

СПЕКТАКЛЬ БДТ-2 «ВАЙНА ВАЙНЕ»: ЭПИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В СЦЕНИЧЕСКОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

Т.В. Котович

Для театра, носящего имя народного поэта Беларуси Якуба Коласа, постановки его произведений всегда имели качество знака. Самый первый спектакль – «Вайна вайне». Его премьера состоялась 11 января 1937 г. Режиссер спектакля – В. Дарвишев*. Художники А. Босулаев и В. Филипов. Композитор – М. Красев.

Спектакль выстроен в линейной последовательности раскрытия сюжетной линии драматургического материала. Классический хронотоп** ярко выражен в построении всей целостности этого сценического произведения, акцент сделан на эмоционально-смысловых параметрах спектакля, а приоритеты отданы актерскому мастерству. Так, например, согласно В. Нефёду, для М. Бялинской «роля Марыны з’явілася першай вялікай работай, якая з найбольшай паўнатай выявіла яе творчую своеасаблівасць і магчымасці як лірыка-драматычнай гераіні» [1, с. 262]. Или в роли «сельскага інтэлегента-рэвалюцыянера Алеса М. Звездачотаў падкрэсліваў яго адданасць народу, імкненне зрабіць усё дзеля яго свабоды і шчасця» [1, с. 269]. Или, далее, «сваю» ролю знайшоў у п’есе і Ц. Сяргейчык – ён стварыў вобраз вясковага дзёда Мікіты, выказніка народных думак і спадзяванню» [1, с. 269].

Как отмечает В. Нефёд, режиссер выявил именно эпическое начало коласовского произведения. Пьеса трактована как народная драма, и народ «з’яўляецца галоўнай дзеючай асобай драмы. Тонкая перадача багацця коласаўскай мовы і нацыянальнага каларыту садзейнічала яркасці і выразнасці спектакля» [1, с. 262].

Мы обнаруживаем похожий подход в позднейшей постановке по Якубу Коласа «Навальніца будзе» (1958 г.): присутствует своеобразное обрамление событийного ряда. Однако в спектакле «Война войне» сценическая метафора не выявлена, она всего лишь подразумевается из сюжетного контекста.

Солдаты в начале идут на войну, и в финале снова идут на войну, и их снова провожают сельские женщины. Правда, теперь это иная война и иное, оптимистическое настроение проводов (такой была соответствующая идеологии 1930-х годов трактовка трансформации войны империалистической в гражданскую! Пресса тогда рекомендовала спектакль для использования в культурно-политической работе).

Однако для нашего анализа принципиально рассмотрение построения спектакля, поэтому мы акцентируем первый и финальный эпизоды как семантическую формулу постановки. Она замыкает сюжетные события в круг, действие как бы возвращается в исходную точку, однако эволюция смысла позволяет говорить о переводе его уже на новый уровень восприятия. Но в данном сценическом произведении нет отхода от линейного развития времени и единого пространства событий. Восприятие произведения целиком обусловлено только бытово-психологическим подходом. Отсутствие театральной метафоры позволяет установить то, что и создание спектакля и его восприятие целиком находятся в зоне семантики и не выходят в работу режиссера со структурами и воздействиями структур на зрителя (как это произойдет в постановке «Навальніца будзе»).

Первый вариант пьесы у Якуба Коласа назывался «Вайна да пабеднага канца» (1927 г). Второй – «Вайна вайне» (1936 г). О пьесе просил Якуба Коласа еще режиссер Н. Мицкевич, и первый вариант «Вайна да пабеднага канца» был представлен театру автором в 1931 г. и содержал 5 актов.

Первый акт, в сравнении с публикацией 1927 г., был переработан. А затем уже началась работа с театром, в результате которой в пьесе осталось 4 акта и появилось новое и окончательное название – «Вайна вайне». Этот вариант был опубликован в журнале «Польмя рэвалюцыі» № 10/1936 г.

В. Дарвишев откровенно писал после премьеры: «Якуб Колас гады чатыры таму назад напісаў рад значных і насычаных сцэн, аб’ёмам на цэлую п’есу. Але ні ён, ні нашы тэатры не браліся за рэалізацыю гэтага твора на сцэне. Якуб Колас па сваёй скромнасці вялікага даравання сапраўднага мастака не падштурхоўваў сам свайго твора на сцэну, а кіраўнікі нашых тэатраў чамусьці не зацікавіліся ў гэтых першапачатковых сцэнах зернямі здаровага рэалістычнага вялікага твора, якія аўтарам маглі быць завостраны сцэнічна і ўкамплектаваны ў дзейную п’есу». Позднее в газете «Віцебскі пралетарый» он добавлял следующее: «Успех спектакля объясняется прежде

* Дарвішаў Віктар Андрэевіч (1897–1951) стаў галоўным рэжысёрам у 1933 г. (до 1938 г.). Ён быў акцёрам і рэжысёрам у Ленінградскім Дзяржаўным Акадэмічным тэатры драмы. Пастаноўшчык рэалістычнай традыцыі. «...яснай ідэйнай мэтанакіраванасцю, псіхалагічнай пераканальнасцю, мастацкай завершанасцю вобразаў. Ён сведчыў аб увазе рэжысёра да галоўнага носьбіта ідэйна-мастацкай задумкі – акцёра.» [1, с. 262].

