
СУЧАСНАЯ
БЕЛАРУСКАЯ
РЭЖЫСУРА

Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў

Зборнік матэрыялаў міжнароднай
навукова-творчай канферэнцыі

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ РЭЖЫСУРА

Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра

Гродна, 16-17 кастрычніка 1997 г.

Дапушчана Міністэрствам культуры
Рэспублікі Беларусь у якасці вучэбнага
дапаможніка для студэнтаў вышэйшых
і сярэдніх спецыяльных навучальных
устаноў культуры і мастацтва

Мінск 1998

УДК 79 (=826"312")
ББК 85.33 (4Беи)

Адказны рэдактар:
Р.Б.Смольскі – доктар мастацтвазнаўства

В 92 **Сучасная беларуская рэжысура:** Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэксце традыцый еўрапейскага тэатра: Зборнік матэрыялаў міжнароднай навукова-творчай канферэнцыі (Мінск, 16-17 кастрычніка 1997 г.) /Вучэб. Дапаможнік для навуч. устаноў культуры і мастацтва. – Мн.: Арты-Фэкс, 1998. – 314 с. с ілюстрацыямі.

ББК 85.33 (4Беи)

ISBN 985-6119-11-1

© Беларускі саюз літаратурна-мастацкіх крытыкаў, 1998
© ПКП «АРТЫ-ФЭКС», 1998

ЗМЕСТ

Працяг традыцыі (Замест уступу).....9

Адкрыццё канферэнцыі

В.Дапкюнас
начальнік аддзела тэатраў
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь.....14

Л.Кадзевіч
начальнік Управлення культуры
Гродзенскага аблвыканкама.....17

Даклады

Р.Смольскі
доктар мастацтвазнаўства
«Сучаснае рэжысёрскае мастацтва Беларусі: праблемы развіцця ў новых гістарычных вымярэннях».....24

А.Сабалеўскі
доктар мастацтвазнаўства
«Нацыянальная класіка і беларуская рэжысура: спроба новага ўзаемаразумення».....**41**

Т.Арлова
кандыдат мастацтвазнаўства
«Вопыт сучаснай беларускай рэжысуры ў прачытанні замежнай класікі».....**52**

Т.Гаробчанка
кандыдат мастацтвазнаўства
«Рэжысёрская адметнасць у прасторы нацыянальнай сцэны: вопыт 90-х гадоў».....**65**

Г.Алісейчык
тэатразнаўца
«Рэжысура тэатра лялек: сучасны стан і шляхі развіцця».....**75**

Т.Катовіч
тэатразнаўца (г. Віцебск)
«Эксперымент у сучаснай рэжысуры».....**81**

Выступленні ў дыскусіі

В.Раеўскі
народны артыст Беларусі
«Гістарычны спектакль: традыцыі і навацыі».....**94**

М.Абрамаў
дацэнт кафедры тэатральнай творчасці
Беларускага універсітэта культуры
«Аб рэжысёрскай прафесіі».....**99**

Л.Хейфіц
народны артыст Расіі (г.Масква)
«Рэжысёраў трэба берагчы...».....**104**

В.Мазынскі
заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі
«У нас няма школы...».....**122**

Г.Падэгімас
мастацкі кіраўнік Каўнаскага
акадэмічнага тэатра (Літва)
«Літоўская рэжысура 90-х гадоў».....**128**

А.Андросік
мастацкі кіраўнік Тэатра юнага гледача
«А дзе маладая рэжысура?..».....**134**

Я.Натапаў
рэжысёр (г. Гомель)
«Праўда — гэта аснова асноў...».....**138**

Г.Мушперт
галоўны рэжысёр Гродзенскага абласнога тэатра
«Не варта баяцца быць не прызнаным...».....**142**

У.Караткевіч
заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі
«Я — за дыялог з гледачом».....**145**

В.Баркоўскі
мастацкі кіраўнік Беларускага
акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа
«Наша прафесія — гэта апаэтызаванае рамяство»....149

Даклады, выступленні, артыкулы

В.Салееў
доктар філасофскіх навук
«Беларуская рэжысура як люстэрка працэсаў нацыянальна-культурнага адраджэння на сучасным этапе».....154

Т.Ратабыльская
кандыдат мастацтвазнаўства
«Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу».....170

Р.Баравік
кандыдат мастацтвазнаўства
«Рэжысура Беларусі 90-х гадоў у кантэксце часу»....186

У.Забэла
заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі
«Аб некаторых праблемах выхавання маладых рэжысёраў».....202

У.Мамонька
галоўны спецыяліст упраўлення
навучальных і навукова-даследчых устаноў
Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь
«Пытанні падрыхтоўкі рэжысёрска-акцёрскіх кадраў у святле сучасных патрабаванняў».....213

С.Юркевіч
навуковы супрацоўнік лабараторыі
прафесійнага мастацтва Беларускага
інстытута праблем культуры
«Аб рэжысуры тэатра лялек».....220

В.Ярмалінская
кандыдат мастацтвазнаўства
«Інтэлектуальны тэатр Рыда Таліпава».....237

Н.Грэская
аспірантка ІМЭФ НАН Беларусі
**«Сучасная беларуская сцэнаграфія:
пошукі вобразнай і мастацкай выразнасці»**.....247

З.Пасюціна
дацэнт Беларускага універсітэта культуры
«Аб атмасферы спектакля».....255

С.Гома
тэатразнаўца (Рэспубліка Егіпет)
**«Рэжысёр — ключавая фігура тэатра
XX стагоддзя»**.....265

І.Алексіна
аспірантка Беларускага універсітэта культуры
«Рэжысура народнага тэатра».....274

А.Усцінава
аспірантка ІМЭФ НАН Беларусі
«Якім быць тэатру для дзяцей?..».....283

У.Рылатка
першы намеснік міністра культуры
Рэспублікі Беларусь
«У беларускага тэатра — добрыя перспектывы».....**291**

Дадатак

**Выпускнікі Беларускай акадэміі мастацтваў
па спецыяльнасці «Рэжысура»**.....**298**

ПРАЦЯГ ТРАДЫЦЫІ
Замест уступу

Прыемна канстатаваць, што добрая традыцыя, якая ўсталявалася ў тэатральньм жыцці Беларусі 90-х гадоў (правядзенне прадстаўнічых навукова-творчых канферэнцый, сімпозіумаў, «круглых сталоў» і іншых сустрэч дзеячаў навукі, культуры і мастацтва), мае свой працяг і прыносіць плённыя вынікі. Не стаў выключэннем у гэтым сэнсе і 1997 год. На самым яго пачатку, 10 студзеня 1997 года, у Мінску, у памяшканні Малай сцэны Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Я.Купалы, прайшоў «Круглы стол», на якім крытыкі, тэатразнаўцы, сацыёлагі, філосафы і іншыя аналітыкі сустрэліся з трупай купалаўскага тэатра і абмеркавалі праблемы развіцця славутага творчага калектыва. 27 – 28 мая 1997 г. у Мінску прайшла навукова-практычная канферэнцыя «Актуальныя праблемы маральнага здароўя нацыі», на якой вялікая ўвага надавалася асэнсаванню ролі і значэння мастацкай творчасці ў духоўным выхаванні моладзі. Нарэшце, 16 – 17 кастрычніка 1997 г. у Гродна адбылася міжнародная навукова-творчая канферэнцыя, прысвечаная сучаснай беларускай рэжысуры. Матэрыялы гэтай канферэнцыі і складаюць змест кнігі, якую шаноўны чытач трымае ў сваіх руках.

Гродна невыпадкова стаў месцам правядзення гэтай канферэнцыі. 1997 год — год залатога юбілею Гродзенскага абласнога драматычнага театра. 17 кастрычніка 1997 года тэатральная грамадскасць краіны, а таксама гродзенскія аматары сцэнічнага мастацтва адзначылі ва ўрачыстай атмасферы юбілей тэатра. Гэтым урачыстасцям папярэднічала атмасфера гарачых спрэчак пад час навукова-творчай канферэнцыі, удзельнікі якой выказвалі свае думкі, меркаванні, прапановы аб шляхах далейшага развіцця беларускай рэжысуры, сцэнічнага мастацтва.

Пераказваць змест выступленняў удзельнікаў канферэнцыі (гэта былі рэжысёры, крытыкі, тэатразнаўцы, выкладчыкі творчых ВНУ, прадзюсеры і іншыя спецыялісты тэатральнай справы) няма сэнсу — чытач сам перачытае даклады, выступленні, артыкулы і іншыя матэрыялы, якія складаюць змест зборніка. Хачу падкрэсліць толькі адно: выхад у свет гэтай кнігі, на старонках якой занатаваны думкі, пачуцці, сумненні, трывогі, надзеі, памкненні і ідэі вядучых дзеячаў сучаснага беларускага тэатральнага мастацтва і іх замежных калег — падзея ў культурным жыцці Беларусі. Яна стала магчымай яшчэ і дзякуючы іншай з'яве, што адбылася ў Мінску **28 мая 1997 г.**

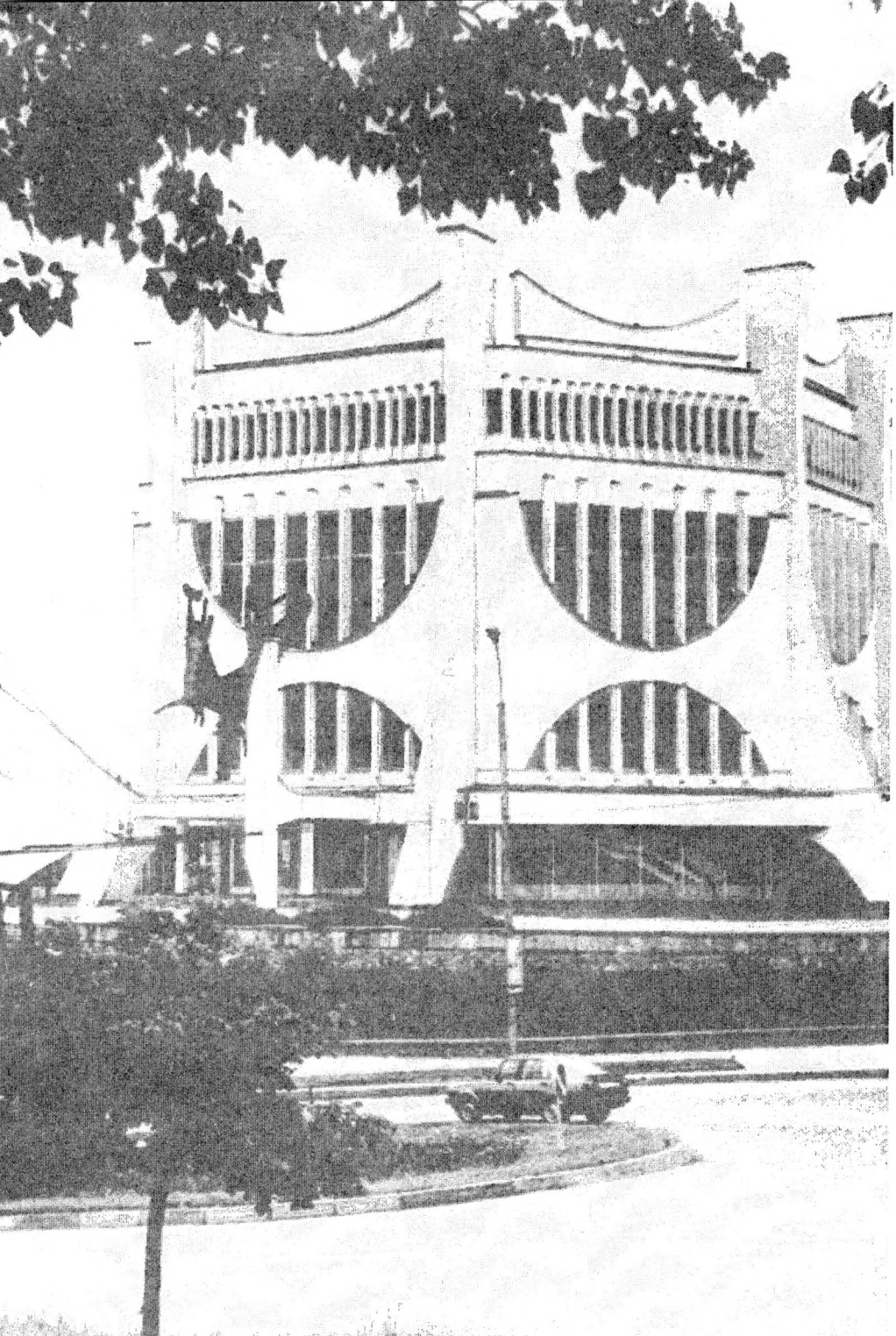
У гэты сонечны і па-летняму гарачы дзень прайшоў **Устаноўчы з'езд Беларускага саюза літаратурна-мастацкіх крытыкаў.** Дэлегаты з'езда з Брэста, Бабруйска, Віцебска, Гомеля, Магілева, Мінска абмеркавалі стан і праблемы беларускай мастацкай крытыкі, літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства, іх ролю і значэнне на сучасным этапе развіцця нацыянальнай культуры і аднадушна прыйшлі да высновы аб неабход-

насці стварэння творчага саюза літаратурных і мастацкіх крытыкаў. Быў прыняты Статут БСЛМК, у якім сярод асноўных мэт і задач творчага саюза вызначана стварэнне спрыяльных умоў творчасці літаратурным і мастацкім крытыкам, іншым дзеячам навукі і культуры — членам БСЛМК; фарміраванне грамадскай думкі вакол значных падзей у мастацкім жыцці краіны, падтрымка гуманістычных традыцый беларускага мастацтва. У адпаведнасці са Статутам дэлегаты з'езда тайным галасаваннем абралі старшыню БСЛМК і старшыню кантрольна-рэвізійнай камісіі, а потым Раду БСЛМК у складзе 39 чалавек. У той жа дзень прайшло першае пасяджэнне Рады, на якім быў абраны Прэзідыум у складзе 9 чалавек.

Першай значнай акцыяй Беларускага саюза літаратурна-мастацкіх крытыкаў стала правядзенне сумесна з Міністэрствам культуры навукова-творчай канферэнцыі, прысвечанай праблемам сучаснай беларускай рэжысуры. Такім чынам, традыцыі, якія нарадзіліся ў першай палове 90-х гадоў, працягваюцца, больш таго, узбагачаюцца новымі ідэямі і праектамі. Усё гэта сведчыць, што сучаснае беларускае мастацтва працягвае сваё развіццё, назапашвае цікавы вопыт.

Рычард Смольскі,

старшыня Беларускага саюза
літаратурна-мастацкіх крытыкаў



АДКРЫЦЦЁ КАНФЕРЭНЦЫІ





Вадзім Дапкюнас

начальнік аддзела тэатраў
Міністэрства культуры
Рэспублікі Беларусь

Сёння ў Гродна сабраліся вядучыя дзеячы беларускай тэатральнай культуры — рэжысёры, мастацкія кіраўнікі тэатраў, дырэктары, крытыкі, тэатразнаўцы, драматургі, акцёры, а таксама нашы замежныя калегі. Мэта нашага збору, як пазначана ў праграме канферэнцыі — абмеркаваць разнастайныя праблемы сучаснай беларускай рэжысуры. Вядома, што размова пра рэжысуру — гэта адначасова і размова пра ўсю тэатральную творчасць, тэатральную справу. Я вельмі спадзяюся, што канферэнцыя пройдзе цікава, змястоўна і вынікова. Для такіх спадзяванняў ёсць усе падставы і перш за ўсё — праграма канферэнцыі, у якой заяўлены дакдады і паведамленні па самаму шырокаму колу праблем сучаснага тэатральнага жыцця.

Апошнім часам мы любім, так бы мовіць, «пусціць слязу» наконт гаротнага жыцця людзей тэатральнай справы, маўляў, малыя заробкі, не хапае фінансаў на пастаноўкі «касцюмных» спектакляў, не праводзяцца гастролі і г.д. Сапраўды, цяжкасці ў гэтым сэнсе ёсць. Але нельга не заўважаць і пазітыўных зрухаў у нашым тэатральным жыцці. Па-першае, у апошнія тры гады стабільна працуюць 16 дзяржаўных драматычных тэатраў і 7 тэатраў лялек. У 80-я гады, як вы ўсе добра памятаеце, колькасць театраў была адчувальна меншай. Па-другое, стабільна і рэгулярна выпускаюцца прэм'еры, у сярэднім драматычны тэатр рыхтуе 4-6 новых спектакляў. **Гэта сведчыць, на мой погляд, пра самае галоўнае: у театральных дзеячаў ёсць магчымасць займацца творчасцю.** Адсюль і даволі значныя мастацкія здабыткі асобных калектываў, рэжысёраў, акцёраў.

Міністэрства культуры робіць шмат намаганняў і захадаў у справе развіцця тэатральнага мастацтва. Напрыклад, набірае моц фестывальны рух на Беларусі. Фэсты ў Маладзечне, Гомелі, Брэсце сталі ўжо традыцыйнымі і праводзяцца рэгулярна, што з'яўляецца добрым і плённым стымулам для творчых пошукаў, эксперыментаў, здзяйсненняў. Мы думаем, што ў наступным 1998 годзе з'явіцца яшчэ адзін тэатральны фестываль — Нацыянальны фестываль беларускай драматургіі ў Бабруйску на базе Магілёўскага абласнога тэатра драмы і камедыі імя В.І.Дуніна-Марцінкевіча. Упэўнены, што гэты фестываль будзе стымуляваць актыўнае развіццё нацыянальнай драматургіі, творчае супрацоўніцтва рэжысёраў з маладымі літаратарамі па стварэнню сучаснага рэпертуара.

Яшчэ адзін канкрэтны захад Міністэрства культуры, на які я хачу звярнуцць увагу ўдзельнікаў канферэнцыі, гэта правядзенне ў 1997 годзе конкурса сярод драматычных і лялечных тэатраў на лепшы спектакль года. У студзені будуць падведзены вынікі і абвешчаны пераможцы ў гэтым творчым спаборніцтве. Згадзіцеся, шаноўныя калегі, што ў такіх варунках адкрываюцца добрыя перспектывы для сапраўдных талентаў.

У снежні гэтага года будуць падведзены вынікі яшчэ аднаго спаборніцтва — конкурса на лепшую п'есу для драматычных і лялечных тэатраў. Мяне вельмі радуе ў сувязі з гэтым адна тэндэнцыя — павялічэнне ўдзельнікаў драматычнага конкурсу. Напрыклад, калі ў 1995 годзе ў такім спаборніцтве ўдзельнічалі 44 п'есы, то ў 1997 годзе на аналагічны конкурс даслана ўжо 94 п'есы. Будзем спадзявацца, што ў адпаведнасці з адным вядомым дыялектычным законам колькасць пераўтворыцца ў выдатную мастацкую якасць новых беларускіх п'ес.

Я не хачу зараз доўга затрымліваць вашу ўвагу на ўсіх захадах Міністэрства культуры (тут і стыпендыі акцёрам,

рэжысёрам, крытыкам, тут і замежныя гастролі, удзел у сусветна вядомых фэстах і г.д.), хачу толькі падкрэсліць адно: ва ўсе часы і пры любых умовах поспеху дасягаюць толькі тыя, хто мае талент, мужнасць, працаздольнасць і вялікае жаданне рабіць карысную справу для мастацтва, роднай культуры, нарэшце, Бацькаўшчыне. На мой погляд, сучасны беларускі тэатр бататы менавіта такімі творцамі і дзеячамі — таленавітымі і руплівымі.

Але гэта зусім не азначае, што ў нас няма складаных і цяжкіх творчых, мастацкіх метадалагічных, светапоглядных і іншых праблем, пытанняў, супярэчнасцяй. Наадварот, як гэта ні гучыць парадаксальна: чым больш талентаў, тым больш і праблем. Аднак яны не павінны нас палохаць: разам, грамадою лягчэй вырашаць самыя складаныя пытанні. Вось чаму Міністэрства культуры актыўна падтрымлівае ініцыятывы творчых саюзаў, у тым ліку і прапановы па правядзенню навукова-творчых канферэнцый. Мы вельмі высока цэнім і тое, што матэрыялы такіх канферэнцый робяцца здабыткам усіх зацікаўленых творцаў, навукоўцаў і іншых рупліўцаў на ніве беларускага мастацтва.

Ад імя кіраўніцтва Міністэрства культуры я хачу ўсім удзельнікам канферэнцыі падзякаваць за тое, што вы прынялі запрашэнне і прыехалі ў Гродна, хачу пажадаць поспеху і плёну. Асаблівая падзяка гаспадарам канферэнцыі, якія паклапаціліся пра нас і стварылі добрыя ўмовы. Усім вам дзякуй, моцнага здароўя, вытрымкі і новых здзяйсненняў.



Людміла Кадзевіч

начальнік упраўлення культуры
Гродзенскага аблвыканкама

Шаноўныя і вельмі паважаныя нашы госці! Сябры! Я рада вітаць вас на слаўнай Гродзенскай зямлі з прыемнай нагоды 50-годдзя Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра і прымеркаванай да яго навукова-творчай канферэнцыі, якую мы пачынаем.

Спадзяёмся, што вам будзе цікава ўбачыць і пачуць, чым багатыя і адметныя не толькі тэатральнае мастацтва Гродзеншчыны, але і наогул наша культура, наша зямля, бо менавіта яны, як вядома, у значнай ступені жывяць любога творцу і ў асаблівасці тэатральнага рэжысёра і акцёра.

Напэўна, у нейкай ступені сімвалічным з'яўляецца тое, што гэты новы будынак нашага тэатра знаходзіцца побач са старажытнымі Гродзенскімі замкамі — каралеўскай рэзідэнцыяй 16-18 стагоддзяў, дзе адбывалася столькі значных, драматычных падзей, што яны, безумоўна, вартыя вашай не толькі чалавечай, але і прафесійнай увагі. Зараз там размяшчаюцца абласны гісторыка-археалагічны музей і абласная навуковая бібліятэка, а ўсяго ў вобласці працуюць 16 дзяржаўных музеяў, 4 філіялы рэспубліканскіх музеяў, 800 бібліятэк і 640 ДК і клубаў, 76 ДМШ, Гродзенскае і Лідскае музычныя вучылішчы, Гродзенскае вучылішча мастацтваў. Усяго у сферы культуры і мастацтва працуе 6300 чалавек.

Далёка за межам Беларусі вядомы наш горад Навагрудак — першая сталіца Вялікага княства Літоўскага, калыска бессмяротнага паэта Адама Міцкевіча, двухсотгоддзе з дня нараджэння якога мы рыхтуемся адзначыць у наступным годзе.

А яшчэ ў нас ёсць Слонімшчына, вядомая не толькі сваёй адметнай архітэктурай, багатай літаратурнай спадчынай, цікавымі шматвекавымі традыцыямі праваслаўнай духоўнасці і культуры, але таксама і тым, што на месцы існаваўшага два стагоддзі назад опернага тэатра М.Агінскага зараз, напрыканцы XX стагоддзя, там працуе другі прафесійны тэатральна-драматычны калектыў вобласці — Слонімскі беларускі драматычны тэатр. Узнікшы на базе аматарскага народнага калектыву, сёння ён мае шмат гаспадарчых і кадравых праблем, але што датычыць творчасці, жадання і ўмення працаваць з гледачом і ў першую чаргу своеасаблівым гледачом глыбінкі — гэтаму, думаю, у іх можна павучыцца.

Мы ганарымся цудоўным Мірскім замкам з яго непаўторнай архітэктурай, таямнічай гісторыяй, а таксама тым, што нядаўна там узнік самы малады, але, спадзяемся, і перспектыўны аматарскі тэатральны калектыў — тэатр-музей «Батлейка», дзе хлопцы і дзяўчаты з мясцовага прафтэхвучылішча рэстаўратараў ажыўляюць старонкі гісторыі ў вобразах батлеечных персанажаў, ствараемых сваімі рукамі.

Усяго ж у вобласці працуюць 349 тэатральна-драматычных калектываў, 16 з іх маюць ганаровае званне «народны», 10 — «узорны». Прыемна адзначыць, што сёлета таксама святкуюць сваё 50-годдзе тры старэйшыя з іх — Ашмянскі, Лідскі і Астрынскі.

У клубных установах вобласці дзейнічае 3,5 тыс. аматарскіх калектываў і аб'яднанняў, штогод праводзіцца 60 тыс. мерапрыемстваў.

Адметнасцю нашага горада з'яўляецца адзіны ў Беларусі заапарк, які адзначыў нядаўна свае 70-годдзе.

Сярод прафесійных мастацкіх калектываў вобласці нельга не назваць сёння вядомы далёка за межамі рэспублікі ансамбль песні і танца «Белыя росы» аблфілармоніі, якім нязменна кіруе мастацкі кіраўнік, заслужаны работнік куль-

туры Рэспублікі Беларусь, дэпутат Палаты прадстаўнікоў Нацыянальнага сходу Рэспублікі Беларусь Я.А.Штоп. Плённа працуе абласны лялечны тэатр.

Прынёманскі край нездарма называюць песенным. Высокая прафесійная музычная і харэаграфічная культура, заложаная звыш двух стагоддзяў назад тэатрам Тызенгаўза, прарастае сёння ў творчасці гродзенскага кампазітара А.Бандарэнкі, майстэрстве музыкантаў і спевакоў адроджанай Гродзенскай капэлы, няўрымслівай дзейнасці вядомага педагога і музыканта-гітарыста У.Захарава і многіх іншых.

Мы памятаем і ганарымся, што сярод дзеячаў культуры і мастацтва рэспублікі шырока прадстаўлены і ўраджэнцы Гродзеншчыны або тыя хто тут вучыўся, ці пачынаў свой творчы шлях. Сярод іх народная артыстка Рэспублікі Беларусь чароўная Лілія Давідовіч, заслужаны артыст Беларусі Уладзімір Мішчанчук, Віктар Роўда і Янка Брыль, Віктар Войцік і Леанід Захлеўны, Ганна Радзько і Ядвіга Паплаўская, Генадзь Буралкін і Уладзімір Някляеў, а таксама наш паважаны першы намеснік міністра культуры Уладзімір Пятровіч Рылатка.

Нас радуе тое, што культурныя традыцыі Гродзеншчыны жывуць і знаходзяць свой працяг. Наша моладзь сёння годна прадстаўляе наш рэгіён на творчых конкурсах і фестывалях. 5 навучэнцаў Гродзенскага вучылішча мастацтваў з'яўляюцца лаўрэатамі тэлевізійнага конкурсу «Зорная ростань», навучэнцы Гродзенскага і Лідскага музычных вучылішчаў — пастаянныя ўдзельнікі і лаўрэаты рэспубліканскіх і міжнародных конкурсаў выканаўцаў. З мэтай выяўлення таленавітых дзяцей і падлеткаў у вобласці праводзяцца Міжнародны конкурс юных кампазітараў «Надзея», фестываль «Новыя імёны», конкурс камерных калек-тываў імя М.К.Агінскага ў Смаргоні і іншыя.

Каб падтрымаць самадзейную мастацкую творчасць і такі яе складаны, сінтэтычны жанр, як ансамблі песні і танца, якіх на Гродзеншчыне было і захавалася шмат, у гэтым

годзе ўпершыню ў г.Лідзе прайшоў рэспубліканскі фестываль ансамбляў. Ён стаў сапраўдным святам не толькі для яго ўдзельнікаў, але і ўсіх лідчан. Спадзяемся, што пры падтрымцы Мінкультуры ён будзе традыцыйным.

Мы памятаем аб тым, што наша культура ўзрастае не на пустым месцы, яна мае шматвяковыя традыцыі, якія фарміраваліся пад уплывам як усходніх, так і заходніх суседзяў, усіх народаў, якія жылі і жывуць на нашай зямлі. Улічваючы гэта, г. Гродна стаў ініцыятарам правядзення рэспубліканскага фестывалю нацыянальных культур, які дае магчымасць усім нацыянальна-культурным суполкам і аб'яднанням не толькі зразумець сэнс адметнасцей сваёй культуры, але і прэзентаваць яе іншым.

Сёлета мы мелі гонар праводзіць у сябе рэспубліканскае свята «Дажынкі». Лічым, што яно ў нас удалося. І галоўная ўмова поспеху, напэўна, нават і не ў тым, што песенная і гасцінная наша зямля. Галоўнае, што працавітыя і вельмі таленавітыя нашы людзі і што Гродзенскі каравай па-ранейшаму з'яўляецца самым важкім у рэспубліцы. Заўтра мы Вас запросім наведаць адну з цікавых гаспадарак вобласці — СКП «Прагрэс». Гродзенскага раёна, дзе Вы зможаце сустрэцца з прадстаўнікамі сялянскай працавітасці і ўбачыце вынікі іх руплівасці.

Гэта, аднак, не значыць, што жыццё ў нас бязвоблачнае і беспраблемнае. Сёння, як вядома, культура і мастацтва перажываюць няпросты час і ў першую чаргу гэта звязана з іх фінансаваннем. Адчуваецца гэта і ў нашай вобласці. За апошнія гады прыйшлося пайсці на скарачэнне сеткі сельскіх устаноў культуры. Гэта вымушаная мера, скіраваная на тое, каб даць магчымасць выжыць і працаваць на сучасным узроўні іншым.

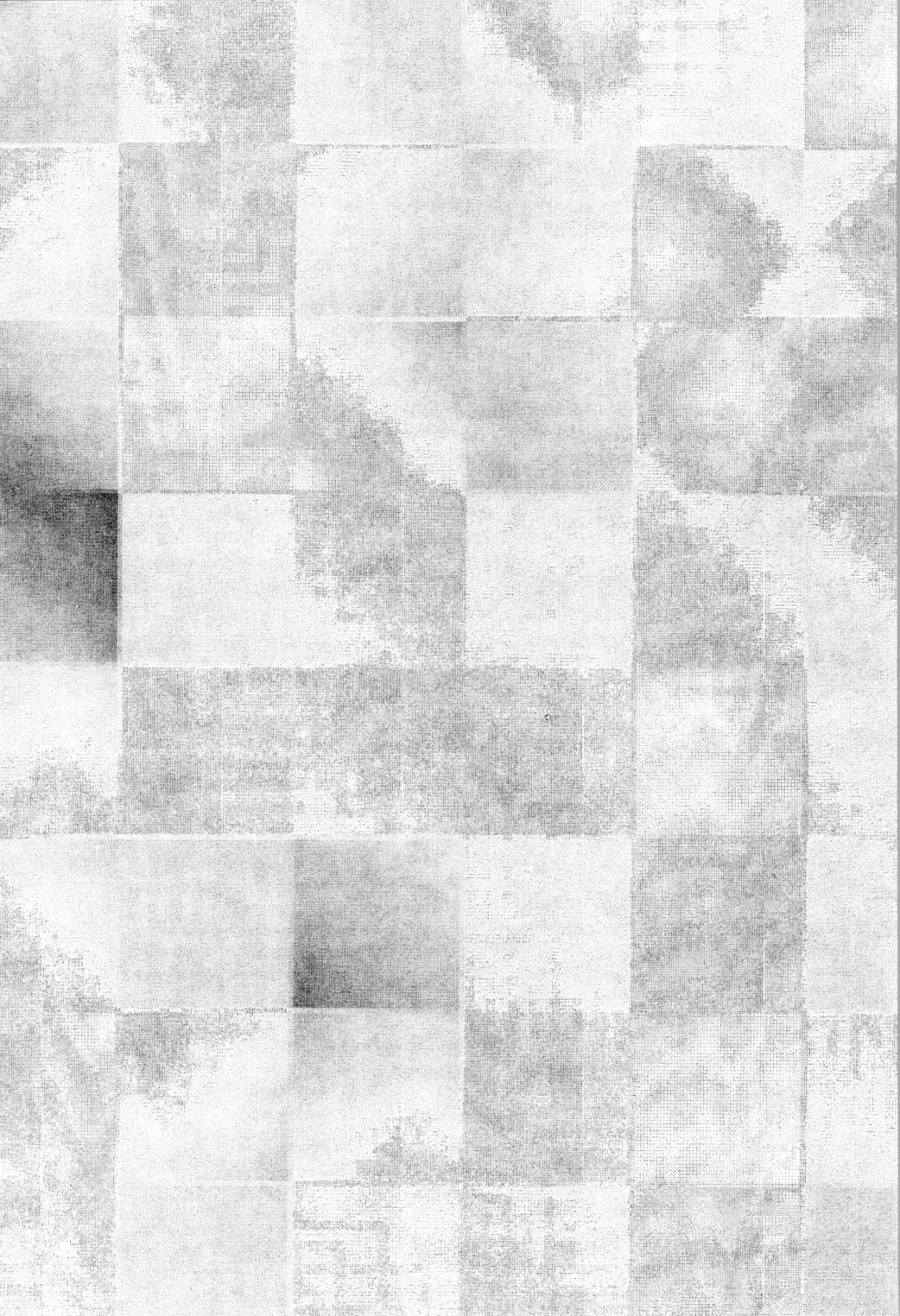
Вось толькі некалькі лічбаў: у мінулым годзе з 97,5 мільярдаў рублёў, выдзеленых на ўтрыманне ўстаноў культуры і мастацтва вобласці, 5,5 млрд. або 5,6% прыходзілася на 4 тэатральна-відовішчныя ўстановы, з іх 2,8 млрд. або

2,9% — на аблдрамтэатр.

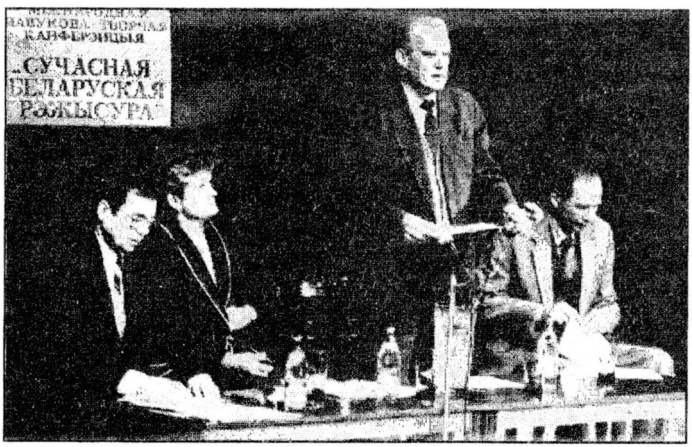
У бягучым годзе 153,4 млрд. руб., доля тэатральна-відовішчных устаноў усяго складае 12,9 млрд. рублёў або 8,4%, а бюджэтнае фінансаванне аблдрамтэатра 6,2 млрд. або 4% агульнага бюджэту. Доля даходаў тэатра ў датацыі складала ў 1996 годзе 660 млн. або 24%. Зразумела, што за гэтымі лічбамі можна ўбачыць і амаль самы нізкі па галіне ўзровень аплаты працы акцёраў, і вялікія выдаткі на ўтрыманне памяшканняў, і многае ішае.

Несумненна, мастацтва нідзе і ніколі не было танным. Але мне неабыякава, як трацяцца тыя сродкі, якія сёння можа выдзяліць дзяржава, чым яны акупляюцца. Думаю, што і кожны з вас не можа не ўлічваць гэта. І таму было б цікава пачуць ад Вас, шаноўныя госці, не толькі тое, як вы прыручаеце «трепетную лань» тэатральнай творчасці, але і як улічваеце пры гэтым магчымасці нашай хворай эканомікі.

Яшчэ раз вітаю Вас, шчыра жадаю Вам творчых поспехаў і здзяйсненняў, плёну ў працы, добрых уражанняў ад сустрэч на нашай Гродзенскай зямлі.



ДАКЛАДЫ


НАВУКОВА-ТВОРЧАЯ КАНФЕРЭНЦЫЯ
„СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ РЭЖЫСУРА"



Рычард Смольскі
доктар мастацтвазнаўства

Сучаснае рэжысёрскае мастатцва Беларусі: праблемы развіцця ў новых гістарычных вымярэннях

Праблематыка сённяшняй навукова-творчай канферэнцыі выспявала даўно ў нетрах тэатральнай грамадскасці, яе свядомасці. Бо калі надыходзяць складаныя часы і ўстаюць цяжкія праблемы, брацца трэба перш за ўсё за аналіз і вырашэнне галоўнага, ключавога звяна ў доўгім ланцужку шматлікіх творчых, эканамічных, арганізацыйных і іншых пытанняў тэатральнага мастацтва, а калі гаварыць шырэй — тэатральнай культуры.

Думаю, ніхто з прысутных у гэтай утульнай зале Малой сцэны Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра не стане аспрэчваць таго відавочнага факту, што менавіта ***рэжысура***, яе стан, творчыя магчымасці ***вызначаюць агульны ўзровень і перспектывы ўсяго сцэнічнага мастацтва***. Адным словам, можна сказаць так: ***якая рэжысура — такі і тэатр***. Хаця, як вядома, могуць быць і выключэнні з гэтага агульнага, аб'ектыўнага правіла для тэатра XX стагоддзя, у тым ліку і тэатра беларускага.

Адзін мой вядомы калега, маскоўскі прафесар Анатоль Смялянскі аднойчы ў Мінску на абмеркаванні спектакляў Рускага тэатра імя М.Горкага выказаў думку наконт таго, што рэжысёр — гэта... Бог, які з ***нічога*** ўтварае ў сцэнічнай прасторы ***свой Сусвет***. Такое своеасаблівае вобразнае вызначэнне рэжысуры, вядома, даволі спрэчнае, але асабіста мне яно падабаецца сваёй тэатральнай парадаксальнасцю і

пэўнай філасафічнасцю.

Сапраўды, давайце на нейкі момант (напрыклад, на дні нашай канферэнцыі) пагодзімся з тым, што рэжысёр у XX стагоддзі вельмі блізка наблізіўся да Усявышняга па сваім магчымасцям утвараць на сцэне свой Свет. Свет, у якім жывуць людзі з уласцівымі ім клопатамі, турботамі, канфліктамі, супярэчнасцямі, шматлікімі комплексамі і ўсім іншым, што суправаджае наша гасцяванне на гэтай грэшнай зямлі.

Такі погляд на сутнасць рэжысёрскага прызначэння накладвае на ўсіх нас, удзельнікаў канферэнцыі, асаблівую адказнасць і прынцыповасць у абмеркаванні гэтай таямнічай і ў нечым, як я ўжо сказаў, боскай прафесіі. Дарэчы, тэмы дакладаў, што абвешчаны ў праграме канферэнцыі, абяцаюць менавіта такі падыход: з розных бакоў, розных пунктаў гледжання падзяліцца думкамі, назіраннямі, прапановамі аб шляхах вырашэння шматлікіх праблем беларускай рэжысуры і тэатра. Але пры гэтым, заўважу, варта памятаць мудры запавет Льва Мікалаевіча Талстога: гаварыцолькі аб тым, што табе ясна, інакш маўчы. Такім чынам, будзем лічыць, што ўсім, хто выйдзе на гэтую трыбуну, ***ёсць што сказаць***.

Рызыкну і я выказаць некаторыя свае меркаванні і прапановы па праблематыцы нашай канферэнцыі, прысвечанай сучаснаму рэжысёрскаму мастацтву Беларусі.

90-я гады, як мы гэта ўжо бачым зараз, з усёй відавочнасцю ўвойдуць у еўрапейскую гісторыю XX стагоддзя як эпоха кардынальных зрухаў і перамен на палітычнай карце Старога Свету і як усталяванне новых падыходаў да агульначалавечых каштоўнасцей на постсацыялістычнай прасторы. І ўжо зусім рэвалюцыйныя зрухі адбыліся і сёння працягваюцца на нашай роднай Беларусі. Мы будуем сваю ўласную нацыянальную дзяржаву, асвойваем новыя палітычныя імператывы дэмакратычнага кшталту, вучымся жыць у новых сацыяльна-эканамічных

вымярэннях. Нарэшце, усё грамадства і кожны з нас паасобку з пэўнымі псіхалагічнымі і інтэлектуальнымі намаганнямі і ўнутранымі супярэчнасцямі і комплексамі ***пераасэнсоўваем*** многія маральныя, духоўныя каштоўнасці і прынцыпы, на якіх трымаецца цывілізаваны свет. Адным словам, 90-я гады — перыяд кардынальных перамен, перыяд новых, складаных праблем і супярэчнасцей ва ўсіх сферах жыцця, нарэшце, гэта і гады новых спадзяванняў, бо так ужо мы ўладкаваны — нягледзячы ні на што, спадзявацца, і спадзявацца на штосьці лепшае.

Не выключэнне ў гэтым сэнсе і тэатральныя дзеячы, больш таго, яны, відаць, самыя вялікія аптымісты на Зямлі, бо з веку ў век сцвярджаюць сваім мастацтвам харство жыцця, яго гармонію, дапамагаюць іншым пераадольваць цяжкасці быцця. Хаця, як ні дзіўна, у сваім уласным жыцці, сутнасць і сэнс якога з'яўляецца творчасць, найменш за іншых адапціраваны да рэчаіснасці, а тым болей — да нечаканых перамен.

Вось тут я і падыйшоў да адной з галоўных тэз свайго даклада: ***да новай ролі мастацтва***, у тым ліку і тэатральнага, у жыцці нашага сённяшняга грамадства, у сучасных працэсах пабудовы ўласнай беларускай дзяржавы, адкрытага грамадства.

(У дужках хачу падкрэсліць: мае меркаванні і высновы ні ў якім разе не прэтэндуюць на ісціну ў апошняй інстанцыі. Я толькі выказваю свае ўласныя ўражанні, пачуцці, назіранні, калі хочаце, комплексы... Для гэтага мы тут і сабраліся — выказацца і паслу-хаць, каб зрабіць адпаведныя высновы).

Мне здаецца, што многія сучасныя праблемы тэатральнага працэсу (найперш за ўсё я маю на ўвазе творчыя пытанні: рэпертуар, якасць спектакляў, попыт гледачоў і г.д.) абумоўлены тым, што мы — людзі тэатральнай справы — не зусім дакладна ўсведамляем і перамены, якія адбываюцца ў ***функцыянаванні*** літаратуры і мастацтва ў жыцці сён-

няшняга грамадства, дзяржавы, нарэшце, чалавека, асобы.

Я добра памятаю, як на пачатку 90-х гадоў, калі старая сістэма ў стасунках дзяржавы і творцаў паламалася, а новыя ўзаемаадносіны яшчэ толькі шукалі свае формы праяўлення, Барыс Луцэнка, адзін з вядучых майстроў сучаснай беларускай рэжысуры, у шматлікіх інтэрв'ю з болем і крыўдай гаварыў пра тое, што, маўляў, зараз усе кінулі тэатр на волю лёсу: дзяржава, грамадства, шараговы глядач, карацей кажучы, ніхто не цікавіцца тэатрам...

Сапраўды, на пачатку 90-х гадоў такое адчуванне ўзнікла ў многіх творцаў, якія за савецкім часам адаптаваліся да пільнай ідэалагічнай цэнзуры, навучыліся карыстацца эзопавай мовай і іншымі вядомымі прыёмамі «ажыўляжа» і «эпатажа» гледачоў і грамадскасці.

Сёння тэатральныя дзеячы працуюць у прынцыпова іншай атмасферы, іншым соцыуме, іншых абставінах і ўмовах. Але сказаць, што зараз ва ўмовах свабоды творчасці жыць і працаваць майстрам рэжысуры лягчэй, — наўрад ці хто скажа, бо наогул, мастацкая творчасць лёгкай ніколі не бывае. Вядома, калі гэта ***сапраўдная творчасць***. Але я зараз хачу звярнуць увагу на іншы аспект — на ролю і значэнне мастацтва ў грамадскім жыцці. Яшчэ не так даўно ў савецкім мастацтвазнаўстве панавала канцэпцыя так званай ***дзейнасці*** літаратуры і мастацтва, у якой яўна перабольшвалася ***выхаваўчая*** роля мастацтва. Я падкрэсліваю — ***перабольшвалася***, бо ніхто ж не будзе сур'ёзна адмаўляць пэўнай выхаваўчай ролі літаратуры і мастацтва ў жыцці цывілізаванага грамадства. Але згадзіцеся: вельмі складана аспрэчыць, напрыклад, вядомую думку Жан-Поля Сартра пра тое, што перад дзіцём, якое памірае ад голаду, літаратура і мастацтва бяс-сільныя. Гэта да пытання аб ***рэальных магчымасцях*** літаратуры і мастацтва ***ўплываць на рэальны свет***...

У апошнія гады шмат надзей ускладвалася на агульны працэс дэмакратызацыі грамадства і мастацкага жыцця, на

пошук новай мадэлі арганізацыі творчай дзейнасці, на нефармальную творчую актыўнасць. Але станоўчых зрухаў пакуль што мала. Пошук і фарміраванне новай мастацкай, а калі быць справядлівым, то і культурнай палітыкі ў цэлым вядзецца пакуль што марудна і малавынікова. Стаўка на дэмакратызацыю мастацкага жыцця, на свабоду выяўлення ў творчасці, вядома, не ўсім была даспадобы. Творца заўсёды працуе ў пэўных гістарычных і сацыяльна-эканамічных умовах і «правілы гульні» вызначае той, кто плаціць. І тут трэба памятаць тую вядомую акалічнасць, што незабяспечанае талентам мастацтва заўсёды шукае сабе апору ў антыдэмакратычнай, загадавай сістэме. Таму настальгія па мінуламу бясклопатнаму жыццю не пакідае некаторых творцаў старэйшага пакалення.

У сферы мастацтва больш чым дзе асаблівую важнасць набывае канцэптуальны бок твораў, прадстаўленыя ў іх думкі, пазіцыі, маральныя і палітычныя арыенціры. Таму мастацкая палітыка, на мой погляд, павінна ажыццяўляцца з улікам шматаблічных творчых, групавых і асобавых канцэпцый і каштоўнасных арыентацый. У сучасных умовах патрэбна вызначыць дэкларацыю каштоўнасцей, якія яна бярэ пад сваю абарону, садзейнічае іх развіццю і распаўсюджанню. І першачарговай задачай на сённяшні дзень павінна стаць распрацоўка менавіта такой мастацкай палітыкі, фармулёўка яе задач і прыярытэтаў.

Вядома, што ўсё яшчэ жывы генетычны страх перад палітыкай у галіне культуры і мастацтва, паколькі гэта можа прывесці да панавання адной групоўкі. Нельга не бачыць, што такая пагроза існуе, паколькі існуюць інтарэсы творчых груп з рознымі палітычнымі і каштоўнаснымі арыенцірамі. Але спадзявацца на тое, што мастацтва жыццяздольнае і можа, дзякуючы рынку, вызначыць, што заслугоўвае ўвагі і падтрымкі, а што не, — наўрад ці прыходзіцца.

Якімі б суб'ектыўнымі ні былі нашы адносіны да мас-

тацтва мінулых дзесяцігоддзяў і якія б надзеі не звязваў кожны з нас з мастацтвам будучага, усе мы жывем у асяроддзі мастацтва сённяшняга, якое напоўнена думкамі і пачуццямі свайго часу. Таму ўвага павінна быць скіравана ў бок ***эстэтычнай і мастацкай вартасці*** твораў, на тое, каб іх разнастайнасць не парушала агульнай цэласнасці духоўнага асяроддзя нацыі.

У гэтай сувязі аб'ектыўна ўзрастае роля і значэнне ***мастацкай крытыкі***, перад якой стаіць не толькі звыклая задача прафесійнага аналізу бягучага творчага працэсу, але і надзённая задача больш актыўнага і плённага ***ўздзеяння на тэатральнае жыццё***, на фарміраванне грамадскай думкі вакол пэўных з'яў і тэндэнцый. Але трэба самакрытычна прызнаць, што беларуская крытыка да выканання такіх задач падрыхтавана сёння даволі кепска: і ў прафесійным, і ў арганізацыйным, і ў светапоглядным, і ў метадычным планах. Адна з галоўных прычын такога становішча — відавочная залежнасць крытыкаў ад творчых саюзаў, часопісаў, выдавецтваў, а дакладней — ад іх кіраўнікоў. Адсюль існаванне так званай «кішэннай крытыкі», якая абслугоўвае амбіцыі ўплывовых драматургаў, рэжысёраў, акцёраў і іншых творцаў, адсюль — групоўкі і іншыя вядомыя «хваробы» падобнага плану. Хочацца спадзявацца, што стварэнне Беларускага саюза літаратурна-мастацкіх крытыкаў дапаможа тэатральным аналітыкам больш актыўна і плённа выконваць свае функцыі.

На мой погляд, цяпер, калі адбываюцца адчувальныя зрухі ў нашым светаўспрыманні, наспеў час пераасэнсавання самой ролі, месца, значэння, функцыі літаратурна-мастацкай творчасці ў жыцці чалавека і грамадства як з улікам сусветнага вопыту (і перш за ўсё еўрапейскіх культур), так і ўласных нацыянальных традыцый і асаблівасцей. Хочам мы таго ці не хочам, але ***трэба бачыць і адчуваць рэчаіснасць***, яе подых: у складанай структуры асноўных жыццёвых каштоўнасцей, якія зараз усталёўваюцца ў беларускім

грамадстве (у іншых еўрапейскіх дзяржавах гэта адбылося значна раней), на вядучыя пазіцыі выходзяць ***прагматычныя*** варункі, а каштоўнасці духоўнага, маральнага, эстэтычнага і этычнага кшталту адыходзяць на другі план. Неяк так здарылася, што вектар грамадскага развіцця на Беларусі, як і на ўсёй астатняй постсацыялістычнай прасторы, павярнуўся на стварэнне так званага ***грамадства спажыўцоў***, грамадства, у якім усталёўваецца прыярытэт матэрыяльных каштоўнасцей. Што тычыць каштоўнасцей эстэтычных, мастацкіх, то яны адціскаюцца на другі, трэці план.

Праяўленні такога працэсу — навідавоку, яны вакол нас і, што асабліва трывожна, унутры нас. Нельга не бачыць, як у апошнія гады губляецца цікавасць моладзі да літаратуры і мастацтва, пра гэта сведчаць і сацыялагічныя даследаванні, ды і тэатральная практыка паказвае гэтыя трывожныя тэндэнцыі. Памяншаюцца конкурсы ў творчыя ВНУ. Гэта таксама аб'ектыўныя праявы нашага часу. І, на вялікі жаль, будуць паглыбляцца гэтыя працэсы пэўнай страты цікавасці моладзі да мастацкай творчасці. Доказам таму — практыка ў заможнай Германіі, дзе мастацкія і тэатральныя інстытуты, а таксама кінашколы даўно не ведаюць, што такое конкурсы. Вакансіі студэнцкіх месц, як правіла, запаўняюцца напалову. Пра гэта гаварылі, у прыватнасці, не так даўно ўдзельнікі беларуска-германскай канферэнцыі ў Мінску на тэму «Дзяржава, культура, рынак». Адзін з іх, вядомы нямецкі кінарэжысёр Дзітмар Хохмут, так і сказаў: ёсць недаборы ў творчыя ВНУ, таму што маладыя людзі ведаюць, іх чакае рынак і ёсць мізэрная магчымасць выдраць у дзяржавы сякія-такія грошы на што заўгодна, ад андэграўнда да Вялікай оперы, але ў прынцыпе гэта праца не вельмі прэстыжная.

Яшчэ адзін штрых да, так бы мовіць, «партрэта 90-х гадоў у беларускім інтэр'еры»: гэта даволі магутная і небяспечная плынь, якая ўтрымлівае ў сабе такія з'явы, як ***камерцыялізацыя*** творчага жыцця (наогул, камерцыялізацыя ў

мастацтве — працэс аб'ектыўны, але яго трэба ўтрымліваць у цывілізаваных рамках, улічваць уласны гістарычны вопыт і г.д.). Далей, гэта ***амерыканізацыя*** (зноў у дужках заўважу: ніхто не супраць таленавітых твораў амерыканскіх пісьменнікаў, музыкантаў, кінематаграфістаў, але што мы бачым на экранах кінатэатраў, відэакасетах — танныя баявікі, што ўслаўляюць культ насілля і жорсткасці). Нарэшце, трэцяя з'ява — ***празмерная эратызацыя*** мастацтва. Хаця, здаецца, на беларускай сцэне мода на распрананне актрыс паволі праходзіць, але што мы зноў жа бачым на відэакасетах, на старонках шматлікіх так званых «эратычных вы-данняў»: кніг, часопісаў, газет...

Усё гэта — наша сённяшняя рэчаіснасць, у якой нейкім дзіўным чынам спалучаецца актыўнае будаўніцтва храмаў для вернікаў і катастрафічны рост злачынстваў, праяў дзікунства і іншых страшных сацыяльных хвароб — алкагалізму, наркаманіі, разводаў, эпідэмій СНІДу і г.д. Такія вось нечаканыя і супярэчлівыя «фарбы» і «адценні» складаюць стракатую карціну 90-х гадоў...

Праўда, аптымісты мне могуць запярэчыць: маўляў, не ўсё так страшна і да абвешчанага апакаліпсіса яшчэ далёка.

Сапраўды, вельмі хочацца верыць, што канца Свету не будзе. Хочацца верыць, што ў беларускай дзяржавы, нашага грамадства, у кожнага чалавека нашай краіны ёсць недзе і рэальныя перспектывы, ёсць упэўненасць, што тая смуродная хваля так званай заходняй цывілізацыі, якая дасягнула айчынных берагоў у самым пачатку 90-х гадоў, не затопіць нас брудам парнаграфіі, насілля, жорсткасці, не заб'е ў душах суайчыннікаў тое, што заўсёды вызначала характар, лёс беларусаў і іншых славянскіх народаў, — маральнасць, міласэрнасць, спагадлівасць і ўсё іншае, што робіць чалавека менавіта чалавекам. І дапамогай у гэтым без перабольшвання гістарычным супрацьстаянні Дабра і Зла выступае мастацтва, у тым ліку і беларускі тэатр, які ў асноўным захаваў свой творчы патэнцыял, кадры, эканамічную і ар-

ганізацыйную базу, захаваў, нарэшце, сваю галоўную мастацкую сілу, нацыянальную адметнасць, этычную самакаштоўнасць — духоўны пачатак, маральнасць, пачуццё адказнасці творцаў перад мастацтвам і грамадствам. Гэта тыя асноўныя каштоўнасці сучаснага беларускага тэатра, якія трэба захоўваць, умацоўваць і развіваць далей.

Але...

Але гэта зусім не азначае, што ў беларускага тэатра сёння няма складаных праблем і супярэчнасцей, што ён не пакутуе многімі цяжкімі хваробамі нашага часу. Наадварот, новыя задачы і функцыі, што паўсталі сёння перад творцамі, яшчэ больш востра і відавочна выпраменьваюць шматлікія праблемы тэатральнага мастацтва Беларусі. І, бадай што, галоўная з іх — гэта тая праблема, якую мы сёння абмяркоўваем на нашай канферэнцыі. Так, гэта ***праблема сучаснай рэжысуры***. Бо рэжысёр, як я ўжо сказаў у самым пачатку свайго даклада, гэта своеасаблівы стваральнік тэатральнага свету, у якім жывуць, кахаюць, пакутуюць людзі, шукаюць нейкі сэнс жыцця, шукаюць адказ на вечнае пытанне — як быць у гэтым жыцці шчаслівым ...

У размове пра сучасную рэжысуру трэба мець на ўвазе адну важную акалічнасць. ***Так гістарычна склаўся лёс беларускай тэатральнай культуры, што на працягу вялікага кавалку часу яго патэнцыял, асаблівасці, творчую сілу вызначалі перш за ўсё акцёры***. Многія імёны вялікіх купалаўцаў, коласаўцаў, волатаў рускай сцэны і іншых тэатральных калектываў Беларусі даўно ўвайшлі ў гісторыю нацыянальнай культуры. І гэта зусім справядліва.

Несправядлівасць мне бачыцца ў іншым — у нейкім дзіўна нігілістычным стаўленні да выдатных майстроў айчыннай рэжысуры.

Чаму так здарылася, — размова асобная і іншая, але не магу не заўважыць адной недарэчнасці: у гісторыі беларускага тэатра толькі ***Еўсігней Міровіч*** і ***Уладзіслаў Галубок*** успрымаюцца бясспрэчнымі волатамі нацыянальнай рэжы-

суры. Пра іх творчасць напісаны кнігі, шматлікія артыкулы, створаны дакументальныя фільмы, адным словам, яны прайшлі своеасаблівую «кананізацыю» і прыпісаны, так бы мовіць, да ліку «святых» беларускай мастацкай культуры. Хаця, як мы ведаем, патэнцыял беларускай рэжысуры на працягу ўсяго XX стагоддзя назапашвалі многія таленавітыя рэжысёры, на творчым рахунку якіх выдатныя пастаноўкі паводле твораў нацыянальнай і сусветнай класікі, плённае супрацоўніцтва з беларускімі драматургамі, нарэшце, выхаванне імі вялікай колькасці бліскучых акцёраў. Сярод іх ***Леў Літвінаў, Леанід Рахленка, Уладзімір Кумельскі, Мікалай Міцкевіч, Мікалай Кавязін, Аляксандр Скібнеўскі, Канстанцін Саннікаў, Дзмітрый Арлоў, Васіль Фёдараў, Уладзімір Маланкін*** і іншыя вядомыя майстры рэжысёрскай творчасці.

Калі ж гаварыць пра сучасную генерацыю беларускай рэжысуры, то яе патэнцыял і магчымасці найбольш характэрна і моцна ўвасабляюць два безумоўныя лідэры 70-90-х гадоў — ***Валерый Раеўскі*** і ***Барыс Луцэнка.*** Яны ярка дэбютавалі на рубяжы 60-70-х гадоў і адразу ўвайшлі ў групу лідэраў рэжысуры, а неўзабаве і ўзначалілі яе: і фармальна як кіраўнікі вядучых сталічных тэатраў, і нефармальна як пастаноўшчыкі шэрагу славутых спектакляў («Трыбунал», «Апошні шанц», «Макбет», «Трохграшовая опера» і інш.). Іх творчасць даўно заслугоўвае асобных тэатразнаўчых даследаванняў і манаграфій, бо на працягу амаль трох дзесяцігоддзяў знаходзяцца на самай вастрыні мастацкіх пошукаў і здзяйсненняў у беларускім сцэнічным мастацтве. Хаця, вядома, не абыходзілася і без відавочных творчых крызісаў, крыўдных няўдач, памылак і ўсяго іншага, што звычайна суправаджае лёс таленавітага мастака.

Разгадаць, выявіць, абгрунтаваць і занатаваць на старонках кніг адметнасць рэжысёрскай індывідуальнасці В.Раеўскага, Б.Луцэнкі, іншых выдатных майстроў — ***задача для беларускіх даследчыкаў наспелая***, складаная і адначасова

пачэсная, адказная. Бо калі мы самі не парупімся аб сваіх здабытках, гонары, — чакаць, што гэта зробіць нехта з іншай дзяржавы, — занятак марны і, я б сказаў, недаравальны з пункту гледжання прэстыжу нашай дзяржавы, нашай беларускай культуры.

Мне сёння не выпадае падрабязна аналізаваць творчую дзейнасць гэтых лідэраў айчыннай рэжысуры (зараз узнікла такая думка: а чаму б крытыкам, тэатразнаўцам, культуролагам і іншым аналітыкам не правесці асобную канферэнцыю аб творчасці В.Раеўскага і Б.Луцэнкі). Заўважу толькі, што ў аснове іх удалага мастакоўскага лёсу не толькі безумоўны і рэдкі талент ад Бога і прагматычная прыхільнасць былой савецкай улады, але і выдатная рэжысёрская адукацыя, школа, якую яны атрымалі ў 60-я гады ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце, калі там У.Маланкін плённа развіваў традыцыі Е.Міровіча, К.Саннікава, Д.Арлова. У аснове беларускай рэжысёрскай школы — асноватворныя ідэі і прынцыпы К.С.Станіслаўскага, іншых вялікіх рэфарматараў рускага тэатра. Яны, як вядома, спавядалі, калі гаварыць абагульнена, ідэі і каштоўнасці ***тэатра псіхалагічнага рэалізму***. Менавіта гэты тэатр шмат разоў даказваў не проста плённасць сваіх мастацкіх ідэй і прынцыпаў, але і іх ***творчую невычарпальнасць*** у сцэнічнай творчасці, у спасціжэнні і адлюстраванні чалавека, яго душы, яго складаных, а нярэдка і трагічных узаемасувязей з усім Сусветам.

Іншая справа, што наяўнасць так званай «жалезнай заслоны» да канца 80-х гадоў не дазваляла больш актыўна і творча асвойваць заходнееўрапейскую тэатральную культуру з яе раскаванасцю, схільнасцю да смелых і нечаканых сцэнічных эксперыментаў. Гэтая сумная акалічнасць у пэўнай ступені абмяжоўвала магчымасці беларускай рэжысуры таго часу ў пошуках новай формы і зместу, ***новых стасункаў з гледачамі***. Апошнюю акалічнасць хачу падкрэсліць асабліва, бо ***гледачы***, як вядома, з'яўляюцца галоўнымі

«выпрабавальнікамі» творчых пошукаў і эксперыментаў, галоўнымі спажыўцамі і ў вядомай ступені — ***сатворцамі*** тэатральнага відовішча.

У 90-я гады ў руху беларускай рэжысёрскай думкі сталі адчувацца новыя павевы, абумоўленыя аб'ектыўнымі гістарычнымі працэсамі часу і ўласнымі законамі творчага развіцця. Новае пакаленне беларускіх рэжысёраў, якое пачало сваю дзейнасць у 80-я — пачатку 90-х гадоў, атрымала свой шанц рэалізаваць свае здольнасці і амбіцыі ў значна ***пашыранай панараме тэатральнага мастацтва***, панараме, змест якой стаў актыўна ***ўзбагачацца вопытам усёй еўрапейскай культуры***.

Тут асаблівая роля належыць рэжысёру адметнай творчай індывідуальнасці, якім з'яўляецца ***Рыд Таліпаў***. Мы да гэтага часу не ўсвядомілі і не ацанілі належным чынам вопыт яго ўласнага тэатра, які безумоўна паўплываў на айчынны творчы працэс. Тое самае можна сказаць і пра Альтэрнатыўны тэатр ***Вітаса Грыгалюнаса***, які адмыслова спраўджваў свой стыль, свой напрамак у тэатральным мастацтве Беларусі першай паловы 90-х гадоў.

Безумоўна асобнай размовы патрабуе і творчасць ***Мікалая Пінігіна***, спектаклі якога «Тутэйшыя» Я.Купалы і «Ідылія» В.Дуніна-Марцінкевіча сталі прыкметнымі з'явамі беларускага тэатра 90-х гадоў.

Заслуга гэтых рэжысёраў (тут можна прыгадаць ***Міколу Трухана***, ***Віталя Баркоўскага*** і іншых вядомых пастаноўшчыкаў) мне бачыцца яшчэ і ў тым, што яны ўяўляюць сабой красамоўны прыклад таго, што сапраўднага поспеху ў мастацтве дасягаюць не проста таленавітыя творцы (гэта ўяўляецца першым і натуральным патрабаваннем), але і творцы, якія не баяцца ісці па цаліку, ісці сваім ***уласным шляхам***.

У гэтым сэнсе я з цікавасцю і надзеяй сачу за творчымі эк-сперыментамі купалаўскага акцёра ***Аляксандра Гарцуева***, рэжысёрскія спробы якога ўяўляюцца мне даволі сур'ёзнай

заяўкай на адметны творчы лёс у беларускім тэатры ўжо XXI стагоддзя.

Сённяшні беларускі рэжысёрскі корпус даволі багаты на сапраўдных прафесіяналаў (тут варта прыгадаць творчасць ***М.Абрамава, В.Анісенкі, Р.Баравіка, М.Варвашэвіча, В.Ераньковай, У.Караткевіча, В.Куржалава, В.Ласоўскага, Ю.Лізянгевіча, В.Маслюка, М.Мацкевіча, Г.Мушперта, В.Растрыжэнкава, У.Савіцкага, А.Яфрэмава*** і іншых рэжысёраў), якія актыўна, а нярэдка і з поспехам працуюць у розных тэатрах краіны, ствараюць спектаклі рознай мастацкай вартасці, розных напрамкаў і стыляў.

Хаця я тут мушу сам сябе паправіць: гаварыць пра ***розныя напрамкі і стылі***, відаць, не вельмі выпадае. Значная большасць спектакляў наогул не маюць перспектыў на сур'ёзны аналіз па адной простай прычыне: яны, прабачце, проста ніякія... Сярод жа таленавітых, яркіх, арыгінальных пастановак пераважаюць спектаклі адной эстэтычнай «веры», аднаго метадалагічнага прынцыпу. Хаця змест паводле п'ес даволі разнастайны.

Тут, у сувязі з такім маім меркаваннем адразу ўзнікае адна складаная праблема: як жа павінна развівацца сёння рэжысура, тэатр, якія накірункі, стылі больш плённыя і перспектыўныя ў плане актыўнага ўздзеяння — эмацыянальнага і інтэлектуальнага — на сучаснага гледача.

Вядома, у такой сітуацыі можна адмахнуцца ад гэтай важнай для ўсіх нас праблемы адной вечнай тэзай: маўляў, найбольш плённым і перспектыўным заўсёды было і будзе ***таленавітае мастацтва***.

А што сёння такое ***таленавіты спектакль***? Крытэрыяў гэтага вызначэння шмат, і вы ўсе іх добра ведаеце. Для мяне ж у дачыненні да сцэнічнага мастацтва галоўным з'яўляецца ўспрыманне спектакля ***гледачом***, бо менаіта ён — глядач — галоўны спажывец і крытык. Ды яшчэ і ***сатворца***, бо сваёй энергетыкай ён сілкуе акцёраў, іх пачуцці, нарэшце, іх энергетыку.

На вялікі жаль, многія стваральнікі спектакляў, асабліва эксперыментальных, або так званых «элітарных» пастановак, губляюцца ў вырашэнні менавіта гэтай праблемы — праблемы ***ўзаемадзеяння з гледачом***. У выніку нярэдка здараецца так: глядач — абыякава, рэжысёр — пакрыўджаны. А некаторыя крытыкі ў разгубленасці, маўляў, такая арыгінальная задума была, але вось ён, сённяшні глядач — глухі і сляпы, нічога не разумее. А бывае, што і нявыхаваны — у антракце куляй ляціць у гардэроб і адразу на вуліцу, на свежае паветра. Праўда, некаторыя рэжысёры супраць такой дэманстратыўнай «нявыхаванасці» гледачоў знаходзяць апошнім часам паратунак у стварэнні спектакляў без антрактаў. На мой погляд, не самае лепшае рашэнне і для гледачоў, і для тэатра. Так можна і наогул застацца без гледача.

Тут, як мне здаецца, праяўляецца ранейшая, яшчэ з савецкіх часоў ***хвароба*** тэатральных дзеячаў — ***недаацэнка ролі і значэння гледача***. Раней гэта была праблема больш з катэгорыі тэарэтычнай і ідэалагічнай, а сёння, хачу звярнуць увагу, ***праблема гледача пачынае набываць катэгорыю эканамічную***. А эканоміка — справа сур'ёзная. Хочам мы таго, ці не хочам, але рэальныя працэсы 90-х гадоў уносяць істотныя карэктывы ў мастацкае жыццё. У прыватнасці, не сёння, дык заўтра, але дзяржава вымушана будзе перагледзець палітыку фінансавай падтрымкі дзяржаўных тэатраў. І галоўным для ўсіх нас сюрпрызам будзе тое, што ўжо даўно робіцца, напрыклад, у заходнееўрапейскіх краінах: перавагай у атрыманні датацыі карыстаюцца тыя тэатры, у якія больш ходзіць гледачоў.

Прынцып даволі просты і справедлівы: больш гледачоў — больш датацыі. І наадварот — з усімі драматычнымі наступствамі — беспрацоўем, неабходнасцю набываць іншыя прафесіі...

Пакуль такія меркаванні і прагнозы могуць успрымацца як даволі нечаканыя і экзатычныя для нашай менталь-

насці, але я заклікаю быць рэалістамі і зірнуць на некалькі гадоў наперад: што там чакае тэатральных майстроў. Не варта цешыць сябе марнымі ілюзіямі: драматычнае мастацтва ва ўсім свеце з'яўляецца эканамічна ***стратным***. Іншымі словамі, без датацыі з боку дзяржавы, іншых грамадскіх і прыватных структур яно не выжыве. Таму рэжысёрам, як лідэрам і арганізатарам калектыўнай тэатральнай творчасці, трэба асвойваць хаця б азбуку яшчэ адной прафесіі — ***прадзюсерскай***. Дарэчы, рэжысёры заходнееўрапейскага тэатра асновамі гэтай прафесіі валодаюць.

Вось тут і ўзнікае наспелая задача для Беларускай акадэміі мастацтваў — **чаму** і **як вучыць** маладых людзей, якія абралі для сябе рэжысуру ў якасці прафесіі. Зусім відавочна, што наспеў час вучыць будучых рэжысёраў не толькі ўменню аналізаваць п'есу, будаваць мізансцэны, працаваць з акцёрамі, мастакамі і г.д. Усё гэта — ***азбука прафесіі***. Сёння, а дакладней яшчэ ўчора трэба было вучыць рэжысёраў умець працаваць у любых умовах аб-салютна ***самастойна***. Будучыня, як мне зараз уяўляецца, за рэжысёрамі прадзюсерскага тыпу. Гэта значыць — ***творчая самастойнасць, арганізатарскія здольнасці, педагагічнае майстэрства, эканамічная пісьменнасць, дакладная арыентацыя і дасведчанасць у сітуацыі на міжнародным тэатральным рынку***. Адным словам, гэта павінен быць спецыяліст шырокіх творчых магчымасцей, які можа лёгка адаптавацца да любых абставін. Зразумела, што для навучання ***такіх*** рэжысёраў патрабны новыя падыходы ў арганізацыі вучэбнага працэсу, адпаведныя педагагічныя кадры. Неабходна больш актыўна прыцягваць да навучання вядучых рэжысёраў. У аптымальным варыянце і В.Раеўскі, і Б.Луцэнка, і Р.Таліпаў, і іншыя выдатныя майстры павінны мець магчымасць ствараць ***уласныя рэжысёрскія школы***.

Больш гібкай, творчай і мэтанакіраванай вымагае быць і ***дзяржаўная кадравая палітыка***. Своечасова заўважыць і падтрымаць маладога здольнага рэжысёра —

задача найпершая, хаця, як я добра разумею, у практычным плане і вельмі складаная, бо тут значную ролю адыгрывае і суб'ектыўны фактар. Значыць, неабходна стварыць аўтарытэтныя ***грамадскія экспертныя саветы***, якія будуць дапамагаць у гэтай складанай селекцыйнай рабоце — адборы найбольш таленавітых, адукаваных і дастойных кандыдатаў у мастацкія кіраўнікі дзяржаўных тэатраў.

Прыспеў час распрацаваць дзяржаўную праграму ***«Творчыя кадры Беларусі»***, у якой адпаведнае месца зоймуць пытанні падрыхтоўкі рэжысёраў, іх сацыяльнай абароны, маральнага і матэрыяльнага заахвочвання і іншыя захады па іх эфектыўнай падтрымцы.

У гэтай сувязі хачу яшчэ раз звярнуць увагу на сваю ідэю аб мэтазгоднасці стварэння на Беларусі ***Акадэміі тэатральнага мастацтва***, акадэміі, якая павінна стаць своеасаблівым ядром нацыянальнай тэатральнай культуры, надзейным гарантам яе плённага развіцця ў XXI стагоддзі. Стагоддзі, якое, мяркуючы па тэндэнцыях развіцця сучаснай цывілізацыі з яе тэхнагеннымі прыярытэтамі, не будзе для тэатральнага мастацтва асабліва спрыяльным. ***Структура Акадэміі тэатральнага мастацтва*** мне бачыцца наступнай: ***Драматычны тэатр***, ***Універсітэт сцэнічнага мастацтва***, ***Навукова-даследчы цэнтр***, ***Вытворчы камбінат*** і ***ўласны Банк***. Я ўпэўнены, што толькі ***канцэнтрацыя інтэлектуальных, творчых, матэрыяльных і фінансавых рэсурсаў*** дазволіць у нашай беларускай прасторы захаваць і развіваць далей такі складаны і вельмі не танны для дзяржавы і грамадства від мастацтва, як тэатр.

