознай тэхнікі вялікай формы. Такой п’есай з’яўляецца “Двое на арэлях” У.Гібсана. Ён і Яна, былая танцоўшчыца і пазбаўлены практыкі адвакат, два закінутыя адзіноцтвы аднойчы сустрэліся. Абодва перажываюць душэўны злом на мяжы сталасці, расчараваныя жыццём, абодва глыбока няшчасныя і прагнуць чалавечай цеплыні і паразумення. Адна толькі розніца паміж імі: у Джэры ёсць мінулае, і ён жыве ім, а ў Гітэль ёсць толькі сучаснасць.

Вобраз гэтай п’есы - мост. Невыпадкова Джэры так любіць гуляць на чамі і даследаваць масты. Героі п’есы нібы спыніліся на адным з іх: можна вярнуцца назад, можна перайсці на другі бераг і пачаць новае жыццё, а мо - кінуцца ў вяр. Кожны з іх выбірае ўласны шлях.

Спектакль мададзечанскага тэатра ў пастаноўцы М.Мацкевіча - надта традыцыйны. Яму бракуе вобразнасці. Сцэна ўмоўна падзелена на дзве часткі - выгарадкі жыцця герояў. Безаблічная шэрая карцінка побыту не афарбавана колерам, прыкметамі часу ці індывідуальнасці персанажаў. Гарадскі пакой увогуле. Выдатная актрыса В.Кавалерава, якая ўмее сыграць увесь спектакль без слоў, на гэты раз занадта захапілася эмоцыйнай унутранага зрыву, нябачнай істэрыкі. Яе існаванне на сцэне - трапяткое, нервовае. Вялікай псіхалагічнай школай зрабілася роля Джэры для акцёра Я.Іўковіча (і ён вядзе яе годна). За іх дуэтам часам цікава назіраць. Але нейкай глыбіні, дыхання, свабоды саліравання не хапае. Дуэт усё ж такі дастаткова вучнёўскі ў адносінах да п’есы: тэкстам авалодалі, правільна выконваюць штрыхі, але казаць аб “інтэрпрэтацыі” не выпадае. Галоўная тэма твора - адзінота - сыграна неяк усярэджана, адзіноцтва не адчута душою, што перажыла адчай “бедных людзей” Дастаеўскага. А менавіта да іх апелюе Гібсан. Таму акцёры, нягледзячы на расцягнутасць дзеяння (спектакль доўжыцца амаль тры гадзіны), нібы слізгаюць па паверхні. Чуеш знаёмую мелодыю, але яна душу не крапае.

Затое спектакль “Парфён і Аляксандра” не толькі выводзіць з раўнавагі, але і выклікае абуральныя пачуцці. Хроніка шчаслівага мнагадзетнага сямейства прадстаўлена Б.Герлаванам і В.Раеўскім з іроніяй, як аб’ёмны маляваны дыван, прымітыўны лубок: заслоначкі лубочнай скрыначкі адчыняюцца... а там - ложка у фальбонках, кілім на сцяне і стрэльба. Вось там, у ложку, і адбываюцца асноўныя падзеі - сем немаўлят зачынаюцца пад буркатанне галубкоў. Пікантнасць гісторыі надае тая акалічнасць, што мужу за пяцьдзесят, а жонцы каля дваццаці. Адзначым — для сусветнай літаратуры гэта ўвогуле не нагода для драматызму...

Але ў “творы” М.Манохіна і ў спектаклі купалаўцаў на гэты факт называюцца ўсе банальнасці, якія можна толькі сабе ўявіць: што шчасце бабы ў сям’і і дзеціх, што на радзіме лепей, чым у круізе, што вартасць мужа залежыць не ад узросту, а ад працаздольнасці пэўнай часткі цела, ды й увогуле - колькі трэба сыходзіцца на тыдзень сямейнай пары? І ці абавязкова даводзіць супружніцу да аргазму? Вось так...

Душна. Моташна, Можна сказаць: прыехалі. Здзяцінелі да мяжы ідыятызму.

А многім глядачам падабаецца. А чаму не? - выхаваны на формуле Маня+Ваня=любоў, на “жду ответа, как соловей лета”, на ружовых пысках у аблямоўцы чырвонага сэрцайка. Вядома, спадабаецца - у мексіканскіх серыялах і не тое ўбачыш.

Такім чынам, бестселер М.Манохіна крочыць па краіне. Ужо ў трох тэатрах пастаўлены. У купалаўскім спектаклі іграюць феноменальна арганічныя акцёры: Г.Гарбук (ён быццам і не іграе, а жыве, - лагодны, спакойны, наіўны мужык, што засумаваў па каханні і шчасці) і Ю.Міхневіч (яе Аляксандра - не пошлая, а сталая жаночай прывабнасцю, наіўнай чароўнасцю). Арганічнасць акцёраў увогуле часткова “здымае” пошласць тэксту, са сцэны ліецца цэпльня. Але куды падзецца ад яе ліпкай банальнасці, прымітыўнасці? Як забыць, выкрасліць з памяці Чэхава, Мрожака? Наогул, як напрыканцы ХХ стагоддзя пазбыцца падобнага ачмурэння?

#### КАЛЯРОВЫЯ СНЫ

Не, лепш крыкнуць “Ад вінта!”, прапаўзіці на карачках пад грымучую “Дусю, Дусю”, абтрэсіцца і “папрыколацца” ў духу “Розыгрышу”. Так і робяць, атрасаючы штодзённае ачмурэння героі маладзёжнага спектакля Тэатра-лабараторыі нацыянальнай драматургіі ў пастаюўцы В.Растружэнкава. Менавіта гэты спектакль і дэбют маладога драматурга стаі глытком свежага паветра ў фестывальнай афішы “Сакавіцы”, яе “бярозавым сокам”.

У паўпусты дом, які какетліва азірае госця, урываюцца “джэнтльмены з вялікай дарогі” і трымаюць маладую жанчыну пад пагрозай насілля. Напружана, дэтэктыўна пачынаецца п’еса С.Кандрашова і спектакль Вольнай сцэны. Трывіяльная, але ад гэтага не менш жahlівая пагроза насілля, аднак,

аказваецца бліскучым розыгрышам. У ім “купаюцца” гаспадар дома малады бізнесовец Аляксей (І.Сігоў) і ягоны кранальна-правінцыйны дзевяр (М.Рабычын). Прыбываюць новыя госці, а значыць - магчымы і новыя розыгрышы. Падобныя “прыколы” сталі другім жыццём насельнікаў дома, своеасаблівым наркотыкам. Толькі гэтыя жорсткія гульні ўзбуджаюць энергію, смак існавання. У астатні час сябры разняволена п'юць каньяк і млява дыскусуюць. Аднак у гэтых гульнях ёсць свае ахвяры. І для іх розыгрыш - не проста экзатычны балаган, але па-сапраўднаму перажыты тэатр жорсткасці. Прычым ахвяры і каты могуць мяняцца месцамі.

Адметнасць п'есы - сучасная мова, модны стыль зносінаў, дзе жаргон і прыколы набываюць кшталту азбукі морзе, якую не трэба разгадваць маладзёжнай трупі. Дзеянне разгортваецца не прасталінейна, не банальна. Бачанне глядача, вугал, пад якім ён глядзіць, увесь час мяняецца: мы то самі становімся ахвярамі розыгрышу, то ведаем пра планы прымудшчыкаў, то зноў гатовыя паверыць ім - і падмануцца.

Маладыя артысты не проста арганічна існуюць у вадакруце п'есы Кандрашова, але ствараюць яркія, запамінальныя тыпы, характары. Гэта перш за ўсё Дзіма ў выкананні М.Рабычына са спрытам і жаргонам крымінальніка і адначасова - бясконцым абаяннем прыроджанага коміка і трапяткой душой паэта. Ён сябруе і слугуе гаспадару дома па мянушцы Граф (І.Сігоў) - расчараванаму “мясцоваму джэнтльмену”, каралю розыгрышаў. Несумяшчальную пару складаюць спакуслівая жанчына-драпежніца Святлана (А.Гудкова) і небарака паэт з далікатнай душой (Д.Бойка), які трымаецца за яе спадніцу. Загадкавым Пячорыным, нябачным дырыжорам падзеі выступае ў другім акце ўпэўнены ў сабе, цынчны доктар Антон (У.Іванюў). Кантрастныя тыпы жанчын ствараюць Л.Арцімовіч і Л. Сідаркевіч. Адна - бязвольная, мяккая, усёдаручая жонка Аляксея, другая - сяброўка доктара, выбуховы гулец па жыцці.

Бліжэй да фіналу розыгрышы робяцца больш жорсткімі, бязлітаснымі. М'яжа рэальнасці і гульні союваецца, падобна п'есам Ж.Жэнэ, ці гульням у замкнёнай прасторы Ф.Дзюрэнмата.

Апошнія кола выпрабавання герояў - рулетка з сапраўдным пісталетам, калі на кон пастаўлена жыццё. Пад халоднае дула змог стаць і перажыць прадсмяротную хвіліну толькі блазнік і алкаш Дзіма. Астатнія - хто спалохаўся, хто згуляў на публіку. Санча аказаўся Дон Кіхотам. Блазенства на фоне цыннізму становіцца рысай нашага часу.

Другім прарывам у мову сучаснасці з'явіўся спектакль гомельскага Незалежнага тэатра “Дом для зацаццяў” К.Драгунскай (пастаноўка У. Караткевіча). Ён вылучаўся вобразна вырашанай прасторай і шматзначнасцю дэталі на сцэне.

“Сад ты мой, сырагавы” ўскліквае, прыгаворвае час ад часу Начлегаў, уладальнік дома - недарэчны, з дзівацтвамі і тэатральнай патэтыкай тып (С.Чугай) і з замілаваннем перабірае рэчы, удыхае пах старызны з куфра,



підуе дошкі, прыслухоўваецца да гукаў музычнай скрынкі, выцягвае аднекуль самавар. Для другога персанажа, бамжа Восеньскага Стральца (А.Т-роіцкі) “сад-заядбаны рай” звязаны з іншым: сапраўднымі яблыкамі, што раскіданыя па сцэне, пустой бляшанкай, памерлай птушкай, старым веласіпедам. Для кілера Скай (Т.Бугакава) жыццё - гэта швейная машынка “Зінгер”, “Піянерская праўда” і клубніка ў кошыку.

Раптам сцэнічна зайграла “натуральнасць” прадметаў. Бо за кожным з іх - цэлы аповед пра час, пра лёс, дзяцінства. Гэта тыя каменьчыкі ўспамінаў, пукатыя, быццам у сюррэалістычным сне, якія і складаюць “жыццё” пакалення. Мова п’есы, як і прадметы на сцэне, метафарычная, чэпкая.

Заядбаныя хворы сад, дзе гінуць птушкі і сабакі, які ўвогуле “насяляецца забараняецца”, месца жыхарства бамжоў, рэкета і эмігрантаў, - ператвараецца ў вобраз краіны. Яе продажу, “інвентарызацыі” жыхары саду спрабуюць супрацьпаставіць сваю малую ўтопію Дома-саду, Сям’і, як няздзейснай мары ўсіх персанажаў. Пад гул верталётаў яны п’юць гарбату з самавара, сустракаюць Новы год, сутаргава імкнуцца распавесці гісторыю свайго жыцця, унесці ў знішчальны аўтаматызм існавання каляровыя каменьчыкі ўспамінаў. Спектакль гучыць шчыmlівай трагедыйнай нотай. Але яго фінал з гульнёй літары Ы і Т, якія нарэшце склаліся ў слова ТЫ, пакідае надзею, надзею на магчымы дыялог паміж людзьмі, звязанымі адным гістарычным лёсам і агульнымі вобразамі юнацтва. Памяць вельмі выборлівая. Тое, што ўспомнім мы, - будучы ведаць і нашыя продкі.

Другі раз адкрыццём “Сакавіцы” становяцца сучасныя драматургі: беларусы Д.Бойка, С.Кандрашоў, масквічка К.Драгунская. Акцэнт з акцёрскай творчасці перамяшчаецца на літаратурную аснову. Сёлетнія ўдачы звязаны менавіта з ёй.

1998 г.



Герменеўтыка як галіна філасофскай навукі аб інтэрпрэтацыі асабліва актуалізавалася напрыканцы XX стагоддзя. Яна паўплывала на гуманітарныя навукі, стала апошнім метадалагічным накірункам літаратуразнаўства, тэатразнаўства.

Самое паняцце азначае вытлумачэнне, інтэрпрэтацыя і паходзіць ад імя грэчаскага бога Гермеса. Сярод іншых алімпійскіх багоў Гермес выконваў функцыі пасланца, перадачы боскай волі людзям, ён быў мастком сувязі паміж нябёсамі і зямлёю, такім чынам, у нейкім сэнсе інтэрпрэтатарам.

Але прычым тут сучасная драматургія? У тым і справа, што сучасная драматургія, на мой погляд, самым непасрэдным чынам развіваецца ў рэчышчы герменеўтыкі. Больш за тое, наш час вылучыў “другаснасць” у якасці асноўнай мастацкай ідэі. Гульня выпрацаванымі стылямі мінулых эпох, пляценне ўзораў па канве знаёмага мастацкага вобраза, адкрыцця ці прыхаваных цытатаў, скарыстанне чужых сюжэтаў, герояў, гульня з імі, з моўнымі радамі — усё гэта характэрныя рысы мастацкага мыслення нашага часу. І беларуская драматургія займаецца, галоўным чынам, інтэрпрэтацыяй, герменеўтыкай.

Сусветная культура для мыслення XX стагоддзя — прынцыпова адкрытая сістэма, існуе ў адной плоскасці, у адным хранатопе — сучаснасці. Адзначым, для беларускіх аўтараў асноўным герменеўтычным аб’ектам з’яўляецца не столькі сусветнае мастацтва, колькі беларуская старажытнасць: гісторыя, мемуарыстыка, літаратура, тэатр.