** Принцип согласования хронотопа актера с пространственно-пластической системой в классическом театре – оппозиция: персонаж (актер как личность спрятан за ним) и фон (практически отстранен, а потому и является только дополнением, украшением).

всего качествами пьесы, ее живыми реалистическими образами – не вымученными и придуманными, а искренними и простыми. Меня как режиссера сразу начала согревать и притягивать ясность, четкость и строгая простота произведения Якуба Коласа”.

В классическом хронотопе важное место принадлежит сценографии, которая обязана наиболее точно воссоздать место происходящего. Кроме того, что она является “рамой” действия, т.к. сценографический рисунок оказывается той эмоциональной средой, в которую действие погружено без остатка, живым “раствором” для существования персонажей, без которого спектакль превратился бы в концертный вариант. Стоит согласиться с С. Петровичем в том, что в спектакле использован кинематографический приём: панорама, 1,2,3 планы, деталь, и только затем – персонажи и действие [2, с. 42].

Общее настроение создавалось сценографическим образом и массовой – назовём это оркестровым звучанием. Живая жизнь возникала благодаря эпизодам частных судеб. Как подчеркивает Э. Герасимович, “з аднолькавай сілай гучалі ў спектаклі героіка і лірызм коласаўскай п’есы. Добра данёс тэатр і багацце мовы, перасыпанай жартамі і прымаўкамі, прасякнутаі тонкай народнай іроніяй. У пастаноўцы ўдзельнічаў моцны акцёрскі ансамбль: Ц. Сяргейчык (дзед Мікіта), Л. Мазалеўская (Караліна), А. Ільінскі (бядняк Дзям’ян), П. Малчанаў (ураднік Шышла), П. Іваноў (Патап Думака), Т. Бандарчык (бабка Насця) і інш. [3, с. 342]. Режиссер ориентировал актеров на создание социальных типов.

Витебское радио транслировало генеральную репетицию спектакля 11.01.1937. Сразу же начались всевозможные диспуты и обсуждения постановки. Театр оказался в центре внимания в городе и области. А потом была дана другая отмашка, и дело двинулось прямо в противоположную сторону. Оказалось, плохо, что нет в спектакле роли рабочего класса, а есть одна только эмоция крестьянской массы. И, вообще, расстановка социальных сил была показана-де неправильно. И художественные свойства произведения были сразу признаны как незначительные [2, с. 66 – 67]. Пьеса-де беспомощная, спектакль-де слабый, а сценография серая и громоздкая. Называть спектакль возвышенным и поэтичным теперь оказалось излишним.

Однако уже к середине 1960-х о режиссерском почерке В. Дарвишева белорусские театроведы стали писать иначе, его оценили как лаконичный, при этом подчеркивая, что “многие сцены и эпизоды были яркими и выразительными. Образы трактовались сугубо реалистически, правдиво” [4, с. 293]. И пьеса Якуба Коласа к 1990-м годам приобрела первоначальную оценку” “Пьеса «Война – войне» в последней редакции отличается компактностью художественного материала, динамикой, художественной очерченностью характеров [5, с. 127].

*Из воспоминаний П.Молчанова**, народного артиста СССР, ведущего актера БДТ-2: «В конце лета 1936 г. труппа актеров, в которую входил и я, поехали в деревню недалеко от Пухович, где Колас снимал в то лето дачу. Место было удивительное, чудесное, уголок белорусской природы. Дом, окруженный большим яблоневым садом, стоял на самом берегу Свислочи, быстрой и чистой в тех местах. В одном месте Колас подкармливал лещей (он был заядлым рыбаком), да, видно, они подводили своего «благодетеля». Глубка любил подшучивать над этим увлечением Коласа, мне как-то пришлось слышать их разговор: «Ну як, паймалі што-небудзь?» - “Злавіў ляшча, да худы, падла...”. Колас и его жена Марья Дмитриевна приняли нас очень радушно, ласково и просто, сразу придав нашей встрече непринужденный и дружеский характер. Днем мы читали пьесу, а вечер провели на берегу реки, жгли костер, пели песни, много смеялись. Колас был очень разговорчив, весел, много острил, шутил... заставлял всех выпивать и закусывать. В общем, в тот вечер мы сосватали пьесу. С осени начались репетиции. Пьеса была большая, массовая, был занят весь коллектив театра. Я играл урядника-держиморду Шишлу. Роль нравилась мне, и работать над ней было легко. Я хорошо знал этот тип людей, подлых, продажных, шпионов, с рабской психологией, животными инстинктами. Память сохранила впечатления далекого детства, когда мне приходилось видеть подобного урядника. Он ходил всегда с нагайкой, сытый и самодовольный, бил правого и виноватого, наводя страх на жителей деревни [6].