Думаю, што даказваць у гэтай аўдыторыі значэнне сцэнічнага мастацтва для беларускай культуры, грамадскага развіцця, дзяржаўнага будаўніцтва, умацавання дэмакратычных пачаткаў і асноватворных гуманістычных каштоўнасцей — не мае патрэбы. Мы — удзельнікі канферэнцыі — гэта разумеем. Праблема ў іншым — гэта не заўсёды разумеюць уладныя структуры.

Вось толькі адзін, але досыць красамоўны прыклад. Колькасць тэатраў на Беларусі, як вядома, складае сёння 16 драматычных, 7 лялечных і 2 музычных калектываў. Агульная колькасць — 25 тэатраў. ***У разліку на 1 млн. насельніцтва атрымліваецца 2,5 тэатраў***. Многа гэта ці мала?

Для параўнання: у ***Аўстрыі*** на 1 млн. насельніцтва прыходзіцца ***24 тэатры***; у ***Швецыі — 13,6***; у ***Францыі — 9,6***; у ***Англіі — 8,9***. У суседняй **Расіі — *3,2 тэатры***.

Не лепшая сітуацыя і ў параўнаннях сталіц. У ***Мінску*** на 1 млн. насельніцтва прыходзіцца ***5 тэатраў***. У ***Маскве — 20***, у ***Вене — 63***.

Выйсце мне бачыцца адно: разам, грамадою, і кожны паасобку павінны даказваць і словам, і справай, што ***без развітай тэатральнай культуры ніякая краіна, народ, нацыя не могуць лічыць сябе цывілізаванымі***. Такім чынам, мэта ў нас ёсць: агульная, высокая і даволі рэальная ў новых гістарычных вымярэннях — развіваць, узбагачаць новымі мастацкімі ідэямі і творчымі здабыткамі сцэнічнае мастацтва, усю беларускую культуру. І пачынаць трэба з вырашэння праблемы рэжысёрскіх кадраў. Менавіта ў гэтай складанай праблеме — сапраўдны ***ключ*** да вырашэння многіх надзённых задач, што паўсталі сёння ў тэатральнай справе на Беларусі, якая апынулася ў новых гістарычных вымярэннях.

У свой час ***Бальзак*** мудра заўважыў: каб дайсці да мэты, трэба перш за ўсё... ***ісці***. Вось мне і падумалася: будучыня за тымі, хто ўжо сёння рушыць у шлях да нашай агульнай мэты. Сапраўды, іншага не дадзена, ***трэба ісці***...



Анатоль Сабалеўскі
доктар мастацтвазнаўства

Нацыянальная класіка і беларуская рэжысура: спроба новага ўзаемаразумення

Гаворка тут пойдзе пра апошняе дзесяцігоддзе, г.зн. пачынаючы з канца васьмідзесятых гадоў і да нашага часу.

З нацыянальных класічных твораў, якія ставіліся, узвышаюцца (практычна амаль і абмяжоўваюцца) постаці аўтараў — Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча і Янкі Купалы.

У гэты перыяд найбольш поўна сцэнічна асвойвалася творчая спадчына Дуніна-Марцінкевіча — увасоблены ўсе яго найбольш значныя творы: «Сялянка» («Ідылія»), «Пінская шляхта» і «Залёты».

Першай уварвалася на падмосткі «Пінская шляхта» — спачатку дыпломным спектаклем у Беларускім тэатральна-мастацкім інстытуце, а затым пастаноўкамі ў прафесійных тэатрах Гродна і Бабруйска. Рэжысёрам усіх трох спектакляў быў Барыс Утораў. У кожным з іх, зразумела, былі свае адметныя выканаўцы, якія, зыходзячы з уласных індывідуальнасцей, прыўносілі ў пастаноўкі новыя фарбы і нюансы. Але рэжысёрская трактовка была адна і тая ж, уласна, тут можна гаварыць аб пераносе ўсёй вобразнай структуры пастаноўкі з адных падмосткаў на другія, трэція. Таму ёсць падставы весці размову пра тры спектаклі як пра адну мастацкую з'яву.

Але перш колькі слоў пра саму драматургію. Як вядома, у савецкі час творы мастацтва, літаратуры ідэалагізаваліся. А спадчына В.Дуніна-Марцінкевіча, бадай, у найбольшай меры. І на гэтай падставе адны творы

прымаліся, другія не прымаліся Так, асабліва пад крытычны агонь падпадала «Сялянка». «Залёты» ў цэлым адабраліся, але з вельмі істотнымі заўвагамі. А вось «Пінская шляхта» прымалася фактычна безагаворачна, усяляк прапагандавалася і распаўсюджвалася. Таму да яе неаднойчы звярталіся прафесійныя калектывы і асабліва часта ставілі на самадзейнай сцэне.

У гэтым плане спектаклі Б.Уторава не сталіся адкрыццём драматычнага твора. Аднак яны істотна адметныя ад папярэдніх пастановак рэжысёрскай трактоўкай. Спектаклі, народжаныя напрыканцы васьмідзесятых гадоў, калі яшчэ не адшумелі на падмостках пастановачная відовішчнасць, кідкасць, знешняя яркасць формы, прымат рэжысёрскіх прыёмаў, яны наскрозь пранізваліся ўсім гэтым. То быў своеасаблівы феерверк, вонкава бліскучы да зіхатлівасці. Пад бравурную і вельмі гучную музыку, калі як бы ўсё пела і скакала, падзеі на падмостках пачыналіся і завяршаліся ў надзвычай імклівым, бурным рытме, адны мізансцэны, фарбы, трукі імгненна змяняліся іншымі. Спектаклі, вырашаныя ў жанры мюзікла, іграліся, што называецца, на адным дыханні.

Безумоўна, станоўчым было тое, што свядома ці падсвядома здымалася сацыялагізацыя, якая раней доўгім шлейфам цягнулася за «Пінскай шляхтай», асабліва ў галіне літаратуразнаўства. Але пры гэтым меліся і істотныя страты ў змястоўнасці, аб'ёмнасці твора.

Рэжысёрская задума Рыгора Баравіка, які ў 1995 годзе здзейсніў пастаноўку «Пінскай шляхты» ў Тэатры юнага гледача, вызначаецца большай маштабнасцю.

Вось жылі-былі на Палессі пінчукі, людзі як людзі, словам, вельмі неблагія. Спраўна абраблялі зямлю, лавілі рыбу, даглядалі пчол. Усё ішло сваім парадкам. Пінчукі

ладзілі між сабою. Ды нечакана і знянацку нячысцік усё паблытаў, і ціхае, спакойнае жыццё ўздыбілася, завіхрылася, усё пайшло наўскасяк. Гэтым нячысцікам ў спектаклі выступіл Кручкоў, які прыязджаў у мясцовасць, дзе разгортваюцца падзеі, мабыць, ужо не аднойчы, і не хто іншы, а менавіта ён справакаваў бойку паміж Цюхаем-Ліпскім і Пратасавіцкім, што спрытна, вынаходліва робіць і пасля судовага разбору, толькі ўжо з іншымі асобамі.

Але ў спектаклі вобраз Кручкова атрымаўся вельмі актуалізаваным, сілком прыцягнутым «да часу» Да таго ж рэжысёрская задума шмат у чым засталася нерэалізаванай у акцёрскім увасабленні, з-за чаго спектакль не стаў значнай з'явай мастацтва.

Добры сцэнічны лёс напаткаў марцінкевічаўскіх «Залётаў», пастаўленых у Беларускім акадэмічным тэатры імя Я.Коласа. Па-першае, гэта было адкрыццё самога драматычнага твора, які амаль зусім не меў сцэнічнай гісторыі. Дакладней, раней ставіўся толькі адзін раз — у 1995 годзе, у Вільні, паўпрафесійным калектывам Беларускага музычна-драматычнага гуртка. Тады «Залёты» вырашаліся як аперэта і, па ўсім відаць, не вельмі паспяхова. Водгук на тую пастаноўку даў Янка Купала, але размова ішла не так пра спектакль, як пра п'есу. Купала тады яе востра крытыкаваў, хаця дакументальна вядома, што колькі гадоў назад сам жа хадайнічаў перад царскай цэнзурай аб дазволе «Залётаў» да пастаноўкі. Застаецца адно гадаць: ці змяніліся адносіны Купалы да п'есы пад уплывам новых умоў жыцця і тагачасных канкрэтных абставін, ці хутчэй, верагодна, пад уражаннем сцэнічнага ўвасаблення.

Спектакль у коласаўцаў у пастаноўцы Юрася Лезінгевіча выйшаў, як і ў працах Барыса Уторава, іскрыста яркім, уражлівым і таксама вельмі дынамічным. Але ў ім дакладна расстаўлены сэнсавыя акцэнты,

раскрыта змястоўнасць марцінкевічаўскіх «Залётаў» і, што асабліва важна, ззяе не так рэжысёр, як акцёры, якія літаральна «купаюцца» ў ролях і ствараюць на падмостках каларытныя, сакавітыя характары. І таму пастаноўка сталася новым крокам у сцэнічным спасціжэнні драматургічнай спадчыны В.Дуніна-Марцінкевіча.

Вяршынным жа па сённяшнім часе дасягненнем з'яўляецца спектакль купалаўцаў «Сялянка», які тут ідзе пад назвай «Ідылія». У пастаноўцы Мікалая Пінігіна, акрамя яе высокіх мастацкіх вартасцей, надзіва дакладна і тонка ўлоўны эстэтычныя запатрабаванні гледачоў, якія пасля сацыяльных навальніц і ўзрушэнняў у рэальным жыцці і шырокай плыні «чарнух», «парнух» ды іншых «нух» у мастацтве імкнуцца атрымаць у тэатры душэўны супачын, светлы, чысты зарад. Наконт гэтага можна шмат разважаць, але аўтар ужо меў такую магчымасць раней, і таму пераходжу да сцэнічнага ўвасаблення драматургіі Янкі Купалы.

Тут трэба назваць дзве п'есы — «Тутэйшыя» і «Раскіданае гняздо», імі амаль і абмяжоўваецца апошняе тэатральнае дзесяцігоддзе. Зноў жа пра спектакль «Тутэйшыя» ў купалаўцаў, як і пра пастаноўку гэтага твора на лялечных падмостках у Гродна, пра іх выдатную ролю ў мастацкім і грамадскім жыцці ўжо вялася шырокая гаворка. І таму засяродзім увагу на спектаклі «Раскіданае гняздо» ў пастаноўцы Барыса Луцэнкі на сцэне Рускага акадэмічнага тэатра, ажыццёўленым, дарэчы, на беларускай мове.

З гэтым драматычным творам рэжысёр сустракаецца не ўпершыню. Ён увасабляў яго ў свае няпоўных трыццаць пяць гадоў, новы ж спектакль прымеркаваў да шасцідзесяцігадовага юбілею.

Драматургічная класіка, у адрозненне ад класікі тэатральнай, якая жыве толькі ў сваім часе, заўсёды

застаецца ў страі. Яна менавіта для ўсіх часоў. Але ёсць перыяды ў жыцці людзей, калі той ці іншы твор крыху як бы адыходзіць у цень, а другі набывае асаблівую актуальнасць. Знакаміты рэжысёр Георгі Таўстаногаў, можа як ніхто, у моры сусветнай класічнай спадчыны ўмеў знаходзіць найбольш надзённыя адпаведна часу п'есы ды яшчэ так высветліць іх актуальнасць, што ўвасобленыя спектаклі літаральна апалялі жывой рэчаіснасцю.

Новая пастаноўка яшчэ раз засведчыла, што вяршынны драматургічны твор «Раскіданае гняздо» невымерны, бяздонны, разлічаны на ўсе перыяды жыцця, і, відаць, кожнае новае пакаленне людзей будзе адкрываць у ім свае раны і болі, зразумела, у адпаведнай часу тэатральнай эстэтыцы і сцэнічных формах.

Б.Луцэнка ў першай пастаноўцы «Раскіданага гнязда» адкрыў паэтычны пласт п'есы (да гэтага звычайна яе ігралі ў жыццёва – побытавай манеры), а цяпер узнікае пласт музычны, што раней падалося б нечуваным рэжысёрскім самавольствам і свавольствам.

У вострa напружаных і сэнсава важных сцэнах уласна драматычнае дзеянне перапыняецца, героі нібы застываюць, а падмосткі запаўняе і ўладарыць на іх танцавальна-вакальны гурт «Этнас». Выконваюцца музычныя, вакальныя, пластычна-харэаграфічныя нумары. Гэта паўтараецца даволі часта, паказваецца фактычна ў адным мастацкім вырашэнні, усё адно як рэфрэн у вершы ці песні. Але эмацыянальнае ўспрыняцце спектакля ад такой акалічнасці не спадае, хутчэй узмацняецца, як, дарэчы, і ад літаратурна-паэтычнага рэфрэна. У песні, музыцы, танцах яскрава раскрываецца душа герояў купалавага твора і шырэй — душа народа.

Рэжысёр Луцэнка як бы прапаноўвае яшчэ раз удумацца ў сэнс самой назвы «Раскіданае гняздо». У побытавым вытлумачэнні гэтага твора ўяўляецца ўсё

простым і зразумелым: была сялянская хата, жыла ў ёй сям'я. Потым па загаду паніча дваровыя людзі яе разбурылі, гаспадар Лявон Зяблік наклаў на сябе рукі, і пад уплывам цяжкіх, невыносных абставін пайшлі нелады ў сям'і. Яна фактычна распадаецца.

Так звычайна і трактавалася п'еса. Але тады яна павінна была б называцца «Раскідаецца гняздо» — акурат пад час сцэнічнага дзеяння, на вачах у гледачоў. А Купала ўсё ж даў ёй найменне «Раскіданае гняздо», і новая пастаноўка ці не ўпершыню ў тэатральнай гісторыі гэтага твора пацвярджае дакладнасць аўтарскай назвы.

На падмостках, можа, крыху перагружаных побытавымі рэчамі, няма хаты Зяблікаў у літаральным сэнсе слова. Ёсць толькі яе драбы, так бы мовіць, шкілет, які ў час, калі дваровыя людзі павінны здзіраць страху, моцна, у нейкім страшным рытме гайдаецца. А гняздо разбурана намнога раней, і раскідалася яно стагоддзямі. Гэта трагічны лёс Беларусі, яе народа. І цяпер у спектаклі на прыкладах жыцця персанажаў мы бачым вынікі гэтай трагедыі.

Яна гняце, душыць людзей, робіць іх несвабоднымі, каб не сказаць рабамі. У спектаклі несвабодная ўся сям'я Зяблікаў, у тым ліку і Сымон — порсткі і бунтарскі хлопец, які найбольш актыўна імкнецца парваць свае жьщцёвыя путы. Але гэтыя путы настолькі моцныя, што непадуладныя ніякай сіле. Путамі скаваны нават Паніч. Ён насуперак традыцыям трактаваць гэты вобраз нікчэмным спакуснікам, увогуле нейкай пачварай, ад якой усе беды, прыгожы юнак, дзяцюк нашай жа зямлі, які шчыра пакахаў Зоську. Але Паніч несвабодны. У яго путы саслоўныя, гаворачы сённяшняй тэрміналогіяй, маёмасныя, з якіх не можа вызваліцца, і таму па-свойму таксама няшчасны.

Словам, кожны нясе свой цяжка жыццёвы крыж. Гэта думка метафарычна ўвасоблена ў спектаклі такім

чынам. Вялізны крыж, які змайстраваў Сымон па бацьку, ён нясе, згінаючыся пад цяжарам, праз усю сцэну і прымацоўвае да задніка. Так гэты крыж і застаецца на працягу ўсяго далейшага дзеяння.

Адзіны з усіх герояў «Раскіданага гнязда» па-сапраўднаму вольны чалавек, не павязаны аніякімі ланцугамі, — гэта Старац. У акцёра Віталя Быкава ён грузны, вельмі стары, нямоглы чалавек. Але Старац уваходзіць на сцэнічныя падмосткі лёгка, з шырока раскрытымі, нібы ўвесь белы свет, па якім ён блукае, рукамі і ад перапоўненага шчасця, незвычайнай радасці прытанцоўвае.

Трэба сказаць, што на выканаўцаў ролі Старца ў тэатрах, бадай, заўсёды шанцавала. У ёй выступалі буйнейшыя майстры сцэны. Сама па сабе роля невялікая, эпізадычная. Старац толькі двойчы выходзіць на падмосткі — у пачатку спектакля і ў яго канцы, г.зн. у экспазіцыйнай і фінальнай сцэне, як бы абрамляючы само дзеянне. Гэта разважлівы, жыццёва мудры чалавек, народны філосаф. Менавіта такія рысы характару поўна, аб'ёмна раскрывалі выканаўцы і ў часы панавання вульгарызатарскай крытыкі, калі Старца выкрывалі і кляймілі як «талстоўца», «непраціўленца злу», што не разумее «класавых падыходаў» і т.п.

Убіраючы і акамулюючы дасягненні ў акцёрскім спасціжэнні вобраза Старца папярэднікаў, Віталь Быкаў дадае ў характарыстыку вельмі важныя рысы. Дарма, што ўвесь час ён абвешаны торбамі (але ж не вяроўкамі, не ланцугамі), у якія хто пакладзе кавалак хлеба, а хто і не пакладзе, ці нават нацкуе сабакам. Дарма, што не ведае, дзе і як давядзецца пераначаваць. Але ж ён, ходзячы па свеце, і сам дыхае на поўныя грудзі і шчодра дзеліцца з людзьмі сваім духоўным багаццем. (Старац і да Зяблікаў заходзіць не па лусту хлеба, гатоў нават сваёй падзяліцца скарынкай.) І найгалоўнае — ён самы

вольны чалавек. Гэты матыў у спектаклі ўвасоблены з такой мастакоўскай пранізлівасцю і філасофскай глыбінёй, што стаў асноўным, дамінуючым.

У мінулых пастаноўках «Раскіданага гнязда» цэнтральнай постаццю звычайна выходзіў Сымон Зяблік, такім ён уяўляецца і ў драматычным творы. У спектаклі, ажыццёўленым Барысам Луцэнкам на купалаўскай сцэне, асноўнае месца на падмостках заняла Марыля ў цудоўным выкананні Стэфаніі Станюты. Актрыса ў гэтай ролі ўвасабляе вобраз Маці — маці сям'і ў канкрэтным праяўленні дзеянняў і Маці Беларусі ў абагулена сімвалічным плане.

У новай пастаноўцы рэжысёр адводзіць Марылю на другі план, што падкрэслена і мізансцэнамі. А на першы выйшаў Старац, увабраўшы ў сябе, як ужо зазначалася, галоўную думку спектакля.

Другой нечаканасцю сталася трактоўка Незнаёмага. У драматургічным творы ён, як і Старац, паяўляецца на падмостках двойчы, толькі ў розны з ім час: першы раз — калі дзеянне ўжо набрала разгон, і другі — перад развязкай. Прыходзіць да Зяблікаў фактычна з той жа, што і Старац, мэтаю: раіць не скарацца перад цяжкасцямі і нягодамі, шукаць жыццёвага выйсця, адно толькі шляхі-дарогі ўказвае іншыя, як і розная эмацыянальная афарбоўка саміх парадзаклікаў.

Вельмі неаднолькавыя гэтыя персанажы ў мастацкім вырашэнні. Калі Старац, як і ўсе Зяблікі, мае канкрэтную характарыстыку, надзелены жывой плоццю, то ў Незнаёмага нічога з гэтага няма. Вобраз у найбольшай меры, чым іншыя персанажы, рамантызаваны і крайне абстрагаваны. Гэта Купалава загадка, якую тэатры адпаведна патрэбам часу імкнуліся разгадаць і вытлумачыць.

Рэжысёр Аляксандр Скібнеўскі ў спектаклі коласацаў вобраз Незнаёмага канкрэтызаваў да

побытавых падрабязнасцей і дэталей. Гэта быў бальшавік-агітатар, з рабочых, відаць, піцерскіх, у традыцыйнай камісарскай скуранцы. Ён хадзіў ад хаты да хаты, агітаваў людзей ісці на Вялікі Сход, што недвухсэнсоўна азначала — у рэвалюцыю. З Незнаёмым было яшчэ двое чалавек, і калі той заходзіў у хату, у дадзеным выпадку на папялішча да Зяблікаў, яны станавіліся на варту, каб уберагчы ад пшыкаў. Спектакль быў выпушчаны ў 1951 годзе, і такая трактоўка адпавядала сацыяльнаму заказу і мела, як гаворыцца, усеагульнае адабрэнне.

Барыс Луцэнка, ставячы ў 1972 годзе спектакль у купалаўцаў, заканамерна адрынуў вульгарызатарскую трактоўку вобраза. Але нейкага пэўнага вырашэння ролі Незнаёмага не знайшоў, хоць і ігралі яе добрыя акцёры.

Своеасаблівы ход рэжысёр прыдумаў цяпер, у новай пастаноўцы. На ролю Лявона Зябліка і Незнаёмага прызначаны адзін акцёр — Аляксандр Ткачонак і, зразумела, не ад недахопу ў тэатры выканаўцаў.

Ролі А.Ткачонак праводзіць у розных эмацыянальных танальнасцях — з бурнымі ўсплёскамі тэмпераменту ўвасабляе Лявона Зябліка і стрымана, засяроджваючы ўвагу на разважлівасці і жыццёвай прадбачлівасці, іграе Незнаёмага. Але выходзіць на падмосткі, не змяняючы знешняга вобліку. Тыя з Зяблікаў, хто сустракаецца з Незнаёмым, на пачатку нават жахаюцца — гэта ж наш бацька. Ён у спектаклі выходзіць як бы яго ценем. Пражыўшы зямное жыццё і не знайшоўшы праўды, не дамогшыся справядлівасці, Лявон Зяблік вяртаецца з таго свету ўжо ў вобразе Незнаёмага. Узбагачаны мінулым вопытам, ён навучае і заклікае сваіх дзяцей ісці на Вялікі Сход, па Бацькаўшчыну. Праўда, Незнаёмы, мабыць, пры ўліку цяперашніх рэалій не надта верыць, што такі ўсеагульны сход калі-небудзь можа сабрацца.

І ўсё ж у спектаклі ён сабраўся.

На прасцэніуме ва ўсю шырыню падмосткаў стаіць вялізны стол. За ім сядзяць і выканаўцы роляў, і новыя асобы з масоўкі. Многа людзей. І ўсе надзвычай стомленыя, знявераныя, з апушчанымі на стол галовамі. І, здаецца, ім ніколі не ўзняцца, у такім стане і застануцца.

Але вось загучалі першыя акорды Купалавага «А хто там ідзе...». Яны шырацца, набіраюць моц. І людзі нібы ажываюць, усё больш адрываючы ад стала і ўзнімаючы галовы. У народа з'яўляецца вера, напорыстасць, рашучасць — «Людзьмі звацца».

Новы спектакль пакідае вялікае эмацыянальнае ўражанне і з'яўляецца найбольш яркім і праніклівым тэатральным спасціжэннем «Раскіданага гнязда» ў нашым сённяшнім часе.

Да класікаў Вінцэнта Дуніна Марцінкевіча і Янкі Купалы можна было б далучыць і Францішка Аляхновіча, драматургія якога з нядаўняга часу нанова адкрываецца для сцэны. У гэтым плане ўжо ёсць значныя дасягненні, хоць яшчэ і многа трэба зрабіць. Таму тэма заслугоўвае асобнага разгляду.

А цяпер — падрахаванне. Узнікае пытанне: многа ці мала за апошняе дзесяцігоддзе з'явілася на падмостках твораў беларускай класічнай драматургіі? Колькасна ўсё ж небагата. Асабліва кідаецца ў вочы вельмі абмежаваны выбар твораў. Так, не засвойваліся ў гэты перыяд прафесійнай сцэнай драматычныя паэмы Янкі Купалы, п'есы Якуба Коласа, найперш «Антось Лата». Усё яшчэ амаль не ўзнімаюцца тэатры да драматургіі Уладзіслава Галубка. Ды час ужо даваць новыя прачытанні п'ес нашых блізкіх класікаў — Кандрата Крапівы, Андрэя Макаёнка. Спіс можна доўжыць. Гэта адносна выбару і пашырэння рэпертуару.

Што ж да мастацкіх дасягненняў у спасціжэнні

беларускай класікі, то яны бясспрэчныя — амаль ніводнага праходнага, пасрэднага спектакля. Цікавы факт: у азначаны перыяд нямала ставілася рускіх, іншых замежных класічных твораў. Але вяршыннымі выйшлі пастаноўкі, здзейсненыя па беларускай драматургіі. Можа гэта акалічнасць натхніць дзеячаў тэатра на новыя спектаклі паводле нашай нацыянальнай спадчыны.



Таццяна Арлова
кандыдат мастацтвазнаўства

Опыт современной белорусской режиссуры в прочтении зарубежной классики

Обращение белорусской режиссуры к пьесам зарубежных авторов можно объяснить двумя причинами. Первая, традиционная, — поиск репертуарного разнообразия. Вторая — яростная попытка оживить театр, привлечь конкретно к нему, а также к себе лично внимание зрителей и общественности.

Когда-то Шарль Дюллен, блестящий французский режиссер, заметил: «Если театр хочет сохранить свое место в социальной структуре общества, которое давно и мучительно вынашивает новые формы, он должен сам выдвигать и решать новые задачи». Поиск новых форм на местном материале и своей драматургии всегда чреват особыми трудностями и особыми препятствиями, а также непониманием между живым автором и режиссером. Театру легче работается, если рядом нет наблюдательного авторского глаза. Посему обращение к зарубежной пьесе, в особенности классической, имеет притягательный смысл.

Обогащая репертуар театров Беларуси зарубежными пьесами, белорусские режиссеры внесли важные изменения и в сценическое искусство в целом.

Давно определились авторы и пьесы, разрешенные на все времена. Из огромного богатства мировой драмы нашему театру всегда были доступны античная трагедия, комедия дель арте, испанская драма, творчество Шекспира,

Мольера, Гольдони, Гете, Шиллера. И почти неисследованным оказался пласт драматургической литературы второй половины XX-го века. В конце 80-х и в 90-е годы открылись шлюзы для неограниченного творчества. Однако драматурги-экспериментаторы Европы и Америки в белорусский театр так и не попали по разным причинам. Зато пришла бульварная, хорошо скроенная коммерческая пьеса. Это злодеяния и сентиментальные подвиги, развлекающие тех, чей интеллект полудремлет. Она рассчитана на традиционные эстетические вкусы. Авторы предлагают крепкую внутреннюю структуру и роковой треугольник типа: Мадам, Месье и некто третий. Пьесы Жоржа Пуаре тому яркий пример.

Опять же в угоду изученным вкусам театральной публики хорошо сделанные пьесы с виртуозной интригой могут затронуть сладкую жизнь салона или тему гомосексуализма. К слову сказать, многолетняя верность искусству соцреализма приучила театры и зрителя ценить достоверность, безупречную добросовестность передачи стиля, быта, атмосферы времени. Она же воспитала недоверие к острой концептуальности.

В то же время концептуальность непременно связана с лабораторным поиском. Увы, такой процесс проб и испытаний для государственных плановых театров вряд ли возможен: он всегда грозит незавершенностью, непредсказуемостью результата. И тогда вступают в силу вечные вопросы: план, прокат, успех.

Все в творчестве пересекается и переливается. Разрешенное, проверенное может стать опасным. И наоборот, опасное просто не вызовет интереса. Известны случаи запрета Шекспира и Брехта, если это касалось взаимоотношений власти и народа. Вместе с тем не вызвали почти никакого резонанса пьесы театра абсурда и театра жестокости. Из массива классики всегда популярны были Шекспир и Мольер, менее повезло Гольдони, Кальдерону, Гоцци, Шиллеру.

Однако даже отдельные их прочтения заслуживают внимания. Нераскрытыми белорусским театром оказались Оскар Уайльд, Бернард Шоу.

Среди авторов XX-го века в центре внимания белорусских театров оказались пьесы Брехта, Уильямса, Дюрренматта, Ануя, Камю, Сартра, Миллера, Ионеско, Беккета, Осборна, Мрожека, Олби, Вайса, Пуаре, Роберта Тома, Слэйда. Не будем останавливаться на том, в какой мере этих авторов можно причислить к классикам. Их популярность в мире говорит сама за себя. Почти все они, за редким исключением, писали в жанре трагикомедии. Современная эпоха видит в трагикомедии свое отражение. Отсюда у наших режиссеров и выбор предпочтений.

Театры и режиссуру всегда интересовала проблема ответственности людей интеллектуальных за то, что происходит в мире. Дополнительный манок для режиссеров — это контраст мироощущений нашего и другого незнакомого человека, воспитанного иной средой и иными условиями существования. В пьесах названных авторов всё ново для построения партитуры спектакля — публицистические обращения, резкие нарушения ритма, хоры и зонги, провоцирование зрителя, отчуждение от него, зоны молчания, затяжные ритуалы, воплощения поэтических метафор и так далее.

Привлекательным в плане освоения нового сценического языка явилось то, что у большинства зарубежных авторов тексты не являются определяющими. Язык знаков, жестов, слов, которые ускользают из-под власти слова, был почти неизвестен драматическому театру Беларуси. Теоретик зарубежного театра Антонен Арто заявил, что сфера театра вовсе не психологичная, она является пластической и физической. «Физическое искушение сцены» он видел только в музыке, танце, пластике, пантомиме, мимике, жестикуляции, интонации, освещении и сценическом оформлении.

Будучи уверенным, что культура не волнует мир, Арто

считал, что театр «должен порвать с современной действительностью, что целью его не является разрешение общественных или психологических конфликтов», что его изначальное предназначение в игре жестов, звуков, цвета, пластических решений. Теоретик и практик, естественно, был сориентирован на свою европейскую культуру. Он был не одинок в требовании разрушить привычную зависимость театра от сюжета и идти к мысли через жест. Неудивительно, что с постановками зарубежной драматургии в театры Беларуси стали врываться эксцентричные формы и приемы.

Наиболее ярко они проявились в постановках произведений Брехта (режиссеры В.Раевский, Б.Луценко), Тенесси Уильямса (режиссер Ю.Мироненко), Дюрренматта (режиссеры В.Маслюк, Н.Пинигин), Вайса (режиссер О.Глубокова), Мрожека (режиссер Р.Талипов), Ионеско (режиссер В.Григолюнас).

Успешно развивавшееся в конце 80-х, начале 90-х годов студийное театральное движение удивило своей свободой мышления, обилием фантазии, разнообразием режиссерских почерков. «Король умирает» в постановке В.Григолюнаса, «В ожидании Годо» В.Матросова, «Стриптиз» и «Картотека» Р.Талипова стали не просто событиями театральной жизни, но и дали воздух иным режиссерам. Опираясь на эти опыты, они уверенно двинулись вперед. От малых театральных форм студийцев, имевших в своем распоряжении исключительно актерский энтузиазм и скромные материальные возможности, к большим театральным формам государственных театров.

Сегодня можно с уверенностью говорить, что, к сожалению, таким лабораторным опытам, как спектакли «В ожидании Годо», «Лысая певица», «Марат Сад», «За закрытыми дверями», «Ромул Великий» всегда не хватает настоящей публики. Она не воспитана нашим театром. Ежевечерние посетители не всегда желают думать. Большинство зрителей ждет быстрого результата, возможности мгновенно

откликнуться чувствами, смехом, слезами. Для белорусской театральной традиции логическая выверенность или наоборот абсурдность, интеллектуальная игра и рассудочность западных пьес чужда. Наша публика любит яркие иллюзии или бытовую комедийную узнаваемость. В этом обстоятельстве причина того, что интересные режиссерские поиски В.Матросова, Л.Манаковой, О.Глубоковой, В.Котовицкого, В.Раевского не нашли соответствующего отклика.

В свое время спектакль В.Раевского по пьесе Бертольда Брехта «Что тот солдат, что этот» был событием театральной жизни. Иные в режиссуре молодого Раевского видели вариант любимовского театра на Таганке. Однако впитав лучшее, что было открыто Юрием Любимовым в «Добром человеке из Сызуана», белорусский режиссер шел своим путем. У Брехта есть всегда иллюстрация некоей идеологии. Спектакль Раевского оказался очень актуальным для своего времени, когда в ходу была идеология превращения людей в машины. У Брехта речь шла о военной мясорубке. У Раевского — об авторитарном политическом режиме. Прошло время, и мотивы социальные стали неинтересны. Почерк режиссера Раевского изменился, стал вялым, потому что психологических мотивов разгадывать он никогда не умел и не стремился. Сильной стороной режиссуры Валерия Раевского всегда была свободная композиция спектакля, который легко балансирует на грани художественной правды, нравственной проповеди и гражданского пафоса. Как только исчезает хоть одна из этих составных частей, эпические полотна Раевского становятся скучными. Впрочем, мне думается, исключительно для публики.

В том же «Ромуле Великом» Ф.Дюрренматта чуть уставший от агрессии и сентиментального пафоса Раевский создает зрелище, нарочито отстраненное от повседневной жизни. Художник, сделавший себе имя на обличении политического диктата, на этот раз повествует об умном власте-

лине. Именно повествует. Он полностью разделяет мысль швейцарского драматурга: чем хуже, тем лучше. Исторический Ромул может быть и нечаянно погубил империю, но в купаловском спектакле, в его затяжной плавности никто ничему не сопротивляется. Нравственнее все пустить на самотек, чтобы поскорее открыть людям глаза и поторопить приход истинных преобразований.

Всегдашний соавтор Раевского Борис Герлован оставляет ему по традиции много свободного пространства, наполняя его красивыми деталями. Изысканные гобелены и римские статуи, благородная старинная мебель и посуда приятно радуют глаз и заставляют долго себя рассматривать. Это тоже продуманный отвлекающий маневр режиссера. Нарушая на сцене ритмы органичной жизни, Раевский неспешно проводит свою режиссерскую концепцию: страдание свято и оно искупает грехи. После слез покаяния будет радость и смех. Смех сотрет страх и освободит человека. Все по аристотелевской теории катарсиса. Интересно, что все три режиссера, успешно ставившие пьесы Фридриха Дюрренматта (В.Раевский в «Ромуле Великом», В.Маслюк в «Визите дамы» и «Физиках», Н.Пинигин в «Визите дамы» на сцене Национальной оперы) определили и осуществили особую неуловимость главных героев. Они существуют лишь в облике своих иронических двойников — антигероев. Все положительное стремительно падает в цене. Продолжает существовать только антигерой. Сам Дюрренматт даже провозгласил: «Отдельно взятая личность должна уступить свою функцию большим коллективам».

В спектакле В.Маслюка «Визит дамы» на сцене Могилевского областного театра таким коллективом была замечательная массовка. Как в искусстве Гордона Крэга это были марионетки, даже сверхмарионетки. Они жили и двигались по чужой воле, но люди-макеты были совершенны в исполнении.

Если традиционный психологический театр всегда

взывал к разуму толпы, то театр Дюрренматта и Брехта первым продемонстрировал бессмысленность этого занятия. И тогда театр решил воздействовать на человека с помощью жестокости.

Зарубежная режиссура осуществляла этот процесс с помощью пьес Ионеско, Беккета, Дюрренматта. Неустроенность человеческого существования, отрыв человека от своих корней — благодатная почва для того, чтобы отказаться от речи и слов и обрушить на зрителей визуальные и звуковые эффекты.

Однако белорусская режиссура не приняла идею бессмысленности человеческого языка. И Брехт, и Дюрренматт, и Беккет, и Ионеско были в белорусском театре особыми, славянскими.

Всегда считалось, что напряженность духовного поиска — типично русское явление. Оно корнями связано с традицией русской культуры, которая стремилась к познанию истины, смысла жизни, смысла творчества. И... неуемным говорением. Поэтому наши пьесы длинны и разговорны. Умение работать с текстом — черта нашего театра. Но все означенное также и черты белорусской культуры и белорусского театра. Театр агрессивный и жестокий у нас практически не осуществился и не прижился.

Единственная на моей памяти попытка была сделана Маслюком в «Короле Лире», поставленном в Национальном театре имени Якуба Коласа. Спектакль был страшен философией полного распада, который дополнялся сценографическим оформлением (нечто похожее на разбитый самолет). Кажется, что это единственная в истории театрального искусства декорация, которая была выброшена (или хранилась?) на улицу, без забора и никем не была разобрана или украдена для собственных нужд. Все на сцене происходило как бы после атомной войны. В какой-то мере спектакль явился отражением конкретного душевного состояния режиссера Маслюка. Но его крестьянская природа подска-

зала ввести в действие Лира-актера Л.Трушко. Этот сильный и еще здоровый мужик олицетворял неистребимое земное начало. Он автономно и стихийно существовал в атмосфере всеобщего разгула и распада.

Свою национальную модель Шекспира пытается выстраивать режиссер В.Мазынский. Его холщовые «Ромео и Джульетта» в коласовском театре были тесно и искусственно увязаны с фольклорными белорусскими традициями. Контраст эмоциональных экспрессивных текстов и вялого исполнения не принёс успеха спектаклю.

Взращенную им «Вольную сцену» Валерий Мазынский отдал для шекспировского эксперимента режиссеру Валерию Анисенко. «Ричард», а затем «Макбет» как раз и приобрели черты театра жестокости. Крики и конвульсии в бешенном ритме адаптированного текста, при явном подавлении членораздельной речи и необязательности смысла обрушиваются на неподготовленного зрителя и 1) либо подавляют его, 2) либо возмущают и заставляют покидать зал.

Магический транс длится недолго. Хоть тела актеров и чувствуют ритм, но управлять через него душой они не способны. Сущность игры затемняется. Остается лишь форма игры, форма театральности.

В конце XX-го века в театрах всех стран происходит процесс моделирования. Иными словами спектакль независимо от автора и его особой яркой стилистики создается исключительно с помощью образности, метафор и режиссерских мизансцен. В режиссуре театров Беларуси первым начал искать новую театральную эстетику на основе метафорического мышления и возникновения символов режиссер Юрий Мироненко.

Его театральные работы 80-х годов с полным правом можно считать провидческими. Знакомство с драматургией Теннеси Уильямса, Эдварда Олби, Юджина О'Нила началось поздно и, увы, тогда, когда белорусский зритель и театр имели смутное представление о психоанализе, фрейдиз-

ме, однополой любви. Откровения воспринимались как отчаянная смелость. Наиболее богата судьба пьес Теннеси Уильямса.

«Сладкоголосая птица юности» и «Царствие земное» шли в Русском театре, «Стеклянный зверинец» — у купаловцев, «Орфей спускается в ад» и «Трамвай «Желание» в Могилеве. Особо следует остановиться на «Орфее» в постановке Юрия Мироненко на сцене Могилевского театра.

Для режиссерского почерка Юрия Мироненко и до обращения к зарубежной драматургии была вообще характерна непривычная для того времени образная система. Любому автору он добавлял множество собственных ассоциаций, насыщая произведение многочисленными вставными интермедиями. В поисках средств выразительности он сделал ставку на актерское тело в пространстве и ритмы во времени. Использование пластической метафоры — это один из способов разрушить предсказуемый ход событий, нарушить угадываемую логику мысли. Собственно этим и можно было взорвать привычное ожидание легкого развлечения в театральном зрительном зале. Невольным образом «Орфей спускается в ад» оказался полем для эксперимента.

Активное использование режиссером актерской пластики, введение в спектакль цирковых трюков, акробатики, пантомимы элементов мюзикла лишь возвратило театр к его синтетической природе. При этом режиссерские интермедии четко работали на главную мысль произведения. Они создавали особую атмосферу спектакля, которая необходима для характеристики среды обитания и окружения главных героев, для своеобразной материализации их мыслей и чувств. А это был рассказ о том, как ломают волю человека, насилуют его чувства и желания. Очень актуальная тема для того, как, впрочем, и для нашего времени.

Возникал какой-то странный магнетизм образов и действовал как некая терапия души, завораживая и очищая от мелкого. Мир героев Уильямса — это мир хрупкой красоты

и леденящего ужаса, утраченных надежд и поэтических видений. Так легко выстроить состояние апокалипсиса и полного распада всего человеческого. Но нет. Хоть режиссера и привлекла бездна тонкой внутренней деликатности, гибнущей в поединке с жестокой действительностью, он все же нашел средства оставить надежду на свет в конце тоннеля.

Образ этого длинного тоннеля с ярким светом впереди снова появится в замысле «Гамлета», которому не дано было осуществиться. Сохранилась тончайшая канва режиссерского замысла в записях. Но вернемся к «Орфею».

Сцена была плотно заполнена автомобилями. Машина — это микромир, где человек может укрыться от суетных забот. Этого намека не было в пьесе. Образ обманчивой уединенности понадобился режиссеру для того, чтобы показать, как равнодушные машины подавляют человека. Бесстрастные люди с каменными лицами в гоночных очках сидят за рулем. Гоночная лихорадка как знак времени. Бесконечный бег за деньгами, любовью, счастьем. Или бег от себя?

Льдом холодного отчуждения покрыт мир этих людей и их машины. Так и не удастся героям Уильямса пробить вечную мерзлоту наживы, пошлости и лжи. На самом же деле автомобильная горячка еще не волновала писателя, начавшего писать эту пьесу в1940-м году. Режиссер допускает вольность, сокращая добрую половину действующих лиц. Вместо провинциальных кумушек и их спившихся муженьков, на которых достаточно насмотрелась театральная провинция того и нашего времени, режиссер предлагает одного огромного и непредсказуемого машинного зверя. Многоголосый людской хор превратился в спектакле в однообразный рокот адской машины. И в этом аду распадается все живое.

Критика мгновенно обвинила режиссера в формализме за то, что он с великим трудом освобождался от наплыва образов и ассоциаций, возникавших по самому незначи-

тельному поводу. В те времена вообще велись бурные дискуссии по поводу соотношения драматургического текста и спектакля.

Сейчас, когда прошли два десятилетия, понимаешь, как слитны были у Мироненко личная боль с проблемами общечеловеческими, как искал и жаждал он новую театральную эстетику и во многом провидчески определил путь театра в стремлении найти альтернативные слову средства художественного выражения. Познание мира у режиссера переплавлялось в образ спектакля, иногда далекий от авторского текста. И мы казнили его за это.

Через десять лет после спектаклей Мироненко театр проявит интерес к незападным культурам, мистическому театру Востока, основным языком которого являются жест и символ. Ритуальная культура будет определять поиски театра авангарда. А пока белорусский режиссер бился над реализацией художественных возможностей, заложенных в пьесе, переводя язык слов на язык действия в пространстве и времени.

Напомним, что Уильямс как психоаналитик вынашивал идею пластического театра как синтез разных художественных возможностей. Считаю, что это замечательно понял и воплотил Юрий Мироненко. Без этого опыта (а он продолжился в «Трамвае «Желание» и «Бемби») были бы невозможны на белорусской сцене постановки пьес Олби и О'Нила. Они подарили сложные незаурядные характеры людей со дна жизни, героев из неопределенной среды и без ясного нашему зрителю рода занятий. Уже сейчас это нас не шокирует и не возмущает, а тогда мы не знали, как относиться к искусству без обнаженного социального содержания.

Сегодня мы смирились с мыслью, что спектакль — это в конечном счете адаптация пьесы. Но адаптация адаптации рознь. Например, создание новых вариантов по пьесам Шекспира «Ричард III», «Макбет» и «Гамлет» драматургом

А.Дударевым, а затем агрессивное режиссерское воплощение В.Анисенко привело к подавлению и искажению специфики материала. Здесь реализуется некая художественная концепция, довольно упрощенная, и возникает шекспировский театр для бедных или обделенных интеллектом.

Стоит напомнить, что литературная основа в театре создавалась для того, чтобы сделать лучше спектакль. Знаменитой итальянской комедии масок понадобился драматург для того, чтобы улучшить качество спектаклей. Кстати, о комедии дель арте, которая неожиданно на сцене белорусского ТЮЗа с перерывом в двадцать пять лет воплотилась в исторической чистоте стиля. Режиссером Николаем Шейко поставлены две сказки Карло Гоцци «Зеленая птичка» и «Счастливые нищие» с редким по нашим временам желанием вчитаться, вдуматься, открыть, предугадать особенности и тонкости авторского стиля. Можно рассматривать этот уникальный опыт как некоторое капризное чудачество, но спектакли получились великолепными. Их отношения со зрителем, тем более детским, тюзовским, трудны. Они скорее доставляют удовольствие театральным знатокам, интеллигенции, элите.

Пример того, что каждый компонент спектакля совершенен, исполнен со вкусом, является образцом стилевой точности, а импровизация построена на отточенном актерском мастерстве. И жанр определен соответственно: «музыкальная трагикомедия, разыгранная современными актерами на старинный лад в манере преувеличенной пародии». Так уже непонятное и неуловимое нами содержание трансформируется в современную жизнь.

Обращение театра к культуре другой страны было бы бессмысленным, если бы не пробуждало режиссерскую мысль и не приносило актерские открытия. Подводя итоги, следует учитывать то обстоятельство, что знания белорусских режиссеров о той или иной стране складывались под значительным идеологическим воздействием, под влиянием

литературных источников или кино- и видеопродукции. Для театрального искусства это материал недостаточный.

Незнание страны, среды обитания героев, иного менталитета, условий жизни и быта заводит режиссеров не только из областных театров, но и в столице в ловушку собственных, недостаточно глубоких представлений. К тому же голливудские фильмы и франко-итальянская продукции создают определенный стереотип, где действие носит внешний характер. Но классика требует углубленного погружения вовнутрь материала. Актеры французские, немецкие, американские в совершенстве владеют искусством представления, заражают им, и мы начинаем забывать о нашей высочайшей и труднейшей школе актерского переживания. Стоит ли забывать о том, что западный театр испытал на себе воздействие реформ Г.Ибсена, А.Стринберга, А.Чехова. Он как бы принял русскую театральную идею о глубочайшем проникновении в конкретный текст и авторскую стилистику.

Но об этом можно рассуждать бесконечно. В конечном счете все дело в том, чтобы определить смысл человеческого существования в мире.



Тамара Гаробчанка
кандыдат мастацтвазнаўства

Рэжысёрская адметнасць у прасторы нацыянальнай сцэны: вопыт 90-х гадоў

Паважаныя калегі! Зусім нядаўна ў газеце «Экран і сцэна» я пазнаёмілася з невялікай інфармацыяй, дзе маскоўскі крытык Н.Старасельская дзеліцца ўражаннямі аб Еўрапейскім тэатральным форуме, які адбыўся ў 1997 г. у французскім горадзе Сент-Эцьене. Па яе сведчанні, падчас даволі вострай дыскусіі на тэму «Тэатр і сродкі масавай інфармацыі» рэжысёры ўпікалі крытыкаў за іх неаб'ектыўнасць, прадузятыя да сябе адносіны, прадстаўнікі ж СМІ адпаведна выказвалі свае прэтэнзіі практыкам тэатра.

Адным словам, усё — як у нас.

Але адно назіранне крытыка падалося мне даволі арыгінальным. У прыватнасці, яна піша: «Вось што цікава. Прадстаўнікі заходняга свету мастацтва не стараліся знайсці агульную мову — ім было больш важна выказаць свой боль, праблемы, крыўды. Прадстаўнікі ж так званай колішняй таталітарнай прасторы — рэжысёры і крытыкі, пісьменнікі і журналісты з Польшчы, Румыніі, Чэхіі. Славакіі, Харватыі, Балгарыі, Расіі — імкнуліся да дыялогу, рупіліся выявіць кропкі сутыкнення ў агульных праблемах».

Магчыма, такі розны падыход тлумачыцца нацыянальным менталітэтам, які вызначае заходні індывідуалізм і ўсходнюю псіхалогію калектывізму. Я не хачу ацэньваць, што тут добрага, а што благога. Адзначу адно: паколькі ўсе мы, у той ці іншай ступені, належым да гэтай самай «таталітарнай» постсавецкай прасторы, мы не можам не

адчуваць сябе аб'яднанымі ў адказнасці за агульную справу (г.зн. за тэатральнае мастацтва), і для нас заўсёды галоўным будзе не маналог-самавыяўленне, а дыялог-узаемаразуменне. Незалежна ад таго, практык ты альбо тэарэтык. Іншымі словамі для нас вельмі важна тое, што дакладна вызначыў герой даўняга, знакамітага фільма: «Шчасце — гэта, калі цябе разумеюць».

Узаемаадносіны рэжысёраў і крытыкаў ніколі не былі (відаць і не могуць быць) ідылічна бясхмарнымі. Канфрантацыя закладзена ў самой сутнасці нашых прафесій. Тым не менш, апошнім часам даводзіцца чуць ад рэжысёраў даволі рэзкія, нават абразлівыя выказванні. (Можа гэта выдаткі свабоды?). Так, мною асабіста вельмі паважаны Мікалай Пінігін на старонках «Белорусской газеты» выказваецца: «На жаль, у нас такі ўзровень крытыкі, што яна мяне не цікавіць. Не таму, што я дрэнна стаўлюся да Васі, Пеці, Колі, — я ведаю ўсіх гэтых людзей. І мяне не цікавіць іх думка, праўда, за рэдкім выключэннем. У мяне наогул такое ўражанне, што час спыніўся, нічога не мяняецца... Некалі я збіраў рэцэнзіі, ганарыўся тым, што пра мяне пішуць, а цяпер мне абсалютна ўсё роўна. Вось, калі пішуць маскоўскія крытыкі... я да іх прыслухоўваюся. Таму што гэта людзі добраадукаваныя, высокага ўзроўню культуры, якога ў нашай крытыкі няма».

Напэўна, у нечым М.Пінігін мае рацыю, аднак, я не пазбегла спакусы задаць рытарычнае пытанне: «Добра рэжысёрам, яны могуць дазволіць сабе і не чытаць водгукі на іх працу (хоць я ў гэта, шчыра кажучы, не вельмі веру), а вось што рабіць нам, крытыкам, якія вымушаны глядзець шэраг прэм'ер, сярод якіх, на жаль, не толькі шэдэўры, але і элементарна прафесійныя спектаклі сустракаюцца даволі рэдка»?

Я засяроджваю на гэтым увагу, таму што сустрэчы практыкаў і тэарэтыкаў тэатра сталі ў нашым жыцці даволі рэдкай з'явай. Таму я хачу, па-першае, выказаць шчырую

ўдзячнасць арганізатарам канферэнцыі, а па-другое, заклікаць да канструктыўнай размовы, калі нават камунебудзь нешта і не спадабаецца ў выказванні апанента.

Адным словам, я запрашаю ўсіх да дыялогу.

Я думаю не будзе перабольшаннем сцвярджэнне, што пачынаючы з 70-х гг. (у Расіі — з 60-х) рэжысёр становіцца галоўнай, ключавой фігурай у тэатры. Невыпадкова ўсталявалася і такое паняцце, як «аўтарская рэжысура», якая падначаліла сабе драматурга, мастака, кампазітара і акцёра. Бывала, хто-небудзь з творцаў вырываўся з абдымкаў рэжысёрскага дыктату, але ў большасці ўсё ж пераважала пастановачная ці таталітарная рэжысура. У канцы 80-х — пачатку 90-х гг. працэс гэты запаволіўся. Рэжысура, нібыта адчуўшы на ўласным вопыце вычарпанасць відовішчнай тэатральнай эстэтыкі, павярнулася да акцёра, што ў сваю чаргу паўплывала на дэмакратызацыю вобразных сродкаў сцэнічнай выразнасці. Адбыліся пэўныя змены і ў рэпертуарнай афішы. Фактычна выбар п'есы пачала дыктаваць новая гістарычная рэальнасць, а не адміністрацыйна-кіруючыя ўстановы, як гэта было раней.

Вось на гэтых двух фактарах — выбар п'есы і сцэнічная мова — я спынюся больш падрабязна.

Асаблівасцю рэпертуарнай палітыкі большасці тэатраў напачатку 90-х гг. стала арыентацыя на сацыяльна дыферэнцыраваную аўдыторыю. Калі раней тэатр азартна і вынаходліва прыдумваў хітрыкі, каб абыйсці ідэалагічныя абмежаванні, то цяпер гэта неабходнасць сама па сабе адпала. Як слушна адзначыў С.Юрскі: «Цяпер іншы тэатр. Зараз патрабуюцца не намёкі, а станоўчая думка, не парадыраванне, а выказванне. Гэта значна цяжэй». Такім чынам, першаснай для тэатральнага мастацтва стала сфера духоўнасці, захаванне маральных каштоўнасцей, традыцыйных для народа, яго нацыянальнага менталітэту. Да таго ж, побач з праблемамі чыста творчымі паўстала важная задача сродкамі сцэнічнага мастацтва кансалідаваць грамадства,

садзейнічаць нацыянальна-культурнаму аднаўленню.

На пачатку 90-х гг. рэжысура праяўляе павышаную цікаўнасць да нацыянальнай тэматыкі. Пры гэтым шляхі выбіраюцца самыя розныя: пераасэнсаванне беларускай класікі, увасабленне твораў, раней забароненых для сцэны, пастаноўка сучасных п'ес, у якіх драматургі выказвалі ўласны погляд на гісторыю.

Адным з першых сцэнічных твораў, пазначаных разняволенай творчай свядомасцю, стаў спектакль «Страсці па Аўдзею» У.Бутрамеева ў тэатры імя Я.Купалы. Валерый Раеўскі абраў адметны шлях у пераасэнсаванні трагічнай старонкі жыцця беларускага сялянства. Па сваёй вобразнай мове спектакль знаходзіўся ў рэчышчы эстэтычных пошукаў рэжысёра. Разам з тым таленавітая праца акцёра Г.Аўсяннікава выходзіла за межы канкрэтнага характару і набывала маштаб усенароднай трагедыі.

Асаблівасцю класічных пастановак з'явілася актыўнае выяўленне народна прытчавай філасофіі твора, напаўненне падзей мінуўшчыны сэнсавымі акцэнтамі сённяшняй рэчаіснасці. У гэтым плане здабыткам тэатральнага мастацтва краіны сталі спектаклі па пьесах Я.Купалы: «Тутэйшыя» (рэжысёр М.Пінігін), «Час, Сымоне, час...» («Раскіданае гняздо», рэжысёр Р.Баравік), «Раскіданае гняздо» (рэжысёр У.Савіцкі); спектакль «Зямля» паводле твораў Я.Коласа (рэжысёр М.Мацкевіч), спектаклі па п'есах В.Дуніна-Марцінкевіча: «Ідылія» (рэжысёр М.Пінігін), «Залёты» (рэжысёр Ю.Лізянгевіч), «Пінская шляхта» (рэжысёр Р.Баравік).

Пералічаныя сцэнічныя творы вылучаліся розным узроўнем мастацкасці, аднак іх аб'ядноўвала тое, што яны не былі фармальнай данінай памяці нацыянальнай спадчыне. Яны засведчылі аб ўнутранай патрэбнасці беларускай рэжысуры выказацца па набалелых пытаннях, якія хвалявалі грамадства. Пра ўсе гэтыя спектаклі шмат напісана, яны сталі, так бы мовіць, старонкай гісторыі.

У другой палове 90-х гг. дыялог з нацыянальнай класікай працягваецца. У 1997 г. Барыс Луцэнка другі раз (а калі прыгадаць яго кінафільм, то трэці) звяртаецца да драмы Я.Купалы «Раскіданае гняздо». Спектакль пастаўлены на сцэне Рускага драматычнага тэатра імя М.Горкага. Я ведаю, што адносіны крытыкаў да гэтай працы рэжысёра неадназначныя. Магчыма, сапраўды тут можна гаварыць аб пэўным пераборы і ў сцэнаграфіі (сцэна літаральна загрувашчана драўлянымі ідаламі, іконамі, побытавымі сялянскімі прыладамі), і ў музычна-харэаграфічным аздабленні, якое не заўсёды арганічна ўваходзіць у структуру драматычнага дзейства. Тым не менш, спектакль у мяне асабіста выклікаў моцнае эмацыянальнае ўражанне. Ён прывабіў як сваёй яркай відовішчнасцю, так і філасофіяй, паглыбленай купалаўскай паэзіяй.

Цікавым падалося і тое, што многія хрэстаматыйна вядомыя вобразы (Сымон, Стары, Незнаёмец) ў выкананні акцёраў Р.Шэдзько, В.Быкава, А.Ткачонка набылі адметнае, арыгінальнае вырашэнне. Па-новаму ўспрыняла я і рэжысёрскую ідэю ў вытлумачэнні купалавага твора. У ранейшых пастаноўках «Раскіданага гнязда» мы станавіліся сведкамі разбурэння радзіннага сялянскага гнязда. У спектаклі Б.Луцэнкі з самага пачатку гняздо разбурана, людзі раз'яднаны, кожны існуе сам па сабе. Паступова, спакваля ў іх выспявае ўнутраная патрэба ў аб'яднанні, і думка эпічна гучыць у фінале. Трагедыя сям'і Зяблікаў успрымаецца як трагедыя ўсяго беларускага народа, які ў апошняй сцэне паўстае адзінай магутнай грамадой.

У 90-я гг. значна павялічылася цікаўнасць рэжысуры да нацыянальнай гісторыі. Тэатры адчулі патрэбу гледача ўбачыць на сцэне рэальную гістарычную асобу і рэальныя гістарычныя падзеі ў шчыльнай узаемасувязі з духоўнай, побытавай, прыроднай, этнаграфічнай рэальнай традыцыяй. З'явіўся шэраг спектакляў, якія сродкамі сцэнічнага мастацтва далучалі гледача да айчыннай гісторыі. Гэта

«Уваскрэшанне» («Следчая справа Вашчылы») І.Чыгрынава (рэжысёр В.Баркоўскі), «Звон — не малітва» І.Чыгрынава (рэжысёр Г.Давыдзька), «...Нагавіцы святога Георгія» М.Адамчыка і М.Клімковіча (рэжысёр А.Гузій), «Барбара Радзівіл» Р.Баравіковай (рэжысёр В.Мазынскі) і інш. Асобныя з пералічаных твораў мелі эксперыментальны характар, часам пастаноўшчыкі празмерна захапляліся эпатажнымі прыёмамі. Тым не менш, відавочна, што ўсе яны мелі важнае значэнне, асабліва для моладзі, яны адкрывалі перад гледачом невядомыя старонкі гісторыі і тым самым спрыялі ўмацаванню нацыянальнай самасвядомасці.

Адным з найбольш буйных дасягненняў у засваенні гістарычнай тэмы стаў спектакль купалаўскага тэатра «Вітаўт» А.Дударава ў рэжысуры В.Раеўскага. Жанр сцэнічнага твора вызначаны як «легенда сівой даўніны», і ў адпаведнасці з гэтым ён будуецца на процістаянні святла і цемры, дабра і зла. Носьбітамі процілеглых ідэй з'яўляюцца стрыечныя браты Вітаўт і Ягайла. Г.Давыдзька стварае ідэальны вобраз мудрага, сумленнага князя Вітаўта, які самааддана служыць Айчыне. Ягайла ў выкананні М.Кірычэнкі — яго антыпод. Хцівы і крывадушны, ён вынаходліва пляце інтрыгі, дзеля ўлады здраджвае радзіме.

Спектакль пабудаваны па прынцыпу гістарычнай хронікі, ён мае значную колькасць персанажаў, вылучаецца хуткай зменай эпізодаў. Усё гэта, безумоўна, патрабавала ад рэжысёра пошуку адпаведнай сцэнічнай формы. В.Раеўскі вынаходліва мізансцэніруе масавыя сцэны з крыжакамі, ратнікамі, беражніцамі, манахамі, якія не толькі маляўніча аздабляюць дзейства, але і сэнсава насычаюць яго, узбуйняюць маштабнасць, эпічнасць твора.

Сцэнічную пляцоўку доўжыць драўляны памост, які выходзіць за межы авансцэны і ўразаецца ў гдядзельную залу. Гэты подыум гранічна набліжае выканаўцаў да гледача. Да таго ж, падчас спектакля акцёры часта выходзяць з залы. Усе гэта, безумоўна, робіцца невыпадкова. У сцэнах,

калі Алёну вядуць на вогнішча альбо калі святар ідзе з кадзілам па праходзе, глядач свядома ўцягваецца ў дзеянне і з назіральніка ператвараецца ў актыўнага ўдзельніка. Такі прыём, вядома ж, не новы, як і народныя абрады з шырокім ужываннем пластыкі, танцаў. В.Раеўскі зусім адкрыта звяртаецца да ранейшых уласных пастановачных знаходак. Аднак у дадзеным выпадку вонкавы антураж выглядае не дэкаратыўна-прыкладным, а сэнсава-насычаным, ён надае спектаклю імклівы рытм, павялічвае яго паэтыку.

Любы гістарычны твор міжволі выклікае ў гледача сучасныя асацыяцыі, тым больш, калі размова ідзе пра вышэйшую ўладу. Не стаў выключэннем і «Вітаўт» купалаўцаў. Ён прымушае задумацца над такімі складанымі праблемамі, як улада і мараль, улада і народ. Я некалькі разоў глядзела спектакль, і мяне вельмі ўразіла шчырая, вельмі зацікаўленая рэакцыя гледача (дарэчы, у зале пераважала моладзь). Пастаноўка доўжыцца паўтары гадзіны, ідзе на адным дыханні і заўжды выклікае шквал апладысментаў. Зазірнуўшы ў глыбіню стагоддзяў, тэатр не проста перакідвае масток паміж сівой даўнінай і днём сённяшнім, ён выводзіць на сцэнічныя падмосткі велічныя постаці нашых продкаў, у жыцці якіх мы шукаем апірышча сваёй чалавечай годнасці, духоўнасці, веры.

Побач з гістарычнымі спектаклямі ў 90-я гг. рэпертуар узбагачаецца беларускімі п'есамі, незаслужана забытымі альбо раней забароненымі. Так, на коласаўскай сцэне рэжысёр А.Грышкевіч паставіў «Пакрыўджаныя» Л.Родзевіча, дзе на аснове народнага падання зрабіў спробу выйсці на абагульненне трагічнага лёсу беларускага народа. Шмат зрабіў рэжысёр М.Трухан для рэабілітацыі фактычна выкрэсленай з гісторыі беларускай культуры творчасці Ф.Аляхновіча. На сцэне тэатра «Дзе-Я?» набылі сцэнічнае жыццё такія творы драматурга, як «Круці...» (паводле «Круці не круці — трэба памерці» і «У капцюрах ГПУ»), «Чорт і баба», «Здань» (паводле «Страхі жыцця», «Цені»).

Імкненне далучыць гледача да айчыннай гісторыі і яе культуры ўласціва не толькі дарослым калектывам, але і Тэатру юнага гледача. Спецыяльна для ТЮГа драматург А.Дудараў зрабіў інсцэніроўку паэмы «Песня пра зубра» М.Гусоўскага, якую паставіў рэжысёр М.Абрамаў. Улічваючы спецыфіку дзіцячай аўдыторыі, рэжысёр стварае яркае тэатральнае відовішча, дзе асноўным выразным сродкам з'яўляецца пластыка, танец, рух. Як вядома, Зубр у паэме сімвалізуе сабой Беларусь, яе прыроду, мужны народ. Вобраз волата Зубра ўвасабляе ў спектаклі харэаграфічная група, якая ў танцы перадае народнае цярпенне і адначасова народны пратэст супраць зла і насілля. Пластычныя сцэны, асабліва кульмінацыйная — паляванне на зубра — выразна вынаходліва, з фантазіяй. Аднак увогуле спектакль атрымаўся фрагментарным, апавядальным, яму не хапае яркіх моцных характараў.

Такім чынам, з'яўленне сцэнічных твораў, у аснове якіх ляжалі рэальныя жыццёвыя факты альбо народныя легенды і паданні, засведчыла, што ў 90-я гг. беларуская рэжысура актыўна звярнулася да нацыянальнай гісторыі. Дасягненні тэатраў у гэтым накірунку, за рэдкім выключэннем, былі даволі сціплымі. Пастаноўкі вырашаліся, так бы мовіць, у адным ключы. У іх пераважалі пластыка, рух, пантаміма, абраднасць, спевы, танцы. Узровень вонкавага антуражу залежыў ад фінансавых магчымасцей тэатра і творчага патэнцыялу трупы. Тое, што рэжысура аддавала перавагу выразным сродкам пастановачнага кшталту, было, бадай што, заканамерным. Гэтага вымагала драматургія, у большасці пазбаўленая буйных характараў, што ў сваю чаргу абумовіла адсутнасць значных акцёрскіх работ. Выключэнне складаюць вобразы Ягайлы (М.Кірычэнка), Вітаўта (Г.Давыдзька), Рагнеды (Л.Давідовіч, А.Ельяшэвіч). Па сутнасці, працэс сцэнічнага засваення гістарычнай драматургіі распачаўся ў 90-я гг., адсюль і тыя складанасці, што ўзніклі пры дачыненні тэатраў да айчыннай гісторыі.

Больш значныя дасягненні напаткалі беларускую рэжысуру пры інсцэнізацыі нацыянальнай класікі. Пры ўсёй эстэтычнай і мастацкай рознасці спектаклі па творах Я.Купалы, Я.Коласа, В.Дуніна-Марцінкевіча дазваляюць высветліць некаторыя агульныя тэндэнцыі, уласцівыя творчаму асэнсаванню драматургічнай спадчыны ў пэўны гістарычны перыяд.

Па-першае, класічныя творы на асацыятыўным узроўні насычаюцца самымі рознымі праблемамі сённяшняга грамадска-палітычнага жыцця, адначасова творцы разглядаюць гэтыя праблемы ў цеснай узаемасувязі з гістарычным мінулым народа і краіны. Відаць, таму шмат у якіх спектаклях (у адных больш прыхавана — «Ідылія», у другіх больш адкрыта — «Пінская шляхта») гучаць сучасныя палітычныя акцэнты і падтэксты.

Па-другое, пераважная большасць пастановак стылістычна і жанрава адыходзіць ад побытавага паказу народнага жыцця і пры дапамозе стылізацыі ўзнімаецца на ўзровень мастацкага абагульнення на мяжы філасофскай прыпавесці. Адсюль многія сцэнічныя персанажы набываюць адзнакі сімвалу. Так, Аўдзей-Аўсяннікаў («Страсці па Аўдзею») уяўляе сабой тыпалогію народнага характару беларуса і кандэнсуе лёс найбольш таленавітай часткі сялянства, вынішчанага падчас калектывізацыі. Старац – В.Быкава («Раскіданае гняздо») паўстае своеасаблівым народным празарліўцам, спазнаўшым сэнс зямнога існавання чалавека. Жаночыя ж вобразы Зоські – Кавалеўскай («Раскіданае гняздо»), Ганулі – Захарэвіч і Аленкі – Белахвосцік («Тутэйшыя»), Марыські – Кавалеравай («Пінская шляхта»), пазбаўленыя жыццёвай канкрэтыкі, умоўна ўвасабляюць вобраз шматпакутнай Радзімы, Айчыны, Бацькаўшчыны.

Па-трэцяе, шукаючы для розных твораў свае, адметныя сродкі сцэнічнай выразнасці, рэжысура актыўна засвойвае традыцыйныя формы народнага тэатра, яго сінтэтычную

прыроду. Пры гэтым, у адрозненне ад мінулых дзесяцігоддзяў, калі спектаклі насычаліся побытава-этнаграфічнымі падрабязнасцямі, тут заўважаецца якасна новы ўзровень творчага мыслення. Песні, танцы, рытуальныя абрады, эстэтыка інтэрмедый народнай драмы і батлейкі не фармальна ўводзяцца ў структуру сцэнічных твораў, а становяцца сутнасным вызначэннем іх новай мастацкай якасці.

Апошнім часам беларускія рэжысёры шмат наракалі на тое, што надакучыў «лапцюжна-анучавы» тэатр, які з'яўляўся адзінай адзнакай мінуўшчыны. І вось, нарэшце, пасля многіх дзесяцігоддзяў на сцэнічныя падмосткі побач з постацямі Францыска Скарыны і Кастуся Каліноўскага выйшлі Вашчыла, Рагнеда, Барбара Радзівіл, Вітаўт, Кейстут, Ягайла. Гэта асабліва важна, таму што глядач мае магчымасць далучыцца да сапраўднай беларускай эліты, якая на розных гістарычных этапах вызначала духоўны патэнцыял нацыі.



Галіна Алісейчык
тэатразнаўца

Режиссура театра кукол: современное состояние и пути развития

Искусство кукольного театра на протяжении последних лет развивается очень динамично и мотором его развития, как и в других видах театра, является режиссура. От режиссера в любом театре, будь то театр драматический, пластический или музыкальный, зависит многое, но в кукольном он определяет не только стиль или творческий метод, но и сам тип актерской игры или декорационного оформления.

В зависимости от замысла режиссера актер может выступать в спектакле как кукловод или как кукловод и драматический актер, а также как мим, певец и т.д. То же можно сказать и о сценографии. В одном случае художник создает пространство, где действуют куклы (ширма, кабинет), в другом — декорацию, где наряду с куклами действуют актеры, совмещая функции кукловодов с драматической игрой. При этом куклы, их художественное решение, пластика, цветовая гамма должны гармонично соотноситься с так называемым «живым планом» — актерами, их костюмами, гримом, мизансценическим рисунком, дополняя друг друга не только визуально, но и смыслово.

Конечно, это задачи разные по степени сложности, и современные тенденции в режиссуре кукольных театров требуют качественно новой системы подготовки кадров для театров кукол, которая позволяла бы получить специалистов универсального типа или приближающегося к нему,

свободно владеющих арсеналом выразительных средств разных типов театра, а также приемами вождения кукол различных систем (партерная, марионетка, тростевая, перчаточная и др.).

Если попробовать сформулировать эти тенденции, то, вероятно, можно сказать, что характерная черта развития кукольного театра на протяжении последних десятилетий заключается в том, что оно идет не столько вглубь, сколько вширь. Не столько оттачивается техника анимации, совершенствуются конструкции кукол, как это было раньше, когда среди кукольников существовала строгая специализация. Театры делились на марионеточные, перчаточные и т.д., то есть, работали с одной системой кукол, стремясь к виртуозной технике кукловождения.

Сейчас режиссеры стремятся повысить зрелищность спектаклей за счет привлечения выразительных средств драмы, музыкального театра, комедии масок, пантомимы. Довольно часто в одном и том же спектакле используются куклы разных систем: марионетка + перчаточная (тростевая, партерная и т.д.).

Часто прием анимации распространяется не только на куклу, но и на обычные предметы, совсем не театральные: карандаши, чернильницы, пресс-папье, как это было в спектакле Государственного театра кукол Республики Беларусь «Записки сумасшедшего» по мотивам повести Н.Гоголя (режиссер И.Мацкевич).

Но наиболее распространенный сегодня прием — это сочетание в спектакле драматической игры («живого плана») и кукол. Иногда он возникает как философское истолкование самого принципа кукловождения, как это происходило в спектакле Могилевского театра кукол «Дед и журавль» В.Вольского (режиссер А.Лелявский, художник А.Ганиодская), где актеры-кукловоды одеты в холщовые костюмы с крыльями за спиной. Они предстают перед зрителями как сущности некоего высшего мира, переставляю-

щие персонажей-кукол на столе-сцене как шахматные фигурки в какой-то затейливой игре.

В других постановках «живой план» используется в качестве сюжетного хода, как это было в постановке Витебского театра кукол «Лялька» «Загубленая душа» по мотивам книги Я.Борщевского «Шляхтич Завальня» (режиссер О.Жугжда, художник А.Сидоров), где основное действие, представленное марионетками, обрамляли драматические сцены. Сюжет пьесы А.Гревцова был построен так, что это школяры иезуитского коллегиума играют спектакль в школьном театре. Двое школяров вели кукольное представление, комментируя действие и характеры персонажей. Школяры были сыграны в приемах драмы, остальные персонажи — в технике марионеток.

В сценической интерпретации «Красной Шапочки» Могилевским театром кукол (режиссер О.Жугжда, художник Л.Микина, композитор П.Кондрусевич) в «живом плане» использованы приемы не драмы, а оперы. Известная сказка Ш.Перро превращается в оперный детектив с эротическими мотивами. Так, например, решена известная всем нам с детства сцена, когда Волк проникает в комнату Бабушки, лежащей в постели... В этой постановке актеры выступают в качестве оперных солистов и кукловодов.