Мяне доўгі час непалола пытанне размывання межаў паміж п’есай і інсцэніроўкай. І сапраўды. Нашыя драматургі нават забыліся на такое слова, як інсцэніроўка. Пераклад на драматургічную мову чужой аповесці ці казкі называецца п’есай. Нават сталі “інсцэніраваць” чужыя п’есы. Канешне, за стварэнне п’есы Міністэрства культуры плаціць больш грошай, чым за сцэнарый, таму лепей усё назваць п’есай. Але справа не толькі ў меркантыльнай зацікаўленасці. Праблема глыбей. Інсцэніроўка — лібрэта — мантаж сталі асновай драматургічнага мыслення. Яно жывіцца не пошукам актуальнай праблематыкі, сучаснага сюжэта, не спробай ухаліць і зафіксаваць рэчаіснасць, а іншым — гульні кантэкстамі розных літаратурных мікрасветаў. Натхненне аўтараў і эксперыментальны пошук тычацца прыёмаў інтэрпрэтацыі, пошуку парадаксальных сувязей паміж разнароднымі мастацкімі адзінкамі.

На сённяшні дзень можна вылучыць некалькі тыпалагічных мадэляў герменеўтычнай драмы.

1) Рэпрадукцыйная, ці “натуралістычная” мадэль. Па сутнасці, маецца на ўвазе прамы пераклад на іншую мову мастацтва, перавод у іншую форму дыялога, а значыць гульні першага ўзроўню, праявітых, эпічных ці паэтычных твораў іншых аўтараў. Прыкладам могуць служыць такія п’есы, як “Трыстан і Ізольда” Сяргея Кавалёва, “Саламея і яе амараты” таго ж аўтара, “Нос”

Пётры Васючэнкі, “Загубленая душа” Уладзіміра Граўцова. Тут галоўнае — індывідуальныя акцэнты і літаратурна зафіксаванае тлумачэнне чужога твора і ўласнай прысутнасці ў ім. У дадзеным накірунку асабліва любіць працаваць Сяргей Кавалёў. Імя гэтага маладога беларускага драматурга не сыходзіць апошнім часам з тэатральных афіш драматычных і мялечных тэатраў. Ён быў калі не самым любімым, дык самым іграемым драматургам года. Акрамя драматычнай творчасці, Сяргей Кавалёў займаецца літаратуразнаўствам, чытае лекцыі па гісторыі старажытнай беларускай літаратуры.

Гэта таксама новая рыса сучаснай драматургіі. У беларускую драму прыйшло новае пакаленне, адметнае “універсітэцкімі” прыхільнасцямі. Гэта навукоўцы, выкладчыкі, даследчыкі. Маю на ўвазе яшчэ імёны Пётры Васючэнкі, Ігара Сідарука, Сяргея Кандрашова, Міраслава Адамчыка, Максіма Клімковіча і іншых. Прыкутасць да сялянскага менталітэту беларускай драмы трохі разбавілася пакаленнем своеасаблівых “эстэтаў”.

Сам Сяргей Кавалёў тлумачыць скарыстанне чужых п’ес і сюжэтаў свядомым праектам, ён працуе над рэалізацыяй менавіта герменеўтычнага праекта, які нарадзіўся, па ягоных словах, “са “шкадавання, што ў беларускай літаратуры XVI стагоддзя няма драматургічных твораў, роўных рыцарскім раманам “Бава” і “Трышчан”, што ў літаратуры XVIII стагоддзя няма п’есы на тую ж тэму, якую распрацавала Саламея Пільштынава-Русецкая ў сваіх “Мемуарах”, а ў XIX стагоддзі беларуская міфалогія і фальклор не адлюстраваныя ў драматургіі так ярка, як у празаічнай кнізе Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня”.

Другі кірунак стварэння герменеўтычнай п’есы — канцэптуальная кантамінацыя. Сучасны драматург не задавальняюцца адным чужым творам, а для стварэння ўласнага погляду на пэўныя гістарычныя ці міфа-паэтычныя падзеі спалучаюць у адным творы сцэны ці сюжэты з двух-трох іншых вядомых твораў. Прыкладам, “Камедыя” Уладзіміра Рудава, “Стомлены д’ябал” Сяргея Кавалёва, дзе скарыстаны тэксты Марашэўскага, Аляхновіча і Купалы. Іншым разам у сучасную п’есу ўключаецца не толькі твор вядомага ці малавядомага аўтара, але інсцэніроўцца яго біяграфія. Так, скажам, у сваёй апошняй п’есе Сяргей Кавалёў, ствараючы драму аб Уршулі Радзівіл, першай беларускай жанчыне-драматургу, уключае ў дзею і цытаты з яе п’есы “Распуснікі ў пасты”.

3) Яшчэ адна мадэль распаўсюджаных герменеўтычных п’ес — адаптацыі і перапрацоўкі класічнай драматургіі: старыя аўтары “падганяюцца” пад сучаснае кліпавае мысленне, схільнасць да лапідарнай манеры выказвання, сканцэнтраванасць на дзейнай інтрызе. Лічыцца, што наш сучаснік не можа вытрымаць доўгай думкі на сцэне, што яго ўвагу трымае хуткая змена “карцінак” ці эмацыянальных зігзагаў. У гэтым кірунку, у прыватнасці, ствараў свае пераклады-адаптацыі Шэкспіра Аляксей Дудараў (“Рычард III”, “Макбет”, “Гамлет”).

Я наўмысна не крапаюся цяпер азначных катэгорый: што напісана доб-

ра, што дрэнна, у якой ступені валодае мастацкай якасцю той ці іншы герменеўтычны твор. Мая задача — уявіць пэўную карціну накірункаў найноўшай драмы. Але ўсё ж найвышэйшым узроўнем арыгінальнасці і магчымасцямі праявіць уласныя герменеўтычныя здольнасці і канцэптуальныя памкненні вызначаюцца наступныя тры тыпалагічныя мадэлі: п'есы-гульні “чорнага гумару”, фальклорныя варыяцыі і гістарычныя фантазіі.

Мэтаі п'ес, падобных да “Нагавіцаў св. Георгія...” Максіма Клімковіча і Міраслава Адамчыка, “Чорны квадрат” тых жа аўтараў з'яўляецца гульня з літаратурным творам, гістарычным ці літаратурным персанажам, стварэнне “антыкантэксту”. Знакамітая гістарычная асоба, скажам, Францыск Скарына ці Казімір Малевіч, вырываюцца са знаёмага (а таму — банальнага антуражу, асяроддзя), пазбаўляюцца гістарычнага параўнання і змяшчаюцца ў незвычайную штучную сітуацыю, па большай частцы гінёльнага характару ці анекдота. Персанаж “зніжаецца” ў амплітудзе “чорнага” гумару, ператвараецца ў своеасаблівы камічны дублёр знакамітай асобы, які існуе ў падсвядомым параўнанні з традыцыйным вобразам, прыхаваным ва ўяўленні глядача. Новы кантэкст жыцця персанажа — наўмысна нерэальны, абсурдны, гэта Антысвет, краіна Зазеркалля.

У фальклорным кірунку сёння плённа працуе навуковец і драматург Пётра Васючэнка. Па сваёй прыродзе ён добры казачнік. Але ягонны інтэрпрэтацыі фальклору, а таксама стварэння ўласныя казкі не такія ўжо бяскрыўдныя. Ён трымаецца ў беларускай драматургіі традыцый вострых казачных прытчаў Шварца. У Пётры Васючэнкі вельмі сакавітая беларуская мова, дзе ажываюць народныя інтанацыі, гумар, прыказкі. І раптам — урываецца сучасны слэнг. Гэта складае ў яго п'есах сістэму адлеглых люстэрak. Невыпадкова амаль усе п'есы Васючэнкі ўвасоблены на радзіе як радыёспектаклі, іх вельмі цікава слухаць, і, на жаль, яны мала скарыстаныя ў сучасным тэатры. Толькі што выйшаў зборнік яго п'ес “Маленькі збрыаносец”, куды ўвайшлі больш-менш вядомыя творы “Страшнік Гам”, “Каляровая затока”, “Маленькі збрыаносец”, “Новы калабок” і інш.

На фальклорнай аснове створана п'еса “Страшнік Гам”, дзе спалучаюцца матывы вядомай казкі “Зімоўка звяроў” і элементы сучасных страшылак. Але змест п'есы якраз і скіраваны на тое, каб абязброіць беспадстаўны страх, пераадолець жахлівае, зрабіўшы яго мізэрным і смешным. Нечаканая інтэрпрэтацыя сюжэта вядомай казкі адбываецца ў п'есе “Новы калабок”. Знаёмы казачны персанаж аказваецца “з душою” трапяткой, чуйнай да добра і зла, і гэта дапамагае яму не падзяліць лёс няўдалых папярэднікаў, уратавацца ад лясных драпежнікаў, што палююць на яго. Дабро і зло, іх магчымыя ўзаемапераходы, адценні, якія, аднак, выключаюць кампраміс, баялівасць, здраду, — праблематыка “Маленькага збрыаносца”. Твор напісаны ў жанры “рыцарскай п'есы”. А гэта дае магчымасць успрымаць рамантыку чыстага кахання, служэння Цудоўнай Панне, ідэю самаахвярнасці без іроніі. Стылю

Васючэнкі ўласцівыя імкненне да парадокса, нечаканых метамарфоз, ён майстра яркіх дыялогаў.

Пэўным чынам датычыцца герменеўтычнай плыні дыкл гістарычных п'ес Аляксея Дударава, разгляд якіх патрабуе асобнай гаворкі. Адзначу толькі, што іншым разам пытанне гістарычнай інтэрпрэтацыі паўстае таму, што Аляксей Дудараў захоўвае традыцыйную форму гістарычнай драмы, але займаецца не вытлумачэннем гісторыі. Для яго гісторыя — не столькі жыццёвая плынь мінуўшчыны, колькі крыніца новага сюжэтаўтварэння і фантазіі. І таму, скажам, у п'есе “Уладзімір і Рагнеда” застаецца пытанне, ці змога п'еса Аляксея Дударава пераламіць прыхаваны ў памяці народнай гістарычнай архетып аб крывавым шлюбe Уладзіміра і Рагнеды; ці змога сучасны твор апаэтызаваць і ўпрыгожыць Гісторыю, увесці ў сучасную свядомасць замест гістарычнай жорсткасці вялікае Каханне паміж Рагнедай і Уладзімірам.

2000 г.



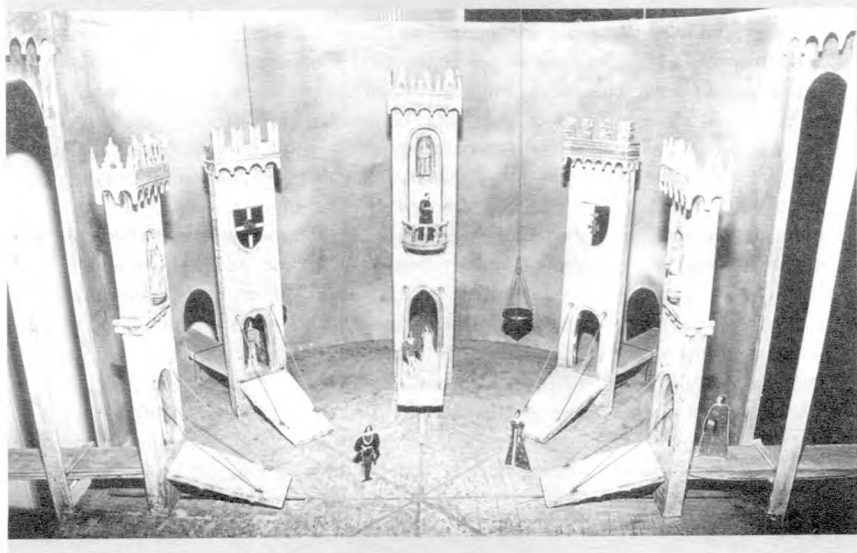
# РАЗДЗЕЛ V

## ТЭАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА

*Дыпломныя спектаклі*

*Беларускай акадэміі мастацтваў*

- \* Што замяніць каханне?
- \* Пачатак.
- \* У мроях аб беларускай лэдзі Макбет.
- \* Крок у будычыню.
- \* Дыпломныя спектаклі: рэпертуарная афіша, асаблівасці рэжысуры





Студенческий спектакль — явление особое. Элементы ученичества, тренинга, подражательности сочетаются в нём с неподдельной обострённостью восприятия жизни и желанием дерзко сказать своё слово в искусстве. Внимание театральной общественности обычно привлекают шумные, эмоциональные, со слезами радости и прощания спектакли выпускных актёрских курсов Белорусской академии искусств. Но сегодня речь пойдёт не о них, а о дипломных спектаклях режиссёров, большей частью остающихся в тени.

Если актёров в дипломных спектаклях поддерживает опытная профессиональная режиссура, то начинающие режиссёры, компенсируя свою неопытность, предпочитают ставить спектакли с профессиональными актёрами. И в данном случае постановки Аминаты Фофаны Диомбаны и Валентины Цагойко, двух женщин-режиссёров, сделаны с профессионалами.

*О чём сегодня играют и ставят молодые?*

Не о политике. Не об исторической рефлексии. О любви. “Добрый вечер, дорогой” по пьесе А.Гельмана рассказывает об её отсутствии, о тоске по ней и дому. “Любовь зла” С.Шепарда — о льющейся через край страсти, сметающей человеческие законы, ломающей логику.

Амината Диомбана взяла для постановки заезженный социальный бестселлер советской сцены недавних лет — “Скамейку” А.Гельмана — и увидела в нём виртуозную психологическую драму (художественный руководитель постановки профессор В.П.Забелло).