В столовой у него стояла печка, выкрашенная масляной краской, на ней все, посещавшие дом, оставляли свои автографы. Были там автографы украинских и московских писателей, оставили свои подписи во время одного посещения и мы: я, Александр Ильинский и Иосиф Дорский. Во дворе было много простых полевых цветов и даже полоска ржи, которая волновалась под ветром. Он специально сеял ее, чтобы было так, как в поле. Меня всегда поражала в нем его удивительная привязанность к природе. <...> Любил он больше не жаркое, сухое лето, а серенькую погоду, с дождичком, теплыми днями. В такие дни он лучше себя чувствовал и ему лучше работалось [7].

В дальнейшем связи театра с Коласом нарушились. Он говорил: Братцы, я ж не драматург, я ж паэт і прازیак, п’есы гэта не мая справа, а па-другое, я празмерна заняты. Трэба паэму канчаць, дэпутацкія розныя справы, і ў акадэміі...” [8].

Всего по коласовским произведениям на сцене Коласовского театра было показано шесть спектаклей. “Вайна вайне”, “У пушчах Палесея”, “Навальніца будзе”, “Сымон-музыка”, “На дарозе жыцця”, “Зямля”. Каждый имел особое сценическое звучание, соответственное эпохе создания, театральной традиции и тому резонансу, который возникал в душе и духе режиссера от коласовской поэтической строки.

ЦГАМЛИ – Центральный государственный архив литературы и искусства.

Литература

1. Няфёд, У. Гісторыя беларускага тэатра / У. Няфёд. – Мн., 1982.
2. Пятровіч, С. Якуб Колас і беларускі тэатр / С. Пятровіч. – Мн., 1975.
3. Герасімовіч, Э. Другі Беларускі дзяржаўны тэатр / Э. Герасімовіч // Гісторыя беларускага тэатра: у 3 т. Т. 2. Тэатр савецкай эпохі. 1917 – 1945. Гг. / Рэдкал.: У. Няфёд. І інш. – Мн., 1985. – С. 331 – 370.
4. Нефед, В. Становление белорусского советского театра (1917 – 1941) / В. Нефед. – Мн., 1964.
5. Семяновіч, А. Гісторыя беларускай савецкай драматургіі: 1917 – 1956 гады / А. Семяновіч. – Мн., 1990.
6. ЦГАМЛИ, ф. 12, оп. 1., д. 1613, л. 30 – 31.
7. ЦГАМЛИ, ф. 12, оп. 1., д. 1613, л. 35 – 36.
8. ЦГАМЛИ, ф. 12, оп. 1., д. 1613, л. 35.

РЕЛИГИОЗНАЯ АКТИВНОСТЬ КАК ПРЕДМЕТ СОЦИОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Л.Н. Кривцун-Левшина, З.И. Макаревич

В условиях трансформации общества все стороны жизнедеятельности людей подвергаются глубоким изменениям. Процесс, средства и результат любых трансформаций всецело зависят от действий большого количества людей, наделенных сознанием, знаниями, чувствами, волей и определенным набором умений по их обеспечению. Поэтому в структуре системной трансформации ведущее место занимает трансформация в духовной подсистеме общества, определяющая механизм и результат всех остальных трансформационных направлений: политических, социальных и экономических.

В духовной подструктуре общества наряду с образующими ее социальными институтами функционирует институт религии, который за последнее десятилетие приобретает роль ведущего духовного фактора в жизнедеятельности многих социально-демографических групп населения и общества в целом. Претендуя на роль духовного пастыря, институт религии обеспечивает ценностно-ориентационную деятельность, привлекая все большее количество людей, в том числе студенческую молодежь к религиозной деятельности и активности. Результатами этой активности должны стать необходимый уровень нравственного развития личности как условие оптимального человеческого общежития. В этой связи вопросы религиозной активности студенческой молодежи приобретают определенный научный интерес, а его предметом становится теоретический и эмпирический анализ религиозной активности как вида социальной активности личности, социальной группы.

Методологической основой анализа религиозной активности может стать положение социальной философии о том, что «первым и самым важным из прирожденных форм материи является движение, - не только как механическое и математическое движение, но еще больше как стремление, жизненный дух, напряжение... мука материи» (Маркс К., Энгельс Ф.). В объективном процессе движения материи выделяются качественно отличные его уровни, среди которых имеет место свойство социальных объектов сознательно взаимодействовать со средой, т.е. социальная активность.

В литературе имеется несколько подходов к понятию и явлению «социальная активность» и практически отсутствует социологическая трактовка понятия «религиозная активность». Категорию «социальная активность» разные авторы рассматривают как социальную деятельность (Г.С.Арефьева, Э.С.Маркарян); меру деятельности, усиленной, инициативной деятельности (Л.П.Станкевич), определенной характеристики, типа деятельности (Н.С.Мансуров). На методологическом уровне явления и категории «деятельность» и «активность» различаются тем, что деятельность человека выражает присущее ему отношение к окружающей природной и социальной среде, а его активность – единство реальных чувств и действий, процесс воплощения первых в последние, что и составляет механизм этой активности. Следовательно, социальная активность отражает не деятельность вообще, а ее качественно-количественную характеристику.

Являясь видом социальной активности, религиозная активность обладает всеми характеристиками социальной активности, но со своей спецификой. Определяющим источником форми-