В целом, приемы, методы и стили, используемые сегодня в театре кукол, разнообразны сегодня как никогда. Зрелищные достоинства спектаклей от этого возросли, но у этого процесса есть, на мой взгляд, и обратная сторона: игра с куклой, непосредственная анимация, сущность кукольного театра очень часто отодвигается на второй план, технический уровень кукловождения в последние годы неуклонно снижается. Сошлюсь на недавний пример. На брестском фестивале «Белая Вежа-97», программа которого включала два конкурса — кукольных и драматических спектаклей, жюри конкурса кукольных спектаклей при присуждении премий в актерских номинациях оказалось в за-

труднительном положении. Ярких актерских работ было много, но найти среди них такие, которые отличал бы высокий профессионализм в работе с куклой, оказалось довольно сложно.

Показателен в этом отношении спектакль Государственного театра кукол Республики Беларусь «Это ты...Моцарт?!» (автор пьесы и режиссер И.Мацкевич, 1997). Эта работа минских кукольников безусловно талантлива, она оригинальна по замыслу, вдохновенна по исполнению, актеры проявили в ней недюжинные музыкальные способности, но этот спектакль-фантазию на темы популярных опер В.А.Моцарта можно с равным правом показывать на фестивалях кукольных, драматичных и музыкальных спектаклей. Там есть немного работы с куклой, немного игры с предметами, некоторые персонажи представлены с помощью масок, но большинство эпизодов решены в приемах музыкального театра.

Расширение круга приемов иногда приводит не просто к размыванию границ между разными типами театра, но к исчезновению его типовых сущностных характеристик. Если в спектаклях десяти-пятнадцатилетней давности «живой план» был элементом в структуре кукольного театра, как это было в спектаклях Государственного театра кукол «Похождения бравого солдата Швейка» Я.Гашека (режиссер А.Лелявский, художник А.Фомина), Могилевского театра кукол «Дед и журавль», упоминавшегося выше и многих других, то в спектаклях последних лет уже куклы становятся только элементом в структуре спектакля, причем элементом второстепенным. В качестве примера можно привести постановку Государственного театра кукол Республики Беларусь «История Снежной королевы, рассказанная ею самой» по мотивам сказки Х.-К.Андерсена (автор инсценировки и режиссер А.Лелявский, художник А.Фомина, композитор В.Кондрусевич, 1996). Образ главной героини – Снежной королевы решен средствами драмы,

а тролли, Маленькая разбойница, некоторые другие персонажи решены с помощью масок, Северный олень – скульптура. Из числа основных действующих лиц в образах кукол предстают перед зрителем только Кай и Герда, но это куклы почти неподвижные, сделанные в эстетике бытовой куклы с очень ограниченными пластическими возможностями. Приемы других типов театра — маски, драмы, пантомимы в этом спектакле явно превалируют.

Мне кажется, эти тенденции, не совсем безобидные, они несут в себе риск утраты сущностных компонентов кукольного театра, определяющих его эстетическое своеобразие. Причем я сразу хочу оговориться, что никаких опасений за судьбу кукольного театра как такового я не испытываю. Он существует многие тысячелетия, меняя свой облик, свои задачи, свои идеи, круг зрителей, но сохраняя свою главную особенность, заключающуюся в стремлении людей создавать своих двойников-кукол и взаимодействовать с ними. Это неизбывная потребность человечества создавать свои отражения в неживой материи, пытаться их оживить и таким образом хоть немного разобраться в себе — залог того, что этот вид театра будет существовать долго, если не всегда. Речь идет о другом: что теряет и что приобретает белорусский кукольный театр сегодня в результате этих экспериментов? Я совсем не против расширения круга выразительных средств, это общетеатральный процесс.

В драматическом, музыкальном, телевизионном театре тоже часто используют куклу и маску и, как правило, это улучшает зрелищные качества постановок. Практически во всех видах театра в той или иной степени происходит движение к обогащению творческого арсенала, пересмотру межвидовых границ, и это движение мне кажется позитивным, своевременным и закономерным. Но очень важно, чтобы за яркостью приема и разнообразием стилей кукольный театр сохранил свою сущность, свое собственное чудо (ведь что бы ни говорили о прагматичности современного

зрителя, он все равно приходит в театр в надежде увидеть что-нибудь чудесное, необычное, даже если его надежды перед этим сто раз обманывали). А чудо кукольного театра, его обаяние, его привлекательность как раз заключаются в анимации, оживлении неживого, попытке вслед за Демиургом повторить акт Творения: создать образ из праха земного и вдунуть в него бессмертную душу. Но это, конечно, программа-максимум.



Таццяна Катовіч
тэатразнаўца, г. Віцебск

Эксперимент в современной режиссуре

«Словарь русского языка» С.И.Ожегова трактует понятие «эксперимент» как «1. Научный опыт... 2. Вообще — опыт, попытка сделать, предпринять что-нибудь».

Исходя из этого определения, любой спектакль может быть назван экспериментальным. Это первое и наиболее общее приближение к понятию. По существу говоря, оно мало что нам может дать, так как любой опыт является только опытом и любой результат просто результатом, всегда для кого-нибудь представляющим определенный интерес, но это не значит, что опыт и его результат находятся в логике развития системы познания.

В развитии искусства социалистического реализма в нашей стране мы обнаруживаем еще один вариант трактовки слова «эксперимент», имеющий негативный смысл: под этим термином подразумевался отход в сторону от главного метода, отход порицаемый. Тема театра и сценического творчества (особенно трансформации и эклектики эстетических характеристик) в условиях тоталитаризма — тема для отдельного серьезного исследования. Нас в этом периоде сценической истории будут интересовать попытки художественного поиска. Действительно, они выделяются на общем фоне. И действительно, в определенном смысле это — эксперимент.

Если мы рассматриваем эксперимент с научной точки зрения, то мы обнаруживаем в этом понятии определенные аналогии художественного экспериментирования с научными способами моделирования. Здесь мы так или иначе стал-

киваемся с необходимостью восприятия художественных постановочных методов в некоей определенной системе координат. Здесь мы имеем возможность и повод поговорить о цели эксперимента, о его методике и аппарате. Здесь мы имеем возможность говорить о степени включенности результатов экспериментирования в логику развития европейской культуры в XX веке с ее этапами, уже достаточно четко определенными и выраженными.

Понятие современного искусства в современном искусствоведении охватывает не весь диапазон присутствующих на данный момент времени стилей и направлений, представленных в практике искусства, а период модернизма и постмодернизма, т.е. с 30-х гг. нынешнего века (методики Мейерхольда, Таирова, в пластическом театре — Голейзовского охватывают больший период времени: в их творчество входит период первой трети столетия, относящийся собственно к классическому авангарду и период после завершения периода классического авангарда).

В этом смысле для истории модернизма в белорусском театре важен период первых сезонов в театре БДТ-2, нынешнем коласовском театре, когда Белорусская студия приехала из Москвы и привезла экспериментальные постановки. И появившиеся в середине 80-х годов постмодернистские поиски в работах театров-студий.

Таким образом, предметом рассмотрения могут стать три позиции:

1. Элементы модернизма как метафорического мышления в театральных произведениях 70-80-х гг.; и именно ***эстетические*** особенности их являются частью анализа.

В данном случае разговор будет идти о моделях, представляющих собой жесткие, закрытые системы, самоадекватные и независимые.

2. Сценические воплощения собственно эстетических понятий в современном искусстве, понятий авангардных, отстоящих далеко от традиционных и устоявшихся взглядов

на театральные принципы, — постмодернистские постановки.

В этом случае перед нами окажутся модели, представляющие собой системы свободные (часто спонтанные и импровизационные), открытые (ориентированные на зрительское домысливание, дающие зрителю право на собственную версию из всего многообразия интерпретаций).

3. Сценические воплощения модернизма как обновление художественного языка, как создание непривычного поэтического образа, парадоксального, со смысловым сдвигом в сторону эстетических характеристик.

В середине 70-х появляются спектакли, пространственно-пластическая структура которых была монолитной и вызывала ощущение монументальности. Творчество таких режиссеров, как Борис Луценко, Валерий Раевский, Валентин Елизарьев, Валерий Мазынский, Валерий Маслюк позволяет говорить о единстве подходов к созданию спектакля и о единстве эстетического восприятия мира.

«Макбет», «Оптимистическая трагедия», балет «Сотворение мира» при всей разности художественно-пластических средств зиждятся на монолитности построения: их объединяет стремление к наиболее обобщающей метафоре. Именно сценическая метафора, достигаемая мизансценой, была смыслом и языком этих произведений. В этом действительно легко убедиться, сравнивая способы воплощения названных драматических произведений с названным же произведением хореографическим: стремление к метатексту, к тому, что находится сверх-, над поверхностью слов и сюжета, стремление к выявлению эстетических свойств сценической материи и оперирование именно этими свойствами очевидна во всех случаях.

Спектакль такого рода хорошо обозрим и легко читаем вглубь. Структура его в принципе несложна. Так, металлическая сплошная обшивка сцены-корабля у Раевского (худ. Б.Герлован) в «Оптимистической трагедии» по пьесе

В.Вишневкого находится в контрапункте с живой плотью актеров; Комиссар противопоставлен всем остальным черным бушлатам. Мизансцены строятся по принципу геометрического противостояния. Поскольку актерская пластика из бытового плана переводится в культурно-выразительный план, определяющей в визуальном ряде становится знаковое обозначение. Цвет спектакля сведен до минимума, что также наделяет его качеством знака. Смысл сюжета «Оптимистической трагедии», когда разрозненная масса превращается в полк, у В.Раевского разворачивается на уровне ритма, на уровне цвета, на уровне взаимосоотнесенности объемов и их пластического баланса. Это единая, односложная метафора, возникающая на сопоставлении однородных знаков, существующих во всех элементах спектакля.

К концу 80-х в «Страстях по Авдею» («Крик на хуторе» В.Бутромеева) В.Раевский именно эстетику как построение смысла сценического пространства возводит в высшую степень. Сюжет гибели раскулаченной семьи, публицистичный для того времени, по поверхности прост и односложен. Однако именно это его качество дает возможность режиссеру создать сценический эквивалент, в котором односложность читается как обобщение, предельность, где исчезают характеры, образы и само движение действия, где важным и главным становится тип и трагедия вообще, трагедия как таковая в пространстве вообще бытия. Крестьянин вообще, трагедия человека (даже вне зависимости от сиюминутной ситуации раскулачивания) вообще, гибель семейного клана вообще — т.е. режиссер на основе конкретного сюжета отдает приоритеты постоянному и повторяющемуся в истории. Эстетическое пространство спектакля сконцентрировано, упрощено и скупо. Цветовая гамма небеленого холста, статуарные и внешне бесстрастные позы, небольшие цезуры в действии (в которые вводят молитвы на авансцене), «стопкадры» в сцене расстрела семьи в финале. Эстетические элементы спектакля не сталкиваются и не высекают искры сим-

волов из ритмического чередования; пространственно-пластическая структура постановки статична — это остановившийся сгусток. Символ возникает именно из самого эстетического сгустка этого пространства-времени.

В самом начале 70-х Борис Луценко предложил сложную структуру сценического произведения как двойного пространства. Эстетика «Раскіданага гнязда» Я.Купалы (на сцене Купаловского театра) представляла собой одномоментно действие бытовое (в центре сцены разворачивался сюжетный ход спектакля) и действие пластическое (на галерее задней сценической стены в окнах с зеленой подсветкой происходила в виде черных теней-силуэтов пантомима). Пространство и время произведения таким образом разрезалось и выводилось из хронологического течения сюжета в план общечеловеческого масштаба (что придавало символическое звучание постановке) и в план эстетического восприятия (как главной характеристики спектакля).

Борис Луценко с самого начала оперировал символами, насыщал ими пространство сцены. Так, в «Макбете» постоянно возникает эпизод, когда Макбет опускает руки в чаши с водой перед каждым новым преступлением. В «Христе и Антихристе» постоянно поднимаются и опускаются купола. Режиссер постоянно использует заднюю галерею, что дает его спектаклям движение по вертикали. Колорит его постановок символизирует дистанцию зала и сцены.

Б.Луценко насыщает свои постановки сложными ритмическими построениями, его куски мозаичны и объединяются в общее целое постепенно, в усложненной ассоциативной связи.

Б.Луценко использует метафоры, символы и знаки, но они как бы разбросаны по канве спектакля. В большей степени по поводу его творческого метода можно сказать, что он работает с самим пространством-временем произведения: дробит, слоит его, смещает и растягивает; время как бы останавливается и с ним происходят всевозможные мета-

морфозы. Картина его представлений 70-х при этом целостна: и «Раскіданае гняздо», и «Макбет», и многогранно-многослойная «Трагедия человека» при всей их полифонии представляют собой эстетически изоморфные модели, так как персонажи, существующие в разных пространственных средах, не перемещаются за границы своей системы координат. Спектакль читается как усложненная, замкнутая целостность, из которой можно изъять отдельные фрагменты, но при этом она останется замкнутой системой.

«Христос и Антихрист» (1991) и особенно «Пьеретта» (1995) предполагают иные структуры: герои пребывают одномоментно в нескольких принципиально различных — в реальном и ирреальном — пространствах , во внутреннем пространстве и во внешнем. Сама пространственно-пластическая структура спектакля при этом свою однородность теряет, приближаясь к постмодернистской, сколочной.

В середине 70-х годов в Витебске, на сцене коласовского театра, Валерий Мазынский поставил спектакли «Званы Віцебска» (по пьесе В.Короткевича), «Сымон-Музыка» (по Я.Коласу), «Разгром» (по А.Фадееву). В этих постановках разрабатывалась система сценографии как самоценного и ведущего эстетического элемента зрелища (худ. А.Соловьев). Оставаясь по способу актерского существования бытовым, спектакль приобретал иные пространственные характеристики за счет сценографического разлома сценической площадки: сценографическая метафора определяла метафору всего сценического произведения.

Разные способы создания сценической метафоры, художественного пространства, по существу, ничего не меняли в актерской игре — том основном сценическом модуле, который является главным носителем художественной материи театрального искусства. Эксперимент затрагивал способ моделирования системы, переключая акценты на те или иные эстетические элементы этой системы. Способы перехо-

да актера в принципиально другое, отличное от общепринятого, игровое пространство-время, способы другого его сценического самоосуществления не использовались. Эксперимент в этой области в тех социальных условиях был в принципе не возможен.

Обзор и анализ студийного движения конца 80-х – начала 90-х гг. подробно дан в статье Т.Орловой «Студийное движение в профиль, анфас и в затылок», опубликованной в книге «Духовная энергия театра» (1995).

Мне хотелось бы выделить и более внимательно и подробно остановиться на одном явлении этого периода и уровня. Это экспериментальные мастерские «Акт» Виталия Барковского. Причиной внимания является наиболее последовательное сценическое воплощение этим театром принципов постмодернизма на белорусской сцене.

В.Барковский в экспериментальных мастерских создал пять спектаклей: «Марк Шагал», «В стиле барака, или мертвые не потеют...», «Последняя поза Треплева», «Цветной», «Спектакль для нерожденных детей» (последний на площадке и с помощью республиканского ТЮЗа).

Каждая из постановок представляют собой акцию и всякий раз играется почти импровизационно. Одев актеров в сетку, режиссер убирает всякую образность. Он вообще отвергает метафору как способ создания спектакля. Обнажая тело актера, режиссер фиксирует ***форму*** человека вообще, форму в спектакле. Это такая же эстетическая концепция, как если бы актер был одет в костюм эпохи или прозодежду. В данном случае спектакль выделяет и подчеркивает ***любого человека***, человека как такового. Иными средствами режиссер не может добиться такого же обозначения формы, как, например, человеческая фигура у Поля Сезанна.

В.Барковский почти не пользуется светом как эстетическим приемом, у него отсутствует цвет, он экспериментирует с ритмом.

В таких обстоятельствах актер не имеет возможности пристроиться и найти раз и навсегда пригодные средства выражения, здесь не помогает текст, ничего не значит жест или поза. Актер вынужден обнажать внутренне пространство, а значит в период подготовки к спектаклю накапливать внутри себя энергию и самочувствование, необходимые для предстоящего показа. Актеру в такой постановке не за что спрятаться, его внутренний мир, а не сюжет и, конечно, не одетые на него сетки, и есть смысл и цель спектакля.

Европейская линия постмодернизма базируется на зрительском шоке как на способе, как на попытке вывести зал из состояния равновесия, на стремлении привлечь внимание к первоосновам бытия, вернуть какие-то важные и уже утраченные в цивилизации человеческие ощущения.. Это попытка «ударом хлыста» заставить задуматься и, может быть, что-то в себе осознать. В такой логике невозможно использовать метафору, здесь искусство часто напоминает нехудожественную реальность.

В.Барковский программирует зрительский шок в создании своих спектаклей. Второе — та степень актерского раскрепощения, когда действие и переживание переходят (и требует от зрителя) в крайнюю степень незащищенности, что характерно и для сегодняшних ощущений жизни.

Пространственно-пластическую структуру такого рода спектаклей создает или энергетика самих актеров, или, как в спектаклях других театров-студий, пластически иной способ, чем в традиционном или в метафорическом театре, способ актерского существования.

Параллельно с этим происходит сценическое освоение тех этапов развития ***модернистских*** выразительных средств, которые были характерны для европейского театрального искусства второй половины века.

В середине 90-х в театре «Вольная сцена» появляется абсурдистское сценическое направление («Ку-Ку»).

Развитие его приводит к вполне зрелому и эстетически грамотному спектаклю «Кровавая Мэри» (постановка А.Гарцуева) на купаловской сцене. Пространственно-пластическая структура «Кровавой Мэри» выстроена по принципу болеро, когда основная тема нагнетается по ритму и темпу до возможного предела. Внутри каждого витка она слагается из трех элементов: абсурдно-бессвязного (а потому комического) текста, гротескной и фиксированной пластики персонажей и их психологически выстроенного состояния семейного скандала. Художественная ткань спектакля в данном случае является первичной.

Спектакль «Цирк Шардам» по мотивам произведений Д.Хармса в постановке А.Гришкевича (в коласовском театре), поставленный в 1992 году, представляет собой сложную абсурдистскую партитуру, которая складывается из разрозненных и почти совсем не связанных между собой эпизодов-мозаик, чья сцепка происходит на основе ритма, остро драматического настроения спектакля и сценографии (лохмотья бродячих актеров на фоне больших черных клеток-кубов, внутри которых происходит часть действия). «Цирк Шардам» представляет собой аналогию пляса, когда из общей действующей группы в центр выходит солист и исполняет свою партию. Разностилевые, они объединены в спектакле рефлексией персонажей и определенной степенью неврастении. Спектакль не имеет кульминации, он развивается в одной плоскости, как бы заполняя, заливая «краской» подобную плоскость целиком. Это — бессюжетное полотно. Элементом здесь является время: эпизоды наслаиваются друг на друга.

В похожей структуре существует спектакль-кантаминация Н.Трухана в театре «Дзе-Я?» «Круці...» (по мотивам пьесы Ф.Алехновича «Круці не круці — трэба памярці» и его книги-дневника «У кіпцюрах ГПУ»): репетиция, шоу, психологический театр, митинг, парад, игра с манекенами, идущие последовательно эпизоды вызывают

ощущения наслоения один на другой. Темп спектакля к финалу возрастает, превращая действие в фантасмагорию. Спектакль монтажный, как и «Цирк Шардам», и также определяется величиной эпизодов и соотнесением этих величин.

Спектакль «Сапог и его носок» (по пьесе Г.Ахтернбуша) в постановке Л.Сулимовой на сценических чтениях современных немецких пьес, организованных Министерством культуры Беларуси и немецким культурным центром им. Гете, создан в традиции абсурдистского театра, его структура развивается в линейном направлении, эпизоды выстраиваются поступательно и вполне логично; пространство состоит из контрапункта текста и актерского психологического самочувствия.

Одна из интересных находок в режиссуре последних лет — спектакль Н.Трухана (в театре «Дзе-Я?») «Здань» (по мотивам «Страхаў жыцця» и «Здані» Ф.Аляхновіча). Два разных действия (две пьесы) входят друг в друга, происходят параллельно в разных концах сцены — некоторое подобие стереофонического эффекта. Эти две субструктуры спектакля существуют по принципу зеркала, двойной экспозиции, «гребенки». В нее вводится еще две субструктуры. Одна из них: дзанни в париках и с карнавальными масками входят с бокалами красного вина в реальный мир, кружат возле них, всматриваются, вслушиваются, садятся рядом... И другая: две фигуры в черных балахонах неожиданно как бы проплывают между персонажами, а в кульминации выносят и оставляют в центре сцены большую сферу, вокруг которой все герои соберутся уже после своей гибели в финале. И «дзанни» и «черные балахоны» заданы в чуть замедленном в сравнении с реальным действием ритме.

Если в «Цирке Шардаме» или в «Круці» эпизоды выстраивались последовательно и только ассоциативно представляли собой одномоментное событие, то в «Здані» эта одномоментность присутствует визуально и является не ас-

социацией, а принципом связи структуры произведения. Время всех четырех субструктур едино: сейчас.

Категория Времени как художественного элемента произведения для спектаклей последнего периода становится едва ли не основной проблемой построения спектакля.

Существование субструктур в единой структуре произведения логично приводит к осознанию необходимости принципа связи их в едином континууме. При сложности концепций современных произведений, при их ассоциативном пространстве категория времени претендует на роль стилеобразующего элемента постановки.

Усталость художественной формы, исчерпанность многих концепций и понимание того, что все приемы в искусстве изобретены и найдены, а дело может идти только о вариантах известных комбинаций, становятся очевидными.

Стремление к ясной или сложно развернутой метафоре является основным белорусской режиссуры этого периода. Даже в спектаклях театра абсурда, о которых велась речь, очевидна внутренняя целостность, баланс кусков и завершенный, замыкающий действие «восклицательный» финал.

И только изредка на сцене возникает метонимия (где целое можно представить по одной визуальной части) как показатель постмодернистского художественного видения, в котором невозможно рациональное объяснение смысла, в котором произведение не интерпретируется, а читается, и это чтение есть деятельность, претендующая на трансформацию сознания зрителя.

«Чтение» сценического произведения, сиюминутное восприятие парадоксального, непривычного и «непоэтического» зрелища, смысл которого не базируется на предшествующем опыте и может вообще никак не быть связанным с любой прежней художественной реальностью, — для нашего эстетического мышления это не традиционно. Постмодернистские постановки не могут быть восприняты на уровне обычных метафор; в них нет никакой однознач-

ности, они открыты для зрительской свободы интерпретации.

«Нет критерия, который сохранился бы надолго». И европейское театральное сознание снова стоит перед вопросом: а что такое театр? Что такое театральный язык? И что такое сегодня эксперимент? Мы, в скоростном темпе осваивая или просто знакомясь с этапами развития европейского театра второй половины XX века, должны осознавать, что вне зависимости от конъюнктуры рынка и зрительского «спроса»: 1) это — необходимые этапы в эстетическом познании, и не пройдя их, трудно осознать существующую сегодня и будущую художественную реальность; 2) система кризисна на данный момент и несет в себе черты распада формы, однако несомненно содержит в себе и зачатки нового ее осознания.

Пути нашего театра на данный момент представляются концептуально исчерпанными. Можно определить сегодняшнее состояние как ожидание, преддверие, предчувствование.

Чтобы обрести новые критерии, необходимо изменить точку отсчета. А это снова эксперимент.

ВЫСТУПЛЕННІ Ў ДЫСКУСІІ





Валерый Раеўскі

мастацкі кіраўнік Нацыянальнага академічнага тэатра імя Я.Купалы, народны артыст Беларусі, лаўрэат Дзяржаўных прэмій

Гістарычны спектакль: традыцыі і навацыі

Шаноўныя калегі, я прашу прабачэння. Я буду размаўляць на рускай мове, таму што ў юнацтве мы сваю мову вывучалі па Пушкіну. Таму перахажу на рускую мову.

Я буду краток. То, что я сейчас буду говорить, будет похоже на самоанализ того творчества, в котором я выглядел более убедительно. А заодно я буду касаться ментальности нации, к которой я принадлежу. Буду связывать свои успехи с народом.

Многие говорят мне о том, что не берись за то, где ты проигрываешь. Ты выигрываешь тогда, силен тогда, когда берешься за белорусскую драматургию. И тысячу раз я сам себе говорил об этом, но тем не менее, я буду продолжать делать и то, и другое. Но вот на этом пути белорусской драматургии, я, наверное, и остановлюсь, потому что тут есть, о чем поговорить и о чем подумать. Примите за откровение мой сегодняшний самоанализ.

Тема моя такая «Гістарычны спектакль: традыцыі і навацыі». Об этом очень трудно говорить, потому что это театроведческая формулировка. Я не театровед, а практик. Я пытаюсь понять, почему я выигрываю там, где другие проигрывают. И почему я должен был выигрывать. Начнем, скажем с «Трибунала» с Овсянниковым во главе и с Макаровой, которая уже ушла от нас. А спектакль был поставлен в 100 театрах бывшего Советского Союза. Но, положа руку

на сердце, можно сказать, что лучшего спектакля по актерскому исполнению не было в Союзе из всех 100 спектаклей. Лучшим был спектакль, поставленный здесь. Он написан здесь и воплощен актерами, которые только и могли это воплотить.

То же самое касается и «Рядовых». Он тоже был поставлен в 100 театрах Советского Союза, ибо был голод на тему юбилейного спектакля к очередному юбилею Победы над фашизмом. Спектакль был поставлен в БДТ Товстоноговым, Театре Советской Армии и еще, и еще во многих театрах. И все-таки, наверное, опять ментальность, всепрощенчество, которым владеет наш народ, позволил спектаклю быть первым в театре имени Янки Купалы.

Я сейчас говорю не об успехах. Дело не в них. Я говорю, почему мы выигрывали здесь. А там уже и «Покаяние» будет. Я прослеживаю сейчас исторические спектакли. Для меня историческим спектаклем еще является «Последний шанс» по Быкову. Попытка поставить Быкова была наиболее удачной у Маслюка в Русском театре «Знак беды». Я попытался поставить «Последний шанс», доведя до одного акта пьесу, вступив в соревнование с Олегом Ефремовым во МХАТе, который полностью поставил Быкова, который совсем не владеет пониманием драматургии, но очень талантливый писатель.

У нас спектакль прошел довольно долго, получал неоднозначную оценку. Он получился потому, что написать его мог только Быков, а сыграть могли только мы. Это опять ментальность нации, чувства народа, его история.

Если вы помните телеспектакль «По счастье, по солнце» о Купале, который я сделал, приехав из Москвы примерно через год сразу после Брехта. Я работал с замечательным, суперталантливым человеком. Человеком и писателем, к сожалению, рано ушедшим из жизни, Михаилом Стрельцовым. Это замечательный, интеллигентный, выдающийся человек. Поэт, с которым мне было сладостно

работать. И мы написали с ним вот эту композицию о Купале, о раннем Купале.

Купала, на мой взгляд, олицетворяет всю боль своего народа. Это действительно гениальная личность маленького по численности народа. Мы коснулись его в этом спектакле. И снова в нем было какое-то удивительное всепрощенчество. Даже в тех строках, где он призывает к так называемой борьбе. Они размыты грустью его глаз, эти призывы. И когда он говорит: «Ворон на свете много, да некому стрелять», он не призывает к стрельбе, потому что он не в состоянии стрелять.

Я благодарен Луценко за то, что он поставил глубоко исторический, ментальный спектакль «Раскиданное гнездо» в театре Янки Купалы. Я, к сожалению, не видел пока его спектакля в Русском театре. И опять я возвращаюсь к Купале как к интеллектуальному лидеру, который призывал к всепрощенчеству. А поэт не может призывать к другому. В этом спектакле есть замечательный куда-то призыв. Какой-то Лука приходит и зовет на какой-то сход. На сход, на который мы никогда не соберемся. И Купала это прекрасно понимал.

Я думаю, что никто так не проанализировал рабскую поэтику своего народа, как ее проанализировал Купала. И написать такие символичные строки: «Маці, мая маці, што ж ты нарабіла, за што гаравацi на свет нарадзіла». И в этом есть нечто удивительное. Но это не похороны народа в устах Купалы. Нет. ***Это боль за свой народ***, боль за его самасцiйнасць, дзяржаўнае мышленне, которое, к сожалению, у нас отсутствует.

Я впутываю во все это дело господ артистов. Я не мыслю себя без Овсянникова, без эпизодических ролей Давидович. Во всех спектаклях, начиная от «Трибунала», эти актеры были достаточно яркие. Без Гарбука, Манаева в «Рядовых» и так далее. И «Страсти по Авдею». Опять все та же ментальность, где не может Овсянников стрелять. Не

может этот народ стрелять. Он может прощать, но стрелять не может. Он может выстрелить только в воздух. В «Страсти по Авдею» Овсянников, если вы заметили, стреляет в воздух, а получает пулю в самые уязвимые органы тела вся его семья. Это символично, но это действительно так. Это ментальность народа, к которому мы принадлежим. В этом его поэтика, в этом его и моя сила. Я тогда выигрываю вместе с актерами, когда я ощущаю запах поэтики. Когда это меня волнует, тогда я силен.

Чтобы не терять время, я сразу перейду к последнему спектаклю, где от народа я как бы ушел и не мог не уйти, поскольку к этой пьесе я подходил очень долго, обещая актерам красивый спектакль. Я думаю, что я и сам еще не до конца понял, что там произошло с этим спектаклем, почему он достаточно хорошо признан зрителем юным, разного мироощущения людьми. Кто к нему относится спокойно — тоже имеет на это право. Тут есть какая-то загадка. Потому что народа тут нет. Тут есть князья. Может быть, народ устал от героизма и ощутил, что ***надо знать свою историю***.

Но заметьте, что есть в этом спектакле, чем он силен. Это опять же ***всепрощенчество***. Когда два князя, один из них предавший Родину в глубине веков и отдавший себя на службу иностранцам. Другой, Витовт стал признанным авторитетом как для нас, так и для литовцев сегодня живущих. Оба не воинствуют при всем при том. ***Всепрощенчество***. Рука все время лежит на плече брата. Никто не призывает к бойне. Все пытаются решить мирным согласием. Это все в ментальности нашего народа.

Я размышляю, что это: покорность или поэтика? Философия или данность? Что нам так предначертано Космосом, Богом быть такими? Или это нам в наказание за отсутствие дзяржаўнасці, самостоятельности? Нам мстит он в лице Чернобыля?..

Трудно ответить на этот вопрос. Так же трудно, как сказать определенно, что принесет Чернобыль этому наро-

ду: вымрет он или же он встанет с колен и, никогда не поднимая оружия, скажет, ***что мы есть***. Купала тут все сказал. Он все сказал за народ. И один из хороших писателей — Чигринов, которого я тоже не пропущу сейчас. Тем же силен был его «Плач перепелки». Этот народ... Я спектакль ставил о созерцающем народе, но не стреляющем. Я не мог без слез смотреть финал чигриновского «Плача перепелки», потому что я чувствовал, что опять попадаю в точку. Я попадаю в то, что я называю ***опоэтизированным рабством.*** И оно мне мило. Лучше быть рабом-поэтом, чем рабом, лишенным поэзии, потому что еще великий Шекспир сказал, что мы все рабы у времени в плену. А какая нация, что кому дает — это уже его удел и его отбор. Это все те загадки, на которые нет ответа.

Я думаю, что Купала имел право, наверное сказать (Буравкин меня поправил, но Купала, все-таки, сказал это с болью и со слезами на глазах, проанализировав очередной виток развития народа родного): «Не народ, а гаўно». Но это было сказано с такой болью в период отчаяния. И этому же поэту принадлежат замечательные строки «Кожны край мае тых, хто апяваюць, што есць для народа ўпадак і хвал. А беларусы ж нікога не маюць, хай жа хоць будзе Янка Купала». Какой удивительный парафраз Пушкина, но какой скромный, какой рабски скромный.

Так что мы не такие уж плохие. ***Мы нормальные***, чудные ***люди***. Спасибо.



Мадэст Абрамаў

дацэнт кафедры тэатральнай творчасці Беларускага універсітэта культуры

О режиссерской профессии

Меня попросили сделать доклад, но я этого, скажу откровенно, делать не умею и никогда у меня это не получится. Я просто попытаюсь с вами поделиться тем, что я знаю достаточно хорошо — историю и становление многих театров. Встречаясь со многими актерами и режиссерами от Владивостока до МХАТа, я многое понял, хотя и не все. Хочется поделиться также размышлениями о подготовке режиссерских и актерских кадров.

Конечно, это удивительно счастливая судьба. Вот я сейчас слушал Валерия Николаевича Раевского. У меня аж горло перехватило от того, когда ***художник находит свою тему***. Он называет «поэтическое рабство», и меня безумно тронула эта тема. Это такое счастье, когда человек сближается с ней и имеет возможность и умение это выразить.

Вот об умении это выразить я попробую сказать несколько слов, наметить те болевые точки, которые, мне кажется, сегодня есть.

Я согласен с тем, что границы расширились. Я не раз был на фестивалях в Германии, во Франции. Много видел, у меня есть о чем рассказать, но я хочу сказать о том, что в нашей режиссерской ментальности есть самое главное. То, что я никогда не увидел ни у немцев, ни у французов, это то, что как никто другой, русский (я имею ввиду славянский театр) владеет психофизикой, умением именно через актера передать то, что составляет истинную ценность театрально-

го искусства. Это мое субъективное мнение. Вот это очень важно.

Удивительные слова произнесли сегодня, режиссера с Богом. А совсем недавно я был в охране авторских прав по поводу пьесы и узнал, что наконец-то, режиссура будет обладать сопутствующим авторским правом. Я, ничего не понимая, спросил: «А что это такое?» Мне сказали: «Вы же ничего не создаете. У вас есть актеры, художники, текст пьесы. Его актеры разучили, художник разрисовал, балетмейстер поставил». Я говорю: «А я скомпановал. Иногда получается удачно, иногда нет. Получается, что так».

И тогда я почувствовал себя так далеко от Бога, что больше туда заходить не хочется. Но вопрос для меня состоит в том, что, если я Бог, то чему же я могу научить? Или как я учился режиссуре? Учился у Анатолия Васильевича Эфроса, когда я смотрел его спектакли... До него я вообще не понимал, что такое режиссура. Просто не понимал. Когда я увидел его спектакль «Снимается кино» (это было 30 лет назад), я возвращался в город Тверь, где работал блистательный режиссер и мой первый педагог по актерскому мастерству, потому что я сначала занимался на актера, Георгий Адольфович Георгиевский, я плакал и улыбался, потому что я на сцене увидел то, что мне только грезилось. До этого я понимал, что есть режиссер, есть театр, есть актеры, но я ничего про это понять не мог.

Увидев этот спектакль и прочитав одну книжку, которая называлась «О художественной целостности спектакля», я влюбился в эту профессию. И вот Анатолий Васильевич Эфрос свою книжку назвал «Профессия — режиссер». Профессия — есть одухотворенное ремесло. И вот я подумал: чему же можно научить? Вот говорили о том, что современных режиссеров нужно учить менеджменту и так далее. Я не знаю. Мне кажется, что научить нельзя ничему, а вот научиться можно очень многому. Ужас проблемы для меня сегодня заключается в том, что мы, к сожалению, при отсут-

ствии железного занавеса остались очень закрытым островком.

Если раньше я мог поехать и увидеть режиссера Мельтинаса, я уже не говорю о Москве, когда я видел Гончарова, был на репетициях у Гончарова, у Ефремова, у Эфроса, у Волчек, у Захарова на «Доходном месте» и так далее. Это было для меня величайшим театральным потрясением. Я все это впитывал. Это давало мне возможность учиться. Я согласен, что перспектива нашей сегодняшней и будущей режиссуры заключается в том, чтобы наши мастера Раевский, Луценко и другие создали свои режиссерские классы.

Нашли в Перу какое-то племя, которое молилось пролетавшему самолету, потому что оно никогда не видело самолет. Для того, чтобы от чего-то отказаться и перешагнуть дальше человек должен во что-то влюбиться. Мои любимые импрессионисты говорили великую вещь: «Для того, чтобы отказаться от Делакруа или еще от кого-то, надо их изучить, надо их знать». И вот если бы мы сумели создать вот такие режиссерские классы, то это дало бы совершенно огромную перспективу именно для режиссуры 21-го века в нашей республике. Потому что, к огромному моему сожалению, наблюдая многие спектакли, я вижу как человек не владеет профессией. Он не может, говоря по Товстоногову, ***рассказать историю***, он не может выстроить сцены. Я перечитываю эфросовские книги и удивляюсь, что к каждой сцене есть ключ. Как приучить наших будущих режиссеров искать к каждой сцене ключ, поворот, который совершенно по-новому решает сцену. И тогда будет главным не то, как гремят барабаны за сценой и сколько световых эффектов, которые сделаны в спектакле, а то удивительное решение, которое совершенно по-новому поворачивает пьесу.

Я опять обращусь к опыту Эфроса, когда я впервые увидел его «Три сестры». Я потом побежал перечитывать Чехова. Как все написано! Только я не умею читать оказывается. Я просто не умел читать пьесы. Надо медленно чи-

тать. Совсем простая вещь. И мне кажется, что то, что сейчас царствует во многих спектаклях (я не беру наших ведущих мастеров) — ***это приблизительность***. То, что губит любой спектакль. Нет конкретики, нет конкретного разбора данной сцены, данного спектакля. Я уже не говорю о теме, об умении пронести эту тему. Этим владеют единицы. Но, для того, чтобы родились такие единицы должна существовать общая режиссерская культура, режиссерская профессия. Они должны быть подняты на другой уровень, чем сейчас.

И еще одна проблема — это работа с актером. Тут просто огромный пробел. Иногда я смотрю спектакль, и у меня создается впечатление, что актер выходит на сцену, не понимая зачем он. У меня есть знаменитая фраза, которую я говорю на всех худсоветах, где я ставлю спектакли: все, что хорошо — это постановочная группа, все, что плохо — это я. Я ее повторяю всегда. Мне кажется, что вот это нежелание работать с актером, именно через артиста пронести свою тему, свое решение, свой новый поворот, является серьезнейшей творческой проблемой.

И следующий вопрос, о котором я хотел бы сегодня сказать. Будучи на вступительных экзаменах, вдруг растерялся. Я понял, какое это было счастье, когда меня приняли в ГИТИС. Царство небесное, Ирина Сергеевна Анисимова-Вульф и Юрий Александрович Завадский. Мне просто повезло. Как делать отбор режиссуры? Трудно угадать артиста. А как ***трудно угадать режиссера***? И мне кажется... Я скажу смешную, может быть, наивную вещь. Нужна совершенно новая система при поступлении в класс Раевского, Луценко и так далее. ***Совершенно новая система отбора***. Будет ли она состоять из собеседования, нескольких этюдов, может быть даже из подготовительного класса. Потому что режиссер, я согласен, в его высшем проявлении, вспоминая Эфроса и так далее, это Бог, который из ничего творит свою реальность.

Но как увидеть, как угадать? На мой взгляд, это одна из самых сложных задач на сегодня. Потому что в дальнейшем уже будем говорить о том, как ему помочь овладеть профессией. Я безумно люблю это слово, потому что профессия — это одухотворенное ремесло.

И совсем в финале. Есть одна еще, очень важная для меня проблема. Это то, с чем я столкнулся, когда руководил театрами. Я, к сожалению, гораздо позже приехал в Белоруссию. И вот, когда я 4,5 года руководил ТЮЗом, вот вроде бы придумали ***институт художественных руководителей***. Но ведь этому тоже надо учить. И вот те лаборатории, когда мы ездили к мастерам... Я был в лаборатории Георгия Александровича Товстоногова. Почему их сейчас не возобновить? Потому что профессия менеджера больше относится к художественному руководителю театра.

Вот меня все спрашивали, почему я ушел из Театра юного зрителя. Я искренне говорю: ***от бессилия***. От беспомощности... Это совершенно особая профессия. Этому тоже надо учить. Мне безумно повезло. На этих гродненских подмостках работал один из лучших главных режиссеров Игорь Сергеевич Петровский. Блистательный главный режиссер, организатор театрального дела. Очень много к нему претензий как к художнику. А у него, наверное, ко мне. Но как к главному режиссеру... И вот это мы тоже упускаем, потому что это две различные профессии. И вот когда вы говорите о потрясающей идее — Академии Театрального Творчества, то вот там, как нигде, вот это вот воспитание постепенно найдет себе место. Это важно уже сегодня, когда на первый план выходят коммерческие интересы театра.

Спасибо за внимание.



Леанід Хейфец
народны артыст Расіі,
лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Расіі,
загадчык кафедры рэжысуры
Тэатральнага вучылішча імя Шчукіна,
г. Масква

Режиссеров надо беречь

Шаноўныя сябры. Это не нужно переводить? Я с огромным наслаждением выступил бы по-белорусски. Я ловлю себя на мысли о том, что чем дольше я не бываю на родной земле, тем больше любви к ней испытываю. Я начинаю свое выступление с такого лирического слова, связанного с благодарностью.

Я очень благодарен Раевскому за приглашение встретиться с любимым и родным театром имени Янки Купалы. Я благодарю устроителей конференции за возможность побывать на родной земле. Это для меня какой-то сюрприз, потому что именно этим летом, не знаю почему, я как никогда много думал о Беларуси и испытываю острое чувство тоски и, не скрою, тоски по языку. Есть как бы такое поверье, что белорусский язык это — «возьми трапку, патры бруха». Это так дразнят белорусов в России. Вроде бы украинская речь мягкая, музыкальная, нежная, а белорусский язык — «это трапка, бруха». А я воспринимаю этот язык как музыку, как язык вообще вечный. Сегодня я просто с наслаждением вслушивался в белорусскую речь, вспоминал свои «двойки» по этому языку и удивлялся тому, что понимаю абсолютно все. Мне хотелось бы владеть речью, чтобы на нем говорить. Если бы я записал свою речь на бумаге, то

с удовольствием произнес бы ее по-белорусски. Так что спасибо.

Не надо переоценивать значение такого рода собраний. Конечно, собрание — есть собрание, но было бы неверно ***недооценивать такого рода встречи***. Я в этом глубоко убежден. В этом меня убедила жизнь. Жизнь вообще редко работает на соединение, редко работает на союз. Жизнь рвет. Жизнь сейчас нас ввергает в ***тотальное одиночество***. К этому необходимо готовиться. Люди моего поколения уже не успеют это сделать, но те, кто идет за нами, должны очень четко это осознавать. В этом плане времена социализма будут вспоминаться как сладкая сказка по сравнению с тем одиночеством, которое нам предстоит.

Я давно знаю Раевского, но меня сегодня поразила его исповедь. Исповедь художника. Это же редкое дело. Не надо только давать себе установку, что после собрания с нами должно что-то непременно случиться. Режиссерский цех — это мастеровые-плотники. Мы же должны просто иногда видеть друг друга. В Росси мы давно позабыли, что такое режиссерская конференция. Но у нас есть, и вы должны ее у себя основать, режиссерская гильдия. Там будут только режиссеры. Чтобы вы могли встретиться вместе, чтобы нас не убивали по одиночке. Это счастливая профессия, но сколько со всех сторон препятствий.

Надо не давать друг друга в обиду. Бороться. Так что я просто советую вам основать Гильдию режиссеров Беларуси. Мы поначалу мощно работали. Пока не заболел Захаров. Мы какие-то штуки там прокручивали, но сегодня это все ползет. Именно потому, что жизнь работает на разрыв.

Мы все были на юбилее Луценко. Я его друг. Дело же не в наших впечатлениях. Шестьдесят лет. Пусть он узнает, что наша конференция ему поаплодировала — аплодисменты. Спасибо. Ему будет приятно. У нас много праздников, но больше непраздников.

Это замечательно, что вы находите возможность это устраивать. Я понимаю, что бедой времени является много издержек на этом историческом отрезке, но самое страшное — изоляция, замкнутость, отсутствие информации. Драматическое положение для всех республик.

Многое разрушено. Я вижу смысл своего выступления в том, чтобы рассказать про Москву. Просто, нормально рассказать, так как вы наверное, сейчас больше бываете на Западе, чем в Москве. У меня есть идеи, предложения. Не знаю, как журнал моего друга Соболевского может отразить все то, что происходит в театральной России. До какой степени это вообще возможно в печати. Ведь я очень хорошо знаю ту изолированность, которая была в Советском Союзе. Мы, молодые режиссеры, подлавливали польский журнал. Он давал нам так много. Польский тоненький журнал «Театр», чешский. Это был для нас воздух. Сегодня я разговаривал с нашими театроведами. Мне кто-то говорит, что ему пришлют российский журнал, кто-то читал мое интервью. Я думаю: «Боже, четырехлетней давности!»

Я сейчас Запад не беру. В Москве сейчас восстановлен журнал «Театр». Он выходит сейчас на новом уровне. И первые номера очень сильные. Блистательный журнал «Московский наблюдатель», который просто обязан быть сейчас у любого действующего режиссера, актера., педагога. Газета «Экран и сцена». Я уже не говорю про газету СТД «Театральная жизнь», которая вышла на совершенно новый уровень. Как сделать так, чтобы в каком-то месте каждый режиссер мог бы это подержать. Может быть, часть журнала Анатолия Соболевского снабдить просто нормальной информацией из России, репертуар России, последние победы, последние поражения, премии, триумфы. Дело же не в сплетне, а в том, чем мы занимаемся. Это же наше дело ***общее***.

Я прихожу в гости. Много раз упоминался Эфрос. Он мне говорил: «Я получил письмо из Парижа. Я вам его про-

читаю». Я попросил. Там посмотрели французский «Вишневый сад». Мы вчитываемся в это письмо, где описывается спектакль Брука, пытаемся понять, что же сделано Бруком. Почему спектакль называется гениальным. Это интересует Эфроса. Уже **Эфроса!** Мы сидим. Читаем. Петя, уходя, прощается с домом и с балкона кричит: «Прощай, старая жизнь. Здравствуй...» Мы читаем: «с балкона...» Почему с балкона? Это же наше дело. Многое должно интересовать.

Никак не могу остановиться. О чем говорят москвичи... Говорят про иранское кино. Я встречаюсь с Отаром Иосилиани. Мы сидим весь вечер приблизительно в том же ключе, как мы вчера сидели в 501 номере, и о чем идет речь. Феноменальный рывок иранского кинематографа. Что такое? Иран? Фундаментальный ислам. Феноменально! Лучшее кино в мире. Первый приз на Каннском фестивале, первый приз в Венеции. Что такое? Ведь надо же видеть. Этот информационный голод испытываю даже я — москвич. А ведь стареешь. Мы же стареем. А когда стареешь, то кажется, что поезд уходит без тебя. Хоть бы поглядеть вслед.

Так что ***информация*** —это ***дело серьезное***. И я очень советую режиссуре Беларуси подумать над этим вопросом.

Теперь о театральной Москве. Моя точка зрения индивидуальна. У меня ощущение, что Москва живет грандиозно. Грандиозно. Сделали «Волгу» в России. Вот 15 или 20 лет ее делали. Урода сделали такого кошмарного, что стало окончательно понятно, что автомобиля русского у нас не будет. Будет урод, а он породит еще одного урода. И так далее. Его и показывать-то нельзя.

Одновременно с этим — ***расцвет театра***. Я говорю это в полемическом задоре. Расцвет театра. Вы приедете в Москву и скажете: «Хейфец бог знает чего наговорил». Кто-то говорит, что нечего смотреть. А я считаю, что театр расцвел. Знаете почему я считаю расцвет. Во-первых, потому что идет сумасшедшая молодежь. Она прет так, что мы, ста-

рые грибы, уже просто в сторону. Идет поток драматургии замечательной, в отличие от подзаборной драматургии двухгодичной давности. Навал. Я не могу сейчас разобрать. Мои ученики мне навалили. Еще что-то некачественное, но видно, что пишут и рвутся.

Пишут очень разнообразно. Разнообразие такое, что Париж – просто провинция. Я имею ввиду театр. Не поймите, что я приехал тут разносить что-то. В Париже блистательные спектакли. Но это мое мнение. Понимаете, что в Москве масса театров не учтены (мне говорили, что всего театров более 200).

Если вы сегодня придете в театр им. Станиславского и попадете на спектакль Мирзоева, то вы попадете на спектакль, который вы никогда в жизни не видели. Когда я смотрел там Хлестакова, то поймал себя на мысли, что должен уйти до антракта. В стонущем от восторга молодежном зале я сдерживал себя. Я не мог смотреть. Мне казалось, что становлюсь свидетелем какого-то жуткого надругательства над Гоголем. Но это театр, это серьезное, большое направление, которое уже получает призы, премии, признание критиков. Это постмодернизм, это разрушение текста. Это разрушение всех наших представлений о том, как должен ставиться спектакль. Это может нам не нравиться, но это есть. Это в Театре им. Станиславского.

Пять минут ходьбы от Театра им. Станиславского и вы попадаете в Театр на Малой Бронной, где господствует русская классическая драматургия. Вот вам два лагеря. Лагерь, к примеру, Мирзоева и лагерь Сергея Жиновача. Оба практически ровесники. ***Острота театральной полемики невероятная***. Дальше вы проезжаете там немножечко на троллейбусе куда-то и вы попадаете в театр Романа Виктюка и в театр Андрея Житинкина, который сегодня явно направляется в ту сторону. Это уже какой-то третий театр. Это уже есть. Самое интересное, что и у того театра, и у этого, и у третьего есть свои восторги, своя поддержка, свои кланы,

своя театроведческая тусовка. Это часть сегодняшней театральной жизни. Обидно, конечно, хочется, чтобы поддерживалось только то, что тебе нравится. Но ведь умом-то понимаешь, что мир открыт.

А дальше что. Садишься в автобус или троллейбус и попадаешь в театр, с моей точки зрения, самый высокий. Этот театр концентрируется вокруг режиссуры изумительной, особого пути, ослепительной, ***театра Петра Фоменко***. Это, на мой взгляд, сегодня ***высшее проявление российского театра***. Театр Петра Фоменко, спектакли Петра Фоменко, курс Петра Фоменко. Это, с моей точки зрения, высочайшая планка. Вот, Сергей Живновач оттуда, из того гнезда.

Друзья мои, за краткостью я говорю только о каких-то направлениях. Не могу говорить подробно. Мало времени. Теперь посмотрите, а что такое сегодня театр Валерия Фокина. Это же опять колоссальный рывок режиссера, который еще два года назад вообще как бы исчез из театральной карты России. Сегодня это театр какого-то сумасшедшего, невероятного профессионализма. А дальше рядом Гинкас и Яновская. Это Молодежный театр. Никакого уже отношения не имеет ни к Фокину, ни к Виктюку. Супернатурализм, но это чрезвычайно интересно.

А дальше я говорю о большом, набирающем обороты, цельном направлении — Коммерческий театр России (Бродвей). Это молодые «волки», у которых все таланты соединились воедино, те, кто говорит открыто, что все, кроме денег, сегодня является чепухой. Это люди, установившие личные контакты с банками, это люди, раскручивающие в Москве свои проекты, это люди, которые объявляют сколько долларов будут стоить их будущие спектакли и на этом объявлении уже соревнуются друг с другом. Это люди, способные в самом деле вложить сотни тысяч долларов в свою продукцию. Нравится вам — смотрите. Есть деньги (50, 70, 100 долларов) — покупайте билет и приходите. Это — Его Величество Коммерческий театр.

Чем дороже билет, тем дороже его достать. Бедных очень много, но и богатых тоже много, чтобы попасть в театр, который заранее объявляет о потраченных деньгах на спектакль.

Вот я вам называю сразу 5-7 направлений развития и существования московского театра. Конечно, я ученик своих учителей, конечно, моя жизнь принадлежит к совершенно другому времени, я абсолютно не в состоянии идти ни в этом направлении, ни в другом. Своим ученикам твержу о необходимости воли, терпения, ибо, деньги находить надо будет, но продаваться не надо. Но, возможно, будущее заставит и этим заниматься. Но я за театр ***сопротивления. Я за театр, который не продается***. Я убежден, что только этот театр в итоге побеждает, потому что все равно побеждает настоящее. Никакие сотни тысяч долларов не смогут организовать слезы в сердце. Заплати хоть миллион. Не можешь заплакать, не можешь пожалеть и не пожалеешь. И останешься со своими миллионами.

Я не назвал режиссера, который при жизни стал легендой, которого сейчас очень многие критикуют. Он практически перестал ставить спектакли в России. Он ставит за рубежом. Это — Анатолий Васильев. Он ученик моих учителей, он моложе меня, но учусь у него. Это вообще театр элитарный. Мало публики. Это жизнь, отданная до конца профессии. Там очень много ***открытий***.

Я не научный работник, но я приехал на конференцию, и с интересом слушаю своих коллег. Я попытаюсь сказать о тенденциях. Хотя, знаете, все эти тенденции очень условны. На глазах все что-то меняется, все ломается, изменяется. Не успел заметить, обозначить, сформулировать, а это уже изменилось. Неизменным остается только одно, поверьте мне. «Ты видел этот спектакль? Ну и как?». «Иванов хорошо играет. А ты видел этот спектакль? Ну и как?». «Сидорова хорошо сыграла». Что бы не происходило, как бы не менялась форма, остается высочайший критерий театрального искус-

ства — это ***живой артист на сцене***, сердечный артист на сцене (я имею ввиду Россию и славянскую часть Европы).

Тем не менее, какие-то тенденции, может быть и существуют. Чисто внешние, может быть. В купаловском театре — пространство. Вот первая, такая ярко выраженная тенденция современного театра. Бросок в пространство. Сцена — коробка как бы надоедает... Театр рвется в новое пространство. Вот четко выраженная тенденция. Театр рвется в новое пространство. В какое? Во все, что возможны.

Один из самых блестящих спектаклей последних лет «Без вины виноватые» Петра Фоменко. Пять-шесть лет тому назад это был удар. Спектакль, рожденный в зрительском буфете, и только там, получил потрясающий успех. Поездка этого спектакля во Францию. Совсем другое пространство, и уже другой спектакль, и глубокие переживания Фоменко.

Я уже рассказывал купаловцам, что в Париже в мае месяце один из самых ярких спектаклей Франции «Оркестровая яма». 40 человек. Каждый зритель за пюпитром. Главный артист — режиссер, а мы — оркестранты. Ставится «Травиата» Верди. Импровизация. Я пока шел в эту оркестровую яму все проклял: режиссера, театр «Одеон», актеров. Ну совсем уже охренели! До чего же уже дошел выпендреж! Это надо же проводить меня по каким-то подземным коридорам, через трубы. Друзья мои, сел и понял: этот спектакль может играться только так. Как хотите относитесь к этому. Но театр этим занимается.

Второе. Мощное что-то идет. Остановить пока трудно. Трудно остановить то, что идет от Мирзоева. Суть направления: имеешь текст, ставишь, к примеру «Ревизора» ставишь, имеешь текст. Вот он сейчас Казанцева поставил. Главная задача — максимально разрушить текст. Максимально сделать так, чтобы текст был... Чтобы к заднице было пришито ухо. И только тогда это новый театр. Вроде бы. Ну он в самом деле новый, а мы в самом деле старые. Но

отторжение происходит невиданное. При том, что уже премии пошли. А как же: Хлестаков живет на сцене с казачком! Тут же. Хлестаков. Казачок — девушка. Сам догадайся. Играет моя ученица. Спрашиваю: «Кого ты играешь? Женщину или...» Она говорит: «Это тайна». Но акт на сцене воспроизведен и еще в определенных условиях, в определенной конфигурации, так сказать.

Это серьезная тенденция. Ее театроведы называют деструктуризацией текста. Это постмодернизм. Невозможно поставить «Дядю Ваню» так, чтобы няня сказала: «Кушай, батюшка». А он ей: «Да чего-то не хочется». «Может водочки выпьешь?». «Да нет, спасибо. Я не каждый день водку пью». Невозможно так поставить. Нужно соединить их в каком- то интересном плане и вместо водки предложить железные опилки. Но молодежь это, извиняюсь за выражение, «хавает» с таким наслаждением, так радуется... С этим нельзя не считаться.

Без всякого сомнения, огромное влияние имеет величайший режиссер нашего времени Некрошюс. Много говорят об этой игре с вещью, о жесте, о попытке исторически вырваться за пределы времени. Это есть сегодня в московском театре. ***Абсолютно в московском театре отсутствует политика.*** Абсолютно отсутствует то, что еще несколько лет определяло что-то в театре. Общественно-социальные проблемы сегодня не волнуют. Это опять-таки — крен в другую сторону.

Просто обязаны появиться спектакли, где будут вскрываться взаимоотношения человека и власти, общества и власти, зависимости человека от многих вещей. Появляется интерес опять к Шекспиру, распространяются последствия от эротически-сексуального взрыва, который произвел два года назад Виктюк. Поняли, в России есть секс, есть взаимоотношения и такие, и сякие. Но сегодня дело пошло намного дальше. Уже пройденный этап, когда мужчина просто взял бабу там, тут. Это уже просто пройденный этап.

Уже другие места. Исследуется переход из одного пола в другой, однополая, коллективные какие-то развлечения. Андрей Житинкин сейчас поставил модный спектакль «Милый друг Мопассана». В спектакле на всю сцену розовая кровать. Огромная! И на этой кровати, конечно, в самых разных положениях герои Мопассана в фантастических костюмах разыгрывают свои отношения под очень модную замечательную музыку. Билеты продаются дорого. Такое направление существует.

Лично я недавно перечитал Толстого. Я вот совершил какой-то поступок сумасшедший, именно находясь заграницей. Взял и перечитал «Анну Каренину». Я был ошеломлен. Я ничего не понимал тогда в молодости, когда читал этот роман. Я был ошеломлен сексуально-эротическим напором, потенцией, которая приводит ситуацию Анны Карениной и Вронского к высшей точке, к их сближению, к любви. Меня поразило. Я никогда не обращал на это внимание. Толстой идет, идет, идет и подводит их к близости. И когда наступает этот момент, он впервые в романе ставит много-много точек. И вы знаете, это величайший художник, величайший урок подлинного понимания, с моей точки зрения, этой проблемы. Когда ничего не сказано, а сказано только потом, что она взяла его руки и положила к себе на грудь. И когда читаешь эти строчки, ошеломляешься мощнейшей сексуальностью писателя, написавшего «..она держала его руки у себя на груди». Ты смотришь в эти много-много точек... Твой организм проживает все, что происходит с Анной и Вронским. Сегодня же сексуальным считается, когда рука лежит в области паха... Вот это кажется просто дешевкой по сравнению. Этим надо переболеть. Этой болезнью болеют сексуально неполноценные художники.

Теперь несколько слов о своих зарубежных театральных впечатлениях. Я начну с конца. Здесь говорилось о необходимости режиссерской школы. Все, конечно, правильно. И еще раз оговариваюсь, потому иногда тебе приписы-

вают вовсе не твои слова. Я далек от квасного патриотизма. Но это я сейчас вижу и понимаю. Я был просто во Франции. Фестиваль в Овиньоне в этом году — это ***триумф русского театра***. Пятидесятилетний Овиньон, юбилейный Овиньон, миллионы долларов вложены в этот фестваль. Триумф русского театра. Русский сезон в Овиньоне. Все спектакли мастерской Фоменко, спектакль Фокина, спектакли Жиновача, спектакли Гинкаса. Русский театр сегодня предлагает такой уровень душевного напряжения, который невозможен ни в европейском, ни в американском театре. Высочайший уровень душевного напряжения от русских спектаклей.

Россия, Белоруссия переживают очень драматичный период своей жизни. Это они выбрасывают на сцене. Прямо могу сказать. Народ цепенеет! Успех грандиозный. Я ставил «Дядю Ваню». Мои актеры, два человека отпросились на пару дней. Приехали перекрученные. Попали в маленькие залы, где русские играли. Пренебрегли гигантскими залами, где был эротический театр, лошадиный театр, а попали на «Волки и овцы» Островского Фоменко и приехали оттуда совершенно ошеломленные.

Во Франции в Париже была величайшая акция всех времен и народов, католическая акция по поводу встречи Папы Иоанна Второго с католической молодежью мира. Друзья мои, поскольку я смотрел телевизор, я был свидетелем возвращения людей домой. Я недоумевал. Я спрашивал их: «Ну что в человеке сгорбленном, еле составляющем слова (я имею ввиду сегодняшнее состояние Папы)?» Полмиллиона молодых католиков мира на несколько дней приехали в Париж, добираясь туда всевозможными путями. Открытый мир! Париж принял полмиллиона. Каждый получил кров, еду на эти несколько дней. Чувство счастья, братства пронизывало всех, кто участвовал в этих двух событиях: фестивале и католическом собрании. Чувство восторга. Я спрашиваю: «Патрик, что, я не понимаю. Старый, очень старый человек медленно что-то говорит». А он мне гово-

рит: «Леонид, Папа дает нам силы жить. Папа Римский дает нам жить. Он передает нам свою огромную силу. Он помогает нам преодолеть смерть».

Я связываю это с Овиньоном. Потому что русский театр давал тоже такие ощущения. Говорю очень ответственно. В том мире нет школы режиссерской практически нигде, но есть замечательные режиссеры, которые образовались в результате сумасшедшего естественного отбора. Конечно, можно сказать: Брук, Стрейлер, Штайн, Лангофф и так далее. Но, друзья мои, если иметь ввиду театральное дело как таковое, я ответственно заявляю, что там царствует дилетантизм. Огромное количество молодых людей платит собственные деньги за урок, за стаж.

ГИТИС, Русская театральная школа, Российская Академия театрального искусства сегодня рвется на части. Произошло количественное накопление, перешло в качественное. Сегодня русский театральный педагог по сценической речи, по мастерству актера, по режиссуре — это самое большое богатство. Мы им жутко нужны там. Во всех странах практически сейчас уже идет разговор о создании первой театральной школы. Англия, Франция, Испания. Турция. Они подошли к тому, что у нас есть. Поэтому и работа есть. Польские артисты и французские артисты — это две большие разницы. Польская школа — очень сильная. Другое дело, что это театр, который очень сильно отличается от русского театра.

У нас обычно было представление, что польский театр — это грандиозная техника, экспрессия, нерв какой-то польский. Я ставил «Вишневый сад». Было очень трудно. Французы, которые не имеют ярко выраженной школьности, почувствовали и услышали Чехова гораздо лучше, чем поляки. Того Чехова, которого я исповедую. Русская театральная традиция предполагает, что режиссер (меня поймут, кто ставил за рубежом) обязательно еще и ***педагог***. Ну посмотрите: ученики Завадского, Попова, Лобанова, Кнебель,

Гончарова. Мы же все натренированы на то, чтобы помогать артисту, подсказать ему что-то, здесь ему то, здесь ему то... Мир лишен этого. Когда ты с западным артистом работаешь и подсказываешь ему нюансы, его роль, его жизнь, то он говорит: «Мерси, мерси боку. Большое спасибо». «Чаксаула» — говорит турок. «Дзенькую» — говорит даже поляк. Потому что разграничение между актерской профессией и режиссерской профессией огромно. Режиссер приходит и начинает быстро работать. Ему дано там 2 месяца, 3 недели и 4 дня, и все. Остальное — твои проблемы. И когда русский режиссер начинает с ними возиться, начинает что-то им про их внутреннюю жизнь. Ко мне как-то в Болгарии подходит актриса и говорит: «Извините меня, ради Бога, только вы меня простите, а как мне вот здесь?» Я говорю: «А почему вы просите прощения?» Она говорит: «Потому что это мои проблемы». Даже болгары. Разграничение. Разве можно в русском театре представить, чтобы артист сказал, что это вот мои проблемы, а это твои. Нет. Его проблемы — это его проблемы, но это и мои проблемы тоже.

Я вспомнил замечательную историю с Валентином Гафтом и Анджеем Вайдой. Это гениальная история. Вайда репетирует в «Современнике», фотографы фотографируют. Он говорит: «Добже, добже, сюда, добже, добже сюда», и так далее. К концу десятого дня Гафт выходит на авансцену и говорит: «Хуля добже, товарищ Вайда? Что я здесь делаю?» Так что русская школа, как говорится, остается русской школой.

Мне сейчас предложили поставить «Вишневый сад» в одной из западных стран. Я делюсь с вами очень интересным соображением. Я говорю: «Зачем вы меня зовете? Два гола тому назад была премьера постановки очень известного русского режиссера с выдающимся русским художником». Они мне: «Эта премьера прошла. Такой Чехов нам не нужен. Ваш великий режиссер поставил у нас Чехова так как если бы он жил на Западе. Нам нужен русский Чехов».

«Какой русский Чехов?» «***Душевный***!» Все. Вопросы. Вот здесь и проходит этот водораздел мощнейший. Наше богатство, наша способность плакать, жалеть, прощать, способность быть бессильными, наша способность не уметь, способность быть такими, какие мы есть. Если мы ее потеряем и превратимся... Мы должны оставаться самими собой. Это и есть наша ценность. Здесь именно и находится водораздел.

А теперь два слова о школе. Вы можете сказать, что вы ученики Попова, Кнебель, ученик ближайших учеников Станиславского. Я кукую на эту тему. Ну хорошо. Говорю, не красуясь. Рвут на части! Хотят. Станиславский. Хотят. Русская школа. Хотят. Понимают. Какая-то методология, величайшее учение Станиславского. Ну это же давно мы говорим, но не верим в это. Непрерывно слышишь: «Да кончай ты со своим Станиславским!». И где это? У себя на Родине! На одном Станиславском, мол, далеко не уедешь... Да, конечно, не на одном Станиславском! Но ведь существует Евангелие, существует что-то, на чем держимся! Держимся весь двадцатый век, я считаю, на Станиславском.

Нужно поехать туда, чтобы понять, что такое Станиславский и Немерович-Данченко. Да и Меерхольд, да и Брехт просто разветвления одного дерева, но они, опять-таки, все оттуда. Я — из Станиславского. Из работы актера над собой. Прочитайте внимательно все, что написал Станиславский о восприятии. Это не я, это Гротовски. И так далее, и так далее. Приезжаешь в Америку в 1978 году у Ли Страсберга. Маленький старичок подводит нас и говорит, где они учились. У Станиславсокого. Приезжает бродвейский блистательный спектакль «Игра в джин». На сцене Малого театра триумф. Вся театральная Москва стоя аплодирует. Этот старичок машет и говорит: «Успокойтесь, успокойтесь. Все из Станиславского». И два месяца назад я покупаю «Экран и сцену». Марлон Брандо. Самый дорогой артист мира, артист, не дающий интервью, уже давно замкнувшийся в собственном мире, артист, разговор с которым

стоит очень много долларов. Сам разговор, я уже не говорю о съемках. Черным по белому французскому журналисту на вопрос: «Скажите, ну вот существует американская актерская школа, традиции Голливуда, Бродвея, Америки, как таковой? Да и европейской тоже?». Марлон Брандо ответил: «Существует только одно. Если иметь ввиду актерское дело, то существует Станиславский, его книжки «Работа актера над собой». И поэтому, когда в мире кто-то говорит, что существуют какие-то школы, они просто не знают, что школа существует только одна. Школа Станиславского.

И говорю я вам это не для того, чтобы сейчас раздуться и говорить, что Станиславский из России, а говорю только для того, чтобы мы понимали, что это же наше богатство, мы же должны им владеть. Мы же не должны быть хамьем в адрес собственной земли. А мы же беспрерывно с этим сталкиваемся. Невежество отечественных деятелей театра позорно. Каждый, кто занимается нашим делом в конечном счете понимает, что надо помогать актеру задышать, улыбнуться по-человечески. А как это сделать? Ну ты ему скажешь: «Ай-яй-яй!» Мизансцену придумаешь сумасшедшую. Один раз придумаешь. Другой раз, а третий она уже будет мертвая по сравнению с тем, что может открыться в его сердце.

Я в своей практике торжественно своим студентам говорю так. Это моя позиция. Ребята, я постараюсь приобщить вас к тому учению, которое на финише жизни Станиславского стало определяющим и которое он передал ученикам. Это учение о действенном анализе пьесы и роли. Но в отличие от тех лет мои учителя нам преподавали, что в основе этого действенного анализа лежит понимание разбора как определения события, определения действия, конфликта, определения предлагаемых обстоятельств и так далее, и так далее. Я же сегодня в 1997 году сам для себя говорю, что это не учение о событии. Я говорю: «Это великое

учение о событии». Я с годами к этому стал относиться с еще большим пиететом. Это великое учение о событии.

Какое счастье я испытал в мае месяце, прогуливаясь по ночному Парижу с Анатолием Васильевым, перед которым Франция благоговеет. Гротовски и Анатолий Васильев как гуру приезжают в Париж, и их встречи с французской театральной общественностью начинаются в полдвенадцатого ночи и заканчиваются в полпятого утра. Это ночные гигантские монологи. На одной из встреч с Гротовски я был. Весь театральный Париж в театре на Елисейских полях до полпятого слушает монолог седого постаревшего Ежи Гротовского. Монолог. И то же самое — великие монологи Анатолия Васильева. Я счастлив нашей дружбе. И мы гуляем с ним по ночному Парижу под дождик и я спрашиваю его: «Толя, скажи мне, только честно, как для тебя вообще события? Не отказался ли ты? Не устарело ли? Для тебя лично? Ты ведь вон чем занимаешься». Он останавливается и в свойственной ему манере начинает дергать бороду и кричать: «Леня, ты с ума сошел. Ты с ума сошел! Только событие. Это спасение. Ты же читал, что я написал про событие? Так это и есть...» А что он написал про событие в отличие от нашего того времени, в отличие от Кнебель, Попова. Мы событие рассматривали как точку, как переломный момент, а Толя Васильев пошел дальше. Он теперь говорит о пространстве события. Он говорит, что чем максимальнее глубина пространства, тем интереснее жизнь артиста. Поэтому на таких размышлениях о нашем педагогическом деле я мог бы и закончить.

Последняя тема, которой я коснусь вскользь. Я хочу поделиться с вами крошечным впечатлением. Я заранее прошу прощения, ибо вторгаюсь в очень деликатную сферу... Я еще очень много не сказал о школе, ибо, я занимаюсь театральной школой, в том числе и за рубежом. Разница очень большая.

Я внимательно слежу за тем, что происходит в Минске. Слежу за судьбами своих товарищей. Очень близко к сердцу принимаю все, что с ними происходит и хорошего, и не очень. На юбилее Луценко я говорил о его пути. Сколько там шрамов, ссадин, суженных сосудов! Дай Бог ему здоровья. Честно скажу, до меня доходит информация о делах театров. И честно скажу, что если сильно закручивает, то смерть театру. Вот как только я узнаю о том, что в театре собрание, если на следующий день — опять собрание, это все, театр можно закрывать. Это искалеченные люди, люди, которые выясняют отношения.. Это все не бесследно. Ужас! Величие репертуарного театра в том, что он есть. Ужас этого театра в том, что они грызут друг друга, жрут, обижают, оскорбляют друг друга, а потом вынуждены выходить на сцену и играть любовь друг к другу. Это делает театр уродливым.

Но отказаться от величайшего, я считаю, завоевания социализма — репертуарного театра — великий грех. Ни в одной стране нет этого. Это надо беречь.

Я заканчиваю свое выступление на режиссерской конференции темой грустной. К 60-ти годам подавляющее число режиссеров тяжело больны. Но ни в одной стране мира не больны так, как больны в России. Практически кафедра режиссуры ГИТИСа на этом этапе, выдающиеся режиссеры не могут вместе собраться. Уже несколько лет не могут.

Собирались вот недавно. Люди все исполосованы. В буквальном смысле слова — изрезаны скальпелями. Инфаркты бьют сорокалетних, колотят режиссуру, не жалеют режиссуру. Страшно. Умервщляют ее, как умервщляли все годы. Ну надо же спохватиться. Невозможно видеть Раевского, который постоянно жрет таблетки.

Я призываю всех нас в самом деле ***понимать***. Не против артистов. Свойство артиста возбудиться, свойство актера, естественно, очень сильно себя пожалеть, коль более ролей не дают, не играл. Конечно, жизнь проходит, конеч-

но, виноват режиссер. Но я призываю просто, хотя бы делать так, чтобы к 60 годам не сбивать наших людей с ног, не кидать нас в реанимацию, под ножи. Я говорю это без всякого болтливого красноречия.