Небольшая сценическая площадка фойе Учебного театра БелАИ представляет собой замкнутый каменный квадрат грязно-серых стен, на которых кое-где видны следы храмовой росписи (художник студент 4-го курса А.Сакович). Этот образ осквернённого храма с едва проступающими ликами так часто, последнее время повторялся на профессиональной сцене, что успел набить оскомину. А в гельмановском спектакле вообще выглядит чужеродным, не к месту. Гораздо интереснее становится, когда авторы спектакля вырываются за пределы каменного sklepa, создавая “большое пространство”: дверь серого sklepa по ходу действия несколько раз отворяется и в щёлку бьёт белый дневной свет, где-то за нею слышен шум грозы или звуки танцевальной музыки. Всё то, что происходит на сцене, — это страсти в замкнутой коробке, страсти пришибленного, урезанного сознания. Режиссёр и художник дают возможность ощутить реальность другой — просторной, свободной, светлой жизни.

Пластический центр спектакля — скамейка — некое несуразное сооружение из необтёсанных и некрашенных досок. Она становится то забором, разделяющим мужчину и женщину, то самолётом, несущимся за океан, то фундаментом будущего Дома для двоих.

Знакомые нам по десяткам спектаклей драматические перипетии отношений погуливающегося пройдохи шофёра Феди и ловящей в парке мужиков “разводухи” Веры в исполнении Н.Кафановой и В.Кашеева выглядят как

захватывающее соперничество двух лицедействующих азартных игроков. Их дует, как и весь спектакль, поставлен неожиданно жёсткой и точной режиссёрской рукой. Фёдор Кузьмич — В.Кашеев сам вдохновляется от собственного вранья. У него действительно “богатое воображение”, он легко входит в роли, сходу сочиняя их, одна другой хлеще. Он неутомимо придумывает себе сотни вариантов жизненных коллизий. Фёдор Кузьмич — талантливый артист в жизни: то с театральным пафосом патетическую сцену разыгрывает, то залезает под скамью и, выдавливая слезу, жалуется на судьбу. В.Кашеев, актёр редкой органики и пластической культуры, демонстрируя актёрское мастерство, тем самым “совпадает” с характером своего героя.

Вера, которую столько обманывали, невольно поддаётся блестящей игре Феде. В исполнении Н.Кафановой Вера — такой же игрок, достойный соперника... Но у неё другое амплу. Федя играет разные роли, захватывает внимание их многообразием, у Веры маска одна: тонкой, чувствительной, обманутой женщины. Её высший пилотаж — мечты, которые она демонстрирует и проживает, как реальность. И вот оба они почти летят над скамейкой, мечтая о Рио-де-Жанейро, или на глазах у зрителей моментально превращают скамейку в остов дома. На самом деле, Вера, с её обострённым “чувством паспорта” и самосохранения, не мечтательница, или, во всяком случае, мечтательница с коготками маленькой хищницы. Эти резвящиеся в играх герои могли бы хорошо понять друг друга, но у них слишком разные цели, они слишком часто “портят игру” соперника.

И всё-таки спектакль заканчивается человеческим единением двух одиноких людей, для каждого из которых лицедейство — лишь форма защиты от убогости жизни и беспросветного одиночества. Персонажи Кафановой и Кашеева могут ловчить, играть, врать, мечтать и сами не замечают, что вся их жизнь проходит на этой неотесанной скамейке.

Хотела написать что-то о советской “скамеичной” жизни, но вдруг вспомнила, что в прошлом году на этой же сцене тоже вокруг скамейки талантливо разыгрывались человеческие драмы, но уже в американской пьесе Э.Олби “Что случилось в зоопарке” в постановке режиссёра 4-го курса Андрея Гребёнкина. И там скамейка становилась несчастливым местом встречи случайных людей. Так что не мы одни... живём на скамейках.

Говорят, Аминате Диомбане прочат место главного режиссёра Национального театра Мали, откуда она родом, где работала актрисой, а в Беларусь приехала за другой “мужской” профессией и овладела западным театральным мышлением.

Другой спектакль выпускницы БелАИ Валентины Цагойко “Любовь зла” по пьесе С.Шепарда можно увидеть на сцене Альтернативного театра в исполнении актёров Театра-студии киноактёра. К чести Альтернативного театра надо сказать, он не первый раз предоставляет свою сцену начинающим. В прошлом году, скажем, один из студенческих спектаклей “Комедия” по Марашевскому и Алехновичу с учебной сцены перешёл в постоянный репертуар театра.

В отличие от волевой, продуманной до мелочей режиссуры Аминаты, почерк В.Цагойко — мягкий, как бы незаметный. Возможно, что для этой нервной, чувствительной пьесы Шепарда более сильное обуздание режиссёрской формой, ощущение “скелета” спектакля было бы кстати. Но для меня “Любовь зла” интересен как повод для иных размышлений.

Спектакль задумывался как рассказ о любви. Но её снова, как и в “Скамейке”, — нет. Теперь уже — невольное отсутствие любви, незапрограммированное. Может быть, мы слишком преуспели играть на сцене, ощущать в жизни, отгадывать в подтекстах отсутствие чего-либо: любви, свободы, духовности. Наличие же, полноту чувств, страстей разучились не только изображать, но и проживать в реальности. И поэтому, несмотря на разработанную режиссёрскую партитуру, несмотря на опытных актёров П.Юрченкова и Л.Мордачёву (которая когда-то так тонко играла “любовь” в “Бумажном патефоне”) в спектакле о любви нет страсти. А есть снова невольное лицедейство героев. Перед собой и друг перед другом. Сводные брат и сестра, по маятнику страсти то бегущие от себя, то магнитом чувств притянутые к общему временному пристанищу, в спектакле выглядят слишком усталыми, бесчувственными. И только человек “вне страсти” Мартин (В.Кашеев) естественен на сцене.

Думаю, “бесчувственность” современной сцены — это не чья-то вина, скорее психологическое, эмоциональное состояние современника. Так взорвётся ли чувственный вакуум нашей сцены? Или за виртуозным лицедейством одних, и инертным “театром для себя” других останется пустота?

1992 г.



Адна з традыцыйных рыс беларускага тэатра — сакавітаць мовы, павага да слова, выразнае, рэльефнае гучанне слова са сцэны. У Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце (цяпер — акадэмія мастацтваў) заўсёды была моцная школа майстэрства сцэнічнай мовы. Гэта пацвярджаюць шматлікія ўзнагароды, якія прывозяць студэнты з конкурсаў па-за межамі рэспублікі. А чатыры гады таму ўзнікла ідэя набраць курс з пашыранай спецыялізацыяй: акцёр драматычнага тэатра, кіно і чытальнік, г. зн. скіраваць студэнтаў менавіта на мастацкае слова на сцэне. Сёння мы ўжо маем, дзякуючы Г. Дзягілевай, паэтычны тэатр аднаго акцёра “Зьніч”, маем нават свой Міжнародны фестываль монаспектакляў. І, гледзячы “Белы сон” з Г. Дзягілевай, ці “Дзіця з Віфлеэма” з Т. Мархель, ці “Дабравесце ад Уладзіміра” з В. Шушкевічам, ці “Яго сны” з С. Жураўлём, мы пераконваемся, што мастацтва расказу, умёна ствараць унутраную і знешнюю форму слова, тэксту, — сапраўды творчая, самастойная і ўласцівая беларускай сцэне галіна.

І вось сёлета першы выпуск акцёраў-чытальнікаў уваходзіць у тэатральнае прафесійнае жыццё. Мастацкі кіраўнік курса прафесар Андрэй Каляда, аўтар кніг па мастацтву чытання, культуры вуснай мовы, так тлумачыць з’яўленне гэткай спецыялізацыі: “Беларусы маюць багатую, вядомую ў Еўропе літаратуру: пачынаючы з М. Гусоўскага, С. Полацкага, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча — да шырока вядомых сёння У. Караткевіча, Р. Барадуліна, А. Вярцінскага, А. Разанова і іншых выдатных паэтаў і празаікаў. Ды толькі гэты скарб дрэнна ведаюць нават самі беларусы. Прымусяць прачытаць гэта багацце — немагчыма. А вось адкрыць для гледача і слухача характэрнае і глыбіню літаратурнага твора, аўтарскага паэтычнага стылю, данесці да людзей слова жывое, напоўненае думкай і эмоцыяй акцёра, чалавека, — мэта пачэсная і цяжкая”.

Курс мае багаты і разнастайны рэпертуар. Студэнты яшчэ вясной 1993 года пачалі іграць “на гледача” свой першы дыпломны спектакль — вадэвіль “Бяда ад пяшчотнага сэрца”. Потым да яго дадаліся “Святая палачанка”, “Старыя жарты на свежай саломе” і “Нора”. Апроч таго, кожны акцёр мае сольную чытальніцкую праграму.

На маю думку, самым цікавым і выразным спектаклем выпускнога курса зрабілася “Нора”. П’есы Г. Ібсена — шматслоўныя, размоўныя, слова тут — галоўны сродак выразнасці, галоўны аргумент у спрэчках персанажаў. Таму Ібсен такі складаны драматург пры ўвасабленні на сцэне, тым больш што мова ягоная не будзённая, не побытавая, а прыўзнятая, рамантычная, прыгожая. “Нора” Г. Ібсена на сцэне Вучэбнага тэатра ідзе ў беларускім перакладзе А. Каляды (пастаноўка В. Баркоўскага). Гэта стрыманы, можна сказаць, ціхі спектакль. Рытм ягоны — менавіта ібсенаўскі, павольны. Музыка, белыя і блакітныя колеры гасцёўні, дзе разгортваюцца падзеі, адчуванне чысціні і ўтульнасці... Ідылічнасць атмасферы сямейнага жыцця-святла, казкі

падкрэслівае цацачная хатка з лялечнымі фігуркамі, якую аднекуль прыносіць Нора. У выкананні маладых акцёраў А.Ката, і А.Баяравай Торвальд і Нора — закаханая шлюбная пара. У першай дзеі Нора, як нявеста, апранута ў белую сукенку. Хельмер Торвальд у выкананні А.Ката — абаяльны ўзорны муж і служачы. Калі Нора і Торвальд сустракаюцца на сцэне ўпершыню, яна не кідаецца насустрач мужу, а маляўніча сядзіць на белай канапе з прыгожа закінутай галавой. Іх пацалунак — не звычайны знак прывітання, а падкрэслена-сексуальны. Паміж імі ёсць узаемаразуменне, ім падабаюцца вытанчаныя любоўныя гульні.

Паводле сюжэта Хельмера толькі-толькі павысілі па службе, і ён прызвачайваецца да новай ролі — дырэктара банка. У інтэрпрэтацыі маладога акцёра Торвальд высокі, танклявы, строгі чалавек, модна апрануты, які шчырую закаханасць у жонку спалучае з неверагоднай грэблівасцю. Ён разумны і, здаецца, ведае тайну сваёй жонкі і чакае яе прызнання. І, мабыць, сам не здагадваецца, якія цыннізм і жорсткасць уздымуцца ў ягонай душы ў экстрэмальнай сітуацыі.

У Норы (А.Баярава) адчуваецца нейкі надлом. Калісьці яна ўвайшла ў ролю самаадданай жонкі з рамантычнай тайнай і цяпер пакутуе ад гэтага. Вядома, сёння прычына разладу ў гэтай сям’і здаецца нам да смешнага несур’ёзнай. Але ж галоўнае — моцныя перажыванні людзей, глыбокая драма чалавечы адносін.

У спектаклі стары вэксаль Норы — гэта “непрыгожы” твар сапраўднага жыцця, у якое так не хочацца акунацца галоўным героям. Працягваць каляднае свята існавання куды прыемней, чым зірнуць праўдзе ў вочы. Калі Торвальд кажа, што ў іх адносінны ўвайшло нешта непрыгожае — думкі пра смерць, у яго нават пальцы курчацца.

У спектаклі мізансцэнічна абмаляваны момант падзення, разбурэння шчаслівага лялечнага дома. Калі ў гэтым доме з’яўляецца Кругстад, Нора стаіць на высокім крэсле і “з вышыні” пальчыкам паказвае яму на дзверы. Пасля, усведамляючы ўласную віну, падман, літаральна “падае з нябёс” на рукі Кругстаду, страчвае прытомнасць. А затым яшчэ доўга, вельмі доўга верыць у калядную казку жыцця, верыць, што ўсё будзе добра, што навакол — добрыя, мілыя людзі.

Фінальную сцэну акцёры іграюць без “маскарадных” касцюмаў: Торвальд — без фракa (які прымушаў яго быць джэнтльменам), Нора скідае сукенку для “Тарантэлы”. Цяпер і душа Торвальда, здаецца, негліжэ, ён выглядае зусім іншым чалавекам: абыякава-цынічным эгаістам. Пасля таго як небяспека мінула, Торвальд спальвае злашчасны вэксаль, і ягоныя рукі робяцца чорнымі ад попелу. Вяртанне да свята не будзе. Ролі памянліся. Цяпер Хельмер баіцца маўкліва застылай жонкі, а Нора зрабілася жорсткай, як Торвальд, — не даравала мужу, пайшла.

Апошняя сцэна пакуль што не вельмі пераканальная, маладым акцёрам нестае сцэнічнага вопыту, каб паказаць складаны момант, калі жыццё разбу-

раецца, маскі скінуты, чалавеку няма за што схавацца. Вось гэтай збянтэжанаасці, разгубленасці душы ўвасобіць акцёрам не ўдалося.

Вясёлы вадэвіль Салагуба “Бяда ад пяшчотнага сэрца” (рэжысёр Б.Утараў, ён жа за раялем) сыграны маладымі акцёрамі па ўсіх правілах мастацтва камедыі: лёгка, зграбна, з куплетамі, скокамі, гумарам. У гэтым спектаклі знайшлі сябе, знайшлі адметную рысачку персанажа практычна ўсе ягоныя ўдзельнікі. Невесты, іх у спектаклі тры: Маша — А.Баярава, Каця — І.Загароўская, Насця — Л.Чумакова, усе вельмі розныя і ўвасоблены актрысамі з тонкім адчуваннем жанру. Маша А.Баярава — вуглаватая, дзікаватая няўмека ў ружовай сукенцы, але і ў гэтай сутулай, насупленай дзяўчыне шчодралюбыны Саша змог убачыць увасоблены ідэал кахання, сваю мару.