Режиссуру надо беречь Мы обязаны друг другу помогать. Другого нам не дано.

Спасибо большое за внимание.



Валерый Мазынскі

мастацкі кіраўнік
тэатра-студыі «Вольная сцэна»,
заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі,
лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі

У нас няма школы

Даведаўшыся пра такую канферэнцыю месяц назад, мяне хвалявала адно пытанне. Яно тут так наглядна сёння прысутнічае. Яно тут чырвоным на белым: «Сучасная беларуская рэжысура. Міжнародная навуковая канферэнцыя». Так моцна гучыць!. Вось, разумеце. Ну, і першае пытанне: «Ну і што?» А далей што?

Рэжысура. Без яе тэатра няма. Гэта вядома. Сёння няма той будкі, дзе падказваюць акцёру, можна развесці нешта без рэжысёра. Гэта прафесія рэдкая. Памятаеце недалёкі юбілей Луценкі? Памятаеце аўру? Памятаеце бізнесменаў, розных «мэнаў», якія сядзелі і далучаліся да гэтай ауры і былі шчаслівыя. А на сцене быў проста рэжысёр. Аказваецца, не проста. Трохі падпіць, і можна выкінуць ўсё, што ў цябе ёсць перад гэтым чалавекам. Можна яго абсыпаць кветкамі, каб толькі не задушыць у час такога парыву. Гэта гаворыць, што, як гаварыў Таўстаногаў, гэта другая прафесія пасля касманаўта. Яна становіцца па сваёй папулярнасці неабходнай.

Я лічу, што стан рэжысуры, стан тэатра гаворыць аб здароўі нацыі. І калі з гэтага пачынаць і гэтым канчаць, то трэба глядзець, як адносіцца да гэтага нацыя, дзяржава, якія адносіны ў нас. Спадар Абрамаў ўспомніў пра ВАП. Я, ад'язжаючы сюды, меў з ім бяседу. Сапраўды, прайшла там пагалоска, што 2% будзе рэжысёрам за аўтарства плаціць.

Калі ён сказаў, што яму нагадалі многа раз, што ён не можа быць аўтарам. Ён можа быць пастаўлены не як аўтар, а як сааўтар. Калі тэатры пагадзяцца плаціць вам 2%, то вам будуць плаціць, а калі не будуць згодны, то нічога не будзе. Я яму: «Што вы! У Еўропе даўно!...» Ён гаварыць: «Ціха. Я прачытаў усе дакументы, і вы поосторожней с Европой. Там тоже режиссеры считаются соавторами». Тут я сеў, таму што дакументаў такіх не чытаў. Трэба пачытаць.

Мы ўсё роўна застаемся як бы збоку. Тут прысутнічае Акадэмія мастацтваў? Дзе? Ну Ратабыльская — гэта не Акадэмія мастацтваў. Яна гуляе як кошка сама па сабе. Разумееце, вот мы і гаворым — школа. Прабачце, но няма ў нас школы. Самае страшнае, што на сёння ў нас няма школы рэжысуры. Пуста. Таму што для мяне школа — гэта асобы, майстры, якія павінны навучыць, за якімі важна хадзіць, каб вучыцца, па-руску кажучы, «личностности». Гэта вельмі важна, бо навучыць нельга, можна навучыцца. А навучыцца можна толькі ў таго, каго любіш, пра каго думаеш дзень і ноч. Другая палова з гэтага, ці можа гэты майстр, за якім ходзіш, навучыць. Прабачце, але наша прафесія — гэта не толькі інтуіцыя, але яшчэ і уменне, школа, дзе ёсць першы, другі, трэці клас. І многае з таго, што ёсць у гэтай прафесіі, можна падказаць, расказаць. Гэта трэба ўмець.

Мне здаецца, што мы ў большай ступені з'яўляемся інтуітамі. А вось так раскласці прафесію і прымусіць акцёра праз гэта існаваць. Вот ў гэтым плане складанасць. Для мяне на сённяшні дзень такая пэўная чарада спектакляў, ў якой я бачу сваё невалоданне прафесіяй. Для мяне гэта спектаклі Эфроса, знаменітыя спектаклі Некрошуса, Вайткуса, «Іванаў» (помніце той спектакль, які мы глядзелі ў Брэсц з гэтымі пацанамі і дзевачкамі). Для меня гэты апошні спектакль пераламаў для мяне стэрэатыпы. Мінавіта апошні спектакль перавярнуў у мяне вось гэтую праўду аб тым, што нельга даваць акцёру складаную роль, калі ён яшчэ не на-

браў вопыта. Там самаму старэйшаму 27 год. Яны іграюць ўсеўзроставыя ролі, і мы ўсе ў гэта паверылі.

Вось я на гэтых спектаклях ўспомніў Анатолія Васільевіча, таму што я праз яго спектаклі вучыўся. Вот дзе так рэжысёр губляецца ў працесе акцёрскім, дзе акцёр загружаны не толікі ўзаемадзеяннем з другім акцёрам, але і праз дэталь, дзеянне. Філіграннае, тонкае. Тут ўсё зроблена на практыцы. Я ў гэтых маладых акцёраў дапытываўся: «Гэта ўсё рэжысёр прынес, ён ўсё прыдумаў?» Я не паверыў таму, калі яны сказалі, што гэта яны прынеслі. Вось той працес, калі ўсё разам адбываецца, але нават Чэхава ў іх ставяць, не іграючы голую філасофію, а займаюцца на сцене канкрэтнымі, сіюмінутнымі справамі. Філасофія тут з'яўляецца сама па сабе.

Такая тонкасць прафесійная. Я сядзеў і зайдросціў. Я пачынаў з гэтага прафесію, прайшоў праз гэта, але сам гэта не ўмею. І мне зноў захацелася палезць, падглядзець ў гэты тэатр. Я застаюся такім зайдроснікам, бо ў такой ступені я сваёй прафесіяй не валодаю. Гэта мяне павергла ў стан вучня. Я ўспомніў, што, нажаль, мы не можам практычна адзін ў аднаго ўлазіць, вучыцца адзін ў аднаго.

Я не ведаю, наколькі мы павінны ўлічваць эканоміку. Нават хворую эканоміку. Калі мы пачнем думаць пра эканоміку, нават пра хворую эканоміку, то мы з вамі нічога не паспеем. Няхай іншыя думаюць пра гэта. Хаця, разумееце, у тэатр ходзіць вельмі мала людзей. Мы хоць і стваралі для народа, але скажам шчыра, хто ходзіць у тэатр? Народ? Адны і тыя ж людзі ходзяць ў тэатр. Хто прызвычаіўся да гэтага, той і ходзіць ў тэатр. А іншыя не ходзяць. Спадзявацца на тое, што мы ахопім народ і для народа. Не. Але мы са сцены выпускаем энергетыку, якая даходзіць амаль да Серабранкі, да таго чалавека, нават, хто ніколі не бываў і не будзе ў тэатры. Мне здаецца, што калі мы знікнем, то гэты чалавек на сябе гэта адчуе.

І з гэтай нагоды я хацеў бы сказаць, што спадзявацца на тое, што рэжысура можа трымацца толькі на вар'ятах, на фанатах гэта было б дужа небяспечна. Так што, фанаты — гэта «вярняк». Але дзяржаве трэба было б падумаць, што ад яе залежыць у праблеме манкасці гэтай прафесіі. Чым можна маніць. Прабачце, самае галоўнае, на што трэба глядзець, бо рэжысура – не акцёрская прафесія. Яна схавана ўнутры. Мая маці не можа зразумець, чым я займаюся. Яна параўноўвае мяне з дырыжорам, хто «махае палачкамі». Я гавару ёй, што яна зманіла, у мяне няма палачак.

Калі наш сённяшні рэжысёр будзе атрымліваць столькі, сколькі ён атрымлівае зараз, то ў тэатры застануцца толькі фанаты. Застануцца толькі тыя, хто ёсць сёння, а новыя і не прыйдуць. Хто нас сёння падпірае з 26 тэатраў. Я вось сяджу і лічыў колькі рэжысёраў у тэатры. Налічыў дзесьці 47 чалавек. Гэта поўнасцю на ўсю рэспубліку. 47 – гэта яшчэ многа. Няхай 40. На рэспубліку! Калі б ім даць усім аклад 5 мільёнаў рублёў у месяц, каб мы пра гэта ўжо не гаварылі ніколі.

Мы ўжо нікуды не сыйдзем. Мы ўжо хворыя людзі. У нас дыягназ. А маладыя, прыгожыя, разумныя не пойдуць у гэту прафесію. Застаўся сапраўды адзіны паратунак. Калі Раеўскі, Луценка, яшчэ там чалавек пяць, мабыць, і я таксама, атрымаюць многа грошай (можа мы яшчэ не захочам, не ведаю) і сказаць: «Вось цяпер бярыце сабе людзей, каго толькі жадаеце, прывяжыце іх да сябе. Няхай яны будуць заўсёды каля вас. Мы — не асабліва штосці такое, але другіх няма. Не атрымліваецца ў дзяржаве, дык выпішыце з Масквы, настаўнікаў з Пецербурга, хоць аднаго. Выманіце іх, дайце ім грошы, ну хаця б аднаму. Грошы, за якія ён змог прыехаць і хаця б два гады пажыць, выпусціць курс у Акадэміі.

Няма нікога. Я нездарма запытаўся, дзе Акадэмія. Інстытут Культуры ёсць, а вось Акадэміі няма. Вось сёння якая праблема. Нам няма каго сёння баяцца. Нас ніхто не

падпірае. На сённяшні дзень гэта ўжо трагедыя. Сёння ўжо позна, бо перарвалася пакаленне. Пакаленне перарвалася. І вялікае пакаленне. Сёння спадзяванне толькі на маладых. Іх павінна быць многа, каб нейкі адбор, адсеў. Гэта адзіны паратунак. Каб маладыя жылі, працавалі і адсяваліся. Разумееце.

Калі школа і будзе на сённяшні дзень, але ў школе нешта трэба мяняць. Я на сённяшні дзень адчуваю такі велізарны недохоп навук, якія павінны былі быць у школе. У школе не было псіхалогіі, не было філасофіі, нармалёвай філасофіі, бо філасофія была паскудным словам. Разумееце? Мы павінны былі яе спасцігаць як бы наадварот. Гаврылася адно, а мы павінны былі вышукваць нешта іншае. Мы не разумелі, як сляпыя кацяняты, дзе гэта ўсё браць. Хто нас акружаў.

На сённяшні дзень вельмі важна, асабліва для мастака, у якой ауры ён знаходзіцца, жыве: і ў інтэлетуальнай, і духоўнай. Тыя, хто вучыцца ў школе могуць, магчыма, на гэту тэму іранізаваць яшчэ больш за нас. Яны смяюцца над сваімі настаўнікамі, бо яны разумнейшыя, у іх больш свабоды.

Я хачу падзяліцца вось чым яшчэ. Паставіўшы адзін спектакль у Польшы, потым пабывалі ў Германіі, бачылі школы Германіі. Я злавіў сябе на тым, што, паглядзеўшы на студэнтаў другога курса, я зразумеў, што мне нечага рабіць з імі. Тое, чым я займаўся ў школе і тэатры... Я зусім не тым займаўся. Я займаўся тым, што разнявольваў, раскрепощал акцёраў. У нас малады чалавек страшна закамплексаваны прыходзіць у школу. Страшэнна закамплексаваны. Мне здаецца, што вялікая праблема ў тым, як атабраць. Мне здаецца, што першая якасць у таго, хто прыходзіць на сцену (не гаворачы ўжо пра рэжысуру), павінна быць унутраная раскаванасць, свабода. Ён можа быць праціўным, гэта не важна. Ён павінен ўмець выказваць сваё Я.

Мы заўсёды пабаіваліся. Ведаеце, якая ў нас школа. Вучань, які задае пытанне настаўніку, хто? Дурны. У нас вучні баяцца задаваць пытанне настаўнікам, каб не выглядаць... Таму няма дыялогу. Да нас прыходзяць такія ж самыя ў школу.

Апошняе, што я хацеў бы сказаць. Я даўно пра гэта гаварыў. Сапраўды, рэжысёр можа не ўмець пісаць, але гэтаму таксама можна вучыць, амаль трэба вучыць. Бо можна ставіць спяктакль, не валодаючы красамоўствам. Мне здаецца, што эпоха Раеўскага, Луценкі адыходзіць. Я сам бываў часта на іх рэпетыцыях. З імі адыходзіць... Нічога не затанецца. Толькі крытычныя тыя артыкуля, што былі напісаны аб спектаклях. А што такое репетыцыя? Нажаль, летапісцаў ні ў купалаўскім, ні ў Рускім тэатры не было. Няма летапісцаў.

Рэпетыцыя — гэта такі кладзесь, столькі знаходак, столькі там талентаў у рэпетыцыі раскідана. На спектаклі пры сборы гэтага не відаць. Працес увесь, нажаль не фіксуецца. Ваш працес, Валерый Мікалаевіч, працес Барыса Іванавіча, усіх астатніх. Ён застаўся там, у паветры.

Я лічу, што ў тым жа купалаўскім тэатры літаратурная частка павінна складацца ну не меньш як з пяці чалавек. Не меньш. Разумееце? Таму што вось гэта традыцыйнае завліт у тэатры — гэта жах! Яго празвалі завлітр. Гэты адзін чалавек нічога не можа зрабіць. Нічога. Ён сядзіць і шукае п'есы. Гэтае такое ўбоства! Мне здаецца, што ў гэтым плане добра было б перадумаць нашаму кіраўніцтву, і нам да гэтага зусім па-іншаму адносіцца. Гэта, відаць, усё ад таго, што мы бедна жывем, на ўсім эканомім і думаем пра хворую эканоміку. Яна заўсёды будзе хворай. Мы цяпер жывем па астатачнаму прынцыпу. Мы ўвесь час па яму жывем. І колькі мы не будзем жыць, але ўвесь час мы будзем жыць па гэтаму прынцыпу. Не эканомілі б на нас! Дзякуй за увагу.



Гітас Падэгімас

мастацкі кіраўнік Каўнаскага акадэмічнага тэатра, Літва

Литовская режиссура 90-х годов

Уважаемые коллеги, вы все знаете, что соседняя страна Литва очень маленькая, но, как совсем недавно, не без гордости заявил наш министр культуры, что в смысле театра — это могущественное государство. Да, по миру шествует наш гений Некрошюс. Я очень рад тому, что меня не разрывает публика на части, потому что у нас скоро пройдет «Гамлет». Сейчас билеты продают, полиция стоит около театра. Да, наш руководитель Вильнюсского академического театра Римас Туминас стал главным режиссером в Исландии. Он постоянно ставит в Рейкъявике свои спектакли. Молодой ученик Вайткуса Оскарас Коршуновас тоже ездит по Авиньону, Эдинбургу, имеет своих последователей. Ваш покорный слуга тоже поставил «Преступление и наказание» Достоевского в этом году в Норвегии. И так далее и тому подобное.

Я думаю, что на примере театральной Литвы можно говорить о проблемах режиссуры, которые свойственны и нашей стране и вашей, режиссуре как профессии вообще. Режиссура столкнулась с проблемой потребления и рынка, с искушением свободой. Это, на мой взгляд, намного сложнее, многозначнее, чем театр сопротивления идеологическому прессу, которому мы подвергались много лет. Но вот, что выявилось за несколько ушедших лет. Римас Туминас — прекрасный режиссер, ученик Васильева поставил «Маскарад». В отличие от учительского спектакля, это спектакль признанный многими, там безумно красиво, па-

дает снег все время. Красиво звучит вальс Хачатуряна, безумно красиво идет карнавал на канавке, публика имеет голливудскую отдушину, все рвутся на этот спектакль. Но лично я согласен с нашим критиком Рутой Гинскайте, которая написала, что ненормально, когда я сержусь, смеюсь и радуюсь как красиво, когда вообще все построено на убийстве человека безвинного и беззащитного.

Тут проблема. В Литве, по всей Европе, самое большое количеств самоубийств. Литовский театр, обожествляемый, в смысле эстетического поиска, вносит свою лепту в развертывание вот этой безнадежности, неверия, цинизма. Мне приходилось встречать одну девушку, которая была в шоке после одного спектакля и сказала, что никогда не будет рожать в этой жизни. Красивая. Молодая девушка, посмотрев спектакль известного мастера.

Вот тут мы сталкиваемся с проблемой ответственности художника, ответственности режиссера, потому что мы все знаем, что театр из всех искусств более всего действует на психику, на подсознание. Я вчера по приезде в ваш город сразу пошел по трем костелам. Я успокоился, почувствовав хорошую ауру после неуютной погоды. Я пришел в себя. Я уверен, что театр, этот пасынок, блудный сын, который давно отделился от магии, обрядов, когда человек пытался найти себя на этой вот вертикали, стремился к высшему, к звездам, что театр, если он не сохраняет эту свою сакральность, о которой пишет Брук, Гротовски, Васильев, строя театр своего внутреннего созерцания, своих внутренних прозрений. Потому что надо сохранять то, что делает театр отличным от других институтов государства, которые оно придумало, чтобы прийти в какое-то равновесие и прожить вместе на этой земле, прожить в мире и согласии. Театр получил соединяющую его обрядность, возможность быть сейчас и здесь.

Мы сегодня здесь собрались и, соединяя свою энергетику, мы вырабатываем общий духовный продукт. Многие

люди разного возраста мне говорят, что очень любили театр, но сейчас не ходят в него. Почему? Плохие спектакли? Нет. Плохие актеры? Нет. Времени нет. По-моему то, что театр — искусство временное (ударение на -о-), то есть, что из этой безумной погоне в конце века, в которой мы находимся, в которой мы мчимся к этим трем аршинам земли, в театре надо остановиться. Это искусство, которой нас вынимает из плена этого временного, преходящего, того, что не относится к сути нашей культуры, сути пребывания homo sapiens на этой земле.

По-моему сам акт театрального действа связан со священнослужением. Мы знаем, что в театре времен Нерона, когда сжигались главным протагонистом на сцене актеры, был этот момент колоссального потрясения, обновления, катарсиса. Люди сейчас, когда действительность наступает на нас с такой калейдоскопической быстротой, когда мы по телевизору воспринимаем смерть только как красивую картинку, кровь — как клюквенный сок.

Мы боимся театра. Мы там должны смотреть в глаза друг к другу. А в глаза не смотрится. Смотрится в Интернет, смотрится в виртуальную действительность, смотрится во что-то еще или смотрится лукавым взглядом в того, кого надо обойти, подтолкнуть и так далее. На мой взгляд, вот это время, которое мы останавливаем, мы выключаем зрителя, приходящего в театр, мы вынимаем его как белку из колеса. Он на это время в наших руках Намного тяжелее встать и выйти из театра, чем переключить канал, закрыть книжку. Поэтому ответственность просто больше.

Я это говорю к тому, что театр может выиграть (наверное, уважаемый коллега Раевский выигрывал), когда не идет на компромиссы там, где он не силен. Когда он, занимаясь зрелищностью, не впадал в клиповую эстетику. Когда он не поддавался напору массовой культуры. Когда он не старается изготовить духовную fast food. Для этого нужна смелость. Как Петру Фоменко не надо бояться быть осме-

янным, не принятым, а просто верить, работать, ждать своего часа и не забывать, что в наших руках судьбы людей. «Счет всегда приходит» — говорил классик.

Как-то встретил одну опустившуюся женщину — алкоголичку. Она мне сказала, что когда-то была учителем и посмотрела спектакль «Фрекен Жюли»: «Я тогда была благополучной женщиной, без страданий и не поняла этого. Потом, в один пасмурный день, когда меня оставил муж, взяв сына, меня прогнали из школы, я стояла и жарила эту яичницу. Вдруг на меня навалилась судьба Фрекен Жюли. Я это поняла. Я как-то пыталась остановится». Для меня это был самый большой комплимент за всю мою двадцатипятилетнюю режиссерскую деятельность.

Когда театр нащупывает болевую точку, а не только когда занимается развлечением, коммерциализацией, когда он не занимается смакованием смерти, смакованием небытия, культуры смерти. Предыдущий оратор, по-моему, это точно сказал. То, что культура смерти, к концу тысячелетия, хотим или не хотим, сумерки всегда сгущаются. Это можно почитать. Это нормально, об этом многие пишут и говорят. Но мы не должны этому поддаваться, мы должны думать о том, что сказал Людовик Святой, когда мальчиком играл в мяч. Его наставник сказал: «Что бы ты делал сейчас, если бы узнал, что через минуту будет конец света?». Мальчик ответил: «Я бы играл в свой мяч». Сейчас моя работа — играть в мяч! Поэтому, наверное, он и стал святым.

Теперь я хочу сказать несколько слов о нашем культурном сотрудничестве. После пятнадцатилетнего перерыва я со своим курсом студентов в этом году посетил Россию. Мы присутствовали на «Славянском базаре», во МХАТе на встрече этих двух великих людей, которые совершили шаги нового типа театра. Театра, который будет заниматься вопросами, жизненно важными для человека, для души. Потом мы работали на семинаре в Мелихове, посвященном

«Чайке», которая была там написана 100 лет назад, по методу Михаила Чехова.

И в самом деле, мои ученики, которые уже знают хорошо английский язык, все они учатся в университете, были очень рады тому, что прикоснулись к этой глубокой духовной традиции, про которую здесь говорил так интересно Леонид Ефимович. Мне самому было очень отрадно встретится с Петром Наумовичем, так как наш каунасский театр является как бы его лабораторией, его выпускники сейчас уже ставят у меня свои дипломные спектакли. Мы сотрудничаем, может быть будет фестиваль его учеников его имени. Про это мы говорим.

Я думаю, что то, что мы знаем хорошего из того, что было раньше в этом государстве мы должны это передавать молодым поколениям, своим ученикам, которые не видели этого, не присутствовали при этом. Но, с другой стороны, мы не должны замыкаться на чем-то одном, потому что мир настолько разнообразен. Как-то похоже и сближает человеческая боль, страдание, жалость, милосердие, страх наш перед неизведанностью, а проявления творческой души, тем более в театре, играющей души человека могут быть абсолютно разные.

Про это рассказывал Леонид Ефимович, описывая панораму московской театральной жизни. Мне это очень напоминает, потому что я преподаю историю театра в университете, 20-ые годы, Москву 20-х годов, когда Мейерхольд обвинялся в деструктурализации театра, Грибоедова, Гоголя. Это нормально. Мы все проходим через эти витки. И, наверное, ненормально, когда молодой человек не экспериментирует, когда он не ищет новых форм, которые, может быть, уже были. И ему не объяснишь, что это уже было, что ему не нужно открывать снова велосипед, но он должен через все это пройти. Это нормально. С другой стороны, мы должны приучать молодых режиссеров и актеров жить в лоне культуры, все время обращать внимание на то, что не

ими начинается культурный мир и не ими, слава Богу, закончится. Это просто переходящая поступь культуры, развития театра. Это всегда обнадеживает. А то, что всегда из плена времени художнику надо было вырываться либо быть в сторонке. Это нам прекрасно показывают и доказывают все великие поэты Китая. Почти ни один из них, как вы знаете, не сдал государственный экзамен, который был очень сложный. Это все были какие-то аутсайдеры общества. Но те, кто сдал эти экзамены, мы их просто не знаем, а мы помним, знаем Бо, Бо Сюи, которые были влюблены в отблеск Луны в озере, в чарку вина с другом. Мы их все прекрасно знаем, они нам нужны.

Закончить я хочу, все-таки, фразой Леонардо да Винчи, в которую я свято верю. Это для меня как Библия. «Самую большую ценность имеет в мире то, что не имеет никакой ценности, то, что просто нельзя измерить ничем». Это чувство как раз в театре присутствует, то, что витает в воздухе. Это — душа театра.

Теперь практически постскриптум. Тут вот прозвучал голос, что когда-то ездили много, а сейчас нет. Я думаю, что это мы от лености души говорим. Я думаю, что ездить можно. Пожалуйста, я вас приглашаю в Вильнюс и Каунас. Если может ваше Министерство Культуры такую конференцию организовать, то оно может, наверное, вам нанять автобус, дать на топливо. Пожалуйста, я договорюсь о бесплатной визе с нашим послом. Пожалуйста, я вас угощу кофе и еще чем-нибудь. Только надо организоваться и все. Это не так сложно. Так что давайте дружить, общаться. Спасибо.



Андрэй Андросік

мастацкі кіраўнік
Тэатра юнага гледача

А где молодая режиссура?..

Я очень рад, что наш литовский коллега говорил передо мной, потому что то, чем он закончил, будет, я полагаю, являться смыслом моего выхода к этому микрофону. У нас сегодня происходит международная научно-практическая конференция «Современная белорусская режиссура».

Если бы не Антон Гришкевич, то наше собрание напоминало бы собрание дедушек. Современная белорусская режиссура представлена такими вот дедушками. Дедушками. Нас ужасно мало. Ужасно обидно. Я понимаю, что эта конференция как-то приурочена к юбилею гродненского театра. Само по себе это неплохо. Но, с другой стороны, на фестивалях, на которых мне довелось побывать, и сегодня на конференции я думаю, а где студенты? Где молодые режиссеры? Почему на фестивале «Белая вежа» полуподпольно появилась группа театроведов. Нет молодых режиссеров, нет молодежи. Они не услышали, что сказал Леонид Ефимович Хейфец. Почему-то их нет, я не вижу здесь Академии, кафедры режиссуры. Слава Богу, если будущий ректор это услышит и поймет, что это странно, что никого здесь нет.

Я звоню на кафедру мастерства актера и режиссуры и говорю: «Знаете, вот ставит спектакль Николай Михайлович Шейко. Он не самый последний режиссер в этом пространстве, в котором мы живем. Может кто-нибудь пришел бы, посмотрел бы на спектакль на репетиции». И никто не пришел. Это то, о чем все говорят так или иначе сегодня. Это информационный вакуум. И как бы наш литовский коллега не приглашал нас радужно в гости (это было бы

замечательно, если бы мы поехали), но канули, к сожалению, куда-то далеко времена, когда мы могли купить билет за 14 рублей, оказаться на спектаклях Хейфеца, Фоменко.

Когда к нам приезжал Брук, мы считали своим долгом быть на его спектакле в Москве или в Таллинне, в Вильнюсе, если он туда заезжал и так далее. Мы варимся в собственном соку, мы занимаемся самотужным искусством и у нас не хватает денег уже много лет на то, чтобы создать видеотеку тех спектаклей, лучших в России, Польше, Украине, Белоруссии и так далее. Хотя бы видеотеку!

Жаль, сегодня нет Алексея Дударева. Я его в последнее время очень достаю на эту тему. Когда возникает какой-нибудь банкет, я говорю ему, что на банкет у вас деньги нашлись, а на видеотеку денег не нашли. А я знаю, где в Москве можно пойти к какому-нибудь Давиду Смилянскому, на фирму, занимающуюся международными связями театров. Там на полке просто стоят кассеты, которые можно было бы просо переснять и привезти, а потом показывать студентам, тем, кто не может куда-то поехать.

Я хочу сказать сейчас о студенческих фестивалях. Был фестиваль в Киеве, был «Подиум» и фестиваль в Смоленске. После этого, по-моему никто никуда не выезжал. Меня очень волнует то, что мы сегодня можем поговорить, а завтра ничего не произойдет и еще получим, как сейчас, нормы спектаклей, взятые из 70-х годов, когда были другие деньги, люди и так далее. Я, допустим, хочу пригласить Лелявского, но приходилось доказывать, что он будет стоить не меньше, чем 1500 долларов. Мне надо это доказывать чиновникам.

Здесь Леонид Ефимович очень правильно сказал о режиссерской гильдии. Можно поставить вопрос о том, что белорусские режиссеры стоят не меньше, чем российские или какие-нибудь еще. Я понимаю, что кто-то ставит спектакли, кто-то организует их и так далее. Но стоит проблема оплаты режиссерам.

Тут сегодня упоминалось уже имя Владимира Андреевич Маланкина. Раевский и Луценко — его ученики. Вот такие люди, как Маланкин – замечательные педагоги, которые несли в себе колоссальный заряд. Мне повезло, я учился сперва у Орлова Дмитрия Алексееевича, потом у Товстоногова Георгия Александровича. Орлов представлял у нас в Минске, а после Орлова Маланкин, рядом с ним Редлих какую-то мощную российскую школу. Для них Станиславский и Немирович-Данченко были не просто авторами каких-то театральных теорий. Это были люди, которых они видели. Дикий, Лобанов и так далее. Мы начинали слышать эти имена, потом ездили, чего-то смотрели и происходил процесс обогащения. Этот процесс сегодня прервался. Нам, чтобы найти перечисленные вами журналы, Леонид Ефимович, надо очень много попотеть.

Нам надо на нашей конференции подумать о том, каков у нас престиж и оплата режиссеров, как нам ликвидировать информационный вакуум, ввести творческие поездки, как это было при плохом прежнем СТД, но мы тогда имели право поехать. А сейчас интересуются есть ли у нас там принимающая сторона, будут ли нас там кормит. Это ужасно, трагично! Если так будет продолжаться, если мы будем все это терпеть и смиряться, то мы заглохнем.

В ТЮЗе освободилось, как говорят, пространство, которое называется «Елочный зал». До какого-то времени там был банк, сейчас банк нашел себе лучшее помещение, съехал оттуда, и сейчас помещение освободилось. Оно вполне пригодно для создания экспериментальной сцены. Есть достаточно много проектов, приходят молодые люди и говорят, что им хотелось бы попробовать поставить, попытаться сделать что-то новое, необычное. Они приносят иногда очень интересные и неожиданные пьесы.

В Минске сейчас плохо дело обстоит с такими экспериментальными сценами. Вот там при нашем всеобщем молчании погиб Альтернативный театр. Погиб. Я особенно

печалюсь об этой гибели. Там работали практически все мои ученики. Нужно, чтобы такие театры были.. Я говорил об этом министру культуры, приглашал посмотреть его на эту площадку, на эту сцену, для того, чтобы вложить туда какие-то средства. Тогда могла бы появиться хорошая экспериментальная площадка в городе Минске. Спасибо.



Якаў Натапаў

рэжысёр,
г. Гомель

Правда — это основа основ...

Я начну с нескольких слов в защиту. Каждого в отдельности я защищать не буду, на это много времени требуется. Я езжу и ставлю в России. Мне несколько трудно говорить о Беларуси. Вы знаете, когда-то была замечательная пьеса Розова «Гнездо глухаря». Там в конце глухарь говорит: «Я живу хорошо» и заплакал. Я не знаю, как это сыграть, как поставить эту ремарку. И мне кажется, что даже плачущая режиссура на своей конференции — это лучше, чем наглая и сытая. Есть другая штука. Слезы Раевского от других слез следует отличать. У меня, например, всю ночь сидит в голове его фраза о тихом поэтическом рабстве. Это классно, ребята. Это очень хорошо сказано. Очень точно для этой страны, для этой территории.

Шукшин говорил, что нравственность — это правда. Когда у нас говорят: «Давайте не будем ставить мрачно», следовательно, подменяется все какой-то фальшивкой. Пусть будет правда с просветом. Никто же не хочет хуже. Должна звездочка оставаться. Я не учу вас профессии. Но ведь должна же оставаться правда. Правда — это основа основ. Леонид Ефимович сделал хорошую провокацию. Толстой говорил, что мы живем в мире, а есть мир, который отделен от нас тонким занавесом. И горе тому смельчаку, который приоткроет этот занавес. Ужас, сумасшествие, а то и смерть станет наградой его любопытству. Хейфец здесь этот краешек приподнял.

Здесь не может быть как в Москве, господа. Здесь время остановилось Мы не хотим об этом говорить, но оно ос-

тановилось. Мы — двадцатилетней давности. С одной стороны, это хорошо, потому что я бываю в России и мне не хочется, чтобы здесь взрывали, стреляли, но хочется того темперамента, хочется хороших спектаклей. А крови не хочется. Я не знаю, как все это соединить. Я просто не знаю. Просто есть одна сторона медали, а есть еще одна. Давайте выберем что-то одно. Искусство выше.

Мы все всегда хотим перемен. И все эти перемены, как правило, в России ведут к крови. Обязательно. Мы не Чехия. Тихоненько перешли, и стало замечательно. Нет. У нас перемены — это страх, боль, кровь. Я не знаю, что делать. Я говорю сейчас о России. У нас все время репетируется одна и та же пьеса — революция. Репетирует сперва интеллигенция, а исполняют совсем другие люди. Не хочется этого. Хочется искусства, темперамента. Как это соединить Я не знаю.

Теперь, что касается дел наших грешных здесь. Что бы хотелось? Хорошо, что организовываются подобные мероприятия. Мы можем говорить здесь все, что угодно, но мы как бы предполагаем, а вот Министерство культуры располагает. Вот я обращаюсь к располагающим органам с такой просьбой. По поводу авторских прав. Я знаю, что режиссерам никогда не будут платить деньги от спектакля. Этого нигде не платят. Но сейчас не о деньгах говорю. Я говорю о правах, называемых «интеллектуальная собственность». У нас этого нет. Я бы отказался от денег, но чтобы оставили интеллектуальную собственность. Я сейчас скажу, что я имею ввиду. Я говорю со своей позиции. Я ставлю спектакли в разных театрах. И я смотрю через небольшой промежуток времени свой спектакль, а в нем сегодня актеры кривляются, есть какие-то вводы, нелепости. Мне не нравится. Я не хочу под этим уже ставить свою подпись. Я не выпускал такого спектакля! Мало ли что нравится публике. Я хотел бы, чтобы у режиссеров было право свой спектакль репети-

ровать. Они должны иметь право отказать в его представлении на сцене. Это так можно сделать.

Второе. По поводу оплаты. В Беларуси режиссерам, действительно, платят на постановках крайне мало. Есть нормы, которые установлены. Надо разрешить платить столько, сколько могут позволить себе театры. Можно так сделать? Директоры говорят, что платят на 3-4% меньше, чем в России (в Москве, в частности). Калининград, Брянск, Иваново. Там платят на несколько порядков больше, чем в Беларуси. Часто директор говорит, что нашел бы деньги, но мне не разрешают, поскольку есть установка. Никто не поедет. И вопрос закрыт. Разрешите платить столько, сколько нужно. Своим ли, чужим ли.

Далее. Фестивали. Коль скоро на эти фестивали все-таки тратятся огромные средства. Я представляю, сколько это денег. Фестиваль, собственно, делается не для зрителей в городе, а для нас. И когда шла речь о фестивалях в начале этой перестройки, когда говорили, что мы должны общаться. А получается так, что театр приезжает, играет, но не видит ничего, что было до него. Только члены жюри все видят. А потом решается, кто первое, кто второе. А вы вручите кому-нибудь награду за первую роль под удивленный свист тех, кто просмотрел все спектакли. Я сейчас говорю даже не о наградах Я говорю об общении. Пусть люди на фестивалях разговаривают, смотрят друг друга, пусть будет Клуб фестиваля. Ведь они и делаются для общения. Ведь это же все во власти.

И последнее. Чтобы определить критерии. Сейчас я скажу жуткую вещь, за которую меня коллеги будут потом порицать. Коль скоро мы живем в Советском Союзе, то пусть хоть какая-то практика Советского Союза и остается. Были же выездные президиумы каких-то людей, которые приезжали отсматривать спектакли и давали какие-то рекомендации. У нас сейчас могут раздалбливать, разносить вдрыск, но все останется так же, как есть, потому что свобо-

да. Ну и что, что плохо? Неважно. Хотелось бы, чтобы это осталось. Чтобы мы прислушивались к рекомендациям людей, которым мы доверяем. Вот все, что я хотел сказать за короткое время. Спасибо вам за внимание.



Генадзь Мушперт

галоўны рэжысёр
Гродзенскага абласнога тэатра

Не стоит бояться быть отвергнутым

Если говорить о событийном ряде, то главное уже произошло на сегодняшнем мероприятии. Так что говорить о проблемах режиссуры как-то язык не поворачивается. Все ответы на вопросы режиссуры уже зафиксированы в трудах Немировича-Данченко, Товстоногова, Эфроса. Мы периодически обращаемся к этим трудам, ища в них ответы на вопросы. Нет, я конечно не умоляю значения сегодняшнего собрания. Нет. Это было гораздо интереснее, чем подобное мероприятие в Витебске.

Что касается моих забот, то они сиюминутны и приходящи, и, поэтому, о них не стоит и говорить. У меня за последнее время, правда, было несколько приятных информаций. Они подталкивали меня в сторону поиска. Например, 13 октября Нобелевский Комитет присудил Нобелевскую премию в области литературы Дариел Фо. Скандал был. И я тут же вспоминаю, как я однажды оказался в зрительском меньшинстве. Я хороший зритель, люблю ходить в театр. Русский театр привез «Свободный брак» по Дариел Фо. Я испытал на этом спектакле совершеннейший восторг. Я хохотал, как много лет не смеялся. Меня тронуло содержание этого произведения. Это получается тогда, когда думаешь в процессе просмотра о жизни, о судьбе. Меня это задело, кроме, конечно, потрясающей игры Кузьминой. Когда мы выходили из зрительного зала, мои коллеги смотрели на меня, думая не подвох ли это. И тут приятная новость: Дариел Фо получает Нобелевскую премию. Нобелевские стар-

цы, получается, поддерживают мое впечатление. Значит, я не совсем дурак, и что-то в этом есть. В чем?

Мои поиски в последние годы и происходят в этом русле. Где-то я прочитал и сам замечал, что основные открытия эстетические происходили на скрещении низких жанров с их высоким прочтением. Достоевский детективы писал, Чехов фельетоны, Бабель блатные рассказы.

И когда коллега из Литвы призывает к бескомпромиссности в отношении зрителей, то я тоже согласен с тем, что нельзя идти на поводу, нельзя кланяться, нельзя бояться быть отвергнутым, но вот то, что следует бояться быть не услышанным — это точно.

Сегодня, я, пожалуй, поищу в области низкого жанра. Это, я еще раз повторяю — дело сегодняшнего моего дня. Завтра я, может быть, не стану этим заниматься. Вот еще из этой же оперы информация. В Америке сегодня все рекорды продажи бьют пластинки, компакт-диски композитора Пьецоло. Последний концерт Гедеона Кремера, который исполнял Пьецоло, просто потряс людей. Билеты просто невозможно было купить. Бешеная популярность. Это Пьецоло, который сочинял всю жизнь танго, играл на гармонике. Эти пластинки сейчас стоят на полках серьезной музыки. Я там не был. Это я слышал. Эта музыка безумно популярна. И это — танго. Низкий жанр. То есть, о каком компромиссе я хочу сказать в отношении со зрителем? Я собираюсь с ним разговаривать вот каким образом: «Мы тебе покажем нечто совершенно простое, совершенно необязательное, совершенно тебе понятное, очень сердечное и задевающее, как танго». Вот хочется поставить что-то в жанре танго или в жанре Дариел Фо. Это мы, в общем-то и делаем. Мы осваиваем такие низкие жанры, как мелодрама, ироничная мелодрама. У нас давно уже идет «Дорогая моя Памелла». Правда у нас там ангел появляется. И вот в этой ироничной мелодраме происходит то, что зрители смотрят это с интересом и с открытым ртом, а потом. Они замирают, слыша об-

ращение к Богу. Тут мы, идя на компромисс, выигрываем зрительское внимание.

Я понимаю, что говорю о каких-то хитростях, но я говорю не о них, а том, что та, сердечность, которая есть у нас в театрах, заставляет нас реагировать на нее. Но чтобы это донести нужно завоевать внимание. Это то, что касается фантазий. Что касается забот и тревог, то наша республика, Леонид Ефимович, живет менее бурно, чем театральная Москва по простой причине: в Москве больше свободы. Вот все расцвело и забурлило. Дело даже не в деньгах. Там произошел прорыв, когда художники перестали чувствовать себя колесиками и винтиками государственной машины. Они поняли и почувствовали, что их внутренняя свобода — самое главное завоевание культурного пласта и их ничто не должно сковывать, они не должны быть колесиками и винтиками любой идеологии. У нас даже самые молодые режиссеры чувствуют, что они должны что-то проповедовать, должны находить в каком-то русле. Это плохо. Пока это не изживется никакого бурного расцвета не произойдет.

А что касается моих страхов, то, что происходит вокруг театра «Вольная сцена», очень страшно. Но надо не сдаваться, надо сплотиться и иметь возможность выразить свое несогласие с этими процессами, потому что это — жуткий шаг назад, если можно говорить о каких-то шагах. Спасибо за внимание.



Уладзімір Караткевіч

мастацкі кіраўнік Гомельскага абласнога драматычнага тэатра, заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі

Я — за диалог со зрителем

Чтобы послушать своих коллег, чтобы выслушать такую информацию о Москве и такой эмоциональный рассказ, такой профессиональный, стоило бросить все дела и приехать в этот город. Дело, которое делает Министерство культуры, областные органы, руководители культуры — замечательно. Как говорилось в пьесе Жуховицкого: «Остановиться и оглянуться» без этих моментов нам просто невозможно развиваться.

Многие моменты, о которых я хотел сказать, уже исчезли, потому что о них уже сказали мои коллеги. Самый дорогой мне тезис был уже произнесен. Я хотел начать с того, что в журнале «Московский наблюдатель» в одном из последних номеров в рассказе «Последний романтик» о немецком театре есть такая фраза Макса Рейнгарда «театр покинутый духом — это трагическое ремесло, это убогая проституция» Это то, что говорил Валерий Николаевич в своем выступлении. Это всепрощенчество белорусского народа, то, что говорил Леонид Ефимович о душевности русского народа. Я тоже хотел бы сказать о добре.

На последних спектаклях, которые я видел у своих коллег в городах нашей республики, побывал еще на спектаклях с Украины, других стран. Я увидел какой-то ужас перед жизнью, растерянность перед нею, ужас перед будущим, за двухтысячным годом вообще ничего не будет. Трава не будет расти и не будет солнца. Так я для себя сформировал тот информационный посыл, который я почувствовал

в этих спектаклях Это я почувствовал на спектаклях театра Якуба Коласа, на спектаклях Дмитрия Лазорко из Киева, это я увидел и у Бориса Ивановича во второй редакции «Раскиданного гнезда». Алексей Дударев написал пьесу «В сумерках», но слава Богу, что Борис Иванович меня убедил, что там есть, ради чего ее ставить. Когда я увидел его на молодеченской «Сакавице»...

С каким удовольствием венгерский режиссер спектакля по «Декамерону» раскручивал его первую часть, где царствовала чума, кресты, выбрасывал трупы в зрительный зал, а когда собственно начались веселые истории знакомого нам «Декамерона» Бокаччо, то как-то стало неинтересно, энергия пропала у режиссера.

Потом поставило точку в нарастании жестокости в работах наших коллег спектакль театра «Черное небо — белое» москвичей. Для меня это было миром фантомов, которых из потустороннего мира пытался выудить Эйнштейн, там где-то ад, туда можно только заглянуть и исчезнуть. Дальше уже клонирование, дальше человек распадается, конец всякого добра и зла.

Я думаю, что режиссеры должны делать все, обязаны делать все, но меня эта история с Хлестаковым Мирзоева, Леонид Ефимович, крайне беспокоит. Беспокоит ***нарастание испуга перед жизнью***, перед смертью, ужасы, нарастание ощущения себя в этом мире, который распадается. Хочется вспомнить строки из произведения моего однофамильца «Синее-синее», когда белорус лежит среди пустыни. Там девочка умирает, и он рядом с ней отвечает ей на вопрос: «Что же это за Беларусь такая?», что там все синее-синее. А она ему: «Так что же ты не едешь туда, если она такая прекрасная?»

Я хочу этот тезис закончить тем, что наше самое главное достояние (это то, о чем говорил Валерий Николаевич) — это наше огромное небо, добрые люди, добрая земля. Эта доброта — самое главное. Это наши поиски, это — концеп-

ция добра. Это главная особенность нашего белорусского народа, наших белорусских режиссеров, наших белорусских актеров. Это смыкается для меня с душевностью, терпимостью, о которых говорилось. И нам, ей Богу, не стоит сейчас играть в театры абсурда, авангарда Это все уже отыграно на Западе. И Бог с ними. Это все забавно, но как-то у нас с этими авангардами не получается. Это не наше поле игры, на котором нам стоит строить наши режиссерские дороги.

Теперь несколько слов о наших фестивалях, потому как я сам, как говорится, организатор одного из фестивалей. Я только что приехал с фестиваля «Белая Вежа». У меня свежие ощущения. Фестивали нужно проводить. Обязательно надо проводить, а то мы задохнемся как без воздуха. Говорили много о концепциях фестиваля. В том же «Московском наблюдателе» было очень много размышлений о фестивалях (фестиваль в Торуне и в других городах). Я за то, чтобы фестиваль отражал некий срез сегодняшнего театрального процесса, который происходит. И пусть это действо происходит в «Белой Веже» или в монгольской юрте, как это было на последнем фестивале, либо это на склоне «Белой Вежи» (еще раз повторяю). Либо в самом здании театра музыки или на улице. Лишь бы это были не банальные спектакли, а полноценные.

Загонять в рамки — это очень неправильный путь. Разнообразие нашего театрального процесса просто замечательно! Чем страдал наш фестиваль «Белая Вежа»? Отсутствием общения. Было очень много спектаклей и никакого общения вне спектаклей, что более, может быть, необходимо, чем посмотреть тот или иной спектакль. Нам только надо отбирать наиболее небанальные спектакли, ибо, «Чароўная ноч» Мрожака нам ничего не дала.

Одно из юмористических наблюдений за развитием нашего театрального искусства это то, что Украина ушла в авангард, а мы запели и заплясали. В Бресте поют и танцуют, в Гомеле поют и даже Борис Иванович в «Раскиданном

гнезде» запел. Не знаю, у меня это все вызывает некоторое скептическое отношение.

Ну и последнее. Мысль у меня возникла на последних «Славянских встречах», когда критики и театроведы в порыве азарта говорили: вообще проповедь со сцены закончена, морализаторство со сцены долой, никакого посыла в зрительный зал, только диалог режиссера с автором. Здесь были такие высказывания и очень активные. Но я за то, чтобы вести диалог со зрителем. Зритель разный, зритель всякий, с ним надо вести свой диалог. Всегда надо уметь работать со своим зрителем. Мне как-то украинцы сказали, что мы вам привезли фестивальный спектакль, а теперь пора ставить спектакль для зрителя. Это не должно быть разделено, а это должно существовать вместе. Я думаю, что у нас наступит эпоха добра, и то добро, которое нам обещает белорусский Нострадамус Василий Немчин, что в эпоху Водолея у нас все будет хорошо. Спасибо.



Віталій Баркоўскі

мастацкі кіраўнік Беларускага акадэмічнага тэатра імя Я.Коласа

Наша профессия — это опоэтизированное ремесло

Я думаю, что докладчики и многие мои коллеги достаточно подробно и серьезно говорили о состоянии дел в современном театре. Но я тоже хотел бы высказать несколько своих мыслей по этому поводу. Прекрасно то, что наши собрания существуют, потому что они несут созидательный момент, который будет полезен всем нам.

Я сегодня в выступлении Валерия Николаевича услышал то, что меня смутило. Это фраза «опоэтизированное рабство». Дело в том, что это возможно, но не по отношению ко всему народу. Всем нельзя поставить такой диагноз. Ведь и мы тоже являемся частью целого. Все творящие — есть часть этого целого. И если это рабство существует, то оно каким-то образом существует и в нас. Но я должен вам сказать, что процессы 60-х и 70-х годов показали, что у нас были не рабы, непокорные. Это и Мироненко, если вы помните, Анна Каменских. Она даже пыталась делать что-то в Москве у Эфроса. Юрий Мироненко прекрасно руководил могилевским театром, работал в ТЮЗе. Последняя его разработка «Гамлета», после чего он в скором времени ушел из жизни. Насильственно. Поэты наши, наши писатели, которые всячески протестовали, пытались нести годность народу, возможность думать. Перед вами стоящий человек по-своему исследует пространство театральное и тоже со многим не согласен. Не просто не согласен, но предпринимает попытки высказать свой протест художественными средствами. Я занимался экспериментальным театром, ибо был

отвергнут с официальной сцены в достаточно тяжелых условиях и чисто физически, и психологически.

Каким образом это все происходило. Есть у меня один знакомый из лабораторных исследований. Я встречаю на улице парня, который начинает мне читать стихи: «Как страшно жить на свете и не уметь молиться, тончайшею иглой над миром возноситься». Я говорю: «Ты это сам написал?». Он говорит: «Да, сам». И вот таким образом набралась студия людей, которые мыслят необычно, интересно. Не все из них профессионалы. В том числе и этот поэт. Студия существовала 5 лет. За это время он, благодаря внутренней культуре, обошел профессионалов.

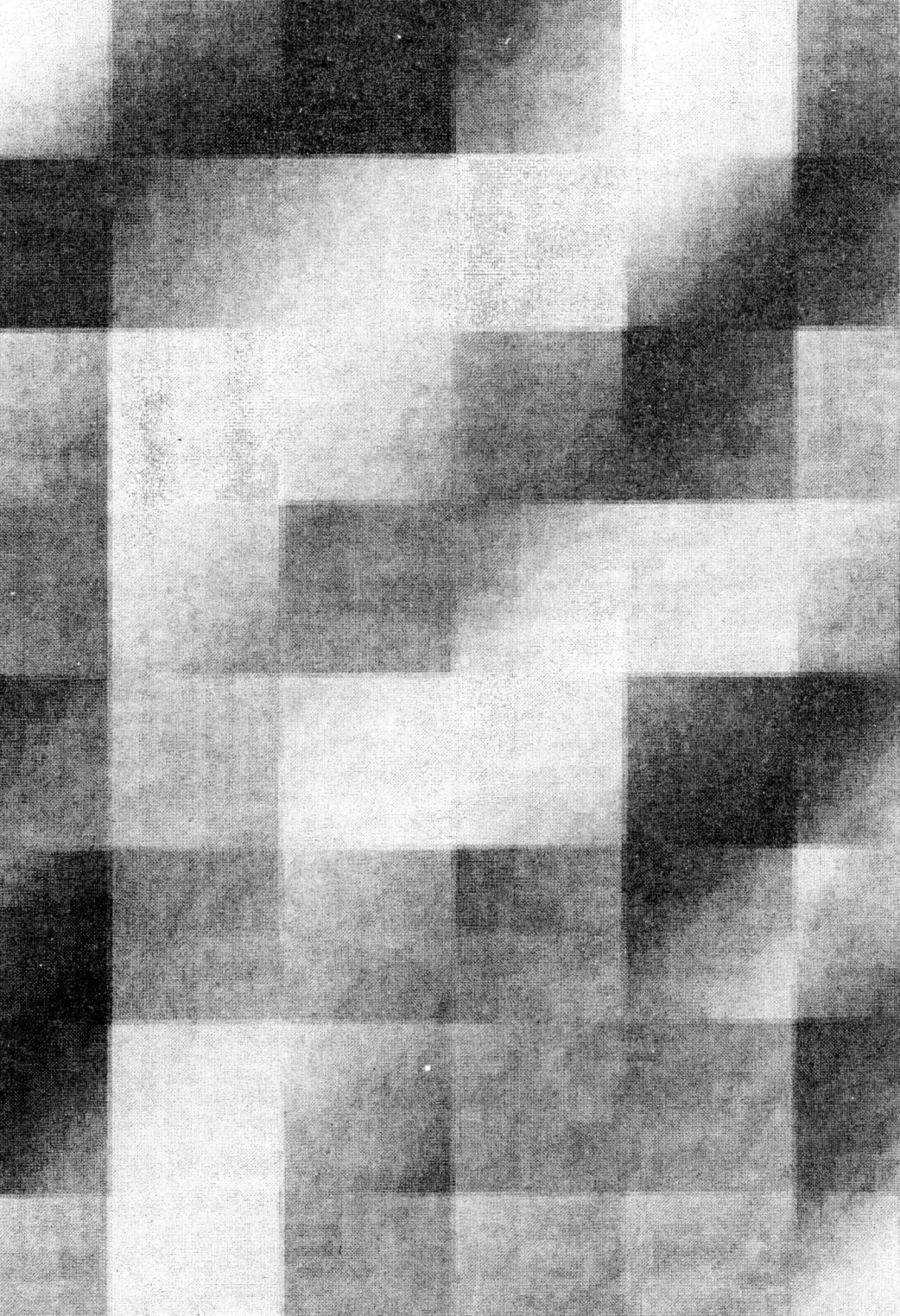
Почему я об этом говорю? Мы, может быть, искусственно занижаем то, что мы имеем. Иногда или обстоятельства или официальные установки сильно занижали роль достаточно необычно, талантливо мыслящих многих актеров, режиссеров. В данном случае, в последний период, когда я перестал экспериментировать, зная прекрасно школу (я занимался у Орлова, у Эфроса), я попытался в последнее время поставить спектакли по школе. Без эпатажа. И что вы думаете? Получилось. Мне сразу предложили поставить эти спектакли в официальных театрах Я понимал, какая безнадега в дальнейшем (уже студия не финансировалась). Единственное, что делала студия, это завоевывала на разных международных фестивалях разные призы.

Поэтому можете понять, с какими чувствами я пришел сегодня в традиционный театр со сложившимися традициями. И то, что вы говорили, в вахтанговском театре, может быть, и меня, ожидает в каком-то смысле. Я достаточно тактичный человек, я умею ладить и найти контакт, но уже я чувствую, что есть часть коллектива, которую уже настораживает, что я начну их объединять. А я работаю в театре всего 2,5 месяца. Чтобы их объединить, надо их понять. Надо понять язык, на котором мы будем говорить. Очень трудно. Придется специально занижать какой-то уровень

для определенных людей и начать ставить спектакли по группам. Или же найти язык для всех. Именно в этом русле нужно продолжать.

Почему такая опасность существует? Когда я пришел в традиционный театр, я почувствовал, что три человека идут за тобой и, как правило, это люди, которые имеют достаточно высокий уровень культуры общей. Другие же сразу начинают злиться, спрашивать, что я от них хочу. «Это же так просто» — говорят они мне. Нет, это не просто. Профессия — это опоэтизированное, одухотворенное ремесло. Оно оплодотворено раздумьями, болью, тревогами. Об этом сегодня говорил Абрамов.

И вот как в этих условиях выживать. То, что вы сказали выстоять. Я прочту еще вам две строчки, потрясающие, мне кажется. Я думаю, что, обладая достаточным знанием профессии, каждый из нас должен выходить в другое пространство, более широкое. У театра есть, все-таки, свой язык. Мне думается, что тот, кто его постиг (Некрошюс по-своему, Фоменко, правда, по-своему), человек другого поколения. У Маяковского, как ни странно, ученика Хлебникова. Хлебникова я зачитывать не буду, а вот эти две строчки потрясающи: «Во мне на кресте из смеха распят замученный крик. Во мне на кресте из смеха распят замученный крик». Я думаю, что будущее, все-таки, за величайшими подробностями человеческих взаимоотношений, за глубиной и за тем, что я вам прочел. Как расшифровать это? Что, Маяковский не был христианином? Не был? Он не был революционером. Его сделали им. Я думаю, что в этих словах — будущее театра. В том сострадании, в том страдании, в той боли, в той сумме небезразличного отношения человека к человеку, к миру, его жизни, к его будущему. Спасибо.



ДАКЛАДЫ, ВЫСТУПЛЕННІ, АРТЫКУЛЫ





Вадзім Салееў
доктар філасофскіх навук

Беларуская рэжысура як люстэрка працэсаў нацыянальна-культурнага адраджэння на сучасным этапе

Сярэдзіна 90-х гадоў прынесла новую танальнасць у развіццё беларускага тэатра. Уздым у канцы 80-х - пачатку 90-х, своеасаблівы тэатральны Рэнесанс на Беларусі — калі раптоўна ствараліся адзін за другім новыя тэатральныя калектывы, тэатры-студыі ператварыліся ў тэатры — скончыўся.

Прыпыніўся і працэс Адраджэння: нацыянальная ідэя прайшла «мітынговую» стадыю і пачала марудна, але глыбінна асэнсоўвацца на новым ўзроўні, звязваючыся з паглыбленнем адчування суверэнізацыі маладой дзяржавы, якой з'яўляецца Рэспубліка Беларусь.

Тэатр як мастацтва цесна звязаны з сучаснасцю, мастацтва, якое заўсёды адбываецца ў філасофска-зафіксаванай прасторы, — «тут і цяпер» не магло не адрэагаваць на ўсе гэтыя «пералівы» рэальнага быцця краіны і людзей. І зразумела, тэатральны рэнесанс духоўных імкненняў, духоўных пошукаў пачатку і сярэдзіны 90-х гадоў таксама адлюстраваў і агульную накіраванасць, і вектарныя змены працэсаў беларускага нацыянальна-культурнага адраджэння.

Вядома, што паняцце «нацыя» і спалучэнне гэтага паняцця з не менш складанай з'явай «культура» належыць да найбольш глыбокіх і пакуль да канца невырашальных праблем сучаснай гуманітарнай навукі. Трэба толькі адзна-

чыць асноўныя межы разумення паняццяў. «Нацыя», такім чынам, у нас выступае не як прынята ў сучасным палітычным разуменні ў якасці насельніцтва тэрыторыі той ці іншай краіны, пэўнай супольнасці, аб'яднанай дзяржавай, у якасці «адзінага базісу для палітыкі ўрада»;[1] а ў больш старажытным і больш дакладным тэрміне «этнас», пад якім разумеецца ўстойлівая міжпакаленная супольнасць людзей, якая гістарычна складваецца на пэўнай тэрыторыі і характарызуецца вядомым наборам біялагічных, сацыяльных і культурна-псіхалагічных асаблівасцей. Тым больш, што тэрмін «этнас» найбольш блізкі да тэрміна «народ» у дакладным кроўна-роднасным азначэнні паняцця. Аднак нас найбольш хвалююць не столькі біялагічныя і сацыяльныя (хаця яны заўсёды прысутнічаюць у «знятым», як гавораць філосафы, выглядзе), колькі духоўныя крытэрыі быцця этнаса (нацыі); таму роля культуры тут вядучая і нават вызначальная. Прыкладам, вядомы спецыяліст у галіне нацыянальных адносін Э.Геллер наогул галоўнымі дэфініцыямі нацыі лічыць два прынцыпы: прынцып духоўнай агульнасці і прынцып добраахвотнасці. «Два чалавекі належаць да адной нацыі толькі ў тым выпадку, калі іх яднае адна культура... 2. Два чалавекі належаць да адной нацыі толькі ў тым выпадку, калі яны прызнаюць прыналежнасць адзін другога да гэтай нацыі».[2] Зразумела, адчуванне прыналежнасці да этнаса ідзе праз этнічную самасвядомасць, якая ўваходзіць значнай часткай у сістэму светапогляду. «У грунце «нацыянальнай ідэі, — сцвярджае Энтані Сміт, — ляжыць пэўнае светаўспрыняцце і пэўны тып культуры. У адпаведнасці з гэтым успрыняцце чалавецтва «рэальна» і

[1] Сміт Энтані. Нацыяналізм у дваццатым стагоддзі. – Мн., 1995, с.176.

[2] Геллер Э. Нации и национализм. – М.: Прогресс, 1991, с.35.

«натуральна» падзяляецца паводле гісторыі і культуры на вызначаныя супольнасці, якія называюць нацыямі».[3]

Этнасы (нацыі) валодаюць якасцямі своеасаблівасці, адметнасці і ўнікальнасці. Гэтыя якасці з найбольшай сілай праяўляюцца ў культуры этнасу, якая канцэнтруе ў сабе ўсю спецыфіку духоўнага жыцця народа і з'яўляецца яе выяўленнем і яе люстэркам.

Нацыянальныя культуры бясконцыя па сваёй прыродзе, яны бессмяротныя, яны векавечна прысутнічаюць у памяці, думках і пачуцці чалавека.[4]

Але і паняцце «нацыянальная культура», як і наогул паняцці «нацыянальнае», «этнічнае», павінна напрыканцы XX стагоддзя разглядацца не спрошчана, не адналінейна (як часам здараецца ў публіцыстычных, і нават у прэтэндуючых на навуковасць работах), а комплексна, у «стэрэафанічным», так бы мовіць, гучанні.

Тут, за недахопам месца, немагчыма намаляваць усю панарамную карціну рухаў і змен нацыянальнай культуры, дыялектыку яе развіцця. Пазнавальны ўхіл марксісцкай філасофіі вымагаў часам адвяргаць самую яе сутнасць. Так адзін са знакамітых філасофска-эстэтычных дагматаў савецкага часу ўсё спецыфічнае ў нацыянальным прымушаў бачыць у форме. Але ж на самой справе, якія б «пералівы» дыялектыкі (чым валодалі найбольш дасканалыя марксісцскія ідэолагі) не існавалі, немагчыма абмінуць галоўнае: нацыянальная культура, перш за ўсё, мае змест. Гэта відавочная ідэя, як вядома, прынцыпова не прымалася марсісцкай эстэтыкай. Там панавала палажэнне: «Сацыялістычнае па зместу, нацыянальнае па форме».

---

[3] Сміт Энтані. Нацыяналізм у дваццатым стагоддзі. – Мн., 1995, с.12.

[4] Больш падрабязна і грунтоўна гэта праблема раскрыта ў манаграфіі аўтара. Гл.: Салееў В.А. Этнапедагогіка і эстэтычнае развіццё асобы. – Мн., 1994, с.47.

Але глыбіня нацыянальнай культуры, хутчэй за ўсё выяўляецца ў змесце, дзе канцэнтруюцца ментальнасць — акамулюючая духоўнага складу і духоўнага выразу нацыі.

І хаця мы назіраем, што марксісцкія эстэтычныя дагматы пераадольваюцца, але пераадольваюцца яны больш па думцы, па асэнсаванню, а не ў практыцы посткамуністычнага жыцця. Асабліва гэта тычыцца практыкі мастацтва, у тым ліку і тэатральнага.

Беларуская рэжысура прайшла вялікі гістарычны шлях, пачынаючы ад сінкрэтычнага кіраўніка спектакля і вядучага выканаўцы, якімі з'яўляліся В.Дунін-Марцінкевіч і І.Буйніцкі ў XIX-пач. XX ст., Ул.Галубок у XX ст., якія галоўнай задачай сваёй лічаць стварэнне твора з адметнай і спецыфічнай асаблівасцю, згуртаванне акцёрскіх работ у адзіны, цэласны ансамбль.

Да нацыянальнага на сцэне можна ставіцца двоіста. Можна выбраць ідэю адлюстравання вонкавай прысутнасці нацыянальнага духу на сцэне мы ўжо, як гаварылася вышэй, прайшлі. Хаця трэба адзначыць, што і непасрэдна ў папярэднія часы былі спробы і былі пазітыўныя выявы ўвасаблення нацыянальнай тэмы. І адпаведна і ў рэжысуры. Дагэтуль памятаюцца работы В.Раеўскага, Б.Луцэнкі, В.Мазынскага «Трыбунал», «Зацюканы апостал», «Званы Віцебска», «Сымон-музыка».

У 1989 годдзе Валерый Раеўскі паставіў п'есу У.Бутрамеева «Страсці па Аўдзею» («Крык на хутары»). У гэтай пастаноўцы Раеўскаму ўдалося зрабіць уражлівую панараму развіцця беларускага характару ў часы сталінскай «калгаснай рэвалюцыі». Як памятаецца, у тым спектаклі не ўсё было дакладна, але моцныя эпічныя мазкі, дакладная пластыка большасці сцэн, нагадваючая жывапіс Брэйгеля, застаюцца ў памяці. Узнікненне такіх постацяў, як Аўдзей (н.а. БССР Г.Аўсяннікаў) і маці Зуйка (н.а. СССР С.Станюта), з'яўляюцца яскравымі прыкладамі выявы нацыянальнага характару.

Але ж былі прыклады і адваротнага кшталту. Пастаноўка драмы І.Чыгранава «Звон – не малітва» (рэжысура Г.Давыдзькі) не вызначалася ні дакладнасцю, ні цэласнасцю. Зразумела, многае можа быць аднесена да неяснасці самой п'есы, трактовак названых гістарычных характараў, недакладнасці асэнсавання драматургам суадносін язычніцтва і хрысціанства на нашай зямлі. Тым не менш, значная доля віны ў гэтым спектаклі (1992 года) кладзецца і на рэжысёра Г.Давыдзьку, які не здолеў выявіць асноўную ідэю пастаноўкі, стварыць атмасферу даставернасці гістарычнага быцця. І таму вобразы Рагнеды, Ізяслава і іншых дзеючых асоб (за выключэннем Князя Уладзіміра ў цікавым выкананні з.а.РБ В.Белахвосціка) з'явілася бледнымі ілюстрацыямі гістарычных, а па праўдзе кажучы, псеўдагістарычных падзей.

Безумоўна, новае вымярэнне падыходу да праблемы ўвасаблення нацыянальнага на сцэне вызначыў сваімі спектаклямі «Тутэйшыя» і «Ідылія» (1993 год) Мікалай Пінігін. Аб гэтых спектаклях шмат чаго пісалася ў рэспубліканскай прэсе. Не будзем паўтарацца, не будзем нагадваць слушныя думкі, тым больш, што гэтыя спектаклі можна лічыць значнымі, у чымсьці этапнымі для развіцця беларускага тэатра.

Але ж хочацца падкрэсліць спецыфічную манеру, асаблівы рэжысёрскі стыль М.Пінігіна, яго тонкае разуменне жанравай спецыфікі тэатральнага мастацтва, асабліва камедыйнага пачатку, дзе гратэск часам пераходзіць у парадыйнае відовішча, а лірычныя сцэны змяняюцца і трагікамічнымі, і нават трагічнымі (як гэта было ў «Тутэйшых»). Галоўнае, што гэтыя ўсе пераходы і «пералівы» ажыццяўляюцца лёгка, арганічна, што і сведчыць аб набытым майстэрстве рэжысуры. І яшчэ — сцэнічная версія «Сялянкі» В.Дуніна-Марцінкевіча паказала ўсю шмат'яруснасць і глыбіню нацыянальнай культуры, як і магчымасці для наватарскай яе выявы ў рэжысёрскай творчасці.

У апошнія 3 гады тэма нацыянальна-культурнага Адраджэння на беларускай сцэне робіцца больш асэнсаванай, глыбокай. Практыкаванні наконт простага дакранання да яе ўжо не могуць задаволіць грамадскасць. На рэжысуру выпадае той асноўны цяжар, які фарміруецца ў сувязі з грамадскімі запатрабаваннямі публікі і праблемамі сучаснага развіцця тэатральнага мастацтва.

І яна ў асноўным выносіць гэты цяжар. Добрай ластаўкай з'яўляецца тое, што праблематыкай нацыянальнага зацікавіліся перш за ўсё новыя калектывы.

Тэатру «Дзе-Я?» належыць заслуга вяртання на сцэну драматургіі Францішка Аляхновіча. Спектаклі «Здань» і «Круці...» па-свойму цікавыя. Своеасаблівасць іх абумоўлена перш за ўсё ўвядзеннем рэжысёрам-пастаноўшчыкам Мікалаем Труханам эстэтыкі постмадэрнізму ў якасці галоўнай структурабудаўнічай дамінанты абодвух спектаклей. У выніку адбываецца часам відовішча, якое захоплівае гледача; часам жа пабудова мізансцэн выглядае занадта перагружанай, мудрагелістай, у спектаклях з'яўляюцца доўгія паўзы. Складанае спляценне сюррэалізму і сімвалізму ў рэжысуры М.Трухана не заўсёды з'яўляюцца арганічным і пераканаўчым. Ды і акцёрскія работы большай часткай выглядаюць працай на студыйным узроўні. Хаця наватарскі падыход рэжысёру, яго цікавасць да праблем нацыянальнай ідэнтыфікацыі і адраджэння нацыянальнай мовы можна, безумоўна, вітаць.

Пэўнай з'явай у плане назапашвання тэатральнай скарбніцы можна лічыць спектакль «Камедыя» (апрацоўка У.Рудава па вядомым творам К.Марашэўскага і Ф.Аляхновіча на сцэне Альтэрнатыўнага тэатра, а таксама пастаноўку драмы Р.Баравіковай «Барбара Радзівіл» у тэатры-студыі «Вольная сцэна».

Спектакль «Барбара Радзівіл» (рэжысёр В.Мазынскі) вонкава арыентаваны на этнічнасць, да канца не вытрымлівае гэтую арыентацыю. Таму і асобы, добра вядомыя

ў гісторыі — Радзівіл Чорны (арт. Ю. Жыгамонт), Бона Сфорца (арт. В.Лужкоўская), Людвік Монці (арт. А.Гарбуз) — ніяк не адкладваюцца ў свядомасці гледача. Таму і цяжка разважаць аб акцёрскім ансамблі ў гэтым спектаклі.

Напрыканцы 1994 года В.Мазынскім у Гомельскім абласным драматычным тэатры была пастаўлена п'еса А.Дударава «Купала». На мой погляд, В.Мазынскі прадставіў своеасаблівую трактоўку драматургічнага матэрыялу. Барацьба і саперніцтва двух знакамітых стрыечных братоў — Вітаўта і Ягайлы адыйшло на другі план. А што ж выйшла на першы? Заварожваючая сіла народных паданняў, дух язычніцкай падсвядомасці, які жыве ў глыбіне душы сучаснага беларуса, і якая ўвасаблялася ў лініі Купалы-князёўны Жыцця (з.а. РБ Л.Гарбунова) і звязанай з ёй Алёнай (арт. Т.Ганчарова). Гэтая ўзнёслая палова спектакля часам з цяжкасцю спалучаецца з другой часткай, якая абрастае бытавымі дэталямі; у выніку дзеяння хістацца, як маятнік, але, як ні дзіўна, не страчвае відовішчнасці...

У справе разумення нацыянальна-культурнага Адраджэння заўсёды прываблівае малады, поўны высокага пачуцця голас. Такім свежым голасам можна лічыць спектакль «Вераб'іная ноч», пастаўлены паводле твораў У.Караткевіча на эксперыментальнай сцэне тэатра імя Я.Коласа Міхасём Краснабаевым у сезоне 1995-96 г.г. Сцэнічная кампазіцыя ўключыла ў сябе пралог да рамана «Нельга забыць» і вершы. Вершы і сюжэтныя перапетыі кампазіцыі на вельмі складаныя і вельмі знаёмыя. Зямля Беларусі ў складзе Расійскай імперыі. XIX стагоддзе... Жонка паўстанца... Афіцэр расійскага войска... Высокі абавязак і пах маладога пачуцця... І рэжысура Міхася Краснабаева маладая па сутнасці сваёй. Часам недакладнае выкарыстанне прасторы, статычнасць, уласцівая творам, пабудаваным для чытацкага выканання... Але жвавасць і маладыя адухоўленыя твары ўсёй пяцёркі віцебскіх выканаўцаў

В.Салаўёва, М.Краснабаева, А.Шарэпчанкі, Г.Гайдука, Ю.Цвіркі стаяць перад вачыма...

Вельмі складанай справай аказался ацэнка спектакля, пастаўленага па п'есе С.Кавалёва «Саламея і яе амараты» Р.Таліпавым ў Мінскім абласным тэатры, які базіруецца ў Маладзечна.

Рыд Таліпаў — вядомы і таленавіты рэжысёр, але ператварыць не надта моцны драматычны матэрыял у безумоўна пераможны спектакль, праўду кажучы, не здолеў. Хаця гісторыя жыцця Саламеі Русецкай — таленавітай нашай сучасніцы, якая з XVIII ст. зрабілася лекарам і авантурным пілігрымам накшталт Каліостры і Казановы, — гэта гісторыя цікавая. Але, на вялікі жаль, вобраз знакамітай жанчыны напісаны драматургам вельмі спрошчана, у ім падкрэсліваюцца галоўным чынам любоўныя прыгоды. Рэжысуры Р.Таліпава цяжка адказаць у вынаходлівасці. Большасць мізансцэн пабудавана эфектна, гратэскавы і буфанадны пачатак прысутнічае на працягу ўсяго спектакля. Цікавая атмасфера турэцкага жыцця гераіні. Знойдзены і падкрэслены дэталі-сімвалы, якія характарызуюць Саламею і яе мужоў: лялька, пуга, паднос з віном і чаркай і бандура... Але цэльнага відовішча не адбылося. І не толькі таму, што ў руках рэжысёра быў спрэчны драматургічны матэрыял, і не толькі таму, што рэжысёр, на наш погляд, не здолеў асэнсаваць месца ўсёй гэтай гісторыі ў гістарычнай панараме нацыянальнай культуры. Адсюль і падрабязнасці, часам фрывольныя, адсюль не заўсёды адпаведнасць высокаму густу і недакладнасць у рэжысёрскай трактоўцы асобных сцэн.

Іншае, прынцыпова іншае ўражанне пры знаёмстве з новай пастаноўкай на сцэне Дзяржаўнага рускага акадэмічнага тэатра імя Горкага класічнага твора Янкі Купалы «Раскіданае гняздо». Нагадаем: знакамітая п'еса Янкі Купалы была ўжо ажыццеўлена на сцэне тэатра Я.Купалы напачатку 70-х гадоў. Ажыццеўлена тым жа рэжысёрам — Барысам Луцэнка. І яшчэ. У 1982 годдзе на экраны краіны выйш-

ла кінастужка з той жа славутай назвай, і рэжысёрам фільма быў той жа Б.Луцэнка. Мы падкрэсліваем гэты факт наўмысна: час здольны ўнесці некаторыя карэкцыі ў класічны твор — згодна знакамітаму выразу старажытных: «Часы змяняюцца, і мы змяняемся разам з імі...». І мастак, у тым ліку і рэжысёр (а можа, у першую чаргу рэжысёр!), змяняе свой погляд, уносіць неабходныя карэкцыі ў сваю працу не толькі ў адпаведнасці з часам, але і са сваім унутраным мастацкім светам, які таксама мае тэндэнцыю змяняцца ў працэсе непарыўнага развіцця.

Але вось перад намі новы класічны твор, па-новаму асэнсаваны галоўным яго стваральнікам на тэатры — рэжысёрам. І тут трэба сказаць, што ўсе папярэднія пошукі мастака не праходзяць дарэмна, яны адкладваюцца ў свядомасці (і нават у падсвядомасці), асэнсоўваюцца, каб затым прадстаць перад намі у новай якасці.

Калі выдзяляць асноўную мастацкую дамінанту гэтага новага погляду на купалаўскі твор, гэтая дамінанта можа быць вызначана адным, але ёмістым паняццем — сімвалізм.

Вядома, што творы сапраўдных паэтаў большай часткай маласцэнічныя. Тут няма месца для падрабязных разважанняў на гэтую тэму, але адзначым, што драматургія Я Купалы не пазбегла гэтых агульных заканамернасцей. Але спектакль, нанава зроблены Б.Луцэнкам, пазбег некаторых недахопаў драмы, высветліў у ёй самае галоўнае, самае значнае.

Гэта перш за ўсё тычыцца кампазіцыі спектакля, вызначэння яго жанравай накіраванасці, пабудовы ягонай тэмпарытмічнай структуры. «Раскіданае гняздо» на сцэне Рускага тэатра адбылося вельмі кампактным творам; усё, што можна было скараціць, скарочана, кожная мізансцэна выверана перацякае ў другую, з пяці актаў на сцэне рэалізуюцца дзве дзеі. Літаратуразнаўцы шмат часу спрачаліся наконт жанру купалаўскай п'есы; сам аўтар вызначыў жанр дастаткова ясна: «драма». Але па сэнсу, па на-

пружанасці, па вырашэнню лёсаў герояў перад намі — трагедыя. Рэжысёр так і азначыў жанравую асаблівасць спектакля — «трагічная гісторыя».

Што тычыцца пабудовы тэмпарытмічнай структуры спектакля, тут самым нечаканым было ўвядзенне непасрэдна ў дзеянне музыкі і танцавальнай пластыкі.

Зразумела, на сучаснай драматычнай сцэне музыка і танец адыгрываюць вядомую ролю, часам уплятаюцца ў дзеянне, адцяняюць яе. Але ўвядзенне рэжысёрам у самы струмень дзеі танцавальна-вакальнага гурта з'явілася рашаючай структуратворчай акцыяй. Музыка задае рытм, паглыбляе характарыстыку персанажаў, часам наогул выходзіць на першы план. Але, праўду кажучы, гэтая эстэтычная піраміда, пабудаваная пад музыку, часам парушаецца, таму што страчваецца імпульс, і таму, што раз-пораз адбываюцца парушэнні густу, несупадзенні выяўленчага пачатку (што бачыць глядач) і пачатку выразнага (што чуе слухач). Так, напрыклад, наверсе, пад страхой хаты вісіць ікона Божай мацеры (вядома, праваслаўная), а са сцэны тройчы — і ў латэнтным, і ў адкрытым выглядзе гучаць мелодыі «Аве Марыі». І яшчэ. Атмасферу трагічнага, жудаснага адчування жыцця (асабліва напрыканцы першай дзеі) раптам разрываюць зонгі з надзвычай сучаснай афарбоўкай. Парушаецца арганіка спектакля...

Але ў цэлым ён выглядае і сучаснай, і новай трактоўкай класічнага твора. У ім сцэнаграфія ўдала дапаўняе рэжысуру. Калі ў канцы першай дзеі са смерцю Лявона адбываецца катастрофа, хата пачынае трасціся, разбурацца, і гэта набывае як бы сімвал глабальнай катастрофы быцця насельнікаў гэтай зямлі — сялян-беларусаў. І самай каштоўнай рысай спектакля прадстаўляецца вось гэта сімвалічная (не пабытовая, як звычайна ў пастаноўцы класічных беларускіх п'ес) трактоўка яго, усёй трагічнай гісторыі, што адбывалася на беларускай зямлі на пачатку XX ст. Больш таго, такі наватарскі падыход рэжысуры даз-

валяе адчуць і новыя, глыбінныя, усеагульначалавечыя каштоўнасці купалаўскай п'есы. Звышпазітыўная якасць новага спектакля Б.Луцэнкі заключаецца перш за ўсё у тым, што, абмінаючы прасталінейную класавую трактоўку купалаўскай п'есы (так папулярную ў савецкі час) і пераадольваючы побытавую трактоўку (якая, як здаецца, адпавядае традыцыям тэатра перажывання), ён здолеў у сваёй новай сімвалічнай трактоўцы даць сучаснае гучанне.

Цэнтрам новай трактоўкі «Раскіданага гнязда» у спектаклі Б.Луцэнкі становіцца вобраз Старога. Ён прыцягальны, ён як бы акумулюе ў сабе чалавечнасць, хрысціянскую міласэрнасць. І адначасова знакамітую беларускую талерантнасць, якая складаецца з памяркоўнасці і цярплівасці. Стары ў спектаклі (у бліскучым выкананні арт.В.Быкава) знаходзіць разуменне з кожным членам сям'і Зябліка: ён яднаецца з поглядамі Марылі, але ўгаворвае яе не перашкаджаць Сымону ў ягоных уласных пошуках долі; ён згаджаецца на просьбу Зоські памаліцца за Паніча, ён добра разумее імкненні Данілкі, ён злучае людзей, накіроўвае іх на Сход сілай разумення, памяркоўнасці і дабра.

Акцёру і рэжысёру ўдалося перадаць моц хрысціянскага разумення дабра і міласэрнасці, што практычна з 20-х гадоў не вырашалася на сцэнах усходнеславянскіх тэатраў (нагадаем вобраз горкаўскага Лукі ў знакамітай п'есе «На дне»). І зроблена гэта з акцэнтам на беларускі нацыянальны пачатак, зроблена на высокім мастацкім узроўні, што можна лічыць укладам у сцэнічнае мастацтва, так і ў працэс нацыянальна-культурнага адраджэння на сучасным этапе.

Зразумела, найбольш моцным укладам у працэс Адраджэння поруч з наватарскім прачытаннем класічных твораў з'яўляецца пастаноўка новага твора, у якім бы ўвасобілася імкненне сучаснага развіцця грамадства і дасягненні сучаснай сцэнічнай культуры на сцэне нашага тэатра.

Такім творам з'яўляецца, на мой погляд, «Князь Вітаўт» у пастаноўцы нар.арт. Беларусі В.М.Раеўскага ў тэатры ім.Янкі Купалы.

З часоў Асветы вядома, што нішто так не абуджае самасвядомасць нацыі, як моцны, па-мастацку ажыццёўлены спектакль, спектакль, зроблены на субстраце айчыннай гісторыі.[5]

Зразумела, патрэба ў такім відовішчы нярэдка прыводзіць і да таго, што неабходную «нішу» займаюць і псеўдамастацкія і маламастацкія творы. І за прыкладам хадзіць далёка не трэба. Дастаткова прыгадаць хаця б спектакль на купалаўскай сцэне па п'есе І.Чыгрынава «Звон — не малітва». Да таго ж, каб збудаваць спектакль высокага мастацкага ўзроўню, трэба мець супадзенне розных «складаючых». І сярод іх — насычаны сапраўдным гістарычным бачаннем погляд драматурга, падрыхтаванасць — і чалавечая, і мастакоўская акцёраў, моцная падтрымка сцэнаграфіі і музыкі.

...Але цэнтральная постаць у гэтай панараме, безумоўна, — рэжысёр.

Да свайго «Вітаўта» Валерый Раеўскі ішоў доўга. Спачатку, напрыканцы перабудовы, маэстра беларускай рэжысуры паставіў спектакль паводле п'есы У.Бутрамеева. Там, на фоне сумна вядомай калектывізацыі, амаль упершыню загучала тэма своеасаблівасці, ментальнасці беларускага селяніна. У тым спектаклі В.Раеўскі абапіраўся на славутых беларускіх акцёраў: Г.Аўсяннікава і С.Станюту, якія напоўнілі ідэю пераканаўчым мастацкім бляскам.

---

[5] Гл. аб гэтым больш падрабязна: В.А.Салееў.Тэатр ў сістэме нацыянальнай культуры – тэарытычныя аспекты // Зб. матэрыялаў Усебеларускай тэатральнай канферэнцыі «Тэатральнае мастацтва Беларусі і праблемы нацыянальна-культурнага Адраджэння. –Мн., 1994.

Потым былі і іншыя. Сярод іх пастаноўка «Ромула Вялікага», якую ажыццявіў В.Раеўскі летась. І гэтая маштабная трактоўка сусветнай гісторыі (пры ўсіх недахопах спектакля «Ромул Вялікі») яскрава праявілася менавіта пры пастаноўцы «Вітаўта», пры падыходзе да гісторыі айчыннай і дала пераканаўчы плённы вынік.

Спектакль ідзе крыху больш за паўтары гадзіны. Без перапынку, на адным дыханні. Рэжысура ў якасці першай адзнакі можа характарызавацца як жорсткая і кінематаграфічная. Тэмпарытм спектакля надзвычай хуткі і такі шчыльны, што здаецца аніводная паўза, аніводны выпадковы рух і жэст персанажаў не прасочыцца сюды. Нічога залішняга, усё, здаецца, дакладна разлічана па хвілінах. Наватарства рэжысуры бачыцца, перш за ўсё, у кантрастнай пабудове дзеяння.

У спектаклі як бы суіснуюць дзве плыні, часам звязаныя адно з адным, часам адыходзячы адзін ад аднаго на даволі вялікую адлегласць, а часам і існуючы ў падкрэсленым процістаянні адно аднаму. Гаворка ідзе аб дзейнай напружанай лініі «барацьбы за ўладу, бесперапыннай бойкі і лініі лірычнай», сферы лагоднага, светлага быцця. Гэтыя дзве сферы акрэслены выразнымі тэатральнымі сродкамі. Сцэнаграфія народнага мастака РБ Б.Герлавана, як гэта здаралася і ў іншых спектаклях В.Раеўскага апошніх двух дзесяцігоддзяў, актыўна падтрымлівае філасофска-мастацкую задуму рэжысёра. На авансцэне заслона размалявана партрэтамі хрысціянскіх святых, але, калі здараецца чарговае забойства, раскрываюцца перакрыцці, мы бачым святло (незямное святло), і льецца ласкавая песня карагода беражніц. І раптам гэта ўсё змяняецца звонам мячоў, рэхам вайсковых труб. Спектакль пабудаваны такім чынам, што ён практычна не мае эпізадычных персанажаў. Незабыўныя вобразы ствараюць арт. С.Краўчанка — ягоны Дамаш пераконвае сваёй цвёрдасцю і сумленнасцю. Рамеснік (н.а. РБ Г.Гарбук) як бы ўбірае ў сабе гора ўсяго народа, яно

з'яўляецца на сцэне, нясе ў сабе дамінантную рысу характару, усе ж разам складаюць рознабаковую фрэскавую панараму чалавечых твараў, рухаў, жэстаў і няпростых чалавечых адносін і страсцей.

Сярод гэтай панарамы бачым і юнака-смяшліўца Кудаша (арт. А.Гарбуз), і лютага Люценя (арт. І.Дзянісаў), і вытанчанага Вільгельма (арт. В.Рэдзька).

Не менш прыцягальныя ў спектаклі і жаночыя вобразы — кволая, надзвычай юная Ядвіга (студэнтка Акадэміі мастацтваў Я.Русакевіч) і поўная жаночай сілы і кемлівасці Ганна (арт. Г.Фёдарава). Асобнае ўражанне ад выканання ролі Алёны з.а. РБ З.Белахвосцік. Актрыса здолела больш арганічна і дакладна перадаць і вялікае жаночае каханне, і антэеўскую сувязь з духам роднай зямлі. Лірызм і жаноцкасць, містычны пачатак і варажбіцтва, якое ідзе ад самае Купалы — моцны мастакоўскі фон першага слою, першага кола...

Але ёсць яшчэ і другое кола... Вось польскія рэаліі ў спектаклі. Па хуткасці сваёй яны абмаляваны штрыхова і, вядома, не вычэрпваюцца трохкутнікам Вільгельм-Ядвіга-Ягайла. Маштаб прыдае знаходжанне на сцэне Арцыбіскупа (н.а. РБ А.Мілаванаў); ягоны паплечнік Олесьніцкі (з.а. РБ Г.Маляўскі) больш прысутнічае ў дзеянні, і, гледзячы на яго, уяўляеш накірунак імкненняў заходняй суседкі Беларусі ў пераломны гістарычны час.

...Яшчэ адзін слой, яшчэ адно кола звязана з народна-плашчадным тэатрам. З'яўленне на сцэне «першага селяніна» (з.а. РБ А.Памазан) і «другога селяніна» (н.а. П.Дубашынскі) прымушае ўспомніць пра фальстафаўскі пачатак шэкспіраўскіх драм...

І ў рэшце рэшт, суадносіны князёў, якія складаюць самую глыбіню рэжысёрскага бачання гістарычнага канфлікту. Трэба адзначыць, што тэмпарытм у спектаклі, на наш погляд, задае з'яўленне на сцэне князя Кейстута (н.а. РБ В.Белахвосцік). Ягоны прадстаўнік дынастыі Гедыміна, су-

ровы і жорсткі, ён ужо прызвычаіўся да вайны, бойкі, здрады і таму патрабуе ад сына быць напагатове і збіраць сілы для адказу на дзеянні Ягайлы. Кейстут — увесь моц і прамата. Праз яго ўспрыняцце мы паступова ўваходзім у галоўны канфлікт, у свет антаганістаў — Вітаўта і Ягайлы.

Вітаўт у выкананні Г.Давыдзькі — светлы герой спектакля. Ён як бы ўбірае ў сябе шчырую веліч славянскіх продкаў і набывае хрысціянскае светаадчуванне, якое не прымае здрады, гвалту, забойства. З тэатральнага пункту гледжання важна, што ў Г.Давыдзькі станоўчы герой не акрэсліваецца рысамі схематызму, звычайна ўласцівымі падобным вобразам.

Ягайла, як яго прадстаўляе М.Кірычэнка, — звышскладаная постаць. Жорсткі, крывадушны, клятвапарушальнік, бясконца цынічны — гэта з аднаго боку. Жывы розум, страх божай кары — з другога. Тонкі, псіхалагічна вывераны малюнак ролі. Ігра акцёра такая цікавая, што часам хочацца перарваць, прыпыніць жорсткія кайданы рэжысуры (асабліва ў сцэнах «павучання» Люценя, размовы з Ядвігай) і любавацца выкананнем акцёра, атрымліваць асалоду...

Але моцная рука рэжысуры не дае збіць рытмічны малюнак спектакля. І калі напрыканцы спектакля ізноў ідуць насустрач адзін аднаму Вітаўт і Ягайла, а потым на сцэне двое малых хлопчыкаў выносяць карону, рашчэпленую на дзве часткі, пачынаем асэнсоўваць, што трэба, каб ажыццявіўся прарыў у працэсе мастацкага адлюстравання гісторыі, прарыў, які пакінуў бы след у асэнсаванні гістарычнага шляху этнаса, у фарміраванні новага ўзроўню нацыянальнай самасвядомасці.

Памятаецца, што напрыканцы 80-х гадоў тэатразнаўцы, пісьменнікі, прадстаўнікі Міністэрства культуры абмяркоўвалі за круглым сталом стан беларускага тэатра. Найбольш праніклівыя тэатразнаўцы сцвярджалі, што «нацыянальная адметнасць тэатра, нацыянальны характар

ярчэй за ўсё раскрываюцца ў спектаклях на гістарычную тэму, у якіх асэнсоўваюцца этапныя павароты айчыннай гісторыі.[6] Цяпер бачна, што гэта абсалютна верна. Але дзеля таго, каб на нацыянальнай сцэне з'явіўся твор, які быў бы ўзорам сучаснай сцэны, яе дасягненнем, трэба яшчэ і рэалізацыя іншых неабходных абставін. Патрэбна адпаведная драматургія, майстэрства акцёраў, рэжысёраў, сцэнографаў і іншых творцаў.

Вось тады і з'яўляецца на сцэне твор, які цудоўнай сілай мастацтва ўносіць свой уклад у самасвядомасць, у духоўнае развіццё нацыі.

Мне здаецца, што найбольш яскравым прыкладам падобнага твору і з'явіўся ў 1997 годзе «Князь Вітаўт» на сцэне Нацыянальнага Акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы ў пастаноўцы Валерыя Раеўскага.

[6] Гл.: Беларускі тэатр: крызіс ці выпрабаванне часам?//Звязда, 1989, 14 ліпеня.



Таццяна Ратабыльская
кандыдат мастацтвазнаўства

Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу

1. Вместо пролога или плач по поводу.

Прежде чем огласить подготовленный к нынєшней конференции доклад, хочу высказать несколько полемических замечаний.

Вчера я с большим интересом слушала выступления наших белорусских режиссеров... Чуть не заплакала. Вышел один и, подстегивая себя стихами Янки Купалы, стал умиляться ментальностью народа, не способного противостоять злу, и плакать над «поэтизированным рабством».

Вышел другой и откровенно признался, что плакал над книгой А. Попова «Художественная целостность спектакля», которая «проходится» на курсе театрального института.

Вышел третий — и плакал о белорусской театральной школе, об отсутствии личностей в режиссерской педагогике.

Невольно вспомнился некрасовский худой белорус, с впалой грудью и стоном усталости над недожатым полем. И подумалось: «Нет, не орлы наши лидеры, «краса» режиссуры, не герои. Не видать было Режиссера. Ибо эта профессия — транслирование энергетики, воли, способность вихрем закрутить все вокруг себя. Вам ли, возглав-

лявшим театры Беларуси не одно десятилетие, плакаться на режиссуру и театральную школу?»

Затем вышел и блестяще заговорил Л. Хейфец. И все были в восторге. А что он вам сказал? Назвал имена театральной Москвы? Подтвердил незыблемость системы и школы К.С.Станиславского?

Но ведь какой посыл в речи! Какая игра на сцене, какая энергетика! Стало ясно: вышел настоящий режиссер. Он мог и про телефонную книгу говорить, а зал бы стонал от смеха или восхищения. Но ведь как коснулся дел белорусской режиссуры – и Хейфец чуть не заплакал — вспомнил о клинических проявлениях профессии: мол, душевные раны, инфаркты... пожалейте.

Много было сказано о русской душевности. Господа, вы даже не задумываетесь, что возводимая теперь на пьедестал душевность так и преподносится некоторыми. Потому что она стала товаром, ее Запад покупает. Значит, есть причины и возможности культивировать. Умиляться ею после ночи, проведенной на Елисейских полях в Париже. А наши, что же, — хотят слезу свою ментальную продать?..

Говорили об отсутствии молодой генерации режиссеров, о слабой театральной школе. А кто вам мешал и мешает ее создать?

Почти каждый из вас работал или работает в Белорусской Академии искусств. Б.Луценко не раз имел актерско-режиссерские курсы, у В.Раевского учился не один актерско-режиссерский курс, есть и сейчас, у В.Маслюка — были, у В.Короткевича есть студия при театре (заочно — при Академии), А.Лелявский осуществил второй набор, у О.Жюгжды есть студенты. В.Мазынский на основе своего курса создал театр, А.Андросик выпустил несколько курсов.

Вы говорите, нет личностей в Академии, да где же им взяться, если вы — такие, какие есть. Кого же еще

ждать — «варяжских гостей» из соседних держав? Так лучше отправить А.Гришкевича на стажировку к Л.Хейфецу или Г.Падегимасу. Он пока еще жаждет чему-то научиться.

Никто из вас ни разу не назвал имени заведующей кафедрой актерского и режиссерского искусства БелАИ Лидии Монаковой. А ведь она — высококлассный профессионал, прирожденный педагог. Ее кадры востребованы не только белорусскими театрами, некоторые работают в театрах Москвы, одна даже в Голливуд залетела.

Да, я, как сказал В.Мазынский, «кошка, которая гуляет сама по себе», но в данном случае, как единственный представитель Академии, не могу не вступиться за честь мундира.

Что значит набрать курс, актерский ли, режиссерский? — шильду что ли повесить «Мастерская такого-то...». А кто работать ежедневно будет, а не являться мэтром раз в два месяца? Я уж не говорю о том, что мало кто умеет по-настоящему работать с актерами. А.Андросик умеет — у него и курсы замечательные выпускались.

Господа, нытье и плачи, умиление душевностью и сердечностью хорошо на кухне, в личных отношениях. В театральной профессии это все быстро переходит в равнодушие, более того, свидетельствует о душевной (не возрастной) дряхлости. Можно в молодости стать стариком.

Кстати, молодая генерация режиссеров есть. И следует назвать их имена: В.Котовицкий, В.Куржалов, А.Гришкевич, А.Савицкий, Д.Маринич, Д.Солодуха, И.Мацкевич, С.Ковальчик, С.Полещенков и др. Я уже не говорю о том, что мы имеем (или теряем) такую режиссерскую звезду, как Николай Пинигин...

Я поддерживаю те деловые и разумные предложения, которые вчера прозвучали: защита авторских прав

режиссеров, проблема информационного вакуума, в котором мы оказались (нет российских журналов, новых книг по театру). Как же начать создавать театральную библиотеку, видеофонд? Недавно узнала, что Национальный театр им.Я.Купалы не выписывает не только зарубежных журналов, но даже белорусские журналы и газеты. Налаживание контактов с зарубежными партнерами все еще остается личным делом каждого.

А теперь я резко перехожу к теме моего доклада: «Беларуская рэжысура і еўрапейская драма XX ст.: праблема засваення новага зместу».

2. Мрожак і мы.

Шлях заходне-еўрапейскай драматургіі XX ст. на беларускую сцэну быў даволі цяжкі, складаны. Многія замежныя сусветна вядомыя аўтары траплялі да нас у чытанні, у перакладах, са спазненнем на дзесяцігоддзі. Але і пасля таго, як яны станавіліся даступныя для чытання, яны яшчэ доўгі час заставаліся, што называецца, «не пажаданымі» для пастаноўкі ў тэатры. Таму толькі ў апошняе дзесяцігоддзе названая тэма стала сапраўды цікавай. Хаця і сёння арыгінальных перакладаў з замежнай мовы на беларускую вельмі мала, затое існуе звыклая практыка перакладу не з арыгінала, а з рускай мовы.

Беларускі сучасны тэатр набывае адметныя рысы. І разам з цікавасцю да нацыянальнай спадчыны — да імёнаў Ф.Аляхновіча, Л.Родзевіча, да старажытных батлейкавых прадстаўленняў і тэкстаў, да забытай спадчыны В.Дуніна-Марцінкевіча і Я.Купалы — назіраюцца пастаянныя намаганні засвоіць прапушчаныя ў свой час стылі і кірункі еўрапейскай драмы XX стагоддзя. Не адразу эстэтыка Мрожака, Іанэска, ці Камю адчынілася нашым тэатральным дзеячам. Не адразу спектаклі, створаныя на падставе п'ес замежных аўтараў, сталі падзеямі сучаснага

тэатральнага жыцця. Але сёння, можна сказаць, такі час наспеў.

І побач з «Ідыліяй», «Тутэйшымі», «Страсцямі па Аўдзею» на сцэне Нацыянальнага тэатра імя Янкі Купалы, побач з «Царом Ірадам» у Дзяржаўным тэатры лялек, «Загубленай душой» у Віцебскай «Ляльцы» і іншымі спектаклямі — дасягненнямі апошняга дзесяцігоддзя, створанымі на нацыянальным матэрыяле, мы можам назваць пастаноўкі «Яго сны» па споведзі Далі, «За зачыненымі дзвярыма» Сартра (Маладзёжны тэатр), «Эмігранты» Мрожака і «Лысая спявачка» Іанэска ў пастаноўцы М.Пінігіна. У агульнай тэме «Заходнееўрапейская драматургія XX ст. на сучаснай беларускай сцэне» я бы вылучыла некалькі плыняў магчымых дзеля даследаванняў:

1) Спробы засваення беларускай сцэнай эстэтыкі тэатра абсурду.

2) Інтэлектуальная еўрапейская драма на беларускай сцэне: вопыты ўвасаблення Сартра, Камю, Дюррэнматта і іншых аўтараў.

3) Захапленне камерцыйнай прадукцыяй («брадвейскай» п'есай ці лёгкай камедыяй, меладрамай, дэтэктывам), якое літаральна авалодвае беларускай сцэнай.

Спачатку закрану першую тэму — вопыты ўвасаблення еўрапейскай драмы абсурду. Найбольш «ігральны» абсурдыст на беларускай сцэне — С.Мрожак. Ягоныя «Эмігранты» і «Дом на мяжы» ставіліся на купалаўскай сцэне, «Шчаслівае здарэнне» — на коласаўскай сцэне, «Танга» спрабавалі ўвасобіць Віцебскі акадэмічны тэатр і Мінскі Маладзёжны тэатр. Мрожака ставілі тэатры студыйнага тыпу і нават лялечныя.

Сярод даволі доўгага пераліку спектакляў можна вылучыць некалькі пастановак, якія з'яўляюцца прыкладамі падыходаў да мрожакаўскай драмы.

Адзін з іх — «Стрып-тыз» ў тэатры-студыі пад кіраўніцтвам Р.Таліпава прадэманстраваў шлях ўмоўна-графічнага, «эстэтызаванага» засваення замежнага класіка. Студыйны рух увогуле на мяжы 80-90 г.г. — не самая прыкметная з'ява тэатральнага жыцця Беларусі.

«Стрып-тыз» у пастаноўцы Р.Таліпава распавядаў пра фіктыўнасць ідэі свабоды ў сучасным грамадстве. Спектакль пачынаўся з амаль рытуальнага ўвахода гледачоў у падвал-студыю. Людзі траплялі ў мудрагелісты лабірынт нізкіх калідораў з карцінамі на сценах. Студыйцы праводзілі гледачоў у маленькую залу. Графіку пастаноўкі стваралі пры дапамозе трох выкарыстаных колераў: чорнага, белага і чырвонага. Графіка касцюмаў удала спалучалася з гульнёй ценяў пантамімічнай застаўкі і з геаметрычнасцю мізансцэн. Аскетызм сродкаў і колераў вымушаў звяртаць увагу на кожную дэталь, уключаючы колер шкарпэтак і капялюша. Мужчына і жанчына заставаліся ў капялюшах, пакуль ў іх была хоць кропля чалавечай годнасці.

Але побач з мастацкай прадуманасцю мізансцэн у спектаклі існавала лжывая шматзначнасць некаторых эпізодаў, надакучлівае паўтарэнне светлавых эфектаў. Містыка п'есы і спектакля разбуралася да смешнага рэальнай рукой — сімвалам вышэйшай волі. Філасоўская праблематыка набывала адценне камічнага жарту, экстравагантнага эпізоду.

Іншы шлях асэнсавання Мрожака прапанаваў у той жа час прафесійны тэатр. «Эмігранты» ў пастаноўцы М.Пінігіна на акадэмічнай сцэне тэатра імя Я.Купалы паказалі магчымасць вытанчанай псіхалагізацыі Мрожака, дакладнай унутранай логікі паводзін і ўчынкаў кожнага з герояў.

Мікалай Пінігін шмат ставіць на беларускай сцэне не толькі нацыянальнай класікі («Тутэйшыя», «Ідылія»), але і заходняй драматургіі. Гэты мастак — тонкі

псіхолаг, парадаксаліст, выдатны стыліст, у якога ёсць свае пастаянныя тэмы.

У спектаклях Пінігіна адчуваецца заўсёды боль сучаснага чалавека, скрозь які ён прапускае яркую тэатральную форму і сэнс прадстаўлення. У «Эмігрантах» ён прымушаў гледача ўсумніцца ў звычайных антытэзах сучаснага мыслення, паспрабаваць вырвацца з ціскоў аднабокага погляду на свет.

Гісторыя двух людзей абагульнялася ў спектаклі купалаўцаў да формулы сучаснага быцця чалавека. Для пастаноўкі гэтай п'есы Мрожака звыклы антураж задушнага склепа ці другая, сцэнаграфічна сціснутая, абмежаваная прастора, якая адведзена для выціснутых з жыцця эмігрантаў. У спектаклі Пінігіна такі вобраз адсутнічае. Мы бачылі адкрытую з усіх бакоў пляцоўку. Рэчы не ажыўлялі яе. Аголеная прастора нібы «ўцягвае» і глядзельную залу. Але слуп з металічнай сеткай шахты ў сярэдзіне пляцоўкі разрываў замкнёнасць сцэнічнага карабка (мастак У.Жданаў). Ягоная рухомая вертыкаль давала магчымасць меркаваць пра існаванне іншай сістэмы жыццёвых каардынат, недаступных безымянным людзям з партэра. Сучасны свет рассечаны на супрацьлеглыя часткі (Захад-Усход). І наша мысленне часта, мабыць, такое ж плоскаснае — арыентуецца на нейкія ўмоўныя полюсы. Мы не здагадваемся пра існаванне іншых сувязей, іншага жыцця.

Свет спектакля таксама распадаўся на часткі процілегласці: верх-ніз, рабства-свабода, інтэлігент-хам. Але полюсы гэтых часцей аказваліся «ўяўнымі». Ці так ужо неабходна спазнаваць цынічныя ісціны рэальнага жыцця? — вось пра што з пункту гледжання гуманізму выказваў сумненне спектакль. Ён быў пра страту ілюзій і пра немагчымасць іх пазбавіцца. Мастацкая прырода спектакля была не плоскасная, не алергічная. Спектакль

меў розныя вымярэнні: псіхалагічнае, сацыяльнае, экзыстанцыянальнае.

І яшчэ адзін прыклад адлюстравання Мрожака — спектакль «Гульні з прывідам» у тэатры-студыі «Абзац». Высокі вынік у дадзеным выпадку дасягаўся не дзякуючы стварэнню нейкай новай сцэнічнай атмасферы альбо новага спосабу кантактавання з гледачом, г.зн. не шляхам стварэння знарок іррэальнага свету. Насупраць, акцёры іграли так, быццам п'еса напісана сёння пра нас, пра наша жыццё. І хаця пра рэчы досыць абстрактныя — пра тое, як цягне чалавека ў мінулае шлейф ідэалаў ягонай маладосці, пра канфармісцкія спробы чапляцца за ідэалы новага часу, — у спектаклі У.Маркевіча не было нічога інфернальнага (нягледзячы нават на прысутнасць у ім прывіду). Ён быў насычаны жывымі чалавечымі адносінамі, успрымаць яго адчужана было немагчыма.

Мы можам зрабіць выснову, што найбольшых поспехаў пры ўвасабленні Мрожака беларускія тэатральныя мастакі дасягалі пры спалучэнні ўмоўнай прасторы і гіперпсіхалагічнай вытанчанасці адносін людзей-персанажаў. Калі героі былі не маскамі, не знакамі, не сімваламі, а менавіта жывымі людзьмі. Абагульненне ўзнікала ад сутыкнення псіхалагічнай дакладнасці пражыцця кожнага сцэнічнага моманту і метафарычнага, канцэптыйнага вырашэння прасторы.

3. Класічны тэатр абсурда на беларускай сцэне.

Але не толькі Мрожак з'явіўся на беларускай сцэне 80-90-х гадоў. Здабыткам беларускага тэатра стала пастаноўка Б.Луцэнка «Не баюся Вірджыніі Вульф» Э.Олбі ў тэатры-студыі кінаакцёра. Але і тут цікавілі, захаплялі не прынцыпы мізансцэніравання, ні яркія дэталі формы, а менавіта псіхалагічныя тонкасці. Разам з Олбі і Мрожа-

кам мы адкрывалі «сусвет» чалавечых комплексаў, узлёты і падзенні душы.

Першай ластаўкай «класічнага» абсурду на беларускай сцэне стала самастойная праца У.Матросава з акцёрамі Рускага тэатра «У чаканні Гадо» С.Бекета. Спектакль меў моцны сацыяльны рэзананс. Але сапраўднай сцэнічнай рэабілітацыяй абсурдыстаў сталі 90-я гады, калі многія студыі за гонар лічылі ўвасобіць абсурдысцкую п'есу. Асабліва намагаўся Альтэрнатыўны тэатр пад кіраўніцтвам В.Грыгалюнаса (сёння не існуе). Ён, так бы мовіць, ставіў абсурдыстаў «традыцыйна». На сцэне спрабавалі ўзнавіць нейкае ўмоўнае, метафізічнае асяроддзе без вымярэння прасторы і часу. «Візітоўкай» тэатра стаў спектакль «Кароль памірае» Э.Іанэска.

Усе арыгінальныя рэжысёрскія знаходкі скіраваны на стварэнне сцэнічнай дзеі і іншага «нечалавечага» вымярэння. Быццам на разграфлёнай шахматнымі клеткамі пляцоўцы кожны персанаж існуе ў сваёй статычнай скульптурнай мізансцэне. Героі спектакля — умоўныя маскі. Акцёры выкарыстоўваюць марыянетачную манерную пластыку. Яны спрабавалі перадаць нам сэнс такіх паняццяў, як «спынены час», «агонія», «песімізм». Доўгая агонія Беранжэ (І.Забары) адлюстравалася з дапамогай ніцяў, якія аперазалі ўсю пляцоўку і падтрымлівалі героя нібы ў бязважкасці. Але спектакль стамляў аднастайнасцю эмоцый, праігрываў вонкава.

У тэатрах і студыях канца 80 – пачатку 90 г.г. увогуле назіраецца распаўсюджванне эстэтыкі «беднага тэатра», але не хапала грошай на дэкарацыі і касцюмы. Справа — у багацці альбо беднасці сцэнічных пачуццяў, якія прапанаваліся гледачу адным акцёрам ці цэлым калектывам. У «Кароль памірае» — гэта адно пражыванне, расцягнутае на весь спектакль, нягледзячы на значную колькасць персанажаў. Нават калі існавала спроба, як скажам, у монаспектаклі Альтэрнатыўнага тэатра «Ноч»

пабудаваць ролю на кантрастных усплесках, яна нібы завісала ў паветры. Энергія акцёра, не падтрыманая сцэнічна, выдаткоўвалася ўхаластую. У «Начы» паводле п'ес Пінтэра і Бэкета, залішне палітызаваным спектаклі, А.Аржылоўскі іграў нейкага палача-пакутніка ўвогуле, дэманстраваў пазаіндывідуальную плынь «інтэлектуальнай энергіі», а насычаны бытам сцэнічны антураж жыў сваім асабістым жыццём, мала стасаваўся з акцёрам і драмай абсурду.

Вопыт увасаблення абсурдысцкай эстэтыкі (у асноўным у тэатрах студыйнага тыпу) не даў асабліва арыгінальных прачытанняў еўрапейскай драмы гэтага накірунку. Гэта быў своеасаблівы элітарны кітч — стварэнне спектакляў на асклепках стыляў, якія ўжываюцца на Захадзе. Але сцэнічны вопыт увасаблення абсурдысцкай драмы паўплываў на пластычную разняволенасць драматычнага тэатра. Еўрапейская драма абсурду з'явілася на падмостках разам з пошукамі сродкаў выразнасці нежыццепадобнага тэатра. Праўда, увасабленне і ўспрыняцце абсурдысцкай драмы (акрамя некаторых п'ес Мрожака) мела крыху адцягнены, адчужаны характар. Тэатры імкнуліся непасрэдна рэалізаваць пэўную філасофскую ідэю. Шукалі ў галіне стварэння ўмоўнасці асяроддзя, пластыкі і рухаў акцёраў, умоўнасці інтанацыі: слова гучала сэнсам, адчужалася зместу. Мастакі спрабавалі стварыць спектаклі не традыцыйнага — статычнага тыпу.

Сапраўды арыгінальнай, адметнай спробай увасобіць драму абсурду, на мой погляд, стала пастаноўка М.Пінігіна «Лысая спявачка» Іанэска, створаная са студэнтамі Беларускай Акадэміі мастацтваў і паказаная на Малой сцэне Купалаўскага тэатра Вучэбным тэатрам.

Парадаксальнасць мастацкага мыслення М.Пінігіна заключаецца ў тым, што п'есу аб адсутнасці ў жыцці падзей, ён прапанаваў акцёрам разыграць яе як бесперапын-

ны каскад сцэнічных тэатральных падзей. Трукавыя нумары, акцёрская імправізацыя, камедыйнае майстэрства, рэжысерская фантазія зрабілі з загадкавай п'есы Іанэска не нуднае мудрагельства аб адсутнасці сэнсу ў жыцці, а іранічны, да слёз смешны трагіфарс пра нялепіцы нашага існавання, пра рытуал жыцця, даведзены да абсурду і пра «чырвонага пеўня», які можа палыхнуць у любы момант.

Мова гэтага спектакля — сцэнічная пародыя: на кітч, на тэатральныя жанры і стылі.Тэатральная пародыя як мова гэтага спектакля — надзвычай тонкі, знойдзены ход да паэтыкі п'есы Іанэска, сатканай з пародыяй на блокі звычайнага мыслення, рытуалы паводзін, моўныя штампаваныя блокі. Адкрытыя, яркія эмоцыі персанажаў існуюць у поўным кантрасце са словамі.

Першы выхад гаспадароў дома (П.Адамчыкаў і Ю.Высоцкая) — першы эксцэнтрычны дуэт у будучым каскадзе нумароў. Палымнеючы нянавісцю, гатовыя кінуцца адзін на аднаго праз стол, муж і жонка Сміты вымушаны вярнуцца да ветлівага, стрыманага стылю кантакту. Яны крочаць па заведзенаму рытуалу, які паўтараецца з немінучасцю колавага руху стрэлкі гадзінніка. Кожны раз раздражнёнасць, якая гатова ўзарваць форму зносін. Але бой гадзінніка зноў вяртае Смітаў у чапурысты стыль існавання.

Поўная процілегласць ім — другая шлюбная пара — госці (С.Тарасюк і І.Аляксеева). Гэта людзі, якія гуляюць у экзальтаваную закаханасць. Таму іх «выхад» пачынаецца з эфектнага палёту на канатах, а кульмінацыяй становіцца балетны дуэт. Любоўныя гульні муж і жонка кожны раз пачынаюць з сітуацыі знаёмства і заканчваюць тупым «непазнаннем» адзін аднаго.

Канцэртныя выхады акцёраў не механічна чаргуюцца, а маюць асабістую логіку «прыватных» сеансаў. Калі можна не пазнаць, не памятаць адзін другога, тады можна і ў госці завітаць да незнаёмых людзей, а нам, гледа-

чам, убачыць іншых акцёраў у ролях гасцей і гаспадароў. Змена выканаўцаў на працягу спектакля сэнсавая, яна выкрывае жыццёвы рытуал.

З.Рамарава і С.Аўчыннікаў у ролях гасцей іграюць пародыю на непасрэдную натуральнасць паводзін, што даходзіць да дзіцячага ідыятызму. Звестка пра газету ў метро ці шнураванне ботаў успрымаецца гаспадарамі як самы жахлівы дэтэктыў, выклікае неадэкватную рэакцыю. Г-н Сміт нават губляе прытомнасць ад напружанага чакання.

Над гэтымі жанглёрамі чалавечых адносін, як у сапраўдным цырку, пануе дрэсіроўшчык — Служанка ў выкананні В.Макарэвіча. Дыяпазон асацыяцый гэтай бісексуальнай істоты вельмі багаты: ад нашумелых «Служанак» Р.Вікцюка і пластычных кампазіцый І.Маісеева да «домамучыцелькі» з «Малыша і Карлсана».

Ёсць у прадстаўленні і свой бліскучы «кавёрны» клоун — брандмаёр у выдатным выкананні Э.Трухмянёва. Калі ён з'яўляецца на сцэне — тэатр дваіцца, траіцца, выпраменьвае вясёлкі жартаў.

Эпізоды сямейных гульняў — рэльефны, зафіксаваны пластычны рытуал. Існаванне В.Макарэвіча і Э.Трухмянёва здзяйсняецца па прынцыпу бесперапыннай канцэртнай імправізацыі. Здаецца, фантазія персанажа і акцёра зараджаецца ад усяго: рэплікі партнёра, электрычнай разеткі, сурвэткі, пераходу з аднаго лексічнага рада ў іншы.

Кожнае слова, псіхалагічны паварот ці сюжэтная сітуацыя пададзены ўтрыравана, нібы на гранічнай мяжы эмоцыі. Таму спектакль як бы распадаецца на нумары, але кожны паварот ці сітуацыя становяцца ўніверсальнымі, мы кожны раз пазнаем у сцэнічным люстэрку сябе. Крывыя люстэркі — гэта грымасы нашага існавання.

«Антытэатр», «драма абсурду» раптам адкрыліся як надзвычай тэатральная, сцэнічная драматургія. М.Пінігіну ўдалося знайсці бліскучы сцэнічны эквівалент тэатральнасці п'есы Іанэска.

І да гэтага адкрыць для акцёраў выдатны матэрыял для акцёрскай імправізацыі і майстэрства. Спектакль «Лысая спявачка» разбівае распаўсюджаную ўпэўненасць у «несцэнічнасці» тэатра абсурду. Для ўвасаблення п'есы знойдзена новая, сучасная мова, нетрадыцыйныя сродкі выразнасці, не матафізічны, не абстрактны, а тэатральны погляд на сітуацыі п'есы Іанэска.

Ад дадзенай пастаноўкі стаў вельмі хуткі крок да беларускага варыянта тэатра абсурду — «Крывавай Мэры» Д.Бойка (рэж. А.Гарцуеў), спектакля, створанага па п'есе маладога аўтара, акцёра з «Вольнай сцэны». І не выпадкова аўтар выйшаў адтуль. Таму, пакуль малыя студыі і вялікія прафесійныя тэатры напрацоўвалі вопыт сцэнічнага ўвасаблення заходняй драмы абсурду, на «Вольнай сцэне» спрабавалі зрабіць арыгінальную беларускую п'есу дадзенага накірунку: «Галава» Сідарука, «Ку-Ку» Арахоўскага, «Прыватны сектар» Казачонка. Стыль пастаноўкі «Крывавай Мэры» — працяг знойдзенага і напрацаванага ў «Лысай спявачцы» Пінігіна.

4. Інтэлектуальная драма.

Крануся другога значнага кірунку зносін беларускай рэжысуры з еўрапейскім тэатрам, звязанага з засваеннем эстэтыкі інтэлектуальнага тэатра.

Актуальнай фігурай апошняга дзесяцігоддзя быў не сацыяльны палеміст Б.Брэхт, а зграбны індывідуалізм парадаксалістаў Сартра, Камю, Дюррэнматта, Хакса. Я маю на ўвазе спектаклі Маладзёжнага тэатра, Коласаўскай сцэны, «Амфітрыён» Незалежнага тэатра (Гомель).

Як ні дзіўна, менавіта інтэлектуалісты далі магчымасць паэксперыментаваць нашым рэжысёрам у галіне тэатральнай формы.

Асаблівыя здабыткі належылі Маладзёжнаму тэатру, які выпрацоўваў мадэль антыідэалагічнага спектакля, не сугучнага часу, не разлічанага на асабісты кантакт з гледачом. Спектаклі Маладзёжнага тэатра не імкнуліся палемізаваць са зместам ці пранікаць у глыбіні чалавечага духу, яны ненавязліва засвойвалі незнаёмыя «прасторы культуры». Штучны свет іх рабіўся своеасаблівай краінай «Зазяркалля», заснаванай на шматлікіх адмаўленнях. Чым экстравагантней прапанаваўся матэрыял — тым цікавей быў спектакль.

В.Катавіцкі і ягоны калектыў знайшлі нават свайго «антылідэра», апазіцыянера агульнапрынятаму ў мастацтве, сацыяльных паводзінах, жыцёвых арыенцірах, этыцы, густу — постаць Сальвадора Далі.

«Дзённік аднаго генія» Далі падыходзіў для пастаноўкі ў Маладзёжным тэатры па ўсіх параметрах: антып'еса, экстравагантны матэрыял, экзатычны герой-апазіцыянер. Нельга не здзівіцца вынаходніцтву і фантазіі рэжысёра, густу мастака ў гэтым па-свойму выдатным спектаклі. Катавіцкі валодае дарам адчуваць прадметнасць сцэнічнай метафары, умее ствараць мізансцэнічны рытм. «Яго сны...» — амаль монаспектакль С.Жураўля-Далі. Толькі зрэдку пройдзе, звонячы бубенчыкамі, белая муза Гала, ці матэрыялізуецца ў вобраз чырвонага быка раўнівая пачуццёвасць Далі.

Але акцёру і рэжысёру ўдаецца «запоўніць» сцэну рознымі персанажамі і рэчамі, маскамі самога Далі. Унутраны дыялог мастака з сабою, з мінулым іншы раз рэалізуецца з дапамогай адносін акцёра з лялькай, касцюмам, сцэнічнымі прадметамі. Гэты спектакль — спроба перадаць дух жывапісу Далі сродкамі тэатра; спроба сцэнічна ўзнавіць сюррэалістычную логіку, разарваны

ланцуг незалежных асацыяцый. Сцэнічная прастора мае толькі ўнутранае, фантастычнае, іррэальнае вымярэнне.

У выніку змяняецца прырода мастацкага вобраза спектакля: ён прынцыпова нецэльны, дысанансны, створаны мантажным спалучэннем розных масак. Перад гледачамі разгортваецца экзатычная прастора душы мастака, дзе па важкасці аднолькава існуюць культ вусоў, захапленне сюррэалізмам і зачараванне Галай.

Почырк В.Катавіцкага я б назвала падарожжам Алісы ў краіну Зазяркалля. І наступным крокам рэжысёра ў пошуках «антыміроў» стаў спектакль «За зычыненымі дзвярыма» Ж.-П.Сартра. Тэатр, нарэшце, трапіў у той драматургічны матэрыял, дзе сам аўтар змясціў сваіх герояў на «тот свет» (ці то ў пекла, ці то ў чысцілішча). На сцэне найтанчэйшымі сродкамі ствараецца прастора «жыцця пасля смерці» (антыжыцця). А акцёры ў нярвовым, скальзячым псіхалагічным паядынку быццам танчаць у стыльным танга для траіх. Тут паўзы гучаць абертонамі сэнсу, падаўжаючы змест слова... Шэпт, шорах, лязг, ускрык гучаць гулка, аб'ёмна, нібыта падаюць у глыбокі калодзеж. Гучанне слова і ягоны сэнс падзяляюцца, існуюць паралельна.

Пекла паводле Сартра і Маладзёжнага тэатра — гэта катаванне душы ўспамінамі, катаванне думкай. Кожны герой прыйшоў з ўласнымі грахамі, комплексамі, з грузам лёсу і ідзе шляхам асэнсавання мінулага.

Пекла — гэта яшчэ і пакута ад адзіноты. Чалавек не можа жыць адзін, ён шукае сваё адлюстраванне ў іншых людзях, у люстэрку чалавечых адносін. Але пекла — гэта і асуджанасць быць разам. Гэта катаванне «публічнай адзінотай», катаванне вымушанымі чалавечымі адносінамі.

Пекла – гэта асуджанасць на пэўныя сітуацыі, стэрэатып паводзін. Белыя маскі на тварах акцёраў – прыкмета не толькі смерці, але і знак нязменнасці кожнага.

Праўда, напружаная экзальтацыя пражывання таго альбо іншага псіхалаічнага павароту не робіцца бытавой, натуральнай. Водбліск іррэальнасці і незвычайны малюнак мізансцэн ствараюць эфект музычнага гучання пастаноўкі.

У сцэне апошняга круга развітання з «зямным жыццём» пластыка жыццёвых успамінаў узнаўляецца ў напаўтанцы-пантаміме і паступова трансфармуецца ў экспрэсіўнае танга. У памяці застаюцца «стоп-кадры» пластычнага «па» персанажаў у фінале першай дзеі: статуарная кампазіцыя з трох постацей. Напрыканцы спектакля дзверы ў глыбіні сцэны расчыняюцца на вуліцу. Пекла — гэта мы самі.

Такім чынам, інтэлектуальная еўрапейская драма, акрамя прапанаванай «гульні думак», спрыяла «зруху» формы сучаснага спектакля ў бок сінтэтычнага відовішча. Мы бачылі пастаноўкі — тэатральны эквівалент жывапісу, бачылі спектакль, дзе псіхалагічна-інтэлектуальная энергія пераводзіцца ў пластычна-танцавальны рытм.



Рыгор Баравік
кандыдат мастацтвазнаўства, рэжысёр

Режиссура Беларуси 90-х годов в контексте времени

Театральная режиссура как явление искусства возникла в конце прошлого века. И несмотря на то, что ее коренные начала связаны с Западной Европой, наибольшее развитие она получила в Европе Восточной — на территории обитания многонациональных народов, объединенных вокруг могущественного центра — России. Именно этой части мирового пространства историей было уготовано стать местом самобытного ее проявления в творениях великих наших соотечественников: Станиславского и Немировича-Данченко, Мейерхольда и Вахтангова, Товстоногова, Эфроса и др. Творцов, открывших для нас врата бессмертия режиссерской профессии во Времени.

По-разному каждый из них проявил себя. По-разному и время распорядилось их судьбами. Одни закончили свой человеческий и творческий путь в естественном угасании и славе. Другим не дано было дойти до вершины своего совершенства. Однако, несмотря на исторические повороты, те и другие передали последующим поколениям режиссеров вдохновенную энергию своего творчества, а вместе с ней и титаническую силу повседневного созидания. Именно благодаря их таланту и труду XX век стал веком «кибернетики и режиссуры».

В наше время отношение к режиссуре изменилось. Ее уже не ставят рядом с выдающимися достижениями совре-

менности. Сегодняшнее величие режиссерской профессии всего лишь в самоценности ее творцов — авторов сценических произведений, которые, несмотря на повсеместное дряхление своего искусства, продолжают питать надежду на обновление, веря в признание своего божественного предназначения и возрождение утраченной славы режиссерского искусства во времени. Как вымирающее стадо бизонов, они пытаются спастись в лабиринтах собственного дома и во всевозможных пространствах ближнего и дальнего зарубежья.

Последнее десятилетие уходящего века неожиданно повернуло нашу жизнь. В своем большинстве мы оказались не готовыми к такому зигзагу истории. Все то, что мы знали и умели раньше, не годится для настоящего. То, что возникает в настоящем, не всегда подходит для нашего будущего. Тотальное наступление на прошлое со всех сторон потребовало от нас новой идеологической «перестройки». Это напоминало ситуации времен гражданской войны, отображенных в кинокомедиях не так уж давних лет: наступают красные — вывешивается красный флаг, идут белые — соответственный, т.е. приходилось пристраиваться к разного рода течениям и обстоятельствам, быть двусмысленными. Рыночниками и сторонниками былого единства, поклонниками модных эстетических течений Запада и хранителями модных эстетических течений Запада и хранителями культурных традиций восточно-европейского направления. Это порождало чувство неуверенности и превращало нас из художников в безликих существ, безнадежно запутавшихся в политических хитросплетениях и корпоративно-профессиональных интригах. В такой ситуации в спектакли привносилось много социологии и политической задиристости, откровенной безнравственности и эстетической нетребовательности. В результате размывались критерии «добра» и «зла», «прекрасного» и «уродливого» в сознании зрительской аудитории.

Приведу один случай, происшедший на сцене нашего ТЮЗа несколько лет назад во время показа и обсуждения спектакля «Про это не говорят» в постановке немецкого режиссера Флахуберта. В замысел устроителей этой акции входило приобщить маленьких зрителей к вопросам полового воспитания. Конкретно: чем отличается мужчина от женщины, как происходит зачатие ребенка, каким образом он появляется на свет божий и пр.

Просвещение происходило в форме спроса с демонстрацией «запретных» мест мужчины и женщины. После изложения детьми «заборных» терминов и в противовес научного их обозначения артистами-исполнителями в дискуссию вступили молодые мамы. И вот, одна из родительниц десятилетнего худосочного дитяти с восторгом стала говорить о прекрасном начинании театра — с помощью европейского режиссера внедрить сексуальное воспитание детей, начиная с детского садика. О том, что ее Вова уже все знает о сексе, и она от него ничего не скрывает...

Я смотрел на несчастного ребенка-заморыша и истощенно-нервную маму, и мне было больно не только за них, за театр, но и за всех нас, заблудших и растерявшихся перед лавиной низкопробного искусства, поставляемого нам европейскими деятелями от искусства.

Понятно, что идеологическая оппозиционность к прошлому и переориентация на будущее заставляли нас искать новый эстетически-нравственный идеал. Каким он должен быть сегодня?.. Я думаю, что этого пока никто не скажет. Необходимо время для прояснения и выработки нового мироощущения не только у зрителей, но и у режиссера. А до этого есть вечные критерии добра и зла. Их и необходимо всегда поддерживать в людях. Они же являются вечной почвой всего мирового пространства.

Всеобщее переосмысление общественно-значимых проблем времени невольно влечет за собой и переосмысление духовно-традиционных критериев общества. Происхо-

дит это не через осмысление собственного старого и европейского нового опыта во имя поиска истинного пути развития, а через уничижительное заискивание перед чужим. Часто, ратуя за всеобщие ценности, мы договариваемся до отрицания такого понятия, как народ и нация. Наше воображение рисует их в деформированном представлении, зачастую отказывая им в способности к умственному размышлению, в способности принимать даже разумные решения...

Естественно стремление каждого человека к совершенству. Естественно и желание художника быть на высоте в искусстве и соответствовать духу времени. Однако и велика разница между двумя этими величинами и велик разрыв между уровнем обыденного мышления человека и предназначением художника во времени. Редкий случай, когда художник и повседневность совпадают. Их всегда разделяет пропасть духовных несоответствий, идущая от разных представлений о прекрасном. И художник, который не чувствует своего времени, начинает бездумно следовать моде или живет конъюнктурой того или иного момента, соображениями тех или иных жизненных обстоятельств. Его перестают интересовать вечные вопросы бытия, значительные вопросы современной жизни людей. Такое искусство, как правило, замешано на компромиссах и ремесле.

В этой связи, на мой взгляд, не вполне творческим выглядит с высоты прошедшего времени наше увлечение драматургией европейского авангарда в начале этого десятилетия. Спектакли, поставленные по пьесам Камю, Сартра, Ионеско, Мрожека и др., не всегда сопрягались с действительностью, с природой чувств и образом мыслей наших актеров, с жизненными проблемами нашего зрителя, с философией духа наших людей. Экспериментальные поиски режиссуры развивались лишь в пределах пропаганды определенных форм, в пределах выразительных средств, зафиксированных в литературных источниках и иконографиче-

ских материалах. В силу материальной убогости большинство экспериментальных проб грешили эклектизмом. Некоторые из них напоминали спектакли былых времен по пьесам Рацера и Константинова. Иные — «датские» спектакли на военно-патриотическую тематику, в которых красные и синие тона являлись основным выразительно-смысловым началом спектакля.

Были и просветы. Мы искренне стремились познать структурную суть драматургии европейского авангарда и открыть экзистенциальную суть ее философии. Благодаря этому, мы по-новому стали относиться к собственным приобретениям, более свободно изъясняться на языке своего искусства. В этом смысле для меня показательны спектакли «Его сны» по дневникам С.Дали в постановке В.Катовицкого и «Виват Император» по пьесе Э.Ионеско «Стулья» в постановке В.Савицкого.

Главный режиссер Молодежного театра Беларуси В.Катовицкий демонстрирует нам профессиональную добротность и непосредственную искренность в постижении внутренних приемов философии абсурда в театральном искусстве посредством элементов изобразительного искусства европейских художников-абстракционистов. Хотя порой такая логическая связь нарушается, и тогда сознание подсказывает нам совершенно иное умозаключение — режиссер историю снов С.Дали, а, следовательно, и саму суть абстракционизма как явления искусства вообще стремится познать через элементы, составляющие суть сценического искусства и в первую очередь через актера. Он как бы визуально стремится изобразить то, что возникало в сознании художника-абстракциониста в те или иные моменты его творческих мучений.

Спектакль В.Савицкого на сцене Национального театра им. Я.Купалы ценен для нашего художественного опыта тем, что режиссер, принимая условия драматургии Э.Ионеско, стремится творчески адаптироваться в них с

учетом славянской театральной традиции. Он не настаивает на эстетических канонах европейского авангарда, связанного с абсурдностью деяний героев, которые приводят их в конце концов к пониманию истинного освобождения от бессмысленного существования через смерть. В.Савицкого больше интересует не философия, а психология, внутреннее состояние человека в обстоятельствах абсурдного существования. Им исследуется не отторжение, а притяжение двух человеческих существ в периоды экзистенциональных проявлений порабощенного разума. Такой подход не противоречит философии и драматургии Э.Ионеско. Режиссер дает нам возможность ощутить вместе с героями спектакля то чувство свободы, которое они испытывают в моменты иллюзорного наслаждения жизнью. И вместе с тем созерцать разрушение этой иллюзорности реальными вещами земного бытия.

Меня радует, что в настоящее время стремление стать «европейцами» у нас проходит. Мы становимся самими собой, наслушавшись умных речей о современных проблемах однополых и двуполых существ, наставившись авангардной драматургии и наигравшись ролей деформированных личностей. «Заблудившееся и одинокое стадо бизонов» (термин А.Эфроса), уходившее в начале последнего десятилетия века из обжитых мест на Запад, кажется, вновь возвращается домой.

Возвращаясь в родные места, мы по-новому осознаем свою самобытность. Утверждаясь в своей духовной и творческой непохожести с другими, мы вновь проявляем лучшие достоинства в своих творениях — спектаклях по произведениям национальной и мировой классической драматургии. И вновь духовный и профессиональный опыт, приобретенный и накопленный нами в процессе общения с лучшими мастерами режиссуры прошедших времен, оказался весьма полезным, помогая сохраниться как художникам. После определенного нравственного и психологического шока мы

возвращаемся к своей духовной колыбели — к своим духовно-нравственным и театрально-эстетическим традициям. Начинаем испытывать настоящую тоску по истинным и вечным идеалам — добра и созидания.

Спектакли, поставленные по произведения Чехова, Горького, Тургенева, Купалы, Дунина-Марцинкевича и др., убеждают нас в этом, вселяя надежду в завтрашний день белорусского театрального искусства. В отличие, скажем, от прежних десятилетий, сегодня режиссура уходит от социологизированного отношения к человеческим проявлениям. В спектаклях преобладают общечеловеческие начала, связанные со стремлением людей к любви, страсти, справедливости, единению и пр.

Взять хотя бы для примера такие спектакли, как «Месяц в деревне» И.Тургенева (реж. Р.Талипов) и «Иванов» А.Чехова (реж. Я.Натапов) в Брестском областном театре драмы и музыки. В них нет осуждения, скажем, Натальи Петровны и Иванова за их страсть и желание возродиться. Наоборот, исследуется процесс возникновения и проявления этих чувств у людей на пороге их осеннего увядания, когда природа золотится и манит своей красотой, когда величие ее кажется незыблемым перед наступающей непогодой. Когда человеческая тоска по молодости и страстное желание еще раз ощутить ее дыхание, заставляет героев совершать безрассудные поступки, порождая в одних неистовую любовь, а у других возбуждая нравственные мучения за содеянное.

Переосмысление пройденного пути и ощущение себя во времени по-разному сказывается в нашем творчестве. У одних накопленный опыт вселяет оптимизм, у других он порождает пессимистические настроения. Одни видят свое предназначение в том, чтобы радовать своим искусством, а другие чтобы возбуждать нужные для общества чувства и действия. И это естественно. Разное мироощущение порождает разные сценические пристрастия. Они могут видоизме-

няться во времени, проявляясь по-разному в тех или иных композиционно-смысловых сочетаниях, но очень плохо, когда художник кардинально меняет свои убеждения — это всегда отказ от самого себя. И не потому, что его не посещают сомнения, а прежде всего потому, что его внутренняя суть не дает ему это сделать.

Я много об этом думал. И каждый раз открывал для себя одну и ту же истину — нужно оставаться самим собой. Это необходимо как для нас самих, так и для других, а особенно для молодой режиссуры.

Все вы знаете, что мой путь в белорусском театральном искусстве весьма скромен, но вместе с тем и весьма заметен с точки зрения позиционных противостояний. Почти каждый, поставленный мною спектакль, независимо от эстетических достоинств, вызывал и вызывает до сих пор идейное неприятие. Смыслово-позиционная суть моих постановок всегда кого-то задевала. Раньше возбуждающейся стороной были партийные органы, сейчас какая-то «законспирированная организация», проявляющаяся в образе мелких злопамятных людишек.

За восемь лет я поставил в Беларуси всего три спектакля: «Час, Сымоне, час...» по пьесе Я.Купалы «Раскіданае гняздо» в Минском областном драматическом театре, «Пінская шляхта» В.Дунина-Марцинкевича в Белорусском ТЮЗе и «Дагарэла свечачка...» А.Петрашкевича в студенческом театре Белорусского университета культуры. Этими спектаклями я попытался выразить свое отношение к происходящим в нашей стране общественно-значимым процессам. Я стремился избегать предвзятой акцентуации, естественно, кроме той, что способствовала объективному анализу времени. Самым важным и главным выразительно-смысловым в них выступали не отдельные течения или современно узнаваемые личности, а народ. Его судьба на перепутье веков и его душевно-нравственное состояние.

В спектакле «Час, Сымоне, час...» меня волновала проблема противостояния экстремистски настроенных течений в нашей стране. Раздувание социально-общественного конфликта. Стремление поделить людей на своих и чужих. Подогревание национально-региональных чувств, возбуждение партийных и религиозных убеждений сограждан. Я не считал тогда, в 1993 году, что призывы к линчеванию «вчерашних» или уничтожению «националистов» будут способствовать превращению нас в демократически процветающее общество, поэтому в моем спектакле Сымон, как предводитель обездоленных, оставался один на один с топором в руках на пустой сцене. Народ же, идущий за ним, медленно отставал от него, а совсем исчезал во мраке. Прием противоположной перспективы давал мне возможность донести мысль об одиночестве Сымона до зрителя в материально-образной форме. Заканчивался спектакль тем, что главный герой купаловской драмы, глубоко разочарованный поступком соплеменников, неожиданно рыдал... Час, Сымоне, думать, а не звать к топору — вот что я хотел сказать своим современникам... Многим тогда такая позиция режиссера не понравилась. Очевидно, это было не в духе времени. И несмотря на положительную оценку критики, спектакль вскоре исчез из репертуарной афиши театра...

Незавидная судьба постигла и спектакль «Пинская шляхта» — своеобразный сатирический протест против тех, кто обещал нам «европейское процветание» и того, что превратило и продолжает превращать нас в «банановую республику» — свалку всевозможных европейских отходов. Мой спектакль — реакция художника на аудио-видео-кино искусство, на литературные произведения, на литературные произведения и театральные постановки, портящие наш эстетический вкус, развращающие нашу традиционную нравственность и славянскую духовность. Мой спектакль — это мое отношение к европейскому колбасно – алкогольному суррогатному раю, изобилием которого мы

восторгались еще несколько лет назад на прилавках наших магазинов, видя именно в нем наш путь в Европу. Меня возмущал цинизм, с которым развращался народ разного рода фокусниками типа Крючкова. Я хотел показать современному молодому зрителю в противовес тому, что он наблюдает в повседневной действительности, кто и чем нас гипнотизирует. Мне важно было объяснить им, какую свободу мы получаем, когда отказываемся от самих себя, от своих корней, своей культуры. Кто по-настоящему виноват в том, что трудолюбивый народ цинично превращается в придаток чьих-то устремлений и амбиций.

Зрелищная форма спектакля делала его доступным для восприятия молодежью, мораль воспринималась ненавязчиво и весело. А вот результат оказался все тот же — спектакль не идет.

На этом фоне вполне благополучной оказалась судьба спектакля «Догорела свечечка...». Вот уже четвертый год он не сходит с афиши студенческого театра. Может потому, что я являюсь одним из его руководителей, возможно, и по причине совестливости тех, от кого это могло бы зависеть, потому что речь в спектакле идет о самом сокровенном и наболевшем: о памяти и корнях наших, о потере близких и человеческом одиночестве, о физическом угасании и надежде на будущее, о духовном истощении современного общества и нравственной мутации человека — одним словом, о чернобыльской беде, разрушающей нас не только физически, но и морально.

Я думаю, что схожие примеры можно умножить в театральной практике. В этом ряду следует обозначить и такое явление, как самовольное вмешательство художественного руководителя театра в спектакли приглашенных режиссеров. Что это? Стремление продемонстрировать свою начальственную всесильность или беспокойство за чистоту художественного метода в данном коллективе? Желание поднять профессиональный уровень трупы? Но ведь и то и

другие натуральнее было проявить в процессе решения организационно-творческих вопросов коллектива и на примере собственных постановок. А так получается чистый разбой. Тем более, что это происходит со спектаклями не только молодых, но и приглашенных мастеров из зарубежных стран.

В силу разных причин основная моя профессиональная деятельность на протяжении последнего десятилетия проходит в странах ближнего зарубежья — России и Украине. Там я поставил за это время шесть постановок. Но ни разу я не встречался с такого рода явлениями. Наоборот, желаемого режиссера приглашают для того, чтобы его спектакли украсили репертуарную афишу театра. Приведу еще один пример из своего опыта, ибо собственный пример убедительнее звучит в устах выступающего человека. Так вот поставленные мною в Киеве спектакли по пьесе Ж.Кокто «Человеческий голос» и «Есть ли у вас бог...» по мотивам поэмы Т.Шевченко «Ведьма» побывали на гастролях в Австрии и Чехословакии. Последний получил на Эдинбургском фестивале необходимое количество «звездочек» и с благосклонного отношения жюри фестиваля совершил гастрольную поездку по Англии, в том числе его увидели зрители Лондона. А спектаклем «Их четверо» Г.Запольской, классика польской драматургии, открылся Киевский театр частной антрепризы «Серебряный остров» под руководством заслуженной артистки Украины Людмилы Лымарь.

Приведя эти примеры, я вовсе не хотел сказать, что у нас кто-то или что-то ограничивает меня в творчестве. Свобода, как известно, есть осознанная необходимость. За многие годы своей профессиональной деятельности я осознал ее сполна. Хочу сказать, что в нашем цехе насущные проблемы, связанные не только с творческими и личностными отношениями, но и с профессионально-корпоративными интересами, что наш профессионализм не отделим от соблюдения этических и нравственных норм поведения, что все

это сильно влияет на уровень нашего театрального искусства в целом, что это путь не в Европу, а в глухую провинцию, не в открытый мир демократии, а в закрытый мирок «тоталитаризма».

Современная действительность выявляет множество неразрешенных вопросов, связанных не только с внутрицеховыми отношениями, но и с важными проблемами повседневного общественного бытия, которые совсем выпали из поля зрения наших театральных коллективов. Я имею в виду тему гражданского и человеческого примирения. Как бы этого не хотели, но она подспудно существует в нашем обществе, как и во всех бывших постсоветских республиках. Натолкнул меня на это размышление последний спектакль Б.Луценко, поставленный по пьесе Я.Купалы «Раскіданае гняздо» в театре им. М.Горького, которым он руководит.

Независимо от того, кто и как воспринимает его «эстетически», в концептуальном плане он меня радует как явление, раскрывающее для нас образ мыслей «режиссера» и «образ мыслей» нашего времени. Эти величины, объединенные общим понятием «современность», выступают в спектакле как основной композиционно-выразительный компонент сценического замысла. Через призму современного актера-человека Б.Луценко исследует историю столкновения двух стихий — самобытно-народную и нетрадиционно-просвещенную. Этот важный и полезный для нравственного здоровья современного зрителя посыл материализуется в спектакле в образе своеобразной многоукладной среды с ее многовековыми приобретениями и наслоениями. Идея самобытно-исторического храма, населенного не только нашими деяниями, но и памятью нашей, многовековой энергией человеческих душ, прекрасна, так как зовет всех к осмысленному действию, основанному на канонах христианской и общечеловеческой морали. Призывая героев купаловской драмы на «Вялікі сход» Незнаёмы – А.Ткаченок, а

вместе с ним и театр как бы возлагают надежду и верят, что он обязательно состоится в реальной действительности.

Когда-то Л.Толстой открыл для мировой литературы идею нравственного совершенствования человека через покаяние. Другой наш великий соотечественник Ф.Достоевский обнажил человеческие страдания, основанные на несовершенствах его природы. Две великие философии возникли на нашем славянском пространстве в переломные периоды исторической реальности. Не явится ли и наше время чем-то подобным для отечественной литературы и драматургии? Не найдется ли и у нас выдающийся литератор, драматург, который, несмотря на материальную необеспеченность или вовсе не имеющий таковой, откроет миру новую идею, раскрывающую перед зрителем наше противоречивое время — время катаклизмов, происходящих прежде всего в человеческих душах? И тогда, возможно, у нас возникнет реальная необходимость для обновления театрального языка. Он, как известно, принципиально начинает меняться тогда, когда является в театральный мир новая современная драматургия. Пока же приходится довольствоваться выразительными средствами, наработанными режиссерами 70 – 80-х годов. Именно через них мы стремимся вырваться в мир новых театральных режиссерских идей. В этом парадокс. Все должно происходить одновременно. Новая идея рождает произведение драмы. Последнее способствует созданию сценического произведения — спектакля. Происходит это в формах живого восприятия жизни режиссером-художником. Так возникал новый язык в спектаклях молодого «Современника» и творчестве А.Эфроса, Г.Товстоногова, Ю.Любимова, А.Васильева и др. Постепенно цепочка обновления, возникшая из эпизодических режиссерских экспериментов, стала мощным явлением, повлиявшим на смену театральной эстетики в целом.

Какой должна быть выразительность в театре сейчас? Каковы ее внешние и смысловые очертания? Никто не знает.

Но думается, что будет она связана с внутренним миром человека, с процессами, происходящими в его сознании и душе. А иначе как объяснить метания наших современников? Только ли житейскими проблемами и расчетом?.. Мне думается, что новый выразительный режиссерский язык будет связан и с актерской индивидуальностью, потому что без нее нет на театре по-настоящему значительных открытий. Это будут актеры, оснащенные новой методикой работы. Актеры, являющиеся равноправными сотворцами режиссера и авторами собственных ролей. Сейчас же физически ощутимо отторжение между режиссером и актерами. Объективно современный актер является тормозом на пути режиссерских исканий. Поэтому естественно, что в процессе создания и эксплуатации спектакля иногда возникает желание создать на каждую новую постановку актерский коллектив с приглашением ярких индивидуальностей со всего мира. Вот тогда бы был мировой спектакль.