Каценька І.Загароўскай — у кароценькай белай сукенцы, з чырвонымі банцікамі ў косках — лётае па сцэне нібыта матылёк. Актрыса, здаецца, створана для вадэвіля: зграбная, гарэзлівая, свавольная. Ігра актрысы выразная, дакладная. Маналогі яе герайні — гэта тырады спрактыкаванай какеткі, якая ведае сабе цану.

Насця А.Чумаковай — найбольш “натуральная” з усіх герайн. Ды гэта і зразумела: беднай сіротцы нічога іншага і не застаецца, як быць сумленнай і сардэчнай. Хоць у шчырасць яе не вельмі і верыш: мабыць, гэта таксама свосасаблівая маска, якую Насця ўмее насіць? Ніводная актрыса не забываецца, што іграе ў жанры вадэвіля. А ў ім усё ўтрыравана. Наіўнасца — дык безаглядная, да бязглуздзіцы, закаханасць — дык да вар’яцтва. Саша (А.Кот) з’яўляецца ў спектаклі са словамі: “Тата, абдымі мяне!”, але ж ён сам, здаецца, гатовы абняць увесь свет. Ён здатны кахаць і Машу, і Каценьку, і Насцю, і штораз — па-сапраўднаму, з пакутамі і перажываннямі з-за любой драбязы.

Узроставыя характэрныя ролі таксама ўдаюцца маладым акцёрам. Гаспадыня (М.Сусліна) — нібы квочка над сваёй дачушкай... Маці Каці (Н.Краснадубская) — грубаватая, хітраватая і рашучая купчыха-правінцыялка ў чорна-жоўтым балахоне. Акцёры нават ва ўзроставых ролях не баяцца паказаць сваю маладосць, не хаваюць яе. Залатнікоў (І.Сідарэнка) і Гаспадыня круцяцца ў танцы і спяваюць “раманс успамінаў” з няменшым імпэтам, чым нашчадкі. Рэплікі-апарт не толькі ствараюць кантакт з глядачом, але і дэманструюць ледзь іранічныя адносіны выканаўцаў да сваіх герояў.

У гэтым спектаклі ёсць лёгкасць пацуццяў, іранічнасць інтрыгі, умненне акцёраў добра рухацца, спяваць, танцаваць, словам, усё, што трэба для вадэвіля. Кожны персанаж мае свой салідны нумар, сваю рэпрызу. Звычайна гэтыя рэпрызы дуэтныя.

Спектакль “Старыя жарты на свежай саломе” можна назваць беларускімі пацехамі (рэжысёр Г.Давыдзька). Ён нібы сатканы са стгодэнцкіх жартульвіх практыкаванняў, канцэртных нумароў-інсцэніровак, беларускіх анекдотаў. Гэтыя анекдоты нанізаны на гісторыю шлюбу Петрака і Марусі. Акцёры Н.Краснадубская (Маці), В.Мацквявічус (Бацька), І.Сідарэнка (Пят-

рок), А.Чумакова (Маруся) адначасова і распавядаюць, і паказваюць казку пра тое, як дзяўчыну-гультайку жаніх працаваць навучыў. Але ў старую казку ўплятаюцца сучасныя рытмы, словы, прыкметы жыцця: ад рэкламы педзi-грыпал да фанаграмы беларускага рока. Невыпадкова і нацыянальныя кашулі акцёры надзяваюць у нас на вачах паверх сучасных джынсаў і спадніц. А беларускі анекдот на самой справе ажыў, зазіхаець, загучаў сучасным гу-марам, у яго ўдыхнулі энергію і азарт. Многія выпускнікі раскрыліся тут менавіта як камедыйныя акцёры: І.Сідарэнка, В.Мацквявічус, А.Кот, Н.Крас-надубская і іншыя.

Спектаклі курса А.Каляды адметныя перш за ўсё павагай да слова, гучаннем слова, і многія сцэнічныя эфекты звязаны з эксперыментамі з інтанацыяй і словам. Аднак кіраўнік курса лічыць, што не ўсе ягонныя выхаванцы могуць працаваць акцёрамі-апавядальнікамі, не ўсе атрымаюць кваліфікацыю. Больш за тое, вопыт гэтага набору пераконвае, што не варта набіраць курс з пашыранай спецыялізацыяй. Лепш прыблізна з трэцяга курса з невялікай групай здольных студэнтаў пачынаць займацца паглыблена мастацтвам слова, уводзіць дадатковыя прадметы.

Пакуль жа тыя восем чалавек, што сёлета выйшлі з Акадэміі мастацтваў, невядома дзе знойдуць сябе. Хтосьці будзе працаваць у драматычным тэатры, хтосьці на радыё ці тэлебачанні. Дзяржаўнага размеркавання цяпер няма. Акцёры выходзяць вольнымі мастакамі. І няхай ім свеціць удача і надзея...

1994 г.





Вольга ЛУЖКОЎСКАЯ

Першы раз мяне ўразіла праца гэтай маладой актрысы ў беларускіх вадэвіях “Паваліўся нехта” на Вольной сцэне. Яна іграла незадаволенную маладуху, якая пацяшаецца ад нудоты ў адсутнасці мужа з “сарамлівым” манахам. Гэта быў яе дэбют. Ён адзівіў нейкай невучнёўскай адточанасцю ролі. У актрысы не было нічога “наіўнага”, млявага, капрызнага. Насупраць, яе сцэнічная герайна — падкрэслена нязграбная, не вельмі прыгожая, з доўгімі рукамі. Востры, амаль гратэскавы малюнак ролі, рэзкія, пластычна нечаканыя паводзіны прымушалі сачыць за ёю, не адрываючы вачэй. Такое адточанае майстэрства і любоў да формы, вострага малюнка, — далёка не заўсёды сустранеш у нашым тэатры. Пасля такога знаёмства з актрысай міжвольна пачынаеш з прыхільнасцю прыглядацца да яе творчасці.

У дыпломным спектаклі “Шкляны звярынец” В.Лужкоўская выглядала зусім у іншай якасці. У антыпаятычнай, беспрасветнай, непрывяднай атмасферы гэтага падкрэслена не “амерыканскага”, а нібы з нашага жыцця спектаклі, маці — у выкананні Вольгі Лужкоўскай была мабыць, самай трагічнай постаццю. Нервовая, неўраўнаважаная, бязмежна забітая жыццём і няўдачамі жанчына гэта, здавалася, жыве з апошніх сіл, здольная на яркія, але кароткія ўсплёскі эмоцый, як апошнія штучныя мільгаценні лямпачкі перад поўным згараннем. Сэрца сціскалася ад спачування і страху за разбуранае жыццё жанчыны, што шарахалася ад адкрытых амаль істэрычных пачуццяў да ўнутрана затоенай болі. Герайна Лужкоўскай не жыла ў паэтычных успамінах, летуценнях мінулага (як уільямскі персанаж), яна не спрабавала ўпрыгожыць жыццё рэчаіснае. Нейкі мізэрны, антыжаночы касцюм, вуглаватыя жэсты, дэпрэсіўны настрой — гаварылі больш аб нашай сучаснасці, чым аб амерыканскай дачцы фермера.

На “Сакавіцы-95” Вольга Лужкоўская паказалася ў ролі Боны, польскай каралевы ў спектаклі “Барбара Радзівіл” (паст. В.Мазынскага). У гэтым бясконца доўгім спектаклі з не вельмі вынаходлівай рэжысурай (зацягненні, хаатычныя рухі актёраў па сцэне) эпізоды з Боннай — крытычныя кропкі закіпанія страсцей. У каралеве Лужкоўскай ёсць усё: уладарнасць, дзяржаўны розум, сіла, любоў да сына, душэўная разгубленасць і ўменне трымаць сябе ў руках.

Актрыса аскетычная ў сродках, яна іграе мімікай, вачамі, рэзка ўскідваючы галаву. Яна ўся — быццам запакавана, зацягнута ў свой вялікапышлівы, чорны, расшыты касцюм, складкі якога яна бясконца папраўляе. У яе не шмат сцэн, але ў двух фінальных эпізодах здаецца, што актрысу літаральна перапаўняюць эмоцыі, яна задыхаецца ў адпушчаным ёй тэксце, у недахопе драматычнага дзеяння на сцэне (п’еса Р.Баравіковай — хутчэй лірычная паэма). Зрываецца голас. Ні матэрыял ролі, ні халаднаваты апавядальны тон спектакля не даюць падстаў для такой празмернасці пачуццяў. Але варта

ацаніць, як яе Бонна, ужо вырашаўшы атруціць Барбару, стаўшы забойцай, папраўляе распатланыя валасы, якія сталі чужымі, цяжкімі, абпальваюць скуру, рукі...

Відаць, гэта не самая лепшая роля В. Лужкоўскай, але і гэты цень беларускай лэдзі Макбэт дае падставу яшчэ раз пераканацца ў тым, што перад намі рэдкая актрыса, з вялікай будучыняй і выдатнымі здольнасцямі.

Яна працуе не па "наіцію", ці інстынкту. Яе абаяльнасць — не проста чароўнасць маладосці. Гэта разумная, тонкая, наравістая актрыса, сталы талент, якому патрэбна мастацкая прастора, каб развярнуцца. Гэтай актрысе падуладныя не толькі бліскучы камедыйны рэпертуар, але і тонкія трагічныя ўсплёскі эмоцый Уільямса; узбуйненыя, моцныя душэўныя рухі, воля і энергія трагедыйнага рэпертуару.

На яе можна ставіць Шыллера, Шэкспіра ці Сартра.

1995 г.



Летась Беларуская акадэмія мастацтваў святкавала сваё 50-годдзе...

Некалі Акадэмія (былы Беларускі дзяржаўны тэатральна-мастацкі інстытут) пачыналася з невялічкага гурта энтузіястаў на чале з Е. Міровічам, які заснаваў будучы цэнтр тэатральнай і мастацкай адукацыі. У 40-ыя гады яны мясціліся спачатку ў педінстытуце, а пасля ў некалькіх пакойчыках Опернага тэатра. І хоць было цесна, халодна і голадна, але ў Тэатральным, апроч вучэбных праграм, вельмі любілі літаратурныя, музычныя вечарыны і студэнцкія капуснікі. Тады Тэатральны нагадваў хатнюю студыю, лабараторыю, дзе гарэў агонь энтузіязму, творчасці і працавітасці...

Сёння выкладчыкі і студэнты таксама працягваюць несьці той злашчасны факел энтузіязму. Можна спрацоўвае інстынкт інтэлігенцыі: каб гісторыя не перапыніла цячэнне сваё... Бо ўмовы працы — зневажальныя. Але ж энтузіязм і бляск у вачах за часы 50-гадовай эксплуатацыі прыкметна пацямянеў, пахмурнеў, знасіўся.

Сёння Акадэмія — гэта вялікі кангламерат, кузня кадраў для ўсіх відаў мастацтва, ад станковага жывапісу і дызайну да апэратарскага мастацтва, мультыплікацыі і тэатразнаўства. Але размова пойдзе толькі пра тэатральны факультэт (50-годдзе якога менавіта і адзначалася), а больш дакладна — пра дыпломныя спектаклі юбілейнага, 1995 года выпуску.

У мінулым годзе з Акадэміяй развіталіся два акцёрскія курсы, група рэжысёраў тэлебачання, курс арганізатараў-прадзюсераў тэатральнай справы, завочнікі-тэатразнаўцы. Рэпертуарная праграма Студэнцкага вучэбнага тэатра была багатая і разнастайная.

Акцёры з курса Уладзіміра Мішчанчука паказалі спектакль “Фантазіі Фарацьева” ў рэжысуры свайго кіраўніка. Сцэны вырашаліся як сны наяве. Атмасферу сну падкрэслівалі і падвешаныя ў паветры крэслы, і балетная пластыка персанажаў у бясплоўных мізансцэнах-паўзах. Усе героі спектакля (Фарацьеў — А. Грысевіч, Саша — А. Сідаркевіч, Маці — Н. Клімчык) фантазіруюць, жывуць у свеце мараў і летуценняў, сноў. Але сны гэтыя больш датычацца мінулага, чым будучыні, яны з адценнем настальгіі па ідэалах маладосці. Спектакль прагучаў, як ціхі, сумны восеньскі верш. Ягонныя паэзія і нягучная лірыка ўспрымаліся як чорна-белае рэтра, нібы ўспаміны пра ўзвышаны строй пачуццяў. П’еса А. Сакаловай была напісана гадоў 10-15 назад. Героі і пачуцці яе сёння выглядаюць некалькі старамодна.

“Пік-нік” Ф. Арабаля ў пастаноўцы В. Катавіцкага зроблены ў падкрэслена сучасным, рэзкім, гратэскавым стылі, пры мінімальным сродках выразнасці. Галоўны з іх — светлавы літар за экранам задніка, дзякуючы якому спектакль атрымаў “ценыявы” сцэны-метафары. Бацькі прыязджаюць у аковы наведваць свайго сына, які ваюе невядома з кім. Усё чалавецтва для хлопчыкаў-салдат (іх іграюць А. Гаўрушын і А. Грысевіч) падзялілася на дзве часткі: на тых, хто ведае, што такое вайна, і на тых, хто не ведае. Але для бацькоў (В. Янушка, А. Тавава) прыезд да сына — гэта і сапраўды пікнік, дзе можна пакарасавацца, пазабаўляцца, выпіць віна, прадэманстраваць жаночую і мужчынскую прывабнасць, сфатаграфавання на фоне

палоннага ворага. У персанажаў пластычна падкрэсленыя зграбныя позы, яны апрануты ў модныя касцюмы, у бацькі — напамаджаныя валасы... Яны нагадваюць тыпажоў французскага вадэвіля. А для “дзяцей-салдат” усё, што адбываецца навакол, — гэта фарс, нібогта ўтрываньня, штучныя кадры нямога кіно. Непарузнаменне, “глухата” пакаленняў падкрэсліваюцца ў спектаклі кантрастным стылем, рознымі спосабамі акцёрскага існавання на сцэне: вадэвільна-гратэскавым — у бацькоў, псіхалагічна абвостраным, “натуральным” — у дзяцей-салдат.