Постоянно театральные труппы современного режиссера по многим причинам уже не устраивают. И главная из них в том, что режиссура исключила из своего арсенала актера как самое главное и необходимое выразительное средство, из которого и благодаря которому и создается истинная драматургия современного спектакля. Пренебрежение этим очень опасно для славянской театральной традиции XX столетия. Тонкая нить актерского искусства психологической ориентации может окончательно прерваться.

В связи с этим возникает проблема воспитания режиссерской театральной смены. Какой она должна быть в следующем столетии, зависит от того, как мы себя сориентируем, настроим сегодня. Ну если не настроим, хотя бы скорректируем то, что у нас имеется. Прежде всего нужно ответить на вопрос, каких специалистов, а следовательно и какое искусство мы желаем иметь в будущем? Что является главным в воспитании будущего режиссера: его идеологическая сориентированность на идеалы «рыночного общества»,

педагогическая ориентация на работу с актером или на организационно-творческое развитие способностей? Или же все вместе, как у В.Немировича-Данченко — режиссер-идеолог, режиссер-педагог, режиссер-организатор. Вполне хорошее сочетание для овладения режиссерской профессией, если придерживаться определенного эстетического критерия. Ну, а ежели придерживаться критериев театральной эстетики компенсаторного искусства? Тогда и произойдет вычленение из этой триады в пользу внешней зрелищности и занимательности.

В зависимости от того или иного ответа и будут устанавливаться критерии воспитательного процесса будущих специалистов. Конечно, мне могут возразить, что зрелищность является определяющим в оценке профессиональной годности будущего режиссера. Верно. Но где границы этой зрелищности? Чему она подчинена? Какой выразительный компонент театрального синтеза является на практике главным в процессе создания сценического произведения? Я считаю, что важным моментом сегодняшнего театрального образования является воспитание такого типа режиссера, который был бы способен сочинить сценическое действо, основываясь на актерском искусстве. Мы забыли или умышленно игнорируем тот факт в драматическом театре, что актер на сцене должен быть действующим, а не просто поющим, говорящим, танцующим и т.д. В подавляющем большинстве своем этот эстетически-методологический принцип в современном театре игнорируется и, как правило, по причине невладения методикой работы с актером по законам определенного направления. Наше стремление и в театральном образовании походить на кого-то, отказ от основополагающих принципов системы Станиславского, незнание в совершенстве театральных методик других направлений изначально порождает дилетантизм и ремесленничество в театральной практике.

Мне думается, что ценный опыт, которым владеют наши мастера режиссуры, используется не совсем разумно. Многие из них совсем отделены от педагогической деятельности, а другие, в силу своей загруженности, по крохам передают его своим питомцам. Причина, на мой взгляд, кроется в том, что рядом с режиссером-мастером нет профессионально-грамотного педагога, в совершенстве владеющего театральной методикой, который сумел бы помочь построить и организовать учебно-воспитательный процесс таким образом, чтобы замечательные идеи мастера и его эстетические принципы находили воплощение в его учениках не в уродливой, а в профессионально-совершенной форме.

Как видим, искусство режиссуры 90-х годов в нашей стране не только противоречиво, но и многолико. Оно насыщено разного рода проблемами и нерешенными вопросами как теоретического, так и практического плана. До невозможности пестра и палитра тематически-идейных интересов. В них во многих случаях отсутствует гуманистически-нравственный центр. Однообразна и палитра выразительных возможностей нашей режиссуры, ее позиционных пристрастий и отношений к явлениям современной жизни и нашей истории. Однако, очевидно и то, и это самое главное, что наша режиссура стремится прорваться сквозь пелену временных проблем на «вялікі прастор». Будем надеяться, что это произойдет!..



Уладзімір Забела
загадчык кафедры кінамастацтва
Беларускай акадэміі мастацтваў,
заслужаны дзеяч мастацтваў
Рэспублікі Беларусь

Аб некаторых праблемах выхавання маладых рэжысёраў

Пачынаючы з 60-х гадоў на ўсіх з'ездах і многіх пленумах тады БТА, цяпер СТД гаварылася аб нізкім узроўні падрыхтоўкі акцёраў і рэжысёраў у БДТМІ. І амаль заўсёды ставілася пытанне: хто там выкладае і як яны там вучацца?

Я азнаёміўся з усімі дакладамі і выступленнямі на апошніх навукова-творчых канферэнцыях у Мінску, Брэсце, Віцебску і іншых гарадах Беларусі і зноў бачу, што некаторыя выступаючыя, відаць, больш па інэрцыі, а можа і па асабістых матывах ставяць тыя ж пытанні.

Але час ідзе. БДТМІ, а цяпер ужо БелАМ у 1994 годзе адсвяткаваў сваё пяцідзесяцігоддзе, і ёсць адчуванне, што многія проста не ведаюць, што гэта за навучальная ўстанова на сённяшні час.

Сёння Беларуская акадэмія мастацтваў рыхтуе прафесійныя кадры па 14 спецыяльнасцях і 43 спецыялізацыях на трох факультэтах: тэатральным, мастацкім і дызайну, на якіх вучацца не толькі грамадзяне Беларусі, але і іншых краін свету. Падрыхтоўка замежных студэнтаў вядзецца на міжнародных пагадненнях, а таксама на ўмовах заключаных кантрактаў на платнае навучанне паміж Акадэміяй і прыватнымі асобамі замежных краін.

Да таго ж у Акадэміі з 1962 года існуе аспірантура, а ў 1993 годзе адкрыта асістэнтура-стажыроўка з мэтай падрыхтоўкі творча-педагагічных кадраў. Пра адзін з факуль-

тэтаў — тэатральны, а больш дакладна адну з кафедр — кафедру рэжысуры, а зараз кафедру кінатэлемастацтва і будзе тут размова.

Калі паглядзець даведнік «Веснік БелАМ», то можна пазнаёміцца з усімі, хто закончыў БДТМІ, а іх больш за 3500, і з тымі, хто выкладаў і выкладае зараз у БелАМ прафілюючыя дысцыпліны. І з пэўнай адказнасцю можна засведчыць, што заўсёды тут выкладалі і выкладаюць прафесійныя людзі – артысты, рэжысёры, аператары, навукоўцы, якія калісьці працавалі ў тэатры, кінастудыі і на тэлебачанні, ці тыя, хто цяпер мае «жывую» практыку ў акцёрскай або рэжысёрскай справе, аператарстве. Дык у чым жа праблема? Думаю, у тым, што нашы карыфеі тэатральнай педагогікі — К.Саннікаў, Дз.Арлоў, В.Рэдліх, Ул.Маланкін і іншыя самі былі выдатнымі акцёрамі, рэжысёрамі і педагогамі і змаглі выхаваць многіх прафесіяналаў сцэны, але толькі адзінкі з іх вучняў сталі педагогамі.

Кафедра рэжысуры зноў была створана 20 кастрычніка 1990 года падзелам кафедры майстэрства акцёра і рэжысуры, сцэнічнага руху, танца, а таксама былі запрошаны выкладчыкі для выкладання спецдысцыплін на наступных аддзяленнях:

1. Спецыялізацыя «Рэжысура драмы» (4-5 студэнтаў у групе, 4 групы), мастацкія кіраўнікі: засл. дзеяч мастацтваў, в.а.дацэнта Луцэнка Б.І.; лаўрэат Дзяржаўнай прэміі РБ, ст.выкладчык Маслюк В.В.; в.а.дацэнта Манакова Л.А.

2. Спецыялізацыя «Рэжысура тэатра лялек» (2 студэнты), мастацкі кіраўнік — ст. выкладчык Ляляўскі А.А.

3. «Рэжысура тэлебачання» — спецыялізацыя «Рэжысура» (14 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — засл. дзеяч мастацтваў РБ, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі РБ, дацэнт Забэла У.П.

«Рэжысура мастацкага фільма» — спецылізацыя «Рэжысура» (14 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — народны

артыст СССР, лаўрэат Дзяржаўных прэміў СССР і РБ, в.а.прафесара Тураў В.Ц.

4. Спецыялізацыя «Рэжысура дакуметальнага фільма» (13 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — народны артыст РБ, лаўрэат Дзяржаўнай прэміі РБ, в.а. прафесара Дашук В.Н.

5. Спецыялізацыя «Рэжысура народнага тэатра» (15 студэнтаў, 2 групы). Мастацкі кіраўнік курса — кандыдат мастацтвазнаўства, в.а. дацэнта Громаў Я.А.)

У 1992-1993 навучальным годзе былі набраны наступныя аддзяленні:

1. Спецыялізацыя «Рэжысура драмы» (6 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік курса — в.а. дацэнта Утораў Б.П.

2. Спецыялізацыя «Мастак кіно» (7 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — в.а.дацэнта Назараў В.М.

3. Спецыялізацыя «Кінааператарства» (7 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — в.а.дацэнта Рэмішэўскі І.К.

4. Спецыялізацыя «Рэжысура мультыплікацыйнага фільма (7 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — в.а.дацэнта Воўчак І.В.

5. Спецыялізацыя «Тэлеаператарства» (завочн.). 9 студэнтаў. Мастацкі кіраўнік — ст. выкладчык Васінеўскі У.Ф.

У 1993-94 навучальным годзе:

1. Спецыялізацыя «Тэлеаператарства» (10 студэнтаў). Мастацкі кіраўнік — Васінеўскі У.Ф.

2. Спецыялізацыя «Рэжысура мастацкага фільма» (8 айчынных і 4 замежных студэнты). Мастацкі кіраўнік — в.а.прафесара Тураў В.Ц.

3. Спецыялізацыя «Гукарэжысура» (завочна). 10 студэнтаў. Мастацкі кіраўнік — ст.выкладчык Гапачка Н.І.

Для чаго я зрабіў такі падрабязны пералік? Каб было лепш відаць, што большасць спецыялізацый упершыню ў гэтыя гады набіраліся ў Акадэміі і яшчэ адкрываць новыя спецыялізацыі нам давядзецца, бо цяпер шмат якіх спецыялістаў мы ўжо не атрымаем з Расіі ці Украіны.

Беларусь стала суверэннай дзяржавай і павінна сама клапаціцца аб прафесійнай падрыхтоўцы неабходных ёй кадраў.

Першы набор на рэжысуру драмы адбыўся ў 1958 годзе, апошні ў1997 годзе на аддзяленне «Рэжысура музычнага тэатра». За гэтыя гады, а гэта амаль 35 гадоў, спецыялізацыю «Рэжысура драматычнага тэатра» атрымалі каля 110 чалавек. Да гэтага трэба дабавіць вялікую колькасць выпускнікоў аддзялення «Рэжысура народнага тэатра».

Рэжысуру выкладалі і выкладаюць вядучыя майстры беларускай сцэны і лепшыя педагогі інстытута: нар.арт.БССР, прафесар Саннікаў К.М., нар.арт., прафесар Арлоў Д.А., нар.арт. РСФСР Яфрэмаў А.А., засл. дзеяч мастацтваў, дацэнт У.А.Маланкін, дацэнт Б.Н.Дакутовіч, нар.арт. Беларусі, прафесар Раеўскі В.М., нар.арт. Беларусі Луцэнка Б.І.: дацэнты: кандыдат мастацтвазнаўства Громаў Я.А.,Утораў Б.П., Андросік А.Ф., лаўрэат Дзяржаўнай прэміі РБ Маслюк В.

І першае, на што звяртаеш увагу, праглядаючы спісы выпускнікоў, гэта тое, што, за рэдкім выключэннем, усе працуюць рэжысёрамі ў тэатрах, на тэлебачанні, на кінастудыі. Гэта гаворыць аб добрай рэжысёрскай школе, якая склалася на працягу гэтых гадоў.

Мала хто ведае, што сем гадоў таму, у апошні год існавання СССР, была створана камісія Міністэрства культуры і Міністэрства Адукацыі СССР, у якую ўваходзілі вядучыя майстры сцэны і тэатральныя педагогі, для правядзення атэстацыі Беларускага Дзяржаўнага тэатральна-мастацкага інстытута. Камісія працавала на працягу года, прымала ўдзел у наборы (разам з намі), а потым рабіла параўнальны аналіз, прысутнічала на занятках па спецдысцыплінах, на пасяджэннях кафедры, удзельнічала ў зімовай сесіі і на абароне дыпломных прац. Камісія засведчыла, што падрыхтоўка прафесійных артыстаў вядзецца ў адпавед-

насці з праграмамі, метадалагічна правільна, на высокім узроўні.

Такую ацэнку атрымалі далёка не ўсе навучальныя тэатральныя ўстановы тагачаснага СССР.

Пытанне школы — гэта пытанне пытанняў. Першаасновай навучання была паслядоўнасць і парадак. Калі гэта парушаецца, то пачынаецца блытаніна. Акадэмічная школа — гэта першае, што павінны засвоіць студэнты. Акадэмічная школа — гэта значыць практычнае авалоданне асновамі граматы рэжысёрскага майстэрства.

Час расстаўляе акцэнты і ў справе выхавання рэжысёрскіх кадраў. Дэфармацыі, што адбыліся ў нашым грамадска-сацыяльным жыцці, закранулі тэатр, адгукнуліся ў рэжысуры. Некаторыя тэндэнцыі настолькі гіпертрафіраваныя, што закранаюць нават чалавечую прыроду тэатра. Сказаць праўду са сцэны ў застойныя часы можна было толькі «эзопавай мовай». Рэжысёрскія алегорыі, асацыяцыі, метафары расцэньваліся як мерка таленту. Гэтая частка прафесіі абсалютавалася, акцёру адводзілася другарадная роля. Гэта давала магчымасць гаварыць аб дыктаце рэжысёрскага тэатра, які часамі абыходзіўся нібыта зусім без акцёра (а падчас і без аўтара).

Сёння ўсё больш і больш усведамляецца неабходнасць звароту да «жыцця чалавечага духу», да гармоніі тэатральных кампанентаў. «Рэжысёрскі тэатр — ёсць акцёрскі тэатр плюс мастацтва кампазіцыі цэлага», — так вызначыў гармонію У.Мейерхольд. Шлях да чалавечай прыроды ляжыць праз засваенне асноў прафесіі, бо ў метадалагічных сродках, прапанаваных К.С.Станіслаўскім, закладзена арганічная, гуманістычная аснова тэатра. Час патрабуе засяродзіцца на якасці мыслення і прафесійных уменнях.

Школа — гэта традыцыі і наватарства, класіка і авангард. І Акадэміі патрэбны розныя выкладчыкі, але абавязкова тыя, якія творча адносяцца да сваёй працы. І вельмі добра, калі на рэжысёрскі курс прыходзіць майстар, асоба,

творца. Гэта заўсёды важна не толькі з боку гледжання тэхнікі і тэхналогіі будучай прафесіі, а і з боку псіхалогіі, бо майстар не толькі лепш, чым хто, можа ўбачыць у чалавечым матэрыяле студэнта тое, што затым стане індывідуальнасцю будучага акцёра, але можа і ўздзейнічаць на студэнта энергетыкай свайго таленту.

Праглядаючы спісы выпускнікоў, звяртаеш увагу і на другое — вельмі многа рэжысёраў працуе на тэлебачанні і кінастудыі; і таму на аддзяленні «Рэжысура драмы» вельмі неаходны грунтоўныя курсы тэле і кінарэжысуры, мантажу, тэхнікі тэле і кіно.

А цяпер аб праблемах, якія турбавалі былы БДТМ і застаюцца яшчэ пакуль не вырашанымі ў Беларускай акадэміі мастацтваў.

1. Тэатральныя педагогі. Каму, як і дзе іх рыхтаваць?

2. Ці ёсць у тэатраў Рэспублікі Беларусь патрэба, каб штогод БелАМ набірала курсы акцёраў і рэжысёраў?

3. Практыка акцёраў і рэжысёраў. Дзе праводзіць і якая роля мастацкага курса на гэтай практыцы?

4. Дыпломныя спектаклі. Выпуск у сучасных умовах і пракат.

5. Як і што трэба зрабіць, каб беларуская мова стала роднай для тых, хто вучыца на аддзяленнях тэатральнага факультэта і для большасці тых, хто выхоўвае будучых артыстаў і рэжысёраў.

У 1989 годзе пры актыўнай падтрымцы Міністэрства культуры кінастудыя «Беларусьфільм» і рэктарат БДТМІ, аб'яднаўшы свае намаганні і магчымасці, зрабілі ўпершыню набор на аддзяленні: «Рэжысура мастацкага фільма» і «Рэжысура дакументальнага фільма». Кінастудыя, улічваючы цяжкае матэрыяльнае становішча Акадэміі, дала памяшканні пад аўдыторыі, абсталявала рэпетыцыйную залу са сцэнічнай пляцоўкай і адчыніла для студэнтаў усе кінематаграфічныя цэхі.. Але без глыбокага вывучэння вопыту сусветнага кінамастацтва добрым спецыялістам стаць

немагчыма, а для гэтага неабходна глядзець, вывучаць сотні і сотні фільмаў. Кінафонда ў рэспубліцы не было і ўжо, відаць, не хутка будзе. І таму гэты фонд кінастудыя пачала ствараць на відэакасетах.

У падрыхтоўцы рэжысёраў драмы ёсць ужо напрацаваныя прыёмы, навучальныя планы, праграмы, ёсць і выкладчыкі, якія зрабілі не адзін выпуск. На новых аддзяленнях упершыню складалі навучальныя планы, рыхтавалі і зараз яшчэ распрацоўваем навучальныя праграмы па ўсіх спецпрадметах. За аснову былі ўзяты навучальныя планы і праграмы Масквы, Санкт-Пецярбурга, Тбілісі, Кіева.

Але трэба сказаць, што вельмі плённа працавалі і мастацкія кіраўнікі курсаў. На сённяшні дзень навучальныя праграмы па ўсіх спецпрадметах праверaны практыкай і зацверджаны навукова-метадычнай радай Акадэміі. Зараз яны дапаўняюцца і перакладаюцца на беларускую мову. Пры гэтым трэба ўлічыць той момант, што гэтую працу рабілі людзі, большасць з якіх упершыню занялася выкладчыцкай дзейнасцю.

У маі 1994 года на базе кафедры рэжысуры была створана кафедра кінатэлемастацтва. У яе склад увайшлі вядомыя рэжысёры кіно, аператары, якія ў гэты час былі ўжо мастацкімі кіраўнікамі курсаў.

За апошнія тры гады прайшлі выпускі на наступных аддзяленнях:

У 1994 годзе — «Рэжысура дакументальнага фільма» — 13 студэнтаў, «Рэжысура мастацкага фільма» — 14 студэнтаў.

У 1994 годзе — «Рэжысура тэлебачання» — 11 студэнтаў.

У 1997 годзе — «Кінааператарства» — 5 студэнтаў, «Рэжысура мультыплікацыйнага фільма» — 6 студэнтаў, «Тэлеаператарства» (завочная форма навучання) — 6 студэнтаў.

Як піша старшыня Дзяржаўнай экзаменацыйнай камісіі па кафедры кінатэлемастацтва, доктар мастацтвазнаўства Красінскі А.В., найлепшыя вынікі належаць студэнтам аддзялення «Кінааператарства» (мастацкі кіраўнік курса І.К.Рэмішэўскі). Працы выпускнікоў гэтага курса вылучаюцца высокім мастацкім і прафесійным узроўнем. За фільмамі, знятымі дыпломнікамі, іх тэарэтычнымі выказваннямі на абароне стаіць выдатная падрыхтоўка. Амаль кожны з дыпломнікаў прадэманстраваў творчую сталасць і мае ўсе падставы цікава працаваць у кінематографе. Хачу асобна падкрэсліць тое, што аператары працавалі са сваімі сябрамі па творчасці — маладымі, пачынаючымі рэжысёрамі.

Нядрэнна выглядае курс тэлеаператараў завочнага аддзялення (мастацкі кіраўнік курса У.Ф.Васінеўскі). Усе выпускнікі плённа працуюць на тэлебачанні, веды, якія яны атрымалі ў Акадэміі, безумоўна, дапамагаюць ім пашыраць свой жыццёвы і творчы кругагляд. Далей А.В.Красінскі заўважае: «Больш складаным выглядае становішча з выпускнікамі мультыплікацыйнага фільма (мастацкі кіраўнік курса І.В.Воўчак). Тут не былі падрыхтаваны дыпломныя працы, студэнты абараняліся галоўным чынам курсавымі работамі».

Не магу не падняць і такую праблему — каго набіраем? У першую чаргу гэта тычыцца аддзялення «Рэжысура драмы», бо як паказвае вопыт апошніх гадоў, гэтая прафесія стала зусім не прэстыжная. На ўступных экзаменах выбіраць амаль што няма з каго (10-15 заяў). Вось як аб гэтым піша загадчык кафедры майстэрства акцёра і рэжысуры Манакова Л.А.:

«Ужо не для каго не сакрэт, што год ад году ўзровень абітурыентаў усё менш і менш задавальняе педагогаў. І мы вымушаны міжвольна зніжаць крытэрый патрабавальнасці да набору. Чаму гэта адбываецца? Таму што ў новых сацыяльна-эканамічных абставінах становіцца ўсё менш і менш

жадаючых пайсці ў нашу рамантычную прафесію. А тыя, хто ўсё ж трапляюць у Акадэмію, не маюць, на жаль, той неабходнай культурнай і пачатковай прафесійнай падрыхтоўкі, таму першыя два гады мы вымушаны займацца ліквідацыяй культурнай і агульнаадукацыйнай непісьменнасці. А там глядзіш і прыйшоў час выпуску. Адсюль і ўзровень асэнсавання драматычных твораў і мастацкі ўзровень сыграных роляў і пастаўленых спектакляў».

Невялікі конкурс быў на аддзяленні «Рэжысура мультыплікацыйнага фільма» і «Кіна-і тэлеаператарства». Для параўнання прывяду апошні набор на спецыяльнасць «Рэжысура мастацкага фільма». Усяго было жадаючых паступіць — 120 чалавек, толькі 30 прайшлі на конкурс, 8 чалавек набралі (пры плане 6). Амаль такі ж конкурс быў на аддзяленні «Рэжысура дакументальнага фільма», «Рэжысура тэлебачання». Сёння многія жадаюць здымаць «мыльныя оперы», рэкламу, баявікі.

Але вось набраны новыя курсы. Запрошаны выкладчыкі, уручаны студэнцкія білеты, заліковыя кніжкі. І тут адразу ўзнікае галоўная праблема навучання на кафедры кінатэлемастацтва: матэрыяльная база, без якой навучанне, выкананне курсавых прац будучымі рэжысёрамі, кінатэлеаператарамі немагчыма.

Калі ў студэнтаў-рэжысёраў драмы і лялечнага тэатра гэта праблема неяк вырашаецца ў залежнасці ад дыапазона мастацкага кіраўніка і напору студэнта, у будучых тэлерэжысёраў таксама — то рэктар відэакамеру купіць, ці заплаціць за мантаж, то Фонд Сораса дапаможа — я атрымаў гранд на супер-вэхээсную тэхніку, ці я ўладкую іх на БТ. МКТ, 8 канал; то ўжо зусім цяжкая сітуацыя склалася на аддзяленнях «Кінарэжысура», «Кінааператарства». Прычыны — эканамічны заняпад «Беларусьфільма». За апошнія два гады рэзка ўпалі аб'ёмы фільмавытворчасці: 3 – 4 мастацкія стужкі за год замест былой 21 адзінкі. У два разы менш стала дакументальнай прадукцыі. Няма больш добра-

ахвотнікаў-спонсараў. Рэгулярная дзяржаўная датацыя ідзе зараз ў асноўным на пакрыццё эксплуатацыйных выдаткаў: вада, цяпло, каналізацыя. Здымачныя групы, якія ўжо запусціліся, пакутуюць ад недахопу сродкаў. Таму, з аднаго боку, бясконцыя пралангацыі, зрывы планавых тэрмінаў, з другога – прастойваюць цэхі, цішыня ў мантажных, у таніравачных, здымачных павільёнах. Вялікі калектыў працуе чатыры дні на тыдзень.

У кінапракаце таксама становішча вельмі трывожнае. Беларускага кінарынку фактычна не стала. Пракатчыкі карыстаюцца паслугамі пасрэднікаў, якія ў сваю чаргу прадстаўляюць у краіне не інтарэсы нашага гледача, а кан'юнктуру замежных буйных кампаній з прыватным капіталам і добрымі сувязямі.

І сёння ўжо не стаіць пытанне аб стварэнні дыпломных прац, іх проста не будзе. Вельмі шкада. Справа, якая так добра пачыналася, можа спыніцца. А ўжо ёсць і добрыя вынікі сумеснай працы студэнтаў тэле і кінааператараў з рэжысёрамі:

1. Колбышаў А.І., Ганчарук І.В., Броцкі М.І «Чорная скрыня»:

— X Міжнародны кінафестываль «Пралог» (красавік 1996 г.) (першы прыз — 200 долараў і дыплом за прафесійнае майстэрства;

— фестываль «Гамбургскі лік» (г. Сочы, дыплом, 1997 г.);

— Міжнародны кінафестываль «Залаты Віцязь» (г. Масква, 1996 год, грамата «Удзельніка пятага Міжнароднага кінафестывалю» – за ўклад у славянскі кінематограф;

— Першы Нацыянальны кінафестываль беларускіх фільмаў (Брэст, 1997 год) – галоўны прыз.

2. Кудзіненка А.; Кабернік Л. — «Жартачкі»:

— Фестываль «Літаратура і кіно» (г. Гатчына, 1997 г.). – Прыз прэсы «за дэбют».

3. Войніч Ю.С., Броцкі М.І., Якімаў І.В. — «Яўдоха»:

— 6-ты Міжнародны кінафестываль «Залаты Віцязь « (г.Масква, 1997 год, дыплом за сцэнарый і рэжысуру).

4. Хаткевіч Н.В. — «Іван ды Мар'я пра любоў» (анімацыйны фільм):

— 4-ты Міжнародны кінафестываль жаночага кіно (г.Мінск, галоўны прыз за дэбют).

5. Карпава М. — «Другое неба» (анімацыйны фільм, 1997 год):

— 4-ты Міжнародны кінафестываль жаночага кіно (г.Мінск, 1997 год, дыплом).

Беларусь — цэнтральнаеўрапейская дзяржава з насельніцтвам 11 мільёнаў чалавек — сёння практычна не мае ўласнай кінаіндустрыі. Цывілізаваная краіна, а мы ўсе на словах на гэта прэтэндуем, у канцы другога тысячагоддзя пазбавілася аднаго з найбольш уплывовых сучасных відаў мастацтва. Як так магло здарыцца? Што адбываецца? Ці існуюць хоць нейкія перспектывы на адраджэнне таго, што яшчэ зусім нядаўна мелі?

Калі будзе адраджэнне кінавытворчасці, то запрацуе паўнакроўна і падрыхтоўка будучых спецыялістаў для яе. А сёння трэба жыць, трэба рыхтаваць прафесійныя кадры для беларускага тэатра, кіна і тэлемастацтва.



Уладзімір Мамонька
галоўны спецыяліст упраўлення навучальных і навукова-даследчых устаноў Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Пытанні падрыхтоўкі рэжысёрска-акцёрскіх кадраў у святле сучасных патрабаванняў

Практыка навучання спецыялістаў мастацтва і культуры вышэйшай кваліфікацыі на Беларусі як сістэма — такім чынам, як выбудаваная ад пачатковага да сярэдняга і вышэйшага звёнаў, прадуманая і завершаная — найбольш склалася у музычнай адукацыі.

Па-першае, у гэтым напрамку дзейнічаюць на працягу некалькіх дзесяцігоддзяў больш за пяцьсот (сёння 534) музычных школ, адзінаццаць музычных вучылішчаў, пяць вучылішчаў мастацтваў, дзе маюцца музычныя аддзяленні і, урэшце, замыкаюць гэты ланцужок дзве вышэйшыя навучальныя ўстановы: Беларуская акадэмія музыкі з развітым стацыянарным філіялам музычна-педагагічнага факультэта ў Магілёве і Беларускі універсітэт культуры, дзе функцыяніруюць чатыры музычна-харавыя кафедры, дзве з якіх пачынаючы з 1995 года маюць філіял на базе Мазырскага музычнага вучылішча. У дадзеным выпадку мы маем поўную падставу гаварыць аб магчымасцях дасягнення пераемнасці на ўзроўні розных ступеняў адукацыі, якая ў сучасных умовах шмат у чым і прасочваецца.

На жаль, практыка тэатральнай адукацыі не мае падобных аналагаў. У гэтым выпадку нам патрэбна адразу

дамовіцца, што гаворка ідзе пра дзяржаўную сістэму адукацыі ў галіне тэатра, калі на Беларусі ўзніклі культурна-асветныя вучылішчы (30-я гады), і ў 1945 годзе пачаў сваю дзейнасць тэатральны інстытут.

Так склалася, што прасачыць пачатковыя звёны ў тэатральным навучанні ў параўнанні з прыведзеным вышэй прыкладам музычнага навучання не прадстаўляецца магчымым. Толькі ў 80-х гадах ў структуры школ мастацтваў з'явіліся тры тэатральных аддзяленні (адно ў Магілёве і два на Віцебшчыне) і ў Мінску пачаў дзейнічаць «тэатральны ўхіл» пры 136-й агульнаадукацыйнай школе. У культасветвучылішчах (пазней пераўтвораных спачатку ў вучылішчы культуры, а пасля мастацтваў) тэатральная адукацыя да 1992 года вялася толькі ў напрамку арганізацыі аматарскага тэатра з элементамі рэжысуры і акцёрскага мастацтва. І толькі ў адзначаным годзе ў Гродна, Віцебску, Мінску, Магілёве адкрыліся аддзяленні з навучаннем спецыялістаў сярэдняга звяна па спецыялізацыі «акцёрскае мастацтва тэатраў лялек», а крыху пазней уведзена спецыялізацыя «акцёрскае мастацтва драматычнага тэатра».

Тым не менш, можна небеспадстаўна сцвярджаць, што сістэмны падыход да тэатральнай адукацыі ўсё ж існуе і ў апошнія гады значна якасна змяніўся. Пачынаючы з 1990 года ў пералік спецыяльнасцей вышэйшых навучальных устаноў Рэспублікі Беларусь уведзены ўсе існаваўшыя раней ў СССР спецыяльнасці культуры і мастацтва, і асабліва спецыялізацыі і кваліфікацыі. Так, па спецыяльнасці «Рэжысура» ў нашай краіне на базе Беларускай акадэміі мастацтваў вядзецца падрыхтоўка спецыялістаў па спецыялізацыях «Рэжысура драматычнага тэатра», «Рэжысура тэатра лялек», «Рэжысура музычнага тэатра», «Рэжысура тэлебачання», «Рэжысура кіно», на базе Беларускага універсітэта культуры — па спецыялізацыі «Рэжысура святаў». Традыцыйныя на Беларусі спецыялізацыі спецыяльнасці «Акцёрскае мастацтва» таксама папоўніліся спецыя-

лізацыяй «Акцёрскае мастацтва музычна-драматычнага тэатра», па якой раней падрыхтоўка вялася толькі ў Маскве. У 1993 годзе практыка навучання вышэйшага звяна рэспублікі пабагацела і на спецыяльнасць «Харэаграфічнае мастацтва». Упершыню ў Беларускім універсітэце культуры пачалі рыхтаваць балетмайстраў-пастаноўшчыкаў народнага і бальнага танцаў, а ў Беларускай акадэміі музыкі – артыстаў і балетмайстраў класічнага танца. Назавем яшчэ распачатую ў Беларускім універсітэце культуры падрыхтоўку кадраў па спецыяльнасці «Літаратурная работа» і адкрыццё ў дадзенай установе спецыялізаванага Савета па абароне доктарскіх і кандыдацкіх дысертацый па спецыяльнасці «Тэорыя і гісторыя мастацтваў». Усяго у сістэме вышэйшых навучальных устаноў культуры і мастацтва краіны адукацыйны працэс вядзецца па 29 спецыяльнасцях і 64 спецыялізацыях, што дае магчымасць забяспечыць практыку шматгранного тэатральнага працэсу на Беларусі.

Але жыццё пастаянна напамінае, што яна, гэтая самая практыка, далёка не беспраблемная. Старэюць акцёрскія ансаблі тэатраў, не на шмат памаладзела і рэжысура. А Беларуская акадэмія мастацтваў не ў стане сёння забяспечыць існуючую патрэбу. Першачаргова па прычыне адсутнасці патрэбных памяшканняў для навучання большай колькасці студэнтаў, а таксама страты цікавасці ў яе выпускнікоў працаваць на перыферыі. Пераважна па гэтай прычыне тры гады таму ва універсітэце культуры быў ажыццёўлены эксперыментальны набор будучых акцёраў для юнацкіх драмтэатраў, дзе выкладаюць былыя рэжысёры-ТЮГаўцы Рыгор Баравік і Мадэст Абрамаў. Да выкладання перыядычна далучаюцца і вядучыя артысты гэтага тэатра. Але наша «мастацкая інтрыга», яшчэ не паспеўшы, ды і не меўшы такой магчымасці паспрабаваць гэты «пірог», ужо «аціаніла» дадзены эксперымент як непатрэбны, ці нават дрэнны. А, між іншым, гэта далёка не так.

Па-першае, ва універсітэце склалася ўсталяваўшаяся практыка выхавання спецыялістаў тэатра на традыцыях, у тым ліку тэатра аматарскага, які на Беларусі мае багатую і, магчыма, больш шматгранную гісторыю, чым тэатр прафесійны (давайце ўлічым іх большую свабоду ад існаваўшай «тэатральнай цэнзуры» ў выбары рэпертуару, рэжысёрскіх навацый і ў пераважнай большасці імкненне да нацыянальных аспектаў творчага жыцця, закладзеных школьным тэатрам, батлейкай, Ігнатам Буйніцкім, Францішакам Аляхновічам і Уладзіславам Галубком...».

Па-другое, Майстру не так ужо і важна месца выкладання навучання. Для яго галоўнае, каб былі створаны найбольш спрыяльныя ўмовы для правядзення навучальнага працэсу.

А па-трэцяе, справа ж гэтая ўзнікла не на пустым месцы. Пры атэстацыі ВНУ ў 1996 годзе доктар мастацтвазнаўства Рычард Смольскі адзначыў сур'ёзны ўзровень навучальнага працэсу на кафедры тэатральнай творчасці універсітэта і выказаў думку аб патрэбе ў працягу тут падрыхтоўкі акцёраў. Патрэбна будзе, відаць, прыбавіць і яшчэ адзін аспект — псіхалагічны, які таксама нельга не ўлічваць, калі мы сапраўды клапоцімся аб укамплектаванні акцёрскіх труп у абласных драмтэатрах. Студэнты-выпускнікі Беларускага універсітэта культуры нават у сённяшніх складаных сацыяльна-эканамічных умовах, якія жорстка б'юць па іх сямейна-бытавых абставінах, гатовы ехаць у перыферыйныя тэатры, каб толькі была магчымасць працаваць і рабіць там сваю любімую справу. І гэта, паверце, не проста словы.

Лічу неабходным крыху перапыніць выбудаваную структуру свайго выступлення, каб у рэзананс думкам, выказаным Валерыем Раеўскім, Валерыем Мазынскім і іншымі выступаючымі, праілюстраваць сітуацыю ў аб'ёмах падрыхтоўкі рэжысёрскіх кадраў з невялікім, але адпавядаючым рэчаіснасці адступленнем. Калі я правільна зразумеў,

то з іх вуснаў трансфармуецца думка аб недастатковай колькасці навучання гэтых спецыялістаў.

Наша невялікая «гісторыя» тэатральнай, а яшчэ меншая — рэжысёрскай адукацыі гаворыць пра тое, што наборы рэжысёраў ніколі не перавышалі пяці-шасці чалавек і пры гэтым рабіліся не рэгулярна, т.ч. не штогод. Разам з тым выпускаў Беларускага дзяржаўнага тэатральна-мастацткага інстытута хапала, каб задаволіць патрэбу тэатраў Беларусі, а таксама краін суседняй Прыбалтыкі, якая традыцыйна вырашала свае «рэжысёрскія» кадравыя праблемы ў нас.

Цяпер прапаную звярнуцца да лічбаў набораў і выпуску рэжысёраў у Беларускай акадэміі мастацтваў за апошнія шэсць гадоў: у 1991 годзе набрана 5 і выпушчана 10 рэжысёраў (5 з іх — замежныя), у 1992 годзе набрана 10 чалавек (4 замежныя) і выпушчана 8 (6 замежных), у 1993 годзе набору не было, але быў выпуск 8 рэжысёраў (5 замежных), у 1994 годзе набрана 16 чалавек (2) і выпушчана 5 (1), у 1995 годзе набрана 12 рэжысёраў (2), а два апошнія гады выпускаліся па чатыры айчынныя рэжысёры. Такім чынам, за гэты перыяд набрана 32 і выпушчана 139 рэжысёраў.

Дзе яны? Хто іх убачыў, ацаніў і даў магчымасць працаваць і, што вельмі важка, памыляцца... Відаць, праблема тут не ў колькасці падрыхтаваных спецыялістаў, а зноў такі ў бачанні перспектывы развіцця нацыянальнай па форме і зместу рэжысуры.

Такім чынам, з некаторай доляй умоўнасці можна прапанаваць структуру падрыхтоўкі акцёрска-рэжысёрскіх кадраў у Беларускай акадэміі мастацтваў для тэатраў акадэмічных, вядучых і ва універсітэце для тэатраў абласных... і дасягнуць, такім чынам, здаровай канкурэнцыі, ці лепей сказаць — непрадузятага параўнання магчымасцей дзвюх акцёрскіх школ без ніякай шкоды справе. Амбіцыі ж могуць і пацярпець.

Прывычна, але і ў многім праблематычна сумеснае (у адных сценах) суіснаванне мастацкай і тэатральнай адукацыі ў Беларускай акадэміі мастацтваў, так як яно, калі сказаць прама, амаль заўсёды перацягвалася ў бок інтарэсаў тых ці іншых прадстаўнікоў у залежнасці ад прыхільнасці асобы, якая займала рэктарскае крэсла. Улічваючы і ўжо адзначаную вышэй пашыраную структуру навучання ў сферы культуры і мастацтва, у Міністэрстве культуры сумесна з зацікаўленымі тэарэтычна прапрацоўваюцца пытанні арганізацыі вышэйшых навучальных устаноў.

З доляй асцярожнасці ў гэтай далікатнай справе назаву толькі, на маю думку, існуючую магчымасць стварэння на базе дзеючых трох ВНУ галіны чацвёртай, некалькі скарэкціраваўшы іх сённяшнюю задачу. У перспектыве група ВНУ мастацтваў і культуры можа выглядаць наступным чынам: Беларускі універсітэт культуры, Беларуская акадэмія тэатра, кіно і тэлебачання, Беларуская акадэмія выяўленчага мастацтва і Беларуская акадэмія музыкі.

На мінулых навукова-творчых канферэнцыях (дзвюх мінскіх і віцебскай), таксама ладжаных Міністэрствам культуры і Цэнтрам тэатральнай крытыкі Беларусі «Авансцэна», шмат увагі ўдзялялася нацыянальным аспектам тэатральнага жыцця. Як бачыце, не выключэнне і наша сённяшняя размова. І гэта не выпадкова, бо на Беларусі як, дарэчы, і ва ўсіх былых краінах СССР нацыянальныя пытанні пад лозунгам «полного расцвета наций» былі даведзены да гіпертрафічнага стану. Цярпелі ўсе без выключэння іх прадстаўнікі, але ў першую чаргу нацыі карэннай (відаць, па прычыне боязі нацыяналізму, які трактаваўся толькі з адмоўных пазіцый). Але пры гэтым некалькі абыходзяцца асноватворныя пазіцыі гэтай размовы. Бо калі мы гаворым пра тэатр і тэатральную школу сапраўды беларускія нацыянальныя, то лагічна будзе удакладніць, што гаворка ідзе пра беларускую нацыянальную рэжысуру, беларускага нацыянальнага акцёра, мастака, тэатральнага кампазітара і

г.п. А састаўныя названага моцна кульгаюць, бо пакалечаны тым, што тэатральная школа Беларусі працягвае баяцца беларускай мовы (рэпертуар дыпломных і курсавых спектаклей пераважна рускі, прадмет сцэнічнай мовы выкладаецца па праграме рускамоўных школ з трэнінгам адпаведнага гукараду — «БДГу, БДГо, ПЦКу, ПЦКо» і г.д.). Студэнты, як і многія дзеячы беларускага тэатра, перасталі з гэтай прычыны ці па сваёй этнічнай прыналежнасці адчуваць «душу» народнай мовы, нацыянальны беларускі характар...

Гэтае пытанне перспектыўнае і падыходзіць да яго патрэбна з разуменнем. Бо менавіта ў ім і крыюцца асноўныя праблемы сённяшняга тэатральнага жыцця, асэнсаванне яго месца і ролі ва ўжо блізкім трэцім тысячагоддзі.



Сяргей Юркевіч

навуковы супрацоўнік лабараторыі прафесійнага мастацтва Беларускага інстытута праблем культуры

Аб рэжысуры тэатра лялек

«К величайшему огорчению театральных критиков, я и сейчас считаю, что драма еще должна подняться до высот кукольного театра», — не без вызаву казаў яшчэ ў пачатку нашага стагоддзя праніклівы Г.-К.Чэстэртон. Цытату з Чэстэртона можна дапоўніць цытатамі з Г.Крэга, А.Франса і іншых творчых асоб, якія накіроўваліся ў тым жа напрамку.

Можа гэта і занадта дзёрзкае выказванне, але дзіўнага і дзёрзкага тут мала, бо сённяшні тэатр лялек прапануе куды больш цікавыя ідэі, больш смелыя, нечаканыя эксперыменты, чым драматычны, оперны ці які іншы тэатр. Тое, што сёння адбываецца, заслугоўвае сур'ёзнай увагі і глыбокага асэнсавання. Міжнародныя фестывалі тэатраў лялек, якія пачаліся ў Мінску з 1990 года і праводзяцца раз у два-тры гады, далі магчымасць лялечнікам нашай рэспублікі зірнуць на сябе з боку ў кантэксце агульнаеўрапейскай тэатральнай культуры.

Позірк нашых рэжысёраў і мастакоў лялечнага тэатра сёння ў асноўным скіраваны не ў будучыню, а ў мінулае, выкарыстоўваючы стыль былых часоў, эпох. Адсюль і захоўваецца на сучасным этапе ўстойлівая зацікаўленасць мінуўшчынай — старажытнымі, традыцыйнымі відамі мастацтва. Гэтая тэндэнцыя назіраецца не толькі ў нашых рэжысёраў і мастакоў, але і ў іх калег з Польшчы, Фінляндыі, Галандыі, Германіі і іншых краін Еўропы.

Якая з творчых тэндэнцый з'яўляецца вызначальнай для практыкі сённяшняга тэатра лялек рэспублікі? Думаец-

ца, што найбольш адметнай рысай сучаснага лялечнага тэатра з'яўляецца заглыблены пошук новых выразных сродкаў — эксперымент у галіне віртуальнасці, магчымасці новых форм у лялечных спектаклях. Прычым асноўны пошук кірунку рэжысёраў і мастакоў пралягае не праз «уласныя ўладанні», а сканцэнтраваны пераважна на выяўленні і шырокім выкарыстанні выразных сродкаў іншых мастацтваў: драматычнага, оперна, балетнага, пантамімы, графікі, жывапісу, кіно, тэлебачання, відэакліпаў і г.д. Гэтая тэндэнцыя на сучасным этапе развіцця лялечнай рэжысуры і сцэнаграфіі стала вызначальнай у творчых пошуках. Менавіта шырокае выкарыстанне выразных сродкаў пералічаных відаў мастацтва з'явілася тым, што тэатр лялек стаў «сінтэтычным тэатрам». У гэтай умоўнай назве маецца на ўвазе не той хрэстаматыйны сінтэз творчасці драматурга, рэжысёра, мастака, кампазітара, акцёра і г.д., які характэрны для любога сцэнічнага твора, а нешта іншае. Гэта — перш за ўсё імкненне вылучыць, акцэнтаваць, усяляк падкрэсліць вузка спецыфічны характар пошукаў, здольных прывесці да з'яўлення прынцыпова новага віртуальнага віду тэатра, які зноў жа можна даволі ўмоўна назваць «тэатрам узаемадзеяння лялькі і акцёра». І тут гаворка ідзе не аб простым запазычанні і сцэнічным суіснаванні выяўленчых сродкаў тэатра лялек і іншых відаў мастацтва, а хутчэй аб магчымасці іх арганічнага сінтэзу і з'яўленні ў сувязі з гэтым на скрыжаванні некалькіх відаў мастацтва новага *віртуальнага фенамена*.

Гэта не ўмоўна названы «сінтэтычны» кірунак еўрапейскіх калег, а штосьці куды больш сур'ёзнае, — настойлівы, паслядоўны пошук сінтэзу некалькіх мастацкіх пачаткаў у кантэксце нашай айчыннай тэатральнай культуры (спадчыны), — з'яўляецца непасрэдным выяўленнем агульнай тэндэнцыі ўзаемаўплыву і ўзаемаўзбагачэння відаў, жанраў і стыляў сучаснага мастацтва. Тэатр лялек уплывае і на сучасную драму. Прыёмы лялечнага мастацтва

арганічна выкарысталі рэжысёры і мастакі драматычнага тэатра. Таму ёсць яркія сведкі — спектаклі «Тутэйшыя» на купалаўскай сцэне і «Дзіця з Віфлеема» у тэатры-студыі кінаакцёра.

Аднак па-сапраўднаму яркіх работ, пераканаўчых перамог на гэтым шляху ў беларускай лялечнай рэжысуры і сцэнаграфіі не так многа, таму сінтэз розных сродкаў сцэнічнага выяўлення застаецца катэгорыяй, блізкай да ідэальнай.

Адной з прычын, на мой погляд, даволі важнай, якая перашкаджае дасягненню на гэтым шляху сапраўднага поспеху, з'яўляецца недасканаласць сучаснай лялечнай драматургіі. Дакладней, яе інертнасць, стэрэатыпнасць, якая перашкаджае творча асэнсаваць, а адначасова і ўлічваць як сам кірунак, так і характар пошукаў сучаснага тэатра лялек. Таму і тыя рэжысёрскія прыёмы, што нараджаюцца ў рэчышчы гэтай тэндэнцыі, часта выглядаюць фармальнымі, бо яны не ўлічаны, не запраграмаваны ў драматургічным матэрыяле, успрымаюцца як штучныя і неабавязковыя. Адсутнасць драматургічных твораў, якія б маглі адпавядаць новым патрабаванням, нярэдка кампенсуецца пошукамі драматургіі, якая не разлічана на пастаноўку ў тэатры лялек. Часцей за ўсё гэта прыводзіць да «падцягвання» драматургічнага твора да ўжо гатовай канцэпцыі рэжысёра і сцэнографа, да пэўных і далёка не заўсёды адпаведных стылізацыі і зместу п'есы пастановачных прыёмаў. Яркім прыкладам такога «творчага» дысананса з'яўляецца пастаноўка п'есы П.Сіняўскага «Сказ пра Гаўрылу з-пад Полацка» у Беларускім тэатры «Лялька», якая была паказана на Першым міжнародным фестывалі тэатраў лялек Беларусі ў 1990 г. Спектакль выклікаў неадназначную рэакцыю гледачоў і тэатральных крытыкаў. Большасць схілялася да негатыўнай ацэнкі пастаноўкі. Трэба зазначыць, што п'еса П.Сіняўскага шмат у чым недасканалая, таму пры перакладзе яе на мову сцэны рэжысёру даводзілася, як кажуць,

многае пераадольваць. Працуючы над спектаклем, рэжысёр В.Клімчук не змог дакладна вызначыць сцэнічны жанр відовішча, яму не ўдалося дасягнуць арганічнага адзінства стылістычна розных яго плыняў. Паэтызаваны сялянскі побыт у спектаклі не спалучаецца з казачна-міфалагічнымі сцэнамі, гэта таксама як знешняе падзейнае развіццё і ўзвінчаная эмацыянальнасць выканання ў асобных сцэнах былі няздатнымі ўратаваць пастаноўку ад унутранай статычнасці.

Ёсць і другая крайнасць, якая таксама можа прывесці да творчага тупіка: гэта напісанне рэжысёрамі-пастаноўшчыкамі інсцэніровак альбо п'ес па матывах класічных твораў. Як правіла, гэта значна зніжае ўзровень драматургічнага матэрыяла ў літаратурна-мастацкім накірунку. Такім прыкладам з'яўляецца спектакль «Дзікія лебедзі» па казцы Х.-К.Андэрсэна ў Мінскім тэатры лялек «Батлейка». Аўтар п'есы і пастаноўшчык А.Жугжда, мастак Л.Мікіна (1996 год). Недасканаласць п'есы: нераспрацаванасць характараў дзеючых асоб, ілюстратыўнасць і фрагментарнасць эпізодаў, адсутнасць ярка выражанага канфлікту прывялі да фармальнага падыходу ў сцэнаграфічным вырашэнні (хаця само па сабе яно цікавае, але зусім для іншага матэрыялу) праз вобраз батлеечнай скрыні. Дзеянне атрымалася ўнутрана статычным, што прывяло да манатоннасці спектакля. Пастаноўшчыкі імкнуліся ў маленькай цеснай прасторы разыграць твор амаль эпічнага характару, а ў выніку атрымаўся набор статычных кадраў-карцінак. Каб хоць як-небудзь выйсці з гэтага становішча, рэжысёру прыйшлося ўвесці апавядальніка ў асобе Оле-Лукойе.

Вырашэнне прасторы спектакля — адна з самых складаных і галоўных праблем у рэжысёрскай і сцэнаграфічнай канцэпцыі. Гледзячы спектаклі, можна заўважыць, што цікавыя і выразныя лялькі сустракаюцца часцей, чым арыгінальнае асваенне прасторы спектакля. Часцей будуец-

ца «прастора наогул», — нейкая такая тэрыторыя для праяўлення тэатральнасці, прыгодная калі не на ўсе, то на многія выпадкі. Мізансцэны ў такіх умовах вызначаюцца агульным прыёмам вырашэння спектакля — яны плятуцца як арнамент, а не нараджаюцца як сапраўднае адкрыццё. Недастаткова абдуманыя і абжытыя вырашэнні прасторы прыводзяць да бязглуздых узаемаадносін лялькі на шырме, маскі, марыянеткі, жывога плана і г.д.

У пачатку 90-х гадоў пачаліся, як многімі было заўважана, пошукі іншага самавызначэння — лялечная рэжысура, схематычна кажучы, звярнулася да паглыбленага зместу. З'явілася патрэба падпарадкаваць знойдзенае багацце выразных сродкаў сэнсу. Пачаліся пошукі магчымасцей выяўлення глыбокіх праблем сённяшняга часу. І, безумоўна, флагманам у гэтых пошуках з'явіўся Дзяржаўны тэатр лялек Беларусі, і ў першую чаргу гэтае лідэрства звязана з імем Аляксея Ляляўскага, — смелага рэжысёра-эксперыментатара, наватара з татальным выкарыстаннем самых апошніх дасягненняў і тонкасцей як лялечнага мастацтва свету, так і сумежных відаў тэатральнага мастацтва: драматычнага, опернага, пантамімы і г.д.

А.Ляляўскі вельмі добра адчувае веянне ўсялякай тэатральнай навізны, арганічна ўводзячы яе ў кампазіцыйную пабудову сваіх пастановак.

Пастаноўка спектакля «Майстар і Маргарыта» па раману М.Булгакава была невыпадковай. А.Ляляўскі, добра адчуваючы пульс нашага часу, смела «выдаў» сваю сцэнічную інтэрпрэтацыю гэтага твора. Спектакль уражвае арганічным творчым сплавам рэжысуры, сцэнаграфіі, музыкі і выдатным акцёрскім ансамблем. Інсцэніроўку зрабіў сам А.Ляляўскі. Ён імкнуўся захаваць паліфанічнасць кампазіцыйнага строю твора М.Булгакава, раскрыць яго філасофскую накіраванасць і сацыяльную завостранасць; новымі мастацка-пастановачнымі сродкамі паспрабаваць разабрацца ў гэтым творы на ўзроўні даследавання прыро-

ды чалавека. Кампазіцыя спектакля пабудавана не толькі на адсячэнні тых альбо іншых сюжэтных ліній рамана, колькі на паліфанічнасці дзеяння і сканцэнтраванасці сцэнічнага часу.

Сам спектакль пачынаецца яшчэ ў фойе, дзе гледача сустракаюць артысты — супрацоўнікі НКУСа ў карычневых мундзірах і свісткамі «запрашаюць прайсці» у глядзельную залу, у якой яшчэ можна заўважыць некалькі лялек у рост чалавека, важным чынам «рассеўшыхся» у мяккіх крэслах глядзельнай залы.

У цэнтры спектакля стаіць складаная філасофская трыяда: людзі, маскі і лялькі. І ўсе яны адначасова ўдзельнікі аднаго з двух тэатраў: тэатра Воланда і яго світы і тэатра НКУС. Пры чым гэтая рэжысёрская канцэпцыя А.Ляляўскага выразна праследжваецца як на праблемна-філасофскім, так і на кампазіцыйным узроўнях спектакля.

У тэатры лялек раз'ядноўваць рэжысёра і мастака (сцэнографа) ніякім чынам нельга, яны ўзаемазалежныя ў большай ступені, чым у драматычным тэатры. Гэта — адзіны сплаў мастацкай думкі і яе рэалізацыі ў сцэнічнай прасторы. Мастачка Алена Фаміна прыйшла да вырашэння «Майстра і Маргарыты», на першы погляд, неверагоднага ў сваім аскетызме, але глыбока асэнсаванага і якое моцна ўздзейнічае на кожнага, хто ўмее не толькі глядзець, але і бачыць. Яна стварыла фантастычны свет — і, разам з тым, зусім рэальны, сабраны з простых да звычайнасці прадметаў і матэрыялаў.

Заслоны няма. Перад пачаткам спектакля бачыца глухое замкнёнае памяшканне, не зусім зразумелае па свайму прызначэнню Нейкі змрочны цагляны мяшок: ці то турма, ці то вар'яцкі дом пры турме, ці то разам ўсё ўзятае. Металічныя масткі і пераходы, якія злучаюцца лесвіцамі, металічныя дзверы ў краты, якія адкрываюцца з моцным бразганнем; недзе ў глыбіні звісаюць і пазвякваюць ланцугі. Нават колер цагляных сцен не зусім такі, як у рэальнасці, а

крывава-чырвоны, які ўзмацняе незразумелае адчуванне неспакою, якое нараджаецца яшчэ да таго, пакуль на сцэне пачнецца дзеянне. Па ходу спектакля выяўляецца, што памяшканне гэта не такое ўжо і замкнёнае. У сценах узнікаюць вузенькія праходы, якіх не бачылася спачатку: у іх нехта раптам з'яўляецца і таксама раптам знікае. Узнікае адчуванне нейкага прахаднога двара, у якім гаспадараць нейкія людзі у ваеннай форме, з рэвальверамі. Яны ж накідваюць на сябе белыя халаты і...становяцца санітарамі псіхбальніцы. Яны ж цягнуць на Галгофу і распінаюць Ешуа, менавіта іх рукамі тварыцца насілле.

З розумам і пачуццём пабудаваны свет спектакля мастачкай А.Фаміной здаецца, на перш погляд, вельмі простым, а на самой справе — вельмі складаны і шматгранны. У кожнай сцэне, у кожным эпізодзе ён не прыкідваецца нічым: ні кватэрай № 50, ні палацам Понція Пілата, ні Патрыяршымі сажалкамі... Паўсюль ён застаецца самім сабою,менавіта такім, якім яго бачыш, заходзячы ў глядзельную залу. Усё тыя ж сцены і масткі з лесвіцамі, усё той жа вялікі гадзіннік па цэнтры ў глыбіні, тое ж крэсла са спінкай з левага боку і печка-буржуйка справа, усё тая ж куча цэглы спераду на авансцэне, піяніна са свечкамі перад сцэнай. І ўсё гэта каму-небудзь спатрэбіцца: крэсла Воланду, буржуйка абазначыць камору Майстра, піяніна спатрэбіцца для вар'етэ, а цэгла пападзе ў лапы ката Бегемота. Адзін толькі гадзіннік застанецца сам па сабе, але не лішнім: яго маўклівая прысутнасць бязлітасна адзначае безупынны ход часу.

Усё выверана, прадумана да дробязей. Па сутнасці, зусім невялікая прастора — сцэна тэатра лялек — аказалася здольнай, зусім не змяняючыся, увабраць у сябе дастаткова многа са шматслаёвага булгакаўскага рамана.

Дзеянне спектакля можа раптоўна перакінуцца і ў глядзельную залу, дзе да пачатку спектакля пасаджаны ў крэслы вялікія гратэскавыя лялькі, якія кіруюцца пры дапа-

мозе электронна-механічнай сістэмы (майстар лялек А.Мікалайчык) і ціха чакаюць моманту, калі ім спатрэбіцца ўстаць і (праз дынамікі ў іх умацаваныя) «падаць рэпліку», тым самым пужаючы сядзячага ля іх гледача. Гэта не толькі свавольны жарт — гэта непасрэдная сувязь часу сцэны і глядзельнай залы.

Як кажуць, вялікай формы спектакль захапляе выдумкай і майстэрствам рэжысёра, мастака, кампазітара, канструктара лялек і высокай зладжанасцю акцёрскага ансамбля.

Сённяшні тэатр лялек змяняецца і ўскладняецца на вачах — і ў сродках выразнасці і ў тым, што ён спрабуе выразіць. І адпаведна надзвычай ускладнілася роля рэжысёраў, індывідуальнасцей, здольных вызначыць мастацкую праграму тэатра, стварыць спектаклі, выяўляючы глыбінныя праблемы нашага жыцця і часу.

Характэрна зараз і тое, што мы ўспамінаем асобныя спектаклі, — надта ж новы заваражальны сцэнічны свет (у прамым сэнсе) ствараюць лялечнікі ў асобных выпадках. Можна дапусціць, што менавіта ў гэтым і ёсць характэрная рыса перажываемага намі этапу ў пошуках сінтэзу.

Ранейшы тэатр лялек (маю на ўвазе 70-я гады) пры ўсіх сваіх навацыях дапускаў як бы адзінства, непахіснасць «канвенцыі», заключанай з гледачом. Не трэба было кожны раз дамаўляцца аб «правілах гульні» — і ў гэтым было вялікае дасягненне сталага, прафесійнага тэатра таго часу.

Аднак у цяперашні час з'явілася іншая ўстаноўка, захапіўшая дух творчасці, разнастайнасць магчымасцей, якая пакуль яшчэ не ўстаялася як новая эстэтычная сістэма пошуку лялечнікаў, якая прывяла да парушэння «канвенцыі». Кожны спектакль па-свойму (у ідэале, вядома) павінен задаваць меру ўмоўнага — тып лялькі, яе адносіны з артыстам, характар сімвала, механізм метафары і г.д. Карацей кажучы, гэта кожны раз іншы тэатр. «Неканвенцыйны» тэатр — гэта тэатр, які кожны дзень (ці вечар) нанава рэфлексуе па пры-

чыне ўласнага мастацкага кода і прымушае гледача шукаць да сябе.

Менавіта з пункту гледжання гэтай канцэпцыі, на мой погляд,вырашаны спектакль «Гісторыя Снежнай каралевы, расказаная ёю самой», які ўвасобіў скрозь прызму сімвалізму рэжысёр Алексей Ляляўскі на сцэне Дзяржаўнага тэатра лялек Беларусі.

Гэты спектакль амаль без слоў. У асноўным ён складаецца з пластыкі рухаў, экспрэсіі масак і фантастычнай музычнай драматургіі. Усім вядомая казка Андэрсэна прачытана рэжысёрам як містычная прыпавесць падарожжа у краіну Смерці. У рэжысёрскай трактоўцы ўвасаблення Смерці з'яўляецца сама Снежная каралева. Пераасэнсаваны рэжысёрам сюжэт знаёмай казкі нагадвае метэрлінкаўскія матывы і надае пастаноўцы метафізічнае гучанне. Узаемаадносіны Снежнай каралевы з хлопчыкам Каем ускладняюцца нейкім незямным каханнем да яго. Матыў узаемаадносін Смерці і жывога чалавека характэрны для літаратуры і мастацтва XX стагоддзя, ён распрацаваны і ў аповесці У.Караткевіча «Ладдзя роспачы».

Створаны мастачкай Аленай Фаміной вобраз спектакля графіна дасканалы. Сцэна нагадвае вялізны пакой, створаны з ледзяных вертыкальных пласцін-жалюзей, якія ў патрэбны час раскрываюцца і перад намі ўзнікае чорная бездань космасу. Пасярэдзіне сцэны — вялікая белая канапа, якая нагадвае каўнер — веер смой каралевы (асацыяцыя з усім вядомага мульціка). Побытавыя рэчы адсутнічаюць. Створаная мастачкай эстэтыка смерці не пужае, а наадварот — таямніча заварожвае: белы муляжны алень, якога выкотваюць на колах, нерухомыя белыя гіпсавыя галубы на жэрдцы. Усе гэтыя застыласці, змярцвепасці дасканала ствараюць атмасферу таго свету, у які трапляе Герда, шукаючы Кая. Дапаўняюць гэтую атмасферу і галасы артыстаў, якія падаюцца праз маленькія непрыкметныя

мікрафоны з лёгкай рэвербацыяй і тым самым дапаўняць гэтую атмасферу ірэальнасці і пустаты.

Тэма смерці распрацавана пастаноўшчыкам вытанчана, а сам спектакль набывае рысы разгорнутага пахавальнага абраду. Рэжысёр стварае сумную гісторыю пра Кая і Герду, якія ніколі не вернуцца дадому.

Асноўны канфлікт будуецца на спрэчцы паміж чырвонымі — д'ябламі (артысты ў вялізных гратэскавых масках), — увасабленне зла і Снежнай каралевы — увасабленне Смерці. Спрэчка ў тым, каму застануцца памерлыя дзеці Кай і Герда. Толькі малітва «ратуе» дзяцей ад навалы троляў. Яны заўсёды застаюцца ў царстве Снежнай каралевы — Смерці.

Спектакль зачароўвае, прымушае разважаць і падключаць асацыятыўную памяць. Безумоўна, ён адпавядае эстэтыцы, стылю, густу, глыбіні думкі еўрапейскага ўзроўню.

На міжнародных фестывалях, якія адбываліся ў Мінску, усе былі пад уражаннем так званых тэатраў малых форм: з Галандыі, Аўстрыі, Польшчы, Ізраіля, Італіі, Швецыі... Адзін-два-тры выканаўцы, глыбокая філасафічнасць драматургічнага матэрыялу і рэжысёрскай канцэпцыі, аскетычная і адначасова асацыятыўна-вобразная сцэнаграфія, віртуознае акцёрскае выкананне — вось тыя творчыя кампаненты, якія зліліся ў сапраўднае відовішча і скаланулі кожнага, хто мае хоць якое-небудзь дачыненне да лялечнага мастацтва. Што адбываецца? Напэўна, дзейнічае закон кантрасту: наглядзеўшыся нашых «вялікіх» «літаратурных» па форме спектакляў, мы асабліва радаваліся індывідуальнай творчасці нашых калег з Еўропы. Безумоўна, гэтыя відовішчы закранулі творчыя амбіцыі (у добрым сэнсе гэтага слова) нашых лялечнікаў, і на сцэне беларускіх тэатраў пачалі з'яўляцца непаўторныя ў сваім абліччы, новыя па гучанні і ўспрыманні спектаклі новага для нас накірунку так званых малых форм.

Яркім прыкладам такога відовішча стала пастаноўка спектакля «Прыхадзень» у Гродзенскім тэатры лялек. Драматургічную аснову спектакля склала інсцэнізацыя «Высокі госць» французскага тэатрала з Ліможа Макса Эйроля, зробленая рэжысёрам Мікалаем Андрэевым. Спектакль іграецца на французскай мове, але што ў ім адбываецца, зразумела і без перакладу.

У невялічкім апавяданні Макса Эйроля гаворка ідзе пра людзей з невялічкай французскай вёсачкі Сант Сірг ля Лютр, якія прыйшлі ў Храм, каб пачуць Слова Божае. Мажны ксёндз рыхтуецца да імшы і дае апошнія ўказанні сваім дапаможцам. У казанні ён распавядае пра грэшнасць людзей і немінучае пакаранне, заклікае заўсёды быць пільнымі да выкрываць падкопы д'ябла. Нечакана з'яўляецца чорны самаход, за рулём якога мужчына ў вялізным белым капялюшы. Ён звяртаецца да здзіўленых вяскоўцаў з прапановай накіравацца на могілкі, каб ускрасіць памерлых сваякоў і паслухаць іх крыўду і прэтэнзіі. Але ніхто з вяскоўцаў не хоча гэтага эксперыменту. І гэта зразумела, бо кожны што-небудзь запазычыў у тых, каго ўжо няма. Расчараваны незнаёмец пранікнёна развітваецца з вяскоўцамі ды з'язджае...

Гісторыя на першы погляд простая, але яна прасякнута глыбокай філасофскай думкай: што за грахі і дурныя ўчынкі абавязкова трэба расплачвацца. Чалавек не заўсёды жадае заглянуць у сваё мінулае. Гэта вечная ісціна — жыць па сумленні, каб не было сорамна і страшна сустрэцца з тымі, каго мы, магчыма, пакрыўдзілі — атрымала неардынарнае вырашэнне ў рэжысёрскай канцэпцыі Мікалая Андрэева і ў арганізацыі сцэнічнай прасторы мастака Алеся Сурава. Спектакль вырашаны ў чорна-белых танах. Мастак размяшчае лялькі на паваротным крузе белага колеру. Над кругам круціцца пусты, зроблены з дроту шар з маленькімі дамамі і Храмам у цэнтры. Гэты шар нагадвае пабудову атама — пабудову Сусвету. Трое артыстаў, якія разыгры-

ваюць спектакль, уяўляюць ксяндза, кюрэ і служку (у жывым плане). Парафіяне храма — намаляваныя на невялічкіх фанерках нерухомыя лялькі. Імі кіруюць артысты-свяшчэннаслужыцелі. У руках артыстаў лялькі набываюць мноства метамарфоз: невялічкі паварот фанеркі-лялькі — яна ператвараецца ў магільны помнік. Паварот круга з лялькамі — і атрымалася цэлае шэсце на могілкі. Арганічнае спалучэнне артыста і лялькі без надуманасці, штучнасці надае лёгкасць успрымання пастаноўкі. Спектакль заварожвае з самага пачатку, з першых гукаў, каляровых плям, касмічнай музыкі. Пачатак настройвае на камічны лад, быццам сутыкаешся з нейкай метафізічнай матэрыяй. Алегарычнае вырашэнне набліжае яго да прыпавесці, глыбокай па думцы і вечнай як Свет. Гэта спроба зірнуць за мяжу паміж жыццём і смерцю. Кінематаграфічны прыём надае спектаклю зграбнасць, завершанасць. І тут можна смела канстатаваць аб цікавым, мэтанакіраваным пошуку ўніверсальнай тэатральнай мовы, універсальнага артыста, які працуе з рознымі выразнымі сродкамі, у наватарскім падыходзе ў прачытанні драматургічнага матэрыялу рэжысёрам і сцэнографам.

Безумоўна, уплыў еўрапейскага лялечнага тэатра даў плённы штуршок творчай думцы нашым аніматарам у новай якасці, узнікшай не на глебе запазычання ці перайманя, а на тых станоўчых выніках пошуку мінулага дзесяцігоддзя, якія склалі скарбонку беларускага лялечнага мастацтва.

А цяпер аб самым галоўным. Пачатак 90-х гадоў стаў сапраўдным адраджэннем традыцыйных форм старажытнага мастацтва — беларускай батлейкі. Батлейка стала набіраць пэўную моц літаральна на нашых вачах і не абыйшла ніводнага тэатра лялек рэспублікі. У 1990 годзе ў Маладзечне адкрыўся сёмы па ліку ў рэспубліцы прафесійны тэатр лялек з назвай «Батлейка» Ужо сам выбар назвы новага тэатра адлюстроўвае імкненне маладога творчага ка-

лектыву арыентавацца на старажытныя традыцыі беларускага мастацтва, на традыцыі хрысціянскай духоўнасці. У адметным кірунку фарміруецца і рэпертуар тэатра. Па задуме ён павінен быць цалкам беларускім і цалкам арыгінальным, уласцівым менавіта гэтаму тэатру, нават створаным наўмысна дзеля яго.

Першапраходцам адраджэння беларускай батлейкі, яе стылізацыі ў сучасных умовах сталі рэжысёр Алег Жугжда і мастак Валерый Рачкоўскі, якія стварылі на сцэне Магілёўскага тэатра лялек спектакль «Дзякуй, вялікі дзякуй!» па п'есе А.Вярцінскага. Гэта было першае стылізаванае батлеечнае відовішча, якое здзівіла ўсіх сваёй забытай навізной, стала сапраўдным мастацкім дасягненнем, якое дало пачатак гэтаму моцнаму руху.

Шмат рэжысёрскіх знаходак сустракаецца ў гэтай нечаканай сцэнічнай інтэрпрэтацыі п'есы А.Вярцінскага. Наогул, змен тут не проста шмат, але яны яшчэ носяць пераважна кардынальны характар і мяжуюць з перастварэннем: пэўным чынам адаптыруецца тэкст твора, з'яўляюцца новыя персанажы. Трэба адзначыць, што ўсё гэта робіцца пад эгідай незвычайнай рэжысёрскай канцэпцыі спектакля, разыгрываецца на вачах у гледачоў абходным гуртам калядоўшчыкаў. Такім чынам, старажытны народны звычай, звязаны з абходам хат пераапранутымі калядоўшчыкамі, становіцца тут зыходным пунктам сцэнічнай інтэрпрэтацыі твора, які набывае характар батлеечнага паказу. Пры такой рэжысёрскай задуме знаходзіць сваё апраўданне і перастаноўка акцэнту на дзівоснае з'яўленне Рыгоркі і сувязь яго з Анёлам — персанажам, якому тварыць цуды якраз пад сілу.

У спектаклі дакладна вытрыманы канон батлейкі. А.Жугжда пераасэнсаваў традыцыйных батлеечных персанажаў Анёла, Чорта, Дзеда, Каня, — і вывеў іх у жывым плане, ператварыўшы ў звычайных калядоўшчыкаў. «Анёл, ускараскаўшыся на рыштаванні за батлеечнай канструкцыяй, пераробіць «прапанаваны» лялечны свет на свой лад.

Невясёлыя, адзінокія Дзед і Баба разам з каляднаю зоркай атрымаюць у падарунак сына Рыгорку, ён у сваю чаргу спраўна выканае ўсё, што належыць цэнтральнаму казачнаму герою. Рыгорка дастане для людзей добрае семя, знішчыць злое зелле, уратуе Гарынку – светлую іскрынку, зваюе – пераможа Змея – ліхадзея...»[1]

У хуткім часе на сцэне Дзяржаўнага тэатра лялек Беларусі з'яўляецца спектакль «Цар Ірад» па п'есе Г.Барышава, створаны рэжысёрам Аляксеем Ляляўскім і мастаком Аленай Фаміной, які прыцягнуў увагу сваёй філасафічнасцю думкі, неардынарнасцю вырашэння сцэнічнай прасторы.

Гэта калядны прывід па матывах тэкстаў батлейкі, народных паказаў. Драматург і рэжысёр імкнуліся адначасова аднавіць фрагменты традыцыйнага спектакля батлейкі пра жорсткага цара Ірада і гісторыю мужыка, які ў калядную ноч успамінае гісторыю цара Ірада і ў думках як бы ўдзельнічае ў ёй сам. У выніку атрымоўваецца як бы тэатр у тэатры. Галоўных персанажаў-апавядальнікаў іграюць артысты ў жывым плане, іншыя персанажы — лялькі, надзіва выразныя, незвычайныя і вельмі розныя па памерах: адны — кананічныя, нібы маленькія скульптуры (Марыя, Іосіф, Хрыстос), другія — гратэскавыя, больш натуралістычныя, рухомыя і смешныя (Адам і Ева). Недзвычайна ў спектаклі паказаны і сам Ірад. Гэта вялізная пачварная істота, якая нагадвае старадаўнюю вежу з зубчатай каронай. Яго войска — гэта плоскія марыянеткі.

Духоўнасць спектакля падкрэслена тым, што дзеянне «тэатр у тэатры» нібы акальцована з'яўленнем нябесных істот – хору анёлаў, якія натхнёна і ўзвышана спяваюць пра вялікае свята — нараджэнне Хрыста. У эмацыянальным плане — гэта духоўная вышыня спектакля.

Відовішчнасць спектакля звязана з мастацкімі находкамі ў вобразнай арганізацыі сцэнічнай прасторы. Выра-

[1] «Літаратура і мастацтва», 1990, 3 жніўня, с.10

шэнне батлейкі, як маленькай копіі храма з яе яруснай пабудовай верху (боскага, святога) і нізу (д'ябальскага, пякельнага), нясе свой пэўны сэнс. Рэжысёр нібы раз'яднаў адну батлейку на некалькі асобных, кожная з якіх захавала рысы цэлай. Персанажы маюць свае маленькія батлейкі. Прастора становіцца мазаічнай. Батлейка ў спектаклі не толькі раз'яднана на часткі, але і набыла рухомасць. Персанажы ў батлейках рухаюцца ў гарызантальным напрамку сцэны, — батлейкі ходзяць як жывыя істоты. Такія ж жывыя ў спектаклі і зоркі. Калі войны Ірада забіваюць дзяцей, то іх душы – маленькія бліскучыя зоркі — павольна ўздымаюцца на неба.

Для рэжысёра Ляляўскага гэты спектакль — эксперымент у галіне віртуальнасці, магчымасці новых форм у лялечным спектаклі. Па сутнасці, гэты спектакль лялечна-драматычны. У гэтай пастаноўцы рэжысёр знайшоў арыгінальную, выразную форму ў стылі «новай візуальнасці». Гэты спектакль — яркі, запамінальны мастацкі эксперымент. У Ляляўскага кінематаграфічнае ці «візуальнае» бачанне рухомых форм, — таму і спектакль атрымаўся цікавым. У ім усё жыве — і лялькі, і людзі, і фантастычныя істоты, — усё рухаецца і ўступае ў барацьбу, жыве сваім асаблівым мастацкім жыццём.

Шлях стылізацыі беларускай батлейкі ў хуткім часе стаў звычайнай з'явай, стаў незадавальняць рэжысуру, паколькі спектаклі набывалі рысы штучнай сувенірнасці. Настаў момант пераходу ад чыстай стылізацыі, батлейка стала выкарыстоўвацца як варыянт прасторавага вырашэння спектакляў з яе яруснай пабудовай, але без біблейскага сюжэта пра нараджэнне Хрыста. Ішлі пошукі. Хутка ў Беларускім тэатры «Лялька» (г.Віцебск) з'явіўся па-сапрўднаму выдатны спектакль, які можна лічыць значным мастацкім дасягненнем. Гэта «Загубленая душа, альбо пакаранне грэшніка» А. Граўцова паводле твораў Яна Баршчэўскага. Пры стварэнні спектакля рэжысёр А.Жугжда ўзяў за аснову

форму шкалярскага тэатра Полацкай іезуіцкай калегіі, у якой вучыўся калісьці Я.Баршчэўскі. Па ўмовах тагачаснай навучальнай установы ўсе ролі ў спектаклях выконваліся мужчынамі. Гэтая ўмова захавалася і ў спектаклі А.Жугжды. Перад намі паўстае дыдактычная гісторыя пра шляхетнага пана Альбэрта, (які прадаў душу д'яблу за багацце і быў пакараны) разыграная ў лялькаx-марыянетках. У дыдактычнай форме сцвярджаецца неабходнасць звароту да Бога і небяспечнасць дапамогі Сатаны.

Незвычайна цікавымі з'яўляюцца сцэнаграфія (стылізацыя пад фальваркавы тэатр) і лялькі-марыянеткі мастака Алеся Сідарава. Лялькі мастака настолькі выразныя, што ім практычна тэкст не патрэбен, — настолькі яны самадастатковыя ў сваім вырашэнні. «Сэнс узнікае ад адной іх прысутнасці, жывапіснага кантрапункта з дэкаратыўным асяроддзем. Лялькі дзеляцца на тры групы: рамантычныя, характарна-сатырычныя і гатычныя, быццам спусціліся з карцін Босха ці Селешчука. Спектакль цікавы перад усім гульнёй мастацкімі стылямі, «слаістым пірагом» культуры».[2] У «Загубленай душы» беларуская батлейка выкарыстана рэжысёрам і мастаком у мадэрнісцкім стылі.

Пошукі ў скарбонцы народнага мастацтва на спыняюцца. А рэжысёр А.Жугжда і мастак Л.Мікіна ў сваёй пастаноўцы спектакля «Піліпка і Ведзьма» па п'есе С.Кавалёва спалучылі дзве цікавыя рэчы: тэатр ценяў і тэхніку старажытнага, да гэтага часу амаль усім невядомага, забытага народнага мастацтва выцінанкі.

Разгарнуўшы праграмку спектакля, можна прачытаць: «Выцінанка (а яшчэ кажуць: «выстрыганка» ці «выразанка») — гэта ажурны ўзор, выразаны з белай, чорнай ці каляровай паперы. Гэты ўзор складваўся з раслінных і геаметрычных арнаментаў, з фігурак жывёл, птушак і людзей. Калісьці, у старажытны час, выцінанкамі беларусы

[2] «Культура», № 38, 1997, с.15.

ўпрыгожвалі сваё жытло: вешалі іх на вокны, слалі на палічкі, аздаблялі сцены... Каб глядзелася прыгажэй. Каб жылося весялей!..».

Узяўшы за аснову тэхніку народнага мастацтва выцінанкі, рэжысёр і мастак ствараюць арыгінальнае відовішча — тэатр ценяў. Спектакль магілёўскіх лялечнікаў атрымаўся зграбным па форме ўвасаблення новага эфектнага стылю, з'явіўся значным творчым здабыткам трэцяга Міжнароднага фестывалю тэатраў лялек Беларусі ў 1995 годзе.

Такім чынам, можна адзначыць, што сённяшнія творчыя намаганні лялечнай рэжысуры і сцэнаграфіі рэспублікі, звернутыя ў глыбіню стагоддзяў нашай культурнай спадчыны, знаходзяць новыя цікавыя творчыя ідэі ў самых розных напрамках мастацкай выразнасці.

І тут хочацца зноў звярнуцца да выказвання парадаксаліста Г.-К.Чэстэрстона, які на дзіва дакладна прадказаў яшчэ ў пачатку нашага стагоддзя лёс лялечнага мастацтва сённяшняга часу: «Философия кукольных театров достойна всякого внимания. Из этой игрушки можно вывести все, что нужно понять современным людям... Огромные идеи вмещаются на очень маленьком пространстве. Мой кукольный театр глубок и мудр, как греческая трагедия».



Вераніка Ярмалінская
кандыдат мастацтвазнаўства

Інтэлектуальны тэатр Рыда Таліпава

Мне б хацелася прыгадаць унікальную з'яву ў беларускім тэатральным мастацтве, узнікшую ў канцы 80-х гадоў — студыйны рух. Менавіта дзякуючы студыйнаму руху ў рэспубліцы ўзніклі новыя цікавыя імёны, тэатры. Адзін з іх — Тэатр на плошчы Перамогі пад кіраўніцтвам Рыда Таліпава. Што ж вызначала гэты калектыў? Перш за ўсё — пошук стварэння ***новай сцэнічнай мовы***. Тэатр Рыда Таліпава выступаў за сапраўдную відовішчнасць, тэатральнасць, за знаёмства свайго гледача з самымі рознымі творамі і жанрамі. Пастаянная, крапатлівая работа маладога тэатра над формай спектакля прыцягвала, заварожвала. І калі такое стала дазволена ў нашым тэатры (маецца на ўвазе работа над формай) — змены на самой справе адбываліся. Доўгія часы форму спаганялі. Яна была не асноўнай, галоўным было тое, пра што спектакль. Дрэннымі лічылі рэжысёраў, якія дасканала працавалі над формай. Дрэннымі былі крытыкі, таму што прыхільна ставіліся да такой працы. Рыд Таліпаў — адзін з нямногіх беларускіх рэжысёраў, які адразу ж усур'ёз прымусіў ставіцца да сваіх эксперыментаў.

На афішы Тэатра на плошчы Перамогі ўпершыню з'явілася ***інтэлектуальная еўрапейская драма***, якая ўзнімала глыбокія, раней нібы не існуючыя праблемы асобы і свету.

Тэатр Рыда Таліпава ў асноўным арыентаваў свайго гледача на знаёмства з эстэтыкай тэатра абсурду. Імкненне калектыву да драматургіі С.Мрожака, Т.Ружэвіча і іншых абсурдыстаў наўрад ці можна растлумачыць былой забаро-

най гэтых аўтараў. Думаецца, тут нельга гаварыць і аб модзе на названыя імёны. Сітуацыя ў дадзеным выпадку больш складаная. Справа ў тым, што канец 80-х гадоў стаў не толькі пераломным, але і крызісным у нашым грамадстве і вельмі сугучным у многіх з нас настрою пэўнай часткі людзей заходняй Еўропы ў пасляваенны перыяд (росквіт тэатра абсурду на Захадзе) — перыяд расчараванняў, крушэння ідэалаў, перагляду былых каштоўнасцей.

Самая першая работа калектыва — «Стрып-тыз» С.Мрожака,

Першыя акорды спектакля адразу ж акуналі нас у атмасферу таямнічасці, аддавалі ў палон страху і чакання з'яўлення Невядомага... Невялікая сцэнічная пляцоўка абыгрывалася з вялікім густам. У мастацкім афармленні пераважалі тры колеры — чорны, чырвоны і белы. Колеры смерці і жыцця — як усплёскі радасці і гора, удач і разачараванняў. Чорны Пакой з самарасчыняльнымі чорна-чырвонымі дзвярыма — куды павінны трапіць двое: Ён (Б.Палякоў) і Яна (Т.Вінаградава). Іх чорныя касцюмы ўдала дапаўнялі чырвоныя і белыя дэталі — гальштукі, шалікі, пальчаткі. У спектаклі не было нічога выпадковага і непатрэбнага (уключаючы насоўку гераіні і крок кожнага персанажа па пакоі). Таямнічы пакой здаваўся нам і спыненым часам, які нельга павярнуць назад і недарэчным існаваннем, з якога няма выйсця, і ўласным прыдуманым Страхам, які немагчыма пераадолець... Нейкая невядомая, страшная сіла амаль заштурхоўвала ў гэты Пакой, з якога няма выйсця, Мужчыну і Жанчыну. Але галоўныя героі ўсё ж такі не яны (што хутка стане вядома), а чорная, усемагутная... Рука, якая нечакана, пад нарастаючыя акорды паказвалася з раптоўна адчыненых дзвярэй. Яе ўказуючы перст нахабна патрабаваў то ад аднаго, то ад другога персанажа тыя ці іншыя дэталі адзення. Такім чынам у спектаклі персаніфіцыравалася ідэя ўлады, якая пастаянна прыгнятае чалавека, імкнецца прынізіць яго, зрабіць вінаватым за тое,

што ён жыве на свеце. Так тэатр развенчваў ідэю свабоды, якая немагчыма ў сілу розных абставін. Яе прывід лунае ў марах кожнага з нас. Іншы раз нам на самой справе верыцца ў сваю незалежнасць. Але ж жыццё хутчэй за ўсё даказвае іншае. Складаныя метамарфозы адбываліся і з героямі «Стрып-тыза». У першыя хвіліны знаёмства з імі — гэта самаўпэўненыя, мэтанакіраваныя людзі. Напачатку гераіня Т.Вінаградавай дзейнічала рашуча — з усіх сіл імкнулася вырвацца з Пакоя, стукаючыся ў сцены і дзверы. Яна адкрыта выказвала сваю антыпатыю да бяздзейснага героя Б.Палякова. Але кожнае з'яўленне Рукі адбірала ў яе сілы, тушыла запал, прыводзіла да адчаю. Актрыса даволі ўдала паказвала нам духоўныя змены сваёй гераіні. Голас яе ад гучнага, выразнага пераходзіў да палахлівага шэпту. Толькі страх і слёзы заставаліся ў канцы. Духоўны стрыптыз, за якім мы назіралі, відаць, самы страшны здзек над чалавекам. Спакойны, самазадаволены, іранічны герой Б.Палякова з усмешкай выконваў усе патрабаванні ўсемагутнай Рукі. Але яго пакорлівасць прыводзіла да таго ж выніку, што і гераіню Т.Вінаградавай. Страх перапаўняў Яго. Іранічная ўсмешка паступова сыходзіла з твару. І на заканчэнні Рука насмешліва пераапранала герояў у адзенне блазнаў. Узамен на капялюшы працягвала каўпакі чырвоначорнага колеру. Ператварала Яе і Яго ў істот, няздольных на супраціўленне, страціўшых пачуццё чалавечай годнасці. Згадзіцеся, сітуацыя, прапанаваная драматургам і тэатрам — недарэчная, абсурдная. Яна не дае ніякай надзеі на збаўленне чалавека ад дыктатуры ўлады. І ўсё ж такі, думаецца, што спектакль не толькі аб гэтым. У ім было мноства падтэкстаў. Кожны, безумоўна, прачытваў свой. На мой погляд, адна з галоўных ліній «Стрып-тыза» была закладзена ў яго музыцы. У ёй — і святло, і свежае паветра. На працягу ўсяго спектакля празрыстыя, стройныя гукі твораў Гайдна і Бізэ змагаліся з дысанансамі аргана, з якімі да герояў і да нас прыходзіў Страх, прадвяшчаючы загады Рукі.

Са з'яўленнем музыкі некалькі разоў запальвалася акно Дома, у якім, верылася, жыло і цяпло, і ўзаемаразуменне, і свая будучыня. У гэтай чароўнай музыцы гучала надзея на вызваленне ад дэспатызму, на збаўленне чалавека ад уласнага страху, вера ў ачышчальную сілу мастацтва, у тое, што, сапраўды, «прыгажосць выратуе свет».

Першая пастаноўка тэатра-студыі на плошчы Перамогі вызначыла філасофскую канцэпцыю гэтага калектыву — як «тэатр інтэлектуальнай драмы». Тэатр, які патрабуе ад гледача засяроджання ў самім сабе, пільнага аналізу сваіх учынкаў ды і наогул усяго свайго жыцця. Рэжысёр Р.Таліпаў імкнуўся пераканаць нас у тым, што візуальнасць мыслення — памылковая і нават небяспечная. Ад яе ідуць усе нашы няшчасці і беды. Жыццё і чалавек — больш складаныя і таямнічыя, чым іншы раз здаецца на першы погляд. Яны не падуладны ніякім вымярэнням і нічыім ярлыкам.

Другой прэм'ерай Тэатра-студыі на плошчы Перамогі стала пастаноўка п'есы Т.Ружэвіча «Картатэка». Гэты спектакль — своеасаблівы працяг «Стрып-тыза». Роздум аб чалавеку і сэнсе яго жыцця. І ці існуе ён наогул гэты сэнс? Знаёмае пытанне ў нейкі момант стала галоўным для Героя п'есы Т.Ружэвіча і спектакля Р.Таліпава. Рэжысура пастаноўкі дакладная, вывераная (як і ў «Стрып-тызе»), у ёй не было нічога лішняга, выпадковага, нават жорсткая. Кожная мізансцэна пабудавана з геаметрычным разлікам. Здавалася, тут улічаны кожны крок. Але разам з тым, у гэтай «сярэбранай клетцы», пабудаванай рэжысёрам, дастаткова свабодна і натхнёна існавалі героі «Картатэкі». Мы іх бачым такімі, якімі яны назаўсёды засталіся ў памяці стомленага, незадаволенага сабой Героя – І.Сцяпанава. Драматург у рэмарцы адзначае (што, дарэчы, адносіцца і да спектакля): «герой»... — чалавек без пэўнага ўзросту, заняткаў і знешнасці. Ён часта перастае быць героем апавядання і яго замяняюць іншыя людзі — таксама героі...».

Невялікая прастора сцэны здавалася бясконцай і невы-

мяральнай, таму што была ўдала «апранута» у чорны колер. Яна пашыралася яшчэ і таму, што яе перасякала празрыстая шкляная дыяганаль, падзяляючы такім чынам жыццё Героя на дзве часткі — рэальную і ўяўную, якія, між іншым, даволі цесна звязаны адна з адной. І часта нельга адрозніць першую ад другой.

Мы сустракалі і праводзілі нашага героя ў ложак — бадай што, самай канкрэтнай і адначасова сімвалічнай дэталі спектакля. Ён уяўляўся і рэальна ўлюбёным месцам Героя, і сімвалам ціхага, цёмнага куточка, куды кожны прыходзіць па-свойму: хто кідаецца з галавой, каб ніколі не знайшлі, хто хаваецца, нібы злодзей, а хто, поўзаючы, абмацвае ўздоўж і ўпоперак. У гэтым ложку побач з галоўным героем можна было ўбачыць і яго знаёмых, і сяброў, і асабістую сакратарку... Але не трэба было ў спектаклі ўспрымаць усё, як кажуць, у літаральным сэнсе слова, таму што ўсё тут пераходзіла з аднаго стану ў другі: нябачнае ва ўяўнае, рэальнае ў метафарычнае. Кватэра раптоўна ператваралася ў кафэ, у дзіцячы куток з любімымі цацкамі. Нечакана напаўнялася то галасамі птушак, то сумнай, тужлівай музыкай. Усё гэта жыло ў думках Героя. Спектакль быў пабудаваны як яго тэатралізаваны сон, як яго ўспаміны аб тым, што было дарагім і што ніколі нельга вярнуць. Што раней было, здавалася нязначным, нікчэмным, на самой жа справе самым галоўным — паўз чаго прайшоў міма. Размяняў жа свае жыццё на дробязі — і застаўся ні з чым.

Акцёр І.Сцяпанаў здолеў зацікавіць нас сваім героем, прыму-сіў пільна сачыць за лёсам «маленькага чалавека». Не перашкаджала тое, што ён амаль кожную хвіліну мяняў сваё імя, сацыяльнае палажэнне, пасаду. Гэта абагульнены вобраз. І таму не мела значэння, хто ён — Генэк, Збышак, Владэк ці Вацэк. Галоўнае ў тым, што пасіўнасць, стомленасць, абыякавасць Героя – І.Сцяпанава характэрна для людзей пэўнага пакалення. Герой Сцяпанава «ажываў», станавіўся спалоханым, ці ўзбуджаным у залежнасці ад таго,

што там, у картатэцы яго думак і сноў, на чарзе. Тэма барацьбы змянялася тэмай кахання. Нервовасць, напружанасць пераходзіла ў засяроджанасць, спакой. Перад вачыма героя праходзіла цэлая галерэя жаночых вобразаў, з якімі ён даўно з лёгкасцю развітаўся. Кожны раз перад з'яўленнем той ці іншай жанчыны мянялася святло на сцэне, парознаму гучала музыка. Кожная з іх мела свой характар, твар, свае непаўторныя манеры. Ці гэта прывабная, какетлівая Вольга – С.Ушкалава, ці рамантычная, таямнічая дзяўчына – В.Сізова, ці абаяльная, спакуслівая Тоўстая Дама (таксама В.Сізова). Думаецца, што ў спектаклі яны былі невыпадкова апрануты ў яркія, экстравагантныя касцюмы (наперакор патрабаванню драматурга — «не апранаць герояў у яркае адзенне»). Такія жанчыны, якімі іх стваралі актрысы тэатра-студыі на плошчы Перамогі, не маглі інакшымі з'явіцца ва ўспамінах Героя, таму што яны былі ў яго жыцці промнем святла, лёгкім подыхам ветру, самой Паэзіяй і Каханнем.

Апошняя, удала пабудаваная мізансцэна спектакля гучала трывожным, хвалюючым акордам — па дыяганалі, праз шкляную сцяну, якая размяжоўвала сцэну на дзве часткі, выстройваліся ўсе ўдзельнікі спектакля. Такім чынам заміралі на своеасаблівым здымку, які таксама з картатэкі жыцця Героя. Гэтыя людзі, якіх ён паступова губляў, забываў, якім здраджваў, а іншы раз зусім не звяртаў увагі, складаюць яго памяць — самае дарагое і, бадай што, адзінае, што прымушае чалавека заставацца чалавекам.

Спектакль «Картатэка» у пастаноўцы Р.Таліпава прымушаў нас больш пільна зазірнуць у саміх сябе, пераасэнсаваць многія жыццёвыя з'явы, быць больш уважлівым да тых, хто побач. Ён пазбаўляў нас страху перад смерцю, духоўнага гультайства, таму што тэатр сцвярджаў: кожны чалавек непаўторны, ад яго энергіі і розуму залежыць яго лёс.

У «Яме» А.Купрына Р.Таліпаў заставаўся верным свайму графічнаму стылю. У яго мастацкім афармленні (і ў

касцюмах персанажаў) актыўна спалучаліся чорна-белыя колеры, жоўты, залацісты з чорным. Але ўсё ж у гэтай пастаноўцы яркая, эфектная форма адыходзіла на другі план. На першы выплываў лёс адной з гераінь — Жэнькі, дзяўчыны з публічнага дома. Дзякуючы выканаўцы гэтай ролі С.Ушкалавай гэты спектакль успрымаўся як плач па загінуўшай душы, як цяжкая чалавечая драма. І таму «Яма» у Тэатры-студыі на плошчы Перамогі выклікала глыбокі водгук у глядзельнай зале.

Думаю, нельга не пагадзіцца з тым, што ў аповесці «Яма» мы не пазнаем таго Купрына, пяру якога належыць «Алеся», «Гранатавы бранзалет», «Суламіф». «Яма» — твор натуралістычны і складае, па-сутнасці, замалёўкі з жыцця прабывальніц публічнага дома. Аўтар інсцэніроўкі і пастаноўкі Р.Таліпаў не пайшоў лёгкім шляхам і не стаў прадстаўляць на суд гледача пікантныя сцэны і карцінкі з натуры. Чалавечы лёс — вось што стала галоўным для яго, тое, што павінна выклікаць боль і спачуванне. Нездарма жанр спектакля вызначаўся як «трагікамедыя-роздум па матывах аповесці Аляксандра Купрына».

Уся сцэна ўяўляла сабой замкнёную прастору, пасярод якой знаходзіўся жалезны элегантны ложак. І светлы праём дзвярэй, які раз-пораз высвечваўся ў спектаклі, мабыць, не дзеля таго, каб адсюль выйсці, а каб прыйсці і назаўсёды застацца. Пахаваць сябе, зачыніць у яме. І ёсць глыбокі сэнс у тым, што ў пачатку і фінале спектакля сціплы пакой, у якім праходзіла дзеянне, зацяг-ваўся струістай чорнай тканінай, якая выплывала з дзвярнога праёма і нагадвала сабой то імклівую, глыбокую рачную плынь, то маўклівы могільнік — апошні прытулак галоўнай гераіні.

Мы сустракаліся з Жэнькай – С.Ушкалавай у самы трагічны момант яе жыцця, калі дзяўчына даведалася, што захварэла цяжкай хваробай і хутка павінна памерці. Мы праводзілі з гэтай асобай усяго некалькі яе апошніх дзён, а пражывалі амаль увесь яе лёс, пранікаліся даверам і спачу-

ваннем. Актрыса іграла Жэньку на грані адчаю і ціхай болі. У яе спалучаліся нянавісць да свайго становішча ў грамадстве, да той галечы, голаду, холаду, што прывялі яе ў публічны дом. І ў той жа самы час у гераіні С.Ушкалавай было шмат чалавечай дабрыні, шчырасці (што праяўляецца ў адносінах з сяброўкамі), жадання жыць і па-сапраўднаму кахаць. Кранальная і жорсткая сцэна сустрэчы Жэнькі з юным, па-дзіцячаму даверлівым Гладышавым – В.Дубовікам, якога яна даўно кахае. Але выйсця з ямы няма. Належаць усім, хто пажадае — вось адзіны спосаб для існавання. Танюсенькая, прыгожая Жэнька ў момант гэтага спаткання не шкадавала сябе. Задыхаючыся ад болю і адчаю яна паведамляла хлопцу аб сваёй хваробе. Слабасць і моц характару арганічна спалучаліся ў гераіні С.Ушкалавай. Яе пачуцці то нарасталі, разгараліся як вогнішча, то раптоўна затухалі, залітыя нечаканым дажджом. Жэнька, магчыма, больш за астатніх сяброўак разумела, што пагроза смерці навісла над імі ўсімі. Але яна не магла змірыцца з тым, што менавіта ёй адной даводзіцца разлічвацца за сваю прафесію. Поўная гневу, стомленая чаканнем расплаты, Жэнька бегла да Платонава. Гэтага філосафа, інтэлігента, мякка і тонка выконваў І.Сцяпанаў. Купрынскі погляд на прастытуцыю гучаў з яго вуснаў: «...лёс рускай прастытуткі — о, які гэта трагічны, мярзотны, крывавы шлях! Тут усё сумясцілася: рускі бог, руская шырыня і легкадумнасць, рускі адчай у падзенні, рускае цярпенне, руская бессаромнасць...». Жэнька не знаходзіла спачування ў Платонава. Яе гора заставалася толькі яе горам. І таму не магла стрымаць істэрычны смех, калі заўважала, як акуратна насоўкай выцірае рукі Платонаў ад яе дотыкаў. Бездапаможна білася аб чорную сцяну яе прыгожае, гнуткае цела, а разам з ім — і яе трапяткая, жывая яшчэ душа...

Немалаважная роля ў спектаклі адводзілася Эмме Эдуардаўне — гаспадыні публічнага дома. У выкананні Л.Румянцавай гэта — строгая, сухая, замкнёная ў сабе жан-

чына. Заўсёды прыгожа апранутая і прычосаная, прыемная ў размове. Але гэта менавіта ёй належала купля-прадажа чужых цел і душ. Бойка і з выгадай для сябе заключала яна здзелку з бессаромным недарэкай «Гарызонтам» (М.Кітэль). Для Эммы Эдуардаўны яе дзяўчаткі — усяго толькі танны тавар, які павінен «працаваць». І толькі што прынятая «на работу» Новенькая – В.Сізова — толькі салодкі кавалачак для агульнага стала тых, у каго туга набіты кашалёк. Запаміналіся ў «Яме» і іншыя вобразы: самаўпэўненая, разумная Тамара – А.Лаўхіна, адкрытая, даверлівая Манька Беленькая – І.Скавыш, жыццярадасная, заўсёды задаволеная сабой Паша – Т.Траскунова, спакойны і паважны Ліхонін – А.Жызнеўскі.

Прачытаўшы твор А.Купрына, не робіш для сябе аптымістычных вывадаў. Аўтар сцвярджае: ад прастытуцыі збавення няма. Заўсёды ў гэтым свеце знойдуцца моцныя і багатыя, якія змогуць купіць таго, каго пажадаюць. Спектакль жа ў адрозненні ад аповесці не настойваў на катэгарычных высновах. Ён на самой справе прыводзіў нас да роздуму. І ў першую чаргу — аб днях сённяшніх. Тым рускім жанчынам, якія жылі ў пачатку стагоддзя, не дадзена было выбіраць. Галеча і голад прыводзілі іх да дзвярэй публічнага дома. Што ж прымушае нашых сённяшніх дзяўчынак ісці на панэль?..

Пасля знаёмства са спектаклямі Тэатра на плошчы Перамогі адразу ж можна было вызначыць яго эстэтычную канцэпцыю — гэта ***прыгажосць***. Прыгажосць не толькі актрыс тэатра, іх адзення, але перш за ўсё — прыгажосць чалавечых адносін, прыроды, свету, у якім мы жывем. Хочацца нагадаць легенду, якая сведчыць аб тым, што менавіта ***прыгажосць*** дапамагала вызначыць князю Уладзіміру хрысціянскую веру: «І прыйшлі мы ў Грэчаскую зямлю, і прынялі нас туды, дзе служаць яны Богу свайму, і не ведалі — на небе ці на зямлі мы, таму што няма на зямлі такога

відовішча і прыгажосці такой...»[1] А ад веры ў свой час пайшла культура славянскага народа. Ці ж можам мы забываць гэту акалічнасць?

Тэатр пад кіраўніцтвам Р.Таліпава, сцвярджаючы абсурднасць нашага жыцця, несумяшчальнасць многіх з'яў і людзей, перш за ўсё імкнуўся ***звярнуць*** нашу ўвагу на прыгажосць вакол і ўнутры нас: прыгажосць нашых успамінаў, вобразаў дзяцінства, юнацтва (як у «Картатэцы» Т.Ружэвіча), прыгажосць Жанчыны, яе трапяткой душы (як у «Яме» А.Купрына), прыгажосць му-зыкі, фарбаў, адценняў (як у «Стрып-тызе» С.Мрожака). Яшчэ дзесяцігоддзе назад прыгажосць як «целесообразность без цели» (И.Кант) была нечым неабавязковым, «легкадумным» у нашым грамадстве». І тое, што тэатр-студыя на плошчы Перамогі адвёў ёй самую галоўную ролю, абраў яе асноўнай формай свайго існавання, гаворыць пра многія змены, якія адбываліся ў тэатральным мастацтве Беларусі ў канцы 80-х гадоў. Нядзіўна, што гэты калектыў карыстаўся папулярнасцю ў моладзі, вабіў як і незнаёмым рэпертуарам, так і незвычайнай, дасюль невядомай нам сцэнічнай мовай. Тэатр будучага бачыцца і сёння Рыду Таліпаву больш відовішчным, сінтэтычным, які не пойдзе ні на якія кампрамісы ў адлюстраванні з'яў, пераўтварэнняў, якія адбываюцца вакол нас.

[1] Цыт. па: Ул.Іваноў. Заметкі аб прыгажосці. – М., 1989. – С.5.



Наталля Грэская
аспірантка ІМЭФ імя К.Крапівы НАН Беларусі

Сучасная беларуская сцэнаграфія: пошукі вобразнай і мастацкай выразнасці

На працягу стагоддзяў у тэатры змяняліся сцэнаграфічныя формы ў кантэксце розных культур пры цеснай узаемасувязі з іншымі відамі мастацтва. Сцэнаграфія — паняцце шматграннае, якое ўключае ў сябе асобныя бакі дэкарацыйнага мастацтва, архітэктурна-тэхнічныя магчымасці сцэны і пластычныя магчымасці акцёраў. Разуменне ж значнасці сцэнаграфічнай вобразнасці спектакля характэрна для тэатра XX стагоддзя, калі і прыйшло асэнсаванне прасторы не толькі як месца дзеяння, а як носьбіта паэтычнага пачатку, інтэрпрэтатара драмы, які валодае сілай уздзеяння на гледача. Сапраўдны росквіт сцэнаграфічнага мастацтва ў сусветным тэатры прыпаў на 60-70-я гады, калі прафесія тэатральнага мастака апынулася ў цэнтры ўвагі.

Эвалюцыю сусветнай сцэнаграфіі 60-80-х гадоў можна прасачыць на прыкладзе Пражскай Квадрыенале. Першая адбылася ў 1967 годзе, дзе сталі бачнымі сцэнаграфічныя пошукі 60-х, якія прывялі да змены прадмета выяўлення. А ўжо на пачатку 70-х гадоў абазначыліся асноўныя напрамкі ў сусветнай сцэнаграфіі: сцэнаграфічны авангард польскіх мастакоў, абугленая формула белай чыстай пустой прасторы бразільца Х.Эйхенбауэра, дзейсная сцэнаграфія «вялікага стылю» (па вызначэнню В.Бярозкіна), які характарызаваўся імкненнем мастакоў раскрыць сутнасць дзеяння

праз глабальныя праблемы чалавечага жыцця, праз абагулена-метафарычны асяродак. Гэты стыль асабліва ярка прадстаўлены на ПК-75 работамі вядучых сцэнографаў Д.Бароўскага, Э.Качэргіна, Д.Лідэра, М.Кітаева, В.Левенталя і інш.; англійскіх мастакоў Дж.Бары, Р.Колтаі, Т.О'Брайна з іх дызайнерскім падыходам да мастацтва афармлення спектакля (чыстата формы, своеасаблівая класічнасць, элегантнасць, пазаэмацыянальнасць); чэшскага сцэнографа Ё.Свабоды цыклам архітэктурна-кінетычных, светавых, праекцыйных і лазерных вырашэнняў спектакляў.

На ПК-83 дамініравала гіперрэалістычная тэндэнцыя ў сусветнай сцэнаграфіі ў суседстве з іншымі стылямі. Што датычыцца Квадрыенале 1987 года, то яна адлюстравала сітуацыю стылістычнага плюралізму, раўназначнага суіснаванню самых розных прынцыпаў, спосабаў, прыёмаў афармлення сцэнічнага дзеяння. Ці змянілася гэта карціна праз 10 гадоў? Здаецца, на сённяшні дзень таксама нельга вылучыць нейкі дамінуючы стыль. Гэта бачна і на становішчы беларускай сцэнаграфіі, якая развівалася ў раней адзначаныя дзесяцігоддзі ў рэчышчы савецкага тэатра. Але ў ёй былі і свае асаблівасці, на што звярталі ўвагу беларускія тэатразнаўцы Г.Барышаў, Г.Алісейчык.

Большасць спектакляў у тэатрах Беларусі ў 60-70-я гады вызначаліся «суровым стылем», дзе вытрымліваўся каларыт, мінімум дэталей, адзіная дэкарацыя.У 80-я гады выяўленчыя сродкі беларускай сцэнаграфіі пачалі аднаўляцца і пашырацца, але гэты працэс ішоў даволі марудна з-за аб'ектыўных прычын: з 1968 па 1982 гады аддзялення мастакоў тэатра ў цяперашняй Акадэміі мастацтваў. Але нягледзячы на такое становішча, стылістычная разнастайнасць, характэрная для сусветнай сцэнаграфіі, закранула і беларускі тэатр. Гэта было абумоўлена і пераменамі ў пластычных мастацтвах: пошукі ў жывапісе, графіцы, скульптуры, дэкаратыўна-прыкладным мастацтве нейкім чынам знайшлі сваё адлюстраванне і ў мастацтве сцэнаграфіі. Зра-

зумела, што пакуль нельга гаварыць пра нейкія новыя ідэі, якія абазначылі раней невядомы стылістычны напрамак. На сённяшні дзень распрацоўваюцца і ўдасканальваюцца ўжо вядомыя прынцыпы афармлення спектакля, адбываецца вяртанне да раней забытых — да тэатральнага жывапісу, павільёну і іншых. Але галоўнае, што павінна ўлічвацца пры вырашэнні сцэнічнай прасторы, гэта цэласны падыход да тэатральнага дзеяння, аналіз сюжэтна-драматычнага строю спектакля праз зварот да першакрыніцы, правамернасць увядання тых ці іншых вобразных сродкаў.

Узровень беларускай сцэнаграфіі апошніх дзесяцігоддзяў вызначаюць вядомыя мастакі — Б.Герлаван, М.Волахаў, З.Марголін, Д.Мохаў, Ю.Тур, М.Салаўёў. Работы кожнага з іх па-свойму адметныя і заслугоўваюць уважлівага разгляду. Мы ж у дадзеным выпадку засяродзім увагу на асобе мастака Барыса Федасеевіча Герлавана і яго нядаўнім афармленні гістарычнай п'есы А.Дударава «Князь Вітаўт» у тэатры імя Янкі Купалы (рэжысёр В.Раеўскі). Работа мастака не толькі дадае новыя фарбы да яго творчага партрэта, але і характарызуе некаторыя асаблівасці развіцця сучаснай беларускай сцэнаграфіі, дае пэўнае ўяўленне пра яе стан. Спецыфіка працы над драматычным спектаклем, праблемы агульнага і прыватнага характару, што паўстаюць штодзённа перад мастаком, былі закрануты ў час гутаркі аўтара артыкула з самім Б.Герлаванам.

Творчасць Б.Герлавана пачалася ў 60-я гады ў Купалаўскім тэатры. Як ужо адзначалася, у гэты час у тэатрах Савецкага Саюза працавалі вядучыя сцэнографы «вялікага стылю». Беларускі тэатр яшчэ жыў традыцыйным вырашэннем прасторы спектакля, але новыя павевы не засталіся без увагі. Ужо на пачатку 70-х гадоў Б.Герлаван заявіў аб сабе арыгінальным сцэнаграфічным рашэнем п'есы Я.Купалы «Раскіданае гняздо». З таго часу многія прэм'ерныя спектаклі дзякуючы мастацкаму афармленню Барыса Федасеевіча радавалі гледача: «Плач перапёлкі»,

«Рэвізор», «Бура», «Радавыя» і інш. Ва ўсіх яго работах можна адзначыць імкненне раскрыць глыбінную сутнасць драматычнага дзеяння праз вобразную інтэрпрэтацыю спектакля разнастайнымі сродкамі дэкарацыйнага мастацтва. Выяўленчая метафара, сімволіка і іншыя элементы мастацкага ўвасаблення аўтарскай ідэі выкарыстоўваюцца дзеля таго, каб глядач змог паўней асэнсаваць пастаўленыя ў п'есе праблемы. Такім чынам, адбываецца не толькі дыялог сцэны са створанай мастацкай прасторай, але і дыялог сцэны з гледачом. І галоўнае, каб мастак у кожным канкрэтным выпадку не проста механічна ўвасабляў спецыфічнымі сродкамі рэжысёрскую задуму, што, на жаль, яшчэ даволі часта бывае і з'яўляецца найбольш простым вырашэннем праблемы.

Многімі даследчыкамі, ды і самімі сцэнографамі адзначаецца важнасць прафесійных узаемаадносін паміж мастаком і рэжысёрам. Для дасягнення сапраўднага поспеху спектакля мастак павінен мець самастойную канцэпцыю выяўленчай інтэрпрэтацыі таго ці іншага драматычнага матэрыялу. Вопытныя рэжысёры гэта разумеюць і давяраюць мастаку, чакаюць яго слова, а ў далейшых абмеркаваннях і дыскусіях пасля абмену думкамі, ідэямі ў рэшце рэшт і нараджаецца творчы сінтэз мастацкага і рэжысёрскага вырашэння спектакля.

Асноўная праблема, з якой сутыкнуўся Б.Герлаван, калі азнаёміўся з п'есай А.Дударава, гэта яе раздробленасць на шматлікія сцэны, эпізоды. Сапраўды, месца дзеяння неаднаразова мяняецца. Каб узнікла цэласная карціна спектакля, неабходна было знайсці пэўны аб'ядноўваючы пачатак, паколькі частая змена выклікала б не толькі цяжкасці тэхнічнага характару, але і стварыла б праблемы візуальнага характару для гледача.

І вось перад намі двух'ярусная брама сярэднявечнага замка, якая выступае галоўным сцэнаграфічным вобразам спектакля. Метафарычны характар гэтага вобраза то кан-

крэтызуецца, то трансфармуецца і нараджаецца ў новай якасці. Брама падзяляе прастору сцэны на дзве часткі і з'яўляецца кропкай сувязі знешняй, адкрытай для гледача і ўнутранай прасторы. На працягу спектакля яны супрацьпастаўляюцца і ў той жа час узаемадзейнічаюць паміж сабой. Тут важна адзначыць, што асноўныя архетыпы значэнняў прасторавай формы склаліся яшчэ ў старажытнасці, калі прастора ўяўлялася жывой, адухоўленай і якасна разнароднай. Яна састаўная, складаецца з частак, семантычна напоўненая.

Семантычныя характарыстыкі прасторы мяняюцца і ў «Князе Вітаўце». Ужо ў першай сцэне канструкцыя брамы дазваляе гледачу зазірнуць, падгледзець, што адбываецца ў якасна іншай прасторы, аддаленай ад яго, у сцэне купалаўскай ночы. Акрамя ўваходу-выхаду, замкавая брама — гэта і своеасаблівая мяжа-пераход з бачнага, рэальнага свету ў Іншасвет, куды адпраўляюцца і дзе прымаюць загінуўшых ад рукі забойцы герояў. Дарэчы, нельга не ўспомніць паэтычны фальклорны вобраз кладкі, «калінавага маста», распаўсюджанага ў валачобных і калядных песнях, — ён звязвае дзве розныя часткі свету. Ды і Іншасвет у спектаклі добры ў адносінах да чалавека, фальклорны.

Канструкцыя брамы мае магчымасць пашыраць і звужаць прастору па гарызанталі, можа насоўвацца зверху ў выглядзе замкавых кратаў, сімвалізуючы бяду, што падкрэслівае бездапаможнасць героя перад лёсам. Сіла ўздзеяння сцэнаграфічных вобразаў на гледача ўзмацняецца адпаведным музычным афармленнем.

Але брама нясе ў сабе яшчэ адну, можна сказаць, асноўную сэнсавую нагрузку: скрозь металічныя аковы праглядае Іканапісная выява Божай Маці з Ісусам і апосталамі. Мастак як бы супрацьпаставіў змрочнае замкавае сярэднявечча з яго здрадніцтвам, забойствамі духоўнаму пачатку праваслаўнай Іконы, супрацьпаставіў матэрыяльнае

Ідэальнаму, якія існуюць побач і загаюцца паміж сабой. Замкавая брама з'яўляецца сведкай усіх падзей гістарычнай драмы, але Бог не заўсёды з героямі: у працэсе дзеяння Іканапісная выява то знікае, то зноў з'яўляецца. Яна раскрывае праблему рэлігійнага плану: суіснаванне трох рэлігій: язычніцтва, праваслаўя, каталіцтва. Бог — сведка здрадніцтва Ягайлы сваёй рэлігіі, свайму народу ў сцэне, калі той застаецца адзін на адзін са сваім сумленнем. Са сваімі трывогамі, сумненнямі, пытаннямі звяртаецца да Бога Вітаўт. Князь імкнецца быць сапраўдным хрысціянінам, але разумее, што ў гэтым жорсткім свеце да Ісціны, да дабрага трэба ісці шляхам гвалту, людскіх смерцяў: «Цяжка князем быць і верыць Богу», — у гэтым трагедыя галоўнага героя. Сцэнаграфічны вобраз замкавай брамы набывае сімвалічныя рысы Іканастасу — неад'емнай часткі ўнутранай прасторы храма, «духоўнай маліцы» (П.Фларэнскі), патрэбнай кожнаму з нас. Іканастас увасабляе шлях да Бога.

У фінале спектакля брама як бы насоўваецца на гледача, сканцэнтраваўшы ў гэтым прасторавым метафарычным вобразе галоўныя праблемы сцэнічнага твару рэлігіі, Радзімы і народа, выбару, здрадніцтва, кахання, любві. Сцэнічная прастора максімальна ўздзейнічае на гледача, і той падводзіць вынік убачанаму, асэнсоўвае пастаўленыя ў п'есе праблемы праз цэласны вобраз, створаны мастаком.

Нельга не сказаць і пра такую важную частку сцэнаграфічнага мастацтва, як касцюм, які нясе на сябе з даўніх часоў знакавую функцыю. Касцюм павінен суадносіцца з дзеяннем, дэкарацыяй, пачуццёва ўспрымацца як акцёрам, так і гледачом. Цяжкасць у стварэнні касцюма у тым, каб зрабіць яго часткай цэласнай карціны, спектакля, улавіць агульную танальнасць. Таму важна часам пазбягаць натуралізму. Гэта разумее і Б.Герлаван. У прыватнасці жаночае адзенне ў «Князе Вітаўце» у нейкай ступені носіць умоўны характар. Яно вытрымана ў белых і чырвоных сімвалічных

колерах беларускага нацыянальнага касцюма. Мастак не выкарыстоўвае традыцыйны беларускі арнамент, ён бярэ чысты колер, а форму адзення нельга аднесці да нейкай канкрэтнай эпохі, што апраўдана самой п'есай. Акцёры не губляюцца на фоне дэкарацыі, касцюм упісваецца ў пласціку, рух, інтанацыю сцэнічнага твора формай, колерам, гамай, што нельга сказаць пра касцюмы ў пастаноўцы на Вольнай сцэне «Барбары Радзівіл», дзе мастак імкнуўся максімальна наблізіцца да эпохі. Зроблена гэта няўдала. Па-першае, не прадуманы каларыт, па-другое, дрэнны стан і выгляд саміх касцюмаў, што можна растлумачыць недахопам сродкаў. У выніку і ўся пастаноўка прайграе з-за недастатковай увагі да гэтай істотна важнай часткі мастацкага вобразу спектакля. Безумоўна, развіццё сцэнаграфіі залежыць ад цэлага шэрагу фактараў, а на сённяшні дзень да іх далучыўся і эканамічны. На пытанне пра цяперашні стан беларускай сцэнаграфіі Б.Герлаван адзначыў яго як крызісны. Галоўная праблема зараз — гэта сродкі, якіх заўжды не хапае. Таму часта мастаку нельга поўнасцю, як кажуць, на ўсе сто працэнтаў рэалізаваць сваю задуму. Калі ж хаця б шэсцьдзесят працэнтаў ад задуманага ўдаецца практычна ажыццявіць, то гэта можна разглядаць як несумненны поспех. Былі цікавыя ідэі і ў час працы над «Князем Вітаўтам», якія, на жаль, не давялося ўвасобіць у жыццё. Але адчування незавершанасці, недастатковай выразнасці мастацкага вырашэння ў час прагляду спектакля не ўзнікае, што сведчыць аб паспяховым завяршэнні яшчэ адной, прыкметнай у творчым жыцці Б.Герлавана работы.

Вышэй было разгледжана толькі сцэнаграфічнае рашэнне спектакля, але нельга забываць, што тэатральнае мастацтва сінтэтычнае. Пластычныя магчымасці акцёрскага складу, тэхнічныя магчымасці сцэны, дэкарацыі, касцюм, свет — усё гэта стварае прасторавы вобраз спектакля. І праз сюжэтна-драматычны, гукава-музыкальны строй і сцэнаграфію ствараецца мастацкая цэласнасць пастаноўкі. На

мой погляд, такой цэласнасці дасягнулі ў адзінстве творчых памкненняў рэжысёр, мастак, кампазітар, харэограф і акцёрскі састаў у «Князе Вітаўце».

Ну, а сакрэт поспеху Б.Герлавана, мабыць, у тым, што ён верны тэатру, сваёй працы, а праца і талент, як вядома, ідуць побач. Хочацца спадзявацца, што, нягледзячы на крызіснае становішча ў беларускім тэатры, у ім будуць нараджацца цікавыя ідэі і пастаноўкі. Гэта датычыцца і сцэнаграфіі. А апошняя ў Купалаўскім тэатры сведчыць, што дыялог паміж мастаком і прасторай працягваецца.



Зінаіда Пасюціна

дацэнт Беларускага універсітэта культуры

Об атмосфере спектакля

Каждый режиссер, как впрочем и любой человек, занимающийся искусством, самостоятельно постигает, что же именно вкладывает он в такие понятия, как атмосфера, катарсис, образ, типизация и т.д. Каждый художник развивает и в чем-то наделяет своим особым смыслом любой из этих терминов в соответствии с общими своими представлениями о том, что есть искусство, каково его предназначение и цель. Поэтому прежде, чем перейти к разговору об атмосфере, видимо, следовало бы уточнить содержание, которое вкладывается в это понятие, только на первый и самый поверхностный взгляд давным-давно всем известное и само собой разумеющееся.

Действительно, понятие «художественная атмосфера» — расхожее и постоянно употребляемое как в практике, так и в истории искусства, до сих пор не отлилось в некое точно сформулированное и для всех однозначное определение. Невольно начинаешь думать, что ускользающая многозначность этого понятия принципиально не фиксируемая в какой-то жесткой формуле. Очевидно это связано с самой природой атмосферы, легче постигаемой через косвенные ее описания.

Напоминаем, что есть по крайней мере два понятия атмосферы. Прежде всего понятие физического явления: атмосфера — газообразная оболочка Земли. И для того, чтобы понять, почему этот физический термин мы используем в переносном смысле, определим основные качества этого физического явления. Именно эти качества и застав-

ляют нас так часто произносить слово «атмосфера» в жизни. Вкратце они сводятся к следующим: атмосфера всепроникающа, не оставляет пустоты, имеет различное давление, более или менее разряжена, атмосфера — явление постоянное и вместе с тем переменчивое, атмосфера — это воздух, которым мы дышим и, наконец, она невидима.

Итак, мы окутаны не видимой нами материей, к которой мы так привыкли, что не замечаем ее, пока эта материя спокойна, но как только это спокойствие нарушается, мы сразу начинаем ощущать, что живем не в пустоте. Мы физически ощущаем понижение и повышение атмосферного давления, движение атмосферы — ветер, начинаем задыхаться, когда нам не хватает воздуха.

Атмосфера!

Она внутри человека.

Она в том, что его окружает.

Она — в памяти пережитого.

Она — в отношениях между людьми, в их конфликтах.

Она живет в цвете, свете, в воздухе, в звуках, в музыке.

Носителем ее могут быть вещи, ибо они тоже отражают человеческую природу. Ее приносит один характер и качественно изменяет другой. Ее меняют предлагаемые обстоятельства. Она не есть сознание, она — действие.

Атмосфера — тот точный сплав самых разнообразных элементов сценического искусства, в результате которого спектакль приобретает единый тон, единое смысловое звучание, она всякий раз наполняется особым, личностно окрашенным содержанием в соответствии с той общей целью, которую преследует художник в своем творчестве.

Введение атмосферы в палитру художественных средств сценического искусства — заслуга режиссеров Художественного театра. Они в свою очередь обязаны этим Антону Павловичу Чехову, потому что до него никто и никогда в театре не уделял такого внимания пейзажу, светлому или пасмурному, смене времен года, шуму деревьев, щебету

птиц. Чехов первый соединил сценическое пространство с жизнью лесов, полей, озер, с их запахами и голосами, которые прежде были достоянием поэтов, прозаиков, живописцев, но не театра. Антон Павлович не представлял себе людей в отрыве «от быта, от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой»,— как писал о Чехове Немирович-Данченко.[1] Вот почему Владимир Иванович считал, что быт во все времена оставался одной из привлекательных сторон в театральном искусстве. Он знал, что сложная, найденная трудным путем правда «живого человека» на сцене требует столь же ответственной правды окружающих его вещей, замечая: «Это не натурализм... мне важно, чтобы все эти элементы не мешали атмосфере, в которой происходит действие, и даже еще более, меня в эту атмосферу завлекали...»[2]

Наша критика уже отмечала в свое время, что «Мещане» Горького в постановке Г.А.Товстоногова принципиально противостояли модному пренебрежению бытом. В этом спектакле действующих лиц трудно было оторвать от установленного быта, от распорядка размеренной обывательской жизни, от чаепития, обедов, от сна после полудня, от всех типичных примет мещанского уклада жизни.

Особый интерес к атмосфере как своеобразной модели бытия у режиссера Н.Пинигина. Это так очевидно в его спектаклях «Дети солнца» Горького и особенно в «Жизни Корицина или уроках хиромантии» по пьесе Е.Поповой в театре им. Я.Купалы. Атмосферу он понимает как обобщение стиля определенной эпохи или более локального отрезка времени. Режиссер пытается уйти вглубь быта, выявить его значимые закономерности, увидеть сквозь него мир, с которым герои вступают в свои сложные конфликтные взаимоотношения. Атмосфера трагического предчувствия в

[1] Немирович-Данченко В.И. Из прошлого. – М., 1938, с.20.

[2] Кнебель М.И. Школа режиссуры Немировича-Данченко. – М.,1966, с.141.

«Жизни Корицина» грозит неизбежной гибелью не только Корицина как личности, но и стоящему за ней порядку жизни периода застоя.

Образ пианино, о котором всю жизнь мечтает мать, преследующий ее до самого финала, и образ старого неуклюжего, но как бы заполнившего собой всю квартиру дивана — два спорящих между собой начала спектакля. Пианино здесь сказочно, утопично, а диван, как обломовская паутина, обволакивающая героя, — реален. Строя подробную бытовую среду действия, находя точные краски его атмосферы, режиссер предполагал резкие прорывы из натуральности в сферу фантасмагорических видений, создаваемых танцевальными номерами, а также появлением хиромантки — она же лицо от театра. Быт сгущается до той степени, которая рождает его новое качество: уводит от натурализма, имитации жизни и плоской иллюстративности, сообщая действию спектакля обобщенность и многоплановость.

Введение хиромантики в контекст пьесы кажется нам интересным и необходимым ходом режиссера, через который просматривается поиск совершенно особой стилевой специфики прочтения режиссером пьесы.

И как верно заметил на одной из репетиций спектакля по пьесе Горького «На дне» в Русском драматическом театре режиссер театра имени Е.Вахтангова А.Кац, что «сегодня режиссер должен уметь писать ремарки на уровне драматурга, во всяком случае, стремиться к этому должен: он ведь сочиняет спектакль и предлагает его решение»[3].

Спектакль «На дне» был подчеркнуто театрален, очищен от быта. И в нем тоже было введено лицо от театра — юродивый, как сторож ночлежки. Юродивый — это не просто атрибут, персонаж, а чрезвычайно важное звено. Это маятник, часы, время, контрапункт спектакля. Из всей песни

[3] Кац А. Запись репетиции спектакля «На дне». – Из личного архива автора. 1985.

он знает только две строчки: «Солнце всходит и заходит...». И каждый день просыпается для того, чтобы убить этот день, это время. Человеческое самоуничтожение. А сколько дней, часов мы убиваем, нецеленаправленно живем?..

Сегодня в спектакле «Князь Витавт» по пьесе А Дударева «Купала» режиссер В.Раевский не только вводит ремарки в контекст спектакля, но и озвучивает их голосом автора, что казалось бы могло разрушить атмосферу, но они (ремарки) подчеркивают и обостряют наши размышления о «связи времен». А последняя ремарка, подкрепленная застывшей мизансценой, откликается болью в сердце: как мало мы порой помним и знаем.

Уместным будет упомянуть об очень интересной попытке Михаила Бахтина выделить устойчивые формы взаимосвязи времени и пространства. Самую эту связь «время-пространство» он предложил именовать «хронотопом».

В литературно-художественном хронотопе фиксируется слияние пространственных и временных примет в определенном, конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно зримым, пространство же втягивается в движение времени, сюжета, истории.

Так Бахтин называет и такой (упомянутый и Михаилом Чеховым) хронотоп, как замок, относя его окончательное формирование к концу XVIII столетия.

И здесь, в «Князе Витавте», замковое пространство пропитано, насыщено мрачными событиями прошлого. А прошлое — это предание, легенда. Легенда становится зримой благодаря созданной режиссером атмосфере, не только через актера, но и через пространственно-временное и музыкальное звучание спектакля.

Современного здесь вроде быть не может. Но мы, живущие в XX веке, хорошо знаем, как трудно расстается человечество со вчерашним днем, с постоянными страхами, ужасами, мистификациями, поэтому замок с его героями и призраками становится знакомым и узнаваемым, сохраняя

весь свой шлейф исторического времени.

Если говорить о «воздухе времени» (А.Д.Попов), понимаем, что этот воздух спектакля главным образом создают актеры. Действующие лица, со свойственным им многообразием характеров и проявляющие себя удивительно различно в зависимости от предлагаемых обстоятельств, способности раствориться в них, адаптироваться или бороться. И это само по себе тоже есть атмосфера, вторгаясь в которую, человек — носитель собственной атмосферы — вступает с ней в борьбу, покоряясь ей или побеждая ее, и в нем это происходит особенным образом, свойственным только ему одному. Следовательно, две различные атмосферы не могут существовать одновременно.[4]

Этим размышлениям Михаила Чехова созвучно высказывание Станиславского, прозвучавшее на занятиях с артистами Большого театра: «Вам надо создать в себе такое яркое видение, выведенное из целого ряда эпизодов, вами нафантазированных, от которого горело бы огнем каждое слово фразы. Иными словами, зрителю важна вся та атмосфера, в которой вы создали ваше слово».[5]

В спектакле «Три сестры» по пьесе Чехова, режиссура В.Раевского (кстати, как мне кажется, преждевременно снятом с репертуара), сестры не плакуче безвольны, а живут в быстром, стремительном темпе. Желание героев спектакля разобраться в жизни очень сильно. Прочитывается настоятельная душевная потребность жить в согласии с совестью, наконец, этот взыскивающий взгляд, обращенный на свои дела и поступки, определяет их чувства и мысли. А исполнение роли Андрея артистом Г.Давыдько является, мне кажется, интересным прочтением в ряду многочисленных, в том числе и знаменитых, версий «Трех сестер». Вместе с режиссером найдена болючая правда нереализованных возможно-

[4] Чехов М. Творческое наследие. Т.2. – М.: Искусство, 1988, с.138-147.

[5] Беседы Станиславского. – М.: Искусство, 1952, с.29.

стей талантливого скрипача и ученого и превращение его в простого обывателя в атмосфере скучной жизни уездного города и локальной гнетущей, безысходной атмосферы дома сестер Прозоровых.

Человек живет среди вещей, вступает с ними в определенные отношения, может стать их пленником, может быть выше их. Еще Спиноза рассматривал метафизическую сущность вещи «как некое неизменное внутреннее свойство, полагающее бытие той или иной вещи».[6]

Состав предметного мира многое сообщает о драматургическом тексте, человеке в этом предметном мире. Невольно вспоминается, как в начале спектакля Театра на Малой Бронной в постановке Анатолия Эфроса выбегал на авансцену молодой офицер в белоснежном кителе, становился на колени и запускал волчок — игрушку из детской прозоровского дома, а рядом располагались веселые и радостные герои чеховской пьесы. И как в финале тот же Федотик вновь запускает волчок, за вращением которого теперь уж без улыбок наблюдают все те же люди.

Предметный состав любой пьесы обладает собственным художественным смыслом, «досказывающим» смысл всего произведения. Именно это, за редким исключением, игнорируется. Иллюстрацией ложной театральности, как мне кажется, может служить использование воображаемых предметов реквизита. Например, в «Князе Витавте» убийства происходят с помощью воображаемого оружия. Я не говорю, что нужно рвать в клочья страсти и разбрасывать. Совсем необязательно, чтобы оружие врезалось в тело и кожа горела, как у Вайды (у него в кино эти приемы органичны и закономерны). А здесь? Ведь в спектакле появляется натуральная вещь: бутылка как олицетворение «незабвенной» тяги белоруса к любого рода спиртовым напоям. И несмотря на то, что сцена сыграна замечательно,

[6] Спиноза Б. Этика. – М.- Л., 1932, с.78.

она ничего не добавила нам в понимание сложного материала, и более того, разрушила на какое-то время атмосферу спектакля. Здесь вступает в силу понятие ***жанровой атмосферы спектакля***.

Избрав определенный жанр, мы должны ясно представить себе условия жизни в нем, освоиться с данной жанровой атмосферой. На это указывал еще Николай Акимов: «Разные жанры можно было бы уподобить разным планетам, на которых действуют разные физические законы, разные силы притяжения, разные по составу атмосферы и т.п. Если условиться, что каждый жанр создает на сцене свой климат, свою температуру и свое атмосферное давление, то этим климатом обусловлены, так сказать, свои, именно для этого жанра характерные флора и фауна».[7]

Режиссер М.Абрамов в спектакле «Адъютант-ша его величества» по пьесе Иржи Губича заявил открыто и недвусмысленно о жанре комедии (хотя, на мой взгляд, в спектакль привнесены гротесковые элементы). Возникающую на сцене атмосферу комедийности режиссер почувствовал и согласовал с ней сценическую игру. Манера актерского исполнения построена режиссером на основе совмещения реальных черт, так называемых «портретных личностей» с театральностью. Актерский ансамбль создает достоверные характеры персонажей и наряду с этим театрализует внешний рисунок роли — осанку, позы, движения. И необоснованно такие спектакли иногда зачисляются во второй эшелон репертуара театра: ведь театральность не только служит развлечению зрителя, но и способствует лучшему выражению современных взглядов и идей.

Чей же приоритет в создании атмосферы спектакля? Драматурга ли, атмосфера которого живет в пьесе, режиссера, имеющего в замысле не идентичную автору партитуру атмосферы?

---

[7] Акимов Н. Театральное наследие. Т.2. – Л., 1976, с. 97.

Вслед за автором Раисой Боровиковой режиссер спектакля «Барбара Радзивил» определил жанр как поэтическую драму. Валерий Мазынский последовательно создает атмосферу поэтичности прежде всего через красиво звучащее белорусское слово в устах красивых молодых (и к счастью, талантливых) артистов, облаченных в красивые одежды-строи. Световая партитура играет не последнюю роль в рождении этой поэтической атмосферы. Спектакль становится живым уже в тот момент, когда даже один лучик свечи освещает сцену. Все компоненты спектакля для нас важны, но свет относится к категории атмосферы спектакля. Именно он связан с ощущением пространства. А что такое решение пространства? Это не просто построение некой декорации, это, по существу, философское осмысление пространства сцены и постепенное наполнение его. Важен воздух, важна поэзия, музыка этого пространства. Свет в этом спектакле выполняет не только функциональную роль, но и образно-поэтическую.

Таким образом, мы видим, что атмосфера в спектакле — тема очень емкая и многоплановая. Средства выявления ее многообразны: их диктует эпоха, лицо автора и, наконец, художественные принципы постановки. Сценография и музыка — глобальные составляющие сценической атмосферы и являются темой для специального разговора.

Как бы ни была богата образная палитра режиссера, как бы ни владел он сценическими приемами и средствами выразительности, сила его искусства будет зависеть от его личности, от богатства его мыслей, его переживаний, и, конечно, мастерства. А мастерство обязательно предполагает самоограничение, самоограничение не от бедности, а от богатства. Богатство же художника — это свободное владение всеми элементами ремесла, другими словами, — профессиональная оснащенность, которая выявляет «суть, одну голую, как иголку, суть, тогда игла начинает сверкать со всех сто-

рон и вышивать разные узоры».[8]

Лишь тогда, когда произведение драматурга, его внутренняя тема органически неотрывно сольются с мыслями, жизнью, творческими стремлениями режиссера, он оказывается способным создать спектакль цельный и своим внутренним строем, и своим образным решением. Миросозерцание режиссера, его темперамент, его верования и убеждения, наконец, его личное ощущение самого себя в жизни, возможно, и составляют то главное, что воздействует на нас через атмосферу спектакля, покоряет и волнует, возможно, именно это и воспринимается нами как поэзия искусства.

[8] Смоктуновский И. Требует всей жизни//Советский экран. – 1969, № 11.



Самір Гома

тэатразнаўца, Рэспубліка Егіпет

Режиссер — ключевая фигура театра XX-го века

Завершается XX-ый век, ставший в истории мирового театрального искусства революционным. Как известно, никакие революции не совершаются внезапно, не организовываются группой заговорщиков и авантюристов. Любой революционный процесс — это результат длительного развития внутренних противоречий.

Почти 3 тысячелетия мировой театр развивался по линии главного конфликта: драматургия — актерское искусство. Обе стороны конфликта суть генетические предпосылки зародившегося когда-то человечества. В результате, с одной стороны, драматургия как закономерный этап развития литературы стала остро нуждаться в материализации своих идей и образов, с другой стороны, человек, стихийно постигавший окружающий его мир через подражание, игру и религиозную обрядность, потянулся к выстраданному, мастерски отточенному словесному действию. Родился новый странный феномен — театр.

Загадочное дитя, как двуликий Янус, изначально трудновоспитуемое и своенравное, тем не менее быстро телесно оформилось и завоевало свое самостоятельное место под солнцем. Однако обе матери — литература и сцена — столетиями до изнеможения оспаривали друг перед другом право первородства театра. А театр тем временем рос, развивался, мужал и, наконец, на рубеже XIX-XX вв. крепко топнул ногой, распрямился и внезапно всем открыл свой новый лик: из гадкого утенка превратившись в прекрасного лебедя. Гордая птица взмахнула мощными крыльями и отправилась

в свой долгий самостоятельный полет. Эта птица получила свое собственное имя — режиссер.

И сегодня необходимо со всей серьезностью и ответственностью признать тот факт, что именно в XX столетии театр, наконец, обрел свое имя, став самостоятельно авторским. Авторство — это режиссура. Споры о том, кто является в театре первичным — актер или драматург, безвозвратно ушли в прошлое, стали достоянием истории. А новое определение театра как театра режиссерского является лишь констатацией свершившегося факта: театр — это и есть режиссерское искусство, т.е. авторское, а спектакль — это есть феномен самостоятельного художественного творчества со всеми вытекающими для автора последствиями.

Сегодня личность режиссера-постановщика вобрала в себя все содержание театрального процесса во всех его ипостасях: создание инсценировки, идеология театрального оформления, принцип исполнительства, пластическое решение, музыка, выбор жанровой и стилевой определенности, организация творческого и производственного процессов. Кроме того, истинный режиссер — это не только художник и организатор, это и педагог, и воспитатель, и философ, и политолог, и психолог, и социолог, и культуролог и еще многое, многое другое. Такой сложный комплекс человеческих качеств делает режиссера в первую очередь крупной общественной фигурой. Великий Станиславский одним из первых обратил внимание именно на это качество. И мы уже привыкли к таким сочетаниям, как «театр Товстоногова», «театр Брука», «театр Гротовского» и т.д. Одним словом, есть режиссер-художник — есть спектакль, есть режиссер-художник и многогранная личность — есть театральный коллектив. И нет никакой необходимости приводить здесь примеры, каждый назовет их десятки. И мне сегодня с этой трибуны хочется развить главную мысль: каков же сегодня облик настоящего режиссера, как его вырастить, воспитать и обучить, как он детерминирован в этом мире?

Естественно, обозначенную мной проблему я попытаюсь проанализировать, опираясь на хорошо знакомый мне театр Среднего и Ближнего Востока.

В современном арабском мире, насыщенном сложными, подчас взрывоопасными социальными конфликтами, режиссер не может стоять вне общественной жизни. В то же время повсеместным негативным явлением стала чрезмерная политическая ангажированность режиссеров, экономическая зависимость художников от тех, кто оплачивает их труд, содержит зрелищные предприятия. Думается, что эта проблема волнует всех честных творческих работников во всем мире.

Но мне не хотелось бы становиться на сторону тех, кто постоянно жалуется на свою экономическую зависимость, на сложность взаимодействия с государством, на общественно-политическую ситуацию, на низкий актерский уровень и т.д. Жалуется только тот, кто чувствует себя рабом обстоятельств. А истинный режиссер — это творец обстоятельств. Он должен чувствовать себя свободно не только в обстоятельствах виртуальной реальности театрального мира, но в первую очередь чувствовать свою мощь и силу воздействия на сознание своих современников через образную систему сцены.

Здесь я хочу подчеркнуть, что театр силен своим непосредственным воздействием на человека, на его психику. Классики театрального искусства подчеркивали именно эту главную черту, в корне отличающую театр от других видов искусств. Спектакль имеет ценность только в момент представления, на следующий день это уже факт истории. Исходя из этого, мы должны в первую очередь пересмотреть свое отношение к личности режиссера, ибо его произведение живет одномоментно.

Какова же мера ответственности за вложенные силы и средства, за творческие душевные затраты? Ведь акт спектакля подобен установлению спортивного рекорда, когда в

один миг вписывается все, что предшествовало этому событию. Мгновения победы и ликование зрителя подобны катарсису в финале спектакля. Можем ли мы себе представить тиражирование спортивного рекорда? Даже прямая видеотрансляция спортивного состязания не равнозначна по силе эмоционального воздействия на зрителя со спортивным залом. Это известно всем.

Но все ли мы знаем, как нужно готовиться к акту представления и как нужно оценивать то, что произошло? Мне кажется, что точнее всех к пониманию этой проблемы подошел Станиславский, приравняв театральное представление к священнодействию. Ведь не случайно так бережно и строго относился он ко всему, что имело отношение к созданию спектакля, к публичному выступлению, к оценке состоявшегося творческого акта. В этой формуле все таинство театра. И за всем этим процессом стоит личность режиссера, а точнее умение создать свою творческую лабораторию, поддерживать ее творческий потенциал и нести ответственность за свое творчество.

Для того, чтобы вся эта система работала, нужны наши общие усилия. В первую очередь необходимо в обществе создать атмосферу ожидания от режиссера творческого открытия, если хотите даже откровения. К нему нужно относиться бережно и осторожно, как к мастеру искусства, равнозначному с драматургом, композитором, художником. Нужно навсегда отказаться от навязывания ему вторичности по отношению к драматургу и актеру. И драматург, и актер — это самостоятельные художественные единицы, но в театральной постановке, как в любом произведении искусства, может быть только один автор — это режиссер. Сам факт безоговорочного признания за режиссером единственного авторства театральной постановки неизбежно повлечет за собой необходимость полной мобилизации своих творческих способностей. Режиссер тоже не сможет

больше прятаться за спину драматурга, актера или продюсера.

Но выдвижение режиссера на ведущее положение потребует и серьезной перестройки и системы образования. Ведь, к сожалению, сегодня в театральной школе режиссер не воспитывается как самостоятельный художник. По устоявшейся традиции режиссера учат, как ставить того или иного актера, беря за эталон ставшие «классикой» режиссуры известные постановки или копируя стиль общепризнанных режиссеров, а в худшем варианте педагог подгоняет ученика под свою творческую систему. В результате тиражируются режиссерские эпигоны, воспитывается слепое подражание «современной» моде, а режиссер, сам не понимающий законов свободного творчества, ведет себя деспотично по отношению к актеру, сковывая его творческую инициативу, предпочитая актера-марионетку. Только изначально воспитывая в театральной школе свободного художника, способного к творческому акту, знающего законы творчества, понимающего и уважающего труд другого художника, можно получить новое художественное качество в театральном искусстве в целом.

Хочу повториться, что все сказанное мною имеет отношение к ближневосточному театру; и я хочу сделать небольшой исторический экскурс, чтобы затем показать, каким мне видится путь выхода из режиссерского тупика.

Для того чтобы осознать себя как творческую личность, режиссер должен прежде всего почувствовать себя сыном своего народа, наследником своих национальных традиций, найти свои естественные интонации, свою мелодию, свою тему. Этого невозможно достичь, не освоив национальное творческое наследие. Театр Ближнего и Среднего Востока развивался из века век прежде всего на основе устного (сказительного) народного творчества, а также вбирая в себя музыкальную и песенную народную культуру, пластическую импровизационность. Элементы повествова-

тельного театра, как основные параметры искусства сказителей, проецируясь на плоскость других жанровых форм театра, сыграли ведущую роль по отношению к разного рода художественным решениям тем и сюжетов одного характера, одного круга. Свойства и черты искусства сказителей определяли поэтику, особенности структурного построения композиций, представлений. Во всех театральных формах ведущая функция принадлежала художественной функции сказителя, все осуществлялось через повествование. Это определяло органику театральной культуры стран Ближнего и Среднего Востока, соединяя ее с социально-политической, религиозно-духовной, морально-этической, эмоционально-психологической сферами, где доминирующее положение принадлежало одноголосию в отличие от европейской полифонии.

Другим составляющим элементом восточного театра является яркая открытая зрелищность, основанная на обрядовом искусстве и мифологии. Одновременное участие исполнителей и зрителей в театральном действе выражало их коллективное представление о мире. Во время таких выступлений сущностное начало каждого участника воссоединялось с сущностью пространства и мира, являясь формой реализации духовных сил человека. которая приводила к их высвобождению. Таким образом, обрядовость на начальных стадиях была самым важным и главным средством творческого общения, что привело к крепкой связи театрального искусства с творчеством широких масс, так как помимо обрядовости в действие вводились сюжеты из истории, мифологии, национальных преданий и легенд, а затем исполнители все это стали осовременивать, приближать к сиюминутным настроениям и желаниям своего народа. Со временем очертился и стал разрабатываться примерно один и то же круг сюжетов, заимствованных из повседневной жизни, которые в большинстве случаев рассказывали о семье, обычаях и нравах и о связях индивида с окружающей

средой. Так в конце концов сложилась уникальность и неповторимость отражения действительности, способы передачи мыслей и чувств, а также степень и сила импровизационности. Эмоциональная открытость, готовность к коммуникации воспитывала у аудитории чуткость ко всякого рода фальши.