Вынаходлівая рука рэжысёра лялечнага тэатра адчувалася ў спектаклі “Любоў — кніга залатая” па камедыі А.Талстога. Дэкарацыі ў ім — гэта аплікацыі на стэндзе; касцюмы — зробленыя з поліэтыленавых мяшкоў (рэжысёр І.Мацкевіч). Інтрыга, каханне, гульні і мары — усё тонка ўспрынята лялечным рэжысёрам, які ўмее з “дачыненьняў” акцёра і рэчаў (гафрыраванага парыка з паперы, цацачнай шаблі) ствараць вобразы. Камедыя, камедыя-гратэск — вось жанры, у якіх выявіліся здольнасці Д.Цетруашвілі, А.Татавай, В.Янушкі, Н.Клімчык і іншых.

Адразу пасля экзаменаў акцёры гэтага курса са спектаклем “Пік-нік” накіраваліся на фестываль тэатральных школ у Германію.

Нашыя акцёрская вывучка і школа не засталіся непрыкметнымі на міжнародным фестывалі тэатральных школ у Патсдаме. Вось што паведаміў кіраўнік курса У.Мішчанчук пра леташнюю вандроўку: “Мы паслалі для конкурснага адбору Міжнароднага журы відэакасету. І наш спектакль “Пік-нік”, нетрадыцыйны па форме, рэжысёрскаму рашэнню, і драматургічнаму матэрыялу, быў вылучаны для конкурснага паказу. Мы выступалі ў апошнія дні фестывалю, таму ў абмеркаванні нашай працы прынялі ўдзел амаль усе іншыя прадстаўнікі еўрапейскіх школ і крытыкі. На спектакль набілася столькі народу, што многім прыйшлося сесці на падлогу, у праходах і нават на пляцоўцы. Спектакль меў поспех. Прывозіў аніякіх не ўтваралася, але нам у знак сімпатый падарылі карзінку руж і многа шампанскага.

На абмеркаванні крытыкі і педагогі розных краін адзначылі беларускую школу побач з гамбургскай і “альтэрнатыўнай” школай Балгарыі, як адну з лепшых. У праграму фестывалю ўваходзіў паказ урокаў па майстэрству акцёра. Нас папрасілі правесці ўзорныя заняткі двойчы. Акрамя таго, нашы студэнты ўдзельнічалі ў правядзенні ўрокаў іншых школ, у прыватнасці знакамітай гамбургскай, пасля чаго двое беларускіх студэнтаў атрымалі запрашэнне папрацаваць па кантракту ў Германіі, у Гамбургскім дзяржаўным тэатры.

Мы жылі ў замку XIII стагоддзя ў 5 км ад Патсдама, на беразе возера, як у казцы. Кожнай раніцай нас будзіла зязюлька, а на фестываль увозіў мерседэс. Але для фестывалю, які стаў для Германіі ўжо традыцыйным, уласцівы дух творчасці, дух свабоды, вольнага кантакту, студэнцкай атмасфера. Мы шмат чаму навучыліся ў іншых, і шмат чым падзяліліся самі. Асабліва заўважылі ўменне нашых акцёраў існаваць у розных жанрах, пластычную вывучку, увогуле сінтэз у выхаванні акцёраў”.

Курс Лідзіі Манакавай — з’ява асаблівая. Рэдка сустракаеш на студэнцкай сцэне такое суквецце талентаў, а яшчэ радзей — іх “сутучнасць” адзін аднаму, іх настрой адным камертонам.

Волягі і майстэрства Л. Манаковай сталучыліся з бліскачай тэатральнай фантазіяй другога педагога — Мікалая Пінігіна. Дыпломная афіша іх выхаванцаў магла б упрыгожыць любую драматычную сцэну альбо зрабіцца падмуркам новага тэатра. Восем чалавек з курса папоўнілі нацыянальную акадэмічную сцэну. Два спектаклі — “Азірніся ў гневе” і “Лысяя спявачка” — узабагацілі рэпертуар купалаўцаў.

Пазалетась студэнты сыгралі “Лысюю спявачку” на Малой сцэне купалаўскага тэатра. Спектакль літаральна захапіў тэатральную публіку. Яго абцягалі пракатваць, але чамусьці перадумалі. Ён меў таксама поспех на “Подзьуме” — фестывалі студэнцкіх спектакляў у Маскве. Але шырокая публіка яго не бачыла. Ён сьць надзея, што цяпер гэты невялічкі сцэнічны шэдэўр напаткае больш удалы лёс на прафэсійных падмостках.

“Лысяя спявачка” — гэта бліскачае ўвасабленне абсурдысцкай п’есы на сучаснай сцэне. Парадакальнасць мастацкага мыслення рэжысёра М. Пінігіна заключаецца ў тым, што, увасабляючы п’есу пра адсутнасць падзей у жыцці, ён пранануе акцёрска разьграць яе як бесперапынны каскад сцэнічных, тэатральных падзей. Трукі, акцёрская імправізацыя, камедыйны бляск, рэжысёрская фантазія зрабілі з загадкавай п’есы Э. Іанэска іранічны, да слёз смешны трагіфарс пра бязглузdasць штодзённага існавання, пра рытуал жыцця, які выяўляе здольнасці рухацца сам па сабе, ухаластую, без удзелу чалавека.

Мова гэтага спектакля — сцэнічная пародыя: на кіч, на тэатральныя жанры і стылі, на ўласна “тэатральную” мізансцэну. Бо калі на сцэне з’яўляецца брандмаёр у выкананні Э. Трухмянёва, адбіткам глядзельнай залы становяцца астатнія персанажы.

Тэатральная пародыя, амаль што цыркавыя трукі, выкарыстання ў якасці сцэнічнай мовы, — гэта надзвычай дзёрзкі і па-мастацку дакладны падыход да паэтыкі п’есы Іанэска, зробленай з пародый на штампы штодзённага мыслення і паводзін. Кожная побытавая сітуацыя разглядаецца рэжысёрам і як універсальны гратэскавы варыянт чалавечых адносін. Штотраз, нібы ў крывым люстэрку, мы пазнаём грывасы нашага існавання.

Першы выхад гаспадароў дома (П. Адамчыкаў і Ю. Высоцкая) — першы экскэнтрычны дуэт у будучай чарзе нумароў. Шэраг пластычных эцюдаў — з банкай піва і сурвэткай, з тазам, куды Сміт плюхае абутыя ногі, — стварае рваныя экспрэсіўныя малюнак перакрываваных дзеянняў. Выяўленьня яркія эмоцыі персанажаў існуюць у кантрасце са словамі. Палымнеючы нянавісцю, гатовыя кінуцца адзін на аднаго, муж і жонка Сміты вымушаны трымацца ветліва, стрыманага стылю зносін. Заведзены рытуальны стандарт паводзін паўтараецца з немінучасцю колавага руху стрэлкі гадзінніка. Кожны раз закіпаючая знутры раздражнёнасць гатова выбухнуць, **Twenty-two points, plus triple-word-score, plus fifty points for using all my letters. Game’s over. I’m outta here.**, зруйнаваць форму зносін, але бой гадзінніка зноў і зноў вяртае Смітаў у “англійскі” стыль.

Супрацьлегласць ім — другая пара гасцей (С. Тарасюк і І. Аляксеева). Гэта людзі, якія бесперапынна выказваюць экзальтаваную закаханасць. Таму іх “выхад” пачынаецца з эфектнага палёту на канатах, а кульмінацыйны робіцца балетны

дуэт. Любоўныя гульні мужа і жонкі штораз пачынаюцца з сітуацыі знаёмства і заканчваюцца тупым “непазіраваннем” адзін аднаго.

Канцэртныя выходы акцёраў маюць асаблівую логіку, “прыватны” сэнс. Калі можна не пазнаць, не памятаць адзін аднаго, тады можна і ў госці трапіць да незнамых людзей, а нам, гледачам, убачыць іншых акцёраў у ролях гасцей і гаспадароў. Змена выканаўцаў на працягу спектакля — сэнсавая, агаляючая жыццёвыя рытуалы. Новая гаспадыня ў выкананні Н.Башавай нагадвае хітрую, ветлівую лісу, у якой гіпнатычная сіла ўдава. Яна проста выпраменьвае надзвычайную жаночую прывабнасць і гасціннасць. І.Рымарава і А.Аўчыннікаў у ролях гасцей іграюць пародыю на натуральныя паводзіны, даводзячы іх да натуральнага ідыятызму. Распавед гасцей пра звычайны зашнураваны чаравік ці газету ў метро выклікае неадэкватную рэакцыю гаспадароў, здаецца, яны слухаюць жакхівы дэтэктыў. Спадар Сміт нават траціць прытомнасць ад жаху і празмернай увагі.

Над усімі жанглёрамі чалавечых адносін уладарыць Служанка ў выдатным выкананні В.Макарэвіча. У недарэчным парыку, у фартуху, ярка размаляваная Служанка трымае ў жаху ўсю сям’ю і сваю агрэсіўную і юрлівую энергію скіроўвае то на аднаго, то на другога персанажа. Дыяпазон асацыяцый ад гэтай бісексуальнай істоты вельмі багаты: ад нашумелых “Служанак” Р.Вікшока і пластычных кампазіцый І.Майсеева — да “домамучыцелькі” з “Мальшы і Карлсана”.

Ёсць у спектаклі і свой бліскучы “дывановы” клоун — брандмаёр у таленавітым выкананні Э.Трухмянёва. Ён з’яўляецца на сцэне — і “тэатр у тэатры” дваіцца, траціцца, выпраменьваючы высёлку сэнсаў. Калі эпізоды сямейных гульніў — гэта зафіксаваны пластычны рытуал, дык існаванне В.Макарэвіча і Э.Трухмянёва пабудавана на прынцыпе бесперапыннай канцэртнай імправізацыі. Здаецца, фантазію акцёра сілкуе ўсё! Кожнае слова, псіхалагічныя павароты, сюжэтныя сітуацыі ўтрыруюцца, нібы існуюць на мяжы эмоцый.

“Ангітэатр”, “драма абсурду” нечакана прачыніліся як надзвычай тэатральная, сцэнічная драматургія. Пінігіну і маладым акцёрам удалося знайсці бліскучыя сцэнічны эквівалент тэатральнасці п’есы Іанэска.

“Не сагні, не зламай, не знішчы індывідуальнасць. Дапамажы раскрыцца, зразумець самага сябе. Вучы не тэатру наогул, а мастацтву тэатра. Вучань — гэта не сасуд, які трэба запоўніць, а паходня, якую трэба запаліць”, — вось так, афарызмамі сфармулявала сваё педагагічнае крэда Лідзія Манакова, загадчык кафедры майстэрства акцёра і рэжысёра. А пасля працьгавала Джорджа Стрэлера: “У тэатральнай школе найперш навучаюцца існаваць у свеце, зразумець яго і імкнуцца яго змяніць. А тэатр — потым”. І ўдакладніла: “Я згодна з ім. Хоць “тэатр — потым” трэба зразумець не проста лінейна. Час губліць нельга. Будучама акцёру неабходна навучыцца працаваць над сабой, развіваць сябе, удасканалваць прыродныя выразныя сродкі: псіхатэхніку, цела, голас, пластыку, музычныя здольнасці. Сённяшні акцёр павінен умець разабрацца ў ролі, выявіць дух і характар вобраза, а яшчэ — умець спяваць, танцаваць, выразна чытаць, валодаць мастацтвам пантамімы і нават некаторымі цыркавымі прыёмамі”.

І такія навыкі і здольнасці “сінтэтычнага” акцёра выхаванцы Л.Манакавай

прадэманстравалі. Не толькі ў “Лысай спявачцы”, але і ў разнапланавым спектаклі-канцэрце. У ім цыркавыя нумары сілавога жанглёра змяняліся пантамімічным эцюдам, эстрадным ці танцавальным нумарам і канцэртнымі маналагамі.

А ў лірычным спектаклі Л.Манаковай і М.Кірычэнкі на п'есе Д.Осбарна “Азірніся ў гневе” студэнты прадэманстравалі зусім іншую эстэтыку і магчымасць тонкага псіхалагічнага існавання.

...Нядзеля, дождж, шаласценне газет, выбухі раздражнёнасці. Соннае царства спакою і абьякавасці да жыцця спрабуе парушыць Джымі — Э.Трухмянёў. Ды толькі марна. Усплёскі эмоцый нібы разбіваюцца аб цагліны сцяны, на фоне якой адбываюцца падзеі п'есы Д.Осбарна. Абудзіць цікавасць да жыцця немагчыма. Каханая (А.Анохіна) застаецца халоднай, імкнецца толькі да спакою. І зусім не важна, што яе месца можа заняць іншая жанчына. Праз нейкі час і яна гэтаксама моўчкі будзе прасваць і прасваць шматлікія рэчы. Жывая думка, нерв і гарачыя пытанні Джымі б'юцца ў вакууме абьякавасці, тупога побыту, стомленасці блізкіх. Боль душы чалавека не выклікае іх спачування. Горкі сарказм, цыннізм, раздражнёнасць, істэрыку спазнаў Джымі на шляху нерэалізаванага, змарнаванага таленту.

Ацэньваючы сучасную тэатральную сітуацыю, Лідзія Манакова сказала наступнае: “Іштван Саба назваў культурную сітуацыю ў Еўропе “духоўным сярэдневякоўем”. Уявіце сабе чумны сярэдневяковы смурод. Нешта падобнае назіраецца ў атмасферы нашых дзён. Мастакі загразлі ў маргінальных праблемах і дэманструюць поўную няздольнасць прапанаваць чалавеку і чалавечтву новую гуманную ідэю, няхай нават у выглядзе казкі ці міфа. Як асоба, я усхвалявана існуючым становішчам. І ўскладаю надзеі на новае пакаленне, якое прыйшло сёння. Гэта цудоўныя людзі. Галоўнае — маюць жаданне займацца мастацтвам. Мне здаецца, у іх ужо няма смутку і нуды папярэдніх пакаленняў. Гэта творцы трэцяга тысячагоддзя. Я жадаю ім цяглінасці, веры ў тое, што яны робяць, у сваё прызначэнне”.

Вакзал, намалёваны на лёгкай, напалупразрыстай заслоне ў спектаклі “Безымянная зорка” (рэжысёр М.Пінігін), робіцца сімвалам мары, імкнецца да мора, да святла, да вялікага свету. Заклінае правінцыйнае жыццё нявечыць людзей. Па сцэне мігучыцца востра-характарныя маскі-персанажы (асабліва яркія вобразы ствараюць П.Адамчыкаў — Начальнік вакзала і І.Рымаравы — Мадмузэль Куку). Гэта нейкія бяспольны істоты, “заціснутыя” у межы інструкцый, становішчаў, сацыяльнага статусу, маральных норм і ўласных страхав. Чалавеку застаецца толькі марыць. Але няздзейсненая мара нараджае ўбогіх, косных людзей альбо “вар'ятаў” (паэтаў, кампазітараў, астраномаў).

Калі ж мы перастанем атасамліваць сябе з вялікім вакзалам, міма якога імчаць цягнікі, калі перастанем з туюй пазіраць на чужое жыццё і аддаваць яму чэсць?..

1996 г.



## *Рэпертуарная афіша і асаблівасці рэжысуры дыпломных спектакляў*

\* ТАЛКОВАЦКАЯ ШКОЛА \*

Кожны раз, кожны год развітанне з актёрскім курсам становіцца святам са шчыmlівым настроем, святам са слязамі на вачах. Кожны актёрскі курс са сваімі педагогамі імкнецца паказаць свае самыя лепшыя якасці як калектыўнага арганізма, перш-наперш студыйнага тыпу. І менавіта гэты дух курса адной сям'і вабіць гледачоў, узрушвае эмоцыі. І кожны раз хочацца, каб пэўная актёрска-рэжысёрская сям'я не распалася, а працягвала існаваць сумесна, адным калектывам.

Але жыццё распараджаецца інакш, і часцей вырваны з калектыўнай сям'і малады актёр трапляе ў зусім іншы мікраклімат тэатра, дзе аб студыйнасці не мае сэнсу казаць і дзе трэба даказаць, што ты ёсць сам-насам, як індывідуальнасць, асоба з характарам, сілай волі і прафесійнымі навыкамі. І тут часцей за ўсё нашы студэнты становяцца безабароннымі. Мала хто гладка перажывае рэзкі злом паміж студэнцкай роўнасцю, узаемадапамогай і жорсткімі ўмовамі існавання ў сталчнай ці правінцыйнай трупце, дзе ты аказваешся "адным воінам у полі".

І таму жанр дыпломнага спектакля ўсё болей і болей набывае рысы "настальжы", ператвараецца ў шоу, дзе кожны мае сваё сола, уласную выхадную партыю, якую ён іншым разам зусім не хутка зможа паўтарыць у прафесійным тэатры. Дыпломнікі дэманструюць зафіксаваныя ўдалыя эцюды-імпрывізацыі, нумары трэнінгу, перанесеныя на тэкст Шэкспіра ці арганізаваныя ў канцэрт-шоу. Калі паглядзець афішу дыпломных спектакляў апошняга дзесяцігоддзя, мы ўбачым, што цэнтрам праграмы ледзь не кожнага выпуску актёраў становіўся ці студэнцкі канцэрт, ці эстрадным спосабам разыграны Б.Брэхт, на нумары разбіты Шэкспір альбо іншы аўтар. Гэта агульная тэндэнцыя. Можна ўспомніць "Жаніцьбу Бальзамінава" А.Астроўскага 1990 г. на курсе А.Бутакова з падкрэслена жанравай, вадэвільнай іграй актёраў і, у першую чаргу, з рэпрызным існаваннем В.Рэдзкі. Ці спектакль "Граем Шэкспіра" 1991 г. на курсе А.Андрсіка, які склаўся з асобных сцэн з камедыі і трагедыі англійскага класіка. Спіс доўжаць "Ілюстрацыі" паводле Д.Хармса (курс В.Маслюка), "Любоў — кніга залатая" А.Талстога (курс У.Мішчанчука), "Шлюбны вэксаль" Дж.Расіні (курс А.Ляляўскага), "Старыя жарты на свежай саломе" (курс А.Каляды), "Сон у летнюю ноч" Шэкспіра (курс В.Раеўскага).

Паўнаватрасны, паўнаметражны спектакль па добрай класічнай драматургіі, спектакль з працяглым псіхалагічным дзеяннем, "доўгага мыслення" — усё часцей адыходзіць на другі план. Я нават сказала б, яго рэальная адсутнасць вуаліруецца дыпломнай афішай. Калі прыгледзецца ўважліва — апошнія дзесяць, а мо і болей гадоў класічныя назвы хавалі выбарачныя "сцэны з ..." (таго ці іншага класічнага твора). "Варвары" М.Горкага, "Месяц у вёсцы" І.Тургенева, "Лес" А.Астроўскага, "Васа Жалязнова" М.Горкага не былі

прачытаннем класікі, былі толькі эпизадным знаёмствам з ёю. Класічная п'еса скарачаецца, нават змяняе назву. (Натуральна, потым і на прафесійнай сцэне мы бачым кастрыраванага Шэкспіра, скарачанага Астроўскага). Рэжысёрам і педагогам зноў-такі хочацца па павольна разгорнутай канве твора зрабіць мантажную кампазіцыю, эцюдна-канцэртныя варыяцыі.

Канешне, падобная структура спектакля звязана з сучасным кліпавым мысленнем, са зменай рытму жыцця. Але яна прывучае акцёра мысліць кароткімі дыстанцыямі, часта — бліскучым, яркім, эфектным, але — эпизодам. І душэўнае жыццё сцэнічнага пресанажа разглядаецца як голая псіхічная энергія, змешчаная ў рамку эпизода. Выдатна падрыхтаваныя ў пластычным і псіхафізічным плане нашы студэнты губляюцца, калі трэба паказаць (прабачце за банальнасць) “жыццё чалавечага духу”, стварыць энергію думкі, працэс мыслення на сцэне. Эфектна-нумарная будова большасці дыпломных спектакляў прывучае да драматургіі стварэння вобраза, якую я б назвала драматургіяй дыскрэтнай статьикі, гэта значыць, каскаду знойдзеных і зафіксаваных псіхапластычных масак ці масачных вобразаў. Дынаміка спектакля ўзнікае ад рытму змены масак, а не з унутранай логікі развіцця. Дыпломныя спектаклі, дзе назіраюцца спробы маладога акцёра стварыць унутрана-дынамічны, не эпизодна-мантажны вобраз, можна пералічыць па пальцах: “Вішнёвы сад” А.Чэхава (курс В.Маслюка), “Азірніся ў гневе” Дж.Осбэрна (курс Л.Манакавай), “Цудоўная нядзеля для пікніка” Т.Уільямса (курс А.Андросіка), “Нора” Г.Ібсена (курс А.Каляды), “Месяц у вёсцы” І.Тургенева (курс В.Раеўскага).

Іншая справа, наколькі ўдаецца дасягнуць мэты. Звычайна такія пастаноўкі не выйгрышныя для жанру шоу дыпломнага спектакля, не эфектныя. Невыпадкова адзін з выкладчыкаў акцёрскага майстэрства Ф.Варанецкі прыходзіць да высновы аб магчымай вартасці “ціхага” спектакля. Невыпадкова загадчык кафедры акцёрскага майстэрства і рэжысуры Л.Манакова так крапальна сур'ёзна ставілася менавіта да ўвасаблення осбарнаўскай п'есы, бо бліскучыя, каскадныя “Лысая спявачка” і “Безыменная зорка” і без таго яркімі маланкамі асляпілі глядачоў. У лірычнай споведзі “Азірніся ў гневе” студэнты паказалі магчымасць тонкага псіхалагічнага існавання.

Адчуваючы тугу па таму ж “ціхаму” спектаклю, У.Мішчанчук, дэкан тэатральнага факультэта, на сваім выпускным курсе ўзяўся рабіць “Фантазіі Фарацьева” А.Сакаловай. Я памятаю, як доўга, цяжка шукаў рэжысёра на ібсенаўскі матэрыял А.Каляда, прарэктар акадэміі, выпускаючы курс студэнтаў-чытальнікаў у 1994 годзе. Але, відаць, падобных спроб са скарзным псіхалагічным дзеяннем надта мала ў дыпломнікаў. Нашы студэнты ярчай выглядаюць у рознага роду шоу, канцэртных праграмах, вадэвілях, фарсавых камедыях, нават у драме абсурду.

Арыентацыя тэатральнай акадэміі можа, ёсць і павінна быць не на сучасны тэатр, а на, умоўна кажучы, перспектывы тэатр. Мы можам глядзець на два-тры крокі наперад, арыентуючыся на нейкую ідэальную мадэль тэатра.





1. С.Акружная —Эмілія  
("Рэцэпт Макропуласа")  
2. С.Акружная—Мэрлін  
3.Ю.Сідарай і Р.Янкойскі,  
"Вячэра", Рускі тэатр  
4. Ул.Андрэеў—Дарогін



1. С. Станюта і І. Дзянісаў  
("Гаральд і Мод")  
2-3. Г. Дзягілева  
4. Ф. Варанецкі  
5. Р. Янкоўскі



1



2



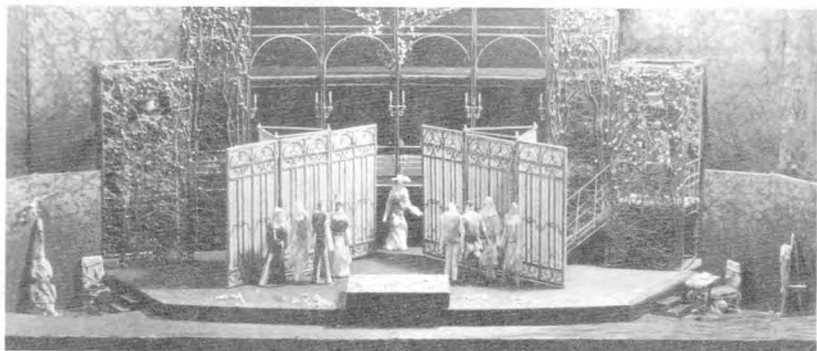
3



1. Э.Гейдэбрэхт. Эскізы дэкарацый да оперы  
"Дзікае паляванне караля Стаха"

2. Э.Гейдэбрэхт. Эскізы дэкарацый да балета  
"Рамэа і Джульета"

3. В.Лесін. Макет да спектакля "Генералы ў спадніцах", Брэст



1



2

1. Д.Мохай. Макет спектакля  
"Трьо мі мінор"

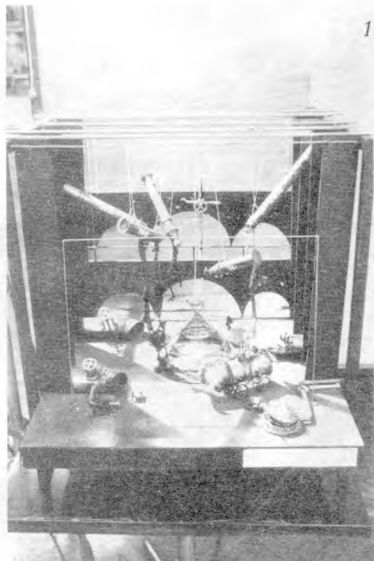
2. А.Фаміна. Макет да  
спектакля "Сымон—музыка"

3. А.Салаўёў. Эскіз да "Несцеркі"



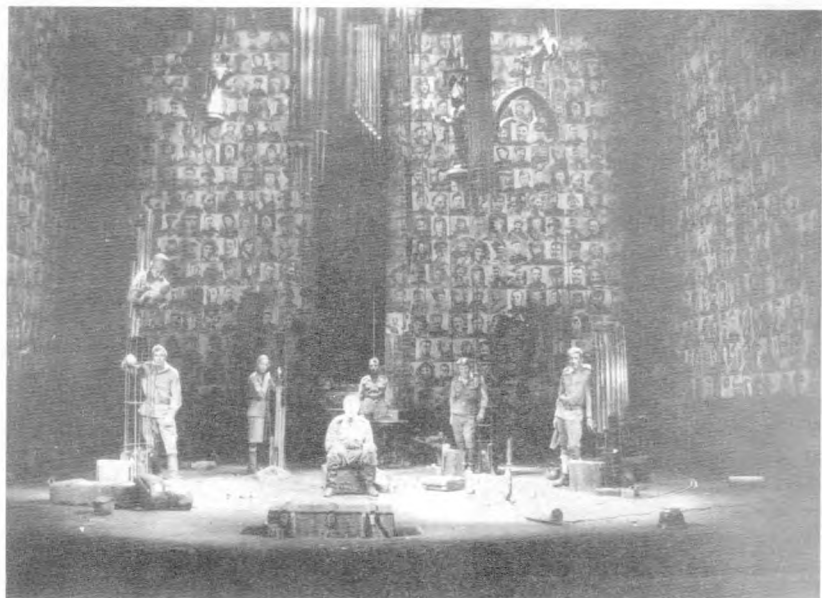
3





4

1.4. З.Марголін.  
Макет і эскіз да  
спектакля "Насарог"  
2. К.Чэмекаў.  
Плакат да спектакля  
"Свалка"  
3. Выстава  
сцэнаграфіў "Вынікі  
сезона 1987—1988"  
5. Сцэнаграфічныя  
працы А.Вахрамеева



1

2



1. "Радавя", тэатр Я. Купалы  
2. "Тутэйшыя", тэатр Я. Купалы  
3. В.Манасей—Зносак, А.Лабуш—Здольнік

3



1



2



3

1. Ю. Сідараў  
2. Т.Кокитыс—  
Кароль Лір  
3,4.  
"Розыгрыш", тэатр  
"Вольная сцена"  
5. "Двое на  
арэлях", Маладзечна



4



5



Студэнты  
Беларускай акадэміі  
мастацтваў



# БІБЛІЯГРАФІЯ

апублікаваных прац кандыдата мастацтвазнаўства,  
дацэнта Беларускай Акадэміі мастацтваў  
РАТАБЫЛЬСКАЙ Таццяны Анатольеўны

а) Навучальна-метадычныя працы

1. Гісторыя замежнага тэатра. Праграма лекц. курса. - Мн.: Беларуская Акадэмія мастацтваў/БелАМ/,1991.