Исконно сложившаяся народная традиция к импровизационному исполнению должна сохраниться и получить новое современное режиссерское осмысление. Прежде всего это живой контакт со зрительской аудиторией и способность учитывать ее конкретный характер. Нужно сохранить спонтанность переключения, легкость фантазирования, которые рождают в актерах импровизационное отношение ко всему происходящему на сцене и в зрительном зале.

Нужно развивать умение актера импровизировать по линии приспособлений при выполнении какой-либо действенной задачи и умение создать вокруг неожиданного явления развернутое представление. На современном этапе такая импровизация уже не может обойтись без освоения фундаментальных открытий Станиславского и выведенных им понятий: «событие». «действие», «общение», «сверхзадача» и т.д. Сегодня вопрос состоит уже в том, чтобы привнести в импровизационную основу арабского театра элементы осознанности, подчинив ее стихии действенного анализа.

Плодотворное взаимодействие двух начал — интуитивного, которое в качестве импровизационной основы составляет фундамент национальной традиции, и осознанного, потребность в котором обусловлена исторической устойчивостью культуры в целом, должно дать новый импульс современному театру.

Европейская театральная культура научила арабский театр динамическому построению драматического действия, острому развитию конфликта, показала актерскую технику, ограничивая в известных пределах распространенную в народных формах тенденцию к творческой импровизации.

Импровизация охраняет театральную форму от окостенения и умирания, пока на каком-то этапе сама не становится пределом своего собственного развития. Природу этого сложного явления Станиславский очертил применительно к театральной ситуации, разрабатывая вопросы взаимодействия сознательного и бессознательного в театральном искусстве.

И последний исторический урок для арабского театра — это особая приверженность народа к музыкальному творчеству, что поставило арабских театральных деятелей перед необходимостью специального введения в спектакль музыкальных фрагментов, которые порой могут быть и не связанными с сюжетом и фабулой произведения, но диктуются эмоциональным строем спектакля.

Мне понадобился небольшой исторический обзор развития арабского театра только ради одной центральной мысли. Современная режиссерская школа целиком и полностью ориентируется на европейскую модель развития театра. И это не случайно, так как именно европейский театр дал миру феноменальные образцы режиссерской мысли. Мы все учимся на «классических» постановках, овладеваем приемами выдающихся режиссеров, осваиваем современные педагогические методики ведущих театральных школ, изучаем целые творческие направления. Однако при этом нужно помнить, что все это наследие связано с принципиально другими историческими корнями, другим менталитетом, другими национальными традициями и, что особенно серьезно, с другой философией, другой религией. Сегодня уже все большую тревогу у мировой общественности вызывают разрастающиеся движения национальных и религиозных фундаменталистов и ортодоксов. А ведь в сущности, эти движения родились из-за стремления сохранить свое национальное лицо, культуру, религию, философию, оградить от чужого влияния во многом безнравственного, тлетворного и атеистически-материалистического. Может ли театр в целом

и режиссер в частности стоять в стороне от социальных явлений, заниматься только проблемами театральной эстетики в ее чистом виде? Разумеется нет. Я ни в коей мере не призываю к отказу от театрального наследия других стран и народов. Наоборот, все то, что наработало человечество, его всеобщее богатство. Но режиссура, как я уже отмечал в начале своего выступления, является особым видом художественного творчества. А истинный художник должен чувствовать в первую очередь дух своего народа.



Іна Алексіна
аспірантка Беларускага
універсітэта культуры

Рэжысура народнага тэатра

Тэатральны крызіс, аб якім сёння так многа цяпер гаворыцца, ёсць заканамерны вынік шматлікіх падзей і перамен, што адбываюцца ў сучасным грамадстве, дзе існуе вялікая колькасць праблем. Не самай галоўнай, але дастаткова важнай для далейшых шляхоў развіцця нацыянальнай культуры, на маю думку, з'яўляецца праблема суіснавання і суадносін прафесійнага і непрафесійнага народнага мастацтва. Гісторыя як сусветнага, так і беларускага тэатра красамоўна сведчыць аб вялікай ролі культуры народа, што стала духоўным вытокам, грунтам для станаўлення і развіцця прафесійнага мастацтва. Аднак, нарадзіўшы больш дасканалыя, мастацка вартыя віды, формы і жанры прафесійнай творчасці, «тэатральны інстынкт» простага чалавека не загінуў, а захаваўся ў фальклорнай, аматарскай дзейнасці.

На працягу стагоддзяў існуюць дзве галіны аднаго дрэва, узаемадапаўняючы і апярэджваючы адзін аднаго. Многія рэжысёры прафесійнага тэатра пачыналі свой творчы шлях менавіта ў аматарскіх гуртках. Да таго ж, народны тэатр найперш рыхтуе правінцыяльнага гледача для ўспрыняцця эстэтычных поглядаў уласнай і сусветнай культуры (што асабліва важна ва ўмовах шматлікіх міграцый моладзі з вёскі ў горад). Пры адсутнасці прафесійнага тэатра аматарскі гурток не толькі здольны стаць носьбітам культурна-інфармацыйнай традыцыі, але і зрабіць кожнага ўдзельніка тэатра стваральнікам мастацкіх каштоўнасцей, творцам прыгожага. Тэатр, народжаны самім народам для народа (я не мею на ўвазе тэатр штучна створаных калекты-

ваў у 1920-1970 г.г.), мэтай меў у свой час не толькі адукацыйнае і выхаваўчае значэнне, а і значна дапамагаў духоўнаму «выпрамленню» чалавека — прасталюдзіна, усведамленню і выяўленню сябе, як асобы, так як выконваючы ролю ў спектаклі, ён атрымліваў свабоду ад сваіх будзённых клопатаў.

У свой час адбылося зрушэнне і падмена паняццяў «самадзейны», «аматарскі», «народны». У выніку тэатральны крызіс закрануў не толькі тэатр прафесійны, а і лепшыя аматарскія калектывы, нават тыя, што за дасягнутыя поспехі атрымалі ганаровае званне «Народны». Калі страчаны былыя ідэалы, а новых не знойдзена, калі раней аматарскі калектыў быў носьбітам адукацыі, культуры, асветы, то сёння адбываецца як бы пераацэнка каштоўнасцей і мастацкіх здабыткаў народных калектываў, што само па сабе выклікае зварот да пошукаў новых форм, жанраў, сучаснай мовы і г.д.

Асновай тэатра, як вядома, з'яўляецца драматургія. І сёння рэжысёр стаіць перад праблемай выбару: ці звяртацца да сучаснай п'есы, дзеючыя асобы якіх «бізнесмены», «грошы» і г.д., ці прапанаваць гледачу беларускамоўную і замежную класіку. Тут іграюць сваю ролю і матэрыяльныя цяжкасці — недахоп сродкаў для сапраўды мастацкай пастаноўкі (годнай дэкарацыі, касцюмаў, грыму, нават грошай на бензін, каб прапанаваць працу большаму колу гледачоў). Мізерная плата за работу рэжысёра і загадчыка пастановачнай часткі выклікае значную страту спецыялістаў, што вымушаны шукаць падработкі, каб пракарміць сям'ю, ці набываць новую, больш высокааплачваемую прафесію.

Да гэтага далучаецца праблема з наборам у тэатр акцёраў, хуткая змена ўдзельнікаў, змяншэнне наведвання спектакляў. Паўстае неабходнасць выхавання свайго гледача. Значна знізілася цікавасць да работы аматараў з боку дзяржавы, мясцовай улады. Як вынік — скарачэнне колькасці конкурсаў, аглядаў, фестываляў, дзе адбываўся своеа-

саблівы абмен вопытам, што дапамагаў мастацкаму росту калектываў, зніжэнне мастацкага ўзроўню творчых работ. Каб выжыць, многія народныя калектывы вымушаны займацца пастаноўкай святаў, абрадаў, на якія выдзяляюцца пэўныя сродкі. Драматычныя ж творы, і тыя невялікага памеру, і прасцейшыя ў мастацкім вырашэнні, ставяцца толькі тады, калі ўзнікае неабходнасць пацвердзіць званне «Народнага». У выніку — мізерная колькасць спектакляў — адзін-два ў год.

Зразумела, што тыя праблемы, што паўсталі сёння перад аматарамі, нельга вырашыць адразу. Для гэтага неабходны час, перагляд адносін да мастацкай самадзейнасці, якая, на жаль, стала «не моднай», «не перспектыўнай», на думку многіх, ад каго залежыць яе далейшы лёс. Да таго ж, на сённяшні дзень аматарскі народны тэатр як самастойная, культурна-гістарычная з'ява практычна не вывучаецца. Даследчыкаў, якія займаліся вывучэннем праблем народнага тэатра ў Беларусі, можна пералічыць на пальцах. А без вывучэння гісторыі, духоўных здабыткаў, аналізу спадчыны і традыцый няма будучыні ў ніводнага мастацтва — ні прафесійнага, ні аматарскага.

На маю думку, існуюць дзве першаасноўныя праблемы, без вырашэння якіх крызіс у аматарскім тэатры зацягнецца не на гады, а на дзесяцігоддзі. Першая — высокаадукаваны рэжысёр, сапраўдны прафесіянал, які не церпіць «аматарскага камікавання». Па-другое, рэпертуар калектыву.

Асоба рэжысёра народнага тэатра, яго падрыхтоўка заслугоўваюць асаблівай увагі. Адзінай навучальнай установай у рэспубліцы ў галіне вышэйшай адукацыі, якая займаецца непасрэдна падрыхтоўкай спецыялістаў для працы ў народным тэатры — Беларускі універсітэт культуры, у дадзеным выпадку — кафедра тэатральнай творчасці. Раней мэта дзейнасці кафедры была больш акрэсленай — рыхтавалі кіраўніка самадзейнага калектыву. Сёння згодна пат-

рабаванням часу ў дыпломе выпускніка значыцца больш шырэйшая кваліфікацыя: «Рэжысёр, арганізатар тэатральнай творчасці, выкладчык тэатральных дысцыплін». Гэта радуе, таму што акрамя развіцця непасрэдных навыкаў, ведаў, уменняў у галіне сусветнай і нацыянальнай культуры, педагогікі і псіхалогіі, літаратуры і мастацтваў, што ўключае ў сябе сінтэтычная з'ява «тэатральнасць» — вытокі тэатра (песні, гульні, танцы, народныя паданні і г.д.), драматургія, жывапіс, скульптура, сцэнаграфія, культура мовы, майстэрства арганізатара, рэжысёра і акцёра і іншыя, — малады спецыяліст атрымлівае яшчэ магчымасць педагагічнай дзейнасці (выкладанне курсаў у школе, гімназіі, каледжы, сярэдніх спецыяльных навучальных установах). З другога боку, выпускнік кафедры тэатральнай творчасці бывае маральна не падрыхтаваны да працы ў аматарскім тэатры. Разам з крахам мараў аб вялікай сцэне, неабходнасці шукаць месца для працы самастойна часам прыходзіць і расчараванне ў набытай прафесіі.

Рэжысёра народнага тэатра неабходна рыхтаваць са школьных гадоў. Добрую службу для распрацоўкі неабходных якасцей могуць саслужыць гурткі школьнай аматарскай самадзейнасці, спецыяльныя тэатральныя класы і лекцыі ў школах, гімназіях, каледжах. Дарэчы, гэта тычыцца не толькі мастацкай самадзейнасці, а і прафесійнага тэатра. Сёння робяцца першыя спробы ў дадзеным накірунку, і ў хуткім часе можна будзе падводзіць вынікі аб плённасці такой працы. Аднак, на жаль, пакуль што добрыя пачынанні прыжываюцца больш у тэатральнай частцы і буйных гарадах Беларусі. Што ж тычыцца правінцыі, то тут значнага ажыўлення не назіраецца.

Яшчэ адным пытаннем, што хвалюе аўтара гэтых радкоў, з'яўляецца ўзрост абітурыентаў-рэжысёраў. Цяжка сказаць, у якім узросце выявіць сябе талент, аднак тое, што на студэнцкую лаву трапляюць учарашнія школьнікі, якія не маюць дастатковага ўяўлення аб будучай прафесіі, не кажу-

чы ўжо пра вопыт, а праз 5 гадоў яны лічацца спецыялістамі, насцярожвае. Якімі ж таленавітымі педагогамі павінны быць выкладчыкі кафедры, каб выхаваць з учарашніх хлапчукоў і дзяўчынак, хоць і вельмі здольных, неардынарную, творчую асобу?! І трэба аддаць ім патрэбнае — гэта ўдаецца. Але колькі сіл і часу даводзіцца ім патраціць, каб «вылепіць» з «падатлівай гліны» сапраўднага мастака. Ды і самому студэнту даводзіцца намнога больш працаваць, каб набыць і развіць неабходныя для рэжысёра якасці.

Думаю, што больш плённай была б праца з «матэрыялам» ужо «разагрэтым» іншымі спецыялістамі (дарэчы, амаль усе выкладчыкі і вышэйшай, і сярэдніх спецыяльных устаноў — паслядоўнікі ленінградскай ці маскоўскай рэжысёрскай школы — вядуць падрыхтоўку спецыялістаў па рэалістычнай сістэме Станіслаўскага). Калі ж крыху змяніць правілы прыёму, зрабіць сярэднюю адукацыю абавязковай, то гэта дасць магчымасць прымаць на курс рэжысёраў больш падрыхтаваных, сталых людзей, дзякуючы чаму скароціцца колькасць «выпадковых».

Пры такіх умовах сама сабой адпадзе (ці скароціцца) неабходнасць вывучэння агульна-адукацыйных дысцыплін, у сувязі з чым з'явіцца магчымасць больш пашыранага і паглыбленага пранікнення ў абраную прафесію шляхам павелічэння гадзін па прадметах.

Зразумела, што ВНУ сама па сабе ўстанова, якая мае на ўвазе самастойную працу студэнта. Аднак, менавіта ў галіне творчых пошукоў і добрага авалодання прафесіяй і неабходна дапамога прафесіяналаў-выкладчыкаў для фарміравання Асобы Мастака.

Рэжысёр народнага тэатра, як кажуць, «і швец, і жнец, і на дудзе ігрэц». Таму вельмі важнай з'яўляецца маральная гатоўнасць маладога спецыяліста да добрасумленнага выканання абавязкаў кіраўніка аматарскага тэатра. Акрамя таленту арганізатара, рэжысёра і акцёра, дасканалых ведаў

па спецыяльнасці, «душа» калектыву павінен мець добрую падрыхтоўку для спецыфічнай работы з аматарамі. У асноўным — гэта людзі розных узростаў, прафесій, здольнасцей, якія трацяць на заняткі ў тэатры свой асабісты час. І яго неабходна вельмі дасканала спланаваць, стварыць усе магчымасці, каб за кароткі тэрмін удзельнік мог не толькі плённа папрацаваць, але і маральна адпачыць у калектыве. Тут рэжысёр павінен выявіць сябе і як здольны псіхолаг, наладзіць творчы працэс і падтрымліваць атмасферу, спрыяльную для калектыўнай творчасці.

Рэжысёр народнага тэатра, так як і прафесійнага, павінен мець і дасканалыя педагагічныя якасці. Тут задача кіраўніка аматарскага калектыву больш складаная, таму пры стварэнні тэатра ці пры папаўненні новымі ўдзельнікамі рэжысёр становіцца не толькі прагназістам здольнасцей і талентаў, але і педагогам па асновах акцёрскага майстэрства, сцэнічнай мове, пластыцы і інш.

Гэта патрабуе не толькі значных ведаў і педагагічных навыкаў, але і высокіх патрабаванняў да асобы рэжысёра. Ён — прыклад ва ўсім. Заняткі з самадзейнымі артыстамі, як пачынаючымі, так і маючымі значныя поспехі, павінны быць рэгулярнымі. Гэта дапаможа і рэжысёру, і артысту больш дасканала авалодваць неабходнымі навыкамі, пазбавіцца ад «аматаршчыны» і штампаў, заўсёды падтрымліваць сябе ў творчай «форме», не траціць здабытае ў мастацкім пошуку, а дапаўняць, павышаць дасягненні. На жаль, многія рэжысёры, хоць і добра разумеюць плённасць такіх заняткаў, ігнаруюць іх, праводзяць «між справай», для «галачкі», галоўную ўвагу ўдзяляючы падрыхтоўцы спектакля. Як вынік — невысокі мастацкі ўзровень пастановак, шэраг недахопаў, якіх магло і не быць.

Кіраўнік народнага тэатра павінен мець не толькі «светлую галаву», але і «залатыя рукі». У час падрыхтоўкі спектакля не раз даводзіцца браць яму ў рукі малаток ці іголку. Замест вялікага штату рабочых сцэны, швейных ца-

хоў, грымёраў, бутафораў і г.д. рэжысёр народнага калектыву разлічвае толькі на сябе, загадчыка пастановачнай часткай і сваіх паплечнікаў-артыстаў. Тут і даводзіцца яму выяўляць усе свае веды, уменні і мастацка-бытавыя здольнасці, каб асабістым прыкладам захапіць, зацікавіць аматараў, каб пры найменшых затратах удалося стварыць яркае, захапляючае відовішча.

Зразумела, што поспех спектакля залежыць не толькі ад працы рэжысёра. Галоўнае — удала размеркаваць ролі. А вось як акцёр-аматар здолее раскрыць свой талент у створаным вобразе, залежыць ад яго акцёрскіх здольнасцей і ад крапатлівай працы над роллю. Творчы патэнцыял кожнага ўдзельніка калектыву — вельмі важная ўмова для работы рэжысёра. Не апошнюю ролю ў стварэнні спектакля выконвае і глядач. Як складаюцца сувязі і суадносіны з ім, якая атмасфера ўзнікне ў час прадстаўлення ці пастаноўкі — у значнай меры ўплывае на далейшы лёс тэатра і яго рэпертуар.

Клопат аб выхаванні свайго гледача — адзін з галоўных як ў прафесійным, так і аматарскім тэатры. Мэтазгодна сіламі аматараў ствараць спектаклі не толькі для дарослых, а і для школьнікаў, запрашаць на спектаклі, рэпетыцыі, прагоны моладзь, абмяркоўваць пастаноўкі, арганізоўваць лепшымі артыстамі народных тэатраў і г.д. Даюць свой плён і тэатры-спадарожнікі (студыі) народных калектываў. Многія іх удзельнікі прыходзяць пазней у народны тэатр, а некаторыя усё сваё жыццё са сцэнічным мастацтвам (як народным, так і прафесійным).

Прынцыпова важнай з'яўляецца праблема рэпертуару народнага тэатра, які быў заўсёды не толькі «тварам тэатра»,але і вялікім выхаваўчым, адукацыйным матэрыялам. Якія творы стануць падставай, грунтам для творчых работ тэатра, залежыць ад светапоглядаў, светаўспрыняцця, духоўнасці рэжысёра, яго поглядаў на мэты мастацтва і ролю Творцы, Мастака ў Сусвеце. Вакол асновы фарміравання

рэпертуару народнага тэатра (тэатра для народа) вяліся шматлікія гарачыя спрэчкі. Адны лічаць мэтазгодным выкарыстанне спрошчаных, даступных гледачу твораў. Другія ж прытрымліваюцца думкі, што народу зразумела і цікава ўсё па-сапраўднаму мастацкае, створанае сусветнай драматургіяй. Сярод прадстаўнікоў розных поглядаў можна назваць такіх вядомых дзеячаў культуры і мастацтва, як А.Астроўскі, Л.Талстой, Р.Ралан, М.Горкі, М.Шчаглоў, В.Брусаў і іншыя. Зразумела, што гатовых рэцэптаў для фарміравання рэпертуару народнага тэатра не існуе. Каб прапанаваць нешта новае, неабходна прасачыць гісторыю фарміравання рэпертуару, прааналізаваць традыцыі і навацыі ў дадзеным накірунку.

Калі зрабіць нават кароткі агляд рэпертуару беларускіх аматарскіх труп, можна прыйсці да высновы, што ўвагай артыстаў-аматараў і поспехам у гледача карысталіся ўсе лепшыя творы рускай, беларускай і замежнай класікі. Значна адчуваюцца і павевы часу, пад уплывам якога адны станавіліся больш папулярнымі, іншыя адыходзілі на другі план. Беларуская камедыя і яе шматлікія пастаноўкі на сучасным этапе захавалі сваю папулярнасць менавіта дзякуючы блізасці да народных вытокаў — абрадаў, гульняў, рытуальных сцэнак. Нацыянальная камедыя XVIII – XX стагоддзя багата фальклорнымі элементамі, папулярнымі ў вуснай народнай творчасці сюжэтамі, традыцыйнымі характарамі, мастацкімі сродкамі. Такое развіццё драматургіі на падставе традыцый фальклору і падрыхтавала грунт для стварэння нацыянальнага тэатра. Звяртанне да вытокаў тэатральнай культуры заўсёды было звязана з пераломнымі момантамі ў жыцці грамадства і нацыі. Цікавасць да нацыянальнай спадчыны назіраецца і цяпер — друкуюцца і ставяцца невядомыя ці забытыя творы беларускіх аўтараў. Пошукі ў галіне рэпертуару — з'ява вельмі важная і адказная. Тут рэжысёр народнага тэатра цалкам залежыць і ад мастацкіх магчымасцей калектыву, і ад матэрыяльных

сродкаў. А ад яго здольнасцей і інтуіцыі пры выбары рэпертуару залежыць не толькі поспех аднаго спектакля, яго мастацкі ўзровень, але і будучыня калектыву.

На сучасным этапе лёс усяго народнага мастацтва, у тым ліку і тэатральнага, у вялікай ступені залежыць ад асобы кіраўніка. Цяжкасці і выпрабаванні, што выпалі на долю аматарскіх тэатраў, павінны стаць фільтрам, які адсее ўсё штучнае, нанасное, «аматарскае». Сёння перад кожным рэжысёрам паўстае праблема пошуку новых форм, новых шляхоў і накірункаў новай сучаснай мовы. Але не трэба забываць і пра мастацкую спадчыну і шматгадовыя традыцыі. Народнае мастацтва — не толькі выток, а і наш сённяшні дзень, і наша будучыня.

Народнае і прафесійнае мастацтва — дзве галіны аднаго дрэва. Знішчэнне адной з іх прывядзе да хваробы другой. Менавіта сёння, як ніколі раней, неабходна звярнуць увагу на росквіт і развіццё і народнай, і прафесійнай культуры, на аднаўленне добрых традыцый іх супрацоўніцтва і ўзаемаўзбагачэння.



Алена Усцінава
аспірантка ІМЭФ НАН Беларусі

Каким быть театру для детей?..

Театр конца XX века во многом отличается от театра начала эпохи и даже ее середины. В большей степени ощутимо влияние социально-политических и экономических процессов, происходящих в государстве. А театр, как зеркало, правда порой кривое, отражает и показывает то, что происходит в обществе. И главная особенность театра — он находится в постоянном движении, т.е. представляет собой живой организм.

Не углубляясь в историю, обратимся к театру последних 10-15 лет. Исторические события, произошедшие с огромным государством, не могли не сказаться на развитии и существовании театра. Эти моменты не остаются вне внимания театроведов, театральной критики, режиссеров, актеров, людей, интересующихся театром. Своеобразным рефреном театральных дискуссий последнего десятилетия становятся глобальные вопросы. Каким должен быть театр в конце XX – начале XXI века? Каким надлежит быть театру дня завтрашнего и, в частности, театру для детей?

Существует мнение, что будущее — за театром стационарным, который, как это было в начале столетия, по воскресеньям будет играть и для детей. Необходимость же в специальном детском профессиональном театре просто отпадает за ненадобностью. Вот вопрос на рубеже веков: быть или не быть театру для детей? Театру для детей или Детскому театру? С момента создания и до сих пор ведутся несмолкающие споры о сути названия такого театра (Театр для детей — подразумевается работа профессиональных

актеров; Детский театр — театр, где играют сами дети). Хотя с момента появления первых ТЮЗов был найден еще один вариант — совмещение двух первых.

Отмечу, что театр для детей не исключается категорически. Только акцент в существовании такого театра смещается на **желание** режиссеров, актеров, педагогов **заниматься именно таким театром — для детей**. Так как в былые времена многие ТЮЗы таковыми не были. Может, и от этого пошло отношение критиков, самих режиссеров и актеров к ТЮЗу как к второстепенному, не столь значащему и важному театру.

Что ж, дискуссии и споры продолжаются. А время — за театром новой эпохи. Облик его пока размыт в дымке истории. И создавать его ищущим, творящим, мыслящим, движущимся — всем людям театра. Актерам и режиссерам, художникам и бутафорам, сценографам и композиторам. Именно к таким можно отнести, на мой взгляд, режиссера Модеста Абрамова, успешно работающего в театрах Беларуси почти десятилетие.

Модест Абрамов возглавил Республиканский театр юного зрителя в 1991 году. Это был не лучший период в жизни театра, как и всего театрального искусства Беларуси. Зрительский интерес к театру в целом и к ТЮЗу, в частности, катастрофически падал. Это имело свои объективные и субъективные причины. Нужно было обладать достаточным мужеством, чтобы возглавить столь непрестижный театр в столь сложное время. Тем не менее, М.Абрамов совершил этот поступок. И мне представляется важным осмыслить этот этап его творчества.

Режиссер приехал в Минск по приглашению ТЮЗа из Кишинева, где он работал в Театре-студии киноактера. Приехал с важной и четкой, по его мнению, задачей: добиться того, чтобы у театра появился свой зритель, как взрослый, так и детский. Для этого необходимо: с одной стороны, кропотливая, неформальная работа с аудиторией,

с другой — оригинальный репертуар. На мой взгляд, режиссер многого достиг в решении поставленной задачи.

Потому что он всегда ясно представляет, **что** и **как** хочет делать. Потому что он очень любит свою профессию, свою работу. Любит и умеет работать. Им было поставлено большое количество спектаклей, классических и современных, во многих театрах России и за ее пределами. По существу, в ТЮЗ приехал зрелый профессионал, с достаточно богатым творчески багажом и позицией. К слову, он имеет не только режиссерский, но и актерский опыт.

Годы работы главным режиссером детского театра проявили в нем замечательные свойства. Первое — это человеческий талант М.Абрамова вникнуть в интересы театра и его актерского коллектива, второе — это способность остаться верным себе и сохранить свою творческую позицию. Идеальный спектакль для М.Абрамова: двое артистов на сцене, минимум декорации и других изобразительных средств, а в зрительном зале — напряженное внимание и увлеченность происходящим на подмостках. Однако мечта мечтой, а реальность диктует свои правила и законы. Спектакли ТЮЗа, как правило, многолюдны. Мастерство М.Абрамова выявляется в изобретательной разработке сложных мизансцен, в тщательном поиске точного образа драматургического материала, в тонкой расстановке смысловых акцентов, богатой нюансировке актерских работ. Все это, безусловно, притягивает внимание зрителя. Режиссер привнес на сцену ТЮЗа яркость, зрелищность, театральность, содержательную наполненность вместе с живыми характерами с их обостренными внутренними конфликтами.

Интересно заметить, что на вахтанговский вопрос — ради чего? — проверяющий поступки актера на сцене и в жизни, Модест Абрамов неизменно отвечает: «Для себя. В первую очередь, для себя». Режиссер считает, что все поступки человек совершает для себя. На сцене и в жизни. И

это не свидетельство эгоизма. Режиссер вкладывает в спектакль не только свой опыт, талант, но и свою душу, сердце. Он выявляет при этом свое мировоззрение, человеческие и творческие пристрастия. Одним словом, он выявляет себя, свой внутренний мир.

М.Абрамов имеет свои жизненные и творческие принципы, обладает огромной внутренней дисциплиной. Он целеустремлен, ответственен перед собой и теми, кто трудится рядом. Он владеет своей профессией, требователен прежде всего к себе, хотя в равной степени требователен и к актерам. Тем не менее его любимая фраза звучит так: «Все, что хорошо — это артист, все, что плохо — это я».

Модест Модестович, по его собственному признанию, приверженец русского психологического театра, где актер погружается в глубины образа, затрачивая при этом на каждой репетиции, на каждом спектакле свои душевные и физические силы, свои человеческие чувства, создавая на сцене яркий, глубокий, выразительный характер-образ.

Режиссер М.Абрамов осуществил на сцене ТЮЗа самые разнообразные постановки: от спектаклей-сказок до серьезных классических пьес. С 1988 года по 1990 год было поставлено 5 сценических произведений: «Нежданные гости» Э.Низюрского и «Анчутка» Б.Метальникова (1988 г.), «Подонки» Е.Главацкого (1989 г.), «Банкрот» («Свои люди — сочтемся») А.Островского и «Чиполлино и его друзья» С.Прокофьевой и И.Токмаковой по Дж.Родари (1990 г.).

«Остров сокровищ» А.Оснаса по Р.Стивенсону (1991 г.), «Волшебная история про царя джинов, удачливого Алладина и принцессу Будар» в соавторстве с драматургом В.Гревцовым по сказке из «Тысячи и одной ночи» (1992 г.), «Собака Баскервилей» А.Вольского по А.Конан-Дойлю (1993 г.), «Песня о Зубре» А.Дударева по Н.Гусовскому, «Приобщение» А.Вольского (1994 г.), «Ночь на Ивана Купалу» Ю.Кулика (1995 г.) — эти работы М.Абрамов воплотил на тюзовской сцене будучи главным режиссером театра.

Есть среди них и «долгожители». Уже десятый театральный сезон на тюзовской афише сказка «Анчутка», седьмой — «Чиполлино», пятый — «Алладин». Это добрые и светлые постановки для детей младшего и среднего школьного возраста, где режиссер «взрослого» театра предстал совершенно в ином качестве, как яркий и интересный постановщик для детей. Вспоминая в беседе свою первую сказку «Анчутку», режиссер отметил, что поначалу испытывал некоторую боязнь. Но в процессе работы над материалом пришел к выводу, что «для детей надо ставить историю, нормальную человеческую историю». Более того, ему стало совершенно ясно, что смысл и суть театра, «взрослого» и детского, — одна. Работа режиссера должна быть одинаково профессиональной. Как и мастерство артистов. Единственное различие «взрослого» и детского театра, по мнению М.Абрамова, заключается в нежелании «взрослых» театров работать для детской и молодежной зрительской аудитории. Он не говорит сегодня о ненужности детского театра вообще, считая его необходимым в театральной культуре. Потому что зритель детского театра — это потенциальная аудитория театра «взрослого». Поэтому просветительная, образовательная и воспитательная функция театра для детей очень важна.

Будучи главным режиссером ТЮЗа М.Абрамов вместе с работниками педагогической части театра, актерами сумел сконцентрировать работу вокруг зрителей, создавая свою зрительскую аудиторию, более или менее постоянную. С этой целью было наработано очень много: открыты детская театральная студия при театре и театр-лицей, проводятся творческие встречи с актерами как в самом театре, так и в школах, обсуждения после просмотра постановок вместе с исполнителями. Этот каждодневный кропотливый труд дал свои результаты — вокруг театра стал формироваться свой заинтересованный зритель. В этом немалая заслуга М.Абрамова. На момент ухода главного режиссера из теат-

ра его афиша насчитывала 26 спектаклей, которые шли всегда с полным залом.

Благодаря режиссеру впервые на сцене ТЮЗа была осуществлена постановка «Песни о Зубре» Н.Гусовского (пьеса А.Дударева по поэме эпохи Возрождения). М.Абрамов создал яркое, эмоциональное зрелище, в котором речь идет о вечных темах: добре и зле, жизни и смерти, взаимоотношениях человека и природы. И все это — на интереснейшем историческом материале Великого Княжества Литовского конца XIV века. Спектакль насыщен пластическими сценами. Так, балетная группа представляет зрителю главного героя — борца с несправедливостью, злыми силами, красавца земли белорусской — Зубра. Образ его аллегоричен. Его присутствие постоянно ощущается. А охоту на него зритель воспринимает как охоту на весь белорусский народ, который сражается с темными, злыми силами за свою независимость. Это одна из трех основных линий в спектакле, разработанных постановщиком. Несмотря на некоторые шероховатости, эта работа продемонстрировала забытые грани творческого потенциала труппы ТЮЗа. Спектаклем «Остров сокровищ» А.Оснаса режиссер возродил в театре приключенческий жанр, всегда любимый детской аудиторией.

М.Абрамов проработал главным режиссером ТЮЗа немногим более 4-х лет. Параллельно он поставил несколько спектаклей во «взрослых» коллективах — Русском Академическом театре им. М.Горького и Гродненском областном драматическом театре. Диапазон пьес необычайно широк и разнообразен — от А.Островского и М.Булгакова до А.Вольского и Ю.Кулика, от И.Губача и А.Миллера до Ж.Пуаре и И.Бар-Иосефа. Режиссер работает с интересом и увлеченностью с любым драматургическим материалом, в многоцветной жанровой палитре. При этом он всегда высказывает собственный взгляд на интересующую его тему: жизнь — смерть — любовь. В телепередаче «Галерея» (БТ,

08.11.1997 г.) журналист Т. Егорова, подводя некоторые итоги работы М.Абрамова в ТЮЗе, сказала: «Любовь с ТЮЗом не удалась». Позволю не согласиться с таким мнением. Удалась! Возможно, это был не совсем его театр.

Режиссер ушел из ТЮЗа, но его творческая жизнь продолжается. Он активно работает: с одной стороны, педагогическая деятельность в Белорусском университете культуры на кафедре режиссуры, с другой — практическая работа режиссера. Иногда он жалеет, что уехал из России. Порой возникает грустное ощущение своей ненужности, невостребованности в Беларуси. Действительно, критика не балует его своим вниманием, как не балует она и ТЮЗ. Возможно срабатывает синдром «второстепенного» театра? Хотя, по глубокому убеждению М.Абрамова, сегодня, как никогда, детский театр должен стоять впереди театров всех. По всем параметрам: драматургия, режиссура, актерское мастерство, репертуар, материально-техническое оснащение и т.д. Он должен быть одним из самых престижных театров. Кто же, как не детский театр, будет воспитывать и формировать духовный мир будущей зрительской аудитории всех без исключения «взрослых» театров? Вот что говорит по этому поводу З. Корогодский: «...Детский театр завтрашнего дня — это творческая школа взрослых, школа сотворчества взрослых и детей. И если раньше детский театр шел от детей к взрослым, то сегодня ... надо идти от взрослых к детям... Театр всегда был и будет школой талантливого зрителя, зрительской элиты. Это его уникальная и непобедимая ниша».[1]

Сегодня у М.Абрамова появилась надежда на свой театр. В Минске открылась частная антреприза «Все звезды». Недавно состоялась первая премьера спектакля «Пять вечеров» А.Володина в постановке М,Абрамова. Режиссер счи-

[1] Корогодский З. Театр юных завтра//Театральная жизнь. – 1996, № 6. – С. 14.

тает, что эта пьеса, написанная драматургом почти 40 лет назад, в 1958 году, — великая пьеса, «бриллиант». «Пять вечеров» — это никому не известно. «Пять вечеров» — это безумно интересно! В этой пьесе главный герой произносит замечательные слова: «... В книге жизни много лишних подробностей, эти страницы надо пропускать».

Режиссер Модест Абрамов стремиться не пропустить **главное** в книге своей жизни и творчества ...

И мечтает поставить «Мамашу Кураж» ...



Уладзімір Рылатка

першы намеснік міністра культуры Рэспублікі Беларусь

У беларускага тэатра — добрыя перспектывы

За два дні ўдзельнікі канферэнцыі, прысвечанай сучаснай беларускай рэжысуры, выказалі свае меркаванні, падзяліліся назіраннямі аб надзённых клопатах і турботах тэатральнай справы. Мяне вельмі парадавала, што большасць прамоўцаў праявілі сябе нераўнадушнымі, гарачымі рупліўцамі беларускай культуры, беларускага сцэнічнага мастацтва. Добра і тое, што ўзнікла палеміка не толькі паміж вечнымі апанентамі — крытыкамі і рэжысёрамі, але і паміж прадстаўнікамі аднаго творчага цэха. Усё гэта азначае адно — тэатральным дзеячам трэба рэгулярна збірацца разам, абмяркоўваць разнастайныя і актуальныя праблемы творчага працэсу, нарэшце, трэба і адстойваць свае прафесійныя інтарэсы.

Дазвольце і мне выказаць свае меркаванні па тэме канферэнцыі. Адразу хачу заўважыць і падкрэсліць, што праблема рэжысуры заўсёды была, ёсць і, відаць, заўсёды будзе адной з цэнтральных і надзённых у любой нацыянальнай сцэнічнай культуры, у тым ліку і беларускай. Гэта абумоўлена рознымі прычынамі — творчымі, арганізацыйнымі, эканамічнымі, светапоглядамі. Рэжысура — унікальная творчая прафесія, яе слушна тут параўноўвалі з амаль што боскім заняткам — з нічога ўтвараць мастацкі свет, свет, у якім жывуць людзі, і не проста жывуць, а за штосьці змагаюцца, перамагаюць, а нярэдка і паміраюць. Адсюль надзвычай высокія патрабаванні да тых, хто выбірае прафесію рэжысёра, адсюль патрабаванні і да ўсіх астатніх, хто мае

дачыненне да гэтых творцаў.

Ёсць у рэжысёрскай дзейнасці яшчэ адзін бок, які ствараe таксама шмат праблем. Справа ў тым, што рэжысёр — гэта не толькі пастаноўшчык канкрэтнага спектакля. Рэжысёрская дзейнасць звязана яшчэ і з дзейнасцю **кіраўніка** тэатра. А гэта, згадзіцеся, розныя прафесіі, вельмі складаныя і адказныя. Але, падкрэслю яшчэ раз, вельмі розныя. Адна справа — паставіць адзін, два цікавых спектакля. Другая справа — кіраваць вялікай тэатральнай «сям'ёй», члены якой вылучаюцца рознай ступенню таленавітасці, працаздольнасці, амбіцыёзнасці, адказнасці.

Асабліва складана тым рэжысёрам, якія прыходзяць кіраваць вялікімі тэатрамі са сваімі традыцыямі, адносінамі, калі хочаце, комплексамі. Штосьці змяніць, палепшыць у такіх умовах вельмі і вельмі цяжка, а нярэдка і немагчыма, як сведчыць само тэатральнае жыццё. Але адна з асаблівасцей рэжысёрскай прафесіі заключаецца ў тым, што ён не мае права на стомленасць. Больш таго, кіраўнік тэатра ператвараецца ў чалавека, які абслугоўвае патрэбы свайго калектыву. І гэта таксама трэба ўмець рабіць добра, прафесійна.

Мне здаецца, што адна з асноўных праблем айчыннай рэжысуры заключаецца ў малой інтэнсіўнасці працы. Рэжысёры павінны многа ставіць. У адказ вы можаце мне сказаць, што, маўляў, трэба адпаведна плаціць, тады будзем многа ставіць спектакляў. Згодзен, плаціць трэба, і мы гэта будзем рабіць. Але заўважу адну важную тэзу: многа працаваць — гэта глабальная адказнасць для ўсіх, асабліва для людзей творчых.

Мы прааналізавалі гэту сітуацыю і ўбачылі, што таленавітыя беларускія рэжысёры ставяць вельмі мала: і па хуткасці, і па якасці. Таму мы вырашылі ўнесці адпаведныя карэктывы ў сістэму дзяржаўных заказаў, зрабіць яе больш гібкай і эфектыўнай у сучасных умовах нашай рэчаіснасці. Рэжысёрам, якія запрашаюцца на пастаноўкі, мы дазволім

плаціць ганарары дагаворныя. На гэтыя мэты пойдуць дзяржзаказы, а самі тэатры няхай ужо шукаюць сродкі на дэкарацыі, касцюмы. Я думаю, што гэта правільны шлях: таленавіты рэжысёр, спектаклі якога карыстаюцца поспехам у гледача, заваёўваюць прызы на міжнародных фестывалях, павінен атрымоўваць адпаведны ганарар. А зарплата ёсць зарплата, тут ёсць толькі сістэма надбавак, больш нічога нельга зрабіць.

Апошнім часам у тэатральным мастацтве Беларусі намеціліся некаторыя станоўчыя тэндэнцыі. Іх нельга не заўважыць. Напрыклад, вельмі абнадзейвае тое, што ў тэатры вяртаецца глядач. У сярэднім запаўняльнасць глядзельнай залы дасягае 70%. Павялічваецца таксама колькасць спектакляў. Гэта сведчыць пра тое, што ў тэатраў з'явілася магчымасць працаваць больш вынікова, актыўна. З'явілася таксама і гастрольная практыка. Вядома, ранейшых маштабаў у гэтай справе пакуль дасягнуць яшчэ не ўдалося, але ўсё часцей тэатры пачалі выязджаць на гастролі. Гэта вельмі важная і плённая тэндэнцыя ў тэатральным жыцці.

Яшчэ адна з'ява — пачынае расці кошт тэатральных білетаў. Гэта сведчыць таксама пра многае, у тым ліку і пра тое, што з'яўляюцца цікавыя спектаклі, якія карыстаюцца поспехам у гледача.

Прыкметна актывізавалася дзейнасць крытыкаў, тэатразнаўцаў, іншых аналітыкаў. Арганізоўваюцца канферэнцыі, розныя «круглыя сталы», друкуюцца матэрыялы з аналізам тэатральных сезонаў, адпаведная статыстыка і іншыя карысныя матэрыялы. Плённы ўплыў гэтай з'явы на тэатральны працэс відавочны.

Нельга не сказаць і пра фестывальны рух на Беларусі. Сёння ў нас ёсць тры фестывалі, кожны з іх мае свой напрамак, стыль, аблічча. Прыкметна ўзрос мастацкі ўзровень беларускіх тэатральных фэстаў. Практычна, на кожным з іх ёсць адзін-два спектаклі еўрапейскага ўзроўню. Міністэрства культуры і надалей будзе актыўна пад-

трымліваць фестывальны рух.

Хачу звярнуць увагу на новую з'яву ў тэатральным жыцці. Гэта — **бесперапыннасць** тэатральнага сезона. Раней такога не было. Пачынаюць рэпетыцыі летам, і паміж адпачынкам і новым сезонам выпускаюцца прэм'еры. Гэта еўрапейская традыцыя. У многіх тэатраў наогул адпачынкаў няма. Тэатр працуе кожны дзень. Такая практыка даўно склалася ў многіх еўрапейскіх краінах. Так працаваць вучымся зараз і мы.

Апошнім часам з'явіўся шэраг яркіх, адметных спектакляў, пра якія шмат піша крытыка, шмат гавораць калегі. Цешыць, што гэта велъмі розныя спектаклі, розных стыляў і напрамкаў. Адным словам, у нас ёсць пастаноўкі, якімі можна ганарыцца, якія ствараюць аблічча сучаснага тэатральнага мастацтва Беларусі.

Разам з тым, нельга не бачыць і негатыўных з'яў у творчым працэсе. Яны зусім не новыя, У першую чаргу — якасць спектакляў, іх мастацкі ўзровенъ. З 75 – 60 прэм'ер, якія прапануюць сваім гледачам тэатры Беларусі, толькі дзве — тры прэм'еры вылучаюцца значнымі мастацкімі вартасцямі, яшчэ каля 10 пастановак маюць прыкметы прафесійнага кшталту. А ўсім астатнім увесь час чагосьці не хапае. Гэта вельмі важнае пытанне, складаная праблема. Нават на фестывалях можна ўбачыць спектаклі, якім шмат чаго не хапае: цікавай драматургіі, яркай сцэнаграфіі, касцюмаў, акцёрскага прафесіяналізму, нарэшце, самастойных рэжысёрскіх канцэпцый.

Сёння ў нас з'явілася новая і, адразу скажу, складаная праблема. Гэта — **скарачэнне творчага складу**. За год мы страцілі каля 8% тэатральных работнікаў. Гэта прадстаўнікі ўсіх тэатральных спецыяльнасцей. Раней такой тэндэнцыі не было. Зразумела, на такую з'яву робіць уплыў маленькая зарплата. Таму многія пераходзяць у іншыя сферы дзейнасці, туды, дзе можна больш зарабіць. З другога боку, тэ-

атры хранічна не папаўняюць трупы. Хранічна. У многіх тэатраў няма прытоку маладых артыстаў. Адбываецца вельмі маруднае абнаўленне труп. Магчыма, гэта таму, што мы нікога не адпраўляем на пенсію. Дзверы ў тэатры сёння паўзачынены. Я думаю, што гэта наша з вамі, шаноўныя кіраўнікі тэатраў, стратэгічная памылка. Як і стратэгічная памылка Акадэміі мастацтваў, якая некалькі гадоў не набірала курсы рэжысёраў. Не трэба баяцца беспрацоўя ў тэатральным цэху, таму што ў творчасці, на вялікі жаль, рынак жорсткі, але ён адначасова і неабходны.

У нас сёння адсутнічае творчая канкурэнцыя сярод рэжысёраў. Прычына адна — рэжысёраў вельмі і вельмі мала. Адсутнасць канкурэнцыі нараджае крызіс творчасці, крызіс самой прафесіі.

Такое становішча неабходна тэрмінова папраўляць. Перш за ўсё пры дапамозе Беларускай акадэміі мастацтваў. Трэба павялічыць наборы на рэжысёрскія курсы. Па-другое, да выхавання рэжысёрскай моладзі неабходна запрашаць вядомых майстроў, якім ёсць што перадаць сваім вучням. Тут можа быць шмат варыянтаў, у тым ліку і запрашэнне на майстар-класы вядомых замежных тэатральных дзеячаў.

Як бачыце, праблем у тэатральным жыцці многа. Так, дарэчы, заўсёды было. Наша агульная задача — іх вырашаць. Напрыклад, зараз ідзе складаны працэс змены творчых пакаленняў, змены кіраўнікоў у многіх тэатрах. Гэта натуральны працэс, але ён адначасова патрабуе пільнай увагі ад усіх нас. Я з аптымізмам гляджу на працэсы у тэатральным жыцці. Хачу і вам усім пажадаць аптымізму, творчага натхнення і новых мастацкіх здабыткаў на карысць беларускай культуры. Дзякую за ўвагу.



ДАДАТАК

Выпускнікі Беларускай акадэміі мастацтваў

ВЫПУСКНІКІ
Беларускай акадэміі мастацтваў па спецыяльнасці «РЭЖЫСУРА»

1963 год. Рэжысура драмы

Галушкова Клара Макараўна
Громаў Яраслаў Аляксеевіч
Ліпень Вікторыя Станіславаўна
Ніжнікоўская Дзіянара Лукінічна

Мастацкія кіраўнікі курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў РСФСР **А.А.Яфрэмаў**,
н.а. БССР, прафесар **К.М.Саннікаў**

1964 год. Рэжысура драмы

Алейнічава Ніна Гаўрылаўна
Бекіш Павел Дзмітрыевіч
Данілаў Іван Міхайлавіч
Мкртумаў Валерый Вагаршакавіч
Сакевіч Анатоль Аляксандравіч

Мастацкія кіраўнікі курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў РСФСР **А.А.Яфрэмаў**,
дацэнт **Б.М.Дакутовіч**

1965 год. Рэжысура драмы

Адаменка Святлана Нічыпараўна
Арлоў Уладзімір Аляксандравіч
Вараў Барыс Пятровіч

Вярбоўская Вацлава Янаўна
Калінін Мікалай Арцёмавіч
Кісялёў Вячаслаў Сяргеевіч
Махарадзе Тэнгіз Аляксандравіч
Сапега Тамара Дзмітрыеўна
Серафімовіч Уладзімір Канстанцінавіч
Скарабагатаў Віктар Купрыянавіч
Шчарбакова Фаіна Сцяпанаўна

Мастацкі кіраўнік –
н. а. РСФСР, дацэнт **В.П. Рэдліх**

1966 год. Рэжысура драмы

Баравік Рыгор Іванавіч
Каралько Віктар Хведаравіч
Корбут Ала Антонаўна
Марцуль Лявонцій Уладзіміравіч
Несцер Георгій Юльянавіч
Пазнякоў Валерый Дзмітрыевіч
Шыкун Эма Іванаўна
Шыманскі Уладзімір Феліксавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
н.а. РСФСР **В.П.Рэдліх**;
н.а.БССР, прафесар **Д.А.Арлоў**

1967 год

Басаў Валерый Рыгоравіч
Дапкюнас Вадзім Вячаслававіч
Луцэнка Барыс Іванавіч
Меркуловіч Дарына Яўхімаўна

Мастацкі кіраўнік курса –
У.А.Маланкін,
н.а. БССР, прафесар **Д.А.Арлоў**

1968 год

Белічанка Таісія Іванаўна
Внукаў Уладзімір Мікалаевіч
Кавалёў Леанід Максімавіч

Манакова Лідзія Аляксееўна
Раеўскі Валерый Мікалаевіч

Мастацкія кіраўнікі курса –
н. а. БССР, прафесар **К.М.Саннікаў**;
н. а. РСФСР, прафесар **В.П.Рэдліх**;
У.А.Маланкін

1969 год

Арахоўскі Леанід Аляксеевіч
Зайцава (Тарасава) Людміла Львоўна
Макарычаў Яўген Васільевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
У.А.Маланкін;
н.а. РСФСР, прафесар **В.П.Рэдліх**

1971 год

Жыгалка Валерый Хведаравіч
Кавальчык Міхаіл Станіслававіч
Ляндрас Галіна Лазараўна
Міроненка Юрый Паўлавіч
Прыёмка Мікалай Валер'янавіч

Мастацкі кіраўнік –
н.а. РСФСР, прафесар **В.П.Рэдліх**

1973 год
Рэжысура народнага тэатра
завочнае аддзяленне

Барысёнак Тамара Сцяпанаўна
Бараш Мікалай Пятровіч
Кукшынскі Анатоль Станіслававіч
Ласкін Барыс Міхайлавіч
Сучкоў Ілья Іванавіч
Дашкевіч Эдуард Арсеньевіч

Мастацкі кіраўнік –
дацэнт **У.А.Маланкін**

1973 год
Рэжысура драмы

Койфман Аляксей Яўхімавіч
Лур'е Міхаіл Барысавіч
Мазынскі Валерый Яўгенавіч
Рудаў Уладзімір Веніямінавіч

Мастацкі кіраўнік –
дацэнт **У.А.Маланкін**

Рэжысура народнага тэатра
завочнае аддзяленне

Багалюбскі Уладзімір Іванавіч
Бандарчук Віктар Мікалаевіч
Глебка Генадзь Кузьміч
Крук Надзея Аляксандраўна
Паціенка Валянцін Пятровіч
Талкалін Вячаслаў Аляксандравіч
Уладамірская Галіна Іванаўна
Ханнікаў Аляксандр Аляксандравіч

Мастацкі кіраўнік курса –
дацэнт **У.А.Маланкін**

1978 год
Рэжысура тэлебачання
завочнае аддзяленне

Аляксееў Алег Хведаравіч
Бандарэнка Барыс Іванавіч
Грыгор'еў Мікалай Іванавіч
Калініна Аляксандра Канстанцінаўна
Качаткова Джэма Анатольеўна
Кузняцова Вольга Навумаўна
Наско Алена Мікалаеўна
Наско Мікалай Міхайлавіч
Сафонава Алена Эдуардаўна
Тацішчава Вольга Барысаўна
Ткачэнка Уладзімір Яўгенавіч

Чычоў Уладзімір Аляксеевіч
Хвашчэўская Галіна Эдуардаўна

Мастацкі кіраўнік курса –
засл. дзеяч мастацтваў БССР **В.Р.Карпілаў**

1979 год
Рэжысура драмы

Дзіджыокас Дзмітрый Павіласавіч
Маслюк Валерый Васільевіч
Поліс Раймондас Альгірдавіч
Тарнаўскайтэ Віргінія Антанаўна

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР,
дацэнт **У.А.Маланкін**

Рэжысура тэлебачання

Бакун Уладзімір Віктаравіч
Карповіч Юрый Аскаравіч
Мікульчык Аляксандр Васільевіч
Пінігін Мікалай Мікалаевіч
Скарабагатчанка Віктар Аляксеевіч

Мастацкія кіраўнікі курса –
засл. дзеячы мастацтваў БССР
У.А.Маланкін,
В.Р.Карпілаў

1980 год
Рэжысура драмы

Дольнікаў Аляксандр Васільевіч
Цітоў Аляксандр Мікалаевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
засл. дзеяч мастацтваў БССР **Б.І.Луцэнка**

Рэжысура народнага тэатра

Абрамушкін Уладзімір Мікалаевіч
Клімакоў Яўген Віктаравіч
Ляляўскі Аляксей Анатольевіч
Плесанаў Андрэй Міхайлавіч
Ушацкі Аляксандр Леанідавіч
Харына Людміла Апанасаўна

Мастацкі кіраўнік –
старшы выкладчык **Я.А.Громаў**

Рэжысура тэлебачання

Мацюшэўскі Валерый Віктаравіч
Прымака Аляксандр Хведаравіч

Мастацкі кіраўнік курса –
засл. дзеяч мастацтваў БССР **У.Д.Станкевіч**

Рэжысура народнага тэатра

завочнае аддзяленне

Андронаў Уладзімір Пятровіч
Гарбелёва Таіса Віктараўна
Лонская Тамара Хведараўна
Раманоўская Валянціна Васільеўна
Стасева Вера Яўгенаўна
Тартышны Сяргей Іванавіч
Фядотава Наталля Мікалаеўна
Харташова Ніна Адамаўна
Харэвіч Валерый Адамавіч
Ярашчук Казімір Іванавіч

Мастацкі кіраўнік –
старшы выкладчык **Я.А.Громаў**

Рэжысура тэлебачання

завочнае аддзяленне

Вінаградаў Сяргей Юр'евіч
Казлоў Аляксандр Сяргеевіч

Каламіец Алена Аляксандраўна
Ляшэвіч Георгій Іванавіч
Чэрнікава Наталля Пятроўна
Тамашэўская Ірына Навумаўна
Таміла Уладзімір Георгіевіч
Шчаглоў Сямён Файвавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР
У.Д.Станкевіч

1981 год
Рэжысура народнага тэатра

Кулажэнка Сяргей Аляксандравіч
Сінякевіч Ігар Сямёнавіч

Мастацкі кіраўнік –
А.Х.Андросік

Рэжысура тэлебачання
завочнае аддзяленне

Баранаў Анатоль Іванавіч
Басава Ганна Сяргееўна
Берзнер Барыс Зямавіч
Доўнар Віктар Леанідавіч
Зайцава Галіна Аляксееўна
Заварзін Руслан Віктаравіч
Калініна Надзея Іванаўна
Лось Наталля Уладзіміраўна
Рузанаў Леанід Шэвелевіч
Субат Лідзія Іванаўна
Уловіч Валерый Іванавіч

Мастацкі кіраўнік –
У.В.Трацякоў

1982 год
Рэжысура драмы

Амельчанка Яўген Паўлавіч
Мушперт Генадзь Уладзіміравіч

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР
В.М.Раеўскі

1983 год
Рэжысура драмы

Загорскі Анатоль Эдмундавіч
Стрыкуноў Анатоль Іванавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР
В.М.Раеўскі

1984 год
Рэжысура драмы

Баярынцаў Ігар Васільевіч
Карадзімаў Аляксандр Гаўраілаў
Кучыц Мікалай Мікалаевіч
Лапцеў Яўген Барысавіч
Натапаў Якаў Васільевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР
Б.І.Луцэнка

Рэжысура тэлебачання

Астраух Андрэй Міхайлавіч
Кацьер Сяргей Галіевіч
Гаркунова Надзея Генадзьеўна
Пінігін Іван Мікалаевіч
Равункоў Сяргей Аляксандравіч

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР
В.Р.Карпілаў

1985 год
Рэжысура народнага тэатра

Гавенка Сяргей Аляксеевіч
Дарар Хамуд Равех Алі (Йеменская НДР)
Радкевіч Надзея Іванаўна
Калюноў Аляксандр Уладзіміравіч
Лсўчанка Валерый Андрэевіч
Наргіз Хусейн Алі
Салімгараева Наталля Анасаўна
Чалей Леанід Аляксандравіч

Мастацкі кіраўнік курса –
старшы выкладчык **Я.А.Громаў**

1986 год
Рэжысура тэлебачання
завочнае аддзяленне

Барташ Сцяпан Зіноўевіч
Віташнева Людміла Барысаўна
Ласкова Галіна Барысаўна
Манакоў Сяргей Аляксеевіч
Мартынчык Іван Мікалаевіч
Сілецкая Лізавета Уладзіміраўна
Соладаў Генадзь Пятровіч
Фянько Аляксандр Канстанцінавіч
Хайцін Данііл Валер'янавіч
Шафранская Святлана Аляксандраўна

Мастацкі кіраўнік курса –
У.В.Трацякоў

Рэжысура народнага тэатра
завочнае аддзяленне

Агеенка Сяргей Анатольевіч
Архіпец Уладзімір Уладзіміравіч
Асадчы Уладзімір Іванавіч
Башава Наталля Уладзіміраўна
Вайцяхоўская Раіса Іосіфаўна

Гаманюк Тамара Мікалаеўна
Заляева Луіза Наілеўна
Залаціліна Таццяна Мікалаеўна
Іўлева Ларыса Уладзіміраўна
Пугач Уладзімір Аляксандравіч
Растрыжэнкаў Венядзікт Якаўлевіч
Сярожнікава Святлана Пятроўна

Мастацкі кіраўнік курса –
старшы выкладчык **Я.А.Громаў**

1987 год
Рэжысура драмы

Аляхновіч Дзмітрый Альбертавіч
Гузій Андрэй Эдуардавіч
Катавіцкі Віталь Уладзіміравіч
Карлас Мануэль Васкес Ламелі (Мексіка)
Леўчанка Нэла Віктараўна
Магілеўскі Міхаіл Сямёнавіч
Слабада Аляксандр Яўгенавіч
Фядотаў Аляксандр Георгіевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
засл. дзеяч мастацтваў БССР
В.М.Раеўскі

1988 год
Рэжысура драмы

Батсухійн Аюнбілег (Манголія)
Дубовік Аляксандр Георгіевіч
Іваноў Павел Уладзіміравіч
Інсаф Алаві Джафер (Йемен)
Пятроўская Марыя Аляксандраўна
Мір Вайс (Афганістан)
Хамза Хамуд Равек (Йемен)
Шынкарэнка Сяргей Леанідавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
старшы выкладчык **Л.А.Манакова**

1990 год
Рэжысура народнага тэатра

завочнае аддзяленне

Кабанаў Сяргей Аляксеевіч
Нандайгійн Ганхуяг (Манголія)
Лукашэвіч Віктар Уладзіміравіч
Смялова Ларыса Віктараўна
Шылкоўскі Віталь Фабіянавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
кандыдат мастацтвазнаўства **Я.А.Громаў**

1991 год
Рэжысура драмы

Глотаў Аляксандр Васільевіч
Кашчэеў Валерый Яўгенавіч
Маркевіч Аляксандр Міхайлавіч
Паляшчанкоў Сяргей Анатольевіч
Савіцкі Уладзімір Канстанцінавіч
Тайсір Аббуд (Сірыя)
Бу-Ассаф Жалал Арэф (Ліван)
Зарка Самер (Сірыя)
Саймола Салман (Сірыя)
Імад Салман Хнідзі (Сірыя)
Буркія Шафік (Марока)
Бад'йе Фарха (Сірыя)

Мастацкія кіраўнікі курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў БССР,
дацэнт **У.П.Забэла**,
кандыдат мастацтвазнаўства **Я.А.Громаў**

1992 год
Рэжысура драмы

Грабёнкін Андрэй Станіслававіч
Слашчоў Аляксандр Васільевіч
Аюўшыйн Энх Баяр (Манголія)

Баяраагійн Батбаяр (Манголія)
Гатоўдоржыйн Аюнчымэг (Манголія)
Дамдзінсурэнгійн Баагансурэн (Манголія)
Фафана Аміната Дзіамбана (Малі)
Чайнхорын Найдандорж (Манголія)
Хішам Шамель Зайнеддзін (Ліван)

Рэжысёр народнага тэатра

Цагойка Валянціна Міхайлаўна

Мастацкі кіраўнік курса –
старшы выкладчык **Б.П.Вараў**

Рэжысура народнага тэатра

завочнае аддзяленне

Дачанка Ларыса Анатольеўна
Жукаў Уладзімір Васільевіч
Казачонак Мікалай Мікалаевіч
Каляда Уладзімір Раманавіч
Красіна-Казакова Ларыса Леанідаўна
Кіцун Іван Канстанцінавіч
Кускова Ала Іванаўна
Макуць Вячаслаў Мікалаевіч
Мусабіраў Энвер Назінавіч
Пятніцкая Маргарыта Мікалаеўна
Фралова Валянціна Георгіеўна
Янавец Валянціна Іванаўна

Рэжысёр драмы

Давыдзька Генадзь Браніслававіч

Мастацкі кіраўнік курса –
кандыдат мастацтвазнаўства,
дацэнт **Я.А.Громаў**

1993 год
Рэжысура драмы

Грышкевіч Анатоль Васільевіч
Ільіных Артур Уладзіміравіч
Куржалаў Віктар Пятровіч

Мастацкі кіраўнік курса –
лаўрэат Дзяржаўнай прэміі Беларусі
В.В.Маслюк
Надзер Касем (Сірыя)
Махамед Нагі Салем Брэк (Йемен)
Халед Амар Эль-Сарут (Ліван)
Мансур Алі Шаўя (Ліван)

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі
Б.І.Луцэнка

Рэжысура народнага тэатра
завочнае аддзяленне

Арцёменка Вадзім Анатольевіч
Аляксеенкава Марына Мікалаеўна
Бабей Таццяна Ігнатаўна
Беляўцаў Вадзім Іванавіч
Дзешкавец Людміла Паўлаўна
Дубік Таццяна Алегаўна
Есакова Аляксандра Іосіфаўна
Жураўлёва Таццяна Анатольеўна
Каданцава Ларыса Іванаўна
Канішчаў Валерый Паўлавіч
Луцкі Уладзімір Іосіфавіч
Макей Клара Міхайлаўна
Пятніцкая Маргарыта Мікалаеўна
Рыдван Аляксандр Вацлавіч
Янкоўскі Анатоль Паўлавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
кандыдат мастацтвазнаўства,
дацэнт **Я.А.Громаў**

Рэжысура тэатра лялек

Калядзіч Віктар Міхайлавіч
Мацкевіч Ірэна Іосіфаўна

Мастацкі кіраўнік курса –
старшы выкладчык **А.А.Ляляўскі**

Рэжысура мастацкага фільма

Анісімаў Аляксандр Анатольевіч
Волах Ірына Анатольеўна
Ганчаронак Алег Ігнатавіч
Грыцкова Рэната Віктараўна
Дзем'янкоў Аляксандр Уладзіміравіч
Іосіфаў Дзмітрый Уладзіміравіч
Зголіч Руслан Яўгенавіч
Мялешка Міхаіл Міхайлавіч
Носаў Максім Генадзьевіч
Стаюнічаў Юрый Аляксеевіч
Перуноўская Вольга Васільеўна
Трафіменка Алена Мікалаеўна
Чабатароў Юрый Пятровіч
Чацвярыкоў Ігар Вітальевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
народны артыст СССР **В.Ц.Тураў**

Рэжысура дакументальнага фільма

Адамовіч Галіна Валянцінаўна
Азаронак Юрый Уладзіміравіч
Анціпенка Карына Уладзіміраўна
Арцюхова Юлія Віктараўна
Аслюк Віктар Мікалаевіч
Гайцюкевіч Міхаіл Міхайлавіч
Грабёнкін Міхаіл Міхайлавіч
Дашук Вольга Віктараўна
Жук Таццяна Юр'еўна
Кулічэнка Вячаслаў Уладзіміравіч
Кучынскі Уладзімір Уладзіміравіч
Малахоўскі Руслан Міхайлавіч

Федасееў Максім Віктаравіч

Мастацкі кіраўнік курса –
н. а. Беларусі **В.Н.Дашук**

1995 год
Рэжысура тэлебачання

Васільева Ірына Уладзіміраўна
Дабралюбаў Аляксей Ігаравіч
Дайняк Анжэліка Аляксееўна
Корзун Віктар Мікалаевіч
Косцін Дзмітрый Сяргеевіч
Крывенка Ігар Паўлавіч
Кулакоў Аляксадр Эдуардавіч
Мішчанчук Андрэй Уладзіміравіч
Молчан Алена Валер'еўна
Сокава Таццяна Алегаўна
Якуцік Аляксандр Іванавіч

Мастацкі кіраўнік курса –
заслужаны дзеяч мастацтваў Беларусі
У.П.Забэла

1996 год
Рэжысура драмы

Башава Наталля Алегаўна
Кавальчык Сяргей Міхайлавіч
Каняхін Мікалай Мікалаевіч
Тарасюк Сяргей Мікалаевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
дацэнт **Л.А.Манакова**

1997 год
Рэжысура драмы

Арланаў Сяргей Уладзіміравіч
Лашыцкі Міхаіл Яўгенавіч

Сулімава Таццяна Мікалаеўна
Шчэрбань Уладзімір Васільевіч

Мастацкі кіраўнік курса –
дацэнт **Б.П.Вораў**

Рэжысура мультыплікацыйнага фільма

Драч Юлія
Карпава Марына Яўгенаўна
Рыбіна Вольга Уладзіміраўна
Хаткевіч Наталля Мікалаеўна
Цітова Вольга Аляксандраўна
Цітова Юлія Аляксандраўна

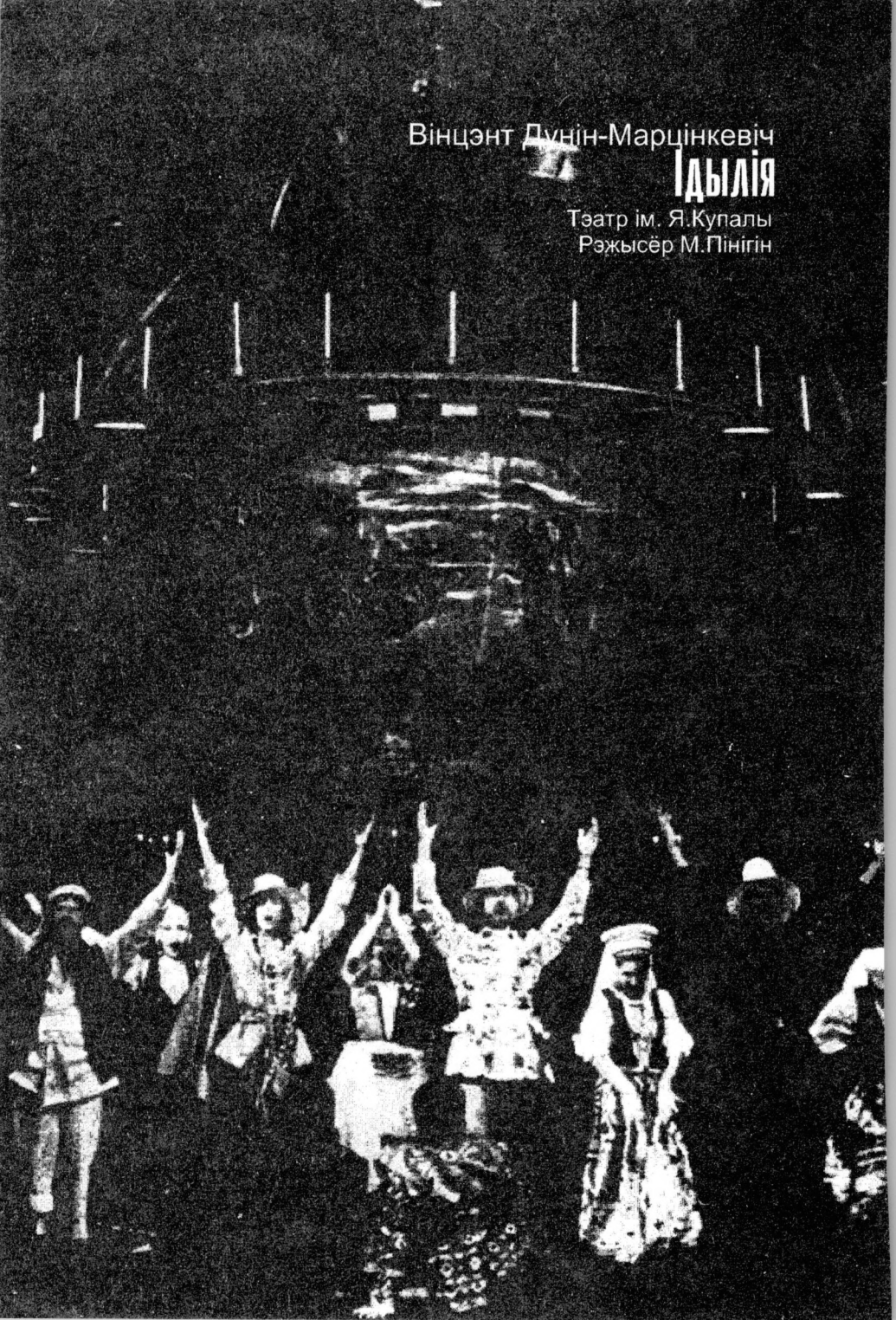
Мастацкі кіраўнік курса –
І.В.Волчак

Такім чынам, па спецыяльнасці «Рэжысура» БелАМ выпусціла:

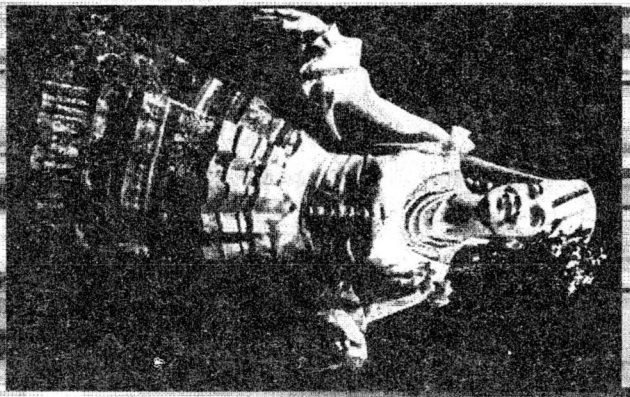
па спецыялізацыі —

«Рэжысура драмы»	**121**
«Рэжысура народнага тэатра»	**87**
«Рэжысура тэлебачання»	**65**
«Рэжысура тэатра лялек»	**2**
«Рэжысура мастацкага фільма»	**14**
«Рэжысура дакументальнага фільма»	**13**
«Рэжысура мультыплікацыйнага фільма»	**6**

Усяго: **308** чалавек.


Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч
Ідылія
Тэатр ім. Я.Купалы
Рэжысёр М.Пінігін





Дударaў

„Князь Вітаўт"

жысёр В.Раўскі

еатр ім. Я.Купалы











С.Кавалёў

“Саламея і яе амаранты”

Рэжысёр Р.Таўпаў

Мінскі абласны драматычны тэатр

г. Маладзечна





А.Чэхаў
“Чайка”
Рэжысёр Р.Таліпаў
Гомельскі абласны драматычны тэатр



П.Зюскінд
“Кантрабас”
Рэжысёр Р.Таліпаў
Тэатр-студыя п/к Р.Таліпава

Навукова-папулярнае выданне

Зборнік матэрыялаў
міжнароднай навукова-творчай канферэнцыі

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ РЭЖЫСУРА:
Пошукі мастацкай адметнасці ў кантэсце традыцый
еўрапейскага тэатра

(Гродна, 16-17 кастрычніка 1997 г.)

Мастацкі рэдактар В.Грыбайла
Камп'ютарны набор В.Грыбайла

Падпісана да друку з арыгінал-макета 16.03.98 г. Фармат 60x84 1/16.
Гарнітура Times. Папера афсетная. Умоўн. друк. арк. 15,0.
Тыраж 250 экз. Аддрукавана ў ПКП «АРТЫ-ФЭКС» на рызографе.

ПКП «АРТЫ-ФЭКС»
(ліцэнзія ЛП 180)
220072, г. Мінск, вул. Ф.Скарыны, 1-130.
Тэл./факс (017) 231-49-72.

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ РЭЖЫСУРА