2. Уводзіны ў тэатразнаўства. Праграма семінара для зав. аддз. спецыяльнасці "тэатразнаўства". - Мн.:БелАМ,1991.

3. Уводзіны ў тэатразнаўства. Праграма семінара для дзённ. аддз. "тэатразнаўства".-Мн.:БелАМ,1996.

4. Тэатральная крытыка. Метадычны дапамож. да семінара.- Мн.:БелАМ,1997.

5. Тэатральная крытыка. Праграма семінара.-Мн.:БелАМ,1997.

6. Гісторыя тэатра Заходняй Еўропы і Амерыкі. Праграма лекц. курса для спец. "тэатразнаўства". - Мн.:БелАМ,1997.

7. З гісторыі сусветнага тэатра /ад антычнасці да XVIII стагоддзя/. Цыкл лекцый. — часопіс "Народная адукацыя", Мінск,1996, N2; Народная адукацыя, 1996,N3-12; Народная адукацыя, 1997, №1-3,5

8. Складанне і падрыхтоўка тэкстаў зб. навук. прац прафесарска-выкладчыкага складу і аспірантаў БелАМ "Беларускае мастацтва:традыцый і сучаснасць".-Мн.:БелАМ, 1996. 258с.

Тамсама артыкул: "У дзялогу з традыцыйнай формай" (да тыпалогіі сучаснага спектакля).

9.Гісторыя тэатральнай крытыкі. Праграма лекцый. Мн.: БелАМ, 2000.

б) Навуковыя працы, артыкулы, эсэ, нататкі...

1. В студии киноактера.— Неман,Мн.,1984,N9 ( в саавторстве с В.Мальцевым )

2. Характеры и положения (Драматургия А.Володина 1970-1980 годов).— В кн.:Мир современной драмы. Л.,1985.

3. Знайсці паззію ў чалавску. — Мастацтва Беларусі,1987,N6.

4. Вяртанне Ляміна.—ЛіМ, 1987, 16 студзеня.

5. Спыніся, імгненне (нататкі з выставы тэатральных мастакоў).— Тэатральны Мінск,1989, N2.

6. Гамлет-88. — Мастацтва Беларусі,1989,N3.

7 Каласы пад сярпом.— Тэатральны Мінск, 1989,N3.

8.Осторожно: человек ( "Павел Г" Д.Мережковского на сцене ЦАТСА).— Вечерний Минск,1989,25 июля.

9. Нататкі зацікаўленай асобы (з выставы маладых сцэнографай Беларусі). Тэатральны Мінск,1989,N5.

10. Калі эклектыка — стыль. — Літаратура і мастацтва,1989,29верас.

11.Цуд — гэта рэальнасць.—Літаратура і мастацтва,1989,Існеж.

12. *Итоги Прибалтийской театральной весны 1990г.*-Literature in Menas, Вильнюс, 1990, N23.
13. *Продолжение традиций (гастроли Бел. акад. театра им. Я. Коласа)*. — Советская Белоруссия, 1990, 14 авг.
14. *Празь боль сучаснага чалавека ("Эмігранты")*. — Літаратура і мастацтва, 1990, 21 верас.
15. *Крык на хуторы*. — Советская молодежь, Рига, 1990, 27 апр.
16. *Сталенне*. — Мастацтва Беларусі, 1990, №7 (у сааўтарстве з Ул. Мальцавым).
17. *Разнявольць свайго вучня (інтэрв'ю з Ул. Андрэевым)*. — Літаратура і мастацтва, 1991, 1 сак.
18. *Не хлебом единым (інтэрв'ю з М. Ульяновым)*. — Советская Белоруссия, 1991, 9 апр.
19. *В ожидании изюминки ("Портрет" С. Мрожека)*. — Советская Белоруссия, 1991, 10 апр.
20. *Тэатр для сябе (выстава беларускіх сцэнографіў "Вынікі сезона")*. — Літаратура і мастацтва, 1991, 10 мая.
21. *"Энеіда" на сцены украінскага тэатра імяні І. Франка*. — Советская Белоруссия, 1991, 13 апр.
22. *На мяжы мастацтва і жыцця (мазырскі тэатр "Верасень")*. — Літаратура і мастацтва, 1991, 19 ліп.
23. *Смотри на меня как на равного (фестиваль искусств инвалидов)*. — Советская Белоруссия, 1991, 1 окт.
24. *Вечный праздник снов*. — Советская Белоруссия, 1992, 5 янв.
25. *З тых незабыўных майскіх дзён (I Міжнародны фестываль тэатраў лялек)*. — Тэатральная Беларусь, 1992, N 1.
26. *Свет, які не падзелены на дарослы і дзіцячы*. — Культура, 1992, N5.
27. *Тры стралы Вільгельма Тэля*. — Тэатральная Беларусь, 1992, N3.
28. *Фестывальныя асклепкі*. — Мастацтва, 1992, N4.
29. *Чем заменить любовь?* — Вечерний Минск, 1992, 31 июня.
30. *Студыйныя каляды-91*. — Культура, 1992, 30 снежня.
31. *Марына Цвятаева і тэатр*. — Мастацтва, 1993, N1.
32. *Сны маюць вочы (Галіна Дзягілева)*. — Мастацтва, 1993, N3.
33. *Сцэнограф Эрнст Гейдэбрэхт: беларускі перыяд творчасці*. — Мастацтва, 1993, N7.
34. *На перасеченні граціц*. — Советская Белоруссия, 1993, 26 мая.
35. *Прафесія — тэатразнавец*. — Літаратура і мастацтва, 1993, 12-18 чэрв.
36. *Паганства ці хрысціянства?* — Літаратура і мастацтва, 1993, 17-23 ліп.
37. *Жорсткія страсці няхітрых герояў*. — Мастацтва, 1993, N9.
38. *При наличии отсутствия событий*. — Советская Белоруссия, 1994, янв. (в соавторстве)

39. О нормальной жизни, которая за семью печатями ("Женитьба Бальзамина"). — Советская Белоруссия, 1994, 3 февр.

40. Мечты в дороге, или Жестокие страсти простодушных героев — Театр, Москва, 1994, N2.

41. Сам-на-сам з ледачом (I Міжнародны фестываль монаспектакляў). — Мастацтва, 1994, N3.

42. Я никогда не видел столько слез, улыбок, объятий (интервью с Е. Клімаковым). — Вечерний Минск, 1994, 28 июля.

43. О вкусах не спорят ("Свободный брак" в Русском театре). — Бездельник, 1994, N5.

44. У дзялоге з класікай ("Ідылія" на купалаўскай сцэне). — Мастацтва, 1994, N5.

45. Пачатак. — Мастацтва, 1994, N8.

46. Ад — это мы? — Бездельник, 1994, N11.

47. Аранжэрайныя кветкі ў доме палітасветы (магілёўскі драм. тэатр). — Мастацтва, 1995, N1.

48. Падарожжа ў краіну дзяцінства. — Мастацтва, 1995, N2.

49. "Чорны квадрат" на Вольнай сцэне. — Бездельник, 1995, N2.

50. Фестывальная газета III Міжн. фестывалю тэатраў лялек "Фэст" Мн., 1995, 15 мая (падрыхтоўка тэкстаў)

51. У акцёрскім вымярэнні. — Мастацтва, 1995, N7.

52. Ронда на траіх, альбо пауза гучыць абертанамі сэнсу. — Мастацтва, 1995, N8.

53. Третий будешь? ("Христофор"). — Бездельник, 1995, N9.

54. Малітвы жывёл. — Бездельник, 1995, N10.

55. Что день грядущий нам готовит? (диплом. спектакли БелАИ). — Бездельник, 1995, июль.

56. Аранжэвы апельсін на чорным фоне. Фрэска згубленых каштоўнасцяў. Скокі з мінулага. — Культура, 1995, N40, 25-31 кастр.

57. Постмадэрнізм і лялечны тэатр. — Мастацтва, 1995, N12.

58. Типология современного спектакля. — В сб.: Духовная энергия театра. — Витебск, 1995.

59. Рэжысура купалаўскага тэатра: эстэтычныя рысы. — У зб.: Беларускі тэатр у прасторы сусветнай культуры (мат. міжнар. навук. творч. канф.). — Мн., 1996.

60. Эстэтычныя рысы беларускай тэатральнай школы. — Культура, 1996, N3-4, 24-30 студз.

61. Крок у будучыню. — Мастацтва, 1996, N1.

62. Віцебскай "Ляльцы" - 10. — альманах Віцебскі шыйтак, 1996, N2.

63. Вариации на тему сумасшествия (II Межд. фестиваль моноспектаклей). — Арлекин, 1996, N4.

64. Однажды в новогоднюю ночь. — Арлекин, 1996, N2-37.

65. У тэатр іграюць дзеці. — Мастацтва, 1996, N5.

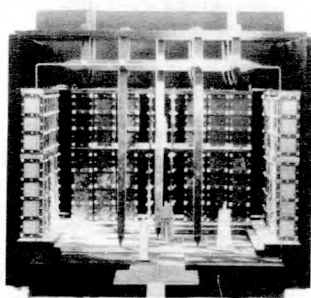
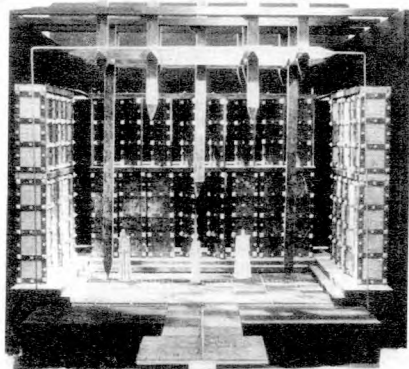
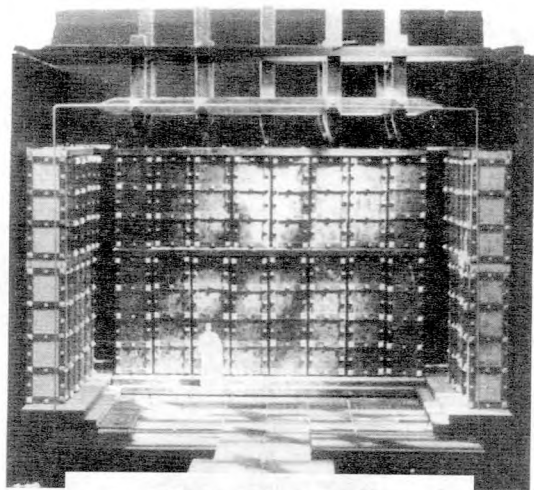
66. Тоска по художествам (интервью с автором). — Имя, 1996, 15 ноября.



67. *Настальгічны тэатр адваротнай сувязі.* — Літаратура і мастацтва, 1997, N2, 10 студз.
68. *Актёр и режиссёр: проблемы взаимосвязей на белорусской сцене.* — В сб.: *Беларускае акцёрскае мастацтва: шляхі станаўлення і развіцця ў кантэксте еўрапейскіх сцэнічных культур.* — Мн., 1997.
69. *У віцебскім настроі.* — *Мастацтва*, 1997, N5.
70. *У майстэрні лялечнікаў.* — *Арлекин*, 1997, N6.
71. *Немецкий десант.* — *Арлекин*, 1997, N7.
72. *Каб не замуцілася...* (выступленне на зьездзе Саюза тэатр. дзеячаў Беларусі). — *Культура*, 1997, N13, 5-11 крас.
73. *Чорны кот у чорнм пакоі.* — *Літаратура і мастацтва*, 1997, 21 красавіка.
74. *Бураціна, папялушка, і ўсе, ўсе, ўсе.* — *Пачатковая школа*, 1997, N3.
75. *І зноў адкрыцця заслона.* — *Арлекин*, 1997, 17 крас.  
*И откроется занавес.* — *Новости плюс*, 1997, 20 апр.
76. *Патрэбная творцам імпрэза (інтэрвю з А. Дударавым).* — *Культура*, 1997, N17-18, 3-16 мая.
77. *Лабараторыя лялечнікаў.* — *Культура*, 1997, N21, 31 мая-6 чэрв. .
78. *Опіум для жыцця ці наркатычныя прывіды смерці.* — *Мастацтва*, 1997, 7.
79. *Палынны аператыў у кактэйлі з “Крывавай Мэры”.* — *Культура*, 1997, N23, 14-20 чэрв.
80. *Палётны ў сне і наяве (Марк Шагал вяртаецца ў Віцебск).* — *Літаратура і мастацтва*, 1997, 27 жн. (у сааўтарстве).
81. *У сцэнаграфічнай прасторы.* — *Мастацтва*, 1997, N8.
82. *Казкі краіны ўзыходзячага сонца.* — *Мастацтва*, 1997, N8.
83. *У пошуках гістарычнай перспектывы.* — *Культура*, 1997, верас.
84. *Інвентарны нумар Незалежны.* — *Мастацтва*, 1997, N9.
85. *Людзі і маскі.* — *Літаратура і мастацтва*, 1997, снеж.
86. *Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX стагоддзя: праблемы засваення новага зместу.* — У зб.: *Сучасная беларуская рэжысура.* — Мн., 1998.
87. *Тэатр кукол на перакрестке видовых особенностей.* — В сб.: *Лялькі, маскі, твары.* — Мн., 1998.
88. *Фэст сучаснай нямецкамоўнай драматургіі : браш.* — Мн.: *Мін. культ. РБ, Інстытут Гётэ, Рэспубліканскі тэатр беларускай драматургіі*, 1998. 45с.
89. *Акцёр і лялька (Міжнародны фестываль “Белая Вежа”).* — *Мастацтва*, 1998, N2.
90. *Чужы сярод сваіх і свой сярод чужых (Фама Варанецкі).* — *Культура*, 1998, N11, 21-27 сак.
91. *Развітанне з радзімай ці з інтэлігенцыяй?* — *Культура*, 1998, N12, 28 сак.-3 крас.
92. *Гісторыя перапыніла плынь сваю, альбо “Люби меня, как я тебя”.* — *Культура*, 1998, N15, 18-24 крас.

93. Знаёмцеся — “Лялька”. — Пачатковая школа, 1998, N3.
94. Я здзейсніўся як акцёр. — Літаратура і мастацтва, 1998, N14, 3 крас.
95. Дзень мінулы, дзень сённяшні (“Славянскія тэатральныя сустрэчы”). — Культура, 1998, N17, 12-15 мая.
96. Гастроли гомельчан вступілі ў вясну (інтэрв’ю з В. Роговскай). — Советская Беларусь, 1998, N135-136, 26 мая.
97. Адноснасьць крытэрыяў у вакууме бесчасоў’я. — Літаратура і мастацтва, 1998, N23, 5 чэрв.
98. Рамза і Джульета полацка-наўгародскіх зямель. — Культура, 1998, N22, 13-19 чэрв.
99. Пусть Сіняя птушка сьчастья прывесіць аплодзіменты (інтэрв’ю с аўтаром). — Заря, Брест, 1998, N109, 29 сент.
100. “Я ўскладаю вялікія надзеі на будучыню нашых узаемаадносін” (Інтэрв’ю з Верай Багальянц). — Культура, 1998, N35, 12-18 верас.
101. Германія без межаў. — Культура, 1998, N38, N43.
102. “Круглы стол” на праблемах тэатральнай моладзі. — Культура, 1998, N43.
103. У пагоні за Сіняй птушкай. “Кружыцца, кружыцца стары вальсок”. — Культура, 1998, N40, 17-23 кастр.
104. Сьвечнічныя чытанні нямецкай драматургіі. — Мастацтва, 1998, N12.
105. Беларускі тэатр 1990-х гадоў. — Альманах Запіскі Беларускай Акадэміі мастацтваў, 1999, N1.
106. Лялькі на “Белай Вежы”? — Мастацтва, 1999, N2.
107. Тацыянін дзень (інтэрв’ю з айтарам). — Культура, 1999, N4, 30 студз.-5 лют.
108. Гамлет у катрыньчы часу. — Культура, 1999, N8, 27 лют.-5 сакав.
109. Людзі, ільвы, арлы і курапаткі. — Культура, 1999, N15-16, 8-14 мая.
110. Кінагенералы, чырвоная ікра і сусветныя календары. — Культура, 1999, N15-16, 8-14 мая.
111. Талент светлы, добры, чысты (Глеб Глебаў). — Культура, 1999, N17, 15-21 мая.
112. Рэпрыза клоуна ўдала расцягнулася на спектакль (Алесь Маханькоў). — Культура, 1999, N18-19, 29 мая-4 чэрв.
113. Бадзёры тон у элітантных формах (гродзенскі тэатр). — Культура, 1999, N18-19, 29 мая-4 чэрв.
114. Тэатр дзетскай скорбі. — Беларуская дзелавая газета, 1999, N39, 4 чэрв.
115. Трагедыя ў нашых душах. — Культура, 1999, N20, 4-11 чэрв.
116. Тэатральныя “пяцідзсятнікі”. Рэха тэатра Міровіча. — Культура, 1999, N22-23, 19-25 чэрв.
117. Крывыя люстэркі. — Культура, 1999, N24, 3-9 ліпеня.
118. Беларусьфільм: момант ісціны. — Культура, 1999, N26-27, 17-23 ліпеня.
119. Лета, мора, тры жанчыны і адзін мужчына — ідылія? (інтэрв’ю з нам. міністра культуры). — Культура, 1999, N26-27, 17-23 ліпеня.

118. Вечары палётай з анёлам.—Культура,1999,N29, 13-21 жніўня.
119. “Фауст” у лютэрку музыкі і сцэны: дыялог з Н.Бунцэвіч.—Культура,1999,N30-31, 21-27 жніўня.
120. Бюргерскія вакацыі.—Культура,1999, N34-35, 18-24 верас.
121. І карабель плыве... (“Белая Вежа-99”).—Культура, 1999, N38-39,23-29 кастр.
122. Пекінская опера скарыла мінчан. Старая галёшніца эксперыментуе з жыццём.
- Згуляем у “Бедную Лізу”. Агеньчык мастацтва ў чырвоным касцёле.—Культура, 1999, N40, 6-12 ліст.
- 123.Еўрапейскія каляды.—Культура, 1999, N46, 25-31 снеж.
124. Герменейтыка — навука аб інтэрпретацыі (Дыялог з С.Кавалёвым).—Культура, 1999, N46, 25-31 снеж.
- 125.Дыпломныя спектаклі: рэпертуарная афіша, асаблівасці рэжысуры.—У зб.:Сучасная тэатральная адукацыя:зб.матэр. міжвуз.навук.-метад. канф.— Мн.,1999.
126. Галойнае ў цырку — антракт. Культура нацыянальная, цывілізацыя — інтэрнацыянальная (інтэрв’ю з Ул.Рылатка)
- Сон у зімнюю ноч ля самавара.Прымадонна гомельскай сцэны.—Культура, 2000, N1, 7-13 студз.
127. Яблыкі мудрага Расціслава. Сёмая роля. Кароль, які не баіцца распрацуцца (інтэрв’ю з Б.Луцэнка).—Культура, 2000, N5, 5 лют.
128. Каханне нараджаецца з хаоса ці правакуе стыхію?—Культура, 2000, N8, 26 лют.-3 сакав.
- 129.Тэатр.—Культура,2000, N12, 25-31сакав.
- 130.Крывыя лютэркі смеху.—Культура,2000,N13, 1-7 крас.
131. Позна не бывае ніколі. Маналог рэжысёра. Ці ўбачым калі-небудзь беларускую мульціплікацыю?—Культура,2000,N15, 15-21 крас.
131. ЭльВенера Герасімоская, афрамінская школа прыгожых мастацтваў. Жывое слова суровага “працаголіка”.—Культура, 2000,N22, 3-9 чэрв.
- 132.Ваш выхад, маэстра.—Культура, 2000,N23-24, 17-24 чэрв.
- 133.Пераможцы. Ваша высокае высакароддзе, нос!—Культура,2000,N19-20,20-26 мая.
- 134.Бон.Біенале:серыя артыкулаў і інтэрв’ю.—Культура,2000,N29,22-29 ліпеня.
135. Герменейтыка і сучасная драматургія.—Культура, 2000,N29, 22-29 ліпеня.



*Б.Герлаван. Макет да спектакля "Князь Витайт"*

**УСТУП** ..... 4

**I. СЦЭНІЧНЫ ЛЕТАПІС**

**(РЭЦЭНЗІІ НА СПЕКТАКЛІ)** ..... 5

*Гамлет* — 88 ..... 6

*Каласы пад сярпом. ("Страсці па Аўдзю")* ..... 12

*Метамарфозы "Дракона"* ..... 17

*Асцярожна, чалавек!* ("Павел I" ЦАТСА) ..... 22

*Праз боль сучаснага чалавека. ("Эмігранты")* ..... 26

*Тры стралы Вільгельма Тэля. ("Вільгельм Тэль")* ..... 29

*Паганства ці хрысціянства?* ("Звон — не малітва") ..... 32

*У дыялогу з класікай. ("Ідылія")* ..... 37

*Ронда на траіх, альбо Паўза гучыць абертонамі сэнсу.*  
 ("За зачыненымі дзвярыма") ..... 42

*Рамэа і Джульета полацка-наўгародскіх зямель.*  
 ("Уладзімір і Рагнеда") ..... 46

*Каханне нараджаецца з хаоса?* ("Палачанка") ..... 49

*Развітанне з радзімай ці з інтэлігенцыяй?*  
 ("Развітанне з радзімай") ..... 52

*Сон у змінную ноч ля самавара. ("Сон ў летнюю ноч")* ..... 54

*Позна не бывае ніколі ("В сеньская саната")* ..... 56

**МІНІ-РЭЦЭНЗІІ** ..... 58

*Зоркі на ранішнім небе* ..... 58

*Пра густы не спрачаюцца. ("Вольны шлюб")* ..... 58

*Ромавая баба. ("Квадрат")* ..... 60

*Трэцім будзеш?* ("Хрыстафор") ..... 61

*Аднойчы ў навагоднюю ноч. ("Міленькі ты мой")* ..... 63

*Настальгічны тэатр адваротнай сувязі. ("Час быка")* ..... 65

*Чорны кот у чорным пакоі. ("Смерць Кандыда Тарэлкіна")* ..... 68

*Галойнае ў цырку — антракт* ..... 70

*Старая галёшніца эксперыментуе з жыццём.*  
 ("Чаравік на тойстай падэшве") ..... 71

**II. НЕПАЎТОРНЫЯ АБЛІЧЧЫ ТЭАТРАЎ**

**(АГЛЯДЫ СЦЭНІЧНЫХ КАЛЕКТЫВАЎ РЭСПУБЛІКІ)** ..... 73

*Тэатр-студыя кінаакцёра* ..... 74

*Візітоўка і твар. (Беларускі акадэмічны тэатр імя Я. Коласа)* ..... 83

*На мяжы мастацтва і жыцця. (Мазырскі тэатр "Верасень")* ..... 88

<i>Рэабілітацыя чалавека. (Гомельскі драмтэатр)</i> .....	95
<i>Аранжарэйныя кветкі ў Доме палітасветы (Магілёўскі тэатр)</i> .....	103
<i>Віцебскай “Ляльцы” — 10</i> .....	107
<i>Інвентарны нумар — незалежны. (Гомельскі Незалежны тэатр)</i> .....	112
<i>Гамлет у катрынцы часу. (Рускі акадэмічны тэатр імя Горкага)</i> .....	118

### **III. ГАЛЕРЭЯ (ТЭАТРАЛЬНЫЯ ПАРТРЭТЫ) .....**

<i>Сны маюць вочы... (Г. Дзягілева)</i> .....	133
<i>Сцэнограф Эрнст Гейдэрэхт: беларускі перыяд творчасці</i> .....	136
<i>Аранжавы апельсін на чорным фоне (С. Станюта — Мод)</i> .....	144
<i>Аззіс сярод габеленаў (Р. Янкоўскі — Талейран)</i> .....	146
<i>Ад пошласці да гуманізму (Ул. Андрэеў — Дарогін)</i> .....	148
<i>І адкрыцця заслона (да бенефісу С. Акружнай)</i> .....	149
<i>З пакалення шасцідзсятнікаў (Фіма Варанецкі)</i> .....	150

### **IV. РЫСЫ ТЭАТРАЛЬНАГА ПРАЦЭСУ**

<b>(ПРАБЛЕМНЫЯ АРТЫКУЛЫ) .....</b>	<b>153</b>
<i>Ці патрэбны тэатр сёння?</i> .....	154
<i>Спыніся, імгненне (выстава сцэнографай)</i> .....	161
<i>За тэатралізацыю жыцця</i> .....	166
<i>Рэжысура купалаўскага тэатра: эстэтычныя рысы</i> .....	168
<i>Акцёр і рэжысёр, праблемы ўзаемадзяння</i> .....	175
<i>Каб не замуцілася</i> .....	182
<i>Адноснасьць крытэрыяў у вакууме бесчасоўя</i> .....	187
<i>Герменеўтыка і сучасная драматургія</i> .....	193

### **V. ТЭАТРАЛЬНАЯ ШКОЛА (ДЫПЛОМНЫЯ СПЕКТАКЛІ**

<b>БЕЛАРУСКАЙ АКАДЭМІІ МАСТАЦТВАЎ) .....</b>	<b>197</b>
<i>Што замяніць каханне?</i> .....	198
<i>Пачатак</i> .....	201
<i>У мроях аб беларускай лэдзі Макбет</i> .....	205
<i>Крок у будучыню</i> .....	207
<i>Рэпертуарная афіша, асаблівасці рэжысуры дыпломных спектакляў</i> .....	212

### **БІБЛІАГРАФІЯ .....**

223

Літаратурна-мастацкае выданне

Ратабыльская Таццяна Анатолеўна

**“Спыніся, імгненне...”**

Старонкі тэатральнага жыцця Беларусі 1990-х гадоў

*Камп'ютарная вёрстка і дызайн — Дзмітрыя Іваноўскага*

*Карэктар — М.М. Клімковіч*

*Фота: Г. Жынкova, В. Зайкоўскага, Д. Мoxaвa.*

*У мастацкім афармленні кнігі выкарыстаны  
працы беларускіх сцэнографіў.*

Падпісана да друку з арыгінал-макета 8.08.2000 г.  
Папера афсетная. Друк афсетны. Ум.-дрк. арк. 13,49.  
Фармаг 60x84 1/16. Гарнітура Academy.

Рэкламна-выдавецкая фірма «Ковчег».

Ліцэнзія ЛВ № 180 ад 23.01.1998 г.

Заказ 260. Тыраж 300.





ISBN 985-6056-39-X



9 789856 056393

Татьяна Павловна Ратна, ИМТИФИЦИС, ИМТИФИЦИС, ИМТИФИЦИС.